

TRIBUNA

299



Consiliul Județean Cluj

4 lei

Director fondator: Ioan Slavici
Revistă de cultură • serie nouă • anul XIV • 16-28 februarie 2015



Addenda la „Închisorile” lui Slavici

Traian D. Lazăr

Claudiu Nicolae ^aimonapi **Făt-Frumos** ^oi Reforma **In memoriam Joe Cocker** Poezia **Ciprian Chirvasiu Alexandru Ioan Popa**
Ilustrația numărului: Drago^o Pătra^ocu

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
Nicolae Breban
Victor Gaetan
Nicolae Iliescu
Andrei Marga
Eugen Mihăescu
Vasile Muscă
Mircea Muthu
D.R. Popescu
Irinel Popescu
Marius Porumb
Petru Romoșan
Gh. Vlădușescu
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 Mleșniță

Colaborație 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:

Dragoș Pătrașcu Fereastră din Bucovina (2011)
colaj aerograf, obiecte asamblate, 100 x 70 cm



Dragoș Pătrașcu Instalarea de la club Motor, Iași

bloc-notes

65 de ani de teatru cu păpuși la Cluj

Teatrul de Păpuși „Puck” din Cluj-Napoca a aniversat în 5 februarie 65 de ani de la înființare. Evenimentul a inclus reprezentarea a două spectacole montate de două personalități ale păpușeriei românești, *Cartea cu Apolodor* în regia Monei Marian și *Ursulețul Winnie Pooh* înscenat de Kovács Ildikő, dar și o reuniune artistică emoționantă, în care au fost evocate cele două regizori și momentele de apogeu ale activității teatrului. La această întâlnire au luat de altfel parte personalități culturale și notabilități din administrație și politică. Actori Melania Ursu și Tudorel Filimon (foto) și-au amintit de *Ubu rege*, spectacolul lui Kovács Ildikő de la începutul anilor 80 ai veacului trecut, care a propulsat Teatrul „Puck” în prim-plan cultural, consilierul Kerekes Sándor – un om apropiat de destinul recent al teatrului de păpuși clujean – l-a reprezentat pe președintele Consiliului Județean, două documentare-interviu – realizate de Radu Țuculescu și Ovidiu Pecican, ambii de față – au readus în memoria

numeroșilor participanți imaginea lui Kovács Ildikő și Mona Marian. Despre istoria Teatrului „Puck” și cele două regizoare au vorbit scriitorul Marcel Mureșeanu, fost director al teatrului, eseista Szilágyi Júlia, teatrologul Hegyi Réka și Roxana Croitoru, consilier artistic al Teatrului Național.

Printre cei care, la invitația directorului Teatrului „Puck”, Emanuel Petran, au ținut să aniverseze 65 de ani de păpușerie la Cluj s-au numărat scriitorul Constantin Căbleșan, actrița Ioana Bogășan, director al Teatrului „Prichindel” din Alba Iulia, Ștefana Pop-Curșeu, director artistic al Naționalului clujean, regizorul Mihai Chirilă, fiul Monei Marian, senatorul Marius Nicoară, actrița Diana Cozma și Ovidiu Crișan, scenograful Lorincz Gyula, teatrologii Eugenia Sarvari și Ana Marius, regizorul Horașiu Apan etc.

Le urez și eu „La mulți ani” și spor în arta colegilor de la „Puck”!

(Cl. G.)



Gânduri animate

Graficiană Andrea János și-a vernisat, tot în 5 februarie, o nouă expoziție personală la Kaja Tanya (str. Inocențiu Micu Klein nr. 11). *Lucruri dincolo*, după o traducere foarte liberă, este o serie de tablouri cu cromatică vie, dar atrăgătoare mai ales prin compoziții, ca niște fotograme oniric-filmice. O întreagă galerie de personaje – inclusiv autoarea – apar în aceste lucrări care anulează convenția proporționalității și a „realității”, propunând un unives paralel, specific, filtrat intim și redat ca o confesiune.

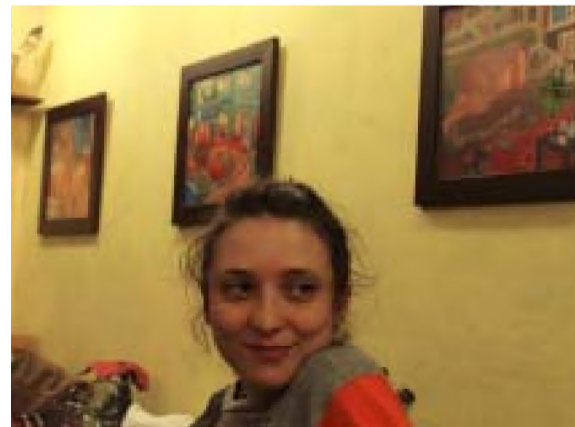
„...dacă realitatea e un fluviu, atunci, logic, are două maluri. De pildă, unul dintre ele ar putea fi moartea... dar pe acela nu-l cunosc. Acum, poate cobor mereu pe același mal, sau poate nu e nici o deosebire între cele două. Important e că dincolo e «viața» și deseori e identică cu cea despre care cred că e cea reală. (...) De aceea am pictat câteva scene din cele memorabile, toate având ca formulă de început «am visat că», mărturisite artista pe fluturașul expoziției.

Andrea János este un grafician binecunoscut pentru splendidele ilustrații de

carte pe care le-a realizat la volume precum *Cartea-camoară a Clujului* (o serie editorială în care au mai apărut cinci volume dedicate altor orașe ardelenene) sau *Poveștile hamsterului* (versiunea în maghiară). S-a remarcat totodată ca grafician de cinema, prin colaborarea la multi-premiatul scurt-metraj *Mályas, Mályas* al Ceciliei Felmeri.

Expoziția de la Kaja Tanya va fi deschisă până în 28 februarie.

(Cl. G.)



editorial

Noologia abisală a lui Lucian Blaga (Trilogia cunoașterii)

Remus Folto

Lucian Blaga este poate cel mai accesibil filosof din pleiada interbelicilor - am mai spus acest lucru de nenumărate ori. Dacă nu și-ar fi conceput opera cu acea claritate de cristal, dezvoltând temele una după alta, una reieșind din alta pe un fir logic deosebit de percutant și redundant, am fi avut poate un Blaga dificil, poate „Incurcat”, dar am fi avut totuși un Blaga - oricum ar fi fost să fie. Căci Blaga nu concepe ceea ce scrie pornind de la o auto-referențialitate, nici măcar în parte. El uzitează de o idee deja formată sau formatată încă dinainte. Faptul că Blaga ar fi fost mai greu de receptat dacă și scria opera mai cu grabă este un lucru care n-ar fi împietat decât foarte puțin asupra subiectelor dezbătute. Oricum a fost mai bine că și-a înțeles rolul de „traducător” al propriilor nuclee și noduri de semnificații cu o răbdare de fier, cu o acribie care fascinează prin tocmai dorința de claritate. Nici un concept nu rămâne neclar, nici o propoziție nu rămâne nedezvoltată și nici o noțiune nu rămâne necompletată cu altele care atârnă de ea ca un ciorchine.

Intrând direct în problematică, ne-am oprit asupra *Trilogiei culturii* - la primul volum al acesteia, *Orizont și stil*. Orice teorie despre cultura a epocii când scria Blaga nu putea să nu fie tributară lui Spengler sau Frobenius sau Jung. Blaga nu numai că apelează la aceștia în constructul său admirabil dar, mai mult, îi egalează și îi depășește, extrăgând din învățătura lor sensul ascuns al unor semnificații pe cât de originale, pe atât de surprinzătoare. Faptul că Spengler vorbește de „sufletul” unei culturi, iar Frobenius clasează culturile după un „sentiment” al spațiului - va deveni la Blaga un motiv de meditație profundă asupra paradigmelor posibile, menite să poată explicita un fapt cultural sau altul. Din primul moment Blaga ne face să tresărim: inconștientul deține un spațiu privilegiat față de conștiință prin faptul că orice conștiință - empiric înțeleasă - este un dat oarecum „comun” al subiecților, pe când inconștientul - conștinător al unor *categorii abisale* - determină în mod diferit „plăsmuirile” sale (culturale), în funcție de *moștenirea abisală* personală a fiecărui ins sau comunitate. Conștiința deține o lume comună, pe când inconștientul formează o lume paralelă față de conștiință, esențial orientată spre a informa un material „plasmatic” reflectat în calitate de creații culturale ale unui ins sau ale unei comunități ce are aceeași moștenire.

Iată cum prezintă Blaga ceea ce se petrece în inconștient prin raportare la ceea ce se petrece în conștiință: „Cosmotică” e orice realitate de pronunțată complicație interioară, de-o mare diversitate de elemente și structuri, organizată potrivit unei ordini imanente, rotunjită în rosturile sale, cu centrul de echilibru în sine însăși, adică relativ sieși suficientă. Potrivit sensului pe care-l atribuim acestui termen, vom risca afirmația că inconștientul, ca realitate psihică, posedă un caracter mai «cosmotic» decât conștiința.” Este vorba despre opoziția existentă între un quasi-haos

în care se poate găsi conștiința, împinsă din toate direcțiile de diverse și multiple „vânturi” ale psihismului său neliniștit și furtunos, și, pe de altă parte, inconștientul care, din profunzimi ascunse, lucrează cu o coerență de sine mult mai evidentă - ceea ce îi dă un caracter de maximă „armonie” ce poate fi atinsă în ceea ce Blaga numește stilism. Iar mai departe: „Viața sufletească conștientă ne revelează o seamă de stări și procese, care nu sunt decât anevoie, sau deloc, explicabile în cadrul exclusiv al conștiinței.” De aceea ipoteza inconștientului vine ca un plus teoretic necesar pentru a explica faptul că nu poate exista un act psihic absolut *intâmplător* - ceea ce ar dinamita pur și simplu orice demers explicativ referitor la psihismul uman. Continuând pe aceeași linie explicativă a teoriei inconștientului, Blaga va pune pe tapet un set „fericit” de termeni specifici unei filosofii originale privitoare la creațiile culturale. Unul dintre acestea este „personanța”. Personanța este ca un soi de „amprentă” pe care inconștientul o aplică „cosmoidului” (obiectul artistic ce este rodul plăsmuirilor „tăiate” cu laser în carnea psihismului inconștient). Cosmoidul - în urma operațiunii aplicate de personanță - va avea un „ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simțământ al destinului, un apetit primar de forme, o efervescență de închipuiri dătătoare de sens, adică un mănunchi de inițiative de o putere spărgătoare de stavili ca a semințelor și de o exuberanță năvalnică, precum a larvelor sau a vieții embrionare.” Mai departe Blaga va face o afirmație menită să tranșeze legătura dintre conștiință și inconștient, subliniind că cele două sunt „două planuri diferite” și, deci „eterogene”. De aceea, din alt unghi de vedere, Blaga va opta să clarifice urgent lucrurile: prin conceptul de „orizont” spațial sau temporal. El spune că există un „orizont” spațial și temporal al conștiinței, și, pe de altă parte același lucru, dar pentru inconștient. Ce le va diferenția pe aceste două „orizonturi”? Blaga precizează: „Sensibilitatea conștientă e obiectiv îndreptată spre peisaje, dar nu structural solidară cu ele; sensibilitatea conștientă își schimbă adică după plac orizontul. Nimic nu o leagă în privința aceasta. Inconștientul, durându-și o perspectivă sau un orizont, se solidarizează cu el, ca și cu un cadru organic al său. Inconștientul, supus unui sens unic, e constituit și structurat în așa fel că nici nu poate să existe decât în anume un orizont spațial, asupra căruia se fixează ca asupra unei părți integrante a ființei sale. Din momentul în care inconștientul unui ins și-a găsit o întâie categorică expresie într-un anume orizont spațial, totdeauna structurat într-un anume chip și nu altfel, conștiința insului se poate deplasa prin orice peisaje, oricât de diverse; în pofida împrejurărilor caleidoscopice schimbătoare, conștiința insului va fi pătrunsă de rezonanțele adânci și grave ale orizontului său inconștient unic, persistent. De ecourile orizontului inconștient se vor resimți permanent creațiile spirituale ale insului, indiferent



Lucian Blaga

de peisajele în care el e vremelnic statornicit.” Pentru a exemplifica toate cele spuse mai sus, Blaga va apela la „spațiul” ondulat al doinei românești, ce poate fi lesne dedus din conformația pur spirituală a expresiei acesteia - tărgănarea similară unui plai ce *urcă* și apoi *scoboară* într-o vale, mereu urmând o ondulare de facto infinită: „doina și balada noastră au rezonanța specifică a infinitului ondulat.” Se mai adaugă o altă determinare, mai exactă, teoriei inconștientului: „un suflet individual sau colectiv, poate să trăiască inconștient într-un anume orizont spațial chiar și atunci când peisajul real al vieții sale cotidiene contrazice la fiecare pas structura spațiului inconștient.” Mai departe Blaga va lua în discuție și orizontul temporal despre care va spune că - în cadrul alegerii accentului ce cade fie pe prezent, trecut sau viitor - există, de asemenea, tot atâtea forme de orizont. Și exemplifică: „timpul-havuz” (viitorul), „timpul-fluviu” (prezentul) și „timpul-cascadă” (trecutul). În funcție de opțiunea inconștientului pentru un anume orizont temporal sau altul vom avea un „profil interior” eminent specific: „Astfel «istoria» dobândește un profil interior și o semnificație mai profundă, prin aceea că e investită cu un centru gravitațional, plasat fie în trecut, fie în prezent, fie în viitor. Această ajustare cvasi-filosofică a istoriei nu e rezultatul unor elaborări conștiente și nici nu se exprimă în concepte clare și netede, date oarecum la rindea, ci e dictată întotdeauna de un orizont temporal inconștient.” Mai departe, lui Blaga i se pare necesar să explice nuanța prin care sunt diferențiate orizonturile spațiale: ca dublet heterogen al conștiinței și inconștientului, și orizonturile temporale: ca dublet heterogen tot al conștiinței și inconștientului. Cele conștiente (orizonturile) sunt nedeterminate și variabile iar cele inconștiente sunt determinate și organic-eficace. Această diferență poartă numele, la Blaga, de „teoria dubletelor”. Alt termen blagian inedit este: „accentul axiologic”. După cum se înțelege chiar din noțiune, acest termen se referă la un tip de „valorizare” al omului din culturi diferite. De obicei atunci când optezi pentru un orizont sau altul, manifestând o atitudine fie pozitivă, fie negativă - în ce privește *solidarizarea* cu orizontul, exact în același timp, categoria ta internă a inconștientului este aceea care face alegerea respectivă. Ca să fim mai clari vom exemplifica împreună cu Blaga: hindusul va dispune de un accent axiologic „negativ” față de propria lui





existență, el va alege să se retragă din orizontul existenței spre o formă opusă existenței în genere – ceea ce înseamnă că el va tânji întotdeauna spre aneantizare – calea *nirvanei*. El va dori să scape din ciclurile cosmice învingând *samsara* (legea inexorabilă a reîncarnărilor). Un alt concept care merită toată atenția este „atitudinea anabasică sau catabasică”. Evident alte exemple: „Sufletul european se simte în orizontul său infinit, prin tot ce împlinște, prin fiecare pas, prin fiecare act, prin fiecare mișcare mai esențială a sa, în *înaintare*, în expansiune, în desfășurare aproape agresivă, în expediție cuceritoare.” „Sufletul celălalt, indic, deși desfășurat nu cu mai puțină exuberanță, într-un orizont tot infinit, ca și al europeanului, își simte sensul mișcării ca o *retragere* din orizont.” Tot așa, alt termen: „năzuința formativă”. Revenim și de data aceasta la text: „apetitul de forme al omului nu poate fi satisfăcut numai de «forme în genere»; apetitul acesta are pretenții serioase, el cere forme cu dezvoltări în spiritul unei logici proprii acestor forme.” și încă: „Dacă în biologie sau în natură „năzuința formativă” este factorul creator de forme, în «cultură» «năzuința formativă» este factorul care creează o formă și o dezvoltă, susținând-o pe liniile unei consecvențe lăuntrice.” Blaga, în acest sens, găsește trei tipuri de năzuință formativă: modul individualizant, modul tipizant și modul elementarizant (stihial). Nu mai insistăm aici căci ni se pare, de data aceasta, superfluu. Cine e interesat va pleca direct la text și oricum consistența celor trei tipuri sunt, credem, destul de ușor de ghicit. Totuși mai adăugăm că Blaga apelează luxuriant la exemple din lumea culturii pentru a-și susține tezele.

În studiul al doilea din *Trilogia culturii - Spațiul mioritic* - Blaga dezvoltă teoria „matricii stilistice”, a matricii care produce în mod spontan alcătuirea cultural-ontologică a produsului artistic - cuprinzând toate tipurile de expresie. Ce este Spațiul mioritic? Este spațiul produs de inconștientul românesc ce se manifestă ca o undulație deal-vale - despre care - de altfel - am mai vorbit. Dar Blaga nu vorbește numai despre ceea ce este românesc în fenomenul stilului, el ia în discuție foarte variate matrici stilistice prin care își argumentează tezele. Bunăoară Blaga se oprește la spiritul ortodox. În ortodoxie „transcendentul coboară”, acest lucru însemnând că Dumnezeu nu este *pintit*, nu este *constrâns* să se reveleze; turnurile catedralelor catolice, orientate spre *cucerirea forțată* a verticalului, se transformă în cupole (ortodoxe) ce *nu forțază* verticala ci așteaptă ca ea să *coboare*. Mai mult, între Transcendența și lumea de aici, de jos, apare un *mijlocitor*. E vorba despre Sofia - un intermediar ce aparține teologiei lui Florensky. „Sofianicul” este în esență acest sentiment difuz, dar fundamental al omului ortodox, că transcendentul coboară, revelându-se din proprie inițiativă, și că omul și spațiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas al acestei transcendențe.” Ca exemplu concret Blaga ne oferă stilistica picturii bizantine: „Făpturile stilizate sofianic manifestă o liniște de o supremă saturație, ele sunt scutite de orice efort, străine de orice act volițional; ele dobândesc oarecum grația de sus și nu sunt decât forme receptive, statice, ale împăcării, ale rânduiei și înțelepciunii pornite din înalt.” De asemenea ne oprim la o definiție foarte concludentă privind sofianicul și care explică mult mai mult despre întreaga galerie de amănunte în cauză: „Sofianică e pentru noi orice creație sau existență imaginară sau reală, care mărturisește despre un torent de transfigurare transcendentă, pornit de sus în jos.

Sofianică poate fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o imagine despre natură, o concepție despre un organism social, comportarea omului în viața cotidiană, etc. Toate aceste fapte sunt sofianice în măsura în care ele ne revelează o transcendență coborâtă într-un primitiv receptacol.”

Trecând peste chestiuni oarecum subsidiare, urmărind lectura, ne oprim la o concluzie blagiană despre un specific cu caracter de absolut, de vârf, de apogeu semnificativ al românității: sentimentul de „dor”. Intraductibil, Dorul reprezintă o situație pur românească ce reflectă o „aspirație trans-orientală, o existență care în întregime se scurge spre «ceva».” O metafizică pur românească a existenței, spune Blaga, s-ar putea croi chiar pe acest concept (așa cum Heidegger pune pe tapet „îngrijorarea”). Tot în continuare, Blaga descoperă culturi care sunt girate de istoricitate iar altele sunt prin sine anistorice. Unele respiră un aer etern pe când altele sunt impregnate de caracterul pasager al istoriei.

În alt volum, cel de-al treilea, *Geneza metaforei și sensul culturii*, ne întâmpină încă de la început diferența pe care Blaga o găsește între „culturi minore și culturi majore”. Culturile minore sunt girate de un spirit *copilăros* iar cele majore de un spirit *matur*. Nu e vorba de o vârstă biologică, ci de o vârstă ce ia în considerare caracterele corespondente fie ale copilăriei fie ale maturității. Psihologia creatorilor este luată în discuție. Iar Blaga folosește termenul de „vârstă adoptivă” pentru a lămurii situația. „Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simțul perenității. Maturitatea e în primul rând volițională, susținută și metodic activă, ea se afirmă cu încăpățănare în fața destinului, își organizează un câmp de înrăurire, e expansiv-dictatorială, dar și măsurată de prudență, e rațională, are simțul perspectivelor și al trainiciei, e constructivă.”

Pentru a explica condiția specific-umană, Blaga, analizând geneza metaforei, descoperă că metaforele „revelatorii” încearcă să impună irumperea misterului în viața esențială a omului. Modul specific-uman de a exista este „în orizontul misterului și pentru revelare”. Desigur, pe lângă metaforele revelatorii mai există și cele „plasticizante”. Acestea din urmă nu au decât un rol secundar, de adaptare a concretului exterior la structura noțională abstractă. O frază esențializată surprinde foarte exact situația „ontologică” a metaforei: „Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește de o parte într-o *lume concretă*, pe care cu mijloacele structural disponibile nu o poate exprima; și el trăiește de altă parte în *orizontul misterului*, pe care însă *nu-l poate revela*. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară. Admițând că situația aceasta a omului rezultă din chiar ființa și existența sa specifică, suntem constrânși să acceptăm teza despre rostul *ontologic al metaforei* ca moment complementar al unor stări congenital precare.”

Despre optica „mitului” și despre optica „științifică”, Blaga spune următoarele: „Spiritul mitic *întregește* aparențele în sensul că acestea ar fi manifestări aidoma ale unor puteri invizibile. Spiritul științific *desființează* aparențele substituindu-le cu alte structuri.” O altă problemă interesantă este diferența fundamentală dintre cultură și civilizație: „Cultura răspunde existenței umane întru mister și revelare, iar civilizația răspunde existenței întru autoconservare și securitate. Între ele se cascadează deci o deosebire profundă de natură *ontolog-*

ică.” De asemenea, mai departe se clarifică un fapt capital: explicația structurii Spiritului uman. El se definește prin două rânduri de categorii: unele ale conștiinței, altele ale inconștientului (abisale); pe de-o parte avem o lume „dată concret” și pe de altă parte avem o lume ca „orizont al misterului”. Deci avem două feluri de apriorisme: unul cognitiv și altul stilistic-abisal: „Din toate acestea urmează că așezările categorii cognitive ale receptivității și mai mult de destinul nostru *existențial* ca atare, consubstanțial cu instinctele noastre de autoconservare și de orientare, câtă vreme categoriile abisale și de destinul nostru *creator* prin excelență.” Prin exercițiul categoriilor abisale se con-formează „cosmoidele” care nu sunt altceva decât obiecte plăsmuite (artistice, culturale, științifice, ș.a.m.d.), după cum am mai precizat. Cosmoidele sunt *simili-lumi* compacte, cu caracter de întreg și suficiente lor înșelor. Lumea empirică, dimpotrivă, e alcătuită din evenimente, obiecte sau situații care sunt doar „părți”, „fragmente” care prin însumare alcătuiesc o lume „comună” căreia fiecare dintre acestea îi aduc o completare. Referitor la un aspect general al stilului, Blaga respinge câteva prejudecăți ale filosofilor culturii, ale statusului ideatic contemporan: bunăoară respinge ideea periodizărilor în ce privește stilurile, subliniind că unei perioade îi poate corespunde *oricare* dintre categoriile abisale și nu una anume. De asemenea unei generații biologice îi poate corespunde un stil dar acest lucru nu e obligatoriu. Vorbind despre „semnificația metafizică a culturii” Blaga precizează următoarele: „Lumea, ca prezență concretă, ca împletire amplă de date imediate, n-a fost niciodată în stare să satisfacă, pentru a ne rosti astfel, capacitatea existențială a omului. Pentru această capacitate prezența concretă a fost totdeauna numai «material», un simplu «moment», «punte de salt». Omul, din chiar clipa când i s-a declarat «omenia», a bănuț cu prisosință că imediatul nu este locul său, planul și cuibul chemării sale. Cert e că în toate timpurile, chiar în cele mai nesigure, omul s-a situat singur sub constelații invizibile, încercând să vadă dincolo de imediat, dincolo - nu în sensul dimensiunilor spațiale și temporale ale acestui imediat, ci într-un sens mai adânc. «Dincolo» în sensul transcenderii.” și mai departe: „Așa cum în natură admitem mutații biologice de apariție subită prin salturi a unor noi specii, trebuie să admitem în cosmos și mutații ontologice de noi moduri de a exista ca atare. Cultura este semnul vizibil al unei asemenea *mutații ontologice*.” De asemenea, Blaga precizează faptul că destinul omului este în mod esențial *creator*, numai că Marele Anonim (am vorbit în alt microeseu despre toate implicațiile a ceea ce Blaga înțelege prin „Marele Anonim”, ontologia și gnoseologia puse la bătaie în *Trilogia cunoașterii*) i-a conferit omului acest *privilegiu* împreună cu un sistem bine pus la punct de „frânare” a revelației „pozitive” - în creație omul, deși este oarecum satisfăcut de ceea ce plăsmuiește, acest ceva creat de el este impregnat de o „cenzură transcendentă” care conservă misterul transcendenței - un sistem de apărare a rostului intern al Marelui Anonim, rost care, spune Blaga, este *în sprâjinul* aptitudinii destinal-existențiale a subiectului uman.

cărți în actualitate

D'ale românilor cu Dan Lungu

Antoaneta Turda

Dan Lungu
Fetița care se juca de-a Dumnezeu
la^oi, Polirom 2014

Cel mai recent roman al lui Dan Lungu, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* (la^oi, Polirom 2014) propune o temă pe cât de actuală, pe atât de gravă: cea a emigrației în România postcomunistă. Narând povestea Letiției Vârzaru, femeia care decide să plece la muncă în străinătate pentru a-și ajuta familia, romanul dezvăluie drama dezrădăcinării de pământul natal precum și pe cea a celor rămași acasă. Plecată din țara lui Păcală pentru că toate sunt anapoda (sugestivă în acest sens este și coperta cărții) Letiția trăiește paradoxul vieții sale: pleacă cu cele mai bune intenții și ajunge să-i distrugă moral pe toți. Cu sensibilitate și un umor deseori amar, prozatorul merge cu achiunea pe două planuri: unul, desfășurat în România unde se află părinții, fetele și soțul Letiției și altul desfășurat în Italia unde este angajată, la familia Bosse, pentru a o îngriji pe bătrâna Nona.

În cele 29 de capitole ale cărții se derulează o felie de viață ce îi are protagoniști nu doar pe Letiția și Laura, fosta sa colegă de liceu care o "inițiază" în tainele vieții de emigrant, ci și pe sensibila Rădița și pragmatica Mălina, fetele Letiției, prima rămasă în grija bunicilor, iar sora ei în grija lui Vali, tatăl său, un inginer ratat, strivit de tăvălugul schimbării de regim din România. Jocul existențial are un plus de valoare și farmec grație și celorlalte personaje pasagere individuale precum Miron, Signor și Signora, dar și colective prezente în ciudatul, dar realul spațiu Lablocuri.

Lectura romanului întristează, dar și incită, mai ales prin nonșalanța și franchețea cu care este dezvăluită viața sub toate aspectele sale. Roman cu precădere social, surprinde lumea în continuă mișcare, spațiile în care își duc traiul personajele având, fiecare, neajunsuri inerente, un spațiu ideal neexistând decât în imaginația înfierbântată a celor ce vor să emigreze dintr-un loc și care trec prin experiențe macabre, așa cum bine este punctat în constatarea: "La trei zile după ce ajungi într-o țară străină la muncă, fără să îți limba, iar înainte nu călătoriseși decât la munte sau la mare în concediu, este ca și cum te-ai trezi dintr-o anestezie."¹ Cum e mai bine: să evadezi dintr-un spațiu apăsător sau să te mulțumești cu realitatea românească asemeni Bătrânului Cosoi, rămas acasă cu grijile pe care încearcă inutil să le alunge uitându-se la televizorul ce nu face altceva decât să manipuleze, stărnind reacții ciudate? Această a doua alternativă este riscantă în alt fel dacă e să dăm crezare atitudinii lui Bunu în fața televizorului: "Panicat, Bătrânul Cosoi ia telecomanda și apasă haotic pe butoane. Vrea să schimbe postul. Pe oricare numai pe asta nu. Însă pe toate posturile e același lucru... observă îngrozit că mâna în care ține telecomanda începe să se transforme, incredibil, într-o copită!"² Puntea de legătură dintre pământul natal și țara de adopție este indispensabilul calculator și atotbinefăcătorul Skype ce îi ajută pe oameni să se vadă, devenind aproape un personaj și în paginile cărții. Bun într-un fel (ajută în comunicare) este nefast pentru că înfige cușitul în rănile deschise ale celor pe care viața i-a desprășit, stărnind mari tulburări emoționale.

Înscris în canoanele romanului realist, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* pare a nu ierta nimic și pe nimeni: nostalgicii comuniști sunt priviți cu

ironie, iar cei ce își părăsesc țara pentru bani, cu circumspecție, iar mult râvnita societate apuseană, cu malipozitate. Iată, de pildă, cum este văzută o zi din viața unui italian: "Proprietarii au oftat ce au oftat și au adormit. Vin de la serviciu, mănâncă și trag la aghioase aproape imediat... Uneori le place să vorbească despre cum Italia se duce de răpă..."³

Surprinderea realității este deseori cruntă mai ales atunci când este vorba de spiritul de observație al copiilor, a căror sensibilitate și liniște sunt distruse de o stare permanentă de frică. Sentiment copleșitor ce îi acaparează pe cei în situație specială cum sunt Rădița și Mălina, frica anulează cu o furie dementă bucuriile copilăriei, transformând totul într-o stare permanentă de stres și nesiguranță. Fin psiholog, Dan Lungu surprinde bine chinul Rădiței într-un dialog tulburător cu Ina care exclamă, la un moment dat: "Ce bine-i să ai mamă în Italia!"

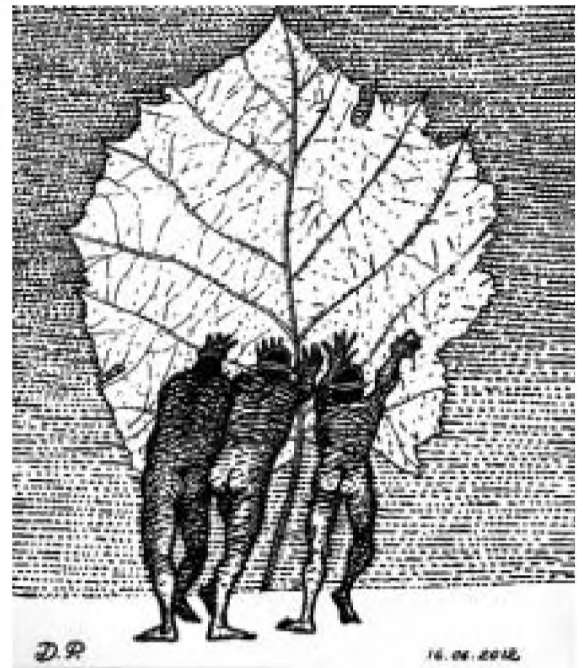
Ea fusese luată prin surprindere. Niciodată nu gândise așa. Deși nu fusese o întrebare, a simțit nevoia să spună ceva:

-Da... poate... Uneori!⁴ Acel uneori sună ca un trântet pentru că e un neadevăr amar ce roade sufletul fetiței, victimă a istoriei românești postdecembriste.

Netradându-și profesia de sociolog, scriitorul Dan Lungu este un martor atent al istoriei, analizând cu multă atenție reacțiile tuturor personajelor aflate în vârtoarea istoriei, pendulând cu grație între prezent și trecut. Pentru a marca cât mai bine momentul de criză al anului 1989 nu ezită să folosească o simbolistică adecvată (revelator este pasajul ce îl descrie pe bătrânul Cosoi în clipele Revoluției cu un "alau în mână, peștele fiind simbolul inconștientului colectiv dar și al unei inițieri primordiale). Istoria este percepută ca ceva ce distorsionează chiar și mințile copiilor care încep să gândească ciudat, asemeni lui Cipi care știe că: "americanii construiesc extraterestri, iau copii și îi pregătesc pentru asta, le bagă niște chestii pe creier, undeva într-o bază secretă, iar el vrea să se ofere voluntar, dar pentru asta trebuie să știe engleză."⁵ Trăirea istoriei este făcută cu emoție mereu, în orice loc, nu doar în țara natală, cu eterna convingere că este mereu o lecție inevitabilă a vieții, sporindu-i durerosul firesc, mai ales atunci când viața este văzută cu ochi de copil.

Crude dar și inocente, paginile cărții dezbate într-o notă extrem de obiectivă, tema identității individului, diferența de mentalitate dintre o țară fostă comunistă și alta care nu a cunoscut acest regim, dar și diferențele dintre generații și aspirații.

Scriș din dorința de a deschide ochii celor care se decid să-și părăsească familia, romanul este unul moralizator, demonstrând mereu că răul și binele coexistă peste tot, depinzând de noi să alegem calea cea mai potrivită de urmat. Nu întâmplător finalul romanului este unul extrem de simplu și neașteptat: scena în care Rădița este trezită din singurătatea sa în momentul în care sună telefonul din Italia care marchează neputința în fața unei rupturi definitive, simțită încă de dinaintea plecării Letiției care treptat se transformă într-o amintire fantomă: "Mama nu mai are față, i s-a tocit, liniile care la bătrâni se adâncesc din ce în ce la ea aproape că au dispărut. Mama e o voce umedă care o întreabă ce mai faci-iubita? ce-note-ai-mai-luat-la-coală? ce-cadou-să-ți-iau-de-ziua-ta? te-înțelegi-bine-cu-Buna? Fața ei ovală întinerește, începe să arate netedă ca în fotografii...Vocea mamei trimite bani ca să refacă



Dragoș Pătrașcu Desen din ciclul "Jurnal", 2009-2012

vechea casă a bunicilor... De fiecare dată promite că se va întoarce cât de repede poate acasă. Trebuie să se grăbească. Dacă stă prea mult, uită cuvintele, vocea i se schimbă și fața i se tocește. S-ar putea ca oamenii de la graniță să n-o mai recunoască și să nu-i mai dea voie să intre în țară."⁶

Văzută prin ochii Rădiței, ai mamei sale, ai Laurei dar și al nostalgicilor Buna și Bunu, România reală dă mereu senzația că ceva nu e în regulă, că totul e nedrept și că orice schimbare în bine e imposibilă în această țară, fapt ce a dus la o migrație în masă și la deznadejdea celor rămași acasă.

Gravă și ironică deopotrivă, această carte a lui Dan Lungu propune, pe un ton așgălnic-sobru, o meditație asupra speranțelor și deziluziilor românești postdecembriste dar și asupra câtorva aspecte de dinainte de 1989.

Lectura printre rânduri dezvăluie ochiului atent toate mecanismele realității care o fac pe Rădița să stea de vorbă mai mult cu Dumnezeu decât cu oamenii, fie ei și apropiați. Copil al unei mame ce umblă hai-hui în lume după bani, Rădița, maturizată înainte de vreme, poartă pe umeri această povară stărnindu-le celor din jur sentimente dintre cele mai variate care pornesc de la milă și ajung la invidie. Prezentând destinul ei și al mamei sale, pe fundalul social al celor două țări în care se desfășoară narativa, e de mirare că Dan Lungu mai are putere de a-și folosi binecunoscutul umor, aici într-o proporție mult mai mică ca în scrierile anterioare.

Deși miza romanului trebuie căutată în tematica sa și în polifonia vocilor ce răzbat din text, nu trebuie să neglijăm farmecul stilului atât de captivant ce nu face rabat de la marca Dan Lungu, ce oferă mereu cititorilor o proză de cea mai bună calitate.

Note:

¹ Dan Lungu, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*, la^oi, Polirom, 2014, pag.23

² Idem., pag. 305

³ Idem., pag. 144

⁴ Idem., pag. 269

⁵ Idem., pag. 39

⁶ Idem., pag. 72-73

Harta labirintului

Ani Bradea

Christian Crăciun
Intrări în labirint
 Cluj, Ed. Eikon, 2014

Intrări în labirint, cartea care marca debutul editorial al scriitorului Christian Crăciun în 2000, la Editura Libra, a fost la finele anului trecut reeditată de către Editura Eikon. În fapt este vorba despre a treia ediție, a doua fiind tipărită în 2011 la Editura Dacia.

Eseist și critic literar, cu prezență discretă în spațiul publicistic, compensând însă prin calitatea și consistența cărților sale, Christian Crăciun publică în 2010, la Editura Institutului Cultural Român, *Ucronia eminesciană - Eseu despre timp și imagine în Memento mori*, o lucrare amplă și complexă ce are la bază cercetarea doctorală a autorului. Urmează în 2012 *Circumstanțiale*, Editura Premier, o culegere de texte cu tematică politico-socială, scrise și publicate în presă în perioada 2004-2011. Iar în 2013, la Editura Eikon îi apare volumul *Isografii - Eseuri despre evadarea în eserțial*, care cuprinde eseuri publicate în revistele *Axioma*, *Litere*, *Revista Nouă*, *Ideii în dialog*, 22, etc. O carte despre care autorul ne spune că „trebuie citită în continuarea *Intrărilor în labirint*, cu care împărtășesc, firesc, aceleași obsesii”.

Așadar, *Intrări în labirint* păstrează forma originală, cu unele adăugiri aduse ediției a doua, păstrând și cele două texte liminare din anul 2000, respectiv prefața scrisă de Dan C. Mihăilescu, intitulată *Cuvinte ferice* și postfața *Corpuri radioactive, cuvintele...*, de Mircea Muthu. Ambele titluri, atât cel al prefeței cât și cel al postfeței, cuprind în enunțul lor obsesia principală a scriitorului, care, după cum se poate observa citindu-l în afara *labirintului*, precede și depășește granițele acestei cărți. Mă refer la *cuvinte* și, mai departe, extrapolând, la o teorie a limbajului în toată complexitatea sa. Dacă titlul ales pentru prefață de Dan C. Mihăilescu face referire în special la un proiect de studenție al celor doi: *Am fost patru ani coleg de grupă cu Christian Crăciun (...) și (...) trebuie să evoc aici acea carte plănuită a fi scrisă în doi, Cuvinte ferice...*, Mircea Muthu percepe *Intrările în labirint* ca pe o *anatomie a suferinței de a exista prin cuvânt (...) ca un câmp de tensiuni intelectuale pigmentate confesiv sau înghețate, pentru moment, în enunțuri cu valoare axiomatice*.

Labirintul este în fapt teritoriul înăuntrul căruia scriitorul e obligat să rătăcească, hăpînd de cuvinte în care, cu cât va încerca să facă lumină, scriind, cu atât se va afunda mai tare. *Labirint fără ziduri, scrisul, un mare labirint invizibil, dincolo de „timp, substanță și secol”, cum spune marele orb, ne-a înghițit din primul moment în care am scrjelit pe hârtie un cuvânt. Iar libertatea în mijlocul acestui deșert al cuvintelor este o cumplită, ucigătoare iluzie, el te închide mai exact decât orice zăvor*. Această pierdere a libertății individului datorată scrisului nu este doar o temă de studiu pentru argumentarea acestui text, ea este o preocupare mult mai serioasă și mult mai veche. Doar așa înțelegem insistența cu care se repetă întrebările despre rostul scrisului, precum și efortul de a găsi răspunsuri. Uneori scriitorul stă de vorbă cu sine însuși, explicându-și motivul pentru care este imperios necesar să scrie, un act ce trece dincolo de nevoia creației, un mod de supraviețuire. *Rămâne dialogul. Ai primit lumina sensului, ai potențat greutatea nopții, ai desenat conturul fragil al*

întrebării. Într-o incoruptibilă singurătate. Apoi vine scrisul. (...) Scrisul mă eliberează în măsura în care mă eliberează de el, mă aruncă în centrul luptei arhetipale dintre Negru și Alb. (...) Scriu ca să pot traversa noaptea și să pot suporta așteptarea dimineții. Iar dimineața este o foaie nescrisă. Rămâne dialogul (...) într-o incoruptibilă singurătate - este evident că avem de-a face cu un dialog interior, dar poate fi interpretat și ca un dialog cu cititorul prin intermediul foii, care nu rămâne totuși albă. Iar nevoia de justificare nu este satisfăcută, așa că asistăm în continuare la enunțuri splendide: Scriu pentru că, prin iluzoria stabilitate pe care o sugerează încremenirea (sculptată hieroglific în piatră) să-mi ofer confortul provizoriu al unei mișcări măcar încetinite, observabile; Scriu adică stau la coadă la dezastre. Fără ele, pagina ar rămâne albă; Scriu, ca și când aș urla, cum zice cineva. Fiindcă, pe cât de mare este aglomerația la scrisul despre apocalipsul cotidian, pe atât de copleșitoare tăcerea celor care ar trebui să citească aceste cuvinte. Dar toate acestea nu exclud îndoiala care transformă prin scris toate răspunsurile în alte și alte întrebări: Cum să scrii, fără să pui sub semnul întrebării totul? În încercarea de a-i stabili legitimitatea, scrisul este, cum de altfel ar recunoaște oricare slujitor al său, parte din intimitatea individului, comparabil din acest punct de vedere cu actul erotic. Dar această asociere nu face decât să redeschidă o serie de întrebări creatoare. Dacă a scrie este un act erotic, a scrie despre eros este un act erotic la puterea a doua? Până la urmă, erosul este începutul sau finalul unui lung proces al lumii? Pentru că despre eros nu se poate scrie decât interogativ, translativ. Adică mutând lucrurile într-o întrebare perpetuă. Intrând în labirint cu scopul precis de a-i afla scrisului motivații și rosturi clare, ne trezim în fața cărărilor care se multiplică la infinit, unde orice răspuns pe care credem că-l primim aduce la următorul pas o nouă întrebare. Dacă cititorul crede că la finele acestui traseu, pe cât de sinuos la prima vedere pe atât de profund și acaparator, va găsi răspuns la spinoasa și obsesiva întrebare: de ce scriem?, se înșală. Cu atât mai mult cu cât așteptarea nu vizează un efect liniștitor: Tristețea este că nu putem și niciodată dacă a scrie înseamnă vindecare sau doar prelungirea agoniei.

Asistăm oare la un apus al limbajului? S-a consumat el într-atât încât căutările noastre nu vor face altceva decât să-i constate finitatea? Pentru că și acesta este scopul cercetării labirintului din care, odată intrași, nu vom mai reuși să ieșim decât descoperindu-ne aripile, crescute, cum spune poetul, înăuntrul. *Construcție teratologică, labirintul e legat totuși de mitul zborului. Aidoma e și labirintul inextricabil al limbii: cel pe care l-a înghițit nu mai are scăpare decât în sus.* și mai departe, întrebarea care se impune: *Ce va urma după epoca limbajului?* Imaginea de după nu e deloc una apocaliptică și dacă moartea limbajului atrage după sine trezirea altor simțuri de percepere a lumii, mai că ne dorim să se întâmple asta. Citatul următor e un poem, și nu doar că nu are nevoie de o interpretare, dar nici nu-i pot țirbi frumusețea trunchiindu-l. *Iată: o zi de toamnă în care sufletul își incendiază pădurile prin ochiul lacom de culoare și de lumina adormită în frunze. O astfel de zi este o înfrângere și ne impune să-l invocăm smerșii pe marele Vindecător pentru a reinstaura omologia dintre limbaj și lumină. Egalitate mereu necesară și mereu prea fragilă. Vom visa frumos o cădere de îngeri și vom*

deschide ochii acolo unde nimic din toate astea nu există. E ultima încercare la care epuizanta epocă a limbajului ne supune. Iată poezia regăsită într-o imagine și chiar dacă nu ne-ar fi fost arătată folosindu-se instrumentele limbajului nu înseamnă că ea n-ar fi existat. Să fie poezia calea de salvare a limbajului? Romanticii privilegiau poezia, o socoteau limbajul original al omenirii. Vom redescoperi limbajul poetic, acum, la sfârșit de ciclu istoric? Însă, așa cum îi stă bine unui labirint, nu ne lasă prea mult să ne bucurăm de potențiala existență a unei portite de salvare: Serpentiniform, limbajul poetic este o ispită care-și promite paradisul, alungându-te necrușător din el. Cu toate acestea se pare că nu avem alternativă și trebuie să recunoaștem că, în ciuda virtualului care o compune, poezia este realitatea ultimă a lumii.

Nu am citit nicăieri o definiție mai poetică dată cuvintelor și nici despre marea lor putere, ca arme pe care le folosim unul împotriva celuilalt, nu se poate spune ceva mai clar. Pentru că nimic nu e mai ziditor decât cuvintele și nimic mai distrugător. *M-a fascinat întotdeauna forța de seism a cuvintelor (cel puțin tot atât ca și forța lor ziditoare), dar mai ales fascinația pe care această forță o exercită asupra oamenilor. Ei sunt atât de mândri de a-și arunca unii altora aceste focoaie nucleare neamorsate (...) Cuvintele nu sunt cireșe ori portocale. Ele aparțin mai degrabă nucilor sau migdalelor, au coaja tare și uscată pe care trebuie să o spargi ca să le descoperi miezul.*

Intrări în labirint este o carte-mosaic, o minunată colecție de cioburi colorate, unele mai intense, mai pătimate, altele mai pline de melancolie, dar toate reflectând teme majore dintr-un periplu cultural de mare actualitate. Structurată ca un jurnal de idei, ale cărui texte gravitează în jurul obsesiei labirintului, cartea este în fapt o formă de exprimare a căutării de sine în sine. Volumul poate fi deschis oriunde, citit de la început la sfârșit, sau invers, fără a-i fi afectată în vreun fel cititorului comprehensiunea. Ba mai mult, oricare filă îți oferă pârțica de bucurie pe care o aștepti de la textul scris, atunci când realitatea te obligă să cauți acest sentiment într-un spațiu virtual. Pentru că, spune autorul, *bucuria este singura care învinge sălbăticia din noi, iar cartea este o inimă pentru că inima este cartea lumii.*

Un singur text dintre cele care compun *Intrări în labirint* se distanțează într-o oarecare măsură de celelalte. Este un scenariu imaginat, scena Crucificării văzută printr-un binoclu, de către cineva necunoscut. O ficțiune emoționantă, în stare să provoace capacitatea de imaginare într-o asemenea măsură încât te întrebă dacă ochiul care privește prin lentilă nu îți aparține. Recitind acum, când scriu despre carte, un paragraf din această poveste, realizez că tocmai acest text diferit le dă unitate celorlalte. Femeia, al cărei chip constituie ultima imagine văzută prin obiectiv (Maria Magdalena?), ridică de pe jos *binoclul aruncat de soldat, acum cu lentilele crăpate, strângând cu atenție fiecare ciob și vârându-le pe toate într-un ascunziș al gurgului ei veșmânt*. Cioburi, lentile sparte, texte mozaic, toate îmi revelează o imagine caleidoscopică. Binoclu, caleidoscop, labirint - asocieri de termeni, amestec de idei, totul într-o învâlmăeală ameșitoare din care nu vrei să te smulgi, așteptând să-ți apară în cale o altă cărare, și alta, și alta, la nesfârșit, convins fiind că autorul nu te va lăsa în zadar să rătăcești. Pentru că, din punctul meu de vedere, cartea lui Christian Crăciun nu este un labirint, ci o hartă care te ghidează prin labirint. Iar călătoria la care ne invită scriitorul continuă și în celelalte cărți ale sale, care în acest an, grație Editurii Eikon, vor fi reeditate într-o serie de autor. *Gând la gând cu bucurie!*

„Ceilalți oameni unde sunt?”

Ioan Negru

Nicolae Goja
Doi pe o cruce
 Ed. Eurotip, Baia Mare, 2015

Ceilalți oameni unde sunt? Au murit cu toții. Așa se încheie ultimul roman (al cincilea) al lui Nicolae Goja - *Doi pe o cruce*. Așa se încheie, căci de început începe cu un motto pe pagina 1: „Pilat răspunde: Ce am scris, am scris.” (Evanghelia după Sf. Ioan, 19.22). Cu acest roman autorul se „mută” de la țară la oraș, de la Cicărlău în Baia Mare. În Baie în centru, într-o casă mediealo-burghezo-comunisto-postdecembristă - casa Karoly. Cu oamenii care locuiesc aici cu chirie, apoi cumpărători de bună credință ai apartamentelor, apoi scoți afară de către fostul proprietar, care nu se ție dacă mai trăiește, dacă n-a beneficiat de despăgubirea „optanșilor”, dacă nu cumva altcineva se dă drept proprietar. Locuitorii acestui imobil sunt personajele cărții lui Nicolae Goja. Cu „personajul principal”, Gabriel Filip, cunoscut sub numele de Picu.

La o primă citire, nimic care ține de divinul religios, mai degrabă poate de unul „cotidian”. De unul care se manifestă între ei prin oameni. Textul cărții merge pe o „zugrăvire” realistă a personajelor; nu neapărat cu migală, dar cu multă tandrețe, dragoste și smerenie. Uneori face apel și la jurnalism sau eseu. Poate că aceste din urmă pasaje ale cărții sunt uneori prea lungi. În marea lor majoritate țin de actualitate, iar polemica, mai ales cea de idei, este binevenită. Crudă. Fără menajamente, fără inutile politețuri.

Întâi avem locul faptelor - casa retrocedată (suntem, ca timp, după 1989) deținută de Karoly Ludovic în Baia Mare, piața Libertății, str. Turnului, str. Cetății și str. Crișan, cu chiriașii: Filipașcu Gavril, Vancea Solomiaș Dana, Barabă Adalbert, Varga Rudolf, Buda Tiberiu, Nemeș Alexandru, Filip Maria, Popp Toader și Konyves Martin. Mai intră în scenă Sandu Nemeș, artist plastic și portar, Pia, soția lui Picu. Picu este însă cel care „leagă” într-un fel aproape toate evenimentele din zisul imobil, în care, după ce a fost „părăsit” (dați afară) de toți locatarii, rămâne paznic peste camerele goale și aproape ajunse în ruină, imobil de care, după ce a fost evacuat, nu se mai îngrijește nimeni. „Moare” și el asemenea foștilor chiriași. Dacă înainte era un „loc sacru”, adică unul în care oamenii trăiau „la casa lor”, adică în „biserica” lor cotidiană, la final zisa „biserica” rămâne pustie, „populată” doar de fantoma îmbătrânită a lui Picu. Am insistat asupra imobilului, pentru că nimic nu este întâmplător în „povestea” pe care ne-o spune autorul. Chiar și imobilul din Baia Mare își are crucea lui sau, mai bine zis, locul lui, al doilea, pe cruce.

„Domnul Picu nu găsește credibilitate în fața nimănui, nici măcar în fața lui însuși, face de toate și totuși nimic, se pricepe la orice și nu mișcă un deget pentru ceva, este paradoxal în toate și coerent cu el însuși în a nu produce nimic concret. Activ, are păreri și minte, este genial, a inventat capcanele pentru țânțari, doboară pe oricine cu mobilitatea și agilitatea sa verbală. Ca tot românul crescut în comunism, umblă rar la biserică, are voce de cantor, dar crede și nu crede. Este un foarte bun cititor, are studii liceale, remarcă subtilitățile și nodurile și semnele caracteristice ale oamenilor și faptelor, explorează mereu filonul de aur plantat ici-colo de realitatea complicată. Observă imaginile proaspete despre oamenii de astăzi, investește timp să privească și să asculte. Chiar dacă este miop de felul lui fizic.” Acesta este Picu descris de către autor și credem că este o fișă foarte bună a postului său de personaj principal. Autorul „îl ia” de la grădinișă (de

pe la cinci ani) și-l „duce” până la bătrânețe. Precum se spune în „fișă”, Picu nu face nimic, nimic practic. Vobește și bea, bea, fumează și vorbește. „Vorbăria” lui este cea care „leagă”, fie jurnalistic, fie eseistic, romanul. În special, „dialogul” care are loc cu domnul Moka, călugăr minorit, bânuit pe nedrept că ar fi tatăl lui Picu. Căci Picu este copil din flori și nu va afla niciodată, de la Maria Filip, maică-sa, cine îi este tată. Pentru Picu, spusa lui Pilat se transformă în „ceea ce am vorbit, am vorbit”.

Câteva din adâncimile cărții *Doi pe o cruce* ni se dezvăluie prin Picu. „Vorbăria” sa aduce un pic cu aceea a lui Socrate. Numai că Picu nu face maleuțică și nici nu spune că ție că nu ție nimic. Și, până chiar la final, nu are un daimon care să-i spună că este înțelept. El este apodictic și ție tot. E drept, ție altfel decât conlocutorii săi, dar „ție” tot despre aproape orice. „Daimonul” său va fi o presupusă scriere religioasă (probabil creștină) pe care spune că o realizează. În roman, această scriere rămâne nescrișă.

Doi pe o cruce ar putea fi Picul însuși. Mic fiind, spune că el este mama sa. „Nu am mamă, eu sunt mama.” Mai apoi: „Omul poate ajunge la esență doar de unul singur, prin experiențe personale directe”, „nu există intermediar între eu și eu, înțelegerea profundă a vieții nu ne-o poate dărui nimeni din afara noastră.” Pentru ca în final: „Tinerii îi cumpără bere și îl ascultă pe acest bărbat cu ochelari și barbă, atât de straniu în hainele sale negre.” „Dar nimeni nu-l mai bagă în seamă pe domnul Picu, decât cei care nu-l cunosc.” A-și fi propria mamă înseamnă a-și fi propriul daimon. Înseamnă a te alătura acestuia pe „o cruce”. Ar putea fi și două cruci, ar putea fi cei doi situați unul pe o față, celălalt pe alta. Ar putea sta și unul lângă altul sau peste altul. Lui Picu nu-i este străină niciuna dintre combinațiile de mai sus. Și, desigur, mai sunt și altele. Ar putea fi Picu (unu) cu fiecare locuitor al imobilului (doi). Ambii „răstigniți” în cotidian. Ar putea fi Iisus Fiul, cu un alt Iisus, muritor de rând, asemeni nouă tuturor.

Ar putea fi, „doi pe o cruce”, autorul și scrierea sa. Abia faptul acesta devine esențial pentru noi toți, cititori care încercăm să înțelegem ce înseamnă „crucea scrisului”. Dar și cititorul ar putea fi gândit ca fiind însăși „crucea”. Poate că dăm prea multă importanță cititorului, dar pe crucea sa stau și autorul și scrierea sa. Numai că fără autor și cartea sa, cititorul nu și-ar mai avea locul și rostul. Așa că, mai întâi îi considerăm pe cei doi ca fiind crucea. O cruce oarecare, dar o cruce unică. Dualitatea de multiplu, unu este recesiv multiplului. Întotdeauna plecăm de la multiplu pentru a ajunge la unu. De la ontic la ontologic. De la viață la inteligibil.

Cartea are douăsprezece capitole, fiecare capitol are ca titlu „o cruce”: prima, a doua..., până la a unsprezecea. Ce-a de-a douăsprezecea este „O cruce pentru toți”. Știm că, urcând Golgota, Iisus s-a oprit de 12 ori. De tot atâtea ori ar trebui să se oprească și preotul care duce mortul la groapă. Numai că în cazul lui Iisus, mortul este Fiul lui Dumnezeu. Este viu. Este, poate, în carte ceasul din turn, care, reparat, merge „la fix”. Așa merge ceasul, nu și timpul. Care ar părea că este același pentru toți, dar, de la Einstein încoa, nu mai avem separate cele două entități fizice sau astrofizice. Avem spațio-temporalitate. Dar, pentru creștini, avem aceeași cruce pentru toți. De-o parte omul, de cealaltă credința sa. Aceeași, și omul, și credința. Atâta cât sunt. „Pentru toți” nu înseamnă neapărat pentru fiecare. „Ceilalți oameni unde sunt? Au murit cu toții.”

Ajuns să locuiască în 30 de camere, mai ales în aceea a domnului Moka (călugărul), Picu stă în fapt, precum o nălucă sau un strigoi, în „biserica cotidiană”, care este goală și căreia îi trebuie un „sfânt” și



o „scriere”. Aici mi se pare că domnul Picu, pe care nu-l mai ascultă nimeni dintre cunoscuți pentru că toți sunt morți, se substituie autorului. Devine un altul al său. Căci domnul Picu, în „biserica” sa, scrie. Scrie ceva „religios”, adică ceva care dă viață. Daimonul adună multiplu în ceva scris, în ceva inteligibil.

În al treilea rând, romanul lui Nicolae Goja mai are și adâncimea eseului. Mare parte din carte este constituită din „eseuri” pe diferite teme, aproape toate purtând „amprenta” gândirii domnului Picu. Dar nu numai. Temele sunt diverse, cu subiecte contemporane, cotidiene: religie, biserică, biserică ortodoxă și cea unită, puritatea, mila, perfecțiunea, moartea, copilul, arta și artiștii, căsnicie, familie, liberalism, capitalism, comunism, beție etc. Este unul dintre nivelele cele mai consistente ale acestei cărți. În fapt, omul trăiește nu numai pentru autoconservare, ci și în „orizontul misterului”. Țiindu-i gândurile, adică înțelesul dat de către el (omul) lumii și sieși, omul ni se revelă mai în adâncime, iar faptele sale cotidiene capătă semnificații mai limpezi, uneori diferite de cele pe care le-am putea percepe zilnic. Omul ca atare primește astfel prin text o altă consistență, o limpezime pe care de altfel o avea, dar care a fost până acum nevăzută de către semenii, vecinii, comensii. Aici, în „eseuri” prinde consistență și convinge domnul Picu. Caracterizarea lui Picu pe care am citat-o mai sus este și una a modalităților de argumentare din „eseuri”. A dezbaterii ideatice asupra căreia stăruiește, ca asupra unui personaj distinct, autorul.

Nu mă voi ocupa aici de ideile spuse și argumentate în cadrul lor, dar ele ar putea constitui un foarte interesant eseu. Ar fi dezvoltată astfel „dimensiunea filosofică” a prozei lui Nicolae Goja. Deloc de neglijat.

„Și Pilat a scris și titlu și l-a pus deasupra Crucii. Și era scris: Iisus Nazarineanul, Împăratul iudeilor!” (Ioan, 19.19) „Pilat a răspuns: Ce am scris, am scris.” (Ioan, 19.22) Nicolae Goja nu și asumă decât ultimul verset. Acela al scrisului. Și asumă faptul de a fi „doi pe o cruce”, adică autorul și, mai apoi, scrisul său.

Scrisul său este uneori molcom, limpede, de prozator așezat, care și cunoaște bine „meseria”. Alteori este năvalnic, abrupt, cinic, pamfletar, luptător pentru idealuri de nerezolvat. Și nerezolvabile. Acute însă. Și în trăire, și în gândire. Un realist și un raționalist de primă mână. Un prozator asemeni.

Prietenia din umbră

Imelda Chința

Filip Florian
Toate bufnițele
 Editura Polirom, Iași, 2013

Filip Florian este un scriitor născut sub zodia celebrității, publicat în țară, dar și în străinătate, unde mărturisește că este mai bine receptat și mai apreciat. A debutat în 2005 cu romanul *Degete mici* pentru care a fost premiat de Uniunea Scriitorilor din România, dar și de *România literară* la secțiunea debut. Acest roman s-a bucurat de numeroase traduceri în țări precum: Ungaria, Polonia, Germania, Slovacia, S.U.A., Bulgaria, Italia, Spania, iar un alt roman, *Zilele regelui*, publicat în 2008, a fost considerat romanul anului și a fost apreciat cu o prestigioasă distincție, Premiul „Manuscriptum”, acordat de Muzeul Național al Literaturii Române. În 2006 îi apare volumul *Băiușii*, publicat împreună cu fratele său, Matei Florian, iar în 2013, vede lumina tiparului, din amabilitatea Editurii Polirom, romanul *Toate bufnițele*.

„După mine, asta este esențial în literatură: ca lucrurile să fie plauzibile, nu doar posibile”, mărturisește autorul într-un interviu acordat lui Vlad Mixich, în 2009.

Romanul *Toate bufnițele* debutează sub semnul memoriei, cu un motto din Bohumil Hrabal: „Pine minte ce-ți spun, Milton, cea mai frumoasă însușire a omului e memoria”. Memoria este cea care aduce în prim-plan povești, experiențe, trăiri, cărora autorul le dă viață, făcându-le nu numai posibile, ci și plauzibile, căci, așa cum pertinent mărturisește pe coperta a patra a cărții: „Dacă oamenii, toți oamenii, s-ar sătura într-o bună zi de povești, cred că sufletele s-ar usca, s-ar topi și lumea ar arăta ca un pustiu”, iar „La sfârșitul sfârșitului, zic eu, o să existe un singur mare regret, că nu-l vom mai putea povesti”. În proza lui Filip Florian nimic nu este forțat, predomină normalitatea, firescul expresiei, personajele sunt desprinse din realitate, evidențiindu-se prin naturalul lor, prin latura umană.

Discursul narativ se concentrează în jurul a două planuri subiective care alternează, două spații care contrastează: primul plan ne introduce într-un univers calm, jovial, paradiziac, un spațiu al copilăriei petrecute într-un oraș de munte, imediat după Revoluție, iar cel de-al doilea plan glisează spre destinul unei familii de intelectuali, o rememorare a perioadei sub comunism.

Narațiuni fluide, construite contrapunctic, cele două povești par a se derula asemenea unei pelicule cinematografice, dezvoltându-se în jurul unor teme și valori precum prietenia, dragostea, onestitatea. Primul plan narativ cu care debutează romanul, este liniar, cuminte și surprinde copilăria puștii lui Lucian, zis Luci, o perioadă liniștită, cu întâmplări inocente petrecute în libertatea postdecembristă, secondată de povestea tristă a unor intelectuali din București, constrânși și condamnați de sistemul comunist. Fericirea lui Luci e firească și constă în lucruri simple: finalizarea unui tunel prin zăpadă pentru care este răsplătit cu o beza, de fata brunetă venită în vacanță; în pactizarea cu Sandu, prietenul lui, împreună cu care cere o taxă turiștilor care se încumetă să coboare muntele pe jos, până în momentul în care, Ene Tirilici, mecanicul telefericului, replica vie a mătușii Mărioara din *Amintirile* lui Creangă, le deconspiră planul: „Pinea pancarta noastră la subraș, m-a înfăcat de guler și nu mi-a mai dat drumul, se răstema apăsător, ce faceți aici, mă

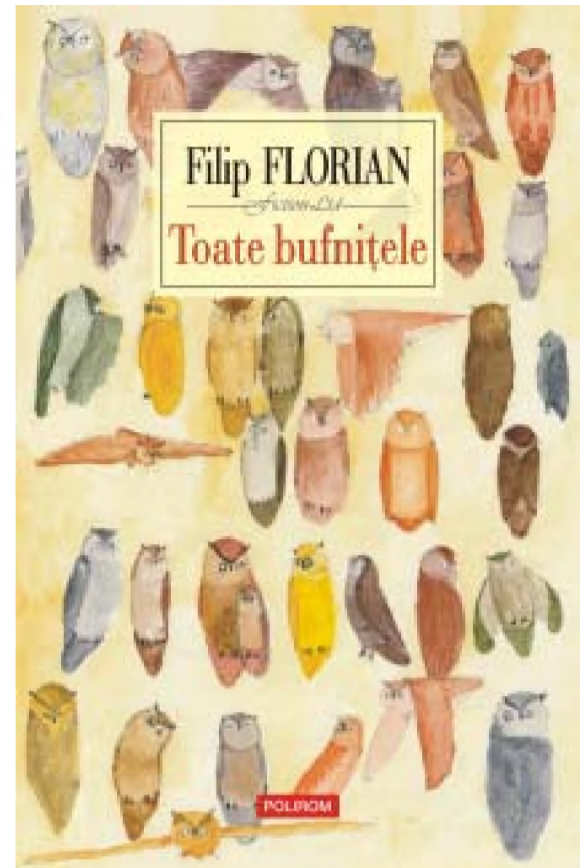
sfrijiiților? Furăți? Mă tragea tare de-o ureche, atât de tare încât m-am temut să nu mi-o smulgă”. Luci este salvat de furia dezlănțuită a mecanicului, de „un înger păzitor”, pe nume Emil Stratin, un personaj reflexiv, care meditează asupra trecutului său pe care încearcă să-l accepte și să-l recupereze prin amintiri. Tehnica este a romanului modern în care planurile alternează când în spațiul unei Capitale asediate, când în spațiul calm, al copilăriei lui Lucian, un băiat de 11 ani. Destinul băiatului, care provine dintr-o familie modestă, cu un tată bețiv și o mamă care merge pe la marile doamne pentru a asigura existența familiei, se schimbă în momentul întâlnirii cu Emil, care va exercita o influență benefică asupra copilului, educându-l fără ca acesta să realizeze, oferindu-i accesul la cultură gratuit și fără insistențe: „Nu m-a dădăcit și nu m-a plimbat, n-a încercat să mă convingă că un interpret e mai bun decât altul, că o linie melodică e mai izbutită sau că un stil ar fi suveran”. Lucian se va apropia de Emil, găsind în el tatăl absent, iar Luci va substitui, într-o oarecare măsură, copilul pe care Emil nu a putut să-l aibă aproape. Întâlnirea dintre ornitologul amator și meteorologul în devenire, Lucian stă sub semnul prieteniei și al inițierii. Emil îl apropie discret pe Luci de lumea bufnițelor, îl ia pe băiat în peregrinările lui prin pădure și urmăresc împreună comportamentul păsărilor. Discursul ia aspecte reflexive și inițiatice, Luci străduindu-se să devină *copil-pasăre*, să vadă dincolo de aparenta lumină, încearcă a desluși contururi și a pătrunde esențe. Aceste căutări devin, în fond, încercări de a intui un reper spiritual, de a descoperi un echilibru și adevărata trăire interioară: „Poate a contat că îmi doream să văd ca bufnițele, în beznă, dincolo de forme și contururi”; „visam să fiu un copil-pasăre”.

În celălalt plan, Filip Florian conturează o imagine cât mai plauzibilă a realității sociale sub



Drago Pătrașcu Atunci, acum (2012), instalație, obiecte asamblate, desen, 200x70x60 cm

comunism. Tiparul urmează o schemă recunoscută: bunicul lui Emil, Ioan Stratin, bijutier iscusit, a ispășit o pedeapsă de 6 ani pentru că adăpostise un fugar din Insula Mare a Brăilei, un ucenic pe care l-a ajutat să treacă granița iugoslavă; tatăl, fost profesor de istorie, ajuns



învăpător la țară fusese închis timp de 4 ani și „refuza să povestească închisorile prin care trecuse”, „pentru el, felia aceea de timp era mută”, confiscarea proprietăților: casa de lângă Ciomigiu, ferma de la Cernica, magazinul de pe calea Victoriei, toate acestea îi împing spre o existență modestă, limitată. Emil, deși trăiește cu pasiune dragostea alături de Lia, absolventă de medicină, se va rata deoarece își petrece întreaga tinerețe pe „antierile patriei, refuzând să devină informator. Lia îi va trăda sentimentele, înșelându-l. Finalul ei este unul dramatic, ea va muri într-un accident de mașină, iar de fiica lor, Irina, Emil se va înstrăina, vizitând-o doar la sfârșit de săptămână. Aceasta se va căsători cu un francez, stabilindu-se la Paris, unde protagonistul va merge pentru a-și vindeca o boală gravă și unde își va cunoaște nepotul, pe Daniel.

Interesante sunt reflecțiile în ceea ce privește subteranele destinului, redată într-o manieră realistă: „am observat că, alături de mine, Irina nu prea se joacă, nu prea râde”, „Practic, eram bunicul lui doar pe hârtie, iar relația noastră era o gogoasă umflată, un balon de săpun”. Tristețea personajului este retrospectivă, Emil face o incursiune în trecutul său aflat sub semnul unei mari dezamăgiri. Este vorba, în construcția protagonistului, de o vocație lucidă cu care își rememorează anii tinereții, confesiunea dobândind valențe terapeutice. Fluxul narativ nu vizează neapărat senzaționalul evenimential și al faptelor, ci încercarea personajului de a-și accepta destinul, prin apropierea de un prieten din altă generație cărui i se mărturisește. El nu face uz de artificii, dimpotrivă mărturisirile lui redau complexitatea existenței, iar despre sentimentul vinovăției personajului, citim pagini impresionate prin natura lor confesivă. Astfel, autorul nu urmărește să creeze un roman de factură socială, ci unul reflexiv, nelipsind, pe alocuri, accentele politice, sociale din discursul narativ în care trecutul și prezentul se înlanțuie. Filip Florian reușește să contureze, printr-o scriitură simplă, dar de o forță epică impresionantă, atât o lume exterioară, apasă cât și psihismul unui personaj frământat de trecutul său.

Într-un registru când ludic, când sobru și grav, prozatorul surprinde clipe, episoade din curgerea timpului, din cotidian și le transfigurează într-un discurs ficțional.

De drag, cu Cornel Cotușiu

Menuș Maximilian

Cornel Cotușiu
De drag
 Cluj, Editura Eikon, 2014

Volumul de proză *De drag*, semnat de scriitorul Cornel Cotușiu, apărut într-un proiect editorial al Bibliotecii Județene „George Coșbuc” din Bistrița-Năsăud, prezintă întâlnirile față în față sau prin corespondență cu trei doamne care acaparează atenția unui scriitor titrat, în care îl putem regăsi, de ce nu, chiar pe autor.

Ozana, Viviana și Grușenka sunt muzele scriitorului, întâlnindu-ne cu ele în trei capitole ale cărții. Volumul debutează cu răfuiala personajului principal cu un coleg scriitor, care a pierdut una dintre cărțile dragi. Cunoscut fiind pentru vorbele lui directe, fără menajamente, scriitorul îl face pe colegul M. cu ou și oțet, declarând răspicat că „Dobitocul de M e un mare măgar”. Personajul masculin principal este prezent prin scrisorile sale, Ozana fiind cea care ar fi protagonista unui jurnal în care își expune gândurile, trăirile, ideile. O corespondență bazată pe sincerități, pe împrumut de cărți, pe gânduri despre viața cotidiană: „Am nevoie numai de tine, de o cafea și de un colțior din timp, departe de ochii iscoditori. Acolo chiar și tăcerea ar spune mai mult și ar fi mai cinstită decât toate gesturile și vorbele aruncate printre replici banale și grosolane, venite din stânga sau din dreapta și de care sunt așa de sătulă”.

O poveste încurcată, în care Ozana își cere dreptul de mamă: „Am nevoie de un copil”, iar bărbatul îi răspunde prin versuri: „De la răsărit la apus/ E o cale fără sfârșit/ și oamenii o caută zilnic/ Fără a putea să-și spună/ Am ajuns” sau „Mi-am întrebat gândul/ Dacă nu cumva/ Cerul e înorat”. O poveste trăită de autor în preajma vârstei de 30 ani, culmea, declarând că „e pentru întâia oară când o asemenea aniversare nu mai

înseamnă nimic pentru mine”. Despre legătura cu Ozana, scriitorul spune: „M-am învățat cu tabieturi. Am unul special și unic: tabietul Ozana”.

Povestea se încheie cu o scrisoare a protagonistului: „Draga mea ficțiune, depărtările, absența văd cum lucrează într-un ritm, într-o manieră cum nu mă așteptam. Dumnezeu mare! Ne umplem viața cu cuvinte! Aș fi vrut să te văd, mi-aș fi aerisit puțin sufletul”.

Partea a II-a este dintr-un jurnal de la sfârșitul secolului trecut, o poveste frumoasă din perioada în care protagonistul Flaviu era numit inspector la Consiliul Județean, comunicarea dintre cei doi fiind, pentru început, una mai mult pe latura spirituală, întâlnirile scurte la Comitetul pentru Cultură sau în renumita gară în care, de-a lungul timpului, au poposit multe personalități, ghicind, bineînțeles, nodul feroviar Beclean pe Someș. Simplele atingeri devin ritualuri, amintindu-ne de povestea lui Mircea Eliade - *Maitreyi*: „Apoi sărutul mâinii, iar palma. Priviri. Nu știa cum și de ce, am simțit că trebuie, mi-am retras palma...”, „M-a sărutat. Apoi cum nici n-am îndrăznit să visez, apoi nu mai știu, am fost acolo, toată, pe buzele lui”. Viviana consideră întâlnirile cu Flaviu adevărate evenimente. Deși au fost 2-3 clipe fericite, unice, perfecte: „Seara cu dansul la C, 31 ianuarie. A fost 15 februarie, cu îmbrățișarea aceea parcă pregătită de amândoi, atât de tare ne-am potrivit unul în brațele celuilalt. A fost 8 martie... cu îmbrățișări febrile, îmbrățișări cum pentru mine n-au mai fost altele... Au fost zilele acelea, una după alta, când preș de clipe, în privirile noastre, era lumea, când nu existam decât noi și când eram amândoi așa de fericiți”. Apoi, reîntâlnirea sub sigla aceleiași școli, când protagoniștii devin colegi și mai apoi destinul. Deși mesajul a fost „să nu pleci fără mine”, viața a luat o altă întorsătură.

Partea a III-a este dedicată întâlnirii, după 40 de ani, cu Grușenka, adică Olivia Pop, colega de facultate stabilită acum peste Ocean. O corespondență densă în care Olivia este numită ba cu alintul „Dragă fătuco”, ba „Grușenka”, însă în care se văd trăirile adânci dintre cei doi, această întâlnire venind „ca o picătură de apă vie după 40 de ani”. Autorul declară că doar acum are posibilitatea de a o răsfăța pe această doamnă, întâlnind o seducătoare armonie între istețime și feminitate. La rândul ei, Olivia declară „Mi-e drag de tine, sunt mândră de tine, nici că se putea să te admir mai mult, iar faptul că te gândesc cu duioșie la mine mă face să realizez că și eu simt la fel”. Scrisorile sunt scrise în biblioteca personală sau pe colțul unei mese din bar, unde o chelnerișă scrâșnește scaunele, zgâriind timpanele scriitorului. Interesante sunt relatările scriitorului despre viața de zi cu zi, așa cum ar fi rețetele din bucătărie, plimbările cu Lola (câpeleșca scriitorului) sau bucuriile zăpezii de pe aleea Gării.

Regăsim în carte, dincolo de ficțiune, și realități concrete, așa cum sunt romanele „Arpele albastru”, „Secura cu rotile”, „La noi” și detalii din atelierul de creație. Apoi, localitățile din județ, precum Dumbrăvița, Maieru, artiști precum Marcel Lupșe, Ioan Pinteș, Vasile Fanache. Spiritual din fire, dar și cu o ușoară undă de glumă, autorul „pupăcios din fire” se semnează de multe ori „Vlad Peșceș de pe Someș”.

„Semificțiunea de pe Someș”, după cum numește personajul feminin povestea, se încheie cu gândul la o vizită peste Ocean, atunci când, bănuim, Flaviu se va întâlni cu „scumpa recuperată”.

Cartea lui Cornel Cotușiu prezintă trei povești frumoase de dragoste care conturează portretul scriitorului, care are întotdeauna gânduri aparte în ceea ce privește fiorii iubirii, fiind capricios, dar delicat în cuvinte, poate uneori greu de înțeles, dar generos prin frumusețea sufletului.

O carte care poate fi citită cu drag.

O poezie anti-calofilă

Nicolae Iuga

Poezia Elenei Căraușan se caracterizează printr-o anume rupere de ritm a elementarității ființei, iar pe firul timpului, gândit ca durată bergsoniană, se fixează memoria precum un con răsturnat, cu vârful înfipt melancolic în secunda prezentului și cu baza îndreptată evanescent către cer, acoperind trecutul vag cu tot mai deirerate amintiri și anticipând viitorul la modul vagant, cu tot mai întunecate fantasmă ale Marii Treceți ineluctabile. Ceea ce imprimă o structură acestei imagologii totuși disciplinată cerebral este dimensiunea muzicală, explicită inclusiv în plan terminologic, a demersului poetic: „... arcușuri se plimbă printre cuvinte /.../ Las brațele purtate de arpegii fugare / jocuri sonore îmi mângâie mîntea” (*Drumul meu*).

Avem o poezie mai curând anti-calofilă, discursivă, sentențioasă, apoftegmatică, eliptică și uneori frustră sub raportul inventivității metaforice, în care nevoia de vindicație etică și sermonizare este clamată explicit: „Am luat fruntea de la cei cu curaj / și n-am lăsat să se aplece, / nici genunchii să se îndoie / când metalul putea fi schimbul / unui troc - ca apanaj / al celor isteți cu fața rece, / la șantajul ce curge-n Țiroaie” (*Poveri*). Ființa determinată este fatalmente decompozabilă, iar

marote definatorii ale filosofiei existențialiste, cum ar fi: imposibilitatea comunicării autentice, sentimentul finitudinii și al solitudinii, angoasa și resemnarea în fața absurdului și fac simțită prezența: „Din norul întunecat ce acoperă răsăritul / mi-ai dat umerii lași / să pot duce povara însingurării; / tăcerea e răspunsul meu / la șirul de inele desfăcute brusc / în liniștea înaintării, / când inel după inel se rostogolesc / și tenebrele scot vâlul spre lumină: / se vede asfințitul” (*Mi-ai dat*).

Universul poetic al Elenei Căraușan este construit metodic, aproape didactic, cu explorarea cvasi-exhaustivă a cerului și a pământului, a lumii exterioare și a sufletului nostru, a icoanei lumii văzute și a celei nevăzute, implicând de toate, strălucirea stelelor și cerul nesfârșit, bucuria ludică a copilului și neliniștea metafizică a maturității, timpuri și anotimpuri, primăvara setei de viață și toamna extincției dătătoare de melancolie, lumina rece a depărtărilor și fericirea clipei efemere. Există aici, fără îndoială, o poezie a extincției transfigurată până la trans-substanțiere: „Ce scurtă e ziua și noaptea ce sfântă, / când trup nu mai am și brațele-s gânduri. / Alerg în dorinși, timpanele din ecou îmi cântă / abandonez

scheletul, să fie în naufragiu, / las timpul în urmă, orele ghome de fum” (*Promisiune*).

Elena Căraușan scrie, fără să fi avut un contact sistematic cu mediile și modele literare, o poezie lipsită de afectări manieriste, care excelează prin onestitatea trăirii, precum și - uneori - prin suprafăța abruptă și abrazivă a stilului.



Dragoș Pătrașcu *Studiu despre singurătate I* (2012)
 linogravură, 50 x 50 cm

Sushi (frumosul & onestitatea)

de Stefan Manasia

Emilian Galaicu-Păun
Pesut viu. 10 X 10
 Chișinău, Editura Cartier, 2014

Premiat de Uniunea Scriitorilor din Republica Moldova și nominalizat la premiul pentru proză al URSS, romanul lui Emilian Galaicu-Păun, *Pesut viu. 10 X 10*, s-ar spune că a obținut, deloc fortuit, recunoașterea breslei (lor). A apărut în 2011 la Editura Cartier, în Chișinău, ca să fie reeditat tot aici, în 2014, re-corectat, extins (încît îmi lasă senzația că autorul ar putea practica, oricînd, a treia și a patra oară, jocul acesta de dînsul inventat!!!), împodobit cu o grafică & copertă extraordinare, gîndite de Vitalie Coroban. Extrem de vie, grafică aceasta a *Pesutului roșu, proaspăt smuls*, de pe prima copertă, te face să plonjezi în/între pagini cu senzația de a-ți încălzi mîinile în măruntaiele, fierbinți încă, ale unei ființe (pînă nu de mult) vii. Ale pisicii vîrîte într-un sac de veridicoprozatorului-copil și lovite cu sapa pînă cînd *Pesut*ura, îmbibată cu sînge, se destramă: *Pesut viu* al devoratoarei de găini vii.

Autoficțiunea lui Emilian Galaicu-Păun este scrisă cu atîta artă, cu atîta amor pentru „armele grăitoare” ale literaturii, încît îl lasă și pe criticul cel mai incomod... vizător (bunăoară pe lovănel cel Crud, în revista *Cultura* - nr. 494/ 2014). Scriitura își asumă un trilingvism fascinant și - dată fiind biografia auctorelui - imposibil de evitat, unde moldoveneasca blîndă & domestică valsează cu rusa pedagogic-agresivă și cu franceza lui Mallarmé și a ansonetistilor (Brel & Gainsbourg). Operă „decamironică”, structurată în 10 capitole & deconstructurată de numeroase surprize postmoderne (garnisită, de pildă, cu poemele elegiac-funerare din *Cenotaf* și *Columbar*), *Pesut viu. 10 X 10* își permite luxul rătăcirii labirintice prin(tre) tot felul de corespondențe și simetrii, oglinzi și lentile (frazele sînt polizate, sub retina marelui poet *basa*, la nesfîrșit și, tot așa, interminabil - reluate și derivate) fără ca romanul să înceteze pentru o secundă să fie - apud lovănel - „palpitant”. Citindu-se, nu o dată, ca un veritabil *thriller erotic* și ca un *curs special de literatură postmodernească*.

Totuși, falsul *Memoir* bricolat de Emilian Galaicu-Păun a fost ocolit pînă azi de elogiul comun (și vulgar), lăsîndu-se citit așa cum s-a scris:

pentru ochii, gustul și memoria culturală a unor autentici esteți - și i-am putea numi aici, fără să greșim, pe guru-ul optzecismului teoretic, Gheorghe Crăciun (cărui autorul i-a citit romanul pe măsură ce l-a gîndit/ lucrat), pe Alexandru Vlad, care așază cuvinte foarte inspirate pe coperta a patra, pe urban Foașă, recognoscibil în atîtea calambururi & rime oculte (ca, de altfel, și antecesorul Ion Barbu), cărora le-am putea adăuga zeci și zeci de nume, scriitori prieteni sau modele fertile, pe care Emilian le presară - asemenea mirodeniilor din bucătăria indiană - între filele cărții. Convocatorul crește ame(nin)șitor, colosal, de parcă o mîină nevăzută (nu aia la care vă gîndiți) i-a injectat drojdie & testosteron între coperți: Roland Barthes (al cărui *Jurnal de deuil* - în realitate tradus, pentru Cartier, de Galaicu-Păun însuși - guvernează paginile rurale, memorialul bunicii preferate), Julio Cortázar (lectura complicată, atractivă & detectivă a romanului vine din *Rayuela*), M. Proust și M. Blecher (pivnițele și spațiile închise sau întunecate unde au loc inițierile erotice și experiențele hipersenzoriale pot fi așezate sub semnul celor doi), Thomas Mann, Garcia Márquez și Cărtărescu (plus nu mulți alții, care pot face realul să irizeze fantastic, iar fantasticul să pară realitate pură), Kenzaburo Oe (cel care-și taie viața în felii de sushi ca să scrie, dement, *O experiență personală*). Marea tradiție - de la folclorul românesc (splendide pagini despre draci și oameni îndrăciți, magie neagră) la Coran și de la Biblie la gîndirea chineză - irigă o puzderie de capilare narative, scrise triumfal, cumva orgiastic, așa cum mai degrabă (și oare de ce?) nu te-ai aștepta de la un... poet. De aici, pesemne, și succesul discret pe care o scriere inclassificabilă și orgolioasă, ca *Pesut viu. 10 X 10*, l-a cunoscut. Critica română e, pe mai departe, sclava superstiției că poetul nu poate fi romancier sau povestitor - excepțiile contemporane, de la Mircea Cărtărescu la Marin Mălaicu-Hondrari, venind numai ca să confirme regula.

Într-adevăr, autorul stăpînește tehnica pîparului să se strecoare prin arcele metafor(it)ei, lirismului, livrescului. Are o plăcere îngrozitoare (și contaminantă) de a povesti, istorisindu-se pe sine, într-o succesiune de identități. Copilul condamnat (înainte de a greși) în fața tatălui, fratele mai mare, puștii îndrăgostit (de o vecină, vai, evreică),

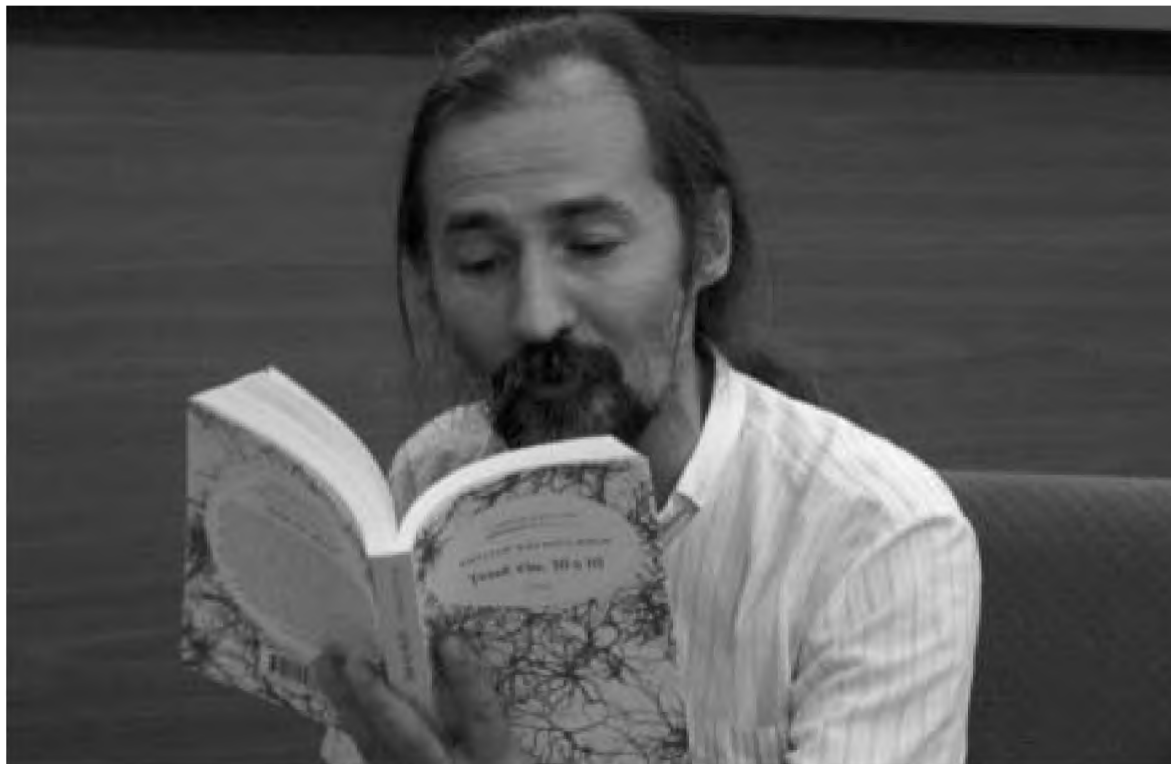


Drago Pătrașcu Fără titlu (2012-2014)

desen acril pe hârtie manuală, 100 x 70 cm
 adolescentul aerian expus umilințelor și cruzimilor de tot felul, studentul cu nimic mai ancorat realului, scriitorul tînăr care-și păstrează - în beneficiul nostru - intactă lumea sa interioară, suprarrealistă și onirică, minușios realistă & celebrînd toate marile doctrine religioase. Zic minușios realist și mă gîndesc dacă nu cumva comunismul sovietic n-a existat decît pentru a fi expus/ deconspirat în cărți precum cele scrise de Soljenișin, Alamoș, Aitmatov și - acum - Emilian Galaicu-Păun. Paginile astea feroce, scrise aproape fără înflorituri, au un enorm efect literar: povestea logodnicei NKVD-istului bun/ rău și sexualitatea lui deviantă, letală; istoriile deportării(-lor) care îi transformă pe basarabeni, în ochii rușilor, în... nomazi; *rătăcirea bunicii pe un drum de noapte* în timpul foametei din 1946 (și celelalte povești, cu nimic mai puțin oribile decît Auschwitzul nazist, despre foametea orchestrată de la Kremlin); istoria tînărului rebel (patriot) ce-și tatuează harta emisferei nordice pe craniu și - *last but not least* - istoria (Lolitei în devenire, a) micuței evreice Miriam, a aventurilor patronate de ea într-o curte interioară din Chișinău, a florii de verbină pe frunzele căreia scrie literele Torei, în așteptarea pașaportului pentru Israel (de atîta bine comunist, mai aflăm din romanul lui Emilian Galaicu-Păun, semișii chișinăuani fug din URSS pe capete, aproape orice alt loc din lume devenind, pentru ei, Para Promisă).

Doar în povestirile lui Hrabal mai găsești așa abundență de insignifiante destine livrate imortalității literare (singura la care avem, deocamdată, acces) și învăluite în cea duioasă care te face să întrebi, ca Primo Levi, la nesfîrșit: *mai este oare acesta un om?*

Pesut viu. 10 X 10 este, totodată, și un roman al calambururilor, virtuozității stilistice și definițiilor inubliabile, unde „un lingou de fier” devine „etalonul de aur al fricii”, dacă „să nu iei în deert numele Domnului” e fix ceea ce îți trece prin peastă cînd survolezi deertul Gobi, pentru că „trupul visat al Frumoasei fără corp se leagănă absent în hamacul de mătase al sintaxei - după o proză ce s-ar vrea citită nu atît cu retina, cît cu diafragma.” Scriindu-se pe sine și păstrînd înfipte în propriul sistem nervos terminațiile atîtor existențe și experiențe la care a avut acces, Emilian Galaicu-Păun reușește, iată, să comprime, între coperțile aceluiași volum, frumosul și onestitatea.



Emilian Galaicu-Păun la Cenaclul Republica - Chișinău, 2014

Filon autentic, nu făcătură alchimică

Ioan-Pavel Azap

Victor Tecar
Visul ca pedeapsă
Biblioteca Județeană „Petre Dulfu” Baia Mare,
2003
Visul ca iertare
Ed. Risoprint, Cluj-Napoca, 2008
Visul ca ispită
Ed. Gutinul, Baia Mare, 2013

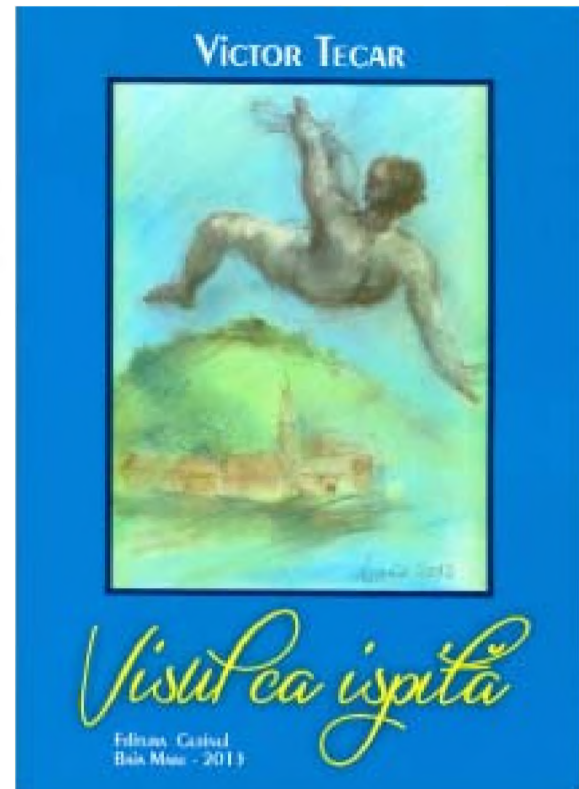
Revelația anului 2014 în proza românească a fost, pentru semnatarul acestor rânduri cel puțin, trilogia *Visului...* semnată de Victor Tecar: *Visul ca pedeapsă*, *Visul ca iertare* și *Visul ca ispită*. Am ajuns la această carte extraordinară printr-un fericit concurs de împrejurări. Fericit pentru că, altfel, datorită, pe de o parte, celor zece ani ce despart primul și ultimul volum, pe de alta, proastei difuzări a cărții în România, dar și „discreției” cu care a fost promovată pe piața și receptată critic, este puțin probabil că aș fi citit-o vreodată. Ca un asiduu, pe vremuri, cititor de proză (acum sunt unul moderat), pot să afirm cu toată convingerea că – excepție făcând adolescența și prima tinerețe, când entuziasmul și plăcerea lecturii sunt atât de mari încât sufocă uneori judecata critică – rareori mi-a fost dat să devorez cu atâta pasiune un roman românesc al unui autor contemporan. Și încă o carte de peste 1000 de pagini, a unui autor prea puțin cunoscut, aflat la cartea/cărțile de debut. (Am spus cartea/cărțile pentru că volumele trilogiei pot fi citite în ordinea apariției, ceea ce este recomandat și preferabil, dar și aleator, fiecare rezistând în și prin sine.) Dar scrisul lui Victor Tecar m-a captivat de la primele pagini, convingându-mă apoi, filă cu filă, că ceea ce citeșc este filon autentic, nu făcătură alchimică. Scrisă fără încrâncenare, – chiar dacă pulsează empatic –, nu lipsită de umor, cartea lui Victor Tecar poate fi și un model de raportare la, de abordare romanescă a transformării tragice pe care le-a suferit satul românesc în comunism, – de la „obsedantul deceniu” până în decembrie 1989, cu acei ultimi ani ai „epocii de aur” când demolarea satelor românești era la un pas de a fi un fapt împlinit, „acoperind” și o parte din 1990 –, prelucrarea literară a evenimentelor istorice reale și a faptelor de viață autentice fiind, în cea mai mare parte, exemplară.

Romanul urmărește destinul unei familii și al comunității maramureșene căreia îi aparține aceasta, un sat din Țara Chioarului, începând din anii imediat următori celui de al Doilea Război Mondial până, așa cum am spus, în 1990. Familia Săcară este una dintre cele înstărite din Sălnic. Peste noapte, turma de oi a acesteia, păzită de Filimon Săcară, fecior în pragul însurătorii, pierde fără urmă, de parcă ar fi înghițit-o pământul ori s-a mistuit în vis, visul lui Filimon din primele pagini ale cărții care se va transforma – pentru acesta și pentru mii de țărani români – în cormar. Suntem în preajma colectivizării, iar Filimon, întreaga familie de fapt, este acuzată, fără dovezi, că ar fi vândut turma, departe, peste hotarele satului, pentru a nu intra cu ea în colectivă. Acesta este declucul, „incipitul” romanului. Pornind de aici, de la o stână, Victor Tecar reconstituie o întreagă epocă.

Urmărind destinul lui Simion – nevoit să fugă de acasă, pentru a nu ajunge la închisoare, fugă pe care tatăl său o plătește cu viața – romanul devine treptat, treptat fresca unor vremuri, a unui regim politic mai bine spus care a distrus destine, a deformat conștiințe, a deturnat de la mersul, evident, nu idilic, dar firesc, popoare și țări. Procesul colectivizării este „demontat” și prezentat „piesă cu piesă”, etapă cu etapă, dezavăuându-l și dezvăluindu-i nefirescul. Metodele de „convingere” a țărănilor pentru a se înscrie în colectivă sunt diabolice, mai cumplite decât „simpla” constrângere prin bătaie și antaj sau eliminarea fizică directă. Astfel, printre țărani se răspândește zvonul – lansat, probabil, chiar de către autorități – că dacă într-un sat se sinucid oapte oameni, acesta nu va mai fi colectivizat. Dar în Sălnic numărul sinucigașilor ajunge doar la oase...

Revenind la Simion Săcară, cel de la care pornește romanul, trebuie spus că nu este personajul, sau, mai corect, că nu este singurul personaj principal. Victor Tecar împletește mai multe fire narrative – urmărind tot atâtea destine – în „plasa” cărora se „zbat” zeci, dacă nu sute de personaje, de mai mică sau mai mare importanță în economia textului. Amintim în continuare câteva dintre acestea, emblematice pentru vremurile care s-au dovedit (sau *au fost dovedite*) a fi, ele, „sub om”, la cheremul unei societăți lipsite însă de umanism:

Simion Săcară – al cărui destin tragic este coagulantul și „revelatorul” narapionii românești; Boișevicu – președintele sfatului popular din anii colectivizării; Sirop – personaj de un pitorec tragic, cel care își bea averea vânzându-și pământul bucăpică cu bucăpică, iar când ajunge „la fundul sacului” se spânzură în incinta bufetului; Onofrei – omul de serviciu de la sfatul popular, colportor, lingușitor și „influent” pe lângă efi, turnător la Securitate; Urdă – secretar de partid; Boaru – activist de partid la Chioar; Mihalcă – birtașul satului, și el turnător „oficial”; Ţotânc – poreclit astfel din pricina unui beteug la picior, cel care are parte, printre altele, de aventura fantastică a unei false morfi și a unei „învieri” pe măsură; Pulenciu – țăranel sârac, dar vrednic, care, parcă în răspăr cu vremurile, se „închiaburește” cumpărându-și un cal când colectivizarea era demult încheiată; Tovarășu – securistul „anonim” care-i stâlcește în bătaie pe țărăni refractari la colectivizare; Pușca Gheorghe – care ia drumul Bucureștilor pentru a găsi dreptate la Petru Groza însuși, dar este omorât fiind aruncat din tren; Neamțu – care se întoarce din Germania Federală după moartea lui Stalin, cumpără pământ și plantează o livadă, pentru a se spânzura când aceasta îi este „confiscată” de colectivă; Ilie Ponos – factorul poștal, cel care crede cu adevărat în idealurile noi orânduiri, colaborează asiduu și voluntar cu Securitatea, pentru a se (po)căi la bătrânețe, răscumpărându-se în fața consătenilor prin severă penitență; Pușcă-Sarca – fratele mai mic al activistului Boaru, care intră în Securitate și își omoară propriii consăteni; Avram – președintele C.A.P.-ului, profitor și „descurcăț”; Muta Căpraru – proasta satului; Năzdrăvanul – fiul ei „paranormal”;



preotul Roman – dispărut în beciurile Securității în timpul colectivizării; popa Budu – succesorul lui, bețiv și cartofor; Coreolan – revoltatul de serviciu al satului, veșnic cu dreptatea de partea lui, dar „încasând-o” constant; Ionul lui Ion – cu un destin de-a dreptul rocambolesc; Omul cu copite de cal, Deșiratul, Grăsanul sau Piticotul care îl terorizează pe Onofrei – personaje fantastice care potențează, cel mai adesea cu umor, dar și contrapunctic, narapionea. Și lista personajelor memorabile este departe de a fi epuizată...

Este de reținut luciditatea și „obiectivitatea” autorului: multe personaje negative, să le numim astfel, care se aliază, de bună voie cel mai adesea, cu noua putere, ba chiar dau dovadă de exces de zel, nu sunt străini de sat sau de neam – deși există și din acestea –, ci oameni din sat care, din oportunism, dar și dintr-o funciară cruzime, dintr-o ancestrală invidie pe ceilalți, devin călăii – cu sau fără ghilimele – consătenilor, ai conașionalilor lor. Este ceea ce conferă paginilor trilogiei lui Victor Tecar și o undă de tristețe, dincolo de tragismul implicit pe care îl degajă reconstituirea epocii.

Frescă socială, roman istoric și politic, roman de moravuri, roman de aventuri – chiar, roman-fluviu realist, dar și, pe alocuri, fantast, trilogia *Visul...* este, credem, una dintre cărțile importante ale literaturii române contemporane. O carte care își așteaptă – și care o merită – recunoașterea, atât din partea criticii (pentru a o așeza la locul ce i se cuvine în tabloul „mendeleevian” al validării oficiale), cât și din partea publicului cititor (cu o publicitate adecvată, ar putea fi un veritabil bestseller). Credem că se impune o reeditare simultană a celor trei volume și o promovare pe măsura valorii lor. Pentru a nu inflama spiritele, și așa suspicioase, din arena literară, ne grăbim să spunem că romanul lui Victor Tecar nu va răstura ierarhii, dar cu siguranță le va completa și îmbogăți.

Ciprian Chirvasiu

M-a° lăsa puşin

Urcăm °i coborâm,
ca ni°te sicrie de zinc,
care-au pierdut înşelesul plimbării.

Nu mai trăim,
ci ne în°urubăm în biografii,
cu o lipsă de bucurie
care le insultă.

Doar infernurile sunt verticale, Ondina,
dar ele n-au nimic de-a face
cu demnitatea:

murim întin°i.

La osteneală, bunica zicea:
„M-a° lăsa puşin...”,

se lăsa, o luau îngerii,
tot ei o aduceau înapoi,
dar °i îngerii mai uită.
De când au uitat ultima dată,
mă spāl pe ochi
doar cu lăsarea de mine,
de tine,
de sine,

după caz.

Dar în fiecare dimineaşă îmi prind la rever
câte un Corso,

cu „pardon”, umbreluşe de soare,
crinoline °i „mersi”,
cu grădina publică °i fanfară,
cu pretenşii de fragi.

Noi n-avem mâini pentru orizontale, domnilor!

Mângâiaşii-vă deci femeile,
în picioare,
cu simfoniile
care vă pretindeşii!

Tratat despre slavă

Slava. O lumânare fără întuneric.

Slava - când femeia se dăruie°te
pe lungul °i pe de-a-ntregul cuprinsului ei
sau când se de°teaptă
în punctul în care se prunce°te,
dând samă.

Femeia trebuie citită deci
de la sumarul ei.

Slava - când bărbatul se lasă în femeie
°i nu mai poate ie°i de acolo decât mort.

Prin °tiinşă na°terii,
întotdeauna femeia împrumută bărbatul
°i el rămâne împrumutatul ei
pe viaşă.

Fiecare copil este alcătuit din bicep°ii,
din deltoizii,
din pectoralii °i din gemenii,
din sucurile gastrice °i din rarele cancere,

poezia

pe care tatăl lui este obligat să le dea înapoi.

Slava - când Dumnezeu le °tie pe toate
°i ne permite să venim pe lume
într-o fluturărie, de pildă,
unde aripile sunt oglindiri.

Slava - când El habar nu are de toate acestea,
plimbându-Se cu mâinile la spate
°i cu un câine în urmă,
printr-un cartier al vremii.

Slava - când sânii tăi au vârfuri de brad
°i conuri de piramidă,
unde bordelurile se lasă mumificate °i capătă
drept de apel.

Ondina, slava poate fi ora°ul,
ogarul în care suntem iepurii lui mecanici,
tandri doar cu noi.

Slava - când morşii i se face foame;
orice gugu°tiuc al Domnului,
se aruncă după firimituri
°i uită că trebuie să ne aruncăm °i noi
odată °i-odată
°i odată.

Cât bufon e în moarte, Ondina,
când Dumnezeu se spală pe piept?

Amorul de dimineaşă
înseamnă plictisul de-a dispărea la timp.

O neglijenşă deopotrivă
a Domnului °i a morşii.

Slava este un măr care a°teaptă de la mine
mâini.

El s-ar împotrivi cu amprente
ca să intru mândru
în şara ta!

Slava - când călugării î°i aduc aminte
că au iubit dizeuze,
mătaniile care seamănă cu umărul de sub taylor,
sărutări de icoane care-aduc buza pe-un tiv,
ce-ar putea anula
o întregă mănăstire.

Slava este frica diavolului de-a intra
în pridvorul unei asemenea absenşă.

Mai şii minte, Ondina, de câte ori,
zugrăvindu-ne cu subşire unul pe altul,
ne-au stat capetele?

°i de câte ori,
dacă nu ne-am iertat,
am umblat numai de la gături în jos,
prin ora°ul acesta fără umbre?

Suntem atât de târzii,
încât mai putem doar să ne răsfoim tălpile!
În prima pagină din talpa ta,
am găsit cuprinsul femeii.

În a doua-pe mine întreg, cu neputinşele mele,
care mi-au dat târcoale până când s-au a°ezat
cu boturile la pândă.

În a treia-miracolul asupra căruia eu
nu mă pot nevoii îndeajuns,
doar fiindcă tu ai avantajul trupului.

În a patra-
pe Dumnezeu care nu °tie că se spală pe piept
cu moartea,
că sfâr°itul e o stare de tub,
că destinul oamenilor obi°nuişii
se petrece în pat,
că, în afara cuverturii,
capătul vieşii nu are de unde să ne apuce.

Ondina, ai deschis vreodată geamul dimineaşă
°i ai simşit lumea cum miroase
a gură curată?

Să ie°i din vis în hohote de răs
înseamnă că Domnul a uitat de moarte,
pe undeva.

În a cincea pagină, pare că moartea e isteaşă
însă, dac-ar avea prunci,
s-ar îndoii de sine cu Dumnezeu cu tot.

În pagina a °asea-
cât pântec sărutat °ade în mireasmă de moa°te?
°i cât renunşarea la lume este, de fapt, o aban-
donare
a mângâierii de sân?
Nici tu, nici moartea mea nu mă devorează,
cât mă doare singurătatea mea în lumină!
Sunt mintea de pe urmă
a firului de iarbă,
singura care aduce a pământ.

Ondina, te implor să-mi fi măcar puşin întuneri-
cire!,
ca să-mi vād palmele,
după ce te-au trecut
°i să mi le sărut.

O carte mică,
un număr de pagini.

Dără de sfânt

Am ajuns la mirarea
sunetelor de rotule
ale sfinşilor,
părinşilor!

Din sfinşii nici sângele nu lasă dăre,
după cum nimeni nu s-a născut din vocaşie.

Din părinşii nici pruncii nu lasă dăre,
după cum toşii sfinşii au avut părinşii.

Vrăbii între cărămizi

Ora°ul acesta, Ondina,
în care ploile intră cu °o°oni la cearcâne,
Până când ploile or să intre °i în mine
cu °o°oni la cearcâne,
până când o să constaşii
că trebuie să te apleci,
ca să vânezi pigmeii
din mine,
vei fi prea bătrână
ca să mai înşelegi ora°ul acesta,
care te-a în°elat cu orgoliul meu
de slugă.

Ondina, te-am în°elat
doar cu morşile care se şin
de neamuri.

Alexandru Ioan Popa

Sonetul lacrimiei

Tăcuta-mi lacrimă,
Frumoasă domni^oară,
doarme
ca un opal
și mângâie
cu visu-i
de sîdef
luna de fier,
ce licăre senin,
ca-ntr-o u^oară
livadă
dansând în cer.
între pleoape
ca-n palme
s-a culcat astă seara
cu ochii către rai
și sânu-i inert.
mai trândavă,
ca nicicând,
prin albe dughene
se lasă purtată
adânc,
în soare,
departe de lume
în inimă,
mută,
și pică ne^otiută
în perne.

Pisica

Dintr-o nobilă tenebră
Cu pasul magic,
lung și ntins
sclifosită,
cernând în jur
scânteierile-i funebre,
o piscă,
de altfel
blândă
ca o frunză
și ascute ghiarele
în coapsa nopții.
Mai luminat ca niciodată
scapără iadul
de spaimă.

Purtându-și blana
cu aerul
unei cucoane
sedentare,
dezvelindu-și,
desigur,
inofensiv,
colpii,
ca nisipurile de mozaic
icnind un mieunat
blestemat,
trecând agale
pe sub sfîncsu-aurit,
mi^ocând din coadă
cu o pace amară.

Aprinde tăcerea
cu mistice unde
în beznă
felina se-afundă,
să-ntindă-n pupile
curse infernale,
visând, poate,
să-i cadă
vre-o pasăre-n ochi.

Trece, ro^ocată,
purtându-și trufia,
cocoșată pe mobilă
contemplă,
cu voluptate,
ca o amantă,
sufrageria.
Cuminte,
ca un câine,
și servesc lacom
meniul.

Iubitei mele

Când iubita mea,
Dimineața
mândră sâni
ca doua lumini
și dezbracă în stâncă,
și trupul îi rade
străin
de crinii blajini
limpezindu-și
pielea petalelor
în gheața solară
plâng umbrele
lungi,
în linii mototolite
dincolo de care
vietățile limpezi
inspiră în nări
cântecul
de lumină.
În inimă -
întăia minune
a lumii,
templu de aur,
în camere
coloane
cioplite-n oglinzi,
materiei străine
asceții, cu semne adânci
și se-nchină,
pe coapse,
ca-ntr-o arcade,
niste amanși,
cu ochi plini
de grele iubiri,
stau tri^oti
să-nduplece căldura.
Înfipt într-un stâlp,
gâfâind,
se zbuciumă
un vis:
copiii de apă
ursiși frumuseții
matinale,
se destramă,
prefăcându-se,
frumos,
pe hârtie
în cuvinte
de diamant.

În stația lui 16

Pe strada în care
Cuminte
A^otept autobuzul,
Sub cupola de plastic
Pot vedea
Ce visează ma^oinile
În oglinzile retrovizoare:
Aburite himere,
Cioturi din beton,
Limba lată, de-asfalt

Decupată de fonte
Circulară
Din care se scurge
Puroiul ora^oului,
Pleznindu-i bătărea
Cu roșile lor căptu^oite diform.
Din loc în loc
Zebre cu dungile ^oterse
Pe care călăresc
Între trotuare
Hoarde de pietoni.
Metalica simfonie,
Dirijată de partituri ruginite
Întăblite pe stâlpi,
Împroa^ocă în jur
Hâr^oait de motoare
și fagoșii e^oapamentelor
picură
fum.
În zare,
Un ^oarpe de oșel,
Întreg în zale colorate
De reclame,
Se-apropie
melc
Cu ochii târându-se pe fire,
Sorbind lacom curent,
Se-ndoaie ca un acordeon.
Îl întrece
Icnind turășii disperate
Autobuzul pe care,
În stradă,
Cuminte-l a^otept
Sub cupola de plastic.

parodia la tribună

Alexandru Ioan Popa Sonetul lacrimiei

Locvace domni^oară,
să ^otii că eu nicicând
n-oi lăcrima plecând din țară,
nici măcar în gând.
A^oa și-am spus
în acel moment
când m-am dus
student
la Stanford
și tu ai fost
de-acord
să-mi croiesc
un rost
între americani.
Acum îndrăznesc
la tine să revin,
plin de bani
și de premii plin.
Fizician sunt
și economist,
dar tu vrei să fiu
poet sonetist.
Cu ochii lăcrimând,
iată, m-am străduit,
acest poem am reu^oit
și o să și-l dedic,
dar acuma frânt,
între perne pic!

Lucian Perța

proza

Făt-Frumos și Reforma

Claudiu Nicolae și Imonași

Claudiu Nicolae și Imonași a obținut Premiul I la secțiunea Proză Scurtă a Concursului Național de Literatură "Ioan Slavici", ediția 2014.

Capitolul I

Misiunea

O cătană bătrână primește o misiune de importanță națională, dar trebuie să-și schimbe numele, iar o secretară blondă devine amanta lui oficială după ce e botezată și ea cu un nume de legendă.

A fost odată, într-un burg transilvan, o fabrică de arcuri cu săgeți aflată în pragul falimentului, produsele ei nemaiaivând căutare de când apăruse moda ca oamenii să se omoare între ei cu arme sofisticate.

- Să ne sofisticăm și noi armele! - au strigat la un moment dat angajații fabricii, rușinându-se că de ani de zile trăiau din mila Bugetului de Stat.

- Să le „scofălcizăm”, da? cum? - a îndrăznit să întrebe femeia de serviciu, care stătea cam prost cu dicția, ea nemaiaivând decât doi dinți, unul pe maxilarul superior iar celălalt în poșetă, pe post de talisman.

Ca la un semn, toți cei prezenți au căzut pe gânduri și ar fi rămas în această poziție dificilă și n-zi de azi, dacă întrebarea bieteii femei n-ar fi ajuns la urechile starostelui Regiei Independente a Armelor Silențioase, care a dat imediat ordin ca și colonelul Troacă să se prezinte la el în pas alergător.

- Cam moale mi-crea! - se răsti marele șef la individul trecut de a doua tinerețe care se prezentă în fața lui. Cu ce dracu te mai ocupi, că te văd mereu cu ochii umflați?

- Păi... dorm la umbra dosarelor, că asta o făceam și-n epoca de aur, și când nu dorm fac exerciții de vorbire și de gestică teatrală, ca să vadă proștii ce deștept sunt.

- Știu că ești bun de aș ceva, dar e cazul să lași scâlâmbăielile de-o parte fiindcă vreau să-ți dau o misiune de importanță națională, așa că te rog să devii om serios. De azi înainte te va chema Făt-Frumos fiindcă numele tău de până acum e potrivit pentru sectorul zootehnic. I-am schimbat și secretarei mele numele, în loc de Rodica Scăiete o va chema Ileana Cosânzeana. Ei ce zici, ești de acord?

- Șefule, spune-mi mai repede și concret despre ce-i vorba și voi face totul ca să mă ridic la înălțimea epocii în care trăim!

- Îmi place cum glăsuiești măi Troacă-ăă... Făt-Frumos, și am convingerea că faptele tale vor fi în concordanță deplină cu înflăcăratele cuvinte. Acum, ascultă-mă cu atenție: avem în provincie o fabrică de armament ușor care lucra înainte vreme pe trei schimburi, pe stocuri și cu pierderi planificate, dar din păcate, în tranziția noastră nu mai merge cum a mers și m-am gândit că numai tu o poți aduce acolo unde a fost și mai mult decât atât!

Auzind una ca asta, Făt-Frumos căzu ca fulgerat cu fruntea lipită de încălțările starostelui.

- Don șef, cum poți să fii atât de hain cu mine de vrei să mă scoți din Capitală, dintr-un post cald și să mă trimiți la dracu-n praznic, la

muncă? Ai uitat, oare, că ai făcut armata cu tata și că ai mâncat din aceeași gamelă în timpul aplicației tactice „Soldatul roșu de mânie în luptă ofensivă”?

- Nu, n-am uitat, cum n-am uitat nici că taică-tu moșia în latrină și eu executam spălătul veselei și în locul lui. Dar, vreau să-ți încredințez și această misiune strategică fiind ești expert în arme silențioase.

- Sunt, e adevărat, dar din păcate teza de doctorat mi-a fost respinsă.

- Nu se poate! Ce subiect ai atacat?

- „Efectul imprevizibil al buzduganului aruncat peste deal”.

- Mda. Oricum, acolo unde te trimit nu se pot produce buzdugane ci arcuri cu săgeți. Dacă primești postul de manager general, și-o dau de amantă pe Ileana Cosânzeana, eu mi-am găsit o secretară mai tânără, numai că în acest caz va trebui să uiți câte zile vei avea de trăit de soție și de copil. La caracterul tău nu cred că e greu.

- Nu, e floare la ureche. Luminate șef, aș vrea să știu cam ce salariu o să am.

- Dragul meu, tu nu știi că în concepția noastră Provincia e o vacă de muls? Tocmai de aceea trebuie să trimitem peste tot oameni de nădejde, adică buni „mulgători”. În privința salariului, trebuie să-ți spun că directorii din cadrul regiilor independente au salarii mai mari decât Președintele! Dar, oricât de mare ar fi salariul tot „mizilic” se va chema, comparativ cu alte venituri... M-ai înșeles?

- Desigur, înălțimea ta, și-o să mă străduiesc ca „partea leului” să fie cât mai consistentă.

- Vino să te pup! Așa, acum ia-o pe Ileana noastră, încălecați iapa priponită-n curte și purcedeți la drum. Vezi că e blândă, poți s-o încăleci, de pe ce parte îți cade bine, mănâncă orice, dar să nu-i dai o vadră de jărătic că ai terminat-o.

- Bine, dar așa scrie...

- Nu te lua după povești! Apropo! În zona fabricii sălăuiește un Balaur cu două capete care, probabil, o să-ți apină calea. Să nu te lupți cu el „trei zile și trei nopți” că n-o să-ți aducă nicio păsărică „apă vie” în cioc. Individul e uns cu toate alifiile și-o să-ți fie imposibil să-l înfigi la pământ „până în gât”. Mai bine fă-i loc în statul de funcțiuni, care și așa e încărcat până la dracu, mai ceva ca în epoca de tristă amintire.

- Voi face restructurări, iar cei care vor să se mențină în posturi se vor vedea obligați să cotizeze.

- Ești băiat isteț și am convingerea că vei fi un demn continuator al tradițiilor noastre seculare. Dumnezeu să te păzească de poliție și de alte organe abilitate. Ai ceva neclarități?

- Unde e fabrica asta?

- Nici eu nu știu exact, că umblu mai mult prin străinătăți. Nu pot să-ți dau nici măcar un azimut că i-am uitat și definiția de când am terminat armata. Du-te și tu cât vezi cu ochii și după ce treci munții mai întrebă în stânga și-n dreapta.

Făt-Frumos n-a mai stat atunci pe gânduri, a luat-o din anticameră pe Ileana Cosânzeana (care pregătise deja cafeaua în termos), au încălecat iapa ce se desprinduse singură fiindu-i dor de ducă și tustrei s-au așternut la drum. Nu

apucaseră însă să treacă nici linia orizontului când starostele a năvălit în balconul palatului și le-a strigat în porta-vocea mâinilor:

- Măă! Să evitați cât puteți gropile, că iapa are telescoape fragilee!

Dacă a fost auzit sau nu, vom afla în capitolul următor.

Capitolul II

Balaurul

Nici Balaurul nu mai e cum îl știam, de data asta va fi un inapt militar, deși poartă și o noapte o pînută militară hibridă (pantaloni de artilerist, veston de pompier ornat cu decorații și chipiu de jandarm fără cozoroc), plus izmene civile, aflate în momentul intrării în acțiune în bătaia vântului, pe o sfoară.

Șapte perechi de opinci (patru bărbătești și trei de damă) au rupt Făt-Frumos și Ileana Cosânzeana până să ajungă la destinație, nevoiți să cruțe iapa, ce cu aroganță și mândrie patriotică purta la copite ochiuri de găină. Mersul pe jos, însă, le-a dat celor trei posibilitatea să vadă lucruri pe care nu le-ar fi observat din galop: peisaje naturale mirifice și chipuri umane cu privirile pierdute spre zorile luminoase ale capitalismului sălbatic. Și poate că furași de peisaj ar fi trecut de fabrică pe nesimțite, dacă nu le-ar fi ieșit în întâmpinare un individ cu fața rubicondă și blajină, de puteai să juri că-i frate cu soldatul Svyek.

- Cam costelivă Rosinanta dumneavoastră, mă, prietene! Îi zise el lui Făt-Frumos cu o voce de soprană de coloratură, căreia îi cresc mustașii din cauza consumului de steroizi anabolizanți.

- Măi, buhă, se enervă expertul, iepoara asta nu e Rosinanta ci Reforma, iar eu nu sunt Don Quijote de la Mancha ci Făt-Frumos de la Bucale! Tu ești Balaurul?

- Io, domnule Făt-Frumos.

- Păi, cum îți permiți, prostovane, să întâmpini un oștean de vază în cizme de cauciuc la pînuta militară de ceremonie? Nu ești cumva agent secret?

Luat atât de tare, Balaurul s-a cam pierdut cu firea și și-a întors ochii pe dos de patru ori, după care și-a suflat nasul din două mișcări și a răspuns pe un ton conspirativ:

- Făt-Frumos dragă, io, ajient sicriet și numa când stau în pom la pândă să vad cine fură din fabrică. De-aiă îmi zăce lumea „Balaur”, că de fapt pe mine mă cheamă Simion.

- Simioane, din acest moment te numesc sfetnic și vom conduce împreună fabrica de arcuri cu săgeți. Vei fi, adică, colaboratorul meu cel mai apropiat!

- Mulțumesc fain... Doar nu ești tu noul director general?!

- Exact. Am acceptat postul fiindcă sunt în pragul pensionării și vreau să-mi asigur o bătrânețe lipsită de griji materiale. Și-apoi, pe lângă faptul că beau ca rușii și fumez ca turcii, mai trebuie să o întrețin și pe Ileana Cosânzeana, care s-a obișnuit cât a fost secretară numai cu limba de fazan.

Ileana a clipit „la foc automat” de după coada Reformei și a găngurit sfioasă:

- Măi băieți, mai lăsați discuțiile pe socoteala mea, că sunt foarte obosită și colbită de praful drumului și trebe neapărat să fac o baie fierbinte!

- Are dreptate. Mami, nu fii necăjită că în curând o să călătorești în calea-că și o să schimbi opincile cu conduri de aur. Până una-alta, condu-Bau-bau pe doamna la vila care ni s-a pregătit și lasă Reforma să pască-n voie. Eu mă duc la „personal” să rezolv unele mici formalități.

- Du-te liniștit și fă-ți treburile în fabrică, că Reforma și doamna is pe mâni bune! Zise Balaurul, și luă ca un mare gentleman ce era „bagajurile” din mâinile frumoasei doamne.

- No hai, dragă doamnă, până te bine după mine că mintena ajunjem.

Capitolul III

Curriculum vitae

Despre originea extrem de sănătoasă a lui Făt-Frumos. O funcționară face dovada că nu se poate dezlipi de scaunul pe care stă.

- Bine ați venit! I-a întâmpinat pe Făt-Frumos o funcționară extrem de amabilă. Cum ați călătorit, stimat domn director-general?

- Vijelios, când călare, când pe jos.

- După cum vă arată „mergătorii”!... Nu vă faceți însă probleme, o să vă dotăm cu încălțări noi-nouțe, cu talpă de lemn.

- Merci, dar o să am eu grijă să vă „încalț” pe toți!

- Noi sperăm să ne salvați din apele învolburate ale tranziției...

- Depinde dacă o „înotăți” în stilul stabilit de mine... Vreau să schimb radical lucrurile ca să-i putem concura pe găgăuzi în domeniul arcurilor cu săgeți.

- Văd că sunteți ambițios, nu numai frumos, așa că am convingerea că o să reușiți. Dacă nu vă supărați, aș avea nevoie de datele dumneavoastră personale...

- Conișă, ar fi atâtea de spus că n-aș mai termina...

- Pe scurt, doar momentele mai semnificative...

- Ei, așa da. Atunci ascultați: M-am născut inițial fără strungăreașă, în comuna natală, din oameni simpli...

- Imposibil! Numele vă trădează o origine nobilă!

- Greșeli. Părinții mei s-au născut țărani liberi și au murit țărani cooperatori, dar au ținut să-mi dea un nume de basm, așa cum unii dau copiilor lor nume de fotbaliști.

- E clar.

- Având, deci, origine extrem de sănătoasă, am intrat ușor la creșă, apoi la grădinișă, școală... Rând pe rând am fost primit în rândurile școlii patriei, pionierilor... Țin minte că atunci când am fost făcut pionier m-a bătut tata de-mi flutura la gât cravata roșie ca focul!

- N-a fost de acord cu...

- Cu fumatul. După festivitatea de primire m-a prins învățătoria fumând în veceul școlii.

- Aha. Și... specialist în armament cum ați ajuns?

- Tot pe bază de origine sănătoasă. Am absolvit cursurile Școlii Superioare de Arme Sănătoase din Hamburgăr... așa... pardon! din Hermanstadt. Din nefericire, teza mea de doctorat a fost respinsă de onorata comisie formată din somități imbecile.

- Am impresia că sunteți un om de excepție.

- Eu sunt convins de acest lucru și din cauza asta simt mereu nevoia să mă privesc în oglindă, pe fondul muzical al „Imperialului” lui Bethoven.

- Vă place muzica domnule Făt-Frumos?

- Iubesc tot ce-i frumos și dacă m-ați asculta cum recit și cum cânt în stare de ebrietate, ați rămâne crăcă... așa... ați rămâne blocată, ca să mă exprim eufemistic.

- Sunteți foarte manierat.

- Adevărul e că, după școala militară, am ajuns în Capitală unde m-am mai cizelat la Academia de Înalte Studii Profunde din Ferentari, de unde am primit o diplomă cu pupături chiar din mâna academicianului Fane Spoitoru.

- Ioi, cred că sunteți un dur!

- Așa este. Dacă înainte vreme tăiam mămăliga cu nojișele de la opinci, am ajuns acum să o despic cu lovituri de karate.

- Fantastic! Serviți o cafea?

- Numai dacă are caimacul gros. De fapt, de „caimac” o să mă ocup eu de îndată ce-mi voi intra în pâine.

- Vă recomand, neprețuite domnule director-general, să luați legătura cu Balaurul. Fără el nu cred că o să faceți față...

- L-am cunoscut deja și sper să-mi dezvăluie multe din secretele manageriatului. Deocamdată i-am dat-o în primire pe Ileana Cosânzeana. O să-i dau și straițele mele de oțean ajunse la starea a IV-a, în primul rând un chipiu cu cozorocul întors la spate ca să nu fie descoperit când supraveghează din copac bunul mers al fabricii.

- Doamnă Făt-Frumos, am convingerea că împreună cu Balaurul o să formați un cuplu care va intra în istoria acestor meleaguri. Cu asentimentul tuturor angajaților noștri, vă urez mult succes! Acum vă rog să-mi permiteți să vă înmănez legitimația de serviciu, împreună cu acest plic în care o să găsiți expresia atașamentului meu față de scaunul pe care stau.

Făt-Frumos a luat fără ovăire plicul, l-a pipăit, l-a întors pe toate fețele, dar, fiindu-i jenă să-l deschidă pe loc, s-a rezumat la o apreciere de complezență:

- Doamnă, apreciez mult limbajul dumneavoastră expresiv. Sper ca exemplul dumneavoastră să fie urmat de toți angajații cu scaune moi. La rândul meu, voi purta o „corespondență” bogată cu șefii mei, în care o să-mi exprim atașamentul față de scaunul managerial. Sărut-mâna!

Capitolul IV

Chiolhanul

Nu se uscase încă tușul pe noua lui legitimație de serviciu și Făt-Frumos face dovada calităților sale de petrecăreș.

Bucuros nevoie-mare că a reușit să pună mâna pe „pâine și cușit”, Făt-Frumos l-a invitat pe Balaur la un local de lux.

- Ce servești, colega? I-a întrebat el pe cel care i-a devenit sfetnic și colaborator apropiat.

- Io, pretine dragă, servesc orice în afară de alcool, că unul din noi doi trăbă să aibă mintea limpede, dacă vrem ca fabrica să nu „chioapete” ca Reforma pe care o călărești. Așe că beu numa un piculeș de suc de frăguțe cu aroma de căpuni.

- De acord și mă bucur că ești mai cumpătat decât mine. De data asta - numai de data asta - voi înlocui și eu „tăriile” cu pupină pelină, ca să-mi revitalizez organismul și să dau iama prin angajatele fabricii.

- Măă!

- Nu fii gelos, Balaure! Tu vei avea misiunea să controlezi starea fizică a angajatelor la ieșirea din schimb și după rapoartele tale zilnice o să-mi dau seama de nivelul productivității muncii din fabrică.

- Așa iel!

Clarificate fiind responsabilitățile pe linie de



Drago Pătra cu

Scrisoare către John Lennon (2004). instalație, desene, obiecte asamblate, 160 x 150 x 40 cm



„sex slab”, petrecerea a început în forță cu îndrăcitul dans popular „Mărunta”, jucat de cei doi pe un taburet și presărat de Făt-Frumos cu pipurituri de genul: „Iaca-a-a”, „i-a-a”, „i-a-a”, o să meargă fabrica”. Dar nici blajinul său sfetnic nu s-a lăsat mai prejos și a tras una din Mărginimea Sibiului: „Nu mă prinde de caput! Că mă supăr și de pup!”. Și chiar și-a sărutat oeful pe gurișă, ceea ce fantelului de Bucale i-a produs o stare soră cu delirium tremens.

Și a fost mare veselie atunci, dar, din păcate, pe când se pregătea petrecerea Făt-Frumos să le dedice angajaților fabricii frumoasa romanță „Adio, clipe fericite!”, s-a produs un incident regretabil: eroului nostru, după ce a mestecat vreo două kile de țelină, i s-au blocat masticatorii și i s-a înșepenit limba în gură, pe care cu greu i-a adus-o la normal o animatoare a localului.

A doua zi, la căpătâiul suferindului s-a prezentat Balaurul cu un splendid buchet de limba-mielușelului (*Borrigo officinalis*) și care i-a spus printre lacrimi de balaur:

- Mă, pretine, ca să te pui pe picioare trăbă neapărat să te adapi la un izvor cu vinars tămăduitor - că sunt destule în zonă - numa` să le găsești pe alea bogate în vitamine, săruri minerale și oxizi de plumb.

- Să nu-mi ajute Dumnezeu dacă n-o să fac a-a! A zis cu glas stins Făt-Frumos, după care a închis ochii, dar nu definitiv, ci doar pentru câteva clipe, să se poată concentra mai bine asupra măreșelor sale planuri de viitor.

Capitolul V

Revista de front

Făt-Frumos își dezvoltă caracterul și strungăreașă în fața angajaților fabricii.

Nemaiputând suporta la infinit convalescența, Făt-Frumos a sărit din pat direct în armura de oțean viclean și-n papucii de casă de intelectual de rasă, după care s-a dus la serviciu hotărât să reorganizeze producția de arcuri și săgeți pe baze noi, științifico-fantastice (în treacă fie spus, Făt-Frumos era mare amator de S.F., el fiind bun cunoscător al operelor marilor cupluri de gânditori Marx-Engels și Lenin-Stalinskaya).

Primul lucru pe care l-a făcut fatul nostru frumos în fabrică a fost să ceară sfetnicului său să schimbe scaunul fostului director general (mult prea vertical pentru acele vremuri de mult apuse), cu unul mai comod, în care poate sta în diferite poziții directoriale, paranormale și paranoice. Apoi a trecut în revistă angajații fabricii, smirnă în fața presupusului lor salvator.

- Ascultă comanda la mine! a răcnit marele-mic cărmaci cu o voce de leu hrănit cu mere pădureșe, el neavând până atunci acces la bucate alese, Cine mi-că-n front și-a dat foc la valiză! Să nu uitați, amărășilor, că la bază sunt oțean de vază și că mai port - deși îmi scârțâie „balamalele”- bastonul de mare-al în pantaloni!

- În ranișă, nu a în... a încercat să-l corecteze Balaurul.

- Tu să taci, neinstruite, că altfel îți iau bomboana! (Făt-Frumos folosea adesea un limbaj hibrid din termeni tehnico-militari și colorași de Ferentari).

Tare mult s-a mai speriat atunci sfetnicul și a tăcut mălc, iar managerul frumos, din născare mândros, a stat puțin în poziția „Gânditorului de

Bucale” (a cărui „statuetă” n-a fost încă pe de-a ntregul scoasă la iveală), după care și-a continuat discursul istoric:

- Da, am avut ranișă și baston, dar a trebuit s-o vând ca să potcovesc Reforma. Și o să-i „potcovesc” pe toți cei care nu vibrează în consonanță cu principiile mele de viață și moralitate!

- Cum să vibrăm?!... Ce conso...?! , s-au auzit câteva glasuri răzlețe.

- Domnilor, e vorba de acele vibrații care se produc în interiorul creierului uman și care sunt vizibile în exterior la pavilioanele urechii.

- Slăvite don` director-general, a îndrăznit un inginer galbejit de tuton prost și de tranziție, eu știu cum e cu „vibrațiile” astea că și eu am „miocat din urechi” la angajare, dar nu pricep ce bomboană vreți să-i luați Balaurului, că toată lumea oție că el nu mănâncă dulciuri că-l dor măselele?!

- O să-nșelegi dumneata când o să fac restructurări. Deocamdată, topografii să-mi întocmească harta cu toate sursele de vinars...

Simțind o slăbiciune în mădulare, Făt-Frumos a ordonat pe neașteptate ruperea rândurilor și angajații s-au împărțiat fiecare pe la casele lor, că tot n-aveau de lucru la fabrică.

Capitolul VI

La „Paradis”

Virtuțile unui medicament ardelenesc; cum erau tratate odinioară bolile psihice.

În timpul desfășurării revistei de front, când a demonstrat că are caracter mai presus decât mentorul său, Fane Spoitoru, Făt-Frumos a avut o uoară prăbușire fizică și psihică, fiind reanimat cu promptitudine de căpiva tămăietori de profesie, care i-au injectat un extract obținut din prune fierte de două ori.

După tratamentul ambulatoriu, Făt-Frumos s-a trezit direct în „Paradis”, loc unde băntuiau niște tinere extrem de neîmbrăcate. Bine-nșeles, el nu s-a putut abține nici de această dată și s-a avântat într-un extraordinar recital ordinar, în care și-a etalat veleitățile literar- muzical-coregrafice, încântându-i pur și simplu pe ceilalți drogași! Numărul de senzație a fost însă acela de iluzionism, când maestrul-manager a reușit - în premieră absolută! - să scoată de sub pălărie un stol de păsărele, performanță ce a necesitat intervenția grabnică a medicului psihiatru, care i-a cântat la țambal „Valsul dimineții” și pacientul și-a mai revenit puțin, reușind totuși să mai scoată pe gurișă un „porumbel” de notorietate locală:

- Bate talpa de cotoare! Hopa! Hopa! C-am găsit o piitoare! Hopa! Hopa!

- Bagă mare! strigă entuziasmat Balaurul, cu vocea sa de soprană proaspăt bărbierită.

Îndemnul colegului său de manageriat militar-artistic i-a zgândărit fantelui până la paroxism egocentrismul burico-cefal:

- Sunt frumos și lat în piept! Hopa! Hopa! ?i teribil de deștept! Hopa! Hopa!

- Zi-i una și pe linie de producție! a insistat sfetnicul.

Artistul nu s-a lăsat rugat de două ori nici de data asta:

- Am venit să-mi fac un rost! Treaba meargă cât de prost!

După cum e lesne de observat, la ultima sa intervenție frumosul cu strungăreașă a cam dat peste cap ritmul de vals, fiind grăbit să meargă la fabrică, unde fusese chemat de urgență.

Capitolul VII

O poveste cu migdali înfloriși

Despre o „petrecere spontană”. Preludiu într-o gamă majoră. Legătura dintre capră și pădure.

Auzind de calitățile etilismo- artistice ale bravului lor manager, un grup de muncitori cu etica neocomunistă l-au invitat pe Făt-Frumos la o mare petrecere spontană, a cărei punct forte era „Bătuta cu strigături”, dans popular specific zonei folclorice în care directorul recent uns și pe căpătâială pus se aciuse, pus pe fapte măreșe care să-i asigure lui, urmașilor urmașilor lui un trai îmbelșugat.

Acceptând imediat invitația, Făt-Frumos a plecat din „Paradis” intempestiv și când îi era viața mai dragă, sprijinit pe brațul vânjos al Balaurului, al cărui mers legănat îl obliga să pășească precum un om beat. La poarta fabricii însă, colaboratorul său de nădejde l-a abandonat, pe motiv că platfusul nu-i permite să intre-n „bătută” și că trebuie să șesale neîntârziat Reforma, care păștea la ora aceea în voie - și de nevoie - mărăcini.

Showman-ul a fost întâmpinat la poarta fabricii cu urale, chiote de voie bună și cu lozinci nemuritoare, cum ar fi: „Ești mai tandru ca o soacră și ne duci pe toți la troacă!” (A-a era denumită, în acele vremuri de mult apuse, cantina săracilor).

El a răspuns cu jovialitatea caldelor și sincerilor manifestări de simpatie, dar i-a rugat pe participanți să nu-l ia direct la jocul bărbătesc la care îl invitaseră, să-i acorde pentru început un preludiu, în cadrul căruia le va cânta ceva în legătură cu viitorul lor luminos.

Nefiind nici ei suficient de încălziiți, oamenii muncii au acceptat și atunci managerul rapsod foarte popular le-a tăgănat „Romanța pentru mai târziu”, din care rezulta clar că din 2103 angajași mititei vor rămâne în final doar trei: el, Ileana și Grivei, primii doi urmând să-și ia tălpășița cu sacul în spinare iar ultimul să asigure conservarea capacităților de producție.

Alte chiote, alte urale, alte lozinci și cu asta fiind făcută încălzirea, dansatorii și-au prins de gât conducătorul iubit și stimat, pe care l-au jucat conform tradițiilor mioritice și sub privirile admirative ale comandantului poliției locale, invitat și el de urgență la această petrecere spontană.

Văzând Făt-Frumos că se îngroașă entuziasmul salariașilor, s-a smuls din înlanțuire și a sărit c-o bucă pe oaua Reformei, căreia i-a optit la ureche un ordin scurt și concis:

- Bagă într-a cincea, tai-o pe poarta din dos și până la casa conspirativă să nu te mai oprești chiar dacă-ți sar potcoavele.

Și cei doi au pornit ca vântul și ca gândul rozaliu, dar la un moment dat Făt-Frumos s-a văzut nevoit să arunce în spate o perie din păr de capră în călduri, peria s-a transformat de-ndată într-o pădure de migdali înfloriși și următorii i-au abandonat.

(fragment din povestirea cu același titlu)

evocări

Ioan Bianu și magiștrii săi B.P. Hasdeu și Al. Odobescu

Vistian Goia

Se spune despre marile personalități că și-au găsit vocația devreme, încât au reușit să se impună prin gândirea, opera și activitatea lor într-un domeniu sau altul. Cu alte cuvinte, și-au aflat propria identitate printr-un efort creator continuu și fascinant, ieșind din anonimat și clădindu-și personalitatea pentru a se distinge de contemporanii lor.

Vocația presupune cel puțin doi factori: unul interior, care ține de înzestrarea intelectuală a persoanei, și altul exterior, care ține de mediul formativ. Inteligența scripitoare trebuie dublată de o mare putere de muncă.

Sigur, descoperirea vocației depinde și de ȃnsa tȃnȃrului de a fi ȃntȃlnit la tinerețe un magistru, care să-i călăuzească pașii în domeniul potrivit capacităților sale. Fiecare individ, spunea cândva Mircea Vulcănescu, reține din traiectoria vieții lui acele instrumente care au constituit "scut și bardă", maeștri venerabili, cărți scumpe, idei de predilecție cu ajutorul cărora intelectualul adevărat își "cioplește" un chip inconfundabil.

Pe de altă parte, magiștrii oferă tinerilor studioși unități de măsură, etaloane, criterii de referință atât de necesare pentru a distinge valorile de nonvalori. Tot ei validează adevăratele vocații și resping, totodată, ipostazele veleitare.

Ioan Bianu (1856-1935) a fost considerat, pe bună dreptate, creatorul ȃcolii de biblioteconomie și bibliografie. De obicei s-a confundat viața și activitatea sa cu aceea a instituției de care și-a legat numele (Biblioteca Academiei) încât prea puțin mai sunt amintiți anii tinereții când s-a format sub direcția îndrumare a magiștrilor săi: Ioan Micu Moldovan la Blaj, B. P. Hasdeu și Al. Odobescu la București.

Ioan Bianu sosește la București în 1856, după ce termină Gimnaziul blăjean numai cu "eminențe". Are în mână o recomandare către A. T. Laurian, decanul Facultății de Litere, care l-a primit cu "deosebită bunăvoință" și l-a înscris între studenții bursieri. Aci, transilvăneanul se face repede cunoscut prin inteligența sa și prin puterea de muncă ieșită din comun. Studentul se numără printre tinerii preferați de Hasdeu și de Al. Odobescu. Publică primul studiu despre viața și activitatea lui Samuil Micu. În 1877 își începe colaborarea la *Columna lui Traian*, revista lui Hasdeu ale cărui cursuri le urmărește cu "evlavie". La recomandarea celor doi mari scriitori, Ioan Bianu ocupă, în cadrul Societății Academice, funcția de "scriitor-archivar-bibliotecar". În 1881, își ia licența cu lucrarea *Proza satirică la români*, publicată în același an. Prin concurs obține postul de profesor de limba și literatura română la Liceul Sf. Sava. Părția intelectualului îi era trasată. Însă cei doi magiștri sunt preocupați de ce va face mai departe licențiatul. Odobescu îl îndeamnă (de la Paris) să-și caute acte pentru a fi "naturalizat" și, astfel, să poată concura la bursele statului pentru străinătate. De asemenea, îl silește să se decidă unde dorește să-și continue studiile, în Franța, Germania sau Italia? Cum tȃnȃrul i se destăinuie, fiind obosit de prea multă muncă, Odobescu îl încurajează: "Rău faci că te plângi și privești la umbra de ȃarte!"

Pe de altă parte, Hasdeu se mândrește cu discipolul său și de realizarea căruia e preocupată întreaga familie. Sub influența sa și cu sprijinul lui P. S. Aurelian, ministrul Instrucțiunii Publice din 1881, Ioan Bianu obține o bursă pentru studii în străinătate. Hasdeu, ȃeful de "coală" îi impune

specializarea în lingvistică romanică pe lângă profesorul G. I. Ascoli de la Milano, cu care savantul român se afla în cele mai bune relații. Cum transilvăneanul se abate puțin de la itinerarul stabilit, poposind ȃntȃi la Paris și Londra, mentorul e destul de iritat de libertatea pe care și-o luase protejatul său, exprimȃndu-și, totodată, îngrijorarea ca acesta să nu cadă definitiv sub influența lui Odobescu, celălalt părinte spiritual. În acest sens, sunt edificatoare aprecierile lui Hasdeu dintr-o scrisoare (din 1881) către soția sa aflată cu fiica la Paris: "Despre Bianu, îmi pare rău că nu se grăbește a pleca la Milano, după ce mi-a depeșat că pleacă. Lui Ion Ghica, eu i-am spus verde că nu poate sacrifica viitorul acestui copil inteligent pentru hatȃrul lui Odobescu; și când Ghica mi-a spus că ar dori să aibă în Paris un bun meditator pentru fiul său, i-am recomandat pe Cosăcescu".² Peste doi ani, venind din nou în Franța, Bianu e prezent iarăși în scrisorile familiei Hasdeu. Însă, tȃnȃrul își păstrează o anumită independență. Este văzut în anturajul lui Odobescu, ministrul plenipotențiar la Paris, oferind alte prilejuri celor două lulii de a se plânge că "M. Bianco est devenu le chien fidele de M. Odobescu, et par consequent invisible pour nous".³ Alarmerile erau false, ca și aceea privind presupusa căsătorie a lui Bianu fără ȃtirea lor.

În realitate, pe toată durata studiilor, elevul se dovedește credincios mentorului său Hasdeu, ȃtiind că acesta îl consideră ca pe un copil al său și de aceea îi declară textual: "... nu voi uita niciodată căte ai făcut pentru mine și cât îți datorez ca discipol și ca protejat", promișându-i că-i va face o "dare de seamă" la sfârșitul fiecărui an de studiu, străduindu-se să devină un "mic pui de lingvist".⁴ Dacă emulul se silește să fie un adevărat elev hasdeian, aprofundând disciplinele lingvistice și rȃscolind arhivele italiene în căutarea unor noi documente privitoare la români, magistrul îi publică în *Columna lui Traian* (1882-1883) materialele trimise și-i solicită altele.

Asemănător procedează și Odobescu, care îi scrie la Milano și îl ȃntreabă ce studiază și cum trăiește. Într-o scrisoare din 29 septembrie 1884, îl încurajează astfel: "nu pregeta și, cât poți, lucrează înainte, fără de a te spȃimȃnta sau a te amȃri de neajunsurile ce vei ȃntȃmpina".⁵

Pe de altă parte, în corespondența dintre Hasdeu și Bianu descoperim altfel de relații dintre magistrul și discipol decât cele cunoscute până acum. În timp ce majoritatea elevilor nu mai prididesc cu epitetele de venerație și curtuazie, pentru a nu-l supăra pe "ȃnfricoșătorul" savant, discipolul transilvănean se află printre puținii care-l "bate pe umăr" și îl face "pȃrtaș" la peripecțiile bahice ale tȃnȃrului. Acesta îi scrie una din epistole după un "chef ... nutrit cu spumante grignolino, cu cântece (o primadonă și o contraltă)", "cu populație feminină", fiind sigur că nu i-ar fi displăcut nici lui Hasdeu, nefiind nici el "un sfânt Simeon Stȃlpcnicu".⁶ Citind scrisoarea deocheată, bucureșteanul și-o fi amintit probabil de anii tinereții sale aventuroase, petrecute în Rusia.

Însă, discipolul e mereu grijuliu și, pentru a nu-l supăra pe magistrul, caută să-l îmbune într-o scrisoare din toamna anului 1881: "Te-ai supărat, ai crezut că mă ȃnec în Sena? Dar iacă-mă scăpat la Milano". Îi promite că va face o dare de seamă despre anul petrecut acolo. Iar Hasdeu îl încurajează părintește, spunȃndu-i că ține la el ca la un "copil" al

său, gândindu-se mereu "la modul de a te face solid mai pe sus de toate". Discipolul e credincios și petrece ceasuri, zile și luni la bibliotecile din Italia, la arhivele lombarde. Colindă marile orașe ale Italiei: Roma, Napoli, Genova, Florența, Pisa, Bologna, Veneția, ȃntorcȃndu-se la "bunul meu Milan", unde studiază luni ȃntregi. Peste tot unde călătorește, este preocupat de strȃngerea documentelor referitoare la neamul său. De aceea, Odobescu îl admiră pentru că e "meșter în găsirea unor cărți rare românești".

După ȃntoarcerea în țară, Bianu e un obișnuit al locuinței lui Hasdeu de la Arhive, iar când apare *Revista nouă* (1887-1895) face parte din comitetul de redacție, fiind un colaborator statornic, cu studii de filologie, medalioane și notițe istorice. Crezul său de filolog dublat de istoric și patriot este tipic hasdeian: "Istoria și limba sunt factori esențiali ai vieții unui popor; într-unul și vede pe strămoșii săi din generație în generație lucrȃnd, luptȃnd și suferind; iar cealaltă este mijlocul prin care în fiecare minut gândurile și simțurile noastre le comunicăm celor apropiați de noi. Istoria și limba sunt cele mai intime și mai tari legături care unesc pe oameni într-o națiune".⁷

Demn de subliniat pentru câtă grijă a avut Hasdeu pentru orientarea lui Bianu spre un domeniu cu totul nou pe atunci, ȃntocmirea bibliografiei vechilor cărți românești, este faptul că tocmai dascălul său propune ca o astfel de lucrare să se elaboreze în cadrul Academiei. Așadar, până în jurul anului 1900, Ioan Bianu a fost în cele mai bune relații cu magistrul său. După retragerea acestuia la Cȃmpina, fostul discipol, ȃntre timp profesor universitar și academician, va fi, prin activitatea sa, creatorul unei noi ȃcoli în domeniile amintite.

Sigur, nu l-a fost ușor în "clădirea" unei noi instituții, Biblioteca Academiei, cu toate chestiunile de dotare și administrație. De aceea, pentru greutățile ȃntȃmpinate, se destăinuie primului său magistru, Moldovȃnuș, spunȃndu-i că a trebuit "să ȃnoate și iar să ȃnoate", trebuind să pună adeseori singur "grumazul la jugul Academiei". Ioan Bianu a fost președintele prestigioasei instituții din iunie 1929 până la 30 mai 1932. Strȃdania lui se vede și în cele cinci volume de scrisori trimise lui de către cei mai prestigioși intelectuali din toate domeniile: ȃtiință, literatură, artă, istorie ș.a.m.d. Tudor Vianu i-a surprins cel mai bine particularitatea și meritele de netȃgȃduit: "Ioan Bianu, afirma esteticianul, a fost un exemplar uman pilduitor pentru ceea ce poate obține, în orice domeniu, al activității publice, sinteza patriotismului, a pregătirii de specialitate și a conștiinței profesionale". Fără sacrificiul lui, trebuia să treacă multe decenii până instituția respectivă se ridica la adevărata ei menire.

Note:

1. Vezi *Scrisori către Ioan Bianu*, ediție și note de Marieta și Petre Croicu, vol.III, Editura Minerva, București, 1976, p. 66.

2. Vezi *Documente și manuscrise literare*, vol.III, București, Ed. Academiei, 1976, p. 61.

3. *Ibidem*, p.118.

4. *Scrisori către Ioan Bianu*, vol.II, 1975, p. 27.

5. *Ibidem*, vol. III, 1976, p. 122.

6. *B.P.Hasdeu și contemporanii săi români și străini*, vol.I, p. 81 și 84.

7. *Revista nouă*, anul I, 1887, nr.1 (15 dec.), p. 46.

Addenda la „Închisorile” lui Slavici (Slavici și Arghezi)

Traian D. Lazăr

Este o practică generală a statelor moderne și contemporane ca, în momentul în care sunt implicate într-un conflict armat, să interneze pe cetățenii statelor inamice aflați pe teritoriul lor și pe cetățenii proprii, dacă simpatizează ori colaborează cu inamicul. Internarea se face în lagăre, închisori, hoteluri etc.

În acest mod a procedat și România în timpul primului război mondial (1916-1918).

Printre internații de la începutul războiului s-a aflat și scriitorul Ioan Slavici, român ardelean născut la 18 ianuarie 1848 la Țiria - Arad, deci cetățean al monarhiei Austro-Ungare, ce trăia în România (Regat) din 1874. A fost internat nu atât pentru că era cetățean străin, ci fiindcă promovase idei socotite periculoase pentru statul român, opuse orientării politice a statului român de intrare în război alături de Anglia, Franța și Rusia. Slavici împărțea convingerea, fundamentată pe cunoașterea istoriei, că „România alături cu Rusia numai spre propria ei peire poate să se lupte. Eu publicasem documentele privitoare la negocierile de pace de la Carlovă, cele privitoare la expedițiunea făcută de Petru cel Mare în 1711, cele privitoare la războaiele pornite de Rusia la 1738, la 1788, la 1806, la 1828, la 1848, la 1853, vorbeam deci în deplină cunoaștere de cauză...”¹ (p. 57). Experiența sa de viață îl determina să considere panslavismul drept principalul pericol pentru neamul românesc.

„...Trăisem în timpul tinerețelor mele la Arad și la Timișoara între sârbii care ne urăsc mai mult decât orișicare alt popor, făcusem serviciul militar într-un regiment slovacesc, unde aveam între camarazi și cehi, croați, ruteni și dalmatini, fusesem, ca secretar al comitetului central din Sibiu (al Partidului Național Român din Transilvania, n.n.), însărcinat să negociez cu cehii, cu rutenii, cu croații, cu slovacii și cu sârbii în vederea unei acțiuni comune, și eram cuprins de simțământul că slavii de sud și cei de la apus sunt pentru neamul românesc chiar mai primejdioși decât Rusia și că adevărații conducători ai mișcării panslaviste nu sunt la Petersburg, nici la Moscova, ci la Praga. Cu atât mai vărtos stăruiam deci ca românii să nu-și taie craca de sub picioare vărsându-și sângele alături cu dușmanii monarhiei habsburgice” (p. 57-58). Promovase, înainte de 1916, asemenea idei într-o revistă ce apărea sub direcțiunea maiorului Constantin Crăiniceanu.

De aceea, la intrarea României în război (august 1916), I. Slavici a fost internat în fortul Domnești, lângă București, apoi la hotelul Luvru, în Capitală. În timpul retragerii autorităților și armatei române în Moldova, unii dintre internați au luat același drum. I. Slavici a fost însă „uitat” în Capitală și pus în libertate de prefectul Corbescu, înaintea intrării trupelor germane (noiembrie 1916).

Rămăs în teritoriul ocupat de armatele Puterilor Centrale, I. Slavici a lucrat, la început, ca traducător (stilizator) la *Gazeta Bucureștilor*, organ de presă ce reprezenta traducerea în limba română a ziarului *Bukarester Tageblatt*. Ulterior, când „frunțații politici (români, n.n.) rămași la București au reușit să obțină permisiunea ca *Gazeta Bucureștilor* să apară ca ziar de sine stătător” (de la 6 martie 1917), Slavici a publicat „câte trei articole pe săptămână”, până la apariția ziarului *Lumina* scos de C. Stere (pp. 87, 124).

În noiembrie 1918, trupele Puterilor Centrale sau retras din teritoriul ocupat și autoritățile statului român au revenit în Capitală (1 dec. 1918). Ziariștii de la *Gazeta Bucureștilor* (Karnabatt, Antim Camburopol, Saniel Grossmann, Tudor Arghezi, Dem. Teodorescu, Herz) au fost arestați pentru colaboraționism. Slavici a fost arestat mai târziu (19 ianuarie 1919), pentru că nu colaborase la ziar în ultima vreme. Au fost cu toții internați la închisoarea Văcărești, în așteptarea procesului.

În această închisoare se aflau „vreo oapte sute de făcători de rele așă zice comuni... și făcători de rele mai de soi” (p. 163). În ultima categorie intrau cei vinovați de trădare sau de legături cu dușmanul reprezentat de Puterile Centrale (germanofili) sau cu Rusia sovietică, (socialiștii). Printre germanofili, în afară de Slavici, se numărau: D. Nenișescu, V. Arion, C. Stere, D. D. Pătrăcanu, Victor Verzea etc. Dintre socialiști, sunt menționați: Gh. Cristescu, I. C. Frimu, Ilie Moscovici, Konitz.

Cartea lui Slavici (*Închisorile mele*, București, Ed. Albatros, 1998) conține informații detaliate privind modul în care a ajuns Slavici la închisoarea Văcărești, acuzațiile ce i se aduceau, procesul, apărarea, condițiile de detenție, raporturile deținuților și ale lui Slavici cu autoritățile și relațiile dintre deținuți.

Printre deținuții membri ai Partidului Socialist din România aflați, în aceeași perioadă cu Slavici, la Văcărești, se număra și Constantin Mănescu. Un fragment din *Memoriile* acestuia ne oferă informații inedite referitoare la raporturile lui Ioan Slavici cu ceilalți deținuți, cu socialiștii și cu Tudor Arghezi, întregind informațiile furnizate de însuși Slavici. Iată fragmentul respectiv:

„Împreună cu noi (socialiștii, n.n.) se mai aflau în acele încăperi ale închisorii și unii ziariști care în timpul ocupației germane scriseseră articole pentru nemți. Printre acești ziariști îmi reamintesc de Tudor Arghezi, I. Slavici, Lupu Costache N., ce era băiatul unui mare moșier din Moldova și care mai târziu a trecut în partidul nostru și alții. Erau în total cam 15 înși. Conviețuirea cu ei a fost foarte folositoare și plăcută pentru noi. Am avut însă și o dezamăgire, pe care anii ce s-au scurs nici acum nu au reușit să mi-o înlăture. Dacă aproape toți ziariștii închiși cu noi erau oameni de treabă, numai Tudor Arghezi era altfel, deoarece ne desconsidera și ne bețotea în toate felurile. Tudor Arghezi avea o atitudine batjocoritoare și față de bătrânul Ion Slavici, care dacă în timpul nemților a scris unele articole, a făcut-o pentru a-și procura hrana, nu din admirație pentru ei. I. Slavici avea obiceiul să facă oediște de spiritism. El își făcuse o măsură cu 3 picioare și la aceasta își făcea în liniște experiențele sale. Tudor Arghezi nu-l lăsa însă în pace și îl lua mereu peste picior. Noi am răbdat o dată, de două ori și când am văzut că Arghezi nu încetează cu persiflările sale, ne-am scandalizat și i-am spus răspicat: - Dacă nu te astâmperi te dăm afară, desigur nu din pușcărie, căci nu puteam să facem lucrul acesta, ci din camera în care eram închiși cu toții. Dintre tovarășii închiși la Văcărești în urma lui 13 decembrie 1918, îmi amintesc de următorii: Gh. Cristescu, I. Moscovici, D-tru Gănescu, chelner, C. Popovici, Mihăileanu și Panait Popescu de la Focșani precum și grupul de la Ploiești format din

13 înși: eu (Constantin Mănescu, n.n.), Alexandru Dunăreanu, Șt. Vasilescu, Mihail Bălineanu, Gh. Ungvari, Heinrik Sternberg, D-tru Aricescu, Teodor Bivolaru, unul Rociu și alții.”²

Memoriile lui Constantin Mănescu confirmă bunele raporturi dintre Slavici și deținuții socialiști de la Văcărești. Înainte de a-i cunoaște direct, la închisoare, socialiștii erau, pentru Slavici, „unii dintre cei mai primejdioși ai neamului românesc, zguduitori din temelie ai vieții naționale românești” (p. 95). Fiind întâmpinat de ei cu prietenie, atunci când a venit la închisoare, văzându-i cum se manifestă, cântând și voioși, discutând cu ei, Slavici și-a schimbat impresia despre socialiști, a ajuns să-i cunoască și să-i aprecieze. Gh. Cristescu „mă ția bine din lucrarea mea literară și, spre marea mea uimire, mă socotea drept unul dintre ai noștri”. „... Pânea el să stăm de vorbă, și peste puștin timp m-am sămșit foarte apropiat de dânsul” (p. 95). Conducător de Cristescu, Slavici a vizitat și cunoscut închisoarea: „ne-am dus amândoi și au mai venit cu noi și fanaticul Teodorescu (Tudor Arghezi, n.n.), și avântatul Bălineanu, și totdeauna sarcasticul Vasilescu de la sondele din Câmpina” (p. 96). Acest periplu prin diferitele părți ale închisorii „aducându-mi aminte de Vergiliu, care-l purta pe Dante prin infern” (p. 98). Comparați cu germanofili aflați în detenție, toți „oameni subțiri”, socialiștii păreau mai „din topor”. „Deși, dar om din elita intelectuală și conservator de baștină nu-mi puteam stăpâni îndemnul de a mai sta și cu dânișii de vorbă”, scrie Slavici (p. 106-107). Firea umanistă, originea țărănească și efectele asuprii naționale a românilor din Transilvania l-au sensibilizat pe Slavici care, în urma acestor discuții, considera îndreptățite unele dintre ideile socialiștilor: „Adevăr luminos e că toți am trăi-n belșug dacă n-ar fi-n mijlocul nostru atât de mulți care trag de la gura altora pentru ca într-o singură noapte să poată mistui roadele muncii săvârșite de zeci de oameni harnici într-o lună de zile” (p. 107); „nu aceștia sunt oamenii care zguduie temeliele vieții sociale, ci aceia care i-au ciomăgit”; „oamenii aceia cântau Internaționala și spuneau fără de-ncongiur că nu țin seama de deosebiriile dintre popor și popor și voiesc ca omul, orișicare ar fi limba ori legea, orișunde s-ar fi născut, să se bucure pretutindeni pe fața pământului de aceeași datorii și să i se facă parte de aceeași purtare de grijă ca ceilalți oameni cu care trăiește împreună” (p. 108).

Slavici a fost profund indignat de acuzația că prin acțiunile sale dinainte și din timpul războiului ar fi colaborat cu inamicul, ar fi trădat cauza națională. În ultimul cuvânt de apărare, la proces, a reliefat fidelitatea sa față de cauza națională românească. „... Nu e între contemporanii mei nici unul care a făcut atât ca mine pentru unitatea sufletească a românilor de pretutindeni” (p. 137), afirma el cu mândrie. Încă din 1875 el scrisese: „Națiunea română voiește cultură și cultura ei trebuie să fie una, omogenă la Prut și la Lomniș, omogenă în sânul Carpaților cărunți și pe malurile Dunării bătrâne. și cultura viitorului, unitatea spirituală a viitorului zace în noi, generațiunile prezentului. Pornind din gândul acesta, am zis că soarele pentru toți românii la București răsare” (p. 135). El amintea că a luptat pentru cauza națională ca și liberalii. „...Am fost om cumsecade și-am umblat în aceleași drumuri ca fiul lui Ioan Brătianu până-n ajunul războiului, dar după ce și-a schimbat părerile, eu nu m-am lepădat de ale mele” (p. 143).

Slavici susținea, deci, că nu a trădat cauza națională, ci a căutat să o promoveze pe altă cale

decât cea folosită de (liberali) I. I. C. Brătianu. Adică: 1) respectarea tratatului de alianță cu Puterile Centrale, pentru a ne dovedi oameni vrednici de încredere: „Eu nu din degetul meu am supt convingerea că războiul acesta cel mai de căpetenie interes al nostru era să fim socotiți drept neam de oameni vrednici de încredere” (p. 141); 2) „M-am pomenit în lume cu simțământul că cel mai ne-nduplecat și mai primejdios dușman al neamului românesc au fost, sunt și rămân slavii, care ne-npresoaară din toate părțile ... și nu osândă mi se cuvine pentru că stăruin în convingerea că pe calea cea bună sunt aceia dintre fruntașii neamului nostru care ne spun că din legăturile noastre cu slavii și cu sprijinitorii ai slavilor pentru poporul român numai rele pot să porceadă” (p. 140); „Li-am spus frașilor mei care puține au cetit: «Nu prea puneți temei pe Franța, nici pe Anglia, căci pentru ele mai presus de toate sunt propriile interese, care nu se potrivesc cu ale noastre. Una zic înainte de război, alta-n timpul războiului și teamă mi-e că iar alta vor zice după război»” (p. 143). Cine ar putea contesta temeinicia, adevărul acestor argumente ale lui Slavici? Eroarea sa a constat în faptul că, asemenea multor persoane, nu ținea seama de faptul că raporturile internaționale sunt dinamice, iar pozițiile politice principiale, rigide ale actorilor riscă să devină infructuoase. Soluția, calea propusă de el pentru promovarea intereselor naționale românești, aparent corectă cât timp Puterile Centrale au fost victorioase (Pacea de la Buftea-București, martie-mai 1918) s-a dovedit perdantă în final.

Situația în care se găsea îl făcea receptiv la înțelegerea poziției socialităților în problema națională, întrucât și aceștia erau socotiți trădători, pentru că se opuseseră războiului, chiar dacă avea ca obiectiv întregirea națională. Ori aceștia voiau unitatea națională a tuturor românilor, dar prin schimbarea regimului politic și trecerea la socialism, nu prin război, care se purta cu sacrificiile păturii de jos.

Slavici găsea chiar că poziția sa și a românilor transilvăneni în problema națională este asemănătoare cu aceea a socialiștilor: „Vrut-am și vrut-au timp de sute de ani ca vrajba și asupririle să-ncezeze, ca oamenii pe care soarta i-a rânduit să trăiască azi ca în trecut și-n viitor împreună să aibă parte de binefacerea paciniceii viețuirii împreună, să nu se mai asuprească unii pe alții, ci să se bucure de aceleași drepturi, fiind supuși acelorași datorii, fie ei români, fie ei maghiari, fie sași, vabi, sârbi, ruteni ori evrei. Aceasta au voit-o părinții, bunii și străbunii tăi, pentru aceasta și-ai jertfit tu destul de lungă viață, și urgisii de socialiști nu voiesc nici ei altceva” (p. 109).

În acest context nu este de mirare că socialiștii de la Văcărești s-au situat de partea lui Slavici, apărându-l de icanțele lui Arghezi.

Informațiile din *Memoriile* lui C. Mănescu privind atitudinea lui Tudor Arghezi față de Slavici, în timpul detenției la Văcărești, pot fi examinate sub aspectul raporturilor personale dintre doi scriitori români, dar și sub aspectul raporturilor dintre generații.

Din unghiul individualului, se relevă lipsa de respect a tânărului (în 1919 Arghezi avea 39 de ani) față de un om în vârstă (Slavici avea 71 de ani). Ce anume genera această lipsă de respect din partea lui Arghezi și lipsa de replică din partea lui Slavici? Ne-am putea gândi la diferența de vârstă, dar și la deosebirea temperamentală și de educație. Am putea lua în considerare, simplu spus, diferența de fire dintre un ardelean și un regășean. Slavici, ardelean de educație germanică, molcom, introvertit, lent în reacții, temeinic în faptă, iar Arghezi, regășean de educație franceză, iute și extrovertit, imprezibil în reacții, băgăreș și

superficial. O asemenea ipoteză este contrazisă, însă, de portretul pe care îl face Slavici lui Arghezi: „un om singur în felul lui, fost călugăr în timpul tinerețelor, iar acum ziarist multlaudat. [...]”

Închipuie-te-ți un om scurt și cam gros, oacheș, cu mustață tunsă și chipeș, care pășește mărunț, vorbește pigăiat și cântărește fiecare cuvânt mai-nainte de a-l fi rostit rar și răspicat. Curat și bine-ngrijit în toate amănuntele înfățișării lui, cu deosebire cuviincios și oarecum umilit, el mai are și toate aparențele unui om de-o modestie excesivă. E cu toate acestea om cu trebuințe nemăsurate, și schimbă chiar și-n temnița de mai multe ori pe zi îmbrăcămintea, totdeauna croită după cele mai nouă modele; și are cășelul spălat în fiecare zi cu săpun; alege cele mai scumpe și mai variate bucate și cele mai gustoase băuturi; mănâncă mult, tacticos și îndelung, numai pe față de masă albă ca zăpada de curând căzută; și terge furculița, cușitul și lingura de trei ori cu șerveta curată mai înainte de a se folosi de ele. Nu mai e nevoie să-și spun că-n iatacul lui, totdeauna bine aerisit, era o curățenie desăvârșită și o bună rânduială penibilă până-n cele mai mici amănunte.

Vai ar fi fost de capul meu, de-al lui Grossmann ori de-al lui Karnabatt dacă Bolentinul (procurorul Niculescu-Bolintin, p. 195, n.n.) ar fi avut inima haină de a osândi pe vreunul dintre noi să-i fie tovarăș de iatac lui Arghezi. Dacă nu ne-ar fi luat el la goană, ni-am fi luat noi lumea-n cap și-am fi evadat.

Bunul lui prieten Dem. Teodorescu a stat, vai de el, o noapte cu dânsul, iar ziua următoare i-a căzut Bolentinului în genunchi, ca să-l mute cât se poate de departe...” (p. 116-117). Un portret în care Arghezi apare ca om cu tabieturi, rigid. Chiar Slavici îl considera pe Arghezi, „fanatic” și „neliniștit” (pp. 96,116).

Istoria literară îl caracterizează pe Tudor Arghezi drept o „personalitate singuratică și incomodabilă”.³ Materialele pe care le examinăm ne permit să nuanțăm și corectăm această caracterizare. E o singurătate de un fel special, căci Slavici îl considera pe Arghezi „un om singur în felul lui”, iar din informațiile lui Mănescu înțelegem că nu era un singuratic retras, ci unul expansiv. Era singuratic pentru că ceilalți se fereau de el. Fie din cauza atitudinii sale de superioritate, a desconsiderării celorlalți, cum era cazul față de socialiști, ori a atitudinii ireverențioase, cum era situația față de Slavici. În ceea ce privește aspectul „incomodabil” al personalității lui Arghezi, relatările lui Slavici impun corecturi, cel puțin în privința raporturilor acestuia cu autoritățile. Cei doi Teodoresci, scrie Slavici, „aveau chiar între miniștri proptele” (p. 145). „Până chiar și-n rechizitoriul său Bolentinul (procurorul, n.n.) a făcut o pauză și-o paranteză mai-nainte de a fi trecut la Teodoresci și a stăruit cu tot dinadinsul ca nu cumva Curtea să-i pună pe acești luferi în rând cu ceilalți păcătoși.

Ce-au făcut, cum au sucit-o și-au învărtit-o, se întrebau ceilalți, și fiecare și-a spus câte ceva, se-nțelege, lucruri nu tocmai de laudă. Se supărau pe mine când le spuneam că se petrece și la pușcărie ceea ce se petrece pretutindeni în țară: cei mai stăruitori și mai îndemnatnici apucă înainte și-și fac treburile. «Defăimarea voastră e laudă, adăugam. De ce nu faceți și voi ca dânișii? Pentru că nu sunteți în stare».

Tot mai deștept decât ceilalți, ei și după a doua venire la Văcărești a noastră (după proces, n.n.) au știut să se pună bine cu directorii și cu primii (gardieni, n.n.) de tot felul, încât ajunseseră un fel de stăpâni ai casei. Regulamentul încă nefăcut pentru dânișii se aplică după cum le vine lor la socoteală.

Încă în timpul când ne aflam la (hotelul, n.n.) «Modern» (când se pregătea și judeca procesul,

n.n.) și-tuseră ei și-n urma lor și alții să potrivească lucrurile așa, ca printre picături să se ducă pe acasă. Acum făceau ce făceau ca comisarul regal să-i citeze fie ca martori, fie ca informatori la Curtea marțială, unde se duceau însoțiți de un gardian. Acesta, om vrednic de toată încrederea, și făcea datoria stând undeva la un pahar de vin, în vreme ce «pușcăriașii», puși sub paza lui, se duceau pe acasă” (p. 177-178).

Despre o rivalitate personală între scriitorul Slavici și scriitorul Arghezi nu putea fi vorba în 1919. În 1914, Arghezi era un „scriitor obscur ... neluat în seamă de critici”.⁴ Slavici nici nu-l considera scriitor, ci ziarist, ceea ce și era, de fapt.

Privită prin prisma rivalității de generație, atitudinea lui Arghezi față de Slavici ar putea fi oarecum motivată (justificată). Criticul literar N. Davidescu era de părere că Arghezi, la începuturile sale literare, a fost animat de „ideea de libertate de sub formule literare înăbușitoare și de libertate artistică”. Consideră că era temperamental adecvat pentru a-l înfrunța pe semănătoristul N. Iorga.⁵ Discipol al lui Macedonski, ucenic într-ale simbolismului, Arghezi și exprima oare, prin persiflarea lui Slavici, reprobarea față de clasicismul (romantismul) acestuia, la fel cum maestrul său o făcuse prin epigrama din 1883 împotriva lui Eminescu?

Nu credem că aceasta ar fi explicația corectă a atitudinii lui Arghezi. Ea trebuie să fi fost legată strict de ocupația lui Slavici din momentul în care era icanat de Arghezi, experiențele de spiritism. Dacă e să căutăm în firea și educația, în experiența de viață a lui Arghezi ceva care să aibă legătură cu atitudinea batjocoritoare față de practicile spiritiste ale lui Slavici, atunci cred că ar trebui să ne referim la raporturile sale cu religia. Se știe că Arghezi a fost novice la mănăstirea Cernica (1899) și diacon la Mitropolia Ungrovlahiei (1900). Comentând critic romanul *Ochii Maicii Domnului*, George Călinescu deduce că Arghezi ar fi avut o vocație monahală autentică, o „vocație zădărnicită”.⁶ Pornind de la această constatare, putem interpreta atitudinea lui Arghezi ca reacție a unui spirit profund religios față de practicile superstițioase ori neconforme religiei creștine ale laicilor. După cum același Arghezi se dezlănțuie polemic, în scrierile sale, poate și în viața zilnică, față de abaterile clericilor de la „dreapta credință”. Ar fi de cercetat dacă Arghezi a avut o atitudine „antispiritistă” în articolele de presă. O atitudine antisuperstițioasă și de respingere a abaterilor de la prescripțiile religioase a avut, cu certitudine, în proză.

Note bibliografice:

1. Ioan Slavici, *Amintiri. Închisorile mele etc.*, București, Ed. Albatros, 1998. În text se indică pagina trimiterii.
2. C. Mănescu, *Memorii, 1881-1921*, p. 132-133. Din arhiva personală a domnului Bujor Mănescu.
3. M. Zăciu (coord.), *Scriitori români*, București, Ed. Enciclopedică și Enciclopedică, 1978, p. 36.
4. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, București, Ed. Minerva, 1982, p. 808.
5. N. Davidescu, în vol. „Aspecte și direcții literare”, vol. II, 1924; în T. Arghezi, *Versuri*, București, Ed. Minerva, Buc., 1980, p. 387
6. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 819.

opinii

O tristă întâmplare

Alexandru Nemoianu

„Vreme este să rupi și vreme să coși; vreme este să taci și vreme să grăiești. Vreme este să iubești și vreme să urăști. Este vreme de război și vreme de pace.”
Ecleziastul, 2, 7-8

Nota autorului:

Textul care urmează este produsul integral al imaginației mele. Am folosit numeroase documente și surse de încredere dar textul este o născocire a mea. Orice legătură ori asemănare cu împrejurări reale, cu persoane reale, fie în viață, fie dispărute, este întâmplătoare și categoric neintenționată. În același timp cei care ar voi să se recunoască nu pot fi opriți să o facă, dar este strict opțiunea lor.

Între personajele mai frecvent pomenite se află căpiva popi pe care i-am cunoscut întâmplător, cu decenii în urmă, în România și împrejurimi. Numele lor aproximative, și nu sunt sigur că mi le amintesc corect sau doar le imaginez, erau (repet, cred): Lucrețiu Lăzăreanu din Districtul Târnava; Roman Roscoban din Durăul Humorului și Romeo Grămadă din Cladova. Pentru conveniență, pentru a nu lungi, am folosit în text aceste nume prescurtat, în forma: Lr.Lzr. din Dt.; Rm.Rsc. din DH și Rm.Gma din Cld.

Repet, orice asemănare cu situații reale sau personaje reale este întâmplătoare. Acest text este literatură pur imaginativă.

Pe la mijlocul primei decade a veacului al douăzeci și unulea apărea o carte în mic tiraj în România, hai să îi zicem „T”.

Erau adunate acolo contemplații și stări afective ale autorului acelei cărți, hai să îi zicem A.T.N. Între altele acel autor își exprima părerea că un viitor ortodox în America va fi cu puțință doar sub condiția unei structuri ierarhice locale, independente.

Fără voie autorul propunea o părere care venea contra unui proiect promovată și de către cei trei popi pomeniți. Un proiect prostesc, ulterior abandonat, care ar fi dus la dispariția istoriei, tradiției și identității diocezei căreia acei popi îi

făgăduiseră credință.

Cei trei popi au aflat de bine să „onoreze” pe autorul acelei cărți cu scrisori insultătoare. Între ei excela Rm.Rsc. din DH, care și-a folosit condeiul slăbănog și neputincios pentru a împrowca insulte și ură la limita înjurăturilor directe. Ceilalți doi popi pomeniți, Lr.Lzr. din Dt. și Rm.Gma din Cld. au trimis cam același soi de epistole. Dorința lor ascunsă era ca autorul cărții să fie „pedepsit” și scos din circulație. Era o dorință neputincioasă, vicioasă și reflectând răutate de scopit.

Chiar și după ce au slobozit acele penibile epistole cei trei popi nu s-au potolit. Ei au continuat să-l icaneze pe autorul volumului pomenit și au continuat eforturile penale de a crea un mediu de lucru dușmanos. Acțiune care poate fi pedepsită cu privarea de libertate. Mai rau.

Dovedind analfabetism în deontologia jurnalistică, ei au protestat împrejurarea că, în numeroasele studii, documentate și foarte solide, publicate de autorul cărții „T”, acela pomenea funcția pe care o avea. Acei nătărăi în sutană nu știau că aceasta nu este o opțiune, ci o obligație pentru un autor real. (Ceea ce ei nu sunt.)

Cred că este de folos să fac și scurte portrete acelor popi slăbănogi.

Lr.Lzr din Dt.este în esență un om cumsecade. Dar destinul său stă sub semnul înfrângerilor, nereușitelor, eșecurilor. El este un atlet al făgăduințelor neîmplinite, al așteptărilor fără finalitate. În bună măsură asta explică și o anume stare de aroganță neavenită, frondă a celui care pierde. Pentru el și cei apropiați lui autorul cărții „T” are sentimente autentice și generoase. Soția lui Lr.Lzr. din Dt. a pornit ca o fire veselă și încrezătoare și eșecurile, care nu îi sunt datorate, au dezamăgit-o profund. Dar în ciuda tuturor acestor neajunsuri, Lr.Lzr din Dt. ramâne un om decent și pentru care mântuirea este încă posibilă.

Rm.Rsc. din DH este un troglodit perfect, pe care autorul volumului „T” îl disprețuiește profund, deschis, fără echivoc.

Rm.Rsc. are intelectul și capacitatea scolastică



Drago Pătrașcu Din expoziția *Călătoria*, deschisă în trei galerii din Iași în noiembrie 2014

a unui poștaș incompetent. În fond el ar trebui să se rezume la înjurături directe și rotirea ciomagului, domenii în care are reale aptitudini. Rm.Rsc. are loialitatea și credințele morale ale unei „centuriste”.

El este un frustrat total și are și motive.

Vecinătatea lui imediată este direct toxică. „Jertfele” pe altarul Venerei, câte vor fi fost, au fost formă de tortură dureroasă. „Rezultatul” a fost pe măsură.

Pe acel „rezultat”, autorul volumului „T” l-a văzut, probabil acel „rezultat” fiind pălit, victima unei crize hormonale nefinalizată, lovind fără milă copaci și tăvălindu-se pe caldarâm. Cu siguranță se găsește sub permanentă și considerabilă medicație psihotică.

Rm.Rsc. este un degenerat.

Rm.Gma este un caz ceva mai special. Dotat intelectual, nu la nivelul la care crede dar totuși înzestrat, a folosit acel dar doar înspre scopuri dovedite a fi dăunătoare. Este și asta dovadă că dotările sale intelectuale sunt limitate și relative. Problema lui nu este capacitatea intelectuală, problema lui este caracterul său, mai exact lipsa oricărui caracter. El este un amestec de vidră și obolan.

Rm Gma. este un mercenar. El nu poate distinge independent între bine și rău, mereu se află condiționat de un cineva exterior. Asta îl și face să fie „baciul” sutanelor cu epoleți. El este și laș. Întotdeauna împinge pe altul înainte, îl instigă, iar el lunecă, uns cu toate alifiile, pe lângă. El, poate fără să își dea seama, nu are scopuri, are doar interese. El este pândit de pericolul de a se rătăci în propriile machinații, intrigi, compromisuri, condiționare, subordonare și jumătăți de adevăr și prin asta să eșueze în impostura penibilă, neimaginativă, plictisitoare și marginală. Pacat!

Dixit, et salvavi animam meam.



Drago Pătrașcu

Cortina de fier, obiecte asamblate, instalație, 230 x 500 x 400 cm

eseu

Născuți asasini - Triumful haidamacilor

Marian Sorin Rădulescu

Am descoperit filmul lui Oliver Stone la puțină vreme după ce a primit Marele Premiu Special al Juriului la bienala de la Veneția, în 1994. L-am văzut alături de un amic, fan Tarantino (autorul *story*-ului după care a fost conceput scenariul) - pe atunci în plină vogă.

Personajele principale din *Născuți asasini* se hrănesc din imaginile difuzate de-a valma de televiziuni - "tiri „senzationale”, filme „de acțiune”, sitcomuri „sentimentaliste”, *reality shows*. Oliver Stone le satirizează, s-ar putea spune, cu asupra de măsură. „Super-eroii” săi se răzvrătesc împotriva promotorilor unui cod moral inacceptabil prin mercantilismul, legalismul și/sau puritanismul său: părinți, polițiști, directori de închisoare, realizatori t.v.. Mai mult chiar, *Născuți asasini* insinuează ideea că violența, ieșită de sub orice control, nu este altceva decât o reacție la ideologiile extremiste - ultraliberale sau ultraconservatoare.

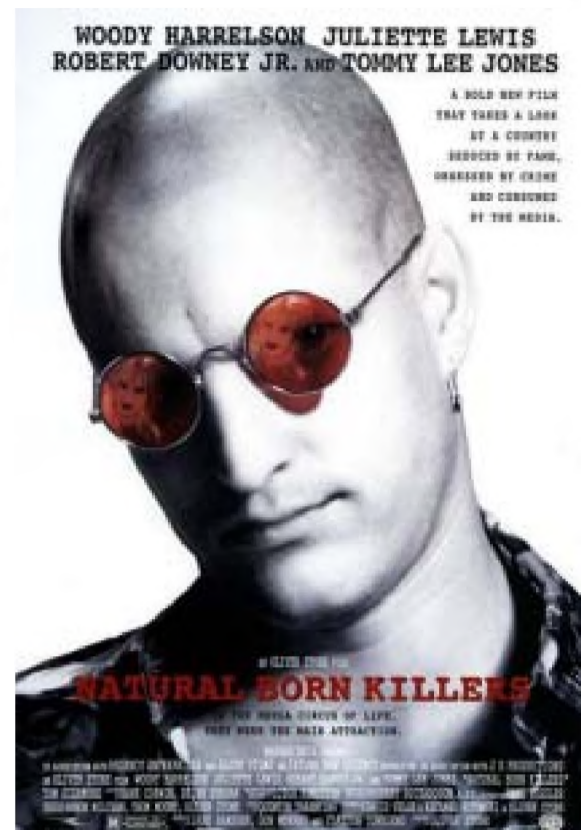
Atmosfera filmului e desprinsă parcă din poemele filozofice ale lui Nietzsche, din formele și culorile lui Bosch, din „Guernica” lui Picasso ori din tablourile lui Francis Bacon. *Născuți asasini* nu este atât „un film cu subiect”, un film-poveste, cât mai ales un film-poem (oricât de sinistru ar părea asocierea), un „love story” în ritmuri heavy-metal și „psihedelice”, un film ca un vis greu. Sau coșmar, cu deformări și defulări stranii. Sau „beție”. Ori, poate, tălmăcirea unor vise-coșmaruri-„beții”. La aproape 120 de ani de la nașterea cinematografului, publicul de film e încă nepregătit să primească *precum este* un astfel de apolog amoral ce jonglează cu semne, cu apăsată imagini-metaforă ce amestecă diverse tipuri de peliculă alb-negru și color (35mm, Super 8, bandă video), *cartoons* (Japanimation), reclame și secvențe de arhivă în care sunt rezumate ororile veacului XX (stalinismul, nazismul).

Ca exercițiu de tehnică cinematografică, *Născuți asasini* e uluitor, însă e o catastrofă pentru orice fel de dezbateri morală. Amoralismul lui Oliver Stone - ostentativ și profund neconvențional

în privința rolului ocupat de mass-media într-o societate ultra-liberală - tulbură, incită, scandalizează, fascinează, dar nu te poate lăsa indiferent. Pentru ochiului deprins doar cu un anumit tip de realism convențional al poveții, cu o anumită „morală” (înțeleasă în spirit legalist), limbajul cinematografic alambicat din *Născuți asasini* (cu dialoguri, scenografie, costume, coloană sonoră și montaj cruciale, cu aparatul de filmat transformat într-un adevărat personaj dramatic), ca de altfel, orice tip de discurs filmic insolit, neconvențional, e doar un simplu moft, o estetizare inutilă.

Ceea ce se vede, se constată și irită profund - violența, sângele și cruzimea provocate cu asupra de măsură de „ucigași în serie”, Mickey și Mallory, fructul putred al unei lumi nebune, nebune - este doar nivelul unu al narațiunii. (Datorită receptării sale exclusiv la acest nivel superficial, filmul a declanșat numeroase dezbateri pe tema limitelor libertății de expresie, limitelor manipulării prin film și televiziune, generând proteste soldate cu îngrădirea sau interzicerea distribuției sale în anumite țări.) Regizorul, care a mărturisit că, în timpul filmărilor, fusese cuprins de o imensă lehamite, de o năprasnică mânie (față de „sistem”, față de „oamenii legii”, față de mass-media ce cumpără și vinde frică), propune însă un discurs filmic bine articulat și foarte sofisticat. *Născuți asasini* captează în imagini însăși „urâciunea pustirii” despre care cântă și Leonard Cohen într-o piesă scrisă și interpretată special pentru film: „When they said: Repent, repent, repent! I wondered what they meant...”. Aici aflăm, *in nuce*, întreaga „filozofie” a lui Mickey și Mallory, care nu se întrebă „De ce?”, ci „De ce nu?”.

Cărturarul nonconformist (și monah cinefil) Nicolae Steinhardt, mare amator de intertextualism, avea să declare, cu puțin înainte de a trece la cele veșnice (în 1989), că anul 2000, „sombrou și apocaliptic”, va marca „triumful haidamacilor, haidamacilor, teroriștilor, fanatismului fundamentalist”. Va fi, spunea monahul de la Rohia, o



„anarhie feudală bazată pe violență, brutalitate, nerușinare și înrobirea popoarelor civilizate bolnave de angelism și lașitate”. În privința indivizilor, adăuga el, vor fi purtători de revolver („oameni liberi, în sens feudal”) și nepurtători („noii iobagi”). Această junglă „dionisiacă” pe asfalt, această „anarhie bazată pe violență”, surprinsă la ora „marei dispreț”, acest „haos” provocat de cei ce îl „maltratează pe Dumnezeu”, adăpostește însă și o oază „apolinică” de înțelepciune. Mickey și Mallory o află undeva în preerie, când rămân în pană de benzină. Zăresc locuința modestă a unui amerindian și-l bat la ușă pentru a-i cere adăpost și hrană. Auzim niște reverberații de parcă ar ciocăni în poarta unei catedrale - micul cămin al pieilor roșii este asemenea unui templu. Resemnarea aborigenului în fața propriei morți transmite o stare și o atitudine a ființei pe care cetățenii degenerați au pierdut-o, poate, atunci când au impus supremația literei asupra spiritului: curajul în fața morții. Amer-indianul (a cărui privire străvede și proiectează pe pieptul lui Mickey și Mallory o fantă de lumină pe care se poate citi „she crazy?” și „too much t.v.”) știe că va fi ucis, de aceea îi povestește nepotului său o istorie cu o femeie ce a scăpat de la moarte un „arpe veninos, după care a fost mușcată de el. Iar arpele îi spune: „atâta că sunt arpe, de ce m-ai salvat?”. După săvârșirea crimei (singura pe care o va regreta), Mickey însuși va fi mușcat de unul din zecii de „erpi veninoși din jurul colibeii indianului.

Încă de la primele cadre mi-am dat seama că *Născuți asasini* este o „trăznaie” ce se cuvine deslușită altfel, cu totul altfel decât „clasicele” povești cinematografice „cu subiect”. (Așa cum fuseseră *Cu sufletul la gură*, *Hoarda sălbatică*, *Bonnie & Clyde* sau *Suflet sălbatic*, din a căror stilistică se inspiră filmul lui Stone.) De aceea nu m-am sfiit să mă amuz copios la multe scene „hiper-realiste” care pe mulți îi îngrozesc. De fapt, de aici ar trebui plecat în „hermeneutica” *Asasinilor*, pentru că ceea ce „se vede” nu este „realitatea”, ci un comentariu personal asupra unei lumi intoxicată de prea multă televiziune. O lume în care violența domestică, violența în general, este un excelent pretext pentru divertisment și o sursă sigură de (mega)rating.



Drago Pătrașcu

Vânătoarea (1987). linogravură, 60 x 80 cm

filosofia

Străinul din Callipolis (X): Himera filosofului-rege (3)

Iovan Drehe

I. Cândva prin 360 î.e.n. Archytas al Tarentului, strateg al propriei cetăți și filosof de coală pitagoreică, primea o veste îngrijorătoare: prietenul său atenian Aristocles, cunoscut mai ales ca Platon, era pinut ostatic de către tiranul Siracuzei, Dionisios cel Tânăr. Era într-o anumită măsură responsabil față de prietenul său, Archytas fiind și el părtaș la persuadarea lui Platon în direcția unei reînnoite încercări de a aduce la lumină din tânărul tiran mult-căutatul filosof-rege. Nici chiar figura pitagoreului tarentin nu a hrănit speranța că prin jocurile imitației și emulației forma acestui ideal va coborî într-un final pe pământ. Toate acestea au fost în zadar, iar tânărul tiran siracuzan se dovedea a fi un pericol mai mare ca oricând. Drept consecință și datorită influenței tarentinilor în Sicilia acelor vremuri, Archytas îl trimite cu o navă pe un anume Lamiscos pentru a salva ce a mai rămas din acel vis: visătorul (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 350b). Și, oarecum, nu e de mirare că Platon a ajuns în această situație.

II. În urma celei de-a doua călătorii în Sicilia, înapoierea lui Platon la Atena a fost însoțită de îndoieli serioase cu privire la șansele lui Dionisios cel Tânăr de a putea învăța cele necesare pentru a fi monarhul desăvârșit, nu din lipsa unei capacități și înclinații naturale în această direcție, ci mai ales din cauza vanității și orgoliului tineresc al acestuia (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 338b, 338d-339a, 339e). Pe lângă aceasta se adăuga și relația nesigură existentă între tiran și unchiul său, Dion, ca urmare a unei emulații bolnăvicioase între nepot și unchi pentru favorurile bătrânului filosof, Dion fiind admirat în cea mai mare măsură de către Platon. În urma revenirii din Siracuză, Platon a încercat să-și păstreze promisiunea față de Dionisios cum că nu va încuraja o revoluție împotriva sa în Siracuză, iar pe Dion îl va înfrâna de la asemenea inițiative, mai ales fiindcă tiranul i-a promis că imediat ce situația politică din Siracuză se va ameliora, îi va rechema atât pe Dion din exil, cât și pe Platon, pentru a duce mai departe cele planuite. Acest lucru nu s-a mai întâmplat, dar totuși Dion continua să primească venituri de pe urma proprietăților sale (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 338a-b; Plutarh, *Viața lui Dion*, XVI, 4-6). Dion se alătură lui Platon la Academie, unde se dedică filosofiei și dezvoltă o relație apropiată cu nepotul lui Platon, Speusip. În această perioadă faima virtuții lui Dion creștea și tot mai multe orașe grecești îi ofereau onoruri, ajungând chiar cetățean al Spartei, fostă cetate aliată Siracuzei (Plutarh, *Viața lui Dion*, XVII). În același timp gelozia lui Dionisios creștea proporțional, acesta hotărând într-un final să nu-i mai trimită lui Dion veniturile cuvenite, risipind proprietățile acestuia din urmă printre apropiații de la curte (Plutarh, *Viața lui Dion*, XVIII, 1). În urma acestei încălcări de făgăduință, pentru a mai drege ceva din reputația sa în fața lui Platon, a început să adune filosofi la curte, dorința sa cea mai mare fiind ca Platon să revină din nou în preajma sa. Drept consecință, îl invita repetat și insistent pe Platon să revină în Siracuză. Platon s-a gândit că, fiind deja prea înaintat în vârstă, ar fi mai bine să nu se mai amestece în viața politică a Siracuzei și a încercat să refuze invitația. O scrisoare a lui Dionisios trimisă lui Platon, în care-l amenința mai mult sau mai puțin voalat cu privire la Dion, pare să fi avut următorul conținut: „Dionisios lui Platon, (...) Dacă ascuți de noi și vii acum în Sicilia, mai întâi toate chestiunile privitoare la Dion vor fi rezolvate potrivit dorințelor tale (câtă vreme aceste dorințe vor fi moderate și îți le voi

satisface); dacă, însă, nu vii, nu va avea sfârșit dorit de tine nici una din chestiile privitoare la Dion: nici cele în legătură cu treburile lui, nici cele în legătură cu persoana lui.” (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 339b-c, trad. A. Bezdechi). Până la urmă tiranul, cu toate reținerile lui Platon, a reușit să-l convingă pe bătrânul filosof, încercând în prealabil orice stratagemă persuasivă, convingându-l chiar pe Archytas al Tarentului să se pună gaj pentru buna-credință și așadar numitele progrese filosofice ale tiranului (Plutarh, *Viața lui Dion*, XVIII; Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 338b-339e).

Astfel, în 361 î.e.n. Platon, având deja în jur de 67 de ani, se imbarcă din nou într-o călătorie oboșitoare către Siracuză, deși de această dată lipsit de marile speranțe avute cu primele două ocazii. Imediat după ce ajunge în cetate, Platon este primit în cea mai fastuoasă manieră, toată lumea părând nespuse de bucuroasă de sosirea sa, iar Dionisios încearcă să-l acopere în daruri. Filosoful le-a refuzat însă (Plutarh, *Viața lui Dion*, XIX, 1-3). Primul lucru pe care Platon l-a făcut în continuare a fost să-l testeze pe tânărul tiran ca să vadă în ce măsură veștile primite despre el privind redresarea acestuia pe calea filosofiei au fost adevărate. Testul consta în a-i prezenta tiranului ce înseamnă studiul filosofiei, nenumăratele lucruri care trebuie învățate și aprofundate, truda spirituală, respectiv modul de viață auster pe care aceste învățături îl implică. Dionisios era, din contră, dedat unei vieți ușoare, iar cu privire la învățături prefera frânturi și opinii auzite ocazional unor îndeletniciri sistematice în această direcție. Mai mult, Platon auzise, fără să fie sigur, că tiranul chiar a scris un tratat și l-a pus în circulație sub nume propriu (ca orice politician de ieri și de azi care se respectă) unde vorbea de probleme discutate cu Platon și alți filosofi, neavând pătrunderea mentală necesară pentru a înțelege acele lucruri. Cum era de așteptat, Dionisios nu a trecut testul (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 340b-341c). Dar nu a trecut mult timp și Platon a adus în discuție situația lui Dion și i-a cerut tiranului să-și onoreze cuvântul dat. Însă Dionisios nu avea de gând să repare în vreun fel situația lui Dion, iar din amănare în amănare răspunsurile sale s-au transformat în refuz, culminând cu confiscarea și vânzarea proprietăților lui Dionisios (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 345c-347e). Deși a înțeles că nu se mai poate face nimic, orbit de pasiuni, Dionisios fiind mai mult *zoon* decât *politikon*, totuși Platon nu putea să plece. În tot acest timp încerca să mențină aparențele după care între el și tiran nu există nici o disensiune, dar între timp a fost implicat, chiar de către tiran, într-un conflict între Dionisios și mercenarii săi, unde Platon, deși îndemnat să mintă, refuză să o facă (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 348a-349c). În urma acestei întâmplări Platon începe să fie bănuț de complot împotriva tiraniei, iar Dionisios, pentru început, sub diverse pretexte, îl mută afară din palat, pentru ca în final să-l trimită să locuiască printre mercenari, aceștia din urmă având toate motivele să urască un om care dorea dispariția tiraniei și implicit a nevoii tiranului de angaja mercenari pentru protecție personală. Realizând că se află într-o situație foarte gravă, Platon îi scrie lui Archytas (Platon, *Scrisoarea a VII-a* 349d-350a; Plutarh, *Viața lui Dion*, XIX, 4-8). Archytas împreună cu ceilalți pitagorei apropiați lui Platon gândesc imediat un plan de salvare și trimit o ambasadă la Siracuză sub conducerea lui Lamiscos, unul din pitagoreii apropiați lui Archytas. Dorind să păstreze bunele relații, Dion se învoiește să-l lase pe Platon să plece (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 350b; Plutarh, *Viața lui Dion*, XX).

III. Platon ajunge înapoi în Grecia continentală, iar la Olimpia îl întâlnește pe Dion. Acesta îl îndeamnă pe Platon să pornească împreună într-o expediție militară pentru a-l pedepsi pe Dionisios pentru nedreptățile comise față de el. Dar Platon îl refuză, spunându-i că îi va ajuta doar în măsura în care există vreo dorință de împăcare între ei, nu de război (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 350b-d). Bineînțeles, gândurile de pace ale lui Platon nu au avut nici o influență, iar Dion, în fruntea unei armate de mercenari, atacă Siracuză și-l detronizează pe Dionisios pentru scurt timp. Dion nu reușește să păstreze mult frâiele puterii fiindcă moare asasinat, în mod surprinzător, în urma complotului lui Callipus, un apropiat intim al său în urma șederii la Atena și în același timp discipol al lui Platon (Plutarh, *Viața lui Dion*, XXII sqq.). În *Scrisoarea a VII-a* Platon privește înapoi cu regret: „mă săturasem de nenorocita mea aventură în Sicilia. Iar ei, fiindcă nu mi-au dat ascultare și n-au urmat sfatul meu să se împace, zjunseră pricinitorii tuturor nenorocirilor care au dat peste ei.” (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 350d, trad. A. Bezdechi). În finalul scrisorii, Platon recunoaște cauza căderii lui Dion în cecitatea acestuia din urmă în ce privește limitele decăderii caracterului uman: „Acesta i-a adus și căderea lui în cel mai scurt timp: de netrebnicia celor ce l-au răpus el și da seama, dar cât de adânc era abisul prostiei, răutății și lăcomiei lor... de asta nu și putuse da seama. Datorită acestei greșeli zace acum în mormânt, înveșmântând Sicilia în zăbranicul unui doliu fără pereche.” (Platon, *Scrisoarea a VII-a*, 351d-e). Nimeni nu poate fi un simplu animal politic printre animale politice sălbatice.

IV. Așa s-a încheiat povestea relației celor trei. Dion a murit asasinat în 354 î.e.n., iar apoi, după aproape un deceniu, și Dionisios trece în împărăția umbrelor în jurul anului 344 î.e.n., nu înainte de a fi pierdut Siracuză și de a-și trăi ultimele zile în mizerie în cetatea Corintului (Diodorus Siculus, *Biblioteca istorică*, XVI, 70). Iar Platon, cât timp a mai stat pe această lume, și-a realizat cât a putut mai bine visul pe plan spiritual, locul unde se pot clădi cetățile perene.

Dar acesta nu înseamnă că încercările sale nu au dat roade și în lumea de jos, supusă devenirii. Cariera celor care învățau în Academie trebuia să fie totuși politică. De pildă, Erastus și Coriscus, doi discipoli din Academie, au ajuns apropiați ai lui Hermias, conducătorul cetății Atarneus, pe coasta Asiei Mici (Platon, *Scrisoarea a VI-a*). De asemenea Eudoxos, un alt discipol, a fost primit cu mare cinste ca legiuitor în orașul natal Cnidos (după mărturia lui Hermip în cartea sa *Despre cei șapte înțelepți* - Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* VIII, 88). Dar acești discipoli trimiși în cetăți mici sunt umbriși în încercările lor de ce a reușit să realizeze cel mai mare dintre discipolii lui Platon. După ce sufletul lui Platon a urcat în lumea formelor (348/7 î.e.n.), sala în care purta numele de „Casa cititorului” îl găzduia încă, probabil pentru ultimele nopți, pe cel numit de însuși Platon „inteligentă colii”, acela care-i va instrui peste câțiva ani pe următorii stăpâni ai lumii vechi.

agenda

Seratã romãno-spaniolã la Muzeul de Artã din Cluj

Virgil Mihaiu



Olivia Petrescu, Enrique Nogueras, Rodica Baconsky și Irina Petra

Stimulat de „jurnalul de bord” ținut de aștefan Manasia în paginile *Tribunei* despre evenimentele poetice la care participã, îmi permit sã relatez tot aici o recentã acțiune similarã în care fui implicat. Afiul anunșã *O seratã poeticã romãno-spaniolã*, sub egida cãtorva instituții de prestigiu: Muzeul de Artã Cluj-Napoca, Universitatea „Babe-Bolyai”, Consiliul Judeșean Cluj, Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor, Editura El Genio Maligno din Granada și Casa de Editurã Max Blecher. Grație dinamicii curator Dan Breaz, acțiunea s-a desfășurat într-unul dintre locurile privilegiate de confluenșã a artelor din actuala *Capitalã Europeanã a tineretului*: Sala Tonitza a Muzeului de Artã clujean. De fapt, „testasem” virtușile acestui spațiu, în urmã cu câțiva ani, când îmi lansasem acolo volumul *Lusoromãna punte de vânt*, apãrut la editura timișoreanã Brumar (cu participarea directorului ei, poetul Robert Șerban).

Centrul de greutate al sus-amintitei *Serate* a constat în lansarea a douã cãrți. Ambele de poezie, ambele adãugându-se unui patrimoniu imater-

ial aflat în plinã expansiune - cel al conexiunilor literare romãno-spaniole. Volumul *Stihuri la moartea tatãului sãu / Coplas a la muerte de su padre* cuprinde texte esenșiale ale clasicului literaturii de expresie castellanã Jorge Manrique (1440?-1479), transpuse în romãna cu acribie quasi-otinișificã de cãtre douã dintre hispanistele de frunte ale Facultãții de Litere din Cluj - Olivia Petrescu și Diana Moșoc. Tot lor le aparțin *Cuvãntul înainte* și *Notele* acestei frumoase ediții apãrute la Casa de editurã Max Blecher (o prezenșã tãnãrã în peisajul nostru editorial, creatã ca o dezvoltare a proiectului de lecturi și ateliere de literaturã contemporanã *Institutul Blecher*, fondat în 2009, cu ocazia Centenarului Blecher, de cãtre Claudiu Komartin și Ana Toma). Alesese calitãți ale acestei traduceri au fost evidenșiate de cãtre doamna profesoarã Rodica Baconsky, de la Facultatea de Litere a UBB. Cutezãtoarea întreprindere a celor douã traducãtoare fu elogiãtã și de editorul spaniol Enrique Nogueras (totodatã profesor de literaturã la celebra Universitate din

Granada), un infatigabil promotor al literelor romãne pe tãrãmurile hispanice.

Cel de-al doilea volum din cadrul lansãrii a fost publicat la editura, purtând insolitul nume *El Genio Maligno*, pe care dl. Nogueras o coordoneazã în Granada: o ediție bilingvã *Jazzografias para domar a las saxofonistas / Jazzografii de îmblãnzit saxofoniste*, aparținând subsemnatului. Recunosc cã, pentru mine, aceastã editare reprezintã împlinirea unui vis, întrucãt am fost dintotdeauna amoretat de limba spaniolã. Traducerile - despre care pot afirma, în cunoștinșã de cauzã, cã îmbinã empatia fașã de textul original cu arta de a-l transpune într-o spaniolã briantã și expresivã - au fost realizate de Cãtãlina Iliescu Gheorghiu. Aceastã distinsã profesoarã a Universitãții din Alicante s-a afirmat în anii din urmã drept una dintre cele mai active și eficiente diseminatoare de literaturã romãna în context hispanic. Tot ei îi aparține și sagacele studiu introductiv ce deschide volumul. Reușita traducerii a fost relevãtã atãt de directorul editurii, cãt și de lidera Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor, Irina Petra. Așa cum procedase și în cazul amintitei lansãri a cãrții cu tematicã lusitanã, d-na Petra e efectuat și o pertinentã analizã a tipului de lirism caracteristic autorului.

Serata a cuprins, de asemenea, cãteva momente muzicale, primite cu aplauze de cãtre public (atras, probabil, atãt de oferta afișului, cãt și de buna reputãție a evenimentelor interdisciplinare organizate cu regularitate în Sala Tonitza). Deschiderea a aparținut unui duo-surprizã, investimãntat în costume tradiționale transilvane: Pavel Jarda (fiul cunoscutului compozitor Tudor Jarda), tot mai versat în mãnuirea buciului, și cãntãreașã Adriana Berezovschi intonãnd o doinã. Mini-recitalul pianistei Diana Dava Barb a cucerit auditorii cu efluviile armonios-repetitive ale compozitorului american Philip Glass. Propunerea mea a constat în cãteva texte proprii rostite în manierã *jazz-poetry*, în interacțiune cu „comentariile” improvizatorice ale tãnãrului saxofonist Alex Munte (în etate de doar 23 de ani). Prin siguranșã și ineditul invenșiiilor sale melodice, acesta își consolideazã, cu fiecare nouã apariție, statutul de mare speranșã a jazzului romãnesc actual. Serata a fost onoratã de prezenșã venerabilului compozitor acad. Cornel Pãranu (sãrbãtorit în 2014 la împlinirea a 80 de ani de viașã).

Drago Pãtrașcu - un pelerin printre semne

(urmare din pagina 36)

acesta trebuie sã se detașeze de mulșime, sã refuze stereotipurile și cãntatul în cor. Trebuie, altfel spus, sã ajungã „solist”, voce distinctã, autenticã, lesne de recunoscut.

Conceput în maniera unei „antologii” de imagini, voiajul lui Drago Pãtrașcu este retrospectiv, confesiv și paideic în egalã mãsura, ilustrãnd „popasurile” decisive ale evolușiei sale artistice. Itinerariul propus de autor aduce în atenșie, printre altele, fronda și radicalismul debutantului, obsesia originalitãții imediate, contaminãrile și influenșele de netãgãduit, ispita modelor occidentale, voluptatea cuceririlor și, deopotrivã, a renunșãrilor.

Temele și stilurile exersate sunt pomenite în cadenșã „descoperirilor” succesive. Mãrturie stau *Autoportretele* din anii studenșiei, primele compoziții hiperrealiste, gravurile și desenele din ciclurile *Melancolia istoriei*, *De la fereaștra mea* și *Note despre linie*.

Într-un alt sens, *Cãlãtoria* lui Drago Pãtrașcu descrie treptele maturizãrii propriului vocabular. Ea începe cu punctul, reperul absolut, se continuã cu linia - când subșire și delicatã, când îngroșatã și contorsionatã -, pentru ca, ulterior, formele sã capete culoare, relief și volum. Artistul exploreazã latenșele infinite ale plasticitãții, trecãnd cu ușurinșã de la simplul desen, la gravurã; de la graficã și colaj fotografic, la „imagea-text”; de la pictura „tactilã”, la tablourile cu obiecte și la instalașiiile complexe, tridimensionale. Genurile sunt abil combinate, astfel încãt sã contrazicã atãt rutina exclusiviei specializãri, cãt și utopia limbajului pur.

Calitatea de grafician, atribuitã îndeobște ieșeanului, este oarecum nedreaptã și restrictivã. Lucrãrile din ultima perioadã ni-l aratã deschis unor

neașteptate „schimbãri la fașã”. Departe de a se fi domolit, verva inventivitãții pare potenșatã odatã cu fiecare nou experiment. Mobilitatea compozișionalã, flexibilitatea stilisticã, „spiritul de fineșã” al execușiiilor, subtilitatea administrãrii proiectelor îl menșin, fãrã doar și poate, în atenșia publicului avizat, dar și în elita artiștilor romãni contemporani.

Chiar dacã privilegiazã forma și imprevizibila euristicã a acesteia, Drago Pãtrașcu nu refuzã pariul întãlnirii cu ideea, doar cã o disimuleazã în veșminte simbolice și alegorice. Astfel interpretat, sensul inișiativ al *Cãlãtoriei* transpare cu evidenșã. Este nu o rãtãcire haoticã prin labirintica „lume a artei”, ci un periplu vizual autobiografic, un „pelerinaj” în sens centripet, circumvolutiv, spre sine. Unul lung, istovitor, dar cu totul exemplar.

După ce trec, zilele devin abstracte (2008)

Gavril Moldovan

3 ianuarie: La noi cerul e senin dar în alte părți ninge sau plouă din abundență (TV).

Inundații aproape peste tot. O femeie căreia i-a secăt fântâna din curtea casei topește zăpadă într-o căldare pe sobă pentru a da apă la vacă, la singura vacă. O fetiță e luată din valuri în barca unor militari. Ea ține strâns la piept o păpușă. Unde îi sunt oare părinții? Asta ne dă Dumnezeu acum, la început de an. Mai lipsește un cutremur și tot tacâmul e gata. Nu știm cum aranjează Dumnezeu ploile, dar tot cei sărmani au de suferit mai mult. Îl simt ostil și rău, subminator al propriei creații, iraționalitate haotică. Ce vrea cu noi? I-am cerut noi să ne naștem? Îmbucurătoare scrisoarea de la Mircea Tomu: „Dragă domnule Gavril Moldovan, mulțumesc pentru cuvintele măgulitoare cu care ai prezentat încercarea mea în proză în frumoasa și consistentă *Mișcarea literară*. Pentru Anul Nou în care tocmai am intrat îți doresc din toată inima, duminică, celor dragi, redactorilor și colaboratorilor revistei, sănătate deplină, bucurii și pace în suflete. Cu cele mai bune gânduri, Mircea Tomu, Avrig.” E vorba de cartea *Aripile demonului*, vol. I, Ed. Limes, 2007, pe care autorul din modestie o numește „încercare” când de fapt ea este o deplină reușită a scrisului românesc. Acest volum ar fi meritat o mai largă dezbateră în presa literară nu numai pentru faptul că evocă în scene zguduitoare realități din anii pătimirii noastre 1940-44, ci și pentru că autorul a imprimat narațiunii toate însușirile unui mare talent de povestitor.

6 ianuarie: În *Orizont*, un fragment din romanul *Curenți oceanici* de Felix J. Palma. Eroul se hotărăște să se sinucidă după moartea prematură a fiului său. Înainte de a pune în aplicare planul, mai dă o raită prin locurile ce-i aminteau de acesta. Vede lucrurile băiețelului, benzile desenate cu care el se juca... Nimic nu-i mai trist decât momentul când nefericit fiind își amintește de clipele când era fericit.

7 ianuarie: Catherine Durandin este prietenă și cunoscată a țării noastre. Ea a scris *Istoria românilor, O moarte românească* ș.a. În prima carte însă, îi bănuiesc o rea intenție. La pag. 386 se menționează faptul că „Direcția politică română susține Moscova în represiunea exercitată împotriva revoluției ungare din 1956”. Da, așa a fost. La pagina imediat următoare, autoarea nu pomenește invazia trupelor Tratatului de la Varșovia în Cehoslovacia și neparticiparea României la acest act samavolnic la care Ungaria s-a dovedit a fi părtașă foarte obedientă Moscovei. E un procedeu viclean de care uzează adesea unii din cei ce scriu despre realități românești. Este ceea ce numim dezinformare prin omisiune. Popular, situația se traduce astfel: Unde-i bine nu-i de mine, unde-i rău hop și eu. Nu era invazia Cehoslovaciei din anul 1968 un eveniment important ce trebuia amintit la „Repere cronologice”? Dezinformări

prin omisiune comite și Claudio Magris în cartea sa *Danubius*, Ed. Univers, 1994, București.

16 ianuarie: Se reiau la TV locală fragmente ale manifestărilor culturale care au avut loc cu ocazia zilei de naștere a poetului național. A fost, de fapt, un dialog cu telespectatorii. Un ascultător, la telefon, spunea că Eminescu îl anticipează pe Einstein, altul că un minor poet local se aseamănă cu Eminescu și că e mândru că e contemporan cu el etc.etc. Doamne ferește de asemenea elucubrării! Dragi prieteni din mass-media bistrișeană, nu dați telefoanele și microfoanele pe mâna nebunilor.

6 februarie: Lecturi din *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov. Stranietate, bizarerie. Berlioz își invită unchiul printr-o telegramă la propria lui înmormântare, apoi unchiul, fără să știe „antecedentele” locuinței lui Berlioz, ia în primire apartamentul nr. 50 de pe strada Sadovaia. Când deschide ușa, un motan negru stătea pe un scaun. Era Mefistofel. Între timp sosește Koroviev. Unchiul îl întreabă cine a expediat telegrama, la care Koroviev, arătând spre motan, spune: „El”. În viața mea n-am mai citit o asemenea carte. Oamenii se transformă în animale iar acestea în oameni. Margarita, pe o perie zboară noaptea deasupra orașului, ajunge la locuința criticului literar Latunski și-i sparge geamurile. Este ajunsă de Natașa, menajera ei, care s-a dat cu crema procurată de la Azazel, transformându-se în zburătoare. În cele din urmă se întâlnesc cu maestrul Woland care joacă șah cu motanul cel negru și cu Ivan, poetul transformat în vier. O frenezie este capitolul „Mare bal la Satana”, în care Bulgakov vrea să imite dansul macabru din baletul Faust. „Cine-i dirijorul”, întreabă Margarita, îndepărtându-se în zbor. Johann Strauss strigă: „Motanul” - și să fiu eu spânzurat de o liană în pădurea tropicală dacă a mai cântat vreodată la vreun bal o asemenea orchestră” (pag. 324).

14 februarie: Lectură plăcută cartea lui Constantin Căbulea *Pasiunile lecturii*, Ed. Napoca Star. Autorul are o anumită căldură a expunerii, o relație specială cu textura, fiind, cum spune și Petru Poantă, „produsul propriului talent”. Cartea conține un număr de 36 cronici literare precum și 14 portrete neconvenționale ale unor prieteni literari, caracterizate prin același discurs sobru, necontrafăcut ce ilustrează în speșă scrisul său. La pagina 125, o surpriză, cronica la *În odaie e joi*, Ed. Karuna, 2006, Bistrița.

17 februarie: Kosovo și-a proclamat independența și separarea de Serbia. Imediat, doi lideri ai UDMR au pinut să fie prezenți la fața locului pentru a vedea pe viu scenariul și, eventual, a-l aplica la țara noastră. Ungurii aștia, doamne, nu vom scăpa niciodată de pretențiile lor abuzive. În legătură cu evenimentele, președintele României, Traian Băsescu,

precizează ferm că România nu recunoaște independența Kosovo, că situația de aici nu poate fi comparată cu cea din România și nu poate crea un precedent. Cu ungurii însă nu poți dialoga logic. Ei nu țin cont de argumente.

21 februarie: M-am sculat la ora 5,30 și am văzut eclipsa totală de lună. Luna se vedea ca o seceră, apoi, la ora 6,30 nu s-a mai văzut deloc. Astronomii, oamenii de știință, curioșii din întreaga lume și-au îndreptat privirile pentru o clipă spre cer pentru a urmări un spectacol celest repetabil la intervale lungi de timp. Umbra Pământului generată de lumina solară captează Luna și o ascunde vederii noastre un timp. Un uriaș con de umbră într-un spațiu diafan ce umple câmpul vizual de mister și fascinație. Harmonice mundi!

22 februarie: Pe Duna TV, post de televiziune maghiar, buletin de știri. Ieri a fost la București, spun ungurii, președintele Serbiei Tadić, care s-a întreținut cordial cu Băsescu. TV maghiară a titrat evenimentul cu „Romania nem fordit halot” ceea ce înseamnă „România nu întoarce spatele”, adică ne menținem pe aceeași poziție nerecunoscând Kosovo. Continuă manifestările la Belgrad contra proclamării independenței Kosovo. Americanii sunt revoltăți, căci vecinii noștri au incendiat ambasada lor. Nu știu de ce, dar simpatia se îndreaptă spre sârbi nu spre americani. Vecinul de la etajul patru își schimbă ușa de la intrare în apartament. E gălăgie de ciocane, bormașini, vociferări... Intrând pe o ușă nouă ar trebui să-și schimbi și gândurile și obiceiurile. Dar gândurile de astăzi se nasc din cele de ieri și poartă încă germenii lor.

24 februarie: Azi se sărbătorește Dragobetele, ziua îndrăgostiților, un produs autohton care ar trebui răspândit mai mult. Mi se pare frumos și legitim să celebrăm Dragobetele și nu Sfântul Valentin sau alte împrumuturi nefericite. Seara, la TV, Vasile Barcoman, învățător din Rupea, județul Brașov, afirmă că a cercetat și este sigur că Rupea și Brașovul s-au clădit pe ruinele cetăților dacice preexistente aici. Nu mă miră acest lucru. Ocupantul nu are nici un motiv să recunoască faptul că înaintea lui a fost cineva pe locul unde el s-a stabilit ulterior.

25 februarie: Încheierea vizitei lui Traian Băsescu, președintele României, în Covasna-Harghita. Zămbete și hăhăituri sub care se ascunde incompetența politică a unui președinte care nu și înțelege supușii. Domnii de peste munți nu înțeleg complexitatea relațiilor politico-sociale din Ardeal. Nici Mihai Viteazul, nici Ceaușescu n-au înțeles. Același lucru nu l-au înțeles nici Kossuth, nici Petofi, nici Horthy sau Koloman Tisza. Din cauza aceasta au eșuat cu toții în întreprinderile lor. Doar Avram Iancu, Bălcescu, Gabriel Bethlen au intuit ce e Ardealul.

efectul de seară

Rivas VaciaMadrid (1)

Robert Diclescu

Azi vor găti la prânz ciuperci prăjite pe plita improvizată, la care vor adăga cartofi și cârnișă, toate fripte pe un capac de oțel de la o roată de tractor, adusă de acasă de către șeful de la lucrare, Silviu-Dubai. Merită să se bucure toți de acest festin al gătitului. Au sarcinile deja împărțite, tot ce trebuie să facă fiecare pentru a se încadra într-o oră jumătate, o jumătate de oră peste pauza oficială, deoarece azi a trecut Padrito în inspecție pe la lucrare. Nu o să mai revină.

Foc vor avea de la butelia dată de Padrito, pentru a pune telă asfaltică peste beciul cu vinuri rare și vechi ale proprietarului de vilă, Don Pedro, cum îi spun ei.

Bucuria de a tăia cartofi cu un cuțit minuscul bine ascuțit de Mario, coaja cartofilor, căci până la miez mai este mult, iar miezul nu este pentru oricine. Miezul este pierdut odată cu felierea cartofului, și tie că mereu îi scapă miezul și ce s-ar aștepta să fie miezul cartofului. Miezul cârnii de cerdo. Sunt prinși de miezul zilei, când corpurile cedează din cauza transpirației și intră corpurile în lene, și apoi într-o moleșală soră cu sfârșitul.

Mario-clujeanul a venit ieri cu propunerea fripturii, dacă tot avem butelie, de ce să nu gătim ceva buuun, mâine la prânz, în direct nu? Împreună, orching tuggedâr forever, para siempre amigos! Da. De ce nu? Suntem sătui de sendviuri și mâncare rece gătită zilnic și adusă de acasă, doar vinerea mâncau cu toții la bar, economisirea, fiecare euro pus deoparte contează, merităm ceva cald, fript, mâncare în sânge și bericioaică la litronă după, desertul pe căldura de iunie nu poate fi decât berea.

Încă mai este gaz în butelie, le ajunge pentru o săptămână de gătit. Și o să aibă și pentru tela asfaltică destul. Dacă îl consumă reîncarcă ei butelia, au o benzinărie la câteva minute de locul de muncă, unde se termină strada cu vile, acolo în centrul localității cu bănci și supermercados aliniate unele lângă altele, să nu faci prea multe drumuri când ai nevoie.

Mario-clujeanul, este specialist în frigărui, sunt un carnivor convins, nu mă vrăjii cu minunile pe care le fac legumele pentru corp, cică efecte miraculoase, du-te bă de aici, că nu ține la mine. Nici nu-l poți contrazice, la cei unu nouăzeci pe care îi are, îl și vezi devorând un porc întreg la o masă. Asta fără ca măcar să strănute. Carnea își schimbă sângele, îl hrănește și mi-o întărește, tinerețe fără bătrânețe. Măi, verică! Se vede că a tras de fiare băiatul, ani de zile, are grijă de fiecare fibră în parte, de orice mușchiuleț, nu-i las deloc pe tânjeală pe pretenari, ard grăsimile imediat, alerg, ridic greutăți, înot. Orice ca să dispară grăsimea, aici mi se pune cel mai mult și arată spre burtă.

Pare un tip mereu în alertă, gata să se ia la trântă în orice clipă, eventual cu un inamic imaginar, dacă cel real nu este. Am o nevastă cu doi ani mai mare ca mine, o spune cu ața mândrie și începe să rădă, în timp ce potrivește o cărămidă de visto în perete, și apoi mai pune un lemn pe foc pentru grătarul ce-l pregătesc.

Băi, i-o trag oriunde o prind, nu scapă când am poftă, în mașină, când și unde îmi vine, imediat o crăcesc și intru, pe mașina de spălat acasă, pe masa de la bucătărie, chiar dacă gătește, nu o iert niciodată. Păi, nici nu trebuie, nu? Nu trebuie

iertată. Vrea și ea. Dă și ea. Cu sentiment. Ne iubim, frateee! Ne iubim și gata! O fac și de mai multe ori pe zi, mă răcoresc al naibii, mă încarc ca o baterie, și iar de la capăt! Când eram acum două veri la bunicul meu, într-un sat de lângă Câmpia Turzii, am prins-o la o ură făcută de bunicul și acolo în fânul ăla am încins-o, mamăăă, îmi place frate, îmi place să i-o vâr.

Lubirea asta ca o pastă de ciment ce poate lipi și două cărămizi sparte. Ori unele, care aparent nu se potrivesc, una lângă alta sau una peste alta. Cimentul face minuni. Vârătul aduce multe miracole zilnice, nu pot fi consemnate de calendarele bisericăști, nu ar mai fi zi pentru muncă, ci toate zilele ar fi însemnate cu roșu. Sărbători peste sărbători, minuni peste minuni revărsate și anul se poate transforma într-o continuă fiestă pentru toți.

Când a plecat cu metroul din Rivas VaciaMadrid, în acea zi a fripturilor, cartofilor și a ciupercilor coapte pe plita de tractor, a scris scrisoarea către Damiev:

Te văd acolo, în camera bibliotecii din apartamentul G103, unde benchetuiam și uitam de noi. Și petrecerea urmată de acea descindere absurdă și inutilă a poliștilor, în apartament, nici măcar nu ar fi avut voie să intre în apartament, dar ei au făcut-o, omcherii naibii. A urmat ciroul legitimării de buletine. Ridicarea și aluzia la cătușele pe care nu ți le-au pus. Dar, care ar fi urmat să apară în mașina lor, în timpul unui așis interogatoriu. De ce nu dormi la ora patru dimineața în orașul acesta? De ce nu zâmbești? De ce nu ai buletinul la tine? Obligăția cetățeanescă, noi de unde să știm că nu ești un infractor și ai gânduri necurate? Cel mai periculos infractor tu erai. Meritai dus de urgență la secție și legitimat. Pe cine cunoști? Spune pe cine cunoști, ca să putem scădea amendă, căci amendă trebuie să-ți dăm, acum dacă te-am luat.

Măi, tu nu ai buletinul la tine, refuzi legitimarea, nu ai buletinul la tine. Tu cine mai ești fără buletin? Nu ești ală din foto? Care foto? Hai, cu noi la secție, să-ți spunem noi cine mai ești.

Și noi atunci ca niște fiișe zen, ohooo, stările

alea intermediare trăite pe repede înainte, care te iau prin surprindere, nepregătit, noi transbordăți în altă parte, căci ei nu vedeau peștele, din acvariu imens al minții noastre, cum mișcă, și mișcă, nici că ne păsa de legitimarea lor ilegală, ci doar de drumul peștelui ce spărsese fereastra și tot înnota spre o direcție necunoscută. Noi cu tricourile sfâșiate, transpirate, în timpul dansului, eram deasupra tuturor. Mereu deasupra. Siempe deasupra a tot ce se întâmplă! Urmăream drumul peștelui prin oraș, era ghidul nostru.

Peștele acela îmi stă în cap, ca într-un acvariu încâpător, pe care sper să-l vadă și să-l îndrăgească și cei de aici. Să ne vadă peștele de la distanță, vorbindu-le în limba lor, să-l îndrăgească, până la moarte și dincolo de ea, deoarece nu cred că o să-mi dau drumul prea curând. Îmi poartă noroc, îmi vorbește, și încep să-i înțeleg mișcările. Promit, că o să am grijă de el, deoarece îmi poate transmite din Laponia G103 gândul cel bun, următorul limbaj, ordonarea unor evenimente absurde. O să-mi spună într-o zi, ceva ce nici un om nu ar putea rosti, și atunci voi vedea totul altfel și tu la fel.

Fotograful de care îți spuneam, a scăpat pentru moment de grija zilei de mâine, dar asta nu-i aduce o mare alinare, căci alte străzi îl cheamă, alte incoerențe îi vor încurca traseele pe linia lui cinco, sau seis, sau orice altă linie a metroului madrilean.

Străzile din cealaltă parte încep să-mi pară mai adevărate, chiar dacă mă rătăcesc adeseori, în căutarea unui loc pe care îl uit, imediat ce l-am identificat. Devine un alt sălaș de popas, unul necunoscut, dar pe cale să devină familiar.

Se transformă imediat într-un fel de așezare a mea când remarc surprins același scrânet în creier, când închid ochii, și desfăor o anumită incoerență, în care îi includ pe ceilalți, pentru a le dezlega limbile, pentru a nu-i lăsa să meargă spre treang. Doar ața, de dragul de a merge spre un treang. Pentru a vedea și ce se întâmplă după acest drum.

Ce se întâmplă după treang și toate aceste dispariții regizate? Peștele a scăpat, ața că vom scăpa și noi fără să-și dea ei seama. La ce bun niște cătușe, ce nu pot lega nici măcar doi mâini una de alta? Niște cătușe care nu pot prinde tocmai peștele ghid.



Drago Pătrașcu

fragment din lucrarea monumentală *Călătoria* de la club *Motor*, la

politica zilei

Regimul Băsescu la pu^ocărie!

Petru Romo^oan

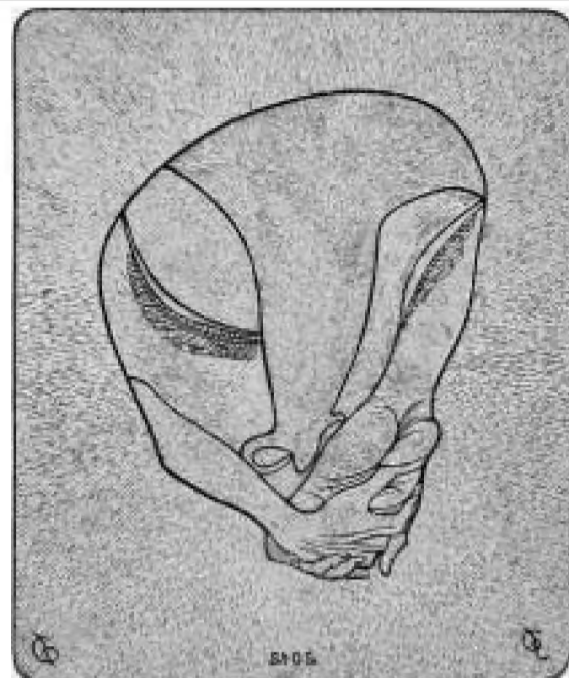
Elena Udrea s-a plâns sâmbătă seara că bărbații sunt la^oi și nu îndrăznesc să intervină în războiul ei cu Poliștii. Florian Coldea^oi, în general, cu justiția^oi chiar cu tot statul de drept, reprezentat aici de DNA^oi de Laura Codruța Kovesi. Duminică dimineața, „Popândăul taciturn”, marinarul la pensie s-a dus la partidul său fantomă să presteze pentru „Pupila sa monstruoasă”, veninoasă și periculoasă la culme, împotriva SRI, a justiției^oi a statului de drept pe care l-a aruncat în aer în ultimii zece-douăzeci de ani, cu sprijin la vedere vest-european și american. Și, foarte probabil, cu un consistent sprijin estic destul de bine ascuns. Oare ce mai face celălalt popândău, Virgil Măgureanu? Sub steag străin - acesta ar fi cel mai bun titlu pentru o biografie a lui Traian Băsescu.

De vreo zece zile, în România rulează non-stop pe toate micile ecrane superproducția „Hoșă Principală și Vardistul^oef”, de gen Bollywood. În rolurile principale, incalificabila Elena Udrea^oi generalul cu prea multe stele Florian Coldea^o, ef intermediar la SRI, după laconica demisie cu pixul a celuilalt incalificabil, George Maior. În rol secundar, Sebastian Ghiță, interfața fostei Securități (generalii Popescu și Zamfir etc.), pu^oculița IT a actualului SRI, membru în Comisia de control a SRI din Parlament din partea PSD (fost PCR), deși a demisionat din partid. Zece zile de film indian după ce zece ani a rulat remake-ul românesc de un homeric prost-gust „O floare și doi grădinari” (Elena Udrea, Dorin Coco^o, Traian Băsescu).

Nimeni nu înțelege de unde și cu ce forțe a

început această extraordinară cruciadă împotriva corupției, care s-a lăsat deja cu sute de arestări la vârf. Lucrurile sunt totuși destul de simple. După ce i-am așteptat degeaba vreo 50 de ani, americanii au venit în sfârșit. Și paradoxul e total: azi, americanii au o mai mare nevoie de România decât România de SUA. Explicația e la fel de simplă: Marea Neagră, Ucraina, Crimeea, vecinătatea cu Rusia. După ce au susținut prin foarte contestatul ambasador Mark Gitenstein regimul putred și corupt Băsescu, americanii sunt azi primii interesați să curețe terenul în România. Și, vorba lui Victor Ponta, mai scapă cine poate. Va deveni în următorii ani România o nouă Coree de Sud, mare producătoare de gaz, petrol și energie electrică din centralele nucleare care să concureze Rusia? Rămâne de văzut cât de hotărât este partenerul strategic american. Un lucru e sigur: vremea corupției de tranziție se apropie de sfârșit.

Cel mai detestat român după Nicolae Ceaușescu, marinarul presupus agent (dublu? triplu?) le-a arătat, în fine, involuntar românilor calea cea dreaptă de urmat: nu ne putem declara mulțumiți și liniștiți până nu vom avea marele proces al lui Traian Băsescu și al regimului său sinistru. Provocat din toate părțile, Băsescu și-a dat jos masca și s-a arătat în toată hidoșenia sa. Vorbind în favoarea Elenei Udrea, a intrat și el în horă. În opinia majorității, locul lui Traian Băsescu e în celulă, alături de Adrian Năstase, Dan Voiculescu, Elena Udrea, Sorin Ovidiu Vântu, Viorel Hrebenciuc, Vasile Blaga (ca și Virgil Măgureanu, Ioan Talpe, George Maior...)



Drago Pătra^ocu Studiu despre singurătate II (2012) linogravură, 50 x 50 cm

etc., dar înaintea acestora și împreună cu toată ceata sa antinațională. Normalizarea vieții publice în România nu se poate realiza fără o decizie de justiție amplă și dreaptă, care să-l aibă în centru pe acest personaj duplicitar, triplicitar, bolnav, atât de pervers și atât de ticălos.

Discursul de azi, duminică 8 februarie 2015, al acestui Mr. Mecherie la adunarea partidului-fantomă PMP poate fi ultima sa tentativă grotescă de a ne trage pe toți în piept. Așa cum a făcut fără întrerupere zece ani, cât a fost președintele României.



Drago Pătrașcu

Lucrare monumentală Călătoria de la club Motor, la

Pictura dincolo de cuvinte

Gizella Kovats

"Unde a^o putea găsi un om care a uitat cuvintele, ca să vorbesc cu el?" - un dialog imaginar cu Andrei Ple^ou

"Where can I find a man who has forgotten words? He is the one I would like to talk to."
Zhuangzi

Atât curente de dinainte cât și cele de după impresionism, din perioada modernă, încearcă o intelectualizare a picturii.

Impresionismul vine ca o pauză în teoretizare, un fel de "resetare" a istoriei picturii și a esteticii, care răstoarnă conceptele ce l-au precedat, notam în articolul precedent apărut în Tribuna nr. 285. „Această eliberare a început cu impresioniștii.” (Francois Mathéy, *The Impressionists*).

Impresionismul a fost primul curent în istoria artei care a renunțat la teorii, "formule magice" și a creat o pictură liberă de constrângeri impuse de filtrul societății sau de mintea umană și de reguli. Era o pictură născută din plăcerea pură de a picta în mod spontan, motiv pentru care aceste lucrări se făceau rapid, de cele mai multe ori la fața locului.

Pentru criticii obișnuiți până atunci cu teorii ale "picturii perfecte"... teorii care difereau de la o epocă la alta, pictura impresionistă era greu de înțeles, fiind o abordare prea puțin preocupată de idei și mai mult de trăiri. "Impresionismul, fiind pur pictural, nu a exercitat nici o influență asupra literaturii din acea perioadă. Scriitorii, care credeau în puterea cuvintelor, erau contrariați de elementul în pictură care nu putea fi explicat în cuvinte" (Francois Mathéy, *The Impressionists*).

Andrei Ple^ou, în scrierea sa *Peisaj și melancolie*, subcapitolul Impresionism și imanentism: capitolul "Estetica Pitorescului", exprimă o părere asemănătoare cu a criticilor de pe vremea impresioniștilor. El încearcă să înțeleagă pictura impresionistă și, nereușind să găsească o formulă pentru o pictură care pentru prima dată în istorie nu deține a^o ceva, pentru că nu găsește gânduri în spatele peisajului impresionist, este dezamăgit, fapt pentru care o consideră superficială, cum de fapt s-a întâmplat și în perioada de debut a ei. Autorul se pare că nu crede în cunoașterea spontană, bazată doar pe intuiție.

Acest lucru este foarte interesant, deoarece, în Epilog-ul aceleiași cărți, autorul amintește despre filozofia orientală: "Pentru a percepe natura ca vid" - adică pentru a percepe "extrema disponibilitate" a ei, "[...] Trebuie început deci prin readucerea naturii la stricta ei fenomenalitate, adică, de fapt, printr-o reeducare a atitudinii noastre față de ea. Oricât de contrariată s-ar simți inteligența noastră, ceea ce îi cerem e sacrificiul suprem: suspendarea de sine, ne-gândirea (wu-shin)." Mai departe, autorul afirmă că "Pentru a înțelege natura, omul nu trebuie neapărat să o imite, să adopte regimul ei de apariție și funcționare: trebuie doar să înceteze a-și exercita - în perimetrul ei - propriul său regim de funcționare." Însă în capitolul precedent legat de impresioniști scrie: "Neglijându-și - în fața naturii - personalitatea, impresioniștii păcătuiesc pe aceeași linie cu cei care nu vedeau în natură decât oglinda propriilor lor afecte."

Cu cele mai multe din observațiile autorului

în subcapitolul *Impresionism și imanentism*, capitolul Estetica Pitorescului din volumul "Peisaj și melancolie" sunt de acord, numai că tocmai aceste caracteristici ale impresionismului care lui i se par negative, sunt cele pentru care acest curent reprezintă o perioadă deosebită. Aceste trăsături le considerăm calități, iar parcurgerea acestui capitol ne dă prilejul să conturăm și mai bine ideile reținute după consultarea anumitor cărți despre curentul impresionist, după cum voi explica în cele ce urmează :

"Natura era locul lor de muncă.[...]de fapt, nu devenise decât... ambianța și unealta unor experiențe fără directă legătură cu ea." - scrie A.P și ne putem întreba oare la ce legătură directă se referă autorul, și oare ce legătură poate să fie mai directă decât experiența trăirii și lucrului în ea. Oare cum poți crea o legătură mai directă lucrând în atelier?

"Impresionismul e și el "duminical"; dar într-o epocă în care duminica s-a banalizat: e o zi a săptămânii ca oricare alta, doar că mai lenoasă." scrie autorul... Cât timp peisajul rococo este un peisaj de toate zilele, scăldat într-o atmosferă de sărbătoare, impresionismul va fi un peisaj duminical marcat de o dispoziție comună, este de părere autorul folosindu-se de termenii lui Joseph Gramm.

Oare este într-adevăr peisajul impresionist duminical? Ne este greu să percepem peisajele impresioniste ca fiind duminicale sau banale. Cum am putea percepe lucrarea lui Gustave Caillebotte, *Lăcuiții de parchet* sau *Gara din Saint - Lazare* a lui Monet ca fiind duminicale, dar o "duminică mai lenoasă..." Motivul pentru care pot părea duminicale este că picturile impresioniste sunt lipsite de dorința pictorului de a transmite părerea despre subiect, astfel că ele nu transmit dramă, critică etc.

"...o sumă de senzații fără semnificație"; "...natura capătă o omogenitate mai curând derutantă"; "Natura e înregistrată ca o sumă de accidente optice"; "Spațiul e violent "fizicalizat": e un "fapt" mecanic, care incită la experimentare mai mult decât la contemplație" - scrie autorul despre tabloul impresionist. "E spațiu văzut, nu privit" - îl citează pe Spengler. " El iradiază, în cel mai bun caz, o atmosferă (eine Stimmung), dar e lipsit de "destin". "

E spațiul văzut, nu privit, e cât se poate de adevărat! Mai precis e pictat de un om care "a uitat cuvintele", artistul se abandonează total creației, suspendându-și mintea. Asta cred că înseamnă starea de "releu": de a lăsa energia să curgă prin tine, fără să te opui... exact ce citim în Epilog-ul cărții: " Oricât de contrariată s-ar simți inteligența noastră, ceea ce îi cerem e sacrificiul suprem: suspendarea de sine, ne-gândirea (wu-shin)."

Citim în carte citatul din Kenneth Clark după care impresionismul este "...expresia desăvârșită a unui umanism democratic, a celui trai bun care, până în vremea din urmă, era considerat ca fiind accesibil tuturor." Temele prezentate sau alese în pictura impresionistă sunt de toate felurile, și nu ni se pare că impresionismul se numără printre curente din pictură care idealizează (sunt altele). Nici nu dramatizează, nu critică, și nici nu e moralizator ca în alte epoci, toate acestea tocmai pen-

tru că "e spațiu văzut și nu privit", ceea ce nu înseamnă altceva decât că lipsește mintea din ecuație. "...disproporția dintre seducția lumii exterioare și cultivarea interiorității. Impresionismul e splendoarea unei civilizații pentru care nimic nu pare mai adânc decât retina." sau "...exactitatea retiniană, neprelucrată de nici o inserție a launtricului", scrie autorul.

Zola scria... și Andrei Ple^ou citează "...nici unul dintre artiștii acestui grup n-a realizat cu toată forța și în mod categoric formula cea nouă pe care o aduc cu toții". Tocmai din acest motiv impresionismul înseamnă eliberare - eliberare de regurile și de constrângerile de până atunci! Impresionismul este un "respiro în istoria artei", cum am mai scris anterior, pentru că și înainte și după, existau reguli despre cum se face o "pictură bună." Impresionismul eliberează pictura de aceste constrângeri, este o revoluție în istoria artei, o purificare. Dar criticii acelor timpuri și aparent și cei de azi, caută regulile pe care în impresionism nu le vor găsi. "Scriitorilor din acea perioadă care se întâlneau la Cafă Volpini (centrul mișcării simboliste) le era greu să înțeleagă o pictură care nu putea fi pusă în cuvinte fiind bazată pe tehnici la care pictorul ajungea intuitiv prin explorări picturale", după cum putem citi în studiul lui Phoebe Pool, *Impressionism*, (New York, 1967, cap. „Lucrările târzii ale lui Monet, Renoir și Pissaro”).

Nu există formulă. Asta înseamnă eliberare de constrângeri! Desigur acest fenomen îl (re)întâlnim și în arta contemporană. Dar impresionismul a fost cel care a deschis drumul.

"E mult mai ușor pentru scriitorii și criticii să înțeleagă picturi care ori conțin subiecte semnificative din punct de vedere intelectual ori sunt făcute după un plan precis, ca și unele din lucrările lui Ingres. Dar munca lui Monet (ca și a lui Cezanne) e bazată atât de mult pe tactici dezvoltate de pictorul respectiv, încât e foarte dificil pentru un critic să o explice unei persoane care nu este pictor, la fel cum o mâncare gătită bazată pe o bună intuiție este greu de analizat prin cuvinte." (Phoebe Pool, *Impressionism*, cap. „Lucrările târzii ale lui Monet, Renoir și Pissaro”).

și Andrei Ple^ou consideră că drumul spre natură (sau spre divin) începe cu suspendarea diferenței dintre "înăuntru" și "afară". Însă nu crede în "ochiul pur" al impresioniștilor, care "în efortul său de a rămâne pur, "obiectiv", reușește să fie, în cele din urmă, miop: el reduce timpul la instantaneitate, cunoașterea la vizualitate, metafizica luminii la o scenografie a scilpirilor." Am putea zice, cu alte cuvinte, că ochiul impresionist redă prezentul, și cum altfel am putea trăi prezentul? Nu doar dacă uităm de Noi?

"Reducerea timpului la instantaneitate e un aspect al confuziei - deja incriminate - dintre devenire și accidentalitate", scrie Ple^ou despre încercarea impresioniștilor de a capta momentul prezent, care oare nu este singurul moment adevărat? Apelând la teoria duratei a lui Bergson, care consideră că "clipa e o abstracțiune", scrie " Cu atât mai puțin captezi - într-un instantaneu - natura. Nimic nu se petrece în perimetrul ei "dintr-o dată"[...] Natura nu se revelează pe sine în "instantanee". Instantanee nu poate fi decât experiența optică a naturii. Impresionistul apare, a^oadar, drept un personaj îndrăgostit de propriile sale senzații, mai mult decât de spectacolul care le provoacă." Andrei Ple^ou consideră deci că fără o activitate cerebrală complexă ceea ce trăiești





este doar o experiență senzorială.

În opoziție cu filozofia lui Bergson, Andrei Pleșu amintește apoi de filozofia lui Gaston Bachelard, care afirmă că *"timpul real nu poate fi trăit ca durată, ci, dimpotrivă, numai în actualitatea clipei..."*. Însă nu crede că se aplică în cazul impresioniștilor, nu are încredere în "clipa capturată" de impresioniști. *"Ne putem însă întreba dacă «instantaneul» impresionist e asimilabil definiției clipei din lucrarea lui Bachelard."* Despre acesta crede că este un "instantaneu mecanic", că impresioniștii nu au înțeles clipa, altfel nu ar fi creat stereotipii care au *"un singur aspect al instabilității: aspectul ei optic."* Andrei Pleșu, aparent nu se poate decide dacă problema este că picturile impresioniste nu seamănă între ele, sau că sunt stereotipii.

Marea noutate constă însă tocmai în faptul că pictorul impresionist a eliberat pictura de teoretizări, "rețete", constrângeri și tocmai asta era foarte greu de conceput, nu numai pentru criticii de atunci, ci și pentru omul de azi, cum e cazul autorului de față, care caută să explice, să categorizeze, să capteze inexplicabilul și magicul. E asemănător doctorului care crede că știe mai mult despre naștere decât mama care naște, sau despre nevoile copilului nou-născut decât copilul însuși -, greșeala secolului nostru. *"... cum se poate încumeta cineva să picteze natura, dacă n-a făcut decât să o vadă?"* - întreabă autorul... Adică impresioniștii nu au studiat natura, doar au trăit-o... e asemănător cu întrebarea « cum poate da naștere o mamă la un copil, dacă nu a studiat fiziologia înainte?».

Andrei Pleșu scrie despre vizualitate, care nu constă din simplul văz, prin care nu percepem nimic în afară de culoare și lumină. Intuiția combinată cu memoria e la antipodul privirii fugare, iar împreună cu atenția și efortul rațional putem accede către această trans-vizibilitate, la care "ideologia impresionistă nu accede, datorită exceselor ei imanentiste." Dacă pictorul impresionist nu filtrează cele percepute prin filtrul cunoașterii sale dobândite într-o viață, purtându-se ca un releu : "ca un om care a uitat cuvintele" atunci creația lui, am putea crede, este una superficială (fără transvizibilitate)..., sau cu alte cuvinte singura modalitate de a "transvedea" este cea care implică și mintea.

"Natura nu își etalează semnificația în prezentul ei nud."; *"Impresionismul e, în mare măsură, sclav al evidențelor"* - scrie Andrei Pleșu, iar pictura impresionistă nu are așadar nici o valoare fără retrospective sau prospective, contrar teoriei lui Gaston Bachelard legată de clipă. Autorul, din motive necunoscute, rezumându-se doar la văz, dintre toate simțurile, îl consideră inferior gândirii. Dacă ar fi așa, am putea răspunde rațional la toate marile întrebări ale existenței...

"Impresionismul, în ciuda subsolurilor sale etimologice, nu e decât o analiză a naturii din perspectiva simțului comun." - În primul rând pictura impresionistă nu avea de obicei asemenea subsoluri etimologice, fiindcă la acel moment se practica o pictură mai degrabă empirică. "Demersul gândirii lor a îmbrăcat un caracter empiric. El avea să capete, de-abia cu neoimpresioniștii, un caracter metodic, sistematic, consecvent." (Eugen Schileru, *Impresionismul - "Notații pentru un eseu"*). Impresioniștii au ajuns treptat la aceleași concluzii ca și fizicienii, dar prin intuiție... singurul lor „ideal” fiind lumina. În al doilea rând, pictorul impresionist nu făcea analiză, criticii încearcă să o facă. Probabil din acest motiv autorul nu consideră pictura impresionistă ca fiind o pictură profundă, pentru că nu se



Dragoș Pătrașcu *Gemelele* (detaliu) instalapție, intervenție pe obiecte, asamblaj

încadrează în nici una din stereotipiile cunoscute de el până atunci. Nereușind să o explice, tinde să o respingă.

"...lumina e, în același timp, cel mai subtil element material și cea mai densă manifestare a spiritului: e o punte între vizibil și invizibil, un mijlocitor" - scrie aceste cuvinte minunate Pleșu. "[...]Mai mijlocește ea ceva în impresionism? Mai mijlocește ea măcar intuiția naturii? Sau a devenit un oarecare dat chimic, un grațios efect de suprafață?" Autorul scrie că lumina impresioniștilor "spre deosebire de cea «tradițională», e o lumină prin care lucrurile nu se văd." Aici menționez, că lumina "tradițională" era una care nu există de fapt în realitate, deoarece peisajele din picturile până la impresionism au fost făcute în lumina atelierelor, având o lumină stranie și nenaturală în peisaj, deoarece lumina din fundal diferea de obicei de lumina care cade pe figuri, ex. Manet - *Prânzul pe iarbă* -, citim în Anthea Callen - *Techniques of the Impressionists. "Lumina nu e concepută, așadar, ca fiind ordinea adâncă a peisajului. Nu e temeiul lumii, e doar un chip al lumescului: e costum de paradă, exuberanță profană, vervă coloristică."*

"...e o natură fără istorie, fără durată, fără mister"... Pare să fie într-adevăr o natură fără istorie, fără durată - aceste absențe fiind caracteristice momentului prezent. Dar nu suntem de acord cu afirmația că este fără mister! *"E o natură familiară, cum nu e niciodată adevărată natură..."* - dar oare cu istorie și cu durată e o natură adevărată? E o natură familiară deoarece pictorul se simte unul și același cu natura.

Într-adevăr impresionismul nu redă nici un gând din spatele peisajului zugrăvit, cum scriam și în articolul "Impresionism: Între refuzul teoriei și arta meditației". Dar o fi oare acesta un fenomen negativ? Într-adevăr nu reușește să zugrăvească un peisaj așa cum există el în timp (analiza), deoarece reușește să ne transmită clipa prezentă. Oare o fi aceasta un lucru neglijabil? Ne oferă ceva dincolo de ce percepe filtrul gândirii noastre. Ne arată tocmai acel strop inexplicabil al existenței. Privind o pictură impresionistă aceasta ne transportă direct acolo. E adevărat că redă numai o clipă, dar acea clipă o împarte cu

privitorul, care face o călătorie în timp și spațiu.

Într-adevăr diferența dintre stilul și temele pictorilor impresioniști este foarte mare, aparent nu au nici o legătură. Parcă nu le leagă nimic (vezi citatul din Zola mai sus, care scria *"nici unul dintre artiștii acestui grup n-a realizat cu toată forța și în mod categoric formula cea nouă pe care o aduc cu toții..."*).

Realitatea este că îi leagă bucuria de a picta și bucuria trăirii plene a momentului prezent. Deoarece, dacă scoatem din ecuație mintea, va rămâne numai bucuria de a trăi clipa prezentă, tocmai pentru că impresioniștii redau libertatea omului (pictorului) de a se bucura de pictură. În impresionism temele diferă între ele foarte mult, deoarece această trăire plină a momentului prezent, în care se ertg granițele dintre lumea exterioară și lumea interioară a noastră, descoperim frumusețea în orice. Peisajele sunt preferate, deoarece contactul direct cu natura facilitează această stare eliberatoare de bucurie și de contopire, dar pictorul impresionist sau omul în general, care trăiește acel moment de bucurie maximă a clipei prezente, o poate descoperi oriunde pe neașteptate.

Pentru mulți critici, acest lucru face ca pictura impresionistă să fie o pictură naivă sau o pictură superficială, dar considerăm că tocmai din acest motiv ea are un efect înălțător și purificator. Asta explică și faptul de ce se folosea sala *Nuferilor* din Orangerie (Monet) pentru efectele sale terapeutice.

Animalele trăiesc în prezent, nu trăiesc cu frica de viitor sau cu regretul pentru trecut, trăiesc plin fiecare moment, în psihologie se învață azi diferite tehnici care se numesc "Mindfulness", tehnicile vechi de yoga - meditația. Oare dorința impresioniștilor de a se elibera de orice gând (negativ sau chiar pozitiv), de orice filtru impus de societate e atât de neglijabilă sau este o realizare pentru omul modern? Desigur, e posibil ca acest lucru să nu fie făcut neapărat conștient la ora actuală. Era o epocă a plăcerii pure de a picta.

În sensul acesta Monet rămâne reprezentatul cel mai consecvent al impresionismului, care nu a fost influențat de noile desoperiri legate de fizică și de apariția stilurilor neoimpresionism, divizionism, pointilism, și și-a continuat explorările picturale personale până la moarte.

Bibliografie:

Anthea Callen - *Techniques of the Impressionists*, New York, 1993.

Francois Mathy, *The Impressionists*, New York, 1961.

Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, București, Humanitas, 2009.

Phoebe Pool, *Impresionism*, New York, 1967 (cap. „Lucrările târzii ale lui Monet, Renoir și Pissaro”).

Eugen Schileru, *Impresionismul - "Notații pentru un eseu"*. București, 1978.

Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. Meridiane, 1994

muzica

In memoriam Joe Cocker

RiCo

Joe Cocker a transformat compoziția *With a Little Help From My Friends* (de *Beatles*) într-un imn al genului soul (ajungând pe locul 1 în clasamentul de vânzări ale pieselor din Anglia în 9 nov. 1968), devenind o lucrare celebră pe plan internațional după recitalul memorabil de la festivalul *Woodstock* (1969). Solistul și-a câștigat ulterior un public larg la nivel mondial prin balade de succes precum *You Can Leave Your Hat On*, *N'oubliez jamais* (preluarea după Billy Preston), *You Are So Beautiful* și duetul cu Jennifer Warnes, *Up Where We Belong* (pentru care a primit premiul Grammy în 1983).

Joe Cocker a cântat de trei ori în România. Prima sa prezență la noi este înregistrată la *Rock Mania '95*, când a urcat pe scenă alături de Rod Stewart și Eros Ramazzotti (a mai fost în 2005 la Cerbul de aur și în 2013 la București).

În 2014, Joe Cocker a susținut ultimul său turneu în Europa (*Fire It Up Tour*). Ultima sa prezență scenică a fost înregistrată la sala *Hammersmith Apollo* din Londra (13 mai 2013).

Artistul (n. John Robert Cocker în 20 mai 1944 la Sheffield/Anglia) a decedat în locuința sa, Mad Dog Ranch (din Crawford, Colorado/SUA), în 22 decembrie 2014, la vârsta de 70 de ani, în urma unor complicații asociate cancerului pulmonar de care suferea de ceva vreme. Joe Cocker rămâne viu prin vocea sa versatilă, având un timbru empatic, cald, emotiv, inconfundabil de bariton-bas, și mișcări scenice impresionante.

Joe Cocker a fost influențat muzical în copilărie de americanul Ray Charles și englezul Lonnie Donegan. Se spune că a urcat prima dată pe scenă la 12 ani, alături de fratele lui mai mare, Victor (care avea o formație cu instrumente improvizate – *skiffle group*). În 1960, Joe Cocker a înființat prima formație, cvartetul *The Cavaliers* (dar aceasta se destramă la mai puțin de un an de la debut). Artistul a renunțat la școală și a început să lucreze ca instalator sanitar termic și de gaze autorizat, frecventând cluburile seara sub pseudonimul Vance Arnold. Pseudonimul vine de la personajul jucat de Elvis Presley în lungmetrajul *Jailhouse Rock* (Vince Everett) și cântărețul country de succes Eddy Arnold.

Se înființează a doua formație (*skiffle band*), *Vance Arnold and the Avengers*. Trupa, care cânta mai mult preluări de blues, ajunge în deschidere pentru *Rolling Stones* în 1963 (la Sheffield City Hall). Repertoriul celor de la *Vance Arnold and the Avengers* include hituri semnate de *Beatles* (dar adaptate în stil blues) și piese proprii, originale, de blues și soul. Vance Arnold a semnat primul său contract cu casa de discuri *Decca* în 1964. Primul extras de single lansat este preluarea *I'll Cry Instead* (după *Beatles*), cu Jimmy Page la chitară. Neavând succesul scontat, contractul a fost anulat la finalul anului, iar artistul a revenit pe scenă cu o nouă formație, și numele său din buletin: *Joe Cocker's Big Blues*.

În 1966, Joe Cocker se reținează alături de Chris Stainton și promovează proiectul *The Grease Band*. *Grease* vine dintr-un interviu citit de solist, în care substantivul este folosit la modul pozitiv pentru a lauda calitățile altei formații (care sună *ca unsă*). Nici această formulă nu depășește limitele orașului Sheffield ca popularitate, dar a atras atenția producătorului muzical Denny Cordell (care a lucrat cu *Procol Harum*, *Moodý Blues* și *Georgie Fame*). Acesta îl invită pe Joe Cocker (solo) în studio la Londra.

În următoarea perioadă, Chris Stainton se mută

și el la Londra, și o nouă formulă *Grease Band* este angajată la *The Marquee Club* (cu Tommy Eyre la clape). A urmat înregistrarea preluării *With A Little Help From My Friends* (*Beatles*, 1967), cu muzicieni de studio, dar succesul piesei pe plan solo (locul 1 în topurile britanice, în 9 noiembrie 1968) nu a dus la destrămarea trupei.

Joe Cocker a transformat preluarea *With a Little Help From My Friends* (de *Beatles*) într-un imn al genului *Soul*. Managementul artistului se folosește de acest succes pentru a lansa artistul în SUA. Prin turneele înregistrate în State, artistul va câștiga și va pierde o avere în foarte scurt timp.

În primăvara 1969, *The Grease Band* susține primul turneu peste Atlantic. Au urmat o serie de apariții în festivaluri, cel mai important fiind *Woodstock* (unde *Joe Cocker and the Grease Band* a trebuit să fie adusă cu elicopterul lângă scenă, din cauza prezenței record). Aflat în plină ascensiune în era hipiotă, Joe Cocker nu este considerat o personalitate hippie. Mai degrabă, el a fost considerat vedetă pop.

Impresionați de interpretarea empatică din *With A Little Help From My Friends*, Paul McCartney și George Harrison au permis artistului să interpreteze și alte piese compuse de ei pe cel de al doilea album de studio, *Joe Cocker!* (1969).

La finalul anului, după refuzul solistului de a mai traversa Atlanticul pentru un nou traseu de cântări alături de formație, *The Grease Band* se destramă.

Turneul era însă confirmat pe numele lui și artistul era obligat să urce pe scene. Astfel, Joe Cocker, cu ajutorul lui Denny Cordell, adună un grup de 30 de muzicieni pentru traseul de date, iar formula a fost botezată *Mad Dogs & Englishmen* (numele fiind inspirat după o piesă compusă de Noel Coward).

Turneul a fost epuizant pentru o bună parte din componență. Pe parcursul celor 48 de date, Joe Cocker a început să bea excesiv de mult, dar s-a înregistrat și material pentru un album live (cu piese cântate în concert). Întors acasă, artistul a avut probleme de sănătate peste care a trecut cu greu.

Colaborările lui rămân strâns legate de artiștii cu care a cunoscut succesul.

A fost rândul lui Chris Stainton să reținseze artistul în 1972, adunând formula de concert pentru următorul turneu (care a debutat la *Madison Square Garden* cu o prezență de 20.000 de spectatori). În octombrie 1972, artistul este arestat la Adelaide la prima sa prezență în Australia, pentru posesie de marijuana. A doua zi, la Melbourne, solistul este arestat din nou după ce se ia la bătaie cu câțiva localnici. Formației i s-a dat 48 de ore să părăsească continentul, iar publicul a protestat în zadar. De aici se trage porecla alternativă a solistului, *The Mad Dog*.

La încheierea acestui turneu, Chris Stainton s-a retras de pe scenă și și-a deschis propriul studio de înregistrări. În aceeași perioadă, Joe Cocker se înstrăinează și de Denny Cordell. Urmează o (scurtă) perioadă în care devine dependent de heroină. S-a lăsat de drog în iunie 1972, dar rămâne atras de băutura.

Pentru următorul album de studio, dizeul-ul preia *You Are So Beautiful* de la Billy Preston. Problemele legate de alcool au devenit însă cronice, iar în 1978, producătorul Michael Lang se înțelege cu Cocker că îi va deveni manager numai dacă promite că se lasă de băut.

Au urmat turnee în America de Sud, Noua Zeelandă și Australia.

În 1979 s-a organizat turneul *Woodstock in Europe*, la care a participat alături de alți numeroși artiști care au urcat pe scenă la *Woodstock* în 1969 (participă deasemenea și la *Woodstock '94*).

Lașăgărul *Up Where We Belong*, cântat alături de Jennifer Warnes pentru coloana sonoră de la *An Officer and a Gentleman* (1982), câștigă premiul Grammy în 1983.

După premiul Grammy, artistul și revine psihic și susține turnee anuale, având cel mai fidel public în Germania. La finalul anilor '80, Joe Cocker este al treilea artist de muzică rock (după *Barclay James Harvest* și *Bob Dylan*) care a cântat în fosta Republică Democrată Germană (în Berlinul de Est și la Dresda).

Joe Cocker este descris de către cei apropiați ca fiind un artist adevărat, un om modest, cu o voce deosebită.



Joe Cocker

Nicolae Filimon, deschizător de drumuri în critica muzicală românească

Paul Stegaru

Pre sfârșitul primei jumătăți a secolului al XIX-lea cultura și arta românească sunt plasate într-o conexiune specifică cu lupta social-politică a poporului nostru, determinată în mare măsură și de conjunctura internațională. Este epoca marilor transformări de structură petrecute în societatea românească, epocă în care toate domeniile vieții politice, economice, sociale și culturale au suferit schimbări înnoitoare. Artă, literatură, îndeosebi arta scrisului și-au adus o contribuție de valoare în lupta pentru răspândirea și aplicarea celor mai înaintate idei politice, sociale și culturale. Personalități reprezentative în cartea istoriei poporului nostru urmăreau îndeplinirea acelorși idealuri: de progres politic, economic, social și cultural.

Întru aceste idealuri s-au unit conducătorii conspirațiilor din anii 1839-1840, printre care, alături de Nicolae Bălcescu, îl găsim și pe Eftimie Murgu, pe care pușini îl cunosc ca primul culegător de folclor din secolul al XIX-lea.

Ideile și directivele culturale ale epocii au fost formulate în concordanță cu cele revoluționare din planul vieții politice, economice și sociale. Teatrul și muzica, nu mai puțin presa, se aliau în conjunctura acelorși obiective.

Ideea înființării primului teatru românesc era subliniată în presă ca o necesitate obiectivă și i se prezicea să devină o tribună de luptă a poporului pentru progres, de infiltrare a ideilor înnoitoare în rândul maselor. Ideea înființării teatrului îi preocupa pe cărturari, în contextul concurenței dintre trupele românești - lipsite de sprijin oficial și greu încercate de concurența celor străine - și teatrul italian stabilit în București din 1843.

Epoca plină de frământări determină în teatru manifestarea unor idei noi, care îmbracă un conținut și forme noi. Genul vodevilului se îmbogățește, subliniind nuanța realistă, de critică socială.

Satira la adresa regimului politic retrograd, biciuirea moravurilor societății devin principale motive, adevărate direcții în noua literatură și arta dramatică ce și subliniază tot mai pregnant caracterul realist-critic.

Entuziasmul publicului românesc, în acea vreme, era susținut de pușinele gazete ale timpului, dar de cronicari muzicali în adevăratul sens al cuvântului nu se putea vorbi încă.

În *Curierul Românesc*, cele mai multe „notițe” erau scrise de I.H. Rădulescu, iar după 1836, după căderea - din motive politice - a teatrului național (întemeiat de Societatea Filarmonică), cronicile despre reprezentațiile teatrale și de operă, care devin tot mai rare, sunt semnate de Cezar Bolliac și D. Apostoloni, și mai apoi de tinerii I. Gănescu și G. Creșeanu.

După Revoluția din 1848 și până în epoca divanurilor ad-hoc, timp în care teatrul italian a stat mai mult sub conducerea lui P. Papanicola, critica dramatică și muzicală, chiar și în forma ei inițială, cunoscută în special din *Curierul Românesc* a fost am putea spune ca inexistentă. Abia la începutul anului 1857 ziarul *Timpul* condus de G.R. Busuioceanu (schimbat curând în *Secolul*), găzduia câteva cronici dramatice și muzicale interesante prin observațiile lor juste asupra

pieselor prezentate, semnate de Eugeniu Carada.

Cronica muzicală din țara noastră, scrisă cu regularitate și pe baza unei pregătiri temeinice în acest domeniu, își are începutul odată cu apariția foiletoanelor publicate în ziarul *Național* semnate de Nicolae Filimon, începând din luna decembrie a anului 1857.

În acest sens, posedând cunoștințe apreciabile de muzică, înțelegând în mod clar rolul criticii și bazându-se pe principii bine determinate în activitatea sa publicistică (cu deosebite aptitudini manifestate în domeniul prozei - romanul social *Ciocolii vechi și noi*) N. Filimon poate fi considerat primul nostru critic muzical.

Iată un tablou al vieții noastre dramatico-muzicale ce a acționat asupra idealurilor și intențiilor lui Filimon, justificând în parte severitatea cu care și începuse activitatea critică și care era strâns legată de situația în care se găsea teatrul muzical, reprezentat de trupe străine, ai căror antreprenori urmăreau doar câștiguri bănești, transformând teatrul într-o întreprindere comercială.

Spectacolele erau mai întotdeauna improvizate, astfel că Nicolae Filimon, într-una din cronicile sale, consemna: „partiturile muzicale atât de puțin studiate și slab realizate, încât deveneau de nerecunoscut, iar decorurile aveau o înfățișare cu totul alta decât ceea ce ar fi trebuit să fie”.

Teatrul de operă italiană avea atunci în țara Românească un frumos trecut și este evident că publicul românesc l-a apreciat și l-a îmbrățișat încă de la început, fiind singurul mijloc de a gusta arta dramatică. În București, cel dintâi antreprenor de teatru melodramatic a fost vienezul Johann Gerger, care reprezenta în 1818 cu trupa lui, printre altele, și opere de Mozart și Rossini.

Trupa germană a lui Gerger a jucat în limba română în 1815, la Sibiu și Brașov, *Vecinătatea cea primejdioasă* de Kotzebue, apoi la București - unde publicul era interesat să frecventeze spectacole dramatice și muzicale - ar fi interpretat *Flautul fermecat* și *Idomeneo*.

Mai târziu, după mișcarea revoluționară din 1821, au trecut prin București și alte trupe. Dintre ele amintim: trupa germană venită la Brașov condusă de Eduard Kreibitz, apoi în jurul anului 1830 și cea a lui Theodor Müller, cunoscut după activitatea desfășurată la Sibiu și Timișoara, unde fusese director de teatru.

Acestea reprezentau deopotrivă opere germane și italiene. Abia în 1843, după încercarea nereușită din anul 1842 a Mariei Theresa Frisch de a impune opera germană, se stabilește în București, cu concursul statului, teatrul italian sub conducerea lui V. Sansoni. De aici înainte opera italiană va câștiga tot mai mult teren, iar teatrul deschis de V. Sansoni, continuat de Henrietta Karl și Papanicola, va fi apreciat și sprijinit, ca unul care parțial în momentul respectiv a contribuit și răspândit gustul pentru muzică, umplând un nou gol, ceea ce nu l-a scutit de reprezentațiile cu totul sub nivel, constituind principalul obiectiv al criticii lui Nicolae Filimon.

Față de „cronicarii întâmplători”, mai sus amintiți, unii buni gazetari și în general cu o vastă cultură, dar cu slabe cunoștințe în domeniul



Nicolae Filimon

muzicii, Nicolae Filimon apare ca o autoritate de prestigiu, având el însuși conștiința pregătirii lui superioare în domeniu.

Data fiind deosebită înclinare a lui Filimon către muzică, pe care o manifesta încă din adolescență, și fiind seama de bogata-i experiență câștigată de contactul direct cu muzica, cele dintr-o scrieri ale sale vor fi scrieri muzicale.

Din lunga lui carieră de cântăreț de strună, din contactul cu acea boemă intelectuală a vremii, în fruntea căreia pe lângă alți vestiți cântăreți strălucea Anton Pann, și din participarea ca statornic și pasionat spectator, și uneori ca actor la reprezentațiile teatrului de operă italiană, N. Filimon și însuși cu elasticitatea spiritului său toate tainele artei muzicale.

Educația muzicală și-a format-o în mod autodidact, dar pe urmă, în decursul de aproape două decenii de practică muzicală neîntreruptă, cântărețul de la strana bisericii Enei trecuse prin strana - fie chiar și neoficial - lui Anton Pann, prin corul Henriettei Karl, prin orchestra lui Paul Papanicola - ca flautist, și cu o apreciabilă sete de cultură și completase toate cunoștințele muzicale, tehnice și literare, ajungând astfel să stăpânească toate secretele muzicii.

În ceea ce privește cultura muzicală generală, N. Filimon citește și adâncește în mod minuțios cele mai ample lucrări din domeniul istoriei muzicii, tratate, în ceea ce privește compoziția muzicală, ale unor muzicologi și compozitori cu prestație mondială din epoca respectivă, ca: Gianbattista Martini, Tomaso Antonio Vitali, Peter Lichtental, Francois-Joseph Fetis și Anton Reicha.

Cunoștea și urmărea activitatea publicistică muzicală a lui Josef Louis, D'Ortigue și Paul Scudo și era în legătură cu cercurile muzicale italiene, întreținând relații profesionale cu gazetele și revistele de teatru și muzică din Milano. Prin aceste legături, pe care le-a întărit și mai mult, și desăvârșea cunoștințele asupra muzicii străine și în special a celei italiene, urmărind pe viu, prin intermediul călătoriilor în străinătate, o seamă de manifestări artistico-culturale, ceea ce subliniază îndeajuns formația sa complexă.

Toate acestea, arătate mai sus, N. Filimon se simțea chemat a le explica și altora; nu teoretic, ci de la înălțimea unei tribune publice, folosind

desele prilejuri oferite de reprezentațiile teatrului italian. Din aceste preocupări a izvorât seria foiletoanelor sale la *Naționalul*, prin care Filimon introduce în cultura românească rostul unei adevărate critici muzicale moderne, al cărei sens va fi cu prisosință subliniat de o întreagă concepție asupra rolului artei, după cum ne-o dezvăluia următorul text: „Misiunea artei nu poate fi decât aceea de a cuprinde cu diferite exigențe ale popoarelor, a îndeplini necesitățile lor și a reflecta în sine caracterul și diferitele moravuri ale acestora, urmărindu-le îndeaproape în mersul lor către civilizație. Artele înaintază și se perfecționează”.

Iată un cadru social-artistic și o formație complexă la care se adaugă o pasiune și o vie dorință de îndrumare și formare a publicului românesc spre adevăratele valori artistice, pentru că „arta – după cum spunea Filimon – nu are la noi numai misiunea de a face distracția publicului ci și instrucția lui din punct de vedere muzical”, cu atât mai mult cu cât în momentul istoric respectiv publicul ce frecventa spectacolele teatrelor muzicale era fie pervertit, fie de-a dreptul dezgustat de nivelul scăzut al unor reprezentații dramatice. Convins de importanța artei, care-l pasiona, și de înrăurirea sa asupra publicului spectator, N. Filimon se arată pătruns de răspunderea misiunii sale și ține să precizeze atitudinea critică chiar din prima sa cronică muzicală.

Iată cum își exprima N. Filimon pe scurt principalele obiective, într-un text ce cuprinde cu consistență complexele sale vederi, multitudinea planurilor ce le viza viitoarea sa critică: „Vom prețui, din punctul de vedere artistic și muzical, executarea fiecărei opere în parte în ansamblul ei, vom critica cu imparțialitate și fără pasiune felul cântării fiecărui artist, frumosul și urâtul, binele și răul, fiindcă ne-am propus ca printr-o critică severă să luminăm oarecum publicul asupra muzicii teatrale. Pentru că numai atunci se poate introduce adevăratul gust muzical, când publicul va veni în stare a înțelege bine operele muzicale și a prețui frumusețea armoniei în perfecțiunea executării ei. Deci adevărata misiune a unui teatru de operă este ca traducând cu fidelitate cugetarea maeștrilor și reproducând pe scenă operele lor așa precum sunt scrise să formeze gustul publicului iar nu să-l strice”. Tot astfel, sublinia Filimon: „Criticul fie teatral sau de orice altă specialitate, trebuie mai întâi de toate să fie bine inițiat în specialitatea sa, să studieze cu profunditate subiectul ce voiește a critica și în expunerea critică ce face să arate adevărul fără parțialitate sau pasiune, căci altfel el devine poate și fără voia lui un calomniator și, în loc să contribuie la luminarea publicului, din contră îl face să piardă și puțină cunoștință a binelui sau a răului cu care l-a dotat natura. Arta fu simbolul credinței noastre din ora în care am luat până în mână să criticăm; nu l-am părăsit niciodată și nu-l vom părăsi decât odată cu această misiune”.

Vom urmări practic câteva din punctele de vedere de la care pornește N. Filimon, idei pe care le urmărea în scrierile sale. Bazat pe aceste principii atât în ceea ce privește arta cât și în ceea ce privește critica și aruncând o privire generală asupra tuturor articolelor sale de critică muzicală, subliniem cele două mari planuri, permanent și atent urmărite de Filimon în toate scrierile sale de critică muzicală, ce nu se abat de la principiul că: „Arta trebuie să reflecte epoca și mediul social”. Acestea se axau pe: o primă analiză istorico-teoretică ce include o prezentare a conținutului lucrării muzicale, câteva date asupra autorului, plasarea în epocă. și cea de-a doua, cuprinzând detaliate referiri la realizarea din punct de vedere artistic, interpretarea solistilor, ansamblului,

orchestrei, decoruri, costume, precum și considerații asupra punerii în scenă. S-ar părea, din analiza cronicilor sale, că prin metoda sa critică, N. Filimon urmărea să evidențieze aspectele negative și cu orice preț să coboare sub nivelul mediocrității teatrului italian.

Precumpănitor negativist, dar nu exclusivist, apare acest caracter al criticii sale pentru că-l vedem nu o dată pe Filimon că-și redacta cronicile după a doua sau a treia reprezentație a unei opere, așteptând cu răbdare și indulgență fixarea execuției scenice și muzicale, ca să-și poată da cu nepărtinire aportul critic. El se bucura de fiecare progres înregistrat, după cum găsea frumoase cuvinte de încurajare și de laudă la adresa interpretilor care căutau și izbuteau în execuția lor să rămână în marginile artei celei adevărate.

Pe cântărețul Rachele Gianfredi, de multe ori aspru criticat, o remarcă cu largă mulțumire în rolul principal din *Maria de Rohan* de Donizetti și-și exprima bucuria pentru posibilitățile muzicale ale cântărețului Francesco Steller, ba chiar, ce este mai rar în critica sa, de felul corect în care s-a desfășurat întreaga reprezentație a operei *Maria de Rohan*.

Este, deci, demn de remarcat faptul că, nu critica pentru critică îl pasiona pe N. Filimon, ci critica pentru stimularea și realizarea spectacolelor teatrului italian la nivelul artei, care să satisfacă gustul muzical al inițiatorilor și să introducă pe necunosătorii în creațiile muzicale ale timpului. Dar momentele de încântare artistică erau cu totul rare și ca atare cronicarul era silit să se întoarcă pentru multă vreme la severitatea, sinceritatea, imparțialitatea ce-l caracteriza.

Începându-și cariera în corul și orchestra teatrului italian și sfârșind-o în calitate de cronicar al aceluiași teatru, Filimon va manifesta o certă preferință pentru teatrul italian, muzica italiană.

Cele câteva biografii scrise de el, în 1858, ca și traducerile, împreună cu I.G. Valentineanu, libretelor de operă ce erau în repertoriul teatrului italian, atestă înclinația sa pentru opera italiană, închinată fiind unor reprezentanți de seamă ai operei italiene.

Activitatea lui muzicală coincidea, de altfel, cu una din epocile glorioase ale muzicii de operă italiană, epoca în care întreaga Europă încă mai era stăpânită de minunata invenție melodică a unor Rossini, Donizetti, Bellini și Verdi. Între 1830-1860 toate orașele cu oarecare pretenții din Europa adăposteau câte un teatru de operă, iar cântăreții italieni erau solicitați pretutindeni.

Comparând aportul germanilor și italienilor în materie de artă, N. Filimon subliniază că: „exceptând pe italieni, nu cunoaștem o altă națiune din Europa care să fi cultivat și să cultive muzica cu atâta pasiune ca germanii. Deschideți istoria muzicală și veți vedea că dacă arta aceasta s-a ridicat la perfecțiunea la care se află astăzi, este datorată în mare parte acestei națiuni. Germanii inventează cele mai multe instrumente muzicale. Ei și flamanzii perfecționează armonia, care în secolul al XV-lea era cu totul incapabilă de a exprima diferitele idei tonale ce fac frumusețea muzicii actuale”.

Curiozitatea de a auzi și de a învăța l-a făcut să cunoască toate capodoperele muzicii germane. Adânc stăpinit de farmecul celei italiene, el găsește mari calități muzicii germane, dar conform concepției sale că: „arta trebuie să producă în inima omului efecte să miște sufletul”, Filimon se declara hotărât pentru arta muzicală italiană „ce merge direct la inimă”.

O a doua numită limită pe care Filimon a manifestat-o față de cultura muzicală germană nu

provine din necunoașterea acesteia (sublinierile ce le face Filimon pe marginea călătoriilor sale în străinătate dovedesc tocmai o amănunțită cunoaștere a acesteia), ci această rezervă este ilustrată pe de o parte de o limită a însăși gustului general european, o rezervă, poate o neînțelegere, față de arta wagneriană în special. Mărturisirea e prețioasă mai mult prin sinceritate decât prin argumentația ei și vrea să justifice poziția față de muzica lui Wagner, al cărui *Lohengrin* l-a ascultat la teatrul din München.

Cu tot efortul nu a putut afla „nici o nuanță cu care să-mi excite cel puțin curiozitatea. Totul în acea operă era o confuziune, melodia care este baza principală a muzicii lipsea cu totul; armonia cea naturală, ce satisface urechea și inima, era înlocuită prin niște tranzițiuni și acorduri repetate la părțile acute, medii și grave, prin care Richard Wagner pretinde a descrie lumina focului și a fulgerului, a reprezenta distincțiunea culorilor și a divina viitorul fără să observe căutarea unor efecte noi, acolo unde nu se mai găsesc decât defecte și neant”.

Opinia lui Filimon nu trebuie să ne surprindă. Argumente ca acelea aduse de el se puteau citi până nu de mult alături de altele judicioase asupra muzicii wagneriene.

Cu totul surprinzător ar fi fost, deci, ca acum un secol și jumătate Filimon să fi receptat muzica lui Wagner, pe care nici astăzi mulți n-o înțeleg, sau mai precis nu o gustă. La data aceea ineditul muzicii wagneriene era mai frapant și se înțelege că unul care preferă pe Rossini, Bellini, Donizetti sau Mozart, cu atât mai mult nu-l acceptă și înțelege pe Wagner.

Totuși activitatea și interesul pentru lucrările teoretice îl îndeamnă pe Filimon a mărturisi că: „Exclusiv de la acest maestru calea cea greșită pe care voiește să reformeze muzica, îi rămân multe merite și credem că arta muzicală și dramatică va profita mult din scrierile sale”.

Filimon avea un spirit receptiv și făcea eforturi de obiectivitate, care în privința lui Wagner au lipsit multor muzicologi și cronicari muzicali (bineînțeleși străini) din vremea aceea.

În ceea ce privește meritele primului nostru critic muzical, Nicolae Filimon, se datoresc în primul rând în stabilirea metodei sale critice, care are în vedere pe lângă regulile consecvente de publicistică muzicală și capacitatea de înțelegere a publicului românesc.

Mai întâi, pentru a forma educația acestui public, pornește de la expunerea libretului operei respective, căutând legătura sa organică cu compoziția muzicală respectivă și analizează execuția muzicală și jocul artiștilor pe scenă, gradul de realizare artistică. Având în vedere atât metoda cât și concepția despre artă și rolul ei, despre adevărata misiune a unui teatru de operă, preocuparea lui Filimon în critica muzicală era aceea de a contribui la formarea gustului artistic al publicului românesc și de a veghea cu severitate ca manifestările muzicale să-și îndeplinească misiunea lor.

Din analiza activității sale de cronicar muzical putem remarca spiritul cu totul nou pe care Filimon l-a introdus în judecarea manifestărilor artistice ale vremii, de unde și însemnătatea criticii sale pentru dezvoltarea unei vieți intelectuale în armonie cu tendințele de progres ale culturii românești.

balet

Visul unei nopți de vară - premieră coregrafică la Opera Maghiară din Cluj

Mirela Mercean-Pârc

Premiera din 16 decembrie 2014 a baletului *Visul unei nopți de vară*, creat de coregrafa Melinda Jakab, a fost un succes de mare anvergură. Publicul a umplut sala Operei Maghiare, biletele fiind epuizate cu mult înaintea premierii, confirmându-se astfel interesul acestuia pentru spectacolele de balet. Cauza acestui exod al oamenilor către sala operei a fost, cred, valoarea confirmată în timp a spectacolelor coregrafei. Am fost în sală la premieră, însă am preferat să revăd spectacolul lăsând să mi se limpezească puternica impresie și impactul emoțional al primei întâlniri. La cea de-a doua reprezentare, care a avut loc în 19 ianuarie 2015, confirmările s-au adevărat. Avalanșa de imagini, întâmplări, evenimente, feeria de lumini, culori, simboluri, virtuozitatea muzicală și coregrafică au atins în acest spectacol cote maxime, iar frumusețea baletului nu a constat doar în spectaculozitatea evidentă a reprezentăriei, ci, mai ales, în coerența, echilibrul și limpezimea gândului artistic. Viziunea coregrafică și regizorală este în întregime creată cu mijloacele de exprimare ale dansului neoclasic și contemporan, și în perfectă concordanță cu conflictul dramatic al celebrei piese create de William Shakespeare, ale cărei acțiune și personaje au inflăcărat imaginația lui Felix Mendelssohn-Bartholdy pentru a da viață nemuritoare muzici de scenă pe care se bazează spectacolul.

Ars Poetica spectacolului

Acțiunea se petrece, conform cu firul dramatic original, pe două planuri: cel de basm al viselor, populate de zei, zâne și spiriduși, și planul real în care se desfășoară povestea îndrăgostiților din Atena și respectiv întâmplările hazlii ale comedianților. Pădurea și Cetatea reprezintă cele două spații spectaculare investite cu funcții simbolice opuse: libertate versus lege/constrângere, vis versus realitate, irațional versus rațional, dionisiac versus apolinic, spații a căror funcționalitate estetică merge până la simbolurile culorilor și ale formelor. În programul de sală, citându-l pe Italo Calvino, autoarea introduce o perspectivă psihanalitică prin ideea că orice vis reprezintă o enigmă ce ascunde o dorință sau o teamă. „Personajele principale din *Visul unei nopți de vară* se pregătesc să-și jure credința unul altuia pentru toată viața, dar înainte de noaptea nunții trebuie să se confrunte cu toate temerile și dorințele de care, pe timpul zilei, nu sunt conștienți. Pădurea reprezintă «locul de joacă» al subconștientului, unde personajele pot să facă tot ceea ce la lumina zilei nu au curajul să facă. Este locul conflictelor, al contradicțiilor, al lucrurilor cu mai multe sensuri, locul tuturor posibilităților. Dacă credem ceea ce ne spune titlul, toată acțiunea se petrece în visul personajelor. Totuși, în calitate de public, percepem lucrurile ca fiind reale, deci nu ne îndoim de existența zânelor. Iar dacă este așa: Cine visează? Personajele sau noi?” (Melinda Jakab). Alexandra Felseghi, în calitate de

dramaturg al spectacolului, reliefează actualitatea piesei dar și plasarea sa într-un context ideatic original: „Ar fi păcat să nu înțelegem permanenta modernitate a piesei - hazardul, forța, dar și superficialitatea relațiilor interumane, perpetua luptă dintre sexe, controlul societății și lipsa intimității, datorată tehnologiei. *Visul unei nopți de vară* este un mozaic de povești independente, a căror legătură o constituie cadrul natural și lumea visului. De-a lungul existenței, fiecare dintre noi oscilează între două planuri, real și virtual, care devin constante ale construcției noastre individuale. În fond, comedia shakespeariană ridică o întrebare identitară extrem de actuală pentru lumea noastră, suprasaturată de imagini repetitive, în care ne este foarte greu să distingem originalul de copia sa” (Alexandra Felseghi).

Așadar, identitate și alter ego, vis și realitate, bine și rău, subconștient și conștient, iubire-ură, gelozie-încredere, comic-dramatic, dorință-teamă, instinctual-cerebral, haos-cosmos, și lista rămâne deschisă, toate într-un spectacol complex, dinamic, unic.

Cadru, acțiune, dans și simboluri

Cadruul de basm se conturează încă din primele acorduri ale uverturii. Ca în lumea lui Disney, publicul poate citi desfășurarea acțiunii de pe un pergament ornamentat ce se derulează pe ecran. Prima scenă se desfășoară în cetatea Atenei, unde dansul Hyppolitei - Katrinecz Erika - cu Teseu - Radu-Valentin Pop -, evoluează statuar pe o muzică eclectică (bandă, cu elemente de etnicitate grecească și intonații celtice). Costumele sunt negre, ascetice, scena simplă, sobră, mișcările solemne, iconice, cu posturi preluate parcă din basoreliefurile antice grecești. Dansul celor doi viitori miri devine colectiv, celebrativ, perfect sincronizat, simbolizând imuabilitatea legilor ateniene și implacabilitatea hotărârii conducătorilor asupra soartei celor doi îndrăgostiți, Hermia și Lysander, care apar pentru a-și afirma iubirea. De sus, coboară tuburi roșii care acoperă capetele ateniencilor, conectându-i la o altă lume, poate cea a zeilor, sau poate cea a propriilor euri, la lumea subconștientului.

Instantaneu această lume își face apariția pe scenă, mijlocită de umbra lui Puck. Este lumea pădurii, viu colorată, cu forme stilizate, contorsionate, cu cercuri-scorburi din care se ivesc creaturi ale visului sau fanteziei, peste care domină Oberon, stăpânul văzduhului (Rareo Câmpean) și Titania (Viorica Bogoi), stăpâna vegetației. Symbolismul culorilor este evident, atât la cele două zeități - Oberon, un imens fluture albastru, Titania, acoperită de ghirlande de frunze - cât și în ceea ce privește costumele zânelor și ale spiriduișilor, al căror albastru și verde alternează, prin light designul spectaculos, schimbându-li-se apartenența în funcție de contextul dramatic, din creaturi ale aerului în spirite ale vegetației și invers. Singur, Puck poartă roșul vieții, al iubirii, al sacrificiului, dar și al jocului, el leagă și dezleagă, încurcă și descurcă,

este mijlocitorul celor două lumi. La început „spiritele verzi” și „spiritele albastre” se întrepătrund într-un dans armonios, de pace și armonie naturală. Nuanțele de verde (culoarea Titaniei, vegetația) se armonizează cu nuanțele de albastru (culoarea lui Oberon, cerul și apa). Regia eclerajului este foarte eficientă, culorile fiind poșentate în așa fel încât pe anumite porțiuni ale scenei, pe costume, verdele pare albastru și invers.

Spectaculos și impresionant apare în scenă Oberon, pe o coloană sonoră înregistrată cu zgomote și sunete ale furtunii, dezvăluind furiile văzduhului în supărarea sa pe Titania. Jocul lui Puck cu zânele este un adevărat recital de virtuozitate: pare haotic, dezordonat, cu gesturi impulsive, instinctuale și capricioase, Puck le supără și le împacă, le joacă farse, împreună se înghiontesc, se împing, se duelează. Coordonarea ansamblului a creat acel echilibru cinetic ce poșentează expresia vizuală și coregrafică a ludicului scăpat de sub control.

Duetul Titania-Oberon, temperamental și pasional, surprinde prin frumusețea unor posturi coregrafice expresive și vibrante, gestică și mimică impetuoase, tandre sau posesive, spectaculoase din punct de vedere vizual. Comedianșii din piesa shakespeariană devin - în varianta regizorală și dramatică propusă de Melinda Jakab și Alexandra Felseghi -, balerini, aparținând unei coli de coregrafie, ce doresc să dea un spectacol în cinstea mirilor. Elementele comice sunt poșentate prin satiră și gag, pantomimă și imitație, balerinii luându-se adesea la întrecere și provocându-se, pentru a arăta care este mai bun. Două generații doresc să facă parte din spectacolul de la curte: copiii (fetițe în tutu de la coala de balet) având o profesoară (Maja Liliana), și Poponeș, maestrul de balet (Raul Ciocan) cu trupa sa de balerini adulți.

Cuplurile Lysander-Hermia - realizate de Florin Ianc și Simina Oprean, Demetrius-Helena - interpretați de Dan Bob și Ioana Tôkes, au format un cvartet al cărui design coregrafic a îmbinat elemente ale baletului clasic cu cel contemporan. Prin abundența figurilor acrobatice, pantomimice, prin dinamica extraordinară a salturilor, piruetelor, arabescurilor aeriene, coregrafia recrează zbuciumul sufletesc al personajelor. Costumele grecești, de inspirație romantică și culorile simbolice Hermia - mov/violet, Helena - verde, contrastează cu sobrietatea costumelor negre ale cetățenilor atenienci sau cu excentricitatea multicoloră a costumelor făpturilor de vis.

Apariția muritorilor transformă creaturile aerului și apei în felurite forme vegetale, copac cu crengile/mâini, invizibile pentru oameni, simbolizând dorințele, impulsurile, instinctele, fricile, sentimentele ascunse care-i fac pe aceștia să acționeze din imboldurile date de făpturile acestei realități nevăzute. Spirite ale aerului traversează fulgerător scena, pe cuburi mobile, sugerând zborul. Toate tablourile coregrafice sunt de altfel spectaculoase și incitante vizual.

Momentele dinamice alternează cu tablouri de o sensibilitate lirică aparte, cum este cel al îmbăierii, liniștirii și adormirii Titaniei de către zâne, în zgomotul apei care curge. Scena amintește de ritualurile de fertilitate asiro-babiloniene ale lui Tamuz, zeul vegetației și al vieții. Simbolul sonor al apei, sursa vieții, a apei care purifică, este îmbinat cu cantabilitatea unei muzici aeriene, de un lirism intens, zeia este legănată, răsfățată, purtată pe brațe, adormită. La fel cuplurile Lysander-Hermia, Demetrius-Helena vor fi legate cu fire invizibile de creaturile pădurii care îi vor îmboldi pentru a-și împlini destinul.

Spectaculos și consternant deopotrivă, „dansul lui Puck” este pantomimic, regizorul Melinda Jakab concepând un Puck scindat, metaforă a dedublării eului în contact cu „floarea iubirii”, cea din ale cărei picături muritorii primesc darul dragostei iluzorii. Lupta interioară dintre bine și rău (Puck II are cornițe), dintre rațional și instinctual, sau cea declanșată de nehotărârea de a împlini datoria față de stăpânul Oberon (*light design* albastru) sau față de stăpâna Titania (*light design* verde), pe care îi iubește deopotrivă, sunt de asemenea interpretări simbolice posibile. Impresionantă a fost însă partitura coregrafică realizată de Robert Kalman, balerin, și Cătălin Filip, actor, pe o muzică electronică cu efecte ritmice percutante, creând o lume sonoră stranie, alienată, cu elemente distorsionate și distorsionante, aparținând unei realități virtuale, simbolizând prin mișcările bruște, spasmodice, zbaterea contorsionată a eului dedublat ce tinde spre libertatea fiecărei individualități.

În partea a doua a spectacolului, firul narativ al poveștii shakespeareiene este recreat în scene coregrafice de mare spectaculozitate, împletite cu elemente de umor. Competiția dintre balerini-copii (pe fragmente din *Lacul lebedelor*) și balerini adulți (concurs de street dance pe fragmente adecvate) precum și tangoul pasional dintre Botișor (Sever Preda) și asistenta maestrului de balet (Liliana Maja) au fost realizate cu o tușă satirică, comic-nostalgică, pe când în dansul dintre maestrul de balet, Poponeș, transformat în măgar și Titania coregrafa a folosit o tușă grotesc-ironică, prin mișcările lasciv pasionale ale zânei și cele nătânge ale dobitocului. Efectul unui comic ludic a apărut în scena în care Puck îi mută de colo-colo, ca pe niște marionete, pe cei patru îndrăgostiți adormiți, pentru a rezolva încurcătura sentimentală creată. Marșul nupțial, interpretat integral, a readus solemnitatea gesticii și mișcării statuare a ceremonialului de unire a celor trei cupluri. Finalul, neașteptat, suportă o tăietură postmodernă prin interpretarea în cheie coregrafică a piesei de teatru reprezentată de comedienți la nuntă. Comica poveste shakespeareiană este înlocuită cu o „variantă” tragicomică, având drept protagoniști muzica și personajele din *Lacul lebedelor* de Ceaikovski.

Interpretare

Interpretarea coregrafică și muzicală a întregit un spectacol de o înaltă ținută artistică. Sub conducerea dirijorului Zsolt Janko, orchestra a oferit publicului un regal interpretativ, cu intrări sigure, compacte, sonoritate omogenă, tensionări dinamice echilibrate, virtuozitate și solouri expresive, dovedind încă o dată potențialul de exprimare artistică al acestei orchestre.

Ovații binemeritate au primit din partea publicului protagoniștii: balerini Operei Maghiare, elevii Liceului de Coregrafie *Octavian Stroia*, precum și copiii studioului de dans Katrinecz Erika, dar mai ales creatoarea acestui spectacol, Melinda Jakab și echipa sa: Attila Venczel - scenograf, Andreea Lederják - design de costume, Alexandra Felseghi - dramaturg.

Visul unei nopți de vară este fără doar și poate spectacolul de balet de referință al acestei stagiuni culturale clujene. O realizare de mare forță și o experiență artistică ce trebuie neapărat împărtășită.

teatru

Cel care închide noaptea trezește rana vinovăției

Adrian Pion

După interferențe numeroase *teatru-film*, prezentul artistic ne pune în față incitante și spectaculoase translații tematice *film-teatru*. Glisările acestea au devenit realități inerente în multe cazuri, iar Teatrul Maghiar din Cluj continuă să avanseze pe această linie, după mult apreciatul *Strigăte și nopți* (Premiul pentru Cel mai bun spectacol, premiul pentru Regie - UNITER, 2011), spectacol construit de Andrei Șerban după filmul lui Ingmar Bergman.

Premiera din octombrie 2014, înseriată tendinței semnalate, este tulburătoare montare a regizoarei Nona Ciobanu după filmul *Portarul de noapte*, realizat de Liliana Cavani în 1974. Managerii teatrului clujean au avut în vedere apropiata sumbră comemorare a celor 70 de ani de la Holocaustul din al Doilea Război Mondial. Ziua stabilită la nivel mondial a fost 27 ianuarie, întrucât la 27 ianuarie 1945 supraviețuitorii din lagărul de la Auschwitz au fost eliberați. Și a venit ziua de 27 ianuarie 2015. Chiar în această zi a memoriei genocidului, în sala studio a teatrului a avut loc spectacolul *Cel care închide noaptea*, titlul simbolic ales de regizoarea și scenarista Nona Ciobanu, autoarea prelucrării materiei epice după filmul amintit.

O perdeă neagră amenința, dintr-o clipă în alta, să se reverse, să acopere, să asfixieze mai întâi pe spectatorii din primul rând de scaune, apoi și pe ceilalți. Primul semn de agresiune. Când ea s-a ridicat imperceptibil, spiritul răului a năvălit literalmente pe scenă sub forma unei hărțuiri fizice de o violență extremă. O luptă corp la corp între o femeie și un bărbat, eroii spectacolului: Hanna, în interpretarea superlativ excentrică a minunatei actrițe Györgyjakab Enikő și Max, în interpretarea nu mai puțin remarcabilă a lui Viola Gábor. Hanna în postură de ex-victimă. Max în postură de ex-călău. O confruntare de tip sado-maso, cu rolurile mereu schimbate între parteneri de-a lungul reprezentației, chiar de mai multe ori. Când este ea călăul, când este el victima. Când se insinuează tandrețea, când răbufnesc resentimentele. Un joc de o cruzime înfiorătoare, cum n-am mai văzut. Cei doi actori își sfășiau, la propriu, pielea de pe ei. Și această luptă tensionată, cu intermitente acalmii, ține aproape până la sfârșitul

idilizat, neconvingător. Un joc epuizant pentru actori, dar și pentru spectatori. Cum zicea cineva, abia aștepti să scapi din tortură. Dacă regia și-a propus acest obiectiv brutal - și cu siguranță este cel mai puternic evidențiat, dintre altele posibile - trebuie spus că l-a atins cu asupra de măsură. Violența fizică, cioburile de la paharul spart, sângele, lanțul sunt în măsură a tulbura orizontul de așteptare al spectatorului. Sunt aduse în prim-plan spectrul răului, vinovăția și vindecarea prin iubire.

Ce a stat la baza acestei sufocante hărțuiri? O poveste pe care piesa n-o spune coerent, dar spectatorul o recompune din secvențe. Amândoi sunt prizonierii trecutului lor comun: el ca ofițer nazist într-un lagăr; ea ca deținută abuzată sexual în același spațiu carceral. Se întâlnesc întâmplător după 13 ani de la terminarea războiului, într-un hotel din Viena. Max e recepționar, Hanna e soția unui celebru dirijor aflat în turneu. Chingile istoriei îi constrâng să-și redefinească relația. Max e supravegheat de anchetatori și urmează să fie demascat. Hanna intră de bunăvoie în această „cușcă a destinului lor” din care nu vor mai ieși. În spectacol, aceasta apare efectiv în final, sugerând imposibilitatea voluntar aleasă de a nu se mai întoarce niciunul din ei în prezent. Este soluția, în rezumat, a filmului. De altfel, Nona Ciobanu apelează, nu de puține ori, la imagini proiectate pe pereții camerei pentru a aduce trecutul personajelor mai aproape de noi. *Cel care închide noaptea* e un spectacol răvășitor prin directitatea mesajului și prin jocul fulminant al actorilor. Dacă vrea cineva să vadă ce înseamnă dăruire și sacrificiu pe scenă, să meargă neapărat la acest spectacol. Györgyjakab Enikő și Viola Gábor îl vor convinge că strălucitoarea glorie a actorului ascunde mult chin.

Mă așteptam ca la sfârșit să cadă din nou perdeaua neagră peste acest coșmar pentru ca noaptea aceea, trăită *in extremis* de cei doi protagoniști, să rămână definitiv închisă între barierele unui timp tenebros, ireversibil. N-a căzut, dar ea ar trebui să cadă mereu, simbolic, în realitatea, din nefericire, nelipsită de atrocități sau abuzuri asemănătoare.



film

Birdman și Whiplash, favorite în cursa pentru Oscar

Lucian Maier

Cu *Birdman*, la opt ani după *Babel*, regizorul mexican Alejandro Gonzales Inarritu e din nou în prim-planul Hollywood-ului. Cu 9 nominalizări la Oscar, între care și cele pentru Cea mai bună regie și pentru Cel mai bun film, și deja prins în realizarea unei noi pelicule, *The Revenant*, cu Leonardo DiCaprio și Tom Hardy în rolurile principale, un film despre Hugh Glass, un explorator american de la începuturile secolului al XIX-lea, celebru pentru că a supraviețuit



unei lupte cu o ursoaică Grizzly, apoi situației critice în care

s-a aflat din punct de vedere fizic (abandonat de colegii de expediție, inconștient, rănit grav).

Inarritu e foarte aproape de statueta, cu un film care se oferă drept un *Sunset Boulevard* al acestor timpuri, unul construit într-o suflare cinematografică - în așa fel încât să pară că pe ecran urmărim un plan-secvență. *Birdman* e un film parabolă, o poveste cu tilc despre Hollywood-ul actual, unde - în imperialismul blockbuster - ideea de actorie e sucită înspre o simplă purtare de colo-colo a unui costum (uneori și el îmbrăcat doar în faza de post-producție, prin intermediul modulelor grafice computerizate).

Un costum care devine mai important decât actorul care îl poartă pe ecran, în secvențe în care ceea ce contează este impresiunea spectatorului printr-o coregrafie bombastică în care omul este - de multe ori - un element de recuzită între artificii tehnice de un realism răpitor - artificii care duc simburile spectatorului în locuri nemaivăzute, fără un

interes special acordat și capacității reflexive a celui din urmă.

În *Birdman*, coregrafia ține propriu-zis de cinematografiere, antrenează cinematograful, capacitatea sa de reprezentare, de reflectare prin reprezentare - acesta fiind unul dintre cele două motoare care propulsează universul diegetic (în același timp și critic) al filmului. Imaginea lui *Birdman* e semnată de Emmanuel Lubezki, el însuși mexican (care lucrează cu Inarritu și la *The Revenant* și care a semnat în 2013 imaginea lui *Gravity*, filmul altui mexican, Alfonso Cuarón). Celălalt motor e dat de faptul că actorii din film joacă roluri de actori care montează o piesă de teatru, o adaptare după Raymond Carver. Masca pe care o poartă actorii e una umană, ei își măsoară talentul, nu capacitatea de a figura în fața ecranelor albastre (pentru a deveni super-eroi).

În ritmul acestui exercițiu (cinematografic) impus, filmul poate lua nota maximă. Imagine, investiție regizorală, atenție la detalii, intertext (actorii principali sînt conduși spre pasaje-otheadă către filmele care i-au lansat în Marele Hollywood - *Mulholland Drive* pentru Naomi Watts, *Fight Club* pentru Edward Norton și, desigur, *Batman* pentru Michael Keaton; în același timp, actorii principali din film au avut roluri în proiecte-blockbuster - amintitul *Batman*, *Hulk* pentru Edward Norton, rol în *King Kong* pentru Watts sau în *Spider-Man* pentru Emma Stone), autoironie (în modul în care își plimbă personajele-actor prin cabotinism sau prin situații ironice, cum e cea în care Michael Keaton, spre deosebire de *Batman*, unde alerga costumat, alergă dezbrăcat pe stradă).

În ciuda acestor lucruri bine făcute, nu pot să împrăpîez *Birdman*. E un film atît de conștient de tot ceea ce face și de posibilitățile sale de a face bine acest tot, e un film atît de evident angajat în a duce la bun sfîrșit povestea interioară și, prin ea, o critică a cinematografului comercial american, încît nu mai e loc pentru nimic. Nici măcar pentru critică, deoarece și ea e *deja* desființat-lăudată pe ecran. Cel mult, pot înainta o constatare: cei implicați în proiect se dovedesc a fi excelenți tehnicieni, care își fac meseria ca la carte! Nu e lucru puțin, dar, uneori, tehnica perfectă și căștile pe față, fără o intuiție a inefabilului, fără o umbră de mister, nu sînt suficiente pentru (și știu că e un cuvînt mare!) artă: pînă la urmă te aștepti ca matematicienii cei mai buni să poată rezolva probleme de matematică!

Whiplash e expresia noului cinematograful independent american - cel în care Marile Studiouri, prin subsidiare, foste case independente cumpărate sau co-finanțate în ultimii douăzeci de ani, investesc în regizori tineri, încă necunoscuți, care concep filme după rețetele *visului american*, alterat pînă la un punct cu întimplări dintr-o presupusă viață



a oamenilor obișnuiți și cu răsturnări de situație, anti-eroice, mărginite de un limbaj anti-sistem, care fac proiectele lor să semene cu filmele rebele ale Americii. E modul în care Hollywood-ul integrează mișcările contraculturale ale deceniilor șapte și opt (de la *Easy Rider* și *Mean Streets* la *Blue Velvet*) și relaxarea narativă a deceniului nouă (*Dazed and Confused*, *Pulp Fiction*).

În *Whiplash* - candidat la Oscar-ul pentru Cel mai bun film - nu avem de-a face cu o poveste construită pe trepte neo-noir (aproape de exemplele date în parantezele anterioare), ci cu o istorie în care - pe linia ce leagă *American Graffiti* de *Dazed and Confused* - e infuzată ideea că în viață vei reuși dacă lupți pînă la ultima suflare pentru visul tău.

Filmul lui Damien Chazelle mărește pe ideea amintită (cu efortul și reușita) fără subtilitate - în *Whiplash* curge mult sînge din degetele toboșarului care exersează în dorința de a deveni un Charlie Parker al bateriei. De asemenea, eroul acestei istorii renunță la iubire, scapă ca prin urechile acului din ghearele morții, totul ca să fie clar enunțul cu efortul, pasiunea.

Lucruri adevărate: fără pasiune nu poți face performanță, performanța înseamnă efort și renunțare, renunțare la propria persoană (dacă e să ne raportăm la o imagine romantică a geniului). Numai că în același timp în care aceste idei sînt adevărate (testate în istoriile oamenilor care s-au dovedit geniali), ele, ca idei, sînt și clișeice. Nu e clișeică viața cu particularitățile trăite de fiecare om care a ajuns o referință în domeniul său de activitate. Însă o istorie despre reușită - cum este *Whiplash* - nu depășește statutul de fabulă, de poveste moralizatoare despre ce înseamnă a reuși; în esență o poveste despre vis, despre succes. Unul care înseamnă - în cinematograful american - și carieră și familie. Lucru pe care îl învață și eroul filmului, pînă la urmă.

colapionări

Arseni și Andrei Tarkovski

Alexandru Jurcan

Citiseam poezii de Arseni, fără să știu că e tatăl celebrului Andrei. Revăzând *Oglinda* - filmul din 1974 - m-au incitat versurile ce însoțesc unele imagini, m-am documentat și acum știu că tatăl Arseni, născut în 1907, a devenit invalid după război, iar poezia l-a ajutat să supraviețuiască. Acum 50 de ani, poetul a știut că prozaismul va deveni o nefericire a modernității.

Regizorul Andrei Tarkovski îi aduce tatălui un omagiu, prin versurile din *Oglinda*, *Călăuza*, *Nostalgia*. Între vorbe și imagini, osmoza e perfectă. Între amintiri și distorsiuni spațio-temporale, filmul *Oglinda* duce visele spre

senzorial, spre domeniul senzualului oniric. Versurile vorbesc despre apusuri de soare, ploaie, mesteceni, cu certitudinea întunecată că „vom pleca de aici pentru totdeauna”. Amintirile copleșesc, distorsionate, îmbrăcând culori sau preferând rugina fotografiilor. „Mă miră că mai sunt încă viu / Printre atâtea morminte și vedenii” - spune poetul Arseni.

În *Oglinda*, Andrei Tarkovski recurge și la Bach, Pergolesi, Purcell. Joacă în film Margareta Tereșkova, Anatoli Solonișin, Oleg Iankovski, Alla Demidova. Aceași aplecare a camerei de filmat spre pământ, insecte, băltoace, din toate filmele

regizorului. Noi galopăm - spune un personaj - în timp ce natura nu aleargă, ci respiră cu înțelepciune. Vântul se naște subit, magic sau premonitoriu. Toate elementele naturii se perindă obsesiv: apă, aer, foc, pământ. Plouă mereu, dar incendiul continuă. Din tavan cad bucăți în volute vătuite, ca pene ale unei descompuneri ciudate. Gălgăieli acvatice, oglinzi, perdele, lapte vărsat, jar, mere, câine, levitație - recuzită tarkovskiană inconfundabilă. Lampa se stinge și se aprinde sub imperiul unor energii nebănuite, mistice. Răsfoirea unei cărți capătă valențe tulburătoare. Peste toate, vocea lui Smoktunovski, din *off*, recitând din Arseni Tarkovski.

remember cinematografic

Rebelul suprem

Ioan Meghea

Sunt sigur că povestea asta se întâmplă înainte de „evadarea” mea din micul orașel de provincie ardelenesc, adică înainte de facultate, de București, de viața de student... Eram în ultimii ani de liceu și la cele două cinematografe - unicele din oraș - mai „scăpa” câte un film care, într-un fel, tulburau monotonia provincială. Nu mai știu exact în ce an mă aflu, dar știu sigur cum se numea filmul. *Pe chei*. Filmul, care a fost nominalizat la 8 premii Oscar și încă multe alte premii, a avut parte de câțiva actori la jocul cărora care m-am gândit mult timp înainte de culcare, în camera mea de pe ulița Tăului. Rod Staiger, Lee J. Cobb, Martin Balsam, imaginea aceea greu de explicat, alb-negru - unul din Oscaruri era și pentru imagine -, dar cel mai mult m-a „dat pe spate” jocul unui tânăr de 30 de ani. Teribil de charismatic, justifiat peste toate, un om ce și asuma responsabilitățile acțiunilor trecute, cu o dicție specială, greu de uitat. Acesta era Marlon Brando...

Născut pe 3 aprilie 1924 la Omaha, Nebraska, cel care va deveni unul dintre cei mai mari actori de film ai secolului 20 a avut parte de o copilărie nefericită. Printre altele, trebuie să amintesc că ambii părinți erau dependenți de alcool. Nu o dată și-a adus mama acasă dărâmată de băutură. E posibil ca cicatricile lăsate de copilărie să-l fi canalizat pe acest actor în tot soiul de interpretări care, până la urmă, trebuie să recunoaștem că au schimbat arta actorului pentru totdeauna. Trimis la Academia Militară, a fost exmatriculat foarte repede și, întors acasă, a săpat anșuri până când tatăl lui, un agent de vânzări de succes, i-a oferit o finanțare pentru a-și continua educația. Marlon Brando pleacă la New York pentru a studia actoria la vestitul Studio de Actorie Lee Strasberg. Ne aducem aminte de actorii care au învățat la această școală care adusesse cândva metoda „colii ruse de Actorie în America, actori ca James Dean sau Montgomery Clift. Aici, Brando a avut ca mentor pe extraordinara profesoară Stella Adler, cea care l-a îndemnat pe tânărul actor să cunoască mari opere literare, dramatice sau muzicale.

În 1944, Marlon Brando debutează pe scena de pe Broadway în piesa *I Remember Mama* și criticii de teatru new-yorkezi au vorbit mult timp

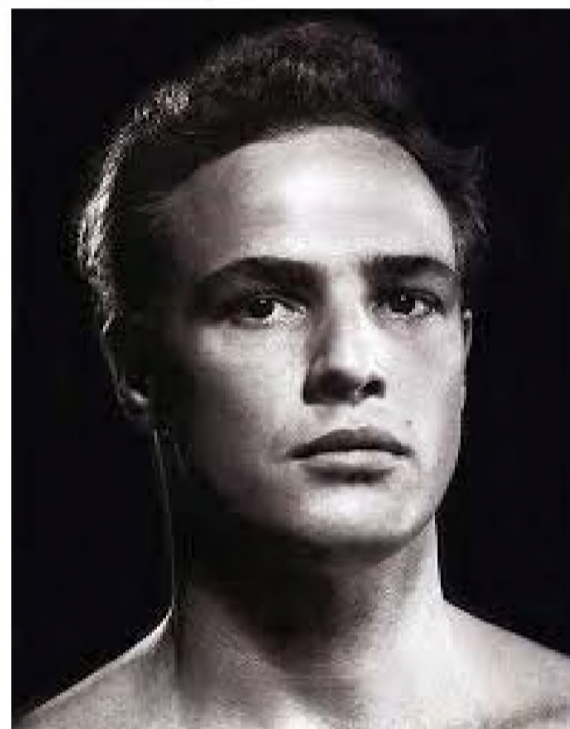
despre „cel mai promișător actor de pe Broadway”...

Debutul la Hollywood și l-a făcut cu un rol extrem de dificil, un rol de veteran de război paraplegic, în 1950. Filmul se numea *The Men* și a fost recompensat cu patru premii ale Academiei de Film. A urmat apoi un mare succes de public, dar și de critică: Stanley Kowalski din *Un tramvai numit dorință*. Era un film în regia marelui Elia Kazan, un film care era „cântecul de lebedă” al actriței Vivien Leigh, dar pentru „debutantul” Brando o adevărată rampă de lansare. Mă întreb, care din generația mea își mai aduce aminte de bruta din opera lui Tennessee Williams? Cu siguranță, nu puteam să-l uităm pe unul dintre cei mai mari actori americani de film din toate timpurile...

În 1952, în *Viva Zapata!* a creat un rol deosebit. E vorba de transformarea unui țăran, Emiliano Zapata, care va ajunge președintele Mexicului. A urmat, în 1953, rolul din filmul *Sălbaticul* care a prilejuit prima nominalizare la Oscar pentru Marlon Brando. La scurt timp a primit mult râvnitul Oscar pentru prestația din filmul *Pe chei*. E interesant de spus că, vizavi de acest rol, Marlon Brando nu a fost prea încântat de ceea ce a făcut. Și poate de aceea, pe timpul filmărilor, actorul a cam ieșit din tiparele scenariului, apelând foarte mult la improvizație. Ei bine, de-a lungul multor filmări, acest „monstru sacru” a apelat la această tehnică. Urmarea? Mari roluri, mari filme, o nouă privire asupra modului de a aborda un rol...

După anul 1955, reprezentanții culturii cinema l-au votat în top 10 al celor mai apreciați actori. În paralel cu actoria, Brando s-a implicat și în viața politică. Ne aducem aminte de una din decernările premiului Oscar când actorul nu s-a prezentat să-și ridice mult râvnita statueta. Motivul? Nu a fost niciodată de acord cu felul în care Hollywoodul îi prezenta pe amerindieni.

Cel mai cunoscut rol al său a fost cel al lui Don Vito Corleone din clasicul *Nașul*. Asta se întâmplă în 1972. Despre filmul acesta, socotit o capodoperă, aș putea vorbi foarte mult. Poate altădată. Cert este că, în urma acestuia au rămas tot soiul de „urme” și de povești, începând cu



Marlon Brando

solicitarea puțin bizară a unor directori de la studiourile de producție ca Marlon Brando să dea o probă pentru acest rol. Departe de a se simți jignit, marele actor s-a conformat cuminte. S-a machiat, și-a îndesat niște șervețel în gură și a plecat la filmările de probă. Ce a urmat, e doar istorie... A mai rămas și capodopera de machiaj a actorului, care la 47 de ani părea un bătrân trecut de 60! Asta, o găsim în Muzeul Imaginilor Mișcătoare din New York, undeva la intersecția străzilor 35 cu 37...

Au mai fost niște prestații deosebite, în *Ultimul tango la Paris*, mult hulit dar și apreciatul film, apoi în *Superman*, în 1978, sau *Apocalypse Now*. L-am văzut în 1994 în distribuția filmului *Don Juan DeMarco*. Un bărbat în vârstă, mult prea corpulent și cu vagi urme de frumusețe pe față.

Un capitol separat și tare ciudat ar putea fi povestea vieții sale intime. Trei căsătorii, 11 copii și nu în ultimul rând o cohortă de femei atât de frumoase care au trecut prin brațele sale. A murit de fibroză pulmonară, la 80 de ani, în 2004. A rămas în istorie ca actorul nemărginit, un suprem rebel, atât de periculos, exploziv și pasional! Ar fi avut astăzi 91 de ani. Și când te gândești că vârsta asta nu e chiar imposibil de atins...

sumar

bloc-notes		2
editorial		
Remus Folto - Noolgia abisală a lui Lucian Blaga		3
cărți în actualitate		
Antoaneta Turda - D'ale românilor cu Dan Lungu		5
Ani Bradea - Harta labirintului		6
Ioan Negru - "Ceilalți oameni unde sunt?"		7
Imelda Chirșă - Prietenia din umbră		8
Menuș Maximilian - De drag, cu Cornel Cotușiu		9
Nicolae Iuga - O poezie anti-calofilă		9
Atefan Manasia - Sushi (frumosul & onestitatea)		10
Ioan-Pavel Azap - Filon autentic, nu făcătura alchimică		11
poezia		
Ciprian Chirvasiu		12
Alexandru Ioan Popa		13
parodia la tribună		
Lucian Perșă - Alexandru Ioan Popa		13
proza		
Claudiu Nicolae - Aimonăși - Făt-Frumos și Reforma		14
evocări		
Vistian Goia - Ioan Bianu și magiștrii săi B.P. Hasdeu și Al. Odobescu		17
dosar		
Traian D. Lazăr - Addenda la "Închisorile" lui Slavici		18
opinii		
Alexandru Nemoianu - O tristă întâmplare		20
eseu		
Marian Sorin Rădulescu - Născuși asasini - Triumful haidamacilor		21
filosofia		
Iovan Drehe - Străinul din Callipolis (X)		22
agenda		
Virgil Mihaiu - Serată româno-spaniolă la Muzeul de Artă din Cluj		23
jurnal		
Gavril Moldovan - După ce trec, zilele devin abstracte (2008)		24
efectul de seară		
Robert Diculescu - Rivas VaciaMadrid (1)		25
politica zilei		
Petru Romoșan - Regimul Băsescu la pușcărie!		26
arte		
Gizella Kovats - Pictura dincolo de cuvinte		27
muzica		
RiCo - In memoriam Joe Cocker		29
Paul Stegaru - Nicolae Filimon, deschizător de drumuri în critica muzicală românească		30
balet		
Mirela Mercean-Părc - Visul unei nopți de vară - premieră coregrafică la Opera Maghiară din Cluj		32
teatru		
Adrian Pion - Cel care închide noaptea trezește rana vinovăției		33
film		
Lucian Maier - Birdman și Whiplash		34
colapionări		
Alexandru Jurcan - Arseni și Andrei Tarkovski		35
remember cinematografic		
Ioan Meghea - Rebelul suprem		35
plastica		
Petru Bejan - Drago Pătrașcu - un pelerin printre semne		36

plastica

Drago Pătrașcu - un pelerin printre semne

Petru Bejan



Drago Pătrașcu fragment din lucrarea monumentală *Călătoria* de la club *Motor*, Iași

Nu face parte din categoria artiștilor leneși, nici din tagma celor neglijenți cu propria carieră. Dimpotrivă. Lucrează mult, expune selectiv, premeditându-și scrupulos aparițiile. Dinamic și polivalent, experimentează îndrăzneț, în registre eterogene. Este și profesor, și artist, și curator, și promotor. Este, uneori, și propriul... critic. Predă la Universitatea ieșeană de Arte, unde își îndrumă studenții pe versanții graficii și ai gravurii. Un doctorat despre estetica lui Arthur Danto îl situează în miezul preocupărilor de resemnificare a conceptului „operei de artă” și de legitimare a experimentelor artistice postmoderne. Ca organizator de evenimente, își mobilizează periodic mai tinerii colaboratori în proiecte bine ajustate conceptual („Erotica” și „Salonul de desen”, de pildă, au căpătat deja notorietate).

Stilistic vorbind, Drago Pătrașcu și-a configurat deja o linie personală, ușor de recunoscut. Preferă compozițiile încifrate, care se pretează posibilităților „târcoale” hermeneutice. Limbajul său artistic ține pasul cu vremea: nu exclude nici clasicismul discret, nici provocările avangardelor. Alternează teme grave, axate pe motive mai curând simbolice și mitologice, cu altele, nostalgice sau ludic-frivole. Are un cult special al valorii, recunoscând cu franchețe influența măștrilor care l-au inspirat. Monumentala instalație de la Clubul „Motor”, din Iași (unică în spațiul public de la noi), dovedește un atașament inconfundabil la programul estetic al Noului Realism.

Ce am putea vedea aici? O reproducere la scară mărită a „Omului vitruvian”, schișat altădată de Leonardo da Vinci; doi cai uriași (primul - semeș,

înaripat, cabrat în intenția zborului, celălalt - răsturnat, cu picioarele în sus); roți de forme și mărimi diferite, alcătuiind un univers mecanic bine asamblat și articulat, ale cărui semne se „citesc” în ordine previzibilă, aidoma cărților cu imagini. Modulele succesiv desfășurate au patină aurie, dând impresiile de mișcare, noblețe și vechime. Realizată în întregime din materiale reciclate (șevi, sârme, instrumente muzicale scoase din uz), lucrarea capătă alura unei veritabile „Apocalipse” vizuale.

Reconstituit din resturile abandonate, omul lui Drago Pătrașcu este surprins în propriul „laborator” creativ: flancat de înscrisuri, schișe, angrenaje rotative, pârghii sofisticate, încercând parcă a se reconstrui pe sine din materialul precar aflat la îndemână. Ingenioasa alegorie plastică, excelent fortificată speculativ, ne invită să discutăm, într-un cadru cu totul neconvențional, fără prețiozitate, despre sensul istoriei, al omului și al artei.

Pe un alt palier, subiectiv și personal, poate fi așezat recentul proiect, al *Călătoriei*, itinerar în București, Iași și Bârlad (chiar în zilele acestea). Centrul de interes - o instalație de mari dimensiuni, alăturând felurile instrumente muzicale, toate vopsite în negru, mixate, „hibridate” în forme imprevizibile - este o metaforă a lumii uniforme, monotone, resimțită opresiv. Mesajul de primă instanță? Într-un spațiu ostil, identitățile sunt eterse, absorbite de anonimul. Doar curajoșii caută să se sustragă, pentru a-și profila diferența. Tradusă în termeni vizuali, neobișnuita lecție de viață este dublată de sugestii vizând condiția artistului în vremuri deloc prietenoase. Dacă dorește să răzbată,

(Continuare în pagina 23)

ABONAMENTE: Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 24 lei - trimestru, 48 lei - semestru, 96 lei - un an Cu expediere la domiciliu: 33 lei - trimestru, 66 lei - semestru, 132 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cv. abonament cont nr. R057TREZ21621G335000xxxx, cv taxe poștale ro16trez24g670310200108x B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.