

# TRIBUNA

274



Consiliul Județean Cluj

4 lei

Director fondator: Ioan Slavici  
Revistă de cultură • serie nouă • anul XIII • 1-15 februarie 2014

www.revistatribuna.ro



„Scritorul român e la fel cu poporul din care a ieșit”

**Radu Ulmeanu**

Comentarii

**Adelin Petrișor  
în Coreea de Nord**

Remus Foltoș

**Nostalgia lui  
Emil Cioran**

Film

**În căutarea  
lui Dan Pița**

Ilustrația numărului: Mihai Țopescu



## 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  
Ch. 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  
Pagina web: www.revistatribuna.ro  
ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor  
revine în întregime autorilor

Pe copertă: Mihai Țopescu, *Cocoon XIII*, lemn,  
metal, oglindă, 2014



Mihai Țopescu *Cocoon XIII*, lemn, sticlă, metal, 2013

## din lirica universală

### John Heath-Stubbs

Născut în 1918, la Londra. Studii la Oxford. A fost Visiting Professor de engleză la Universitatea din Alexandria, între 1955-8 și la Michigan University între 1960-61. Lector la Colegiul St.Mark&St.John din Londra, între 1961-72. A publicat piese de teatru, critică și traduceri din Leopardi, Hafiz și Omar Khayyam. A primit Medalia de Aur a Reginei pentru poezie în 1973.

#### Nefiind Oedip

Nefiind Oedip el nu a interogat Sfinxul  
Nici nu l-a lăsat pe acesta să-l interogheze. S-a  
gândit că-i mai convenabil  
Să se împrietenească și să încerce să-l influențeze.  
Aici a reușit pe deplin,

Și și-a continuat călătoria spre Teba. Abominabila  
făptură  
Acum blândă ca un măt (cu toate că nu era  
inconștient  
Că ghearele distrugătoare erau doar băgate în  
teci)  
Țopăia pe drum pe lângă el -

Spre consternarea Comitetului de Primire.  
Asta era oarece problemă: desigur, el învinsese  
Dar nu distrusese creatura - era sau nu era el  
Îndreptățit la mâna Prințesei

Văduva Iocasta? Nefiind Oedip  
El văzu și în asta o problemă. Că, acum, cinstit  
vorbind,  
Instinctul său natural nu-l atrăgea deloc spre ea.  
Curând problema fu rezolvată -  
De la sine, veți spune, căci în timp ce se certau  
Sfinxul flămând, care nu fusese hrănit toată ziua,  
Se furișă neobservat, pătrunse în apartamentele  
regale,  
Și-o mănca ușurel pe doamnă.

Așa că el urcă pe însemnatul tron al lui Cadmus,  
Începând o domnie distinsă și fără evenimente.  
Celibatar, n-avea fii ambițioși de care să se teamă;  
Cu toate că era cam singur noaptea,

Numai cu Sfinxul, încolăcit pe plapumă.  
Trupul său exala un soi de căldură nepământeană  
(Cu toate că de fapt avea sânge rece) dar capaci-  
tatea sa  
De afecțiune era strict limitată.

E drept că după moartea lui a fost de neconsolat,  
Și a încremenit în propria-i efigie de piatră  
Pe mormântul lui. Dar asta era de fapt iubire de  
sine -  
Simțea c-a eșuat în misiunea lui.

Iar Teba, prin acordul comun al poporului,  
adoptă  
Constituția sa extrem de liberală și rezonabilă,  
Ce-ar fi trebuit să-i consfințească numele - dar  
nefiind Oedip,  
Și asta a dispărut din istorie, ca și din legendă.

#### Neprevăzutul

Slavă zeiței Fortuna (pe roata ei dințată  
Am fost carne tocată în anii ăștia din urmă)  
Că aseară, și noaptea întreagă, neprevăzutul  
Mi-a stat în brațe, odihnă tandră, neliniștită -  
(Am perceput irelevanța lacrimilor mele de  
dinainte) -  
A stat, și în zori a plecat. M-am sculat și am  
rătăcit pe străzi,  
Unde sufla proaspăt un vânt de Rusalii, iar mier-  
lele  
Cântau, incontestabil, iar oamenii erau frumoși.

#### Darurile

Trei regi stăteau în fața ieslei -  
Și unul cu fața neagră -  
Ținând cutii. Din prima cutie,  
În armură lucitoare, spiritul aurului  
Sări afară, un gnom arzător  
„Vin din mina cea neagră. Am înșelat și corupt,  
Rob al tiranilor. Doamne, aibi milă -  
Semn al regalității, mijloc de schimb,  
Lucesc și joc în slujba ta.”

Din a doua cutie izvorî  
În fum, spiritul tămâiei:  
„Dinaintea a mii de altare idolatre  
Mi-am dansat dansul încolăcit și cețos.  
Cristoase, aibi milă - Acum la altarul tău  
Ard și transpir pân'la pieire, în rugăciune.”

Cu un foșnet de frunze, din cea de-a treia cutie  
Spiritul mirului: „O iarbă amară a pământului,  
Un bulgăr udat de lacrimile lui Adam  
Și-amestecat în pâinea lui. Doamne, aibi milă -  
Făcând gustul morții  
Medicinal, lipsit de stricăciune.”

Traducere de  
Cristina Tătaru

#### Antologiile Adenium - cele mai frumoase poezii, cele mai frumoase proze

Editura Adenium intenționează să publice anual câte o antologie a celor mai frumoase poezii și proze scurte care au apărut în revistele literare românești, pe hârtie sau în format electronic. Antologiile pe 2014 o să includă ce s-a publicat mai valoros în 2013.

Rugăm colegii scriitori să ne trimită creațiile lor, pe care le consideră cele mai semnificative, în format electronic, până în data de 30 martie 2014, trei poezii sau o proză.

Se va menționa neapărat data și locul apariției textului sau textelor. Pentru certificare, așteptăm link-uri, pdf-uri sau fotografiile ale paginilor unde au fost publicate creațiile. Nu contează apartenența sau neapartența la uniunile de creație, singurul criteriu de selecție fiind valoarea textelor.

Toate cheltuielile cu publicarea sunt suportate de către editura Adenium.

Persoană de contact: Alexandru Petria (apetria@gmail.com).

## Anton Dumitriu - Jurnal de idei (XIX)

### Pythagora și Cuvier

Apropierea pe care o fac între aceste două nume, despărțite de circa 25 de secole, ar putea apărea bizară la prima părere. Dar după cum se va vedea imediat, există o legătură de natură logică, fiindcă ei au utilizat, în două epoci atât de diferite ca mentalitate și metode de cercetare, o aceeași metodă. Într-adevăr după cum se știe, Cuvier a putut reconstitui animalele fosile numai după un os (sau nu) găsite, redându-le mărimea și forma lor naturală, pe care au avut-o la vremea lor. Care a fost metoda lui? Este evident că a utilizat o metodă care ținea seamă de proporțiile reale între diversele părți constituente ale unui animal.

Un asemenea mod de a gândi, prin care se regăsește un întreg când i se cunoaște o parte, sau unele părți, este evident că are un caracter esențial inductiv.

Este ceea ce am numit în altă parte „o inducție integrativă”. Inducția obișnuită generalizează, trecând de la un număr dat de cazuri, la un număr infinit de cazuri. Cu alte cuvinte, inducția obișnuită este o amplificatoare, generalizând ceea ce s-a observat într-un număr limitat de cazuri observate, la oricare număr de cazuri.

Inducția de tipul Cuvier nu procedează astfel. Ea nu generalizează ci reconstituie un întreg amplu din câteva părți cunoscute. Acest procedeu inductiv nu a fost menționat în niciun tratat de logică, deși el este un procedeu inductiv specific.

Ceea ce este surprinzător este faptul că el a fost cunoscut din antichitate. Într-adevăr, Aulus Gaellius (*Noctes Atticae*, I, 1) ne vorbește despre modul cum Pythagora a determinat, cu ajutorul proporțiilor, înălțimea lui Hercule (Gaellius citează pe Plutarch, de la care ar fi luat aceste date). Pentru a determina talia gigantică a acestui erou, autorul ne spune că Pythagora a făcut un calcul „judicios și subtil”. Iată cum. Tradiția afirmă că Hercule măsura cu picioarele lui stadionul din Pisa, din apropierea templului lui Jupiter Olympianul. El găsisse că avea o lungime de șase sute de picioare. Stadioanele construite mai târziu, aveau toate tot șase sute de picioare, dar erau sensibil mai scurte. Pythagora și-a dat

seama, printr-un calcul al proporțiilor, că piciorul lui Hercule era în raport cu cel a omului obișnuit, în același raport în care era lungimea stadionului de la Pisa cu lungimea unui stadion de mai târziu. În felul acesta el a calculat lungimea piciorului lui Hercule, și cunoscând această lungime, a putut să calculeze înălțimea corespunzătoare, bazându-se pe faptul că „există o proporție naturală între membrele corpului” (adică exact ideea lui Cuvier).

Pythagora a conchis atunci „cu toată rigoarea logică, că înălțimea lui Hercule întrecea pe aceea a celorlalți oameni de atâtea ori de câte ori stadionul lui Jupiter Olympianul întrecea lungimea stadionului normal.

*Nihil novi sub sole!*

*Un gând:*

*- la tinerețe oamenii se despart prin calitățile lor, la bătrânețe ei se unesc prin defectele lor -*

*„Nici o mare acțiune bine gândită nu e opera hazardului sau a norocului, ea rezultă întotdeauna din calcule și din geniu”*

Napoleon, *Memorialul de la Sf. Elena* (cită exact)

### Elena din Troia

Este inexplicabil cum s-a putut ca atâtea eroi greci, timp de zece ani să facă un război pentru o femeie. Trebuie ca dedesubt să fie o altă explicație. Una ar fi că grecii aveau pentru esența frumuseții, prezentă în Elena, o adorație, și fapta lui Paris apărea ca o profanare.

Se poate pune în legătură cu Phryne și procesul ce i s-a făcut când retorul Hyperides i-a scos în fața aeropagului voalurile, și a strigat: condamnați frumusețea!

### Opera de artă

Opera de artă, ca și aceea literară, poetică, științifică sau filosofică, este o eliberare a spiritului care-și mărește dimensiunile prin această creație. Toți marii creatori au simțit această putere a creativității, al cărui semn prim este libertatea. De aceea G. Cantor a putut să spună - aș spune, mai curând - că esența matematicii este libertatea ei.

Dacă, după cum spune Heidegger, esența adevărului este libertatea - *das Wesen der Wahrheit ist die Freiheit* - atunci orice operă purtătoare de adevăr este semnul unei libertăți, unei libertăți spirituale. Iar dacă opera nu este caracterizată de libertate, atunci ea nu este creativitate ci producție.

### Alternativa la poziția cartesiană

Am negat poziția cartesiană, prin care se acordă dreptul democratic ca oricine să-și aibă evidențele lui, și prin aceasta „teoria” lui în orice problemă. Acest drept nu poate fi negat astăzi, numai că el trebuie acordat în principiu. Și chiar și așa nu mi se pare acceptabil ca oricine fără nici o competență să aibă dreptul să facă teorii și să ofere „soluții” în problemele cele mai acute ale omenirii cum sunt acelea actuale.

Totuși se pune întrebarea: presupunând că s-ar renunța la poziția lui Descartes, ce alternativă am putea avea? Această alternativă a existat în toate celelalte culturi, în aceea din China antică, din India etc., în care se consideră că într-o epocă foarte îndepărtată adevărul a fost cunoscut și efortul individului în momentul actual nu constă în a scoate o nouă potrivire de idei, ci de a se apropia de adevărul celor antici. Nu este dar vorba de „nou” ci de „vechi” care trebuie înțeles și realizat.

### Intelectul uman

Cercetând condiția umană, omul de știință a ajuns la concluzia că el este un fenomen biologic, rar, inteligența lui, gândirea lui, este un epifenomen, care este explicat ca o consecință a fenomenului biologic. Totuși fenomenul intelectual are o particularitate: el nu poate fi atacabil (prin antinomii, prin critica lui) deoarece aceasta ar fi o analiză în cerc vicios. Nici limba, care este expresia gândirii nu poate fi atacată în valabilitatea ei. Examinând ceea ce este valabil în el însuși, constatăm că intelectul și limba umane sunt valabile în ele însele, în sine și pentru sine.

Când Descartes face analiza îndoielii, și constată că el care se îndoiește, cugetă deci există, el face un pas prea larg, fiindcă nu a existat decât tot în gândire, și nu ca o realitate obișnuită, cum ne apare existența noului de exemplu. Dar analiza gândirii, care nu e discutabilă fiindcă atunci nimic nu ar mai fi discutabil, duce la concluzia că intelectul uman are o valabilitate în sine și pentru sine. Omul este dotat cu un aparat valabil în mod abstract. Grecii spuneau că intelectul (cel puțin partea superioară) este de ordin divin. Într-adevăr, aceasta este divinitatea omului: inteligența lui.

### Inteligența

Fără inteligența lui, omul ar rămâne un simplu mamifer, chiar dacă am spune că este cel mai evoluat din [tre] mamifere. Dar el nu ar mai prezenta nici un interes atunci, decât atât cât interes poate să aibă pentru noi un mamifer.

Aceasta arată că ceea ce determină importanța existenței omului este inteligența lui care-l scoate complet din mijlocul animalelor și-i dă o poziție specială nu numai în regnul animal, dar chiar în univers și [în] afara condiției biologice.

Text îngrijit de  
Adriana Gorea și Mircea Arman



Mihai Țopescu

Cocon VII, lemn, metal, 2013



**cărți în actualitate**

# Nu ai timp...

**Dorin Mureșan**

Ștefan Baghiu  
*Spre Sud, la Lăceni*  
 București, Ed. Cartea Românească, 2013

**D**acă știința încearcă să descrie și să explice fapte care se întâmplă (realitatea), literatura caută să exprime, într-o formă cât mai subtilă, adevărul ascuns în concepția despre viață a autorului (*Weltanschauung*-ul). Ca urmare, textul literar indică tonul și atitudinea scriitorului față de ideologia epocii sale. Dacă ar fi să adun laolaltă câteva dintre coordonatele după care se mișcă societatea azi, sintetizându-le, aș porni de la domnia cantității (René Guénon), mai multul (Jean Baudrillard), dublată de criza fundamentelor, cu repercusiuni asupra somaticului, sexul fiind, deja de multă vreme, principalul producător de sens. Punând împreună aceste două perspective conceptuale, am putea spune, concludiv, că poetul se manifestă astăzi într-un spațiu mundan desacralizat pe care este nevoit să-l interpreteze (poetica cotidianului), fie punându-l la îndoială și respingându-l, prin tonalitate și atitudine, ca pe ceva non sau contraproductiv, fie asimilându-l și căutând sub haina lui ceva care l-ar putea desemnifica.

În volumul său de debut, *Spre Sud, la Lăceni*, Ștefan Baghiu, un nume cunoscut prin aparițiile critice constante și consistente din revista *Cultura*, pare să legitimizeze prima variantă. Departate de a fi tezistă sau aducătoare de sens, poezia acestui foarte tânăr autor se mulțumește cu descriptivismul sec, *neamenajat* stilistic, preluând mai degrabă statutul de frescă a noii generații.

Dacă, pentru a-i încerca credința, lui Iov, biblicul, i s-a luat tot, pare că astăzi, cu aceeași intenție evaluatoare, noii generații i s-a dat tot. Acest tot însemnând nu doar obiectele sau ceea ce poetul consideră a fi „lucrurile mărunte”, ci acel „mai mult” cantitativ despre care vorbește Baudrillard. *Mai mult* decât se aude, adică „muzică tare și înghesuială și ură,/ muzică tare și înghesuială și vânt uscat,/ muzică tare și înghesuială și oboseală” (pag. 9), adică „rave la minus 20 de grade în ultimul sac de dormit”, *mai mult* decât se simte, adică „Insomnii pentru cei norocoși,/ *ectasy* pentru cei cu sistemul limfatic/ciuruit de adrenalină,/ miopie axială,/ keratectomie fotorefractivă/ și hipnoză pentru idiotii electro”, *mai mult* decât se vede, adică „flash-ul de lemn, conic,/ care au bătut tatuaje/ pe gâtul iubitei/ (...) gaura în urechea iubitei,/ flash-ul porno al iubirii între adolescenți” (pag. 11). Este tabloul unei generații ce dispune de un apetit uriaș pentru ceea ce provoacă, imediat, disfuncțiile percepției, căutările ei concentrându-se pe găsirea unor metode de a se adapta la consecințele mistuitoare ale experienței psihedelice. Ea nu trăiește, ci „se obișnuiește”. Ea nu are nevoie de revoluții, fiind într-o continuă (și mare) evoluție. Până și acea *pietas* a lui Vattimo este exclusă din ecuația trăiristă a acestei noi specii, pierderea memoriei datorată nopților agresive fiind starea ei recurentă, iar uitarea, o *forma mentis* a fericirii: „Aici, sub luminile metropolei,/ «*undeva, cândva*», cum spunea Nick gândindu-se/ la cum îi stă părul pe scenă,/ va veni și uitarea despre care/ ne place să vorbim./

(...) Vom fi atunci, în sfârșit,/ aproape de fericire” (pag. 14).

Dacă pierderea memoriei are capacitatea de a restaura, anihilând timpul (prin resetare), dragostea, element ce apare deseori în poemele lui Ștefan Baghiu, ar putea să-l semnifice. Între dragoste și timp, însă, există o legătură cauzală din pricina căreia cea dintâi, în lipsa celui din urmă, devine inaccesibilă, cum inaccesibilă este, din cauza aceleiași lipse de timp, și singurătatea: „Nu ai timp să te gândești la trecut, la viitor/ sau la singurătate,/ pentru că te simți atât de incomod trăind aici/ încât singurătatea pare o aventură de tinerețe” (pag. 24). Acea singurătate regenerativă, capabilă să restituie sens individului scos din mulțime: „unora le ia o viață să înțeleagă că dragostea adevărată/ e o înțelegere că atunci când suntem singuri/ ne putem gândi unul la celălalt și/ ne vom liniști” (pag. 18). Îmi pare emblematic modul în care tânărul poet reușește, în partea a doua a plachetei, unde personajul feminin are rolul de catalizator în „nevoia chimică”, să surprindă eșecul relațiilor din interiorul noii generații, datorat, în parte, epuizantelor psihoze, dar și, în parte, obiectelor mărunte în care se pierde, dezvrăjindu-se: „ești toată numai *Zara*,/ și împingi cu moaca dezgustată pe cei care/ dansând, se bagă cu spatele în tine, te văd în mijlocul unei/ mulțimi care dansează și știu ce mișcări de bazin știu,/ poți produce un adevărat fiasco hormonal în băieții/ care nu au atins încă sexul tău,/ care te vor pentru misterul de dincolo/ de *Zara*...” (pag. 35). Dragostea devine „o amintire porno” (iată și *mai multul* sexului), fiind destituită din funcția ei de semnificare: „Dragostea noastră e că nu trăim nimic de la o vreme/ și parcă niciodată nu a fost altfel” (pag. 42), iar timpul își pierde orice brumă de sens: „Adunate, zilele noastre nu fac doi bani” (pag. 44).

Ultimul poem vine să completeze întreaga perspectivă generaționistă. Devierea de la esențe plasează până și moartea în zona obișnuinței, asanând practic lumea de orice urmă de mister: „După ce a urlat, un băiat/ a căzut peste mine și



s-a lovit în pietriș/(...) Au trecut pe lângă el/ și-au intrat în cortul acela imens cu scena - și asta/ n-a fost indiferență - ci simplă obișnuință,/ o comuniune specială și-o înțelegere a vieții,/ o conviețuire tăcută ca-ntr-o sectă...” (pag. 52). Pentru că „Totul e un spectacol indecent” (pag. 55), „un spectacol social,/ o evoluție grăbită care te lasă uneori în urmă” (pag. 56). O lume în care totul se arată așa cum nu e, aș remarcă, în care până și ceea ce se numește viteză nu e decât o „LENTOARE”, o plictiseală „în plină evoluție” (pag. 57).

Dincolo de subțirimea plachetei (sunt 43 de pagini de poezie) sau de discursul nițel cam frust (se poate citi și *inadecvat*) pentru ceea ce, îndeobște, se crede a fi poezie, două trăsături pe care nu le consider totuși lipsuri, ci, mai degrabă, *mirări* (ca să folosesc unul dintre tertipurile generaționiste emise de poet), meritul acestui volum constă în aceea că este de actualitate. Ștefan Baghiu pare să fie, în acest sens, unul dintre cei mai importanți exponenți ai noii generații. Pentru simplul fapt că a reușit să o descrie din interior, literar, în ton și atitudine, fără a face nici un fel de rabat de la realitate. Sau de la concepția lui despre această realitate. ■



Mihai Țopescu

Coconi (*Sacrificiul*), lemn, metal, nisip, 2014



# Pentru o antropologie optimistă

Cătălin Bobb

Iulia Grad  
*Filosofia dialogului și criza comunicării în gândirea lui Martin Buber*  
 Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2013

Complicație ce se aplică exclusiv lecturii mele asupra cărții Iuliei Grad - *Filosofia dialogului și criza comunicării în gândirea lui Martin Buber* - trebuie, de la bun început, menționată. S-a întâmplat, datorită prieteniei ce ne leagă din facultate, să cunosc aproape în amănunt toate întrebările pe care Iulia Grad și le-a pus în fața textelor lui Buber. Cum se întâmplă firesc, am discutat, în repetate rânduri, problemele, dificultățile, piste deschise, limitările filosofiei buberiene. Astfel, dintru început, în fața cărții publicate mă aflu într-o situație cel puțin nefirească. Actul lecturii oricărui text presupune a afla întrebările ce stau în spatele textului ca atare, a găsi articulațiile fundamentale ce susțin textul, într-un cuvânt, a găsi întrebările vii ce motivează întregul demers. Or, în cazul lecturii de față, fundamentul cărții Iuliei Grad îmi era deja cunoscut existând riscul ca propria lectură să fie lipsită de libertatea unei apropieri de un text necunoscut. Dar tocmai pentru că, practic, citirea acestei cărți a însemnat pentru mine o „recitare”, tot ceea ce reușește să realizeze Iulia Grad, intenția textelor sale, s-a decantat mai ușor.

Despre ce anume este vorba în această carte? În primul rând, avem în fața o exegeză asupra operei lui Martin Buber. Însă nu este vorba despre o monografie ci, mai degrabă, pornind de la *Eu și Tu*, Iulia Grad încearcă să reconstruiască liniile de forță cumulative ce fundamentează filosofia dialogului precum și liniile de forță prospective ce se deschid din această filosofie. Mișcarea este dublă: (a) a recompune, ca într-un soi de puzzle, hasidismul, sociologia formală a lui Simmel, Nietzsche, Kant etc., pentru a da, într-o manieră cât se poate de precisă, elementele structurale specifice filosofiei dialogului precum și (b) deschiderile filosofiei buberiene înspre ecologie, estetică, etică, pedagogie, comunicare, comunități virtuale etc. Se înțelege că o miză dublă fundamentează demersul Iuliei Grad: reconfigurarea filosofiei dialogului, precum și aplicațiile posibile. Ambele demersuri sunt construite meticolos. Iulia Grad e mereu atentă să integreze toate pozițiile exegetice, mereu atentă să nu rateze vreo interpretare, să aducă în discuție tot ce s-a scris până în acest moment despre Martin Buber. Mi se pare că această atenție excesivă produce atât măreția cât și „decăderea” cărții de față. Grija excesivă de a integra tot produce efectul nedorit de suprasaturare însă, în același timp, aceeași grijă fundamentează un fapt banal: orice cercetător ce se va apleca asupra gândirii lui Martin Buber nu va mai putea ocoli, fără a prejudicia într-un fel sau altul opera gânditorului evreu, cartea de față.

Însă dincolo de exegetul Iulia Grad ceea ce mă interesează într-un mod ceva mai precis este interpretul Iulia Grad. Iar interpretul Iulia Grad susține pe urmele lui Martin Buber, și dincolo de aceste urme, următorul lucru: *atunci când interogăm problema denumită om există un spațiu median ce îi și nu-i aparține, prin intermediul căruia putem fundamenta o*

*antropologie optimistă*. În alte cuvinte, teza implicită pe care Iulia Grad o dezvoltă este aceea că atunci când vorbim despre om, vorbim, în fapt, despre oameni sau, mai exact, despre spațiul median, spațiul întâlnirii ce se creează înăuntrul dialogului. Oamenii sunt *întâlnirea* dintre ei sau oamenii sunt *între-le* lor ne spune, pe urmele lui Martin Buber, Iulia Grad. Aici și acum, în acest dialog, se întâmplă cu noi ceea ce ar trebui să se întâmple. Miza este *întâlnirea*, nu eu și tu, ci între, ca și cum acest între, această *întâlnire*, ar deschide o întreagă ontologie. În fapt aceasta este teza pe care cartea Iuliei Grad o dezvoltă. Există un spațiu median ce se formează înăuntrul dialogului care ne oferă o întreagă ontologie o ontologie denumită *ontologia lui între*.

Structura acestei ontologii, a acestui *între* dat de relația EU - TU, presupune, evident, câteva complicații. În primul rând, spațiul median nu este o structură solidă, eternă, atemporală și anistorică, dimpotrivă, el cere actualizări permanente, concrete, niciodată definitive. Altfel spus, ontologia lui *între* funcționează ca proces continuu, niciodată definitiv, ca și drum, ca și cale, ca și, în cuvintele lui Martin Buber, „sfântă insecuritate”. În al doilea rând, spațiul median nu aparține nici *eu*-ului nici *tu*-ului ci, ne spune Iulia Grad, spațiului ca atare. În al treilea rând, în fapt complicația majoră, în orice relație, la început, totul este mereu un acela, ceea ce înseamnă că înainte de a produce spațiul lui între trebuie să producem metamorfozarea lui *acela* în *tu*. În al patrulea rând, dacă elementul primordial al întâlnirii este distanța, precum afirmă atât Martin Buber cât și Iulia Grad, atunci operația necesară, primă, ce permite intrarea în dialog este anularea distanței. În al cincilea rând, „voința de putere” (politica) precum și „voința de folos” (economia) ce conduc aproape în întregime orice dialog ar



Mihai Țopescu Fără titlu, sticlă, metal, silicon, 2013



trebui subsumate „voinței de relație”. Se înțelege foarte ușor, în acest context, de ce Iulia Grad vorbește despre o „criză a comunicării” și de ce o „filozofie a dialogului” se cere vehement. Ceea ce se întâmplă este că Iulia Grad surmontează fiecare dintre complicațiile amintite încercând să ne propună o antropologie optimistă în care spațiul median (ontologia lui *între*) salvează, pentru a folosi aici un eufemism, negativitatea constitutivă a ființei umane. Cu toate acestea, nu este vorba aici de o antropologie optimistă necritică. Iulia Grad pledează pentru autenticitatea dialogului mereu atent la capcanele ce pândesc orice intrare în dialog. Fiecare din noi știm suficient de precis cât de dificil se construiește orice dialog; știm că distanța constitutivă oricărui dialog cu greu poate fi surmontată; știm că Tu-ul celuilalt este mai mereu un *Acela* și rareori reușim să nu-l reificăm; știm că puterea și economia sunt permanent prezente în orice dialog etc. Din toate aceste motive ontologia dialogului, pe care o descrie Iulia Grad, rămâne, dacă nu cumva mă înșel, un ceva spre care trebuie permanent să ne îndreptăm și nu atât un dat permanent. În fapt aceasta este și poziția pe care Iulia Grad o adoptă: dialogul, *între-le* nostru este un drum, o cale mereu flancată de o sfântă insecuritate, proprie atât nouă cât și dialogului.

Un ultim lucru mai trebuie precizat. Există un pasaj scris de Martin Buber ce mi se pare că ar fi putut fi scris oricând de Iulia Grad. Este vorba despre un citat ce redă atât „atmosfera” ce specifică scrisul Iuliei Grad cât și „nespusul” din spatele oricărui text. „Sunt foarte preocupat de această lume, această plinătate dureroasă și prețioasă a tot ceea ce văd, aud, gust. Nu pot să nu îmi doresc vreo parte din această realitate. Pot doar să îmi doresc să o înalț”. Fără îndoială cartea Iuliei Grad respectă întru totul cerința buberiană.



# Fiind el un binecuvântat

Ioan Negru

Andrei Zanca  
*Orient*  
 Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2012

Când citim un volum de poezii (poezie) încercăm să vedem, să deslușim poezia însăși. Așa cum este spusă (scrisă) ea în textul, limba folosită de către poet. Orice poezie trebuie să spună, și spune, în primul rând ceva despre ea însăși. Se spune pe sine. Mai apoi spune și despre om, despre ceea ce este sau trebuie să fie. Despre iubire și moarte, despre individ, asceză și sacrificiu. Despre abis și divin. Despre mistic.

În ceea ce privește poezia lui Andrei Zanca din volumul *Orient* (Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2012), avem, în afară de poezia din volum, o altă cale, oarecum privilegiată, avem la îndemână textul său din volumul *Lumea, un limbaj al invizibilului* (Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2008). Invizibil este și sacrul (divinul, Dumnezeu), „autenticitatea” ar spune Heidegger, cât și omul, cu „abisul” său interior, dar și ceea ce „este el” în timp, în acela invizibil, dar și în cel vizibil al însingurării, al „divertismenului”, cum ar fi spus celebrul filosof citat mai sus.

„Tot ce descoperim pe parcursul acestui drum este poezie. Cu alte cuvinte, poezia este doar o anticameră a nezăritului teritoriu al Poeziei. O Poezie inefabilă, de necuprins în cuvinte (doar muzica beneficiind aici de avantajul avangardei), deși prin corelative ale 'realității', ale vizibilului (un vizibil ce constituie în sine un invizibil descins dintr-o stare de taină), textul poetic încearcă să sugereze acel lucru apelând la intuiția, imaginația și empatia lectorului.” (*Lumea...*, p. 20).

Cu un limbaj (limbă) extraordinar de limpede, simplu, făcând mai mult uz de simboluri decât de alte figuri stilistice, poezia lui Andrei Zanca ne este foarte aproape, ca și cum ar fi, și este, un Celălalt ca frate, un celălalt care, descoperindu-se, ne dezvăluie pe noi înșine. Ni se dezvăluie el, poezia sa, ca fiind „deschisul” spre și în noi înșine. „Chipul divin” este în noi, dar, poate de cele mai multe ori, „n-avem timp” să-l vedem. De cele mai multe ori suntem prinși în propria noastră devenire zilnică, închiși în inautentic: „la marginea unei ape stau, câtă vreme/ trezindu-mă dintr-un somn fără vise// sunt un altul, fiind doar atunci/ o lumină-n lumină, unde// doar ce-i străin de timp e mereu prezent/ deși nu-l poți închide într-un nume.” (*Doar atât*, p. 117). „Somnul fără vise” vine fără îndoială din cultura indiană upanișadică. În somnul fără vise îl „vezi” pe Atman ca fiind Brahman. *Tat tvam asi*. Vezi absolutul uman ca fiind același cu al zeului, cu absolutul universal. Dacă am continua pe gândul upanișadelor, am spune că poezia este una dintre manifestările *mayei*. Asta doar atât cât ea ne dă concretul ontic. Dar tot ea ne face „cunoscută” și știința, adică tot ea ne spune că singura realitate este Brahman. Aici, plecând de la „absolutul uman”, al somnului fără vise, trebuie să situăm poezia. Dacă se vrea, în cultura creștină ea este de găsit în drumul (calea) spre Dumnezeu, în care și este. „Absența atât de clamată pretutindeni în lume/ nu face aici decât să sporească la infinit o Prezență” (*O mărturisire de necrezut*, p. 76).

Am spune că poezia este mereu aceeași de la începutul la sfârșitul lumii. Depinde doar de cultura unui popor, de limba sa, de poet și de cel

care, cu empatie, o citește. Chiar dacă gândim poezia ca fiind de la începutul lumii (noi așa o gândim) ea ține de om. Întru cât omul ține de înțeles, își are propriul său înțeles, situat fiind el într-o anumită cultură, și poezia – ținând de om – ține de înțeles. Este *vie*. Așadar, în poezie, acum, contează prea puțin partea ce ține de mimesis, ea ține (preluând termenul din artele plastice) de nonfigurativ. De sintaxa și semiotica limbii, de spațio-temporalitatea acesteia.

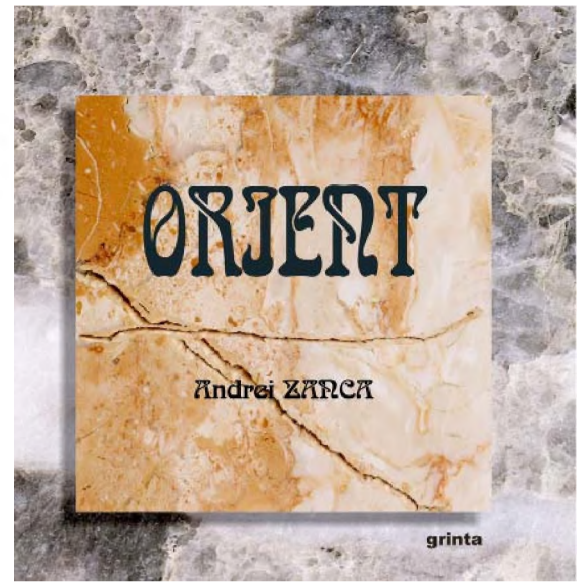
Textul actualei poezii a lui Andrei Zanca este, cum am mai spus, deosebit de limpede. Sunt amintite în text persoane și personaje familiare poetului: mama, tata, bubica (Buna), persoane cu mari merite poetice, muzicale, literare. Ultimul poem din volum îi este dedicat anume lui M. Ivănescu.

La fel de familiare îi sunt poetului Absolutul Mare și Absolutul Mic, Dumnezeu și omul. Și omul care astăzi uită de și se uită pe sine. „O noțiune liniară de veșnicie este însă complet absurdă, căci tot ce are un început trebuie implicit să aibă și un sfârșit. Fiecare unilateralitate își zbiară polul opus, închizându-se într-un cerc. Fiecare om este un cerc. Omul este deci condamnat la moarte câtă vreme se identifică cu trupul său. Din fața acestui eșec nu există scăpare. Acesta este tragismul său” (*Lumea, ...*, p. 26). Iată scrise aici o parte din determinațiile actuale ale lumii. Până la un loc aceasta este lumea în care poetul își propune poezia, adică într-o lume care nu mai are nevoie de ea (de poezie), pentru că aceasta nu este și nu va fi, până atunci când va mai fi, o marfă, un obiect al liber-schimbului, un *ce* comercial care presupune și aduce bani. Bunăstare economico-financiară.

Poezia, spune Andrei Zanca, este în lume, de la începutul acesteia, și noi n-o mai vedem. Am uitat-o, așa cum (spune Heidegger) am uitat și



Mihai Țopescu *Înțelept II*, lemn, sticlă, metal, 2010



*ființa*. Și, spune tot filosoful german, am uitat că suntem o „ființă spre moarte”. „Tragismul” nostru este să percepem moartea (timpul) ca fiindu-ne ceva „exterior”, („liniar”, spune Zanca), că am uitat, în unele culturi mai ales actual occidentale, că începutul și sfârșitul sunt una, sunt Același. Logos, Unu, Brahman, Big Bang etc., cum vrem să-i spunem. Am uitat adică *timpul circular*. „Fiecare om este un cerc”, spune Zanca. Un cerc este un punct, sau o roată, o coloană; adică o *axis mundi*. Nu mai ținem cont de această axă a lumii. Pentru că, fără să știm până la capăt, nu avem lume. Așadar, nu avem nici un înțeles al ei cu noi cu tot cuprinși în ea. „Ea (*mandala*, s.n.) a rămas paradigma evoluției și involuției cosmice, dar cel ce s-a slujit de ea nu a fost preocupat numai de o întoarcere în centru universului, ci, mai degrabă, de o îndreptare a experiențelor psihicului spre concentrare, pentru a regăsi unitatea conștiinței, adunată, și nu împrăștiată, și pentru a descoperi principiul ideal al lucrurilor. Atunci, mandala, nu mai e o cosmogramă, ci o psihocsmogramă, schema deintegrării unului în multiplu și a reintegrării multiplului în unu, în acea conștiință absolută, integrală și luminoasă pe care yoga o face să strălucească din nou în străfundul ființei umane” (Giuseppe Tucci, *Teoria și practica mandalei*, Humanitas, 1995, p. 34).

Am citat mai pe larg din cartea lui G. Tucci pentru a putea „trece” înțelesul mandalei asupra poeziei. Asupra poeziei lui Andrei Zanca. Cum este Zeul (și maestrul și, mai ales, inițiatul) înăuntrul mandalei – pe verticală, în deplin statut și deplină ființă mistică – tot așa credem că este poetul în poezie. În propria sa mandală. A spune că „omul este un cerc” înseamnă a spune că omul este nemuritor, dar nu oricum nemuritor. Nemuritor este doar zeul, așa că trebuie (așa și spune Andrei Zanca) să ajungem prin „acțiunile” noastre la el, să fim zeul însuși. Chiar dacă el se numește Big Bang.

A propune poezia ca fiind o mandală înseamnă a consacra un anumit loc. A-l face sfânt. Sacru. Acest fapt, într-o „limbă pe înțelesul tuturor” ne propune Andrei Zanca: „o aud, cum aude fătul inima mamei/ cu-ntreaga lui ființă palpitând/ în siguranța uni puls// aud cum curge nestânjenită prin tenebre, târziu/ când totul, deși pare că se cufundă// se-nalță-n jur, tandrețea” (*Distanțe, năluciri*, pp. 80-81).

Așa cum nu putem lăuda zeul, așa, om fiind el, nu-l putem lăuda nici pe Andrei Zanca. Fiind el un binecuvântat.



## comentarii

# O experiență jurnalistică în Coreea de Nord

Elena Emilia Ștefan

Adelin Petrișor  
*Țara cu un singur gras*  
 Iași, Ed. Polirom, 2013

Pe harta politică a lumii Republica Populară Democrată Coreeană este un stat cu totul aparte. În afara câtorva date obiective, de geografie fizică în principal, informațiile pe care le deținem despre această țară reprezintă fie versiunea oficială, furnizată de conducerea de la Phenian, fie se înscriu în categoria mărturiilor acelor puține persoane care au reușit să fugă peste hotare. Desigur, toate aceste informații sunt subiective. Dacă, pe de o parte, comunicările oficiale, atât pe plan intern, cât și pe plan extern, sunt rezultatul mistificărilor operate de elita politică nord-coreeană în intenția de a masca dezastrul economic precum și atrocitățile comise împotriva propriilor cetățeni, pe de altă parte, refugiații politici, victime ale unui regim aproape ermetic închis chiar privit din interior, nu au avut decât în foarte rare ocazii o perspectivă de ansamblu asupra mecanismelor aflate în spatele faptelor pe care le descriu. Numeroase astfel de relatări conțin, pe lângă experiențele individuale ale autorilor lor, și zvonuri, legende urbane care deformează dramatic o realitate în ea însăși aberantă.

În acest peisaj informațional sărac și profund distorsionat știrile transmise de puținii jurnaliști străini care pătrund în Coreea de Nord sunt deosebit de importante. O astfel de mărturie este cea a jurnalistului TVR Adelin Petrișor. Vizita echipei TVR în Coreea de Nord a fost prezentată în documentarul *Coreea de Nord, nimic de invidiat*, difuzat la TIFF în 2012. De asemenea, Adelin Petrișor a participat la International Photography Awards (Los Angeles) în 2012 cu cinci fotografii realizate în Coreea de Nord, fotografii care i-au adus premiul la secțiunea „Editorial Non-Pro”. În cadrul aceluiași proiect dedicat Coreei de Nord, jurnalistul a mai publicat albumul de fotografii *Coreea de Nord, un lagăr cât o țară* (Polirom, 2012) precum și un reportaj sub formă de carte, apariție editorială care face obiectul recenziei de față.

Cartea *Țara cu un singur gras*, fără pretențiile unui studiu academic despre regimul politic din Coreea de Nord, oferă însă cititorului o imagine comprehensivă a tensiunilor care planează asupra complicatelor relații dintre statul opresiv, funcționarii care slujesc cu devotament, dar și cu frică regimul, cetățenii de rând și rarii vizitatori străini. De asemenea, trebuie semnalată dorința autorului, exprimată în repetate rânduri, de a rămâne cât mai obiectiv în descrierile sale. Această dorință de obiectivitate vizează deopotrivă cenzurarea propriilor prejudecăți – cu atât mai firești la o persoană care a trăit sub un regim comunist –, cât și tentativele de a evita, în măsura în care acest lucru este posibil, omniprezentul aparat propagandistic pentru a se surprinde secvențe din viața cotidiană a cetățeanului obișnuit. Cele nouă capitole detaliază aventura nord-coreeană a jurnalistului român, de la primele demersuri pentru obținerea vizei și până la călătoria de întoarcere în România. Un epilog reunește reflecțiile finale în care Adelin

Petrișor, pornind de la realitățile Coreei de Nord, propune cel mai sumbru scenariu imaginabil pentru România în absența evenimentelor din decembrie 1989. În continuare prezint câteva dintre cele mai memorabile episoade ale experienței autorului.

Diplomația este cea care mediază contactele străinilor cu republica nord-coreeană. În fapt, în această țară, un jurnalist poate avea contacte directe doar cu reprezentanții Ministerului Afacerilor Externe. De la intrarea în Coreea de Nord, „străinii sunt însoțiți permanent de ghid și poartă o banderolă albastră pe mână, pe care este scris în coreeană *presă*.” (p. 55), banderolă care are rolul, după cum observă cu amară ironie autorul, de a avertiza și a ține departe cetățenii nord-coreeni. Aceasta este, într-un fel, și o măsură de protecție deoarece orice discuție cu un străin poate avea repercusiuni dintre cele mai tragice, culminând cu internarea într-un lagăr de muncă forțată. În ceea ce privește corpul diplomatic nord-coreean, acesta se prezintă ca o categorie eterogenă: de la persoana ermetic închisă a oficialului Ambasadei Republicii Populare Democrate Coreene în România care l-a întâmpinat pe Adelin Petrișor în 2007, primindu-i cererea de viză într-o atmosferă de „film de groază” (p. 19) și până la versatul diplomat Kim Son Gyong, fost șef al misiunii din Franța, actualmente ambasador în România. În persoana acestuia, A. Petrișor a găsit „un partener de dialog” (p. 21) care „chiar și din perspectiva unui european, [...] știa să vorbească cu un jurnalist” (p. 22). Angajat al Ministerului Afacerilor Externe este și Ri, ghidul care a însoțit echipa TVR pe durata vizitei la Phenian. Fost atașat diplomatic la București, Ri vorbește limba română, motiv pentru care a fost însărcinat să-i însoțească pe jurnaliștii români, conform practicii nord-coreene care cere ca reprezentanții presei să se deplaseze însoțiți de un ghid cunoscător al limbii lor. Sub pretextul îndatoririlor de translator și ghid, acești funcționari trebuie să monitorizeze permanent mișcările jurnaliștilor străini, să-i țină departe de realitățile nord-coreene și să le prezinte versiunea agreeată de regim. Nu de puține ori Ri intervine, modifică sau reinterpretează traducerile sporadicelor interviuri cu populația, cosmetizând astfel imaginea regimului.

Unui străin în statul nord-coreean, cu atât mai mult unui jurnalist, îi este limitat accesul exclusiv la capitală. În paranteză fie spus, și în cazul localnicilor deplasarea în interiorul țării se face doar cu acordul regimului. Prin urmare, Adelin Petrișor prezintă publicului doar acele locuri pe care vigența sistemului le-a considerat potrivite pentru a fi arătate lumii: aeroportul, în mod inevitabil, șoseaua care leagă aeroportul de capitală și capitala Phenian. Accesul în republica nord-coreeană atrage atenția prin vechimea aeronavelor posedate de compania de stat Air Koryo și, mai ales, prin mesajele de propagandă care înlocuiesc, pe durata zborului, mai tradiționalele indicații de securitate. O altă surpriză, de această dată pe solul nord-coreean, este duty-free-ul, surprins într-una dintre imaginile care ilustrează volumul. Departe de a fi un



magazin, baraca care îl adăpostește, numită simplu „Shop”, este un fel de cafenea unde se servește ceva asemănător cu nechezolul, de care cu siguranță își vor aduce aminte cei care au prins perioada de dinainte de 1989.

Atmosfera care domnește în capitala nord-coreeană poate fi descrisă cu destul de multă precizie de atotprezenta culoare gri-cenușiu, de impresia de vechi, ponosit și sărăcăcios și de contrastele frapante. Într-o frază care îți rămâne întipărită în minte, Adelin Petrișor surprinde legătura dintre aspectul mohorât al orașului și starea de opresiune întreținută de regim: „Pentru o clipă m-am gândit că în Coreea de Nord culorile au fost scoase în afara legii. Firește că nu-i așa, însă griul-șobolan, pe care îl întâlnești la tot pasul, îți dă un sentiment ciudat, care-ți face părul măciucă.” (p. 49). Starea dezolantă este amplificată de impresia de învechit care contrastează cu intenția regimului de a-l impresiona pe vizitatorul străin. Elocventă în acest sens este descrierea hotelului la care au fost cazați jurnaliștii români: „Hotelul era situat pe o insulă de pe fluviul Taedong, care străbate capitala Phenian, are 1.000 de camere și a fost dat în folosință în 1992. Ultimul etaj este un restaurant care se rotește. Yanggakdo [...] Nu a mai fost renovat de două decenii, are lifturi cu care faci o veșnicie și oferă servicii chiar mai proaste decât pe litoralul românesc.” (p. 51). „Camera era destul de mică, avea două paturi, mobilier foarte vechi și un televizor cu tub, imens. [...] Noptierele [...] aveau un radio încorporat, după modelul anilor '80.” (pp. 52-53). Sărăcia care domnește în statul nord-coreean este cu atât mai evidentă cu cât ea se întâlnește chiar și în acele locuri special amenajate pentru străini, cum este, spre exemplu, *shop*-ul hotelului. Inventarul mărfurilor vândute aici – ceaiuri de ginseng, whisky, coniac, țigări cubaneze, dulciuri importate din Federația Rusă și din China, conserve chinezești de carne de porc – dă măsura acestui fapt. Același lucru se poate spune și despre restaurantele care se adresează turiștilor: mâncare puțină și de proastă calitate. Confruntat cu această sărăcie, observatorul străin – atunci când are șansa să surprindă furtiv câteva crâmpoie





– este însă șocat de contrastul dintre zonele pentru străini și cele locuite efectiv de populație. Una dintre vederile panoramice oferite de restaurantul de la ultimul etaj al hotelului subliniază aceste discrepante: „În stânga se vedeau noii zgârie-nori ai Phenianului, iar în dreapta – niște maghernițe care încă nu fuseseră demolate de regim. Căsuțele, care stăteau să cadă, erau proptite una-n alta, iar drumurile din cartier, erau, de fapt, niște poteci de pământ bătătorit.” (pp. 66-67). Starea rețelei de drumuri este un alt element de contrast: în afara celor câteva bulevarde din centrul capitalei, drumurile sunt neasfaltate. Mijloacele de transport sunt reprezentate de tramvaie și autobuze sărăcicioase, biciclete și, foarte rar, mașini. În fapt, populația de rând nu are dreptul să dețină automobile, de acest privilegiu bucurându-se doar cadrele superioare din armată și demnitarii de la ministru adjunct în sus. Metroul, cu care regimul se mândrește, este prezentat astfel: „Stația era impunătoare, tavanul foarte înalt era încărcat cu candelabre, iar pereții erau pictați cu chipurile liderilor, înconjurați de soldați și pionieri. Arhitectura fastuoasă contrasta flagrant cu numărul mic al oamenilor din stație, îmbrăcați sărăcăcios, în culori terne, care nici măcar nu-și ridicau privirea din pământ.” (p. 70). În plus, starea jalnică a vagonului de tren (care datează, potrivit autorului, din anii '60), în totală discordanță cu stația de metrou, completează acest tablou al contrastelor (nu întâmplător străinilor le este interzis să filmeze în interiorul vagonului!). Singurul element de continuitate între opulența stației și vagon este reprezentat de mesajul propagandistic: pereții vagonului sunt decorați cu portretele liderilor Kim Ir Sen și Kim Jong Il, iar la aparatul de radio se difuzează discursul de proslăvire a regimului ținut de președintele Parlamentului.

Cititorul cărții lui Adelin Petrișor va fi cu siguranță uimit de aparițiile oamenilor de rând din două motive. Mai întâi, aceștia par să fie mereu prezenți și, în același timp, aproape absenți. Apoi, șocantă este reacția lor la doctrina oficială, în condițiile în care te-ai fi așteptat ca un aparat propagandistic atât de performant să nu lase loc de ezitare. Contradicția este însă doar aparentă, dacă se ține cont de circumstanțele în care reporterul străin are posibilitatea de a se întâlni direct cu cetățenii. Considerați în mod colectiv, locuitorii capitalei se prezintă ca o masă informă, obedientă, care pare să existe doar ca să răspundă necesităților regimului (mobilizarea în armată, participarea la festivitățile naționale etc.). Individualizați însă prin intermediul interviului, oamenii simpli capătă contur, dar devin ezitanți. Demnă de semnalat aici este șovăiala unei tinere întrebată de importanța sărbătorii a 100 ani de la nașterea lui Kim Ir Sen. Într-un alt interviu, o femeie se blochează pur și simplu la întrebarea dacă este mulțumită de nivelul ei de trai. Aceste două exemple, și alte câteva similare, demonstrează, în fond, eșecul propagandei, ineficiență în ciuda perfecționării sale de-a lungul a peste 50 de ani de existență a regimului. Teroarea este cea care asigură perpetuarea regimului, și nu mesajele sforăitoare care par să nu fie nici măcar ascultate. Total depersonalizați, oamenii nu fac altceva decât să execute ordinele superiorilor. De aceea sumbra prognoză a autorului: „Nu de puține ori am stat și m-am gândit cum ar reacționa nord-coreenii dacă mâine regimul s-ar vaporiza pur și simplu. Cred că cei mai mulți ar muri de foame.” (p. 144) este foarte credibilă.

Într-o țară în care „jurnaliștii nu intră când vor, ci când sunt invitați de la centru” (p. 23), nu este deloc surprinzător că și în acest caz există un motiv al invitației, și acesta este sărbătorirea centenarului de la nașterea fondatorului Republicii Populare Democratice Coreene. Prin participarea jurnaliștilor străini sistemul urmărește să-și mediatizeze reușitele militare și, pe această cale, să însăimânte regimurile capitaliste. Eșecul lansării rachetei – singura măsură care ar fi putut reprezenta o amenințare reală pentru vecinii săi – mobilizează regimul să-și canalizeze eforturile spre interior în scopul de a-și impresiona și înfricoșa cetățenii. Fastuoasa paradă militară organizată pe stadionul umplut până la refuz, în fapt o trecere în revistă a unui armament învechit, nu poate avea efectul scontat decât asupra unei populații izolată complet de restul lumii. Ostentația este o altă caracteristică a acestor manifestații. Fie că este vorba de numărul impresionant de oameni plasați chiar și în locuri de unde nu pot auzi sau vedea ce se întâmplă pe scenă, de jocurile de artificii în plină zi, de iluminarea completă la evenimente a zgârie-norilor care de fapt nu sunt dați în folosință, sau de automobilele luxoase parcate în fața clădirii în care se desfășoară o serbare a regimului, toate aceste etalări de bunăstare sunt o altă modalitate prin care sistemul se impune

în fața cetățenilor. Și aceasta este imaginea pe care regimul vrea să o transmită în exterior.

Cartea de față pornește de la o experiență personală, și anume vizita de o săptămână la Phenian în aprilie 2012 a reporterului de televiziune Adelin Petrișor. Dat fiind însă caracterul închis al regimului, informațiile de primă mână sunt relativ puține și atent direcționate de autorități pentru a reda versiunea oficială. De aceea, pentru coerența discursului, sunt folosite cu recurență informații provenite din documentarea făcută de autor despre Coreea de Nord. Stilul închegat al cărții, limbajul accesibil, frazele scurte impun un ritm plăcut lecturii. Observațiile directe, rod al privirii exersate a jurnalistului, au meritul de a capta rapid atenția și de a-l transpune pe cititor în chiar miezul evenimentelor relatate. Cartea, deși fixată în limitele narațiunii convenționale, prin descrierile sale fotografice, creează adesea impresia de reportaj filmat, senzație amplificată de imaginile care însoțesc volumul. În România post-decembristă, confruntată acum cu criza economică, unde nu puține sunt vocile care denunță eșecurile democrației, mesajul transmis de *Țara cu singur gras* ar trebui să fie o meditație asupra valorilor democrației cu atât mai prețioase comparate cu pericolele reprezentate de un regim totalitar.



Mihai Țopescu

Cocon I, lemn, metal, 2013



## cartea străină

## Scabia în paradis

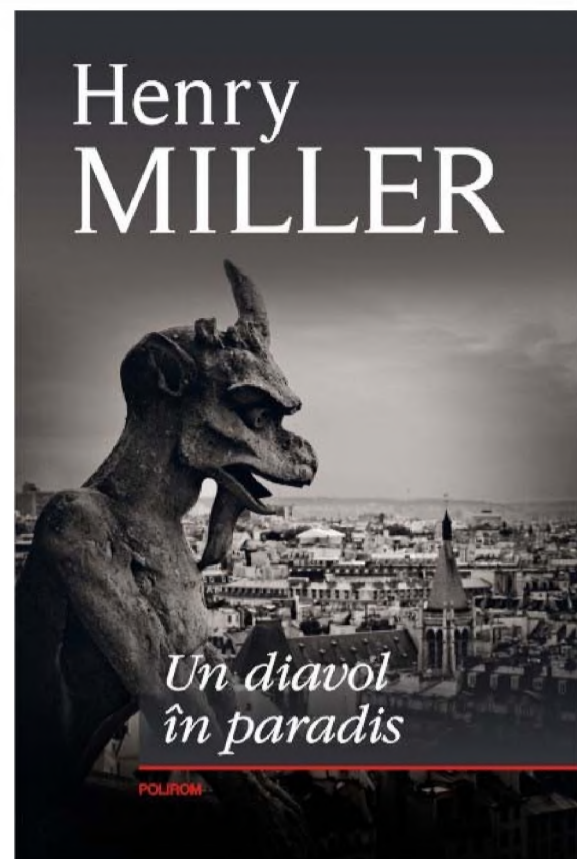
Ștefan Manasia

Henry Miller  
*Un diavol în paradis*  
Iași, Ed. Polirom, 2013

Merită salutat efortul editurii Polirom de a ne oferi, începând cu 2010, fructele pînă nu demult interzise ale uneia dintre cele mai fascinante personalități literare ale secolului XX. Pentru că romanele și eseurile lui Henry Miller desantează abia acum în limba română (merită amintit aici și pionieratul editurii EST), într-un veșmînt – grafic și narativ – de zile mari. Ca și cum talentele recunoscute lui Miller însuși, de inventator lingvistic și pictor avangardist, ar stimula celulele gliale ale editorului și traducătorilor. Lavinia Braniște semnează transpunerea celui de-al doisprezecelea volum apărut în seria de autor Henry Miller, romanul *Un diavol în paradis* (Polirom, 2013), într-o română colocvială, somptuoasă și totuși nelipsită de umor.

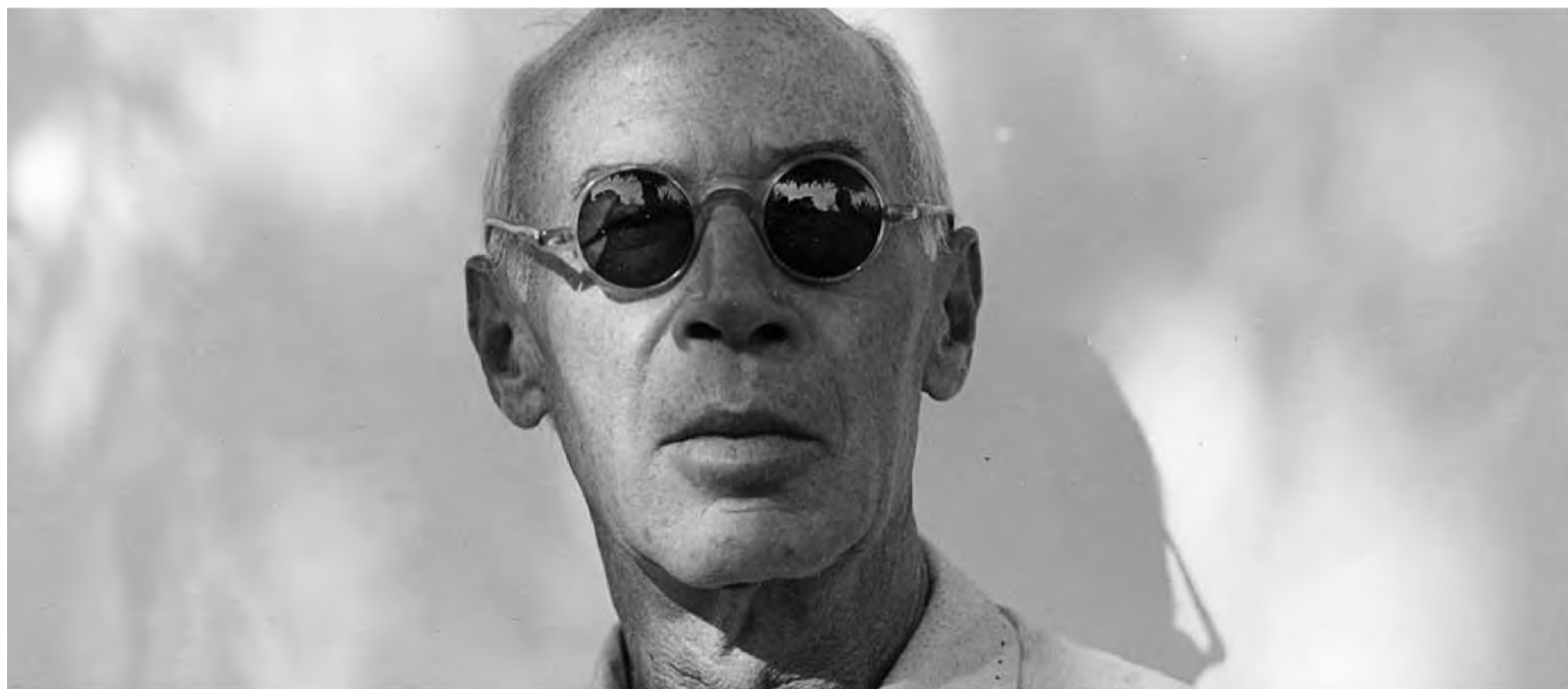
Avem în fața ochilor un text nepretențios, aproape duminical: ca un yacht lansat în siajul distrugătoarelor (*Sexus, Flexus, Nexus*), sosite pe urma portavioanelor (*Tropicul Capricornului, Tropicul Cancerului*). O prezentare: a astrologului, dandy-ului „dizgrațiat”, escrocului Conrad Moricand care, transvazat de pe cheiurile Senei în Big Sur (California), îi permite naratorului Miller o extatică, nostalgică intruziune în Parisul fetișizat (al anilor 1930). Asistăm, uluiți și oripilați, la o (altă) falsă (pentru că milleriană) inițiere: în arta ocultismului sau în farsa văzută ca suprem vehicul existențial. E romanul unui gogoman de geniu, ce pare să-și șoptească la tot pasul: „*Ouai! Le știi pe toate. Le-am mai auzit înainte. Le-am uitat cu multă vreme în urmă. Ouai! Tu parles!* Labirintul, căprioara cu coarnele de aur, graalul, argonautul, chermeza à la Bruegel, vintrele rănite ale scorpionului, pîngărirea gazdei, areopagitul, transnebulia, nevroza simbiotică și, într-o sălbăticie de pietricele, o lăcustă singuratică.” (p. 35) Personaj central al micului roman, Moricand se exprimă și este, la rîndu-i, povestit prin ghirlande enumerative și repetitive,

jeturi de juxtapuneri paranoice, sîmburi de imprecuație și pamflet, în care recunoaștem ghearele unui Henry sedus și enervat la culme, adesea, de caracterele adunate în cărțile lui jemanfișiste, anarhiste, libertine și autodidacte: „Era nevoie doar să menționeze numele unei străzi, un monument prostesc, un restaurant sau un cabaret care nu mai există, pentru ca roțițele să se pună în mișcare. Iar evocările sale aveau chiar și mai mult gust pentru mine, fiindcă el văzuse totul prin ochii unui snob. Oricît de mult ar fi participat, el nu suferise niciodată atît de mult ca bărbații despre care povestea. Suferințele lui au început atunci cînd cei care nu fuseseră uciși în război, nu-și puseseră capăt zilelor sau nu o luaseră razna au devenit faimoși.” (p. 74) Moricand nu iartă gloria unor Max Jacob sau Blaise Cendrars, a francezilor care nu au devenit *colabo* în războiul al doilea mondial, cum nu arată îngăduință nici Americii naive și prospere, *paradisului* californian în care îl invită și-l cazează, pe cheltuiala și pe nervii lui, samariteanul Henry Miller. Flămînd el însuși odinioară sub Brooklyn Bridge sau sub un *pont* parizian, nu poate refuza mîna întinsă de amicul escroc, logoreic, fascinant și respingător. Căruia toată bunătatea, frumusețea și naivitatea lumii îi provoacă un fel de *scabie mentală*, simptomele unor nenumărate și imaginare boli. Deloc ciudat, comportamentul bizar și afectat al lui Moricand însuflețește colțul de lume unde s-a retras Miller. În casa lui din Big Sur, familia îi ascultă tiradele la micul dejun, prînz și cină, prietenii vin adesea doar ca să-l vadă și să ridă pe socoteala lui. Moricand morocănosul le ridică moralul și le dă efervescență spirituală. Monstruoziitatea lui, care merge de la colecțiile de artă „degenerată” pînă la evocarea unor (tot pariziene) episoade de pedofilie, de la ponegrirea companiilor din avangarda literar-artistică franceză la asumarea împăcată a trecutului personal, de lipitoare perpetuă, monstruoziitatea asta a lui Conrad Moricand își păstrează, pînă în ultima pagină, magnetismul oripilant, negru. Pînă cînd Miller, samaritean și petrecăreț, nu ezită,



totuși, să facă fumigații, să dezinfecteze cămăruța în care depozitase, o vreme, gîngania antropoidă pe care, cu talent deopotrivă lingvistic și pictural, avea s-o transfere-n fluxul microromanului *Un diavol în paradis*.

Lectura aceasta, cum începusem, duminicală și nepretențioasă este pentru mine mai importantă decît cititul *Tropicelor* sau al trilogiei scandaloase. Pentru că, în abordarea temelor minore, decorative, facile, vezi mai bine decît nicăieri dacă un autor e mare, cu adevărat mare. Și Miller, provocatorul, inega(labi)lul, pornograful, autodidactul, e. Și încă ceva: reedităm și recitim (din varii obligații) nume sacrosancte ale secolului literar XX, osificate și uscate și lipsite de expresivitatea pe care le-o conferiserăm cîndva și pe care, vai, n-au avut-o în realitate niciodată. Deschizi cartea, orice carte semnată de Henry Miller, și între copertile ei, ca sub un buștean putrezit, viața viermăiește cu repeziune...



Henry Miller



## poezia

### Raul Coldea

#### ultima liniște

să fie așadar pământul plin de piatră, de carne și de lemn.  
acestea sunt singurele lucruri care spun întotdeauna adevărul.

e toamnă la marginea fiecărui pat. în fiecare vas nespălat.  
în lingura care îl hrănește pe celălalt. în păcatele spovedite cu limba pe cerul gurii.  
e toamnă și e mai cald ca niciodată.

milioane de acarieni invadează paturile pe jumătate goale.  
semne de dincolo de la cei pe care i-am iubit. prețuirea lor eternă.  
singurătatea ca o linguriță de vin care îi iartă cu forța pe alcoolici.

în fiecare zi e dimineață și seară câte o dată.  
e atâta exasperare în certitudinea asta încât dumnezeu își ia jucăriile și pleacă în altă parte.  
privesc de afară pe fereastra bordelului. acum e frig. un bărbat și o femeie dansează goi și îmbrățișați.

(probabil cea mai comună zonă a poeziei lumii acesteia este frica de a spune "te iubesc" atunci când ai ocazia)

noaptea stau întins în pat și nu spun nimic pentru că nu am cui.  
întunericul cade peste mine ca o ploaie și mă udă până la piele.  
apoi iar dimineața și oamenii mergând încolonați la muncă.

(să ai o singură viață și să se ducă liniștită pe pulă.  
să dormi cu picioarele la gură și să refuzi să mănânci doar ca să mori mai repede. și să îți iasă. iată omul!)

pe străzi, privind prin lunete luna prăbușindu-se în mare.  
un fel de dihotomie clară între iubirea față de noi înșine și iubirea față de ceilalți.  
avem o grămadă de trecuturi.

*nimic nu ajunge nimic*

#### păianjen

E bine așa, ce-i al înserării să rămână bine întins  
pe felia de pâine  
și ce-i al dimineții să se bălăcească în scrumiera de  
pe biroul meu.

Desigur, s-ar putea scrie multe despre îmbrățișarea pernei  
ca substitut pentru ceva mai profund,  
mult mai înalt decât panica de a mă trezi cu

spatele la tine,  
decât liniștea de la cinci dimineața sau decât ceaiul negru, fierbinte,  
atât de fierbinte încât așteptăm amândoi minute în șir, privindu-ne în ochi  
și bucătăria devine neîncăpătoare  
mansarda întreagă e populată în câteva secunde încât noi înșine nu mai avem loc  
și ne cățărăm unul pe altul, tot mai sus, tot mai departe,  
până când casa noastră nu se mai vede,  
sau chiar mai sus de atât,  
desigur  
s-ar putea scrie multe despre frica de a merge la culcare  
sau despre jumătățile de rugăciuni uitate și despre cuvintele inventate în locul lor,

dar noaptea stă perfect întinsă pe felia aceasta uscată de pâine,  
iar dimineața se bălăcește în scrumieră.

în colțul cerului, un păianjen își face casă.

#### somn, frică

bucăți de mișcare, developate și prinse cu ace de gămălie.

am în buzunarul paltonului o bucată de nylon murdar  
prin care mă uit spre cer în fiecare dimineață.  
în stațiile de autobuz, frunți încrețite și suflete care se încălzesc de la țigară.  
iarna asta e seacă și proastă. apa se chinuie să înghețe în pahar.  
fotografiile cu tine stau întinse una lângă alta și poartă urme de dinți.

drapeluri curate și triste stau înfipte în garduri, în trotuarele proaspăt turnate,  
țara asta a mea e populată de pictori orbi și de semafoare  
ca niște fructe târzii, ciorile atârând în tăcere în copaci.

#### cum sa te cunoști pe tine însuți

fiecare mișcare îmi este urmărită.  
hai să ne atingem cu buricele degetelor.

fiecare să atingă buricul celui alt cu buricul degetului arătător.  
priviți în dreapta și în stânga.  
alegeți-l pe cel care vă place și umeziți-vă buricul degetului arătător  
cu conștiința faptului că urmează să vă lăsați inundați de ființa lui.

acum introduceți degetul umezit în buricul celui ales.  
va simți o senzație pe care nu o va putea descrie niciodată.  
niciun contact sexual nu v-ar putea pătrunde atât de mult.  
părăsiți teatrul într-o grămadă speriată, dar ordonat.

opriți-vă în fața teatrului și pipăiți-vă ca și cum ați fi mici și mama voastră ar încerca să vă descopere

eventualele gălme.  
totul e competiție,

cine ajunge primul la el și își dă un șut în cur a lui e împărăția cerului.

se crapă de ziuă, trosnește și apoi se transformă în cărbune.

#### ploșnițe

aștept.  
rotocoale de argint inundă cerul dimineții.  
dacă ai veni aici pentru câteva minute, aș putea să te leg de patul meu cu o sfoară  
și să te privesc cum cauți speriată soluții.

de câteva zile mă trezesc tot obosit,  
toată noaptea hrănesc urlătorii către lună.  
când se face liniște perfectă ascult atent să îți aud respirația.  
bucata de cer de deasupra mea se umple de ploșnițe uriașe.

## parodia la tribună

### Raul Coldea

#### cum să te cunoști pe tine însuți

ești conștient de faptul că toată mișcarea ți-a fost urmărită încă de la intrarea

la Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Teatru și Televiziune,  
adică vii tu de la Brașov,  
ridici degetul arătător a atenționare pentru a putea spune  
că ești interesat de cultură și pasionat de lectură, fără istov,

apoi îți umezești degetul să vezi de unde bate vântul,  
spre ce reviste literare și spre acolo te-ndrepti agale  
cu poezii, schițe, piese de teatru, orice în ce cuvântul,  
ordonat, capătă valențe artistice și sexuale.

știi că totul este o competiție și de multe ori primești câte un picior în dos,  
dar știi că orice picior acolo este un pas înainte și îți este de folos

pentru a te cunoaște pe tine însuți, deși acum pentru asta se spune  
că este suficient să mergi la CNSAS și, cuminte,

să îți ceri dosarul și să ți-l aștepti până te transformi în cărbune!

Lucian Perța



# Către Administrația cimitirului

Mircea Pora



„Noi vom învia ca mâine și vom merge iarăși la servicii”

STIMATE DOMNULE ADMINISTRATOR,

Eu, fostul contabil, Milu Prepelită, sunt decedat de patruzeci de ani. Am murit de pe urma a patru, cinci boli, tratate absolut toate după ureche. Cu ceaiuri, comprese, ventuze, suc de rădăcini, lingurițe de cenușă, tot felul de boabe cumpărate de prin piețe. Un întreg folclor medical. O vreme a fost bine, până când metehnele legându-se între ele, m-au dat gata. Am murit în baie cu capul într-un lighean. Au rămas după mine, mobile, două sau trei costume, mai multe pături, perne, piese de bucătărie, câteva cărți și două tablouri, izvoare, animale în pădure, câștigate pe când eram tânăr la un concurs de aruncat cu pălăria. Țin să vă spun că n-am fost căsătorit, poate ușuratec, poate ghinionist, dar am avut „iubite” în câteva rânduri. Le scriam scrisori, mergeam la băi, dansam tangouri, vremuri de aur, firește, asta a fost... Înfirmantarea, ca să vă dau și amănuntul acesta, fără răsnet, regrete, discursuri, după posibilități... un preot, un cantor, doi prapuri, o încropire de clasa a treia. La început, și desigur știți la ce mă refer, pot să spun că a fost bine; liniște, degradare treptată, fără năruiri, dialoguri plăcute cu vecinii de teritoriu, colonei, unii

dintre ei căzuți cu mult înainte de primul război, mari industriași, actori, scriitori, femei caste, impecabile odată, femei aventuroase, înotând în plăceri până la gât. Îmi spunea un domn, cu peste optzeci de ani vechime în pământ, din care n-a mai rămas decât papionul, că pentru drumul nostru spre înviere ar trebui s-avem mai multă liniște, să fim ceva mai respectați... Iată, însă, ce se întâmplă de la o vreme... vin cheflii, domnule administrator, cine știe de unde adunați, apar, ca niște molime, blesteme, resturi de nunți, se țin tot felul de aniversări, cu un cuvânt petreceri peste petreceri... Se amestecă într-o hărmălaie de nedescris, adevărat infern sonor, acordeoane, clarinete, țambale, contrabase, fluiere, naiuri, pian electric, viori. Nu mai vorbesc de voci. Nu mai vorbesc de cuvinte, plus ce lasă toți aceștia în urmă când pleacă. Vis-a-vis de mine, pe piatra de veci a domnului general Bebereche Vergiliu, om greu de decorații, s-au preparat fleici, grătare, mititei, pârhoale. Un alt aspect care ne doare sunt loviturile ce se dau la flori și lumânări. De la domnul deputat Pribeagu Cezar, venit ieri în mijlocul nostru, au dispărut peste noapte toate cele treizeci de coroane ce l-au însoțit pe așazisul „ultim drum”. Adică să nu poți pune celor dragi un ghiocel, o brândușă, o ciuboțica cucului, că gata, în câteva momente omagiul s-a și dus... Pe urmă, din greu, se sustrag, colacii, bom-

boanele, coliva. C'est pas possible... așa ceva. Noi, cei care am mâncat odată tot ce mintea omului imaginează, am trecut aici la un alt regim de alimentație, impalpabil, simbolic, iar micile pachetele care se sustrag sistematic, sunt tocmai esența acestor simboluri. Pe urmă ar mai fi ceva... câinii, domnule administrator, fie de capul lor, singuratici, tip Robinson, fie de-a grămada când sunt prinși în așa numitele nunți. Fac o zarvă enormă, se bat pentru doamne, hauhau și iară hau, se aprinde totul sub lătrăturile lor. Și se mai spune ceva... nu pot să trec cu vederea amănuntul... auziți, că unii dintre noi, am porni prin miez de noapte, ca arătări, strigoi și i-am face pe cei vii să le clănțane dinții de frică. Chiar credeți că domnul general Podaru, un simbol al artileriei noastre, căzut acum nouăzeci de ani la datorie, sub forma unei pisici cu un cap în față și altul în vârful cozii ar putea să sară prin nu știu ce poduri sau să clatine nu știu ce uși, că doamna profesoară Alexandru, distinsă cu merite didactice înalte, sub forma unei berze ar bântui prin sate, dărâmand hornuri, pornind clopotele din biserică?... La fel se vorbește de domnul tenor liric Bătrânea, de jumătate din foștii artiști ai Teatrului de Operă și Balet. Ultimul zvon e că eu în ținută de împărat medieval aș fi apărut la o nuntă, bineînțeles la miezul nopții și aș fi răcnit... „Mireasa va pleca cu mine în nemărginiri”... Pe lângă toate cele spuse până acum – și mărturisesc că ar fi destule – aș mai face o adăugire... Credeți, domnule administrator, nu credeți, recent, nu știu din a cui inițiativă, au început să facă filme cu scene turnate prin locurile noastre de pace. Se aleargă, se fugăresc, actori sau ce sunt, pe alei, sar peste morminte strigând... „stai, ticălosule”... intră prin cavouri unde e tot a doua vorbă e „te iubesc”... „Arghire, vreau să fii al meu”... „oh, Aldule, sărută-mă să uit de mine”... Iar noi, cei care sălășluim aici, avem nevoie de liniște, de un minim respect. Patru etape trebuie să străbatem, imposibil de măsurat în timp, până ce ne vom afla pe lunga cale ce duce spre Înviere. Odată treziți din somn, poate cu alte chipuri, alte reflexe, mâini mai lungi, păr până la genunchi, ce credeți că vom face?... Vom merge iarăși și iarăși la servicii, spre șefii noștri, aici, pe alte planete, prin birouri aflate în praful stelar, prin spațiu, plutind pur și simplu, ori unde va fi nevoie de noi.

Încredințați că toate acestea se vor întâmpla, deocamdată, domnule administrator, din somnul nostru rece vă trimitem cu toții un fierbinte salut...



Mihai Țopescu

Imagini din expoziția *Sacrifice*, Veneția, 2013



# Text inactual...

## Mircea Pora

(La baza demersului stă o întrebare stas, pe care reporterii, mediocrii sau nu, o adresează într-o anumită împrejurare mai multor domni și doamne din diferite medii sociale.)

Reporter 1: Știu că sunteți un apreciat scriitor de duzină, autor a vreo 15 romane imposibil de citit. Știu, de asemenea, că ați primit aproape anual premii pentru "produsele dumneavoastră" și că ați fost declarat "cetățean de onoare" a două orașe și vreo câteva sate. Trecerea dintre ani, unde o să v-o petreceți?

- Vă felicit pentru curajul și, pot să zic, "tupeismul" de care dați dovadă. Nu-i ușor să-i trănțești cuiva în față că e scriitor de duzină, un "caca-maca", deținător al unor premii ce nu valorează nici cât o pereche de ciorapi. Ce să vă zic, ca să vă ard una peste bot, cu 15 romane la activ, citibile sau nu, sunt considerat scriitor. Probabil, în esență un grafoman, dar să știți că nu sunt singurul. Anul acesta, pentru a lămuri întrebarea, împreună cu soția mea, Fulga pentru cine n-o cunoaște, vom merge pentru noaptea dintre ani într-o stațiune montană unde ne vom întâlni cu nu știu câți mediocri. De altfel, "acolo", avem solide garanții că totul va fi mediocru; meniurile, muzica, antrenul, solistii, surprizele. Se spune că în zonă până și animalele rag mediocru. Mai mult, sfârșitul nopții și începutul zilei are în sine ceva iremediabil mediocru. Dacă voi mânca și bea prea mult am șansa de-a muri între mediocri. Cred că e cea mai plăcută ambianță unde un om se poate stinge...

Reporter 2: Vă rog să ne iertați că suntem atât de plini de noroi. Am ajuns cu greu până aici, plin de dulăi, pietroaie, peste tot. Unde vă veți petrece revelionul?

- Mă bucur de întrebare, nu mi-a pus-o nimeni, niciodată. Sunt un om simplu și fără prieteni. În fiecare noapte de revelion, asta e tradiția, vă rog să scrieți, după ce-mi bat nevasta și beau zdravăn, mă pun pe depănat amintiri. Aici lângă sobă, în camera cu pământ pe jos în care ne aflăm. La ce, la cine mă gândesc?... La toți plutonierii din armată, pe unde-or fi, ce-or face, care ne puneau să facem "târâș", să furăm pepeni, prune de prin grădini, la învățătorul meu care pentru a mă trece din clasa II-a în a III-a m-a întrebat cu inspectorul de față... "Spune, mă, ce are câinele, păr sau pene?"... "Pene, să trăiți, am zis"... pe urmă, după miezul nopții, mi-i aduc în față pe membrii primei noastre fanfare. Cântau toți după ureche, fals, cum apucau. Erau greu de ascultat dar lumea tot venea la program. Nu-l uit nici pe "domnul doctor", unul venit în sat de nu știu unde, care scotea măsele "pe viu"... Apoi, spre dimineață, dacă nu-i cuminte, îmi mai bat o dată nevasta, sparg o oală să plece ghinionul și mă culc pe unde apuc. Cred că sunteți mulțumiți de programul meu...

Reporter 3: Doamnele academicieni, să ne scuzați de această buznă, de deranj, dar venim cu clasică, de acum, întrebare... unde vă veți petrece Revelionul?

- Nu-i nici o buznă, nici un deranj, așezați-vă pe unde puteți iar de răspuns la interogație am să vă răspund... Deja de o bună vreme, în noaptea unică de care vorbim, ne strângem la un loc șase, șapte academicieni, bineînțeles, cu doamnele noastre. Țin să vă spun că "doamnele" sunt tinere, căci, noi toți, după primirea în Academie, am divorțat de vechile soții. Chestiune de aspect,

educație, impresie la prima vedere. Anul acesta, spre exemplu, de Revelion, noi, bărbații, la un pahar de apă minerală sau o cană de iaurt, depinde de regim, ne-am propus să discutăm despre Napoleon. Vom desemna planul bătăliei de la Austerlitz, cu punctele bune sau mai puțin, vom analiza campania din Rusia, făcând referiri de data aceasta, la numărul de cai dispăruți, la cei ce au suferit degerături, pe urmă, spre dimineață, o vom evoca pe împărăteasa care, la greu, s-a cam desolidarizat de împărat. Ce se petrece în acest interval cu doamnele noastre?... Ne-am gândit și la asta... Ele vor pleca cu niște tineri plătiți din fondurile de relaxare ale Academiei, la un restaurant, la o cabană, pentru a se distra cât mai complex cu putință. Patinaj, ceasuri romantice etc. Le vom revedea, în jur de șase dimineața, sperăm mulțumite, când conform înțelegerilor noastre ne vom retrage cu toții spre case...

Reporter 4: Știm că peste un sfert de oră veți pleca împreună cu doamna la restaurantul de cinci stele "Ella", pentru a vă petrece noaptea dintre ani. Cum v-ați dori să fie aceste ore speciale?

- Luați loc, o să caut să vă răspund, dar până atunci serviți o vișină cu jumere, e o combinație excelentă, n-o să regretați... Îndeletnicirea mea e grea, cu riscuri, cu familii îndoliate, dintre noi, dintre dresori, nu puțini au plătit cu viața pentru pasiunea lor. Nu-mi va fi ușor, ca pentru șapte, opt ore să mă aflu, scuzați formula, cu tot felul de "papă-lapte", în stânga și în dreapta. Nu știu ce avocați, profesori, ingineri, manageri, cu soțiile lor. Căci una e să-ți ragă un leu în urechi și alta e să ascuți ce istorisesc nu știu câte găini și curci coafate. Certuri cu soacra, torturi ratate, copii cu zece pe linie. Norocul meu e că după două, trei ore de "plictiseală festivă", îmi apar în fața ochilor peste capetele celor din jur, cai în pas de vals, șerpi șuierând pe la urechi, urși tăvălindu-se printre brazi, aruncând cu stânci, lei, leopardzi sărind prin cercuri de foc. De regulă, când se aduc, spre dimineață, ultimele sarmale și borșuri, potroace etc., mă aflu cu totul într-o altă lume. Mai în spate cu vreo câțiva ani, cred că de pe urma acestor "transpuneri", mi s-a schimbat și chipul. Unul dintre vecinii de masă, un fost premiant la

olimpiadele de matematică, chiar mi-a spus...

"Domnule tigrule, vă rugăm să ne iertați, dar eu și cu soția mea plecăm ceva mai repede acasă"...

Reporter 5: Să trăiți, să fiți sănătos, domnule director de penitenciar... ce va însemna noaptea ce vine pentru dumneavoastră?

- Să trăiți la rândul vostru, cu împliniri, cu sănătate... Sincer vorbind, căci altfel cum, nu prea sunt eu făcut să petrec revelioane. Spune și figura mea asta. Nu poți răcni, nu auzi acel "ordonat"..."apelul"... "adunarea"... sunt spații goale în vocabularul meu... Totul e greu... te nimerești la nu știu ce restaurant lângă o doamnă făcută parcă din beteală și mătase, dincolo e o domnișoară ca o libelulă însoțită de prietenul ei, delicat și el asemenea unei mici păsări tropicale. Se mai discută, pe urmă, literatură, dramaturgie, tehnici de regie, mai știu eu ce... Mi se spune și mie "Să trăiți, domnule colonel, La mulți Ani"... dar eu tot un temnicer rămân și pe jumătate din cei cu care petrec i-aș încarcera. Poate că unii chiar și merită asta... În tot cazul, în bilețelele surpriză care circulă prin cozonaci, torturi, chiftele, eu desenez, și încă bine, gamele, cătușe, costume "în dungi"... Ce să fac, profesia mi-a intrat în sânge, m-a denaturat...

Reporter 6: Maestre, doar două vorbe, știți despre ce...

- O, Doamne, e atât de plăcut să-ți faci Revelionul singur, acolo unde singurătatea e mai singură decât oriunde... N-ai cui să-i spui... "La Mulți Ani"... "Împlinirea tuturor dorințelor"... "Când ne va fi mai rău, așa să ne fie"... Nici nu cânti, anapoda, la grămadă... "ș-altă dată... ș-altă dată... o s-o facem și mai lată"... Te plimbi pe alei și ești lăsat în pace. Când ninge totul pare făcut din plăci albe și fire de vânt. Din când în când s-aude vechea melodie "Mască bătrână pe cine cauți aici" sau una mai recentă, "Arăți ca o radiografie"... După miezul nopții, sub forma unor bulgări liniștea cade din cer. Nimeni nu supără pe nimeni. Păsările nopții, pe crengi, ca niște buchete uscate de flori. Zâmbesc în trecere unor fotografii, privesc în prăpastia timpului, sprijinindu-mă de liniile reci ale unor umbre. Niciodată un astfel de revelion nu m-a obosit. Spre dimineață, întotdeauna, am văzut o vulpe cu coadă strălucitoare de argint. În spatele ei, pentru o clipă, un mic copil în costum de marinar. Uneori purta pe cap coroană ca un monarh. Acela eram eu...



Mihai Țopescu

Pește fantastic, metal, lemn, plastic, 2013



## interviu

# „Scriitorul român e la fel cu poporul din care a ieșit”

de vorbă cu scriitorul Radu Ulmeanu

**Alexandru Petria:** - Radu Ulmeanu, cu ce ați vrea să începem discuția noastră?

**Radu Ulmeanu:** - Să zicem cu bună ziua, atât dumneavoastră cât și celor care ne vor citi. De acord?

- Cum să nu?! Și acum, că am spart gheața, s-o luăm direct - de ce scrieți?

- Întrebați-mă mai bine de ce respir, sau de ce beau apă. Asta și apropo de cunoscutele „respirări” ale lui Nichita Stănescu, dacă vă aduceți aminte. Se spune, de altfel, că înainte de a trece pe celălalt tărâm, poetul *Necuvintelor* respira cu mare dificultate, ajungând chiar aproape de sufocare. Chiar în momentul când trecea dincolo, a reușit să spună: Respir! E ca binecunoscuta exclamație goetheeană în momentul exitului: Lumină! Fără să pretind că aș fi la înălțimea lor, pot totuși să spun că scrisul pornește din această nevoie, aș spune atavică, de oxigen și de lumină.

- Ok, dar n-ați scris foarte multă poezie...

- De unde știți? E o afirmație hazardată, sau merită să mă stârneasă, ceea ce nu e rău. Am publicat recent o antologie de poezii de 670 de pagini la Tipo Moldova, cu o autoselecție sângeroasă, din punctul meu de vedere. Că nu am publicat tot și nu mi-am publicat poeziile la vremea lor, e o cu totul altă poveste.

- Am vrut să vă provoc o țără... Care e cealaltă poveste?

- E povestea cenzurii din epoca Dej-Ceaușescu, când nu reușeam nicidecum să mă încadrez în acel pat al lui Procust pe care ni-l fixau funcționarii de partid de la instituția specializată în „purificare” ideologică. Aveau niște norme absurde, existau cuvinte interzise în poezie, lucruri greu de crezut astăzi. Oricum, ca o curiozitate, cenzura cea mai acerbă s-a instalat după desființarea Direcției Presei, cum se numea instituția în cauză. Ceaușescu a avut perversitatea de a pune cenzura în cărca redactorilor de reviste și edituri, care, pentru orice scăpare, își riscuau posturile bine plătite și din care decurgeau, pentru ei, multe alte avantaje. Existau totuși redactori care, spre lauda lor, preferau să-și asume unele riscuri decât să schilodească prea rău materialele publicate. Puțini, din păcate! Cel mai cumplit moment l-am trăit în 1971, când volumul meu de debut, intitulat *Zero extaz*, primise din partea direcției presei bunul de tipar, pentru publicare la Dacia, din Cluj. Tocmai atunci însă, când să intre la tipar, s-a întors Ceaușescu din cunoscuta călătorie în China și Coreea de Nord, cu noile idei de „revoluție culturală”. Totul s-a dat la recitit și cartea mi-a fost oprită. A trebuit apoi să aștept opt ani, până când Florin Mugur a îndrăznit să facă pasul decisiv pentru mine, publicându-mi la Cartea Românească volumul de versuri *Patinoar*, din care eliminase totuși exact poemul ce dădea titlul volumului.

- Vă amintiți cu furie de vremurile respective?

- Cum altfel? Nu a fost însă prima și ultima lovitură pe care am încasat-o. Eram în anul I la Filologia clujeană, când, în aprilie 1964, decanul Mircea Zăciu m-a exmatriculat pentru 6 luni, cu drept de reînscrisie fără un nou examen de admitere în același an I, dar cu o condiție: să prezint o adeverință că m-am angajat între timp în câmpul construcției socialiste pe unul din marile șantiere ale patriei. Motivul exmatriculării: 24 de absențe nemotivate. În aceeași situație mai erau încă vreo 5-6 studenți și am contestat decizia la rectorul universității, Constantin Daicoviciu. Acestuia i s-a părut ridicolă măsura și l-a obligat pe Zăciu să o revoce. S-a răzbunat însă pe noi (da, era un ins meschin și răzbunător, vezi și comportamentul lui față de Lucian Blaga, pe care îl considera încă în '64 un poet reacționar!) în anul următor, profitând de faptul că asistasem, ca simpli martori, la o bătaie între studenți la căminul „Avram Iancu”. De data aceasta exmatricularea era definitivă și „din toate universitățile din țară”, ceea ce depășea cu mult competențele lui. Aici s-a rupt firul normal al unei existențe ce promitea câte ceva, încă de pe atunci. Nu uit că l-a exmatriculat și pe Ion Alexandru, în 1963...

- Și ce ați făcut?

- M-am dus, desigur, la București. Nu eram un nume cunoscut, deși la Cluj aveam deja o anumită notorietate, așa că am fost tratat cu obișnuitul „nu sunt locuri decât la fără frecvență”. Până la urmă, după o sumară corespondență cu facultatea din Iași, decanul de-atunci m-a anunțat în scris că e de acord să mă înscrie acolo în anul al doilea. Când m-am dus în toamnă să mă „instalez”, tov. decan a întors-o ca la Ploiești, că ei s-au fript cu alții în aceeași situație, mi-a invocat dictonul cu ciorba și iaurtul, după care am fost obligat să dau un nou examen de admitere, ajungând astfel încă o dată în anul I. După care am avut surpriza că unii din colegii mei de la Cluj exmatriculați în aceeași condiții, dar care veniseră, cum se spune, de-acasă, fuseseră reînscrisi de același decan, fără probleme de iaurt, în anul al doilea.

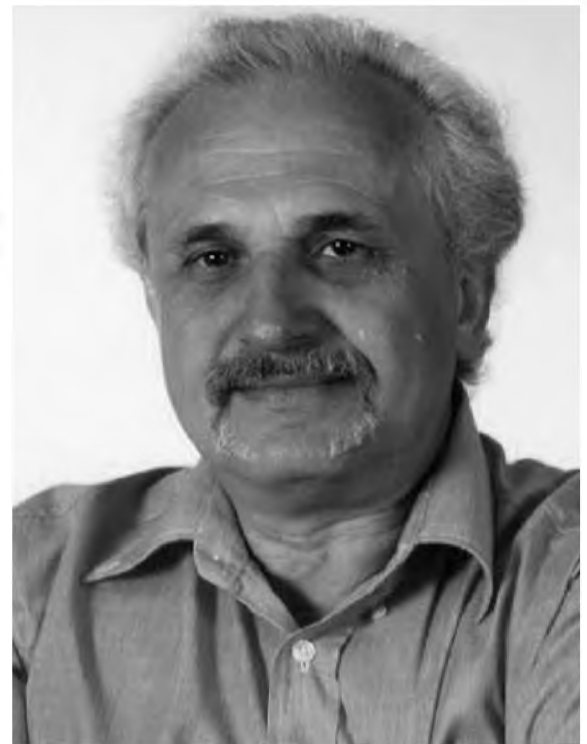
- Apoi?

- Nu mai insist asupra aspectelor biografice, am ținut doar să pomenesc momentele care mi-au marcat decisiv existența, una aventuroasă, desigur, în continuare. Dar asta face parte din materia romanului la care lucrez în prezent, așa încât prefer să le ofer cititorilor aspectul ei romanțat, probabil mai sugestiv și mult mai complet, în orice caz.

- Romanul de care vorbiți vine după altul...

- Da, în care biografia este completată, dacă nu covârșită, de ficțiune: *Chermeza sinucigașilor*.

- Și unde faceți abstracție de unelele poetului.



Radu Ulmeanu

- Într-adevăr, poetul s-a retras în umbră, având în vedere epicul savuros al momentelor evocate, cele ce au circumscris sau au înglobat, mai precis, ceea ce se mai numește încă revoluția din decembrie '89. Savuros și sângeros uneori...

- Scrieți după program?

- M-a ferit Dumnezeu de așa ceva. Nu sunt nici programat - de mine sau de altcineva - nici calculat. Nu scriu decât atunci când simt nevoia să o fac, nu degeaba vorbeam la început de echivalența între scris și respirat. Chiar și articolele politice ce apar din când în când în *Acolada* sau *Cotidianul* vin din interior, ca o necesitate. Ca să trăiesc, trebuie să vorbesc. Iar temele se impun și ele din interior. E aproape ca un dicteu, controlat, desigur. La sfârșitul anului 1987 am scris în săptămâna dintre Crăciun și noaptea Anului Nou volumul *101 sonete*, care a țâșnit pur și simplu...

- Care credeți că vă e locul în literatura română?

- Sunt, oricum, greu de încadrat. Faptul că am scris mult timp fără a publica a fost, până la urmă, un fel de avantaj, ajutându-mă să nu mă încadrez în tipare. Primul grupaj semnificativ de poezii datează din perioada exmatriculării, aprilie '64, perioadă în care se înregistra apariția zgomotoasă (în sensul bun al cuvântului) pe scenă a lui Ion Alexandru, cu debutul său editorial, *Cum să vă spun*, sau debutul Anei Blandiana (*Persoana întâia plural*). Dar ceea ce scriam eu atunci nu semăna câtuși de puțin cu poezia acestora, nici cu a lui Nichita Stănescu sau a celorlalți reprezentanți ai promoției șaizeciste. Laurențiu Ulici m-a încadrat, pentru simplul fapt că *Patinoarul* meu apăruse în '79, la promoția 70. Tudorel Urian mă considera mai recent un postmodernist „avant la lettre”. Eu unul prefer să nu mă încadrez nicăieri, e mult mai simplu așa. De altfel Ulici mă vedea drept „unul dintre cei mai originali poeți” ai promoției în care mă încadrează, fapt grăitor în sine. I-aș da cuvântul și lui Barbu Cioculescu, în prefața antologiei *Ospețele iubirii* spunând domnia-sa





următoarele: „Un Jurnal liric pe durata a patru decenii cuprinzând douăsprezece volume (...) designează în Radu Ulmeanu pe ultimul și cel mai rezistent reprezentant al generației '65, precum și pe bardul răzvrătirilor primului deceniu al veacului al XXI-lea”.

- *Imaginea scriitorului român este flendurită. De ce?*

- Scriitorul român e la fel cu poporul din care a ieșit, nici nu poate fi altfel, cu bune și cu unele mai puțin bune. Doar că la scriitori totul este mult mai vizibil, chiar eclatant, atât răul cât și binele.

Licheaua e mai lichea decât în mod obișnuit, cei aleși sunt parcă și mai strălucitori.

- *Detaliați, exemplificați.*

- Poate pe parcursul discuției ne vom lovi totuși de unele nume, deși n-aș vrea să mi-i ridic în cap pe toți impostorii și profitorii din breaslă.

- *Vă fofilați.*

- Să zicem.

- *Vă lipsește curajul să puneți punctul pe i?*

- E o discuție pornită la modul general, să o păstrăm deocamdată așa. Dar dacă doriți, pot să vă spun că lucrul cel mai dureros este lipsa de implicare a scriitorului în problemele cetății. Asta se poate vedea atât în producțiile literare propriuzise, cât și în cele de așa-zisă atitudine, în care lipsește, de multe ori, chiar atitudinea. Există teama de-a nu supăra persoane sus-puse, de care depind, eventual, unele mai mici sau mai măricele favoruri. Și asta, din nou, nu se întâlnește doar printre scriitori...

- *Și-i cam doare în pașpe de oamenii simpli...*

- Exact!

- *E și asta o cauză că nu prea-s citați?*

- Nu știu în ce măsură tocmai oamenii simpli mai citesc azi câte ceva, în afară de facturile lor de toate zilele. În general, cetitul cărților a căzut în dizgrație, ca să nu mai vorbesc de reviste. Internetul a luat fața tipăriturilor, din punctul acesta de vedere asistăm la o adevărată revoluție, nu știu cât de benefică. Cu toate că, din punctul de vedere al lui Traian Bănescu, nu mai avem nicio nevoie să citim cărți sau să le învățăm, e suficient să alergăm la celebrul deja Goagăl ca să extragem de-acolo tot soiul de informații, cu picătura. Oricum, din punctul de vedere al limbajului comunicării online, suntem în pragul unui dezastru. În rest, scriitorii se citesc unii pe alții, când se citesc, iar adevărații cititori, publicul, ca să zic așa, se împuținează din ce în ce mai dramatic.

- *Speranțe de redresare?*

- Speranțe nu prea sunt, cel puțin în ceea ce privește cartea ca instrument de lectură, sau vehicul, sau ziceți-i cum doriți. Există doar speranța ca noile generații de cititori să-și formeze noi cutume, în aceste condiții descurajante pentru noi, cititorii tradiționali.

- *Folosiți zilnic internetul pentru a vă promova poezia și publicistica.*

- Sigur că da. Folosesc calculatorul de vreo douăzeci de ani, de ce n-aș folosi internetul? Avantajele lui sunt rapiditatea și deschiderea către un număr extrem de mare de cititori, la care nu poți ajunge pe altă cale. Nu sunt împotriva internetului, dar îmi păstrez rezervele justificate față de acesta, enunțate mai sus.

Chiar tocitu' deja „condei” scriitoricesc l-am înlocuit cu tastatura calculatorului, care-mi oferă toată intimitatea necesară pentru a scrie, chiar literatură, și chiar poezie.

- *Și eu scriu literatură direct pe calculator.*

- Ca să fiu sincer, mai pun mâna pe pix doar când am de semnat vreun act oficial. M-am dezo- bișnuit de el, mi-ar fi destul de dificil să mă reacomodez. Există însă riscul, când chiar scrii ceva important - literatură, de ce nu - să rămâi conectat la vreo rețea de socializare, și ești bruiat când ți-e lumea mai dragă.

- *Da, de Petria, de pildă, pe Facebook, ha, ha, ha...*

- Da, e o ispită irezistibilă să-i citești câte-o postare. Mai ales însoțită de poze. Revenind la tonul serios, nu mai poți face abstracție de calculator și de marile avantaje pe care ți le oferă. Am fi niște talibani să ne înarmăm până în dinți împotriva lui și a internetului.

- *Pozele sunt nevinovate.*

- Evident, ca și noi toți!...

- *Să schimbăm registrul. Sunteți redactorul-șef al prestigioasei reviste literare Acolada.*

- Inexact. Postul de redactor-șef a fost ocupat de altcineva, de la început, care de la un timp s-a retras. În schema conducerii revistei există două persoane, Gheorghe Grigurcu - director, și eu însumi, ca director general, având în vedere că mă ocup și de Editura Pleiade, și de bunul mers al firmei comerciale care le girează pe ambele. Evident că rolul principal îl are Gheorghe Grigurcu, pe care l-am cooptat de la început în această gravă și grea întreprindere tocmai pentru aceasta.

- *Am fost găgăuță la faza asta, da. În afară de romanul amintit, ce mai aveți în pregătire?*

- Țin de un an și ceva la sertar manuscrisul unui volum de poezii de dragoste - o adevărată pacoste, de care nu mai scăpăm, se pare, până la sfârșitul zilelor noastre, nu? - și mă bate gândul să public și un al doilea volum la cartea *Politica, o comedie cu final cunoscut* publicată acum vreu an și ceva la Editura Dacia. E vorba de articolele politice publicate număr de număr în *Acolada* și, de o vreme, și pe site-ul cotidianul.ro. Vedeți, mă tem mai puțin de „dușmanii” politici decât de „prieteni” scriitori...

- *Transcrieți-mi cel mai frumos poem al dumneavoastră.*

- Mi-e greu să aleg tocmai eu cel mai frumos poem. Merg deci pe mâna lui Laurențiu Ulici, care, în antologia lui *O mie și una de poezii românești* mi l-a ales pe acesta:

Îngerul pervers

Am văzut într-un autobuz un înger pervers.  
Îl cunoșteai după ochi, după păr, după mers.

L-am văzut cum sclipea, ca fosforul de greu.  
O scânteie sări către sufletul meu.

Era rece și albă scânteia, durea.  
Autobuzul mergea, autobuzul cânta.  
Lumea toată se scurse-ntr-un scâncet nebun.  
Încercam să-mi revin, să mă-ntorc, să mă-mbun.

În zadar era totul, căci îngerul meu  
avea coapse de foc, părul său - minereu  
sau uraniu curat și țâșnea către cer.  
Eu stăteam doborât de un hohot de fier.

Mă stingeam ca un Crist pe o cruce de jad.  
Era frig ca în cer, era cald ca în iad  
și fantome și crini fulguiau peste tot,  
eu pornisem să trec universul înot.

Începusem să mor, se făcuse târziu  
mai nimic nu era, împrejurul meu, viu.  
Se făcea că era un oraș, un pământ,  
dar ninge peste tot, peste tot era vânt.

O zăpadă ciudată de aur scămos,  
așternutul iubirii de sus și de jos,  
așternutul oricărei subțiri întâmplări  
ce vestea poate alte hotare și țări.

El era lângă mine și tăcea mohorât.  
Șerpi de foc potolit îi curgeau peste gât.  
Gura lui aburea aerul de cristal  
mângâind sânii drepti, conturați inegal.

Am întins doar o mână încet să-i cuprind  
mijlocul de fecioară, pântecul de argint.  
Era doar vâlvătaie, era numai cuvânt.  
Mi-am privit mâna arsă cântând, luminând.

Autobuzul căzuse-ntr-o rână pe drum.  
Era plin de paienjeni, de ierburi, de scrum,  
aruncat undeva, de un secol sau două,  
căci paragina lumii se căznise să-l ouă.

Am plecat mai departe pe jos, ca un cal,  
răpciugos, înțelept, trist și atemporal,  
cu un luciul pe frunte, indiciu funest  
al aceluia dezmăț, semănând a incest.

Și-am văzut peste tot autobuze trecând -  
treceau lumi după lumi, precum gând după gând,  
dar nu mai lumina la vreun ochi, la vreun geam,  
îngerul meu pervers, eu doar singur eram.

Undeva-n întuneric, într-un loc fără loc,  
jucam rolul de înger cu obrazul de foc.  
Așteptam să mă ia un suav autobuz,  
să mă ducă, scrâșnind, în lumina de sus.  
(1977)

- *La debutul dialogului v-am întrebat cu ce să începem discuția. Cu ce s-o închidem acum?*

- Evident, cu un gând bun pentru viitor. Să ne dea Dumnezeu tuturor măcar propensiunea către mai bine, dacă mai binele nu este încă posibil!

Interviu realizat de  
**Alexandru Petria**



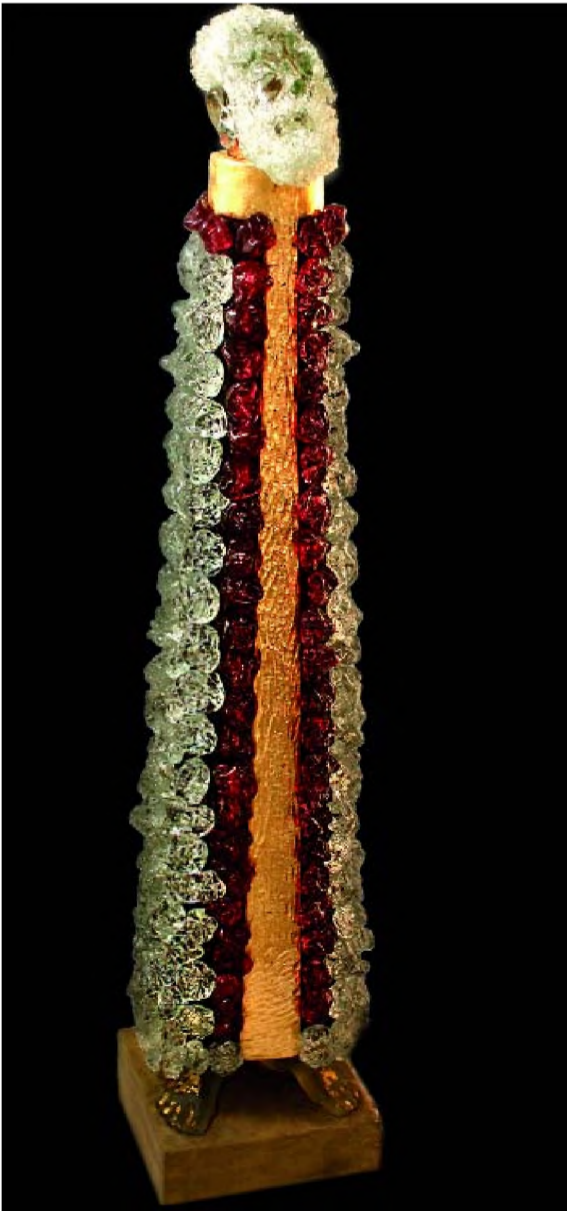
## opinii

# Marionetele democratice ale unui stat-fantomă

**Petru Romoșan**

La fel ca în Irak și în Afganistan, ca și în unele țări arabe din nordul Africii (Libia, de exemplu), și în România, înainte de a o experimenta pe oameni, democrația ar fi trebuit încercată mai întâi pe câini. Și să nu se supere inutil doamna Brigitte Bardot, pentru că nu e aici decât o pastişă după o veche zicere despre comunism, adică o variațiune. Desigur, nici câinii nu sînt încă pregătiți pentru democrația care vine din vestul Europei, de la Bruxelles, Berlin, Paris și din America. Acolo, la ei, democrația a reușit și funcționează, și încă de foarte multă vreme, mai ales în Anglia, Franța și SUA. După cel de-al doilea război mondial, democrația pare să meargă și în Germania fostă a lui Hitler sau în Italia fostă a lui Mussolini. Cum observă Andrei Marga într-o carte recentă („Guvernanță și guvernare”), începînd din anii '80, democrația a ajuns și în Spania lui Franco, în Grecia coloneilor și în Portugalia lui Salazar. Dar astăzi, după treizeci de ani, ea scîrție rău pe la margini, mai ales economic vorbind.

După 2000, democrația a ajuns și în Europa Centrală și de Est, pe la noi, cam după 2007, adică foarte recent (după 60 de ani de Dej, Ceaușescu, lagăr comunist, Iliescu), și deci cu reușite care aduc mai degrabă a catastrofe. Băgarea cu forța a Ucrainei în sacul prea



Mihai Țopescu

Rege, lemn, sticlă, 2013

încăpător al democrației (un pseudonim draguț pentru „imperiu”) e în curs, iar rezultatele acestei încercări rămîn cu totul impredictibile. Cum se face că democrația scoate sistematic la suprafața publică numai gunoaiile? De ce reușesc să se afirme doar politicieni controversați, de tot discutabili, ca Ion Iliescu, Adrian Năstase, Traian Băsescu sau mai tinerii Emil Boc, Elena Udrea, Victor Ponta, Liviu Dragnea, Mihai Răzvan Ungureanu etc. Aparent, acești politicieni, fiecare la timpul său, s-au înțeles foarte bine cu UE, cu Comisia ei cu tot, cu NATO, cu SUA, și sînt foarte bine protejați de acestea prin instituții, servicii speciale, armată. Protejați de ce sau de cine? Protejați de întîlnirea reală cu propriul lor popor, e evident.

Pentru că asemenea indizivi n-ar ajunge niciodată, în condiții de alegeri cu adevărat democratice, la înaltele demnități de care se dovedesc sistematic nedemni. Nu sînt demni, dar sînt foarte buni, la fel de sistematic, pentru a semna tot felul de contracte ruinătoare pentru țara și pentru poporul lor. Pe mai nimica, dar cu avantaje personale care-i transformă, tot sistematic, în oameni foarte bogați. Poate că acesta este marele secret al carierei formidabile pe care o fac niște ciudați, altfel incapabili de performanță, corupți, penali, dar foarte agresivi și guralivi. De cît tupeu ai nevoie, chiar dacă te numești Elena Udrea, în condițiile de criză gravă din România, ca să ai 200 de invitații la cei 40 de ani, președintele și soția acestuia printre ei? Cine îndeamnă la o asemenea sfidare a populației sărăcite a țării - și cu ce scop?

Clasa politică rezultată din sinistra democrație românească este compromisă în întregul ei. Toți au fost la putere, toate combinațiile de partide au fost încercate, pe spinarea românilor, bineînțeles, iar rezultatele au fost întotdeauna aceleași. Sinistre. Cu cine vor merge la alegerile din 2014 UE, NATO și SUA, prin ambasadorii lor la București, care au un comportament de viceregi? Pentru că tot Parlamentul, grav supraponderal, și toate partidele, sub îndrumarea înțeleaptă a democrațiilor occidentale, și-au arătat fața lor hîdă, trădătoare de interese publice și naționale. Acești oameni nu mai pot fi luați în serios de nimeni în afară de cei implicați în jaf și hoție. Opțiunea UE, NATO și SUA se va putea vedea cu ochiul liber în anul care vine, odată cu alegerile europarlamentare și prezidențiale inevitabile. C-așa-i în democrația noastră foarte recentă, cu alegeri care trebuie să aducă la putere marionete convenabile, corespunzătoare.

Poate continua același circ politic la București, această enormă escrocherie și impostură? Poate! Dar cu riscuri considerabile pentru fibra națiunii și pentru unitatea teritorială a României. Tentativele de folosire a regionalizării cerute de UE pentru a împărți teritoriul între niște „baroni” pușcăriabili, infractori agravați, vor continua și, poate, vor și reuși. Superimunitatea pe care încearcă să și-o acorde o majoritate infectă ne va transforma în sclavii unor bandiți pe care i-am și votat



Mihai Țopescu

Pași, sticlă, 2009

prostește. Pentru că România începe să fie tot mai mult o ficțiune condusă de tîlhari, hoți, analfabeți, hiene. Care merg mîna în mîna cu justiția, cu presa și ne dau lecții de așa-zisă democrație europeană și bună creștere universală seară de seară pe televiziuni.

Credeți că Băsescu, Ponta, Udrea, Boc, Dragnea ar fi tolerați ca lideri politici în cîteva mari regiuni ca Transilvania, Moldova, Oltenia, Banat, Dobrogea, în contact direct cu cei care-i votează și cu care ar trebui să trăiască zi de zi? Ei nu pot conduce decît un stat-fantomă, numit încă România, cu capitala la București, cel mai corupt oraș din toate provinciile românești, din toată istoria lor, fanariot pentru totdeauna, în acord cu noii colonialiști, noii fanarioți, care ne jupoaie zilnic ca pe o piață marginală și destul de detestată altfel, folosind noii caimacami și dragomani de extracție dubioasă.

După ce România a pierdut în ultimii 24 de ani peste trei milioane de locuitori, dintre cei mai buni, și mulți dintre ei nu se vor mai întoarce în țară niciodată, 2014 are toate aparențele unei răspîntii pline de toate pericolele, dar și de speranță. Vor reuși românii care s-au trezit în ultimii ani să întorcă roata infernală a nenorocului lor? 2014 poate fi un „acum sau niciodată”.

## meridian

## Karin Boye

(1900-1941)

Karin Boye se naște în 26 octombrie 1900 la Göteborg și moare în 23 sau 24 aprilie 1941 la Alingsås. Margit Abenius scrie despre Karin Boye o carte cu titlul *Drabbad av renhet (Lovită de puritate)*, titlu care spune ceva semnificativ despre Boye ca poetă și om, dar ar putea la fel de bine să fie numită "Lovită de propria sa cerință de puritate". Această cerință a urmat-o toată viața. Debutază în 1922 cu volumul de poezie *Moln (Nori)*, căruia îi urmează *Gömda land (Țara ascunsă)* în 1924 și *Härdarna (Îndrăzneții)*, 1927. În

*Țara ascunsă* apa devine purtătoarea de simbol. Marea oferă lumină de vindecare și puritate; apa de izvor, incoloră și limpede este nevoia de dreptate, de justiție. Picătura de apă dintr-o frunză de crețșoară este legată, înrudită cu apa de izvor, dar vine de la integritate, onestitate. *Îndrăzneții* constituie punctul final al poeziei de tinerețe a Karinei Boye. Adâncimea mării, în multe poezii, este simbol nu numai pentru mișcare, efemer, ci și pentru odihna eternă, pentru moarte. Cel mai cunoscut poem, *I rörelse (În mișcare)*, cu paradoxul că dormi cel mai în siguranță acolo unde dormi doar o singură noapte, a devenit un fel de poezie de luptă pentru tânăra generație Clarté. În 1927 Karin Boye devine membră a redacției revistei socialiste *Clarté* și este unul din fondatorii revistei *Spektrum* din a cărei redacție face parte între anii 1931-1932 împreună cu Gunnar Ekelöf.

La începutul anilor 30, Karin Boye trece printr-o criză de depresie din care încearcă să iese cu ajutorul psihanalizei dar și prin scrierea romanului autobiografic *Kris* (Criza).

Între anii 1932-1933 poeta se află la Berlin unde urmează un tratament psihanalitic și vede de aproape cum se răspândește nazismul în Germania. Se desparte de soțul său, Leif Björk, și se întoarce în Suedia, schimbată: mai elegantă, mai puțin interesată de partea activă, marxistă a mișcării Clarté dar mult mai fragilă, mai labilă decât înainte.

În 1935 îi apare volumul de poezie *För trädets skull (De dragul copacului)* care-i marchează maturitatea lirică.

Romanul *Kallokain* îi apare în 1940 și este primit cu o critică extrem de pozitivă. Într-o scrisoare Boye a explicat că romanul este "un roman de viitor... Este vorba despre situația din secolul următor, atunci când unele dintre statele totalitare avansate se luptă pentru a domina lumea, iar omul, individul, este complet în mâinile Statului."

În timp ce lucra la *Kallokain*, Karin Boye a scris și poezie, în principal *De sju dödssynderna (Cele șapte păcate de moarte)*, un fel de oratoriu, care nu a fost

niciodată finalizat. Această culegere de poezie s-ar putea numi o cantată despre dragoste și moarte. Cantată care pare să fie născută dintr-o criză la fel cu cea pe care o trăiește poeta în primăvara anului 1941, anul în care trupele germane au pătruns în Balcani. În 23 aprilie armata greacă capitulează și trecătoarea Termophyle, apărată de către unități englezești, cade - drumul spre Atena este deschis.

Pe 23 aprilie 1941 Karin Boye dispăre - locuia pe atunci la o prietenă în Alingsås - și este găsită moartă, câteva zile mai târziu, pe un mic deal de la marginea orasului. Poeta s-a sinucis luând o supradoză de somnifere.

## Zi de vară

Marea se odihnește în liniștea dimineții, niciodată nu pare a fi avut furtuni, ca un spirit puternic însoțit-n dimineața liniștită, grea de reculegere - ușoară prin forța clarității. Clară și exactă se oglindește prăpastia golașă a stâncilor simplă și transparentă se întinde profunda adâncime. Clar ca o linie, pur și curat este totul desenat cu o tușă sigură în tihna ușoară spălat de mirosul de sare. Clar ca o linie gânditoare, netedă și curată se răspândește ziua în lumina spațiului frumoasă ca o piatră prețioasă.

## Drumuri noi

Aici sunt drumuri noi  
Haideți să umblăm pioși  
Veniți, lăsați-ne să căutăm  
Ceva nou, o floare frumoasă.

Aruncați tot ce aveți!  
Totul a ajuns și s-a terminat  
Lipsit de viață și apăsător  
Nevrednic de vis, de cântec și faptă.

Viața este cea ce așteaptă,  
Că omul niciodată nu știe...  
Veniți, lăsați-ne să uităm  
Lăsați-ne din nou să căutăm.

## Nicăieri

Sunt bolnavă de-o otravă. Sunt bolnavă de-o sete  
pentru care natura n-a creat nicio băătură.

Din toate pământurile țâșnesc pâraie și izvoare.  
Eu mă aplec și beau din vinele pământului sacramentul său.

Și spațiile se inundă de sfintele fluvii.



Karin Boye

Eu mă întind în sus și-mi simt buzele umezite de extaze albe.

Dar nicăieri, nicăieri...

Sunt bolnavă de-o otravă. Sunt bolnavă de-o sete  
Pentru care natura nu a creat nicio băătură.

## În mișcare

Ziua îndestulată, nu-i niciodată ziua cea mare.  
Ziua cea mai bună este o zi de sete.

Există desigur scop și sens în călătoria noastră -  
dar drumul este cel ce merită truda.

Cel mai bun țel e odihna de-o noapte acolo unde se aprinde focul și pâinea se rupe în grabă.

În locurile în care omul doarme doar o dată,  
somnul este sigur și visul plin de cântec.

Pleacă, pleacă! Se luminează de ziuă.  
Nesfârșită este marea noastră aventură.

Traducere și prezentare de  
Dorina Brândușa Landén



# Chemarea

Alexandru Ioan Despina

Motăind pe scaunul cel mai din spate al autobuzului care se clătina leneș pe drumul pustiu, trecând nepăsător peste râuri și cu lentoare traversând tot felul de sate liniar adunate de-a lungul șoselei, risipite prin câmpia mlăștinoasă ori pur și simplu pierdute printre copaci, bălți, ierburi și tufișuri, Andrés Felipe Urdareta nu putea să facă altceva decât să se gândească la ea. La ea și la anii și lunile și săptămânile și zilele care crescuseră între ei asemenea unor buruieni fără rost și fără nume. La scrisorile pe care i le scrisese. La toate acele scrisori pe care i le scrisese și pe care nu avusese cum să i le trimită din pricina generalului Castaño Díaz și a interdicțiilor sale. Vorbele rostite de acesta cu mai puțin de-o zi în urmă, în localitatea fără nume, complet înghițită de verdele luxuriant al junglei și animată doar de țipătul ibișilor și de cântecele triste și moleșite de căldură ale revoluționarilor, erau încă vii în mîntea sa.

- Tu o să treci de acum granița, îi spusese generalul oprindu-se din bătucitul frunzelor de coca și uitându-se încruntat la foile pe care Andrés le ținea în mână.

Andrés Felipe Urdareta, care în acele clipe se gândea nu la misiunea primejdioasă care-l aștepta ci la ea și la distanța crescândă care-i despărțea, crezând că generalul vrea să-l împiedice să-i mai scrie, se retrase nervos în adăpostul din frunze și crengi, desprinsă poza ei dintre lianele care acaparaseră pereții din crengi, frunze și ferigi uscate, închisă, cu prețul zăpușelii ce avea să se formeze, cu ramuri de garcho fereastră, înghesui foile sub salteaua din frunze uscate de cebil și yopo, care își pierduse între timp din porozitate și care mirosea acum a nădușeală și a scrum, și se aruncă în hamac, iritat de vorbele generalului. De felul în care-l condamna să trăiască departe de ea. De modul în care îl privea și-l judeca. Însă toate precauțiile pe care le luă se dovediră a fi inutile două ore mai târziu, când Castaño Díaz, surprinzându-l parcursând distrat, pentru cine știe a câta oară, scrisorile netrimise, îl privi compătimitor din dreptul golului care-i servea drept ușă și-i spuse simplu:

- Relația asta o să te ruineze, îi zise el bănuind că în spatele oricărui om nefericit se ascunde o femeie și punând pe masă o pungă dolofană. Pentru mâine, zise el.

Vorbele rostite de Castaño Díaz i se părură în acel moment și în acele circumstanțe nu compătimitoare, ci rău prevestitoare, de parcă ruina profețită ar fi urmat aievea să se petreacă, fără să existe un singur lucru pe lumea aceasta în stare să o oprească. Însă despre ce ruinare mai putea fi vorba, când Andrés Felipe Urdareta, la cei douăzeci și doi de ani ai săi, trăia ca o fantomă gârbovită de veacuri la marginea incertă dintre junglă și llanos, defrișând pădurea, cultivând coca, cățărându-se prin copaci pentru a culege frunze și luptând din când în când într-un război fără nicio cauză și fără nicio miză. Câci ce miză ar fi putut să aibă dacă toată averea și faima și iubirea dobândite nu schimbau cu nimic viața pe care o ducea? Dar există, probabil, o ruinare și mai deplină decât starea latentă în care se afla, o ruinare care, își aminti el de gândul trădării ce-i trecuse cu o zi în urmă prin mîntea, are legătură cu punga lăsată de Castaño Díaz pe masă. Îi era oare frică, își zise el a doua zi, motăind pe scaunul sub care pitise punga învelită în ziare îngălbenite de vremuri și roase de timp și privind printre pleoapele

care tot mai adesea se uneau și prin geamul murdar cum verdele prăfuit se scurge lent prin dreapta și prin stînga autobuzului, că o s-o vîndă și o să fugă, se întrebă el încercând să găsească în glasul cu care fratele său îi prevestise ruina o fărîmă, fie ea oricât de neglijabilă, de compătimitoare, lucru care ar fi însemnat că lui Castaño Díaz nu-i era teamă că avea să fugă cu ea, ci că se aștepta să facă asta și că dacă ar fi făcut-o, chiar dacă nu l-ar fi iertat, l-ar fi înțeles. Oricum, trei kilograme reprezentau o cantitate neglijabilă, mai puțin importantă decât faptul că el, Andrés Felipe Urdareta, era singurul, de când fostul căraș fusese prins, din toată localitatea aceea pierdută de lume care îndeplina cele două condiții esențiale pentru a putea călători liber prin țară și implicit pentru a trece în siguranță granița: avea o carte de identitate valabilă și nu era urmărit de poliție.

Gîndindu-se la toate acestea în timp ce picotea pe cel mai din spate scaun al autobuzului, Andrés Felipe Urdareta știa că decizia fusese deja luată și că tot ce dorea era acum să se convingă de faptul că fusese una, dacă nu previzibilă, atunci măcar legitimă. Petrecuse prea mult timp pe plantație, iar aerul cald și umed i se lipise ca noroiul de piele și oricât de mult s-ar fi spălat nu mai putea scăpa de senzația de murdărie și transpirație. Degetele i se înverziseră din pricina frunzelor de coca, buzele i se învinețiseră, iar corpul parcă i se umflase. Se izolase luptând preț de atîta timp într-un război în care nu credea și-n care fusese târât, împotriva voinței sale, de propriul său frate. Se sălbăticesc, știa asta, și cu cât citea mai mult din cărțile pe care cu greu le obținea cu atît se sălbăticea mai mult, cuvintele refugiindu-se, parcă, în lăuntru, Andrés Felipe Urdareta tăcând pentru că nu dorea să le sacrifice pe altarul buzelor sale murdare și pentru că îi abhorră pe ceilalți pentru ușurința cu care le foloseau și indolența cu care le întinau, secătuiindu-le de sensuri, deformându-le, falsificându-le și slujindu-le. Omorându-le. Se comit prea multe crime în lume, se gîndi el amintindu-și că nu mai vorbise de ani de zile, pentru ca moartea lor lentă să mai aibă vreo relevanță, acestea adăugându-se infinitesimal șirului nesfârșit de asinate săvârșite zi de zi, săptămână de săptămână, lună de lună și an de an. Omorăm timpul, pe-al nostru și pe-al celor din jur, ne ucidem propriile vise înainte de-a trece indiferenți la visele altora, ne sacrificăm aspirațiile, ne ruinăm corpurile, încet, încet, pustiim tot ce ne înconjoară și totul din dorința înăscută de-a ne autodistruge. Am pătruns în existență precum un terorist sinucigaș în mulțime și tot ce putem face este să sporim prin crimele noastre crimele lumii. Plătim pentru vina de-a fi, chiar dacă o facem suferind ori rîzînd, chiar dacă o știm ori nu. Peste tot în jurul nostru sunt doar oameni și lucruri și idei și obiecte care se îndreaptă implacabil spre moarte. Violente sau indolente, toate morțile sunt crime. Și-n noianul lor cui să-i mai pese de decăderea cuvintelor, când decăderea lor reflectă doar propria noastră pierdere? Cine să le mai vadă, cine să le mai simtă, cine să le mai audă?

Se trezi din moțială abia în momentul în care un copil veni bătăbănuindu-se spre el, îl călcă pe picior și începu să tragă cu putere de ușa toaletei. După oarecare strădanie, reuși să o deschidă. Prin zăbarnitul constant al aerului condiționat, Andrés Felipe Urdareta îl auzi cum urinează. Își aruncă

leneș privirea prin autobuz și văzu că este aproape gol. În afara lui, a copilului și a șoferului, nu mai erau decât trei persoane. Se mută pe scaunul din stînga sa și își lipi nepăsător tîmpla de geam. Pierdute prin verdele prăfuit al ierbii, pâlcuri de tufișuri treceau nepăsătoare. Din când în când, câte-va lacuri ori râuri cu apa tulbure. Un copac sau doi, unduindu-se în depărtare. Câțiva tapiri bălăcindu-se. Un gard, o fermă. Sute de vaci. Cîteva locuințe înconjurate de bananieri. Vreo trei egrete și mai multe picioroange. Încercă să adoarmă, însă nu reuși. La început nu-și dădu seama de ce, dar apoi realiză că este din cauza aerului condiționat. Suflul răcoros, oricât de revigorant ar fi fost, era totuși unul artificial. Conținea în el duhoarea bălților, respirația caldă a animalelor, mirosul tablei încinse și al gazelor de eșapament și, într-o oarecare măsură, chiar dogoarea aerului de afară. Simțea cum transpiră pe sub piele, cum sângele i se preface lent, dureros de lent, în sudoare. Ridică rucsacul pe care-l ținea între picioare și scoase din el un pachet legat cu tulpini de rogoz tăiate în fâșii subțiri și flexibile. Îl desfăcu și privi prima scrisoare pe care i-o scrisese cu patru ani în urmă, înainte să vină în acest colț uitat de lume. O reciti lent, savurând fiecare cuvânt în parte, din fiecare literă și virgulă și punct încercînd să o realcătuiească, fără însă să reușească. Singure, cuvintele îl captivau. Îl prindeau în mrejele lor și-l trăgeau în adâncurile lor abisale. Simți cum îl cuprinde iarăși dorința, însă nicăieri în dorințele sale nu o simți pe ea. Închizându-și ochii, se strădui să-și amintească frazele pe care i le scrisese ca răspuns. Gîndurile, cugetă el, sunt o boală, iar cuvintele rănile lor purulente ce se cer bandajate cu foi de hîrtie. Și el era bolnav, știa asta, de suferință și sentimente și vise și vrere. De timp și de tot ce prin timp pentru totdeauna pierde. Clipi și-n fracțiunea de secundă în care clipi se stinseră stele, dispărură oamenii, în lumi neștiute se creară și dizolvară imperii. Încercînd să citească, Andrés Felipe Urdareta căzu iarăși pradă moțăielii. Însă de adormit tot nu putea să adoarmă, de fiecare dată trezindu-se înainte să înceteze să mai gîndească și de fiecare dată uitînd gîndurile care-i străbătuseră înainte să se trezească mîntea. Când ajunse la cea de-a șaptea scrisoare, prin toropeala care-i închidea ochii, îndoiala încerca deja să își facă insidios loc în inima sa. Începu să simtă gelozia cum crește în el, cum înflorește. Însă nu pe ea era gelos, ci pe cuvintele pe care i le scrisese. Pe propriile sale cuvinte.

Autobuzul încetini și coti la dreapta, iar soarele, trecînd acum pe partea pe care el se afla, îi intră în ochi. Andrés Felipe Urdareta se dezmeteci brusc. Încercă să-și amintească la ce anume se gîndise până atunci, dar nu izbuti și doar sentimentul pierderii, al unei pierderi inexorabile, mai stăruie o vreme în mîntea sa. Începu să privească mirat, clipind des și mijindu-și ochii, la praful ce scînteia în lumina dimineții de parcă ar fi vrut să-i spună ceva. Mesajul prafului, însă, era prea criptic pentru ca el să-l poată descifra. Trase perdeaua, iar înainte să o tragă desluși dincolo de colbul ce se lipise de geam crestele împădurite ale Anzilor și-și dădu seama că ajunsese în Villavicencio. După cîteva minute autobuzul opri, iar șoferul stinse motorul. Oamenii începură să coboare. Afară, un polițist tânăr în uniformă verde își ținea de lesă căinele. Când văzu că se apropie de șofer, Andrés Felipe Urdareta se dădu jos pe ușa din spate. Polițistul urcă în autobuz, dar văzînd că nu mai este nimeni înăuntru coborî numaidecât. Andrés își aprinse o țigară. Cîteva persoane se strînseseră lângă autobuz cu tot cu bagaje. Căinele începu să-i miroasă. Cu





toate că era într-o situație deloc avantajoasă, lui Andrés îi era imposibil să se gândească la ceva, imposibil îi era să simtă măcar teama. Gândurile treceau pe lângă el de parcă nu i-ar fi aparținut. În mîntea sa se așternuse ceața, liniștea. O ceață fără culoare și fără niciun fel de profunzime. O liniște care-l arunca în afara timpului. Așteptă mecanic până ce șoferul aprinse motorul, apoi aruncă țigara și se repezi spre ușa din față. Polițistului îi făcu semn să se oprească și să-și de jos de pe umăr rucsacul. Amușinându-l, câinele începu să latre. Andrés Felipe Urdareta fu nevoit să-l deschidă și să-i arate tănărul în uniformă mîncarea, hainele. Scrisorile. Acesta se uită curios la ele, parcurgînd în grabă câteva rînduri. Zâmbi. Scotoci prin rucsac, după care îl lăsă să treacă. Andrés încercă să simtă ură față de el, dar nu reuși.

În autobuz erau acum șapte persoane: patru bărbați și trei femei. Scaunul pe care stătuse până atunci era ocupat de un bărbat care purta o cămașă înflorată și o șapcă de pînză, așa că se așeză două locuri mai în față, pe rîndul din dreapta. Autobuzul se urni, iar aerul condiționat începu iarăși să zbîrnăie, răcoarea lui înșelătoare lipindu-se de piele. Andrés Felipe Urdareta privi o vreme peisajul, apoi luă mecanic scrisorile și se apucă să citească în continuare, în timp ce ierburile lăsau tot mai adesea loc copacilor, iar câmpia dealurilor. Când și când se oprea pentru a se uita pierdut în depărtare, la plantațiile de bananieri și la șirurile inegale de copaci. Pe ulițele satelor, în secunda în care îi vedea, copiii se jucau nepăsători. După aceea puteau să se transforme în monștri ori orice altceva. Câțiva nori plumburii pătaseră albastrul cerului. Din ei, picuri mari și rari cădeau pe geamurile autobuzului, scurgându-se apoi oblig precum niște lacrimi bătute de vînt. Își aruncă iarăși privirea în teancul de scrisori. Într-un fel îi părea rău că merge să o vadă, rău pentru toate cuvintele care aveau să rămîna nespuse, rău pentru existența lor toată. După o vreme, scoase o foaie albă și începu să-i scrie, chiar dacă știa că în mai puțin de douăzeci și patru de ore aveau să se întîlnească. În loc să-l dezarmeze, inutilitatea gestului său îl motiva. Autobuzul încetini, iar spaima pe care Andrés Felipe Urdareta n-o simțise mai devreme, se instală vremelnice în sufletul său. În față, de-a latul străzii se-tindea un cablu înfășurat în ațe și sfori, menit să oblige mașinile să reducă viteza. De-o parte și de alta a șoselei soldații pe caschetele cărora stătea cu negru scris PM controlau autovehiculele oprite. Andrés se uită la omul cu șapca din pînză. Ușa din față se deschise și pași grei dar șovăielnici se auziră. În locul celor din Policia Militar, un bătrîn cu un coș în mîna se urcă în autobuz. Vindea arepa. După ce-i oferii una șoferului, înaintă pe culoar prezentându-și marfa. Andrés remarcă surprins că în autobuz sunt mai multe persoane decît fuseseră cînd plecaseră din Villavicencio. Probabil mai oprise pe undeva, fără ca el să observe. Indisolubil, timpul se scursese printre crăpăturile din caroserie.

- Una arepa con huevo, señor?

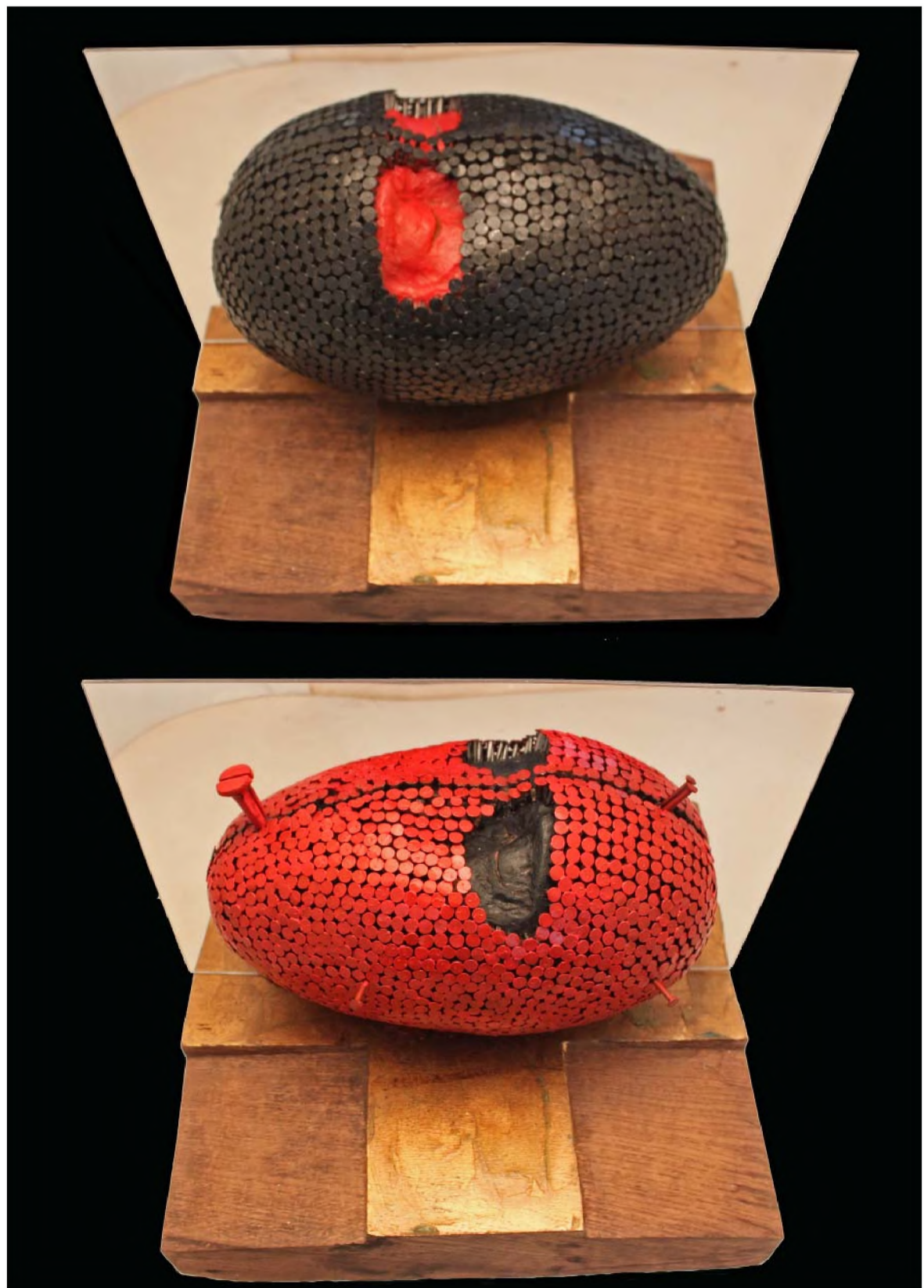
Andrés dădu aprobator din cap și scoase din buzunarul de la piept al cămășii o bancnotă murdară de 2.000 de pesos. Bătrînul vru să-i dea ca rest jumătate din sumă, însă Andrés îi făcu semn să-i mai dea încă o arepa. Mîncase, înainte să plece din localitatea fără nume și să urmeze cărarea care șerpuia spre șosea printre minele îngropate în pămînt, doar câteva bucăți întărite de bocadillo rămase pe masă din seara precedentă, iar mirosul de ou prăjit dezmeticise foamea pe care încercase și reușise până atunci să o ignore. Mușcă hulpav, uitînd pentru o vreme atît de scrisoarea pe care o scria cît și de destinatarul inexistent al acesteia.

Ajunse în Santa Marta dimineața, după ce

petrecuse aproape douăzeci și patru de ore pe drum, fără să poată pune geană pe geană. Deși răsărise de ceva timp, soarele nu apucase încă să se înalțe deasupra dealurilor care străjuiau spre est și vest orașul. Pe străzile înțesate de magazine, lumea începuse deja să forfotească. Microbuzul scund și fără uși în care se urcase și care-l ducea de la autogară în centru sălta pe drumul plin de gropi și de hârtoape. Șoferul claxona în permanentă, făcându-și cunoscută prezența. Din cînd în cînd, cîte un copil se suia din mers, se apleca să nu se lovească de plafon și se așeza pe unul dintre scaunele peticite și înguste. Muzica răsuna din micul difuzor agățat de oglinda retrovizoare. De-a lungul străzilor, mai mulți vînzători își întindeau marfa pe covoare ori tarabe. Fluturi mari, galbeni, treceau în zbor. Papagalii se deplasau leneși prin copaci, imitînd prin mișcarea frunzelor adierea vîntului. Trecînd pe lângă Quinta de San Pedro Alejandrino, Andrés Felipe Urdareta își dădu seama că din orașul fondat cu aproape o jumătate de mileniu în urmă, aerul colonial dispăruse cu desăvîrșire. Doar catedrala de un alb orbitor și statuia lui Rodrigo de Bastidas mai aminteau de conchistadorii spanioli.

Chiar în momentul în care coborî realiză că uitase, în unul dintre cele trei autobuze pe care le

schimbuse pentru a ajunge aici, punga învelită în paginile de ziar pe care cuvintele se uscaseră încă înainte de-a fi așternute. Punga aceea, al cărui conținut valora mai bine de un miliard de pesos, cutreiera în urma lui țara. Nu-i păsa. Ajunsesse, în sfîrșit, la ea. Își luă rucsacul și înaintă prin mulțimea de oameni și mărfuri care inundase trotuarul. Închise ochii și îi adulmecă odorul. Simțindu-i prezența, începu să meargă din ce în ce mai grăbit. O zări. La capătul străzii, marea îl aștepta. Albastră și nemărginită. Privind-o, Andrés Felipe Urdareta își dădu seama că este ceva schimbat. Dar nu cu ea, ci cu el. Între ei crescuseră, asemenea unor buruieni, cuvintele. Începu să respire repede, sacadat. Deși îi venea să plîngă, lacrimile refuzau să-i curgă pe obraji. Distantă și nemărginită, marea nu-l mai recunoștea. Intră într-un magazin și cumpără mai multe sticle de aguardiente. Se duse pe plajă și le deșertă în nisip conținutul. Tot ce mai putea face acum era să aștepte să se usuce pentru a pune în ele scrisorile și-a le arunca în mare. Iar ele să plutească vreme de secole pe albastrul ei infinit, ducându-i mai departe căutările, suferința. Tăcerea.



Mihai Țopescu

Cocon XIII, lemn, metal, oglindă, 2014



# Nostalgia lui Emil Cioran

Remus Foltoș

**D**etractarea vădită a actului, a făptuirii în istorie, glorificarea spiritului anistoric, stigmatizarea idealului ca fiind până la urmă încoronat cu vărsări de sânge, necesitatea contemplării insignifiantei propriilor dimensiuni existențiale, luciditatea propusă ca o statuare a antifaptei, frivolitatea ca certificare a omniprezenței incertitudinii în materie de cunoaștere, zădărnicia vieții prin comparație cu Infinitul morții, ridicolul de a fi viu, aparenta oricărei semnificații reale referitoare la Lume, golul timpului, lirismul negației, plictisul ca deștrămare, puritatea în singurătate contra impurității con-viețuirii, semenul ca fatalitate, noroiul unanimității, dezgustul față de om, vorbirea ca distrugere a misterului, poezia ca salvare, echivalența dintre un suspin dintr-o biserică și cel venit dintr-un bordel, lenea ca singura cale de acces la Paradis, a fi ca un rău, viața ca posibilă doar prin uitare... Toate acestea sunt doar câteva dintre temele predilecte pe care le abordează Cioran.

Spiritul lui Cioran ne îndeamnă mereu să facem parte integrantă din ceea ce comunică. Vrem să spunem că nu ne putem separa de fragmentul pe care tocmai l-am citit. Asta înseamnă că el are o capacitate teribilă de a îți suscita dialogul interior, acel dialog cu tine însuși pe care numai în singurătate îl poți avea. Cioran se citește și apoi nu se mai comunică. Este ceva definitiv aici. El se citește în singurătate și se rămâne pe urmă la același nivel al singurătății și al neîmpărtășirii care este în același timp o singurătate și o neîmpărtășire care suscită dialogul cu un personaj imaginar care este dublura ta, sufletul tău intim, sinea ta. Și nu este dialog mai fructuos decât acesta. Ce este frapant este că la finalul acestui dialog îți lipsesc cuvintele, rămâi fără grai. Cioran este, de aceea, greu de localizat. Ai spune în primă fază că e sceptic, că demersul său este pyrrhonian. Dar îl vezi dincolo râzând și râzând pătimaș. Ai zice că e mistic și îl vezi dincolo cum reneagă orice posibilitate de comunicare cu absolutul. Ai zice că e poet și îi lipsește totuși naivitatea poezilor. Ai zice că e filosof și îi lipsește seriozitatea. Ce e atunci Cioran? Cine e el? Dacă ar fi să dăm un răspuns, ar trebui să-l localizăm la nivelul artiștilor teatrali. Cioran este actorul propriei vieți fiind puțin metafizic, puțin mistic, puțin poet, puțin sceptic, puțin cinic. Fiind de fiecare dată un cu totul altul după capriciul personalităților la care, activ și cu fervoare, participă. În fiecare om se ascund mai mulți oameni. În Cioran s-au ascuns, de asemenea, mai mulți. Pentru fiecare rol jucat există un Cioran – asta în mod separat dar și cu întrepatrundere. Cioran cel hâtru, râzându-și în barbă de toate aceste roluri, poate lua, dă dovadă că poate lua orice formă, el nefiind decât In-formalul însuși. Este asemenea apei din înțelepciunea taoistă care poate lua orice formă, ea neavând nici o formă, putându-se plia la modul absolut, fără ca acest pliu să aparțină esenței proprii. Termenul de *chora* din filosofia platonice îi corespunde acestei situații. Poate în această situație rezidă realizarea spirituală imensă a lui Cioran.

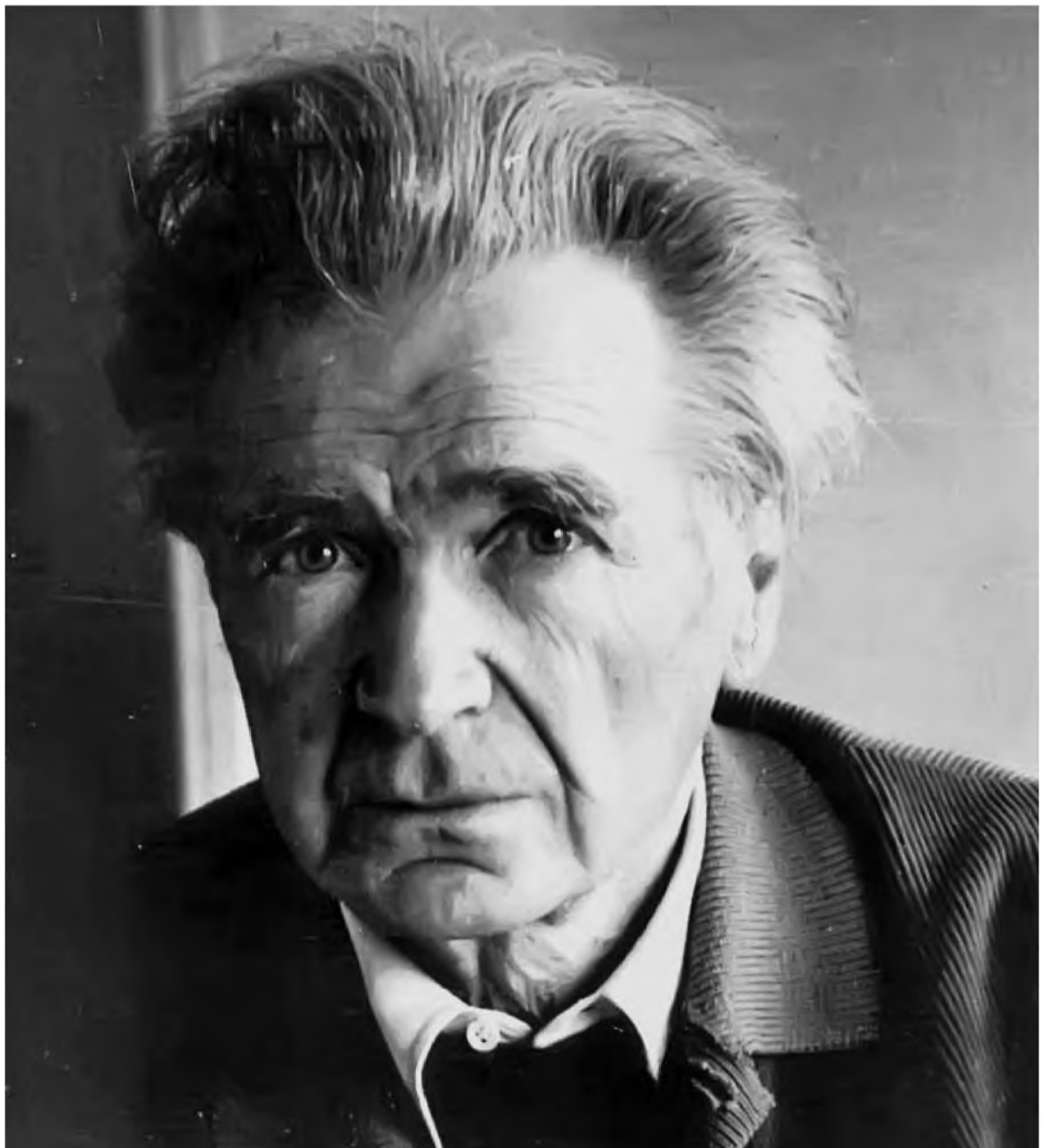
Pe de altă parte, putem la un moment dat concede, ba chiar afirma cu tărie că Cioran este un mistic. Care ar fi argumentele? Argumentele pot fi luate în considerare dacă analizăm pe Cioran misticul. Am spus că e o personalitate polimorfă dar dacă e să ne referim la Cioran misticul, iată ce avem de spus: din copilărie și cu o frecvență bine

determinată, Cioran recunoaște că avea momente de revelație a Nimicului. E vorba de stări în care timpul și spațiul sunt depășite pe direcția celui Nimic cu majusculă despre care se poate afirma că este Nimicul lui Meister Eckhart sau, mai mult, al lui Heidegger. Mistica lui Cioran ar fi atunci o înaintare pe marginea Ființei surprinsă în goliciunea lipsei ei de determinării – ceea ce ar face ca ea să fie echivalentă cu dumnezeirea. De asemenea toată negarea pe care o înfăptuiește Cioran referitor la tot și la toate nu este decât înaintarea pe marginea Nimicului, este retragerea în Nimic pentru a revela totul. Una dintre căi ar fi plictisul. Dar mai există și calea extazului mistic luminos atât de des invocat, de exemplu, în *Pe culmile disperării* sau în *Lacrimi și sfinți*. Evident, iubirea ca principiu al extazului este prezentă aici cu întreaga ei gamă de semnificații creștine.

În sfârșit, despre Cioran s-ar putea scrie pagini interminabile și despre mistica lui dar și despre cinismul sau cel puțin scepticismul lui. Însă ceea ce revine ca o constantă a întregii opere cioraniene, ceea ce revine ca o obsesie este tema nefericirii pe care o vom lua în discuție. Nefericirea, condiție umană a unui Adam iremediabil căzut, este trâmbițată peste tot în opera lui Cioran. Asta acunde o nostalgie teribilă după Paradis. Cioran nu poate decât să deplângă condiția nefericirii și nu propune ca rezolvare decât indiferența. Să fie această formă de ataraxie pyrrhoniană soluția optimă pentru exis-

tența omenească? Oricum acest scepticism reînvie o artă de a trăi care contrariază propunând nemiscarea în planul actului. Căru tip de cultură i s-ar potrivi soluția cioraniană? Este Cioran un profet? Oare la capătul tribulațiilor sale să întrevadă el o altă cultură și o altă civilizație în care actul este devalorizat și ținut la stâlpul oprobriului? Vede oare Cioran o cultură a cărei singură valoare să fie Neantul? Aneantizarea lumii, ca soluție, ne-ar face să înaintăm – am mai spus-o – pe terenul misticii. Nihilismul cioranian este unul roditor – se simte. Căci numai odată cu refuzarea lumii așa cum este se poate întrevădea o lume așa cum ar trebui să fie. Intreaga operă cioraniană exprimă regretul după o lume așa cum ar trebui să fie. De aceea se poate spune despre Cioran că este și un moralist de mare calibru.

În altă ordine de idei, fenomenul Cioran ia proporții atunci când Plictisul ca stare de refuz al faptelor îndeamnă să privești cu întreaga ta ființă, orientat spre Paradisul pierdut. Paradisul poate fi recuperat prin soluția cioraniană a „înghețării istoriei”, prin oprirea viului în ceea ce are acesta ca ipostază procesuală. Oficiant al disoluției universale, Cioran tinde eminescian spre repaosul absolut, spre starea virtuală de dinainte de creație. E o opțiune pentru virtual aici. Poate fi același virtual pe care îl preda Nae Ionescu în cursurile sale de metafizică. În orice caz, Cioran, asemenea unui Siva al culturii occidentale, speră să distrugă toate obiceiurile unei lumi așa cum este și să dezvăluie printr-un singur gest arhetipal, ceea ce vede el că ar trebui să fie.



## diagnoze

# Pragmatismul inferențialist al lui Brandom

Andrei Marga

Wilfrid Sellars a opus empirismului, în interpretarea cunoașterii, un holism axat pe stabilirea semnificației expresiilor plecând de la ansamblul logico-lingvistic. Richard Rorty a conceput raționalitatea cunoștințelor plecând de la standardele pe care o comunitate și le dă. Pe umerii celor doi s-a elaborat în Statele Unite ale Americii o nouă filosofie originală, de cea mai mare anvergură – pragmatismul inferențialist al lui Robert B. Brandom (n. 1950).

Absolvent de matematică, filosofie și istoria artelor, strălucitul gânditor american și-a asumat o inițiativă filosofică profundă, cu susținerea unei vaste culturi. Relația sa cu Rorty a fost de la discipol aflat pe un drum al său la un antecesor care a schimbat convingător filosofarea. „În fapt – scrie Brandom – Rorty vede filosofia cu un rol cultural absolut crucial de jucat în situația dată – un rol cu mult mai semnificativ decât cel avut în vedere de către cei mai mulți dintre filosofi analiticieni” (Robert B. Brandom, *Introduction*, în Robert B. Brandom, ed., *Rorty and His Critics*, Blackwell, Malden Mass., Oxford, 2001, p. X). La rândul său, filosoful din Pittsburg a lărgit cadrul interogațiilor filosofice și a redat filosofiei, după decenii de restricții analitice, răspunderea clasică, pe fondul unei culturi actualizate și al unei perspective proprii.

Cartea cu care Brandom a debutat, *Making It Explicit. Reasoning, Representing, and Discursive Commitment* (1994), a fost socotită, pe bună dreptate, o cotitură în filosofia teoretică, comparabilă cu vestita carte *A Theory of Justice* (1971), a lui Rawls, în filosofia practică.

„Brandom izbuteste o descriere convingătoare, în conceptele unei complexe teorii a limbii, și practicilor în care se exprimă rațiunea și autonomia subiecților capabili de vorbire și de acțiune” (Jürgen Habermas, *Wahrheit und Rechtfertigung. Philosophische Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999, p. 138). S-a spus deosebit de concludent că după ce Sellars a făcut trecerea, în filosofia analitică, de la Hume la Kant, Brandom a făcut o trecere mai departe, de la Kant la Hegel. El a ridicat foarte mult miza filosofării: problema nu mai este cea a „iritabilității” organelor de simț și a percepției, pe care se construiește apoi edificiul cunoașterii, ci alta, mai profundă și cu adevărat specifică, a temeiurilor, rațiunilor (*reasons*) pe care le oferim sau le pretindem în comunicarea noastră ce induce acțiuni. Suntem, mai presus de toate, ființe care trăim în comunicare recurgând la temeiuri. În a doua sa scriere majoră, *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism* (Harvard University Press, 2000), Brandom a aplicat această optică în abordarea cunoașterii.

„Gândul care animă cartea – scrie el – este acela că semnificația expresiilor lingvistice și conținutul stărilor intenționale, conștiința însăși, într-adevăr, ar trebui înțelese de acum în termeni de îndeplinire a unui rol distinct în raționare” (p.1). În explicația semantică a conceptelor „inferență” capătă ascendent asupra „referinței”, iar superioritatea conceptelor și, până la urmă, a vieții spirituale, apărăată fără compromis de Hegel, este restabilită în cadrul considerării lor drept

inferențe într-un câmp comunicațional.

Orizontul lui Brandom este cel al unui „pragmatism conceptual” ce se suprapune cu o „abordare lingvistică relațională” sau un „expresivism raționalist care înțelege exprimarea a ceva, explicitarea acestuia (*making it explicit*), ca punere într-o formă în care pot ambele – să servească ca rațiuni (*reasons*) și să aibă nevoie de rațiuni (*reasons*): o formă în care pot servi ambele, ca premisă și concluzie în inferențe. Spunând sau gândind că lucrurile sunt astfel-și-în-acest-fel (*thus-and-so*), înseamnă a asuma un tip distinct de angajament (*commitment*) articulat inferențial: punerea lui în față ca premisă adecvată pentru inferențe ulterioare, adică, autorizarea folosirii lui ca premisă de acest fel și asumarea *responsabilității* de a te considera îndreptățit la un astfel de angajament, de a revendica propria autoritate, în condiții corespunzătoare, de a-l prezenta în mod paradigmatic drept concluzia unei inferențe din alte asemenea angajamente (*commitments*) la care cineva este sau poate deveni îndreptățit” (p.11). Este vorba de un „pragmatism inferențialist”, care abordează cunoașterea ca inferență și consideră inferențele drept feluri de a face (*doings*) și, deci, ca fețe ale acțiunilor. De pildă, întrebarea cognitivă „ce este adevărul?” este adusă în forma „ce facem noi atunci când socotim adevărată o propoziție?” sau ce recomandăm altuia să facă în acest caz. O „aserțiune” pe care o facem este abordată ca exprimare a unui vorbitor care i se pare adecvată unui interlocutor pentru a atribui vorbitorului ridicarea unei pretenții de adevăr și un angajament (*commitment*) corespunzător. „Semnificația” unei expresii este privită ca acțiune a interlocutorului atunci când acesta ia în seamă pretenția de adevăr pe care vorbitorul o leagă de actul său de vorbire.

Brandom duce mai departe „cotitura lingvistică a filosofiei” mutând, la rândul său, valorile de cunoaștere din sfera trăirilor individuale în spațiul comunității comunicării mijlocite de limbă. El dă seama de împrejurararea că subiecții diferiți se raportează unul la altul ca membri responsabili ai acelei comunități. El găsește în pragmatica comunicării prin limbă cheia dezlegării problemelor filosofice. Cu aceasta, Brandom se distanțează de ceea ce se numește în filosofia contemporană „obiectivismul” – concepție care scoate adevărul, semnificația etc. în afara câmpului întreprinderilor umane – plasând complet aceste valori în sfera comunicării. El respinge, de asemenea, considerarea adevărului, a semnificației etc. ca prelabile ale comunicării interpretându-le hotărât ca rezultate ale acesteia.

În *Making It Explicit* Brandom și-a propus să elaboreze o „pragmatică normativă” pentru a capta, într-o nouă sinteză, observații privind condiționarea lingvistică a cunoașterii făcute pe o linie ce urcă de la Kant, trecând prin Frege, la Wittgenstein și la cei care l-au urmat în efortul de a prinde în termeni aspectele pragmatice ale cunoașterii. El își asumă că „normele lingvistice se lasă înțelese mai întâi ca norme instituite prin activități social-practice” ( Robert B. Brandom,

*Expressive Vernunft. Begründung, Representation und diskursive Festlegung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, p. 15). Problema este ca diferitele acte de vorbire să fie abordate sub aspectul „significanței pragmatice (pragmatische Signifikanz)” în așa fel încât să se rețină ceea ce este recunoscut sau evaluat într-un anumit fel de vorbitori. „Normele implicate în praxisul vorbirii sunt, ca urmare, prezentate într-o formă deontică specifică. Aceste statusuri deontice sunt, la rândul lor, înțelese ca statusuri sociale care sunt instituite prin atitudinile (*Einstellungen*) practice ale celor care atribuie sau recunosc asemenea statusuri” (p.15). Pragmatica lui Brandom este astfel o „teorie generală a folosirii limbii (*eine Theorie des Sprachgebrauchs*)” formulată în termeni de „atitudini (*Einstellungen*)” ale vorbitorului și interlocutorului față de acte de vorbire, de care se leagă pretenții de adevăr sau alte pretenții, ce-și asumă faptul că participanții la comunicare „contorizează” pe direcția a două atitudini: „atribuirea (*attributing*)” și „recunoașterea (*acknowledging*)” de pretenții (*claims*) și, cu aceasta, de „statusuri deontice”.

De aici nu rezultă, însă, nicidecum că adevărul, semnificația sau alte valori ale cunoașterii se dizolvă în interacțiunile vorbitorilor și interlocutorilor. Pasul mare făcut de Brandom, după ce elaborează pragmatica normativă ca teorie a atitudinilor pragmatice implicate în comunicare, este legarea interacțiunilor comunicative de conținuturi cognitive. „Următorul pas se orientează spre structura pe care trebuie să o aibă o asemenea rețea de practici sociale pentru a se califica drept praxis discursiv genuin, adică spre întrebarea cu privire la trecerea de la pragmatică la semantică. Proprietatea definitorie a praxisului discursiv este producerea (*Hervorbringen*) și aplicarea de conținuturi propoziționale specifice” (p. 16-17). Brandom propune ca proprietatea propozițiilor de a prelua conținuturi să fie abordată ca „articulare inferențială (*inferential articulation*)”, ceea ce presupune, din capul locului, o nouă înțelegere a propozițiilor: „propozițiile sunt propoziții deoarece au proprietatea să funcționeze în inferențe ca premise și concluzii, adică drept temeiuri” (p. 17). Semnificarea consacrată a propozițiilor prin „reprezentare (*Vorstellung*)” trebuie înlocuită cu semnificarea prin „inferență”. Brandom recurge la modelarea practicii comunicative proprie societății umane în termeni de „a da și a pretinde temeiuri”.

Ajuns în faza în care privește comunicarea din societate ca dare și pretindere de temeiuri, Brandom și-a deschis posibilitatea de a prelua în pragmatica normativă nu numai semnificațiile expresiilor, ci și conținuturile intenționale ale acestora. În abordarea sa, „proprietatea convingerilor (*Überzeugungen*), ca și a susținerilor (*Behauptungen*), de a dispune de un conținut propozițional trebuie să fie lămurită luând în seamă rolul pe care ele îl joacă în diferite contexte ale întemeierii” (p. 18). De pe această platformă, Brandom caută să lămurească relațiile expresiilor cu „percepțiile”, pe de o parte, și cu ceea ce tradiția filosofică a numit „spiritul”, pe de altă parte. Optica sa pune în centru inferența, statusurile deontice ale participanților la procesele de întemeiere și abordarea din perspectiva normativă a unei pragmatice a comunicării axate pe atribuirea și recunoașterea de pretenții de adevăr și pe „contorizarea” practicilor atitudinale ca experiență socială.



În neobișnuit de ampla scriere *Making It Explicit*, Brandom a expus nu doar proiectul său filosofic, ci și rezultatele la care a ajuns. Acestea sunt uimitor de importante și originale, cu ele realizându-se cea mai departe dusă tentativă de până astăzi, din cadrele filosofiei analitice și ale pragmatismului, pentru a conceptualiza condiționarea interacțional-pragmatică a produselor culturii. Cu următoarea carte, Brandom a simțit nevoia expunerii concentrate a viziunii sale și, totodată, a lămuririi miezului ei, care este inferențialismul. În consecință, *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism* nu numai că aduce noi soluții la probleme ale logicii lărgindu-i orizontul, dar prezintă filosofia articulată în jurul oferirii și pretinderii de temeuri pentru susțineri.

Această filosofie este inferențialismul. Care sunt opțiunile ei caracteristice? Brandom le prezintă, în neobișnuit de densa și sistematica *Introduction* la cartea sa, prin delimitări pe spectrul foarte larg de alternative binare pe care le întâmpină cel care filosofează astăzi.

Opțiunea primordială este cea a interpretării semnificației și adevărului ca rezultate ale proceselor de raționare (inferență). În abordarea raționărilor se fac trei deplasări îmbogățitoare de perspectivă: sub aspectul filosofiei spiritului, de la asertabilitate (*sentience*) la sapiențialitate (*sapience*), sub aspectul semanticii, de la diferite feluri de conținut, la conținutul specific conceptual, și sub aspectul pragmaticei, de la variatele practici, la practica discursivă (adică la cea care utilizează concepte).

În ceea ce privește importanța conceptului (sau a conceptualului în general), Brandom îl regăsește pe Hegel. El își manifestă interesul nu atât pentru similaritățile dintre om și non-om, cultură și natură, discursiv și non-discursiv, ci pentru ceea ce separă omul, cultura, discursivitatea de restul lumii. „Sunt interesat – scrie Brandom – mai mult de ceea ce se separă folositorii conceptului de folositorii non-conceptului, decât de ceea ce îi unește” (p. 3). El își particularizează filosofia prin restabilirea acestei opțiuni hegeliene.

Brandom opune platonismului – concepția după care conținutul conceptului premerge folosirea sa – punctul de vedere al „pragmatismului conceptual”, conform căruia „folosirea expresiilor lingvistice sau rolul funcțional al stărilor intenționale le conferă acestora conținut conceptual” (p. 4). El leagă semnificația expresiilor de acțiunile care se întreprind cu expresiile respective. Pragmatismul său își propune „să explice ceea ce este asertat prin apel la caracteristicile asertării, ceea ce este pretins (*claimed*) în termeni de pretindere, ceea ce este judecat (*judged*) prin judecare și ceea ce este crezut (*believed*) prin rolul credinței (într-adevăr, ceea ce este exprimat prin exprimarea aceluia) – în general, conținutul prin act, mai curând decât pe altă cale” (p. 4).

Luând distanță de „mentalism”, care socotește „minte (*mind*)” loc și origine a conceptelor, Brandom optează pentru abordarea consecvent lingvistică a conceptelor. „Linia gândirii urmată aici este în acest sens o abordare lingvistică relațională a conceptualului. Folosirea conceptului este tratată ca afacere esențialmente lingvistică” (p. 6). A înțelege un concept este echivalent cu „a stăpâni folosirea termenului care îl desemnează”.

Este conținutul minții asimilabil cu „reprezentarea” realității sau, mai curând, trebuie aflată altă modelare? Brandom optează pentru o alternativă pe care o numește *expresivism*, pe care o identifică mai întâi la Herder (interiorul devine

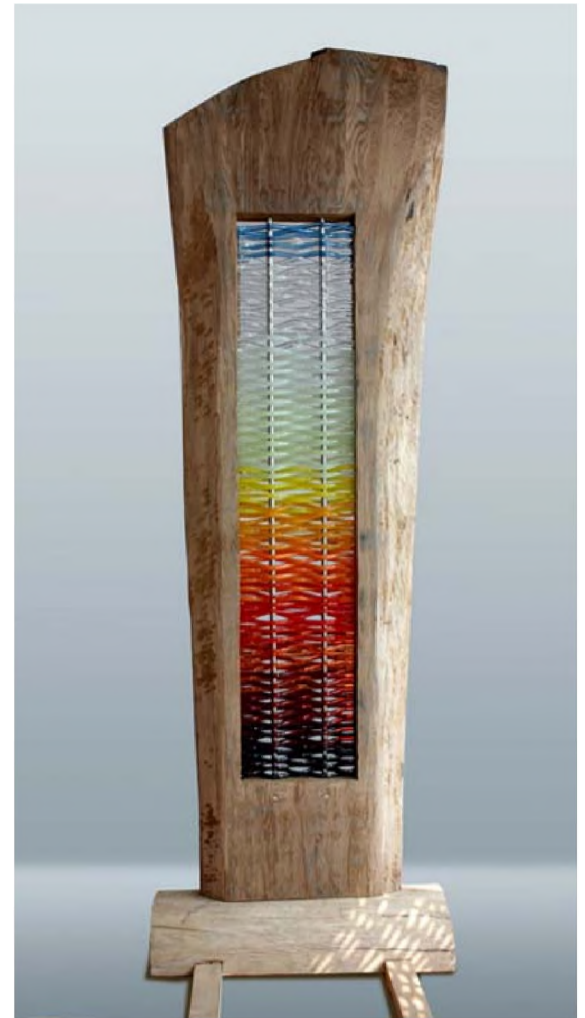
exterior când un sentiment este exprimat printr-un gest), de la care pleacă, de altfel, dar pe un drum propriu. El privește procesul exprimării „ca un caz nu de transformare a ceea ce este interior în ceva exterior, ci ca explicitare (*making it explicit*) a ceea ce este implicit... Procesul explicitării este destinat să fie procesul aplicării de concepte: conceptualizarea unui anumit subiect” (p. 8). Conceptualizarea este, în fond, explicitarea acțiunii pe care noi o facem exprimându-ne lingual.

Inițiativa lui Brandom se plasează de la început în linia raționalismului, pe care-l asumă manifest. El vorbește, de altfel, de un „expresivism raționalist ce constă în aceea că înțelege exprimarea a ceva (*making it explicit*), ca punere într-o formă în care poate servi ca temei (*reasons*) și poate avea nevoie de temeuri: o formă în care poate servi ambele – premisă și concluzie în inferență” (p.11). Ceea ce conține un concept (intensiunea sa), o expresie în general, va fi de captat la nivelul inferențelor în care intră, observând ce se face cu pretenția de adevăr a acelei expresii, și nu înaintea acestora.

Brandom aduce întreaga abordare a conceptelor, a expresiilor în general, pe terenul propozițional, asumându-și că „miezul folosirii conceptelor este aplicarea conceptelor în aserțiuni, credințe și gânduri” (p. 12). Inferențialismul său este solidar cu abordarea propozițională a conceptelor. Spre deosebire de Wittgenstein, care a legat „jocurile de limbaj” de „formele de viață” adoptate de oameni, le-a socotit incomparabile și le-a relativizat, Brandom consideră „practicile discursive” drept „centrul” practicilor lingvistice.

Deviza filosofării sale, *making it explicit*, este explicitată, la rîndul ei, în multiple relații. Mai întâi, „a fi explicit în sensul conceptual înseamnă a juca un rol specific inferențial” sau, în altă exprimare, „a putea juca, având conținut propozițional, rolurile de premisă și concluzie în inferențe”. Nu numai atât, căci „a fi explicit înseamnă a deveni temei (*reason*) pentru alte inferențe. Să ne imaginăm o practică normativă în care lucrurile roșii sunt semnificate adecvat făcând un zgomot oarecare. Cu aceasta nu am fi încă în prezența unei situații conceptuale. Ceea ce este implicit într-o astfel de practică a facerii (*practical doing*) devine explicit în aplicarea conceptului de roșu atunci când acea capacitate responsivă sau îndemănare este pusă într-un context mai larg, care include tratarea răspunsurilor ca semnificative din punct de vedere inferențial: ca asigurând rațiuni pentru a face alte mișcări în jocul de limbaj și ca avînd potențial nevoie de temeuri (rațiuni) ce pot fi procurate făcând mișcări în continuare” (p.17). Este aici pragmatism, în înțelesul că semnificația expresiilor se reperează pe planul acțiunilor, dar acest pragmatism este nou, reperând semnificațiile în mod mai precis pe planul „consecințelor inferențiale” legate de acțiuni.

Brandom a putut revendica pentru pragmatismul său inferențialist, pe bună dreptate, statura unei filosofii ce este „opusă abordărilor teoretice largi, explanatorii și strategice, care au dat formă și au motivat filosofia anglo-americană în secolul al douăzecilea: empirismul, naturalismul, reprezentationalismul, atomismul semantic, formalismul logic și instrumentalismul cu privire la normele raționalității practice” (p. 31). El își prezintă concepția în limbajul unui succesor al filosofiei analitice, dar această concepție depășește nu doar frontierele acestei orientări filosofice de pondere majoră, ci și multe poziții consacrate în filosofia contemporană luată în înțeles cuprinzător. Un indicator elocvent al



Mihai Topescu Arcadă, lemn, sticlă, 2008

anvergurii neobișnuite a proiectului și construcției deja realizate de Brandom este reconceperea logicii. El susține că „logica nu este înțeleasă adecvat ca studiu al unui fel anumit de inferențe formale. Logica este mai curând studiul rolurilor inferențiale ale vocabularului ce joacă un rol expresiv distinct: codificând într-o formă explicită inferențele care sunt implicite în folosirea vocabularului obișnuit, non-logic. ...Logica, în consecință, nu este un canon sau standard al raționării corecte. Ea poate să ne ajute să facem explicit (și astfel accesibil criticii și transformării) angajamentele (*commitments*) inferențiale ce guvernează folosirea întregului nostru vocabular și, prin urmare, articulează conținuturile tuturor conceptelor noastre” (p. 30). Un alt indicator al anvergurii operei lui Brandom este mulțimea schimbărilor pe care acesta le-a propus în mai toate domeniile clasice (ontologie, teoria cunoașterii etc.) și neclasic (teoria semnificației, teoria termenilor, modalitățile etc.) ale filosofiei.

Proiectul filosofic al lui Brandom este în desfășurare. Iminente sunt o vastă explicitare în raport cu *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel și o aplicare a pragmatismului inferențialist în istoria artei. Biografic, însă, Brandom se află în plină capacitate a elaborărilor filosofice, încât, în anii ce vin, din partea lui se vor prezenta, cu siguranță, noi scrieri de importanță majoră pentru opera lui și pentru filosofie. Cu el istoricii filosofiei contemporane vor trebui încă să se ocupe îndeaproape.

(Din volumul *Introducere în filosofia contemporană*, ediția a III-a, amplificată, în curs de apariție la Editura Compania, București)

# Scrisoare-n oglindă

Oana Pughineanu

Dragă Hannibal Lecter Lecter,

Îți scriu ție care ar trebui să fi un Altul, depășind sfera fatal de controlată a Celuilalt care mă obligă la negocieri (sau, mai științific: „punctare în comunicare”) mascate în dans&joc&voie bună sau, pur și simplu, în vorbele care se arcuiesc după soare și după orice ar putea să le transforme în monedă de schimb. Te investesc pe durata acestor propoziții cu puterea de a fi Altul, deși nu ești decât încă o ilustrată cu „ecce homo”. 50 de eurocenți cu plic cu tot. Saliva inclusă.

Cu ce să încep? M-am cam delăsat în ultima vreme. Dar o să-ți povestesc, pe post de aperitiv, despre câteva din cărțile săptămânii. Ele sunt acompaniatoarele tăcute (vezi Nina Berberova), gata tranșate și amestecate în metabolismul delirant dintre „minte și lume”. Retina e primul loc al ideologiei (ha! nici la revistele mai glossy nu găsești slogane de-astea). Conurile și bastonașele chicotesc ca niște copii lăsați singuri la grădiniță. Când Educatoarea nu-i acasă Imaginile fac streaptease pe masă (despre greața de a trăi cu ele, în altă scrisoare).

Dar să începem cu începutul. Balzacian. Start: cărțile stau pe canapea desfăcute, una peste alta, ca un stol de păsări împușcate și stivuite pentru plăcerea vreunei case regale. Violentă și rafinament între tacâmuri de argint. Multe. Cât nu visează toată clasa dominată la un loc. Multe, cât pentru sute de proteze și coroane (plastic simplu - 100 ron dinte; plastic regal, nu lasă gust - 300 ron dinte). Colți înrămați. Sau preferi cărțile desfăcute ca niște actrițe porno într-un film în care bugetul era îndeajuns de mare încât să alunge dragostea? Doar pentru tine actrițele porno sunt ceea ce sunt. O salată.

Al doilea paragraf despre cărți (amplasat conform regulii portretizării prin tehnica cercurilor concentrice): și cărțile pe care le aleg sunt ceea ce sunt. Sau sper să le găsesc așa, din când în când, la vreun autor care nu dă doi bani pe prețiozități, ci vrea numai să ți-o spună verde-n față. Obsesii pentru anterioii care nu pun mandale și alte fengșuiuri între suferință și corp, între suferință și cap, între suferință și a o suferi. N-ajung prea departe niciunul. Sunt simpli. Ca niște planete pe orbită. Titireze obeze în mâinile domnului care a dat și a luat. Ca niște metafore ticluite întru gloria logicii fatale, impacabile, de te și ia la palme ca un iubit cu *sangre caliente* (atât de greu de convertit la o personalitate obosită), preferabil marca Almodóvar (ex: „un arbitru și un altar sunt identice, căci răufăcătorul își află refugiul atât alături de unul, cât și de celălalt”). Înainte să le deschid îmi reglez ceasul după vecinii de la 6 (etajul). Când ea-i face nodul și i-l apropie de gât e 7 fără 15. Când pupă copilul e tot pe-acolo. Când mănâncă singură, la fel. Abia după ce mai fură un somn de 2 (1+1) ore începe să se facă 7 fix. Atunci îmi aduc aminte că trebuie. Viața între melancolii și facturi. Între domnie și prostie. Se plătesc amândouă. La ghișeele de depuneri în contul speciei. Mic moment seducător (pauza mare, cornuleț cu lapte): rămurilele copacilor lipsă din fața blocului se sumetesc după modelul unui accident cerebral fosilizat. Salvat. Docx.

Al treilea paragraf despre cărți (compus din mai multe paragrafe). Balzacianism de corporație. Barcode: cărțile cu 8-10 lei de la book corner sau cu 5-10 de la humanitas, str. Universității 1, sub *Tribuna*, revistă de cultură apărută prin bunăvoința Consiliului Județean Cluj, respectiv Universității 4, puțin după *Insomnia* apărută prin bunăvoința poezilor și a tuturor oamenilor care au ceva de spus sau au treabă prin centru):

- William Styron, *Beznă vizibilă. Amintiri despre nebunie*. Autorul: „lumina palidă a inserării - înrudită cu celebra «lumină oblică» de care vorbea Emily Dickinson și care îi evoca ei moartea, eternitatea glacială - nu mai avea nimic din blândețea ei autumnală binecunoscută, ci mă prindea în capcana unei tristeți care mă sufoca”. Cititorul: 1. Dickinson? Parcă mai știu pe cineva cu numele ăsta, dar în română. Răsete în bucătărie. 2. Nici vorbă. Autorul nu știe. Construirea unui mic cerc vicios (sau hermeneutic, după gust): de ce n-a scris despre depresie când era deprimat? Pentru că nu poți face nimic când ești deprimat. Și-atunci de ce să faci după, încercând să împănezi cu citate, să marchezi locurile care fac alergii la marcaje? și de ce să mai publici genul acesta de critică literară perversă a autopsihanalizei? (Lasă! Lasă! Nu-i asta cel mai grav lucru de pe lume. Alții-s pedofili sau aruncă bombe sau fac talk show-uri). Ca să spui, de fapt, un singur lucru: „stați calmi. Depresia trece”. Numai că până trece nu vă mai puteți agăța de nicio „scenă de limbaj” (dumnezeiască formulă din Barthes). Depresia merge mână în mână cu oligofrenizarea. Disiparea în pură senzație. Un fel de dragoste fără obiect. Nu. Nu iubirea de iubire. Aia e deja ceva. E posibilitatea tuturor obiectelor, a foamei continue, a lașităților de tot felul (a autoșantajului cu responsabilitățile care cresc ura între semeni întru conservarea speciei), a iluziei unei intensități care să scape dorința de meschinăria ei evazionistă (că e ușor să ai dorințe când stai închis într-un țarc, dar sunt ne semnificative, predefinite, ca marcajele pentru alpiniști). Iar când trece, nu face decât să se așeze ca un animaluț obosit în cutiuța lui, cu greu construită (după modelul creierului masculin cu sertare separate pentru fiecare catastrofă. Sisteme anti-inundație, anti-crash financiar). Îl auzi cum toarce încontinuu, egal cu sine. Asta e poate cel mai înnebunitor. Egalitatea cu sine a senzației (unica) din depresie. Băltire. Orice memorie se șterge, dar lucrurile nu dispar. Din contră, contururile lor devin tot mai clare clarissime pe măsură ce nu-ți mai aduci aminte la ce folosesc. Simt nevoia să repet asta: contururi iritante de clare peste o puzderie de inutilități. E ca și cum lumea ar deveni o adunătură mai colorată, mai țipătoare de jucării gonflabile care au ieșit la suprafață dintr-o grădiniță scufundată sub apă. Înghiți lumea asta cu ochii și ea intră pe „haia parte”, aia pe care te îneci. Și totuși, nu poți să nu admiri acest proces de epurare perfectă. Lucrurile degresate de sens și tu cu numărul de identificare la vedere. Pe degetul mic de la picior. AXN crime. Te pasc toate florile.

(Ipoteză științifică: unul dintre cele mai semnificative studii asupra creierului „demonstrează” că, în general, el nu poate identifica în mod corect excitația. O atribuie primului stimul pe care-l conștientizează și o

explică prin prima poveste care-i cade la îndemână folosindu-se aproape 100% de principiul cauzalității: „e de la soare”, „e de la filmul de aseară”, „e de la amandină”, „e de la faptul că azi nu-mi vorbește”. Poate creierul deprimat e cufundat într-un soi de „luciditate” dementă în care devine conștient de faptul că nu poate atribui corect sursa excitației. În termeni cauzali asta se numește disperare. Pentru rafinați: nihilism).

- Aldous Huxley, *Porțile Percepției. Raiul și iadul*. Efectele mescalinei între limbajul ermetic misticoid care ne place! place! place! doar când e al nostru și aceeași critică literară interminabilă. Început promițător despre Cugetul Fără Limite continuat cu Brecht, Van Gogh, Alban Berg, Platon, Socrate, Hesiod, Wordsworth, George Russell, Sf. Antonie, Goethe, Buddha, H. G. Wells, John Constable, Seurat și restul enciclopediei. Imposibil de citit după pagina 116. O demonstrație perfectă a faptului că „revenirea la lucrurile însele” este imposibilă. Nevoia de logică poate fi eradicată, dar nu și nevoia de ornament și ritual. Sau e vina cercetătorului? Dacă Huxley lua mescalină în cușca câinelui și nu în „Cea mai Mare Alimentară din Lume” discursul său ar fi devenit mai greu colaj?

- re re re citiri: *Trei discursuri edificatoare*, S. Kierkegaard. Despre dragostea apostolică fără de care nu crește și nu crapă niciun fir de iarbă, „dragostea care nu e niciodată altceva” (fără idealismul de latrină al hormonilor care iubesc în orice doar portjartierele, crema, vișina din vârf), „iubirea care acoperă o sumedenie de păcate” și iarăși oligofrenizarea ca lipsă de forță, ca băltire ce aneantizează ura și egoismul tautologic al lui *vreau asta! acum! vreau pentru că vreau, sân - ne-sân, sunt - nu sunt*. „Când în inimă locuiește iubirea, omul înțelege încet și nici măcar nu aude un cuvânt spus în grabă, nepricepând nici repetarea lui, pentru că îi acordă un loc bun și un sens bun, nepricepând lungul discurs al mâniei sau al bațjocurii, pentru că încă așteaptă un cuvânt care să dea sens discursului”. O inimă oligofrenă înțelege sacrificiul instantaneu. Sacrificiul e instinctul ei de conservare. Adună trecutul-prezentul-viitorul în același căuș.

- alte re re re citiri: Barthes vs. Deleuze și Guattari. Ultima apariție a Unicității (*Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, o carte tolstoiană, pe principiul „iubirea romantică va fi ultima iluzie a secolului”, ultimul show al *Unicității*) față în față cu *Anti-Oedip*, cu Producția care exclude cuplul fericire-nefericire și pe alocuri chiar pe cel format din plăcere-neplăcere. De rescris, pe foi ministeriale, ambele cărți, cuvânt de cuvânt.

- compunere liberă: (fragment tăiat), (fragment și mai mare tăiat, vezi că ți l-am trimis pe mail. E cu înjurături.) Acestea fiind spuse dragă Hannibal, cititorul se lasă pradă senzației cf. (sau apu. sau chiar sic!) căreia becul din hol vroia să-l înjunghie. De obicei stătea cuminte cu lumina lui chioară și liniștită, ca un organ intern mulțumit de sine, cufundat în nesimțirea de sine. Cititorul speriat de așa o grozăvie se pierdu pe sine și mai aprinse un bec înainte să o zbughească pe ușă spre șine. Spera că astfel, se va naște o concurență între lumini, ca între câinii care uită de stăpâni și, prin urmare, în modul cel mai cauzal posibil, se vor înjunghia între ele.



## efectul de seară

## Din viteza trenului

Robert Diclescu

## halta tăbărăști.

istoric: aparține comunei gălbinași și s-a format în 1968 prin contopirea satelor tăbărăștii noi și tăbărăștii vechi.

halta părăsită. cel responsabil cu vânzarea билетelor se pare că s-a sinucis din cauze necunoscute. domeniul ipotetic plin de variante neverificate, dar cu miez deasupra poveștilor. cuvântul de ordine semi-plauzibil. oricum funcționează în acest caz gura poporului sau colportările de la unii la alții înflorite și date mai departe. firul poveștii devine fals, magic prin adăugări și tăieri îmbunătățiri și deturnări ale celor reale întâmplare în combinații neașteptate. se pare că salariul de la cfr nu a mai fost de ajuns pentru acoperirea nevoilor familiale. avea o casa plină de copii și nu erau din flori. Responsabilitatea ca o pedeapsă.

viața la limita suportabilității la care se pot adăuga clima nefavorabilă a câmpiei. depresia larg răspândită continuată de decepție sub formele ei canibalice administrate lent.

noaptea se petrec scobituri periculoase în mintea celor aleși. dimineața nu-i mai recunoști. vorbesc limbi de neînțeles. au vise ce nu mai pot fi descifrate și o dorință de a dispărea de aici pentru totdeauna. printre linii începe o alta viață. Un cort între linii pentru adapostul trupului. Sau un cap între linii care așteaptă plecarea de la următorul tren. câmpia cazematelor băraștanului, a soarelui nimicitor vara, și a vânturilor năpraznice iarna. colibe cu paturi de lemn. măsuțe pentru mese frugale și un scaun lângă terenul proprietate personală de păzit culturile.

gara este din cărămidă roșie. standard cfr, încă în vogă după atâția ani de construcție. doi stejari răzleți lângă gară în așteptarea înmuguririi. noua viață. următoarea viață mirobolantă căci "și sufletul are un schelet făcut din amintiri". aici este zonă de cojani. oameni originari din câmpie. cultivatori de viță-de-vie, grâu, porumb, aflați în contrast cu mocanii, cei de la munte, crescători de animale. cojanul podgorean și mocanul oier. structuri diferite aflate în competiție plus delimitări în dorința de a se impune pe scara mișcătoare a socialului. cei care creșteau animale aveau un rang superior în societate și erau mai înstăriți. câștigau mai mulți bani din vânzarea animalelor care erau mobile în cazul războaielor. așa își puteau proteja marfa. cei din câmpie erau priviți de condiție inferioară deoarece munca lor era manuală. producția lor anuală depindea de condițiile metereologice, era nesigură și automat veniturile puteau fi mult diminuate. erau mai săraci și aveau nevoie de produsele celor de la munte.

femeile de cojan sunt iuți la mânie, mai leneșe ca cele de la munte, dar focoase în pat.

## stația tăbărăști-sud

aici lipsește gara. lipsește viața. se caută înlocuitori. oamenii sunt în altă parte. nu se știe în care anume. poate încă nici nu s-a inventat/făcut acel loc. ciment și pietriș peste tot. pietriș și ciment în loc de gară. câțiva copaci și o bancă de ciment pe care nu stă nimeni.

hidromutanții este cuvântul care i se tot repetă în cap după trezire. din somn ștanțat bătut în auz ca la o mașină de scris aude bătăile tastelor de metal pe hârtie ritmic în ritm ritualic

tot privește pe geam la un stâlp de ciment când intervine o ea țigancă bine infiptă în scaunul de langa el. curgea-ți-ar saliva din gură spune țigancă la telefon strigă să se audă în tot vagonul mi-am introdus o tijă în picior iar acum vin de la spital sunt dreașă pe toate părțile și sunt ca nouă nicio legătură cu aia pe care o știai. băi am tijă de aur tijă-cercel introdusă sub piele și pe deasupra sunt sexi poster afiș de frumoasă amărătule tot frigul de afară nu mă mai doboară și se pare că uneori sunt cam răpănoasă aaa nu-mi place să mă spăl așa ai crede tu deșteptule dar eu aștept bărbății să mă spele cu sărutările lor și sunt din nou mai frumoasă și mai frumoasă prospătură că îți vine să îmi scrii ceva frumos pă foaie și să mi-o trimiți cu post restant sunt o indiană de rașcapur cânt ca în filmele lor vrei să ne întâlnim diseară mă iubești răpănosule mă mai vrei frumoasooo și dacă nu aș avea păr în cap tu m-ai plăcea golanule și chiar mai plăcea mai mult fără păr în cap jur că m-ai plăcea și mai mult îți spun pe cuvânt adevărul mă placi.

pe câmp chiar în apropierea gării sunt doi câini. unul roșcat, altul negru jucându-se într-un balot de paie, unde au scobit o gaură într-un cort. hârjoneli matinale.

să ne schimbăm gândurile. căci cu ele intrăm și nu mai ieșim cu aceleași. dintr-o lume în alta. sunt halte de gară părăsite. sunt halte cu mobile pline de poveștile morților. sate ale căror mitologii reinvie la intervale de timp cine știe de cine stabilite pentru a livra povești fondatoare. eroi anonimi plini de fapte incredibile. romane împănate cu vise ce urmează să fie visate de noi și transmise mai departe.

## halta bentu

istoric: satul bentu s-a separat de comuna tăbărăști formând în 1931 comuna bentu împreună cu satul poșta în 1950. comunele bentu și tăbărăști au devenit parte a raionului buzău și apoi după 1952 din regiunea ploiești. în 1968 comuna a fost arondată județului buzău reînființat cu această ocazie satele tăbărăștii noi și tăbărăștii vechi fiind unite sub numele de gălbinași comuna bentu a fost atunci desființată iar satul bentu a revenit la comuna gălbinași.

clădirea mică cu pete de igrasie alb-murdar la exterior. fără copaci în loc de oameni. o nouă culoare alb dungat cu pete romboidale aparută după atacurile ploilor și ninsorilor. contururi precise de negru în jurul unor caturi de ferestre sparte de mult timp probabil. gara este părăsită. lipsește și impiegatul. clădirea pare un loc de adăpost pentru vagabonzi, iar în curând cred că or să vină să-l caute pentru a se refugia. vor forma noile colonii pentru cei izolați. nemulțumiții de condițiile din orașe. cei care vor da de ei vor întreba: de ce ați fugit din urbe? nu mai puteam respira. nu mai reușeam să respirăm în nici un fel. nu prea mai vedeam soarele și nu mai credeam că vom mai reuși să îl vedem ca înainte. un soare care era gata să dispară pentru totdeauna. nu mai aveam branșii de rezervă. și nici o altă anatomie mutantă pregătită pentru ultimele schimbări. căutam de fapt un loc să unde să jucăm fotbal pe iarbă cu picioarele goale. nimic mai mult. într-o zi nu va mai exista nici un teren.

nici o cultura de pepeni, grâu, porumb. nici de gări nu va mai fi nevoie. vom înlocui totul și vom aștepta apoi și noi ultima înlocuire făcută după manual. va fi ireprosabilă. de asta nu ne îndoim. nu va mai fi timp de nici un protest. vom uita de orice formă de opunere cu mult timp înainte de a se întâmpla epilogul.

## gara dedulești

aparent cu o gară văzută de la distanță. doar aparent. o gară ca o amintire blurată. privită mai îndeaproape observa că au rămas din ea numai resturi de mozaicuri ingrămădite în cateva mormane. aburul respirațiilor strânse într-o gură ce nu se vede nici ea. se afla probabil sub pământul plin acum de sticle de plastic. aici și-au găsit să le arunce. din toate clădirile astea se vor face ghene în creștere, munți de ghene reciclabili, material pentru următoarele imobile. ghene-locuință multiplicată zi de zi. ghene de lux pentru subcartiere în expansiune.

povestitoarele satului au dispărut. și ursitoarele au alte ocupații acum. mici o fântână cu ciură în mijlocul satului pentru străinii rătăciți prin aceste locuri. rămân imprimate în aer numai mâinile care au strâns biletele pentru călătorii de navetă. și apoi drumul lor mai departe. fuga sătenilor. alungarea. luat lumea în cap. nevata care i-a dus tot mai departe spre marile orașe malaxoare. nu mai sunt nici siluetele călătorilor grăbiți, formând o oarecare aglomerare și măcar impresia de trăit, consumat, înmulțit. au dispărut și ele. nici măcar un tablou. o ramă care să rămână pe verticală țepăună, sau un acoperiș solid sub care să te ferești de ploaie.

resturi de ziduri. un fel de fâșii fragile care mai stau în picioare ca un boxer amețit, epuizat, aflat în ultima rundă înainte de a se prăbuși. părăsirea sub toate formele care înconjoară locurile acestea. orice este la trecut. fără gară mozaicată, sau cu amintirea unei gări cu mozaicuri înlocuită acum de o dărăpănătură fără nici o ușă bună. un coteț de porci. un coteț de pasolian cu un castel lângă el. un coteț-castel în care să aibă loc mulți porci puși la îngrijare. în lipsa ceapeurilor și ele dispărute. acum este moloz.

peste câmpuri vezi răspândite dărăpături. resturi de cărămizi. stinghii de lemne din fostele caturi de ferestre uriașe aruncate într-o mare dezordine, de parcă a fost un bombardament pe timp de pace. ceapeuri-cimitire în câmp abandonate fără îngrijitor, gropar sau bocitoare. pare un cimitir cu toți morții scoși la soare pentru aerisire, dezmoțirea oaselor și pregătiți pentru o reintroducere la miez de noapte în cavourile locuință. mai încolo stă întepenit un trabant incendiat. cine știe de când zace la câțiva metri de dărăpăturile aglomerate unele peste altele ale gării. din structura automobilului au mai rămas o ușă ruginiă, un geam înnegrit de la un incendiu, iar volanul este singurul ramas intact și înfășurat de o eșarfă roșie de parcă ar vrea să-i semnaleze prezența dinainte, respirația, fostele turații, resturile din viața călătorilor.

# Preliminarii la o fenomenologie a măştii

## more geometrico explicata

Nicolae Iuga

**Propoziția 1.** Termenul „mască” are două sensuri: unul propriu și altul figurat.

**Propoziția 2.** Mască în sens figurat, în calitate de „ipocrizie reciprocă” este, așa cum spune E. M. Forster, „o condiție necesară pentru convingerea socială a oamenilor”<sup>1</sup>.

**Corolar.** Mască în sens figurat este fenomenul de ascundere a acestei ipocrizii necesare și inevitabile, mai exact este jocul ascunderii și al ne-ascunderii, tănuirea și des-tănuirea a ceea ce este ascuns.

**Propoziția 3.** Nu putem nici arăta tot și nu putem nici ascunde tot.

**Corolar 1.** Cine arată tot, cine se exhibă pe sine în mod total, cine se arată complet fără mască, este ori imbecil ori sfânt.

**Adaos.** Exemplul clasic ar fi acela al prințului Mășkin din romanul *Idiotul* de F. M. Dostoievski, care este de fapt în mod succesiv și idiot și sfânt. Mășkin începe prin a fi idiot în sensul propriu al termenului, un copil cu probleme de retard mintal, care este trimis la tratament în Elveția. Aici se însănătoșește miraculos și, pe la douăzeci și șase de ani, revine în Rusia, în locurile natale. În Rusia Mășkin, care pare ca o ființă care vine de pe o altă planetă, străinul absolut<sup>2</sup>, este un clarvăzător, cu o capacitate neobișnuită de a pătrunde în sufletele oamenilor, precum are și o milă nesfârșită față de destinele triste și tragice ale unora dintre ei. Mășkin este o figură christică, așa cum putea aceasta să apară în Rusia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Apoi, în final, confruntat cu o tentativă de omor asupra lui, cu o crimă și o nouă criză de epilepsie, redevine idiotul care a fost la început.

**Corolar 2.** Cine ascunde tot sau încearcă să ascundă tot, să mascheze tot, este ori Zeu ori pe deplin ipocrit, ipocrizia totală fiind, la fel ca și lipsa totală de ipocrizie, inacceptabilă social.

Zeul, în mod natural, are în sine o infinitate de atribute (Spinoza), dintre care omul cunoaște doar două, *res extensa* și *res cogitans*, sau Zeu poate fi gândit în maniera că anumite dimensiuni ale atributelor sale sunt de nepătruns de către om. Mascarea Zeului ar fi o operație inutilă, atâta vreme cât nu se poate pune problema cunoașterii totale a lui, a „de-mascării” lui, atâta vreme cât pentru noi în El va rămâne pururea un rest pe care îl numim *Deus absconditus*.

În ceea ce îl privește pe om, în raport cu exteriorul, de exemplu: fariseismul iudaic, iezuitismul apusean sau felonismul bizantin sunt cazuri exemplare de ascundere excesivă față de ceilalți, față cu valorile morale proclamate verbal și impuse social.

În al doilea rând, în raport cu interiorul, cu propriul său suflet, omul care ascunde prost, care maschează prost, devine măscărici, iar faptul ascunderii devine mascaradă.

**Adaos 1.** Politicienii, prin natura împrejurărilor, sunt nevoiți să ascundă mult și prost, de aceea ei, în genere, „sunt fățarnici și au

chip diavolesc” (Arhiepiscopul Sucevei, Pimen Zainea, în vara anului electoral 2004, de hramul Mănăstiri Putna, la care au participat președintele și premierul de atunci al țării). Iar o adunare de politicieni poate fi comparată cel mai nimerit cu o reprezentare de Vi-flaim.

**Adaos 2.** În tragediile antice, „hypokrites” se numea actorul care răspundea corului cu cuvintele Zeului, adică unul care se pretindea a fi cineva care nu era de fapt. Corul era un actor colectiv care exprima conștiința cetății, o voce obiectivă, care nu putea fi nici mascată și nici contrazisă decât numai eventual de către Zeu. Iar Zeu o contrazicea uneori, dar numai prin intermediul actorului numit ipocrit. Așadar ipocritul era el însuși în mod evident, așa cum îi arată și numele, o ființă cu o putere mai mică decât a Zeului și un simplu substrat uman pentru a exprima cuvintele Zeului. Ipocritul antic nu avea o conotație etică, ci doar o denotație ontologică. În liturgia creștină, de exemplu la epicleză, când preotul rostește: „Luați, mâncați, acesta este trupul meu...” – el, preotul, joacă rolul ipocritului din tragedia antică, „ipocrit” în sens etimologic și ontologic, nu moral. Dacă însă un om oarecare ar încerca să se dea drept Zeu, inclusiv azi, atunci am avea de a face în mod evident cu un ipocrit în sensul patologic al termenului.

**Propoziția 4.** Mască este efect de personanță.

**Lema 1.** În sens propriu, fizic, mască este un artefact confecționat din diverse materiale, de regulă derizorii și promiscue, reprezentând un chip de om, de animal sau de ființă supranaturală, de ființe reale sau fabuloase, de forțe malefice, cu care cineva își acoperă fața, spre a nu fi recunoscut. Tensiunea intrinsecă a măştii este dată de faptul că noi trebuie să ghicim un ceva ce există în spatele ei, un ceva real, simbolic sau alegoric, un chip adevărat al purtătorului de semn.

**Adaos 1.** Semnificația măştii este completată de vocea, cântecul sau strigătele purtătorului. În cazul în care mască nu semnifică nimic din ceea ce s-ar putea afla în spatele ei, atunci nu mai avem o mască propriu-zisă, ci o simplă mască în sens fiziologic, cu caracter cosmetic sau mortuar.

**Lema 2.** În limba latină, mască era numită cu cuvântul *persona* (sonus – sunet, sonare – a suna, iar per-sonare – sunetul care răzbate din spatele măştii). *Persona* a însemnat mai întâi mască de actor, apoi termenul s-a extins treptat și asupra rolului jucat de către actor, cu sau fără mască. Cu timpul, în perioada elenismului târziu, termenul a trecut și asupra funcției îndeplinite de către cineva în viața de zi cu zi, asupra rolului social, ajungându-se astfel la „persoana” și „personalitatea” de astăzi. (În Evangheliile, în *Vulgata*, la pericopa Banul dajdiei, unde se pune problema dacă se cuvine să se dea dajdie Cezarului sau nu, Iisus, ispitit fiind de către farisei, este totodată încurajat ca să spună lucruri riscante, ca unul ca unul care spune adevărul fără

să îi pese de oamenii puternici care s-ar putea supăra, ca unul „care nu caută la fața oamenilor” – *non respicis personam hominum* – Mc, XII, 14). Cu alte cuvinte, aici se spune indirect că Dumnezeu nu caută la măștile oamenilor, ci vede nemijlocit și în întregime în sufletele lor.

**Adaos 2.** Uniforma în general purtată de cineva, uniforma militară, sacerdotă, funcționărească etc. este de fapt o prelungire a măştii ca rol social, o anexă a măştii, care nu maschează fața ci restul trupului, pentru ca omul îmbrăcat în uniformă să fie de nerecunoscut ca om obișnuit, sau să fie recunoscut ca om neobișnuit.

**Lema 3.** Lucian Blaga, în *Orizont și stil*, utilizează termenul „personanță”<sup>3</sup>, care poate evidenția în același timp și adevărata natură a măştii. Pe urmele lui Nietzsche și Jung, Blaga susține că inconștientul colectiv comunică cu conștientul, ca și în cazul arhetipurilor inconștiente ale lui Jung, în speță configurația inconștientă a orizontului spațial și temporal interiorizat „răsună” în conștiință, răzbate la lumina conștiinței sub forma mascată a stilului. Acțiunea de răzbatere în conștiință este numită de către filosoful român „personare”, iar fenomenul răzbatării „personanță”.

**Propoziția 5.** În spatele măștilor, apolinic și dionysiac își schimbă reciproc rolurile.

Apolinic și Dionysiacul, ca trăsături descrise de către Nietzsche cu referire la Grecia antică<sup>4</sup>, sunt de fapt determinații contradictorii și inseparabile universal-umane. Apolinicul maifestat ca artă plastică și arhitectură, este lumina, simetria, echilibrul, frumusețea ca *formos*, ca plinătate a formei, luciditatea, având corespondențe psihologice în oniric și reverie. Dionysiacul este muzica, poezie fără cuvinte, irațională, euforică, beție la propriu și la figurat, ceva de ordinul tenebrosului orgiastic, răbufnire a instinctelor, energie animalică, desfrânare, urâtenia informă a măştii, eliberare de normele morale sub protecția măştii și a anonimatului.

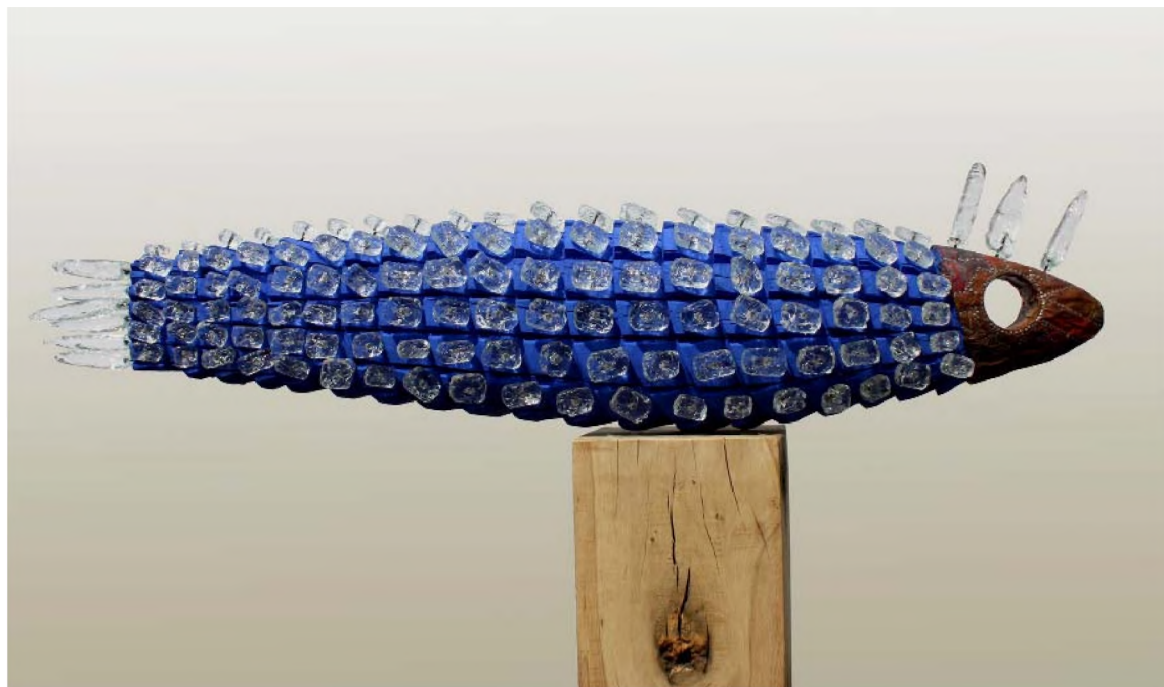
Cele două trăsături, apolinic și dionysiacul, se contopesc în permanență și sunt inseparabile, așa cum inseparabile sunt sistola și diastola inimii de exemplu.

Apolinic și dionysiacul își schimbă în permanență statutul, jucând alternativ rolurile de *noumen* și de *phae-noumen*, de adevărata natură a omului și de mască. În virtutea unei legi de compensație psihologică, apolinicul înfrâneză periodic izbucnirile orgiastice ale dionysiacului, care pot deveni primejdioase, iar dionysiacul la rândul lui înfrâneză periodic pretențiile nesăbuite ale rațiunii, care sunt nu mai puțin primejdioase. Un dionysiac neînfrânat ar putea atrage după sine disoluția Cetății, după cum un apolinic neînfrânat ar putea atrage după sine *nemesis*-ul, gelozia, mânia și răzbunarea zeilor.

**Adaos 1.** În termeni freudieni, s-ar putea spune că manifestarea apolinicului este o refulare și o sublimare a dionysiacului.

**Adaos 2.** Psihologia abisală, ca o mască a marilor personaje dostoievskiene urmează același principiu de construcție. Personajele au inițial o anumită aspirație spre sfințenie, o năzuință adevărată a sufletului, pe care societatea o înăbușă involuntar. Reacțiile ulterioare prăpăstioase ale personajelor (demența, alcoolismul sau crima), sunt de fapt, prin ricoșeu, o răzbunare a sfințeniei înăbușite.





Mihai Țopescu

Pește albastru, sticlă, lemn, 2009

**Propoziția 6.** Măștile grotești purtate de sărbătorile de iarnă se circumscriu regulii de transformare apolinic – dionisiac și îndeplinesc o funcție de catharsis.

**Lema 1.** Îngerii, fecioara Maria, Iosif – sfinți fiind – ei nu sunt reprezentați prin măști, pentru că sinceritatea, sfințenia, lumina, nu presupun defel ascundere. Dracii în schimb, da. Plini de vicieșug și înșelători ai oamenilor fiind – ei au multe de ascuns în mod necesar, iar Moartea este ascunderea însăși, ascunderea oamenilor, a tuturor fără excepție, precum și ascunderea ei însăși ca Moarte.

**Adaos.** Moartea este cumva în ordinea firii, pentru că tot ce este viu, întrucât este finit, trebuie să moară. Dar, în același timp, inclusiv Moartea poate să constituie obiect de exorcizare, pentru că, dacă viața trebuie să moară, Moartea nu trebuie lăsată să trăiască.

Modul în care ne reprezentăm „ființa” Morții, sau masca Morții, trebuie nuanțat puțin. În realitate, una dintre deosebirile importante dintre viață și moarte este și aceea că viața ca atare este o problemă socială, viața noastră nu este o numai o problemă a noastră ci și a altora, în timp ce

moartea noastră este o problemă strict individuală, a noastră a fiecăruia în raport cu propriul nostru trecut. Noi oamenii nu murim toți deodată ci, vorba poetului, ne ducem rând pe rând, de aceea Moartea ar fi mai nimerit să fie reprezentată ca fiind prevăzută cu un pumnal sau cu o sulită, cu care ne sacrifică pe fiecare individual. În acest sens, cu drept a vorbit Apostolul Pavel despre „boldul” morții (bold, adică țepușă, la I Corint., XV, 55-56). În limba latină, în *Vulgata*, pentru „bold” este utilizat cuvântul *stimulus*, care desemnează o nuia ascuțită la vârf, cu care boii erau înțepați în spate, erau „stimulați” ca să tragă la jug. Faptul că Moartea este reprezentată ca fiind înarmată cu seceră sau coasă are rolul de a hiperboliza grozăvia ei, de a ne aminti că moartea poate să fie uneori năpraznică și colectivă, că este posibil să moară și mulți oameni deodată, așa cum se întâmplă în războaie, epidemii sau catastrofe naturale.

**Lema 2.** Cei care poartă măști grotești, îndeosebi de draci, de moarte sau de moș, exprimă contrariul, prin raport cu ceea ce este în sufletul lor. În sufletul purtătorului nu se află nici

dracul, nici moartea și nici precaritățile bătrâneții omenești, ci pot să existe dimpotrivă, aspirații către lumină, către viață, către vitalitate. A purta mască în sens propriu, fizic, răspunde unei nevoi de exorcizare a răului, de purificare, de catharsis. Privind aceste măști, care reprezintă forțe și fețe urâte și malefice, ne purificăm sufletele de ceea ce este urât și malefic.

**Adaos 1.** În religia islamică există un ritual anual de exorcizare, constând în lapidarea simbolică a lui Satan, la Mecca, la piatra numită *kabba*. Putem spune că noi, creștinii, exorcizăm răul, de asemenea periodic, prin faptul că îi expunem pe draci la batjocură, prin hidoșenia măștilor.

**Adaos 2.** Să ne reamintim că fenomenul numit de către Aristotel „katharsis” (în *Poetica*, cap. VI) înseamnă stârnirea unor patimi, la fel ca și în medicina homeopată, cu scopul curățirii acelor patimi din sufletul omului. Cel care privește la reprezentarea unei tragedii va încerca, față de eroii literaturii de ficțiune care sunt obiectul tragicului, două sentimente: mila și frica. Mila față de eroii tragici care mor fiind asemenea nouă și frica față de eroii care mor fiind mai buni decât noi. Aceste sentimente, numite și „patimi”, sunt provocate în sufletul nostru cu scopul de a ne curăți sufletul de ele. Prin curățirea de patimi, *katharsis ton pathematon*, noi devenim mai umani.

#### Note:

<sup>1</sup> Vezi E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, ELU, București, 1968

<sup>2</sup> Pavel Evdokimov, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*, Ed. Anastasia, București, 2009, p. 121

<sup>3</sup> Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Ed. Humanitas, București, 2011, p. 44-49

<sup>4</sup> Fr. Nietzsche, *Nașterea tragediei*, Ed. Meridiane, București, 1978, p. 182 și urm.

## Sacrificiul

(urmăre din pagina 36)

gândit în cadrul expoziției de la Palatele Brâncovenești. Proiectul explorează tema sacrificiului de sine în scopul creației printr-un video care captează procesul de topire până la dispariție al autoportretului din gheață al artistului. Un film de 3 minute impresionant, în care asistăm la transformarea accelerată a subiectului din solid – gheață, în lichid – apă, mesajul de natură spirituală fiind receptat aproape instantaneu. Originalitatea exprimării și viziunea personalizată a actului artistic a creat legături emoționale între artist și public, împărtășindu-și reciproc ideile despre viață și eternitate. Luminița Sabău, curatorul expoziției, afirmă că video-ul *Sacrifice* „prezintă o transformare prin mijloacele sacrificiului simbolic până la abandonarea de sine a subiectului. Această artă care nu e doar un comentariu, dar ceva profund existențial, înfățișând schimbarea și devenirea constantă. Ceea ce exprimă este în cele din urma *conditio humana* – un aspect explorat de Țopescu de multă vreme”. Ritualul simbolic de transformare se împlinește prin crearea unei ediții limitate de 50 de exemplare în care a fost

îmbuteliat firicelul de apă din *performance*-ul inițial. Ediția este însoțită de un certificat de autenticitate. Este printre cele mai lungi expoziții ale artistului vernisate anul acesta. Desfășurarea acesteia simultan cu ediția a 55-a a Bienalei de Artă de la Veneția a reușit ca arta sculptorului român să fie admirată de un public extrem de divers, de la critici de artă și curatori până la turiști și simpli iubitori de frumos din toată lumea, care l-au cunoscut personal pe Mihai Țopescu și au interacționat cu arta lui. Acesta este unul dintre aspectele de remarcat întrucât Veneția, specialistă de peste 150 ani în organizarea celei mai importante scene pe care se proiectează arta contemporană, devine timp de șase luni centrul cu repertoriul cultural cel mai bogat și diversificat din lume. Bienala venețiană este percepută drept momentul în care se prezintă cele mai importante practici artistice, cele mai îndrăznețe concepte curatoriale și inovațiile în materie de tehnică, fiind și rampa de lansare a multora dintre artiștii contemporani.

În august Mihai Țopescu și-a îndreptat privirile spre Germania, invitat fiind să participe la expoziția *Das Metadekorativum* în Dusseldorf și *Aachener Kunstroute* la galeria Hexagone. În urma participării sale la expoziția de la Kunst

im Hafen, lucrarea *Fata cu funda verde* din ciclul *Anatomia Sticlei*, a fost achiziționată de către Muzeul de Sticlă Hentrich din Dusseldorf. Sculptura a atras atenția directorului dr. Dedo von Kerssenbrock-Krosigk, cel care a și vernisat expoziția.

Prezența lucrărilor în galeriile și spațiile expoziționale europene i-au adus lui Mihai Țopescu succes și vizibilitate maximă pe piața de artă contemporană. Curatorii marilor galerii, artiști, critici și colecționari privați i-au lansat invitații spre a participa la viitoare evenimente artistice din străinătate printre care se numără selectarea și participarea la Coburg Preis for Contemporary Glass 2014, expoziție de importanță internațională care se organizează o dată la 8 ani, expoziția de la Centrul Cultural Ateliers Z din Paris și expoziția pentru La Paroisse de Hyères, Franța, acestea reprezentând doar o parte din proiectele planificate în afara țării în 2014.



# Personajul „fantomei” în literatura lui D. R. Popescu

Jeana Morărescu

O subtilă exegetă franceză în ale teatrolgiei – pe numele său Monique Borie – a editat cu aproximativ un deceniu în urmă, la Paris, o carte despre prezența *fantomei* în teatru. Deși cartea lui Monique Borie mi-a trecut prin mână, nu o mai am la dispoziție – spre a-i comunica editura și, deci, nici nu mai pot cita din ea. Prezența „personajului-fantomă” era învederată atât prin funcțiile semantice, cât și ca *semn* (semiotică) al imagisticii teatrale. Parțial, tematica aceasta a „fantomei în teatru” e reluată și într-o altă carte a aceleiași autoare, tradusă și în limba română. E o carte amplu perspectivată, despre *Antonin Artaud* (în traducerea Ilenei Littera) – apărută la Polirom în 2004. Desigur, secvența de aici se limitează la filiația parțială a temei, cu estetica lui Antonin Artaud.

Dar, chiar dacă estetica teatrală a lui Antonin Artaud este alta decât estetica vizualizabilă a dramaturgiei lui D.R. Popescu, în care semiotica – metaforizantă sau nu – poate căpăta și o preponderență „expresionistă” –, profunditatea acestei tematici a „Personajului-Fantomă” poate atinge un substrat comun de zonă *fondatoare*.

Dramaturgia lui D.R. Popescu – dar și proza lui – poate vorbi despre magie, dar în nici un caz nu o propune ca „act artistic” ce ar putea „asimila teatrul unui spațiu al puterii, dar și al primejdiei” („cu spaimile care însoțesc epifaniile

*invizibilului*”). Deci din capul locului trebuie să spunem că la D.R. Popescu semiotica „Personajului-Fantomă” iese din aria semnului *magico-religios* „activ”.

Reținem totuși, din interpretarea lui Monique Borie, adecvată la specificitatea lui Artaud, următoarea frază, prin care se acreditează *existența obiectivă* a „corpului energetic” al fantomei – invizibil în condițiile a percepțiilor senzoriale (vizuale) ale „corpului fizic”: „*De fapt practicile simbolice mijloces confruntarea cu fantomele, cu imaginile venite din lumea nevăzută*”. Pe urmele lui Artaud și ale unei lucrări colective publicate în 1968 la Gallimard, sub conducerea lui Charles Malamond și Jean Pierre Vernant, intitulate *Corp de dieux*, exegeta franceză asimilează la rândul-i „corpurile energetice” ale oamenilor ce, prin moartea fizică, și-au părăsit „corpurile materiale”, cu „corpurile zeești” incarnate ca „oameni” – vorbind despre „*paradoxul corpului vizibil*” („*care este formă*”) –, și al „corpului invizibil”, ce se poate manifesta ca „*suflet, energie, strălucire, luminozitate, glorie, splendoare*”. Pentru o asemenea înțelegere – după Vernant – „*trebuie să înlăturăm* – precizează și Monique Borie – n. n. – *ecranul culturii occidentale, prizonieră a viziunii corpului fizic și să înțelegem că acesta e un <corp locuit>*”. Această viziune ne încredințează concep-

tului personal de *realism fenomenologic lărgit*, pe care îl folosesc pentru prima oară aici, în acest articol despre „personajul-fantomă” la D.R. Popescu – concept ce poate fi deplin întemeiat. Dramaturgia lui D.R. Popescu nu propune, spuneam, activarea, prin tehnici magico-regizorale *specifice*, a puterilor „oculte”, ale „corpurilor zeilor” ce locuiesc corpul fizic al omului – ci reprezentarea lor *aidoma*, prin corpuri fizice.

Or, de aici înainte, noi ne susținem conceptul personal de *realism fenomenologic lărgit* – în temeiul unui anume postulat *teosofic*, adoptat în ultimul roman al vieții sale și de Mircea Eliade –, că dacă memoria *lumii fizice* a omului apare în secreția subconștientului din *visele* acestuia ca „*fantomatică*”, memoria „*subconștientă*” a „corpurilor energetice” eliberate din corpul fizic devine, ca memorie a fostei cogniții *senzoriale*, o memorie „*fizicalizată*”, adică *tri-dimensională* (și colorată) „*ca în viața pământească*”.

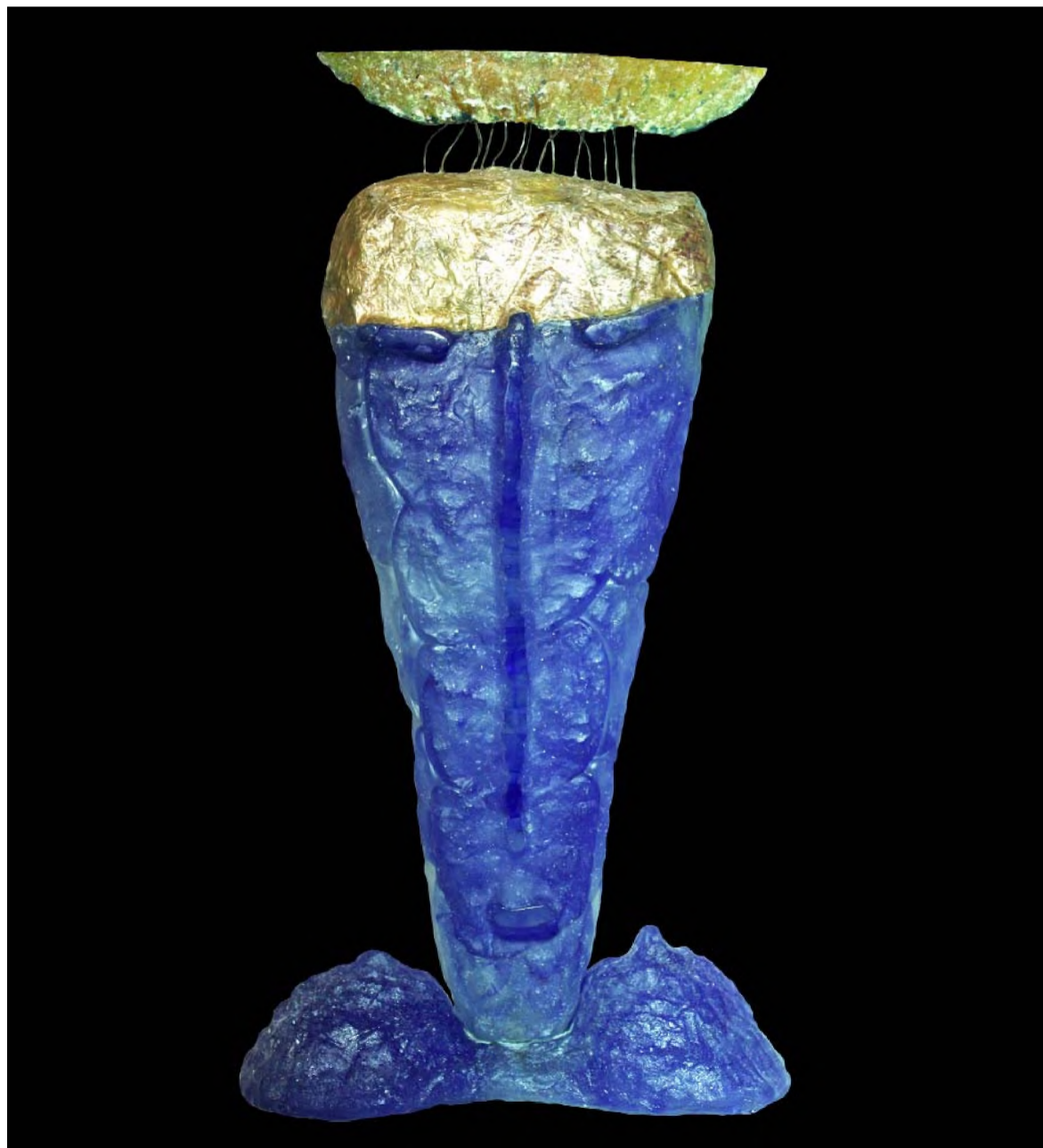
„*Tridimensionalul*” se obține „*în incinta*” *energeticului* bi-dimensional – iar pentru înțelegerea acestui fapt aduc spre exemplificare *laserul*, a cărui constituție e „*energetică*” – deci bi-dimensională – dar imaginile proiectate în lăuntrul său devin tri-dimensionale. Deci, apariția „*personajelor-fantomă*” în propriile lor „*corpuri fizice*”, în literatura lui D.R. Popescu ține, în cele mai multe cazuri (și vom exemplifica în care) de un *realism fenomenologic lărgit* și nu de un regim *metaforic*. Personajul-Fantomă prelungește existențialismul dramatic al ființei particulare, dar și al ființei universale „*particularizată*” în individualități – și nu e nicidecum „*trucaj*” literar.

În proza – ca și în teatrul lui D.R. Popescu – s-ar putea deschide o largă parte de saia, cu multiple orizonturi, privind nu simplu, *prezența*, ci *funcția* pe care o lărgeste de cele mai multe ori *tragic* personajul-fantomă. Nici în privința *Fantomei bătrânului Rigă* din *Hamlet* nu se poate spune că acest personaj – chiar dacă la Shakespeare apare ca *nălucă* – e o prezență „*metaforică*”, întrucât *Fantoma* e factorul care declanșează întreaga acțiune, cu urmările ei catastrofale pentru un întreg regat. (Acuza *Fantomei* declanșează scormonirea endemiceii putreziciuni morale.)

Prezența „*Fantomei*” reneagă, literar, *utopia*, ca specie dedicată unei lumi *imaginare*. Deci iată o primă categorie în care putem încadra prezența *personajului-fantomă*: *realismul fenomenologic lărgit*, perceput din punct de vedere auctorial *intuitiv*, ca orizont de cunoaștere trans-senzorială. Nu ne putem referi, în acest articol, la toate exemplele pe care ni le furnizează proza și teatrul lui D.R. Popescu. Destul să spunem că în această categorie intră, de exemplu, *duhul lui Paraschiv*, personajul sosit mort dintr-un război străin în care luptase ca mercenar – și care își întâmpină, în cimitir, propriul coșciug și asistă la propria înmormântare, în romanul *Întoarcerea tatălui risipitor*, ce apărea în 2009 la Editura Scrisul Românesc din Craiova. Sau, în teatru, *Pelican* din piesa *Fianul* (în volumul *Săptămâna cu o mie și una de nopți*, apărut în 2004 la Editura Caron, București). Sunt doar două exemple mai recente.

În cu totul altă categorie literară vor intra *fantomele morților* din satul săsesc depopulat – din drama *Pastorul sașilor* – care ies și ziua de sub crucile mormintelor, fac promenade pe aleile cimitirului și hotărăsc să înființeze sub pământ „*Republica Morților*”. Aici avem de a face, într-adevăr, cu orizontul „*figurat*” al unei *utopii* literare. Inserția narației în planul metaforic al *utopiei* – deși nerealistă – se implică unui același orizont dureros-dramatic, al celor vii.

Deși *nerealistă* stricto sensu (adică *factologic*),



Mihai Țopescu

Portret albastru cu barcă, sticlă, metal, 2009



utopia sporește *tensionar* dramatismul existențial din planul realului. Ea începe (cel puțin în piesele și prozele lui D.R. Popescu) acolo unde tensiunea realului își epuizează mijloacele de autocuprindere reflectorie. Granița dintre *utopie* și stilistica *realistă* a adevărului ontic al Fantomei e uneori foarte subțire – și mă îndoiesc că mulți comentatori critici o vor putea realmente sesiza. *Fianul*, de exemplu, le va apărea multora ca o *utopie*, de vreme ce eroina continuă să conviețuiască, în vechea ei locuință, cu fostul companion de viață – care – deși mort, nu a conștientizat aceasta și crede în continuare că trăiește printre „vii” – iar ea „îl simte”, în continuare, ca pe „un viu” și a găsit canalul de comunicare cu el. Poezia care se naște din această comunicare-comuniune, părelnicește în adevăr înariparea imaginară a unei utopii. În realitate, avem de a face cu interceptarea unui „caz” de *realism fenomenologic lărgit*, pe care numai marile intuiții auctoriale îl captează, ca apropiere și asimilare a unei realități invizibile omului „normal”. (Atunci când e la spital, eroina nu își mai regăsește companionul – semn că el era „legat”, din vechi motive interioare, de un anumit spațiu-sălaș).

Diferența dintre *utopia* literară și *realismul fenomenologic lărgit* se poate evalua prin confuzie ca *utopie* și în *Epistola către Englezi*, unde chiar există, ca procedeu stilistic, o oarecare mixtură de *realism lărgit* trans-senzorial și un grăunte „utopic”.

În această *Epistolă către Englezi* – piesa ultimă din volumul cu același titlu (Scrisul Românesc, 2010) – personajul-regizor Iacob Brozde se prăbușește lovindu-se cu capul de caldarâm, în timpul avanpremierii unui spectacol stradal interactiv, inspirat de fundamentala interogație shakesperiană din tragedia lui *Hamlet* – spectacol în care intenționa să pună în antiteză artificiosul delirant-senzorial al „fericirii” plăcerilor lumești (mergând până la *dionisiac*) – cu „sacralitatea” interioară a minții și sufletului uman. În spital, el intră în conflict de idei cu medicul care îl îngrijește – și care consideră că actele umane sunt supuse întunericii irațional al sexualității, întrucât impulsurile acesteia sunt și imprezvizibile și irepresive. Teza medicului pare să izbândească în lumea aceasta, a oamenilor „carnali” – întrucât el îi va seduce regizorul soția, în pofida încercărilor acesteia de rezistență prin „autoînșelare” în privința unei încolțiri de dorință sexuală nouă.

Ca și Hamlet, personajul-regizor e adânc măcinat de morbul *îndoielii* – atât a posibilității de cunoaștere a adevărului din lăuntricitatea *alterului* – în speță „credința” soției – cât și a strategiei tezei sale artistice. Prelungirea suferinței în sanatoriu se va finaliza prin „moarte”. Psihologic, el trăiește însă, încă viu fiind, *moartea interioară*, repetată prin sindromul, mereu revenit, al *îndoielilor*. Moartea către care era trimis prințul danez însuși, prin rugămintea scrisorii unchiului său Claudius, regele fratricid, către omologul său englez. Dacă pe patul de spital presentimentul morții cuprinde deopotrivă frică și scârbă (față de ideea trupului degradat ca leș) – momentul final, simultan trecerii „dincolo”, răstoarnă brusc teza „Sexului-Dumnezeu” ce postulase trupul carnal ca unic mandatar al vieții. Simbolic, *Anglia* – considerată, în unele vechi legende, Țară a *Vieții fără de moarte*, devenită prin Epistola lui Claudius o Țară a Morții – își redobândește aura legendară primordială – căci în momentul în care a murit pe patul sanatoriului, regizorul Iacob Brozde se trezește în Anglia perioadei lui Shakespeare, la Teatrul „The Globe”, unde îl întâmpină actorul Burbage și apoi chiar Shakespeare (ce-i cere informații despre



Mihai Țopescu

„ieșirea din țâțâni a României”) și unde era așteptat să-și monteze spectacolul. Regizorul se trezește și se comportă, în spațiul sufletelor ce au fost purtătoare de trup – și care i se arată *la fel* și acum! – în modul cel mai firesc: crede că a depășit handicapul bolii și s-a făcut bine: „...trebuie să recunosc, o boală ciudată sau ba, m-a făcut să cred că voi da ortul popii! Bine că am scăpat. Bine că s-a întâmplat minunea și am ajuns teafăr la Londra!”. Ceva din viața cea pământeană își continuă prezența, însă, și aici: îndoiala – ca o traumă ce va apărea mereu și mereu ucigătoare! Viața psihică profundă a personajului își continuă deci fluxul „trăirii” din „pragul” *Trecerii*.

Să reținem, însă, situația *arealei* „foștilor” care e cu totul alta, în cazul regizorului Iacob Brozde: el nu *revine*, nostalgic, în lumea pământeană: el este o Fantomă ajunsă „la ea acasă”, în universul „pur” al Fantomelor – care menține, „mimetic”, comportamentul cândva pământean. „Universul Fantomelor” este universul *Memoriei umane, stocate*. (La propriu și nu la figurat!) Memoria umană, stocată prin intermediul – dar, dincolo de el – creierului material. Memoria umană stocată în neperisabilitatea ei *energetică*, atunci când se distruge „suportul” creierului material. Din acest punct de vedere, prezența conștiinței de sine a regizorului, prelungită fără pauză „dincolo”, e – fenomenologic – surprinsă într-un *realism lărgit*. Parțial, ține de *utopie* doar prezența lui instantanee la teatrul „The Globe”. Spun „parțial”

Fata cu panglică verde, sticlă, 2010

deoarece în trecerea ființei individuale „dincolo”, un rol major îl are „arealul” ei interior și obsesivul imaginar al acestuia, din timpul vieții pământene. „Artefactul” dramaturgic ca artefact *utopic* e, în cazul de față, minim.

Tot la D.R. Popescu vom întâlni adesea și prezența *invizibilă* a *Fantomei* – prin manifestările ei energetice, precum ar fi curenții de aer, sau mișcarea perdelelor, fără cauze exterioare care să le provoace. Dau ca exemplu acest tip de manifestare în piesa *Cucul de fier* (Editura Palimpsest, București, 2004) – unde aceste imprimări „scenografic-cinetice” se produc în pre-momentul descoperirii celor două victime ucise și acoperite: „bancherii” magnați ai „tranzicției” capitaliste din România – Păun și Dimache – care nu întâmplător în substratul „mitic” al unei tragedii oarecum parodice îi interpretaseră într-un spectacol, liceeni fiind, pe cei doi „turnători” shakespearieni nedespărțiți – Rosencrantz și Guildenstern.



## muzica

# O re-lectură a unui “șlagăr”: Aida de Giuseppe Verdi

Carla Maria Bălan & Oleg Garaz

Opera *Aida*... un scurt curriculum vitae

După un adevărat lanț de succese cu a doua trilogie operistică - *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853), *La Traviata* (1853), în continuare urmând *Bal mascat* (1859), *Forța destinului* (1862) și *Don Carlos* (1867), Giuseppe Verdi atinge, la cei cincizeci și patru de ani ai săi, nivelul superior de consacrare artistică la nivel european. Următoarea operă - *Aida* (1871), deschizătoare a următorului deceniu al vieții și activității componistice, relevă o nouă calitate a statutului său artistic: Giuseppe Verdi atinge nivelul unui succes intercontinental.

*Aida*, una dintre cele mai grandioase opere scrise de Giuseppe Verdi, a văzut pentru prima oară lumina rampei în 24 decembrie 1871. Compusă special pentru inaugurarea Operei din Cairo și pentru sărbătorirea încheierii lucrărilor Canalului Suez, lucrarea tratează un subiect orientat istoric și inspirat din imaginarul Egiptului Antic. Nu era nicio noutate ca în centrul acțiunii să fie situată dragostea interzisă dintre Aida, prințesa Etiopiei, devenită sclavă și comandantul gărzilor Radames. Fiind antepenultima sa lucrare, măiestria compozitorului se reflectă printr-o pliere perfectă a unei muzici explicit romantice pe un libret exotic. Deși mai păstrează câte ceva din convenționalismul italian, natura subiectului imprimă atmosferei operei un suflu nou prin aerul oriental pe deplin oglindit atât de muzică cât și de scenografie, a cărei limită o reprezintă doar imaginația și resursele regizorului. Scrisă în patru acte, opera are, în principiu, o durată de peste două ore (sonoritate continuă), însă datorită multitudinii momentelor foarte bine construite, are capacitatea de a capta atenția publicului pe perioada întregii sale desfășurări. După *Aida*, Verdi abordează creația lui Shakespeare și mai compune doar două lucrări pe două texte ale celebrului englez - opera-dramă *Otello* (1887), urmată de ultima sa lucrare - opera comică *Falstaff* (1893).

**Dirijorul David Crescenzi: enigma sunetului viu și secretul coordonării perfecte**

*Aida* se înscrie în lungul șir de opere italiene deținute de repertoriul Operei din Cluj și este una dintre cele mai îndrăgite capodopere verdiene. A trecut ceva timp de când nu am mai auzit un spectacol de *Aida* atât de bine interpretat de întregul colectiv ca și cel din 15 ianuarie 2014. Fiind o lucrare dificilă, mai ales în ceea ce privește scenografia și nu în ultimul rând regia, coordonarea perfectă a scenelor de grup, dar și realizarea unei dinamici scenice coerente și justificate de subiectul însuși se impun drept cerințe de o importanță primordială în asigurarea unei reușite. Mai mult decât atât, spre deosebire de operele timpurii, aici orchestra devine membru deplin al întregului ansamblu artistic, depășind în mod vizibil rolul de “chitară” de acompaniament. Dirijorul invitat, David Crescenzi, a reușit să conducă orchestra către realizarea unui sunet plin, însuflețit într-un mod foarte nuanțat de un suflu

emoțional viu și credibil. Spre deosebire de alte spectacole, unde expresia pur instrumentală a sunetului ca întreg părea să fi fost tratată într-un mod mai puțin implicat, maestrul italian reușește să edifice prin partida orchestrală imaginea surprinzătoare a unui personaj suplimentar al acțiunii. Excețând micile decalaje din actul întâi și stridentele alămurilor din celebrul marș al Egiptului din actul al II-lea, se poate afirma că orchestra s-a prezentat în una din ipostazele ei performante.

În *Aida*, corul deține rolul de “personaj colectiv”, evoluțiile de ansamblu marcând momentele cheie ale dramaturgiei operei. La fel ca și în opera *Nabucco* (1842), importanța corului depășește limita unei atitudini tradiționale, astfel fiind necesară suplimentarea puterii sonore și a volumului vocal în vederea elaborării unui sunet puternic și plin. Foarte bine pregătit de dirijorul Cornel Felecan, corul reușește o impresionantă realizare a exigențelor impuse de partitură, de la dinamică până la acutele dificile din actul al III-lea. A fost de remarcat și sincronizarea perfectă dintre cor și orchestră, lipsa decalajelor majore între ansambluri, dar și interacțiunea între orchestră și soliști semnificativ îmbunătățită față de prestațiile anterioare.

**Regizorul Anghel I. Arbore între exotism și grandoare**

Semnată de Anghel I. Arbore, regia aduce în prim plan atmosfera exotică al Egiptului Antic aflat în perioada lui de glorie. Scopul concepției regizorale s-a concretizat în special pe re-interpretarea unui șir de imagini, aparent uzuale, ale grandorii și în egală măsură ale splendorii opulente, una bogată în coloristică solară, triumfalist-impnică, a Egiptului Antic. Încă de la ridicarea cortinei, acțiunea a fost orientată și axată pe o acumulare continuă de tensiune dramatică, potențialul scenic-dramatic nefiind risipit în momente “moarte”.

Actele I și II prezintă o atmosferă de sărbătoare în care culoarea dominantă este evident auriul. Marile temple egiptene sunt sugerate prin panouri înalte, pe care sunt pictate imagini bidimensionale ale frescelor cu faraoni și zei, iar în partea din spate a scenei a fost amplasat tronul Regelui. Actul al III-lea aduce o schimbare a registrelor imagistic. Spațiul plin de solemnitate, maiestruozitate și pompă regală este substituit prin imaginea dezolantă a câtorva fragmente dintr-o statuie egipteană risipite haotic pe scenă. Schimbarea momentului zilei pe parcursul acestui act este sugerată de proiectarea unui apus urmat de imaginea lunii pe o pânză din interiorul scenei. Aceste elemente sunt noi, întrucât în montările anterioare decorurile acestui act erau, eufemistic vorbind, minimaliste. În actul IV, scena subteranei, în locul unui element organic, focul, apare un element desprins parcă din estetica post-modernă a kitsch-ului: acele candelă confecționate parcă din plasticul încă inexistent în Antichitate.

Coregrafia din actele I și II concepută de



Tenorul Sorin Lupu în rolul Radames

Gabriela Taub-Darvaș prezintă un dans în stil egiptean care are funcția de a susține coerența regiei. Asocierea baletului cu ample părți orchestrale oferă o anumită diversitate imagistică operei, dar și o necesară “pauză” de divertisment în care primează vizualul. Costumele balerinelor, deși destul de sumare, s-au integrat frumos în imaginea de ansamblu a regiei contribuind astfel la diversificarea și nuanțarea sugestivă a spectacolului.

**Indispensabili, necesari și inevitabil în prim-plan: soliștii**

**Soprana Sorina Munteanu (Aida)**

Rolul titular al operei, prințesa-sclavă Aida, a fost interpretat de soprana Sorina Munteanu, invitată de la Opera din București. Solista s-a impus de la început prin expunerea unor acute într-un piano absolut perfect, expresiv, uluitor de bine nuanțat. Aria *Ritorna Vincitor* din actul I a fost articulată ca o evoluție în egală măsură vocală, precum și pur dramatică. Expresivitatea ariei completează și stimulează într-un mod convingător transpunerea în rol a unei cântărețe expresive, sensibile, foarte bine pregătită din punct de vedere tehnic. Deși soprana nu excelează din punct de vedere vocal în registrul mediu, măiestria acesteia este vizibilă în abordarea și susținerea acutelor. Nu îmi pot aminti acute atât de pline și strălucitoare cântate cu atât de multă sensibilitate și simț teatral. Accentele spinto-dramatice din vocea Sorinei Munteanu o plasează în acea categorie a sopranelor, capabile să construiască un personaj pe cât de complex, tot pe atât de veridic. Vocea sa consistentă și penetrantă îi permite să iasă în evidență și în timpul ansamblurilor. Deși cântă împreună cu corul, vocea solistei este susținută printr-un suflu amplu și nu se pierde în mulțimea de timbruri vocale, ci își păstrează singularitatea insolubilă. Unul dintre cele mai frumoase momente ale rolului său le-a constituit duetul cu Amneris din actul al II-lea în care această din urmă îi descoperă dragostea pentru Radames. Potrivirea și sincronicitatea dintre cele două cântărețe a fost extraordinară, fiecare construindu-și personajul în contrast cu celălalt. Acest



duet, realizat prin acumulare dramatică treptată, o înfățișează pe soprana ca având o atitudine umilă în fața rivalei sale în dragoste. Nu doar jocul actoresc inspiră supunere, ci și intonația și gradul de acoperire al vocii care fluctuează treptat de la piano la forte și înapoi printr-un legato desăvârșit. Sfârșitul operei o aduce din nou în prim plan pe Aida aflată împreună cu Radames. Cei doi interpretează duetul *O terra, addio*, în care prin vocile perfect controlate și susținute cei doi exprimă resemnarea la ideea unei morți iminente care îi așteaptă.

Sunt puține soliste care reușesc să își contureze personajul cu atât de multă emoție și sensibilitate și în același timp să impresioneze prin tehnica vocală, însă Sorina Munteanu le reușește pe ambele, împletindu-le în elaborarea unei prestații unice ca valoare artistică. Spre deosebire de interpretarea Aidei de Ala Cheptini din luna octombrie 2013, soprana invitată și ea de la București, prestația Sorinei Munteanu a fost mult mai caldă, identificarea ei cu personajul fiind realizată aproape perfect.

#### Tenorul Sorin Lupu (Radames)

Marea surpriză a seriei a constituit-o pentru mine tenorul Sorin Lupu. Știam deja că vocea lui reușește să acopere un repertoriu destul de diversificat, de la rolul liric al lui Alfredo din *La Traviata* și Ducele de Mantua din *Rigoletto* de Giuseppe Verdi până la cel dramatic al lui Turidu din *Cavaleria rusticana* de Pietro Mascagni. Trecerea de la liric la dramatic este pentru oricare solist una "aventuroasă" și presupunând o bună doză de curaj, întrucât nu puțini sunt cei care și-au pierdut vocea în această încercare. Beneficiul unui asemenea salt este însă semnificativ în cariera unui solist, deoarece acesta are șansa de a-și mări într-un mod considerabil numărul de roluri abordabile. După ce i-am putut remarca evoluția în numeroase producții, nu m-aș fi așteptat ca rolul lui Radames să constituie în interpretarea lui Sorin Lupu o surpriză pentru mine.

Încă de la primele note, însă, tenorul m-a impresionat printr-o voce puternică, impregnată de accente spinte, departe de lirismul cantabil la care, cunoscându-l pe tenor, mă așteptam. Chiar în prima arie a lui Radames, *Celeste Aida*, am putut remarca, surprinzător, o voce capabilă să interpreteze un rol de o asemenea anvergură. M-a impresionat legato-ul aproape ideal, claritatea vocii, volumul vocal, penetranța dinamică și timbrală, dar poate mai presus de toate precizia și siguranța abordării acutelor deloc ușoare de la finalul ariei. Trecerea de la momentele de forte la cele de piano a fost realizată cu eleganță și aparentă ușurime. Progresul vocal, mai mult decât evident al interpretului, înfățișează parcă o voce nouă, foarte bine pregătită, o tehnică vocală vizibil îmbunătățită și o însușire temeinică a rolului. Desigur, acest fapt se datorează, poate, și turneului realizat toamna trecută de către Sorin Lupu cu acest rol în străinătate. Dacă nesiguranța scenică poate fi disimulată, nu același lucru se poate spune despre cea vocală. Se poate observa ușor că rolul îndelung lucrat i-a conferit tenorului o siguranță a vocii cu totul aparte, pe care personal nu am văzut să o mai fi așezat într-un alt spectacol.

Țin să subliniez un aspect pe care eu îl consider de o importanță crucială în actul artistic și anume puterea de transpunere și identificare a unui solist cu fiecare personaj interpretat. Trebuie să recunosc că deși nu mulți sunt cei care reușesc să particularizeze fiecare rol, Sorin Lupu a demonstrat în acest spectacol că maturitatea artis-

tică și experiența i-au oferit această capacitate extrem de importantă pentru un solist. Un alt aspect care m-a impresionat a fost potrivirea vocală ieșită din imaginea uzuală a tenorului cu soprana. Nu este neobișnuit (din păcate) ca unul dintre soliști să depășească cu mult posibilitățile vocale și tehnice ale celuilalt, însă aici nu a fost cazul. Deși a putut fi remarcată o anumită "urme" de lirism în vocea tenorului, acesta o folosește pentru conturarea părților sensibile, cantabile, precum duetul cu soprana din actul IV. Aici vocile lor se contopesc în cel mai emoționant și liric moment al operei, prin care cei doi își iau adio de la viață și rememorează momentele înălțătoare ale iubirii lor. Jocul scenic l-a stimulat într-un mod vizibil pe tenor în conturarea veridică a personajului. Cu acest spectacol Sorin Lupu a demonstrat că se află în apogeul carierei sale și că încă ne mai rezervă surprize.

#### Mezzosoprana Andrada Naș (Amneris)

Vreau să mă opresc și asupra dificilului rol al lui Amneris interpretat de mezzosoprana Andrada Naș. Fiind o interpretă obișnuită cu rolurile verdiene, cântăreața posedă o vastă experiență scenică nu doar pe scena Operei din Cluj, ci și pe scenele din străinătate. O putem numi o "mezzosoprană verdiană" întrucât repertoriul ei cuprinde roluri precum Ulrica din *Bal mascat*, Azucena din *Trubadurul* și dificilul rol al prințesei Eboli din *Don Carlos*. Nici în acest rol prezența ei nu este nouă, însă nivelul interpretării cunoaște în acest spectacol un salt impresionant, mai ales datorită vocii frumos omogenizate. Este cunoscut faptul că procesul de dezvoltare al unei voci de mezzosoprană este mai dificil decât cel al unei soprane, motiv pentru care această tipologie vocală în forma ei absolută, aproape perfectă este destul de rar întâlnită.

Debutul vocal al rolului a surprins printr-o voce puțin "ștearsă", însă pe parcursul evoluției timbrul vocal parcă se esențializează, vocea își găsește locul ei și reușește astfel să treacă peste acel moment oarecum nefavorabil al începutului. Evoluția ei față de spectacole anterioare este una considerabilă și se reflectă cu precădere în calitatea interpretării vocale. Asemeni tenorului Sorin Lupu, vocea mezzosopranei cunoaște o nouă treaptă în dezvoltare, în stabilizare și în siguranța emisiei. Chiar și susținerea vocii atinge un nou nivel, frazele devin frumos și corect conturate, lăsând impresia unui cânt lejer executat cu cea mai mare ușurință. Cel mai "descoperit" moment al rolului este duetul cu Aida din actul al II-lea în care se relevă dragostea slavei pentru Radames. Am fost impresionată de modul în care mezzosoprana s-a folosit de un joc scenic cameleonic pentru a afișa o voce învăluitoare cu grave potențate și acute puternice, pline de volum și consistență vocală. Un moment care ilustrează profunzimea muzicalitate și sensibilitate a mezzosopranei este scena din actul IV, care reflectă frământările interioare ale lui Amneris în legătură cu trădarea de țară a lui Radames. Emoția transmisă de solistă a atins punctul culminant într-o supraacută, lejer și impecabil intonată și m-a convins că acesta a fost unul dintre spectacolele în care Andrada Naș a arătat adevărata valoare a talentului său artistic.

#### Baritonul Oleg Ionese (Amonasro)

Una dintre cele mai de valoare voci ale Operei din Cluj este baritonul Oleg Ionese, interpretul căruia i-a fost încredințat rolul Amonasro. Deși

rolul este relativ mic, nu se pot trece cu vederea multiplele calități artistice ale solistului. Vocea lui demonstrează o solidă tehnică vocală, o expresivitate caldă, sensibil și inteligent nuanțată, un suflu lung, susținut și puternic. Punctul culminant al rolului îl reprezintă duetul cu Aida din actul al III-lea. Vocea reflectă o evidentă și profundă maturitate artistică și scenică. Mi-a plăcut aici jocul scenic convingător, ireproșabil prin care Amonasro o determină pe Aida să îi smulgă lui Radames secretul drumului ales de armata egipteană. Ampla sa experiență în mari roluri verdiene precum *Rigoletto* din opera cu același nume, *Giorgio Germont* din *La Traviata*, sau baronul Scarpia din opera *Tosca* de Giacomo Puccini, i-au oferit baritonului o mare siguranță și egalitate a vocii dar și o impresionantă putere de a se transfigura pentru câteva ore în personajul interpretat. Este unul dintre puținii artiști care reușește nu doar să contureze și să particularizeze fiecare personaj ca atare, ci chiar și în interpretarea multiplă a unui rol valențele atribuite acestuia să fie mereu altele, izgonind orice posibilă urmă de rutină artistică.

#### Basul Petre Burcă (Marele Preot Ramfis)

Petre Burcă l-a interpretat pe Marele Preot Ramfis. Genul operistic în care basul excelează este cel de operetă, dat fiind talentul său nativ de comediant. Deși rolul din *Aida* nu îi oferă aceleași provocări precum cele din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini sau *Liliacul* de Johann Strauss-fiul, basul reușește să redea personalitatea unui mare preot printr-o voce gravă, bogat timbrată, și satisfăcând cu succes exigențele rolului.

#### Concluzii optimiste într-o realitate deloc potrivită

Elementul de noutate vizibil în această montare constă în realizarea cu succes a unui spectacol unitar dincolo de orice critici, observații sau obiecții referitoare la detaliu. Soliștii s-au completat extrem de bine, contribuind împreună la ilustrarea unora dintre cele mai frumoase pagini verdiene. Nu se poate spune aici că un nivel artistic înalt a fost insuflat de un anume solist sau solistă, ci tind să afirm că fiecare dintre cei prezenți pe scenă și-au folosit atât abilitățile tehnice, cât și pe cele artistice spre a realiza un produs final de valoare. Deși publicul nu a umplut sala ca la alte spectacole (de exemplu, *Bal mascat* din octombrie sau *Spărgătorul de nuci* din decembrie ale anului trecut), acest fapt nu mai poate fi explicat, ca în alte ocazii, prin curențele concepției sau ale realizării scenice. Chiar din contră, prin fiecare montare din ultimul an de activitate, colectivul Operei Române din Cluj confirmă o dată în plus propriul crez renăscut atât în independența, cât și în superioritatea autenticității artistice, într-un context nu neapărat prielnic pentru cultivarea unor asemenea convingeri.

# Colaborări jazzistice româno-americane la Cluj

Virgil Mihaiu



Romanian Jazz Collective

Finalul anului 2013 m-a adus în onorantă postură de prezentator la două memorabile concerte de jazz ținute la Cluj. Ambele invitații au venit din partea protagoniștilor. Prima solicitare-invitație fu enunțată de Teodora Enache. Temerea că frecvența cu care ea a evoluat la Cluj pe parcursul ultimilor ani ar putea determina o oarecare indiferență din partea publicului s-a spulberat rapid: sala Colegiului Academic (fosta Casa Universitarilor, redevenită sediul concertelor Filarmonicii *Transilvania*) se umplu până la refuz cu spectatori cât se poate de receptivi (nu mai vorbesc că printre aceștia s-au numărat și personalități venite de prin alte părți, de exemplu, generosul promotor al artelor Sergiu Doru, inițiator al Festivalului de Jazz de la Castelul Bran, sau vechii jazzofili brașoveni Doru Ion Brana și Radu Popeia). Deși sună a truism, nu pot eluda realitatea că succesul concertului a rezultat din fericita conlucrare între factorul organizatoric și cel artistic. Referitor la primul element, am apreciat spiritul de inițiativă și capacitatea managerială demonstrată, încă o dată, de *Diesel Events*, sub patronajul lui Mircea Buteanu. Opțiunea acestuia pentru o întreagă seară susținută de Teodora Enache în duo cu ghitaristul/pianistul american Stanley Jordan s'a dovedit a fi cât se poate de inspirată.

Urmărisem cariera Teodorei încă de pe când era studentă la Facultatea de Matematică a Universității ieșene și de-a lungul anilor săi de „ucenicie jazzistică”, girată de maestrul Johnny Răducanu. Și iată că, în prezent, tenacitatea ieșită din comun a vocalistei moldave dă remarcabile rezultate artistice. După cum s'a văzut (și aplaudat) la Cluj, interpreta a atins acel nivel de maturitate care să-i permită atât etalarea sensibilității proprii, cât și interacțiunea spontană cu un partener de scenă de prim rang. Inserția elementului autohton în discursul jazzistic s'a produs la modul firesc și poate satisface atât exigențele compatrioților, cât și

auzul mai puțin (sau deloc) acomodat la melosul românesc al melomanilor de aiurea. Am constatat, cu bucurie, că însuși idiosincratul Stanley Jordan – cel care a „patentat” o manieră quasi-pianistică de abordare/percutare a ghitarei – și-a exprimat încântarea de a colabora, din nou, cu Teodora Enache.

Ambii muzicieni au avut curajul de a-și adapta repertoriul la atmosfera particulară a concertului din prestigioasa sală clujeană. Pariul lor cu saltul în necunoscut al improvizației a fost câștigat. Mărturisesc că prestația lui Jordan mi-a reconfirmat puternicele impresii ale întâilor sale prezențe pe video, de prin anii 1980, dar – așa cum mă așteptasem – evoluția sa pe viu e încă mai impresionantă. Și, totodată, așa zice: incontestabilă, pentru mai justă evaluare a stilului pe care l-a creat și continuă să-l cultive. Momentele sale cele mai cuceritoare au fost acelea în care a cântat simultan la ghitara și pian, iar împletirea dintre liniile melodice și acordurile ghitarei cu vocalismele Teodorei Enache a avut grație, diversitate și chiar câteva pasaje de-a dreptule extatice.

Tot la finele anului trecut avui plăcuta misiune de a modera o lansare a numărului 2 al revistei *Jazz Compas*, cu ocazia concertului dat la Cluj de duo-ul Lucian Ban/Mat Maneri și de *Romanian Jazz Collective* – formație condusă de Cătălin Milea, avându-l ca invitat pe cel mai notoriu baterist din istoria jazzului românesc, Eugen Gondi. Am observat bucuros că publicația își menține standardele înalte de exigență, autoimpuse de la primul număr, adăugându-le și oportune pagini referitoare la istoria jazzului autohton – în speță, evocarea figurii lui Jancy Kőrössi, un adevărat „părinte” al genului muzical-improvizatoric în țara noastră.

Cât privește partea muzicală a acestui concert, ea a fost – de asemenea – foarte gratificantă. *R.J.C.* este o salutară inițiativă a unor muzicieni pe cât de juni, pe atât de

talentați, inteligenți, sensibili, avizi de cunoaștere și autoperfecționare. La Cluj, aceștia – Cătălin Milea/saxofoane, George Dumitriu/ghitară și Michael Acker/contrabas – au beneficiat, cum ziceam mai sus, de suportul ritmic întotdeauna inspirator al marelui baterist Eugen Gondi. Născut și crescut la Timișoara, Gondi a parcurs – după schimbarea de regim din 1989 – o ... prelungă elipsă muzicală, dar actualmente pare decis să recupereze anii dedicați travaliului muzeistic la Amsterdam. Părerea mea e că între Gondi și tinerii săi companioni se resimte o benefică empatie de ordin muzical-estetic și uman, ce merită a fi cultivată în continuare. Pe lângă apreciabila sinergie scenică a celor patru muzicieni, e de remarcat și curajul lor de a-și orienta întregul repertoriu către compoziții ale unor creatori/interpreți de jazz români. Sper ca acest proiect să fie continuat, cu necesarul curaj, și pe viitor. (Și fiindcă veni vorba despre deschidere și curaj, nu pot trece cu vederea recitalul de jazz post-free susținut tot la Cluj de Michael Acker, în postura de partener al foarte tânărului saxofonist brașovean Alex Munte, pe care îl remarcasem la ediția 2013 a Concursului studentesc de jazz de la Sibiu).

Deși în anii din urmă l-am văzut destul de frecvent pe Lucian Ban în diverse combinații scenice, mărturisesc că de la antologicul concert al grupului *Tuba Project* (pe care îl organizasem la *Museu do Oriente* din Lisabona) nu l-am mai prins într-o asemenea formă cum s-a manifestat în cel mai recent turneu al său alături de Mat Maneri. Se vede că debutul lui Ban la ECM – *Transylvanian Concert* (consfințindu-l drept întâiul jazzman român titular în catalogul exigentei case girate de Manfred Eicher) – a acționat ca un veritabil stimul asupra ambilor interpreți. Îndrăznesc să afirm că modul în care s-au exprimat cei doi de data aceasta a depășit însuși nivelul estetic al antemenționatului album. Temele erau mai clar conturate, improvizațiile mai fulgurante, iar contopirea timbrurilor – pian și violă – încă mai rafinată decât în înregistrarea de pe disc (realizată în frumosul monument arhitectural *secession*, Palatul Culturii din Târgu Mureș). O atmosferă



Stanley Jordan și Teodora Enache

de calm și voluptate ce-i poate califica pe cei doi protagoniști drept demni urmași ale unor similare opere creative realizate de Paul Bley.

N-aș fi vrut ca asemenea reușite jazzistice să rămână neconsemnate, mai ales că prin ele Clujul își consolidează și statutul de referință demnă de încredere pe harta jazzului actual.



# Vânt de nebunie de la Vitrac până la Purcărete

Adrian Țion



Proiectele cele mai ambițioase ale Teatrului Maghiar din Cluj s-au îndreptat constant, în ultimii ani, spre reprezentații șocante, provocatoare, riscante chiar, invitând regizori din primul eșantion al avangardei mondiale să monteze aici, obținând succes după succes, astfel că inițiativa s-a dovedit salutară și profitabilă în cele mai multe cazuri. Despre costurile acestor proiecte mai bine să nu vorbim. Numai Tompa Gábor și conducerea teatrului știu. Dar asta nu e treaba noastră. De! fața subțire cu chelțul se ține. Toate teatrele își doresc să aibă colaborări prestigioase, dar numai unele reușesc.

Propunându-i lui Silviu Purcărete să pună în scenă piesa lui Roger Vitrac, *Victor sau copiii la putere*, instituția clujeană n-a riscat prea mult, în ciuda textului dificil și puțin prizabil al dramaturgului francez. Reputația lui Silviu Purcărete absolvă însă de orice risc demersul artistic desfășurat pe diagonala potențării expresivității scenice în manieră puternic personalizată. Îndrăznelile regizorului vin în întâmpinarea oportunităților textului de a instala cu o anume agresivitate și mânie rupturile operate pe corpul teatrului tradiționalist francez din anii '30 ai secolului trecut. Componentele avangardiste de azi se mulează perfect pe mișcarea artistică din trecut, încercând să le concureze și să le fetișizeze. Lovitura dată canonului clasic de piesa lui Roger Vitrac este exterioară și, de aceea, ușor artificială, menținându-se la nivel de convenție estetică sau de revoltă temperamentală, în ciuda motivației interioare. Rezultatele acestei rupturi mecanice, susținute cu o anume violență de Artaud și Jarry, cărora li se alătură Vitrac, vor rodi abia în teatrul absurdului scris de Ionesco, Beckett, Adamov sau Arrabal. Dar cotitura fusese făcută și haosul lumii urcat direct pe scenă, brutal, fără fașoane.

Spectacolul lui Silviu Purcărete cu *Victor sau copiii la putere* de la Teatrul Maghiar de Stat

din Cluj identifică reacția dură la edulcorările teatrului boulevardier într-un mod specific. Evident că regizorul se folosește de tot arsenalul mijloacelor scenice pentru a explicita mesajul bulversant al piesei. Spargerea unei valoroase vase de Sèvres de către copilul Victor (Dimény Áron) declanșează un șir de fisuri în ierarhia valorilor burgheze, supusă unei permanente ironizări. Drama de familie se amplifică treptat, traversând situații rizibile, tensionate sau numai penibile, încărcate adesea cu un grotesc grosier, repugnant, înainte de a se sublinia esența lor tragică. La schilodirea convențiilor sociale, a moralei burgheze și a principiilor sănătoase participă, alături de comportamentul ilariant al personajelor din perimetrul familial, o serie de obiecte bizare, atipice din recuzită, cum ar fi un tăietor de lemne manual (o „drujbă”), manevrat periculos, sau chiar panourile masive din decor. Contribuția lui Dragoș Buhagiar (scenografia) este esențială și elocventă, mai ales în a doua parte a spectacolului, când peretele din fundal al încăperii prea strâmte se crapă în două, ostentativ, lăsând loc liber unui „vânt de nebunie” ce nu pregetă să se propage cu virulență simbolică distrugătoare printre siluetele prea slabe ca să se opună curentului. Este efectul de mare greutate al decriptării sensului piesei, pregătit cu abilitate regizorală pentru a sparge tabuurile reprezentațiilor tradiționaliste. O atât de elocventă funcție atribuită decorului am mai aplaudat doar în *Nunta mic-burgheză* de Bertolt Brecht (coincidență tematică?), montarea din 2006 a Ancăi Bradu, tot pe scena Teatrului Maghiar din Cluj. Muzica lui Vasile Șirli însoțește complementar metafora decorului și punctează dramatic șirul dezvoltărilor picante

Simetria prezentării „părinților teribili” ai celor doi copii, nu mai puțin teribili în creionarea dată de Dimény Áron și Albert Csilla, pune în evidență două cupluri ridicole, vulnerabilizate până la caricatură de sclavia

instinctelor și pierderea respectului de sine. Sobrietatea afișată fără efort de Bogdán Zsolt (tatăl lui Victor) pentru salvarea aparențelor nu-l face mai puțin caraghios în scena jucată cu fața schimonosită de urmele de ruj ale amantei. Kató Eموke (mama lui Victor) adaugă un plus de reflexivitate personajului parodiat când recunoaște că peste lume s-a revărsat un „vânt de nebunie” (scena patului). Szocs Ervin (tatăl Estherei) îngroașă profilul grobian al bărbatului ce-și ascunde gelozia, iar Vindis Andrea (mama Estherei) își exhibă destul de neconvingător istericalele. Legătura dintre cele două cupluri este asigurată de Varga Csilla (servitoarea) colorând prin franchețea interpretării diversificarea conflictelor. Comedia se supradimensionează hidios o dată cu intrarea în scenă a Idei Mortemart în interpretarea dată de Kézdi Imola, o femeie pe cât de misterioasă pe atât de respingătoare, stăpânită... de alte vânturi (intestinale de data aceasta). Pentru a nu lăsa să se instaleze greața sartriană de-a dreptul, apare generalul Lousegur (în ipostază de pitic drăgălaș) interpretat strălucit de Biró József. Misterul Idei e anulat prin pâțuri, prestața generalului prin micimea lui fizică, iar credința în idealuri se pierde prin mizeria umană răspândită în jur și răsfrântă asupra unor copii abia intrați în viață. Degringolada valorilor e totală. Cu un cuvânt la modă am numi asta mizerabilism. Ni se spune că mizerabilismul e o doctrină a disperării. Să ne mai îndoim de asta?

Spectrul morții e insinuat de la bun început prin două schelete dispuse paralel pe lateralele scenei, învelite în folie subțire și transparentă. Două prezențe sinistre, obosite de clocotul dezmațat al vieții, sfidătoare, reprezentând, anticipând poate, sentința infailibilă din final. Un fel de „atunci i-am condamnat pe toți la moarte”, întrucât actul justițiar e transferat asupra copiilor, Victor (de nouă ani) și Esther (de șase ani). Niște copii îmbătrâniți, cu cearcăne vizibile la ochi, deoarece au văzut multe și au înțeles și mai multe în scurta lor existență. De fapt, ei nu dețin (încă) puterea, cum ar sugera a doua parte a titlului piesei. Ei doar acuză, pentru că toată desfășurarea subiectului (mascarada relațiilor inter-umane) este văzută prin prisma (să-i spunem totuși așa, deși nu se știe câtă a mai rămas) inocenței lor. Defularea e soluția finală, moralizatoare, eliberatoare de tensiuni inutile a dramei familiale. Comedie sau tragedie? se întrebă un personaj în ultima secvență a piesei, în fața cadavrelor răspândite pe jos, împușcate cu puțin înainte, după care se lasă inundat de un râs isteric, sugerând sardonice: Bine ați venit în haos!



# Simple întâmplări

Claudiu Groza



Raluca Lupan

Create.Act.Enjoy este una din cele mai dinamice companii teatrale independente ale Clujului. Înființată acum vreo trei ani de cinci tineri regizori și actori, ea are deja un palmares notabil: producții premiate (*This is my body. Come into my mind* a primit Premiul Special al Juriului la Festivalul Național de Teatru pentru Tineri „Orfeu” în 2012), jucate în străinătate (India și Macedonia) ori la festivaluri „fringe” din țară (Iași și Sibiu). Compania produce și filme și dezvoltă programe de terapie prin artă. Membrii Create.Act.Enjoy sunt regizorii Alexandra Felseghi și Cristian Pascariu, actorii Diana Buluga, Raluca Lupan și Mihail Onaca și fotografii Alin Barbir.

Oarecum „recuperat” după aglomeratul sezon cultural al toamnei/iernii 2013, am văzut în ianuarie două spectacole pline de prospețime și vitalitate marca Create.Act.Enjoy: *Snap*, după Eric Bogosian, în regia lui Cristian Pascariu, și *Every day is a Bridget day*, după o idee de Helen Fielding, în regia Alexandrei Felseghi. Ambele se joacă în Răgaz Cafe, un spațiu prietenos și foarte bine „exploatat” de tinerii teatrotori clujeni.

*Snap* adaptează foarte iconoclast și tonic mai multe texte ale lui Eric Bogosian, toate dedicate „visului american”, caricaturizat, evident, cu tușele îngroșate, scoțând la iveală clișee de mentalitate și sofisticate acrobații ipocrit-sociale. „Tele-evangelizarea”, naiv-așezării ani 50 ai veacului trecut versus tulburii ani ai secolului 21, publicitatea gonflat-mincinoasă, care promite o iluzorie perfecțiune etc. sunt doar câteva secvențe din spectacolul regizat de Cristian Pascariu. Textul nu are nimic pedagogic-tezist, e ironie pură și dură, și e preluat ca atare, cu mici faste localizări, și de Diana Buluga și Mihail Onaca, protagoniștii spectacolului, amândoi de o versatilitate scenică remarcabilă, cu un tonus impecabil, controlând mereu dezvoltarea intrigii și trecerea de la un personaj la altul, ca doi atleți bine antrenați. Jocul lor potențează acut inflexiunile de sens ale momentelor dramatice, pentru că lipsește șarja, „trasul cu ochiul” complice la spectator. Ei practică un soi de teatru realist care devine hiper-realist prin sugestii. Rizibilul, excesivul, falsul intrigii se văd prin interstițiile acestei „corectitudini de interpretare”, aleasă cu fler de

Cristian Pascariu ca o cheie de redare a textului.

Spectacolul are o acuitate netă, ce se transmite și publicului. În savuroasul moment „nostalgic” ce contrapune anii 50 vremurilor de azi, perioada aceea e văzută idilic, fără consum de droguri, SIDA ori alte „necazuri” ale zilelor noastre. Și totuși, privitorul nu devine un fan al acelor ani, pentru că tocmai comparația aruncă în derizoriu „frumusețea” lor plină de fățarnică iubire de oameni și valorizează cumva – dacă se poate spune așa – frustețea cinică a comunicării inter-umane de acum.

*Snap* e un spectacol extrem de amuzant, la care se râde aproape non-stop, dar care nu e un simplu divertisment de club, ci o nadă fină aruncată spectatorului conștient, dar fără „pedagogii” inutile. Un spectacol inteligent pentru oameni deștepți.

Dacă *Snap* este o „poveste despre noi”, *Every day is a Bridget day* ar fi o „poveste despre sine”, un fel de *confesiune colocvială*, minimalist-auto-ironică. Scenariul a fost creat de Alexandra Felseghi – regizoarea spectacolului – după o idee de Helen Fielding, iar protagonistă e Raluca Lupan.

*Every day...* intră perfect în convenția spectacolului de bar/club, căci eroina apare ca un client obișnuit, începând apoi să monologheze, ca și când întreaga audiență ar fi un „comesean” familiar, despre dezamăgirea ei în dragoste, despre diete și reviste „glossy”, despre modele de succes în viață și carieră, despre familie și aspirații „burgheze”.

Despre *ziua ei*, una care începe mizerabil și se transformă, pe măsura perorației, într-o zi bună, *ziua lui Bridget*. Spațiul de joc se transformă într-un *confesional laic*, reflectând foarte bine nevoia omului contemporan de a comunica, de a se destăinui, de a se confrunta cu alții în așteptarea unei confirmări a propriilor decizii, o auto-confirmare, în cele din urmă, pentru că avem de-a face cu un monolog. La un nivel meta-textual, spectacolul face sens și din acest punct de vedere.

Raluca Lupan și-a jucat cu naturalețe și fără inhibiții partitura, interacționând cu spectatorii, mereu atentă la reacțiile publicului, dar fără crispăre, *livrându-și* franc povestea, într-un amestec de prag de criză existențială și trecere pe suprafața sentimentelor care a dat farmec spectacolului.

*Every day...* e un spectacol proaspăt, viu, alert, amuzant, croit cu bună știință teatrală – regizorală și actoricească – pe măsura spectatorului.

În fine, Create.Act.Enjoy e un proiect *in progress*. Și merită urmărit.

## In memoriam

### Ana Ripka-Rus

(30 iunie 1964-22 ianuarie 2014)

A plecat dinte noi, neașteptat de subit și devreme, Ana Ripka-Rus, dramaturg pasionat și om discret, scriitor de vocație și pătimaș. O cunoșteam de mulți ani, de când nu existau încă telefoane mobile și Ana mă suna acasă, pe telefonul fix, ca să-mi dezvăluie pe îndelete, dar cu panica nevoii de confirmare în voce, temeri și planuri de viitor, speranțe și mici traume de moment. Era o persoană deopotrivă sensibilă și de mare discreție, apărând rareori la multele evenimente ale breslei literare ori teatrale, menținându-se mereu într-un spațiu ferit de forfota culturală, dar consumându-și condiția de scriitor cu o pasiune ce-i dădea sens în viață.

Nu vorbeam foarte des, și mi-am dat seama, stupefiat de vestea dispariției sale, că nici nu știam prea multe lucruri despre ea, deși ne

cunoșteam de aproape două decenii. Cred că Ana a cultivat, prin firea sa, exact acea butadă care spune că unui scriitor e mai bine să-i cunoști opera, decât să-l cunoști musai pe el.

Iar creația ei, întinsă pe durata a vreo 20 de ani, include piese pentru copii, dramatizări (din Ion Băieșu ori Regina Maria, de pildă), între care *Copiii își pictează riduri și se pierd printre adulți*, *Poveste chinezească*, *Frumosul din regatul adormit*, *Deja vu*, *O poveste egipteană*, *Aproape o pădure*, *Insula șerpilor*, *Alb-negru sau trista poveste a prințesei din cel mai mic regat* etc.

Toate au devenit spectacole, la Teatrul de Comedie din București, Teatrul pentru Copii și Tineret „Luceafărul” din Iași, Teatrul de Stat Oradea, Teatrul de Animație Bacău sau Teatrul Național Radiofonic.

În luna ianuarie a acestui an, Anei i-a apărut în volum și o piesă pentru adulți, *Pe când Ada era Adam*, la eLiteratura.

Ana Ripka-Rus a trăit pentru literatură și teatru, iar asta nu e o metaforă. Păcat că drumul i s-a închis atât de devreme.



Dumnezeu s-o odihnească în pace!



film

# În căutarea lui Dan Pița precum este...

Marian Sorin Rădulescu

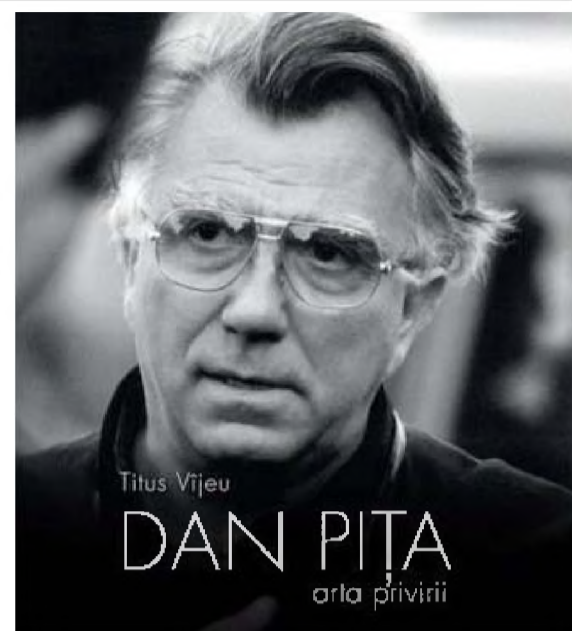
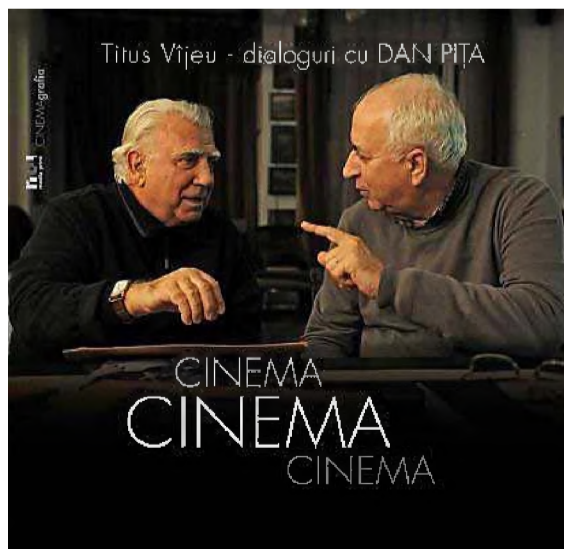
*Dan Pița - Arta privirii și Cinema, cinema, cinema... - Dialoguri cu Dan Pița*, cele două volume concepute și scrise de Titus Vișeu, au apărut, în condiții grafice excelente, la Editura Noi MediaPrint (București, 2012 și, respectiv, 2013). Momente culturale semnificative, ele dezvăluie - în cuvinte și imagini - contextul epocii, adesea nefavorabil, în care au apărut sau n-au putut să apară pe ecrane, la vremea lor, *Mai presus de orice* (docu-dramă despre cutremurul din 4 martie 1977, realizată în coregie, alături de Nicolae Mărgineanu), *Faleze de nisip* (interzis la câteva zile după premiera din 1983), *Autor anonim, model necunoscut* („un film neterminat despre o epocă neterminată”) sau în care a apărut, trunchiat, *Pas în doi* (care a ratat „Ursul de Aur” la Berlin, în 1985, unde a obținut Premiul Juriului). O serie de mărturii și de poze inedite întregesc „albumul de familie” al principalilor colaboratori ai lui Dan Pița: actori (Mircea Diaconu, Radu Boruzescu, George Calboreanu jr., Angela Stoenescu, Victor Rebengiuc, Rodica Tapalagă, Carmen Galin, Vasile Nițulescu, Marga Barbu, Octavian Cotescu, Ovidiu-Iuliu Moldovan, Gheorghe Visu, Olga Tudorache, Oana Pellea, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Dragoș Păslaru, Valentin Uritescu, Ștefan Iordache, Petre Nicolae, Maia Morgenstern, Irina Petrescu, Valentin Popescu, Cristi Iacob, Costel Constantin, Mihai Călin, Irina Movilă, Dan Condurache ș.a.), directori de imagine (Nicolae Mărgineanu, Iosif Demian, Vlad Păunescu, Marian Stanciu, Călin Ghibu, Dan Alexandru), compozitorul Adrian Enescu, regizorul care îi fusese profesor, Victor Iliu, regizorii colegi de generație Mircea Veroiu și Alexandru Tatos, alți cineaști, scriitori, scenariști. Este rememorată și întâlnirea regizorului cu filozoful Constantin Noica, la Păltiniș, pe la sfârșitul anilor '80.

Dan Pița reprezintă, pentru mine, cineastul român care - la început de adolescență - m-a trezit, încântat și uluit cu un straniu film-apolog (despre care a scris, la superlativ, și Nicolae Steinhardt, în volumul *Critică la persoana întâi*): *Concurs*. Acel film, pe care întâia oară l-am văzut la postul național iugoslav de televiziune pe la mijlocul anilor '80, a fost, mărturisesc, o multiplă revelație. Descoperisem nu doar un film extraordinar de straniu, ci și câțiva cineaști-bornă de care aveam să fiu legat sufletește încă mulți ani: Dan Pița (regizor), Adrian Enescu (compozitor), Vlad Păunescu (director de imagine), Claudiu Bleonț (actor). După acea vizionare am început să le urmăresc cu maximă atenție filmele ce erau extraordinare prin aceea că nu semănau cu nimic din ceea ce se făcea (ori se făcuse) la noi. Erau - alături de alte opusuri de excepție regizate de Ciulei, Iliu, Săucan, Mișu, Marcus, Pintilie, Blaier, Veroiu, Daneliuc, Tatos, Demian, Mărgineanu, Gulea, Tănase - un fel de pașaport spre „lumea mare”. O fereastră deschisă spre libertate, dar și spre sine, spre cele nevăzute. Filmele lui Dan Pița pe care le descopeream în acei ani stimulau imaginația spectatorului și, printr-o privire inconfundabilă asupra vieții, îl familiarizau cu

un limbaj cinematografic foarte personal. Pe spectatorii mai comozi, deprinși cu povești explicite, „cu acțiune” și morala expusă „la vedere” (iar nu „în coadă de pește”), propunerile sale din prima jumătate a anilor '80 îi intrigau, îi oboseau. Alții vedeau (și încă mai văd) în ele exclusiv dimensiunea politică, de critică socială.

Autor al unei filmografii impresionante, atât înainte cât și după 1990, Dan Pița devenise, la mijlocul anilor '80, un brand inconfundabil, o garanție a calității. Memoria involuntară a cinefilului reține neorealismul scurt-metrajului *Viața în roz* (lucrare de licență), documentarul-poem despre inundațiile din 1970, *Apa ca un bivouac negru* (debut colectiv, alături de Mircea Veroiu, Iosif Demian, Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu ș.a.), segmentele „La o nuntă” și „Lada” din *Nunta de piatră și Duhul aurului* (împreună cu Mircea Veroiu), farmecul inocenței ce descoperă „urâtul vieții” din *Filip cel bun*, eleganța atmosferei viscontiene din *Tănase Scatiu; Bietul Ioanide; Noiembrie, ultimul bal*, insolitul parodiei din primele western-uri românești (*Profetul, aurul și ardelenii; Pruncul, petrolul și ardelenii*), apologurile cu vizibile conotații evanghelice, escatologice (*Concurs, Faleze de nisip, Dreptate în lanțuri*), ritmurile realiste și poezia dintr-un film despre niște „nefamiliști” dintr-o uzină (*Pas în doi*), elegia fără trimiteri politice din *Rochia albă de dantelă*. După 1990, în noul context al cenzurii economice, Dan Pița avea să se confrunte cu tentația „neînfrânilor” și „libertăților” de expresie de tot felul: *Hotel de lux, Pepe și Fifi, Eu sunt Adam, Omul zilei, Second Hand, Femeia visurilor, Ceva bun de la viață, Kira Kiralina*.

Concepția lui Dan Pița despre ceea ce ar trebui să însemne o ecranizare sau o adaptare a unui scenariu, așa cum reiese din câteva eseuri ale sale pe această temă din revistele și almanahurile „Cinema”, se regăsește în chip fericit în multe din filmele pe care le-a regizat. Scenariul (sau cartea) - scria Dan Pița în anii '70-'80 - ar trebui să fie pentru regizor doar un pretext, o schiță pe hârtie față de clădirea propriu-zisă, pentru că filmul poate (și ar trebui) să aducă o nouă dimensiune poveștii. Să nu fie o ilustrație, ci - mărturie stă o mare



parte din creația sa din timpul dictaturii - expresia unei viziuni.

Căderea barierelor ideologice avea să ducă, într-o primă fază, la cultivarea unui tip de cinema expositiv, declarativ, prolix chiar (vezi *Hotel de lux*). Mai apoi, rolul de regizor avea să fie eclipsat treptat de producător (și de director de casă de filme). Iar atunci când scenaristul își impune punctul de vedere, regizorul - recunoaște Pița în volumul său de *Confesiuni cinematografice* (Editura Fundației PRO, colecția „Universitatea MEDIA”, București, 2005) - trebuie să i se conformeze.

Despre conformismul lui Dan Pița și încercarea sa de racordare continuă la toate prizele realității (ca soluție de supraviețuire profesională), despre tirania succesului și ambiția de a crea (indiferent dacă mai are sau nu ceva de spus), despre falsele entuziasme și revolte camuflate în clișeele operelor precedente au scris - mai mult sau mai puțin autorizat - critici și comentatori, tineri sau vârstnici, din „noul cinema românesc”. În ceea ce mă privește, din tot palmaresul operei filmice a lui Dan Pița (pe care Titu Vișeu îl rememorează, laudativ, în texte și imagini), rămân cu o scrisoare datată 15 noiembrie 1982 și reprodușă integral în volumul de convorbiri *Cinema, cinema, cinema...* Aceste rânduri surprind, cred, infinit mai nuanțat și mai „precum este” cel dintâi film de autor al regizorului: „Mult stimate domnule Dan Pița, Domnul Hristos - Împăratul, Basileul - să vă binecuvinteze, ocrotească și răsplătească pentru că l-ați scris - cu atâta curaj, sinceritate, râvnă și talent - Evanghelia în imagini, sunet și culori. Îndrăznim a crede că filmul *Concurs* este mai semnificativ și mai tulburător chiar decât foarte frumoasa „Viață a lui Iisus Christos” de Zefirelli. Fie slava și bunăvoirea Domnului și Dumnezeului nostru asupra credinciosului Său rob și minunatului Său zugrav Dan Pița. Cu adânc și admirativ respect, ai D-voastră recunoscători, uluiți și smeriți, Nicolae, monahul (Mănăstirea Rohia) și Mihail Milea (student anul II Institutul Teologic).”



# Lupul de pe Wall Street

Lucian Maier

Cel mai recent film al lui Martin Scorsese e un fel de „La Grande Bellezza” of Wall Street, o incursiune în țara minunilor bursiere în care călăuză este – într-un exercițiu autobiografic în care se adresează spectatorului în mod direct, *prin ecran*, – Jordan Belfort (interpretat de Leonardo DiCaprio), fost agent de bursă, excelent orator motivațional și colportor de metode infracționale bursiere.

*La Grande Bellezza* al lui Paolo Sorrentino (cel mai apreciat proiect european al anului 2013 de către Academia Europeană de Film, prezent în Competiția oficială Cannes 2013, film care va avea premiera în România în aprilie) oferă o imagine a *high-class*-ului italian contemporan (dar cred că exprimarea lui Sorrentino permite extinderea acestui *italian* la întreg spațiul Occidental). O imagine căreia, însă, autorul îi opune măreția Romei de altădată. Printr-o convenție explicită, ce rezidă în faptul că povestea e construită prin ochii unui jurnalist celebru din Roma, Jep Gambardella, care, la patruzeci de ani după un debut literar apreciat și după decenii de petreceri în cele mai selecte spații ale societății italiene, strânge material pentru o posibilă nouă lucrare literară, material ce devine (deocamdată) filmul urmărit pe ecran. Convenția, însă, nu face filmul mai puțin didactic și moralizator, mai puțin cu nasul pe sus. Fie față de spectatori, unii dintre ei prinși în decadența socio-culturală contemporană (sinonimă cu piesele tip *Pa Panamericano*), fie față de societatea portretizată, caz în care filmul operează în complicitate cu spectatorul *cunoscător*, care vibrează pe ariile ce însoțesc călătoriile prin palatele Romei istorice, uriașe. Fie față de arta contemporană, privită cu condescendență de autor, ca urmaș sărac cu duhul al fastuoasei reprezentări artistice de final de Ev Mediu italian.

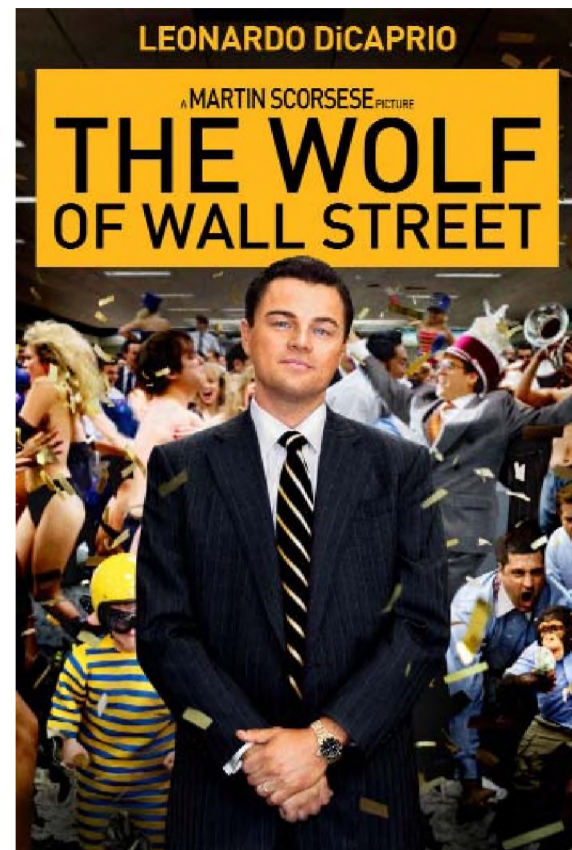
Martin Scorsese merge pe un drum asemănător – o privire spre nobilimea capitalistă –, însă privirile morale-moralizatoare rămân să fie construite de spectator. Scorsese lasă lumea lui Jordan Belfort să inunde ecranul, o lume la care se raportează însuși Belfort, cu o privire

ironică, de personaj bukovskian, de viciat conștient de propria natură, de golan financiar care, prin literatură (și film), se transformă într-un super-erou neo-haiduc, unul care pradă săracii și bogății pentru îndestularea propriilor conturi. Convenția narativă de aici (prin care filmul devine *autobiografia lui Jordan Belfort*) nu ciunțește nimic din integritatea spectatorului, ci, dimpotrivă, prin lipsa unui termen de comparație precum vedem la Sorrentino, îi dă voie să se recunoască pe sine în diverse posturi – de la viciat la justițiar – pentru o înțelegere mai fină a resorturilor lumii de pe Wall Street.

O înțelegere sau o finețe care trebuie privite cu rezerve, deoarece vorbim de celuloid, de dramatizare. Lucruri pe care Scorsese însuși le subliniază printr-un salut pe care îl trimite spre *Der Stand der Dinge* (*The State of Things*) al lui Wim Wenders. În timp ce filmează un clip promoțional, Belfort e arestat de FBI. Agentul care îi examinează afacerea bursieră îi cere cameramanului să oprească aparatul de filmat (prin intermediul căruia și spectatorii au acces la poveste), însă acesta nu se conformează. Agentul se întoarce și îi doboară aparatul, care va filma în continuare arestarea din poziția în care ajunge în urma căderii. E un fel de reverență *promoțională* făcută lui Wenders, în al cărui film e discutată apetența industriei cinematografice (ca urmare a modului în care sînt lecturate dorințele publicului de către Hollywood) pentru distracție. Pentru distracție din ce în ce mai vulgară, pare a completa Scorsese prin ochii lui Belfort.

Vulgaritatea e o stare de fapt a societății înalte, e o stare de fapt a maselor. Diferența în vulgaritate e dată de capitalul investit în distracție. Cu cît e mai mare, cu atît elementele prezente în distracție sînt mai consistente din punct de vedere calitativ. Media, ca prezență în cererea de distracție, e parte din ecuația ieftinului. După cum îi spune producătorul american lui Friedrich, personajul-regizor din filmul lui Wenders, America (și lumea în genere) vrea poveste, dramatism, spectacol, *color(ate)*.

Ceea ce Scorsese și oferă: bani, curve,



droguri, homo homini lupus, *Lupul de pe Wall Street / The Wolf of Wall Street*. Minciuna, înșelătoria, fraudă sînt stări de fapt pe Wall Street. Sexul și banii sînt drogurile care potențază cocaina și barbituricele înghițite uzual de actorii importanți de pe Wall Street. Acești Gordon Gekko aproape ireali ce-și trăiesc autoficțiunea la cote amețitoare, producînd singurele elemente (cu adevărat) reale de pe piața bunurilor și obligațiunilor internaționale – banii proprii.

Trei ore, intertext, *Titanic*, Wenders, Oliver Stone, un spectacol conștient de propria natură, toate susținute de un personaj uriaș, un fel de Elvis Presley al piețelor financiare. Un re-make al lui *Goodfellas* în context Wall Street, *The Wolf...* e mai aproape de clasicul Scorsese decît de regizorul pe care l-am văzut de la *Casino* încoace. Și e bine!

## TIFF – printre cele mai interesante 10 festivaluri de film din lume

Festivalul Internațional de Film Transilvania (TIFF) va fi prezentat la New York, în cadrul Best Fest Film Series, un eveniment inedit inițiat de centrul cultural The Town Hall și directorul său artistic, M.A. Papper, care celebrează cele mai interesante zece festivaluri de film din lume. Una dintre mărcile de tradiție ale orașului New York, clădirea istorică Town Hall, inaugurată în 1921, găzduiește concerte, spectacole de teatru și dans, lecturi și alte evenimente culturale, la care asistă peste 200.000 de spectatori, în fiecare an.

Best Fest Film Series debutează pe 3 februarie, cu o seară specială dedicată TIFF-ului, în prezența directorului artistic al festivalului, Mihai Chirilov. Acesta va discuta despre selecție, concept și despre lucrurile care fac TIFF-ul unic în peisajul festivalier internațional, va prezenta posterele originale ale celor 12 ediții și câteva dintre trailerurile memorabile din istoria festivalului clujean. Un invitat american care a fost la TIFF va povesti despre experiența lui la festival, după care spectatorii vor avea ocazia să urmărească filmul *Despre oameni și melci* (r. Tudor Giurgiu). Seara se va încheia cu o sesiune de întrebări și răspunsuri.

„Spectatorii vor avea ocazia rară de a vedea filme extraordinare, de a afla lucruri noi despre arta și cultura cinematografică din alte țări și de a experimenta cele mai bune și incitante festivaluri de film din lume, în prezentarea celor care le organizează”, se arată pe site-ul oficial al The Town Hall.

„Decizia celor de la Town Hall de a include TIFF-ul în cadrul acestei serii și prezența festivalului clujean în cadrul evenimentelor de pe Broadway ne onorează. Mai mult, ineditul acestei inițiative și faptul că TIFF-ul deschide această serie dedicată celor mai excitante festivaluri internaționale mi-au dat ocazia de a concepe cap-coadă o seară, sper eu, cât mai atractivă și mai fun pentru cei prezenți la eveniment”, declară Mihai Chirilov.

Printre festivalurile incluse în selecția primei ediții a Best Fest Film Series se află Slamdance Film Festival (Utah, S.U.A.), Rotterdam International Film Festival (Olanda) sau Morelia International Film Festival (Mexic).

În cei 12 ani de existență, TIFF a devenit un brand recunoscut nu numai pentru calitatea programelor prezentate, ci și pentru organizarea excelentă, atmosfera efervescentă și multitudinea de evenimente.

Anul trecut, circa 62.000 de spectatori au luat parte la cele peste 400 de proiectii și evenimente, în zece zile de festival.

TIFF este organizat de Asociația pentru Promovarea Filmului Românesc. Ediția a 13-a va avea loc între 30 mai și 8 iunie 2014, la Cluj-Napoca.



remember cinematografic

# Un erou al timpurilor noastre

Ioan Meghea



exuberanța lor, criticul H. Agel spunea: "Eroii săi, a căror prospețime sufletească se vede atât de repede strivită, reprezintă imaginea unei generații ale cărei priviri au devenit întunecate".

Unul din filmele de capă și spadă care mi-a marcat tinerețea a fost *Fanfan la Tulipe*, un film care exploata în manieră hazlie istoria Franței în vremurile „plăcerii de a trăi” și care a luat premii la Cannes și Berlin. În rolul principal, un tânăr subțirel, cu o cămașă albă cu jaboul neglijent, un pantalon negru mulat pe corp, cizme înalte de muschetar și spada, care la el era o prelungire firească a brațului drept. Acesta era Gerard Philipe.

Consacrarea internațională i-a adus-o rolul din *Diavolul în corp*, în 1947, de Claude Autant-Lara, pentru care a primit Premiul criticii și Premiul de interpretare la Festivalul de la Bruxelles. Era o frumoasă poveste de dragoste, pe fundalul Primului Război Mondial, construită în tehnica flash-back-ului. Parteneră îi era Micheline Pressle.

Iată-l în 1952 în filmul *Frumoasele nopți* de Rene Clair, interpretând rolul unui tânăr muzician care se refugiază în vis, unde găsește dragostea și gloria pe care realitatea i le refuză. În acest film,

partenerile lui erau Gina Lollobrigida și Martine Carol.

A urmat, în 1955, *Marile manevre*, alături de Michele Morgan, o comedie romantică având ca temă eternul Don Juan, undeva într-un mic orașel de provincie, la început de secol, un Don Juan care trece pe nesimțite de la minciună la sinceritate și de la aventură la dragoste.

Apoi, în 1954 îl vedem în filmul *Roșu și negru* al regizorului Claude Autant-Lara, un spectacol teribil de anticonformist, dar de un romantism violent în care le avea lângă el pe Danielle Darrieux și Antonella Lualdi.

În 1956, îl descoperim într-un film care a încântat o întreagă generație de adolescenți. E vorba de *Aventurile lui Till Eulenspiegel*, povestea unui farsor, bufon și hoț la drumul mare din Olanda anilor 1300, în regia lui Gerard Philipe și Joris Iveres. Urmează *Montparnasse 19*, un film în regia lui Jaques Becker, cu Lino Ventura și Anouk Aimee, și *Jucătorul*, de același Claude Autant-Lara, cu Liselotte Pulver și Bernard Blier.

În 1959 a început să lucreze în filmul lui Roger Vadim *Legături primejdioase* împreună cu Jeane Moreau și, Dumnezeule, câte mai erau de făcut, dar a venit acea seară ploioasă de noiembrie...

Spre sfârșitul anului 1959, în camera părinților mei se afla un aparat „Radio Popular”, la care familia asculta cu religiozitate în fiecare vineri seara „Teatru la microfon”. Așa am aflat într-o seară ploioasă de noiembrie că a murit actorul Gerard Philipe. Avea 37 de ani... Sunt peste 50 de ani din seara aceea. Multe s-au pierdut, multe s-au uitat, dar, credeți-mă, lacrimile mamei mele de atunci, încă le mai țin minte.

Sigur că fiecare generație de adolescenți își are idolul său cinematografic și dacă pentru generația mea actorul James Dean venise - paradoxal - prea târziu (voi vedea filmele sale după 1965), Gerard Philipe poate fi numit pe drept cuvânt un mare actor al adolescenței mele.

Omul despre care o să vă vorbesc astăzi a fost pe drept cuvânt întruchiparea tinereții veșnice, a tinereții exuberante, fragile și nepăsătoare, un melancolic și poate, uneori, un imprudent. Era elev când, la o partidă de bridge a mamei sale cu niște doamne, cineva o roagă pe aceasta ca Gerard să îi țină locul unui actor bolnav și să recite un poem la o serbare de binefacere a Crucii Roșii. Tânărul de 19 ani s-a lăsat convins cu greu să apară în fața unor doamne bătrâne, dar realmente a avut succes. Se spune că tatăl său, care-l vedea avocat ca și pe el, aflând de această poveste, ar fi exclamat: „Asta ne mai lipsea! Un actor în familie! E o prostie...”.

Idol al anilor '50, june prim carismatic, Gerard Philipe a fost pe scenele teatrelor Cidul de 199 de ori, în fața a 300.000 de spectatori, a fost Richard al II-lea, Lorenzaccio și Perdican, a jucat Brecht și Hugo, Musset și Camus, dar, mai ales, a făcut roluri memorabile în cinematografie. A fost prințul Mișkin din filmul *Idiotul*, Julien Sorel din *Roșu și negru*, Fabrizio del Dongo în *Mănăstirea din Parma*, Modigliani în *Montparnasse 19*...

Eleganța atitudinii scenice, ironia spirituală și, nu în ultimul rând, tristețea perpetuă din frumoșii lui ochi i-au permis să abordeze aceste tipologii atât de diverse. Despre aceste personaje de factură romantică, remarcabile prin farmecul și





## sumar

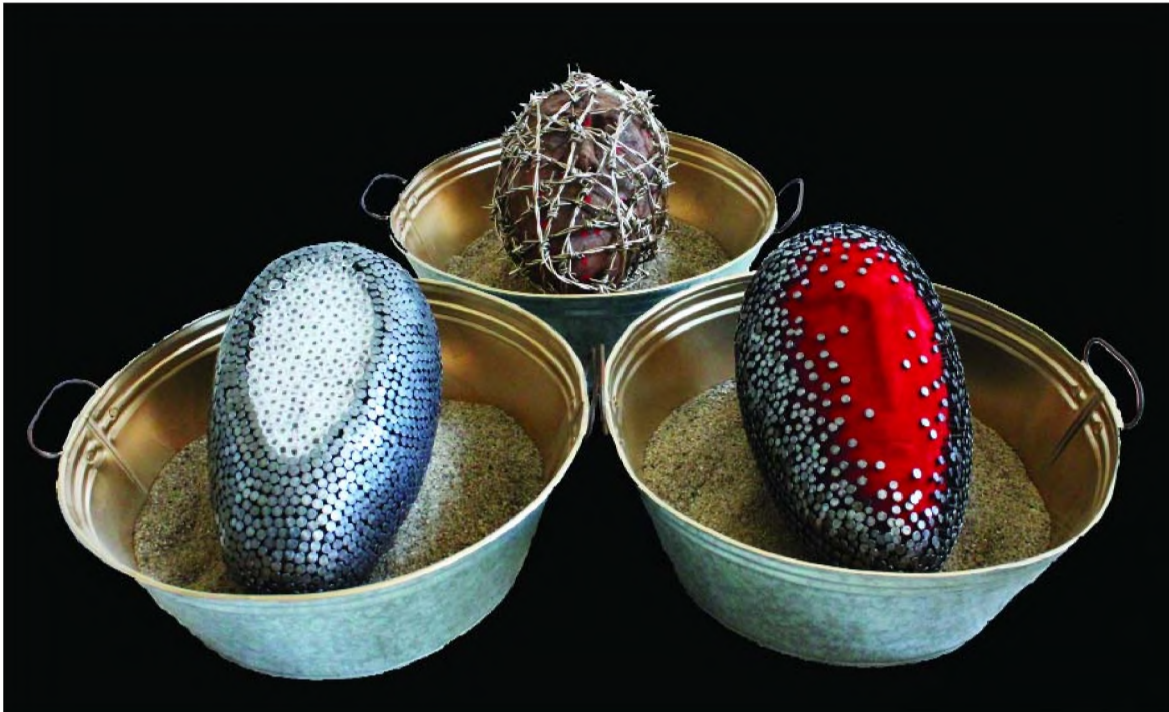
|   |    |
|---|----|
| <b>din lirica universală</b>  |    |
| John Heath-Stubbs   | 2  |
| <b>inedit</b>   |    |
| Anton Dumitriu - Jurnal de idei (XIX)   | 3  |
| <b>cărți în actualitate</b>   |    |
| Dorin Mureșan Nu ai timp...   | 4  |
| Cătălin Bobb Pentru o antropologie optimistă  | 5  |
| Ioan Negru Fiind el un binecuvântat   | 6  |
| <b>comentarii</b>   |    |
| Elena Emilia Ștefan O experiență jurnalistică în Coreea de Nord                     | 7  |
| <b>cartea străină</b>   |    |
| Ștefan Manasia Scabia în paradis  | 9  |
| <b>poezia</b>   |    |
| Raul Coldea   | 10 |
| <b>parodia la tribună</b>   |    |
| Lucian Perța Raul Coldea  | 10 |
| <b>proza</b>  |    |
| Mircea Pora Către Administrația cimitirului   | 11 |
| Mircea Pora Text inactual...  | 12 |
| <b>interviu</b>   |    |
| de vorbă cu scriitorul Radu Ulmeanu   |    |
| "Scriitorul român e la fel cu poporul din care a ieșit"                             | 13 |
| <b>opinii</b>   |    |
| Petru Romoșan Marionetele democratice ale unui stat-fantomă                         | 15 |
| <b>meridian</b>   |    |
| Karin Boye  | 16 |
| <b>concurs Ioan Slavici</b>   |    |
| Chemarea Alexandru Ioan Despina   | 17 |
| <b>filosofie</b>  |    |
| Remus Foltoș Nostalgia lui Emil Cioran  | 19 |
| <b>diagnoze</b>   |    |
| Andrei Marga Pragmatismul inferențialist al lui Brandom                             | 20 |
| <b>showmustgoon</b>   |    |
| Oana Pughineanu Scrisoare-n oglindă   | 22 |
| <b>efectul de seară</b>   |    |
| Robert Diculescu Din viteza trenului  | 23 |
| <b>eseu</b>   |    |
| Nicolae Iuga Preliminarii la o fenomenologie a măștii                               | 24 |
| Jeana Morărescu Personajul "fantomei" în literatura lui D. R. Popescu               | 26 |
| <b>muzica</b>   |    |
| Carla Maria Bălan & Oleg Garaz O re-lectură a unui "șlagăr": Aida de Giuseppe Verdi | 28 |
| Virgil Mihaiu Colaborări jazzistice româno-americane la Cluj                        | 30 |
| <b>teatru</b>   |    |
| Adrian Țion Vânt de nebunie de la Vitrac până la Purcărete                          | 31 |
| Claudiu Groza Cotidiene, de ieri, de azi...   | 32 |
| <b>film</b>   |    |
| Marian Sorin Rădulescu În căutarea lui Dan Pița precum este...                      | 33 |
| Lucian Maier Lupul de pe Wall Street  | 34 |
| <b>remember cinematografic</b>  |    |
| Ioan Meghea Un erou al timpurilor noastre   | 35 |
| <b>plastica</b>   |    |
| Mihaela Cristea Sacrificiul   | 36 |

## plastica

# Sacrificiul

## Călătorii interioare și exterioare

Mihaela Cristea



Mihai Țopescu

Coconi (Sacrificiul) lemn, metal, piele roșie, nisip, 2014

Mogoșoaia în România, Saint-Raphael, Cogolin și Saint-Tropez în Franța, Aachen și Dusseldorf în Germania sau Veneția în Italia sunt câteva din orașele față de care artistul Mihai Țopescu și-a manifestat interesul pentru a expune ultimele creații de sculptură. Invitat fiind de muzee și galerii contemporane europene, sculptorul originar din județul Gorj a acceptat să facă un turneu cu lucrările sale prin Europa, turneu în urma căruia s-au legat multe relații profesionale și s-au achiziționat lucrări atât de publicul larg cât și de muzee de artă. Artistul aduce tribut frumuseții lumii înconjurătoare în ipostazele inedite și obiecte care frapază emoțional și vizual prin deschiderea directă către publicul larg. Misiunea lui sacră de a immortaliza estetic abstracțiunile universale îl face deosebit, un om cu trăiri și stări speciale, indiferent de locul în care se află sau creează. Mihai Țopescu s-a angajat la o muncă de învățare continuă, asimilând de-a lungul carierei sale, o varietate de noțiuni, sentimente, transformări estetice, cunoștințe și călătorii, transpuse mai apoi original în creația artistică. Artist vizual contemporan, sculptor și sticlar român, Mihai Țopescu împărtășește experiența unică a unui periplu cultural prin Europa, în care prezintă rodul unei munci asidue, fiind considerat 'maestru' de români, 'maître' de francezi, 'maestro' de italieni și 'der Künstler' de germani, popoare care l-au adoptat spiritual și care i-au achiziționat lucrările de artă.

Pentru artist, grija cu care își aranjează și planifică fiecare eveniment este esențială în organizarea profesionistă, asigurându-se că nimic nu este lăsat la voia întâmplării, mai ales

când se ocupa simultan de 2 sau mai multe expoziții. Palatele Brâncovenesti, și expoziția organizată acolo în primavara acestui an, a fost o alegere sufletească, artistul fiind strâns legat de istoria și spiritualitatea locului. Tema a sfințit spațiul, punându-i în valoare încărcătura istorică, dar devenind și foarte personală pentru artist, o idee complexă și variată ca expresie artistică - sacrificiul, temă ce a devenit o obsesie pentru urnătoarele expoziții instalate. Portretele de cavaleri medievali, așezate pe un soclu cruciform îmbrăcat în foiță de aur reinterpretază martiriul familiei Brâncoveanu, fiind totuși ușor de receptat ca sacrificiu spiritual nu numai de către romani, dar și de publicul din străinătate. Datorită caracterului de sinteză, formele artistice surprind ideea unui martiraj, indiferent de natura lui.

Odată cu închiderea expoziției de la Mogoșoaia, artistul a expus în Franța, la Muzeul Sellier din Cogolin, unde sala a fost destul de permisivă expunerii alături de ciclul *Sacrificiu* și a câtorva picturi noi, expuse pentru prima dată publicului larg. Succesele înregistrate la Muzeul de Artă Cogolin și la Saloanele Internaționale de la Saint-Raphael și Saint-Tropez, l-au determinat pe artistul Mihai Țopescu să abordeze la următorul vernisaj tema sacrificiului prin prisma propriei experiențe de viață. Evenimentul inaugurat în iulie la ICR Veneția i-a adus acestuia o reputație cu totul deosebită, fiind vernisată o expoziție conceptuală despre jertfa fizică și spirituală a artistului, necesare oricărui act de creație complet. Expoziția *Sacrificiu* are la bază un performance

(Continuare în pagina 25)

**ABONAMENTE:** PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19232 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 24 LEI - TRIMESTRU, 48 LEI - SEMESTRU, 96 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 33 LEI - TRIMESTRU, 66 LEI - SEMESTRU, 132 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT. NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.