

TRIBUNA

281



Consiliul Județean Cluj

4 lei

Director fondator: Ioan Slavici
Revistă de cultură • serie nouă • anul XIII • 16-31 mai 2014



www.revistatribuna.ro

Rembrandt revisited

Dan Damaschin

despre
Tudor Opreș

Interviu

Ioan
Cărmăzan

Oleg Garaz

Festivalul
studentesc de
operă Viva Vox

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: Rembrandt, *Autoportret cu brațul sprijinit
pe un pervaz de piatră* /1639



Rembrandt *Bărbat nud cu piciorul stâng întins* /1646

din lirica universală

D.J. Enright

S-a născut în 1920, în Leamington, comitatul Warwickshire și a studiat la Cambridge. A predat 25 de ani, mai ales în Orient, apoi a lucrat la Londra în publicistică. A scris critică, romane, a tradus poezie japoneză. O autobiografie parțială, *Memoriile unui profesor cerșetor* apare în 1969. A editat *Antologia Oxford a morții* (1983).

Verbul „a gândi”

Verbul „a gândi”
E reprezentat prin același semn ca
„A-i fi dor”, „a fi trist”,
„A fi incapabil de a uita”

În multe cazuri
„A iubi” se redă ca „a place”
(Astfel se spune că un om își „place” nevasta)

Semnul pentru „sentiment” înseamnă, de asemeni,
„Certificat de merit”.
E merituos să simți,
Cu toate că „a iubi” este mai adesea „a place”

Căci iubirea nu are decât două forme:
A mamei față de copilul ei
Ori carnală

Verbul „a face” este omofon cu
Verbul „a fura din buzunar”.
Și asta, să notăm, nu este
(Ca în unele limbi) argou

Argou ar fi să spui că „iubești”
Ceva ori pe cineva când mai degrabă
„Placi”

Verbul „a fi”
Pare că nu există.
Totuși nu poți spune că verbul „a fi”
Nu pare „a fi”

„A fi trist” nu-l implică pe „a fi”,
Ci pe „a gândi”.
„A gândi” este „a-i fi dor”, „a-i lipsi”,
Iar a fi un om cu sentimente se cere adevărit.
„A place” e mai des întâlnit decât „a iubi”
Și „a fi” este foarte rar folosit -

Neînțelept este, în lungile veghi,
Când frunzele acoperă străzile cețoase,
Să citești un lexicon japonez
Și să nu fii în stare să uiți.

În cimitire

Lumea asta o vale a facerii de suflete -
Căruia scop slujesc, odată terminate?

E oare minereul întărit și călit
Prin aspre furnale, ca apoi să se facă pulbere?

Cine-i stăpânul sufletelor? Ce cuvânt
Au sufletele în viitorul lor făcut?

Îi jelim pe cei tineri, neîncercați, nefăcuți,
În sicrie mici. Dar mormintele crescute?

Câteodată în cimitire auzi
Vocile lor, triste, cu ton egal,

Vezi, aproape, sufletele făcute, în
Ciudata lor glorie. Dacă ești bătrân.

Istoria limbilor pământului

Ei vorbeau cea mai frumoasă limbă.
Limbile lor încolăcite în persană, alergau
și se contopeau. Cuvintele sărutau, o frază
îmbrățișa,
Verbele se conjugau dulce. Versul începea.
Astfel se țineau Adam și Eva unul pe altul în
poală
Toată ziua, toată noaptea lirică.



Rembrandt *Titus, fiul lui Rembrandt* /cca. 1656

Din toate limbile știute cea mai persuasivă
Era a șarpelui. Discursul era în arabă,
Cu comparații și retorică seducătoare pentru ea
(„Suverana ființelor, doamnă universală”).
Așa puternică era chemarea -
Mărul cerea să fie mușcat,
Mușcându-l, ea devenea pradă.

Atunci a apărut Gabriel, zic savanții,
Strigând în turcă. Aspru și amenințător,
Dar târziu. Iar sunetele ca săbiile scrâșniră.
Greșeala fu subliniată, crima definită.
Poarta trântită cu sunetul de trompetă al limbii
sale.

Raiul era dus. Multe alte lucruri
Fură câștigate. Ori făcute. Ori îndurate.
Spini și scaieți, praf și prăpăd.
Cuvintele toate erau înaintea lor, pe care să-le-
aleagă.
Limbile lor se întoarseră acum spre engleză,
Cu coloniile ei de zbârnăituri.
Și, iată, s-au trezit pe Pământ.

Traducere de
Cristina Tătaru

Anton Dumitriu - Jurnal de idei (XXVI)

Matematica și metamatematica

Hilbert a vorbit despre „metamatematică” ca despre o știință despre matematică. Lăsând la o parte încrederea lui exagerată în puterea formalismului - încredere care putea fi zdruncinată nu numai prin așa zisa teoremă de incompletitudine a lui Gödel, ci prin considerații generale asupra formalismului ca metodă - vom examina mai îndeaproape ideea de a „traduce” matematica într-un limbaj formal sau formalizat. Vorba care s-a spus - *Traduttore traditore* - se arată valabilă mai cu seamă în domeniul metamatematicii. Această știință s-a dezvoltat într-o măsură deosebită, ajungând la dezvoltări extraordinare și la subtilități sofisticate. Matematica nu se face însă într-o traducere ci în propriul ei limbaj. Și ceea ce este extraordinar că ea și-a găsit soluțiile scoțându-le din propria ei substanță. Când la al II-lea Congres al matematicienilor ținut la Paris în 1900, Hilbert enumera o listă (parcă de 23) probleme nerezolvate încă, el spera că toate acestea vor fi rezolvate dacă se va utiliza formalismul logic, care va elimina toate ambiguitățile și echivocurile. Nu există, după el, *im ignorabimus*, pentru că nu există problemă care să nu poată fi rezolvată. Timpul i-a dat dreptate: aproape toate problemele din lista lui au fost rezolvate (unele chiar în timpul vieții lui), dar nu din cauză că s-a utilizat un limbaj formalizat, ci fiindcă mintea omenească nu poate rezolva pe loc problemele pe care și le pune.

Traducerea unei teorii matematice într-un limbaj oarecare, adică într-un sistem de simboluri, după anumite reguli, fie chiar acest sistem de simboluri numerele naturale (ceea ce se numește „aritmizarea” unui sistem) introduce o serie de reguli care sunt toate *convenții orale*. Matematica nu se face însă prin convenții, ci prin natura faptelor matematice și a relațiilor dintre ele.

Când în algebră s-a dat peste acest element algebric imposibil sau imaginativ a fost notat simbolic și convențional cu litera i

$$\sqrt{-1} = i$$

Numai că i nu este decât o prescurtare a lui

$\sqrt{-1}$, ceea ce se întâmplă cu i se întâmplă în

realitate cu $\sqrt{-1}$.

Prescurtările, relațiile [...] din matematici sunt numai un mijloc de a condensa operații mai lungi, care au loc în domeniul realităților matematice și nu în domeniul metamatematicii.

Partea cea mai gravă a metamatematicii (numărul pe scurt întreaga dezvoltare a sistemelor formale, semantică și sintaxă) este că ea vrea să închidă într-un sistem formal, ale cărei axiome sunt acceptate în prealabil, o întreagă teorie matematică. Însă o teorie matematică se face continuu, deci ea nu poate fi tradusă într-un sistem dat, cu un număr de axiome dat. Dar în sistemul formal dat, cu axiome date, se poate pune probleme ca acelea puse de Hilbert: 1) necontradicția sistemului; 2) completitudinea, suficiența.

Într-o teorie matematică așa cum se dezvoltă ea în mod natural, asemenea probleme nu există.

Axiomele de la care se pleacă sunt elementare și impuse de însăși faptele matematice luate în considerare. Pe parcursul dezvoltării teoriei matematice respective, apar fie noi fapte și noi relații care ne impun anumite axiome noi, sau definiții noi; Poincaré spunea că axiomele sunt definiții deghizate. Nu se poate prevedea câte

axiome ar putea avea o teorie matematică naturală. Nimeni nu a putut prevedea că fizica matematică va trebui la un moment dat - așa cum s-a dezvoltat teoria relativității a lui Einstein - să accepte ca axiomă că nu există viteză mai mare decât a luminii. Și știți ce a determinat această axiomă? Dezvoltarea matematică a acestei teorii! Masa unui corp - în această teorie - depinde de viteza lui. Și pentru ca masa să nu devină imaginară, trebuie [ca] nici o viteză să nu depășească viteza luminii.

În rezumat faptele fizice impun anumite axiome în teoria matematică ce se aplică lor, așa după cum faptele matematice impun treptat, prin dezvoltarea teoriei lor matematice anumite axiome sau chiar definiții suplimentare.

O metamaterie, dându-și odată pentru totdeauna axiomele este o traduce[re] trădătoare a mersului natural al proceselor matematice, astfel că ce se întâmplă în domeniul metateoretic o privește numai pe ea și nu matematica însăși.

Știință și cunoaștere

De-a lungul vieții mele mi-am pus problema raportului dintre știință și cunoaștere. Aduce știința în mod real o cunoaștere a realității? Răspunsul cercetărilor mele a fost mai mult negativ. Dar ea aduce totuși ceva. În *Bazele filosofice ale științei* am ajuns la concluzia că știința aduce puterea. Concluzia aceasta, am expus-o cu un fel de accentuare prea puternică în cartea mea (1938), pe care nu aș mai expune-o cu același mod astăzi. Să vedem cum apare problema aceasta acum, după aproape o jumătate de secol.

Știința intră în domeniul de fapte, care se întind de o parte și de alta în mod nedefinit. Să luăm un exemplu. Legea atracției universale, descoperită de Newton. Problema era următoarea. Kepler stabilea empiric, datorită observațiilor lui Tycho Brahe și a lui personale, cele trei legi care guvernează mișcarea planetelor în jurul soarelui, dintre care cea mai importantă era aceea că ele se mișcă în jurul astrului de foc pe elipse, soarele ocupând unul din traseele acestor elipse. Întrebarea care se puneă însă era următoarea: de ce se mișcă planetele pe axele eliptice în jurul soarelui? A trebuit să treacă câțiva timp până când Newton a putut da răspunsul acestei întrebări și care este următorul: fiindcă se atrag după o lege unică, în raport direct cu masa și în raport invers cu pătratul distanțelor. Newton a demonstrat lucrul acesta prin mijloacele matematice de care dispunea, printr-o demonstrație mai mult geometrică. Astăzi acest lucru apare - cu ajutorul analizei și al mecanicii raționale - un joc pur și simplu.

Acum însă se pune o altă problemă, pe care și-a pus-o însuși Newton în finalul lucrării sale *Principia mathematica philosophiae naturalis*: de ce se atrag corpurile cerești după această lege și nu după alta? De exemplu de ce nu se atrag în raport direct cu masa și în raport invers cu cubul distanțelor, sau oricum altfel? Newton mărturisește că nu poate da un răspuns acestei întrebări, că nu poate ști de ce se atrag corpurile cerești după această lege, și atunci conchide că așa a vrut Dumnezeu.

Lăsând la o parte voința lui Dumnezeu care nu aduce aici nici o explicație, să vedem cum am procedat. Am luat un grup de fapte studiate prin observații și am observat unele regularități care s-au formulat în legile lui Kepler.

Există deci două cunoașteri, care nu sunt distincte și [...] întotdeauna, dar care sunt, prin

natura lor separate.

Cunoașterea faptelor.

Cunoașterea raportului dintre fapte.

Să presupunem că cineva iese afară din casă și ne spune: afară plouă. Ieșim și noi și observăm că afară ninge, nu plouă. Cunoaștem faptul exact acum. Să presupunem iar așa cum au observat Tycho Brahe, și Kepler, că Marte se mișcă pe cer și la un moment dat se întoarce în mod inexplicabil, și apoi iar se întoarce, cu o periodicitate a acestui fenomen foarte precis observată.

Mișcarea aceasta care putea părea aberant este însă observată cu mai multă perspicacitate, am putea spune cu mai mult geniu de Kepler și care spune: nu, nu cum apare, ci cum e real, nu, nu plouă afară, ci ninge, planeta Marte nu se duce și se întoarce pe aceeași linie, ci de fapt descrie o elipsă în jurul soarelui. Aceasta este o cunoaștere corectă a faptelor, așa cum tot o cunoaștere corectă a faptelor este că nu soarele se mișcă în jurul pământului ci pământul se mișcă în jurul soarelui.

Dar este aceasta o cunoaștere? Față de o cunoaștere greșită a faptelor, cunoașterea lor corectă este totuși - și poate fi numită printr-un abuz de sens, cunoaștere. A trece de la eroare la adevărata stare de lucruri, este un progres, și receptarea faptelor, așa cum sunt ele în realitate, este indiscutabil un progres. Dar așa (cum a spus Bacon, *vere scire este per causas scire*, noi ne întrebăm de ce au loc în modul acesta faptele și nu altfel, adică care este cauza care determină ca un fapt sau un fenomen să fie așa cum este și nu altfel. Acesta este o altă chestiune, care nu privește eroarea de receptare a faptelor și fenomenelor, ci se referă la faptul care le determină să fie așa cum sunt. Care este atunci procedul pe care-l urmărim. Găsim o cauză directă și imediată care determină fenomenul sau faptul să aibă loc, dar pe ea nu o mai putem explica. Sau chiar dacă o putem explica, printr-o altă cauză, pe aceasta din urmă nu o mai putem explica. Cum undeva trebuie să ne oprim, fiindcă din cauză în cauză dacă seria este infinită nu vom ajunge niciodată la prima cauză, putem să facem două ipoteze:

seria causală, care explică o cauză C_1 prin C_2 , C_2 prin C_3 și așa mai departe, este infinită C_n , C_{n-1} , C_{n-2} , C_k , C_1 ,

Dacă șirul causal este infinit, cum necesitate prima nu mai poate fi atinsă, trebuie să ne oprim la o cauză oarecare din șir C_k , a cărei cauză nu o mai putem căuta, și deci o acceptăm în mod convențional ca fiind prima cauză, deci fără o explicație (cauză), ceea ce este contrar tocmai principiului că orice lucru este cunoscut prin cauza lui (*vere scire*).

Să presupunem că stabilim sau acceptăm că șirul cauzelor este finit și că prima cauză este C_n : C_n , C_{n-1} , C_k , C_1 ,

Acest șir finit explică, credem, faptul sau fenomenul C_1 . Dar în acest caz, cauza C_n este acceptată fără cauză și deci întreg șirul de explicații.

C_1 este explicat prin C_2 , C_2 prin C_3 , C_k prin C_{n+1} , C_{n-1} prin C_n , formează o explicație causală care se infirmă singură deoarece ultima cauză este explicată printr-o cauză neexplicată. Atunci ce înseamnă toată această alergie, care seamănă cu paradoxele eleaților?

Text îngrijit de
Adriana Gorea și Mircea Arman

cărți în actualitate

„Pățanii” literare în comunism

Dorin Mureșan

Ștefan Agopian
Scriitor în comunism
 Iași, Editura Polirom, 2013

O apariție atipică, dar binevenită, este *Scriitor în comunism* (Polirom), volum de amintiri semnat de prozatorul Ștefan Agopian. Cunoscut publicului larg ca fost redactor (și publicist) al revistei Academia Cașavencu, cu care a colaborat de-a lungul a două decenii, și, mai apoi, ca inițiator al mai tinerei (și îngemănatei) „Cașavencii”, scriitorul de origine armeană povestește, pe aproape 400 de pagini, cu real patos, împletind colocvialul cu literarul, „pățaniile” (acesta e, cred, cuvântul cel mai potrivit) cu care l-a procopsit destinul în evoluția/ creșterea sa de la copilul pasionat de chimie și filatelie, la romancierul și, profesional, angajatul din redacția *României literare*.

Din introducere aflăm că talentul de scriitor, în stare embrionară sau brută, nu reprezintă mare lucru dacă nu „pierzi o mulțime de vreme cu el. Iar dacă ai făcut asta, s-ar putea să constăți la sfârșit că ditamai talentul brut a rămas o biată așchie care strălucește precum diamantele șlefuite, dar cu care nu poți face mare lucru, o bijuterie, să zicem.” (pag.8). Drept care, el se cere transformat în mijloc de viațuire. Talentul, subînțelegem la finalul cărții, se validează în societate, deși se crește în singurătate, iar relațiile cu ceilalți scriitori, cel puțin din perspectiva autorului, se cer întreținute, indiferent de riscuri. Ca să fii scriitor, spune amuzant Ștefan Agopian în aceeași introducere, exemplificând printr-una dintre pățanii, „trebuie să faci din când în când și niscaiva sacrificii. Să-ți pierzi paltonul, de exemplu!” (pag. 21).

Trec repede peste copilăria descrisă abil, însă poate puțin cam frust (limbajul trivial mi se pare, cel puțin aici, gratuit), pe aproape 70 de pagini, nu fără a menționa, totuși, figura mamei, cea care, într-un mod ciudat, contrar comunei tipologiei, este mai degrabă alienantă și respingătoare decât familială și protectoare. Căci, departe de a fi un catalizator important în educarea copilului, mama este cauzator de impietate și dezrădăcinare: „Îmi este clar astăzi că relațiile foarte proaste pe care le-am avut încă de timpuriu cu maică-mea mi-au stricat relațiile cu Dumnezeu. Obligat să-mi fac în fiecare seară rugăciunea, adăugam rugii mele câteva cuvinte în plus, în afară de cele standard. Îl imploram pe Cel de Sus, după cum am mai spus, să mă scape de maică-mea, cel mai sănătos fiind s-o omoare. (...) Zilnic eram silit să mint și să fur și, cum nu îmi îndeplineam prea conștiincios sarcinile, primeam câte o bătaie soră cu moartea.” (pag. 43) Dorința autorului, de a o vedea moartă, aproape că se împlineste după ce femeia consumă ciuperci otrăvitoare. Reușește să scape, dar frivolitatea o va face să fugă de-acasă în vara anului 1959, pe când copilul avea doar 12 ani. De la această vârstă, va crește alături de tatăl său, o figură destul de simpatică, lipsită însă de contur și de forță. Totuși, fostul pantofar de lux, va recunoaște și va încerca să susțină, financiar, talentul de scriitor al copilului.

Din această perioadă ar mai fi de amintit unele dintre pasiunile trecătoare, dar cu influență în viața viitorului scriitor, precum filatelia (înlocuită, mai târziu, de numismatică) sau confecționarea

oglinzilor, această din urmă ocupație (descrisă în una dintre povestirile autobiografice de la finalul cărții) fiind tributară interesului pentru chimie, domeniu pe care îl va adânci în perioada studiilor universitare. De altfel, în armată, din pricina acestor preocupări, va fi poziționat în funcția de doctor, pe cât de inadecvată (aplică un tratament cu antibiotice care putea fi fatal), pe atât de avanta-joasă în ierarhia cazonă.

Lumea scriitorilor, cea care reprezintă până la urmă fondul volumului, este încet-încet adusă în primul plan, nelipsită fiind, precum copilăria, de personaje mai mult sau mai puțin pitorești (ori de-a dreptul carnavalești, în captivant-halucinantul spirit balcanic). Dacă în centrul cărții nu ar fi existat un substanțial capitol dedicat lui Nichita Stănescu, probabil că nu aș fi trecut cu atâta ușurință peste întâmplările din jurul primelor încercări literare (*mea culpa!*): debutul revuistic din „Luceafărul” sau debutul editorial de la „Cartea românească”, după mai bine de zece ani de la scrierea cărții, deodată cu apariția unor personaje precum Valeriu Pantazi (unul dintre apropiații autorului) sau, în contrapunct, Alexandru Paleologu (cel care va amâna în mod repetat publi-carea).

Se știe că faima lui Nichita i-a precedat (și încă îi precedă) opera. Însă prea puțin știu că Nichita însuși a pus umărul la crearea unei adevărate mitologii despre sine. Prezumând că Ștefan Agopian (de)scrie adevărul, cititorul se va putea bucura, în paginile cărții, de o întâlnire cel puțin incitantă cu figura misteriosului autor al *Necuvintelor*. În 1977, când scriitorul armean avea să îl întâlnească, în jurul poetului „se formase un nucleu de pleușcă literar-artistic-numismatică (...) se bea vodcă, se citeau diverse producții literare mai mult sau mai puțin interesante” (pag. 174). Preocupările numismatice, dincolo de literatură, aveau să creeze o legătură între viitorul romancier

și deja consacratul poet. Nu vreau să ofer prea multe detalii din acest capitol. Sunt convins că cititorul îl va înghiți pe nerăsuflăte. Menționez doar că portretul lui Nichita se coagulează aici în jurul celor mai importante dintre sferele sale de interes, în general vicioase, fie că e vorba despre alcool: „Cu toate că bea foarte mult, peste două sticle pe zi, Nichita nu era aproape niciodată beat. Alcoolul îi producea o stare de efervescentă intelectuală vecină cu geniul.” (pag. 176), despre femei: „... pentru Nichita femeia era mai curând un obiect estetic decât unul sexual. Se îndrăgostea de o femeie frumoasă așa cum se îndrăgostea de vreo monedă grecească, dar se plictisea la un moment dat și - cel puțin moneda - o făcea cadou.” (pag. 178-179), despre obiceiul de a colecționa orice, de la ceasuri vechi, la fiare de călcat și, mai apoi, la monede, fără a conștientiza însă valoarea intrinsecă a acestor obiecte: „Lasă, bre, ce dacă sunt falsuri, nu vezi ce frumoase sunt?” (pag. 189) sau, așa cum am amintit deja, despre nevoia de a lăsa posterității un mit despre sine: „El însuși a întreținut mitul creat în jurul lui știind că, pe lângă o operă mare, o biografie controversată nu strică. Ba din contră. Spunea adesea că posteritatea trebuie construită din timpul vieții, un paradox pe care el l-a rezolvat cu nonșalanță.” (pag. 184).

La fel de interesante sunt și capitolele despre Marin Preda, Radu Tudoran (surprins în *O călătorie la Bratislava*) sau „România literară”, în acesta din urmă fiind enumerate, cu unele explicații obiective (dar și subiective), personalitățile care activau în acea vreme în redacția cu pricina.

Chiar dacă ținta predilectă a acestui volum pare a fi publicul consumator (fie el avizat sau nu) de cazuistici literare (fie ele siropoase sau nu), cred totuși că el va face bine și celor specializați în literatura postbelică. Măcar prin farmecul memori- alistic, de nu prin informațiile picante referitoare la scriitorii deja consacrați. O carte de citit pe nerăsuflăte, nu pentru că o spun eu, ci pentru că, după primele pagini, așa se impune.



Rembrandt

Cântecul de fluier /1642

Political correctness

Aurel Sasu

Andrei Brezianu
Incorect în Epithymia.
Tribulațiile și sfârșitul lui Dennis Little
 București, Editura Galaxia Guttenberg, 2012

Îndată după botezul din Iordan, Mântuitorul Hristos e dus de Duhul în pustie și, după un post de patruzeci de zile, e ispitit de Diavol (Matei 4:1-11; Luca 4:1-13). Cum se știe, i se cere să prefacă pietrele în pâini, să se arunce de pe aripa templului și să se închine demonului în schimbul împărățiilor lumii și a slavei lor. Finalul recuzării lui Iisus ("Domnul Dumnezeului tău să I te închini și numai Lui să-I slujești" - Matei 4:10; Luca 4:8) seamănă a poruncă de pravilă divină: "Mergi înapoia Mea, Satano". Răspuns înfricoșător de la care se revendică și romanul lui Andrei Brezianu, *Incorect în Epithymia. Tribulațiile și sfârșitul lui Dennis Little* (2012). Un roman eminent cultural și subtil confesiv, în care se deconstruiește o civilizație a exceselor înșelătoare, a dorințelor frivole, a plăcerilor obscene, a desfrânării silnice, a senzualității despotice, a libertății desfrânate, pe scurt, a poftelor trupești împotriva duhului și a nerodirii cuvântului înăbușit de spini. Lumea "adevărului în robia nedreptății" (Romani 1:18) și a păcatului sub ocrotirea minții. Fiindcă aceasta este Epithymia: poftirea celor rele (I Corinteni 10:6), în formula ambiguităților de limbaj ("politically correct") și a tiraniei morții în varianta gândirii libere ucise. Cum? Prin slujirea lui Mamona, în ciuda avertizării lui Iisus (Matei 6:24). Suntem într-o istorie cu un capăt înfipt în veșnicie și cu celălalt în iezerul de foc al sfârșitului de lume. Extremele celor două personaje din roman: Dennis Little (Dionysius Exiguus, eruditul călugăr din Scythia Minor, autor al celebrării epocii creștine, a Paștilor, începând cu Anul Întrupării) și Apollyion (Anticristul, Abaddon nimitorul, "ingerul adâncului" și stăpânirea Fiarei din Apocalipsă). Se repetă scenariul ispitirii biblice. Pentru aceleași mări înșelătoare (glorie, avere, faimă și putere), Dennis Little e chemat să facă apologia duplicității, să exalte euforic violența, dezordinea și ipocrizia, într-un cuvânt, să se alăture operei de răstălmăcire, simulacru și fățarnică schimbare de paradigmă spirituală. Ceea ce urmează e un patetic schimb de idei, o memorabilă narațiune despre bolile erei noastre, ale veacului din urmă, inventariate exhaustiv și lucid, fără interdicții de vocabular, fără substitute puse pavăză limbajului steril, fără complexul libertății abil ghilotinate și a gândului grotesc manipulat. Un Octombrie Roșu răzbunat! Ceea ce s-a început, în urmă cu decenii, ca experiment, se desăvârșește astăzi ca model de lume nouă. Model înscris în paradigma permisivului absolut, a bunului plac, a încetoșerii minților, a reformării morale prin imagini, a venerării haosului, a "acaparării timpului", a beției epidemice, a forței, crimei, a verdictelor oculte și a trivialului în veșmântul de împrumut al îndochinării ateiste. Ca probe ale ispitirii, adevărurile Diavolului sunt sincere, inumane uneori, brutal-rudimentare, vexatorii, incomode și regretabil invazive. Ele ies de sub incidența contrafacerii globalizate ("political correctness") și a mistificării culturale. Nu fac parte din vreun mesaj subliminal secret și nu aparțin vreunui program ascuns de terapie colectivă. Ele există pur și simplu, fiindcă există "adâncimile Satanei" (Apocalipsa 2:24). Insolența enunțării lor ține de vehemența cultivării lor și de natura intolerantă a

ceea ce, astăzi, se numește zero-toleranță. Efortul de a atenua "discursul urii" sfârșește prin a impune, totalitar, directiva unică de gândire și comportament. Cu consecința, subînțeleasă, a ofensării spiritului de libertate și a dictatului etico-politic. Dennis Little se confruntă cu înfăptuiri ieșite de sub mantaua contrafacerii globalizate ("political correctness") și a mistificărilor culturale. Fiindcă au în vedere, spus direct, invalidarea tradiției, alungarea Hristosului din lume, eliberarea de cruce și de superstiția credinței, "eliminarea însemnelor religioase din spațiul public", mondializarea artificiiilor de gândire, sacralizarea lumii prin divertisment, cultivarea fragmentarului, a tranzitoriului și efemeridei, contrafacerea adevărului, știința trecerii sub tăcere (foamete, războaie, catastrofe, revolte, conflicte armate, lovituri de stat) etc. Modelul de civilizație al "impulsurilor achizitive", al comunicării pe orizontală (între egali), al comunității substituite prin mulțime, al mall-urilor pe post de catedrale, al opulenței indecente și al maternității batjocorite, împreună cu sărbătorile furate sufletului și "stricarea bucuriei inimii" (Plângerile lui Ieremia), schimbă și vor schimba lumea într-un tot ca pluralitate, scoțând-o din "eternitatea preexistentă" (Dumitru Stăniloae) a deplinătății și a plenitudinii divine. Iată jocul Diavolului și semantica nealterată a ispitirii sale. Corectitudinea politică ("political correctness") era, prin anii '80 ai secolului trecut, un instrument de discreditare a liberalismului, considerat periculos și represiv. Spontaneitatea gândirii e înlocuită cu logica de fațadă a falsei toleranțe, și schimbul de idei cu ingineria de laborator a cuvântului prefabricat (recesiunii îi spunem evoluție negativă, femeii de serviciu, tehnician de suprafață, numim lipsa de spectatori la un spectacol, record negativ de afluență, nu există tineri obezi, ci supraponderați, nici cafea neagră, ci cafea fără lapte, pe Dumnezeu I-am înlocuit cu "Mother Nature", urările de sărbători - Happy Holidays - s-au metamorfozat în "Season's Greetings", incidentele armate, pe câmpul de luptă, se numesc "fiendly fire", ploile torențiale,

"unromantic rains", se discută nu despre avort, ci despre "pro choice", în Canada ouălor de Paști li se spune "Spring Spheres", salutul creștinesc, "Happy Easter", a fost înlocuit cu "Happy Spring" etc.). Are dreptate Andrei Brezianu: ceea ce n-a reușit Marx a reușit Mamona. Prin procedeul simplu al "capetelor de pod": sămânța aruncată peste tot va încolți pe unde poate (la noi, Moș Crăciun fusese deja înlocuit, înainte de 1989, cu Moș Gerilă, și cuvântul biserică, cu cel de edificiu, pustiirea, apoi dărâmarea sfintelor lăcașe de rugăciuni urmând, firesc, logica aceeași ispitiri: "dacă Te vei închina înainte-mi"). Am fost aruncați, iremediabil, într-un conflict cu noi înșine și într-o egalitate perversă de comportament, pe care un comentator american o numea clonare psihologică. Dennis Little ascultă povestea Diavolului, reflectând la fața ascunsă a lucrurilor. El știe că toate, cele din urmă, se vor întoarce la cele dintâi și că altă temelie a timpului nu există în afara celei puse de Iisus Hristos, din moment ce toate s-au zidit prin El. Fie crime, neadevăruri, prigoniri și violențe, fie religie fără teologie și integritate fără identitate, fie oricât de compromise valorile și oricât de metodic haosul lumii noi, Anno Domini rămâne începutul desăvârșirii și al cunoașterii depline în "credința lucrătoare prin iubire" (Sf. Apostol Pavel). Din mintea omului nu se poate smulge nimic, simplu, fiindcă așa-zisa "destrămarea creatoare" nu e posibilă. Deși amenințat cu moartea, Dennis Little refuză, în final, târgul Seducătorului. Nu va scrie despre, ci împotriva lui. Când dialogul între ei încetează, începe comunicarea înțeleptului "cu cele de sus prin rugăciune". Se va retrage în tihna unui loc pustiu și se va lăsa mângâiat de gândul întoarcerii lumii rătăcite acasă, în "patria sacră a trecutului creștin". Grozăviile istoriei și excesele de libertate rămân pururi provocările de biruit. O "fântână a adâncurilor" de care ne dezlipim atât de greu. Îmi place să cred că, în liniștea peisajului atlantic, spiritul fostului călugăr tomitan este încă viu. Fiindcă, Andrei Brezianu, eruditul, și-a permis să vorbească incorect despre falsa corectitudine utilizată, pretutindeni, ca scuză pentru ridicola butaforie politică și culturală a istoriei contemporane. ■



Rembrandt

Trei copaci / 1643 (în stânga se vede panorama Amsterdamului)

Localismul creator. O lucrare de referință

Ion Dodu Bălan

Contrapunct din Orăștie. Almanahul oamenilor de la noi
Coord. Dan Orghici și Petru Romoșan

Prin anii 1967-1970, pe când predam cursuri de limbă, literatură și civilizație românească la Universitatea din Toulouse, prestigioasă instituție de învățământ datând de pe la 1200, eram plin de admirație pentru preocupările profesorilor și cercetătorilor științifici privind *localismul creator*, idee de care ifoștii noștri intelectuali se fereau ca dracul de tămâie. Cu atât mai mult, acea sintagmă - *localism creator* - a fost și mai abitar evitată în ultimele trei decenii de cei de la putere și de instituțiile de la centru pentru ca ei, «universalisții», să nu fie bănuți de provincialism.

Problema din punct de vedere teoretic a fost socotită anacronică, ignorată fiind chiar de la apariția ei în studiul profesorului Alexandru Dima, în revista *Blajul* din 1935. Cu atât mai mult, preocuparea pentru *localismul creator* diminuează pe măsură ce scade interesul pentru specificul național românesc. Totuși, din fericire, în ultima vreme, în multe orașe de provincie cu vrednici conducători și primari, se desfășoară o apreciazabilă activitate culturală cu specific local și național. Au loc manifestări de evocare a tradiției, lansări de carte, simpozioane care cinstesc evenimente și personalități locale. Un bun exemplu oferă orașul *Paliei* de la 1582, în care se afirmă mai mult ca oricând numeroase talente: poeți, publiciști, sculptori, pictori, compozitori, profesori de înaltă ținută, oameni de știință. Iată, a apărut acolo o lucrare de subliniată originalitate.

A apărut într-o impresionantă ținută grafică *Contrapunct din Orăștie. Almanahul oamenilor de la noi*, lucrarea coordonată de Dan Orghici și poetul

Petru Romoșan. Lucrarea ne amintește, după un secol, de *Almanahul scriitorilor de la noi*, de la 1912, al studentului în filosofie Sebastian Bornemisa.

Continuator al unei frumoase tradiții, *Almanahul* din 2014 are originalitatea, specificul și personalitatea lui, ca expresie a unei concepții moderne, și o viziune luminată asupra poveștii noastre de la Decebal la le-gendarul părinte Arsenie Boca, născut la Vața de Sus, județul Hunedoara, din neam de sfânt, care la 25 noiembrie 1948 ajunge la Mănăstirea Prislop din Țara Hațegului. Locuri de mirifică vatră strămoșească din Comitatul Hunedoarei - Costeștii, Grădiștea de Munte, Scaunul de judecată și împrejurimile Orăștiei -, precum și presa și viața culturală din orașul Paliei, oameni de seamă, patrioți, de demult și de astăzi, toate sunt evocate în articole emoționante, scrise cu talent și sufletească participare.

Cine ține în mână această lucrare și-o rânduiește în suflet pentru toată viața, cu bucuria că se regăsește pe sine în întâlnirea cu precursorii și contemporanii și, mai cu seamă, cu neamul și țara, într-un localism creator.

În burgul medieval, Orăștia Paliei de la 1582, s-a produs un eveniment cultural și editorial în anul de la Cristos 2014: a apărut *Almanahul oamenilor de la noi*, coordonat de talentatul publicist Dan Orghici și reputatul scriitor Petru Romoșan, cu obârșii în Orăștioara de Sus. Este o apariție de excepție, o adevărată microenciclopedie "a oamenilor de la noi", care s-au născut, au învățat, au locuit și s-au realizat pe plan european, de la ilustrele figuri ale strămoșilor daci, din cetățile de la Costești, *Dacul din viața unui geniu*, evocat de cunoscuta scriitoare Adina Keneres, la umanistul Nicolaus Olahus, poetul, episcopul și secretarul regal, care a purtat o bogată corespondență cu filoso-

ful Erasmus din Rotterdam, autorul celebrei lucrări *Laus stultitiae (Elogiu nebuniei)*, la marele iluminist Ioan Budai Deleanu de la Cigmău, autorul epopeii liric-comice *Țiganiada*, la oamenii de știință Aurel Vlaicu, farmacistul Andrei Farago, care a pus bazele cooperativei "Digitalis", la oameni politici ca Petru Groza, oameni de știință și de cultură prezenți în *Almanahul scriitorilor de la noi* din 1912, editat de Sebastian Bornemisa (O. Goga, I. Agârbiceanu, Șt.O. Iosif, Ilarie Chendi, S. Pușcariu și alții), până la scriitori eminenți de valoare națională, precum Cornel Nistorescu, sau din diaspora, din Comitat și din Orăștia de astăzi, precum Silvia Beldiman, Ileana-Lucia Floran ș.a., și artiști plastici ca Aurel Nedel, Nicolae Adam, și la primari gospodari, spijinatori ai culturii, Ovidiu Laurențiu Bălan din Orăștie și Ioan Vălean, primar al Geoagiului.

Almanahul oamenilor de la noi este, cum spuneam, o adevărată microenciclopedie, bine concepută, serios elaborată, cu pricepere și gust artistic, încât pot spune că se ridică deasupra tuturor almanahurilor de la noi, scoase de prestigioase publicații. Le amintesc, ca excepție, pe cele mai vechi și mai valoroase: *Almanahul Societății Social Literare: România Jună*, înființată la Viena de Ioan Slavici și Mihai Eminescu în 1883, *Almanahul Societății Scriitorilor Români* (1912), care relua tradițiile calendarelor și almanahurilor tipărite de M. Kogălniceanu, Gh. Asachi și Ion Heliade Rădulescu, care "au sădit în sufletul românesc dragostea pentru literatura națională". *Almanahul oamenilor de la noi* leagă, în mod inteligent și plăcut, prezentul cu trecutul, reînvie cultul istoriei naționale și al unor valori ilustre ale ei, restabilește adevărul și face dreptate multora dintre cei nedreptățiți vreme îndelungată, trezește interesul pentru locurile obârșiei.

Este o lucrare de referință, plăcută și folositoare oricărui român, și, se știe de demult, "omne tullit punctum qui miscuit utile dulci". Carte folositoare și frumoasă, cinstei cui te-a gândit, te-a scris și te-a tipărit!

Tara mea

Ioan Negru

Julian Dămăcuș
Țara mea
Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2013

Când am primit cartea, am crezut că, după o lungă și nu neapărat fericită existență (viață de dascăl de română și franceză), Julian Dămăcuș a trecut la proletcultism. Cine mai îndrăznește să-și intituleze volumul de poezii (printre altele de haiku, epigramă, poezie, proză) *Țara mea*?

M-a lămurit „Cuvântul înainte” al dlui Al. Cistelean. Nu era vorba și de țara mea, ci de Cătina, țara lui Julian Dămăcuș. Foarte bun textul care prefațează volumul. Aș fi vrut să-l scriu eu. Nu altul, ci textul cu pricina.

În fapt, Julian Dămăcuș mai are și alte vreo două volume de proză cu oameni din Cătina. De unde-i de loc. Și a primit și premiu la școală. După care s-a făcut „domn”, ca să poată scrie, și scrie, despre sufletul său. De cătinean. De om. De poezie.

Nu Cătina m-a pus pe gânduri, ci titlul cărții, *Țara mea*. E a celui care scrie, sau este și a „mea”? Cum să fie doar a lui dacă și-o scrie într-o carte? și, mai apoi, autorul este doar un ins, o personalitate din Cătina. Că, altfel putea scrie: Cătina, țara mea. N-a scris.

Atunci am gândit că *Țara mea* este un fel de Itacă. Ajungi acolo când ești bătrân și feciorul (fata) ți-e holtei. Un topos. Ajungi acolo când ți-ai dus până la capăt (aici nu este capăt) „politropia”.

Dar, după ce ai plecat dintr-un anume spațiu-timp și cultură, poți ajunge acolo în „timpul tău” interior.

Poți ajunge, pentru că n-ai plecat. Dar de întors nu te mai poți niciodată întoarce. Ai locul, dar n-ai oamenii. Tu însuși ești un „biet cimitir” al vremurilor pe care, poate, le-ai mai vrea.

Poate că „țara mea” ar putea fi o lume. Și sigur că este. Dar lumea e în lume, nu-i numai a unuia. A „mea”. Din păcate, o lume apusă sau aproape apusă. Toponime și hidronime sunt, case sunt, povești vor mai fi pe lângă celelalte.

Poate că „țara mea” nu-i, la modul real și concret, decât o lume a limbii și limbajului. Unii ar zice că nu-i mare lucru, că nu-i mare ceea. Este. Lumea limbii suntem noi înșine, cu toții. Sigur, și una etimologică sau a reamintirii. A catarsisului și a mimesisului, deopotrivă. Și, totuși, când trăiești pe lumea asta, că alta n-ai, parcă nu-i lumea ta. Numai a ta. Adică „țara mea”. Poate doar dacă s-a mutat Raiul la Cătina. Dar nu cred.

Dar dacă am gândi că această carte nu este o „monografie”, ci poezie. Nu dă seama de oameni, de locuri, de alte alea, dă seama de poezie. Nici de Cătina, nici de Julian Dămăcuș. Poate că atunci, dar numai poate, am înțelege ce a vrut să spună autorul prin „țara mea”.

S-a mai spus, am spus și eu după alții: poetul este numai până la poezie. De-acolo-ncolo e poezia însăși. Cătina e numai până, în cazul de față, la Dămăcuș, iar Dămăcuș este numai până la poezie. Mai sus de poezie nu este decât, cu voia dumneavoastră, Dumnezeu. Și nimeni.

„Stau sfinții din icoane de vorbă cu țărani...// Vecernii depărtate/ Vecernii calde/ Vecernii

murmurate/ de clopotul fără vârstă/ și/ de stranele pustii/ care știu pe de rost/ mii de rugăciuni/ și/ cîntări!” (*Clopotul*, p. 68). Un pic de poezie din toată câtă este în întreaga carte. Și cartea e un suflet, un chip și o asemănare. La țară, seara e vremea poeziei, că altfel, dimineața se face pe câmp. Iar vercernia, cu tot respectul, nu se ține în fiecare seară. Și se ține în templu. În templul „tău”. Are loc în „stranele pustii/ care știu pe de rost/ mii de rugăciuni/ și/ cîntări!”. Când ai în tine, în strana ta, poezia, atunci nu ești pustiu. Mai mult, stranele nu sunt pustii. Adică își are (și) poezia rostul ei. De smerenie, de rugăcine, de credință. Adică rostul ei de poezie.

„Fiecare pas părea primul/ fiecare (pas) putea fi ultimul/ Nu mai fusesem niciodată/ la munte...” (*Țara mea*, p. 78). Mai citez din acest poem: „Noaptea-i și-așa prea scurtă, de-abia/ poate ajunge pînă la Țagu, de unde/ și răsare”. Și, din același poem: „Totul era alb în cer și pe pământ/ nici un semn în față/ nici o urmă în spate.” Niciun semn, nicio urmă. Pentru că, așa cum nu se vede Dumnezeu, așa nu se vede nici poezia. Semnul și urma, dacă sunt, sunt în fiecare. Altfel.

La fel și umbra. Pe care n-o mai „forțez” cu C.G. Young, ci numai cu Soarele, adică cu „steaua” Julian Dămăcuș: „Pașii mei/ erau șterși de iarbă, cărarea alerga/ disperată spre munte [...] umbra a devenit/ un fel de pedestal [...] / O voi ruga să stăm față în față” (*Umbra mea*, pp. 44-45).

Ar mai trebui spus că poezia (scrisă) nu se lasă ușor citită și nici ușor înțeleasă. Dacă o citește cineva, e bine. Dacă o înțelege cineva, e și mai bine. Fiecare o citește și înțelege în felul său. În „țara” sa. În Cătina sa. În viața, iubirea și moartea sa. În poezia sa. Care este de la început de lume. De-atunci, de când este și Julian Dămăcuș.

comentarii

Canonizarea în „fantastic” a unui surprinzător roman politic (2)

Jeana Morărescu

Gheorghe Zinescu
Proprietăți în paradis
 Reșița, Editura Tim, 2013

Cornel Teodorescu pleacă deci de acasă, e angoasat de ploaie și de pustietatea din jur, se oprește la o benzinărie când începe și grindina; o pasăre de noapte i se așază pe parbriz. Se intră abia acum pe teritoriul unui simbol de graniță psihanalitică, prin halucinația unei măști în care se transformă imaginea reală a păsării. Halucinația e, într-adevăr premonitorie, pentru că aceeași mască va fi reîntâlnită pe fața unui individ, la Carnavalul de la Castelul moștenitorilor unei vechi familii latifundiare, din sat.

Inscripția onirică premonitorie e totuși o scurt-circuitare de scurtă durată. Nu se pătrunde defel, în chip „eliadesc”, de aci încolo, „în epicul unei alte lumi” și personajul nu pătrunde în spațiul unui „Vis”, precum se creează impresia. Satul obișnuit, „cu primărie, biserică, o școală românească și una nemțească, cooperativă cu terasă La Diana, răscruce de drumuri – spre strada Țiganilor, strada Francejilor, cu drumul spre Castel, cu arteziană și alt drum spre Zădărlac etc.” nu face parte dintr-o „realitate paralelă” ci numai oferă, în noapte, o impresie halucinatorie, fantomatizată. Dar, orice deslușire hiper-realistă pare, în ordine literară, halucinatorie! Personajul va băga de două ori în marșarier și va ieși tot de două ori cu spatele: o dată din benzinărie, la plecarea din oraș, a doua oară la plecarea definitivă din strada pustiită a satului natal. Limbajul „factologic” e construit în serii „simbolice” – dar ține de simbolul non-hermetic: indică, în cazul de față, vectorul unui spațiu al trecutului. Prima oară, se îndreaptă către satul copilăriei. A doua oară, către locuința lui citadină părăsită. Repetitivitatea gestuală reiterează însă, ca micro-fragment *holistic* al acțiunii, însăși repetitivitatea dominației de anumit tip, în istoria seculară a comunei bănățene. Desigur, pare straniu că Viața, în aparență stufoasă, dezordonată și imprezizibilă ca și Timpul, are totuși o derulare *semantică* algoritmică în spiralarea istoriei – dar înainte de a miza pe romanescul fantastic al *atmosferaei*, se pare că scriitorul Gh. Zinescu a mizat pe un roman *holistic* al palierelelor suprapuse ale Timpului. Romanul său se naște astfel ca roman postmodern – dar și „post-postmodern”, prin sinteza tipologiilor românești pe care le va contopi sub umbrela finală a unui – „încarcerat” de ființa lăuntrică a personajului, roman politic.

Ca într-un adevărat – dar în realitate *fals* spațiu „eliadesc”, personajul ajunge în noaptea udă și impenetrabilă în dreptul casei părintești acum părăsite. Deslegarea lanțurilor și deschiderea lacătelor devine infernal de anevoioasă iar închiderea lor nu mai e posibilă. Și la fel ca în fantasticul eliadesc, ajuns înfrigorat în bucătăria casei abandonate, găsește lampa de gaz aprinsă, albia de lemn în mijlocul camerei și la masă o femeie goală care-l amenință cu un revolver. La un moment dat, femeia chiar trage într-un perete. Până la urmă îl obligă să bea o fiertură și a doua

zi se trezește învelit sub plapumă, totul fiind din nou la locul de mult știut. Numai că dovada non-halucinației există: gaura glonțului în peretele bucătăriei. Funcționalitatea anecdotică a romanului începe de fapt în dimineața următoare – când coborât din mașină e strigat de un om al satului ce pare că-l recunoaște – dar de pe altă uliță apare un bărbat voinic care plimbă un cărucior cu roțile în care se află ceva nedeslușit acoperit cu o folie de plastic. Câinele enorm și negru ce se împrietenește cu Cornel îl latră furios pe cel cu căruciorul. Acesta se pregătește să ucidă câinele cu un bolovan. Câinele e tras în mașină și uriașul desface din marginea cariată a șoselei o bucată groasă de asfalt cu care sparge parbrizul mașinii. Mașina e părăsită în drum și la încercarea de a doua zi, de a o aduce în fața propriei case, descoperă că nu mai are benzină în rezervor. Săteanul sărăntoc apare în fața lui, îi promite combustibil de contrabandă – dar în apropierea casei e ajuns din urmă de un ATV al cărui conducător cu față impenetrabilă îl invită la „autoritate”. În spațiul neprietenos al Primăriei sau Poliției se descoperă: 1) – că țăranul sărăntoc, ce obișnuia să strige pe ulițe „Trăiască Regele Mihai” e de fapt o iscoadă a polițistului; 2) că în acea comună coexistă două autorități: Poliția și Proprietarii Castelului, care fac de fapt „legea locului”. Anchetă e condusă de aceștia și eroul e învinuit pentru cantitatea imensă de benzină ajunsă, prin pământ, în „Livada de meri ecologică” – a „Domeniului”. Anchetatorul e însoțit de o femeie în cărucior cu roțile: o femeie elegantă cu picioarele acoperite de un identic pled în carouri roșu și negru, ca și cel din căruciorul celei de pe stradă. O casă vecină casei părintești se prăbușește peste două zile și femeia întâlnită în prima noapte se refugiază în casa lui Cornel, de data asta rănită grav la cap și umăr. O va dezinfecă, bandaja și relația va deveni una de tandră încredere. Numai că, prezentându-se aceleiași duble „autorități” să anunțe prăbușirea casei fără stăpâni, va avea surpriza să întâlnească o nouă însoțitoare a anchetatorului, ce merge într-un identic cărucior cu roțile. Era chiar femeia, pe atunci copila cu care în pubertatea/adolescența lui se jucase „de-a iubirea”. Însoțitoare, acum, a atotputernicului local. (Prima însoțitoare fusese „sora” lui, integrată și ea în timpul adolescenței comune într-un naiv și senzual „joc în trei”.) Anchetatorul identifică locuința prăbușită pe o hartă electronică a întregii țări (cu orașe, comune, sate, străzi și numere de case!) – numai că actualul număr al casei prăbușite aparținuse inițial casei părintești a lui Cornel Teodorescu. Confuzia, se subînțelege că fusese deliberată și buldozerul dărâmării va fi trimis la propria lui locuință. Planul, făcuse parte după toate indiciile subliniate cu tușe subtile – dintr-o tactică „mafiotă”. (Deja după prima întâlnire, tânărul castelan declarase că orășanul intelectual „intrus” trebuie distrus.) La suprafață funcționează însă politetea și „buna creștere” – și eroul nostru primește invitație la Balul Mascat organizat anual la Castel – acum, cu prilejul aniversării a două sute nouăzeci și patru de ani de la fondare. Fondare coincidentă cu trecerea vilaietului

Timișoarei în stăpânire habsburgică, prin pacea de la Pasarovitz, din 1718. Cornel Teodorescu sosește la Carnaval cu transportorul buldozerului ce trebuia să-i dărâme casa mai înainte de a-l fi convins pe șoferul transportorului să încalce ordinul stăpânirii și să demoleze doar casa dărâmată. O imensă curiozitate de a vedea cum arată „moara de case” în care materialele vechilor construcții deveneau pulbere, îl face pe șoferul Maxi, devenit prieten al lui Cornel, să intre primul, să cerceteze posibilitatea. Dar nu se va mai întoarce de acolo niciodată.

Carnavalul devine un compendiu grotesc al Istoriei „seculare” pe care o serbează. De la macheta de marțipan a Castelului și „Domeniului” (tortul imens pe care îl începe cu o spatulă de aur „Generalul” deghezizat în Minotaur și din care vor mânca doar membrii familiei și favoriții lor – celorlalți invitați refuzându-li-se ceea ce a rămas, prin nivelarea și omogenizarea machetei într-o pastă informă) – până la „măștile” dominante – trei la număr în afara Minotaurului: *Horus* și *Scribul* lui – și o enigmatică și stranie arătare cu mască facială și pelerină neagră. Sigur, în lumea acestui Carnaval apar o mulțime de alte măști: gheișele – care nu pot fi deosebite una de alta, păsări cu clonțuri amenințătoare, porci mistreți și porci domestici „înecați în grăsime”, câinele dingo, venețiana care conduce protocolul și arlechinul „subțire ca o iluzie” – a cărui apariție pare de fiecare dată să joace rolul unui fel de clopoțel neliniștitor ce atenționează nu doar asupra unei evocări – ci și asupra a ceva care urmează să se petreacă într-un viitor imediat. Așa cum „fantomele Ku Klux Klan” divulgă în mod transparent funcția reală a unor bodyguarzi. Lui Cornel Teodorescu i se oferă posibilitatea deghezării în *jucător de snooker*. E o ipostază importantă întrucât va deveni jucător la propriu și la figurat: către sfârșitul Carnavalului e invitat la o partidă chiar de General, șef al clanului neo-latifundiar (adică „Minotaurul”). Alegoria măștii lui Cornel devine metafora unei „chei” a romanului. Mai înainte de această partidă, personajul e însă arestat pentru o învinuire comportamentală și pus în cătușe de către *Colonel*, cândva responsabilul-zbir al unui bar, gata oricând să ucidă – și care se prefăcuse a nu-și recunoaște „învățăcelul” pasionat de snooker, pe care îl formase la vremea adolescenței. Colonelul fusese „Colonel sub acoperire” și intrase arivistic în anturajul clanului nobiliar ca amant al Veronicăi, sora castelanului cel tânăr. Miza partidei de snooker trebuia să fie cele două hectare de pământ din jurul casei părintești moștenite de Cornel – și pe care el dorea să planteze o pădure, devenind astfel o piedică insurmontabilă în fața Planului castelanilor de a-și adjudeca pământul întregului sat după ce vor fi demolat și ultimele case, plătindu-le ultimilor proprietari un preț modic. „Planul” – era construirea unui „Paradis” feeric pe Domeniu. După încheierea petrecerii, avocatul latifundiarilor îi înfățișează invitatului un dosar voluminos cu „vinovățiile” săvârșite în zilele pe care le-a petrecut în satul său natal – una din marile vinovății fiind „ocuparea abuzivă a unei case străine”! Era vorba de chiar casa lui: soția făcuse împrumutul bancar de care am pomenit și nerambursându-l la timp casa trecuse deja în proprietatea Domeniului.

Ieșirea personajului de la Castel se petrece într-adevăr într-un chip oniric, mobilierul încăperilor transformându-și culorile iar pereții și

→ oglinzile modificându-și pozițiile. Secvența următoare surprinde personajul într-o înfruntare disperată și necapitulată, urmărită de scriitor centimetru cu centimetru – cu valurile de noroi ale șanțurilor desfundate în care e forțat să înoate. Dar alternând cu această înaintare eroică, se derulează memoria istorică a *personajului narator de la persoana a treia*, care reconstituie intrarea în Timișoara, în 1738, în timpul pustiitor de viață, al unei epidemii de ciumă, a celor trei actanți recunoscuți și prin gravura lui Dürer drept „Cavalerul, Moartea și Diavolul” – în care Cavalerul e doctorul-călugăr *salvator* sosit din Monségur (ultimul bastion al călugărilor catari), care salvează ținutul. De aci înainte, începe polemica ascunsă a scriitorului/personajului, însămantată ca un paradox recunoscut în carnea scriiturii: polemica față de imixtiunea și presiunea exercitată prin superioritate economică – a unei civilizații, asupra alteia.

Paradoxul e că – fără a nega progresul civilizator (*atunci* și *acum*) – scriitorul captează și invers-proportionalitatea dintre opulența ambitusului constructiv și strivirea (uciderea) ființei interioare ignorate, – a omului. Parabola „pietrei însămantate” pomenite ca un mit de Veronica: *piatra* așezată în vârful bradului de Kirchweit pentru a garanta norocul și bunăstarea familiei, e denunțată de eroul romanului ca un mit mincinos – precum și pietrele puse la temelia noilor construcții laice pe care doctorul-călugăr le vindea ca pietre aduse de la temelia unor biserici. Piatra își capătă o dublă și contradictorie conotație simbolică: construcție – dar și apăsare, presiune, forță strivitoare a *materiei*, care

ascetizează energia vitală a umanului. Această idee e cea care slujește, de fapt, și metafora *căruciorului cu roțile* pe care îl folosesc de obicei în roman personajele feminine care nu sunt invalide fizic, ci doar sleite psihic – dar nu numai ele. Respingerea parabolei „pietrei însămantate” punctează de altfel despărțirea definitivă, în câmp, fără luarea de adio, de Veronica, una din cele două foste adolescente ale copilărosului triumphi amoros de odinioară. Eroul romanului nu poate îndeplini funcția Salvatorului, a eroului recivilizator – căci funcția lui ființială e una de ordinul *lăuntricității*. Urmărit pe câmp la întoarcerea de la Castel, de „Omul negru” („Masca” Morții, în Carnaval), e țintit de revolverul acestuia – dar scapă cu viață căzând într-o fântână părăsită, din care reușește să iasă după eforturi supraomenești. Revenirea pe sol e – se pare – ca o re-naștere în urma unei „lupte” – căci din ființă vânată devine el însuși *vânător*: își reîntâlnește vânătorul și descoperind că nu e polițistul, pe care-l considera adevăratul său dușman, nu îl ucide, ci îl lasă doar la pământ, îmbrăcându-se cu hainele lui. Pe malul unei ape e împușcat prin confuzie de șeful poliției care crede că e tânărul castelan, pe care la rândul lui dorea să-l vâneze, nemaisuportându-i autoritatea. Rana nu e însă mortală și a doua zi Cornel Teodorescu va părăsi pentru totdeauna comuna natală. El nu mai poate deveni salvatorul ei, deoarece brâul celor două hectare de pământ pe care voia să însămanțeze o pădure, a fost dinamitat de dușmani. E înlăturat de o Mafie cu state vechi de ocupație – a „Domeniului”. Când mașina îi iese din sat, pe portbagajul mașinii din fața sa, întoarsă spre el poposește o cucuvea asemeni celei

ce i se așezase pe parbriz, la benzinărie. Identifică în ea semnul rău. Masca premonitoare în care i se halucinase prima oară prezența buhei, fusese masca aviară din mitologia egipteană a lui Horus: zeul *Soartei*, al viitorului necunoscut. Romanul se încheie cu aceeași repetitivă semnificație anxioasă! Personajele din gravura lui Dürer sunt identificate în triada carnavalescă cea mai misterioasă și neliniștitoare în Carnavalul de la Castel – și se redecodifică în administrația actuală a zonei – în care până și primarul poartă numele de von Hannsen, ca și cel din perioada ciumei. În funcția primarului fusese de fapt una și aceeași persoană cu castelanul cel tânăr. Cornel Teodorescu receptează imaginea triadei mascate, pentru ultima oară chiar în camera sa de la țară – receptarea devenind ambiguă: nu știm dacă reală sau proiecție imagină. Iar simetriile de timp implică în semantica lor repetitivă „horuscipile”: semnele ordonate astrologic ale destinului.

Romancierul nu e xenofob – dar e un denunțator cu subtilitate-vitriolant al principiului expansionist al *Cuceritorului* devenit Stăpân în ținuturi ce nu i-au aparținut. O filosofie profundă a „răniilor istorice” deplânge în fapt, în țesătura inflamată de „trecut” a acestei cărți, strivirea etosului și mitosului local, ca identități ființiale ale spațiului respectiv. Scriitura e fascinantă deși uneori obositoare prin hybrisul aspectologiei „moleculare” a descrițiilor. Denotă totuși o siguranță de sine perfectă și o artă a suspansului și insinuării misterului, întâlnite numai la marii scriitori. ■

Un eveniment editorial deosebit la București (Machiavelli ieri și astăzi)

Gh. Lencan Stoica

În anul 1513, la 10 decembrie se consideră că ar fi scris Machiavelli *Principele*. De atunci, au trecut peste 500 de ani și, în jurul acestei mici cărți de 90 de pagini, devenită celebră, s-au purtat numeroase discuții. Importanța și semnificația lucrării lui Machiavelli a fost și în atenția celor mai mari spirite europene ca Bacon, Hobbes, Spinoza, Kant sau Hegel.

Începând cu anul 2013, pretutindeni în lume, au fost organizate simpozioane, conferințe și chiar congrese, cu invitați și specialiști în studiile despre Machiavelli din lume: de la Rio de Janeiro, Moscova, Torino, Munchen și București. În acest context, la București și Sinaia, în zilele de 10 și 11 aprilie, a avut loc conferința cu tema *Exercițiul puterii. 500 de ani de la scrierea „Principelui”*. Au participat specialiști de renume internațional ca Enzo Baldini, William Connell și Angelo Cheli, dar și alți invitați din Sofia, Varșovia, Tel Aviv și Belgrad. Din România au participat profesori de la București, Iași, Cluj-Napoca, Galați. Conferința a fost organizată de Universitatea din București, având ca parteneri Universitatea Europei de Sud-Est Lumina și Institutul Cultural Român și și-a desfășurat lucrările sub înaltul patronaj al Ambasadei Republicii Italia de la București.

Dincolo de interesantele contribuții ale celor 62 de participanți la conferință, putem afirma că

la București și Sinaia, în aprilie, au fost lansate două cărți originale, foarte bine apreciate de către specialiștii invitați. Este vorba despre o lucrare în coordonare, drept rezultat al unui simpozion despre Machiavelli organizat tot la București și Sinaia, dar în octombrie 2009. Cartea, reprezentând actele acelui simpozion, a fost considerată ca cea mai reușită lucrare dintre cele 25 care au apărut în cadrul unui proiect începând cu 2007 (a apărut la editura *Ars Docendi* din cadrul Universității din București și se intitulează *New studies on Machiavelli and machiavellism. Approaches and Historiography*). A doua lucrare, este intitulată *Machiavelli și Renașterea italiană. Studii* și este scrisă de William Connell de la Seton Hall University din New Jersey și a fost tradusă de către cercetători de la I.S.P.R.I din cadrul Academiei Române și publicată în mod special cu ocazia conferinței de către *Institutul European* din Iași.

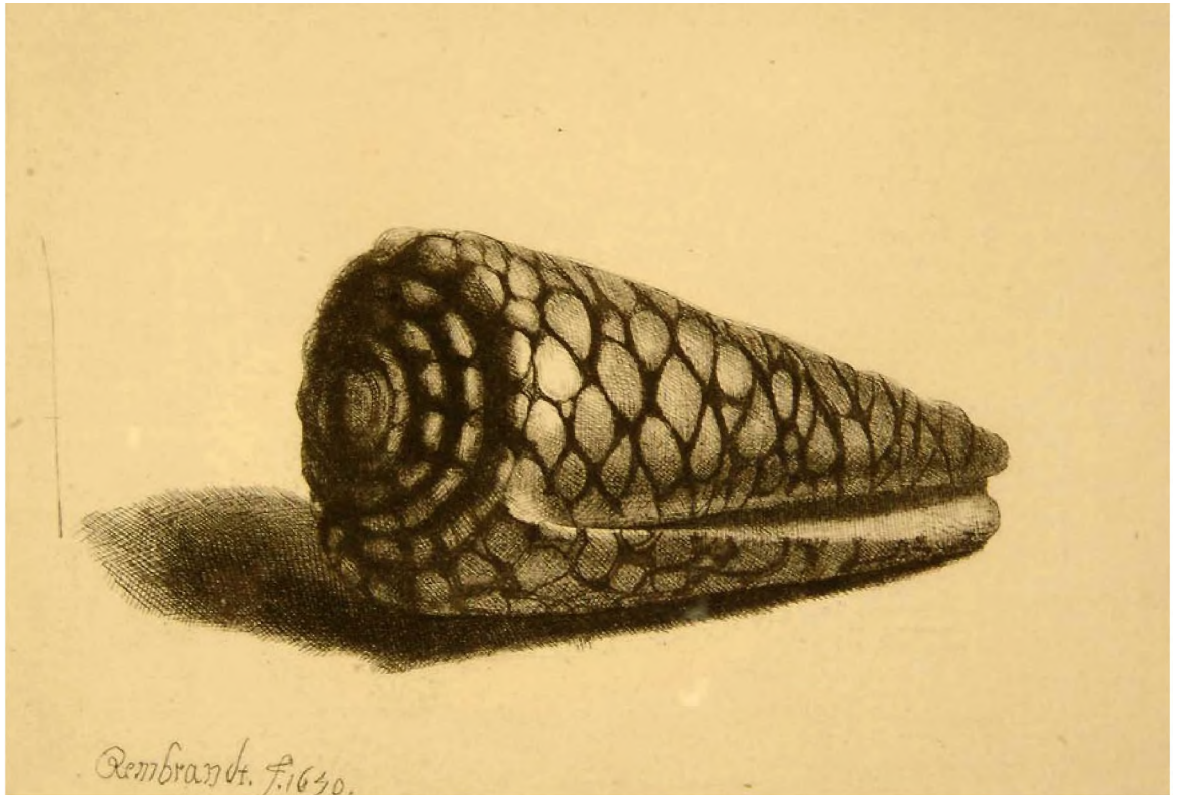
Actele simpozionului din 2009, cuprind 19 comunicări susținute de profesori din Italia, Franța, Rusia, Ungaria și România. Sunt semnificative, în această privință, cuvintele profesorului Ioan Pânzaru (fost rector al Universității din București): „A vorbi astăzi despre Machiavelli într-o țară post-comunistă nu este ceva lipsit de importanță. Gândindu-ne la trecut,

nu dorim să evocăm *Principele* în afara unui regim materialist și cinic, rămânând ca un act subversiv, în măsura în care cinismul puterii nu era încă complet. Conducătorii români, instalați la putere de ocupația sovietică, se aflau în poziția unui suveran care deține puterea în afara legitimității și a cutumei. Insistența lor asupra virtuților morale ale cetățenilor erau ambigue întrucât impuneau o legalitate nelimitată unui popor căruia i s-au abandonat toate legalitățile anterioare”¹. Noii conducători (principii) ce guvernau Estul de după cel de-al Doilea Război Mondial, se arată mai departe, invocau suveranitatea unui popor pentru a reclama atașamentul maselor suverane la regimul lor, în virtutea unei liste oficiale de obligații dinainte stabilite. Revenind la Machiavelli, ei ignorau veritabilul patriotism. „Mobilizarea maselor”, caracteristică totalitarismelor, cultiva „majoritatea”, ajungându-se până la „unanimității” opace, o realitate care astăzi e depășită.

Sesiunea internațională din 2009 a făcut parte dintr-un larg proiect inițiat la nivel global și intitulat *Hipermachiavellismul*, proiect ce a început în anul 2007 în Statele Unite ale Americii cu două conferințe și a continuat apoi în Italia. Profesorul Enzo Maria Baldini a fost cel care a condus un asemenea proiect. El a a obținut pentru acest demers intelectual un important premiu al *Accademia dei Lincei* și tot domnia sa a inclus și România în cadrul acestui proiect privind noile cercetări asupra lui Machiavelli și machiavellismului. Comunicarea lui Baldini de la București s-a intitulat *Aspectele istorice și teoretice ale machiavellismului*, comunicare ce se află în cartea apărută în România. Lucrările au apărut în limbile engleză, franceză și italiană. Foarte interesantă a fost și intervenția profesorului Gianfranco Borrelli, care a susținut comunicarea *Divizarea dintre popor și plebe: corupția și*

inovația, potrivit lui Machiavelli. Se accentuează, în acest caz, interdependența dintre popor, plebe și multitudine ce era prezentă la Machiavelli, nu numai în *Principele*, dar și în *Istoriile florentine* și, îndeosebi în *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Profesorul Borrelli, este un mare specialist în gândirea lui Machiavelli și în evoluția conceptului de "rațiune de stat" și influența acestuia asupra conservatorismului în Europa Occidentală. El este și promotorul proiectului asupra machiavellismului, alături de Baldini, Connell și Menissier, reprezentând îndeosebi ceea ce se numește "Școala din Napoli". În volum se distinge și contribuția aparte a profesorului Domenico Taranto, de la Universitatea din Salerno, care prin comunicarea sa, *Machiavelli și construcția realității*, atrage atenția asupra ideilor machiavelliene, realizând astfel o analiză sofisticată asupra secretarului florentin și construcția "realismului" în știință și în gândirea politică. În același plan, se înscrie și studiul lui Silvio Suppa cu titlul *Materia politică și forma puterii*. El surprinde relația dintre materie și formă, de sorginte aristotelică, ce e prezentă în gândirea lui Machiavelli, cu trimiteri până la Antonio Gramsci. În continuare, profesorul Tibor Szabo (Szeged), surprinde evoluția conceptului de "monarchie", făcând o interesantă paralelă între gândirea lui Dante de la începuturile filosofiei italiene și *Principele* lui Machiavelli.

Volumul mai cuprinde și un studiu original cu privire la "Premachiavellism", ce pornește de la o comunicare a lui Marc Yussimm, cercetător al Institutului de Studii Medievale al Academiei Ruse de Științe. Yussimm este unul dintre traducătorii lui Machiavelli în Rusia, iar în comunicarea de la București a făcut numeroase referiri la Vlad Țepeș și Ivan cel Groaznic. După o analiză interesantă cu privire la lectura lui Gramsci asupra lui Machiavelli, realizată în caietul numărul 13, volumul surprinde și analize originale cu privire la modul cum a fost receptat Machiavelli în cultura română. Aici avem în vedere contribuțiile profesoarei Raisa Radu (ASE), a profesorului Alin Mihai Gherman de la Universitatea 1 Decembrie din Alba Iulia. Foarte interesantă este și prezentarea lui Toma Roman Dorin (ASE), intitulată *Caragiale și Machiavelli*, unde ni se prezintă un Caragiale foarte pasionat de Machiavelli și mai ales un bun cunoscător al acestuia. Se poate spune astfel, că Ion Luca Caragiale, până în perioada interbelică era considerat unul din cei mai buni cunoscători ai lui Machiavelli din România. Sunt sugestive în



Rembrandt

Scoica (*Conus marmoreus*) /1650

acest sens cuvintele lui Antoniadă, care îl elogia pe maestru, care afirma că, până la întâlnirea cu I. L. Caragiale, și el era mai ca toți comentatorii, adică "știa despre Machiavelli ceea ce știu toți, adică nimic". Caragiale îi deschisese gustul de a studia profund pe Machiavelli.

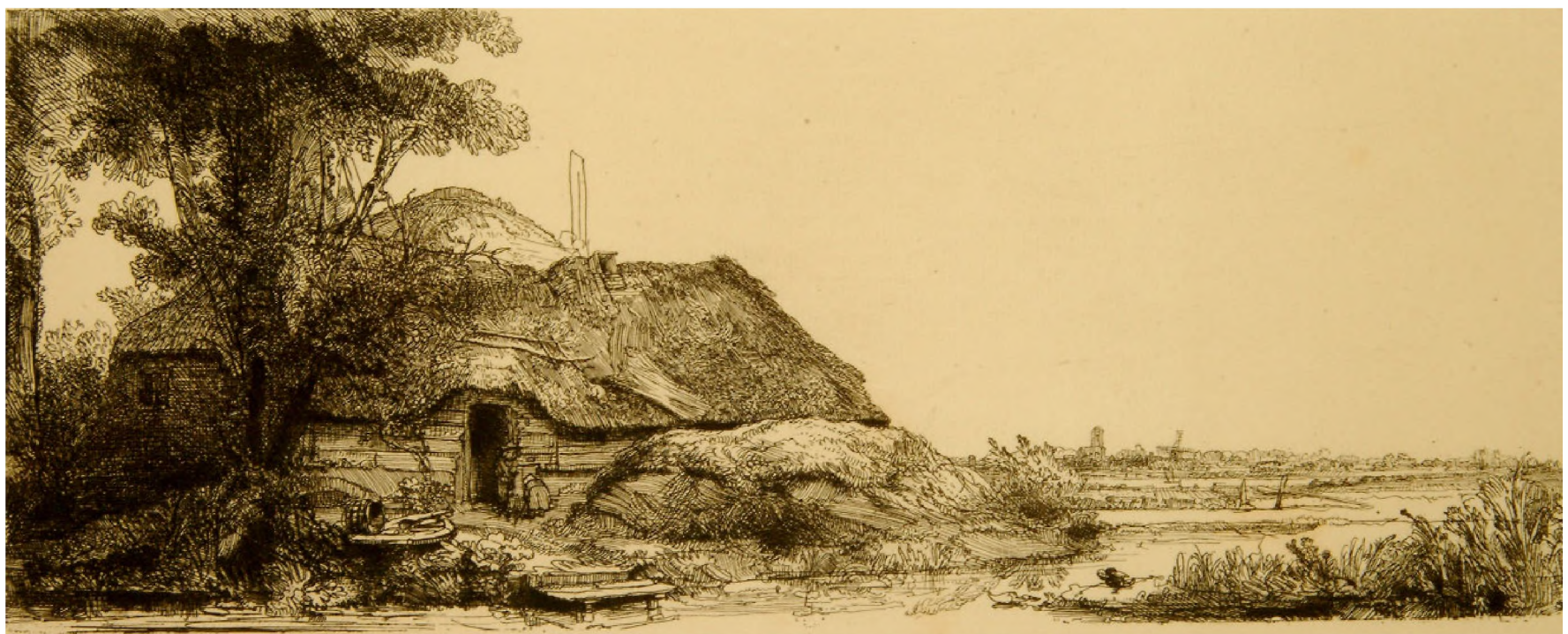
Tot cu ocazia conferinței de la București a fost lansat și volumul intitulat *Machiavelli și Renașterea Italiană. Studii*, lucrare tradusă de către editura Institutul European din Iași. Cartea a fost scrisă de către profesorul William Connell, un specialist de prestigiu, capabil să surprindă atmosfera autentică din perioada Renașterii italiene. El a mai publicat numeroase cărți de referință legate de mentalitatea și specificul societății florentine din perioada Renașterii. Este și traducătorul *Principelui* în SUA și se află și la conducerea prestigioasei reviste americane *Journal of History of Ideas*. Este profesor la Seton Hall University din New Jersey, iar anterior a predat la Princeton.

Preocuparea sa intensă pentru studiul Renașterii l-a făcut să se aplece cu o deosebită dăruire și asupra cunoașterii lui N. Machiavelli. Connell este și un cercetător al arhivelor istorice italiene. A făcut numeroase descoperiri ce vizează perioada renescentistă. Cartea pe care o aduce în atenția cercetătorilor din România - *Machiavelli și Renașterea italiană* - este rezultatul unor astfel de

studii aprofundate. Din acest motiv, considerăm că publicarea ei în România reprezintă un eveniment cultural de excepție. După cum afirmă însuși autorul în câteva rânduri, el este interesat de contextul evenimentelor din timpul Renașterii, un domeniu pe care îl cunoaște cu minuțiozitate. De aici provine și pasiunea pe care o cultivă în aceste studii, precum și competența lui deosebită în analiza lui Machiavelli, așa cum o dovedește pe deplin prezenta lucrare. Sunt 12 capitole reluate după publicarea lor în reviste de mare prestigiu și valoare științifică din Statele Unite. Lucrarea începe cu studiul *Machiavelli despre creșterea ca scop (telos) al statului*. Unul dintre scopurile cercetării asupra Renașterii din ultimele decenii, spune autorul, este reconstrucția contextului istoric al scrierilor lui Machiavelli. W. Connell, în lucrarea de față, realizează pe deplin acest lucru.

Note:

1. Ioan Pânzaru, *New Studies on Machiavelli and Machiavellism. Approaches and Historiography*, București, Ars Docendi, 2014, p. 3.



Rembrandt

Peisaj cu colibă străjuită de un copac /1641

cartea străină

Încă un modern nesatisfăcut de propria modernitate: Frank Schaeffer

Marian Sorin Rădulescu

Am descoperit pe Frank Schaeffer – regizor și scriitor de tradiție protestantă – în *Sham Pearls for Real Swine*¹, ultima sa carte scrisă cu puțin înainte de convertirea sa la Ortodoxie (la începutul anilor '90). Liberalismul galopant din bisericile protestante și romano-catolice l-au angajat într-o aventură spirituală de căutare a „Bisericii adevărate”, „sacramentale”, „stâlp și temelie a Adevărului”, singura „ce poate oferi trupul și sângele Mântuitorului”.

Educația primită în familie de Schaeffer l-a făcut sensibil față de menirea artei: aceea de a „distruge, zidi și redefini”, de a „incomoda” și – când este de calitate – de a „spune adevărul” și de „a fi interesată de orice”. La fel ca Biblia, arta „nu este definită de o perioadă istorică anume” și explorează „imoralitatea și imortalitatea”. Asemenea lui Hristos, arta „vine către păcătoși, într-o lume imperfectă” și doar „cei care se consideră perfecți nu o iubesc”. În lumea artelor însă nu ar trebui să fie nicio deosebire între subiectele „laice” și cele „religioase” pentru că „realitatea, ca și Dumnezeu, este una”. Creștinii ajung acum la artă doar „în lumea mare” din afara „ghetoului creștin”. Ideea de a produce „artă creștină” – așa cum o înțeleg fundamentalistii și evanghelicii de azi („ucigașii artelor”) – este deci o aberație.

Slujirea liturgică în biserici, crede Schaeffer, nu ar trebui înlocuită cu trupe de mimi sau ghitariști diletanți. Biserica, „păzitoarea sufletelor noastre și a anumitor adevăruri ce nu pot fi negociate”, trebuie doar să propovăduiască Evanghelia prin cuvânt și faptă. Creștinul căutător de adevăr din ziua de azi nu trebuie considerat o „ciudățenie mistică”. El e un om în carne și oase care mai bine înjură când, neatent, se lovește la degetul de la picior, decât să spună, ipocrit, „Doamne ajută!”. Evangheliismul și fundamentalismul pietist, catolic sau (neo)protestant – afirmă Schaeffer, scandalizându-i pe mulți – au compromis creștinismul. Nu e de mirare că lumea îl consideră acum absurd: așa și este². La capătul *quest*-ului său întru Adevăr, Schaeffer a îmbrățișat Ortodoxia pentru paradoxul și tainele ei. Volumul imediat următor, *Dancing Alone. The Quest for Orthodox Faith in a World of False Religions*³, îi prezintă odiseea în mediul ortodox și laic american.

În 2014, Schaeffer scrie *Why I am an Atheist Who Believes in God. How to Give Love, Create Beauty and Find Peace*⁴. Dedicat soției sale Genie, volumul este nu mai puțin provocator. Unii editori l-au considerat „prea secular”, iar alții „prea religios”. Nedorind să modifice nimic, autorul l-a publicat pe cont propriu. Mărturia lui Schaeffer este, între altele, un semn de recunoștință adus părinților săi⁵.

În avionul cu care se întoarce de la înmormântarea mamei sale, Schaeffer o cunoaște pe Camilla, o cântăreață de operă al cărei trecut protestant (evanghelic) îl face să-și rememoreze, proustian, câteva felii definitorii din propriul trecut. „Mama mi-a trimis-o în cale pe Camilla, dar mama e moartă acum, așa că nu poate să

trimită pe nimeni în calea nimănui” – sunt primele gânduri contradictorii, paradoxale, pe care autorul își va construi confesiunea. Gândirea paradoxală avea să-l ajute să descopere că „religia este o tulburare de ordin neurologic pe care doar credința o poate vindeca”. Iar credința e tot paradoxală: „Cred și nu cred în același timp.” Este, poate, nevoie de o categorie nouă, crede Schaeffer, care să ia în considerare dimensiunea paradoxală a vieții despre care teismul, ateismul sau agnosticismul nu vor să știe. De altfel, teologii ortodocși (Tertullian, Chiril Alexandrinul) îl seduc prin gândirea lor apofatică: „ceea ce este necuprins nu poate fi cunoscut decât de sine însuși”. Mereu vor exista în noi mai multe „voci”. Suntem inconsecvenți și vulnerabili: ateul de azi este zelosul convertit de mâine; predicatorul de azi este autorul ateu de mâine. Nu există bunătate „în sine”, ea se definește întotdeauna în relație cu ceva. Deprinderea ei – prin stăruința în rugăciune – e însuși sensul creației. „Rostesc zilnic, neîncetat, „rugăciunea inimii”⁶, de parcă aș fi un fanatic religios atins de sindromul Tourette.”

Schaeffer are doi copii la casele lor și cinci nepoți. Este un bunic conștiincios și iubitor. Trăiește cu soția sa de la 17 ani. Se simte împlinit, însă „reinventarea” sa religioasă îi surprinde pe amicii săi ateu care nu cred în Dumnezeu. Își duce nepoții la biserica ortodoxă grecească nu din „convingere”, ci din dorința de a evita sentimentul de vinovăție ce l-ar copleși dacă nu i-ar duce. Nu caută acolo o „salvare” de tip legalist, ci dorește să fie părtaș experienței liturgice pe care cultura consumist-materialistă a veacului XXI nu i-o poate oferi. În plus, prin educația primită în familie, a dobândit încă de mic reflexul de a merge duminica la biserică. Pentru sceptici și ateu, Schaeffer este o „ciudățenie mistică”, pentru foștii săi amici evanghelic, este un „trădător” față de Dumnezeu și familie.

Iisus, ne amintește autorul, „nu credea în Biblie” și – în termeni fundamentalisti – era un „relativist ce strica rânduiala” și „nici măcar nu a fost „mântuit”, după standardele evanghelice”. Pentru Iisus, omenirea este „o singură familie”, astfel că pretențiile noastre de a fi loiali față de „legământul avraamic”, de Ierusalim sau Mecca, de Roma sau Constantinopol, sunt ridicole. Toate „locurile sacre”, pașapoartele, granițele, imperiile (inclusiv cel rusesc și american) sunt născociri omenești. În ciuda învățăturii hristice, arată Schaeffer, rămânem fixați pe „doctrină, geografie, neam, prerogative masculine, homofobie și rasă”. Care este, atunci, „adevărata învățătură” a lui Iisus? „Alegeți să evoluati într-un animal nou, mai bun!”⁷ Ca Dumnezeu Întrupat, Iisus vrea milă, nu jertfă, împreună-pățimire, nu moralism. Iubirea jertfitoare a lui Iisus este „lentila cea mai bună prin care putem să-L reconsiderăm pe Dumnezeu sau măcar prin care ne putem reconsidera noi înșine”. Tradiția Bisericii ne învață că Iisus este Dumnezeu. De ce nu ne-am purta atunci ca și cum am crede că așa e, în loc să ne închinăm la o carte?⁸ – se întreabă Schaeffer.

„Frank, Dumnezeu există doar în capul tău!”, îl iau în derâdere, condescendent, amicii ateu a căror Biblie este cotidianul *New York Times*. Schaeffer însă continuă să-și hrănească sufletul cu frumusețea liturghiei Bisericii pentru că „și Iisus a criticat tot ce era religios în jurul Său, dar a luat parte la împreună-rugăciunea din vremea Sa, condusă de ipocriți.” Mersul la biserică este, pentru Schaeffer, o modalitate de „înlănare cu Dumnezeu”, de a fi împreună cu oameni ce prețuiesc la fel „o tradiție liturgică din care se hrănește estetic și duhovnicește”. Nu caută acolo nici adrenalină, nici distracție – societatea americană, recunoaște el, îi oferă toate acestea cu asupra de măsură. Vrea doar împăcarea – cu sine, cu oamenii.

Fiecare fuge de ceva. Schaeffer a ales Ortodoxia din rațiuni „psihologice”. Avea nevoie de o schimbare, după ce n-a mai suportat mecanismele ultra-raționaliste din înnebunitoarea „mașină evanghelică”. Voia să se „deziluzioneze”, să trăiască sacramental mântuirea ca pe o devenire într-o ființă. Experiența sa evanghelică o asemăna cu „înnotul într-o piscină”, pe când Ortodoxia – care l-a sedus mai cu seamă datorită dimensiunii sale estetice – i se pare asemenea unui ocean. Aici abia avea să decopere, în paradoxurile iubirii, singurul zid de apărare împotriva fundamentalismului religios sau ateu – „două fețe ale aceleiași monede”.

Crezul lui Frank Schaeffer? Viața nu este „un pas spre un loc mai bun”, e însuși „locul mai bun, aici și acum”. Confesiunea sa înregistrează, cu amărăciune, constatarea că ritualizarea găsirii țapului ispășitor stă la temelia religiei – a oricărei religii. Însă nici asta nu izbutește să-i zdruncine credința pentru că are o „armă secretă”: bucuria pricinuită de artă, literatură, muzică. Și, nu mai puțin, de viața de familie.

Note:

¹ În română: *Măgăritare false pentru porci adevărați*.

² Christos Yannaras, în *Contra religiei*, arată că între limbajul experienței bisericesti (limbajul Ortodoxiei), care e poezia, și imperativele moralizatoare ori dulcigăriile sentimentale pe post de scenete, icoane sau muzică bisericască nu e nicio legătură.

³ *Dans de unul singur. Căutarea credinței ortodoxe în era falselor religii*, Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2006.

⁴ *De ce sunt un ateu care crede în Dumnezeu. Cum să dăruiești dragoste, să crezi frumusețe, să afli pacea*.

⁵ Misionarii evanghelic Francis și Edith Schaeffer, cunoscuți în mediile (neo)protestante.

⁶ Rugăciune ortodoxă: „Doamne, Iisuse Hristoase, miluiește-mă pe mine, păcătosul!”.

⁷ Nicolae Steinhardt: „Ești în Hristos, ești făptură nouă”. Pentru Steinhardt credința este „un mister și un paradox”, așa cum aflăm și din textul evanghelic „Cred, Doamne, ajută necredinței mele!” (Marcu, 9, 24).

⁸ Creștinul onest, arată Schaeffer, recunoaște că n-are de ales: fie devine ideolog, fie se îndreptățește, alegând *ce anume* vrea să urmeze din Biblie.

Liviu Uleia

De ce cad frunzele, tata?
Pentru că mor, copile ...

Chiar și tu pe alee când piciorul ridici
Poți omori din greșeală niște furnici
Care umblă ca noi tropotind pe cărare
O furnicuță mai mică și una mai mare

Însă nu te gândești la moarte cu frică...
Poate furnicile sunt sătule de muncă!

Iar frunzele toate când aterizează
Prima dată în viață liber dansează
Căci până atunci ele au fost atârinate
De ramuri bătrâne cu forță legate...

De aceea copile vreau să fii fericit
Că nimeni nu moare în fel nepotrivit
De milioane de ani cam tot ce-a trăit
A intrat în pământul ce apoi a rodit!

Așadar să dansăm când mergem în parc
Fericiti că pământul ne tot face pe plac
Și se-ngrașă mereu cu frunze și moarte
Iar odată-i vom da chiar oasele noastre!

Îți voi spune copile cu cel mai bun gând
Pășește frumos și cu drag pe Pământ ...
Căci atâtea s-au dus acolo pe rând
Încât pășim pe un fel de Mormânt...

Să sperăm că și-aceia ce peste NOI vor păși
Ca și NOI de frumos despre NOI vor gândi!

De ce? De piele!

Copil fiind purtam obiele și mă simțeam perfect
în ele
Ca protejat de toate cele călcând în glodul numit
STAT
Ci mă uitam în depărtare sperând ca razele de
SOARE
Ce se iveau sclipind curat să mă îmbrace în
CULOARE
Dându-mi sclipire orbitoare și rezistența CEA
MAI MARE
În așa fel încât plantat oriunde-aș fi să mă simt
FLOARE
Și chiar așa s-a întâmplat deși mereu înconjurat
de minți
Umplute cu rahat și glasuri care-au întrebat de ce
și cum
Am rezistat...
Răspunsul este foarte simplu și îl găsești mai sus
în tiltu...

Unul ca mine ar putea fi întrebat...

Ce nu-ți convine când spui că nu-i bine știi tu ce
va fi mâine?
Trăim într-o lume în care cine este în stare tot ce
vede el are
Copii noștri își pot acum dori mâncare în orice
fel de culoare
Dacă eforturi depunem viața ne-o putem colora
așa cum vrem
Mașină roșie o inimă elicopter roșu viitorul în
vila ta sângerie
Inimi noi lângă creiere mai bune pentru cele mai
diferite nevoi
Și unul ca tine se apucă să ne demonstreze că nu
e atât de bine

poezia

Chiar și inteligența ta provine de la noi așa cum
ești tu radical
Ea este monopol instituțional fără de care nu ai fi
fost
Decât un bețiv irațional și neînțeles de fericit
și de prost...

Răspunsul unuia ca mine ar fi...

Știi că întrebările se pun doar de formă primează
răspunsurile
Trăiesc într-o lume de cărămidă care știe la tot ce
să răspundă
Oamenii ei sunt cam toți cărămizi și îți arată cum
să răspunzi
Cine greșește șanse mai are doar printr-un proces
de reciclare
Dacă ar fi după mine în întrebări ca în camere
goale eu aș trăi
Dau niște exemple la întâmplare din ce înțeleg
printr-o-ntrebare:
Ce caut aici? Tu chiar te simți bine? Atunci de ce
să stau cu tine?
Mai bem ceva? Nu ți-ar plăcea să dai din mâini
de fericire așa ca
O pasăre mare? și să strigi pieriți dați-vă repede
din calea mea că
Mă ridic și nu răspund dacă stric cărămidile bune
de zid...

Piei rutină...

Cu toate făgăduielile tale viclene de siguranță
Liniște satisfacție echilibru și chiar prestanță
Ia-ți tributul dar nu îmi lua și sufletul încercat
și nu mă striga când privesc departe îndurerat
Să nu țiipi la mine în zorii zilei mele de suspine
Deoarece sunt sigur că știi că-ți fac ce îmi vine
Te-am mai agățat de carul meu auriu fermecat
Și te-am târât prinsă de părul tău perfect coafat
Nu mai sufla în fumul viselor de deasupra mea
Căci am să înfig dopul primei sticlei în gura ta
Iar pe a doua am să ți-o sparg în capul pătrășos
Înainte de a porni împleticit pe drumul meu din
nou sinuos!

Doar încă o dată despre urmași

Într-un oraș sufocat de cretinism și poluare
Eu beam relaxat trăgând adânc din țigare
Stăteam pe trotuar la o măsuță din soare
Privind în ghiveci niște mutații la floare...
Eram eu cu geneza și fumul din depărtare
Dar apărui zgomotos clasa cea muncitoare
Într-un marș furios toți cereau de mâncare
Unul mai zdrențăros văzu a mea relaxare...
Și m-au luat pe sus dar nu cu drag ci cu ură
În acest fel am ajuns păstrând țigara în gură
Până la fabrica unde ne separam de natură
Acolo nu au pătruns și am mers la băutură
Unde treptat ne-am destins
Și amintindu-mi de floare
Și-a ei schimbare am plâns
Zicând apoi cu candoare
Că poate toți sufereau niște mutații de floare
Și-ar fi atunci potrivit să uite fabrica mare
Să facă grădinărit și poate din întâmplare
Asta va da de gândit naturii reparatoare...

Minerva Chira



Rembrandt Femeie goală stând pe o bancă/1658

Sao Paolo

Nu sînt Pan Ferro (lemnul de fier)
din Parcul Trianon
Vreau să trăiesc!
doar atît am reușit să comunic
din miezul suferinței necrezute
și m-ai întrerupt :
„și eu vreau!“
Pentru care dintre noi era dorința
ori știind ca intotdeauna ce vreau să spun
te-ai protejat?
Ce durere n-am cunoscut încă?
Rezerva de speranță de-a fi alături
de cei așezați între sulii
s-a epuizat
Dau țurcoale șerpilor crescuți pentru venin
în Institutul Butantă
Patria a pierdut teritorii după teritorii
Priveam cu tot cerul
cum își împart prăzile învingătorii
N-am reușit nici să aflu
din care parte suflă vîntul
M-am rugat în Biserica Sclavilor
Bătăi la porți ce n-au primit pe nimeni
visînd firimitura pe care nu sînt sigură
că aș mai avea putere să o ridic
Tu ești poezie numai neavîndu-te?
Mi-e teamă de așteptarea
care n-a adus nimic.



Rembrandt Bătrân în haină largă de catifea/cca. 1632

Ștefan Aurel Drăgan

Umbra

De când pe fereastra lumii am ieșit
o fiară nevăzută de călcâiul meu s-a lipit,
cu colții
și mă tot alungă spre scăpare
în brațele morții

care nu-i decât umbra mea
ce galopează înainte-mi
cu dârlogii pe umăr,
mereu vreau să-i apuc
și mereu se îndepărtează.
N-am încotro, alerg spre scăpare,
totul curge în jurul meu
în valuri concentrice
spre depărtare.

Zălog un fluture

Ce fericit am fost
când am trecut strada cu burnarul.
Mi-a promis că
de acum nu ne mai temem de moarte,
că vom avea parte
de a descâlci lucruri frumoase,
de a ascuți a vremilor coase
pe care
prea mulți le-au bătucit
și nenumărate
păsări cu clonț lung
au poposit pe a foamei brazde
dar cu scrijeaua de pită
nicicând n-au venit.

I-am zis:
Hai să trecem înapoi,
să le luăm zălog un fluture
sau un zâmbet
la cei care ne-au călcat holda de cântec
dar, nu, nu se poate,
toată lumea asta
ar fi un mare descântec
numai că trebuie să treacă prin pântec.

De n-ar fi întoarcerea

Toate fugile ar trebui să fie fabuloase
dar întotdeauna
se ivesc în cale întoarcerile
și îți face semn cu mâna
infinitul care șoptește că
dacă s-ar porni să fugă
nu se știe pe malul cărui tărâm s-ar opri
și ce-ar fi acolo, ce-ar întâlni;
poate basmul nicicând terminat
al visului
și întinderea brațului
peste neprihănitul ger
care bântuie prin golul foamei
și prin neodihna văzului.
Despre plâns
numai dorința poate să descopere.

Valul ce se preumblă

Pe luntrea vieții
luntrașul nu câștigă,

doar valul ce umblă sub apă
care fără vrere se preumblă.
Năierul cântă, rostește o jelanie
și rătăcește spre malul
ce îl ademenește spre țel,
spre inevitabila
și neduslușita pierzanie.

El nu aleargă după nimeni,
el cheamă
toți fugăușii lumii
să adune firul pe al speranței ghem,
oferă și plată:
moneda de aer și ipotetica răsplată.

Noi navigăm mereu
pe marea cea mare a lumii,
cea care
nu are sfârșit
Și un incert început.
Știe cineva că la capătul nevăzut -
unde ar fi? -
ne vom trezi

rostogoliți pe toboganul necuprinsului
sau
un animal nenumit în tratate
ne va cuprinde,
ne va duce
la judecata unui zeu nevăzut
pentru că nu am putut
să-i descâlcim spaimele
și nu am alinat suferința pasului.

Ușa neînchisă a clipei

Trecutul meu e o enormă prăpastie
în care m-am rostogolit spre a ieși,
în adâncul căreia îmi zac amintirile.
Uneori încerc să smulg strălucitoarele pene
ale păsării pe aripile căreia am zburat
spre paradisul numit moarte
dar alt rai mă oprește
la poarta fiecărui pas,
la ușa neînchisă a fiecărei clipe
făcând alt semn spre a mă spăimânta
față de veșnica zână a neuitării
și a mă împinge spre sora ei,
o nălucă.

Casa mea

Ușile și ferestrele casei mele
se pot închide și deschide cu zăvoare
de șoaapte,
pe vârful casei mele
poate să-și facă cuib de lumină
orice înger
care coboară
și aduce pe aripi o stea
ce nu mai încape în noapte.

Oricine poate poposi pe treptele de tină,
oricine este slobod să smulgă din răcoare
o zdreanță din a faldurilor umbră
ce și-a aruncat într-un ungher odihna
unde pruncii lumii fără astâmpăr
mereu pe nesfârșitele cărări se preumblă.

Numai în pod
unde mama și tata
și al cuvântului prunc
au culcușul

nu slobod pe nimeni.

Copacul nu plânge

Nicicând copacul nu plânge
ci îngână o cântare
care colindă prin zăgazuri
și se preumblă prin frunzișul de stele
trecând peste nevăzute pârleazuri
și alt cânt din urmă nu-l poate ajunge.

Nicicând copacul nu moare
ci se preface în vânt
cu care apoi
de trupul unei preafrumoase fecioare
se leagă
spre a petrece un cânt
peste țarm
și alt țarm
până la poarta păzită de soare.

În camera mea

În camera mea, pe perete,
atârnă amintirile,
pe mobilier - pe bibliotecă, scaune, mese -
și pe desenul de pe covor
dansează gândurile
iar rafturile goale
așteaptă cărțile necitite,
ici-colo câte o ramă ce privește din cui
se odihnește
în așteptarea chipului celor ce urmează a
muri
și peste tot plânsetul, bocetul
sau hohotul de râs
dansează cu milimetric pas
înaintea chemării și trecerii mele în neant.

parodia la tribună

Ștefan Aurel Drăgan

Casa mea

Cu uși, ferestre și pridvor
e casa mea și fără zăvoare,
aici, în Baci, când de dor
mă simt cuprins, merg la plimbare
până la pădurea de pe deal,
unde din OZN coboară
îngeri interesați total
de-activitatea-mi literară.

Nu-oricine treptele îmi urcă
că am la pând un animal
de câine, ce le dă de furcă
extraterestrilor din deal -
în schimb clujenii nu se-ncurcă,
Poetii îmi vin, val după val.

E timpul-acum de-a mă decide
și m-am decis acum, pe dat:
spre cosmos casa mi-oi deschide,
că de poeți... m-am săturat!

Lucian Perța

Dorin Almășan - 80

Triumful din zori

Dorin Almășan s-a născut în 16 mai 1934 în Aiud, județul Alba. Este absolvent al Institutului de Cultură Fizică și Sport București (1956). A publicat peste 20 de volume de proză, poezie, literatură pentru copii, eseu, publicistică sportivă. Despre cărțile sale au scris, printre alții, Pentru Poantă: „Deloc velear, Dorin Almășan scrie versuri din dorința de a se confesa, dar și pentru că el este, pur și simplu, scriitor. Titlul «alb» al plachetei sale, *Fără pretenții*, e expresia politeții. Autorul își asumă cu modestie diletantismul, însă descoperi surprins că diletantul se nutrește din lecturi serioase (Blaga, Arghezi, Bacovia, Baudelaire) și, mai ales, că evită atât intimismul lăcrimos și impudic, cât și gesticulația bombastic-filosofantă. Are bunul-simț al sentimentalității sobre și al unei reflectivități intelectuale decente.” Și Tudor Dumitru Savu: „Văzându-l cum merge, cum pășeste, ai impresia că Dorin Almășan umblă pe o pernă de aer. De la sport să i se tragă? De la tenisul de câmp pe care-l joacă cu atâta eleganță? O delicatețe, o distincție cu totul specială poți ghici în tot ceea ce face, dar mai întrezări în atitudinile sale și o căldură reținută, temperată. Omul are clasă de gentleman dedulcit bizantin la vorbe de duh și la o boemă rafinată. Nu investește în prietenii decât după îndelungi cumpăniri, dar se dovedește după aceea un conviv care știe să evite cu subtilitate mizeriile zilei și trivialitatea. Poate că și de aceea s-a apucat de scris, publicând cărți de specialitate, dar și cărți de literatură, atât pentru copii, cât și pentru adulți, povestiri, versuri, aforisme... În fond, Dorin Almășan e un însingurat care-și probează curajul mai ales în oglinda foii albe. (...) Dorin Almășan, profesorul pe care-l știu atâtea generații de studenți sau de elevi, scrie și scrie trecând de la mersul pe perna de aer, la mersul pe perna de cuvinte și le face pe amândouă atât de natural încât îți vine să te-trebi, pe bună dreptate, când a dat un lung de linie câștigător și când a așezat strălucit adjectivele sau verbele...”. Dorin Almășan a debutat în revista *Tribuna* în 1964. Redacția îi face cuvenita reverență și îi urează: „La mulți ani!”. (Redacția)



Ora cinci fix. Miez de martie, întunecat, ostil. În arbori scheletici, mugurii zac amorțiți, așteptând ora apropiată a exploziilor florare. Miez de martie trist. Lumina e încă departe. În orașul anchilozat, primele autobuze părăsesc garajele, se mișcă somnolent ca o armată de broaște țestoase. Primii funcționari, abia treziți, se îndreaptă ca niște somnambuli spre birouri pustii, luminate de reci lămpi cu neon. Un ceas incert, dificil, de răscruce. Un moment de reverie nedorită, o clipă de reconstituire pe apucate a viselor, totul risipit în curând, odată cu cafeaua fierbinte și contorsionat în primul fum de țigară. Dar aceasta va fi doar peste o jumătate de oră, poate o oră. Acum e doar ceasul nebulos și nedefinit al orei cinci dintr-un miez de martie întunecat, ostil.

De undeva, de pe o poartă a unei case cu aspect de instituție publică, un om iese alergând. Nu, nu este un întârziat. Mișcărilor lui sunt precise, rutinate, pașii mari, elastici. Ele denotă o repetare identică în timp, o succesiune de acte suprapuse meticolos pe căi bătute, bine știute. Omul poartă un trening albastru închis, nici prea nou, nici prea vechi, pantofi de atletism, din piele, așa numiții „pantofi de încălzire”, celebrii ADIDAȘI. Capul descoperit, cu o chelie pronunțată, fața ridată, ochii mici, obosiți, îi trădează vârsta: 55-60 de ani. Cei care cunosc Clujul, orașul întins pe ambele maluri ale Someșului Mic, cățărât pe pante domoale sau răsfirat pe ulițe piezișe, îl vor recunoaște după traseul pe care-l va parcurge eroul acestor rânduri. Iar ceilalți vor încerca poate să-și facă o imagine, mai mult sau mai puțin clară, a drumului străbătut de omul în trening albastru.

Pașii siguri și fermi l-au făcut să traverseze rapid Parcul Caragiale, pustiu și întunecat, l-au purtat prin dreptul Institutului Politehnic, prin fața Teatrului Maghiar. Relaxați, dar hotărâți și consecvenți, aceiași pași l-au înscris pe serpentinele abrupte ale Cetățuiei. Sus, respirația lui devenise mai rapidă, mai intensă, dar ochii au început să-i strălucească vii, pe chipul său ridat se putea citi o mare fericire. Fără să se oprească din alergare și-a îngăduit o privire în urmă, în jos, îmbrățișând priveliștea orașului care mai mult se ghicea decât se vedea.

„În curând, gândi el, poate peste două-trei

săptămâni, voi prinde primele raze aici. Voi putea atunci vedea aproape întreg orașul, din Mănăstur până în Gheorghieni și serpentinele Feleacului. Și-apoi, peste alte săptămâni, voi alerga în lumină, printre zarzări, pruni și caiși înfloriți. În sfârșit, vor veni liliacul și salcâmi cu aromele lor; și imediat după aceasta, vara. Nu, hotărât, iarna nu mi-a plăcut niciodată – în mod deosebit – să alerg, mai ales când zăpada e mare. Am fost bucuros ori de câte ori am concurat în țări cu climă caldă. Cu gândul la frigul și zăpada aspră de la noi, mă scaldam în căldura binecuvântată a tropicelor. Cu ce entuziasm plecam de fiecare dată când concuam la crosul din noaptea Anului Nou din Brazilia, la San Paolo! Țara caldă, noaptea caldă, marea caldă, aerul cald, mulțimea caldă... Cele patru victorii realizate de mine acolo îmi sunt printre cele mai dragi din carieră. Niciodată n-am regretat că nu sunt lângă cei dragi de Revelion. Alergând mă simt cu adevărat aproape de ei. Alergând sunt fericit, sunt eu însumi, numai atunci simt că trăiesc. Restul e doar așteptate.”

Acum drumul sinuos al omului în trening trecea printre hârtoape, râpi, gropi și povârnișuri. Cărarea, abia vizibilă, era străbătută cu o siguranță perfectă. Era ca și cum stăpânul unei camere, întors pe întuneric, se descurcă aproape ca ziua, face fiecare gest cu aplombul celui care cunoaște perfect locul. Pașii lui elastici continuau să-l poarte fără ezitare prin bezna care mai stăruia încă. Iar gândurile continuau să i se deruleze: „Dar Campionatele Internaționale ale Africii, de la Casablanca? 1953 sau 1954? Nu are importanță. Esențial este că atunci l-am învins prima dată pe marele Mimoun. Și-apoi, din nou, peste câteva luni, la Helsinki. L-am învins și la 5 și la 10.000 de metri. Peste câțiva ani, la Melbourne, avea să câștige singurul său titlu olimpic. La maraton. Singurul, ziceam? Ei și? Care alergător nu și-ar da toate victoriile obținute într-o viață întreagă pentru una singură la Jocurile Olimpice?”

Alergătorul singuratic coborî o stradă foarte înclinată, străbătu labirintul unui cartier curat și liniștit, trecu un pod peste Someș și se îndreptă spre Stadionul Municipal, în care pătrunse pe una din porțile deschise larg. Arena îl primi dezolantă, tăcută și rigidă, într-o îmbrățișare rece, în lumina difuză care își încerca puterile cu întunericul.

Ajuns pe zgura roșie, scrută goliciunea tribunelor. „Nu sunt ei, nici azi, prea mulți. Totuși ieri parcă erau mai puțini. Frigul, ce să-i faci, frigul. Frigul, unul din factorii care triază. Sunt aici doar cei statornici, cei pasionați. De fapt turul meu de pistă cotidian este dedicat lor, numai lor. Unii poate își amintesc de memorabila cursă din 1953. Atunci a fost, nu? Imediat după Festivalul Tineretului de la București. A fost o cursă care nu se poate uita; nici de cei care-au trăit-o, nici de fericiții care-au privit-o! Eu aș ține-o minte în amănunțime, metru cu metru, secundă cu secundă, chiar dacă aș trăi cât Sfinxul!... Să învingi într-o singură cursă pe Emil Zatopek și pe Vladimir Kuț, zău, nu cred că e un fapt la îndemâna oricui! Mulțumesc încă o dată cerului că victoria a fost realizată în fața spectatorilor mei, în fața acelor care poate și azi sunt aici și mă urmăresc. Mulți s-au întrebat atunci cum a fost posibil ca eu să sosesc primul la 10.000 de metri într-o probă în care Kuț a condus 9.990 de metri, timp în care eu simțeam permanent, la doi metri în spate, răsuflarea de locomotivă a cehului? Cum, am răspuns eu atunci, cum? Luptând! Cu ficatul, cu splina, cu inima, cu plămâni, cu mușchii, cu mine însumi! Mai ales cu mine însumi! Atunci am simțit mai mult ca oricând ce înseamnă să fii erou. Pentru o clipă doar, o clipă care valorează cât o jumătate de viață. Pentru clipa aceea te salut, din nou, stadion al celei mai mari victorii!”

Paralele cu apa Someșului, în sens opus curgerii ei, pașii alergătorului singuratic duceau acum spre Parcul Sportiv al Studenților. Dintr-o cabină, portarul, încotoșmănit într-o blană pufoasă, îi făcu un semn vag, amical cu mâna. Și moțai mai departe. Ca o fantomă pluti pe aleile înghețate ale parcului și pista dură a stadionului, tare ca piatra, îl înghiți cu gânduri cu tot. „Oare câți kilometri am alergat pe aceste turnante? De când tot vreau să calculez și mereu uit, neglijez. Au fost vreo zece ani plini, zi de zi, exceptând concursurile. Zilnic 20-30 de ture. În medie cam 25 de kilometri. Puțin? Mult? Ușor? Greu? Nimic nu poate fi mult sau obositor când dorești cu ardoare ceva. Ce teribil era când mă pregăteam pentru ciocnirile cu Jazzy și Bolotnikov. Îmi era o teamă cumplită de ei și mă pregăteam ca un

fanatic. Nu regret. I-am învins la Londra, la Paris și la Kiev. Pe teren neutru și în bârlogul lor. Câți ani aveam atunci? Treizeci, treizeci și ceva... Mariana să fi avut 2-3 ani. Angela nu era născută.”

Era acum în afara Parcului și urca un deal pieptiș spre Calvaria, ciudată și elegantă bijuterie gotică, zidită pe un platou. În dreptul primelor blocuri ale noului cartier Mănăstur un milițian îl salută cu un „Bună dimineața!”, vesel, ca pe o veche cunoștință. Urcă domol spre pădurea Făget. Aproape de lizieră, cerul începea să se coloreze în roz. Pașii îi deveniră șovăielnici, respirația gâfăită. Își privi ceasul brățară. „Mi se pare mie sau merge din ce în ce mai greu? Nu, nu cred că mi se pare. E deja 6 și trei minute și n-am făcut mai mult de 6-7 kilometri. Sunt de-abia la jumătatea cursei și trebuie să înving. Ca și ieri, ca și alaltăieri. Dar mâine, dar peste un an, ce va fi? Să nu mă gândesc la asta, nu are rost. Principalul este că am desființat punctul mort. Le-am dovedit specialiștilor, teoreticienilor, că el nu este decât o închipuire, o himeră, o manifestare psihică a fricii. O stupiditate, un non-sens. Mi-am dat seama de asta când l-am bătut pe Bikila Abebe. Am fost doar măhnit că faptul nu s-a petrecut nici la Roma, nici la Tokyo. Acolo a triumfat el și și-a atârnat la gât două medalii olimpice de aur. Pentru simplul motiv că eu n-am participat. Și, iată, orice-aș face, oricum aș gândi, tot ajung la unica și marea mea durere: n-am concurat la nici o ediție a Jocurilor Olimpice. Așa mi-a fost dat. Așa mi-a fost scris. După Roma, prin 1961, parcă, la maratonul de la Kosice erau prezenți toți: finlandezii, etiopienii, rușii, englezii, japonezii. Eram înfășurat în pături și-mi beam ceaiul când ei soseau epuizați, unul după altul. Trufie? Da' de unde! Realitate. Antrenamente. Plămâni. Ficat. Stomac. Voință. Kilometri, sute, zeci, mii. Cursa mea zilnică în jurul orașului care mi se dezvăluie acum în geana dimineții. Oraș care, sub ochii mei, an de an s-a transformat cu totul...”

Sus, aproape de coama Feleacului, lumina răsăritului îl izbi în față. Respirația îi era cum șuierătoare, mișcările mai încete, dar fața lui, pe care sudoarea aluneca în picături, continua să iradiază bucurie. „A trecut ce-a fost mai greu, voi începe acum coborârea. Inerția mă va ajuta enorm, iar efortul va fi mai mult de frânare. Oricum, nu admit să nu câștig și această cursă. Nu pot concepe să pierd. Încă. Ultimul meu mare învins, Ron Clarke, a plâns sosind după mine. Cât îl înțelegeam! Deși atunci îmi era milă de el, eram și fericit. Ciudat de paradoxală e și întrecerea sportivă. Și mai ales victoria. Pentru că, într-un fel, prin fiecare victorie îl ucizi puțin pe adversar. Ucizi ceva dinăuntru, impalpabil. Ucizi de mai multe ori cu lacrimi în ochi. Sau te lași ucis și-atunci plângi de durere. Sau te ucide pentru că e mai bun și-atunci îi strângi mâna cu o bucurie afișată și cu lacrimi de durere în suflet. În orice caz, învins fiind, nu poți să nu plângi. De cele mai multe ori, aceasta se petrece pe dinăuntru. Lacrimi și trandafiri. Spini și bucurie. Întrecere. Sport. Viață. Când l-am învins pe Ron la Varșovia, era recorman mondial la vreo 6-8 probe. Și mare favorit la Jocurile Olimpice de la Mexico. Acolo s-a consumat drama vieții lui, acolo unde îl aștepta apoteoza. L-au zdrobit alergătorii africani! Sărmanul Ron! Multiplu recordman al lumii și nicio medalie olimpică! Dar de ce-l compătimesc? El a fost măcar acolo, a alergat și la Tokio și la Mexico. S-a aliniat la start; i s-a dat o șansă. Dar eu? Nici măcar o participare olimpică. Mi-aș fi dat bucuros viața pentru așa ceva. Am visat întotdeauna să-i întâlnesc odată, prin absurd, pe toți cei mai mari



Rembrandt

Autoportret cu beretă de catifea, cu pană /1638

din toate timpurile: Nurmi, Zatopek, Kuț, Shade, Chataway, Mimoun, Bolotnikov, Abebe, Wolde, Keyno și toți ceilalți uriași ai alergătorilor pe distanțe lungi. Să-i văd aliniați la start și să fiu și eu printre ei. Să văd care pe care! Separat, i-am învins pe toți, evident pe cei care mi-au fost contemporani. Și azi mai bat în fiecare cursă vreo doi-trei dintre ei. Aș fi vrut însă să-i las în urmă într-o cursă pe toți deodată. Pe toți!”

Începea să coboare pe arterele care duceau spre centrul orașului. Alergarea îi era din nou rotundă, elastică, ușoară. Străzile se însufleteau. Era lumină. „Angela se pregătește acum să plece la școală; probabil s-a trezit și Mariana. Știu că sunt nedrept, dar regret mult că nu am doi băieți. Ar fi alergat și ei. Ca mine. Cu mine. Ele nu vor. Nu le place. Nu le interesează. Studentă la engleză? Nu e rău. Cea mică iubește pianul. Mă rog, fiecare cu pasiunea lui. În aceste situații nu poți interveni. Măcar dacă ar avea și ele voința mea...”

Ajuns în fața Operei Române, coti pe o străduță la stânga. Mai avea câteva sute de metri până la locul de unde plecase, când își făcu o socoteală: „Abia aștept primăvara. Alt aer. Flori și verdeață, culoare și parfum. Lumină și căldură. Cât o fi ceasul? 6 și 30! N-am mers cine știe ce. Altă dată eram aici pe la 6 și 15. Totuși, nu e rău pentru vârsta mea. În primăvară voi avea 30 de ani de când fac acest traseu. 30 de ani de la prima mea cursă (6 mai, pare-mi-se). De fapt, nu pot, n-am cum să măsoar exact traseul. Cu aproximație să zicem că are 16 kilometri, cel

puțin. Deși e prematur să fac un calcul total, până la ora actuală stau cam așa: 30x16x360 (nu pun la socoteală cursele oficiale) rezultă...162.800 de kilometri! 162.800 de kilometri! Asta ar face de vreo patru ori distanța în jurul Pământului pe la Ecuator. Sau jumătatea drumului până la Lună. Și, ceea ce este mai important, tot atâtea victorii în câte curse am alergat. Cu altă ocazie voi face o socoteală riguroasă, precisă. Deocamdată, am sosit, deci am învins!”

Omul în trening albastru închis, nici prea nou, dar nici prea vechi, pătrunse pe poarta clădirii cu aspect de instituție publică. De când o părăsise, trecuseră două ore. Făcu un duș și-și îmbrăcă hainele „civile”. La 8 fără două minute deschise ușa unui birou în care alte patru persoane, sosite cu puțin înainte, se pregăteau să exploreze, timp de opt ore, un univers de 20 de metri pătrați. Ridică ochii spre noul venit, așa din obișnuință. Un individ cu ochelari, cravată roșie și trei pixuri în buzunarul de sus al unui halat albastru, îi zise: „Bună, domnule contabil! Cum a fost astăzi cursa? A mers bine? Pe cine ați mai învins?”...

Fără să-i răspundă sau să-l privească, omul cu chelie pronunțată, mărunț și cu un costum gri, ponosit, se îndreptă spre masa din fundul încăperii. Cu mișcări calculate, înainte de a se așeza, își puse metodic ochelarii și cotierele negre.

Peste oraș tocmai trecea, efemeră, ora 8.

interviu

"Meseriile sunt cele care ne aleg"

de vorbă cu Ioan Cărmăzan



Ioan Cărmăzan

Ioan-Pavel Azap: – *Domnule Ioan Cărmăzan, prima dumneavoastră "calificare" este cea de matematician, sunteți absolvent al Facultății de Matematică a Universității din Timișoara, în 1971. De ce matematică? Cum s-a produs trecerea de la matematică la film?*

Ioan Cărmăzan: – Povestea cu matematica e simplă. Părinții mei erau profesori în Bocșa, un orașel undeva între Timișoara și Reșița, iar la vremea respectivă copilul trebuia să intre neapărat la facultate. În Banat cel puțin era o mare rușine dacă copilul nu intra la facultate. Ori eu eram destul de bun la matematică și singura șansă de a intra la facultate fără un efort suplimentar era aceasta, mai ales că erau foarte multe locuri, peste o sută. Deci la matematică am intrat ca să-mi mulțumesc părinții, și tot la insistențele lor am terminat, mai ales ale mamei, care era de o ambiție fără margini. Am terminat matematica deși nu prea mergeam la ore, nu prea "practicam", în perioada aia eram un fel de om liber: jucam poker, umblam după fete, iar povestea cu matematica, cu facultatea era doar o formă de a fi și eu înrolat într-o "armată", era o mândrie să fii student, deci eram mândru că eram că student, dar nu mă interesa matematica foarte tare. Ulterior mi-am dat seama că ea m-a ajutat. Faptul că luam un caiet, citeam o noapte și a doua zi mă duceam și luam examenul, la prima vedere părea o glumă, atunci. Mai târziu, după ce am terminat regia, mi-am dat seama că și acel tip de memorie mă ducea spre meseria pe care o fac acum, care se bazează în primul rând pe acest tip de memorie. Pentru mine matematica a fost un antrenament pentru regia. Dacă matematica am făcut-o fluierând, jucându-mă și neprealuând-o în seamă, facultatea de regia am făcut-o cu mare ambiție, conștient de faptul că am ajuns acolo unde trebuie. Dar, privind retrospectiv, vreau să mai spun un lucru: meseriile sunt cele care ne aleg pe noi. Atunci când am dat la regia erau 484 de candidați pe patru locuri! Când te duceai să te înscrii și aflai numărul candidaților, în mod normal plecai acasă... Deci cred că până la urmă meseriile ne aleg. Matematica a fost un pas necesar care m-a ajutat mai apoi în profesia de regizor, unde trebuie să îți minte mii de cadre. Sigur

că ai o secretară de platou, dar cea mai bună secretară de platou e propria ta minte. Gândește-te că filmezi – mă rog, pe vremuri, acum s-a trecut la digital – 25 de kilometri de peliculă pe care ulterior trebuie să-i triezi, să-i ordonezi!... Deci matematica aia ca un fel de pilulă pentru memorie a făcut translația spre ceva care era intrarea într-un imaginar ce se bazează pe coordonarea unor "instincte" de memorie. Până la urmă regia – sau scrisul, scenariul, dar nu numai scenariul, scrisul în general – înseamnă a-ți stăpâni intuiția și a o transforma într-o poveste logică. Mi se pare că Rădulescu Motru vorbea despre transformarea energiilor inconștiente în energii conștiente. Cam undeva pe aici e translația de care mă întreb, de la matematică la film. Acuma pot să realizez povestea asta, dar când suntem tineri facem lucruri inconștiente. Suntem tot timpul ceea ce suntem, adică eu sunt și ce am fost, și ce sunt, și ce voi fi, atâta doar că numai într-o anumită perioadă a vieții conștientizăm anumite lucruri.

– *Care era atmosfera în Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică "I.L. Caragiale" (cum se numea actuala Universitate de Artă Teatrală și Cinematografică "I.L. Caragiale" din București), în anii '70 când ai fost student? Care era organizarea, cum se lucra cu studenții, cum erau profesorii? Cât de bună era școala? Cât de important era Institutul?*

– De important era important pentru că era singurul, nu existau alternative. Voi ai să devii regizor de teatru sau de film, trebuia să intri acolo, nu aveai de ales. Șansa, în anii aceia, era că la regia erau niște profesori destul de buni, erau regizorii care atunci erau la putere, adică Mircea Mureșan, Gheorghe Vitanidis, Elisabeta Bostan, Mihai Iacob. Profesorul meu a fost Vitanidis, asistentă era Cătălina Buzoianu care se ocupa de teatru, aveam doar doi colegi la regia teatru: Dabija și Măniuțiu, care au și ajuns mari regizori. Îl mai aveam asistent pe Nicolae Opreșcu care avea o coroană deasupra capului: terminase IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) la Paris, era destul de deschis și de liber în gândire și, cum să spun eu, cu ușoare înclinații occidentale, la limita la care

se putea atunci... În general, atmosfera din școală era destul de O.K.

La capitolul organizare comunistă nu duceau lipsă de fermitate, organizarea era foarte clară. În anul întâi făceai un reportaj, în anul doi făceai un portret al eroului, al contemporanului tău, în anul trei toată lumea făcea un film cu actori pe platou. Platoul era unic. De exemplu, se dădea tema cameră de cămin studențesc și toți trebuia să facem o poveste în camera de cămin. Mai era obligatorie proporția de 75 la sută filmări interioare, în decor, și o marjă de 25 la sută ca să filmezi, să povestești în exterior. Urma anul patru, care avea două aspecte. În primul semestru făceam un film de comandă la Ministerul Învățământului, de integrare se numea, ca să ne plătim cumva studiile. Cu promoția mea s-a ajuns în situația în care, ca să se facă economii, erau mulțumiți cu filmul de la minister, ne dădeau note, 10 de obicei, și gata. Dar puteai să faci cerere pentru a realiza filmul de diplomă, trei dintre noi am făcut, ni s-a aprobat, ceilalți mulțumindu-se cu zecele de la filmul de integrare. Eu m-am dus la Bocșa, mi-a aprobat Mircea Drăgan care era rector și pentru asta îi rămân dator, m-am dus la Bocșa, eram prieten cu Dorin Liviu Zaharia, a venit și el cu mine, a făcut muzica, am filmat și așa am făcut *Cântă cucul și pe ploaie*. Vine ziua examenului și apare Vitanidis, care era un ciudat mediator, și spune: măi, copii, nota aia 10, de la filmul de integrare, s-a șters și acum porniți de la zero, comisia-i acolo, cine dorește să intre?!... Eu, Cărmăzan, eu doresc! Ceilalți doi se retrag, am încercat să-i conving, dar zecele-i zece și au plecat. Așa am rămas singur... Erau 10-11 profesori în comisie, au intrat în sala de proiecție, eu am rămas afară, și poți să-ți imaginezi cum e să fii singur, tu și o scrumieră, fumezi, fumezi, stai o oră, o oră și jumătate, două ore... și s-a întâmplat ceva extraordinar: m-au chemat, am intrat în sală și toți cei din comisie au început să aplaude, mi-au zis nu știu ce și mi-au dat zece. A fost primul meu succes, dar povestea nu se oprește aici. Mă duc să fac copia standard și nu-mi dădeau voie să fac copia standard. Îl caut pe Vitanidis, Vitanidis zice domle, sunt niște lucruri periculoase acolo, ar mai trebui estompate... și m-au obligat, pentru copia standard, să introduc un text, din off, nici nu se bagă în seamă, un fel de lozincă, și s-a rezolvat, însă aventura continuă. Vine Festivalul de film de la Costinești și bineînțeles că doream foarte tare să mă duc cu filmul acolo, pentru că Festivalul de la Costinești era un loc, un creuzet unde se discuta despre film de-adevăratelea. Și-atunci fac următorul lucru. Iau copia standard, o pun sub braț și plec la Costinești, aranjez cu cei de la Forum, hotelul unde era comandamentul general al festivalului și erau și proiecții, și filmul este dat pe șest. A doua zi, la discuțiile de pe plajă, nimeni nu vorbea despre lungmetrajul despre care ar fi trebuit să se discute, toată lumea vorbea despre *Cântă cucul și pe ploaie*...

– *Cântă cucul și pe ploaie a fost premiat la Oberhausen, unul dintre cele mai importante festivaluri de film de scurtmetraj din lume...*

– Povestea cu Oberhausen-ul știi cum e? În primul an comisia l-a selectat, propunerea a ajuns la Dumitru Popescu-Dumnezeu, care a zis, sunt niște probleme locale, mărunte, într-un orașel de provincie, să nu exagerăm, ce rost are să ne ducem la Oberhausen cu localisme din ăstea?! Și



nu s-a dus... șansa a fost că selecționerul a devenit fanul filmului. Anul următor, o echipă de patru selecționeri ai festivalului de la Oberhausen a ajuns la București și a (re)văzut filmul. Și-au zis, din nou, da, asta-i filmul! A intervenit iarăși Popescu-Dumenzeu, din nou nu mi-au dat voie să plec și nici filmul nu a fost trimis... și-atunci selecționerii i-au convins pe cei de la festival, juriul, și, deși filmul nu a rulat în festival – dar îl văzuseră selecționerii –, a fost totuși premiat. Mi-au trimis diploma pe adresa Institutului...

- *Primul succes e legat, iată, de Bocșa, de lumea de "acasă". Cum și-a pus amprenta spațiul natal asupra lui Ioan Cărmăzan?*

- Pentru mine Bocșa înseamnă totul, sufletul meu e acolo, memoria mea e acolo. Am momente în care mă gândesc la o casă din Bocșa și-i știu toată istoria. Stau la București, beau o cafea și-mi aduc aminte de casa aia, de cine a stat acolo, toate poveștile. Sunt prezent acolo mereu, într-un fel sau altul, sunt legat de oamenii de acolo, de firea lor, de tot ce se întâmplă în spațiul ăla... Apoi, am înțeles la un moment dat ce a însemnat Tata Oancea, scriitor-țăran din Bocșa care scria, în perioada interbelică, o revistă singur, *Vasiova*, în grai bănățean, umbla prin sate și o dădea țăranilor. După *Biblie*, era a doua lumină care se împrăștia la sate, pentru că el îmbrăca poveștile biblice în niște povestiri cu oameni obișnuiți, într-un fel prelungea, cumva, povestea. Împreună cu Cornel Ungureanu am fost primul care am sesizat această poveste cu Tata Oancea și am încercat să-l scoatem cumva la lumină. Țin minte că la început râdeau unii de noi, dintre scriitorii din Timișoara, ce, mă, Tata Oancea, cu țăranismele lui, cu bănățenismele lui?!... Dar Tata Oancea a deschis poteca spre inima Bocșei, eu am mai defrișat puțin și am făcut o cărare, și la ora asta cărarea a început să se lărgească, pentru că ștafeta a fost preluată de niște oameni tineri care o duc mai departe... Bocșa e un spațiu care mă hrănește foarte tare, e al meu pur și simplu.

- *Este scurtmetrajul un pas necesar pentru lungmetraj, este un antrenament? E obligatoriu să faci scurtmetraj pentru a ajunge la lungmetraj?*

- Ai atins o problemă destul de delicată. Comuniștii, din această perspectivă, erau foarte ordonați. Sigur că uneori acele comandamente ale lor de ordine puteau să fie și penibile. Dar, în ceea ce privește, de pildă, debutul în lungmetraj, era obligatoriu să termini Institutul, trebuia să faci trei asistențe de regie și apoi să ai trei recomandări de la trei regizori ca să poți să debutezi în lungmetraj. Eu, înainte de a debuta cu *Țăpinarii*, am făcut un scurtmetraj documentar despre țăpinari și cu asta i-am convins cumva. Deci era destul de complicat să debutezi... Da, cred că este necesar să se treacă prin furcile caudine ale unui scurtmetraj, pentru că este prima formă în care omul ordonează. S-ar putea ca un scurtmetraj să fie chiar o secvență dintr-un viitor film de lungmetraj. Cred că exercițiul, experiența scurtmetrajului sunt obligatorii pentru ce-l care respectă profesia și-și respectă pașii. Marea problemă acum este că nimeni nu mai vrea să respecte pașii, toată lumea se grăbește.

Vreau să mai spun ceva. Am făcut trei asistențe de regie, ultima dintre ele la Lucian Pintilie, la *De ce trag clopotele, Mitică?*, și mă mândresc cu faptul că în perioada aia am fost foarte intimi. Intimi în sensul că eram zi de zi împreună, făceam prospecții, discutam, uneori seara venea la

mine cu o sticlă de vodcă, locuiam într-o mansardă, și stăteam până dimineața... și sigur că am învățat enorm de la el. După două, trei luni însă mi-au venit banii pentru *Țăpinarii* și i-am spus, îmi pare rău, eu plec, că... Pintilie a zis, nu, nu pleci! Stai, termini filmul cu mine, asta o să-ți fie o carte de vizită extraordinară, și după aia... Domnule Pintilie, trebuie să plec, trăim într-o lume atât de ciudată, mi-e teamă că îmi iau banii înapoi... S-a supărat pe mine, ne-am împăcat mult mai târziu, la premiera *Balanței*. Dar am învățat multe de la el, am învățat în primul rând că trebuie să fii deștept tot timpul, 24 de ore din 24 de ore. În momentul în care stătea lângă el trebuia să fii extrem de atent ca această inteligență să fie tot timpul activă. Are o inteligență atât de ascuțită încât te obligă și pe tine să stai în vârful picioarelor, să fii atent la orice.

Revenind la întrebare: sigur, pledez pentru ideea de a face scurtmetraj, pledez pentru ideea de a face o asistență. În anul trei am făcut asistență la Dan Pița, termina *Tănase Scatiu*. Dar, repet, trăim într-o lume care se grăbește, trăim într-o lume în care meseria de regizor de film nu știu dacă mai este foarte importantă, înainte era foarte importantă și ajungeai foarte greu. Și mai trăim sub zodia unor oameni care, după ce și-au asumat titluri, doctori, universitari etc., ar vrea să fie și regizori. Și unii dintre ei au și reușit, vezi cazul Dan Chișu... Unii s-ar putea chiar să rămână regizori de film, pentru că până la urmă această profesie e ca o sită, ea cerne: vin mulți, rămâne ce rămâne. Dar eu cred totuși că e o profesie ca atare și ea trebuie făcută cu pași mărunți. Pașii sunt ca și cărămizile pe care le așezi și care mai târziu îți dau soliditatea aia necesară ca să nu se dărâme zidul. Pentru că sunt și momente de criză, și atunci școala, experiența, exemplul celor mari sunt fundamentul care te ajută să depășești momentul, altfel te prăbușești foarte repede, dovadă că mulți din cei care au devenit peste noapte regizori s-au și lăsat peste noapte.

- *Pe lângă Lucian Pintilie, ce alte întâlniri v-au marcat?*

- Prima oară în viața mea m-am întâlnit cu platoul la Radu Gabrea. Eram prieten cu Radu Gabrea nu pentru că era regizor, eram prieteni pur și simplu. Și el îmi zice într-o zi, îți dau un rol într-un film, arăți bine, te fac ofițer... și prima mea filmare asta a fost: eram un tânăr ofițer, în cel de-al Doilea Război Mondial, care stătea în fața unei hărți alături de George Constantin. Nu mai știu dacă secvența s-a păstrat, era un serial de televiziune, *Urmărirea*, dar ăla a fost primul contact cu cinematografia.

Următoarea întâlnire a fost cu Sergiu Nicolaescu... Lucram la Ministerul Turismului, la Centrul de Programare, în Timișoara, și voiam să dau la regie. Mi-am luat lumea-n cap și am devenit un fel de cascador, între ghilimele, pentru că n-am făcut decât o singură cascadorie... Eram la mare, Sergiu Nicolaescu locuia la același hotel și într-o seară m-a invitat la o premieră, la Eforie. Când ne-am întors, mi-a spus: când vii în București, îmi dai un telefon. S-a terminat sezonul, m-am dus în București, am telefonat și mi-a zis, vino repede la frizerie, la Athénée Palace... M-am dus, i-a pus pe ăia să mă tundă "legionar" și a doua zi am filmat primul meu rol vizibil. Este în *Un comisar acuză*, sunt un tânăr legionar, vine Nicolaescu, îmi dă un pumn și gata, asta a fost și cascadoria de care pome-neam... Dar după aia m-a ținut asistent, am învățat de la el multe lucruri, în primul rând o rigoare ieșită din comun. Am mai învățat de la el

un lucru uluitor: regizorul este acea persoană care atunci când apare pe platou dimineața este spălat, este freș și lasă după el o lumină – și toată lumea așteaptă această lumină. Pentru că ulterior am fost și la câțiva confrăți care dimineața veneau mototoliți, ușor beți, nu știau dreapta-stânga... Ori la el totul era riguros, era ca un ritual, ca un preot care oficia. Sigur că pe parcursul "slujbei" se mai și enerva, mai trăgea o înjurătură... Apoi s-a întâmplat miracolul să intru la facultate, am plecat la examen de la el de pe platou, filma *Nemuritorii*.

Aici, în școală, desigur, m-a influențat Vitanidis, dar să spun cum. El venea la ore și ne povestea ce i se întâmplase lui la filmare. Ori, de fapt, și asta era o școală: era școala a ceea ce nu trebuie să faci, a cum ar trebui să te porți pe platou. Pentru că, el povestindu-ne ce greutăți a întâmpinat, cum s-a certat cu unul și cu altul, tu, dacă erai inteligent, te întrebai de ce i s-a întâmplat ce i s-a întâmplat?! Păi, i s-a întâmplat pentru că... Vitanidis era extrem de sentimental, nu avea un mare talent, dar trăia foarte intens actul turnajului unui film. Am fost la el pe platou, când filma, era cel mai emoționat dintre toți. Ori emoția se transmite. Nu se poate ca tu fiind rece ca gheața să emoționezi sala, nu, nu există așa ceva. Tot ce există acolo, pe ecran, devine emoționant dacă cel care regizează e la rândul lui emoționat. E o poveste simplă, de transfer emoțional, asta am învățat de la Vitanidis.

După aia am fost prieten cu Veroiu, pe care îl admiram. Mircea Veroiu avea o eleganță înăscută, un soi de detașare, vedea lumea ca un spectacol continuu. La el filmul era o chestie continuă, de unde și cadrele acelea lungi. Și era un om bun, extrem de sentimental. O să-ți povestesc ceva legat de Veroiu. După *Lișca* nu mă mai lăsau să fac film, vreo patru ani, și cei de la casele de filme îmi tot împingeau sub nas scenariu muzicale, comedii, ceva cu care să nu-i supăr pe comuniști. Și cel care a venit la ușă la mine, la etajul șapte, deși nu vorbisem cu el de aproape un an, a fost Mircea Veroiu, să mă convingă să fac *Sania albastră*: domnule, îți faci mâna, important e să-ți faci profesia, important e să lucrezi cu actorii, îți mai faci o secvență a ta...

Dar cel mai mult și cel mai tare m-a influențat Pintilie. De fapt, Pintilie este și motorul ultimelor mele filme, poate sunt și influențat de răutatea lui. Imediat după Revoluție nu am mai vrut să fac filme, am avut câțiva ani în care mi s-a părut că lumea e dezmembrată, că totul e aiurea... și-atunci Pintilie m-a chemat la el, avea undeva o garsonieră, m-a chemat și mi-a tras așa un perdaf: nu ție rușine, cu talentul pe care-l ai în loc să te ții de film, crești porumbei, te ocupi de căcaturi... Aveam *Raport despre starea națiunii* în scenariu, l-a citit și m-a îndemnat să-l fac. A văzut filmul în faza de montaj și mi-a zis: băi, ai ratat o capodoperă, ești tâmpit!... și mi-a cerut voie să-l remonteze. Am văzut varianta lui, era foarte interesantă, însă, nu din orgoliu, dar ca idee, am rămas la varianta mea.

(fragment din volumul *Oamenii de pământ* ai lui Ioan Cărmăzan, în curs de apariție la Editura Ecou, Cluj-Napoca)

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

Ne modernizăm de două secole (II)

Traian D. Lazăr

Modernizarea orientală. Modelul Estic (1944-1989). Vechile metode de introducere a unui model de modernizare au fost „îmbunătățite”. Deoarece „oameni de încredere”, adepții locali, colaboratorii noului Modernizator erau persoane de extracție socială joasă, lipsiți de calitățile și pregătirea necesară exercitării puterii politice, au fost aduși „consilieri”, dirijori din umbră, conducători efectivi ai instituțiilor statului și sectoarelor economice. Instituția consilierilor masca ocuparea și conducerea efectivă a țării de către Modernizator.

Modernizatorii estici, sovieticii, și-au așezat de la bun început clasa, superioritatea față de cei occidentali. Meschinăria occidentală a fost înlocuită cu o generozitate tipic orientală. Occidentalii te modernizează contra cost și au totdeauna grijă să-ți arate, spună, atragă atenția, că ești rămas în urmă, că nu ții pasul, că ești altfel, mai mic, pricâjit, demn de milă, că te despart secole și kilometri de nivelul lor de civilizație. Orientalii te tratează ca pe egalul lor. Dacă ai ales modelul lor de modernizare ești declarat automat cel mai avansat din lume. Din rămas în urmă față de occidentali, te trezești că le-ai luat-o înainte, că lor le vor trebui secole și kilometri să te ajungă din urmă. Toate elementele modernizării nu ți se oferă cu târâita și contra cost, cum procedau occidentalii, ci cu toptanul și nemiluita. Își pun punga lor goală lângă punga ta plină și chefulți împreună și cu maximă bună dispoziție din această comunitate de bunuri.

Relațiile reciproce nu erau ca de la stăpân la slugă, nu mai erai pus să pupi papucul sultanului, acum partenerii erau situați pe o platformă de egalitate, erau „tovarăși” ce derulau raporturi moderne „de întraajutorare tovarășească” în cadrul căroră Modernizatul lăsa pe Modernizator să cotrobăie prin (să dispună după bunul său plac de) buzunarul Statului.

Principiul de bază al modernizării estice a fost egalitatea dintre oameni, dintre membrii societății. Cu timpul se va dovedi, dar nu se va accepta, că această egalitate era ușor de realizat în vorbe și greu în faptă, ba, mai mult, că oamenii nu vor să fie egali, au orgoliul individualității, personalității, unicității. Sau vor să fie egali, când le merge rău, dar nu și atunci când le merge bine.

Modernizarea estică a început cu egalizarea proprietății. Practic, într-o societate, e imposibil să-i faci pe toți, dintr-o dată, mari proprietari. E mai ușor să-i faci mici proprietari. Ca atare s-au rețezat vârfurile, s-au desființat marile proprietăți prin expropriere (reforma agrară 1945), prin naționalizare (iunie 1948) și deschiaburire (1953). Unii mici proprietari nu se mulțumesc cu puținul pe care-l au, vor mai mult. Asta înseamnă că, lăsați de capul lor, vor genera iarăși o societate cu mari diferențe de avere, ori noii modernizatori voiau o societate egalitaristă. Deci trebuia distrusă mica proprietate. De voie sau de nevoie micii proprietari agricoli s-au unit în gospodării agricole colective (cooperative agricole de producție), iar micii proprietari industriali și comerciali în cooperative meșteșugărești sau de consum.

Începuturile fiecărei modernizări seamănă cu luna de miere. Nu, să nu vă așteptați că voi

exemplifica situația referindu-mă la sex. Mă voi referi la flori. În luna de miere soțul îți oferă flori zilnic sau chiar de mai multe ori pe zi. Ți se formează convingerea că toată viața o vei duce astfel și că ai un soț minunat. Apoi soțul minunat îți aduce flori săptămânal, lunar și... din an în Paști, transformându-se într-un om cu defecte, la început suportabile, apoi treptat inadmisibile și care trebuie înșelat, părăsit etc. La fel au stat lucrurile și cu modernizarea. La început Modernizatorii oferă flori, adică stimulente pentru atragerea populației în structurile pe care doresc să le creeze. Primelor gospodării agricole colective li s-a asigurat: scutire de impozitele față de stat, credite fără dobândă sau cu dobândă mică, unelte și mașini agricole la prețuri mici etc. Într-o asemenea situație, evident că întreaga recoltă obținută se împărțea între membrii colectivei – nu aveau de dat nimic nimănui. Țăranii satelor vecine erau invitați sau chiar aduși să vadă cu ochii lor prosperitatea colectivităților, fără să li se explice dedesubturile. Realitatea convinge, așa că țăranii s-au înscris masiv în gospodăriile colective. Puținii încăpățânați au rămas pe dinafară, iar chiaburii nu erau primiți chiar dacă ar fi vrut.

Când numărul gospodăriilor a devenit destul de mare – înghițind și pe încăpățânați și chiaburi – Modernizatorii au renunțat la stimulente, la „cheltuielile pentru publicitate”. Pe de o parte pentru că își atinseseră scopul. Pe de altă parte pentru că sistemul „pomenilor publice” era nesustenabil. Statul nu avea resurse pentru a-l susține, s-ar fi autosabotat. Așa că structura economică ce funcționa pe baze „attractive” a fost înlocuită cu o structură ce funcționa pe baze „reale”: plata impozitelor la stat, credite cu dobânzi mari pentru a asigura profitul băncilor, prețuri mari la mașinile agricole pentru a susține industria etc. Scăzând toate aceste „datorii” ale gospodăriilor colective, partea care se împărțea colectivităților s-a diminuat. Și odată cu ea și entuziasmul și aderența la noul sistem.

Când are de-a face cu un partener incorect românul nu scoate pistolul să-l împuște, nu-și duce pistolul la tâmplă să se sinucidă, pentru a-l impresiona cu noblețea gestului, nu-l pândește la strâmtoare și-l îngroapă etc. Românul își încrucișează brațele și așteaptă: 1) să vadă până unde merge neobrăzarea partenerului și 2) să-i vină mintea cea de pe urmă, să-l învețe cum să-l trateze pe neobrăzat. Văzând că statul le ia aproape toată recolta, colectivității n-au mai vrut s-o culegă, exprimându-și astfel nemulțumirea și crezând că neobrăzatul (statul) n-o să se descurce. Dar s-a descurcat trimițând armata, școlile și funcționarii la cules. În replică țăranii „au cules noaptea”, pentru sine, luând-o înaintea culegătorilor de zi. Era un joc periculos de-a șoarecele și pisica.

Pentru a-i atrage pe șoareci și a-i determina să nu mai ronție din proprietatea comună, să-i fie prieteni, pisica și-a luat o blană tricoloră, națională. Mai ales că lumea șoarecilor începuse să se cam prindă cum e cu „întraajutorarea tovarășească” cu Modernizatorul dinspre Est. Își făcuse loc chiar în capul șefului (statului) că ar fi bine să ne vedem de treburile noastre specific românești. Ba



Rembrandt, *Femeie goală șezând pe o movilă* /cca.1631

chiar trecuse la fapte, ceea ce a nemulțumit grav pe Controlorul modernizării estice. Curios este faptul că Modernizatorii, estici sau vestici, numesc (boala respectivă) asemenea simptome cu același termen, „naționalism” și aplică pentru eradicarea (ei) lor același tratament, fie că e vorba de România fie că e Panama: pacientul trebuie supus unui tratament de șoc. În consecință, românii prea tricolori, prea infectați de „naționalism” au fost „curățați”.

Modernizarea occidentală (Modelul Vestic) 1989 ș.a.m.d. Restul populației a fost supusă unui tratament de „europenizare”. Pacienții trebuiau mai întâi dezorientați: li se spunea că s-au rătăcit urmând calea național-comunistă, că nu se mai aflau în Europa, ci într-un loc neprecizat din spațiul cosmic. Trebuiau apoi convinși de marele noroc ce îl au fiind găsiți de Salvatorii binefăcători, care îi vor readuce în Europa. În etapa următoare a tratamentului erau puși să facă exerciții de autoconvingere scandând în cor mantra (nu lozincă!): Vrem în Europa! Pentru o mai mare eficiență, exercițiile se făceau sub îndrumarea unor „profesori” recrutați dintre localnici. Se zice că unul dintre inițiatorii Tratatului (mișcării) ar fi comentat cu malițiozitate: Le vor trebui 20 de ani ca să-și dea seama pe ce drum au apucat-o! Nu e o apreciere peiorativă, a precizat el. Strămoșii mei au rătăcit 40 de ani până au găsit ceea ce le-a fost făgăduit (Pământul Făgăduinței)! Au trecut de atunci 2000 de ani, oamenii s-au mai deșteptat, dar... prostia e persistentă, se vindecă greu! (Eu însumi am mers timp de 45 de ani spre Est, ca să ajung în Vest!)

Purtătorii modernizării, estici sau vestici, n-are importanță, dispun de un mare talent didactic. Primul principiu al didacticii lor prevede că Subiectul supus modernizării se află în stadiul de troglodit care trebuie să învețe de la A la Z alfabetul civilizației. Modernizare nu înseamnă doar să-i dai trogloditului unelte și tehnologii mai bune. Nu! Trebuie să-l civilizezi, adică să-l înveți, iar dacă nu vrea, să-l determini (nu e frumos să spui că îl silești!) să se îmbrace, să se comporte, să vorbească, să scrie, să se roage, să se nască și să trăiască după modelul tău, cu alte cuvinte să renunțe la „civilizația” (sau la lipsa lui de civilizație), însușindu-și civilizația ta.

La modernizatorii estici acest proces se desfășoară „după dictare”, rapid, fără multă vor-





bărie. La modernizatorii vestici, întreaga acțiune are amprentă democratică, cu dezbateri nesfârșite, ciorovăieli etc., dar cu același rezultat ca la estici: Se face! Chiar dacă nu vrei! Dar subiectul rămâne cu impresia pozitivă că nu a fost silit, și-a putut spune oful, a răcnit și s-a răcorit!

Din ciorovăielile asupra modernizării, observatorul atent își poate face o impresie asupra calității oamenilor (subiecților) implicați și a epocii. La precedenta modernizare vestică, cea de după 1866, dezbaterile se făceau la nivel academic, îmbrăcată într-o impresionantă haină filozofică. Se angajau dispute docte, din care românul simplu nu înțelegea nimic și nici nu-l interesau, despre raportul dintre formă și fond. Despre contradicția dintre „formele occidentale” pe care modernizatorii, adepții locali ai modernizării voiau să le introducă cât mai rapid în țară și „fondul” tradițional românesc, pe care opoziții modernizării și partizanii unei modernizări treptate, moderate voiau să-l păstreze, să nu-l înlăture în totalitate. După 1989 dezbaterile aceleiași probleme nu se mai făceau la nivelul elitei, a coborât la nivelul străzii și se făceau pe înțelesul acesteia, cu politicieni de nivelul ei. Expresia preferată era: „tăierea cozii câinelui”, adică introducerea rapidă a „formelor modernizatoare occidentale.” Pentru că precedentele treceri de la o modernizare la alta fuseseră însoțite de schimbări numite „reformă”, s-a renunțat la acest termen a cărui semnificație reală era cunoscută populației trecută prin reforma agrară, monetară etc., și s-ar fi putut împotrivi sau neparticipa, fiind înlocuit cu termenul „tranzitie”. În „fierbințelile” tranziției nu s-a tăiat doar coada câinelui comunist, ci a fost tăiat chiar câinele. În bucățele cât mai mici numite proprietate privată (care trebuiau să concureze pe piață cu bucățile vestice!). Acțiune numită privatizare.

Pentru agricultură, unii români au sugerat gruparea acestor bucățele în cooperative, cum existau și în Vest. Dar românii, care nu știau cum sunt cooperativele din Vest, dar cunoșteau cum fuseseră cele din Est (pe care tocmai le desființaseră), și-au manifestat scârba față de acest fel de modernizare vestică, ce semăna atât de mult cu cea estică. (Semănau, e drept, dar se făceau cu altfel de oameni, comentăm noi.) Și s-au întors de la tractor la plugul tras de un cal sau bou, de la prășitoare la sapă, de la combină la seceră. Ori și-au lăsat pământul nelucrat. Ori și-au vândut pe nimic proaspăta proprietate privată unor întreprinzători. Dintre ei, ori străini. Și merg pe drumul „de la marea proprietate colectivă la marea proprietate privată”. Înlocuind Egalitatea comunistă cu Inegalitatea democratică (capitalistă de fapt, dar cum nu e potrivit să-i spui așa, se mai caută un termen potrivit, care să mascheze realitatea, s-o facă mai acceptabilă).

Aceeași metodă de îmbucătățire, dar în formă valorică, nu fizică, s-a aplicat întreprinderilor industriale etc. Întregii populații (industria era proprietatea întregului popor doar) i s-au distribuit acțiuni valorice, reprezentând partea ce li se cuvenea din proprietatea întregului popor. Mai volatile decât pământul, aceste acțiuni au fost rapide și în cantități mari vândute, procesul constituirii Marii proprietăți în sectoarele industriale, comerciale, transporturi etc. fiind mult mai rapid și mai vizibil decât în agricultură. A contribuit la aceasta și pătrunderea marilor firme vestice, care și-au înființat filiale (prin investiții proprii sau cumpărare de acțiuni, de la particulari ori stat).

Și Modernizatorii vestici au folosit, ca și Modernizatorul estic, stimulentele, „momeala”, pentru a impulsiona constituirea structurilor eco-



Rembrandt Predicatorul Jan Cornelisz. Silvius /1646

nomice și politice dorite. Constituirea și înregistrarea unei firme private se făcea gratis, fără plata vreunei taxe la stat etc. Erai aproape rugat să devii „patron”. S-au constituit zeci de mii de firme și s-au născut zeci de mii de patroni. Era vremea în care era ușor să te naști patron, dar era mai greu să trăiești ca patron. În acel timp, foștilor proletari prăpădiți dinainte de '89 li se umplea gura de savoare (salivau de poftă!) când își întâmpinau prietenii cu „ce mai faci, patroane”. Cei mai mulți „au murit de tineri, odată cu firmele lor”, iar altora li s-au uscat rapid gurile! Acum nașterea unui nou patron, a unei noi firme e... dificilă. Taxele și formalitățile te sugrumă.

Ploaia stimulentele modernizării vestice s-a abătut și asupra terenului uscat al vieții politice, unde zeci de ani crescuse și înflorise partidul unic. A plouat cu partide. Un număr infim de persoane (250) putea crea un partid. Aproape că puteai să-ți creezi un „partid de familie” sau „de prieteni”, deși cele mai multe au fost „de buzunar” adică au trăit atâta timp cât au avut ce suge din „bugetul statului”, care le asigura sedii, bani pentru funcționare etc.

Dogma, principiul central al modelului occidental de privatizare, este proprietatea privată. S-a acceptat, în surdină și tacit, încă din sec. al XIX-lea, ideea lui Prudhome că „proprietatea este un furt”. O asemenea idee amorală și rușinoasă nu putea fi acceptată formal de către adepții proprietății private, oricât de înfocați ar fi fost ei, așa că a fost pusă pe seama comuniștilor, a lui Marx și Engels. (Așa că s-a furat și la privatizare și la restituire.) Dar... de vreme ce comuniștii au „furat” (confiscat, naționalizat etc.) proprietăți particulare, nu-i așa că e corect să li se restituie lor sau urmașilor aceste proprietăți (ceea ce li s-a furat)? Da. Ușor de spus, complicat de făcut, dar s-a făcut.

Ambele procese, privatizarea și restituirea, au fost făcute de oameni. Și omul, după cum se știe, e supus greșelii, făcută fără voie, dar de multe ori cu voie! De atât de multe ori cu voie încât... am speriat Vestul! Că s-a furat din proprietatea comunistă, ni s-a trecut cu vederea (mai ales dacă și-au luat partea!). Comuniștii trebuiau pedepsiți într-un fel, chiar dacă asta însemna să furi din proprietatea întregului popor român. Că s-au făcut restituiri „după sprânceană”, de multe ori celor neîn-

dreptățiți, s-a admis... cu moralizări, din cauza celor îndreptățiți (pentru a-i calma pe îndreptățiți, care credeau Vestul apărătorul lor). Dar...

În concepția occidentală acest lucru de nerecunoscut și neadmis, furtul, se poate practica până la constituirea structurii de proprietate specifice noului sistem de modernizare. La români însă, acest furt era continuu, Tranziția nu mai avea sfârșit. Și era scandalos și revoltător ca un fost comunist-proletar din Est să ajungă deodată, din câteva tunuri, egal ori superior în avere unui vestic ce-și acumulase în decenii averea. Și atunci Modernizatorul a strigat: Corupția! Stârpiți-o! Din cauza ei sistemul nostru, devenit și al vostru, nu funcționează (adică furtul continuă, infractorii nu sunt pedepsiți). Unii dintre hoști s-au pocăit. Și-au spus, destul, să ne oprim. Alții însă, mai lacomi, sau care nu furaseră cât doreau, au continuat. Iar primii, la cererea Vestului, s-au pus pe reformarea justiției. Și au format-o și reformat-o până au mototolit-o. Dar se ține încă bine. Față de muritorii de rând.

Iuțea de mână a Modernizatorilor și nebăgarea de seamă a românilor a făcut ca, la fiecare modernizare, ei să constate, cu întârziere, discrepanța dintre ceea ce le oferă (arată) Modernizatorul și ce așteaptă (visează) ei de la modernizare. De la ultima modernizare occidentală ei așteptau: libertatea de mișcare prin Europa, ca turiști, dar nu li se oferă nici ca muncitori; integrarea în Europa cu păstrarea specificului național, dar nici presa nu mai folosește limba națională, ci romgleza; cât despre egalitatea cu ceilalți europeni, vorba cântecului „vise, vise cu dureri și amintiri...”

Vise în reluare, ale modernizărilor! Vise naționaliste, reprobabile!

Firi sensibile la nou, la înnoire, adică la modernizare, românii au crezut cu sinceritate, la fiecare modernizare, că soarta lor se va schimba. Românii s-au bucurat la fiecare dintre aceste modernizări, uitând ceea ce le lăsaseră, cu limbă de moarte strămoșii lor, cronicarii: schimbarea domniilor - bucuria nebunilor! La 1829 s-au încântat că puterea protectoare, Rusia se angajase „a determina viitoarea lor organizare în spirit mai liberal” (Convenția de la Akkerman). Peste 20 de ani, la 1848, au dat semne că înțeleseseră esența noii organizări liberale - absolutismul otoman fusese înlocuit cu absolutismul țarist. Dar n-au avut ce face, l-au suportat până în 1853! La 1866 au fost și mai bucuroși că și-au adus la conducere, pentru a fi îndrumați pe calea modernizării, un prinț străin. N-au trecut decât 20 ani și deja se văitau că „A venit un rege neamț/ și ne-a pus cu gâtul-n lanț”. Și n-au mai putut să-și scoată gâtul din lanțul modernizării occidentale decât peste 81 de ani. Pe când își scuturau grumazul, savurând senzația libertății, din neatenție „au căzut - au fost împinși - din lac în puț”. Și... au văzut roșu în fața ochilor. Nu le-a plăcut nici această culoare - nuanță de modernizare - socotind-o prea sângeroasă, roșie. Au urmat - patent Picasso - îndemnul de a trece la o perioadă de modernizare albastră. Iar n-au fost atenți, uitând că nu există doar albastrul pur al cerului ci și... sânge albastru! După două decenii, loviți de acest tsunami de sânge albastru, mai vechi și mai nou, deja își spun: ce liniștite și puțin adânci erau apele bălții roșii, numai ageamii se încau în ele, pe când din tsunamiul albastru nu scapi decât dacă ai yacht! Sau joncă! Iată o nouă perspectivă modernizatoare pentru români! Cine spune că suntem o nație amorfă, când suntem atât de schimbători și dornici de înnoire, mă rog, modernizare? Pardon, postmodernizare! Modernizare în reluare!

Tudor Opreș, un poet neoclasic în mileniul trei

Dan Damaschin

Atât data nașterii (1926), cât și traseul accidentat, fracturat al biografiei sale scriitoricești plasează numele poetului Tudor Opreș în cadrul *generației războiului*, supranumită și *generația pierdută* și apoi, *recuperată*. Sintagmele și calificativele ce o definesc sunt menite a sugera, deopotrivă, ambianța nefastă a intrării în arena publică a componentilor ei, în perioada conflagrației secunde și în cea imediat postbelică, dar și împrejurarea dramatică a *pierderii* lor din „vedere”, *id est*, din orizontul actualității și istoriei literare, pe durata câtorva decenii ori chiar definitivă, consecință a reclusiunii impuse sau a exilului interior (voluntar asumat). Cât despre „recuperarea” protagoniștilor, aceasta s-a dovedit adesea „parțială”, chiar foarte parțială, atât în ce privește autorii, cât și operele lor (unele confiscate de organele represive și nereturnate până în prezent). Acesta e, în mare, traectul generației căreia îi aparține Tudor Opreș, iar destinul său de creator nu diferă prea mult de cel al celorlalți membri, dacă avem în vedere etape precum: startul ratat (debutul literar amânat timp de decenii), tăcerea autoimpusă conjugată cu obstinatul refuz de a face concesii ideologice și politice, revenirea târzie în actualitatea literară.

Apropiat ca vârstă de Geo Dumitrescu, Ben. Corlaci, Constant Tonegaru, Ion Caraion, reuniți în gruparea bucureșteană „Albatros”, dar și de transilvănenii Radu Stanca, Ștefan Aug. Doinaș și Ioanichie Olteanu, fondatori și membri ai „Cercului Literar de la Sibiu”, T. Opreș nu își exprimă adevărată la vreuna dintre cele două formațiuni, nici măcar prin colaborări la publicațiile apărute sub egida lor. Față de cele două centre ilustrând orientări spre modalități și formule poetice absolut divergente, poziția precocelui liric, care cuteza la 16 ani să-și supună textele judecății lui Arghezi, nu era tocmai echidistantă. Deși bucureștean la origine și ca formație universitară, autorul manuscrisului *Zborul cărbușului* datând din 1939/1944 și al celui intitulat *Cîntecul Săgetătorului* (1946) se vedește, prin opțiune, dar mai ales prin structură, un afin, un înrudit poetic al tinerilor literați din gruparea sibiană. Cu deosebirea că la membrii C.L., propensiunea pentru baladesc era susținută, argumentată teoretic (prin liderul lor de la acea dată, Radu Stanca, cu *Resurecția baladei*), după cum fundamentarea și năzuința spre un nou clasicism dobândeau valențe programatice, stauate ca atare în perspectiva euphorionismului, conceput de celălalt lider cerchist, I. Negoiescu. Îmbrățișând un mod al lirei, olimpien, ce se vrea peste mode și timp, eul liric pe care versurile lui Tudor Opreș ni-l relevă constituie antiteza totală a insului prezumțios amăgindu-se că poezia începe și se sfârșește cu propria producție lirică. Conștient încă din pragul juneței sale că talentul se cere acompaniat de o cultură solidă, autorul a zăbovit cu folos și luare aminte asupra evoluției poeziei, în toate capitolele și etapele ei, confirmând ideea că un poet veritabil recapitulează în subtextul propriei deveniri momentele ce au marcat traseul liricii universale. Este ceea ce sugerează rândurile lui G. Călinescu, atunci când se apleacă asupra textelor celui aflat „la vârsta rimbaldiană” (20 de ani), recunoscând dificultatea fixării autorului „în perimetrul unor curente literare”, deoarece „Le-a parcurs prin bune lecturi și le-a asimilat pe toate, realizând în topitura versurilor o sinteză încântă-

toare de elanuri renascentiste, învolburări romantice, unduire de melos simbolist, smațuri și armonii folclorice, coloane de puritate și echilibru clasic”.

Parcă spre a veni în întâmpinarea cititorului (lector obișnuit sau calificat), care se confruntă cu dificultatea evocată de comentariul călinescian, lirismul lui Tudor Opreș se arată preocupat de scrutarea propriului „chip”, a propriilor temeuri ontologice și estetice. De aici, năzuința spre autoportretizare și spre autodefinire a rostirii poetice, astfel că opera sa este împânzită, pe traseul ei, de autoportrete lirice, precum lucrarea picturală a unui Rembrandt sau Van Gogh e amprentată de „chipurile” acestor maeștri.

Recursul la tiparele prozodice consfințite nu înseamnă, în cazul său, o opțiune gratuită pentru clasicități și nici pentru o formă fără fond. De cele mai multe ori, vocea auctorială însufletește cu brio o scenă de străveche faimă sau un decor arhiconscrat, precum în acest decupaj autoportretizant, unde, ajutat de ambianța geografică impregnată cu memoria antichității, autorul izbutește fără efort și ezitare să se transpună în postura bardului clasic, milenar, reprezentând modelul: „Pe-aici, odinioară, înfășurat în praful / Ca într-o togă a stepei cu poale de ciulin/ Priveam ca și Ovidiu din tristul chenotaf/ Cum și-întruna sprânceana bătrânul Euxin”.

Atunci când reminiscențele culturii înseamnă mai mult decât simple referințe sau toposuri livești (gen: „Să rățăm departe, spre țărurile calme/Unde Mignon, odată, iubise portocalii/ Și unde vâlul indic al blândeii Sakuntalii/ Cu boabe de lumină ne picură în palme”), convertindu-se în metafore ale propriului destin, asistăm la triumfuri ale ideii poetice încorporate în maximă expresivitate. *Balada ultimului Săgetător* se înscrie pe această linie, ca reușită majoră pe tărâmul fecund al artelor poetice și autoportretelor autorului. Suprapunând imaginea semnelui său zodiacal pe figura legendară a urmașilor lui Chiron, eul liric se autoprocama „ultimul, simbolicul centaur”, identificându-se cu monstruoasa plămădire în care om și animal au fost hărăziți să coabiteze. „Ultimul Săgetător” se prezintă ca o făptură ambiguă, sfâșiată de impulsuri contradictorii, atrasă, deopotrivă, de culmile celeste (marcând: aspirația spre Absolut), dar și de gravitația teluricului, de imperiul instinctelor colcăind în subteranul ființei: „Mă tulbură enigmele făpturii/ Și veșnic năzuiesc spre zarea-naltă/ Dar în adânc instinctele tresaltă/ când mă pătrund arterele naturii.// Necruțătoare, soarta mi-e o carte/ A două lumi ce-și împletesc ispita. Ajuns pe culmi, mă năruie copita/ Și ca Sisif duc piatra mai departe...”

În ciclul baladesc din care tocmai am citat (cel mai consistent și mai bine reprezentat, alături de cel consacrat sonetului), tentația autoportretizării se vedește irezistibilă, încurajată și de convențiile speciei ca atare. Regizor și autor, simultan, poetul își distribuie sieși roluri ce convin și converg artei poetice pe care o profesază, dar și biografiei sale interioare. Concludente ar fi piese precum: *Balada visului de zidar* (ritmuri folclorice decantate în maniera lui Dan Botta: „Ca un flutur nins./ În lumină prins./Mă scufund în templu/ Visul să-l contemplu”), *Balada lui Narcis* (sonuri barbiene de elevată ținută: „Oglindă limpede, pojghiță de ninsoare./ Hotar deplin, adâncă presimțire./ Neliniști resfirate-n neîmplinire/ Schimbați-mi trupu-n lujer viu de floare!”), *Balada lui Don Quichotte* (străbă-

tută de un frison de autoironie romantică: „În veacul meu, nemângâiat și trist,/ Cu chivăra pleoștită pe figură,/ Îmi proiectam

pe-un cer de ametist/ Ca pe un decor hilara mea statură”) ori *Balada bătrânului mereu tânăr*

(cutreierată de un revigorant suflu arghezian:

„Bătrânețe, mare Doamne,/ Toți îmi spun în prag de toamne/ Că mi-e glasul de rugină,/ Carne roasă de vermină,/ Sufletul, somnatic smârc,/ Gândul fără har și sfârc”).

Patru cicluri poetice (*Omul, cu iubirile, Contopire, Sonetele deplinei iubiri și Mirajul lui Eros*), corespunzând la tot atâtea anotimpuri și vârste erotice, reconstituie biografia liric-sentimentală a autorului. Parcurgându-le, o primă constatare se impune: poezia de dragoste reprezintă punctul forte al creației lui Tudor Opreș. Aprofundarea acestor texte obligă, însă, la o a doua remarcă, imperios necesară: izvoditorul lor nu este un „cântăreț al dragostei” în accepțiunea obișnuită, căzută în banal și desuetudine, a termenului. Viziunea iubirii ca principiu generator, ordonator și cârmuitor al Universului, prezentă în aceste vremuri, se revendică deopotrivă din apoteoza finală a poemei dantești („Iubirea care mișcă sori și stele”), ca și de la preceptele faimoasei epistole pauline (1 CORINTENI 13), atunci când proclamă supremația Iubirii față de celelalte valori umane și totodată, capacitatea ei mântuitoare: „Deasupra tuturor, născută vie,/ Din dor, din cântări și armonie/ Stă cheazășie Omului: *Iubirea...*” Decretând suveranitatea acestui sentiment (admirat în tripla sa ipostaziere: Eros, Philia și Agapē), poetul îl investește cu atributele Absolutului, ce desfid celelalte emanații ale cugetului și sufletului ca speculații inconsistente și spectre ale zădărniceii: „Tot ce-i în rest e apă chioară/ Precepte, legi ce-n golul minții zboară,/ Măști ieftine ce și le pune firea”.

În aceste condiții, nu e de mirare că preamărirea Iubirii dobândește accente hieratice, își apropiază note de religiozitate, ce proiectează imaginea iubitei, ca obiect al adorației, pe un fundal biblic, corespunzător zămislirii Evei, ca prototip al Femeii: „De-ai fi doar tu pe globul pustiit/ Mi-ai fi de-ajuns și Proniei i-aș cere/ Să te păstreze-n chivot aurit/ Tu, prima mea și ultimă putere”. Într-atât persoana iubită se confundă cu prezența absolută, încât ea se poate substitui nu doar stihilor primare, ci chiar Logosului primordial, întemeietor: „Fosnirea rochiei tale mi-ar fi vântul/ Parfumul tău, aroma de salcâm,/ Și vorba ta ca-n biblii-ar fi Cuvântul/ Ce însămânțează-al faptelor tărâm”. În cosmosul instituit prin puterea demiurgică a iubirii, femeia deține un loc și un rol privilegiat („Femeia însă-i miezul lumii”), ea reprezintă o „axis mundi” și un „misterios acord al Firii”, e o voință de armonie ce contribuie, decisiv, la concilierea contrariilor și la convertirea lor într-o muzică a sferelor. Versuri precum: „Ea forței dă mlădiiciune, ocărei grele, son de odă/ Și clocotul îl limpezește ca pe-un cristal într-o geodă” vin să evedențieze aportul catalizator și funcția cathartică, transfiguratoare a *eternului feminin*. Sau mai concret, desprins din biografia cuplului de îndrăgostiți, miracolul aceleiași inefabile metamorfoze: „Erai un fir de trestie, subțire./ Nevolnic strigă către cerul larg./ Un minuscul și neștiut catarg/ Cu teamă înălțat către iubire./.../ Și-acum, printr-un adevărat miracol/ Ducând la împlinire un oracol/ Îți desfășori spre lume talia zveltă// Și simt cu spaimă și cu fericire/ Cum tu, un fir de trestie subțire,/ Mi-ai prefăcut tot sufletul-ntr-o deltă”.

Pe cât de prodigios-fecund se vedește, ca efect, prezența fastă a femeii adorată, pe atât de pustitor/devastator este resimțit golul sufletesc iscat de absența aceleiași: „Căci doar așa, în lipsa ta, simt golul/ Făpturii tale de pământ și foc”. Drept con-



secință a vidului ce invadează persoana celui care iubește apare starea de alean și tânjire, de nerodire și neîmplinire, echivalând cu o existență văduvită de sens și cu o rostire poetică damnată, deposedată de pâlpâirea harului mântuitor: „Mâinile betege mi-s/ Fără lutul tău de vis./ Ochii mi-au secăt pe zăre/Căutându-te-n pierzare/.../ Iară sufletul e-o floare/ Fără rod la cingătoare./ Dorule, te fă puhoi/ Și adă-mi-o înapoi/ Că mi-e pâinea fără ea/ Iască fără miez de stea./ Că mi-e apa care-o beu/ Tulburată de un zmeu/Și mi-e traiul în neștire/Și cuvântul osândire”.

Spectrul scindării cuplului, insinuat în nerăspunsul celeilalte jumătăți, capătă proporțiile unui cataclism geologic, capabil să provoace dislocarea personalității („Întregul meu de stânci e rupt în două”). Cu accente dramatice amintind de eminesciana *Odă în metru antic* („Te chem gemând și sufăr și mă zbcium./ Ca Phoenixul mă mistui și renasc”), consumat de rugul insațiabilei și neîndurătoarei pasiuni, poetul imploră pacea lăuntrică și redobândirea stării de grație (har creator), din partea capricioasei iubite și muze: „Femeie brună, muzică și spadă/ Dă-mi liniștea și aripa-napoi/ Și vom sui pe creste amândoi/ Cu sufletul văltoare de zăpadă...”

Puțini poeți, inclusiv din spațiul universal, au probat o atât de constantă și îndelungată devoțiune în glorificarea eternului feminin și în consemnarea fidelă a avatarurilor erotice precum Tudor Opreș, în cuprinsul liricii sale. Pe parcursul celor peste șapte decenii de ofrandă poetică adusă Iubirii, protagonistul acestui veritabil maraton/erotikon și-a acordat lira la sonorile celor mai reputați cântăreți care au celebrat nemuritorul sentiment, făcând-o să vibreze în ritmul sonetului petrarchist, să intoneze melosul baladei villonești, să scandeze terține dantești, să-și reverse patosul în stanțe goetheene ori sarcasmul în catrene baudelairene, fără, însă, ca acest dialog cu maestrul, convingător-virtuos susținut, să impiezeze asupra originalității discipolului de peste veacuri. Dialogul menționat nu are loc doar la nivelul

formelor, tiparelor prozodice, poemele lui Tudor Opreș constituindu-se, adesea, în replici ale unor teme consacrate. Aș cita, ca edificatoare, revelația târzie a mării iubiri, motiv ce a cunoscut o strălucită carieră, de-ar fi să amintim numai *Elegia de la Marienbad*, capodopera lui Goethe, sau în plan autohton, ciclurile de senectute aparținând lui Blaga (*Cântecul focului*) și V. Voiculescu (*Ultimele sonete...*). Iată cum sună, intonat de autorul de care ne ocupăm, liedul pasiunii crepusculare: „De ce-ai venit așa târziu, când totul/ Îmi pare-un crater de vulcan surpat./ Când harpa morții cântă savaotul/ Într-un amurg cu soare-njunghiat? /.../ De ce mă chemi la tronul de lumină/ Pe mine sclav orbit de-atât catran/ Și unor vise roase de vermină/ Încerci să le redai un vechi alean?/.../ Voi fi alesul Celuia de Sus/ Să răsucesc ascunsa lege-a firii./ Să fac un Răsărit dintr-un Apus...”

„Sonete ale mâniei”, ale frustrării și ale inadapării pot fi considerate textele ce alcătuiesc ciclul intitulat *Acum și aici* (datat 1920-2013), dacă avem în vedere atitudinea auctorială și afectele predominante ce le-au generat. O realitate românească halucinantă, greu de identificat („De când gonirăm marele coșmar/ Nu-mi recunosc nici țara, nici poporul/ Trecutul moare, plânge viitorul”), în care creația ca aspirație celestă a fost maculată („Se murdărește cântecul stelar”) și unde „Prosperă doar coruptul și-mpostorul” e denunțată într-un discurs, în premieră (la T. Opreș), furibund-indignat, impregnat cu accente de pamflet. Exasperat în egală măsură de o societate mercantilă și consumistă ca și de bălciul deșertăciunii literelor (unde „poeți inculți” slujesc postmodernismul), neoclasicului eşuat în Babilonul mileniului trei nu-i mai rămâne decât să invoce ultimul refugiu, cel pe care (doar) Divinitatea i-l poate oferi: „Ca să-ți purifici visele și ora./ Departe de Sodoma și Gomora./ De-al banului înveninat răsuflăte./ Ceri Proniei o palmă de văzduh/ Și o colibă, unde Sfântul Duh/ Te-mbie doar cu jilțul unui suflet”.

Recursul la mila și îndurarea divină implică, pe

de o parte, conștiința deplină a stării de păcătoșenie în care se află penitentul, pe de alta, profund-nezdruncinata convingere că nemăsurata capacitate de a ierta a Părintelui Ceres covârșește, întotdeauna, multitudinea greșelilor omenești și că, prin harul sfințitor, Atotputernicul poate tămădui plăgile infernale și poate restaura starea de inocență a sufletului: „Știi că-ți greșesc în vorbe și în șoapte./ Că Te-ntristează gândul necurat./ Ori când mă simți de Tine-nstrăinat/ Ca liliacul fâlfâind în noapte./ Păcatele mai mari sau mai mărunte/ Ce-mi plâng în trup ori scormonesc sub frunte/ Le limpezești cu zâmbetul patern// Și nesfârșita Ta mărinimie/ Ce-mi apără nevolnica pruncie/ Mă vindecă de smoala din Infern”. Precum un breviar confesional ad-hoc, terținele unui alt sonet (*Mă simt...*) găzduiesc o mărturisire de credință ce atestă, reiterat, buna relație cu Dumnezeu, fundamentată pe urmarea lui Iisus și împlinirea comandamentelor Sale, ca unică nădejde în izbăvirea proprie și în mântuirea neamului omenesc: „Pe Dumnezeu îl simt adânc în mine/ Și Crucea lui Cristos o duc în spate/ În lumea asta plină de jivine// Gândind că fapta fără de prihană,/ Iubirea și trăirile curate/ Țin veșnic dreaptă specia umană...”

Aparținând unei generații de atâtea ori nedreptățită de soartă și conjuncturi nefaste, sancționat de contexte social-politice, dar și literar-estetice neprielnice, destinul poetic al lui Tudor Opreș își scrutează chipul, brăzdat de cutele atâtor in Justiții, în oglinzile (încă) aburite ale viitorului, încrezător (totuși) că „Judecătorul ultim este Timpul”.

politica zilei

Toboșarii capitalismului de tranziție

Petru Romoșan

La ce sînt buni intelectualii în vreme de corupție? La nimic sau nu la mare lucru, în orice caz. Desigur, îi scot aici din discuție pe cei care sînt cu adevărat buni la ceva: mă gîndesc la oameni de știință, la specialiști în economie, la istoricii cinstiți, competenți, patrioți; la cei care fac cărți, filme, spectacole, la cei care cîntă, la educatorii care-și urmează vocația, la oamenii Bisericii care îți deschid ușa spre Dumnezeu. Sînt apoi destui patroni, doctori, agricultori, militari, contabili, ingineri, chiar și funcționari de stat care merită tot respectul. Dar toți cei pomeniți pînă acum sînt niște bieți anonimi pe lîngă singurii oameni importanți ai vremurilor noastre: vedetele de televiziune, ziariștii, cîțiva esești (nimeni nu prea știe ce înseamnă asta), analiștii neamului. Doar ei sînt «toboșarii timpurilor noi»! Dar la ce folosesc acești... toboșari? Toboșarii timpurilor noi sînt vitali. În timp ce îngrămădești tablouri și statui, falimentezi bănci, recuperezi în draci terenuri și case, privatizezi tot ce se poate privatiza, inclusiv monumentele istorice, cimitirele, parcurile, trecut și viitor, tot ce mișcă și

chiar ce nu mai mișcă, acești «intelectuali» îți sînt de mare ajutor. «Toboșarii» scot fum pe nări, le fac românilor moară în cap, îi țin pe fraieri cu ochii lipiți de sticla televizorului pînă îi apucă amețeala – estimp, mării oameni ai nației, bandiți notorii, regrupați în Parlament, ministere, primării, institute, comisii, pot opera nestingheriți și să punem și o întrebare concretă: la ce folosesc cele cîteva mii (cinci mii, șapte-opt mii, după alte estimări) de angajați bine plătiți din televiziunile și radiourile de stat, într-o țară cu atîtea nevoi adevărate?

Mihai Beniuc
1907 Sebiș, jud. Arad – 1988 București

Toboșarul timpurilor noi

Nimenea nu știe pînă mîne
Ce se mai alege și din noi –
Fost-am totuși eu și voi rămîne
Toboșarul timpurilor noi.

Cîntecele mele de pierzanie
Prevesteau de mult acest război –
Eu eram în mîndra Transilvanie
Toboșarul timpurilor noi.

Am venit pe malul Dâmboviței
Să sădesc maci roșii în noroi –
Roșii maci pe malul Dâmboviței
Toboșar al timpurilor noi.

Iată azi, cu mii de cai putere,
Timpuri mari s-anunță pentru noi.
Eu voi fi – se cere, nu se cere –
Toboșar al timpurilor noi.

Zâna mea deprinsă cu tristeți,
Pune peste jale noi altoi:
Bucurii să cânți ai să te-veți,
Toboșar al timpurilor noi!

București, 3 septembrie 1944

Reflecții franceze asupra Europei

Jean Marie Miossec

Andrei Marga

Atunci când l-am întâlnit prima oară pe Jean Marie Miossec mi-am dat repede seama că mă aflu în fața unui geograf care își concepe profesiunea înăuntrul culturii istorice, administrative și politice a timpului. De câte ori am fost oaspetele Universității din Montpellier m-am convins că el fructifică optim atuurile unui oraș dintre cele mai agreabile ale Europei, situat în regiunea inefabilă a Mediteranei, dintr-o Franță care este un pol cultural al lumii. Ca rectori, am pus, împreună, bazele cooperării dintre Universitatea Babeș-Bolyai și Universitatea Paul Valéry, de care continuă să se bucure studenții și profesorii.

Atunci când i-am citit scrierile mi-a devenit și mai clar că aveam de a face cu unul dintre specialiștii de prim plan ai Franței și ai Europei în amenajarea și gestiunea teritorială. Se poate observa, de altfel, în lista scrierilor sale, înaintarea dinspre Franța, trecând prin tematica Mediteranei, la Europa, Jean Marie Miossec fiind unul dintre autorii renumitei cărți *L'Europe et ses Etats. Une géographie* (2000), coordonată de Antoine Bally și Armand Fremont. Acum el ne oferă impresionanta carte *Rivages d'Europe. Personnalité et avenir d'un continent ouvert* (L'Harmattan, Paris, 2013, 854 pagini), care se deschide cu mărturisirea unui triplu interes pentru ceea ce înseamnă Europa: un interes ca cetățean, un interes ca specialist în amenajarea spațiului și un interes ca mediteranean iritat de lacunele politicii sudice a Uniunii Europene (p. 15). Jean Marie Miossec pune cu sinceritate degetul pe rană. „Epopoea europeană – scrie – el provoacă o reacție ambiguă, contradictorie, compusă din admirație și iritare. Succesele sînt spectaculoase, eșecurile sînt patente” (p. 15). El ne oferă o reflecție amplă, solid informată și personală (ca optică și, înainte de toate, ca trăire profundă) asupra stării și perspectivelor Europei unite. Înainte, însă, de a caracteriza concepția sa asupra Europei, vreau să scot în relief câteva opțiuni ale lui Jean Marie Miossec pe planul amenajării și gestiunii teritoriului, căci ele sînt importante.

Nu cu mulți ani în urmă, Jean Marie Miossec a publicat *Geohistoire de la régionalisation en France. L'horizon régional* (PUF, Paris, 2008, 602 pagini), carte care tratează chestiunea regionalizării. Opțiunea majoră este aici considerarea, în pofida oricărui convenționalism, a trei repere: politica, istoria și geografia în ceea ce privește regionalizarea. Dar noutatea primordială a cărții a fost – într-o Franță care a probat în istorie virtuțile unui centru de decizie rațional și responsabil – afirmarea orizontului regional și, cu aceasta, a multiplelor forțe de propulsie a țării. Mai vechi proiecte franceze de descentralizare – pe care noi, din afara Franței le-am întâlnit citindu-i pe Comte și Le Play – au fost împropățate inteligent de către Jean Marie Miossec, punînd în joc ceea ce el numește „perspective funcționale” (p. XVII), inspirate mărturisit și din experiența sa ca președinte al uneia dintre marile universități de provincie. El pleacă de la o premisă simplă: „Regionalizarea ocupă un loc central drept cadru al vieții concetățenilor și rezidenților noștri din Franța. Acest loc nu a fost perceput decît parțial. Bruiată

printr-un val de măsuri și mascată de primatul faptului național și etatic și de instituția departamentală, regiunea nu ocupă rangul pe care îl poate atinge. În ultimele decenii, ilizibilitatea crescîndă a peisajului administrativ francez a voalat și mai mult orizontul regional. Construcția europeană, mondializarea, dezvoltarea înscrisă în durată, evoluția concepției asupra statului, decuplajul ecuației stat național = stat teritorial în contextul crizei din tranziția spre a doua modernitate, sînt printre schimbările de paradigmă care nu pot să nu sîrtească întrebări” (p. XVIII). Jean Marie Miossec a procedat la examinarea contrastelor și contradicțiilor regiunii sale, Languedoc, din sudul Franței, pentru a argumenta nevoia regionalizării. El a spus cît se poate de clar că regiunile nu depind atît de strict, în dezvoltarea lor, de premise naturale și istorice, precum odinioară. „Timpurile sînt ale eficienței intrării în conexiuni, ale *savoir-faire* – ale legăturilor ce trebuie consolidate între partenerii principali ai dezvoltării viitoare”. Acele regiuni cîștigă, „astăzi mai mult decît ieri, care știu să-și organizeze activitățile în funcție de un dat nou, ale cărui mize ele le-au întrevăzut și care știu să se adapteze la regulile funcționării” (p. XIX). Jean Marie Miossec vede în regionalizare o oportunitate de a spori potențialul țării proprii și al Europei.

Cartea *Rivage d'Europe...* este un studiu geopolitic al Europei actuale în intenția de a da o descriere, a formula un diagnostic și a contura posibilități de evoluție. Acest studiu foarte întins se distribuie pe patru mari secțiuni, care au, fiecare, anvergura unor cărți de sine stătătoare.

Prima secțiune ne familiarizează cu „fața Europei” și ne dă tabloul unei „configurații multicelulare dinamice”, cu accente pe ceea ce a fost socotit mereu aparte în descrierea geopolitică: nucleul occidental, situația Mediteranei, Europa Centrală și Orientală, Europa de Est, Rusia, Turcia, Maghrebul și, desigur, țările care nu sînt strict geografic în Europa, dar gravitează în jurul ei, din vremuri imemorabile, precum Libanul. Puține cărți de geografie sînt atît de informative precum această secțiune a voluminoasei scrieri a lui Jean Marie Miossec. Ea se încheie cu o subliniere demnă de a fi reținută, fiindcă explicitează viziunea autorului: Europa trebuie privită nu numai sub aspectul a ceea ce este, ci și „înăuntrul unui lanț de solidarități și într-o poziționare strategică” (p. 354).

A doua secțiune ne arată cum, plecînd continuu de la o matrice centrală, Europa s-a mulat în raport cu marginile ei istorice. Jean Marie Miossec restituie în mod izbutit panorama istoriei europene, începînd cu constituirea ei în Levant, continuînd cu creștinarea, formarea statelor naționale, conflictele și războaiele caracteristice, și culminînd cu preistoria Uniunii Europene și regăsirea unității europene. El vede Europa actuală ca rezultat al unei istorii complexe de „lovituri și de reculuri”. Istoria Europei, observă Jean Marie Miossec, atestă o mișcare perpetuă, întreținută de insatisfacție față de ceea ce este și de „contestare” (p. 496), în vederea unui pas nou.

A treia secțiune se deschide emblematic cu

citatul vestit al lui Jacques Chirac: „Europa trebuie să pună capăt neputinței ei”. Aici Jean Marie Miossec parcurge lista deficitelor Uniunii Europene acumulate de a lungul istoriei ei scurte, dar plină de realizări. Temele socotite delicate ale agendei europene de astăzi – prea slaba integrare a Răsăritului, democrația plină de carențe la care s-a ajuns, bulversarea instituțională cauzată de neoliberalism, dificultățile monedei unice europene, asimetria decizională, absența unei politici coerente a imigrației, competitivitatea insuficientă, lipsa unei politici a mărilor și litoralului propriu – sînt abordate fără ezitare, informat și energic, de un autor care prețuiește franchețea și sinceritatea înainte de toate.

A patra și ultima secțiune vede în Europa – ecou salutar al filosofiei lui Albert Camus – o „civilizație a refuzului și revoltei” și argumentează teza după care o asemenea civilizație este destinată să se înnoiască pe sine. Jean Marie Miossec aduce în față problema dificilă a naturii Europei unite: este aceasta doar o piață comună, un ansamblu doar ceva mai competitiv pe piețele globalizate ale lumii de astăzi sau ceva mai mult? Adică o democrație, o civilizație și o cultură ce contribuie la imprimarea sensului în istoria universală? Din toate datele care există – Europa stă pe surse multiple, Europa nu este monolitică, ci compozită în înțelesul bun, Europa este cosmopolită, Europa este înrădăcinată în valoarea fundamentală a nonabsolutizării a ceea ce este dat și a „refuzului” – autorul cărții *Rivages d'Europe...* derivă un viitor refractar la închidere al continentului. „Europa este – scrie el – o constelație infinită pichetată de o miriadă de stele, o cale lactee întinsă pe secole. Europa se proiectează pe orizont, adică pe un infinit în mod constant împins înainte, și dacă se îndepărtează de margini, deschizîndu-se pe planurile lichide care scaldă și fecundează Umanitatea, este pentru că motorul ei este efectiv cel al deschiderii spre alte orizonturi, o curiozitate, o punere la încercare perpetuu generatoare de înnoire” (p. 789).

Dar dacă analiza Europei lăuntrice și istorice permite prognoza după care creativitatea imanentă continentului nostru îl va scoate din dificultăți, de aici nu rezultă că se poate sta cu brațele încrucișate. Jean Marie Miossec deplînge faptul că „Europa nu a mai progresat în ultimii ani” (p. 797) și afirmă răspicat că „Europa în proiect a profilat o nouă față a continentului. Dar proiectul este incomplet deoarece nu abordează decît timid cîmpurile politic, diplomatic și strategic” (p. 796). Europa s-a lansat într-un proiect salutar, dar nu și-a lămurit geopolitica de care are nevoie, încît astăzi este marcată nu numai de dificultăți, ci și de dileme tenace, a căror dezlegare pretinde înainte de orice analize competente și viziuni bine articulate.

Carte trăită, documentată complet și scrisă cu pasiune și claritate exemplare, *Rivages d'Europe...* este, cu siguranță, parte a analizei și viziunii de care Uniunea Europeană actuală are vitală nevoie. Iar ceea ce se petrece astăzi – la sudul continentului, la estul său și (de ce nu?), înăuntrul său – nu face decît să ateste cît de presantă este nevoia analizelor și viziunilor de genul celor pe care le reprezintă cartea lui Jean Marie Miossec.

filosofie

Hermeneutica abisală a lui Vasile Lovinescu

Remus Foltoș

Parent ininteligibil pentru un neinițiat, textul lui Lovinescu reprezintă, prin unicitatea și straniețea - oarecum - a lui, o piatră de încercare pentru orice neofit. Cine se întreabă asupra misterelor alcătuirii lumii, cine e neliniștit și ar vrea să dea târcoale Ființei, acela are - în opera lui Vasile Lovinescu - un sprijin neașteptat, straniu, totuși acaparator, mântuitor în definitiv, căci este pusă în joc o soteriologie inițiatică.

Opera guenonistă de interpretare pe marginea unor basme sau poeme sau povestiri românești - desfășurată în *Monarhul ascuns* sau *Mitul sfâșiat* - reprezintă o bună introducere în soteriologia inițiatică a lui Lovinescu.

Refuzând din start explicația, care este, în fond, un apanaj al metafizicii, Lovinescu preferă ca formă de APROPIERE de Principiul metafizic, mitul cu toată cavalcada sa de învăluri care dezvăluie. Mitul, în opinia lui Lovinescu, este, în directă opoziție cu metafizica, singurul care poate conserva misterul, identitatea ascunsă a sacrului, fără ca prin acest gest să se ia cumva din strălucirile actului cunoașterii. De cele mai multe ori adevărul trebuie îmbrăcat, înveșmântat, până acolo până unde el devine de nerecunoscut - exact ca în dialectica sacrului și profanului - la Eliade. Numai că hermeneutica lui Eliade nu îl poate mulțumi pe Lovinescu. El spune despre aceasta că este una neutră și unilaterală. Mitul, misterul sau ritul, spune Lovinescu, trebuie să „epuizeze” întreg câmpul de interpretat, acoperind absolut toată încărcătura de semnificații, fără rest, fără hiat, până când orice interpretare care ar mai fi posibilă, să nu existe în afara actului hermeneutic. În acest sens, se poate spune că toate tradițiile lumii trebuie să formeze un tot unitar, iar cel ce lansează hermeneutica nu este unul care numai interpretează - el fiind „racolat”, „absorbit” în propria interpretare. Este rostul acestei hermeneutici de a fi și una care INIȚIAZĂ nu numai că descrie. Hermeneutul este, cât se poate de concret, în interiorul FOCARULUI EXPLICATIV UNIVERSAL.

Și dacă ne-am referit la *Mitul sfâșiat*, chiar din primele pagini ni se dezvăluie cele două aspecte ale mitului: apollinic și dionysiac. Pe de-o parte „schema geometrică”, pe de altă parte multiplicitatea „organică”; pe de-o parte „geometrie a existenței”, pârghii, puncte de referință, pe de alta „beție” de determinării în roiri de semnificații. Cele două aspecte se întrepătrund alcătuind acea „geometrie de situație”, ceea ce semnifică tocmai acea spontaneitate a mitului ca poveste povestită sau repovestită, într-o lume din *illud tempus*, cu personaje al căror rol este de cea mai mare generalitate. Vrem să spunem că ceea ce se petrece în poveste, prin intermediul personajelor, este - după cum afirmă și Eliade - un „model exemplar”, funcțional aici și acum sau oricând și oriunde, de fapt fiind alfa și omega.

Altă perspectivă, care spune același lucru despre mit, este că acesta recuperează o tradiție milenară preistorică, ce se originează dintr-un fond istoric comun, care, însă, depășește istoricitatea, relevând de stadiul anistoric al

civilizației. De aceea clișeele oricăror tipuri de mituri, de rituri sau mistere sunt aceleași, studiate atent, de la un moment istoric sau altul. Pentru a da numai câteva exemple, ne oprim la motivele din folclorul românesc sau de aiurea: Muntele Sacru - ca Axis Mundi; cuplul principiu bun-principiu rău (Făt-Frumos-Balaur) - ca transgresare a unuia în celălalt; manifestare-nemanifestare („aici”-„dincolo” - „odată”-„niciodată” - în formula recunoscută a lui „A fost odată ca niciodată”); Harap-Alb (interpretat: cuplu de contrarii - pe de-o parte *harap*=negru; pe de alta, *alb* - interpretate guenonian Yin-Yang) etc.

Tot în volumul amintit, Lovinescu scrie despre mit: „Depinde de ce soliciți în el, ca să apară, fie ca Soare spiritual al lumii, fie ca satelit sumbru”. Acolo unde nu putem interpreta - căci ne lipsește lumina adevărului - acolo apare imediat „Sfinxul” ca „păzitor al pragului”; iar în acest Topos situat între lumi este „nodul vital” dintre înțelegere și neînțelegere, e „punct de interferențe” - ceea ce „sfâșie” însuși mitul - este un topos format din „ambiguități”. Iată un sfârșit sau un început de drum.

Trecând la alt volum al lui Lovinescu - *Monarhul ascuns* - vedem cum în aceeași carte sunt strânse laolaltă trei texte care prezintă o similitudine flagrantă. În capitolul „Mitul monarhului ascuns” avem de-a face cu derularea de-a lungul istoriei a unui avatar al unui principiu ascuns - ca funcție ce se permanentizează peste veacuri: monarhul. De la imamii iranieni până la



Rembrandt Autoportret cu mantie și pălărie cu boruri largi /1631

ducele de Saint-Germain sau chiar Ștefan cel Mare, funcția se păstrează *in aeternum* chiar dacă actorii se schimbă odată cu regiunea sau perioada istorică. Deci avem de-a face cu o *ocultare prin permanentizarea funcției*.

În capitolul „Frumoasa adormită” avem de-a face cu o *ocultare prin latență*: frumoasa va fi ocultată de principiul contrar până la un moment - interpretat corect - ca escatologic.

Iar în capitolul „Ciubăr-Vodă” avem de-a face cu o *ocultare prin disimulare*. Domnul este ocultat în clown, înțelepciunea în nebunie.



Lovinescu se află întotdeauna în căutarea unei Tradiții Primordiale, prin semnele căreia se pot interpreta multe dintre creațiile literare românești, după cum am mai spus. Lovinescu consideră că semnele acestei Mari Tradiții n-ar exista acolo, în operele unor autori precum Creangă, Eminescu sau Sadoveanu - pentru a nu da decât câteva exemple - dacă acești autori sau mai exact - dacă prin intermediul acestor autori nu s-ar fi transmis o tradiție inițiatică imemorială. Această tradiție s-ar fi păstrat de-a lungul timpului în memoria colectivă, în măsură mai mare în Orient și în mai mică măsură în Occident.

În altă ordine de idei, cazul lui Lovinescu exprimat în *Jurnal alchimic*, reprezintă o reușită din punctul de vedere al realizării spirituale personale. Putem spune că Vasile Lovinescu s-a mântuit. Dacă ar fi să-l comparăm cu Eliade, am spune că Eliade s-a realizat spiritual mai mult în generalitatea istoriei religiei pe când Lovinescu s-a realizat cât se poate de concret, s-a transfigurat inițiatic îndeplinind Opusul Magnum alchimic.

Dacă ar fi să vorbim despre simbologia lui Lovinescu, am avea de spus că odată ce a descoperit lumea analogiilor, aceasta l-a transformat imediat în manevrant al realității, nu în chip magic ci prin COMUNICAREA absolută între diversele regiuni ale existentului, comunicare exercitată prin intermediul simbolului.

„A trăi simbolic lumea înseamnă a o recunoaște ca oglindire analogică, adesea în sens invers, a unui plan superior. De aceea lucrurile cele mai mici în lumea noastră simbolizează lucruri cu atât mai mari din lumea imediat superioară, dar cu atât mai greu de interpretat.”

Fragmentul citat spune într-o formulare concisă că oricărui lucru din lumea materială îi corespunde simbolic un alt lucru din lumea spirituală și că, dacă analogia dintre lumi funcționează, se poate acționa asupra lumii materiale cu succes sau realizare efectivă în cea spirituală. Lucrurile stau întocmai și pentru inversul situației. Este un adevăr alchimic și credem noi că prin mijlocirea acestui adevăr se întrevede acea cale de realizare spirituală alchimică pe care o propune soteriologia inițiatică a lui Vasile Lovinescu.

polemici

Încă un denigrator al lui Eminescu și-a dat examenul în plagiat: Cătălin Cioabă a plagiat cercetarea lui Horațiu Stamatin din România literară

Ion Spânu

Parent nevinovat, volumul *Mărturii despre Eminescu*, apărut sub îngrijirea lui Cătălin Cioabă, continuă seria de denigrări la adresa poetului, campanie începută acum 17 ani în *Dilema veche*. O spun chiar comentarii acestui volum, în recenziile apărute deja. Avem în acest volum și un plagiat grosolan.

Acest volum de aproape 600 de pagini, apărut anul trecut la editura Humanitas, pare scris cu pistolul la tâmplă, ca și cum cineva l-ar fi obligat pe autor să-l scrie, chiar dacă subiectul „Eminescu” îi este complet necunoscut autorului!

De fapt, contribuția cercetătorului (scuze!) Cătălin Cioabă este una nesemnificativă, ea rezumându-se la o *Prefață* de 10 pagini, o cronologie aproximativă și câteva hazlii note de subsol! În rest, volumul adună mai multe texte scrise de contemporanii lui Eminescu. Cu toate acestea, în cele câteva pagini care-i aparțin, Cătălin Cioabă găsește timp să plagieze, să dezinformeze, să falsifice și chiar să-și arate limitele în ceea ce privește cunoașterea vieții și operei lui Eminescu!

Să le luăm, însă, pe rând, urmînd ca abia apoi să vedem care este adevăratul motiv pentru care această carte este considerată a fi prelungirea mizerabilei campanii din *Dilema veche*.

Cioabă plagiază articolul lui Horațiu Stamatin, apărut în 2012 în *România literară*

Cătălin Cioabă este, într-un fel, copilul de suflet al lui Gabriel Liiceanu, căruia îi copiază pînă și apucăturile plagiatoare. Trebuie să spunem aici că acest Cătălin Cioabă se prezintă, alături de Gabriel Liiceanu, ca fiind primul traducător în limba română al lucrării *Sein und Zeit* a lui Heidegger, o impostură care-i caracterizează pe amîndoi, știindu-se că prima traducere aparține, de fapt, lui Dorin Tilinca și Mircea Arman!

Iată *Nota* de subsol de la pagina 431, în care Cătălin Cioabă pozează în fin cunoscător al operei lui Eminescu, comentînd un text mai puțin cunoscut al poetului, de fapt o traducere din Mark Twain, text apărut în *Fântâna Blanduziei* din 1888:

* În nr. 3 din 18 decembrie 1888, Eminescu publică într-adevăr o traducere (făcută probabil din germană, dar poate și direct din engleză) a schiței umoristice a lui Mark Twain *Punch, Brothers, Punch! / Clant, fraților, clant!*. Umorul provine din forma involuntar versificată a unor instrucțiuni afișate în tramvai menite să indice călătorilor ce bilete trebuie să compoazeze, dar care, din nefericire, rimează. Doi colegi de redacție ai lui Twain le citesc într-o seară și, izbîrî de sonoritatea lor, exclamă: „Asta-i poezie curată!” Twain prelucrează ideea și o transcrie în versuri, a căror sonoritate este așa de percutantă, încât, în schița sa, publicată și sub titlul *Un coșmar literar!*, oamenilor care le aud nu le mai ies din minte și fac orice ca să scape.

În realitate, nota lui Cătălin Cioabă este un plagiat de cea mai joasă speță! Mai exact, mergînd pe urmele mentorului său Gabriel Liiceanu, Cioabă preia fără citare ideile principale ale lui Horațiu Stamatin din articolul *O traducere a lui Eminescu din Mark Twain*, apărut în numărul 33 din 2012 al revistei *România literară*!

Neavînd habar nici de opera lui Eminescu și

nici de exegeza pe marginea acesteia, Cătălin Cioabă nu avea de unde să știe că articolul lui Horațiu Stamatin nu este unul oarecare, ci are importanța lui prin faptul că lămurește pentru prima oară legătura dintre schița lui Mark Twain și textul apărut în *Fântâna Blanduziei* și, deci, nu-l poți fura fără să fii prins!

Cu toate că Horațiu Stamatin îl citează pe Theodor Codreanu, care deschisese acest subiect în 2011, Cătălin Cioabă își asumă „descoperirea” și o trece în dreptul său, fără să mai citeze pe nimeni! Dar, să luăm pe rînd „ideile” lui Cioabă din cele 11 rîndulețe ale *Notei* sale.

La începutul acesteia, Cătălin Cioabă scrie: „În nr. 3 din 18 decembrie 1888, Eminescu publică ÎNTR-ADEVĂR o traducere (făcută PROBABIL din germană, dar POATE și direct din engleză) a schiței umoristice a lui Mark Twain *Punch, Brothers, Punch! / Clant, fraților, clant!*” - s.n.

Cu toate că, așa cum vedeți mai jos, toate „elementele” acestei fraze sînt pur și simplu copiate din textul lui Horațiu Stamatin, ca să înlătore orice dubiu privind plagiatul, Cioabă introduce savant cuvintele „probabil”, „într-adevăr” și „poate”, ca și cum n-ar fi sigur de „propria lui” cercetare! O metodă folosită totdeauna de plagiatorii care vor să ascundă furtul!

Iată însă și fragmentele din textul publicat de Horațiu Stamatin în *România literară*:

HORAȚIU STAMATIN, în „România literară”, nr. 33 din 2012
Codreanu ne aduce în față și o „posibilă” traducere a lui Eminescu din prozatorul american Mark Twain. Textul este o schiță care se intitulază *Clant cu toții, frați iubii!* și a fost tipărit în „Fântâna Blanduziei”, (I) nr. 3 din 18 dec. 1888, cu șase luni înainte de moartea sa.

Avem, așadar, în articolul lui Horațiu Stamatin și dubiul lui Codreanu privind „posibila” traducere, și datele tehnice ale textului lui Eminescu, privind poezia publicată în 1888, dar și dubiile lui Stamatin privind traducerea din germană sau engleză! Toate aceste lucruri, Cioabă le trece în dreptul său fără nici o urmă de citare, ca și cum ar fi propriile sale descoperiri!

Avînd față în față textele lui Stamatin și Cioabă, cuvintele „probabil”, „într-adevăr”, „poate” din *Nota* Humanistului nu pot trezi decît indignare, dacă nu cumva hazul acoperă întrutotul acest furt cît se poate de clar.

Dar Cioabă nu se oprește aici, ci continuă: „Umorele provine din forma involuntar versificată a unor instrucțiuni afișate în tramvai menite să indice călătorilor ce bilete trebuie să compoazeze, dar care, din nefericire, rimează. Doi colegi de redacție ai lui Twain le citesc într-o seară și, izbîrî de sonoritatea lor, exclamă: „Asta-i poezie curată!” Twain prelucrează ideea și o transcrie în versuri [...] în schița sa, publicată și sub titlul „Un coșmar literar!”

Să vedem acum fragmentele corespunzătoare din textul publicat de Horațiu Stamatin în *România literară*:

HORAȚIU STAMATIN, în „România literară”, nr. 33 din 2012

Nu a fost compusă de Mark Twain, este vorba de doi prieteni, redactori la „New York Tribune”, care, într-o noapte, mergînd cu tramvaiul au văzut un anunț oferind informații călătorilor despre culoarea și prețul biletelor: „A Blue Trip Slip for an 8-cents fare. A Buff Trip Slip for a 6-cents fare. A Pink Trip Slip for a 3-cents fare. For Coupon and Transfer, punch the Tickets.”

Unul dintre ei exclamă: „Asta-i poezie curată!”. Și au continuat să o perfecționeze adăugându-i și un refren coristic.

Când au ajuns la redacție, au arătat-o la alți doi prieteni, care și-au adus o contribuție la definitivarea ei și au publicat-o în ziar. Mark Twain a dat peste ea citînd gazeta și a fost cucerit de ritmurile ei sonore. A preluat-o aidoma în scurta sa proză, servindu-i drept de „mise en abîme”, pentru toată povestea.

HORAȚIU STAMATIN, în „România literară”, nr. 33 din 2012

În 1876, M. Twain a scris o schiță intitulată: *A Literary Nightmare (Un coșmar literar)*. Mai târziu, a publicat-o sub titlul de *Punch, Brothers, Punch! (Clant, fraților, clant)*, vrînd astfel să mai atenueze încărcătura dramatică și să sublinieze caracterul ei umoristic.

Narațiunea o putem rezuma astfel. Naratorul personaj, Mark, citește într-o gazetă de dimineață niște versuri care îl rămîn în minte ca un ritm obsedant cu un mare impact asupra comportamentului său de fiecare zi.

După cum se vede, toată munca de cercetare a lui Horațiu Stamatin, finalizată în studiul citat este, pur și simplu, furată de Cătălin Cioabă! Se vede cu ochiul liber că absolut toate informațiile oferite de Horațiu Stamatin în studiul său (pe care, în mod impardonabil, Cioabă nu-l trece nici măcar la Bibliografie!) sînt luate birjărește și aruncate fără asimilare în *Nota* cărții apărute la Humanitas! și nu este vorba despre o chestiune banală, ci de o cercetare de ultimă oră în materie de Eminescu!

Mai mult chiar, încercînd și aici să mascheze plagiatul, Cătălin Cioabă face o rezumare aproximativă a articolului lui Stamatin (desigur, fără să-l menționeze), căzînd - iarăși! - în ridicol, întrucît, din cauza unei lecturi superficiale, incurcă de tot datele problemei!

Să explicăm! Stamatin spune corect că doi colegi ai lui Twain au văzut inscripția din tramvai, s-au amuzat în redacție și ALȚI DOI COLEGI AU PUBLICAT TEXTUL în ziar, de unde Mark Twain l-a luat și l-a prelucrat pentru schița sa! Nu, așa cum crede Cioabă, că Mark Twain i-a auzit pe colegi amuzîndu-se și de la ei a preluat inscripția din tramvai!

Tot din citirea superficială a articolului din *România literară*, Cioabă reține eronat că schița lui Mark Twain a avut mai întîi titlul „*Punch, Brothers, Punch!*” / „*Clant, fraților, clant!*”, fiind apoi republicată sub titlul „*A Literary Nightmare*” / „*Un coșmar literar*”. Cît se poate de fals, căci lucrurile stau exact invers, adică așa cum scrie foarte clar Horațiu Stamatin: Mark Twain a publicat schița mai întîi în 1876, cu titlul „*A Literary Nightmare*” și abia apoi sub titlul „*Punch, Brothers, Punch!*”

Poate că pentru Cătălin Cioabă acestea sînt amănunte, însă, în munca de cercetare în domeniul istoriei literare, nu poți să confunzi datele, titlurile sau chiar... autorii! Dar, de fapt, așa cum singur demonstrează, Cătălin Cioabă nici nu este cercetător, ci doar un banal și vinovat plagiator!

Cătălin Cioabă l-a externat pe Eminescu de la Șuțu în 15 august 1883!

Amatorismul lui Cătălin Cioabă în materie de Eminescu este evidențiat de o gravă eroare pe care „cercetătorul” o comite chiar în *Cronologia* privind viața poetului, adică acolo unde datele sînt îndeobște cunoscute, fiind publicate în sute de ediții eminesciene!

Ei bine, la pagina 28 a cărții lui Cătălin Cioabă, citim uimitoarea precizare: „În vremea



căldurilor caniculare din vară în București, Eminescu suferă un șoc nervos. Între 28 iunie și 15 august este internat la Sanatoriul „Caritatea” al doctorului Șuțu!

Iată și facsimilul acestei pagini:

În vremea căldurilor caniculare din vară în București, Eminescu suferă un șoc nervos. Între 28 iunie și 15 august este internat la Sanatoriul „Caritatea” al doctorului Șuțu. În presă apar anunțuri pline de compasiune și note despre starea bolii. *Literatorul* publică, la 2 iulie, o epigramă atroce la adresa „pretinsului poet”, aparținându-i lui Macedonski, care stârnește indignarea generală.

Orice elev știe că Mihai Eminescu a fost internat la Șuțu între 28 iunie și 20 octombrie 1883, când este trimis de Maiorescu la Ober-Döbling! Pe ce se bazează Cătălin Cioabă atunci când spune că Eminescu a fost externat la 15 august 1883 din spitalul lui Șuțu numai el știe, căci toate documentele arată că abia pe 20 octombrie 1883 Eminescu este ridicat din sanatoriu!

Dacă și-ar fi citit propria antologie, Cioabă ar fi aflat din *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu, din care reproduce câteva fragmente, că lucrurile stau așa cum spunem noi, nu așa cum crede el, adică Eminescu a fost internat la Șuțu între 15 august și 20 octombrie 1883. Iată chiar facsimilul paginii 374 din antologia lui Cioabă, în care este reprodus chiar acel fragment din *Însemnările...* lui Maiorescu:

Joi, 20 octombrie/1 noiembrie
Astăzi, la ora 9 dimineața, am fost la gară la plecarea la Viena a lui Eminescu cu Chibici și cu un îngrijitor. – Soare admirabil, dar la ora 7 dimineața – 1° R. Seara, J. Negruzzi, Gane, Missir, Annete, Caragiale. – Mai târziu, Lecomte și

Și dacă nu l-a crezut pe Maiorescu, putea afla și din scrisoarea fiicei acestuia, Livia Maiorescu, către mătușa sa, Emilia Humpel, în 21 octombrie 1883, în care-i descrie evenimentul de pe peronul gării. Reproducem din nou din volumul lui Cioabă, fragmentul de la pag. 378, unde este reprodusă chiar acea scrisoare:

București, 21 octombrie 1883
Str. Mercur, 1
Dragă mătușă Emilio,
Azi-dimineață am văzut la gară pe Eminescu, care a plecat la Viena cu un păzitor și cu dl Chibici. El fusese adus în cupeu cu o oră înainte de plecarea trenului și, după cum ne povestea Ch., trecuse foarte încântat prin străzile puternic luminate de

Cu alte cuvinte, atât Maiorescu, cât și fiica sa, Livia, confirmă ceea ce știe toată lumea, că Eminescu a stat la „Caritatea” din 18 iunie pînă la 20 octombrie 1883! (Livia Maiorescu datează scrisoarea cu ziua următoare, după modelul practicat de ziarele vremii.) Numai „cercetătorul” - scuze! - Cioabă nu a aflat acest lucru, el externându-l, practic, pe Eminescu încă din data de 15 august 1883!

Măcar de ne-ar fi spus, din „cercetările” sale deochete, unde a stat Eminescu între 15 august și 20 octombrie 1883! Asta da cercetare, cu condiția ca informația să se bazeze pe altceva decât ignoranța „cercetătorului” - scuze! - Cioabă, devenit peste noapte eminescolog de ocazie.

Să nu-ți citești nici măcar propria carte și să oferi informații atât de false ține de orice altceva, dar nu de cercetare! Acest amatorism îl face pe orice cunoscător al vieții lui Eminescu să-l întrebe pe Cioabă, ca-n bancul cu baba: „Dacă nu știi, de ce te bagi, nene?”

Ca unul care a scris o carte întregă despre ziua de 28 iunie 1883 (*Asasinarea lui Eminescu*, ed. Autograf, 2011), nu pot să nu remarc faptul că există, totuși, un interes pe care-l urmărește

Cătălin Cioabă, adică tocmai acela de a ascunde rolul lui Maiorescu în internarea lui Eminescu și readucerea în discuție a nebuniei subite a poetului!

Cioabă nu are de unde să știe - căci el nu știe nimic - cum a ajuns Eminescu la „Caritatea” lui Șuțu, adică în cămașă de forță, fiind internat acolo încă de dimineață de către Maiorescu! Cioabă nu știe aceste lucruri, deși le putea afla tot din cartea sa, mai exact de la paginile 372-373, unde reproduce însemnarea lui Maiorescu din acea dimineață de 28 iunie 1883. Iată facsimilul:

Marți, 28 iunie/10 iulie
Astăzi, marți, la ora 6 dimineața, o carte [de vizită] de la d-na Slavici, la care locuște Eminescu, cu aceste rânduri scrise: „Domnu’ Eminescu a înnebunit. Vă rog faceți ceva să mă scap de el, că e foarte reu”. Curând după aceea, Simțion³, la mine, întâia oară. M-am dus cu el la Dr. Șuțu și am pus să se pregătească în a sa Casă de Sănătate o cameră pentru Eminescu; am luat asupra mea plata pentru aceasta, 300 de lei pe lună; apoi am venit acasă, am înștiințat încă pe Th. Rosetti despre aceasta. Pe la 10 veni cu trăsura la mine Eminescu, binecuvântă, cu privirea fixă, pe soția mea și pe Ilie Nicolescu¹, care tocmai pleca, mă îmbrățișă tremurând. Eu îi arătai pe Hermes și pe Venus din Melos², la care el zise, cu privirea în extaz: „Lasă, că va reînvia arta antică!” Potrivit înțelegerii [ce avusesem cu Simțion], i-am spus că trebuie să se ducă la Simțion, pentru societatea „Carpații”. Mi-a cerut să-i dau 5 lei pentru trăsura

Așadar, dacă și-ar fi citit propria carte, Cătălin Cioabă ar fi dat peste însemnarea de mai sus a lui Maiorescu, cea din 28 iunie 1883, în care acesta spune câteva chestiuni importante, care l-ar fi împiedicat să scrie aberantele supoziții reproduse mai sus:

- Maiorescu spune că a primit biletul de la nevasta lui Slavici la „ora 6 dimineața” în care este înștiințat că „Domnu’ Eminescu a înnebunit”, deci afirmația jenantă a lui Cioabă, referitoare la nebunia declanșată de „căldurile caniculare”, este doar o vorbă care spusă doar așa, ca să se afle în treabă, căci nimeni n-a auzit pînă acum de căldurile caniculare de la ora 6 dimineața!

- din aceeași însemnare, Cioabă ar fi putut afla că Maiorescu l-a internat pe Eminescu încă de la orele 7-8 ale zilei de 28 iunie 1883, pentru care a și plătit „300 de lei pe lună”! Eminescu avea să vină acasă la Maiorescu abia la ora 10, după cum scrie Maiorescu în textul reprodus chiar de către Cătălin Cioabă, când deja era internat fără voia sa! Și atunci, pe ce se bazează „cercetătorul” - scuze! - Cioabă când scrie din burtă că „Eminescu suferă un șoc nervos”?

Cine își dă cu părerea despre „nebulia” lui Eminescu?

De-a lungul timpului, mulți dintre contemporanii lui Eminescu și-au dat cu părerea despre viața lui Eminescu. Unii l-au văzut o dată într-o împrejurare banală, alții l-au întâlnit la *Convorbirile literare*. La îndemnul prostesc al celor de la *Familia*, tot felul de neaveniți și-au adus aminte că viața i-a făcut întâmplător contemporani cu Eminescu și au așternut pe hîrtie amintiri dintre cele mai ciudate. Cătălin Cioabă le reproduce fără gram de discernămint, perpetuînd, după mai bine de un secol, opinii care nu aveau nici o legătură cu realitatea.

Un scop ascuns, însă, există în demersul lui Cioabă, altfel, așa cum ar face orice cercetător serios, ar fi făcut o selecție sau măcar ar fi încercat o explicație acolo unde „contemporanii” lui Eminescu băteau cîmpii.

Astfel, ce rost avea reproducerea în această antologie a textului unui oarecare George Panu,

care-și permite să-l considere pe Eminescu „mentalicește un zdruncinat”, explicîndu-și chiar el complexe de inferioritate ce l-au măcinat: „N-am dus niciodată casă bună; eu totdeauna îl consideram mentalicește un zdruncinat de geniu..., el simțea oarecare antipatie pentru felul meu de a gândi și de a mă exprima”.

De fapt, cine este acest Panu? Cel care, ajuns șef de cabinet al lui C.A. Rosseti, s-a opus publicării poeziei *Scrisoarea a III-a* pentru ironiile lui Eminescu la adresa șefului său!!! Tocmai el, care, în 1887, a fost condamnat pentru lezmajestate!

Textul acesta infam este preluat de Cioabă din ediția de amintiri despre Eminescu, realizată în 1998 de Z. Ornea, alt detractor veros al Poetului, ba chiar cel care a dat, în urmă cu mulți ani, linia directoare în acest sens, linie pe care s-a situat și campania de la *Dilema veche*, coordonată de Andrei Pleșu și Nicolae Manolescu.

În antologie o găsim și pe Sofia Ștefanovici, care, în 1931, și-a adus aminte că Eminescu „a vorbit și cu mine”!

Un spațiu incredibil de mare este alocat lui Vintilă Russu Șirianu, fiul scriitorului Ioan Russu Șirianu. Acesta reproduce „amintirile despre Eminescu ale tatălui său”, cum spune chiar Cătălin Cioabă.

Dacă s-ar fi uitat măcar pe fișa biografică a celor doi, Cioabă ar fi văzut că Vintilă Russu Șirianu s-a născut în anul 1897, iar tatăl său a murit în 1909, deci cînd Vintilă avea doar 12 ani! În aceste condiții, ce amintiri despre Eminescu putea să aibă Vintilă de la tatăl său, astfel încît să le povestească pe zeci de pagini? Este cît se poate de clar că toate prostiile acestuia sînt mai degrabă false amintiri, adică lucruri adunate de pe la alții și consemnate ca întâmplări auzite direct de la tatăl său!

Paginile lui Vintilă ar putea lesne intra cel mult într-o antologie umoristică: „Aveam, din anii micii copilării, un scăunel mic de tot, din pai. M-am așezat pe el, sub fotoliul tatei, i-am ridicat gambele pe genunchii mei și, cu pipăiri foarte ușoare, am început un fel de mic masaj”. Și, uite-așa, copilul de numai 12 ani, îi spune tatălui său: „Tată drag, suntem numai noi doi... Te rog mult, povestește-mi mie, numai mie, de la început pînă la sfîrșit, întîlnirea ta cu Eminescu. Am auzit crîmpeie... Acum vreau să știu tot. Tot!”

Să crezi că la numai 12 ani, în comuna Șiria, Vintilă Russu Șirianu știa ceva despre Eminescu, înseamnă s-o iei razna! Mai ales că „amintirile” sale au fost publicate abia în 1969, în vol.

Vinurile lor...! Preluat fără discernămint de către Cătălin Cioabă, acest text nu face altceva decît să compileze lucruri spuse de alții, pe care le pune pe seama unor amintiri personale! Cioabă nu-și dă seama că aceste așa-zise amintiri sînt o blasfemie involuntară la adresa lui Eminescu. Chiar în cartea lui Cioabă este un text al lui Ioan Russu Șirianu, tatăl lui Vintilă, publicat în 7 iulie 1889, imediat după moartea lui Eminescu, în care nu spune nimic despre faptul că ar fi fost martor la internarea din 28 iunie 1883 a poetului!

Totuși, pentru că este convenabilă celor care vor obsesiv să reducă episodul din 1883 la o banală nebunie izbucnită brusc, căreia Eminescu i-ar fi căzut victimă, poveștii lui Vintilă Russu Șirianu i se sacrifică în volumul lui Cioabă aproape 50 de pagini!

Iată câteva fragmente din amintirile unui bătrîn de peste 70 de ani din vremea cînd abia împlinise 12, amintiri pe care „eminescologul” Cătălin Cioabă le preia fără nici un comentariu. Copilul de 12 ani din Șiria, județul Arad, își amintește la bătrînețe că tatăl său, care sta în casa

unchiului Slavici, acolo unde sta în gazdă și Eminescu, venise acasă și află de la servitoarea Safta următoarele:

„E de rău, domnul Niță! Rău de tot. – Ce s-a întâmplat? – Domnu' Eminescu. Tresar. – S-a îmbolnăvit? – Foarte rău! Uitați-vă! Arată spre geamlîc, a vrut să distrugă casa, „că-i urîtă și umedă”. E rău, domnu' Niță, conașu Eminescu se pierde! Îi e mîntea rătăcită. Coana mare s-a înspăimîntat, m-a trimis cu un răvaș la domnu' Maiorescu, dar nu-l aflai acas'.”

Copil de casă la unchiul său, Ion Russu Șirianu, spune puștiul de 12 ani, fuge la readacția *Timpul* și află:

„E teribil, Russule! A dat peste el Ventura la cafenea aia boierească. – Capșa, îngîn. – Era cu un pistol în mînă. De unde, dom'le? A ținut, în vorbe rătăcite, un fel de discurs fulminant în contra liberalilor și mai ales a regelui, marele vinovat de toate nenorocirile oamenilor. L-a tras pe Ventura după el ca să meargă la Palat să-l împuște imediat pe Vodă... Ventura a reușit să-l amăgească și să-l ducă la baia publică de pe cheiul Dâmboviței”.

În drum spre baia Mitrașevschi, copilul de casă spune că îl întâlnește și pe Caragiale, sleit de arșiță, după care reușește, chipurile, să-l vadă pe Eminescu în timp ce era aruncat în „carea” spitalului de nebuni!

Toată tărășenia asta este o invenție de la un capăt la altul! Povestea lui Ventura, cu episodul Capșa și drumul la Palat, fusese publicată de către Al. Ciurcu în *Adevărul* din 17 octombrie 1911, nefiind confirmată de nimeni. Se știe, din „Procesul-verbal” întocmit de C.N. Nicolescu, că Eminescu a fost dus la Șuțu abia seara, tîrziu, cînd nu mai putea fi vorba de nicio arșiță!

În aceste condiții, așa-zisa mărturie a lui Ioan Russu Șirianu, povestită de Vintilă, pe care o aflase cînd avea doar 12 ani, nu este decît o invenție, folosită acum de detractorii lui Eminescu doar pentru că varianta nebuniei subite care l-ar fi lovit pe poet în 28 iunie 1883 este foarte convenabilă!

Pînă azi, cercetarea evenimentelor din acea zi nefastă din viața lui Eminescu a scos la iveală cu totul alte lucruri ciudate puse la cale pentru „a-l potoli pe Eminescu”, cum îi ceruse P.P. Carp lui Maiorescu! Cercetările lui Theodor Codreanu, Constantin Barbu, Călin Cernăianu, Nicolae Georgescu și, cu voia dumneavoastră, Ion Spănu arată o cu totul altă față a evenimentelor din acea zi de 28 iunie 1883! Poate că scopul lui Cătălin Cioabă tocmai acesta a fost: contracararea tezei că Maiorescu a pus la cale mascarada nebuniei lui Eminescu, internîndu-l pe poet la spitalul de nebuni al lui Șuțu încă de la primele ore ale zilei de 28 iunie 1883, înainte chiar de a-l vedea!

Desigur, cel mai important spațiu în antologia lui Cătălin Cioabă îi este pus la dispoziție lui Ioan Slavici. Nici în cazul acestuia, Cătălin Cioabă nu se întreabă cum de amintirile lui Slavici nu se referă deloc la faptul că toată povestea zilei de 28 iunie 1883 a început din casa sa, prin bilețelul trimis lui Maiorescu chiar de soția lui, Ecaterina Szöke Magyarosy!

Cu alte cuvinte, antologia lui Cătălin Cioabă, devenit eminescolog peste noapte, are un scop precis: aruncarea în derizoriu a tuturor studiilor despre așa-zisa nebunie și moartea lui Eminescu (care au reușit deja să impună o altă variantă despre scoaterea din viața publică a acestuia), prin readucerea în prim plan a unor banale amintiri contemporane, din vremea cînd dedesubturile zilei de 28 iunie 1883 nu erau încă cunoscute.

Criticii laudă antologia lui Cioabă înainte de a citi cartea!

Nici nu a apărut bine antologia lui Cătălin Cioabă (care are 582 de pagini), că au și apărut câteva recenzii. Le-am citit, desigur, cu interes.

Cea mai importantă a apărut în *Observatorul cultural*, nr. 700, noiembrie 2013, sub semnătura Adinei Dinițoiu. Articolul *Mărturiile contemporanilor despre Eminescu* spune încă din primul paragraf: „Gestul acesta are însă și o semnificație aparte, interesantă în sine: fără să facă nici o referire la numărul nr. 265/1998 – deja celebru – al *Dilemei* (vechi), cel care propunea, la finele deceniului 9 – stîrnind un adevărat scandal –, demitizarea „poetului național”, scuturarea de groasele clișee de receptare critică și școlară, Cătălin Cioabă invită, în prefața cărții („Portret din cuvinte”) la o anumită relativizare a imaginii lui Eminescu în conștiința publică și în general la receptarea cu circumspecție a mărturiilor despre poet ale contemporanilor. Lucru care arată că, în sfîrșit, în 2013, la destui ani distanță – timp în care celebrările encomiastice și complet defazate



Rembrandt *Autoportret cu ochii larg deschiși/1630*

ale poetului continuă în diverse manifestări instituționale (de regulă provinciale) –, demitizarea postdecembristă inițiată de *Dilema* este acceptată de *mainstream* și considerată ca atare”.

Pentru ca lucrurile să fie clare, Adina Dinițoiu repetă: „Încă o dată, publicarea acestui volum cred că înseamnă, în cele din urmă, o recunoaștere *mainstream* a imaginii caleidoscopice, relativiste, demitizante a poetului, o imagine așadar critică”.

Recenzorul de la *Observatorul cultural* crede chiar că această antologie „demitizantă” a lui Cioabă ar trebui să fie inclusă în programa școlară: „O ediție amplă și elegantă, precum cea de față, ar putea avea, de aceea, un rol didactic, permițînd umanizarea, y *comptis* anecdotică, a personajului și stimulînd interesul pentru poet, plecînd de la pura curiozitate”. Întrebare: cu plagiat cu tot?

Faptul că, deși nicăieri Cătălin Cioabă nu scrie despre campania anti-Eminescu din *Dilema*, Adina Dinițoiu face legătura dintre antologia recenzată și textele publicate în 1998 în revista lui Andrei Pleșu arată că apariția volumului *Mărturiile despre Eminescu* are un scop precis, acela de a fixa ideea nebuniei lui Eminescu.

O altă recenzie vine de acolo unde nu ne așteptam: de la pedelistul Sever Voinescu! În *Evenimentul zilei* din 27 nov 2013, Voinescu publică articolul *Adevăratul Eminescu*, în care vedea și el că antologia lui Cătălin Cioabă vine în

prelungirea campaniei din *Dilema*: „Nu de ieri, de azi, unii se întreabă cum a fost adevăratul Eminescu? Prin 1997, revista (pe atunci) *Dilema* a dedicat lui Mihai Eminescu un număr întreg. *À l'époque*, s-a stîrnit zarvă mare... Ei bine, străjerii spiritului național, vigilenții de serviciu ai României cu pieptul umflat, iubitorii de patrie din convocatorul protocronismului ceaușist, n-au putut suporta. Au decretat lezmajestatea culturală și au pronit la executarea unor sentințe dure împotriva celor care semnaseră texte în acea *Dilema*”.

Dacă și Sever Voinescu și-a dat seama că antologia lui Cătălin Cioabă nu vrea altceva decît să readucă în discuție timpenniile publicate de *Dilema* (în 1998, nu 1997), atunci înseamnă că lucrurile sînt clare! Ca și Adina Dinițoiu, Sever Voinescu insistă pe acel „Eminescu păros”, crezînd că poetul trebuie să fie un star-gay din trupa lui Cătălin Botezatu! Abia în final, intuind că va fi taxat pentru intruziunea lui într-un domeniu de care nu are habar, Sever Voinescu spune prudent: „Dacă cineva se aștepta ca adunarea acestui gen de mărturii să-l demitizeze pe Eminescu, a greșit”.

În revista *Lumina*, nr. din 5 noiembrie 2013, și Dan Stanca vede că antologia lui Cătălin Cioabă vine în prelungirea campaniei din *Dilema*: „În urmă cu mai bine de un deceniu, revista *Dilema* a realizat un număr controversat dedicat lui Eminescu. Acolo poetul era coborît de pe soclu și văzut cu o anumită cruzime a autenticității. Numărul revistei a fost aspru criticat la vremea respectivă de admiratorii necondiționați ai poetului”, adăugînd: „Acum însă, Eminescu ni se oferă pur și simplu, în simplitatea și distincția sa”.

Dacă toți acești recenzenți au simțit nevoia ca legătura dintre campania anti-Eminescu din *Dilema* și această antologie a lui Cătălin Cioabă să fie remarcată imediat după apariția volumului, nu avem noi dreptul de a-i contrazice: înseamnă că așa e!

Însă, din lectura recenziilor de mai sus, am observat că nici unul dintre autorii acestora nu a sesizat... plagiatul lui Cătălin Cioabă și nici greșeala uriașă din Cronologia publicată de antologator! Și, atunci, nu e normal să ne întrebăm dacă acești recenzenți cunosc, la rîndul lor, subiectul despre care au scris?

Amuzantă această jalnică tentativă de a readuce în discuție nevoia de demitizare a lui Eminescu, cum la fel de amuzante sînt și cronicile acestei tentative!

Dacă din antologia aceasta am aflat care este părerea lui Cătălin despre Eminescu, să vedem acum, pentru amuzament, și ce spunea Eminescu despre Cătălin:

„În vremea asta, Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce umple cupele cu vin
Mesenilor la masă”.

P.S. Să nu uităm: Cătălin Cioabă, membru al Societății de fenomenologie, este cel care-i lua apărarea lui Liiceanu în cazul plagiatului acestuia din Heidegger, în amintirea salatei de andive pe care i-o servea, din cînd în cînd, mentorul său. Întrucît antologia aceasta a apărut chiar la Humanitas, ar fi cazul ca și Liiceanu să-l apere pe Cioabă în cazul plagiatului după articolul lui Horațiu Stamatin, semnalat mai sus, mai ales că, după precedentul lui George Stanca, plagiatul poate fi de-acum condamnat și penal!

efectul de seară

Șotronul și jazzul lui Cortazar (II)

Robert Diclescu

De-a lungul anilor i s-au reproșat multe autorului argentinian: că are o scriitură prea încărcată, labirintică, un stil al frazei greu de urmărit și că este mult prea poetic. Că nu face decât să ametească cititorul pe zeci de pagini fără să-i ofere nicio răsplată la final și că, de multe ori, chiar are îndrăzneala să-și saboteze propria povestire, lucru pe care de altfel îl și încearcă într-un mod inteligent, care nu poate fi ușor intuit de la începutul romanului, pentru a ajunge la un rezultat neașteptat.

Tehnica lui întinde nervii cititorului la maximum, deoarece acesta îi oferă piste false, care par însă sigure, și rezolvări de moment, care dau impresia unor explicații liniștitoare. Și folosește acest truc pentru că nu dorește nicio clipă o rezolvare a problemelor ridicate de către personajul principal al cărții, Oliveira. Vrea ca cititorul să-și găsească singur propriile piste sau interpretări, din multitudinea variantelor oferite de traseul labirintic, nebunesc, imprevizibil și multiform al personajului.

În același fel, improbabil, descrie în capitolul al treilea și un posibil final al cărții, unul dintre mai multele posibile. Căci niciodată nu-ți poți da seama de ce fel de „barieră” te poți lovi, cum sugerează ironic autorul, și totuși: „Proiectează unul din multele finaluri ale cărții sale neterminate și lasă o machetă. Pagina conține o singură frază, în fond, știm că nu se poate ajunge dincolo. Fraza se repetă pe toată pagina, dând impresia unui zid, a unui obstacol. Nu există puncte, nici virgule, nici margini. De fapt, doar un zid de cuvinte ilustrând sensul frazei, izbitura de o barieră în spatele căreia nu mai e nimic. Dar în josul paginii, spre dreapta, într-una din fraze lipsește cuvântul *dincolo*. Un ochi sensibil descoperă golul dintre cărămizi, lumina care răzbate” (*Șotron*, capitolul 62).

Cortazar poate părea ușor juvenil în jocurile lui la nivelul limbajului, este însă o capcană de lectură făcută într-un stil poetic. Acesta este unul din crezurile de la care pornește povestea *Șotronului*. Acest fel de poetizare a frazei este materialul ideal pentru scrierea unui asemenea antiroman. El propune un ton ludic, care poate

provoca spărturi eliberatoare în zidul conveniențelor de orice tip. Îl aduce pe cititor în punctul unde poate vedea absurdul oricărei certitudini prestabilite. Căci orice certitudine, pentru a-și păstra valabilitatea, trebuie să fie tot timpul supusă unei noi interogații. Niciun adevăr acceptat la nivelul comunității sau al individului nu este confortabil sau util de-a lungul întregii vieți. Mai degrabă metoda lui Cortazar te ajută să afirmi și să negi în același timp pentru a găsi o ieșire, pentru a te transforma într-o ființă mai pregătită să vadă „partea cealaltă” din punctul în care te afli, pentru a-ți da seama că partea cealaltă este prezentă și acționează asupra noastră transformându-ne, de cele mai multe ori pe nesimțite. Pentru autorul argentinian, orice ideologie poate căpăta, de la un punct încolo, doar certitudinea unei manipulări grosolane și nefolositoare.

„Există imbecili care să creadă că beția poate fi o metodă, sau mescalina, sau homosexualitatea, orice lucru magnific sau banal în sine, dar ridicat în mod stupid la rangul de sistem, de cheie a împărăției. Se prea poate să existe altă lume în cadrul acesteia, dar n-o s-o găsim conturându-i forma în tumultul fabulos al zilelor și al vieților, n-o s-o găsim nici în atrofie și nici în hipertrofie. Lumea aceea nu există, trebuie creată ca pasărea Phoenix. Lumea aceea există în aceasta, dar așa cum apa există în oxigen și hidrogen sau cum la paginile 78, 457, 3, 271 din Dicționarul Academiei Spaniole există tot ce trebuie pentru a scrie un anume endecasilab al lui Garcilaso. Să spunem că lumea e o figură care trebuie interpretată. Prin a o interpreta înțelegem a o genera” (Capitolul 71. *Morelliana*).

Frazele romanului sunt ca niște clădiri, care se tot reconstruiesc peste alte clădiri mai vechi, aflate în curs de prăbușire, iar, când ai impresia că vor rămâne așa, că au ajuns la perfecțiune, scriitorul le dărâmă pentru a o lua de la capăt, din alt punct, spre alt punct de întâlnire. Însă această întâlnire survine în puncte greu de prevăzut în timpul lecturii.

Când lucrezi fără rețete precum Cortazar (ori le folosești, doar pentru a le sabota), ești obligat



Rembrandt Mama artistului, cu vâl negru/cca. 1631

să inventezi „hărți” noi ale scriiturii, înfruntând permanent un posibil eșec, fiind în postura să atingi la un moment dat un punct mort. Este vorba despre acel punct de unde scriitura nu mai poate înainta, periclitând orice șansă a descifrării materialului de către lector.

Argentinianul scapă de acest pericol și reușește să găsească căile unei reinventări a limbajului, chiar a unei modalități înnoitoare de a scrie un roman, prin dărâmarea formulei tradiționale de construcție a acestuia. Potrivit lui, în poezie se află punctul de pornire al tehnicii de a povesti. Este singura modalitate care îi oferă libertatea de a se contrazice și de a exprima o zonă a omului, a realității, a celorlalți, care nu poate fi scoasă în alt mod la iveală.

Poezia este nucleul dur al dezvoltării „mandalice” a prozei. Limbajul poetic folosit inteligent este un depozit inepuizabil de muniție, unde se găsesc armele cele mai sofisticate și mai fine ale scrierii. El are încorporat în doze potrivite o revoltă a marginalității, care este în căutarea „centrului” interior/exterior în același timp, pentru a-l pune la îndoială și pentru a încerca, într-un final, cunoașterea și stăpânirea lui. Ori, într-o altă variantă cortazariană, identificarea acestuia în locuri neașteptate precum spitalul de nebuni din Buenos Aires. Dar asta numai atunci când găsirea inițială a unui centru nu mai folosește cu adevărat căutării individuale și se schimbă geografic sau interior, așa cum i se întâmplă lui Oliveira după aventura pariziană, unde Parisul părea un „centru” stabil pentru el și intervine plecarea precipitată, în urma morții tragice a copilului Magăi, spre capitala argentiniană Buenos Aires, pentru descoperirea unei alt fel de re-centrări și regăsiri interioare.

Căutarea acestor „centre” mișcătoare ale indivizilor implică de cele mai multe ori toate resursele poetice cortazariene, în toate componentele ei, așa cum și declară autorul: „Încercarea de a găsi un centru a fost și este încă o problemă personală pentru mine”. Iar în caietul de lucru al romanului completează reflecția asupra găsirii și înstăpânirii centrului: „Descentrează-te: aici este problema. În plus, să crezi că trebuie să fii dezaxat în plan temporal-istoric, ca o condiție necesară pentru orice încercare de accesare (în alt plan) la un centru, pentru a găsi o axă” (Julio Cortazar - *Cuaderno de bitacora*).



Rembrandt

Jucătorul de golf /1654

eveniment

O lectură hermeneutică a gravurii lui Rembrandt prin "codul lui Amand Durand"

Vasile Radu

O lectură hermeneutică a gravurii pornește de la ideea că opera este un tot unitar, un monument integral de limbaj (și, nu numai!) care acumulează pe lângă resursele firești de cunoaștere sau interpretare, valorile expresive ale stilului artistic ce-i conferă exemplaritate, reconstruind acea entitate materială/ spirituală proprie atât operei, cât și artistului. În esența sa, opera de artă rezumă ontologic/axiologic o valoare fără repetitivitate, excelând în unicitatea sa neconvențională. Malraux numea acest „loc mental” ca fiind „...totalitatea a ceea ce cuprind oamenii cu gândul...”, pornind de la un suport material care nu se află în muzeu, dar semnifică acea realitate de ordin spiritual ce poate fi cunoscută prin gravura de reproducere, fotografie, bibliotecă, imprimarie, etc. Acesta este „muzeul imaginar”, iar exprimarea integralității operelor și parcurgerea semnificațiilor auctoriale au fost practicate de artiști, exegeți și imprimatori de la nașterea acestor opere până în actualitate.

Gravura însăși este genul artistic proteic - dar și medium tehnic - care se naște succesiv din

atitudinilor, pe etape care, aparent, se contrazic: primul pas al gravorului este să refacă - păstrând amprenta subiectivității sale, prin mișcarea mâinii proprii, luându-și ca martor ochiul și executând desenul cu mijloace ascuțite (ac, dălțiță), prin apăsare, pe o placă de metal (aramă) acoperită cu rășină - desenul (conceptul) operei. Această activitate conservă cu un mare grad de fidelitate emoția artistului-gravor în fața „naturii” motivului pictural. Al doilea pas pe care îl face gravorul este să introducă această placă într-o baie de acizi care va coroda metalul tocmai pe urmele lăsate de unealta și mâna artistului. Al treilea pas este încerneluirea desenului rezultat și transpunerea acestuia, prin presare, cu ajutorul preseii de gravură pe un suport de hârtie. Acest al patrulea pas este cel care „obiectivizează” opera, creând posibilitatea de a obține multiplii ei. Așadar, este uzurpat tocmai mitul unicității operei artistice, prin crearea de multiplii printr-un procedeu mecanic (presare) care preia „rezultatul” creativ al muncii autorului și „produce” serii repetitive de aproximativ aceeași valoare artistică.

Gravura a apărut ca urmare a unor nevoi practice. Aceasta preia imaginea originală a operei, asigură transportul și difuziunea ei. Sunt promovate astfel accesibilitatea operei și contactul mijlocit al originalului cu miile de ochi cu care gravura/stampa vine în contact. Impedimentul aparent insurmontabil este fragilitatea, lipsa de durabilitate a suportului pe care se așează opera, adică foaia de hârtie. Acest aspect a fost contracarat de serviciul profesional al altor artiști tocmai prin exercițiul „rescrierii” operei prin „imprimări”, „tiraje”, executate după plăcile gravate inițial de primul autor.

După cum este firesc, tirajele inițiale ale gravurilor lui Rembrandt au dispărut sub efectul trecerii timpului. Pierderea ar fi fost ireparabilă dacă exercițiul prodigios al unor colecționari, artiști sau negustori n-ar fi recuperat acele „clișee de impresiune”, supunându-le, în decursul timpului, unei permanente operații de „bionică” a operei, de re-întinerire a ei prin tirajul de gravură. Artistul, colecționarul și exegetul olandez Fritz Lugt (1882-1970) a realizat deocamdată prima inventariere a tirajelor pe care le-au făcut diferiți artiști de-a lungul secolelor, alcătuind patrimoniul mondial de desen și gravură, incluzând aici și opera gravată a lui Rembrandt.

Rembrandt revisited

Silvia Suciu

Olanda. Prima jumătate a secolului 17

Peste 350 de ani!!! Iată răstimpul care ne desparte astăzi de imaginile create de Rembrandt van Rijn. O întreagă societate se oglindește în opera sa gravată în care se regăsesc toate temele: scene de gen, scene religioase, alegorii, peisaje, autoportrete, portrete ale membrilor familiei, ale prietenilor, ale unor personalități, sau ale oamenilor simpli din Olanda acelor vremuri. Nimic nu-i scapă ochiului sfredelitor al lui Rembrandt, exuberant și spiritual deopotrivă. Iar viața lui, cu șirul ei dramatic de succese și dezastre, se întrepătrunde cu opera.

Puțini știu că Rembrandt devine celebru pentru pictura sa doar în secolele 19 și 20, când lucrările sale intră în colecții publice la care are acces un public din ce în ce mai larg. În secolul 17, însă, pictura este apanajul celor cu dare de mână - împărați, conți, nobili. Opera gravată a lui Rembrandt este cea care circulă și se răspândește în rândurile oamenilor simpli; este ieftină și accesibilă, abordând subiecte religioase care fac să mediteze un bun creștin, scene de gen aducând imagini de pe târâmurii la care nici nu visezi, portrete ale unor figuri de vază sau scene de stradă savuroase, numai bune de privit de olandezul de rând lângă un țap de bere.

Franța.. A doua jumătate a secolului 19

Interesul tot mai mare pentru opera lui Rembrandt face ca, la cererea Guvernului Francez, curatorul-șef al cabinetului de stampe de la Luvru, Georges Duplessis, să inițieze acțiunea de restaurare a plăcilor lui Rembrandt, misiune care îi revine artistului francez Amand Durand. Astfel, din 1865 în 1867, Durand restaurează plăcile lui Rembrandt, iar în cazul celor pierdute, sau într-o stare de degradare foarte avansată, le refacă prin procedeu heliogravurii, dedicând o parte considerabilă a creației sale

conservării și reproducerii perfecte a gravurilor maestrului olandez. Durand a dus la îndeplinire această muncă extrem de migăloasă cu atâta acuratețe, încât lui îi datorăm faptul că putem admira și azi gravurile lui Rembrandt în întreaga lor complexitate. Dacă nu s-ar fi găsit un artist atât de versat cum a fost Durand, lucrările de grafică imprimată ale lui Rembrandt ar fi fost probabil supuse complet procesului de degradare.

Fiecare lucrare poartă pe spatele foii ștampila de colecționar a lui Amand Durand, reproducă în catalogul lui Friz Lugt, cu numărul 2934. La sfârșitul secolului 19, Theo van Gogh, fratele lui Vincent van Gogh, dorește să cumpere de la Amand Durand colecția de gravuri după Rembrandt, însă nu o face datorită prețului ridicat al acesteia.

România - Cluj-Napoca. Secolul 21

Astăzi, după aproape 150 de ani, aceste capodopere pot fi admirate aici, în această expoziție care reunește peste 270 de lucrări provenind din colecția unui renumit colecționar german. Prin munca sa laborioasă, Amand Durand își aduce o contribuție majoră la „întinerirea” operei lui Rembrandt van Rijn, facilitând acest salt în timp și spațiu, de la 1600 în 2014, din Olanda în întreaga Europă.

Rembrandt. Viața și opera

Rembrandt van Rijn se naște la 15 iulie 1606 la Leyda, în familia Harmen Gerritz van Rijn. Părinții locuiau aproape de moara Rijn, iar numele de Van Rijn al familiei se trage de la această moară. După ce urmează școala la Leyda, Rembrandt își completează pregătirea în ale picturii la Amsterdam, cu Pieter Lastman. Se întoarce în orașul natal în 1626, începând să realizeze primele gravuri. Din 1628 datează primele autoportrete și portrete ale membrilor

familiei, mai ales ale mamei lui Rembrandt, dar și scene religioase din Vechiul și Noul Testament.

Autoportrete

Cercetătorii consideră că Rembrandt s-a portretizat în 40-50 de tablouri în ulei, aproximativ 32 de gravuri și 7 desene, cazul lui rămânând inedit în istoria artei. În această expoziție sunt prezentate 27 de autoportrete gravate.

În secolul 17 nu există ideea de autoportret; termenul apare în literatura de specialitate abia în epoca romantică, după anul 1800. La baza realizării autoportretelor stă dorința lui Rembrandt de a răspunde cererii existente pe piață în ceea ce privește portretele, și mai ales de a satisface dorința colecționarilor, atrași de figura artistului și de tehnica lui remarcabilă.

Cu placa de cupru de mici dimensiuni așezată pe genunchi și cu acul de gravură în mână, Rembrandt s-a reprezentat în diverse posturi: cu figura expresivă adoptând o atitudine de furie tăioasă, de teamă spontană, uneori, sau expresia unui zâmbet trufaș, alteori; în haine simple, chiar de cerșetor, sau în ținute impunătoare din propria sa recuzită. În secolul 17 există o piață deschisă pentru acest gen de studii, Rembrandt folosindu-și propriul chip deoarece modelul nu costa nimic. Publicul care cumpără gravură - persoane aparținând diferitelor medii sociale, nu doar aristocrații sau fețele bisericesti - era dornic să achiziționeze gravuri reprezentând personaje celebre, inclusiv artiști. Luându-se pe sine drept model pentru diferite studii, Rembrandt se transformă într-o celebritate ușor de recunoscut, oferindu-și în același timp chipul în ipostaze originale și expresive. Difuzarea la scară largă a acestora a fost extrem de importantă în stabilirea reputației artistice a lui Rembrandt van Rijn.

Putem privi această galerie de autoportrete ale lui Rembrandt ca pe un jurnal vizual, un exercițiu de auto-examinare și auto-reflecție care a durat patruzeci



de ani, un mijloc de a obține auto-cunoașterea progresivă a sinelui, luând, în final, forma unui dialog interior: un bătrân singuratic care dialoghează cu sine.

Portrete

Rembrandt a transpus în gravură numeroase portrete care nu erau destinate vânzării către marele public, circulând în cercul restrâns al colecționarilor. Aceste portrete reprezentau cunoștințe sau prieteni ai artistului. Clement de Jonghe era cunoscut pentru afacerile sale în domeniul gravurii, deținând multe dintre plăcile de gravură realizate de Rembrandt. Farmacistul Abraham Francen, care fusese subiectul unui portret gravat pe la 1657, a fost tutorele fiicei lui Rembrandt, Cornelia. Primele portrete realizate de Rembrandt sunt simple în desen și tehnică; mai târziu, artistul adoptă o compoziție complexă și un desen elaborat. Prin combinarea gravurii cu acul cu gravura în dăltiță, Rembrandt reușește să creeze în gravură efecte picturale, cum pot fi observate în portretul colectorului de taxe Jan Uytenbogaert sau cel al prietenului său Jan Six.

Autoportret cu Saskia

Din 1631, Rembrandt petrece tot mai mult timp în Amsterdam, unde se stabilește, în casa pictorului și negustorului de obiecte de artă, Hendrijk van Uylenburgh. Acum începe pentru el un deceniu de succes ca și pictor de portrete, comenzile schimbându-i standardul de viață. Devine interesat de obiecte de valoare pe care începe să le colecționeze, creându-și din acestea o întreagă recuzită. Din acea perioadă provine celebra „Lección de anatomie a doctorului Tulp”.

După ce a dobândit drepturile de cetățean al Amsterdamului, în 1634, Rembrandt aderă la breasla pictorilor St. Lukas. Se căsătorește cu Saskia van Uylenburgh, nepoata înstărită a negustorului său, Hendrick Uylenburgh.

Teme religioase. Vechiul și Noul Testament. Sfinții.

Ne aflăm în anul 1634. Rembrandt primește în continuare comenzi de portrete, însă își concentrează atenția asupra gravurilor și lasă în urmă exemplare desăvârșite și pline de finețe. Gravurile devin din nou mai importante deoarece artistul este acum în măsură să își confecționeze plăcile de cupru pentru temele biblice. Scenele mari au fost gândite pentru o răspândire mai amplă. Ca și gravor, Rembrandt se concentrează acum pe scene de gen, alegorii și portrete. Este anul în care se naște primul copil al lui Rembrandt și al Saskiei, însă moare la scurt timp după naștere.

Subiectele biblice se numără printre cele mai importante surse de inspirație pentru Rembrandt. Acesta va merge pe urmele predecesorilor săi, Albrecht Dürer și Lucas van Leyden, pentru care artistul nutrește o mare admirație, deținând un număr impresionat de lucrări aparținând celor doi. Gravurile inspirate de Noul Testament reprezintă punctul de apogeu al artistului în ceea ce privește lucrările cu teme religioase. De o remarcabilă finețe se dovedesc scenele din viața lui Isus, nașterea, copilul Isus printre învățați, Isus pe Cruce, Coborârea de pe Cruce, punerea în mormânt, Maica îndurerată, Isus la Emaus.

În 1636 Rembrandt finalizează una dintre cele mai celebre gravuri ale lui, „Ecce homo” (Isus înaintea lui Pilat) care indică evoluția stilului său în grafică. Această lucrare are corespondent în tablourile „Drumul Crucii” („Patimile lui Isus”).

“Rondul de noapte”. Moartea Saskiei

În 1639, Rembrandt cumpără o casă impunătoare pe Amsterdamer Breestrat (astăzi, Casa Rembrandt). Plătește doar un mic avans și intenționează să achite ulterior enorma valoare, în rate. În 1641 se naște fiul Titus, singurul copil supraviețuitor al lui Rembrandt și al Saskiei; primii lor 3 copii mor chiar în anul nașterii.

Anul 1642 reprezintă anul apogeuului operei lui Rembrandt, prin finalizarea lucrării „Rondul de noapte”, dar și al unei sfâșietoare pierderi sufletești: după o suferință îndelungată, Saskia moare la numai 30 de ani. Din omul exuberant care poate fi regăsit în autoportretele de tinerețe, Rembrandt se transformă într-un „bătrân posac”, căutându-și alinarea în dese plimbări pe care le face în împrejurimile Amsterdamului. Din această perioadă datează numeroase peisaje, scene de dragoste și nuduri care vor putea fi admirate în a doua parte a expoziției.

În 1647 apare în viața lui Rembrandt Hendrickje Stoffels, angajată ca guvernantă pentru fiul Titus. Aceasta devine în curând noua lui parteneră de viață. Ratele restante pentru casă depășesc din ce în ce mai mult posibilitățile financiare ale lui Rembrandt.

În această perioadă realizează „Gravura de o sută de guldeni”, probabil cea mai renumită gravură a lui Rembrandt, o gravură monumentală la care a lucrat între anii 1643-1649. Subiectul este preluat din Evanghelia după Matei, cap.19, gravura remarcându-se prin stilul tehnic - realizarea unei mari varietăți de linii și combinarea mai multor tehnici de gravură, prin folosirea a diferite ace de gravat, ceea ce va duce la crearea unui efect de clarobscur inegal. Nici o altă gravură a sa nu este atât de picturală precum *Gravura de 100 de guldeni*, și în nici o altă lucrare Rembrandt nu a reușit să redea atât de fidel emoții umane precum deznădejdea, oroarea, apatia, credința, uimirea sau extazul.

Alegorii și scene de luptă

Mai ales după 1642, Rembrandt realizează o seamă de alegorii și scene de luptă. Lucrarea „Moartea înfățișându-se îndrăgostiților” vine să amintească de faptul că suntem muritori, îndemnându-ne parcă la cumpătare și credință. Scenele de luptă, aducând în atenție tărâmurii îndepărtate, aduc o notă de orientalism în opera lui Rembrandt.

Nuduri

Rembrandt se interesează de timpuriu de reprezentarea nudurilor, ele fiind o temă care se întinde pe tot parcursul creației sale grafice. În lucrările reprezentând nuduri, Rembrandt nu încearcă să ascundă imperfecțiunile corpului omenesc, nici semnele lăsate de trecerea timpului. Artistul redă natura așa cum este aceasta și, în pofida criticilor vehemente, nu dorește să idealizeze sau să standardizeze corpul uman.

Peisaje

În Olanda sec. al XVII-lea, unul dintre cele mai apreciate genuri în gravură era peisajul, Rembrandt ridicând acest gen pe cele mai înalte culmi. Aproape toate locațiile peisajelor rembrandtiane pot fi identificate în imediata vecinătate a Amsterdamului, artistul realizând gravurile sale în atelier, pe baza desenelor pe care le realiza în plimbările sale din jurul orașului; uneori, își lua cu el placa de cupru, pe care lucra direct, ca în cazul *Podului lui Six*. Linile spontane și sigure dau privitorului impresia că plăcile au fost realizate la fața locului. Prim-planul este întotdeauna atent elaborat, plasat în fața unui orizont abia sugerat.

Peisajului tipic olandez îi adaugă elemente imaginare cum ar fi munți sau clădiri exotice. Cel mai cunoscut peisaj al lui Rembrandt este lucrarea *Trei copaci*. Probabil este o vedere de la Diemerzeerdijk, la orizont întrezărindu-se orașul Amsterdam. Este singurul peisaj în care Rembrandt a folosit contraste puternice de lumini și umbre; porțiunile întunecate sunt intense, prin combinarea tehnicii de gravare cu acul și cu dăltița.

Falimentul

În 1650, situația financiară a lui Rembrandt este din ce în ce mai precară; el nu-și poate plăti datoriile pentru casă. Rareori mai realizează portrete, care până acum au reprezentat principala sa sursă de

venit. Cele mai multe portrete sunt comenzi ale creditorilor săi. În 1654 Hendrickje Stoffels este învinuită de consiliul bisericesc de „adulter cu pictorul Rembrandt”. Patru luni mai târziu, se naște fiica acestora, Cornelia, care poartă același nume ca și mama lui Rembrandt și cele două fiice ale acestuia cu Saskia. Datorită copilului nelegitim, biserica reformată o exclude pe Hendrickje de la împărțanie.

În final, Rembrandt ajunge la faliment, în 1656, la 50 de ani. Tribunalul admite solicitarea lui Rembrandt de a se ajunge la o înțelegere cu creditorii. În acest scop, se procedează la efectuarea inventarierii patrimoniului său, extrem de importantă din punct de vedere al istoriei artei, care cuprinde și lista de inventar a obiectelor de uz casnic, dar mai ales lista colecției de artă a lui Rembrandt. Averea și gravurile lui sunt scoase la o licitație care durează trei zile. În următorii doi ani, proprietățile maestrului sunt licitate, respectiv executate silit. Artistul gravează acum sfinți trăind în sărăcie, printre alții pe Francisc și pe Sfântul Ieronim, căruia îi dedică șapte lucrări.

Ultima parte a vieții. Cerșetori. Scene de gen

Încă de la primele gravuri, Rembrandt se apropie cu o deosebită compasiune de cerșetori, acești oropsiți ai soartei pe care îi creionează cu căldură și sensibilitate. A fost atât de atras de această categorie a concetățenilor săi, încât își face chiar un autoportret în care se reprezintă ca și cerșetor. Această temă este reluată și în perioada de maturitate de după 1640.

Rembrandt realizează scene de gen inspirate din viața de zi cu zi în peste 50 de gravuri, care reflectă interesul artistului pentru anumite tipologii de personaje precum cerșetori, muzicieni ambulanti sau vraci. Asemenea scene au adesea și un caracter moralizator, deși Rembrandt nu a fost, în general, interesat în a cripta anumite mesaje în gravurile sale. O mare parte a gravurilor sunt realizate în anii de început ai carierei artistului, majoritatea fiind de mici dimensiuni, de obicei având un singur personaj; dar Rembrandt va reprezenta și scene de stradă, minuțios redată, spre exemplu *Vânzătorul de otravă de șobolani* (1632), cea mai populară lucrare a sa în secolul al XVII-lea. Spre deosebire de contemporanii săi, artistul își învâluie personajele cu o anumită compasiune.

În 1660 Titus și Hendrickje înființează o firmă de comerț cu opere de artă, cu scopul de a ocoli prevederile breslei care îi interzic artistului să mai facă comerț cu lucrările sale. Titus și Hendrickje rămân pentru Rembrandt stâlpii pe care se va sprijini în ultima parte a vieții, două persoane iubite și credincioase pe care le va vedea plecând de lângă el înainte de moarte sa. Hendrickje moare înainte de a împlini patruzeci de ani, în 1663. Anul următor este anul ultimei gravuri realizate de Rembrandt, portretul lui Jan Antonides van der Linden.

În 1668 Titus se căsătorește cu Magdalena van Loo, iar după câteva luni moare de tuberculoză, chiar în anul căsătoriei sale. După moartea lui Titus se naște fiica acestuia, Titia. Rembrandt este nașul de botez al Titiei.

Destinul tragic al lui Rembrandt se sfârșește la 4 octombrie 1669. Rembrandt este înmormântat lângă Saskia, Titus și Hendrickje, la 8 octombrie, în biserica Westerkerk din Amsterdam. Gravurile sale se bucură și astăzi de o înaltă prețuire din partea colecționarilor și a graficienilor.

Bibliografie

Avermaete, Roger, *Rembrandt și epoca sa*, Meridiane, 1969
Brion, Marcel, *Rembrandt*, Meridiane, 1973
Rosenberg, Jorg, *Rembrandt, viața și opera*, Meridiane, 1976

muzica

Ziua Internațională a Jazzului pentru întâia dată la Zalău

Virgil Mihaiu

Chiar la etatea avansată la care am ajuns, jazzul continuă să-mi ofere agreabile surprize. De curând am asistat la celebrarea, în premieră, a Zilei Internaționale a Jazzului la Zalău. Deși știam că inițiativa aparținuse Comunității Culturale *Transilvania*, coordonată de Tudor Vesa, ce organizase cu maxim succes prima ediție la Cluj, la 30 aprilie anul trecut, aveam oarecare îndoieli că în capitala Sălajului performanța s-ar fi putut repeta (mai ales datorită perioadei de după Paști cu care coincidea programarea din partea UNESCO). Desfășurarea evenimentului mi-a spulberat scepticismul. În prealabil am avut onoarea de a fi primit în audiență de primarul municipiului, dl. Radu Căpâlnașiu, de la care am aflat că există intenții serioase de a promova arta jazzului în urbe. Am reamintit cu acea ocazie, precum și la conferința de presă ce a urmat, inubliabilul moment al istoriei jazzistice românești, petrecut la Zalău la începutul sumbrului deceniu 1980: atunci medicul Ioan Pitty Vintilă inaugura aci primul club de jazz din zonă, printr-o serată muzicală la care au asistat cei mai importanți promotori români ai genului – de la Mihai Berindei și Iosif Viehmann, până la Florian Lungu și Nicolae Ionescu. De asemenea, am vorbit despre prezența semnificativă a studenților sălăjeni la Cursul de Estetica Jazzului pe care îl susțin, de 17 ani, la Academia de Muzică *G. Dima* din Cluj. De altfel, primul episod al Zilei Jazzului 2014 la Zalău a constat într-o prelegere despre caracterul mondializat al jazzului, pe care am ținut-o la Casa Municipală de Cultură (directoare: Gabriela Hossu).

Programul serii a fost deschis de Fanfara *Promenada*, cu un mini-recital, pe platforma din fața Casei de Cultură a Sindicatelor din centrul municipiului. Apropos: această formație se înscrie printre cele câteva ansambluri reprezentative ce activează la Zalău, în frunte cu prestigiosul grup folcloric *Porolissum*, multipremiat pe Glob. Și, fiindcă tot am deschis vorba, ar fi de

amintit că sărbătoarea jazzului fusese prefațată – cu două zile mai devreme – de o interesantă serată dedicată *Zilei Mondiale a Trompetistului*, coordonată de liderul Asociației Trompetiștilor din România, Viorel Mureșan, el însuși remarcabil interpret la acest instrument. El a cântat lucrări din diverse epoci ale istoriei muzicii, împreună cu discipolii săi de la Academia *G. Dima*, Elias Jula/trompetă, Ioan Macavei/trombon și flugelhorn, Etris Tothăzan/trombon, precum și cu o secție ritmică locală alcătuită din Ciprian Ghiurco/pian, orgă, Romeo Vescan/bas și Nelu Ciupa/baterie. Același versatil muzician Ciprian Ghiurco a apărut și în postura de dirijor al corului eclesiastic *Lumină lină*.

Revenind la fiesta jazzului, aceasta a avut parte de o inaugurare fastuoasă, cu alocuțiunea primarului, foc de artificii, tapet roșu, june amfitrioane etc., după care cei aproximativ 700 de spectatori au umplut până la refuz principala sală de spectacole a Zalăului. Sincer să fiu, atmosfera mi-a reamintit efervescența festivalurilor sibiene, model de rezistență prin cultură în anii cenzurii și interdicțiilor generalizate. Responsabilitatea muzicală a revenit grupului budapestan *Gabriel Farkas & His Band*. Liderul trupei și-a propus să-l evoce pe Frank Sinatra, ca personalitate emblematică a manierei de interpretare *crooning*, specifică musical-ului jazzificat din Patria Jazzului. În demersul său, Gabriel Farkas a contat în egală măsură pe abilitățile sale vocale, cât și pe cele actricești. Premise optime pentru a reda dubla identitate – de cântăreț și actor – prin care Sinatra și-a cucerit aura de star (datele statistice spun că el a jucat în 58 de filme, a realizat o sută de albume discografice și a lansat aproximativ 2000 de melodii). În plus, protagonistul serii a interpretat, cu egal aplomb, o multitudine de hit-uri din cunoscute musical-uri americane, cu o preferință specială pentru Cole Porter, Liza Minelli, Henry Mancini.

Dar îndrăznesc să afirm că „secretul



Primarul Zalăului, Radu Căpâlnașiu, și Virgil Mihaiu la inaugurarea Zilei Internaționale a Jazzului, Zalău 2014

reușitei”, în cazul acestui program, a constat în captivantele aranjamente orchestrale semnate de János Hámori. Acesta a îndeplinit, de asemenea, rolurile de excelent improvizator la trompetă și coordonator al admirabilului septet de acompaniament. Prestația superprofesionistă a celor șapte instrumentiști reușea să sugereze sonoritățile unui big band, capabil să alterneze unisoanele impecabil sincronizate cu savuroase chorus-uri improvizatorice. Deși întregul spectacol (în două părți a câte o oră fiecare) avea un pronunțat caracter retro, publicul de toate vârstele și cu gusturi evident eclectic l-a savurat pe deplin. Disponibilitatea de a cânta a talentaților muzicieni unguri s-a manifestat și după ovațiile finale, când în simpaticul local *Green* de la demisolul Casei Sindicatelor s-a încins un *jam session* demn de orele înaintate.

Selectarea ansamblului de la Budapesta a fost pe măsura obiectivelor de diseminare a acestui gen muzical, propuse de UNESCO în 2012 când a fost lansată sărbătoarea mondială a jazzului. Să sperăm că organizatorii vor ști să valorifice și pe viitor creditul câștigat cu acest succes în premieră.



Rembrandt

Peisaj cu colibă și hambat/1641

opera

Eveniment vocal-operistic: Concertul-gală de deschidere a Festivalului studentesc de operă Viva Vox

Maria Carla Bălan, Oleg Garaz



© nicu cherciu

Baritonul George Petean, soprana Brighitta Kele și tenorul Marius Budoiu

... un scurt istoric al evenimentului

În urmă cu 5 ani, debuta prima ediție a festivalului studentesc de operă, *Viva Vox*. Dacă la început, organizatorii erau mai reținuți în în pronosticurile lor în ceea ce privește succesul pe care această inițiativă îl va avea, cele patru ediții de până acum au depășit cu mult până și nivelul celor mai optimiste așteptări. În cadrul acestui festival, sunt invitați numeroși artiști lirici internaționali, dar și instituții care prezintă lucrări sau opere pe care Opera din Cluj Napoca nu le deține în repertoriu. Astfel, în această ediție, a cincea, am avut să îi ascultăm pe Marius Budoiu, George Petean și Brighitta Kele în concertul de gală (5 mai), iar ca și o noutate în materie de creație lirică, deja am putut viziona-audia opere precum celebrul *Faust* de Charles Gounod (7 mai), prezentată de studenții Universității Mozarteum din Salzburg, dar și *Crăișorul Argyelus* (9 mai) de compozitorul maghiar Toth Peter, operă prezentată de studenții de la Universitatea din Szeged și nu doar. Acest proiect cultural este unic în România, întrucât la ora actuală nu mai există în țara noastră niciun festival de operă.

În urmă cu doi ani, tot în luna mai, asistam la Festivalul Operelor Naționale, festival ce reunea operele din Cluj-Napoca, București, Iași, Timișoara și Craiova, care însă, din lipsa de fonduri, a cunoscut o singură ediție. Astfel, ne bucurăm să avem un eveniment de o asemenea anvergură precum festivalul *Viva Vox*, întrucât domeniul operii este unul bazat pe lucrări deși mai vechi, însă nu învechite, ci mereu în căutare de noutate, astfel că notorietatea și ființa acestui gen de muzică își continuă nestingherit evoluția.

Unul dintre cele mai importante evenimente ale acestui festival a fost, fără nicio discuție, gala de deschidere, concert mult așteptat de publicul meloman și care a reprezentat un real triumf artiștilor români. Cu o prestație de cel mai înalt nivel de performanță a celor trei interpreți (toți cu o susținută carieră deja de mult internațională), acest

concert ni i-a prezentat în lumina reală a unui autentic și exemplar profesionalism. Toți cei trei soliști ai seriei, au fost formați în Cluj-Napoca, la Academia de Muzică "Gheorghe Dima", fiecare perfecționându-se după terminarea studiilor și în cadrul altor universități din Europa.

... diferența între afiș și realitate - Marius Budoiu în locul lui Ramon Vargas, Gheorghe Victor Dumănescu în locul lui Giuliano Carella

Gala de deschidere a festivalului a avut loc în 5 mai 2014, și i-a avut ca invitați pe tenorul Marius Budoiu, soprana Brighitta Kele și baritonul George Petean. Au fost prezenți aici, pe lângă publicul clujean, și artiștii invitați de la universitățile din străinătate, participanți la alte evenimente ale festivalului, astfel încât discursurile din deschiderea seriei au fost traduse și în limba engleză. Pe lângă importanța artistică deosebită pe care a avut-o acest concert, mai trebuie notată și atmosfera de sărbătoare care i-a fost conferită evenimentului. Covorul roșu, florile de pe scenă, dar și invitații îmbrăcați extrem de elegant, m-au transpus parcă pentru o secundă în somptuoasa atmosferă a Balului Operei (desfășurat în februarie 2014).

Eveniment marcant, Gala de deschidere a beneficiat și de o publicitate importantă, întrucât afișul de prezentare a concertului a fost expus în locații publice importante ale Clujului încă din luna martie. Astfel, efortul organizatorilor a fost apreciat de publicul prezent în număr mare în sala operei, și prin aplauzele puternice de care s-au bucurat soliștii invitați.

Seara a debutat cu câteva discursuri ținute de organizatorii festivalului, după care a urmat concertul propriu-zis. Planul inițial al galei, îl avea ca invitat pe celebrul tenor mexican, Ramon Vargas, care datorită unei indisponibilități fizice, nu a putut fi prezent pe scenă. Și atunci, cu o seară înainte concertului, organizatorii l-au contactat pe tenorul Marius Budoiu pentru a-i obține acordul de a apărea pe scena Operei Române în locul tenorului mexican. Din motive necunoscute, și cel care trebuia să

dirijeze concertul, italianul Giuliano Carella, a fost înlocuit și el, de această dată cu dirijorul Gheorghe Victor Dunănescu.

La prima vedere, aceste modificări ar fi putut să pară o inconveniență, mai ales pentru că personalitatea lui Ramon Vargas promitea să confere întregului spectacol o "aură" aparte. Cântărețul ar fi venit pentru prima dată în România, iar faima interpretului, era de la sine înțeles, determinase deja o considerabilă cantitate de bilete vândute. Însă chiar luând în calcul "impedimentele" totalmente neprevăzute, seara s-a dovedit a fi un adevărat succes, finalul acesteia fascinand de-a dreptul publicul prezent în sală prin vocile absolut superbe pe care le-a putut auzi, dar și de diversitatea programului muzical. Luni seara, tenorul Marius Budoiu a demonstrat într-un mod mai mult decât convingător că a fost cel mai indicat artist pentru a-l înlocui pe Ramon Vargas, prezența scenică, dar și vocea lui, dezvăluind parcă o fațetă cu totul necunoscută până acum a interpretului. Să fi fost vorba doar despre un "truc" al regiei de lumini sau despre o nouă "identitate" a maturității lui profesionale? Vom lăsa în suspensie răspunsul la această întrebare, cel puțin până la premiera operei "Lohengrin" preconizată în următoarea stagiune a Operei Române din Cluj-Napoca. Și chiar cu Marius Vlad Budoiu în rolul cavalerului de pe Muntele Sfânt.

Soprana Brighitta Kelle, singura prezență feminină pe scena Galei, s-a născut în 6 iunie 1978 la Oradea. A studiat la Facultatea de Muzică din Oradea (cu soprana Lavinia Cherecheș) și la Academia de Muzică "Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca. A fost angajată a Operei Maghiare din Cluj-Napoca, iar în prezent activează la Opera din Düsseldorf. Repertoriul său vocal cuprinde predominant roluri spinto-dramatice precum: Leonora din opera *Trubadurul* de Verdi, Nedda din opera *Piața de Leoncavallo* sau Micaela din opera *Carmen* de Bizet. Soprana abordează acest fel de repertoriu, vocea ei fiind una destul de lirică, investită cu accente spinte, capabilă să acopere atât repertoriul dramatic, cât și pe cel liric. Deși în concertul de luni seara, soprana nu a avut nicio acută mai înaltă de do 3, este limpede că acest registru al vocii sale, este foarte bine dezvoltat, sunetul fiind aici clar, penetrant, cristalin și executat cu lejeritate. Astfel, am avut ocazia să ascultăm o voce foarte bine pregătită, un timbru nobil, destul de recognoscibil dar și o prezență scenică foarte caldă și plăcută. Interpretarea sopranei a fost una sensibilă, implicată, conștientă de textul cântat, dar și extrem de bine nuanțată.

Baritonul George Petean s-a născut în 23 februarie 1976 la Cluj-Napoca. După ce a absolvit Liceul de Muzică "Sigismund Toduță" din Cluj-Napoca, viitorul cântăreț a continuat studiile la Academia de Muzică "Gheorghe Dima" din orașul natal. A acumulat un impresionant palmares atât pe criteriul repertoriului abordat, dar mai ales pe criteriul geografic, apărând pe mai toate scenele mari ale mapamondului muzical contemporan. În perioada în care a debutat, a cântat, în România, pe scenele operelor din Cluj-Napoca, Timișoara, Constanța și Iași. Ulterior, în străinătate va cânta la Metropolitan Opera din New-York, Scalla din Milano, Opera din Vienna, Covent Garden, etc. În prezent, este solist la opera din Hamburg. Cu siguranță, o bună parte din succesul de care se bucură George Petean, se datorează timbrului său vocal, unul absolut unic, frumos, care este foarte bine pus în valoare prin impostajia vocii. Un alt aspect deosebit de important, este căldura pe care vocea artistului o transmite. Nici frazarea pe care George Petean o execută nu este de trecut cu vederea, aceasta fiind aproape perfectă. Nuanțele, dinamica, implicarea reală în muzica interpretată fac

din batiron un artist adevărat, complet, a cărui interpretare nu trebuie nici analizată, nici criticată, ci pur și simplu doar ascultată. La imaginea, dar în special la statutul său de artist complet a contribuit și tehnica sa vocală impecabilă, vocea fiindu-i capabilă să acopere un repertoriu destul de vast, de la cel de bariton liric precum rolul lui Figaro din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini până la rolul lui Rigoletto din opera cu același nume de Verdi.

Tenorul Marius Vlad Budoiu, s-a născut la Cluj-Napoca, a urmat liceul la Liceul "George Coșbuc", continuându-și apoi studiile la Academia de Muzică "Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca. Născut într-o familie de muzicieni, tatăl său fiind cunoscutul bariton Ion Budoiu, solist angajat al Operei Române din Cluj-Napoca, Marius Budoiu își începe cariera de tenor solist încă din timpul facultății, apărând în concerte vocal-simfonice (debutul în Simfonia a IX-a de L. van Beethoven la Filarmonica din Târgu-Mureș), dar și pe scenele altor filarmonici din România. Odată angajat la opera, cântărețul își începe cariera interpretând roluri lirice, urmând ca mai apoi, odată cu timpul, să treacă la repertoriul dramatic. Astfel, în prezent, repertoriul său include roluri precum *Otello* din opera cu același nume de Verdi, rolurile Calaf și Mario din operele *Turandot*, respectiv *Tosca* de Puccini, dar și roluri în opere wagneriene precum *Tannhäuser*. Este invitat să cânte în Italia, Germania, Japonia ș.a. În urmă cu un an și jumătate, Marius Budoiu a devenit și directorul Operei Naționale din Cluj-Napoca, în prezent desfășurându-și cariera de solist în paralel cu cea de manager al instituției.

"Super-maratonul" vocal cu de-amănuntul...

Programul Concertului de Gală a inclus atât lucrări pur orchestrale, cât și arii, duete, finalul fiind marcat de un terțet. După încheierea discursurilor de protocol, orchestra a deschis concertul cu uvertura la opera *Nabucco* de Giuseppe Verdi. Acest incipit a fost bine ales, întrucât uvertura este una cunoscută, astfel încât intrarea în "super-maratonul" vocal-operistic al întregii serii a fost realizat mizând cu toată încrederea pe stabilirea unei empatii cu publicul. Orchestra s-a ridicat la nivelul artiștilor pe care i-a acompaniat, reușind să producă un sunet unitar, omogen, plin, însă insuficient de bine nuanțat și gradat, fapt sesizabil mai ales în această primă parte. A fost o plăcere să ascult această uvertură, deși întreaga operă, care deși figurează în repertoriul operei, nu a mai fost pusă în scenă de câțiva ani.

... George Petean începe și... fascinează

În continuare, baritonul George Petean a interpretat cunoscuta Cavantină a lui Figaro. Sincer, nu am crezut că un glas atât de mare, de plin de volum și de puternic ar putea să interpreteze o arie atât de lirică și de înaltă ca și scriitură vocală. Interpretul a demonstrat în această lucrare o mare mobilitate a vocii, o dicție impecabilă, dar și acute pe care le-ar invidia până și tenorii. Interpretarea a fost impecabilă, sensibilă, fiecare cuvânt fiind nu doar rostit, ci și jucat, întrucât în această arie, aspectul teatral este deosebit de important.

... Brighitta Kele - profesionalism și feminitate

Cea de-a treia lucrare muzicală a seriei a fost interpretată de soprana Brighitta Kele, care a cântat arie Leonorei *Tacea la notte* din opera *Trubadurul* de Verdi. Primul contact cu soprana, a relevat publicului o voce frumoasă, bine impostată, cristalină, dar parcă insuficient încălzită în această primă arie. Dacă nu aș fi știut din ce operă face parte arie interpretată, aș fi putut afirma, doar după tipologia vocală afișată aici de soprana, că arie face cu siguranță parte din repertoriul liric. Au lipsit aici accentele spinte, vocea dramatică, puternic cupolată și învăluitoare, realitatea auzită fiind o voce frumoasă, lirică și lejeră cu acute bune.

... Marius Budoiu - o "probă de sunet" pentru un viitor rol și o culminație a întregului concert

Prima intervenție a tenorului Marius Budoiu a fost arie *In Fernem Land* din actul III al operei

Lohengrin de Wagner. Arie foarte grea, înaltă și de linie melodică durabilă, a fost superb interpretată de o voce impunătoare, matură, însoțită și amplificată de o prezență scenică pe măsură. De mult timp nu l-am mai auzit pe Marius Budoiu evoluând cu atâta forță interioară și sensibilitate nedisimulată, chiar dacă premiera operei *Tannhäuser*, în care interpretul realmente a strălucit, a surprins și fascinat în egală măsură de abia în decembrie anul trecut. Chiar dacă, în general, artistul excelează, el aflându-se printre cei mai buni tenori din țară, interpretarea acestei arii a fost demnă de un maestru, vocea sa demonstrând o perfectă compatibilitate cu repertoriul Wagnerian. În liniștea instaurată după sfârșitul parcă "neantizat" în înalțuri al partidei vocale s-a putut auzi un discret "bravo" rostit de către Gheorghe Victor Dumănescu, dirijorul orchestrei. Aproape șoptit, acest cuvânt a avut efectul unei deflagrații răsunătoare care a determinat "tălăzuirea înspumată" a aplauzelor care parcă nu s-ar mai fi sfârșit.

... continuarea dionisiacă a unui "banchet" muzical apolinic

Ceea ce a urmat am putut resimți doar în imaginea unor valuri succesive care au amplificat într-un mod continuu senzația unui iminent succes, punctat de replica discretă a dirijorului. Primul duet al seriei - *Orfanella il tetto umile* din opera *Simon Boccanegra* a fost interpretat de soprana Brighitta Kele și baritonul George Petean. Cei doi artiști au reușit o interpretare deosebită, și chiar și într-un duet au reușit să își arate calitățile vocale remarcabile. Desigur, a existat un oarecare contrast între cele două voci, date fiind tipologiile vocale ușor diferite, însă în fața unei asemenea performanțe artistice, acest lucru aproape că trece neobservat. Am remarcat aici filajele exteme de bine executate și vocea bine susținută a sopranei. Iar *Sinfonia* din *Bărbierul* lui Rossini, lucrare pur instrumentală, și duetul pur masculin *È lui desso l'infante* din *Don Carlo* de Verdi (Marius Vlad Budoiu/George Petean) doar au amplificat senzația de autentică sărbătoare apolinică - însoțită, plină de lumina și căldura emoțională a muzicii, dar și sentimentul de bucurie - una cu adevărat "insașiabilă", inducând o "beție" totalmente dionisiacă de frumos, cu toate categoriile estetice subiacente.

... partea a doua - în largul muzicii și fără nicio intenție de a reveni la vreun țarm

Debutând cu duetul exploziv Nedda-Silvio (Brighitta Kele/George Petean) din *Pagliacci* de Leoncavallo, continuarea "maratonului" s-a desfășurat ca un al doilea concert în sensul cel mai propriu al cuvântului. "Rafala" de "șocuri" impresive din prima parte a concertului s-a transformat într-o simplă dorință ca muzica pur și simplu să nu-și mai găsească pauza, cadența, sfârșitul. Iar interpretii înșiși parcă depășiseră ceea ce în mod normal ar fi trebuit să se fi numit oboseală, epuizare, sleire.

Au urmat două evoluții magistrale de evoluții solistice - aria *Dio, mi potevi scagliar* din opera *Otello* de Verdi în interpretarea lui Marius Budoiu și, succedându-i, aria *Eri tu* din opera *Un ballo in maschera* de același compozitor. Pentru tenor, nu doar aria, ci întreg rolul lui Otello a reprezentat, practic, rolul de consacrare definitivă ca mare interpret al scenei lirice românești, iar evoluția lui în seara concertului a reprezentat o confirmare "ilustrativă" a autenticității și valorii pe care interpretul o deține în prezent. Baritonul a "profitat" de aria lui pentru a-și scoate în evidență personalitatea "plurifațetată", multiplă în egală măsură în planul interpretării dramatice-actoricești, cât și în planul liric-muzical. Ambele evoluții au stârnit, dar au și forțat într-un mod evident entuziasmul publicului, transformând o simplă evoluție concertantă într-un autentic "tour de force" vocal la care, cred, nu s-a așteptat nimeni din cei prezenți în sală.

Evoluția sopranei Brighitta Kele, care a continuat "ostilitățile" cu aria *Io son l'umile ancella* din opera *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea a avut darul

să înmoaie senzația de "arsură" impresivă prin reorientarea imaginativă înspre un registru plin de candoare, tandrețe și, în general, o admirabilă eleganță. Imagine cu atât mai vizibilă, cu cât interpreta s-a postat în afara "concursului" celor doi interpreți-bărbați.

Deja mult mai temperată s-a dovedit a fi evoluția baritonului George Petean în aria *Nemico della patria* din opera *Andrea Chénier* de Umberto Giordano, oboseala deja demult ar fi trebuit să-și spună cuvântul, și de abia aici s-a produs un prim declin revelator în ceea ce privește repertoriul. Am resimțit, parcă, o scădere insignifiantă a proeminenței expresive sau sugestive anume în planul repertoriului abordat, deoarece nici *Adriana Lecouvreur* și nici *Andrea Chénier* nu se situează pe pozițiile superioare ale topurilor repertoriale contemporane.

Continuarea cu duetul *Parle-moi de ma mère* din opera *Carmen* de Bizet (Brighitta Kele/Marius Budoiu), de un erotism disimulat și confuz, a venit ca un contrast la duetul "paternal-filial" din *Simon Boccanegra* (din partea întâi a concertului), unde soprana l-a avut ca partener pe baritonul George Petean. Două voci din aceeași și de aceeași "clasă", o articulare inteligentă și, poate, chiar "empatică" a frazării, intonația perfectă și, evident, jocul dramatic și interacțiunea emoțională-gestuală între interpreți, miza majoră pe delicatețe și rafinement, dar și articularea inteligibilă a textului în limba franceză, toate acestea împreună au dus la degajarea și limpezirea atmosferei generale a concertului.

Ca o surpriză totală a venit interpretarea celebrului *Intermezzo* din opera *Cavaleria Rusticana* de Mascagni, un "tour de force", alternativ celui al soliștilor, susținut de această dată de dirijorul Gheorghe Victor Dumănescu. Candoarea aproape dureroasă a muzicii, finețea cu care a fost susținută continuarea fragilă a "pânzei" sonore, tensiunea nostalgică și desfășurarea nesilită a țesăturii armonice, au stârnit o "furtună" de aplauze pe care le-a cules dirijorul și orchestra Operei Naționale în calitate de premiu binemeritat.

O adevărată "cheie de boltă" a întregii serii a fost, însă, terțetul din opera *Il Trovatore* de Verdi, care i-a adus în față pe toți trei interpreții-soliști. Acest "regal", "festin" sau "banchet", toți trei termenii trimițând înspre imaginea unui "abuz" artistic totalmente rabelaisian sau, în egală măsură, pantagruelic, exact în termenii montărilor lui Purcărete, a transformat întreg tăvălugul de senzații și sentimente trăite în timpul interpretării într-un fel de înfiorare. Interpretii păreau a fi depășit orice limită diagnosticabilă a rezistenței, a profesionalismului, a bucuriei de a cânta și deja trăiam ceva asemănător unei frici că seara va continua și cine nu va mai rezista voi fi chiar eu în persoană. Poate pentru prima dată am putut trăi un concert care mi-a pus la încercare propria mea rezistență în egală măsură imaginativă, dar și emoțională. A fost, de asemenea, unul dintre puținele concerte la care am putut înțelege cu toată claritatea că prețul frumosului sau, chiar poate, a sublimului muzical s-ar putea dovedi până la urmă, unul imposibil de plătit. Iar interpretii din acest Concert de Gală, și mai ales cântăreții-soliști, au demonstrat cu tot profesionalismul de care au fost capabili acolo, pe scenă, că sunt dispuși și chiar mai mult, sunt capabili să trăiască achitarea unui asemenea preț drept titlu de noblețe, jurământ de credință și, în tot cazul, drept destin artistic asumat până în ultimele lui consecințe. ■

Celebrând Ziua Jazzului 2014 în stil transilvan

Virgil Mihaiu



După Zalău, Ziua Mondială a Jazzului a fost celebrată - în premieră - și la Alba Iulia, ca preambul al celei de-a treia ediții a Festivalului *Alba Jazz*, programat pentru finele primăverii 2014. Inimoșii organizatori locali, coordonați de Laura Orian și Rareș Tileagă, au reușit să dea fast concertului, amplasându-l într-unul dintre numeroasele edificii recent renovate conform celor mai evaluate standarde mondiale: un palat renascentist, în care își are sediul rectoratul Universității 1 Decembrie 1918. Publicul, receptiv și avizat, a umplut până la refuz spațiile boltite de la subsol, unde a evoluat una dintre formațiile de vârf ale actualității noastre jazziste: *Sebastian Spanache Trio*. Aureolați de marele premiu recent cucerit la prima ediție a Concursului de jazz de la Brăila, cei trei muzicieni timișoreni au interpretat exclusiv compoziții proprii. Acestea denotau o abordare la zi a formatului „piano trio”, în siajul deja semicentenar al inspirației lui Bill Evans, filtrat însă și prin esteticile minimalist-repetitive, sublimate, în condițiile secolului 21, de un Nik Bärtsch și grupul său *Ronin*. Dincolo de o lejeră (și corijibilă) monotonie timbrală, Sebastian Spanache/keyboards, Csaba Santa/bas și Radu Pieloiu/baterie au demonstrat inventivitate improvizatorică și o salutară coerență stilistică.

Punctul culminant al celebrărilor ocazionate de cea de-a doua ediție a *Zilei Jazzului* în România a fost atins la Cluj. Inițiativa colaborării cu UNESCO aparținuse, cu un an în urmă, tinerei *Comunități Culturale Transilvania*. Inteligent și dinamic condusă de Tudor Vesa, această asociație și-a atins scopul de a organiza un eveniment de reală anvergură. Pe lângă susținerea unor acțiuni conexe la Zalău, Alba Iulia, București și Arad, CCT a dus o abilă campanie publicitară - soldată cu prezența a peste 1000 de spectatori la spectacolul de gală din Casa de Cultură a Studenților Cluj (chiar pe timpul vacanței de după Paști!), a contribuit la resuscitarea tradiționalului

(dar injust subfinanțatului) Festival Studențesc *Jazz Napocensis* - prin atașarea acestuia la *Ziua Jazzului* - și a conceput un program realmente atractiv, agrementat cu evenimente conexe, ocazii de socializare, standul de albume *vintage* al firmei clujene *Dusty Sounds* etc. Demnă de elogiat, de asemenea, prezența echipelor de filmare de la TVR și Digi24.

De fapt, *Jazz Napocensis* a precedat marele spectacol final cu două zile, printr-o paradă a celor mai tineri interpreți de jazz locali, grupați în jurul Modulului de Jazz al Academiei de Muzică *G. Dima* și a big band-ului acestei eminente instituții, dirijat de Ștefan Vannai. Întâlnirea a luat caracterul unui adevărat atelier de creație. Dintre cântările respectivei serate, o amintesc doar pe cea mai reușită: duo-ul Iulia Pardău/voce - Onișor Rodilă/pian. Pe de altă parte, am regretat absența cvartetului *Fagotissimo*, pe care debutul din cadrul Cursului de Estetica Jazzului al aceleiași Academii l-ar fi recomandat cu prisosință.

„Secțiunea teoretică” a *Zilei Jazzului* - sub forma cursului despre *Jazz și Poesie* susținut de subsemnatul - fu minuțios preparată, conform solicitării impresariale, însă avu parte de o programare dezavantajantă, la orele siestei (cu atât mai mult merită felicități spectatorii care au reușit să participe, animați de irezistibilul stomatolog/om de cultură Dr. Thomas Mendel).

Din fericire, principalul eveniment - gala internațională *Jazz Day 2014* - a atins la Cluj un nivel remarcabil, dificil de anticipat în condițiile nevrozei și blazării de care e bătută Uniunea Europeană în genere. Orientat masiv spre noile generații de jazzmeni, concertul a debutat cu un grup reprezentativ pentru caracterul cosmopolit al acestei muzici: o ingenioasă trompetistă armeană - Angela Avetisyan, beneficiind de eficientul suport muzical al pianistului rus Misha Antonov, basistului chilian Pedro Hernandez și bateristului japonez Fukumori Shinya. Cei patru s-au dovedit a fi contaminați de vitalismul imprimat jazzului

de către ipostaza „post-electrificată”, ultima, a suveranului creator de stiluri care a fost Miles Davis. Cvartetului i s-a alăturat, într-un mini-recital de factură retro, vocalista texană Hailey Tuck - cu interesante reiterări postmoderne ale inflexiunilor vocale purtând marca Billie Holiday.

La rândul său, *Andrea Bonioli 4tet* din Roma a reprezentat oarecum reversul medaliei: expresia unei veritabile școli naționale de jazz, ce proiectează jazzul italian actual în elita mondială (opinia mea e coroborată și de un recent grupaj dedicat fenomenului de către mensualul american *DownBeat*). Compoziții originale, subtile, impregnate de muzicalitate, cu delectabile efecte de exaltare sau, din contră, de concentrare lirică - totul susținut *con brio* de către liderul formației, bateristul/percuționistul Andrea Bonioli, pianistul Raffaele Ferrari, basistul Andrea Collela și saxofonistul Michele Villari. Deși fragmentele neglijent receptate de pe *youtube* mi se părușeră destul de convenționale, vizionarea pe viu a fost elocventă pentru potențialul... cvintetului. Nu e o eroare de aritmetică, întrucât fenomenul public clujean a devenit, pe parcursul recitalului, un al cincilea membru al formației, propulsându-o spre nebănuite orizonturi de expresivitate.

Revelația serii a fost recitalul big band-ului *Gaio*, inițiat în urmă cu peste trei decenii de temerarul dirijor și descoperitor de talente Ștefan Vannai. Și în acest caz, publicul a acționat ca un imparabil stimulent. Componenții orchestrei, înaripați de aplauze, s-au întrecut pe ei înșiși, evoluând la un nivel compatibil cu exigențele oricărui mare festival. Tinerii interpreți, majoritatea studenți ai amintitului Modul de Jazz, au beneficiat de „întări”, generos și competent oferite de saxofonistul estonian Villu Väski - cu inflexiuni modale specifice spațiului baltic - precum și de câțiva ex-membri ai ansamblului: Zoltan Reman/sax bariton, Dacian Cesa-Goje/sax alto, Viorel Mureșan/trompetă. Paleta cromatică fu augmentată prin includerea unor instrumente din registrul grav (pe lângă deja amintitul sax bariton - tubă, eufoniu, trombon-bas) și prin discreta prezență a două oboiste și a unui percuționist. Dintre noii jazzmeni în plin proces de afirmare i-aș aminti pe Andrei Ghilea/bas, Ionathan Macaveiu și Ethris Tothăzan /trombon, Onișor Rodilă și Andras Lokodi/pian, Iosif Sătmărean și Norbert Szasz/trompetă, Teofil Radu/sax, Emanuel Roman/tubă, Tobias Tinea/baterie. Potențialul big band-ului a fost admirabil valorizat prin colaborarea cu expansivul cântăreț nigerian Ola Onabule, interpret și showman cu un amplu spectru vocal și spectacular, care a încheiat în manieră interactivă o gală îndelung ovaționată de spectatori. Fiesta s-a prelungit apoi până dimineața, în consens cu spiritul jazzului, printr-un *jam session* organizat în cochetul local numit *Cizmărie*.

Există așadar suficiente premise pentru a spera într-o proximă ediție de mare succes a *Zilei Jazzului* la Cluj, ceea ce ar fi (încă) un atu de forță pentru încununarea urbei drept Capitală Culturală a Europei. Ar fi în avantajul tuturor ca responsabilii candidaturii clujene la această titlatură să valorifice aptitudinile organizatorice demonstrate de Comunitatea Culturală *Transilvania*.

teatru

Post-avangarda creativă

Adrian Țion



Rândurile pe care tocmai le scriu ar trebui să ardă privirea și să tulbure conștiința! Ar trebui să tresalte, să semnalizeze sever, să țâșnească din pagina scrisă sau din ecranul monitorului precum o flamă potopitoare pentru a transmite exact emoția, tensiunea sau atmosfera incendiară a spectacolului *Brad de Crăciun la familia Ivanov* de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj în regia lui Urbán Andriás, transpus scenic după textul recent descoperit, postum, al scriitorului rus Aleksandr Ivanovici Vvedenski, născut în 1904 la Sankt Petersburg și decedat în 1941, în drum spre lagăr. Da, atât de radicale și copleșitoare sunt reacțiile mele (și nu numai ale mele) legate de acest produs teatral înregistrat pe linia trasată de avangardă. Obiectivul numărul unu al regizorului, acela de a bulversa maxim, a fost atins cu asupra de măsură. Mesajul destabilizator se înfige în pieptul spectatorului ca un cuțit răsucit cu sadism, îndelung, în rana purulentă. Sufletul plânge și râde scrâșnit în același timp de nebunia lumii carnavalesci, revărsată în episoade succesive de amalgamare într-un creuzet al degradingoladei sensurilor transmise ca un vârtej bezmetic, răvășitor.

Nu e un spectacol ușor de digerat într-o seară de primăvară, când liliacul a-nflorit și te îmbată cu miresme. Nu e o derulare cronologică de evenimente mai mult sau mai puțin legate între ele dintr-o seară de Crăciun, cum s-ar părea după titlu, ci e tocmai reversul: un manifest excentric, virulent, demolator de valori tradiționale, intrate în desuetudine. Scena e invadată de o atmosferă angoasantă care vorbește despre sfârșitul civilizației tradiționale, despre pervertirea umanului și a resurselor de optimizare a unei societăți alienate, aflată pe pragul prăpastiei. De după perdeaua convențională a sărbătorii creștine își face apariția fața hidoasă a monstruoșității crimei și a denunțării lipsei de repere morale într-un univers decrepit, absurd, sufocant, demential.

Simbolul central al acestei lumi monstruoase, întoarse pe dos, este fixat vizual prin imaginea sinistră a cadavrului Soniei, fata asasinată de doică/bonă, care zace pe catafalc cu capul dislocat de trup în timp ce continuă astfel să dea replica personajului masculin din preajmă. Subiectul de aici pornește și se extinde într-o sumedenie de secvențe

bizare, răscolitoare, impregnate în răceala constatativă a faptelor. Întorși de la spectacol, părinții fetei asasinate constată crima, apoi fac dragoste. Doica/bona criminală e dusă la ospiciu, apoi este eliberată pe motiv că a avut discernământ și urmează să fie judecată. Dar, întrucât „tout le monde est coupable”, judecătorii sunt uciși împreună cu toate personajele, ca într-o parodiare străvezie a finalului din veritabilele tragedii de altădată. Pe acest subțire fir epic strict realist (până la un punct știre de ziar; dar ce, Dostoievski nu s-a inspirat din ziar în scrierea *Karamazovilor*?) se construiesc fulminante desfășurări imaginative în registru suprarealist, frizând proiecția în coșmar și grotesc a întregului subiect. Miza pe șoc prin augmentare scenică a scenariului depășește sugestivitatea limitativă. E drept că mergem la teatru (după cum repeta Andrei Șerban într-un recent interviu) „ca să fim șocați, ca să fim cutremurați” și din punctul lui de vedere sunt încă destul de multe spectacole superficiale, cumiști, dar supradimensionarea manifestului teatral lansat în chip de protest artistic și social fără limite împotriva unei formule învechite poate impieta gustul pentru frumosul artistic pus în balans de structura anticalofilă a spectacolului. Înzestrat cu spirit iconoclast cât cuprinde puterea lui de fantazare, regizorul Urbán Andriás, cu studii de specialitate la Novi Sad, construiește pe scena Teatrului Maghiar din Cluj un spectacol incisiv, deschis problematizărilor de orice fel, puternic ancorat în fenomenologia absurdului, numită de el „poezia absurdului”. Limbajul e dur și penetrant, violentarea lui are susținerea motivațională a textului inițial, introdus în circuit prin filieră maghiară, el însuși axat pe dezvoltarea fără menajamente a unor cruzimi și orori greu de suportat de pudibonzi și nu numai de ei. E un clocot perpetuu de replici țipate, amplificate tehnic, urmate de explozii drapate în coloratura gnomică a adevărilor esențiale, crude, prea mult timp ignorate. Ele sunt devoalate brutal, cu o anume nervozitate, ca să nu spun furie, integrate organic în ritmicitatea halucinant de alertă a reprezentației. Uneori ritmul e aproape cazon. Pare deplasarea unui batalion care calcă în picioare tot ce întâlnește în cale. Nu te poți feri din calea lui. Cadența cizmilor o auzi mult timp după ce ai ieșit din sala de spectacol. Dar să vedem cine ți-a torturat în așa hal timpanele

încât să dorești liniștea relativă a străzii și să aspiți mirosul florilor de liliac? Evident nu un batalion, ci numai o trupă extrem de bine sudată de actori ai teatrului, cu o mobilitate ieșită din comun. Dacă ar trebui să particularizez jocul lor, cu siguranță aș greși. Nemaivorbind că unii actori interpretează două sau mai multe roluri. Totuși, să încerc. Gábor Viola pune în evidență brutalitatea schizoidă a Doicii asasine. Loránd Váta (Tatăl) și Csilla Albert (Mama) fac echilibristică ilară între fibrilațiile pricinuite de tragica moarte a fiicei lor și pofta sexuală nepotolită. Din câteva linii trasate cu precizie, Imola Kézdi creionează trăsătura tragicomică a Soniei, nefericita victimă a Doicii psihopate. Dimény Áron, Imre Éva, Laczó Júlia, Marosán Csaba, Farkas Loránd și Vass Zsuzsanna completează formația omogenă de interpreți acționând ca un personaj colectiv în serviciul manifestului artistic desemnat de deconspirarea hotărâtă a minciunilor ocrotitoare în care se amăgește că trăiește societatea apelând la rețeaua de conveniențe zdruncinate direct pe scenă prin acest demers acid, trepidând de neliniște și de neîmpăcare cu o ordine prestabilită, dar falsă. Toți actorii sunt de fapt distribuiți în roluri de fete și băieți de la un an la 82 de ani, acoperind, în viziunea autorului, toate categoriile de vârstă supuse stresului existențial, pentru a întruhipa la nevoie polițiști răspândiți în obiectiv, nebuni (mai trebuia specificat asta?), sanitari, medici, chiar câini sau alte dihănii, după cerință, tăietori de pădure și de cutume răsuflete, judecători schematic și caricatural proiectați în haosul lumii. Sugestivitatea costumelor (Carmencita Brojboiu) și banda sonoră (cu muzica și vocile bubuind) asigurată de Antal Attila, extrem de importantă în menținerea tempo-ului, aduce sincretismul spectacolului pe promontoriul reușitei.

Blamatul „teatru al furiei și al violenței” (panoramă de Andrei Băleanu într-un studiu asupra dramaturgiei americane și engleze a anilor șazeci), detestat și declarat decadent în perioada comunistă, se desfășoară nestingherit azi pe scenele noastre într-un fel de post-avangardă. Dacă excludem încărcătura halucinant-suprarealistă a piesei lui Vvedenski, vom observa că punctul ei de plecare e în acest nucleu considerat tabu la acea vreme. Când în URSS se jucau Aleksandr Ghelman, Leonid Zorin sau Mihail Roșcin cu nevinovate comedii, evident că nu era loc pentru Venedikt Erofeev, Andrei Vosnesenski, Iosif Brodski sau Aleksandr Ivanovici Vvedenski, descoperiți după căderea Cortinei de Fier. Ba mai mult decât atât, ultimul dintre indezirabilii de atunci devine vizibil abia prin această montare cu *Brad de Crăciun la familia Ivanov*. Dar scriitorii au un destin al lor, după cum se pare că va avea și această piesă descoperită recent și tradusă în limba maghiară de Baka István.

Lumea întoarsă pe dos a lui Vvedenski primește un plus de excentricitate și absurd în spectacolul clujean prin supralicitări succesive ale grotescului de tip *noir*, tras în sentențiozități de natură să descumpănească sau mai degrabă (imi place să cred) să trezească adormitele conștiințe la reșezarea valorilor din forul interior al fiecăruia. În scopul comunicării mesajelor de alarmă înșirate de la început până la sfârșit, nelăsând un moment de respiro, regizorul se axează pe provocarea programatică a spectatorului, dând dovadă că poate să-și gestioneze forțele creative cu detașare și luciditate. Provocarea merge în linie dreaptă spre omul contemporan, strivit de propriile lui angoase și nedumeriri.

film

Un nou cinematograf în România

Și nu la mall...

Lucian Maier



În sudul Transilvaniei și în Banat, într-un perimetru delimitat de orașele Timișoara și Sibiu (unde s-a redeschis de curând cinematograful *Arta*, renovat), Târgu-Jiu și Cluj-Napoca, există un singur cinematograf modern. În Vulcan, un oraș cu 24.000 de locuitori din Valea Jiului, Hunedoara, etichetat *municipiu* în 2003, probabil într-una din mișcările politice luate din dorința de a ridica rating-ul de țară al României. Lugoj, Caransebeș, Deva, Hunedoara, Petroșani, Sebeș, Mediaș, Aiud sau Turda sînt orașe considerabil mai mari decît Vulcan, însă nu mai au un cinematograf – cel puțin nu unul în care să poți urmări un film în timp real – odată cu lansarea națională – și în condiții decente (în Deva, de exemplu, cinematograful *Patria* există, însă cu dese tîrguri de haine chinezești în hol și cu proiecții de care a uitat toată lumea). În Alba Iulia se vor deschide în curînd două săli de cinema în mall-ul din oraș, clipă în care, într-un spațiu ce însumează 300 de kilometri de la vest la est și 300 de kilometri de la nord la sud, vor fi trei săli de cinema.

Nu am acces la datele exacte ale mișcării cinematografice din Vulcan, însă am trăit ceva deosebit odată ce am mers acolo să văd un film. Am mers la *Noah* al lui Aronofski, proiectat în săptămîna în care a avut premiera națională. Am mers în a doua zi de proiecție, pentru vizionarea de la ora 18. Am ajuns la 18 și 2 minute, fiindcă am ratat inițial cinematograful (destul de discret prezent pe strada principală a orașului, peste drum de primărie) și a trebuit să mai întorc mașina prin două sensuri giratorii pentru a putea parca aproape de sală. Erau trei persoane la casă, înaintea mea. Cumpărau bilete pentru o altă proiecție, alta decît cea tocmai începută. Voiam să îi rog să îmi dea voie să cumpăr bilet, să pot intra în sală cîtă vreme mai sînt trailere. Însă

discuțiile cu doamna de la casă erau aprinse, fișiau foile cu planul sălii, așa că am renunțat. Mi-a venit rîndul, doamna mi-a spus ca nu mai pot intra. M-am gîndit că aplică politici occidentale legate de punctualitate. De fapt nu mai erau bilete. Iar la proiecția următoare, la orele 21, erau bilete doar în primul rînd. Într-o sală cu 254 de locuri.

Sigur, Hollywood, 3D, dar se practică proiecția cu casa închisă. În săptămîna anterioară, *The Grand Budapest Hotel* adunase în jur de 120 de spectatori, cu o singură proiecție pe zi vreme de o săptămîna, la orele 18. Ceea ce nu e rău într-un oraș în care au trecut aproape două decenii de la ultima proiecție cinematografică și într-o țară în care interesul general față de filmul non-hollywoodian rareori depășește uTorrent, în primul rînd ca distribuție; și într-un spațiu



cultural în care unul dintre cele mai importante festivaluri de film documentar (și antropologie vizuală) din Europa – Festivalul Astra din Sibiu – e cu un picior în groapă din cauza indiferenței autorităților.

Cinematograful *Luceafărul* din Vulcan arată excelent (vezi foto). E cea mai primitoare sală de cinema în care am intrat în România. (Re)amenajarea a durat trei ani, iar sala a fost utilată în așa fel încît să poată găzdui și spectacole (a primit o scenă), nu numai proiecții de film. Cu un ecran mobil, ce poate fi retras și protejat în spatele scenei în cazul în care cinematograful ar găzdui o piesă de teatru sau un concert. Investiție locală, publică, de aproximativ 400.000 de euro și administrare locală. Proiectoare 2K de top, instalație de sunet pe măsură, scaune comode, foarte curate, personal amabil, un cinema care – prin aspect – respiră un aer mult mai blînd decît sălile din multiplex-uri. De obicei rulează trei filme pe săptămîna, două cu cîte o proiecție pe zi, unul cu două proiecții pe zi. Un film destinat copiilor, o animație. Uneori rulează patru filme diferite pe zi, fiecare cu o proiecție. Unul dintre avantajele proiecției digitale, poți prezenta filmul *în timp real*, înainte să apară *online*.

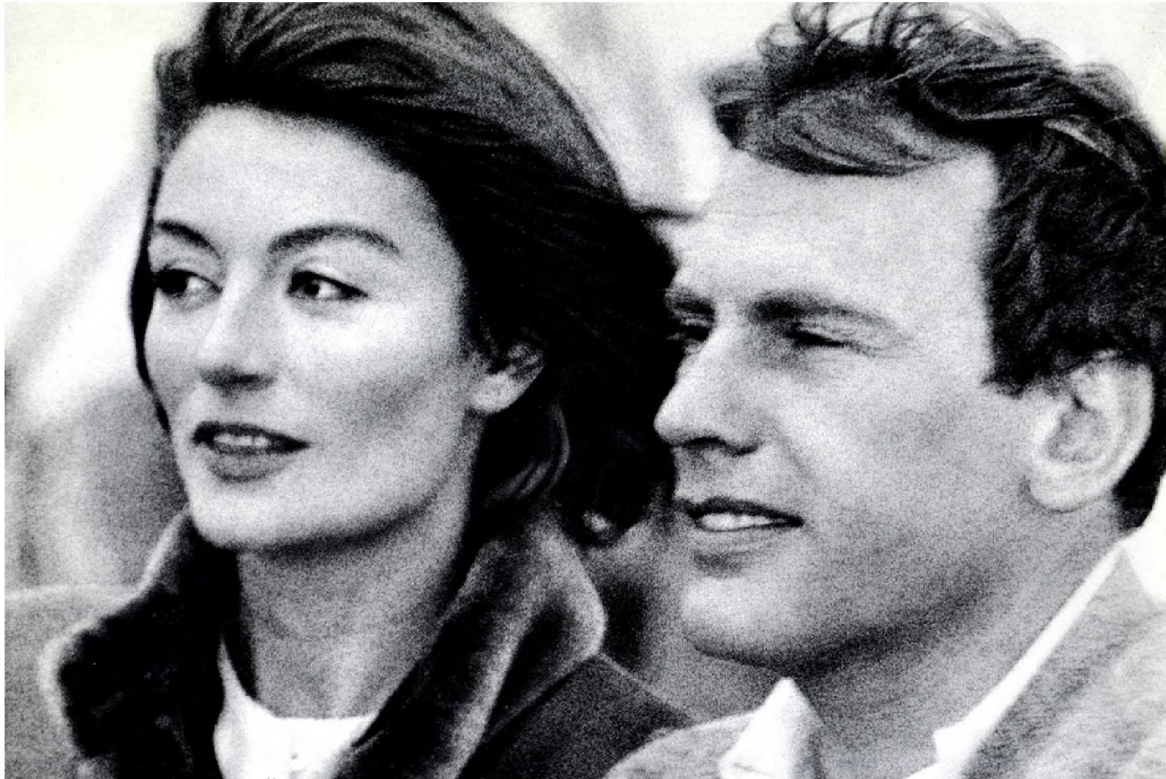
Ca prezentare și reprezentare, cinematograful din Vulcan poate fi un exemplu în campania *Salvați Marele Ecran* inițiată de Asociația pentru Promovarea Filmului Românesc. Sigur, cu excluderea provincialismelor: inaugurare cu pîine, sare și politicieni, preoți care sfințesc lăcașul și prezentat de autorități ca edificiu cultural uriaș (ori, totuși, nu vorbim de un Teatru Național în care urmează să regizeze Heiner Goebbels și să concerteze Keith Jarrett sau Piotr Anderszewski). E doar un semn de normalitate socială. De care, e drept, sîntem atît de departe de cele mai multe ori, încît trebuie să salutăm *Luceafărul*.

Așadar, se poate!

remember cinematografic

New Generation...

Ioan Meghea



Anouk Aimee și Jean-Louis Trintignant în *Un barbat și o femeie* (Claude Lelouch, 1966)

Motto:
„...This is my generation,
This is my generation, baby...”
(*My Generation*-The Who)

Un sfârșit de aprilie fără cusur. O nebulie de vreme cu miros de flori și aer străveziu, fete dezbrăcate dând buluc pe la mesele scoase-neroadă, flăcăi cu tunsori ciudate vorbind tuturor și nimănui și peste tot, ca o prelungire a brațelor acestor tineri, celulare, celulare... Stau și eu la o masă cu prietenul meu Vali lângă niște coniacuri. Ne mai uităm la câte una, la alta, mica bărfă de dimineață, mai sorbim alene din pahare, o țigare, câte-o vorbă aruncată așa, de-a hoha, ce mai, ca băieții...

„Ninule, ț-am citit și eu rubrica aia din *Tribuna*, *Remember cinematografic*.” Și mă lasă așa, cu discuția în coadă de pește. Țsta-i Vali... Câteva secunde tăcere, apoi îl întreb: „Da, și? Care-i problema, frate?” Se lasă pe spate și-l strigă pe Costel care băntuie printre mese cu comenzile, arătându-i două degete. Acesta, prinde mișcarea: „Da,

șefu, s-a marcat, încă două coniacuri!”

Apoi, Vali oftează cu obidă: „Ninule, acum câteva zile, mă întorc și eu acasă, nu mai știu de unde și găsesc în cameră la fiul meu, câțiva tineri, colegi sau prieteni ai acestuia. Am schimbat câteva cuvinte cu ei - asta așa, ca să se vadă că încă mai pot purta o discuție la vârsta mea - și înainte de a-i părăsi, i-am întrebat ce filme au mai văzut în ultimul timp.

Unii au ridicat din umeri părând neinteresați de tema aceasta, alții mi-au spus că nu prea merg la cinematograf, câțiva mi-au înșirat destul de greu niște titluri: *Vampire Academy*, *Căpitanul America - Războinicul iernii*, *Jocurile foamei*, *Eroi de sacrificiu*...

Mă pune dracu' și le spun că săptămânile trecute a avut loc la TV un adevărat regal cinematografic: Trilogia *Trei culori* a lui Krzysztof Kieslowski și i-am întrebat dacă au văzut aceste filme. Nici unul dintre ei nu le văzuse. Câțiva, butonând televizorul, au „căzut” întâmplător peste aceste filme, dar au trecut mai departe. Neinteresante.

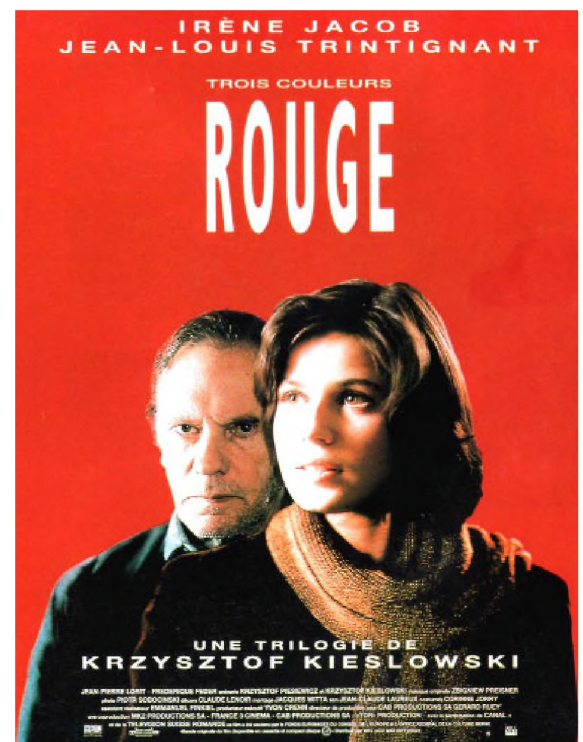
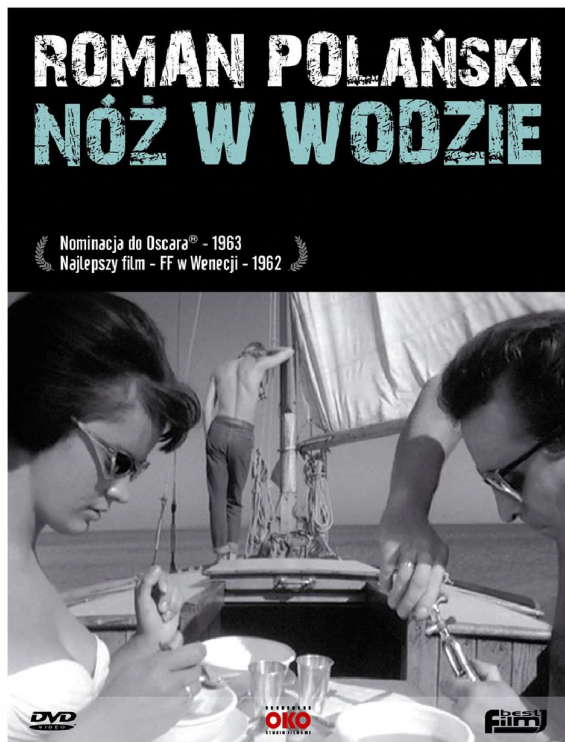
Le spun câteva cuvinte despre regizor și despre această trilogie care, în general, este privită ca o mare realizare și a luat multe premii internaționale, printre care și trei nominalizări la Oscar, iar operele acestui mare regizor sunt subiecte de studiu la cursurile de film din întreaga lume, ceea ce nu-i de neglijat! În fine, le mai amintesc și că ultimul film din trilogie avea ca interpret un extraordinar actor: Jean-Louis Trintignant. Nu, nu au auzit de el, nu văzuseră nici un film cu el, doar o față a amintit vag ceva despre *Un bărbat și o femeie*.

Am ieșit oarecum necăjit din camera tinerilor în timp ce aceștia au început să comenteze aprins meciurile din retur. Așa că, Ninule, apropo de rubrica ta din *Tribuna*, mă întreb și eu ca latinu': Qui prodest? Sau mai pe românește, la ce folosește? Aude?”

... Prin anii 1996, în revista *Expres Magazin*, criticul de teatru și film Ion Parhon, referindu-se la multe din filmele vremii, în care violența este o realitate tot mai familiară a sfârșitului de secol și de mileniu, se întreba și ne întreba dacă nu cumva ne îndreptăm cu realitatea și cu filmele ei cu tot, către sfârșitul cel mare!

Nu cred că este așa. Astăzi nu este mai multă violență în lume ca altădată, dar trebuie să recunoaștem că este mai mediatizată ca oricând! Foamea de senzațional, de mister, de sex, de horror și violență a existat din totdeauna dar, pe primul plan - cândva - erau alte probleme. Dacă în anii '60, tinerii umpleau sălile de cinema la filme ca *Un om pentru eternitate* al lui Fred Zinnemann, *Privește înapoi cu mânie* de Tony Richardson sau *Cuțitul în apă* al lui Roman Polanski, astăzi aceste filme trec aproape neobservate pentru majoritatea tinerilor. Spectatorul vrea cu totul altceva, nu întâmplător filmele care sunt vizionate de tineri și despre care se vorbește astăzi destul de mult în lume se numesc: *RoboCop*, *Trăind printre demoni*, *Noaptea judecătii*, *Condamnat să ucidă*, *Furia*, *Uimitorul Om-Păianjen*, *Cartea morților*...

Și ca să-i răspund amicului în chestiunea cu *Rememberul cinematografic* din *Tribuna*, o să-i spun tot pe limba latinului: „Qui prodest, quibus potest”, adică, dragă Vali, „Fericit este cel care se face util prin ajutorul dat”. și nu uita, peste câteva zile va începe TIFF-ul, a 13-a ediție! Crede-mă, fratele meu alb, cu siguranță nu vom băntui doar noi doi prin sălile festivalului!



sumar

din lirica universală	
D.J. Enright	2
inedit	
Anton Dumitriu - Jurnal de idei (XXVI)	3
cărți în actualitate	
Dorin Mureșan "Pătanii" literare în comunism	4
Aurel Sasu Political correctness	5
Ion Dodu Bălan Localismul creator. O lucrare de referință	6
Ioan Negru Țara mea	6
comentarii	
Jeana Morărescu Canonizarea în "fantastic" a unui surprinzător roman politic (2)	7
Gh. Lencan Stoica Un eveniment editorial deosebit la București	8
cartea străină	
Marian Sorin Rădulescu Încă un modern nesatisfăcut de propria modernitate: Frank Schaeffer	10
poezia	
Liviu Ulea	11
Minerva Chira	11
Ștefan Aurel Drăgan	12
parodia la tribună	
Lucian Perța Ștefan Aurel Drăgan	12
Dorin Almășan - 80	
Triumful din zori	13
interviu	
de vorbă cu Ioan Cărmăzan "Meseriile sunt cele care ne aleg"	15
eseu	
Traian D. Lazăr Ne modernizăm de două secole (II)	17
Dan Damaschin Tudor Opriș, un poet neoclasic în mileniul trei	19
politica zilei	
Petru Romoșan Toboșarii capitalismului de tranziție	20
diagnoze	
Andrei Marga Reflecții franceze asupra Europei. Jean Marie Miossec	21
filosofie	
Remus Foltoș Hermeneutica abisală a lui Vasile Lovinescu	22
polemici	
Ion Spânu Încă un denigrator al lui Eminescu și-a dat examenul în plagiat: Cătălin Cioabă a plagiat cercetarea lui Horațiu Stamatin din <i>România literară</i>	23
efectul de seară	
Robert Diculescu Șotronul și jazzul lui Cortazar (II)	26
eveniment	
Vasile Radu O lectură hermeneutică a gravurii lui Rembrandt prin "codul lui Amand Durand"	27
Silvia Suci Rembrandt revisited	27
muzica	
Virgil Mihaiu Ziua Internațională a Jazzului pentru întâia dată la Zalău	29
Virgil Mihaiu Celebrând Ziua Jazzului 2014 în stil transilvan	32
opera	
Maria Carla Bălan, Oleg Garaz Eveniment vocal-operistic: Concertul-gală de deschidere a Festivalului studentesc de operă <i>Viva Vox</i>	30
teatru	
Adrian Țion Post-avangarda creativă	33
film	
Lucian Maier Un nou cinematograf în România	34
remember cinematografic	
New Generation...	35
plastica	
Silvia Müllegger Mâna de aur a artistului	36
Mihai Zgondoiu	36

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

plastica

Mâna de aur a artistului

Silvia Müllegger

Născut pe 5 februarie 1982 la Mediaș (în județul Sibiu, România), Zgondoiu a absolvit Facultatea de Arte și Design din Timișoara, în prezent fiind doctorand în cadrul Universității Naționale de Arte din București. Extrem de versatil, artistul oscilează cu lejeritate între experimental și tradițional, arta sa abordând o arie largă de genuri și tehnici artistice, de la desen, colaj și gravură la new media, video-instalații, performanțe și artă urbană. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România din 2005, Mihai Zgondoiu locuiește și activează ca artist în București.

Expoziții
Mihai Zgondoiu expune și curatoiază frecvent proiecte vizuale, o postură obișnuită pentru mulți dintre artiștii tineri. Din 2006 până în prezent, a avut numeroase expoziții personale sau de grup atât în România, țara sa natală, cât și în Austria. În calitate de co-curator, a coordonat diferite proiecte, printre care IEEB3 (Bienala Internațională de Gravură Experimentală, București, 2008) și - din 2012 - galeria geamMAT a Muzeului de Artă din Timișoara, în București fiind curator al spațiului de artă ATELIER 030202, galerie ce contribuie în mod decisiv la discursul artistic contemporan din România.

Concept
Observator atent al problematicii culturale, al stereotipurilor politice dar și al propriei sale identități, Mihai Zgondoiu abordează concepte complexe care au la bază cuvinte-cheie precum *libertate, criză, comunism, identitate, matriță* (șablon, dar și matrice), pe care le îmbină cu utilizarea critică a noilor *social media*. Indiferent dacă sunt ironice, meditative sau auto-referențiale, proiectele sale recurg cu maxima libertate la multi-media, tehnici și tehnologii mixte, parafrazând asumat diverse stiluri, tendințe, concepte interdisciplinare, abordări și citate figurative.

Mâna de aur a artistului lucrează direct și ironic asupra statutului de ARTIST și, mai cu seamă, asupra condiționărilor pentru acest statut impuse de abilitățile antebrațelor. Meșteșugul ca o condiția primară în actul creației transformă la propriu opera vizuală, precum în legenda regelui Midas, într-un metal prețios nobil - aurul. Paradoxul acestui proiect e de urmărit în inversarea optică și mentală a lucrării de artă cu antebrațul artistului, suprasolicitan discursul egotic în cheie parodică și autopersi-flantă. Vom putea cerceta, astfel, identitatea artistului ideal asumată printr-o *strălucitoare* autoironie. Un artist ideal față în față cu practicile artei, dar și cu meșteșugul tradițional al acesteia.

Am luat în răspăr un foarte cunoscut dicton autohton, zicala românească „meseria e brățară de aur” și l-am supus / am supus-o unui transfer conceptual. Prin contaminare, brățara de aur devine (artă) braț de aur.

Brațul „meseriaș” se substituie artefactului și e chiar artă. Artistul contemporan ia locul regelui Midas: tot ce atinge el devine aur, prin extensie, artă. Tot ce spune artistul că e artă e chiar artă. Artistul, depozitarul artei sale, e însăși arta personificată, artă la purtător. El nu-și asigură (încă) brațele precum vedetele din fotbal picioarele, genunchii, călcâiele și top modelele sâni, el își poartă asigurarea la vedere, aurul la vedere, ca un idol contemporan.

În preview-ul expozițional din Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal - Sibiu 2012, sau în expoziția propriu-zisă de la Galeria Aiurart - București 2013, sau Galeria Five Plus - Viena 2014, *Mâna de aur a artistului / The artist's Golden Hand*, matrița de imagine, funcțională într-o lume a formatelor, s-a particularizat ca secvență originală de biografie subiectivă a artistului vremii de azi.

Mihai Zgondoiu



Numitorul comun al acestei întreprinderi atât de diverse și ramificate pare a fi sintagma „artistul nu este o insulă”, logo-ul care reunește poeți, scriitori, filosofi, dornici să contribuie la conturarea unui nou discurs, amplu contextualizat prin publicații și evenimente de teatru-acțiune care poartă toate amprenta și semnătura conceptuală a artistului.

Refractar la orice tip de norme, Zgondoiu se opune deschis atât standardelor occidentale cât și discursului istoric și social din România ultimilor ani, caracterizat de recursul frecvent la expresii ce reflectă un proces de politizare a gândirii critice. În acest fel artistul își construiește un loc al său, asumat, într-o societate culturală globaliza(n)tă ce se lasă condusă de legea cererii și a ofertei.

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