

Orfeu, orfismul și apariția metafizicii grecești (I)

Mircea Arman

Vom încerca, în cele ce urmează, să creionăm o imagine a orfismului atât cât vom putea de limpede, pentru a arăta rolul său în istoria curentelor religioase grecești, dar în același timp și influența sa hotărâtoare asupra gândirii metafizice. Ni se pare un lucru necesar, cu atât mai mult cu cât opinia generală despre această mișcare este de cele mai multe ori supusă neînțelegerii și nu arareori denaturată în diverse studii ce se doresc mai mult sau mai puțin docte și spectaculoase.

Numele de orfism acoperă, în mod obișnuit, întregul efluviu de idei care, după câte cunoaștem, încep să se manifeste cam pe la începutul sec. al VI-lea î.Ch., și care, ca întindere, depășesc limitele lumii grecești.

În acest fel, de multe ori în mod eronat, sunt considerate ca fiind orfice toate manifestările morale și religioase apărute în epocă, de la concepția panteistă a unei divinități universale, la transformarea viziunii asupra valorii morții și vieții, preocuparea pentru nemurire, credința în virtuțile ascetismului, și, lucru deosebit de important, responsabilizarea mai accentuată, deși nu totală, a individului față de acatele și atitudinile sale cotidiene, morale și religioase.

Altfel, vom încerca să arătăm, în spiritul unor studii deja apărute, faptul că orfismul este o formă revoluționară a spiritului religios grec, profund deosebită de spiritul religios al Greciei pe care îl întâlnim încă în poemele homerice. Mai mult, așa cum menționam, el este deseori confundat cu misterele bahice și cultele infernale ale lui Dionysos, deși, în realitate, este esențial diferit de ele.

O altă prejudecată constantă care se revarsă asupra orfismului este cea potrivit căreia aceasta ar fi o religie - bloc, imobilă, pe când, în realitate, denumirea de orfism acoperă o paletă foarte diversă de realități.

Pentru început, a fost o modalitate ascetică de viață religioasă, apoi o întreagă gamă de idei speculative purtând amprenta fiecărei epoci în parte. După unii, ar exista un orfism contemporan cu Pisistrate și un orfism târziu, elenistic, mult mai diferite unul de celălalt decât, spre exemplu, pitagorismul și neopitagorismul.

În altă ordine de idei, vom arăta că pentru un studiu mai de detaliu al orfismului informația este fragmentară și, de cele mai multe ori, suspectă. Nu avem la îndemână decât câteva aluzii, adesea obscure, ale lui Herodot, Platon, Aristotel sau ale peripateticianului Eudemos.

Datele mai numeroase, dar și mai suspecte, apar abia după secolul al II-lea d.Ch., sau de la reprezentanții ultimelor școli neoplatonice (sec. V și VI d.Ch.). Pătrunși în mare măsură de creștinism, ei se vor strădui să demonstreze, cu ajutorul unor citate din poemele considerate orfice, conformitatea doctrinei lui Platon cu acelea ale părinților bisericii. Aceste scrieri ne dezvăluie un orfism total diferit de ceea ce, deși vag și fragmentar, ne transmite Platon.

Un cu totul alt tip de informație o vom găsi în tăblițele de aur, care au fost găsite în morminte din Italia meridională, Creta, Grecia continentală și care prezintă, ca și în cazul citat de noi mai devreme, sfaturi comportamentale adresate morților pentru a se păzi de primejdiile întâlnite pe tărîmul

umbrelor. Deși au fost prezentate cu mare pompă, nu este incontestabil că aceste tăblițe ar fi de sorginte orfică. Unii cercetători afirmă că ar proveni din anumite secte de misterii derivate din cele din care s-a desprins orfismul.

Mai avem la îndemână două papirusuri din Egipt, foarte mutilate, unul din sec. al III-lea iar celălalt, probabil, din sec. I î.Ch. Primul conține câteva versuri informale dintr-un ritual orfic iar cel de-al doilea o versiune, se pare, orfică a răpirii Persefonei. Mai putem menționa aici descoperirea, de dată mai recentă, a papirusului „ars” de la Derveni. În afară de acestea, în secolele II și IV d.Ch., apar o sumedenie de poeme cu conținut eminent orfic, precum și fragmente de poeme cu referire la agricultură, astrologie, medicină, alchimie, toate atribuite lui Orfeu, dar care nu au nimic de a face cu orfismul genuin.

Orfeu, în măsura în care acesta a existat cu adevărat, se pare că s-a născut în Tracia sau, cel puțin, aceasta era credința obișnuită a grecilor trăitori în sec. al V-lea î.Ch. În schimb, epoca în care a trăit poetul trac rămîne încă controversată, tradiția așezându-l cu câteva secole înainte de Homer, adică în perioada bronzului mijlociu, între sec. al XIV-lea și al XIII-lea î.Ch.¹ La fel de discutabile apar și informațiile cu caracter biografic întrucît nu se știe dacă era fiul muzei Calliope sau al Polhymniei, al lui Apollon sau al riului Oiagros? A fost prinț sau rege al bistonienilor, al macedonenilor, al odryșilor, sau doar un muzicant și un poet genial? A fost dușmanul lui Dionysos sau nu? A izbutit să-și aducă soția din Infern, el care a adus atîția morți înapoi? Într-o primă fază s-a pretins că da, apoi că nu. A fost sfîșiat de menade, la ordinul lui Dionysos sau de către femeile trace datorită misoginiei sale recunoscute? A fost un Orfeu, doi sau nici unul?²

Lexicograful SUIDAS³ arată că: „Orfeu din Leibethra, cetatea de la poalele Pieriei din Tracia, era fiul lui Oiagros și al Calliopei. La rîndul său Oiagros era al cincilea pornind de la Atlas, prin Alcyone, una din fiicele acestuia. Orfeu s-a născut cu 11 generații înainte de războiul troian și se spune că ar fi fost discipolul lui Linos. După unii, ar fi trăit în vremea celei de a noua generații, după alții într-a unsprezecea. Ar fi scris: *Triodul* (*Triagmoi*); unii spun însă că ar aparține lui Ion tragicul); din această lucrare fac parte așa-numitele *Veșminte sfînte* (*Hierostolika*), invocații lumești. *Cele privitoare la zidirea templelor* (*Neoteuctika*). Rostiri sacre (*Hieroi logoi*) în 24 de cînturi (unii spun că ar fi ale lui Theognetos din Thessalia, alții ale lui Kerkops pitagoreicul). *Oracolele* (*Chresmoi*) pe care unii le atribuie lui Onomacritos. *Inițierile* (*Teletai*) și acestea atribuite tot lui Onomacritos). Despre pietrele prețioase (*Lithica*), în care e vorba de gravarea pietrelor, purtînd ca titlu și *Cele optzeci de pietre* (*Ogdoekontalithos*). *Mîntuirea* (*Soteria*); despre acestea se spune că ar fi ale lui Timocles siracuzanul sau ale lui Persinos din Milet. *Craterile* (*Crateres*), care însă ar fi ale lui Zopyros. *Ridicarea la tron a mamei zeilor* (*Thronismoi metrooi*) și *Bachicele* (*Bachica*), care se spune că ar fi ale lui Nikias eleatul. *Coborîrea în lăcașul lui Hades*, care ar fi ale lui Herodikos din Perinthos, *Mantia* (*Peplos*) și

Năvodul (*Diktion*), despre care de asemenea unii spun că ar fi ale lui Zopyros din Heraclea, alții, ale lui Brotinos, *Onomastica* (*Onomasticon*) în 1200 de versuri și *Theogonia* tot în 1200 de versuri, *Astronomia*, *Divinația prin nisip* (*Ammoskopia*) (?)⁴ *Ritualul sacrificațiilor* (*Thyepolikon*), *Jerifa de ouă* (*Oiothyka*) sau *Divinația prin ouă* (*Oioscopika*), în versuri, *Încingerea cu veșminte sacre* (*Katazostikon*), *Imnurile* (*Hymnoi*), *Despre corybanți* (*Korybantikon*) și *Cele ale firii* (*Physika*) care sunt atribuite lui Brotinos.”

Se pare însă, că, o veche mărturie directă pe care o avem despre orfism se datorează lui Herodot (II, 81) care, într-un pasaj ce a suscitât multe controverse pune în lumină identitatea dintre un rit funerar egiptean și unul orfic, dorind să sugereze influența egipteană asupra riturilor orfice din perioada elenistică, însă orfismul este atestat mult mai devreme, atât în comunitățile pitagoreice din Italia și la Athena, în cercul Pisistrazelor.

La Athena, primul și principalul reprezentant al orfismului este Onomacritos (560–490 î.Ch.) chresmolog – interpret și făuritor de oracole – prieten al lui Hippias fiul lui Pisistrate, mare amator de misterii și culte exotice. Același Onomacritos, așa cum afirmă scholiastii lui Homer, fiind autorul a numeroase interpolări în *Odyssea*. Pe de altă parte, criticii alexandrini, îi atribuie cel puțin unul dintre poemele considerate a aparține lui Orfeu, anume *Teletai* sau *Rituri de inițiere*. Nu este, iarăși, sigur dacă prima manifestare a orfismului a avut loc la Athena sau în Italia meridională. Cu toate acestea, analiza unei legende referitoare la redactarea atheniană a poemelor homerice ne va furniza, credem, un puternic argument în sprijinul originii italiene. După o faimoasă tradiție a școlii din Pergam, aflată în conflict deschis cu cea din Alexandria, se spune că Pisistrate, dorind să dea un aspect unitar rapso-diilor homerice, pînă atunci percepute și interpretate izolat, ar fi format o echipă de patru membri avîndu-i în componență pe Onomacrit din Athena, Orfeu din Crotona, Zophir din Heraclea și un al patrulea al cărui nume nu poate fi descifrat în manuscrise.⁵ Dar, posibilitatea istorică, reală, a unei asemenea întreprinderi, a lui Pisistrate ori ba, este greu de crezut și chiar de imaginat în condițiile secolului al VI-lea î.Ch. Pe de altă parte, este o coincidență izbitoare că tocmai cei trei membri menționați, ale căror nume nu au fost puse la îndoială, sunt tocmai autorii celor mai vechi poeme cu caracter orfic. De aceea, suntem tentați a crede că această legendă a fost ticluită de către gramaticienii școlii din Pergam, fie din îndemnul ludic de a face o farsă editorilor alexandrini ai lui Homer, fie pentru a-și susține propriile teze asupra interpolărilor de origine atheniană pe care le conțin *Iliada* și *Odyssea*. Se pare că, acest punct de vedere a căpătat consistență și datorită faptului, conform unor mărturii credibile, că Hippias fiul lui Pisistrate a impus rapsozilor, la întrecerile Panatheneelor, să declame cînturile homerice în ordinea logicului epic al epopeei.

O altă explicație, asupra ciudățeniei alegerii lui Pisistrate, ar fi viabilă în ideea în care, acesta, pentru a avea o asistență calificată pentru opera sa de reformă religioasă, ar fi inclus orfici din *Grecia Magna*, recunoscuți pentru competența lor în cultele mistice. În acest fel, s-ar putea stabili o analogie cu comisia pe care Ptolemeu I-ul a desemnat-o să organizeze noul cult al lui Serapis, și care i-a avut în componență pe teologul egiptean Manethon și pe Eumolpidul Timotheu. Cu toate acestea, s-ar putea ca respectiva revizuire a lui Homer de către orfici să nu fie decât talmăcirea legendară a introducerii

poemelor orfice din Grecia Magna în Athena, în timpul în care Pisistrate organiza marile spectacole cu recitarea poemelor homerice. Acest lucru devine, într-adevăr, credibil dacă vom avea în vedere politica religioasă a lui Pisistrate și a fiilor săi care au mărit numărul așezămintelor religioase, au construit temple, au inițiat noi ceremonii, revitalizând vechi culte campestre, îndeosebi pe cel al lui Dionysos. Tot lor li se atribuie transformarea de esență a cultului de la Eleusis care pare să fi acordat, în acel timp, un loc considerabil lui Dionysos și preocupărilor pentru lumea morților. Așadar, nu pare deloc hazardat a considera că ei au văzut în orfism un sprijin de neînlocuit pentru religia lui Dionysos și misteriiile din Eleusis și, de aceea, să fi înlesnit dezvoltarea cultelor orfice cu tot avântul.

Cu toate acestea, un altul pare să fie motivul pentru care putem susține ideea că orfismul s-ar fi născut în Grecia Mare, și anume faptul constat al înrudirii, sub aspect religios, a pitagorismului cu orfismul inițial, înrudire atât de strânsă, încât s-a mers până la a se afirma nu numai originea lor comună ci și existența unei perioade în care ar fi existat o religie comună orfico - pitagoreică.

Să încercăm să imaginăm începuturile orfismului și dezvoltarea sa ulterioară în acea lume nouă care era Grecia Mare în a doua jumătate a sec. al VI-lea.

După cum se știe până în prezent, nu putem vorbi despre o religie cu un conținut mistic bogat în secolele anterioare și ne referim aici la perioada paleoliticului timpuriu și până la cea a bronzului târziu. Mai mult, o datare sigură a unei viziuni religioase complex articulate nu avem până în plin secol VII î.Ch., odată cu apariția poemelor hesiodice.

Secolul VI î.Ch., pe teritoriul consfințit ca fiind al Greciei Mari, se validează a fi un secol al opulenței, al tinereții strălucitoare a unei noi civilizații. Plictisul, spleenul, luxul exacerb, orgiile de toate soiurile, aruncă ființa către o stare de grijă, de neliniște, care duce, invariabil, la misticism, în vreme ce păturile sărace ale populației simt nevoia unei credințe noi, unei speranțe de egalitate și dreptate într-o lume imaginată, situată undeva dincolo de realitatea prezentă, dură și necruțătoare. Este credința care apare în marile (pentru acea vreme) aglomerări urbane ale acestei părți a Greciei, de altfel, mult mai populată decât Grecia propriu-zisă.

Pe de altă parte, nu putem vorbi încă de o disciplină clar configurată a minții, structurată de tradiții morale și politice solide, de unde și succesiunea amețitoare a tiraniilor dar și a revoluțiilor, pe măsură, dublate de tot soiul de inovații care mai de care mai îndrăznețe, în domeniul religios, fapt atestat de Pindar, un secol mai târziu, vorbind despre conducătorii Siciliei. Aici, se perpetuează vechi culte agrare, se sintetizează și se conciliază influențele Ioniei, pe care evenimentele recente au pus-o într-un contact mai strâns cu Orientul îndepărtat, și ale Cretei, unde au supraviețuit culte preelenece și, probabil, egiptene. De altfel, cultul unor divinități chthoniene precum Hades, Persefona sau Dionysos a fost înfloritor în Grecia Mare, așa cum arată mai multe săpături efectuate încă în prima parte a secolului trecut⁶. Acest fapt, se datorează, credem noi, colonilor greci care au adaptat cultele pe care le aduseseră din metropolele lor la cultele indigene. Or, sub tutela acestor sanctuare unde, ca în Tarent sau Locrida, era venerată o mare divinitate feminină, zeiță a fecundității dar și a morții, au apărut un soi de asociații religioase, despre care am mai pomenit atunci când am discutat despre cultul lui Dionysos, cunoscute sub denumirea prehelenică de *thiaze*.

Unii autori⁷ consideră că aceste asociații erau de origine simple societăți funerare, preocupate să

aplice cu strictețe rituri funerare speciale, care să asigure liniștea și fericirea sufletului în Hades. Mai târziu, aceste preocupări sporesc neconținut, și au făcut ca aceste *thiaze* să accepte alte idei, novatoare, de sorginte străină, în speță orientale, care le puteau satisface curiozitatea și hrăni speranțele. Cu gândul la fericirea promisă post mortem, membrii acestor *thiaze* se supun voluntar unor canoane de viață ascetică, iar după moarte sunt îngropați într-un spațiu așa-zis sacru, destinat numai inițiaților, încredințați fiind că se vor bucura, și atunci, de o soartă și un tratament privilegiat.

La baza acestui tip de religie stă o viziune pesimistă asupra lumii și vieții, un sentiment acut al hiatusului dintre nimicnicia existenței biologice a omului și aspirațiile sale titanice.

De aici, credem, provine și concepția dualistă asupra naturii umane precum și credința nestrămutată a naturii transcendente a sufletului, corpul fiind considerat doar o închisoare în care sufletul sălășluiește temporar⁸. Astfel, purificările și viața ascetică vor elibera individul de răul, *miasma*, moral perceput ca întinare, făcând pe practicant să eludeze obstacolele și primejdiile lumii infernale.

Însă asemenea practici nu sunt deloc unele libere. Ele sunt bine determinate în așa-numitele *hieroi logoi*, ansambluri de mituri specifice privindu-i pe Cora și Dionysos.

Să vedem însă, pe scurt, despre ce este vorba: din hierogamia Corei cu tatăl său Zeus, probabil metamorfozat în șarpe, s-a născut un tânăr zeu, Dionysos-Zagreus⁹, hărăzit să stăpânească universul. Divinități infernale reușesc să pună mâna pe copil și carnea lui este mâncată de acestea, cu excepția inimii, organ de la care Zeus pornește în reconstrucția și învierea lui Zagreus. Acest mit a fost, se pare, imaginat pentru a explica semnificația unui rit care nu mai era înțeles de cei care îl celebrau: omofagia, respectiv sacrificarea animalului în care, se credea, s-a întrupat spiritul Zeului, de obicei zeu al vegetației, și a cărui carne este mâncată de cei prezenți, aceștia crezând că își însușesc, astfel, o parte a virtuții divine. Se pare, că *thiazele* acordau acestei ceremonii calitatea de a cimenta în om elementul divin pe care, apriori, sufletul îl conține.

Se consideră că din aceste *thiaze*, s-a desprins, prin specializare, orfismul și pitagorismul care s-au prelungit până în sec. al II - lea al erei noastre, prin diferite secte de mistere apropiate de orfism¹⁰.

Orfismul își dobândește statutul și numele specific odată cu apariția poemelor orfice, destinate să codifice și să justifice ritualul comunității. În fond, nici în acea vreme nimeni nu credea că aceste poeme ar fi fost compuse de Orfeu, autorii lor fiind nume cunoscute, dar se pretindea că exprimă o doctrină relevantă și transmisă de legendarul poet.

Cum însă poetul Orfeu devine și patronul unei secte mistice? La această problemă s-au dat varii răspunsuri, mai mult sau mai puțin satisfăcătoare. Unii pretind că între numele lui Orfeu și secta mistică pe care o reprezintă există o perfectă identitate.

O. Kern, în celebra sa lucrare, *Orpheus* (p.16 și urm.), arată că membrii comunității orfice și-au dat singuri numele, chemându-se *orphoi*, adică în-singurații, și de aici ar fi fost luat numele eroului și arhegetului sectei, așa cum, repetăm, la Eleusis, numele eroului Eumolpos a fost luat de la familia sacerdotală a Eumolpizilor, adică bunii cîntăreți. În timp, eroul întemeiator, dat fiind rolul pe care îl joacă în structura sectei, devine interpretul zeilor și comunicatorul misterelor.

Părerea cea mai răspândită, însă, este aceea care admite că Orfeu ar fi existat înaintea orfismului și că ar fi fost, așa cum crede S. Reinach, o divinita-

te chthoniană, un zeu-vulpe totemic sau, asemenea muzelor cu care prezintă vădite analogii, doar un daimon al vegetației și apelor curgătoare, la fel ca presupusul său tată. Aceste aspecte, credem, au o mai puțină importanță, de reținut fiind faptul că legenda sa a început să se răspândească în Italia meridională și în Sicilia tocmai când se organizau *thiazele* pre - orfice.

În primă instanță, Orfeu era reprezentat ca fiind divinități cîntăreț din citheră, ale cărui cîntece supuneau chiar natura oarbă și relevau oamenilor originea zeilor și universului. Încă din acea vreme, spun unii, i se atribuiau păstrarea și conceperea de oracole. Asemănarea cu miturile dionisiace sunt izbitoare, îndeosebi moartea, amintind de sfîșierea lui Dionysos de către menade sau de omorîrea lui Zagreus, fapte care, totuși, ar putea fi și posterioare, datînd din vremea cînd era, deja, considerat întemeietorul orfismului.

În ce privește motivele care au îndemnat *thiazele* pre-orfice din Italia meridională să-i caute oblăduirea, acestea sunt deosebit de limpezi: în loc, așa cum se obișnuiește în mai toate cultele religioase de pretutindeni, să-l divinizeze pe întemeietorul sectei, acestea au preferat să confere doctrinei lor o vechime venerabilă. În acest fel, ele au avut de cîștigat, atât sub aspectul credibilității dar și al inspirației teologice, căpătînd atât aspectul vechimii cît și al actualității.

Note

1 Encicl. De la Pleiade, 1956. p. 91; Encicl. Britannica, ed. electr. 1998. Cea mai veche mărturie indirectă o găsim la Simonides din Ceos (556 -467? î.e.n.) frag. 27 Diehl și Kern 47.

2 Unii savanți consideră că au existat mai multe personaje cu numele Orfeu. Tradiția menționează pe un Orfeu din Crotona (Suidas) și un altul din Camarina.

3 Compus la Constantinopol, transmis din greșeală sub titlul de *Lexiconul lui Suidas*, *Suda* este un dicționar enciclopedic de cca. 30.000 de articole redactate ca o „apărare” împotriva erorilor și a ignoranței, prin *suda* înțelegîndu-se o lucrare întărită. Ediția folosită de noi, A. Adler, *Suidae Lexicon*, Stuttgart, Teubner, 1968 - 1971, 5 vol.

4 Acest titlu este considerat indoelnic. Semnul întrebării aparține ediției Diels.

5 vezi, V. Berard, *Rev. de Philol.*, XLV, 1921, p. 194 și urm., care încearcă să recomună numele celui presupus a fi al patrulea membru al comisiei, ajungînd la concluzia că ar fi vorba despre Epicharmos Sicilianul, însă, în opinia noastră, în ciuda ingeniozității argumentelor, această propunere este departe de a convinge.

6 A se vedea *Encicl. Britannica*, ed. electr. 1998, cap. *Greek and Roman civilisation ancient*, și G. Gianelli, *Culti e miti della Magna Grecia*, Florența, 1924.

7 vezi, A. Boulanger, *Orfeu - Legături între orfism și creștinism*, trad. rom. p. 21, Buc. 1992, dar și Reynal Sorel, *Orfeu și orfismul*, Universitas, 1998.

8 Platon, *Cratyl*, 400b, c. După Dodds și Linforth, această doctrină nu ar fi de natură orfică, în schimb Willamowitz, *Der Glaube der Hellen*, II, 1932, p. 199, atrage atenția tocmai asupra originii pur orfice a întregii demonstrații platoniene asupra relației *soma - sema*. Reynal Sorel, *Cp. cit.*, passim, consideră și el această relație pur orfică.

9 „Zeus sub forma unui șarpe astral, se unise cu Sufletul lumii, concepută ca Fecioara încreată și purtînd același nume ca Persefona (Kore). Copilul lor divin, merit stăpînirii universale, purta numele de Dionysos - Zagreus, sau Dionysos cel sfîșiat și făcut bucăți. Într-o zi copilul divin se privea într-o oglindă, pierdut în contemplarea imaginii sale fermecătoare. Atunci Titani (elementele dezlănțuite sau forțele inferioare ale naturii) s-au aruncat asupra lui și l-au sfîșiat în șapte bucăți, pe care le-au fiert într-un cazan imens. Minerva - Pallas (înțelepciunea divină născută din gîndirea pură a lui Zeus) a salvat inima lui Dionysos și a adus-o tatălui său. Zeus o primi în sinul său, pentru a zămislî un nou fiu și îi fulgeră apoi pe Titani. Din trupurile lor arzînde, amestecate cu vaporii care ieșeau din corpul sfîșiat al lui Dionysos, s-a născut omenirea. Dar din partea cea mai pură a lui Dionysos, din inima sa, adusă și topită din nou în sinul eterat al lui Jupiter, se nasc geniile și eroii. Din ea se va naște și noul Dionysos, în care sufletele răspîndite prin univers își vor recunoaște modelul divin. Astfel, Zeul, ale cărui bucăți sunt răspîndite în omenirea în suferință, își va regăsi unitatea luminoasă în Dionysos înviat”. După Ed. Schure, *Evoluția divină de la Œfinx la Christos*, Buc., Aldo Press, 2003, p. 371 - 372. Dintre mărturiile antice asupra acestui mit amintim: Diodor, V, 74, 4; Euphorion, frag. 36 Powell în *Orphicum fragmenta*, 36, O. Kern; Clement Alexandrinul, *Protreptikos*, 2, 18, Or. fr., 35. Olympiodoros, *Comentariu la Phaidon al lui Platon*, 61 c, în L. Brisson, *Orphée. Poèmes magiques et cosmologique*, Paris, Les Belle Lettres, 1993, p. 142.

10 Acestor secte, apropiate de orfism, se pare, le aparțin și celebrele tablite de aur.

Cazemata fantastică

Robert Cincu

Tudor Ganea
Cazemata
 Iași, Polirom, 2016

În 2016 Tudor Ganea debutează la editura Polirom (colecția Ego Proză) cu romanul *Cazemata*, roman inițial proiectat în cadrul cursurilor de *creative writing* ținute de Florin Iaru și Marius Chivu. Cum spațiul literar românesc stă foarte prost (cantitativ vorbind) la capitolul romane, în mod previzibil, debutul lui Tudor Ganea a primit deja mai multe cronici, majoritatea favorabile.

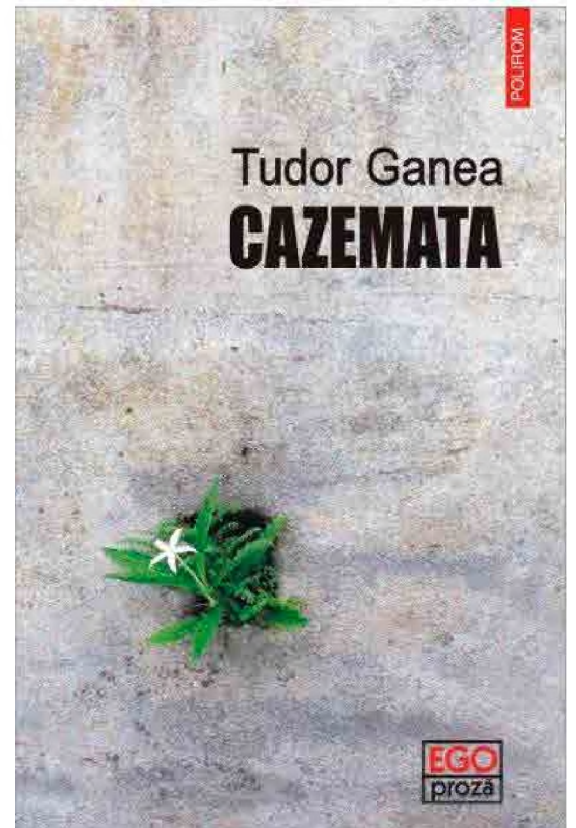
În ansamblul său, textul reușește să îmbine registre foarte diverse cu o remarcabilă naturalețe; vorbim, așadar, de scene care țin de imaginarul oniric, descrieri în cheie a realistă ale unui cartier periferic constantean, dispariții misterioase, dialoguri extrem de colorate între bețivi, catastrofe deopotrivă locale și cosmice și, nu în ultimul rând, inedite povești de dragoste. De altfel, această abilitate a autorului de a îmbina diferite registre e semnalată și de Răzvan Petrescu pe coperta a patra a cărții: „Tudor Ganea surprinde prin faptul că, deși aflat la prima carte, [...] știe cum să gliseze în chipul cel mai natural elemente fantastice în real (și invers) într-o lume a cărților tot mai invadate de un neorealism sufocant”. Totuși, pentru amatorii de etichete/litere, putem încadra romanul lui Tudor Ganea, cu oarecare exactitate, în zona așa-numitului realism magic. Cu toate acestea, trebuie neapărat menționat faptul că acest realism magic se desfășoară, structural vorbind, pe o schemă care ține, în primul rând, de romanul polițist.

Proza debutează în forță cu scena (foarte spectaculoasă din punct de vedere narativ/imagistic a) unei sinucideri cu caracter ritualic. Într-o manieră aproape detectivistică, paginile următoare din roman vor descoperi cititorului, treptat, o logică (supranaturală) care stă la baza scenei de debut. Desigur, aceasta nu e singura dimensiune/miză a textului, ea funcționând, mai degrabă, ca unul dintre motoarele invizibile care alimentează restul narațiunii. Locul în care are loc această scenă de

debut e însă extrem de important: e vorba de o veche cazemată părăsită care tronează în centrul cartierului de blocuri și care se dovedește a fi înspăimântătoare pentru unii dintre locatari sau de-a dreptul fascinantă pentru copii și pentru cei care au anumite deschideri spre spațiul extra-profan.

De fapt, în anumite privințe, tocmai această neobișnuită cazemată pare a fi *personajul* central al textului, în ciuda faptului că adevăratele personaje sunt și ele, la rândul lor, de-a dreptul interesante. Mai exact, urmărind evoluția prozei se poate observa cu ușurință faptul că personajele lui Tudor Ganea, pe măsură ce prind contur tot mai clar, dau impresia unor reali candidați la statutul de personaj central. Inițial Olube (tânăr, pescar, sărac, bețiv) surprinde prin luciditatea lui, apoi Borhot (un fel de Don Juan local, patron de cârciumă) trăiește o dramă de tipul *ironia sorții* de-a dreptul inedită, inspectorul Adamescu (venit în cartierul constantean pentru a elucida misterul disparițiilor/crimelor ce au loc în jurul cazematei) pare a fi personajul nevoit să lege toate firele narrative, iar lista poate continua. După cum spuneam, însă, indiferent de eventuala centralitate a unui anumit personaj, cazemata rămâne, totuși, adevăratul reper mobilizator al narațiunii. Mai mult decât atât, putem chiar grupa personajele lui Tudor Ganea în funcție de relația lor cu cazemata: de la cei care cer distrugerea ei imediată la cei care o frecventează ca pe o poartă către un univers alternativ.

Dacă în structura romanului rolul cazematei e unul esențial, din punct de vedere stilistic, de această dată, dialogurile reprezintă marele plus. Personajele îmbină discursul vulgar cu meditații uneori nostalgice, cu un fel de *slang* local (probabil constantean, sau nu numai) și, în câteva rânduri, construiesc metafore sau comparații extrem de reușite, aparent spontane. Un exemplu foarte interesant în acest sens are loc în scena de la cârciuma lui Borhot când acesta își povestește cele mai recente experiențe erotice. Descriind cu lux de amănunte felul în care a decurs experiența sa sexuală, Borhot propune o comparație foarte *electrică* între sânii unei femei și baterii: „când mi-a băgat



limba-n ureche, mi-am dat drumu'. Parcă m-a curențat. Când mi-a înfipt un sfârc în gură, mi-am dat din nou drumu'. Parcă lingeam borne de baterie”.

După cum spuneam, însă, aceste scene de un realism aparent radical glisează foarte rapid, aproape imperceptibil în unele cazuri, spre o zonă a fantasticului. Narațiunea păstrează în permanență acest caracter de amestec omogen între cele două dimensiuni, eventuala tensiune dintre ele putând fi urmărită prin-o raportare la personajul Adamescu. Venit inițial ca inspector sub acoperire pentru a elucida, în chip cât mai rațional, misterul din jurul cazematei, acesta se confruntă cu tot mai multe explicații și evenimente care, din punct de vedere rațional, par inacceptabile.

Fiind bogat în personaje, apelând la câteva fire narrative care converg confortabil spre un centru fix, romanul lui Tudor Ganea se citește relativ rapid și cu plăcere, chiar dacă există aproximativ două secvențe unde narațiunea pare să sufere un mic blocaj. Mă refer aici la un detaliu tehnic al textului, un detaliu semnalat, de altfel, și de Mihai Iovănel în cronică sa la *Cazemata* (de pe site-ul scena9.ro). Aș vorbi, în acest sens, de caracterul ermetic al romanului. Până la un anumit punct, cititorul are parte de o lectură foarte activă, el putând face (intuitiv, speculativ, analitic) anumite legături între evenimente sau personaje, se pot stabili chiar ierarhii pe care narațiunea le generează implicit și, nu în ultimul rând, există mai *zone goale* pe care narațiunea nu le acoperă complet, unde intervine imaginația cititorului. Acest fenomen asigură, de fapt, plăcerea lecturii. Însă, pe măsură ce inspectorul Adamescu descoperă adevărul din spatele misterelor cazematei, acest adevăr devine literă de lege și pentru cititor. Locurile goale sunt acoperite, relațiile pe care cititorul le-a intuit (sau nu) sunt categoric clarificate prin vocea unui anumit personaj. Impresia pe care o creează aceste câteva secvențe, în care Adamescu descoperă adevărul (tot de natură fantastică) din spatele cazematei, poate fi mai puțin ofertantă pentru cititor care, din acest punct al textului, devine aproape inactiv, toate intuițiile sau speculațiile sale fiind confirmate, infirmate sau, cel mai probabil, anulate de un scenariu fix care limitează foarte multe posibilitățile



Giancarlo Pozzi

False armonii (1977), acvaforte, acvatinta, 43,5 x 63,5 cm

de interpretare. În acest sens vorbeam mai sus de caracterul ermetic al textului, cel puțin în câteva puncte ale sale unde toate direcțiile interpretative și toate centrele de greutate ale narațiunii sunt explicitate prin intervențiile/monologurile anumitor personaje. Chiar unul dintre personajele lui Tudor Ganea, după un lung monolog în care clarifică majoritatea conflictelor tensionate din roman, constată epuiza(n)t caracterul exhaustiv al declarației/explicațiilor sale: „Femeia de-i mâncase buzele lui tata stătea în apartamentul de sub mine! Și fi-su bântuia cartierul cu o haită de câini în jurul lui și-mi hipnotiza curvele cu cântecul lui de seară. Bașca pescarii ăia de-și puneau ace pe ei la fel ca ăilaltți. Prea multe coincidențe. Gata, fetelor! Plecăm”. Practic, observația acestui personaj („prea multe coincidențe”) riscă să corespundă în mare măsură și atitudinii cititorului în respectivul moment al textului. Desigur, vorbim aici de un detaliu strict tehnic care pentru mulți dintre cititori poate trece chiar neobservat. Mai mult decât atât, această rezolvare a tuturor problemelor, elucidarea enigmelor, formularea unui scenariu fix care justifică retroactiv toată narațiunea e un element comun în romanele polițiste, chiar dacă în aceste romane, de obicei, dimensiunea fantasticului lipsește. De asemenea, secvențele excesiv de clarificatoare despre care am discutat aici nu încheie întreaga poveste, autorul dezvoltând mai departe narațiunea spre o zonă în care atenția și posibilitățile hermeneutice ale cititorului sunt, din nou, parțial reactivitate.

Din punct de vedere tematic sau imaginar, dar și ca scriitură, romanul lui Tudor Ganea poate fi plasat în continuarea unei tradiții literare românești mai puțin frecventată. De exemplu, în discuțiile despre realismul magic din cultura română e tot mai des invocat numele autorului Sorin Titel și, într-adevăr, romanul *Cazemata* rezzonează din mai multe puncte de vedere cu textele scriitorului bănățean. Însă, în literatura românească recentă romanele de acest tip sunt relativ rare și, din păcate, adesea trecute cu vederea sau uitate. Aș aminti în acest sens un roman publicat în 2007, *Cine adoarme ultimul* de Bogdan Popescu, care, primit inițial foarte bine de critică, a fost repede dat uitării, deși autorul propunea acolo (ca și Tudor Ganea în *Cazemata*) o lume de-a dreptul spectaculoasă în care granițele dintre vis și realitate erau aproape anulate, generând astfel un set de personaje și evenimente absolut inedite. În fine, mai merită amintit aici faptul că textul lui Tudor Ganea alunecă în câteva secvențe către un imaginar care amintește de proza cărtăresciană: „măinile sale, încheștate pe balustrada devenită acum strălucitoare ca un neon aprins, aveau pielea transparentă, iar prin sticla ei subțire și elastică, tendoanele, arterele și venele palmare păreau să sugă lumină din țeava strălucitoare pe care își curbaseră nervii digitali [...] la rândul ei, balustrada de lumină era conectată la praznurile fixate cu holșuruburi de aur aprins în parapetul de beton, în care cimentul devenise străveziu, lăsând să se vadă – ca într-o radiografie – armăturile de fier, ca o rețea rectangulară de artere ce și pulsa la rândul ei lumina prin tencuiala fațadelor din jur”.

În mod cert, în contextul actual al romanului românesc, *Cazemata* rămâne o reușită literară, dincolo de statutul confortabil al unui debut. Cu alte cuvinte, în ciuda faptului că avem de-a face cu un debut, romanul se dovedește a fi de o surprinzătoare maturitate literară, inclusiv datorită faptului că se aventurează (cu succes) spre un univers dificil de manipulat unde raporturile dintre real și fantastic se cer, insesizabil, echilibrate.

Poezie, șmecherie

Ovio Olaru

Radu Nițescu
Dialectica urșilor
Bistrița, Casa de Editură Max Blecher, 2016

Probabil cel mai dăunător lucru pentru poezia tânără este atitudinea excesiv imitativă. Sondarea profunzimilor și pozele în oglindă, deși simpatice la 16-17 ani, devin jenante la 20+, vârsta habituală a debutului. Veleitarismul, efortul penibil de-a stoarce realitatea de poezie și de-a o face violent, în explozii bruște și cu frondă, generează cele mai obositoare volume. Jocul riscant și totuși foarte prolific pe care unii poeți valoroși îl practică astăzi este acela de a nu se mai lua atât de în serios. Detașați de propria biografie într-un anumit grad, depersonalizați și îndeajuns de capabili să se alinte fără să devină penibili (Văsieș), ei reușesc să transforme poezia într-un exercițiu intelectual sau, angajați în propriile lor vieți și nerenunțând la alonjele biografice, nu le mai conferă aceeași gravitate și ostentație în formulă.

În această categorie se situează și Radu Nițescu, cu cel de-al doilea volum al său, *Dialectica urșilor* (Casa de Editură Max Blecher, 2016). Debutând în 2012 cu *Gringo*, Nițescu explora mai mult sau mai puțin abil spațiul american, scriind o poezie urbană și frustă uneori, duioasă și ingenuă alteori – naivă însă în ambele ipostaze – de care s-a îndepărtat între timp.

Dialectica urșilor ia distanță atât de artificiile de sorginte evident douămiistă prezente în primul volum, cât și de pozele beatnice sau atitudinile de supermascul, pe scurt, de amestecul de influențe nesedimentate plenar care făcea din *Gringo* o carte inegală – observația îi aparține lui Ștefan Baghiu –, adunând texte mult mai personale, care conferă în sfârșit autorului o voce proprie. Iar ceea ce se remarcă imediat la această voce e candoarea kitschului de rit cărtărescian, bine dozat, urban și asumat („erau stelute în genele ei” se transformă în „îți citesc și atât de frumos, ca un fard glossy,/ îți sclipește la ochi nebunia.”), care detensionează total discursul și-l face ingerabil. Realitatea e privită printr-un filtru duios, în scenariu copilărești pozate fără pretenții și fără cinism. În ilustrarea secvențelor biografice nu se mai găsește niciun rest de lamentare, ba chiar există o frondă naivă a provizoratului, o bucurie sinceră a clișeului și o boemă romantică explorată în cheie minoră. Pentru că Nițescu reușește să fie simultan *cute* și amărât, exploatarea inteligent instanțele periferice („târziu în cișmigiu, stăm cinci ca la copcă/ în jurul sticlei aproape goale de vodcă.”) și angajat plenar într-un București al ratărilor internalizate fără resentiment („o mică parte din viață te uiți/ cum se schimbă modelul pavajului,/ pentru că n-ai cum să trișezi,/ pentru că aștepți fără să știi/ autobuzul care vă stropește, rupe filmul/ și vă trimite acasă. Când liniștea/ devine rea ceri cuiva o brichetă,/ dar tipul trece cometă, chitit pe/ ultimul metrou.”)

Dincolo de diminutive, primează jocurile lingvistice, rimele interne („închid ochii și-mi spun lăsăm deoparte/ ce ne desparte și creștem găini”) și exercițiul abil cu formele fixe (vilanela castanelor: „aș fi zis că sunt mai degrabă mete-

oriți etc”). O deficiență evidentă a volumului o reprezintă, însă, pe lângă sabotarea poemelor la finalul lor („facem două echipe, una păzește/ băncuța, cealaltă vine fuguța” sau „planurile-s trecătoare,/ adică triburi maghiare/ ducatul lui Menemorut”) – truc cumva asumat, dar care face notă disonantă –, momentele în care imaginația poetică face un salt nejustificat, total arbitrar în raport cu restul poemului, fragmentând liniaritatea și generând versuri absurde („Dialectica urșilor. Tăgădăm tăgădăm.” Din acest vers a fost preluat titlul și trebuie spus că nu e o alegere fericită, dar asta depășește miza acestui text). Alte neajunsuri sunt personificările facile („lăsăm orașul să ne lingă pe mâini” sau „soarele se holbează la noi și rîde stupid,/ ca mușunachele gras din clipurile orange”) și alintarea excesivă („copacii ăia bătrâni erau vorbiți/ să ai tu frisoane”). Riscul e unul clar: Nițescu, practicând o poezie *șmecheră* și angajată (auto)ironic, reușind, deci, să devieze interesul lecturii de la biografie la cadrele poeziei, riscă să pară imatur. Poetul forțază discursul până la intensitate, apoi eliberează pedala brusc, răsând. Emanuel Modoc remarca într-o cronică la *Dialectica urșilor* o paralelă cu Vlad Drăgoi – în mutilările sintactice – și una cu Dan Sociu la nivelul autoînscenării și narativității. Întrebarea pe care aș formula-o, desigur retorică, ar fi: care din poezii de astăzi *nu* e tributuar lui Sociu? Sau, referitor la Drăgoi, cât este de realist să transpui în scris oralitatea fără să deviezi de la normele gramaticale?

Chiar dacă vocea poemelor e una specifică, volumul este, previzibil, inegal calitativ. Poemul *Tolkien*, în care tânărul Nițescu se visează în rolul de Stăpân al inelelor, cu „nazgului la discreția mea”, e un exemplu perfect de derapaj steril, nici măcar urmărit până la ultimele consecințe („mă vedeam cu banii în buzunar și inima tânjea/ și tot așa, partea asta de chin nesfârșit,/ tremuram, îmi rodeam unghiile,/ nu mai mâncam și nici n-aș fi murit odată// mersi mult, tată, c-ai tras apa la baie și m-ai trezit.”). Pe de altă parte, poemele care domină valoric cartea sunt plasate în a doua parte. Texte precum *Central*, *Toți avem o inimă pornhub*, *Mă joc cu bila neagră* sau *Libelulă*, în care vocea nu mai dinamitează tensiunile, își acceptă fără rețineri vulnerabilitățile și/sau contemplează fără somatizare sau comentariu lumea inconjurătoare sunt hituri incontestabile. În rest, secvențe foarte bune, care, scoase din context, ar fi putut constitui poeme de sine stătătoare: „stau la curte, dar în fiecare zi rămân blocat câteva ore/ cu liftul între etaje: de fiecare dată puțin mai sus/ și de fiecare dată apar alte butoane/ pe care degeaba încerci să apeși, duc în aceleași loop-uri/ aceleași grupuri pe legi de compoziție instabile/ care puse unul lângă altul fac viața.”

Un lucru trebuie spus din capul locului: *Dialectica urșilor* nu dezamăgește, dar nici nu impresionează. Desprins de delirul american, internalizând influențele, pueril și asumat, Nițescu livrează un volum cu mult balast, din care câteva texte, lecturate intens de-a lungul anilor în cadrul festivalurilor de poezie din țară, l-au plasat deja în top.

Á la Mărgineanu

Emanuel Modoc

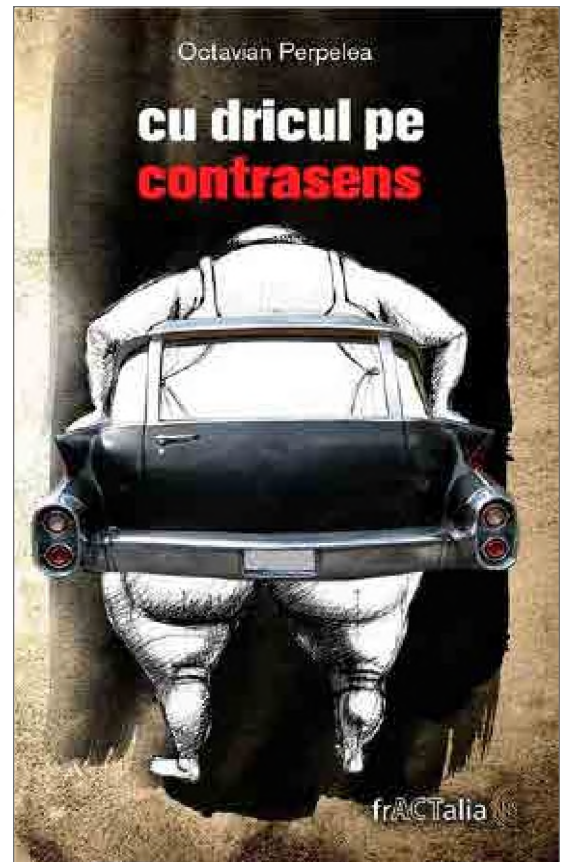
Octavian Perpelea
Cu dricul pe contrasens
București, Editura frACTalia, 2015

Debuturile anului 2015 par să sufere (într-o formă mai accentuată decât în anii precedenți) de clișeu anxietății influenței. Cu cât mai bine deprins exercițiul precursorilor, cu atât mai evidentă reticența (sau lipsa de curaj) față de marca personală. Unii poeți aleg chiar să reacționeze, compensativ, printr-un soi de intertext vehement, cu ajutorul căruia sfidarea pare să ia locul elementelor individualizante.

Un astfel de volum, care mizează pe sfidare, e și *Cu dricul pe contrasens*, al lui Octavian Perpelea. Având suficiente efuziuni teribilist-avangardiste, bine învățate, însă nelipsite de evidența exercițiului: „mi-am prins prepuțul/ într-un fermoar defect/ iar acum alerg urlând/ undeva între/ Calea Văcărești &/ Calea Dao// acesta e felul meu/ de a sabota/ frumusețea lumii”, debutul poetului bucureștean preia de la avangardiști și tezismul formulei, suprapus unei tematici citadine care se bazează pe comentariul social ironic acolo unde ar fi fost, poate, mai binevenită o stilizare a discursului. Mai mult decât orice, *Cu dricul pe contrasens* e un volum poetic de caracterologie, care se bazează pe conturarea unor personaje bizare, căci pitorești. Însă miza pe insolitare prin genul acesta de construcții caracterologice provoacă doar disjunctie: e, aici, aceeași eroare pe care o făcea și Robert G. Elekes – vrând să surprindă un soi de *weltanschauung* ridicol și grotesc, acesta făcea ca poezia să piardă teren în fața narațiunii sterile, lipsite

de altă miză decât expozițiunea. Avem, așadar, un inventar de personaje pestrice, marginale prin excelență, amintind de portretele deviate din *Poemul in- vectivă*, *Flori de mucigai*, sau, mai aproape de vremea noastră, cu cele din *Cartea micilor invazii*, însă diluate la forma unor crochiuri anemice, care culminează mereu, la nivel discursiv, cu poanta previzibilă.

Cu dricul pe contrasens e un volum minor, care încearcă să mixeze poetici alternative (marca Vlad Drăgoi/ Florentin Popa) cu efuziunile poeziei-reportaj din interbelic, într-un melanj ludic-burlesc a cărui țintă e periferia colorată, vacarmul pieței, carnavalul imund al spațiilor marginale (târgul, cimitirul, mahalaua). Încercând să obțină *the best of both worlds*, autorul rămâne, însă, în zona pastişei și a emulației. Dacă tinerii poeți mai sus amintiți fac loc, în volumele lor, și pentru accente de individualizare (Drăgoi cu stridența amalgamării bizare a duioșiei, violenței și a atitudinii auto-depreciative, Florentin Popa cu „valahizarea” ostentativă a limbajului), Octavian Perpelea se complăce în notație șablonardă și portretistică leneșă. Puținele momente în care putem vedea marca personală sunt pe cât de promițătoare, pe atât de puține: „când mă gândesc/ la salvare/ mă gândesc doar la tine/ cocoșanelizată/ lollobrigidică/ visez că mă iei/ cu asalt/ ca o invazie mongolă/ să mă duci/ într-o casă răcoroasă/ & mică”. Totodată, acolo unde sună cel mai bine, seamănă cu Manasia („sunt guvidul care se crede rechin/ și temut/ cel care și-a tatuat pe aripioară/ te fut”). E drept că puțini tineri s-au revendicat de la poetul *Amazonului*. Aliajul straniu de imaginar luxuriant, incandescent, combinat cu atitudinea *grunge*, a devenit rapid clasat, în contextul



douămiismului, deopotrivă ca valență de specificitate a poetului clujean și ca formulă instant-anacronică pentru orice eventuală tentativă de preluare a poeziei. Deși Perpelea păstrează doar schemele *grunge*, îi lipsește totuși acea electricitate epifanică pe care, e drept, doar Manasia o poate controla între momentele de efuziune anarhistă. Uneori, pastişarea e cât se poate de evidentă („viețile ne sunt precum/ cronicile negre/ scrise de un jurnalist/ analfabet/ suntem niște babuini/ ghiftuiți cu șaorma/ & supă la plic/ niște plătitori de/ taxe & impozite în/ Republica Harakiri România”). Emulația e evidentă și se sparge în revoltă goală din cauza obsesiei față de textul cu tâlc (acel tezism al poantei despre care am pomenit). Această angajare în teribilism, a cărui ostentație stă mai mult în persistența formulei decât în relevanța ei, dă seama de cât de bine poate debutantul să controleze o formulă asimilată.

Desigur, șarja se simte la ea acasă, căci Octavian Perpelea se bazează pe o poetică a auto-deturnării voit ironice. Iată cum, de pildă, autorul alege să soluționeze un poem care debutează violent: „bag două sute de votcă/ să-mi fac puțin curaj/ îmi pun ciorapul pe față/ & intru în prima bancă/ pe care o văd/ apoi încep să impart/ casierțelor/ flori”. Între texte cu poantă și portrete care pregătesc mereu anecdota din final, *Cu dricul pe contrasens* acumulează, în interstii, cugetări sapiențiale care frizează banalul prin pansivitatea contrafăcută: „în 37 de ani/ 10 luni & 14 zile/ am găsit/ 264 de metode/ de sinucidere/ & nici măcar/ una pentru a trăi/ cu adevărat”.

Cea de-a doua jumătate a volumului e aproape în totalitate balast. În afară de seria de aforisme ghidușe mascate în haiku-uri, în spatele cărora parodia face casă bună cu neîndemânarea asumată a construirii terținelor („pe aripile vântului/ când te iubeam în funduleț ai răgâit/ a fost măreț”), formula se poate dibui ușor: din trei teme supra-uzate și două atitudini din care una ostentativ pastişată, Octavian Perpelea se complăce în șablon și în formule bine cultivate, dar prost asimilate în economia volumului. E cazul, poate, să îi aplaud mai degrabă naivitatea decât să-l suspectez de simplă îndrăzneală jemanfișistă. Oricare ar fi varianta de lectură aleasă, cert este că *Cu dricul pe contrasens* e un pariu pierdut în minorat și autosuficiență.



Giancarlo Pozzi

Simfonie (2010), bronz, 28 x 33 x 12 cm

Ioan Cioba - fragmente din lunga călătorie către noi înșine

Alexandru Uiuiu

Ioan Cioba
Ioan din Satul Păgânilor
Bistrița, Editura Charmides, 2013

A călători înseamnă îndeobște a încerca să te bucuri de strălucirea și minunile exterioare ale lumii. Să vezi orașe cu o bogată arhitectură și cultură, cascade uriașe și munți, rarități naturale, monumente istorice și urme ale unor mari civilizații apuse. O ieșire din tine însuși și o aruncare în splendoarea lumii care tămăduiește, educă sau bucură simplu.

Ioan Cioba reprezintă cazul poetic – așadar neconvențional – în care fiecare călătorie într-un loc nou este un prilej de adâncire în sine însuși, în lumea sentimentelor de finețe care se pot comunica numai prin mijloacele poeziei, prin metaforă.

În cartea *Ioan din Satul Păgânilor* apărută la Editura Charmides, poetul descrie traseul rătăcirii prin lume și al găsirii de sine și îl punctează la finalul fiecărui poem: august, Budapesta; noiembrie, Reims; septembrie, Paris; noiembrie, Vatican; martie, Bad Sauerbrunn; noiembrie, Napoli; ... și mai urmează în diferite luni ale anului Istanbul, Veneția, Salzburg, York, Florența, Milano, Verona, Metz, Geneva, Roma, Pisa, Londra, Monte Carlo, Nisa, Bruxelles, Haga, Chișinău, Seul, Dubai etc. cu o revenire – spre sfârșitul cărții – în imaginarul Sat al Păgânilor care pare a fi domiciliul stabil al poetului.

„ca un patrician transilvan înmirat de atingerea ta și a ploii sextine”, poetul își poartă prin lume neliniștile și curiozitățile, descriind în fiecare poem esența locului și prinzând stări, de multe ori greu exprimabile în cuvinte: „iubito/ fără cuvinte solia mea bizantină/ fluture către pulberea lumii/ departe de Satul Păgânilor/ ard oranj icoane pe maluri/ doar eu și Bosforul pulsăm întretăiat/ sub eșarfa învăpăiată/ dincolo tulburător Anatolia”.

Schimbând locul, poetul duce cu sine dragostea și căutarea realității adânci de la Istanbul la Veneția: „gondolier amuțit/ îmi port delirul cu vâsle șerpești/ prin inelele nopții venete/ mâinile tale darnice/ păsări ghimpate prin pleoape”.

Marcate de locuri atestabile geografic, poemetele se construiesc mereu într-un dialog cu o persoană ce pare absentă astfel încât întreaga carte este marcată de tainicul dor care-l animă pe poet pentru ființa iubită.

Un jurnal poetic care se îmbogățește cu fiecare pagină acumulând câte ceva din energiile locului și predându-le unui dialog melancolic întreținut totuși cu pasiune: „vei fi crezând că dragostea mea/ e doar un pui de cămilă/ între dunele tale arămii amorțite/ nedepins cu samarul răbdării/ nu te teme nopțile iubirii sunt ca privesnele/ odăjdii de ceară/ tămăduitoare”.

Întoarcerea în Satul Păgânilor este întoarcerea la iubita cu care și-a purtat dialogul, pe care



a dus-o mereu cu sine – în închipuire sau în realitate, aceasta rămâne o taină a cărții – și este marcată de experiențele avute: „zborul meu dobandește o altă statură/ de acum cânt mai adânc, mai apăsător/ cu toată greutatea înspumată a sângelui (...) tăcut vin la tine și fără tunică/ îmi port drugii ca pe o eșarfă a înseninării/ primesc toate clipele ca pe câte o viață/ și s-a făcut voia mea”.

Se impune să remarcăm grafica lui Radu Feldiorean care însoțește versurile lui Ioan Cioba și își asumă cu mijloacele artei plastice tema dragostei, pasiunii, dialogului animat de iubire, toate acestea trecute în semnul grafic al inimii care pulsează înăuntru cărții, conținând de fiecare dată alte semne, simboluri, semnificații.

Editorul Gavril Țărmure a ales bine să publice la Editura Charmides această carte. O condiție grafică excelentă, o ilustrație sugestivă și versuri de intensitate afectivă și dialogală o fac să fie de pus în raftul poetic de sus al acestei vestite edituri din România. ■



Giancarlo Pozzi

Marea mașină a hibernării (1967), ulei pe pânză, 96 x 162 cm

Poezia ca mărturisire, lectorul ca personaj principal

Ion Romeo Roșianu



Giancarlo Pozzi

Carcase zburătoare (1965), tempera și cerneală pe hârtie, 47 x 60 cm

Ion Cristofor
Gramfonul de pământ
Cluj-Napoca, Editura Limes, 2014

Cu o poezie aproape confesivă, marcată de-o puternică notă de biografism ne provoacă poetul Ion Cristofor, clujeanul care-a trasat cu tușe groase și lumea traducerilor și pe cea a criticii literare. Mănușa aruncată cititorului nu visează provocarea la duel, ci tocmai nevoie de apropiere, provocarea la prietenie, la discuții de taină, la gura sobei. Poezia lui pare adesea un strigăt de disperare, de parcă atunci șoaptele și cuvintele l-ar apăsa, chiar strivi.

Într-un asemenea context ne provoacă poetul la lectură, senzația că parcurgi un jurnal urmărindu-te de la prima până la ultima pagină. El e eroul principal în fiecare poem – ca și-n proza modernă în care autorul este erou principal – iar poemul e astfel încărcat cu un plus de sensibilitate, de parcă s-ar vrea o apropiere de emoție, poate chiar o contopire.

Sunt poeme în care dacă nu vorbește direct cu persoana iubită sau cu un prieten, totul este confesiune în absența interogației, iar forța imaginilor vine să împlinescă tabloul trăirilor, cititorului nemairămânându-i decât să închidă ochii pentru a vedea filmul emoțiilor nemurite-n cuvânt.

„dacă aș fi pictat îngeri cu mustață/ sâni tăi ar fi fost declarați monumente ale naturii/ iar dragostea noastră ar fi fost înregistrată ca o certitudine/ în documentele tezaurului pierdut la moscova” ne pune el în gardă încă de la începutul cărții apărute-n condiții grafice excelente în cadrul colecției „Magister” a editurii Limes.

Senzația de jurnal e conturată puternic prin poeme ca *Imaculata inspecție*, *Nu sunt eu*, *Contabilul*

sau *Arborele cu femei* și *Am scos din pietre*, iar în timp ce lectorul devine complice cu fiecare pagină dată senzația că poetul merge pe vârfuri într-o lume improprie visului și poeziei devine din ce în ce mai acută.

Poetul nu-și găsește locul, o anumită stângăcie și-o agitație a căutării amprentând poemele: „În locul meu muncește musca/ prinsă între gemuri.// În locul meu vorbește gângavul/ prosul cu fumuri.// În locul meu din piață/ căraie o cioară.// În locul meu cineva o iubește pe Maria” (*Imaculata inspecție*), sau: „Nu sunt eu cel ce mă înec în oceanul unei lacrimi/ Nu sunt eu bărbatul ce se spânzură în grajdul de vite/ Nu sunt eu cel ce aprinde acum o lumânare” (*Nu sunt eu*), sau: „și eu netrebnicul fac ultimele pregătiri de război/ dar oștile pe care bărbătește mă pregăteam să le înfrunt/ mi-au ocupat bucătăria și dormitorul/ mi-au siluit toate femeile” (*Peștișorul*), sau: „mă voi muta într-o limbă străină în care nu există cuvântul mamă/ în care nimeni nu mai rostește bună dimineața doamnelor domnilor/ bună seara doamnă moarte” (*Adevărul tace chitic*).

Indiferent de starea sufletească avută de autor în timpul actului inspirativ, indiferent de cea a cititorului sau de bagajul de cunoștințe și viață prin care este filtrată de acesta lumina poemelor din carte, nu ai cum să nu remarci ușurința cu care Ion Cristofor jonglează pe câmpia literelor, cu aceeași măiestrie de chirurg disecând imagini în poem-fulgurații-de-gând sau în cele de respirație îndelungă, la limita prozopoemului.

Peste tot în această carte găsești personalizate (re)ordonări sintactice, combinații imagistice imprevizibile care trădează îndelungul exercițiu liric – Ion Cristofor a debutat editorial în anul 1982, fiind unul din importanții autori ai grupării

Echinox – peste tot forța metaforei altfel lin curgătoare tinde a sfida cumva legile imaginarului poetic, peste tot căutarea de sine face să vorbim de poeme distribuite într-o rețea strofică de segmente unitar diferențiate ideativ, de parcă poetul ar trasa definitiv hotarul propriei ființări.

În pofida acestui fapt, poemele adunate-ntr-o copertă sunt vădit similare prozodic și cumva asemănătoare prin reiterare sinonimică și imagistică.

Un aer confesiv, după cum am arătat, străbate poemele, fiorul acesta liric devenind coloana vertebrală a cărții. Și când nu e așa, pastişe filosofice vin să înlocuiască destăinuirea: „Cine va veni să ne mântuie?! Bufnița din copacii scufundați în ceața periferiei,/ Lucrurile bătrâne aruncate în foc,/ Peștii pe care i-am înșirat pe o sfoară la soare?” (*Arborele cu femei*), sau: „așteptăm înfrigurați/ cu ochii pe facebook/ ca moartea să ne trimită rapoartele” (*Așteptăm înfrigurați*), sau: „Uneori mă întreb ce versete rostesc/ serile neliniștii chiparoși/ arborii din grădinile tale cerești” (*Uneori*).

Invocarea divinității este și ea o altă temă în această carte, poeme precum *Imaculata inspecție*, *Iarba*, *Fratele pământ*, *Spovedanie*, *Nu știu de ce* sau *Sunt seri* confirmând și această formă de căutare interioară.

Cu toate acestea poetul Ion Cristofor se arată ancorat bine în realitatea înconjurătoare, el parodiind prostia și mizeria, risipirea și falsitatea oamenilor, moravurile unei societăți în degradare morală continuă dacă vrei. Poeme precum *Contabilul*, *Uneori*, *La psihiatru*, *Așteptăm înfrigurați*, *Vise, oameni și câini* sau *Puterea ștampei* confirmă cele spuse mai sus și conturează definitiv o personalitate poetică puternică, peste care nu se va putea trece nicidecum în literatura română, în pofida experimentelor stilistice și tematice cu care jonglează (și) în acest volum.

În rest lectura îți lasă un gust plăcut, iar senzația că prin fața ochilor ți se derulează o poveste de viață, un film ușor biografic în care tu însuși devii personaj regăsindu-te în stampe, trăiri și întâmplări e mai vie cu fiecare pagină dată. ■



Giancarlo Pozzi
bronz, 135 x 75 x 30 cm

Căutătorul de cristale (1997)

Castele de risipă

Laurențiu Malomfălean

Alessandro Baricco

Castele de furie

traducere din italiană de Dragoș Cojocaru

București, Humanitas Fiction, 2007

„Să mă duc la Quinipak, să dorm la Quinipak, să fug la Quinipak. [...] E un fel de joc. E bun când ți se face o silă de care chiar că nu te mai poți descotorosi. Atunci te ghemuiești pe undeva, închizi ochii, și începi să născocеști povești. Ce-ți vine. Dar trebuie s-o faci ca lumea. Cu toate amănuntele. Și ce spun oamenii, și culorile, și sunetele. Tot. Iar sila încet-încet se duce. Mai apoi revine, de bună seamă, dar între timp, pentru o bucată de vreme, ai amăgit-o.”

Anul acesta, Festivalul Internațional de Carte Transilvania l-a avut invitat, laolaltă cu alți oaspeți de marcă, pe Alessandro Baricco. Mai întâi, pentru decernarea dublului titlu de doctor *honoris causa*, de către Universitatea „Babeș-Bolyai” și Academia de Muzică „Gheorghe Dima”. Pe urmă, pentru o întâlnire cu cititorii și un dialog cu Dinu Flămând, pe scena sălii Auditorium Maximum a UBB, care s-a dovedit neîncăpătoare. În sfârșit, pentru marele premiu al festivalului.

Baricco fascinează la fel de mult pe viu ca și în scris întrucât, a mărturisit-o fără jenă, totul, absolut, îl fascinează, fiind permanent curios, întotdeauna de la natură. Omul și-a ratat (din fericire) cariera de profesor universitar pentru că, *horribile dictu*, la concurs erau mulți mai în vârstă, el câștigându-se pentru literatură. Din declarațiile făcute sâmbătă, 8 octombrie, mai spicuiesc detaliul că scriitorul e numaidecât – și neapărat – o ființă liberă, constrânsă numai de rațiunea din care planifică, șlefuieste sau emite spontan, ca neobosit constructor, un demers mai curând arhitectonic. Romancierul stăpânește credința că (doar) în zona limitei lucrurile devin cu adevărat interesante. Iar faptul că, mai spune el, trăim într-o mutație (ce nu se mai termină de când lumea și pământul, așa adăuga la rândul meu), nu-i poate fi decât un rezervor nesecat de inspirație.

La fel se întâmplă în cartea despre care voi vorbi în rândurile ce urmează. Suntem la Quinipak, un orașel imaginar, încremenit în revoluția industrială ai cărei urmași ne aflăm, cu debușeul tehnico-științific de astăzi. Anglia victoriană. Glume de-ale imaginației, valorificând un arhetip îndepărtat, pe care ne-am obișnuit să-l catalogăm simplist al savantului nebun, din Laputa lui Swift (insula zburătoare populată cu pasionați de matematică, muzică și tehnologie, care nu își pot, însă, folosi cunoașterea în scop practic), până la corespondentul contemporan oferit de „cercetătorii britanici” & descoperirile lor abracadabrante.

Pe de altă parte, poate nicăieri în alt volum de Alessandro Baricco nu se împletesc mai bine cele două fațete ale prozatorului torinez, dubla sa pregătire, de absolvent de conservator cu studii de filosofie, decât în romanul de debut, *Castelli di rabbia* (Rizzoli, 1991), laureat, printre altele, cu Prix Médicis étranger, în 1995. La noi, cartea apare în 2007, cu un titlu pe care l-aș fi tradus mai degrabă *Castele de risipă*, tocmai pentru a nu

ucide jocul de cuvinte din original, unde suntem trimiși la expresia *castelli di sabbia* (desigur, castele de nisip): un corespondent care să păstreze aliterația și dublul înțeles ar putea fi concrescut, așadar, în substantivul „risipă”. Avem de-a face cu un roman coral – nu polifonic – pe mai multe voci, în care părțile unu, trei, cinci, respectiv șapte poartă drept moto ultimele patru versuri din a zecea *Elegie duineză* de Rilke: „Și noi, la fericirea ce urcă/ gândind, am fi atinși de acea emoție/ care aproape ne năruie,/ când fericirea pogoară.”

Puzzle, piese, bucăți, cioburi din existența protagoniștilor multipli, oglinda spartă e plimbată de-a lungul unor șine de tren recent inaugurate. Roman tipic postmodern, adică hipermodern, o mulțime de planuri concomitente, concatenate, concordate. Capitole aparent dispartate, fără legături vizibile decât după ce treci de primele o sută și mai bine de pagini, cu pasaje funcționând cumva subteran. Se orchestrează la greu voci narative, structura deține ceva din Michel Butor, anumite constrângeri formale, puse în act, însă, cu cea mai firească dezinvoltură. Numeroase analepse, un stil (in)direct (liber), monolog, refren. De multe ori, fără ca asta să fie un mof de scriptor (sau al comentatorului), scriitura lui Baricco devine în cel mai înalt grad muzicală.

Trei sunt elementele de conținut care o susțin. Pentru început, locomotiva Elisabeth și țaria – nu slăbiciunea – domnului Dann Rail pentru calea ferată, prilej pentru autor de a resemantiza imaginea trenului ca fantasmă a morții: „Precum morților, cărora le trece pe dinaintea ochilor în câteva clipe o viață întreagă, depănându-se cu repezițiune. Acelora li se depăneau pajiști, oameni, case, râuri, animale...” [60] Rândurile se transformă în ritm pur:

„frica și înăuntru ei plăcerea și înăuntru ei boala și [...] înăuntru ei frica și înăuntru ei boala și înăuntru ei plăcerea – așa ți se învârtea pe dinăuntru sufletul, la unison cu roțile trenului dezlănțuite pe drumul făcut din fier – [...] așa mi se rotește sufletul pe dinăuntru, fărămițându-se clipele și anii – perversă rotație atotputernică – [...] și de unde oare a pornit, poate că dacă ar ști, cineva s-ar putea întoarce acolo sus, în vârful povârnișului cu sufletul la gură, la începutul liniei ferate, și ar putea să se mai gândească puțin înainte – așa se tot răsuțește sufletul pe dinăuntru, perversă rotație atotputernică – [...] minuțioasă și crudă exterminare care îți încolțește înăuntru – [...] plăcerea și înăuntru ei boala și înăuntru ei frica și înăuntru ei plăcerea și înăuntru ei boala și înăuntru ei frica și înăuntru” [61-2]

Se instituie, de fapt, o invitație la lectură, căci, „în trenuri, ca să se salveze” de presimțirea morții, oamenii citesc, aproape din reflex: „În gări se vindeau niște lămpi speciale, lămpi pentru lectură. Se țineau într-o mână, descriau un intim con de lumină de fixat peste pagina deschisă. Trebuie să ne închipuim. [...] Viteza trenului și fixitatea cărții iluminate. [...] Ca un sâmbure de liniște în miezul unui vuiet. [...] Nu s-ar citi nimic, dacă n-ar fi din frică.” [63] Pentru că rostul căii ferate de 200 km perfect drepte aduce cu „imaginea unui proiectil în zbor: [...] metafora exactă a destinului” [79].



Alessandro Baricco

Un alt fir narativ pornește de la experimentele lui Pehnt și Pekisch, care voiau să propage sunetul prin țevi metalice, ultimul nereușind să inventeze decât umanofonul: „Practic era un soi de orgă în care însă în locul tuburilor erau oameni. Fiecare om emitea o notă și numai una: pe a sa personală.” [70] Apoi, în a doua jumătate a cărții, se ivește figura (reală) a arhitectului parizian Hector Horeau; ne vedem aruncați în plină metaficțiune istoriografică (sau, ca să utilizez un termen tot mai frecvent discutat în mediul francez, exoficțiune), la întâia Expoziție Universală (Londra, 1851), cu ideea unui Crystal Palace, din mari plăci de sticlă foarte subțiri, confecționate chiar la Sticlăriile Rail. Vizionarul Horeau mergea pe transparență, demarând ipoteza orașelor invizibile la propriu. Magie, miracol, fascinație, paradox, leac pentru ipocrizie: „Să intri undeva și să ai impresia că ieși afară... Să fii protejat înăuntru a ceva care nu te împiedică să privești oriunde, departe... Afară și înăuntru în același moment... în siguranță și totuși liber...” [153]

De sărbătoarea Sfântului Laurențiu totul se leagă, deoarece se întâlnesc trei vise. Împărțită în două, fanfara o ia dinspre capetele Quinipakului, fiecare grup cântând melodia lui, spre jumătatea drumului, până să ajungă una în locul celeilalte. Dar o aceeași frică sălășluiește și sub toată povestea cu edificiile din sticlă: „numai un om speriat ca mine se putea pricopsi cu o asemenea manie” [155], „dacă dumneavoastră vreți un lucru de care însă vă temeți n-aveți decât să puneți o sticlă la mijloc... [...] eu pun bucăți de lume sub sticlă fiindcă acesta e un mod de a ne mântui... se refugiază dorințele, acolo înăuntru... la adăpost de frică... o viziună miraculoasă și transparentă...” [156].

Însă, cum proiectul său cade, Horeau ajunge la spitalul de nebuni, Rail nu va primi banii pentru a termina calea ferată, vânzând-o pe Elisabeth la licitație, iar lui Pekisch îi explodează 15 orchestre în cap. Toți sfârșesc în tăcere. Fiecare meta-personaj vorbește (și piere) pe limba lui, cu specificul său. Baricco se dovedește un excelent acordor de caractere. Panoplie, galerie de indivizi, mânuiți de un narator-păpușar, ca un Dumnezeu care, „dacă ar exista pe undeva, [...], i-ar cunoaște unul câte unul, ar ști totul despre ei, și pe seama lor s-ar înduioșa” [169]. Ultima parte poate fi numită ieșire din abis: Quinipak nu era decât un alt nume pentru evaziune, născocire, vis.

Puteți risipi câteva ore cu aceste *Castele*... Citiți pe laptop, cu telefonul, cu ce vreți, nu le veți regreta o secundă. Plăcerea lecturii se păstrează, în ciuda zilelor noastre zorite, răgaz confort zero.

Un roman controversat

Vistian Goia

Michel Houellebecq, *Supunere*
Traducere din franceză și note de Daniel Nicolescu
București, Editura Humanitas, 2015

Scriitorul Michel Houellebecq este un nume cunoscut și apreciat în literatura franceză contemporană. S-a născut în 1956 în insula Reunion. Poet, eseist, romancier și regizor, el este tradus și elogiât pentru scrierile sale. Deși, în tinerețe, a început studii universitare în câteva domenii, treptat le-a abandonat, fără să obțină vreo diplomă.

Dintre scrierile lui, amintim cartea *În căutarea fericirii* (1991), pentru care primește premiul „Tristan Tzara”. În 2010 a publicat romanul *Harta și teritoriul*, tradus repede în Germania și Italia, pentru care primește premiul „Goncourt”.

Citind romanul *Supunere*, eu nu m-am entuziasmat deloc. Probabil, cititorii tineri vor fi fost plăcut impresionati. Criticii și gazetarii francezi l-au lăudat cu asupra de măsură: autorul are „geniul detaliului semnificativ”; el îmbină fericit „concretul cu abstractul, narațiunea cu filosofia” și este „cel mai dens și mai tulburător roman” al scriitorului.

Fiind scris la persoana întâi, el se compune din „monologuri dramatice” ale autorului în postura personajului - narator care se confruntă cu prea multe conflicte ce bântuie societatea franceză (mai ales pariziană) din ultimele decenii. Așadar, după substanța epică, este un roman „cronică”, scris de un condeier modern, revoltat de lumea încrâncenată în care-și duce existența. Din multe perspective, personajul-narator care-și devoalează obsesiile, gândurile și ipotezele privind lumea în care viețuiește, este un intelectual modern, deloc liniștit, mai degrabă revoltat de tot ce i se întâmplă lui și puținelor cunoștințe care se ivesc în traiectoria sa.

Dintru început, el se zbate să-și limpezească judecățile proprii despre literatură. Ele sunt ale unui intelectual din plină contemporaneitate, îndrăzneț, chiar drastic atunci când le confruntă cu cele vehiculate de societatea franceză contemporană. Iată câteva. După el, „prea multe lucruri au fost scrise despre literatură”, despre „caracterul specific” al acesteia ca „artă majoră a unui Occident care își atinge sfârșitul sub ochii noștri...”. Așadar, el pune un diagnostic corect societății din care face parte. Mai departe, adaugă: spre deosebire de muzică sau pictură, literatura poate da „senzația de contact cu un alt spirit omenesc, în totalitatea lui, cu slăbiciunile și înălțimile, cu limitările, micimea, ideile fixe și credințele sale”. Personajul-narator, care vorbește la persoana I, își exprimă admirația pentru frumusețea stilului și muzicalitatea frazelor, profunzimea gândirii autorului, originalitatea ideilor sale. Toate acestea, spune el, nu trebuie disprețuite pentru că autorul este o ființă umană, pe care cititorul o iubește și dorește să petreacă zile la rând în compania lui. Aceste idei sunt corecte, însă parcă ele sunt extrase dintr-un tratat de teorie literară, consultat de majoritatea studenților filologi. Aci personajul s-a substituit profesorului de teorie literară.

În contrast cu aceste opinii, cele cu privire la studiile universitare în domeniul literelor, personajul are o părere catastrofică. Excepție, spune el,

fac studenții „dotați”, care se realizează printr-o carieră universitară chiar în domeniul respectiv. Pe de altă parte, deși personajul-narator este profesor la una din „Sorbonele” Parisului, prea puține amănunte aflăm despre atmosfera academică, despre cursuri, seminarii și polemici, pentru că el este năpădit de evenimentele social-politice, pe care le comentează mereu în spirit critic. De pildă, cititorul află că „Frontul Național” va câștiga, la un moment dat, alegerile, că „extrema dreaptă” agită spiritele la o provocare „anti-islam”. Apoi, observă că unii intelectuali se află în „intimitatea mișcărilor identitare”. Dacă unii politicieni refuză „colonizarea musulmană”, alții firmele americane, ceilalți condamnă cumpărarea patrimoniului național de către capitaliștii din India și China.

De asemenea, pe la colțuri de stradă, se vorbește de existența secretă a unui document privind „pregătirea războiului civil”, care va izbucni între musulmani și restul populației. Controlând natalitatea, „Frăția Musulmană” se simte obligată să ceară ca fiecare copil francez să aibă posibilitatea și să beneficieze, la începutul și sfârșitul școlarității, de un „învățământ islamic”. În consecință, cadrele didactice trebuie să fie recrutate dintre musulmani! Din aceste motive, personajul - narator își dă seama de prăpastia dintre populație și cei care vorbeau în numele ei (politicieni și ziariști). Astfel se convinge că Franța cu tot Occidentul se îndreptau spre un război civil, deși mulți francezi rămâneau „resemnați și apatici”.

Situația confuză de pe plan politic se simte și la facultate: unii profesori se consideră încă „invulnerabili”, alții lucrează, în secret, și la Direcția Securității Interne. Dezbaterile de la facultate se axează mereu pe doctrinele catolică, islamică, ateistă ș.a. iar polemicele se sfârșesc cu negarea Divinității și citarea afirmației năstrușnice a lui Bakunin: „Și chiar dacă Dumnezeu ar exista, ar trebui să scăpăm de el!”

Aceste dezbateri contradictorii din jurul său, îl determină pe erou (consultând și niște ideologi moderni), să accepte *Supunerea* absolută, pe care o consideră „punctul de vârf al fericirii omenești!” Prin „*Supunere*”, el înțelege și justifică supunerea femeii față de bărbat și supunerea omului față de Dumnezeu, așa cum o concepe Islamul. (p.256) Din această perspectivă, subliniază personajul - narator, Coranul ar fi un „urias imn mistic de slavă”.

Toate aceste judecăți ori revelații îl determină să se întrebe dacă acceptă sau nu modul de viață al islamiștilor, bazat pe doctrina mahomedană, din care el reține: o soție de 40 de ani pentru cratiță, una de 15 ani pentru „alte chestii”, apoi 1-2 neveste de vârste medii...! Pentru a se dumiri, eroul consultă cartea „*Zece întrebări despre Islam*”, cu ajutorul căreia se lămurește asupra „poligamiei”, „milosteniei”, asupra „selecției naturale” ș.a.m.d.

În contrapondere cu preceptele islamice, personalitățile Creștinismului sunt disprețuite (cu ajutorul lui Nietzsche și al altor filosofi moderni). Astfel, Creștinismul este privit cu dispreț pentru că s-a sprijinit pe „personalitatea decadentă și marginală a lui Isus”, care se complăcuse în „tovărășia femeilor!” (p.267) Apoi, Isus n-ar fi dat dovadă de mare discernământ când a iertat-o pe femeia adulteră cu argumentul „cine n-a păcătuit?”



Michel Houellebecq

Multelor contradicții privind doctrina creștină sau islamică li s-au adăugat derapaje din propria viață a eroului: eșecuri repetate în dragoste, concedierea de la Sorbona, care a devenit universitate musulmană. Astfel, personajul constată că existența lui intelectuală a ajuns într-un „punct mort”, deci își isprăvise viața de intelectual sub pavăza catolicismului, acceptând (după lungi deliberări) convertirea la islamism. Așadar se convinge de adevărul că, la 44 de ani, cariera lui de universitar s-a sfârșit și urma să trăiască fie în calitate de dascăl la sorbonarii islamiști, fie să viețuiască „din amintiri și din pensie”!

Totuși, pe plan individual, bărbătesc, personajul se mângâie cu constatarea obsedantă că unul din organele sale nu l-a trădat niciodată (penisul), nu i-a produs deloc „durere, ci numai desfătări trupești!” Așadar un roman preponderent sociologic se încheie precum romanele pornografice. Din multe considerente îl socotesc un roman „controversat”. Cititorului nu i se oferă convingeri ferme într-o direcție sau alta, ci este lăsat să le caute în continuare, după capacitățile și preferințele fiecăruia.

Afirmam în primele rânduri ale comentariului nostru că romanul *Supunere* nu m-a convins că e unul „excelent”, așa cum l-a judecat critica franceză. În ansamblu, el prezintă o lume aflată în disoluție, dezorientată și brăzdată de o mulțime de conflicte. Dar, ca specie literară, îl socotesc mediocru, de serie. Prea multe aspecte (sociale, politice, religioase, psihologice și sexuale) întrepun monologul interior al personajului. Cititorul onest este sau va fi convins că e ceva „compozit” în structura lui. Dorind să înfățișeze o lume asediată de multele probleme care-și caută rezolvarea, scriitorul a intuit un adevăr: și personajul narator, și întreaga societate din care face parte se află în destrămare, fără vreun orizont sau ideal bine conturat. Trecerea la islamism încă nu e convingătoare pe plan artistic. E doar enunțată, prefațată. Probabil, o altă carte a autorului îi va convinge pe cititorii europeni de „binefacerile” și „fericirile” islamismului. Deci cartea poate fi interpretată ca un semnal de alarmă pentru societatea europeană contemporană.

Ștefan Cucu - „emblematic filolog clasic român de azi”

Nicoleta Milea

Motto: „Clasicistii creatori de statura lui Ștefan Cucu dau șansă oricărei culturi moderne și ulterioare. Poate mai mult decât oriunde, culturii române.” (Liviu Franga)

Lectura unei cărți incită la o diversitate de abordări tematice, determinate de impactul: autor – mesaj – cititor, din nevoia de a cunoaște, în mod special, individualitatea și personalitatea celui dintâi.

Remarcabilă în acest sens este lucrarea Olimpiei Varga – *Ștefan Cucu, universitarul și scriitorul*, apărută la Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015 (242 pagini), care integrează în circuitul istorico-literar o personalitate distinctă a culturii române.

La cei șaptezeci de ani de existență și la aproape cincizeci de ani de activitate profesională: didactică, științifică și literară, conf. univ. dr. și scriitorul Ștefan Cucu este un nume de referință în lumea cărților, recomandat de originalitatea interpretativă și creativă, de stilul concis și solemn, de o imensă bogăție intelectuală și afectivă, asemănătoare triumfului omului asupra tuturor vicisitudinilor vieții, a omului cu slăbiciuni (care niciodată nu-l pierde) și cu virtuți (care întotdeauna îl mântuie), de erudiția care, convertită într-un protocol imperios, lămurește probleme necruciate sau controversate.

Această carte este o (re)scriere a identității culturale, pe care doamna dr. Olimpia Varga o realizează sub semnul receptărilor deosebit de favorabile, constituite în articole consistente, ce aduc importante contribuții în exegeza operei lui Ștefan Cucu.

„Muzeul sufletului” – poemul care deschide cartea, scris în tehnica sonetului, invită cititorul la meditație și (de ce nu!?) la căutarea și găsirea propriei identități, a sensului vieții în Cuvânt: „De vrei să-nobilezi umila-mi viață,/ Cu inima semnează o post-față!”

Domeniile pe care le abordează Ștefan Cucu în volumele publicate, în articole, studii și eseuri sunt deosebit de variate: arheologia și istoria veche a Dobrogei, bibliologia, civilizația greco-romană, dreptul roman, filologia clasică, istoria, limba elină, limba latină, literatura comparată, literatura latină, literatura română, paremiologia, teologia.

În domeniul creației literar-artistice a cultivat: poezia, portretul literar, romanul, teatrul în versuri, memorialistica, aforistica.

Dr. Olimpia Varga, Universitatea „Ovidius” din Constanța, în *Cuvânt înainte*, mărturisește că a încercat să caute și să adune în acest volum „cu sprijinul universitarului și scriitorului în discuție, aproape toate prezentările, portretele, articolele, cronicile, recenziile, paragrafele din dicționare consacrate activității științifice, didactice și literare a Domniei Sale, dar, în mod deosebit, cărților pe care le-a publicat de-a lungul anilor. A reprodus, cu unele excepții, materialele «in extenso», întocmai cum au apărut în diferite cărți și periodice. În foarte puține cazuri este vorba de scurte referiri, de simple menționări ale numelui său într-o ierarhizare valorică și într-un context mai larg. A cuprins în prezentul volum și câteva materiale inedite (prezentări critice, extrase din referate etc.), care văd acum pentru prima dată lumina tiparului.”

Am ținut să reproduc aici cu exactitate precizarea antologatoarei cu privire la cuprinsul volumului pen-

tru că lucrarea de care ne ocupăm, în acest context, ceva mai mult, poate fi considerată drept fundamentală, impunând convingerea că tot ce se va scrie de acum încolo va trebui să țină seama și să pornească de la acest stadiu.

În prefața, intitulată *Portretul unui clasicist*, prof. univ. dr. Liviu Franga, Decanul Facultății de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București, oferă cititorilor, după ce fixează „ramele”, „acele câteva tușe care conturează portretul schițat al unui clasicist din zilele noastre și din acest – și nu altul!... – colț al Europei. Voi scrie, așadar, despre profesorul, cercetătorul-cărturar și, nu în ultimul rând, din contră – poate surprinzător pentru stereotipul clasicistului, forjat în epoci revoluate... –, despre scriitorul Ștefan Cucu. Caz aparte în raport cu mersul tradiției și, totodată, exemplu ilustrativ, pentru exact această epocă a noastră, de prezență a specialistului în clasicități într-o lume care le privește cel mult cu condescendență.”

Prefața este și o inițiere a celor interesați în cunoașterea și aprofundarea problematicii propuse, gândită de un specialist în domeniu și realizată din unghiul creației.

Pe coordonatele tradiției clasiciste românești, concentrate sintetic, se înscrie opera lui Ștefan Cucu, nu numai în științele antichității, căci este doct în limba elină și în limba latină, ci și în ceea ce înseamnă spațiul formativ cultural postantic, de la medievalitate până la postmodernitate. Pe bună dreptate, Liviu Franga îl definește „emblematic filolog clasic român de azi” și realizează o clasificare științifică a cărților sale, „utile instrumente de acces direct și indirect la fundamentele Antichității”: *Arheologia și istoria veche a Dobrogei. Bibliografie adnotată* (1985, 338 p.), *Manual de erotică. Texte din autori greci și latini antologate și comentate* (1992, 90 p.), *Dicționar explicativ de drept roman. Termeni, principii și expresii juridice latinești* (1996, 171 p.), *Limba latină pentru juriști. Curs practic* (2000, 91 p.), *Dicționar român-latin de citate biblice* (2000, 177 p.), *Cogito, ergo sum. Dicționar de cugetări latinești și grecești comentate* (2002, 465 p.)

Dintre contribuțiile istorico-literare, două cărți reprezentative consemnează Liviu Franga: *Cursul de istoria literaturii latine* Vol. I. *De la origini până la Caius Valerius Catullus* (1994, 124 p.) și *Literatura latină creștină de la Tertullian la Fericitul Augustin* (2003, 200 p.)

De la începutul carierei sale filologice, subliniază prefațatorul cărții, și până în prezent, Ștefan Cucu, în fiecare an, a susținut cel puțin o comunicare sau a publicat un articol în amintirea lui Ovidiu, pentru care manifestă un adevărat cult. I-a dedicat și o carte poetului latin, *Publius Ovidius Naso și literatura română* (1997, 263 p.)

În știința literelor clasice de la noi, Ștefan Cucu marchează un moment reprezentativ prin contemporaneizarea Antichității. Elocvente în acest sens sunt volumele: *Actualitatea anticilor. Ecouri ale antichității greco-latine în cultura română și universală* (1994, 137 p.) și *Ecouri ale literaturii latine în spațiul cultural european* (2007, 306 p.)

O altă direcție fundamentală în opera lui Ștefan Cucu o reprezintă hermeneutica intertextuală, ilustrată prin două tipuri de cărți rar întâlnite în „bibliografia unui erudit clasicist”: *Literatura în Dobrogea.*

Dicționar biobibliografic. Vol. I – II (1997 – 1999, în coautorat) și *Portrete literare. Scriitori și publiciști contemporani din spațiul pontic* (2002, 227 p.)

„Imaginarul ficțiunii” este o altă formă originală prin care Ștefan Cucu exprimă „trăirea Antichității” și aici se înscriu cărțile în care cultivă poezia, romanul, teatrul în versuri, portretul literar, memorialistica: *Templul cuvintelor*, versuri, Constanța, Editura Muntenia, 1993, 45 p., *Muzeul sufletului*, versuri, Craiova, Editura Reprograph, 2001, 199 p., *Ultima zi a unui filosof*, roman, Constanța, Editura Ex Ponto, 2007, 194 p., *Iubire târzie*, roman, Constanța, Editura Ex Ponto, 2013, 160 p.

Portretul clasicistului Ștefan Cucu, realizat prin activitatea științifică și literară, este pus față în față cu portretul reflectat în oglinzile receptorilor: Constantin Cioroiu, Grațiana Gheorghe, Alina Capelariu, Enache Puiu, Traian Diaconescu, Radu Bărbulescu, Arthur Porumboiu, Vasile Sârbu, Gheorghe I. Tohăneanu, Emil Dumitrașcu, George Sorescu, Marin Mincu, Mihai Dușescu, Valentin Ciorbea, Eugen Vintilă, Marian Barbu, Livia Buzoianu, Nicolae Rotund, Nechita Runcan, Constantin Daba, Florentina Nicolae, Alina Spânu, Aurelia Lăpușan, Ovidiu Ghidirmic, I. Vieru, Ovidiu Dunăreanu, Constanța Călinescu, Constantin Miu, Ion Roșioru, Dan Negrescu, Marina Cușa, Cristian Stancu, Laura Cojocar, Alina Ciufu, Magdalena Vlădilă.

Cele trei anexe cuprind: (1) reproduceri după diplome, distincții, medalii, premii literare și culturale, (2) schițe de portret și caricaturi, (3) manuscrise în facsimil.

Această antologie își dezvăluie utilitatea ca instrument de lucru necesar pentru cei interesați de receptarea culturii clasice, dar și pentru a readuce în actualitate forța modelului antic, încununând o îndelungată preocupare și o evidentă pasiune a eruditului Ștefan Cucu față de problema abordată, relevându-ne, în același timp, evidenta sa vocație științifică, pedagogică, literar-artistice.

O remarcă pe care o facem în calitate de lectori pasionați este aceea că intelectualul Ștefan Cucu trăiește cu intensitate în paginile cărții, fiind el însuși în ipostaza de personaj, desăvârșit conturat, ale cărui întâmplări de viață impresionează puternic. Această trăsătură distinctivă captează interesul cititorului, menținându-i trează în permanență curiozitatea cunoașterii clasicistului integrat în zona filologică a școlii românești.

Ne alăturăm și noi celor care-i recunosc meritele contribuții sub raportul importanței cunoașterii științifice, a relației dintre realitate și ficțiune, dintre experiența directă și procesul creației, dintre sursele nemijlocite ale oricărei scrieri și mijloacele de potențare a imaginației.

Prin întregul ei, cartea prezentată devine un argument, dintre cele mai convingătoare, care atestă necesitatea și importanța lucrărilor monografice (și considerăm că acest volum este primul pas către o asemenea lucrare), a cunoașterii totale a omului de știință, artă și cultură.

Sentimentul responsabilității scrisului în fața istoriei culturale și fermitatea cu care și-a asumat această hotărâre l-au călăuzit mereu și n-au permis rațiunilor incidentale să-i sugrume credința fermă în invincibilitatea adevărului.

Un portret științific dinamic, dublat de spiritul literar-artist în acțiune fac din opera lui Ștefan Cucu revelația cuvântului scris, a cărui însemnătate poate fi și mai bine înțeleasă prin raportare la predecesori.

Apariția acestei cărți constituie un mare câștig, atât pentru cititorii de specialitate, cât și pentru ceilalți, fiind nu numai o lucrare de referință, dar și un document de epocă.

Ioan Vieru

piramida și prăbușirile

oamenii îmbătrânesc altfel decât își imaginează
adversarii lor
invaziile au lăsat afișe pentru multe generații
întunericul apropie continentele
în ecoul pașilor celorlalți

exemple cu aripile ploii care se aud fâlfâind
în timpul secetei
un tren de noapte va trece peste frontieră
în noile scrieri
dispar noutățile în cufărul cu vechituri
printre fantomele
care populează până la refuz lumea

conture ferecate printre lucruri
apărute ca obstacol după obstacol

sfâșiata pe lacuri
fără navigatori se vede umbra
celor care au fost
poruncile s-au pierdut la prima întâlnire

ceasurile își vor înălța cortul lor transparent
faptele pot ascunde triumful în abandonatele
palate ale inimii

oamenii cedează
oricare ar fi riscurile.

lucruri de înțeles altădată

împietrită în ferestre frumusețea ca înfricoșarea
unor mari învățați

singurul pas între statui și lume a fost făcut
aici pe străzile în pantă
printre dughenele cu lucruri scumpe
ajunse fără nici o importanță în subterana
care este prezentul

de înțeles altădată și de vorbit tot atunci

că nu mai suntem tineri o spune linia dealurilor

orașele au pretenții pe care nu le-au avut
nici regii întemeietori

jurnale decăzute din drepturi
continuă să facă dreptate

miracol rămâne omul gârbovit
singurul care ne mai poate salva.

integritate

elegia surpată printre instrumentele apusului
pare mai integră decât noi

întrebările pe care le pun stelele
atinse de alte constelații
fac posibilă viața pe pământ

în aburul respirației se face loc pentru
cei invocați

cochilia de piatră din memorie
se deplasează în sens invers

umbrele mișcate pe zidurile liceului de fete
dispar în fotografiile de epocă

se întorc din pribegie cei care nu știu
de unde au plecat

petalele trandafirului așteaptă extazul

printre semnele de despărțire
câteva felinare adâncesc noaptea

pe un peron.

alcătuirea

ceața ridică spinarea de bivol printre oameni
tot mai importanți
noi suntem icoana care plânge
ploaia printre ramuri caută legea
bagajele au ajuns deja la destinație
înaintea lansării cărților

unii părăsesc șantierul din pustiu
și vin să facă ordine

un cer causal distruge urmele misterului

o alcătuire cum alta nu este
îndreptă în aceeași direcție necunoscuții
pe o vreme favorabilă

la fel ca ieri ghirlanda roșie se zbate pe zid

dintre atâtea reușite ale terorii
scrisul se adună pe cioburi

ne căutăm trupurile spre a ne convinge
că suntem întregi.

prețuri secrete

patriarhi de hârtie caută sensul
țărâmul unor mări dispărute
se află în aceleași vise
tija crinilor anunță ora anotimpului
care ne înstrăinează

ne vom prăbuși peste pânza cu imagini

câteva întâmplări personale grăbesc finalul
odihnei

astăzi când vin vești de peste tot
țipătul poate salva
luminile stingându-se unele după altele

porțile noastre nu mai pot fi deschise de nimeni

o toamnă cu prețuri secrete.

cifrele de pe maluri

să vină păsările de pradă să se așeze pe malurile
acestei ape care poartă lumea
dintr-un loc în altul se aud zăvoarele de cristal
somnia în care visul este același
poate fi sub narcotice

zborul eliberează din îmbrățișare



Ioan Vieru

astfel sunt confundați oamenii

ne îndepărtăm de timpurile din urmă

desenele de pe trupuri par fluturi grăbiți spre
aceeași evoluție
care ne face fericiți

rămăși în această ramă cu margini arzând
ca primele simboluri din toate timpurile
liniștea este captivă în case printre înscrisuri

în toate limbile există cuvintele false

pe blănuri de fiare ziua începe cu invocarea
celor care au reușit
înlanțuirea lor nu mai interesează pe nimeni

în lumea noastră nu totul ajunge eșec.

parodia la tribună

Ioan Vieru

lucruri de înțeles altădată

nebănuite și înfricoșate sunt căile poemului,
precum ale șoimului

statuie dacă vrei să ai în astă lume,
aici, în peisajul confiscat
al literaturii contemporane, împietrit anume,
trebuie să te așezi neapărat
pe intervalul răbdării

nu știu, iubite cititor, dacă și ce ai înțeles,

dar tinerii am pretenția să facă față încercării

de a opri coloana oficială a potențailor,
a celor care intră pe ușa din dos și nu mai ies
din lumea literaților

e dreptul lor să facă acum dreptate,
chiar dacă la „prejudicii grave” vor fi
încadrate

faptele lor, singura noastră salvare de fapt...
lucrurile acestea trebuie înțelese imediat!

Lucian Perța

Marian Ilea

Două femei

6 august 2016, în Parcul Regina Maria din Baia Mare, pe o bancă stă o doamnă de vreo patruzeci de ani (Femeia 1) îmbrăcată lejer, e caldură mare, transpiră, se șterge pe frunte cu un șervețel alb scos dintr-un pachetel albastru plin cu... șervețele tocmai bune să-ți suflă nasul. Doamna își suflă nasul. Pare a fi răcită sau alergică. În coșul de gunoi de lângă bancă sint aruncate 6 șervețele care stau ca șase sași buni cunoscători ai rețetelor de făcut salam săsesc. Doamna (Femeia 1) privește în gol deși pare că se uită în ochii statuii ce-l reprezintă pe poetul maghiar Șandor Petofi. Poetul e vopsit cu verde, mă rog, statuia poetului a fost vandalizată de un necunoscut care i-a aruncat în față și pe nas un borcan plin cu vopsea verde.

Cioburile de sticlă au fost strinse, în parc e curățenie. Poetul Șandor Petofi (mă rog, statuia lui) e verde.

E ora optsprezece. Pe bancă se așează o altă doamnă de vreo treizeci de ani, venită de pe terenul de tenis din apropiere. E îmbrăcată în fustă scurtă. Are genunchi frumoși. Picioare lungi (Femeia 2). Cele două femei povestesc privind la nasul verde al poetului Petofi:

Femeia 2: Și pe nas e verde.

Femeia 1: Vai de capul lui. Cred că e de o rezistență și de un calm fantastice.

Femeia 2: Aștept apusul. Nu prea a fost sever dar a pus la punct pe foarte mulți.

Femeia 1: Întocmai așa este după cum spuneți. Când eram cu el era, îmi aduc aminte, de un calm excepțional.

Femeia 2: Era și prevăzător.

Femeia 1: Eram uimită de multe ori pînă am început să nu mai fiu.

Femeia 2: Dar sunteți, doamnă.

Femeia 1: Avea sînge rece în tot ceea ce făcea.

Femeia 2: Probabil și multă stăpînire de sine? Cred că ați uitat cum arată la față de cînd nu l-ați mai văzut.

Femeia 1: În momentul revederii o să-i fac unele reproșuri... Probabil.

Femeia 2: Adică doriți să-i faceți neplăceri...

Femeia 1: Am suferit atît de mult...

Femeia 2: Aveți o părere despre faptele comise de el?

Femeia 1: Proastă, doamnă. Foarte proastă.

Femeia 2: Erați dispusă să vă vedeți cu el la orice oră din zi sau din noapte?

Femeia 1: Da, doamnă. Cînd era momentul potrivit. Oricînd.

Femeia 2: Bănuiam, doamnă.

Femeia 1: I-am atras atenția că nu e bine să ne vadă lumea împreună.

Femeia 2: Datorită situației pe care o avea?

Femeia 1: Evident, doamnă. Datorită nevastei lui, bătrîna aia care-l bănuia.

Femeia 2: Vă era frică, doamnă.

Femeia 1: Recunosc că-mi era teamă.

Femeia 2: Dacă v-ați fi dus la ea și i-ați fi mărturisit ați fi evitat orice neplăceri.

Femeia 1: Mi-ar fi cerut o discuție amănunțită despre situația mea de atunci.

Femeia 2: Am înțeles, doamnă.

Femeia 1: Mi s-ar fi plîns, așa că am evitat, doamnă.

Femeia 2: Știam că sînteți curajoasă.

Femeia 1: Ar fi vrut să-mi spună cît este ea de nefericită, de persecutată de către el.

Femeia 2: Să se plîngă, da, exact așa ar fi făcut.

Femeia 1: O cunoașteți, doamnă?

Femeia 2: Nici gînd, dar vă cunosc pe dumneavoastră. Adică încep să vă cunosc, doamnă.

Femeia 1: Îmi plăcea să-i spal eu hainele lui... de corp.

Femeia 2: Cîtă intimitate, doamnă. Vă spunea că vă va înșela cu alta.

Femeia 1: Nu-l credeam.

Femeia 2: Toate sîntem proaste, doamnă. Vă întreba dacă vă e frică de așa ceva?

Femeia 1: Atuncea... la vîrsta aia a mea nu mi-ar fi plăcut să-mi fie înșelate așteptările, speranțele.

Femeia 2: Dar v-a înșelat.

Femeia 1: Evident.

Femeia 2: V-a și spus: „Sper că m-am purtat cu dumneata ca un adevărat cavalier”.

Femeia 1: De unde știți, doamnă? Exact așa a fost. Ați fost prin apropiere?

Femeia 2: Nici vorbă, doamnă. Toți sint la fel.

Femeia 1: Evident.

Femeia 2: Ar trebui să fim cu băgare de seamă la acest lucru.

Femeia 1: Era întuneric în camera aia. A ieșit și mi-a spus că nu mă poate primi. M-a enervat faptul că era întuneric.

Femeia 2: Avea pe alta, doamnă.

Femeia 1: Cu siguranță și acea alta se uita pe fereastră prin binoclul lui.

Femeia 2: Care era pentru dumneavoastră. Un binoclu german.

Femeia 1: Exact. Parcă sînteți un medium, ceva. Sînteți, doamnă?

Femeia 2: Ați pozat, de fapt, v-ați prefăcut îngrijorată că fata era foarte tînără?

Femeia 1: După toate probabilitățile așa era.

Femeia 2: Ar fi fost păcat să cadă pe mîinile unui soț rău și bătrîn cum era el?

Femeia 1: Evident, doamnă. Dar nu m-am amestecat. M-am și bucurat. Așa merita aia care rîvnise la bunul alteia.

Femeia 2: La binoclul alteia, doamnă?

Femeia 1: Evident, doamnă.

Femeia 2: Ați fi putut s-o elogiați pe tînăra aia?

Femeia 1: Aș fi putut să-mi bag mîinile în părul ei lins!

Femeia 2: Avea păr lins?

Femeia 1: Habar n-am, doamnă.

Femeia 2: Dar ați spus că...

Femeia 1: Am spus doar așa, doamnă.

Femeia 2: Adică în singurătate, în camera în care trăiți și dormiți chinuit, în nopțile fără somn, v-ați imaginat că...

Femeia 1: Exact. Exact așa am făcut...

Femeia 2: De ce nu cîrlionțat...

Femeia 1: Cîrlionțat, ce...

Femeia 2: Părul ăla, adică de ce lins?

Femeia 1: Au fost nopți cînd era și cîrlionțat.

Femeia 2: Mi-am închipuit. Ba lins, ba cîrlionțat. Cînd era mai mare satisfacția?

Femeia 1: Care satisfacție?

Femeia 2: Cînd o luați cu mîinile alea muncite de părul lins sau de ăla cîrlionțat?

Femeia 1: Parcă la părul lins. Ca să nu vă mint... prea mult, doamnă.

Femeia 2: Nu vă plac mincinoasele, e clar.

Femeia 1: Evident.

Femeia 2: Nici măcar n-ați cunoscut persoana care v-a făcut rău.

Femeia 1: N-am fost curioasă.



Marian Ilea

Femeia 2: Ați preferat să vi-o imaginați. E mai bine așa. O gîndiți cum vă pică bine. Într-o noapte așa, în alta altfel. V-am înțeles.

Femeia 1: Nici nu mă așteptam la altceva din partea dumneavoastră. Îmi imaginam cum ajung la bătrîna aia de nevastă a lui și-i spun: „Doamnă, și-a bătut joc de noi, de amîndouă. Vă jur!”

Femeia 2: Știu, doamnă. Vă înțeleg atît de bine.

Femeia 1: La fiecare ne vine rîndul, mi-am spus. Și nu m-am dus.

Femeia 2: Nu trebuie să vă pierdeți nădejdea și nici răbdarea.

Femeia 1: Nu mi le pierd.

Femeia 2: Încă să nu turbați, doamnă, să mai aveți răbdare și nădejde.

Femeia 1: Dar... pînă cînd, pînă cînd. A început să poarte haină albastră și șapcă albastră.

Femeia 2: L-ați urmărit?

Femeia 1: Nici gînd. L-am văzut întîmplător în Centrul Vechi al orașului, la o terasă de cafenea.

Femeia 2: Oho. Este un trădător. E clar că v-a trădat.

Femeia 1: Exact

Femeia 2: Sîntem, noi, în stare să fim ca el, doamnă?

Femeia 1: Ca el, niciodată, doamnă.

Femeia 2: Ticăloase, doamnă.

Femeia 1: Adică dumneavoastră credeți că eu m-aș da în lături?

Femeia 2: V-ați da, doamnă?

Femeia 1: Niciodată. De asta puteți fi sigură.

Femeia 2: Bun. L-am termina repede. Aș fi tare curiosă să pot discuta și eu cu el. Însă, se pune problema dacă nu se va feri de mine.

Femeia 1: Doriți să gustați din terciul lui? Ca să fim două care am mîncat același terci, doamnă.

Femeia 2: La care terasă din Centrul Vechi zi-ceați?

Femeia 1: Nu ziceam. La o terasă.

Femeia 2: Trebuie să avem încredere una în alta. Altfel...

Femeia 1: Nu te întreb nimic. Am răbdare și încredere. Consider că sînteți o doamnă de nădejde. Pe terasa de la Cafe Bistro, doamnă. Acolo era cu haina albastră.

Femeia 2: Și cu șapca albastră. Am înțeles. Nu mai speculați discuția asta, doamnă.

Femeia 1: Dar dumneavoastră, de fapt, cine sînteți, doamnă?

Femeia 2: Sînt cea care se uita pe întuneric, pe fereastra aia, cu binoclul german, doamnă.

Femeia 1: Am înțeles, doamnă.

Femeia 2: Era evident, doamnă.

P.S. Apoi au urmat discuții lipsite de importanță care au durat pînă tîrziu, în noapte.

Untura de câine

Nu arătam ca un țigan. În anul o mie nouă sute nouăzeci și unu m-am însurat cu Maria. Era fată de inginer chimist la Flotația din Baia-Sprie. O chema Iurisnici. Socrul povestea mult. Despre comunism și despre minerit. În munții din jurul orașului aveam aur și argint. Nu i-am spus că tata Bartolomeu era aurar, că bunicul Carol și alți bunici mai vechi tot aurari au fost.

Tata Bartolomeu Rostaș mi-a spus: „Carol, însoară-te da' nu-ți schimba numele, du-l mai departe pe cel pe care-l porți. N-ai a te rușina de el”. Așa am făcut.

În anul una mie nouă sute nouăzeci și patru am plecat la Paris. Cu nevasta. Am învățat-o meserie. Furam amîndoi. La începuturile acelor vremuri am locuit într-o rulotă părăsită, pe un imaș, lângă autostradă și aproape de un cartier numit Défense. Eram vecini de rulotă cu doi spanioli.

Hoția e muncă grea. Îmi era milă de nevastă. Mergeam la șapte dimineața cu metrourul. Aveam o hartă. Ne alegeam cartierele. Furam orice. Învățam limba francezilor. Ne întorceam noaptea sleiți de puteri, cu rucsacurile și cu gențile pline. Beam cîte un pahar de vin cu vecinii spanioli. Adormeam ca loviți de trăznet.

Doi ani am dus-o tot așa. Apoi au urmat trei ani buni. M-am împrietenit cu un croat care avea grijă de un hipodrom și de caii din grajdurile lui. Învățasem și eu de la tata Bartolomeu munca aia cu îngrijitul cailor. Croatul ne-a dat o casă adevărată. Dimineața și seara aveam treabă la grajduri. Nevasta făcea de mîncare. Peste zi furam. Sîmbăta și duminica vindeam ce se aduna peste săptămîină.

Cinci ani în care am tot adunat bani. Trimiteam acasă la mama Kala toată agoniseala. L-am adus și pe David, care avea casa mai sus de noi pe Valea Limpede. Ajunsesem șeful hoțiilor pentru Franța și Italia. Aveam nevoie de ajutor. David mergea în Baia-Sprie în fiecare săptămîină. Cumpăra mașini de la un tîrg de lângă Hipodrom. Le vindea la un tîrg din Baia-Mare. Cîștiga cîte opt sute de euro la fiecare mașină.

Cînd ne era mai bine m-au prins cei de la poliție. Am stat pe arest, c-așa-i acolo, pînă m-a chemat un procuror.

„David, să-mi duci nevasta acasă”, am spus. Așa a și fost.

„Ai ceva de declarat?”, m-a întreat procurorul.

„Rien, monsieur”, am spus eu.

Și m-au băgat la pușcărie. Nu mai eram pe arest la poliție. În fiecare săptămîină ceream să fiu dus la procuror. Nimeni nu mă întreba nimic. În pușcărie totul devine ușor cînd afli ce pedeapsă ai primit. Începe numărătoria inversă. Timpul trece și tu te îndrepti către libertate. După șase luni m-a chemat același procuror. M-a întreat: „Ai ceva de declarat?”. „Spun tot ce trebuie, orice, domnule, dar dați-mi o pedeapsă”, i-am cerut procurorului.

Mi-a dat șase luni, m-a dus la judecător și în douăzeci și patru de ore am fost liber. M-am întors în Baia-Sprie. Bani aveam. Nevastă aveam. Casă ne-am cumpărat în oraș. A țigan nu arătam.



Giancarlo Pozzi *Țesătura de simboluri* (1998)
acvaforte, acvatinta, tipar sec, 49,5 x 32 cm

Nu suportam frigul. Dormeam la treizeci de grade căldură cînd alții se sufocau.

Stăteam la soarele cel bun fără să mă ardă. Trăiam din adusul mașinilor și vînzarea lor în tîrguri. În anii aceia, tata Bartolomeu Rostaș s-a îmbolnăvit de plămîni. I-au apărut două găuri. Respira greu. Stătea cîte trei luni neîntrerupte în spital. Venea acasă. După o jumătate de an era internat din nou.

M-am dus cu treabă în Satulung. O babă cocoșată m-a oprit pe drum. Venea din țigănie. M-a întreat: „S-a auzit, Carol, că Bartolomeu

are probleme cu foalele, e drept?”. „E bolnav cu plămîinii”, i-am răspuns.

„Tot aia e”, mi-a zis cocoșata. „Fă-i rost, de aici din hotar, de un borcan cu untură de ciine, dă-i treizeci de zile, în fiecare dimineață, cîte o linguriță.” „De unde untură de ciine?”, am întreat. „E plin hotarul, spune-i unuia să omoare o javră și să topească untura”, mi-a zis cocoșata. Așa am făcut. Untura aia mirosea a untură de porc.

Mama Kala a pornit tratamentul. Tata Bartolomeu n-a bănuțat nimic. Lua, fără să știe, linguriță după linguriță, din untura de ciine. Lua și medicamentele pe care i le dăduse doctorul. Au trecut treizeci de zile. Au mai trecut șizeci pînă cînd s-a dus la control. Doctorul a citit filmul cu plămîinii lui Bartolomeu Rostaș. S-a frecat la ochi. A cerut să se repete analizele. Plămîinii aceia erau întineriți. Găurile din ei erau închise.

„Ce-ai luat, Bartolomeu?”, l-a întreat doctorul pe tata.

„Medicamentele”, a răspuns Bartolomeu Rostaș.

La o săptămîină m-am dus la doctor și i-am spus povestea cu untura.

„Se poate, Carol”, mi-a zis doctorul.

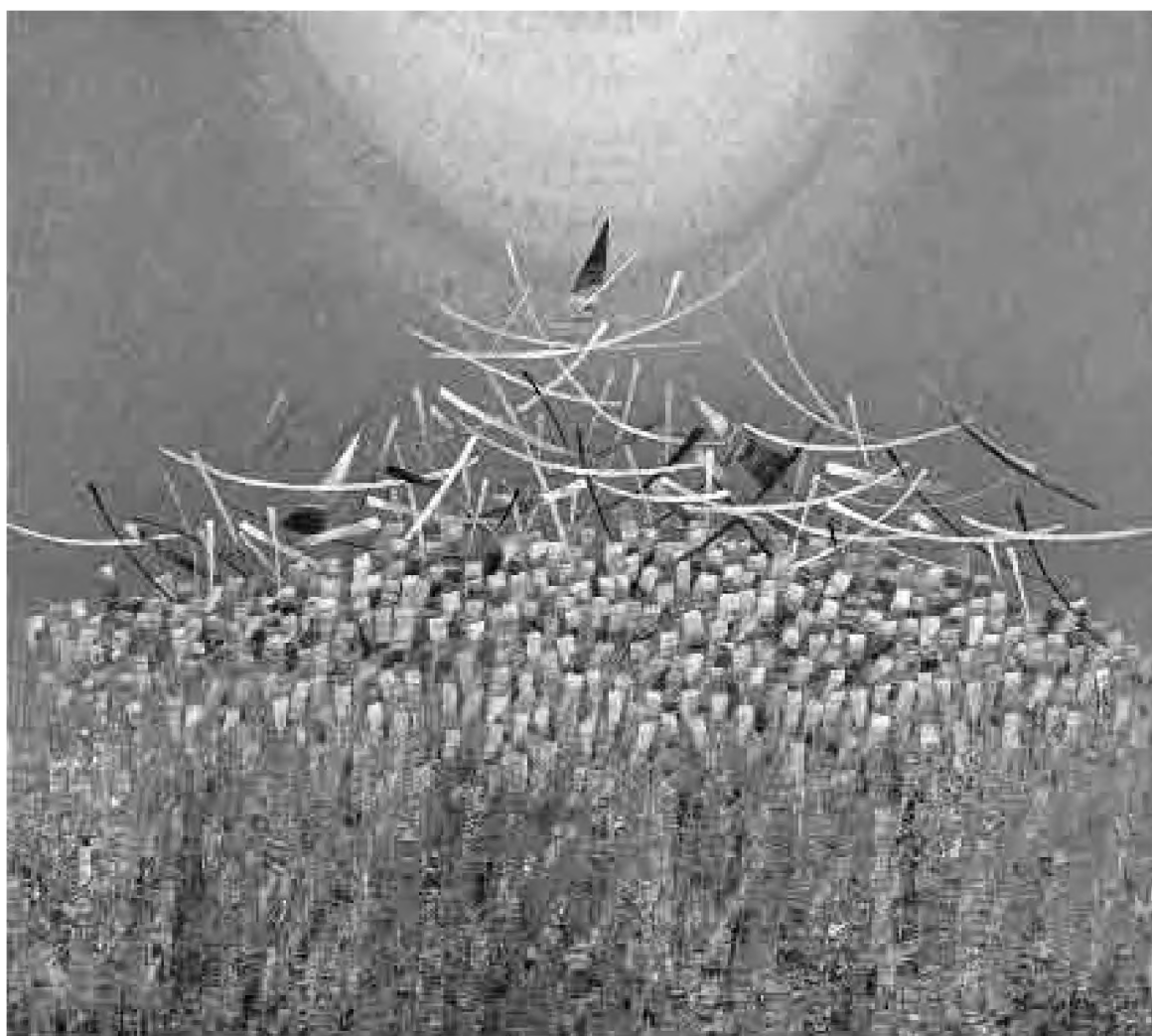
S-a apucat de atunci să-și trateze pacienții cu untură de ciine și cu medicamente. Rezultatele au fost foarte bune.

„Untura de ciine vindecă toate bolile de plămîni, Carol”, mi-a spus doctorul.

„În țigăniea din Satulung, toți ai tăi, de la mic la mare, umblă dezbrăcați și la minus zece grade și n-au nici pe dracu”.

„De la untura de ciine, domnule doctor?”, l-am întreat.

„Foarte probabil, Carol, adică sigur”, mi-a răspuns domnul acela.



Giancarlo Pozzi

Cîntecul dimineții (2013), acryl pe pânză, 90 x 100 cm

Despre scrierea cu șoim

Mircea Moț

Prezența „artelor poetice” în creația lui Ștefan Aug. Doinaș trădează nu numai deosebita conștiință poetică a autorului, ce trimite spre o dominantă a modernismului românesc, ci și particularități ale relației dintre real și universul limbajului, autonom, care nu se dezice însă total de reflexele primului.

Intitulându-și un volum *Omul cu compasul*, poetul opta (precum grecul Arhimede, mult mai atent la universul geometriei, cu emblematicul său cerc, decât la contingentul agresat de realitatea istoriei), pentru o creație rezultată din decuparea în real a unor cercuri metaforice, în interiorul cărora contează spiritul și realitățile legitimate prin cuvinte. S-a remarcat de altfel faptul că poetul „se înscrie pe o direcție a modernismului ce nu uită de prestigiul tradiției clasice a poeziei, definindu-se, voit sau involuntar, ca un artizan de foarte înaltă clasă care cunoaște perfect mecanismele *poiesisului*, le manevrează cu o mare dexteritate, dar și ca un «inspirat» ce se mișcă dezinvolt printre realități și vedeneii, știind însă, – uneori chiar prea mult – ce se poate întâmpla cu «două cuvinte»” (Ion Pop, *Păunul albastru* între artele poetice ale lui Ștefan Augustin Doinaș, în *Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu*, Coordonator Sanda Cordoș, Cluj, Editura Accent, 2009, p. 254).

Artele poetice și în special baladele ale lui Ștefan Aug. Doinaș sunt marcate de acele „contribuții teoretice la cristalizarea doctrinei literar-artistice a Cercului literar” de la Sibiu, comentate profund și inteligent de Dan Damaschin într-o carte de referință despre Cercul literar de la Sibiu (Dan Damaschin, *Cercul literar de la Sibiu/Cluj. Deschidere spre europenism și universalitate*, Cluj-Napoca, Editura Zenit, 2009, pp. 230-260).

Mai mult decât „emanciparea baladescului”, pentru Radu Stanca „resurecția baladei”, înseamnă, mai ales, crearea unui univers artistic în care esteticul nu poate eluda semnificații de profunzime, ținând seama că poezia, prin însăși condiția sa, implică „semnificație mitică, magică, eroică, religioasă, morală”. „Valorile artistice sau estetice, adică valorile prelucrării și valorile sentimentului, scrie Radu Stanca, nu sunt, conform teoriei axiologice, impermeabile, ci comunică între ele, se condiționează chiar”. Mai mult, intervenția „valorii etice sporește un conținut estetic” (Radu Stanca, *Resurecția baladei*, în *Revista Cercului literar*, nr 5, mai, 1945). Balada este înțeleasă de autorul *Horei domnițelor* ca „un mijloc poetic”, fiind acceptată în „sensul absolut contemporan al poeziei”, ca o „soluție poetică”. În această situație, resurecția baladei este nu doar necesara emancipare a lirismului, ci și reconsiderarea „acelor elemente poetice care, pe nedrept, au fost exceptate de la bucuria prefacerii apei în vin” (Radu Stanca, *op. cit.*).

Două poeme ale lui Ștefan Aug. Doinaș, socotite mai puțin niște arte poetice, rețin atenția prin relația dintre creator și universul propriei creații, dar și prin actul scriptural, ce se sustrage mai mult sau mai puțin conștient controlului sever al lucidității. Poezia *Vânătoare cu șoim*, pentru Virgil Nemoianu „la fel de importantă pentru poezia lui Doinaș în anii '80 cum fusese *Mistrețul cu colți de argint* pentru anii '40” (Virgil

Nemoianu, *Surâsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Șt. Aug. Doinaș*, București, Editura Eminescu, 1994, p.112) și *Mistrețul cu colți de argint* sunt admirabile poeme ce transcriu aventura spirituală a artistului și miracolul nașterii creației, dincolo de intenția artistului.

Apreciată la momentul apariției (și) pentru aluziile cât se poate de transparente la realitatea politică a României anilor '80, poezia *Vânătoare cu șoim* rămâne în primul rând o subtilă parabolă a relației dintre autor și cuvânt, dintre intenția creatorului și limbajul care, luând inițiativa, se sustrage intențiilor autorului, pentru a-și impune propriul univers, cu sensurile proprii.

În scenariul baladesc specific poeziei lui Ștefan Aug. Doinaș, atenția se concentrează asupra unui prinț al vânătorii, surprins într-un moment și într-o ipostază cu totul aparte, când dictează unui grămătic evenimentul cinegetic ce se cuvine consemnat. Ceremonialul relatării și al scrisului se consumă în „zori de zi”, atunci când „cea din urmă stea/ este sătula de isprăvi nebune”, așadar când întregul, celestul, cosmicul își atenuază prezența pentru a nu umbri naratorul din plan terestru. Acestuia îi este rezervat ceasul diurn, acela al lucidității prin excelență: „În zori de zi când cea din urmă stea/ este sătula de isprăvi nebune/ un prinț al vânătorii povestea/ și-un grămătic nota ce i se spune”.

Naratorul din *Vânătoare cu șoim* este un „prinț al vânătorii”, după cum un prinț era și cel din *Mistrețul cu colți de argint*, „un prinț din Levant iubind vânătoarea”. Amândoi se întâlnesc sub semnul experienței spirituale. În *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gherbrant se menționează că simbolismul vânătorii „se prezintă destul de firesc sub două aspecte: omorârea animalului, adică distrugerea ignoranței, a tendințelor nefaste; și căutarea vânatului, mersul după urmele lui, ce reprezintă căutarea spirituală” (Jean Chevalier, Alain Gherbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 3, București, Editura Artemis, 1995, p. 466).

Dacă „prințul vânătorii” din *Vânătoare cu șoim* dictează povestea, având probabil iluzia că scrisul grămăticului o va reproduce cu fidelitate, prințul levantin din cunoscuta *ars poetica* visează „mistrețul meu”, pornind astfel în căutarea propriei viziuni. Poezia lui Doinaș este expresia lirică a unui autor care, atras la modul romantic de mirajul formei, parcurge un drum chinător între intuirea operei și materializarea acesteia, pentru a trăi bucuria calmă a clasicului în fața miracolului formei. Prin însuși specificul ei, asemenea poezie reconsideră vânătorul, pe care nu-l poate accepta ca pe o forță ce pândește și anulează creația. Dimpotrivă, alexandrinul și plutonicul Doinaș asociază evident vânătorul ideii de creație. Este un prinț levantin, marcat de o ușoară oboesală, dusă până la lenea garantând primatul spiritului și manifestarea creației și mai puțin predispoziția pentru acțiune. Precum condeii grămăticului din *Vânătoare cu șoim*, prințul din Levant, este, în felul său, un „ciudat”, care cântă din flautul de os, însoțind cu sunetele lui îndemnurile adresate slujitorilor, adevărații vânători, care apelează



Ștefan Aug. Doinaș

la stridentele și nu mai puțin violentele goarne. Socotit cel mai vechi instrument muzical, de suflat, în primul rând, flautul contează ca sugestie a manifestărilor spirituale prin excelență (suflu / suflet). Osul, pe de altă parte, este materia legată de ideea de permanență, contemplarea scheletului devenind în unele culturi un fel de „întoarce-re la starea primordială prin despuierea de elementele perisabile ale trupului” se menționează în dicționarul de simboluri. Prințul trece „prin inimă neagră de codru”, fără să fie preocupat de o hermeneutică a realului, precum Dante, cel aflat într-o „selva oscura”. El se află într-un inconsistent și iluzoriu centru al codrului labirintic, perfid și amăgitor, care-l ademenește pe prinț spre inform și increat. Doinaș opune labirintului geometria ca o certitudine a ordinii și prezenței cosmicului. Mai mult sau mai puțin vizibil, poetul rămâne în întreaga sa poezie „omul cu compasul”, pentru care geometria înseamnă în primul rând o certitudine a creației, cu atât mai mult cu cât „nesecata sa capacitate imaginativă își creează propriul cosmos în cosmosul mare cu care se identifică până la anularea reciprocă” (I. Negoieșcu, *Un poet plutonic: Ștefan Aug. Doinaș*, în *Engrame*, București, Editura Albatros, 1975, p.47). Drumul devine pentru autorul *Afabetului poetic* modalitatea de a anula în ultimă instanță labirintul, sfidând informul acestuia: „Sărbătorește-mă, o, Labirint,/ pe rând la toate pragurile tale/ Nici pasăre în zbor, nici fir de-argint/ nu mă va-ntoarce iar pe-aceiași cale” (*Două invocații către timp*). Labirintul sugerat de spațiul poeziei precedă creația propriu-zisă, la care se poate ajunge printr-un drum/ cărare, ce presupune înlăturarea a tot ceea ce este parazit și nesemnificativ. Marcând victoria asupra informului și a lipsei de semnificație, drumul prințului devine în poem drumul spre materializarea propriei viziuni.

Vânatul dorit nu este doar ascuns, sugestie a închiderii în sine, nerevelat, ci și capabil de metamorfoze prin care el se sustrage cunoașterii, artistice în acest caz: „ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse/ copita și blana și ochiul lucios”. I. Negoieșcu a remarcat că „ordinea, rigoarea formală se constituie în chiar structura lirismului doinașian” (I. Negoieșcu, *Engrame*, București, Editura Albatros, 1975, p. 37).

Continuarea în pagina 22

„Crearea legănării arcurilor de cerc s-a născut citind o poezie de Pablo Neruda, care descrie zborul unui condor peste Anzii peruvieni”



De vorbă cu pictorul și graficianul Giancarlo Pozzi (Italia)

Pictor, grafician, sculptor, ceramist, autor de mozaicuri, Giancarlo Pozzi s-a născut în 1938 la Castellanza (Varese). A ilustrat cărțile unor cunoscuți poeți ca Luigi Cavallo, Rabindranath Tagore, Alda Merini, Mc Leish, Patani, etc. A început să picteze și să expună în Legnano din 1954. A colaborat cu editura lui Giorgio Upiglio, între 1961 și 1972. Călătoriile sale europene au inspirat seria de picturi „Carcase zburătoare” și ilustrațiile pentru volumul „Demnitatea pietrelor” realizat împreună cu poetul Luigi Cavallo. Din 1967 critica de artă apreciază la superlativ evoluția operei sale. La editura Upiglio colaborază cu Giacometti, Lam, Sutherland, De Chirico, Fontana, Duchamp, Baj și alte nume mari ale epocii. Reprezintă Italia la a 36-a Biennială de la Venția în calitate de grafician. Are numeroase expoziții personale, cele mai reprezentative fiind la Modern Art Gallery, Gallarate (1980), la Paris, fiind prezentat de Pierre Restany (1982), la MOMA din New York (1993), Villa Pomini, Castellanza (1995). Lucrările sale se află în colecții celebre: Van Beuningen Museum din Rotterdam, British Museum din Londra. A participat la Bienala de Grafică Mică din Cluj (1997, 2005) și la Tribuna Graphic 2012.

Ovidiu Petca: – Să o luăm cu începutul. Manifestul No! A fost semnat de încă trei artiști alături de tine: Luciano Bianchi, Nando Luraschi și Marcello Simonetta. Ce dorea acest manifest în contextul artistic, social și politic al anilor 1963-1964? Asta, după o activitate artistică individuală de un deceniu?

Giancarlo Pozzi: – Acesta este manifestul! Se poate publica!

MANIFESTUL NU! 1963

Omul de azi, azi mai mult ca niciodată, omul e sufocat de neliniști, probleme, pedepse, angoase, cuvinte repetate peste tot dictate de o situație existentă.

Se aude spunându-se de la mai multe amvoane și tribune cu discursuri elegante și nu ne dăm

seama că nu este decât un vâl de suprafață, ca un strat de bitum pe o placă de gravor.

politici

interese

religii

hegemonii

sex

automatizări

teste termonucleare

mașină de pictat

numai ea lipsește, mașina de pictat!

Nu este în intenția noastră să fim revoluționari

nu avem de gând să facem grupări sau noi

isme, nu publicăm manifeste ci pur și simplu

ne facem interpreți conștienți de fapte

și situații actuale.

Acceptarea angoasei, a superficialității, a

arivismului închide ochii și face mintea să

ațipească:

munca noastră tinde să punctualizeze toate acestea, să amintească, să ne facă să ne simțim oameni vii în spirit, liberi în cadrul societății. Fiecare dintre noi suportă situații anume, care ieri ca și azi, de obicei, se repetă să jighească demnitatea morală și spirituală.

Nu putem rămâne nepăsători la toate acestea; toate acestea ne angajează, și fiind propria noastră gândire, înțelegem să le exprimăm prin pictură:

NU! 1963 astăzi mor mii de persoane din pricina foamei

1963 astăzi ființe umane trăiesc în sclavie

NU!, în 1963 împreună trebuie

să le luăm în considerație și să ne gândim la toate acestea

Luciano Bianchi

Nando Luraschi

Giancarlo Pozzi

Marcello Simonetta

Legnano, 11 ianuarie 1963

— 1961-1972 ai avut o perioadă fructuoasă de artist litograf, dar și vremea marilor contacte, prietenii artistice, influențe reciproce. O activitate susținută alături de cei mai mari creatori și întemeietori de curente artistice ai secolului XX. Te rog să ne povestești despre artiștii cu care ai colaborat. Sunt nume foarte mari. Ce a fost de fapt această editură și tipografie? Ce a reprezentat pentru tine editura grafică a lui Giorgio Upiglio „Grafica uno” din Milano?

— Adevărata cotitură din cariera mea s-a petrecut după întoarcerea de la serviciul militar, în 1960, prin hotărârea de a mă dedica în exclusivitate meseriei de artist.

În 1961, fiind prezentat de prietenii Marcello Simonetta, pictor, și Giancarlo Sponga, fotograf, l-am cunoscut pe Giorgio Upiglio, care își căuta un colaborator pentru noul său atelier de grafică.

Așa începe colaborarea ca gravor și calco-graf cu „Grafica uno”, care va fi „adevrata mea academie”. Aici învăț tehnicile gravurii și ale litografiei, devenind unul dintre specialiștii cei mai stimați. În atelierul lui Upiglio iau contact cu cele mai noi tendințe artistice, colaborând cu artiști de renume internațional, îmi cizelez gustul și dezvolt o poetică și un stil foarte personal.

Fiind primul colaborator al lui Upiglio și aproape un „asistent magician” iau parte la faza de concepere și de creație a operelor, lucrând în contact strâns cu multe personalități artistice care îi frecventează Atelierul.

— La recenta noastră întâlnire mi-ai spus că Marcel Duchamp a făcut toate gravurile sale în colaborare cu tine. Poți să relatezi cititorilor revistei Tribuna alte aspecte asemănătoare din această perioadă fructuoasă?

— Îți povestesc câteva episoade semnificative: Marcel Duchamp, în 1967, vine la Milano, invitat de galeristul Arturo Schwarz care i-a organizat o expoziție personală și între timp a publicat volumul de artist *The large Glass and Related Works*, care cuprinde nouă acvaforte/ acvatintă gravate de mine. A făcut alte cinci gravuri și mici obiecte din bronz cu scrieri incizate, gravate tot de mine. În aceeași perioadă a început colaborarea mea cu Lucio Fontana executând numeroase gravuri și stampe, efectuând găuri și tăieturi pe acestea. Odată am reușit să recuperez o placă de Alechinsky, care nu a reușit bine și pe care artistul ar fi vrut să o arunce. Încăpățânat, într-o duminică dimineața am reușit să o aranjez cu lovituri de polizor. Alechinsky, uimit de rezultat, îmi dedică un desen mic reprezentând un omuleț concentrat să facă un salt mortal alături de o altă figură. Își intitulează desenul „lecția”, este inutil să mai explic cine se ascundea în spatele micului acrobat.

Un alt episod – o muncă și mai dificilă, executată pentru și împreună cu sculptorița Claire Falkenstein. Artista din Statele Unite realizase cu puțin timp mai înainte grilajul de la Colecția Guggenheim din Venezia. Venind la Milano, a vrut să realizeze câteva gravuri folosind basorelieful din fier și tablă. Dificultatea consta din grosimea excesivă a basoreliefulor care, fiind puse sub presă, rupeau hârtia. Fac câteva încercări până când găsesc soluția. Folosesc un rulment din cauciuc foarte elastic, îl suprapun peste o tablă de lemn și imprim cu o veche presă litografică sub presiune. Așa obțin efectul dorit. Entuziasmul a fost de o asemenea manieră încât Falkenstein voia să merg cu ea în America!

— Cel mai apropiat de tine a fost Wilfredo Lam. Ce a reprezentat această prietenie pentru tine?

— Poate că experiența cea mai importantă, nu numai din punct de vedere tehnico-creativ

Artiști cu care a colaborat Giancarlo Pozzi

Valerio Adami
Pierre Alechinsky
Enrico Baj
Aldo Bergolli
Florian Bodini
Dino Buzzati
Alexander Calder
Antonio Calderara
Jorge Camacho
Augustin Cardenas
Alik Cavaliere
César
Corneille (Guillaume van Beverloo Cornelius)
Luca Crippa
Roberto Crippa
Giorgio De Chirico
Maria Luisa De Romans

Marcel Duchamp
Agenore Fabbri
Claire Falkenstein
Lucio Fontana
Giuseppe Guerreschi
Hsiao Chin
Ikeda Masuo
Wilfredo Lam
Alberto Longoni
Leo Lionni
René Magritte
Man Ray
Carlo Mattioli
Gino Meloni
Marino Marini
Luciano Minguzzi
Joan Miró

Alberto Giacometti
Cesare Peverelli
Edouard Pignon
Arnaldo Pomodoro
Giò Pomodoro
Paul Rebeyrolle
Mario Rossello
Aldo Salvadori
Giancarlo Sangregorio
Sergio Saroni
Aligi Sassu
Emilio Scanavino
Sugai Kumi
Graham Sutherland
Michel Tapié
Ernesto Treccani
Emilio Vedova

ci și din punct de vedere uman și de creștere artistică, a fost întâlnirea cu Wilfredo Lam. Atunci când ajunge la Grafica Uno, Lam a și imprimat deja câteva gravuri și litografii în Franța și Elveția. Lucrările pe care le aduce sunt foarte materiale, cu un semn grosolan, foarte diferite de tușa netă și culorile diluate care îi caracterizează pictura. Nu este vorba despre o alegere expresivă, ci de o limită tehnică: Lam nu știe grava altfel. În acei ani am experimentat deja mult și stăpânirea tehnicilor de gravare îmi permit să obțin toate felurile de nuanțe. Îi propun lui Lam să folosim această tehnică. Îi arăt lucrările mele făcute prin corodare cu acid și nuanțe foarte rafinate și răspunsul lui a fost „foarte bine, foarte frumos”. Apar splendide acvaforte și o înțelegere artistică care a durat opt ani, și care înseamnă un punct de cotitură.

— Este o perioadă fericită și fructuoasă. Ai o colecție impresionantă. Imaginile m-au șocat de cum am intrat în locuința ta. Aș aminti doar câteva nume dintre cele mai mari: Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Joan Miró, Alberto Giacometti, René Magritte, Lucio Fontana, Enrico Baj, Man Ray, Giacomo Manzù, Wilfredo Lam, Pierre Alechinsky, Antonio Tàpies, Marino Marini. Colecția ta are o încărcătură puternică,

pentru că toți au fost, într-un fel sau altul, prietenii și colaboratorii tăi. O mare parte din aceste capodopere poartă în ele și amprenta muncii tale și a dialogului verbal și artistic, profesional cu ei. Nu este nimic mercantil în această colecție. Sunt bine plasate alături de picturile tale, etapele unei vieți intense.

Pe lângă artiști, ai colaborat cu scriitori importanți. Cine sunt aceștia și care sunt cele mai importante cărți ilustrate de tine?

— Colaborarea cu scriitori și poeți începe în 1964, odată cu primul volum, *Demnitatea pietrelor*, cu 5 acvaforte în culori și poezii de Luigi Cavallo, poet și istoric de artă, colaborare care continuă și astăzi. Urmează ediția *Conquistador*, poem de Archibald Mac Leish, versiune de Roberto Sanesi, care cuprinde 9 gravuri și 5 litografii în culori. Tot cu Sanesi, *Fragmentare în trei timpi*, mapă cu 5 gravuri în culori. În 1976, *Plaja cu pescăruși*, poezii de Luigi Cavallo, 5 reliefuri și 8 gravuri în culori. În 1979 poetul Raffaele Carrieri, văzând câteva dintre lucrările mele, a venit să mă viziteze în atelierul meu din Castellanza; a rămas entuziast și mi-a dedicat 5 gravuri pe care le-am inclus în mapa *Mă întorc să spionez marea*, cu 5 gravuri în culori. În plus, mi-a făcut o foarte inte-



Giancarlo Pozzi cu pictorul Wilfredo Lam, cu poetul și criticul de artă Roberto Sanesi și cu poetul Leopoldo Verona



Giancarlo Pozzi cu pictorul Enrico Baj și cu poezii și criticii de artă Luigi Cavallo și Luciano Caprile

resantă prezentare pentru catalogul expoziției mele antologice de la Galleria d'Arte Moderna din Gallarate. Alți scriitori: Oretta Nicolini, Josè Angel Valente, Marcello Staglieno, Lia De Pra Cavalleri, Mario Monti, Enrico Baj, Pierre Restany, Marco Valsecchi, Leopoldo Verona, Giancarlo Vigorelli, Massimo Carrà, Alda Merini, Luciano Caprile, Fabrizio Rovesti, Ettore Ceriani, Chiara Gatti, ș.a.

— *Ai o operă vastă, în primul rând ca pictor. Ești considerat unul dintre cei mai reprezentativi pictori italieni contemporani, cu o viziune personală, inconfundabilă. Cum ai concluziona această activitate după șase decenii? Care este crezul tău artistic?*

— În 1964 s-a petrecut o schimbare radicală în opera mea, este anul în care își are originea ciclul pictural *Carcase zburătoare* și publicarea primei mele opere originale, *Demnitatea pietrelor*, cu poezii de Luigi Cavallo. Viziunea naturii, care cuprinde întregul parcus, suportă în această perioadă o schimbare negativă, influențată și de momentul istoric (anii Șaizeci, cei ai contestației).

Teoria carcaselor pune în lumină resturile organice de flori, vegetale, animale și chiar și de obiecte neînsuflețite: ceea ce rămâne dintr-o natură chinuită chiar de către om, cel care ar trebui să facă parte din ea.

În acest ciclu se percepe net o tonalitate de critică socială generată de perioada respectivă, dar care lasă să se întrevadă o speranță: carcasa mea zboară, ridicându-se în locuri pustii care participă la această dramă a naturii. În aceeași perioadă urmează publicarea a trei volume: *Conquistador* cu un text de Archibald Mac Leish, *Plaja cu pescăruși* cu poezii de Luigi Cavallo și *Trei poezii pentru Franco Russoli*, volume expuse la Museum of Modern Art din New York cu ocazia expoziției *The artist and the book in Twentieth-Century-Italy*, în 1993.

În 1967 apare ciclul *Cei cu trompe*. Căutarea elementului fantastic mă determină să dau viață unor figuri ciudate făcute cu trompe lungi și coarne ciudate; își au originea în carcasa, le însuflețesc restituindu-i naturii energie vitală. Variații pe aceeași temă sunt celelalte cicluri din acei ani.

În *Hibernări* îi congelez pe cei cu trompe în

niște cutii. În copaci, flori, oameni de plastic mă lasă mai ales de materialul plastic, dat fiindcă în acea perioadă era un material relativ nou. Subțirimea învelitorilor din material plastic mă determină să experimentez soluții pentru a obține, cu ajutorul tehnicilor de gravare, învelișuri și transparențe foarte delicate.

În 1970 începe seria de călătorii prin lume, care vor fi începutul unor serii de opere dedicate locurilor vizitate. Călătoria îmi permite să mă apropiez de alte culturi, cu încărcătură de simboluri, de limbaje, de iconografii, pe care mi le înregistrez în minte și pe un caiet cu acuarelă.

O altă temă care se deschide este raportul cu poezia. Lucrez adesea cu o carte de poezii la îndemână, adnotând unele versuri care se vor traduce apoi în lucrări de pictură și de gravură.

În 1972 un nou ciclu pictural *Căderea miturilor*, în care mănunchiuri încurcate și nuiele desenează contururi antropomorfe: folosind ironia dezvăluie viciile care duc spre declin societatea și miturile ei.

— *Grafica ta este cunoscută pe toate meridianele lumii. Ai reprezentat Italia la a*

XXXVI-a Bienală de la Veneția, în 1972. A fost un moment important în cariera ta de gravor.

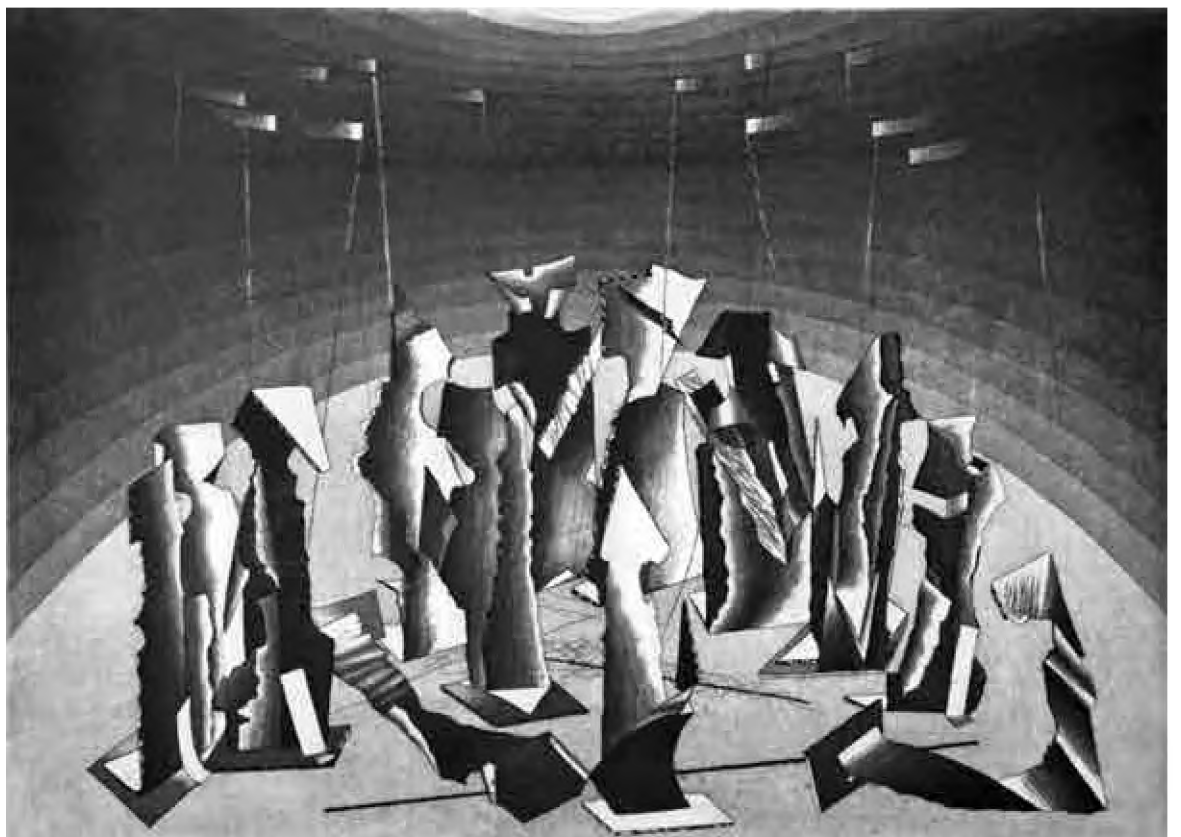
Anul participării la Bienala de la Veneția a fost o cotitură în traseul tău artistic, având în vedere că încetează munca ta la Editura Upiglio? A fost dorința de a fi liber, independent, pe propriile picioare?

— În 1972, anul ciclului *Căderea miturilor*, sunt invitat la Bienala de la Veneția, ca gravor, și aceste recunoașteri mă determină să mă dedic în exclusivitate muncii mele. Cu „Grafica Uno” mențin raporturi de colaborare externă.

Faptul că dispun de timp și de resurse comportă o proliferare a tehnicilor și a inspirației.

Apar un ciclu pictural și două volume de autor: *Plaja cu pescăruși* cu poezii de Luigi Cavallo și *Mă întorc să observ marea* cu poezii de Raffaele Carrieri.

Din anii Șaptezeci îmi focalizez cercetările mai ales pe metafora zborului. Zborurile mele sunt mai ales cele ale păsărilor, ale zmeilor, ale fluturilor, zboruri ale închipuirii, zboruri în teritorii necunoscute; în acei ani, elevărilor le sunt puse ca contragreutate o serie de labirinturi, de plase și angrenaje - capcană.



Giancarlo Pozzi

Parlamentul de babaci (1996) acvaforte, acvatinta, 29,3 x 39,8 cm



— Voluminosul album antologic, editat în 1995, albumul roșu, are o fotografie cu tine pe Marele Zid chinezesc, fotografie penetrantă, pe care am revăzut-o, de data asta colorată, pe un perete din atelierul tău. Face parte din perioada marilor călătorii. Cât de mult te-au influențat aceste peregrinări? Ai editat un album special cu impresionantele lucrări rezultate în urma acestor călătorii. Desene, acuarele, colaje, tehnici combinate. Cum ai ajuns să părăsești „Alpii” tăi îndrăgiți pentru ținuturile exotice pe care le-ai cutreierat?

— După o călătorie în China, lucrările se focalizează pe tematica limbajului, căutând un dialog cu stele vechi, hieroglife, ideograme și scrieri misterioase.

În afară de picturi și de ceramici, ciclul chinez cuprinde trei gravuri pentru mapa *Gândind la Marele Zid*, cu texte de Lia De Pra Cavalleri și poezii de autori chinezi.

În 1984 trăiesc experiența de pe insula Sao Nicolau din arhipelagul Capului Verde unde fac, împreună cu prietenul Nando Luraschi, o icoană de altar, realizată cu tempera cu ou și pigmenți naturali.

În 2000 o călătorie imaginară în Bhutan îmi permite să-i dau consistență acestei călătorii imaginare. Intervin cu o tot mai mare frecvență folosind elemente materiale: colaje, reliefuri, fire colorate și stofe, calibrate întotdeauna cu atenție la ritmuri, lucru care mă caracterizează. Realizez și o carte de artist, *Călătorie nefăcută în Bhutan*, cinci gravuri în culori, îmbogățite de inserții polimaterice, cuprinse între coperti de lemn gravat.

Între 2000 și 2003 revine reflectarea asupra zborului cu *Îngerii nu dorm*: adevărata sursă de inspirație va fi mai degrabă o culegere de poezii de diferiți autori.

Călătoriile în Guatemala, Etiopia, India, sunt surse pentru alte perioade picturale și pentru expozițiile respective în spații publice.

Sunt întrebat care dintre opere este cea mai importantă: sunt multe operele importante; în fiecare ciclu de lucrări de-ale mele este o operă importantă.

— Deja din prima fază a creației tale introduci o serie de elemente specifice, pe care le păstrezi pe întreg parcursul creației. Mă refer la acel balans de arcuri de cerc, care apar indiferent de context sau sursă de inspirație. Chiar dacă operele au fost create în Etiopia, Tunisia, Mexic, Guatemala, China. Dacă se poate, și nu este un secret, te rog să explici originea acestor amprente speciale, personale, simbolistica lor.

— Crearea legănării arcurilor de cerc s-a născut citind o poezie de Pablo Neruda, care descrie zborul unui condor peste Anzii peruvieni, descriere unită cu felul de a fi al ramurilor unui copac din grădina mea, așa se nasc aceste păsări ale mele cu pene de metal.

Aceste elemente pe care le numesc „volute” reprezintă mișcarea continuă spre libertatea de acțiune în cadrul operei mele.

— Dacă veni vorba de complexitatea operei tale, trebuie să vorbim și despre multitudinea de tehnici folosite în materializarea ei. Mă refer la sculptura, ceramica ta și, în mod special, la mozaicuri. Fațada locuinței-atelier din Castellanza ne întâmpină cu un mozaic senzațional. Aceste escapade tehnice, altele decât cele aparținând picturii sau graficii, întregesc în mod fericit opera ta.

— Un alt moment important din activitatea mea de creație este o lucrare despre muzică. Imaginile sunt lirice și împărtășesc cu arta poetică atenția față de ritm, de pauze, de armonie. Aceste caracteristici comune îi permit operei mele să dialogheze și cu muzica.

În 2016 ultima expoziție realizată la Muzeul Butti din Viggiù este dedicată *Cojilor sfinte*: picturi, grafici, sculpturi, ceramici; o lume creativă plină de numeroase relații și referințe la natură. Lucrările s-au născut citind poeziile lui Pablo Neruda.

În afara faptului că am deprins toate tehnicile de gravare, țin să precizez că am realizat și sculpturi, în bronz, sculpturi în lemn, mozaicuri, vitralii artistice și lucrări în ceramică.

Semnalez lucrarea de diplomă elaborată de Maddalena Galli la Università degli Studi din Milano, cursul „Laurea in Scienze dei Beni Culturali”: „GIANCARLO POZZI – *De la gravură la polimaterică*”, incluzând toată complexitatea operei mele.

— Ne leagă o prietenie la distanță de aproape un sfert de secol materializată prin corespondență, schimb de lucrări. Abia acum am reușit să ne întâlnim pentru câteva ore. Ai onorat cu prezența ta Bienala de Grafică din Cluj, chiar la începuturile sale. A reprezentat un suport deosebit. La vremea respectivă revista *Steaua* a produs pe una din copertele sale o lucrare de-ata. Ai participat la *Tribuna Graphic* 2012, cu o gravură semnificativă, de mari dimensiuni, pe care văd că ai folosit-o și la afișul ultimei tale retrospective de la Milano. Ba mai mult, ai propus pentru anul viitor, în cadrul unei colaborări cu revista *Tribuna*, organizarea unei expoziții personale de gravură la Muzeul de Artă din Cluj cu dorința de a dona întreaga expoziție colecției muzeului. Este un gest deosebit din partea unui artist deosebit.

— Luând în considerare legătura de prietenie cu maestrul Ovidiu Petca, care ne unește de mult timp, am propus pentru anul 2017 o expoziție personală de grafică la Muzeul de Artă din Cluj și donarea întregii colecții Muzeului, în schimbul unui catalog decent, care să reproducă toate operele mele, și care să rămână ca și catalog pentru Muzeu și dovadă a evenimentului artistic.

Interviu realizat de
Ovidiu Petca

Traducere de Ștefan Damian



Redactorii revistei *Tribuna* în atelierul din Castellanza



Mircea Arman, Ovidiu Petca și Oana Pughineanu



Giancarlo Pozzi și Ovidiu Petca la Muzeul Pagani



Giancarlo Pozzi și Oana Pughineanu

Ungaria și referendumul imigrației

Andrei Marga

Guvernul maghiar a organizat un referendum în octombrie 2016 cu privire la cota de imigranți din Orientul Mijlociu pe care Comisia Europeană a stabilit-o pentru fiecare stat membru. După Brexit, referendumul se anunța ca un eveniment istoric pentru Uniunea Europeană. Rezultatul consultării nu a putut fi însă validat din cauza cvorumului. Nu a câștigat efectiv nimeni, dar problema a rămas deschisă. Ea nu constă în aceea că se adoptă sau nu o cotă de imigranți, ci în altceva, mult mai important – criza perceptibilă a actualei Uniuni Europene și incapacitatea instituțiilor ei de a elabora soluții. Să detaliem.

Este destul de evident că nu era nevoie de un referendum pentru a lua decizia de a accepta sau nu cota stabilită de Uniunea Europeană. O reglementare a Parlamentului, ba chiar o hotărâre de guvern, erau suficiente. Referendumul era o urcare prea sus a unei chestiuni punctuale – dacă se admite imigrarea a ceva sub două mii de persoane. Un asemenea efectiv nu avea cum să afecteze economia și societatea Ungariei, care sunt după decenii de dezvoltare. În plus, cei mai mulți dintre imigranți voiau de fapt să ajungă în Germania, Franța, Anglia, oricum dincolo de frontierele Ungariei. Împrejurarea că s-a recurs la referendum atestă că guvernul Victor Orban s-a ambiționat să nu se supună unei decizii cam birocratice a Comisiei Europene. Ea arată că în Uniunea Europeană s-a ajuns într-un punct în care se găsește greu numitorul comun pentru interesele diferitelor state și că, pe lângă cursul cu care ne-am obișnuit, al mișcării centripete, s-a întărit un curs al mișcării centrifuge.

Referendumul din Ungaria nu este primul semn al mișcării centrifuge ca urmare a unor soluții discutabile ale Comisiei Europene. Anterior, Franța, Italia, în mod vizibil Grecia, au ridicat în fapt obiecții la politici financiare pe care nu le pot întruhipa fără convulsii. Aceste țări sau nu pot să se încadreze în limitele deficitului bugetar anual, sau nu pot funcționa fără intervenții statale în susținerea unor bănci, sau nu pot restitui creditele. „Indisciplina” financiară în raport cu deciziile centrale este inerentă. Cehia a semnalat că politica sacțiunilor economice îi aduce pierderi, iar Polonia că nu acceptă o nouă tutelă istorică a puterilor europene. În relația cu Rusia, țările limitrofe din Uniunea Europeană cer măsuri politico-militare inspirate de temerile unei vechi istorii, în vreme ce Germania și Franța pun în față interese economice și vor cooperări extinse, mutual profitabile cu întinsa țară de la Răsărit. Nu mai vorbim de Brexit care, oricum am lua lucrurile, atestă că ceva nu funcționează în Uniunea Europeană încât aceasta să înainteze fără dificultăți majore în timp.

Țările Europei Centrale, mai exact grupul de la Vișegrad, au revenit la impresia că Germania a căpătat un ascendent și suspectează unele decizii că sînt de fapt dictat al Berlinului. Deciziile se iau, desigur, cel puțin formal, prin consens la Consiliul European, dar ar rămâne sub controlul german.

Suspiciunea este doar în parte realistă. Este adevărat că Germania are o economie de departe mai puternică decât a oricărui alt stat membru și, inevitabil, ponderea corespunzătoare. Ea dispune de o capacitate științifico-tehnologică mult mai

considerabilă decât a oricărui alt partener, care contează în competiția globală. Democrația germană funcționează cu un succes incomparabil. De era globalizării Germania a știut, la rândul ei, să profite. Pe scurt, Germania este o puternică economie cu resurse enorme de export, care are nevoie de forță de muncă în creștere pentru a înainta în condițiile epocii. Țara își promovează astăzi interesele și vederile, ceea ce este natural, dar este impropriu ca această promovare să fie socotită dictat, dacă respectăm semnificația termenilor.

Nu este un secret faptul că venirea citorva sute de mii de emigranți din Orientul Mijlociu și Afganistan la granițele Uniunii Europene a fost detonatorul unei crize neașteptate a ansamblului. O criză putea izbucni din cu totul alte cauze – birocratizarea și centralismul bruxellez, necorelarea unor interese ale diferitelor țări, neputința de a elabora politici comune în varii domenii, insuficiența competitivitate din domenii de importanță majoră. Aproape nimeni nu s-a așteptat ca imigrația să fie detonator. În fapt, imigrația nici nu este pe cât ar putea fi și nu era normal ca Uniunea Europeană să fie zguduită și aruncată în criză de o imigrație la dimensiuni deocamdată controlabile. În definitiv, este vorba de slăbiciunea administrativă a Uniunii și de vădita lipsă de competență din instituțiile în care se iau decizii, mai curând decât de un pericol major la frontieră.

Firește, demografia pune mari probleme Uniunii Europene. Pe de o parte, declinul demografic al europenilor indigeni, cel puțin în termeni relativi, nu a putut fi stopat. Nevoia de forță de muncă pentru a susține economii de export este mare și nu poate fi acoperită nicidecum fără politici sistematice de imigrare. Din momentul în care Statele Unite ale Americii și, mai nou, China, adică celelalte două supraputeri economice, au politici deschise de încurajare a imigrării de personal calificat, nici Uniunea Europeană nu are cum să facă altceva, dacă este să țină pasul. Decizia Germaniei și Franței de a extinde sau măcar continua preluarea de migranți este grăitoare. Trăim o nouă epocă de migrație a populațiilor, pe scară mare, căreia nu i se întrevide momentan încheierea și căreia Uniunea Europeană trebuie să-i facă față. Nu se reușește aceasta prin închiderea frontierelor, ci doar cu inițiative creative.

Este adevărat că noua imigrație în Europa se produce pe fondul unei identificări religioase și culturale a popoarelor mai acută decât în urmă cu câteva decenii. În Europa Centrală unii creștini cer prudență amintindu-și istoria ofensivei islamice asupra Europei. Această cerere nu poate fi neglijată, dar, cum însuși Sfântul Scaun a precizat, prin vocea papei Francisc, atitudinea creștinului nu poate fi decât plină de umanitate față de oameni ajunși în necaz, dacă rămâne creștin. Fapt este că, deși s-au petrecut tragice atentate și acte teroriste oribile, încă nu putem stiliza lucrurile într-un pretins „război al culturilor” cu bază religioasă, la care s-a gândit Samuel Huntington. Putem vorbi și trebuie vorbit, cum chiar papa Benedict al XVI-lea a arătat cât se poate de explicit, de „surse religioase” ale terorismului actual, de organizații teroriste cu susținere din partea unor imami, de politici teroriste, de numeroase persoane care trăiesc din terorism.

Înfiltrarea grupurilor de imigranți de către jihadiști ține de particularitățile noii migrații a popoarelor și nu poate fi ignorată. Deloc întâmplător și plin de semnificație, tema scrutării mai precise a rândurilor imigranților a devenit preocupare majoră a guvernelor, iar în Statele Unite ea a urcat la nivelul controverselor politice pentru ocuparea Casei Albe și direcționarea politicii americane. Sînt prea multe în joc – în primul rând viețile oamenilor – pentru ca imigrația să nu fie abordată sub aspectul pericolelor de securitate.

Uniunea Europeană se lovește acum de chestiunea imigrației, dar ar fi profund greșit ca întreaga ei criză să fie redusă la aceasta. Alte chestiuni, nu mai puțin dificile, au vulnerabilizat-o. Văd două astfel de chestiuni.

Este vorba în primul rând de abandonarea tacită și practică a proiectului inițial al unificării europene – acela de a crea o Europă a cetățenilor – în favoarea unei birocratizări în formă neoliberală. Abordarea neoliberală are capacitatea de a pune în mișcare energii, dar antrenează crize, căci subminează instituțiile vieții publice distrugînd tradiții viabile și motivații politice și morale. Ca indiciu, Uniunea Europeană nu a mai putut progresa instituțional în ultimele două decenii și, cu toate că Europa are intelectuali relevanți, ignorarea lor a făcut ca lipsa de proiecte să devină endemică.

Este vorba în al doilea rând de îmbrățișarea politicii extinderii spre Răsărit în dauna politicii integrării. După 1989 Comunitatea Europeană de la nivelul acelor ani a pus în joc criterii severe privind candidații la integrare – criterii politice, economice, instituționale, culturale. De câțiva ani criteriile au slăbit, preferându-se o extindere improvizată. În plus, nu s-a lămurit raportul cu Rusia, în condițiile suspiciunilor istorice ale acesteia, și s-a ajuns la o confruntare rece, care, evident, nu dă rezultate pentru nimeni.

Toate acestea trec dincoace de referendumul din Ungaria, de la care am plecat. Dar indiferent de motivele organizării și de rezultatul acestuia, am fi nerealiști dacă nu am recunoaște că el semnaleză, la rândul său, starea critică din Uniunea Europeană și mai ales nevoia schimbărilor.

Care este soluția? După părerea mea, înapoi țările europene nu au la ce să se întoarcă. În spatele Uniunii Europene nu este decât o istorie de fricțiuni și conflicte care s-ar repeta la infinit. Înapoi nu este soluție. A merge înainte cu organizarea și politicile actuale este plin de riscuri. Europa unită s-ar marginaliza. Soluția este asumarea adevărului că „istoria nu s-a sfârșit” în dreptul instituțiilor și procedurilor neoliberalismului de astăzi și că noi creații istorice se pregătesc pe Pământ.

De aici trebuie trase câteva concluzii majore cu privire la ceea ce este de făcut. În fapt, este vorba de recunoașterea a patru imperative: a) al reluării dezbaterii asupra limitărilor democrației existente și democratizarea societăților europene și a Uniunii Europene spre acea Europă a cetățeanului ce s-a angajat de la început; b) al instaurării unei noi politici de personal în spațiul unional – a unei politici meritocrate, care să permită formarea nu doar de executanți, ci și de inițiatori, nu numai de manageri și șefi, ci și de lideri; c) al federalizării Uniunii Europene, încît vocea fiecărei țări să se poată regăsi în favoarea, nu în dauna ansamblului, iar acesta să asigure polifonia pe care a promis-o; d) al derivării consecințelor politice din schimbarea lumii de după 2010 și din noua geometrie a supraputerilor și puterilor, asumând împreună aceste imperative

(Fragmente din volumul, *Ordinea viitoare a lumii*, în curs de publicare)

Despre scrierea cu șoim

Poetul romantic „intră în componență esențială cu estetul”, subliniază criticul. Metamorfoza aceasta și nestatornicia formală ce definește „mistrețul cu colți de argint” în condiția sa anterioară creației definitive, se cer depășite, pentru a se ajunge la tiparul definitiv și miraculos al formei pe care poetul, în spiritul estetic al unui Paul Valery, o impune ca esență a creației sale.

Prin viziunea sa asupra creației, prințul rămâne un solitar, delimitându-se vizibil de ceilalți care contează în spațiul imediat al experienței, al vânătorii autentice, pentru ei viziunea prințului nefiind compatibilă cu realitatea: „ – Stăpâne, ziceau vânătorii cu goarne/ mistrețul acela nu vine pe-aici”. Spre deosebire de „vânătorii cu goarne”, efeminatul prinț își dovedește o dată în plus deschiderea spre artă prin atenția acordată nu atât realului în sine, cât, mai ales, culorilor ca garanție a sublimării acestuia: el privește „atent la culori”, sedus de Frumusețea promisă de acestea. De altfel prințul înlătură tot ceea ce este parazit și nesemnificativ, cu aerul că țintește spre ceea ce se află dincolo de realitatea imediat perceptibilă. Creația îl cheamă, îl ademenește irezistibil, în-suși raportul dintre vânat și vânător modificându-se: nu prințul este vânătorul simbolic, ci opera, creația, care îl cheamă spre a-l devora, în final: „–Priviți cum se-nvârte făcându-ne semn/ mistrețul cu colți de argint, nu departe”.

Mai întâi, la un prim nivel al realului, „sub fagi”, prințul artist înlătură suprafața superficială dintre el și propria plămuire: „Sub copaci el dădea buruiana-ntr-o parte:/ - Priviți cum se-nvârte făcându-ne semn/ mistrețul cu colți de argint, din poveste:/ veniți să-l lovim cu săgeata de lemn!”

Sub „ulmi”, copac având, ca și fagul aceeași esență robustă, de utilitate imediată, contrastul dintre prinț și ceilalți se accentuează, câtă vreme el se definește sub semnul unicității sale, în vreme ce însoțitorii săi, „zorite alaiuri”, aparțin unui grup, ceea ce face imposibilă diferențierea indivizilor („Sub ulmi el zorea risipite alaiuri”).

Spațiul asociat creștelor, „sub brazi”, contează în special ca limita dintre celest și teluric și ca un hotar unde se încheie aventura umană și începe experiența și metamorfoza spirituală. Aici, prințul are o ultimă revelație: simbolicul său vânat își accentuează acum dimensiunea imaginară, aparținând nu realului, ci universului, în care levantinul se pregătește să treacă: „Sub brazi, el strigă îndemnându-i spre creste:/ – Priviți unde-și află odihnă și loc/ Mistrețul cu colți de argint, din poveste:/ veniți să-l lovim cu săgeată de foc!...”

În *Mistrețul cu colții de argint* „condeiului ciudat” din *Vânătoare cu șoim* îi ia locul locul săgeata, care, ca și condeiul, definitivează/ ucide simbolic plămuirea anterioară creației propriu-zise. Ca și condeiul de altfel, săgeata contează în textul lui Doinaș ca un autentic simbol falic: pătrunzând în carne ori lăsând pe hârtie lichidul generator de universuri ale cuvintelor și ale imaginarului, ea anulează forme (prin moarte) lăsând loc altora, modifică așadar ori impune forme. Cu atât mai mult cu cât aducerea „în lumea exterioară a formelor este atributul principal al falusului”(Ion Vianu, *Frumusețea va mântui lumea și alte eseuri*, Iași, Editura Polirom, 2015, p. 10). Înregistrând gradual pasiunea prințului, săgeata se adaptează etapelor cunoașterii artis-

tice și a drumului spre creație, aceasta fiind, pe rând, „de lemn” (în zona fagilor), de fier (când, avansând, prințul rămâne tot în spațiul realității imediate) și, în sfârșit, „săgeata de foc”, cea care care definitivează creația, sub semnul arderii.

Creația se finalizează în clipa în care creatorul devine vulnerabil, atunci când răspunzând omenescul din el, aplecat deasupra izvorului, prințul are nevoie de apă, motiv recurent în poezia lui Ștefan Aug. Doinaș. Reține atenția însă și momentul morții prințului ce coincide cu nașterea simbolică a operei. Aceasta este asociată amurgului, o dată cu apariția „luceferilor palizi ai bolții”, lucefărul, implicând ideea de renaștere, este, după același dicționar de simboluri, „simbol esențial al morții și renașterii”, dar și „un mesager al Soarelui, un intermediar între acesta și oameni”.

Este deosebit de semnificativ felul în care „ceilalți” echivalează viziunea creatoare a prințului. Sub fagi, mistrețul este pentru ei „apa jucând sub copaci”, apoi „iarba foșnind sub copaci”, în sfârșit, „luna lucind prin copaci”, ultima formulare dovedind că, asemenea unui Sancho Panza, slujitorii încep să fie contaminați de visul prințului. Atitudinea lor este de asemenea sugestivă, trădând în primul rând neîncrederea în creație. Ei răspund „privindu-l îndrăzneț”, „zâmbind îndrăzneț” ori „râzând cu dispreț”, suficiente semne că necredincioșii slujitori trebuie să perceapă exclusiv prin simțuri Creația și miracolul nașterii acesteia pentru a putea crede cu adevărat în existența ei.

Finalul poemului insistă asupra reacției creatorului față de propria creație, care, concretizată, finalizată, este cu totul altceva decât plămuirea, trădând vizibil intenția creatoare. Mistrețul căutat devine pentru prințul levantin „fiară ciudată”, opusă „mistrețului meu”, întrebările chinuitoare fiind ale creatorului care s-a desprins de propria operă: „– Ce fiară ciudată mă umple de sânge,/ oprind vânătoarea mistrețului meu?/ Ce pasăre neagră stă-n lună și plânge?/ Ce veștedă frunză mă bate mereu?...”

Moartea creatorului se înscrie firesc în contextul semnificațiilor poemului: creația îl devorează pe creator, ființa sa trece firesc în universul propriei creații, care-i anulează condiția efemeră!

Reține atenția în mod deosebit finalul poemului, perfect integrat universului ideatic al textului: „Mai bine ia cornul și sună întruna./ Să suni până mor, către cerul senin.../ Atunci asfinți după creste luna/ și cornul sună, însă foarte puțin”. Pentru „poetul plutonic” Ștefan Aug. Doinaș (I. Negoitescu), creația artistică definitivă, viziunea mistrețului concretizată în creația ce-și devorează în mod simbolic creatorul, se cere integrată în întreg. „Cosmoidul” blagian își cere dreptul de a fi recunoscut de Cosmos, fiindcă pentru echilibrul poetic doinașian creația artistică nu se află în dezacord cu Creația însăși. Sunetul de corn din final („Mai suna-vei, dulce corn...”) se asociază gestului ultim al creatorului prin care, aproape ritualic, creația umană este integrată Creației înseși.

În celălalt poem, *Vânătoare cu șoim*, adevăratul prinț al vânătorii trebuie considerat grămăticul. Ciudatul său condei înlocuiește „săgeata de lemn”, „săgeata de fier” ori „săgeata de foc” din balada *Mistrețul cu colți de argint*. Și el, precum prințul artist din Levant, vânează sensurile ascunse și profunde, înlăturând de data aceasta nu iarba și vegetația parazită, ci anumite cuvinte

din labirintul (text neorganizat încă, pentru a putea fi considerat cu adevărat poveste și creație) cu care se confruntă, pentru a-l metamorfoza în creație.

Grămăticul elimină din relatarea neartistică a prințului, nestructurată în spiritul artei, ceea ce ține de orgoliu și de amprenta diurnă, convertind-o într-o poveste exemplară, în care atributul „mare” (asociat de prinț întâmplării) este înlocuit de epitetul „tristă”. Aceleiași întâmplări i se fixează alte repere, interioare; nu „afară” contează pentru grămătic („afară astrul zilei neclintit/ suna din bronzuri vechi ca o fanfară”), ci un „înăuntru”, contând pentru condiția creației: „– măria ta! Condeiul meu smintit/ notează «înăuntru» nu «afară»”. „Mâinii care scrie” îi scapă circumstanțele și exactitatea informației, narațiunea fiind fixată într-un timp semnificativ: „ «de patru zile» șoimul aștepta/ flămând cu ochiul galben cum e luna»/- să fim mai drepți cu el, măria ta! «de patru zile» nu: «dintotdeauna»”. Grămăticul își dovedește o dată în plus disponibilitatea creatoare, corectându-l pe prinț prin formulări emblematice pentru lirismul lui Doinaș: „«în colivia-i strămtă fără somn/ lipsit de zări murea de trândăvie»/ – sunt zări care se nasc, mărite domn”/ și scapără cumplit în colivie”. Nu trebuie neglijat faptul că și acest prinț al vânătorii (purtaș amprenta esteticului Doinaș) este el însuși marcat de reflexele artei (ca și prințul din Levant), cu mențiunea că acestea nu sunt integrate structurii creației, contând în relatarea unui eveniment personal. Iată câteva secvențe decupate din „discursul” prințului: „«hăitașii – aveau pe chip surâs felin/ de câini zeloși care-și confirmă făita»”. Sau: „«ca un topaz întinderea mărunță/ lucea sporită-n inelarul meu»”. Lirismul lui Doinaș este ușor de recunoscut: „«parcă vânam prin mine urmărind/ pe dincolo de orice cuviință/ o pasăre ce zboară de pe-un grind/ ce mă răsfrânge-n ape o ființă/ ce mă-ntrecea și mă urma în timp/ și vălurea c-o ritmică aripă/ oglinda unui aprig anotimp/ în care toate concentrate-n clipă/ mă proslăveau liturgic împrejur»”. Acest prinț este sedus de o viziune deformată asupra lui însuși, fiind pradă unui labirint lăuntric: „«dar simt acum că agerul meu serv/ el – vânătoru-a ce mi se năzare/ pe bolți cu vulturi și ereți complici/ îmi răspândește numele-n tărie»”. Intervenția grămăticului este cu atât mai necesară: „– te-nșeli stăpâne! Șoimul e aici/ pe mâna mea și aripa lui scrie”.

Întrebarea „Cine este, la urma urmelor, șoimul?” nu a fost eludată de comentarii poeziei lui Doinaș. „Tărâmul șoimului, scrie Virgil Nemoianu, tărâmul scrisului cu pană (...) este depozitarul versiunilor traduse și inteligibile ale idealului ca și ale realului”(Virgil Nemoianu, *op. cit.*, p. 113), Concretizare, definitivare a formei, din unghiul lecturii noastre. Cu siguranță însă, după autorul menționat, „ceea ce rămâne, ceea ce «este»”. Pe de altă parte, prezența șoimului care scrie insinuează ideea că, neintrată în întregime sub autoritatea raționalului, creația transcrie în ultimă instanță (și) pulsațiile și ritmurile organicului.

Invitând la o lectură creatoare și încurajând complicitatea textului cu cititorul, cele două poeme se înscriu în spiritul poeziei lui Ștefan Aug. Doinaș printr-un lirism în care profunzimea ideatică de sorginte romantică este reconsiderată din unghiul unui clasicism al echilibrului și al bucuriei în fața miracolului formelor.

Symbolistica Tri-unității

Vasile Zecheru



Giancarlo Pozzi

Țesător de simboluri (1998), acryl pe pânză, 34 x 40 cm

„Tri-unitatea tuturor lucrurilor este misterul fundamental al gândirii inițiate”¹.

„... omul, situat între Cer și Pământ, trebuie considerat în primul rând ca produsul sau rezultanta influențelor lor reciproce; [...] prin dubla natură ce ține de ambele, el devine termenul median sau «mediator» care le unește și care este [...] conform unui simbolism asupra căruia vom reveni, «podul» dintre ele. Aceste două puncte de vedere se pot exprima printr-o simplă modificare a ordinii în care sunt enumerați termenii Triadei: dacă aceștia sunt enumerați «Cer, Pământ, Om», Omul apare aici ca Fiul Cerului și al Pământului; dacă sunt enumerați «Cer, Om, Pământ», el apare ca mediator între Cer și Pământ”².

„...toate lucrurile din lume, fie ele mari sau mici, la orice scară, se bazează pe două legi fundamentale care, în sistem, sunt numite Legea lui Trei și Legea lui Șapte.”³.

Odată cu primirea simbolică a luminii, un neofit cu simț dezvoltat al detaliului va descoperi o ilustrare ingenioasă și aproape omniprezentă a Principiului Trinitar; pentru a desemna acest fenomen, cu conotații apropiate sunt utilizate frecvent cuvinte precum: Trigon, Triadă, Treime, Trilaterală, Trimurti etc. În mod alegoric, Principiul Trinitar este prezent peste tot în templu fiind evidențiat, ca atare, sub cele mai diferite aspecte. Pe de altă parte, mai toți autorii⁴ care au aprofundat această problematică scot în evidență mesajele ce se impun a fi reținute și însușite. În toate mitologiile, fără excepție, componentele universale ale Triadei au fost relevate simbolic, după cum urmează: (i) Cerul unde sălășluiește Tatăl ascuns și incognoscibil; (ii) Pământul sau Mama Gaia/Geea/Terra; (iii) Omul/

Lumea ca rezultat(ă) și, totodată, median(ă) între aceste două polarități cosmice extreme. Nota bene: Cerul (principiul activ, masculin, spiritul) este reprezentat printr-un compas, (instrumentul care trasează cercul sau, mai general, sfera), în timp ce Pământul (principiul pasiv, feminin, materia) este simbolizat printr-un echer (instrumentul care trasează pătratul sau cubul).

Uneori, interacțiunea Cerului cu Pământul este simbolizată printr-o cruce, alteori aceasta este sugerată printr-o coloană⁵ care face legătura între Tatăl ceresc și Mama Terra pentru a se naște astfel „sistemul Lumii”⁶. Această coloană (*Axis mundi*) era și este în continuare pilarul în jurul căruia se întinde întreaga lume cunoscută, situată în centrul universului, „în mijloc”, în „buricul pământului” etc.; numai așa sentimentul de comuniune a omului cu divinitatea poate fi trăit la propriu și, ca atare, exprimat prin imagini atât de expresive.

În antichitate, templului i se atribuie utilitatea de a reproduce aici, pe pământ, un model transcendent al Cerului, al lumii „de dincolo”. Templul era, în același timp, o alegorie a universului, a lumii și a omului ca opere esențiale ale Creației – rezultate ale interacțiunii celor două forțe cosmice fundamentale. „Dumnezeu este un principiu, un model al omului despovărat de concret și efemer, este o instituire prin gândire a omului în absolut, un temei axiologic la care omul se raportează permanent încrezător în salvarea lui de impuritățile unei lumi trecătoare în care viețuiește și care îl încarcerează existențial, dar nu-l poate împiedica să năzuiască spre o săvârșire prin transcendere.”⁷ În mod similar, Omul, ca fiu al Tatălui ceresc și al Terrei este și el o esență divină, căci, cum știm din Biblie, Adam a fost creat „...după chipul și asemănarea Celui de Sus”.

În creștinism, ființa lui Dumnezeu subzistă ca o alcătuire de persoane (Tatăl, Fiul și Sfântul Duh), în această Sfântă Treime existând o identitate de natură, voință și lucrare⁸. *Omul poartă în adâncul sufletului său o scânteie de natură divină; această scânteie nu este altceva decât Logosul (Sfântul Duh, n.n.) pe care Tatăl îl naște în sufletul fiecărui om. Sufletul omenesc este de fapt o Fecioară Maria în care Dumnezeu Tatăl își naște Fiul său, Logosul*⁹.

Iudaismul îl proclamă pe Adam Kadmon ca fiind primul mare inițiat care a realizat analogia dintre macrocosmos și microcosmos. Adam se comportă ca și cum ar fi conștientizat cele trei mai condiționări umane precizate explicit, mai târziu, de M. Heidegger: (i) ființa întru moarte (viața trăită în fața morții, trecerea finală într-o altă realitate, moartea ca unică certitudine fundamentală, de unde, frica de moarte, tema nemuririi, angoasa etc.); (ii) chemarea conștiinței (vocea interioară, Sinele transpersonal ca judecător suprem, omul locuit de două entități, a responsabilității, a culpabilității, împăcare cu sine, stăpânire de sine, nevoia de iubire a aproapelui, toleranță/iertare); (iii) starea deliberativă (liberul arbitru, succesiunea situațiilor decizionale, necesitatea, determinarea, trecut/vină – prezent – viitor/moarte, temporalitatea asumată, angoasa, destinul ca rezultat al deciziei personale, decizia ca dilemă etc.).

Doctrina inițiată occidentală referitoare la Triada a rezultat în urma unor „împrumuturi” din alte sisteme ezoterico-sapientiale anterioare. Astfel, se pot constata similitudini semnificative între Triadele extrem-orientale și Delta din doctrina masonică și, ca atare, se pot susține inclusiv acele ipoteze privind originea primordială comună și identitatea de principii. Triada taoistă, de pildă, are doi poli contrari și complementari, dar și un al treilea factor – produsul subtil al interacțiunii celor doi poli. Triada hindusă la rândul ei, conține un principiu primar, din care derivă doi factori contrari și complementari (*Purusha* – activ, masculin și *Prakriti* – pasiv, feminin).

Ilustrarea Triadei în decorarea Casei Domnului este evidentă, ezoterismul occidental preluând *in corpore* viziunea prezentată succint mai sus. Ca teritoriu sacru și inviolabil, centrul Templului, anume edificat pentru a sublinia sacralitatea Omului, a Lumii și a Universului, deopotrivă, este marcat de ansamblul celor trei atribute divine (Înțelepciunea, Frumusețea și Forța). Prin analogie, acest loc (*Sancta sanctorum*) trebuie căutat, așadar, nucleul întregului Cosmos, al Lumii și al esenței divine din centrul ființei umane, Sinele transpersonal.

Prin urmare, Delta cu un ochi în interior este reprezentarea simbolică a Divinității ce veghează permanent asupra vieții pe pământ, a Supraconștientului și ca voință supremă și ca ordine implicită. În Egiptul antic, Piramida – în fond, tot o Delta – era, de asemenea, și o reprezentare a Creatorului și, concomitent, un templu închinat acestuia. Pe de altă parte, Horus era fiul născut din cooperarea principiului masculin (Osiris) și a celui feminin (Isis). Creație a spiritualității egiptene, Ochiul lui Horus – un simbol consacrat, preluat, ca atare, în spiritualitatea greacă și apoi, în creștinism – face trimitere la Conștiința supremă ce veghează asupra Creației. De altfel, despre litera Delta (Δ) din alfabetul grecesc s-a afirmat că ar fi o literă perfectă și universală, o sinteză a Universului și a Creației. Dată fiind forma sa specială, Delta întruchipa pentru pitagoreici inclusiv

un arhetip al fecundității universale. În același timp, pentru popoarele celtice, Delta era ochiul zeului atoatevăzător¹⁰.

În decorarea Templului masonic, s-a păstrat centralitatea ochiului în interiorul Deltei, aceasta fiind dublată de o poziționare mediană a simbolului în raport cu Soarele (rațiunea, gândul, logica) și Luna (intuiția, emoția, sentimentele). Prin această situație a sa pe panoul de la orient, simbolul respectiv lansează inclusiv o axă centrală imaginară, punctată de tronul venerabilului, altarul jurământelor, pasajul mozaicat și intrarea în templu.

În cadrul ritualurilor (exo)ezoterice, unele gesturi consacrate pot fi și ele asociate Triadei. Avem în vedere că gestul ritualic¹¹ este o mișcare deliberată prin care se transmite către exterior un mesaj codificat. În egală măsură, lipsa gestului poate constitui o expresie a unui (re)sentiment sau, în orice caz, o intenție de a transmite un gând lăuntric. În acest caz, gestul ritualic este așadar, proiectarea, în plan fizic, a ceea ce se urmărește a fi exprimat în plan spiritual.¹² Ansamblul gesturilor este în corelație cel al stărilor de conștiință; de aici, necesitatea stringentă de a cunoaște Sinele, ca esență a ființei umane, pentru ca astfel să putem descifra „semnele” în toată profunzimea lor. Un om obișnuit nu vede decât dimensiunea fizică și acțională a gesturilor cu care vine în contact, un inițiat însă, se obișnuiește să privească latura subtilă a lucrurilor, cea care ține de gândurile și sentimentele care au provocat acele gesturi.

Simbolistica trinitară este relevantă, de asemenea, prin regalie. Din cele mai vechi timpuri, omul, fiu al Cerului și al Pământului, a fost reprezentat simbolic, ca fiind microcosmosul în care se regăsesc exact aceleași trei elemente fundamentale (*Spiritus, Anima, Corpus*) precum cele aflate în alcătuirea Macrocosmosului. Și astfel s-a ajuns să se vorbească analogic despre un univers holografic¹³ în care, cum spunea Hermes, *Ce este sus, este și jos*. Microcosmosul (omul ca tri-unitate) este Mica Triadă; în contrapartidă, Macrocosmosul (Cer-Pământ-Om sau Cer-Om-Pământ) este creditat a fi Marea triadă. Din perspectiva divizării esenței celeste în două forțe opuse/complementare, dualitatea astfel născută nu poate fi decât iluzorie și artificială dacă nu se menționează unitatea trinitară. În fond, bifurcația primară nu poate exista decât în măsura în care cele două componente sunt raportate la întreg. În consecință, nu poate exista binar în afara Triadei, aceasta din urmă fiind, de fapt, „întregul” la care ne raportăm ca inițiați. În aceste condiții, simbolizarea Tradei printr-un triunghi decurge firesc, din natura intrinsecă a fenomenului căci, așa cum se știe, primul poligon (triunghiul, ca figură geometrică) nu poate fi obținut având la dispoziție doar două laturi/unghiuri.

Correspondențe ale Trigonului pot fi regăsite și în simbolistica alchimică, în numerologie sau geometrie. Triada alchimică, de pildă, este alcătuită din Sulf (principiu activ, masculin), Mercur (principiu pasiv, feminin) și Sare (ca element neutru, mediator). Sulful și Mercurul sunt elemente complementare, primul, fiind asimilat Focului (*Yang*), ține de activitatea interioară, iradiind din centrul ființei, iar cel de-al doilea, principiului *Yin*, umed și rece, asimilat Apei ca forță centripetă și compresivă. Mercurul se opune acțiunii centrifuge și expansive a Sulfului. Din acțiunea interioară a Sulfului și acțiunea exterioară a Mercurului se cristalizează Sarea. Raport dintre Sulf și spirit este evident; tot așa, cel dintre Mercur și suflet. Sarea însă nu poate fi identificată fără rezerve cu tru-

pul, acesta din urmă corespunzându-i doar sub un anumit aspect și într-o aplicație particulară a triadei alchimice. Într-o altă interpretare alchimică, individualitatea în întregime corespunde Sării. Sulful poate fi comparabil cu o rază luminoasă, Mercurul cu planul de receptare iar Sarea cu produsul conlucrării dintre cele două elemente alchimice. *Voi sunteți Sarea Pământului!* – spunea Iisus ucenicilor săi în predica de pe munte prefigurând astfel, cel de-al treilea element alchimic.

În numerologie, Delta, ca simbol al trigonului divin, este similară cu cifra Trei¹⁴. Numerele impare corespund *Yang*-ului, fiind masculine și active, „celeste”, în timp ce numerele pare corespund *Yin*-ului, fiind feminine, divizibile, „terestre” și pasive. Unu (unitatea, întregul, totul) nu este un număr ci însuși Principiul Suprem. În această optică, cifra 2 ar fi, de fapt, primul număr, el aparținând Pământului (materia, întunericul), în timp ce cifra 3 revine Cerului (spirit, lumină). De reținut că în ezoterismul european, Pământul este înaintea Cerului, tot astfel cum în taoism, *Yin* este înaintea lui *Yang*. Toate perechile de contrarii (cifra 4), indiferent de natura lor, își au sorginea în prima dintre dualități. Pitagoreicii considerau cifra 5 ca fiind „numărul nupțial” – suma primului număr feminin (2) și a primului număr masculin (3). În continuare, din punct de vedere a manifestării și nu în sine, cifra 5 exprimă măsura Pământului, cifra 6 pe cea a Cerului, cifra 10 (*Yang* fiind în legătură cu Soarele, Focul, Sudul) fiind atribuită Cerului, iar 12, Pământului (numărul 12 este *Yin* fiind în legătură cu Luna, Pământul, Apa, Nordul); în toate tradițiile, cifra 11 (5 plus 6) reprezintă uniunea Cerului și a Pământului.

În geometrie și în arhitectură, datorită formei sale, triunghiul echilateral, armonios din toate punctele de vedere, este asociat Deltei luminoase de la Orient sub care este așezat tronul venerabilului. Menționăm că pentru definirea formei geometrice, în limbajul masonic se insistă îndeosebi asupra unghiului și nu asupra laturei (spunem triunghi/trigon și nu trilaterală); această opțiune evidențiază faptul că Delta este, mai ales, o „vizare” (o perspectivă, atitudine, sens, punct de vedere etc.), nicidecum o măsurare a lungimii. De fapt, putem constata că, în decorarea clădirilor, sunt utilizate mai multe tipuri de Delta. Există,



Giancarlo Pozzi *Vagabondul stelelor* (1984)
acryl pe pânză, 120 x 89 cm



Giancarlo Pozzi *Autoportret* (2000)
acvaforte, acvatinta, 31 x 24,5 cm

de pildă, o Delta lătită care are baza mai largă decât lateralele, respectiv un unghi cental de 108° și două unghiuri de 36° la bază; acest triunghi special corespunde Numărului de Aur, 36 fiind numărul Cerului, 108 numărul omului și al lumii, în timp ce numărul 72 se atribuie Terrei.

Desigur, în afară celor menționate succint cu privire la simbolistica tri-unității, mai pot fi și alte conotații, interpretări și înțelesuri ce se conferă îndeobște reprezentărilor de acest gen. Ele se referă la: triada gând-vorbă-faptă; tripticul temporalității – trecut, prezent viitor; regnurile existențiale: mineral, vegetal, animal; libertate, egalitate, fraternitate; teză, antiteză, sinteză; cele trei mari lumini ale francmasoneriei: Compasul, Echerul și Cartea legii sacre etc..

Note

- 1 Wirth, Oswald – *Francmasoneria pe înțelesul adepților săi*, Ed. Rao, 2005, p. 140.
- 2 Guenon, R. (2005) – *Marea Triadă*, Ed. Herald, pp. 50-51.
- 3 Ouspenski, P.D. (2004) – *A patra cale*, Ed. Prior Pages, p. 16.
- 4 Eliade, M. (1995) – *Sacru și profan*, Ed. Humanitas; Guenon, R. (1997) – *Simboluri ale științei sacre*, Ed. Humanitas, pp. 65-126; Tămaș, M. A. (2005) – *Arta regală și Franc-masoneria*, Ed. Aion, pp. 168-255.
- 5 Guenon, R. (1997) – *Simboluri...* Ed. Humanitas, pp. 311-400; Ferré, J. (2004) – *Dicționar de simboluri masonice*, Ed. Paralela 45, pp. 256-259.
- 6 Eliade, M. – *Op. cit.*, Ed. Humanitas, 1995, p. 14.
- 7 Teodosescu, I. (1996) – *Metafilosofie*, Ed. Fundației România de mâine, p. 227.
- 8 Calinic Botoșăneanul (2005) – *Logica Trinității*, Ed. GEDO, Cluj-Napoca
- 9 Blaga, L. (1996) – *Gândire magică și religie. Trilogia valorilor II*, Ed. Humanitas, Buc.
- 10 Guenon, R. (1997) – *Simboluri...* Ed. Humanitas, pp. 425-428.
- 11 Atmananda, S. (2008) – *Mudra-carta gesturilor sacre*, Ed. Premium.
- 12 Boucher, J. (2006) – *Simbolurile Francmasoneriei*, Ed. Rao, pp. 279-300.
- 13 Talbot, M. (2005) – *Universul holografic*, Ed. Daath
- 14 Jacq, C. (2005) – *Francmasoneria – Istorie și inițiere*, Ed. Lucman, pp. 243-245.

O zi la Florența

Marius Dumitrescu

Primul lucru care s-a impus privirii mele, încă de când avionul survola Florența pentru aterizare, a fost cupola de la Santa Maria Del Fiore. Atât de familiară mi se pare această operă a lui Brunelleschi, încât, văzută de sus, mi-a creat sentimentul că privesc fotografia ei dintr-un album de artă dedicat Renașterii. Nu știu dacă imaginea din albumul de acasă este aida, însă în timpul survolului aș fi putut să jur că da. Oricum, mi-a luat ceva timp să mă conving că sunt într-adevăr la Florența, iar nu între copertele unei cărți, fie și album de artă. Ieșirea din livresc a fost cu atât mai dificilă cu cât trăseseam la un hotel aflat pe strada ce se numea în vechime via Larga, chiar lângă palatul Medici, construit de Michelozzo pentru bătrânul Cosimo.

Cu toată arșița de iulie, după formalitățile hoteliere, pornesc să descopăr spațiul ce-mi va oferi, vreme de zece zile, adăpost. Adăpostirea ca etapă a locuirii. În trecut fie spus, mi se pare imposibil să locuiești la Florența. E ca și cum ai locui în Renaștere, acest concept controversat, ambiguu și încărcat de tot leștul pasiunii noastre pentru delimitări artificiale. Florența nu rezumă, ci este Renașterea (sau ceea ce înțelegem noi prin acest cuvânt). Dar cum să locuiești într-o metaforă, oricât de genială, într-un miracol incompatibil cu dimensiunile umanului, dar din el apărut?

Înainte de a sosi aici, mi se conturase în minte imaginea mea despre orașul-republică, pe care mi-l închipuiau ca pe un ansamblu grandios de biserici, palate, piețe și străzi dizolvate într-o construcție desăvârșită, bineînțeles bantuită de spiritul florentin. Acel spirit ce s-a clădit pe sine din spiritele tuturor oamenilor excepționali care au marcat nu doar istoria, ci și fața văzută sau nevăzută a cetății. Și dacă grandoarea presupune, inevitabil, și manifestări grandilocvente, ei bine, chiar de la primii pași m-a frapat absența oricărui accent de această natură, grandoarea locului fiind una ce nu ține să epateze, ci să propună un echilibru între sobrietate și eleganță.

Pentru mine Florența e orașul lui Savonarola și al lui Beato Angelico, chiar dacă sunt multe alte nume care au însemnat infinit pentru destinul urbei și nu doar al ei. Giotto, Masaccio, Machiavelli, Dante, Leonardo, Michelangelo, bunăoară. Cu toate că trecerea prin lume a lui Fra Angelico și Savonarola s-a întâmplat pe parcursul întregului quattrocento, prin spirit și prin mentalitate ambii au fost oameni medievali, dăruiți lui Dumnezeu. Însă fiecare s-a dăruit altfel, asumându-și Patimile în maniere diametral opuse: unul aproape literal, ca pedeapsă și crâncenă răscumpărare, celălalt poetic de-a dreptul, ca purificare și sursă de muzică interioară. Calm, blândețe și seninătate de o parte, fanaticism, exaltare și radicalism apocaliptic de cealaltă. Dar însuși sufletul florentin renașcentist mi se pare unul al contrastelor, căci era tenebros și sălbatic, luminos și fermecător. Din fericire, spiritul a reușit să estompeze contrastele, pentru ca, în cele din urmă, să le convertească într-o armonie a pasiunii și a inteligenței.

După doar câțiva pași, sunt deja în Piazza del Duomo, un loc articulat în jurul catedralei Santa Maria Del Fiore, clădită pe locul unde fusese cândva biserica Santa Reparata. Baptiseriul San Giovanni, campanila desenată de Giotto și loggia del Bigallo completează fericit scenogra-



Giancarlo Pozzi Căderea unui regat (1974)
acryl pe pânză, 163 x 130 cm

fia centrului religios al vechii Florențe. Apuc pe via Calzaiuoli, bănuind că mă va duce în Piazza della Signoria, centrul administrativ al fostei cetăți. Bănuiala mi se confirmă și curând sunt lângă Palazzo Vecchio, față în față cu replica modernă a lui David, oarecum surprins că până și această copie conține o adiere din furtunile interioare ale lui Michelangelo. Chiar lângă David se află grupul statuar *Hercule și Cacus*, cioplit de Baccio Bandinelli, care stă mărturie despre cea mai proastă înțelegere a lecției lui Michelangelo. Pasiunea formei a degenerat în exaltare anatomică, lipsa fiorului lăuntric al artistului fiind camuflată în exagerarea până la delir a musculaturii corpului uman. Este și motivul pentru care acest Hercule pare a fi mai curând unul dintre culturiștii zilelor noastre, iar nu personajul mitologic omonim. Ceva mai încolo, *Iudita și Holcfen*, mica statuie datorată lui Donatello, impune privirii un elegant efect de mișcare, iar din Loggia dei Lanzi, Perseu îmi arată capul Meduzei în felul închipuit și turnat în bronz de către orgoliosul Benvenuto Cellini. Trecând peste semnificațiile politice pe care unii le-au identificat în aceste statui, eu cred că ele își sunt suficiente lor înșile și locului unde stau, orice simbolistică fiind de prisos. Îmi răcoresc fața cu apă din fântâna lui Neptun, după care caut lespede rotundă ce amintește că în această piață a fost înălțat și aprins rugul pătimirii lui Savonarola. O aflu nu departe de statuia ecvestră a marelui duce Cosimo, iar vederea ei îmi tulbură seninătatea de până atunci a cugetului. Nu știu dacă în chiar punctul acela flăcările necruțătoare l-au mistuit pe dominican, însă n-am nicio îndoială că, prin supliciu la care a fost supus, drama religioasă (a sa și a vremurilor) a căpătat dimensiuni umane, Patimile (mântuitoare sau nu) transferându-se în chip brutal asupra omului de carne și sânge. Iar toată grozăvia inchizitorială s-a întâmplat la umbra vechiului palat, martor mut al atâtor evenimente ce au marcat gloria și decăderea Florenței. Forma edificiului ce fusese menit să exprime autoritatea Signoriei, aproximează un cub, însă n-o face la modul absolut al geometriei

de dincolo de om, ci prin sublimarea sufletească a formelor eliberate de rigoarea propriului statut abstract. Rezultatul este un echilibru sever de linii și volume care definește, în ultimă instanță, chiar idealul florentin de frumusețe. Doar turnul zvelt țâșnește către cer, orgoliu pietrificat al oamenilor ce au visat și au făptuit pe aceste meleaguri.

Pașii mă poartă apoi către Ponte Vecchio, pe sub care Arno își prefără leneș apele tulburi. Podul, cu arhitectura lui ciudată, rămâne unul dintre simbolurile urbei. Calea pe care se trece peste apă e străjuită pe ambele părți de mici clădiri, ce adăpostesc prăvăliile bijutierilor. Am citit undeva că pe vremea lui Cosimo Bătrânul spațiile fuseseră ocupate de măcelării. Un alt Cosimo, întâiul duce, i-a mutat aici pe giuvaergii, probabil din cauză că miresmele măcelăriilor nu erau prea măgulitoare pentru ducatele nasuri.

Cheul râului mă duce către Ponte Santa Trinita de unde, trecând pe lângă palazzo Spini Feroni, mă îndrept agale către biserica Sfintei Treimi. Austeritatea fațadei nu contrazice cu nimic severa lege a frumuseții orașului, pe care o remarci oriunde pe străzile sale. Biserica este pustie, ceea ce, firește, mă bucură, deoarece zarva cohortelor de turiști nu este cea mai nimerită atmosferă pentru întâlnirea cu faptele spiritului florentin. După ce ochii mi se acomodează cu penumbra din interior, caut capela pe care Francesco Sassetti, un apropiat al Medicilor, i-a cerut lui Ghirlandaio să o picteze. Fiu de bijutier, Domenico Ghirlandaio stăpâna mijloacele plastice ale tuturor înaintașilor săi recentți. Învățase lecția lui Masaccio, Pollaiuolo, a lui Paolo Ucello și Verrocchio. De aceea, poate, *botega* sa era una dintre cele mai căutate în epocă. Pictura capelei Sassetti înfățișază scene din viața Sfântului Francisc. O face altfel decât o făcuse arta lui Giotto, într-un fel care mă îndreptățește să cred că viața sfântului a fost doar un pretext. Pretextul, pentru Ghirlandaio, să facă ce știa el mai bine, anume să zugrăvească lumea pe care o avea înaintea ochilor *hic et nunc*. Asta pentru că era omul epocii sale, al unei lumi deopotrivă dramatică și decorativă. El n-a fost mistuit de pasiunea de a ști, de a înțelege, de a pătrunde și a reda sensuri profunde, nu a căutat secretul vieții în altă parte. Spiritul nu i-a luat-o înaintea simțurilor, motiv pentru care a fost și a rămas până la sfârșitul vieții un meșter naiv și credincios. Credincios meșteșugului său, dar și mitologiei creștine. De aceea, cele șase scene ce alcătuiesc ansamblul mural din capela Sassetti sunt încărcate de cel mai pur farmec pe care a fost capabil Ghirlandaio să-l transmită. Nu degeaba spusese Vasari că această operă „este uimitoare prin desăvârșirea ei, fiind lucrată de Domenico cu grație, cu grijă și cu dragoste”. Că aprecierea lui Vasari este întemeiată mă conving abia când am în fața ochilor frescele capelei, care se disting prin culoarea luminoasă și prin firescul narațiunii. Pentru că Ghirlandaio este, înainte de toate, povestitor, unul care înfățișază faptele sacre ca pe niște acțiuni la care a fost de față, luând de martori contemporanii pe care-i plasează printre personajele scenelor pictate. Toate cele șase tablouri beneficiază de compoziții echilibrate, desenul fiind precis însă în maniera delicată inaugurată de de Fra Filippo Lippi, iar culorile, în tonuri calde, vin să orchestreze în chip minunat ansamblul.

Lumina în pictura lui Silviu Oravitzan

Nicolae Turcan

Restituirea imemorialului. Abundentă în simboluri ancestrale care o încifrează și o constituie, arta lui Silviu Oravitzan aspiră la restituirea unui imemorial. Crucea, pătratul, rombul, cercul, (in)definita lor repetiție și mai ales lumina care le aprinde – lumină care apare din ele, prin ele și de dincolo de ele – ne restituie ceea ce am pierdut, nu personal, ci generic, ca umanitate, într-un trecut paradisiac de care nu ne mai amintim decât fragmentar.

Simbolurile lui Oravitzan țin de registrul memoriei paradisiace, de transcendență, și vorbesc chipului lui Dumnezeu din noi, „sacrului transcendental”¹. Lumina spirituală, care amintește de lumina divină existentă înainte de crearea astrelor, se revarsă peste noi în chemări și ecouri care, chiar de neînțeles, se fac auzite, *văzute*. Oricât de îndepărtat, într-o expoziție a lui Oravitzan, imemorialul paradisiac se transformă în experiență a rememorării, strălucind prin simboluri, culori și lumină.

A privi lumina din arta lui Oravitzan înseamnă se te situezi într-o anumită postură spirituală. Dinlăuntrul facticității proprii, a faptului de a fi situat „într-o lume străfulgerată de semne și vedenii”², trebuie să te ridici la înălțimea celor mai înalte chemări înspre autenticitate, bucurie și desăvârșire. *Aici* iluminează arta lui Oravitzan. Ea ne restituie ceva din ceea ce am pierdut cândva și totodată din ceea ce ar trebui să devenim după consumarea flăcării istoriei. Ea ne restituie în primul rând direcția în care să privim: direcția paradisiacă și cea eshatologică a privirii. Nu ne amintim *din timp*, ne amintim *din ființă*, pentru că ne amintim ceea ce ar trebui să fim ca fii ai luminii dumnezeiești. Este o restituire *ontologică și teologică* deopotrivă, cu rădăcini atât în arta contemporană abstractă (Malevici, Kandinsky, Klimt), cât și în iconografia bizantină și spiritualitatea

Răsăritului creștin. În picturile lui Oravitzan, lumina de la începuturi pare că întâlnește lumina din veacul ce va să vină, simbolizând unica lumină necreată a lui Dumnezeu.

Instituirea ca revelație. A restitui integral imemorialul este, riguros vorbind, imposibil, fiindcă imemorialul rămâne imemorial. Urmele și manifestările lui ajung în câmpul vizibilului, dar ele nu sunt la îndemâna tuturor. Arta lui Oravitzan instituie, ca revelație a invizibilității imemorialului, tocmai această vedere posibilă. Lumina dumnezeiască se revelează simbolic din picturile lui Oravitzan, arta o face vizibilă, făcându-i cale din spre invizibil către vizibil, atât cât este cu putință prin simboluri și culori. Pictorul se străduiește să dea chip Revelației sub forma luminii, el îi oferă loc vizibil, trup artistic, Revelației lui Dumnezeu. Oravitzan instituie un adevăr simbolic în vizibilitatea lumii. Lumina vine de dincolo, nu din noi, iar artistul o lasă să devină vizibilă, îi deschide porți și ferestre prin lucrările sale. Infinitul strălucește și cheamă. „După ce luminile lumii se sting, Dumnezeu le aprinde din nou, cu El însuși.”³ Oravitzan lucrează cu aprinderile lui Dumnezeu.

Destituirea ca liturghie. Revelația lui Dumnezeu a fost întotdeauna *prea multă*, bogăția ei nu ne-a permis să o înțelegem decât fragmentar, într-o continuă îmbogățire.⁴ Privind pictura lui Oravitzan, suntem destituiți, prin bogăția prezenței luminii, din calitatea noastră de instanțe. Nu noi privim lumina picturilor, ci ea ne copleșește, destituindu-ne din ceea ce credeam că suntem, pentru a ne reda apoi nouă înșine și a ne reîntemeia într-o realitate superioară, într-o chemare la ceea ce am putea fi ca fii ai luminii. Lumina Revelației devine în acest punct lumină a liturghiei, a slujirii Celui de la care vin toate cele ce sunt, vizibile și invizibile. La capătul unei experiențe artistice provocate de Oravitzan ne pierdem

pentru a ne regăsi mai deplini. Facticitatea noastră este destituită și din „aruncați întru moarte” (Heidegger), devenim chemați întru lumină la slujirea liturgică.

Orice slujire a lui Dumnezeu este liturghie.⁵ În acest înțeles fenomenologic, arta lui Oravitzan este liturghie și are o funcție liturgică, de la slujirea cotidiană, până la slujirea Liturghiei euharistice, așa cum ne-o arată catapeteasma din Biserica Schimbarea la față din Cluj-Napoca. Liturgicul implică ritualul, iar ritualul este o repetiție non-identică. Alături de celelalte simboluri fundamentale, crucea se repetă în lucrările lui Oravitzan pentru a spune, parcă, odată cu Sfântul Maxim Mărturisitorul, că „toate cele văzute se cer după cruce”. Ritualul liturgic al creației artistice întâlnește simbolul sfânt.

Oravitzan este original prin nostalgia după original. Îi repugnă originalitatea de buzunar a artistului modern și contemporan. Ambiția lui este comparabilă cu cea sacerdotală, de a mijloci între lumea și lumina spirituală – simbol al luminii necreate din episodul Schimbării la față a Mântuitorului de pe Muntele Tabor – și privitori. El se destituie pe sine pentru a lăsa să treacă, în mod aproape iconic, lumina între două niveluri ontologice diferite. Slujirea liturgică presupune o destituire de sine, ca destituire a orgoliului antropocentric, și o redobândire a sinelui adevărat ca dar al lui Dumnezeu. Doar Dumnezeu știe cine suntem cu adevărat, noi aproximăm o viață întreagă.

Restituirea ca reamintire a luminii paradisiace, instituirea ca revelație a acestei luminii în câmpul vizibilității și destituirea ca liturghie îndeamnă la *reconstituirea* omului ca fiu al lui Dumnezeu. „Puterea artei stă în capacitatea de a zidi”, afirmă Oravitzan.⁶ Și, într-adevăr, întâlnirea cu arta sa este o mărturie a acestei schimbări posibile, o schimbare care poate atinge dimensiunile unei convertiri, căci convertirea este aspirația secretă a oricărei schimbări pe care o facem cu noi înșine. Nu doar Oravitzan lucrează cu aprinderile lui Dumnezeu, ci și aprinderile lui Dumnezeu lucrează cu Oravitzan. Și prin el, cu noi, ceilalți, destituții acestei lumi, dar privitorii liturgici ai frumuseții celeilalte, prin intermediul artei lui Silviu Oravitzan.

Note

1 Sacrul transcendental face posibilă experiența sacrului transcendent, funcționând, într-o paradigmă kantiană, ca un fel de categorie religioasă. Vezi Sandu Frunză, *Experiența religioasă în gândirea lui Dumitru Stăniloae. O etică relațională*, ediția a 2-a, revăzută, Eikon, București, 2016, p. 26.

2 Grigore Moș, *Judecarea îngerului*, postfață de Nicolae Turcan, Limes, Cluj-Napoca, 2008.

3 Nicolae Turcan, *Abisul și cealaltă dragoste*, Limes, Florești, Cluj, 2012, p. 50.

4 Aceasta este definiția lui Jean-Luc Marion pentru „fenomenul saturat”. Jean-Luc Marion, „Fenomenul saturat”, în Jean-Louis Chrétien et al. (ed.), *Fenomenologie și teologie* (Plural), trad. de Nicolae Ionel, prezentare de Jean-François Courtine, postfață de Ștefan Afloroaei, Polirom, Iași, 1996.

5 Jean-Yves Lacoste, *Experiență și Absolut. Pentru o fenomenologie liturgică a umanității omului*, trad. Maria Cornelia Ică jr., Deisis, Sibiu, 2001, p. 8.

6 Silviu Oravitzan, „Ars poetica” (2013), <http://Oravitzan.ro>, data accesării: 5 septembrie 2016.



Expoziția Silviu Oravitzan – *Lumină în Lumină*

Locuri de agrement

Radu Țuculescu

Pe malul râului copiii se joacă zgomotos. Bucuroși de avalanșa razelor de soare, așteptată de atîta timp, scormonesc prin prundișul lustruit de apă, fac concurs de aruncare a pietrelor iar unii, mai îndrăzneți, intră în apă pînă la genunchi, chiar dacă nu e încă bună de scaldă. Cei mai mici se stropesc muindu-și doar miinile, aplecîndu-se după apă în poziții incomode, evitînd să se ude pe picioare, scoțînd chiote de bucurie la fiecare atingere a valurilor străvezii.

E cald, afurisit de cald, dar vine ea și iarna, în curînd, că timpul acesta se scurge al naibii de repede, asta se știe din moși strămoși. Iar strămoșii noștri au fost niște înțelepți!

Copii fug mereu, în viteză, pînă la părinții lor tolăniți pe pături apoi, la fel de repede, se reîntorc. Unii părinți moțâie înmuiați de soare, alții răsfoiesc diverse ziare puternic ilustrate, cu texte scurte, cuvinte puține, să nu te doară capul din cauza cititului! Se mai zăresc părinți sorbind bere ori croșetînd (femeile, bineînțeles) vreun pulovăraș pentru iarna următoare, că cine știe, poate atunci nu se va mai găsi lînă.

Copiii aduc apă în pumni și stropesc burțile ori spinările înfierbîntate. Părinții mormăie, nu tocmai încîntați, dar ar fi de prost gust să-i certe, mai bine se lasă molipsiți de bucuria lor debordantă, de rîsetele lor sincere, nepoluate. Le fac semne să continue jocul, și-i urmăresc cu mîndrie, fiecare convins că al său e cel mai frumos, cel mai sprinten, cel mai deștept. Dar toți sînt „cei mai frumoși, cei mai sprinteni, cei mai deștepți”.

Da, e adevărat, sînt foarte deștepți copiii ăștia de azi, vorba unei mame durdulii și pudice care n-a îndrăznit decît să se descalțe aici, pe malul râului.

Numai televizorul e de vină, și telefoanele mobile, ălea pe care le freci cu degetul, și tabletele, că eu nu am să-i cumpăr puiului meu, cel mic și cu păr de aur, uite-l acolo, așa ceva decît după ce termină studiile, continuă ea să-i explice unei vecine de pătură, care-și curăță meticolos unghiile, că pun tot felul de întrebări de neînchipuit, complet negîndite, dragă.

Da, dragă, perfect adevărat, să mori, te-ar putea înnebuni de-a dreptul! o aprobă colega de pătură fără a-și ridica ochii de pe unghii.

Așa-i, te-ar putea înnebuni, bine zici. Pun întrebări ca de exemplu: „unde pleacă ziua?” sau „de ce fuge murdăria de săpun” sau „de ce bate vîntul” sau „de ce n-au miros toate florile?”, că-ți vine, dragă, zice mai departe mama durdulie și pudică, să-ți înfunzi urechile cu vată, că altfel te prostesti auzind atîtea bazaconii, povești cu dinozauri înghițiți de șerpi lungi de 40 m, cu păsări care au dinți, cu nave extraterestre, cu războaie între galaxii, între stele, undeva prin alte universuri, aiureli cu monștrii și alte chestii asemănătoare...

Mama durdulie oftează semnificativ și continuă, fiind acompaniată în același registru de către vecina de pătură.

Uite, fetița aceea cu rochiță roșie și păr castaniu natural și ochi albaștri, de aici nu se văd dar sunt de-un albastru infinit, ca într-o melodie, este a mea. Fetița aceea care tocmai îi aruncă lopata unui băiețel, vezi să nu-i spargi capul, iubire! Și ea, altfel deșteaptă foc, brici, piper, ardei iute, crede-mă, deci și ea pune întrebări de te crucești! Cum de-i trec prin cap? Uneori nici nu știm ce naiba să-i răspundem. Nici eu, nici soțul, care



Giancarlo Pozzi *Cântecul naturii* (1974)
acryl pe pânză, 80 x 60 cm

chiar se și enervează cînd devine prea insistentă, că-i obosit după atîtea ore de muncă.

Dialogul celor două vecine de pături aflate pe malul Someșului, pe plaja frumos amenajată lîngă locul de joacă al copiilor, continuă în aceeași tonalitate și pe aceeași temă.

Și, cum vorbesc tare amîndouă, ar trebui ca cineva să le răspundă, cu blîndețe și calm, că un copil te va întreba unde pleacă ziua și dacă n-a văzut în viața lui un televizor ori un telefon mobil pe care-l freci cu degetul arătător. Dar soarele este prea cald, oasele sînt moleșite și nu are rost să faci efort pentru a le explica noțiuni elementare pe care tot nu le-ar înțelege.

Copiii vor găsi singuri răspunsuri mulțumitoare. Crescînd, vor uita aceste întrebări iar unii dintre ei își vor pune altele, la care nu vor afla niciodată vreun răspuns satisfăcător. ■

efectul de seară

Obsesiv 20 den (11)

Robert Diculescu

Frica de îmbolnăviri și întîlniri neplăcute. Frica îi tot încearcă. Plictisul le imprimă mișcări de gumă. Corpuri-gume cărora le ticăie ceasul. Holul este plin de ființe fără nume. Gîndăcei îngreșăți peste noapte și răspîndiți în locuri neașteptate. Atacă. Vă atacă. Dușmani și prieteni. Pretenarule! Bagabontule! Se retrag. Reatacă. Vin peste ei, ei peste ceilalți, ceilalți peste ultimii sosiți în cămin, unii peste alții, respirînd paprika și aer-branik, unii continuați de ceilalți dincolo de uși, ferestre și gardurile de sîrmă ghimpată ce împrejmuiesc fabrica. Toți traversează ape și deserturi noaptea. Și ziua traversează, dar nu își mai duc aminte ce anume. Se înmulțesc și mîncîcă necontrolat. Sunt prea multe pete mari negre adunate lîngă becurile de pe holul cu wc-uri comune. Salută și pleacă gîndacii. Îi salută sau așa cred ei. Gîndacii cred asta despre ei și ei cred același lucru despre gîndaci. Se salută și zboară. Dispar sub preșuri și mochetele gri pentru a căuta alte distracții. Oare ce culoare să fi avut aceste mochete prima dată? Au fost oare negre din fabricație sau au devenit gri odată ce le-au așternut în camerele Obytovnei-02? Pete mari negre pe fond gri. Pete mereu în creștere.

Pete pe sub bărbie. Pete și bubulițe care trec greu. Pete pe mâini. În extindere.

Sevastos nu a mai ajuns în cameră. Gîndacii l-au împiedicat. A rătăcit din nou drumul. Gîndacii modifică geografia locului. Drumul a uitat de el. Încă nu au construit benzile-drumuri mobile orășenești, cele care vor duce morții îmbibați de alcool spre casa lor, doar cîteva comenzi simple vocale sau apăsare de cîteva butoane. Comanzi și pleci! Comanzi și stai! Să pleci! Unde stai? Poliția nu poate interveni la orice oră, pentru ai depista pe cei rătăciți care suferă de amnezii prelungite, care au uitat locul de unde au plecat cu o noapte în urmă. Este posibil ca destinația de pornire să se fi mutat într-o singură noapte în altă parte sau chiar în altă lume. Există clădiri care își părăsesc locul unde au fost construite. Au și ele dreptul la fugă, desfrâu și călătorie. Poliția poate fi depășită de această derulare de evenimente. Nu au nici centre de prim-ajutor lîngă localuri. Emigranții sînt instabili emoțional. Nu poți fi vindecați nici cu electroșocuri. Nici cu forțoterapii instantanee. Nici cu gloanțe pentru cei care le cer. Te ceri în față și rămâi în spate priponit. Pri po ni te ai!

Au mutat Harleiu în Praga și distanța a crescut față de cămin. Este de zece ori mai mare ca cea dinaintea acestei mutări. Barurile trebuie să fie cât mai departe de cămin pentru a ajunge cît mai greu la ele căminiștii. Așa sînt ultimele dispoziții ale conducerii. Și ei chiar pot muta un bar din oraș? Ei pot orice atunci cînd vor și acum au vrut. Cum au dus barul pînă la Praga? Jon, asta nu se poate spune, este deja o informație ultrasecretă, vom afla aceste detalii la bătrînețe, atunci cînd nu vor mai avea nicio importanță pentru nimeni. Noi vom fi uitat demult unde am fost, ce am făcut și cine ar fi fost vinovat pentru orice. Nimeni nu mai poate fi vinovat pentru închipuiri. Lasă-mă să te fuck fericită amintire! Miinți! Trebuie. Lasă-mă! Am capul plin de apă, rîuri și mări. Sunt prea sub și nu pot ieși peste. Nu te trezești! Nimeni nu se mai trezește!

Sevastos, cucerit și prins de seva ierbii de lîngă Peny-marchet, care este cea mai ce iarbă, iarbă de contrabandă adormitoare și legănătoare. O parcelă de iarbă cu un pat verde invizibil în care a căzut ca într-o capcană din cauza soarelui, oboselii și dezorientării.

Nu ai mai putut declanșa vâjful promis! Mai erau cinci minute, de trecut o stradă, care părea deja cît traversarea unui oraș și nu ai mai reușit. Distanțe prea lungi pentru oameni obosiți și însetați. Te-am așteptat. Nu trebuia. Nimic nu trebuia.

Dar iarba a fost mai aproape, pămîntul crăpat de

Text de toamnă

Mircea Pora

soare, sticlele celorlalți căzuți înainte ta, care cheamă ademenitor trupurile celor ce vor cădea. Și ai căzut. Ce somn de amiază a urmat, nu a mai contat niciun schimb de noapte, alții la rînd și alții în schimbul tău, la împletirea cablurilor, la migăleală și arta servărelor, la încurcarea și descurcarea lor până dimineață.

Știu că îmi era foame cînd am adormit. Visam la un crap fript pe plita aia a mea de la apartamentul lui Bunicu, cu puțină sare și piper deasupra și la final stropit cu lămâie. Numai crap aveam în cap și sete. Sete de apă. Venise deja setea de apă. Staropramenurile topiseră și ultima firimitură de apă dinuntru.

Știu că am scăpat ochelarii în iarbă înainte de a închide ochii și am văzut un cer ca un cearceaf roz care acoperise partea dinspre stradă a Obytovnei, toți pereții și ferestrele. Putea să vă asfixieze acel cearceaf.

Mă mai gîndeam la locul hamacului și la cum Jon, ne va rula una rapidă, sub umbra acelor copaci, să fim și noi fără griji, să stăm legănați de vînt până seara, apoi toată noaptea, rulați și derulați de tutunul Drum, cu miros de prună. Șpriț după șpriț turnat în paharele noastre porno inscripționate cu Hokusai la mîna a doua.

Este nevoie de o circulație minimă a singelui. De puține cuvinte. De tăceri prelungi. De ascultatul greierilor de care este plină iarba acolo. De întins corpurile pe pămînt fără nicio teamă. Ei sunt mai toleranți. Pămîntul aici este mai prieten cu noi care suntem niște străini. Aici poți fuma în voie. Nu-ți vînează nimeni orice sticlă care nu conține apă sau suc.

Fără mari pierderi de energie. În cerc învîrțiți de cine știe cine. Văj și iar văj. Luna plină văj în noi. O lună despîcată în timp ce se topește pe limbă precum lichidele.

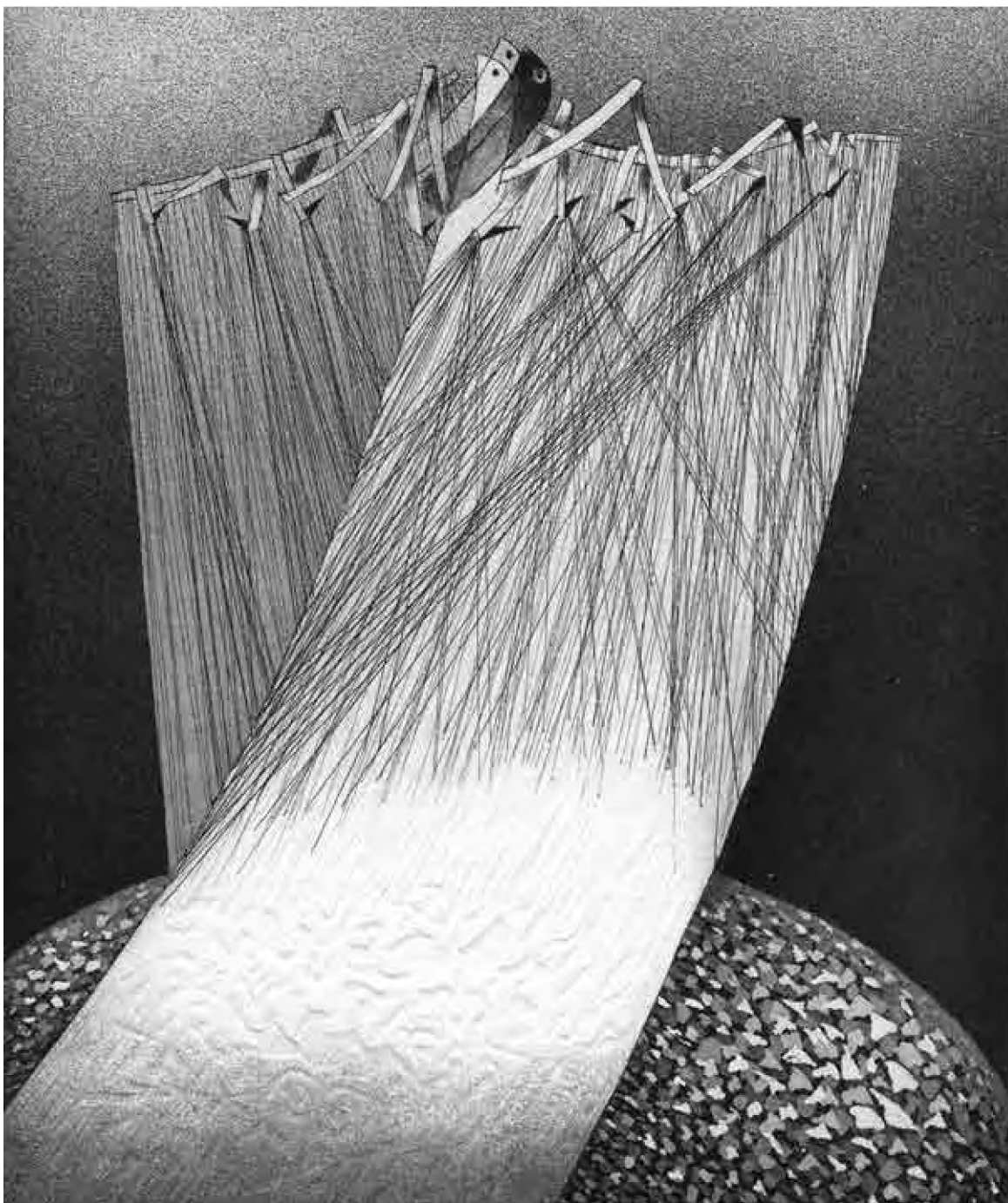
Jon, mi-a spus că vrea să devină un șef național al groparilor la nivel național. Gîndește la un plan și tot gîndește, cum și în ce fel gropile să fie mai confortabile pentru cei morți și să le dea sub cap senzația de acasă, de nimic schimbat. De nimic schimbat? Da. Chiar de nimic. Chiar să fie mult mai bine. Se poate. Ha! Se prea poate.

Văj și plecăm. Cât spui vâââjji și suntem deja plecați.

Te poți duce în orice clipă unde vrei și să te întorci. Sau să nu mai vrei să te întorci. Putem rămâne suspendați acolo unde ne este teamă că nu am reuși să rămînem suspendați. Am rămas blocați între etaje. Cele de sus sunt cele plictisitoare, dar cele de jos sunt de nelocuit, alte etaje încă nu au construit, nu pentru că nu îi duce capul, ci pentru că le este teamă că vor pierde controlul etajelor de sus și a celor de jos. Doar noi putem construi alte etaje între cele de jos și cele de sus, ori să nu aibă nicio legătură cu cele de jos și cu cele de sus. Vor fi în altă parte proiectate, ridicate și finisate și le vom spune etajele care nu există. Etajele care nu există nu vor putea fi localizate. Vom locui cu ei în aceleași orașe. Dar ei nu vor afla unde și cum stăm noi. Paraleli lor dar și cu ei, văzuți și nevăzuți în același timp. Cu timpul îi vom putea aduce și pe cei de la etajele inferioare în ale noastre sau dacă vor să-și facă ei alte tipuri de etaje. Dacă vezi spărtura vei reuși să umpli ceea ce este dincolo de spărtură. Cei de la etajele superioare nici măcar nu își vor da seama cînd vor rămîne singuri acolo în locuințele lor de baștani. Cînd etajele de jos vor fi definitiv părăsite cele de sus nu vor mai putea să existe. Implozie. Cădere. Dispariție. Scrașnirea dinților atunci va veni!

O frunză a căzut pe Universitate... Măine-poimăine, dat fiind că-ncepe toamna, vor mai cădea și altele... Portarul Universității, pe care-l cunosc destul de bine, mi-a spus că toți profesorii privesc cu drag cum cad frunzele pe Universitate... Portarul – pentru a mai reveni puțin la el – mi-a spus că și soția lui privește căderea frunzelor pe Universitate... Și desenează acasă ba un colț al mării clădiri, ba un altul, pe care frunzele cad, cad la nesfârșit... Dar să trecem acum la chestiuni mai concrete. Mă bîntuie spaime cumplite, cred că în mine sunt cuibărite toate relele, uit, uit tot mai mult de la o zi la alta, abia dacă mi mai amintesc o dată, un vers dintr-un poem, o frîntură de citat, etc... Aș dori să-l reîntîlnesc pe omul acela – pretins scriitor – care, într-un moment dificil al vieții mele, mi-a luat doi saci de cărți din bibliotecă. I-a încărcat într-o mașină și i-a dus în „cabinetul lui de lucru”. Cărțile mele aruncate pe jos, pagini cu sublinieri și adnotări, amestecate cu tot felul de broșuri, regulamente militare, cărți de telefon etc... Pe omul acesta aș vrea să-l revăd, să-i privesc bătrînețea, să-i degust tocirea în trepte a minții, hoțul ce-a întins o mîna parșivă să apuce, atunci cînd eram, cum se spune, cu toate cele patru roți ale căruței răsturnat în șanț... Fratele meu cel mort îmi revine

ne în vise mereu. Ca și Amurgul, fratele mai mic al Întunerecului. Suntem cînd copii și ne jucăm, cînd adolescenți cuprinși de febre, cînd oameni maturi, cu familii, cu datorii, la casele noastre. În ultima vreme în vise, fratele meu e singur și bolnav. Fie aleargă pe lângă o cale ferată, fie își probează costume la croitori, fie își demontează singur rotulele și, ca pe două bile, le aruncă în sus, spre nori... Seamănă grozav de mult cu mama. Și, ca și ea, în puterea nopții, cu ochii arzând, se așază și stă ceasuri întregi pe șezlongul din grădină. Despărțirea de soția mea am suportat-o greu. Mă presau hainele, fotografiile, un parfum îndepărtat al ei... Pe urmă au venit copiii cu întrebări cărora nu le-am găsit un răspuns... și singurătatea, vierme lung și umed, vitrină plină de vedenii... Dar mă opresc din scris, căci lumea aleargă, aleargă pe străzi... O lume cochetă, impecabilă vestimentar. Unde s-or fi ducând, cu mic, cu mare atîția poporeni?... Clipele dintâi... Un splendid amurg... Din vorbă în vorbă, înțeleg. E spectacolul unic al începutului de toamnă... al fiecărui început... Cad frunze peste rectori, prodecani, conferențieri, peste studenți... cad frunze mari ca niște inimi, pe biblioteci... pe Universitate...



Giancarlo Pozzi

Țesător (1999), acvaforte, acvatinta, tipar sec, 23,3 x 18,7 cm

Focus România la Bruxelles

Silvia Suci

Cobor din tren la Gara Bruxelles Nord... Forfotă, lume, agitație... E ora 14:45. Obiectivul meu este să găsesc *La Poissonnerie*, pe Rue du Progrès nr. 214. În stânga Gării găsesc strada cu pricina: clădiri noi, de sticlă, strălucitoare, oameni în costume închise la culoare care merg grăbiți și vociferază. Dar numerele indică faptul că nu sunt pe calea cea bună. Mă întorc, trec pe sub pasajul destul de sordid al Gării și îmi continui drumul pe partea dreaptă. Mă întâmpină un peisaj nou, cu fațadele înguste din cărămidă roșie caracteristice caselor belgiene. Pe stradă, lume diversă: cineva vorbește armeneste, pe terasa unei berării aud niște cuvinte în italiană, trece o mamă cu un cărucior și aud – *Uite, vrăbiuța!*, un bunic cu doi nepoți vorbesc pe pedale în arabă... Un adevărat Turn Babel!

În sfârșit ajung în fața unei vitrine pe care scrie cu litere mari *Poissonnerie*. Prin cele două uși de sticlă încerc să ghicesc ce este înăuntru: niște canapele confortabile, cu perini mari, un colț dintr-o bucătărie, cu oale de inox atârând pe un perete de faianță, cutii de plastic pline cu dovlecei, mere și roșii, niște haine atârând în ordine pe o rudă de oțel, ca într-un magazin... Mai în spate zăresc doi stâlpi cu aplicații colorate care scot și mai tare în evidență originalitatea întregului spațiu. În prima secundă, nimic nu mă face să mă gândesc la un spațiu expozițional. *Am greșit*, a fost primul meu gând. *M-am învățat atât și nu am ajuns nicăieri*. Totuși, în vitrină este pus afișul!!! *Aici ar trebui să fie!* îmi spun.

Simt o mână pe umăr și o voce mă întrebă dacă mă poate ajuta. E Cédric, un francez care stă de câțiva ani la Bruxelles. Îi explic că am venit să văd expoziția „Minorități etnice în cultura vizuală - focus România” și îl întreb mirată dacă e cumva acolo. Politicos, mă conduce în fața unei case situate cam la 50 de metri de la *Poissonnerie*, sună și mi-l prezintă pe Rareș Augustin - un tânăr rubicond, cu un zâmbet larg și prietenos care mă ia imediat în primire. Ia o cheie și ne îndreptăm din nou către *Poissonnerie*. Pe drum îmi spune povestea lui: este din Cluj și se află la Bruxelles din 2013, fiind secretarul general al unei organizații care oferă servicii pentru tinerii care activează în diferite domenii la Bruxelles. Timpul liber și-l dedică proiectelor de scenografie și performance, bazându-se pe construcția identității unei comunități și pe activism social.

Ajunși la *Poissonnerie*, intrăm în spațiul dedicat expoziției, în „camera comorilor” dedicată proiectului „Minorități etnice în cultura vizuală - focus România”. Proiectul inițiat de *PostModernism Museum* din România aduce în prim plan reflectarea în cultura vizuală a tipologiei minorităților de pe teritoriul României, pe parcursul secolului XX, până la începutul secolului XXI, cât și aportul acestora la constituirea României Mari. Proiectul de cercetare expus la Bruxelles, derulat în intervalul 1 iulie - 15 octombrie 2016 și finanțat de Institutul Cultural

Român prin programul CentenArt, evocă 100 de ani de la formarea României Mari, punând în discuție conceptele de identitate etnică, diversitate culturală și naționalitate sub accepțiunea lor artistică din decursul acestei perioade.

Expoziția rezultată în urma cercetării și organizată la Bruxelles în perioada 20 august-4 octombrie 2016 se structurează pe reprezentările minorităților „vechi”, istorice (evrei, greci, lipoveni, maghiari, turci, tătari, țigani) și a celor „noi”, de după Revoluția din 1989 (chinezi, englezi, francezi, indieni, libanezi), în cultura vizuală românească. Proiectul vizează și o componentă de cercetare continuă prin identificarea și centralizarea fragmentelor de istorie orală recentă (comentarii, mărturii) din partea vizitatorilor, care vor fi integrate ulterior în expunerile viitoare și în catalogul expoziției. (Cosmin Năsui, inițiatorul proiectului).

Alegerea spațiului *La Poissonnerie* pentru prezentarea acestui proiect nu a fost deloc întâmplătoare, acesta fiind situat în partea de vest a sectorului Schaerbeek, o zonă locuită de o populație de imigranți: turci, marocani, spanioli, congolezi, asiatici, români etc. Zona este administrată de Asociația ASBL Woning 123 Logements VZW, propunând soluții concrete crizei locuințelor pentru imigranți: spațiile părăsite de foștii proprietari sunt recuperate și, contra unei sume modice, sunt puse la dispoziția celor care au nevoie de o locuință. Aceștia se ocupă de întreținerea spațiului și dezvoltă în paralel proiecte și evenimente pentru comunitatea din cartier și din Bruxelles.

La Poissonnerie aparține aceleiași Asociații, fiind un spațiu colectiv de viață unde se întâlnesc frecvent locuitorii acestei zone, construind în jurul lui proiecte și evenimente culturale. Pe lângă evenimentele culturale pe care *La Poissonnerie* le promovează, în jurul acestui spațiu sunt dezvoltate o serie de programe sociale pentru comunitate. *Prezentarea expoziției „Minorități etnice în cultura vizuală - focus România” în această comunitate diversă se datorează faptului că aceasta vorbește despre felul în care noi percepem majoritatea și construcția identității majorității. Cred că foarte multe din problemele cu care ne confruntăm astăzi la nivel social vin dintr-o zonă de falsă uniformitate, care „arde” ca o baie de acid cele mai importante aspecte care țin de identitatea personală și etnică. Expoziția propusă de Postmodernism Museum aduce o reparație în acest sens, amintind că „majoritatea” este în realitate un compus și numai în cazul unor generalizări pripite putem considera majoritatea ca fiind omogenă și având aceleași surse și același discurs.* (Rareș Augustin)

Cea mai mare parte a dezbaterilor contemporane cu privire la multiculturalism se concentrează în jurul imigranților, multiculturalismul devenind sinonim cu schimbările sociale și demografice survenite într-un areal geografic în jurul ideii de migrație. Acesta reflectă pluralitatea din societatea în care trăim, cu



toate implicările politice, sociale, lingvistice, etnice și culturale pe care aceasta le implică. Multiculturalismul înseamnă mai mult decât pluralism demografic, ținând de o seamă de politici sociale și culturale orientate către grupurile minoritare care formează societatea. Cferind o perspectivă originală asupra unei identități naționale închegate și totuși deschise, a unui multiculturalism firesc integrat, proiectul „Minorități etnice în cultura vizuală - focus România” demonstrează că termenul de minoritate (etică, religioasă etc.) rămâne în continuare de o actualitate sociologică, antropologică, politică și economică extrem de dificilă în contextul existenței în România actuală a 18 minorități cu reprezentare parlamentară și a unor negocieri europene de integrare a noilor valuri de imigranți. (Cosmin Năsui)

Link: www.postmodernism.ro

„S-a ajuns la o spălare pe creier greu de imaginat”

de vorbă cu **Marius Giura**, directorul **Gărâna Jazz Festival**

RiCo: — Când ați descoperit muzica jazz?

Marius Giura: — În timpul studenției, la Casa Studenților din Timișoara; erau săptămânal concerte organizate de Ioan Bacalet. Acolo am văzut primele concerte de jazz.

— Ați avut o anumită educație muzicală de acasă sau sunteți un simplu consumator pasionat de muzică?

— Sunt născut și școlit în Timișoara, părinții mei aveau o colecție de discuri cu muzică simfonică, pe care le-am ascultat de mic. Apoi eram obligați să participăm cu școala la concertele în matineu ale Filarmonicii din Timișoara. După primele concerte ale grupului Phoenix, am devenit, ca mulți timișoreni, un mare admirator al rock-ului. Deci pot spune că sunt un complicat consumator pasionat de muzică.

— Care au fost formațiile timișorene de jazz active înainte de 1989?

— Înainte de '89 erau multe formații de jazz în Timișoara: Crepuscul, Post Scriptum, Paul Weiner Group, chiar și Bega Blues Band (în ultimii ani). Era și un club de jazz important. Se repeta la Lira, la Casa Studenților, în general fiecare trupă repeta pe unde găsea loc. Se cânta la Casa Studenților, la Sala Lira, la Flora, la restaurantul Central, la restaurantul Cina și ocazional în alte locuri.

— Care este primul concert live la care ați participat ca spectator și cum v-a influențat experiența?

— Normal, pentru această zonă, primul concert live a fost cu grupul Phoenix, încă din perioada în care vocalist era Moni Bordeianu. Eram destul de mic, dar o verișoară mai mare m-a luat cu ea. Era vecină cu Nicu Covaci, și așa am avut prima experiență a unui concert live. Apoi, începând cu primele discuri LP ale acestora, s-a ajuns la o colecție zdravănă de viniluri, care crește și astăzi. Acest prim contact cu muzica rock a fost esențial pentru devenirea mea ulterioară.

— Cum ați ajuns director la Radio Analog Timișoara?

— Ajunsesem directorul unei edituri, Sedona, care avea sediul în clădirea unde urma să aibe sediul Radio Analog, și unde își avea sediul central firma Analog. În chiar primele zile, l-am întâlnit pe unul din patronii acestei firme, pe care îl cunoscusem în anii când funcționa legendara piață de discuri din Parcul Botanic. Fusesem colegi și la o fabrică mare din Timișoara, UMT. Cunoscându-mi gusturile muzicale, a venit și propunerea de a lucra la Radio Analog. Am acceptat încântat de perspectiva de a lucra la un post de radio cu asemenea format muzical. Asta se întâmplă în 1999. A fost o

perioadă frumoasă, presa era presă, un post elitist putea nu doar să supraviețuiască, ci chiar să fie lider de audiență. Pentru acei ani a fost alegerea perfectă, să ai un job în care obiectul de activitate este chiar marea ta pasiune.

— Cum ați ajuns director la Radio Guerrilla Timișoara?

— La scurt timp după ce frecvențele Radio Analog au fost vândute, a venit invitația celor din trustul Cațavencu, care la sugestia timișorenilor de la revista cu același nume mi-au făcut propunerea de a coordona acest post. Nu a fost chiar pe măsura așteptărilor mele și a colegilor mei. Era mai mult o retransmisie a programului de la București, foarte bun altfel, dar nu a fost ceva foarte creativ. Fereastra locală era în intervalul orar 6-7 dimineața, când audiența era foarte mică. Odată cu apariția în peisaj a lui Sorin Ovidiu Vântu, am plecat. La scurt timp, echipa a fost desființată. Nu după mult timp, au apărut probleme și la București, culminând cu dispariția acestui post din eter.

— Cum considerați că ați fost un inovator în radio pe piața timișoreană?

— Inovator și creativ am fost, cred eu, la Radio Analog, la Radio Europa Nova și mai ales la Radio Campus, post administrat total de mine timp de patru ani. A fost o replică actualizată la Radio Analog, în care cam aceeași echipă a muncit cu pasiune, iar postul s-a bucurat de notorietate. Criza și noile rigori ale „pieței” impuse de posturile bucureștene au dus la dispariția acestui post. A fost și despărțirea mea (încă sper că temporară) de activitatea de radio.

— Cum explicați faptul că jazz-ul a scăzut mult în popularitate la noi în țară după 1990?

— Sunt mai multe motive: plecarea din țară a multor valori; media a ignorat complet acest gen muzical; lipsind promovarea, publicul tânăr nu a mai avut contact cu acest gen muzical extrem de creativ; pervertirea gustului muzical al tinerei generații începând de prin '92 (în continuare și azi!) prin promovarea non-valorilor și a genurilor îndoielnice și chiar vulgare, prin posturi TV și de radio, adaptate noului „trend”. Așa s-a ajuns la generația „pro”. Cu ce li s-a servit, cu aia au crescut. S-a ajuns la o spălare pe creier greu de imaginat.

— Ce emoții ați simțit când ai aflat de decesul lui Johnny Răducanu?

— Un mare regret! Relația pe care am avut-o cu Johnny a fost una cu totul specială, aș putea scrie o carte de mare succes despre discuțiile noastre. Imaginea pe care o au cei mulți e cu totul deformată despre el. Era un om profund, preocupat de poezie și filosofie, foarte prezent în lumea artistică a Bucureștiului, până în ultima



Marius Giura

clipă. Odată cu dispariția sa și a altor muzicieni, cu plecarea definitivă a Aurei, practic s-a produs o schimbare de generație în jazz-ul românesc.

— Acum doi ani, Primăria Timișoara a organizat Jazz TM în același week-end cu evenimentul de tradiție de la Gărâna; cum ați depășit acest moment, având în vedere că Festivalul Jazz Gărâna este considerat cel mai important festival de jazz din Europa de Est?

— Acel moment m-a afectat doar prin năstrușnicia deciziei, cel puțin bizară. Nu m-a deranjat atât de mult ideea, cât faptul că ea a fost pusă în practică de oameni care nu trebuiau să marșeze la așa un demers rușinos. În rest, Gărâna nu a fost afectată.

— Am colaborat cu artiști, studenți la Conservator și unii mi-au povestit că dacă se află că ei cântă alături de formații rock în cluburi din oraș, sunt depunțati la cursuri. Se întâmplă același lucru la Timișoara, și de ce considerați că se face treaba asta?

— Nu cred că se întâmplă așa ceva la Timișoara, cel puțin nu după știința mea. Cei care decid astfel sunt niște teribiliști din vremuri trecute, anchilozați în proiecte ce și-au atins limitele.

— Cum vă raportați la lovitura de stat din 1989?

— Am avut mari speranțe, eram pe străzi, mă trânteam pe burtă, mă feream de gloanțe pe balconul casei mele, am pierdut prieteni și colegi de clasă. În 20 decembrie mă pupam cu prietenii care spuneau: „Suntem încă tineri”. Acum cam toți sunt plecați, multe speranțe s-au risipit și au lăsat loc unor regrete majore.

— Cum v-a afectat tragedia de la Colectiv?

— Am simțit o mare durere pentru dispariția acelor oameni minunați, spectatori și muzicieni. E greu de spus ce s-a întâmplat acolo, sper să aflăm vreodată. Groaznic e ceea ce s-a întâmplat după, cu spitalele, cu bălbele sistemului medical. În acele momente eram acasă, la Timișoara, pe Facebook, și căutam să aflu dacă nu au fost acolo și fiicele mele care locuiesc în București. Din păcate, propaganda anti-rock de după, deciziile luate la Suceava, măsurile luate care au afectat cluburile, au, și vor avea, consecințe negative asupra activității concertistice.

Interviu realizat de
RiCo

Întâlnirile Internaționale de la Cluj



Linoleum

foto: Nicu Cherciu

Din câteva priviri...

Claudiu Groza

Calde, relaxate, vitale au fost anul acesta Întâlnirile Internaționale de la Cluj (3-9 octombrie), dând cumva senzația unei reuniuni familial-profesionale, în ciuda diversității geografice și de specializare a invitaților. Evenimentul organizat de Teatrul Național din Cluj s-a derulat „În căutarea Autorului”, așa că trei dramaturgi bine jucați pe scena teatrului-gazdă au răspuns invitației: Robert Cohen, Rodrigo Garcia și Matei Vișniec. S-au prezentat la IIC 2016 nu mai puțin de 17 spectacole – 15 ale Naționalului clujean și câte unul de la Teatrul „Aureliu Manea” din Turda și Teatrul „Tony Bulandra” din Târgoviște. Cei trei autori s-au întâlnit cu publicul, s-au lansat cărți, s-a discutat despre condiția dramaturgului sau despre managementul teatral (o conferință a kolegei noastre Carmen Croitoru, universitar și manager cultural), s-au perindat pe la Cluj regișori, critici, actori, scenografi, ca la orice festival de ținută.

Chiar dacă o precipitare de evenimente ce caracterizează Clujul autumnal m-a făcut – din rațiuni administrative, mai degrabă – să particip sporadic la IIC, am simțit, parcă mai mult decât până acum, o... temperatură plăcută a festivalului, ca să zic așa, ceea ce denotă că Întâlnirile... – aflate la a VI-a ediție, deja – sunt în potrivita viteză de croazieră. Nu mai puțin, a fost evident statutul de *echipă* bine consolidată a trupei Naționalului clujean, care de câțiva ani are o sudură interioară benefică.

Voi comenta foarte pe scurt trei spectacole din program, cu mențiunea că varietatea ofertei a fost anul acesta remarcabilă, jucându-se și producții ale stagiunilor trecute, ca și reluări istorice, precum admirabilul *Memo* regizat de Mona Marian prin anii 2000.

În *Romeo și Julieta* înscenată de Tudor Lucanu

– spectacol comentat și de ceilalți semnatari ai acestui grupaj – am apreciat în primul expresiva și plastica scenografie a Alinei Herescu, ce permite o abilită vută semantică regizorală, dar devine la un punct o capcană letală pentru tonusul reprezentației.

Imaginarea celor două familii rivale ca două mari ateliere de croitorie, cu intriga derulată printre vâlătuci de pânzeturi și busturi de manechine, cu clănțănitul recurent al foarfecelor ca un leitmotiv belicos, dă o notă de originalitate montării, care are o anumită alertețe și prospețime. Totuși, din momentul substituirii personajelor cu fanțoșele din plastic, ceva se fracturează, iar reprezentația devine artificial-rizibilă, denaturând în același registru jocul protagoniștilor principali, Sânziana Tarța și Matei Rotaru – cel din urmă natural în rol până în acest punct. Echilibrați în apariții sunt Anca Hanu (doica, mereu alegră și cu poftă de joc), Radu Lărgeanu (Benvolio) și Sorin Leoveanu (Mercurio), restul echipei secundând corect parcursul, însă parcă fără tonus.

Romeo și Julieta e un spectacol plăcut, dar care nu depășește nivelul de *featuring* al stagiunii teatrale.

Pornind din zona dură a dramaturgiei contemporane, *Linoleum* de Vladimir și Oleg Presniakov (regia: Alexandru Dabija) are – tot doar până la un punct – un tentant calibră grotesc, de un gros umor negru. Cei doi chiriași abulici care descoperă un cadavru sub podeaua dărăpănatului apartament în care s-au mutat și încearcă să scape de el prin *gaguri* ca de film mut, cu concursul gazdei lor, conturează o acțiune de un comic ce frizează paroxismul. Casa delabrată, din care toți juipoaie tapetul, proprietarul drogoman, nuntașii deșuchești, cuplul de vecini cu tendințe *swinger* sunt jaloanele unui univers nebunesc-suprarea-

list, totuși extrem de veridic. Dar ambitusul reprezentației se pierde o dată cu scena ce s-ar dori climax, în care cadavru e dus la aeroport, pentru a fi aruncat sub roțile unui avion. O scenă exagerat lăbărțată, fără măsură, excesivă, așadar devenind neverosimilă, care te face să-ți pierzi subit interesul, ca spectator, pentru deznodământ. E o scădere bizară și flagrantă a textului dramatic, pur și simplu, regia spectacolului și interpretarea tuturor actorilor fiind remarcabile și bine susținute. Poate că o mai fermă intervenție în... decuparea piesei ar fi ferit acest spectacol foarte bun de poticneala sa finală, care-l face mai puțin împlinit. Îi notez dintre protagoniști pe Cătălin Herlo și Radu Lărgeanu (chiriașii), Ionuț Caras (proprietarul), Cristian Grosu (mortul), Matei Rotaru și Patricia Brad (vecinii *swingeri*), plini de *witz* în roluri.

În fine, nu pot să nu înregistrez aici premiera personală a lui Dragoș Pop la IIC 2016: un *stand-up* în engleză, *Being a Romaniosaur*. Un spectacol bine articulat, bine condus, în ciuda evidentei emoții a actorului și a unei explicabile timorări a publicului la început. Bariera lingvistică s-a simțit în debutul reprezentației, deși Dragoș a încercat să-și adapteze pe cât posibil tempoul la nivelul de înțelegere al spectatorilor. Pe parcurs, însă, atmosfera s-a relaxat și încălzit, iar aplauzele au fost meritate cu prisosință. Îmi pare rău că nu mi-am notat câteva din „panseurile” de final, de un haz irezistibil. Iată, Dragoș Pop e o mare promisiune și în englezește. :)

Mai remarc și un element ce dă, de mai multe ediții, un șarm particular festivalului de la Naționalul clujean: *after-party*-urile, care au de fiecare dată și o conotație artistică. Anul acesta, de pildă, componenții Mario Dance Atelier au provocat ovații entuziaste cu o serie de dansuri folclorice, dar în special cu câteva ritmate dansuri țigănești, un fel de *teasing* ad-hoc pentru deschiderea unui teatru țigănesc la jumătatea lui noiembrie.

Întâlnirile de la Cluj: trei autori

Adrian Țion



Robert Cohen, Rodrigo Garcia, Matei Vișniec

foto: Nicu Cherciu

A șasea ediție a Întâlnirilor Internaționale de la Cluj s-a desfășurat sub semnul pirandelian al „căutării autorului”. Au fost invitați mai mulți autori dramatici, oameni de teatru, firește, dar eu mă voi opri asupra spectacolelor inspirate de textele a trei dramaturgi invitați: Robert Cohen, Rodrigo Garcia și Matei Vișniec. Toți trei au fost și sunt jucați intens pe scena Naționalului clujean. Regizorul Răzvan Mureșan a pus în scenă trei piese ale reputatului dramaturg american, regizor și pedagog de teatru Robert Cohen: *Machiavelli: Arta terorii* (2011), *Panglica lui Moebius* (2013) și *Bzapp!* (2016). Lui Rodrigo Garcia i se joacă piesele *Moarte și reîncarnare într-un cowboy* și *Agamemnon*, ambele în regia lui Andrei Măjeri, iar Matei Vișniec e prezent cu *Spectatorul condamnat la moarte* (2013) și *Richard al III-lea se interzice* (2015), spectacole intrate în repertoriul permanent al teatrului.

Violențele de limbaj pe scenă nu mai surprind de multă vreme. Ca orice rău necesar (înregistrat ca atare pentru a ține pasul cu problematica prezentului), valul insurgențelor a sfârșit prin a fi adoptat și utilizat fără rezerve, din America până în Europa și invers. Exemplul cel mai recent al acestui tip de teatru dezinhibat, promovat de multă vreme pe scena Teatrului Național din Cluj, este *Bzapp!* de Robert Cohen, în regia lui Răzvan Mureșan. N-am idee dacă bizara interjecție din titlu are în vedere și trimiterea spre *zapping* sau e numai o toană auctorială, copiată din desene animate sau din comicsuri. Nici nu prea are importanță acest amănunt. Fapt e că structura secvențială a spectacolului, precum și stilul impus conținutului nervozitatea specifică celui ce schimbă frecvent canalele tv, damnațiune a omului modern stresat care nu mai are răbdare să urmărească un program cap-coadă. De altfel, un ecran circular e fixat în fundalul scenei Euphorionului, oferind un mozaic de imagini. Cercul, vârtejul, apa turbionară figurează ca priorități scenografice în viziunea lui Radu Lărgeanu și Răzvan Mureșan. De unde: ecranul circular, multe abajururi circulare, un bol de sticlă cu un peștișor. Nu, peștișorul nu e circular, e fusiform și se rotește în bol. Cadru intens luminat, intens străbătut de sunuri zguduitoare. Simbolul central pare să fie *maelstromul* civilizației. Personajele sunt prinse în acest vârtej potopitor din care nu mai pot ieși.

Vreo zece minute, pe o muzică turbulentă, ne sunt servite, într-un fel de clip tv, secvențe de viață cotidiană, aspecte din munca de birou a unor salariați, acuplări, dans bezmetic, frenezie, viață! Adică *bzapp!*, ce mai tura-vura. Durata acestui clip mi-a inoculat teama că voi asista la un alt spectacol non-verbal. Dar nu! Vorbele au țâșnit până la urmă cu aceeași repeziciune și forță ca ritmurile muzicii. Din încrucișările replicilor aflăm că Moris Lieberman, bărbat căsătorit de 39 de ani, șef de birou, se ține cu domnișoara Tangier, secretara lui. Dezabuzat, el e atins de spleenul îmbogățitorilor; nemulțumit, bogat nefericit, depresiv, mai consumă și droguri, are un medic psihiatru, care nu-l mai poate ajuta. Totul e vraște în

jurul lui, criza se adâncește, vârtejul în care e prins îl absoarbe ca pe o frunză ce plutește pe apă. Toate astea până apare o altă iubită, Cyana. Un story simplu și banal, care, tratat superficial, ar fi putut primi coloratură de dramoletă. Dar Cohen și regizorul nu și-au dorit o melodramă sau o comedioară ieftină. Prin toate mijloacele puse la bătaie nici nu e așa ceva. Semnificația tramei are bătaie mai lungă, deși irizările comice nu lipsesc.

Un ochi deameleon de pe ecranul circular mi-a amintit de ultima secvență din filmul lui Fellini *La dolce vita*, când camera rămâne focalizată pe ochiul peștelui gigant tras pe plajă; ochi acuzator, deschis pentru a privi degingolada umană. Am amintit că în spectacolul clujean, pe o măsuță, este un bol de sticlă cu un peștișor stresat de jocul luminilor, al zgomotelor infernale produse de rasa umană. E un *beta splendens* pus să asiste la tot ciroul uman care se desfășoară în afara mediului său liniștit de viață. Antiteza prinde culoare treptat: privirea (candidă în fond) dinspre naturalul claustrat într-un bol de sticlă spre planeta suicidală. Sugestia este cât se poate de grăitoare în acest sens, dar poate fi și ușor ignorată sau alungată în joc gratuit; Cohen dezvăluie slăbiciuni de acvarist? În *Panglica lui Moebius*, de pildă, sunt aruncate câteva replici la întâmplare, din care se înțelege că personajul Herb Goldman are în apa din WC niște „guppy de canal”... Oricum, *Panglica lui Moebius*, a doua piesă a lui Cohen prezentată în cadrul Întâlnirilor Internaționale de la Cluj din acest an, alunecă mai mult spre comedia de situație, deși problematica e șocantă în sine. Prea șocantă. E o comedie apropiată scrierilor lui Neil Simon, îmi face impresia.

În amândouă, *...Moebius* și *Bzapp!*, jocul actorilor urcă spre superlative pe deplin motivate. După un Romeo convingător, inocent și tandru, Matei Rotaru trece în alt registru interpretativ, bazat pe forță expresivă în exhibarea stărilor depresive, abisale, confuze ale egolatrului Moris Lieberman, ars de un erotism exacerbat. „Vreau un futai apocaliptic!”, țipă el din toți răunchii. Rol de anvergură, dificil, solicitant, derutant în mare măsură întrucât vizează un dezechilibru psihic al personajului, delir comportamental transmis cu mult și vizibil efort de tânărul actor. Femeile din *Bzapp!* întrușipează ipostaze diferite ale feminității. Doamna Lieberman este soția castratoare de care Moris se va îndepărta. Diana Buluga schițează în linii reci și sobre caracteristicile personajului. De nerecunoscut sub stratul de vopsea maronie aplicată pe piele, pentru a deveni o negresă apetisantă, este Patricia Brad în Tangier, secretara amantă a supra-senzualului Moris. Femeia lipsită de feminitate, rigidă și scrupulos exactă la locul de muncă, este domnișoara Coldflower în interpretarea trufașă a lui Cristian Grosu. Radu Lărgeanu conturează în ambele piese personaje cu rol de bufon: Benjamin Zusseldor (un coleg, prieten și pederast simpatic) și Carl Hartley (un amoretz caraghios). Medicul psihiatru al lui Moris este Miron Maxim,

ușor timorat, poate, și din cauza rictusului facial ce trebuia să individualizeze și să ridiculizeze prestația medicului. În *...Moebius* însă Miron Maxim este de o dezinvoltură cum n-am mai întâlnit la acest actor, în Jack. E, poate, cel mai bun rol din cariera lui. Tot în *...Moebius*, Cristian Grosu are o contribuție de înaltă ținută la reușita spectacolului. Prin empatizarea cu personajul Herb Goldman, bucla sexualității e răsucită pe toate părțile, fără să inspire aversivitate. O contribuție șocantă, asumată cu luciditate și îndrăzneală de Cristian Grosu. Și tot în *...Moebius* Patricia Brad dă adevărata măsură a talentului ei. Ca o umbră se strecoară Cristian Rigman, în *Bzapp!*, prin jocul de lumini pentru a desena silueta fragilă a lui Sol Goldblatt. În fantezmele erotice ale lui Moris apar iepurașii tip playboy ce traversează scena sau participă la dialog supradimensionând discursul realist într-un fluctuant joc de imagini vapoaze.

O întoarcere esențializată la condiția artistului sub totalitarism propune Matei Vișniec în piesa *Richard al III-lea se interzice*. Dramaturgul își alege drept prototip piesa shakespeariană ce urmează să fie reprezentată pe o scenă din defunctul URSS, dar regizorul Meyerhold e hărțuit de agenții poliției politice pe motive de actualizare neavenită, în contradicție cu ideologia de partid și până la urmă spectacolul e interzis. La fel s-a întâmplat la noi în 1972 cu *Revizorul* în regia lui Lucian Pintilie și chiar cu piesa lui Vișniec *Caii la fereastră*, care trebuia să aibă premiera la Nottara în 1987, dar spectacolul a fost interzis și, desigur, la fel s-a întâmplat cu alte piese și alți autori, fapt care mă îndreptățește să văd în *Richard al III-lea se interzice* o sinteză ce are în vizor coșmarul cenzurii. Vișniec l-a trăit pe propria piele și de aceea lumea absurdă a totalitarismului din piesele sale nu e, după propria sa mărturisire, câtuși de puțin absurdă, ci extrem de reală, îngrozitor de reală. De aceea „realitatea spațiului rusesc e permanent vie” pentru omul din Estul european care a trăit în acea epocă.

Pentru montarea piesei, regizorul Răzvan Mureșan și scenograful Radu Lărgeanu au ales spațiul strâmt din Art Club ca loc al confruntărilor și al furtunoaselor dezbateri. Cineva spunea că e ca o celulă. Pregătirea premierei primește dimensiunea unui delir ce cu greu poate fi menținut în spațialitatea menționată. Mașinăriea cinetică dezlanțuită de jocul actorilor captează și bulversează totodată, ba mai mult, te face captiv în spațiul ca o menghină, din care abia aștepti să ieși. Presiunea momentelor create de regizor e un fel de claustrare impusă care te îndeamnă la eliberare și detașare, la detensionare, la desprindere dintr-un trecut oneros. Recursul la textul shakespearian primește uneori ironice expansiuni în biografia personajelor. De pildă, celebrele cuvinte *Un regat pentru un cal* își găsesc un rizibil ecou în replica gardianului șef Vikenti, care a rămas cu un cal, după ce pe ceilalți i-a dat în colhoz. Simțul proprietății se deșteaptă în el subit. Nu vrea să înstrăineze calul rămas cu niciun chip, nici măcar unui membru al familiei sale.

Convulsiile sufletești ale regizorului Meyerhold, hăituit și încolțit din toate părțile, primesc extrapolări gestuale și vocale pe măsură în jocul prestat de Matei Rotaru. Asemeni unui contorsionist, Cristian Grosu, ca interpret al lui Richard III dar și în rolul sinistru al copilului proaspăt născut, se vâra în sertare și pe sub picioarele spectatorilor pentru a sublinia frica imensă față de agenții KGB, transformați în „șobolani” politici puși în slujba Răului absolut. Mamoși ai copilului născut de Tania, soția regizorului, interpretată de Alexandra Tarce, sunt tot acești șobolani care-l în doctrinează din fașă pe nou-născut cu ideologia comunistă. O apariție impozantă, tăioasă și rece, asemeni tatucului Stalin cu mustață și pipă, pe care-l sugerează, are Miron Maxim în *Generalisimul*.

Romeo și Julieta la Cluj

Sub masca de protector al artiștilor se ascunde criminalul. Scena invitației la masă, cu capul lui Grosu în chip de friptură flambată, e horror. Groaza e insuflată atât de Mama regizorului (Diana Buluga), de Tatăl său (Radu Lărgeanu), cât și de membrii spălați pe creier ai Comisiei de evaluare (Cristian Rigman, Radu Lărgeanu, Diana Buluga, Patricia Brad, Silviu Iorga), costumați ba în tovarăși de încredere, ba în șobolani dezgustători. În bezna lăsată peste această lume trecută, Gardianul Șef Vikenti este o simplă unealtă în mâna puterii și Radu Lărgeanu știe să-i sublinieze încorporarea servilă în acest angrenaj al ticăloșiei supraveghiate.

De la bezna cenzurii staliniste la lumina prezentului drumul e scurt și surprizele sumbre nu întârzie să apară chiar în miezul confortului cotidian, după cum ne sugerează piesa lui Rodrigo Garcia *Agamemnon*, cu titlul calchiat epatant după tragedia greacă. Nici o legătură însă cu familia Atrizilor, decât, poate, cu ideea de blestem, adică... de blestemul cioranian de a te naște, de a trăi în epoca societății de consum. De la *Agamemnon*, în text, se sare fără menajamente direct la Clinton și Donald Trump, liantul care le leagă fiind vag definit prin literele fluorescente (de reclamă) ale celor trei cuvinte ce încadrează scena: *Speranță, Tragedie, Undeva*. Sunt problematizări contrare în trei cuvinte cheie. Supermarketul zilelor noastre e pus sub lupă și dependența de cumpărături a celor ce-l vizitează e cinic amănunțită. Cam asta e tot. Conflictul lipsește, tensiunea e întreținută artificial, exclusiv prin jocul impecabil al actorilor, dar autorul textului e fiul lui Gabriel Garcia Marquez...

Viața familiei care merge la cumpărături e șablonizată în cele mai neînsemnate aspecte ale ei. Consumismul excesiv e înfierat fără milă. De cele mai multe ori cu dublu efect: comic și grav. Dovadă că termenul *Tragedie* înscris pe un stâlp nu e aruncat la întâmplare. „Tragedia apare acolo unde sunt bani”, concluzionează amar, la un moment dat, Mama. Despre specificitate spaniolă sau latino-americană nici nu poate fi vorba, decât în câteva melodii pe care se dansează comic. În rest, Tata (Sorin Leoveanu), Mama (Miriam Cuibus) și Băiatul (Sânziana Tarța) sunt personaje trase la indigo pe care le poți întâlni în orice colț al lumii. Împing mari cărucioare prin marketuri, călăresc aparate de fitness, consumă intens la McDonald's, au mania jocurilor video sau sunt rapperi nemulțumiți de propria viață. *Speranța* lor este să iasă din acest cerc vicios al secătuirii trăirii și cum altfel decât să meargă dracului *Undeva*. Să iasă în natură, să audă greierii și să privească noaptea cerul înstelat. Dar când se pornesc, ajung tot la supermarket și mănâncă tot la McDonald's. Cercul se închide, speranța moare și *undeva* se transformă de fiecare dată în *aici*.

Nu e ușor să aduci cotidianul pe scenă și el să semnifice după cerințele textului. Regizorul Andrei Măjeri și scenografa Irina Moscu, ajutați de maestrul de lumini Jenel Moldovan salvează mult din neîmplinirile scenariului. Casca împodobită cu doze de Pepsi a lui Sorin Leoveanu, o altă doză Pepsi înfipță în peruca albastră purtată de Miriam Cuibus, mișcările robotizate ale interpreților subliniază transformarea în simple automate a fapturilor care au uitat să trăiască. Ele se luptă pentru produse de calitate, se ceartă pentru aranjarea sticlelor de Cola în frigiderul magazinului, ca în *Linoleum*, dar sunt vide în interior. Degradarea, batjocorirea se citesc direct pe tricoul purtat de Tată: în față #matador, pe spate *To be, or not to be*. Animator principal e Sorin Leoveanu uzând viclan de comicării specifice. Cu o vioiciune ieșită din comun evoluează Miriam Cuibus. N-am înțeles de ce Băiatul a trebuit înlocuit cu o fată: Sânziana Tarța. De altfel, ea se mișcă băiește în rol.

Piesa *Romeo și Julieta* de Shakespeare, scrisă în 1597, a fascinat de-atunci încoace un șir considerabil de actori și regizori. Au existat numeroase propuneri scenice, dar și variante cinematografice, unde întâlnim nume celebre: Zeffirelli, Michael York, Leonardo DiCaprio, Laurence Olivier... Când textul e atât de cunoscut, publicul are mereu nevoie să fie convins, întrucât exigența e maximă. Înseamnă că regizorul Tudor Lucanu a acceptat multe riscuri cu premiera *Romeo și Julieta* la Teatrul Național din Cluj, ajutat de scenografia Alinei Herescu, folosind ca text traducerea semnată de Virgil Teodorescu și Șt.O. Iosif.

Spectacolul are calități, dar și scăderi. Din păcate, deoarece Lucanu și-a demonstrat inteligența scenică prin spectacolele anterioare. Găselnița cu cele două ateliere de croitorie e absolut originală. Manechine-corpuri, oglinzi, panouri, stative cu suluri de mătase de diferite culori, sunet de foarfeci, țâcănit de mașini de cusut - totul într-o gândită și unitară percepție stilistică. Mătasea poate fi derulată în diferite momente, ilustrând metaforic anumite evenimente. Totuși, regizorul, care modernizează, are pasaje perfect clasice, neștiind să țină echilibrul între cele două tendințe. Personajele ucise ies din poveste, iar manechinele înjunghiate le țin locul. Plauzibil, interesant. Toți știm povestea, de aceea scenele plate și lungi din

final nu-și aveau rostul. Nici plimbarea haotică prin sală a lui Romeo. Dacă scena cu ridicarea manechinelor-mirese în tonalități onirice și sacre are o încărcătură emoțională maximă, finalul e sec, fără emoție, expedit.

De ce Julieta de la început pare o naivă cam tâmpă, iar pe urmă devine interesantă, credibilă? Adică dragostea transformă? Mi se pare că rolurile principale au fost ratate de doi actori foarte talentați: Matei Rotaru și Sânziana Tarța. Pur și simplu nu reușesc să emoționeze, într-o sfortare dureroasă. Revelația poartă numele lui Sorin Leoveanu (Merțuțio). În sfârșit, actorul e demn de prestația din *Hamletul* lui Vlad Mugur. La fel, Radu Lărgeanu, în rolul lui Benvolio, dă o dimensiune comică absolut shakespeariană, filtrată, inteligentă. Minunată mereu e Anca Hanu în rolul doicii versatile. Cornel Răileanu nu face concesii, e în rol, e preotul cu vocea care poate transforma orice împotriviri.

Puțin de tot mai trebuie ca spectacolul să fie notabil. Scurtat, ritmat, cu decizia clară a transmiterii emoției nealterate, pentru că spectatorul trebuie să încerce după spectacol un catharsis modern, de calitate, complex.

Chiar nimeni nu intră în viața noastră?

Dacă simți că ești iconoclast, novator și știi prețui deconstrucția, atunci te poți apropia de textele explozive ale lui Rodrigo Garcia. Regizorul-speranță Andrei Măjeri s-a încumetat cu succes. Structural, a simțit declicul estetic și - dornic să polemizeze artistic - a pus în scenă piesa *Moarte și reîncarnare într-un cowboy* la Teatrul Național din Cluj, cu patru actrițe de excepție: Elena Ivanca, Sânziana Tarța, Irina Wintze și Adriana Băilescu.

Să nu greșesc: e vorba de dramaturgul Rodrigo Garcia, fiul unui măcelar din Buenos Aires, născut în 1964. Era gata să-l confund cu fiul lui Marquez, născut în Bogota, în 1959, pe nume tot... Rodrigo Garcia, regizor de filme. Autorul nostru a înființat în 1989 teatrul *La Carniceria Teatro* (Teatrul Măcelărie). Da, știm de unde i se trage denumirea! Sechelele copilăriei își spun cuvântul, desigur. El scrie texte-bombă, iubindu-i pe Céline, Beckett, Pinter, preferând un vulgar ofensiv, o poetică distinctă, totul cu furie și luciditate.

Andrei Măjeri și-a asumat proiectul până la multiplicarea monologului interior, metamorfozându-l în cvartet feminist al dezumanizării. A semnat și scenografia, atent la mișcarea corpurilor, la muzica interpretată live de cele patru actrițe. Cum se simte spiritul de echipă, sudarea, travaliul fără cusur! Scaune, culori, ușile, masa, tonul voit teatral, mișcări sincronizate, „spălarea pe creier a mâinilor”, hituri ale muzicii *country*, trivial și poetic într-o înlănțuire gradată, studiată, percutantă. Cactusul prezent are accente de falus artificial, dramatic, într-o lume dezumanizată.

Destăinuirii și supraviețuire în răs degradant. Un univers al răului cotidian, spre o descifra-



Moarte și reîncarnare într-un cowboy foto: Nicu Cherciu

re absolută, mai ales necesară. Ce vom face în fața dezastrului general? Histrionismul ne mai poate apăra? Andrei Măjeri nu lasă nuanțele la întâmplare. Cele patru actrițe știu bine că „dacă sunt cuvinte, nu sunt mângâieri”. Așa crede Rodrigo Garcia, arătându-ne reacția oamenilor la petele de sos. Elena Ivanca ascunde sub verva delirantă o neputință mascată a lumii prinsă de un tăvălug indescifrabil. Irina Wintze are surâsul acela dureros, rictusul rănilor acumulate. Sânziana Tarța știe să fie fascinantă în vulturi de feminitate, iar Adriana Băilescu transmite un fel de echilibru al lumii, chiar dacă unul precar. Costumele lor au culori diferite, însă viețile lor se aseamănă până la delir cotidian.

O replică din piesă: „nimeni nu intră în viața noastră de tot”. Da, dar Andrei Măjeri a pătruns plauzibil și intens în textul lui Rodrigo Garcia, punându-i în dificultate pe cei ce vor mai regiza piesele respectivului autor. A pătruns subtil și în viețile noastre de spectatori... de ce n-am recunoaște?

Andrzej Wajda, ultimul mohican al filmului european din secolul trecut

Călin Stănculescu

Cel mai important cineast polonez, cel mai intransigent avocat al libertății de expresie, cel mai ferm apărător al drepturilor omului, când acestea erau doar o iluzie, cel mai dăruit istoric al Rezistenței poloneze în fața rușilor și a germanilor, cotropitori și asasini de război, ilustru biograf al unor mari personalități ale istoriei Poloniei, regizorul Andrzej Wajda s-a stins din viață, la puțin timp după ce a participat la premiera filmului său *Afterimage*. Acesta fost dedicat unui mare artist polonez, ce a refuzat, în anii stalinismului, alinierea la dogmele ideologiei comuniste, jdanoviste – Wladislaw Strzemeski.

Filmul *Afterimage* a rămas propunerea Poloniei pentru premiul Oscar pentru cel mai bun film străin, el fiind considerat „o poveste emoționantă, universală despre distrugerea unui individ de către un sistem totalitarist”.

Andrzej Wajda s-a născut pe 6 martie 1926, la Suwalki. Fiul unui ofițer polonez, împușcat de rușii care ocupau în 1939 o jumătate din țara sa, Wajda se înrolează în rândurile Rezistenței. După război studiază artele frumoase, apoi se înscrie la Școala de film de la Lodz, unde sub îndrumarea lui Alexander Ford, căruia îi devine asistent, va turna filmul de debut *Generație*, cu actorii Zbigniew Cybulski și Roman Polanski.

Trilogia începută cu *Generație* va fi completată de *Kanal* și *Cenușă și diamant*, filme de război, realizate în răspărul indicațiilor jdanoviste, care deja poluau cultura țărilor aflate sub control rusesc.

Din anii '70, regizorul polonez devine din ce în ce mai implicat politic, împotriva comunismului de import, susținător al Solidarității,

mișcarea care a scos Polonia din infernal comunist.

Filmele sale, *Omul de marmură* atacă minciunile propagandei de partid din anii stalinismului, iar *Omul de fier* susține mișcarea sindicală, Solidaritatea, condusă de Lech Walesa, căruia îi va dedica și un film biografic (în anii 2000).

Artist contestatar al ordinii impuse de bolșevismul sovietic, de dogmele instituite într-o Polonie comunistă parțial, Andrzej Wajda atacă cu virtuozitate și subiectele cu eroi, al căror individualism va marca atitudinea cineastului față de regimul comunist.

Totul de vânzare, film parțial autobiografic, *Pădurea de mesteceni*, film inspirat de proza lui Jaroslaw Iwaskiewicz, *Pilat și ceilalți*, inspirat de romanul lui Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, *Linia umbrelor*, inspirat de biografia lui Joseph Conrad, *Fără anestezie*, sau *Dirijorul*, confirmă arta lui Wajda de a sonda psihologii umane exemplare pentru a oferi exemple de atitudini, de viață, de spirit.

Personaj de referință al filmului polonez din ultimele șapte decenii Andrzej Wajda a dedicat un film cutremurător și marii drame a poporului polonez din 1939, când aproape 30 de mii de cadre superioare ale armatei și peste zece mii de intelectuali, profesori, artiști, avocați, ziariști au pierit la ordinul lui Stalin în pădurile de la Katyn. Crima, recunoscută doar după vreo șase decenii, a constituit un subiect tratat cu un perfect echilibru emoțional, fără imprecății și acuze subiective.

Anul trecut, Andrzej Wajda a răspuns la o edificatoare întrebare despre cariera sa, între-



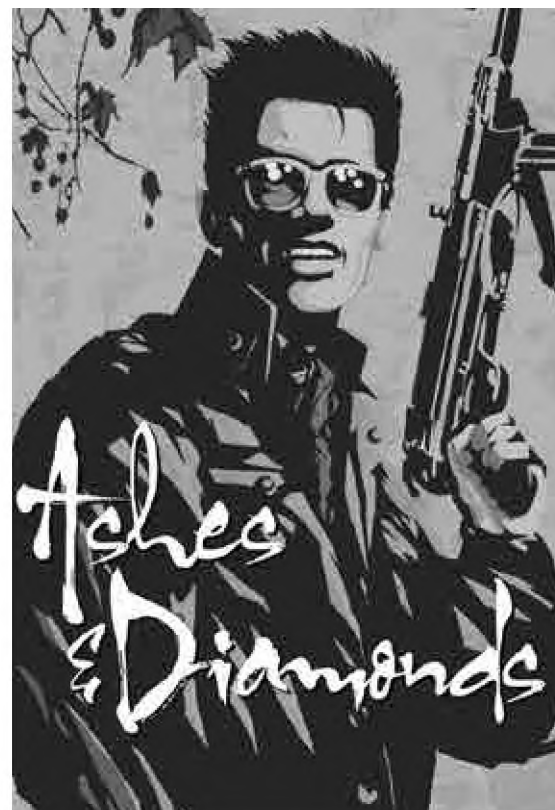
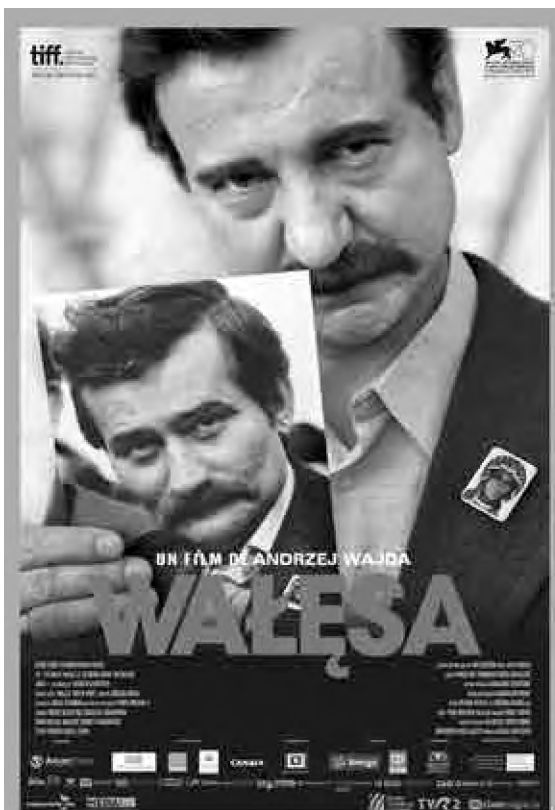
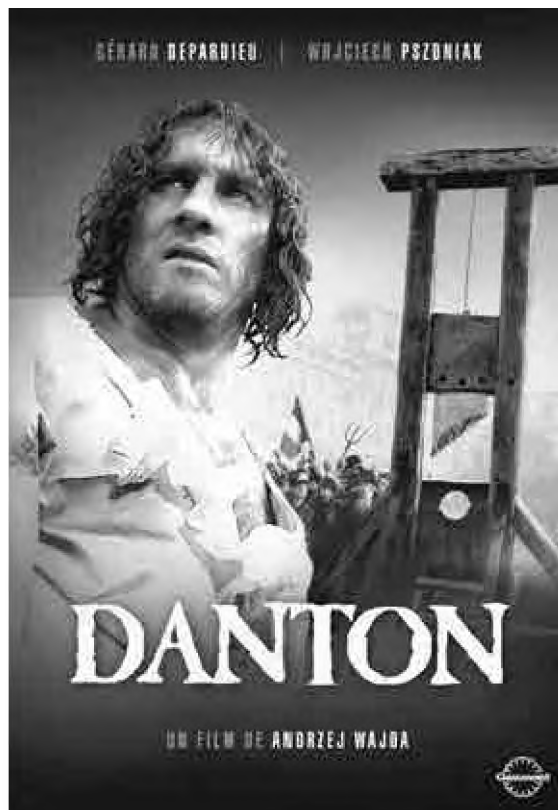
Andrzej Wajda

bare pusă de ziarista Magdalena Majewska: „Care film este cel mai important și care este cel mai bun?”

Iată răspunsul cineastului polonez: „*Cenușă și diamant* (1958), care descrie cel mai bine cum ne raportăm la cel de-Al Doilea Război Mondial, încă îmi pare cel mai important film, având în vedere că mi-a oferit un nou început pentru Școala de film poloneză, a fost o nouă voce. Iar în ceea ce privește cel mai bun film al meu, ar trebui să spun, fără să mă gândesc un moment, că e *Omul de marmură*, filmat în 1976. Niciodată în întreaga mea viață nu am avut un scenariu atât de interesant și original pus la dispoziția mea. Autorul lui, Aleksander Scibor-Rylski a combinat cu succes două teme, un lucrător stahanovist din anii '50 și o fată, jucată superb de Krystyna Janda, care vrea să facă un film despre el în anii '70”.

Andrzej Wajda a fost și unul dintre cei mai apreciați regizori de teatru, printre titlurile teatrografiei sale fiind opere semnate de Shakespeare, Dürenmatt, Wyspianski, Mrozek, Vallejo, Dostoievski, Gibson.

Cu Andrzej Wajda dispărea unul dintre ultimii mari cinești ai secolului XX.



Nonconformistul

Ioan Meghea

Uneori mă întreb de ce l-am văzut așa de târziu pe actorul acesta, și astăzi cred că am reușit să-mi răspund. Omul nu era deloc așa cum îi „vedeam” eu pe actorii mei preferați, adică frumoși, eleganți, distribuți în multe filme care mi-au încântat copilăria și tinerețea mea de cinefil. Când l-am întâlnit prima dată avea 51 de ani, fața banală și marcată de viața pe care o ducea în afara ecranului, nu era vânat de femei și îi plăcea băutura tare mult! Auzisem pe la începutul anilor '70 despre „cel mai bun western al tuturor timpurilor”, film pe care însă nu reușisem să-l vizionez. *The Wild Bunch*, sau, mai pe înțelegerea mea, *Hoarda sălbatică*. Suna tare bine titlul, dar nu știam mai nimic despre el și asta devenise o mare provocare pentru mine.

Să facem puțină istorie. În acei ani, încă nu erau posibilitățile „neortodoxe” de astăzi când, având câteva date despre o peliculă sau un actor, poți viziona aproape TOTUL. De la o vreme, televiziunea începuse să-și „arunce” și în casa mea mulțimea de canale HD și SD, pachete de programe și multe altele. New Mass-Media! Așa că într-o seară, surpriză! Pe nu mai știu ce canal, se oferea *Hoarda sălbatică*. În fine!

Povestea era puțin mai deosebită decât celele povești hollywoodiene. Câțiva bărbați, nu prea frumoși și trecuți de prima tinerețe, îmbrăcați în uniforme militare, sosesc călare în micul oraș San Rafael și jefuiesc o bancă, după care cad într-o ambuscadă. În sângerosul schimb de focuri își pierd viața oameni nevinovați, femei și copii iar Pike Bishop (William Holden), șeful nelegiuților, îl recunoaște printre oamenii legii pe un fost prieten bun. De aici începe totul...

William Holden s-a născut în 17 aprilie 1918, în O'Fallon, Illinois, Statele Unite. Am văzut o mulțime de fotografii ale actorului, multe din tinerețea sa. Un

om obișnuit, frumușel – cum ar spune fetele de azi – și care poate s-ar fi pierdut între mulțimea de tineri care au bătut la porțile Hollywoodului unde unii au și intrat. N-a fost așa.

William Holden și-a făcut debutul în film în anul 1938. Avea 20 de ani când a primit un rol destul de obișnuit în *Prison Farm*. Ei da, flăcăul acesta avea talent actoresc și cei care trebuiau s-o vadă, au văzut-o imediat. A urmat primul lui rol important în *Golden Boy* (1939), unde juca rolul unui violonist-boxer, dându-i replica Barbarei Stanwyck, actrița ce s-a dovedit a avea o influență importantă asupra lui pentru restul întregii sale vieți. A luptat în cel de Al Doilea Război Mondial în Forțele Aeriene și după război, cum era firesc, a hotărât să continue ceea ce începuse. Își știa abilitățile și asta l-a ajutat mult.

Era un actor de o tipologie mai aparte, făcea cu siguranță parte din „familia” lui Humphrey Bogart. Ursuz, cu ridurile accentuate pe frunte, vorbea puțin, dar se mișca destul de agil. Deocamdată. Cu timpul a atras atenția cinefililor prin roluri mult mai complexe decât cele făcute până atunci. În anul 1950 a apărut în două producții apreciate de critica de film, ca dovadă ambele fiind nominalizate la Oscar, la categoria cel mai bun film: *Born Yesterday*, având-o drept parteneră pe Judy Holliday, și *Sunset Boulevard*. Pentru acesta din urmă a primit nominalizarea la Oscar pentru cel mai bun actor. Sincer, mă așteptam la „figura” asta, așa cum începuse William Holden... A făcut echipă cu marele Billy Wilder, regizorul lui *Sunset Boulevard*, la filmul *Stalag 17*, din anul 1953. Pentru acest rol a obținut singurul premiu Oscar din cariera sa. Au început să „curgă” filmele și rolurile mari pentru Holden. Între 1954-1958, a condus la box-office, printre filmele în care a apărut în aceasta perioadă numărându-se și *Sabrina*, producția din 1954



William Holden

(avându-i parteneri pe Humphrey Bogart și Audrey Hepburn), *Picnic* (1955, cu Kim Novak) și *Love is a Many Splendored Thing* (1956), cu Jennifer Jones.

Au mai fost *Podul de pe râul Kwai* (1957), *Cheia* (1958), *Cavaleriștii* (1959), unde l-a avut ca partener pe John Wayne, *Breezy* (1973), *Irfernul din zgârie-nori* (1974), *Rețeaua* (1976) și încă multe altele.

Nu pot încheia acest articol fără să vă mai spun câteva lucruri despre *Hoarda sălbatică*. Filmul este teribil de nonconformist și am avut surpriza ca alături de William Holden să găsim câțiva actori care nu prea au ceva din alura unui John Wayne sau Yul Brynner. Oameni mai în vârstă, cu aspect de burghezi cumsecade cum era Ernest Borgnine, Ben Johnson, Warren Oates sau Robert Ryan în rolul șefului puterii, Deke Thornton. Dar cât de bine se mai știau mișca oamenii ăștia, cum mai mânuiau de bine puștile Winchester sau mitraliera (a se vedea secvența măcelului din tabăra generalului Mapache) și mai ales cât de elegant știau personajele acestea să moară pentru o cauză sau alta!

Filmul a fost nominalizat la câteva premii Oscar: pentru cel mai bun scenariu, sau pentru regia extraordinară făcută de Sam Peckinpah.

Ultima apariție a lui William Holden a fost în pelicula *S.O.B.*, în 1981, regizată de Blake Edwards. A murit în același an 1981, un incredibil actor american ce a reușit să fie impresionant în toate filmele sale. ■

colaționări

Personajele sunt oglinzi

Alexandru Jurcan

Niciodată nu vom reuși să citim tot ce e valoros, dar avem prieteni care ne mai trag de mânecă și ne vorbesc despre revelațiile lor de lectură. „Chiar n-ai citit Thomas Wolfe?” Ba da, citisem povestirile din volumul *De la moarte până-n zori*, din care am reținut bijuteria aceea cu conductorul de locomotivă ieșit la pensie. Toată viața admirase o femeie, ce privea mereu trenul din fața casei sale modeste. Acum, fiind liber, se duce s-o cunoască. Deziluzie. Realitatea văzută de aproape.

Prietenul meu îmi vorbea despre romanul lui Wolfe *Privește, inger, către casă*, publicat în 1929. Acum îl citesc în traducerea lui Marcel Corniș-Pope (Polirom, 2008). Wolfe s-a născut în 1900 și a trăit doar 38 de ani. A murit de tuberculoză a creierului, în plină glorie. S-a ambiționat să scrie epopeea Americii. Pentru el, asemenea lui Faulkner, destrămarea familiei din roman e sinonimă cu decăderea Sudului, cu lumea mic-burgheză și cu provincialismul jalnic, care sădea doar dorința de a pleca de acolo spre orizonturi mai generoase. Șapte sute de pagini are romanul și mă gândesc la truda traducătorului, dar și la munca

editorului Max Perkins, cel care a „sculptat” cărțile lui Wolfe.

Ne ajută filmul *Genius* din 2016 (regizat de Michel Grandage) să pătrundem în biografia lui Wolfe. Joacă Jude Law (Wolfe), Colin Firth (Max Perkins), Nicole Kidman (Aline Bernstein), Guy Pearce (Scott Fitzgerald). Un film omagial bine făcut, pentru cinefili adevărați, pentru artiști, în nuanțe de sepia, spre mai multă autenticitate.

Iată-l pe ambițiosul Max Perkins, editor de prestigiu, care i-a publicat pe Hemingway și Scott Fitzgerald, citind manuscrisul unui „oarecare” Thomas Wolfe. Da, o să arunce o privire peste cele 1000 de pagini, însă nu se poate opri din citit nici când ajunge acasă și e asaltat de fetițele sale. „O piatră, o frunză, o ușă neafată”. Revelație! Geniu! Doar că trebuie strunit. Aranjat. Tăiat. Exuberantul Tom Wolfe acceptă. Și-a găsit un tată, iar Max un fiu. Muncă, și muncă istovitoare. Citesc împreună, se consultă, se ceartă, dar Max câștigă, „sculptează” materialul brut, își neglijează familia, la fel cum Tom nu se mai ocupă de iubita sa Aline. Mii de pagini, modelare, tăiere, zeci de dactilografe, răbdare, tenacitate și... trebuie

un titlu formidabil. Max știe cât de important e un titlu, iar Tom îl găsește: *Privește, inger, către casă*. Cartea apare și are un succes fulminant. Excentricul Tom devine și mai expansiv și începe romanul *Timpul și râul*. Nu se poate! Cât a scris? Cinci mii de pagini! Nu, nu, spune Max, trebuie lucrat din nou, redus, ca să ajungă la cititori cu o înfățișare meritorie. Personajele „sunt oglinzile tale” – așa îi spune lui Tom, care exclamă euforic: „Sunt tentacular! Sunt Caliban!”. Nu-l interesează decât scrisul și rănește uneori oamenii, mai ales pe Aline, care se umilește, îl caută, îl cerșește, spunându-i că „oamenii nu sunt ficțiuni”.

Dar atunci ce ai avut cu Max, tu, Thomas ingratul? Bine ți-a spus Fitzgerald că Max e un geniu al prieteniei, care a crezut în tine atunci când alții nu te luau în seamă. L-ai numit laș pe Max și i-ai reproșat că nu știe să fie viu. Tu, un oarecare Pygmalion, nu? Totuși, pe patul morții, lui Max i-ai scris cu căldură și apreciere. Scrisoarea ta a ajuns pe biroul lui după înmormântarea ta. Mai bine mai târziu, spre eternitate.

Revelația actricească a filmului rămâne Colin Firth, în rolul lui Max. Echilibru, tenacitate, răbdare, căldură umană neostentativă, sacrificiu pentru literatură, pasiunea meseriei, tăceri vorbitoare. Un talent uriaș. ■

sumar

Istorii cu scriitori	
Adrian Suciu	2
editorial	
Mircea Arman Orfeu, orfismul și apariția metafizicii grecești (I)	3
cărți în actualitate	
Robert Cincu Cazemata fantastică	5
Ovio Olaru Poezie, șmecherie	6
Emanuel Modoc Ă la Mărgineanu	7
Alexandru Uiuu Ioan Cioba - fragmente din lunga călătorie către noi înșine	8
Ion Romeo Roșianu Poezia ca mărturisire, lectorul ca personaj principal	9
cartea străină	
Laurențiu Malon-fălean Castele de risipă	10
Vistian Goia Un roman controversat	11
comentarii	
Nicoleta Milea Ștefan Cucu - „emblematic filolog clasic român de azi”	12
poezia	
Ioan Vieru	13
parodia la tribună	
Lucian Perța lucruri de înțeles altădată	13
proza	
Marian Ilea	14
eseu	
Mircea Moț Despre scrierea cu șoim	16
tribuna graphic	
De vorbă cu pictorul și graficianul Giancarlo Pozzi (Italia) „Crearea legănării arcurilor de cerc s-a născut citind o poezie de Pablo Neruda, care descrie zborul unui condor peste Anzii peruvieni”	17
diagnoze	
Andrei Marga Ungaria și referendumul imigrației	21
tale quale	
Vasile Zecheru Simbolistica Tri-unității	23
jurnal de idei	
Marius Dumitrescu O zi la Florența	25
religie	
Nicolae Turcan Lumina în pictura lui Silviu Oravitza	26
de-ale cetății	
Radu Țuculescu Locuri de agrement	27
efectul de seară	
Robert Diculescu Obsesiv 20 den (11)	27
o dată pe lună	
Mircea Pora Text de toamnă	28
arte	
Silvia Suciu Focus România la Bruxelles	29
muzica	
de vorbă cu Marius Giura, directorul Gârâna Jazz Festival „S-a ajuns la o spălare pe creier greu de imaginat”	30
întâlnirile Internaționale de la Cluj	
Claudiu Groza Din câteva priviri...	31
Adrian Țion Întâlnirile de la Cluj: trei autori	32
Alexandru Jurcan Romeo și Julieta la Cluj	33
Chiar nimeni nu intră în viața noastră?	33
film	
Călin Stănculescu Andrzej Wajda, ultimul mohican al filmului european din secolul trecut	34
remember cinematografic	
Ioan Meghea Nonconformistul	35
colaționări	
Alexandru Jurcan Personajele sunt oglinzi	35
din lirica italiană	
Luigi Cavallo	36

din lirica italiană



Giancarlo Pozzi

Marea rețea (1982), acryl pe pânză, 80 x 100 cm

Luigi Cavallo

Crește albastrul / Cresce l'azzurro

Lui Giancarlo Pozzi

În întuneric
crește albastrul
și se arată
distanța dintre lumină și întuneric:
o cochilie milenară
într-o înflorire de-anotimp,
împreunare de fluturi peste gardul viu
este lumea întreagă
care-i convine unui tablou
să se facă ușor,
să-l facă să zboare
dincolo de gardul viu al existenței.

18 decembrie 2013

Porțile suple ale lui Carrieri / Le agili porte di Carrieri

La o sută de ani de la naștere

Am rămas doar câțiva
să ni-l amintim cu rostirea
întreruptă de pâine de Puglia
și iubiri de prințese,
numai noi mai știm cu ce nebunii
își hrănea inima
și vraja cu câte dorințe.
Intra și ieșea din porturi străine,
mască dublă, bătrână și nouă
care își pierdea pe drum
culorile hainei numai bucăți.
Ieșit chiar atunci din mansarda
de la Paris, de la Milano, ce mai contează?
Închipuia un joc de păpuși
pentru necunoscuți,
pentru neștiutori, pentru cei fără amintiri,
pentru nerecunoscători
care caută, de altfel,

lucrurile stupide serioase
ale celor care își șterg de pe piele
o coajă de poezie.

Cosmologii / Cosmologie

Surprinderea unei singure clipe
rămâne legată
de materia care se cheltuiește aici
spre a conduce
ultimele noastre ritmuri
la demnitatea pietrelor.

Foc, tu care pătezi carnalitățile de munte
enormități
de fulgerări galbene:
puteai să ne faci să ațipim
între aceste moliciuni de cenușă
și trebuia să mai duci ceva
la ruină:
speranța unui pământ
care să te facă să crezi
că sunt câmpurile verzi Veronese,
colinele roșii Tizian.

Simetria rândurilor
pălește orice puritate focală
și
... o iubire negativă
te face să uiți înălțimea
de dincolo de galaxii, adâncimea
subpământeană a vulcanilor:
în discurs se dezânțuie aparența
fricilor noastre.

Traducere de
Ștefan Damian

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 24 lei – trimestru, 48 lei – semestru, 96 lei – un an Cu expediere la domiciliu: 33 lei – trimestru, 66 lei – semestru, 132 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură Tribuna, cont nr. R057TREZ21621G340000xxxx B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.