

TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA

CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei

de cultură Tribuna:

Alexandru Boboc

Nicolae Breban

Andrei Marga

D.R. Popescu

Grigore Zanc

Restrângerea consiliului consultativ a survenit

modificării Legii 189/2008, republicată.

Redacția:

Mircea Arman

(manager)

Ștefan Manasia

(redactor șef adjunct)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Claudiu Groza

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98

Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor

revine în întregime autorilor

Istorii cu scriitori

Scoase la lumină de Adrian Suci

Din punct de vedere al istoriei literaturii române, una dintre arhivele cele mai valoroase și mai necunoscute este Arhiva Camerei Deputaților. Foarte mulți scriitori au fost parlamentari, angajați ai instituției, sau s-au intersectat, în activitatea lor, cu forul deliberativ, în diverse epoci istorice. La inițiativa scriitorului Adrian Suci, consilier parlamentar la Camera Deputaților, revista „Tribuna” prezintă cititorilor, în serial, piese inedite și spectaculoase din Arhiva Camerei Deputaților cu și despre scriitori. Ne propunem un demers de prezentare a unor documente cu valoare istorică și nu unul de interpretare a acestor documente. Interpretarea rămâne în sarcina istoricilor și, de ce nu, a cititorilor.

162	Babadag	1	D-1 Bogza Geo
163	Constanța sud.	2	Chiriacovski Liuba
164	Constanța Nord	3	Cinain Nicolae
165	Tandărași	4	Crăciun Petre
166	P. Reașă	5	Diaeașcu Florea
167	Algaș Podol	6	Corobăi Jordana
168	Nedgida		Hossu Gheorghe
169	Telentei		Lăucea Costică

Sursa: Arhiva Camerei Deputaților

Consemnarea, în Registrul deputaților, a mandatului de deputat în Marea Adunare Națională a scriitorului Geo Bogza, ales deputat în Circumscripția Babadag, Regiunea Constanța, în legislatura a V-a a Marii Adunări Naționale, care a început la data de 7 martie 1965.

Sursa foto: Arhiva Camerei Deputaților

162	Babadag	1	D-1 Călinescu George	Decedat la 10.3.1965
163	Constanța sud.	2	Cocașă Jordana	
164	Constanța Nord	3	Coșcariu Ștefana	
165	Tandărași	4	Crăciun Petre	
166	P. Reașă	5	Diaeașcu Florea	
167	Algaș Podol	6	Corobăi Jordana	
168	Nedgida		Hossu Gheorghe	
169	Telentei		Lăucea Costică	

Sursa: Arhiva Camerei Deputaților

Consemnarea, în Registrul deputaților, a mandatului de deputat în Marea Adunare Națională al scriitorului George Călinescu, ales deputat în Circumscripția Răcari în legislatura a V-a a Marii Adunări Naționale, care a început la data de 7 martie 1965. Registrul Adunării deputaților conține și consemnarea decesului lui George Călinescu, acesta fiind deputat doar pentru trei zile în această legislatură. Decesul lui George Călinescu în Registrul deputaților este consemnat cu data de 10 martie 1965, aceasta constituind, cel mai probabil, o eroare a celui care a făcut mențiunea, întrucât George Călinescu a decedat în data de 12 martie 1965.

Sursa foto: Arhiva Camerei Deputaților

Pe copertă: Tibor Kádár, *Ghimeș înainte de furtună*



Muzeul de Artă Cluj Expoziția Breslei Barabás Miklós

Fotografii de Beáta Bordás și Horváth László

Vizitați noul nostru site: tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE
IN ENGLISH AND ROMANIAN



Sufletul românesc (Element al specificului național)

Vistian Goia

La 1943, deci în timpul războiului, Mihai Ralea publica eseul său, *Fenomenul românesc*¹. Aci, inteligentul psiholog, filosof și literat căuta răspunsuri la întrebările privind „sufletul” nostru, „credințele”, „iluziile” și „speranțele” contemporanilor săi, Europa fiind răvășită de războiul căruia cu toții îi doreau sfârșitul. Probabil, eseistul se gândea ce se va întâmpla cu România în anii următori. O bună parte din judecățile sale conțin adevăruri pe care ne putem baza și astăzi.

Prin termenul „fenomen”, aplicat științelor umane, se înțelege surprinderea unui „proces” pentru a fi accesibil în esența lui și a deveni perceptibil în mod nemijlocit.

Sigur, România de astăzi se deosebește de aceea din 1943, dar locuitorii ei folosesc aceeași limbă, au moștenit aceeași cultură și au făcut eforturi considerabile de a se adapta noilor realități postbelice. Însă, după tăvălugul războiului, a venit cel al comunismului, care a întrerupt dezvoltarea firească a țării, fiind nevoită să abandoneze viziunea și progresul înfăptuit de generația interbelicilor. Cumva asemănător, după evenimentele revoluționare din 1989, România a fost nevoită să-și reclădească ființa națională după criteriile vest-europene, abandonându-le pe cele răsăritene. Așadar, parcă ființa neamului nostru e „blestemată” sau are vocația „începuturilor”, adică, după 40-50 de ani, e nevoită mereu să accepte alte criterii de dezvoltare, alte influențe și noi parametri în evaluarea reușitelor din economie sau din alte sectoare de activitate. Totdeauna i-a lipsit „timpul” necesar pentru o dezvoltare stabilă și de mai lungă durată.

Din motivele amintite se poate constata perpetuarea și existența „fenomenului” românesc și în anii de după 1989, chiar dacă deosebit de cel văzut de Mihai Ralea la vremea lui.

Printre altele, eseistul arată, în studiul amintit, că, în decursul istoriei, unele națiuni au trăit „febril și repede”, misiunea lor istorică fiind în scurt timp secătuită. Spania ar fi dat ce a avut în două-trei secole. Alte națiuni au cunoscut o cadență mai lentă: Rusia și Germania. Ideea „panslavistă” a dus la mari transformări în sufletul rus. Iar Germania, după 1870, dintr-un popor de „visători romantici”, s-a transformat într-o nație comercială-industrială după model american.

Spre deosebire de marile națiuni, România a trebuit să accepte „modelul altora”, impus cu forța și fără răgazul necesar să-și contureze propriul model. De aici o anumită grabă și chiar o neîncredere în propriile forțe intelectuale.

În legătură cu așa-numitul „suflet național”, Mihai Ralea înțelegea „psihicul unui popor considerat în prezent, adică într-o porțiune limitată de timp”, chiar dacă unele „trăsături de caracter” durează de la o epocă la alta. Comparând judecata eseistului cu ale unor personalități din alte culturi, constatăm că ele se aseamănă până la identitate. De pildă, germanii Dilthey și Spengler susțineau ideea că „fiecare epocă are sufletul său”. Mihai Ralea adoptă această teză, precizând că, în psihologia etnică, s-au sedimentat producțiile culturale ale unui popor în care „sufletul” lui s-a condensat ca o „esență abstractă”. În acest sens, literatura, arta, filosofia și morala constituie sursele cele mai im-

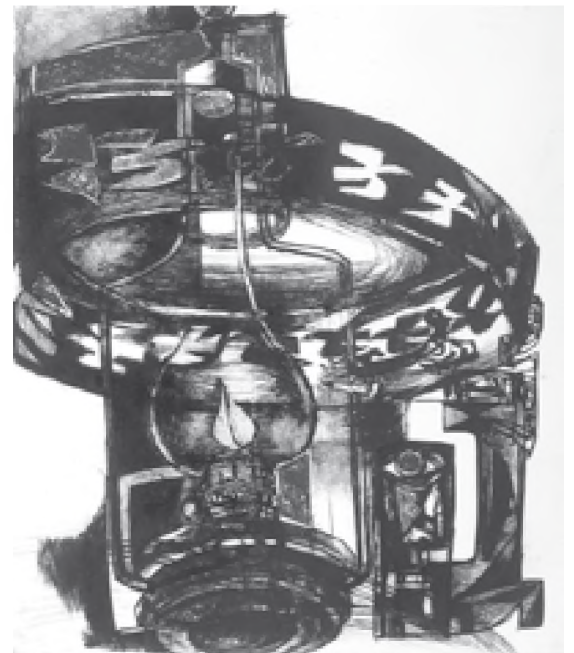
portante pentru determinarea „mentalității” sale. În legătură cu manifestările acesteia, eseistul reține spiritul critic exagerat al conaționalilor, care ar suferi de „orgoliul” neamului din care fac parte, chiar de o „grandomanie șovină”. Apoi, Mihai Ralea credea, în anii când a scris eseul, că atitudinea majorității românilor față de evenimentele și mentalitățile noastre oscila între „scepticismul minimalist și grandomanie”. Soluția de salvare o vedea într-o critică justă, bazată pe înțelegere și discernământ, ceea ce lipsește și astăzi românilor.

Privind în trecut, eseistul identifică, în loc de un suflet național, „două suflete juxtapuse dar străine” unul de celălalt. Primul ar fi al „nobleței” (adică al marii boierimi, cultivată în școlile Europei Occidentale), iar celălalt al țărănimii. Pentru a identifica „sufletul național”, M.R. recomandă studierea „românului mijlociu”, cultura și moravurile noastre. Dacă, la 1943, se mai putea susține existența românului de acest tip, el a fost „decimat” de politica activiștilor comuniști, care a sărăcit material întreaga țărănime, buimăcind-o ideologic, pentru a o putea stăpâni.

Din alt punct de vedere, nu putem accepta astăzi existența „sufletului național” pe baza unui singur sector al societății românești. El nu se află, în întregul lui, nici numai în „mintea și vorba” țărănilor, nici exclusiv în servițele și discursurile parlamentarilor, nici chiar în dosarele diplomaților. „Sufletul național”, în esența lui, sau în nucleul lui, este, în fiecare epocă pe care o cercetăm, unul singur, în el se sedimentează și se reflectă simțirea și năzuințele etniei la un moment dat. De exemplu, la 1846-47, când Ioan Maiorescu constata că românii din Muntenia (Craiova, unde s-a stabilit) nu au „fierbințeala” patriotică pe care o aveau transilvănenii, el exprima ceva din sufletul neamului său. Asemănător cumva, când luptătorii noștri din timpul războiului cunoscut au intonat acel „cântec” mobilizator: „Treceți, batalioane române, Carpații...”, ei au exprimat simțirea sufletească a întregului neam românesc la un moment dat. De asemenea, oratorul și politicianul Take Ionescu argumentează temeinic conceptul de care ne ocupăm prin „Discursul” parlamentar din 1915. Pătrunzând în tainele sufletului ancestral românesc (pe urmele lui Mihai Eminescu și Vasile Pârvan), el găsește acolo porunca „instinctului național”: „Fiecare popor – afirmă oratorul – are dreptul să-și trăiască viața lui, să și-o trăiască întreagă, cu toți ai lui, fiindcă numai așa poate și el să intre în armonia tuturor celorlalte civilizațiuni”. După el, existența românilor are ca temelie suveranitatea națională ieșită din „omogenitatea noastră etnică, din unitatea noastră sufletească”.

În general, dicționarele definesc „sufletul” drept totalitatea proceselor afectiv-intelectuale și voliționale ale omului. Despre un om de caracter se spune că are un „suflet” mare prin care înțelege lumea, iar despre un român „sufletist” că dă dovadă de o atitudine plină de generozitate și sollicitudine.

Pe de altă parte, M.R. evidențiază, în studiul său, existența și a unui „suflet regional”, generat de alte tradiții, de mediul geografic, de conviețuirea unor populații în niște „insule”, deși fac parte din masa unei națiuni. El exemplifică prin sufletul



Géza Székely

Interferențe I

breton, provensal, gascon sau loren, care s-ar opune sufletului francez. În Germania, prusacii se deosebesc de sudeți. Iar moldoveanul și basarabeanul n-au același suflet cu olteanul și ardeleanul. Cred că aci eseistul a forțat realitățile. Ceea ce el a numit „suflete regionale” nu sunt decât „mentalități” deosebite. Sigur, există și uneori se văd cu ochiul liber diferențieri: moldoveanul e adeseori ironic și „filosof” în fața societății și existenței, munteanul e tentat să abordeze tonul „zeflemei”, pe când ardeleanul e mai temeinic și mai cumpătat la vorbă, pentru că gândește pe îndelete, înainte de a se exprima. Dar cu toții aparțin prin gândire și simțire sufletului românesc.

S-a scris mult despre inteligența românilor, despre puterea lor de adaptare la un mediu nou, unde vor să trăiască mai bine, despre ușurința învățării limbilor străine. De asemenea, prin felul său de a se comporta cu persoanele care ne vizitează, românul excelează prin „omenia” care-l distinge de alte neamuri, calitate remarcată de N.Iorga, Nicolae Mărgineanu ș.a. Apoi, se știe, românul se caracterizează prin luciditate, spirit critic și prin bunul simț. În ciuda acestor calități, sufletul românesc este brăzdat de sentimentul nedreptății și al suferinței, întrucât „a fost un popor mereu asuprit, mereu mințit, mereu deziluzionat”. De aceea – credea Mihai Ralea – în sufletul său nu prea a încolțit „umanitarismul sentimental și idilic”².

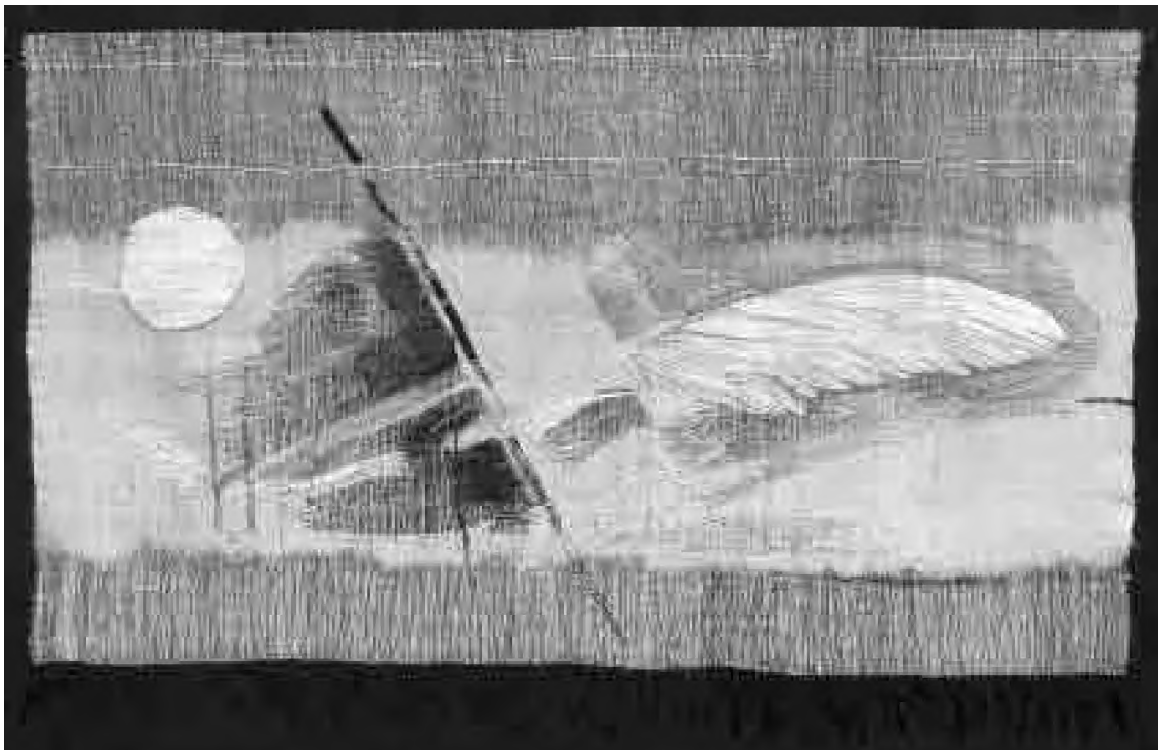
În altă ordine de idei, eseistul a rezervat un spațiu larg conceptului de „adaptabilitate” a românilor față de modelele străine. Prin el ne-am deosebi atât de pasivitatea fatalistă a Orientului, cât și de voluntarismul creator al Occidentului.³ Însă, românii au încercat practica „adaptabilității” de mai multe ori și în stadii diferite, dar fără vreun mare succes într-un domeniu sau altul. Cât privește „speranța” noastră de a deveni cândva „occidentali”, credem că e deșartă: am fost, suntem și vom fi români, trăitori în spațiul străjuit de Dunăre, Carpați și Marea Neagră.

Note

1. Vezi *Fenomenul românesc*, în vol. *Între două lumi*, București, Editura Cartea Românească, 1943, p. 79-122.
2. *Idem*, p. 118.
3. *Ibidem*, p. 106.

Puțin sub linie, mult peste

Adrian Lesenciuc



Köllő Margit

După traumă

Robert Șerban
Puțin sub linie

București, Editura Cartea Românească, 2015

Despre poezia contemporană scriu tinerii critici că se poate sabota din interior prin menținerea mitului la azimut. Biografismul, sugerează douămiiștii sub influența altor repere generaționiste, poate salva opera, dar această cerință, a valului actual de receptare, trebuie înțeleasă în limitele trendului perceptiv, al celor 15 minute de celebritate biografistă (în termenii lui Warhol menținându-ne, bineînțeles). Atipic e ceea ce se întâmplă în cazul încă tânărului poet Robert Șerban, cu un debut în forță în 1994 (*Firește că exagerez* – Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România) și cu o menținere în prim-planul literaturii române contemporane, care reușește să se reinventeze la mai toate nivelurile textului poetic, în special la nivel stilistic și al imaginilor artistice, propunând prin *Puțin sub linie* (Cartea Românească, 2015) o schimbare majoră de registru, o trecere de la poetica suprafeței la cea a stării lucrurilor, cum semnaleză Simona Sora pe coperta 4 a cărții:

În urmă cu câțva timp, Robert Șerban ducea până în pânzele albe poetica suprafeței: o suprafață îndelung șlefuită, a ultimelor gesturi și, într-un sens, a ultimelor cuvinte. Acum, în acest nou și neașteptat *Puțin sub linie*, reinventează o poetică a stării lucrurilor, a singurei-frici-care-contează, a texturilor realității care se află imediat sub suprafață, a cuvintelor mici care trec podul.

Poezia sa rămâne factuală, sentențială, apoftegmatică chiar: „cerul e întotdeauna frumos/ fiindcă-i oglinda în care/ oricât am privi/ nu ne vedem niciodată” (*Oglinda*, p.40); „se face tot mai frig/ iar deodată auzi pași/ ce

se apropie prin omăt// e adevărat:/ moartea te găsește mult mai ușor pe întuneric” (*Corn de melc în melc*, p.46), dar proiectează învățăturile pildelor cu o ușurătate a expresiei care subminează, în acest fel gravitatea sentenței. Or, subminarea aceasta a grandilocvenței, a expresiei mari, a perenului care riscă să intre sub lupa ridicolului (șlefuită de douămiiști), dă aripi unei poezii aparent îndesate sub linie. Autorul se distanțează (autoironic) de propriile sentențe, rezumă factualul la o realitate de împrumut, la o realitate a livrescului chiar: „ce te mai pricepi la moarte/ ai șoptit/ după ce mi-ai citit câteva poezii// deloc/ deloc/ sunt doar un impostor/ tot ce am scris acolo/ e văzut și auzit de la alții.” (*Priceput la moarte*, p.30).

Poezia lui Robert Șerban se produce în proximitatea acestei realități, dar perspectiva factualului și biografismului generaționist este de mult depășită. Realitatea e reprodușă în pagini cu adâncime; în subteranele textului său se ascund înțelesuri care exced biografismul căutat, superficial. *Puțin sub linie* e, mai întâi, o situație voită, o aduce a lectorului sub linia textului, fie „printre rânduri”, în pagina verticală, fie în adâncimea textului, în palimpsestul sugerat de Bogdan-Alexandru Stănescu, în care foițele diferite ale aceleiași membrane a realității redată poartă adevăruri de substrat, din ce în ce mai adânci și mai depersonalizate. Biografismul lui Robert Șerban e punctul de plecare. Crina și Tudor, copiii, sunt simple călăuze într-un univers în care o hermeneutică de-a-ndoaselea, în orice caz sucită, dau sens pildelor, ex. „câinele ei a mușcat-o de inimă/ într-o zi:/ a ieșit pe poartă/ și nu s-a mai întors” (*Înfomețați, precauți*, p.26). De altfel, Robert Șerban este cunoscut pentru *Jurnalul* unei copilării văzute prin ochii părintelui, ținut în paginile revistei *Orizont*, un jurnal al bucuriei prin toți porii, al extazului pe care mostrele de înțelepciune

numite generic tudorisme călăuzesc cunoașterea, palparea poetică a unei naturi de care l-a îndepărtat vârsta. Așadar, biografismul e aparent inserat „sub linie”; mai degrabă autorul se inserează sub coaja biografismului pentru a identifica forme de supurație, de eliminare a infectării cu supra-realitate. În această incizie prin pielea realului, țesuturile acestuia sunt interogate despre funcționalitatea lor. Doar că, prin poezia sa, Robert Șerban nu pătrunde laparoscopic sub coaja acestor țesuturi, sub epiderma realului, ci cu acel cuțit fără vârf cu care întinde dragostea ca pâine: „dragostea e un pachet de unt/ din care ca să iei/ și să întinzi pe unii și pe alții/ ca pe niște pâini/ moi albe pufoase proaspete/ îți trebuie un cuțit/ fără vârf” (*Dragostea, cuțitul și pâinea*, p.37), sau cu cioburile prietenei, de asemenea invocate: „ai spart vreodată o sticlă?/ ai adunat cioburile?/ te-ai tăiat la degete?// vezi/ prietenii sunt precum cioburile:// deși curge sânge/ continui să le strângi” (*Cioburi*, p.36). Carnea poemului suferă, palpitate, se zbate. Poemul trăiește, astfel, drenează surplusul de realitate și biografism, se prezintă autentic și viu sub privirile lectorilor.

Și aici se petrece miracolul receptării. Ultimii ani au corespuns unui ritm mai alert de subducție a crustei culturale și a sistemelor de valori sub o aparentă democrație a gustului, înțeleasă de mulți critici drept democratizare a lecturii (lipsa reperelor culturale nu justifică apelul la această democrație, totuși!). În acest peisaj, poemele lui Robert Șerban răspund deopotrivă și exigențelor cititorului care apelează la instrumentarul științific al unui câmp epistemic numit „critica literară”, și nevoilor cititorului hedonist și grăbit. Apropierea textelor semnate Robert Șerban de lectura de masă – autorul este el însuși un om care nu se ferește de invazia audiovizualului, noilor media: „mă uit la ecranul mic și luminos al laptopului/ ca la o minune/ mulțumesc Doamne că mi l-ai dat/ căci de la Tine vin toate/ singurătatea asta grotescă/ plină de spaime/ dar și ușița asta de ieșire” (*Mic și luminos*, p.56), care călărește, în surfing, valuri de rating ale unei emisiuni narrowcast cu acoperire națională – nu le îndepărtează de profunzimea lecturii aplicate. Textul place și la suprafața lui, la lectura în raport cu valorile imediatului și ale culturii media, dar și în profunzime, „sub linie”.

Dacă mai luăm în discuție două posibile grile de lectură – „puțin sub linie” în înțelesul de insinuare sub pielea prezentului, sub linia lui, a suspendării sale (pe care o invocă, de altfel, unii comentatori ai cărții), respectiv „puțin sub linia”, manierist trasată, în prelungirea poemelor sale din anterioarele volume, nu din perspectivă valorică privind, ci din perspectiva căutării, prospectării, explorării filonului vitalist – vom putea înțelege nu doar complexitatea, ci și adecvarea acestor poeme la valorile unei culturi în dinamica sa. Și, mai ales, capacitatea de reinventare de sine a lui Robert Șerban.

Astra brașoveană, reper cultural

Patricia Lelik

Apărut, recent, nr. 3-4/ 2016, al (din păcate numai) bianualului *Astra – literatură, arte și idei*, supliment editat în condiții grafice de excepție de către Biblioteca Județeană „George Barițiu” din Brașov (director: Daniel Nazare).

Tipărită pe hîrtie glossy, paginată aerisit, cu ilustrații color, revista permite o privire atentă asupra picturii lui Horea Cucerzan (lucrările sale „comentează” numărul) sau în laboratorul profesorului și artistului Ștefan Câlția (care, într-o casă de piatră zidită la 1880, în satul Șona de lângă Făgăraș, și-a „fixat” atelierul și sediul proiectatei galerii de artă și fundații „Ștefan Câlția”). Intervievat de Steluța Pestrea Suciuc, în Șona, în... grădina lui, magistrul Câlția explică *designul inteligent* al Grădinii Edenului, care este Pămîntul, capacitățile senzoriale camuflate în ființele banale, aparent needucate: „Urcam aici pe deal alături de un bătrîn. Eu fiind cam obosit, neexersat cu drumul, îl rog să ne odihnim. Ce îmi spune: «Nu poți să mai mergi ca să ne oprim într-un loc frumos?» N-am mers mult și am ajuns la crucea lui Becheș. În față toată Țara Oltului, o priveliște minunată. M-am uitat la bătrînul acesta. Practic un nimeni, un om dintr-un sat, dar care știa ce înseamnă un loc sfînt. La adevăratul țaran, cel cunoscut în copilăria mea, simplitatea era un mod frumos de a se purta și a trăi”.

Interesantă este și „tema” numărului, ancheta gîndită de Bogdan Coșa sub titlul *Scritorul român față cu bursa de creație și rezidența artistică*. Se grăbesc să răspundă poeți, prozatori, traducători de prima mînă: Augustin Cupșa, Lavinia Braniște, Bogdan-Alexandru Stănescu, Ana Maria Sandu, Dan Coman, Andrei Dósa, Andra Rotaru și Vasile Ernu. Ce observăm? Toate statele civilizate (inclusiv frățiorii, pe care-i credem mai oropsiți, din Balcani: Kosovo, Albania, Bosnia) investesc în rezidențe și burse de creație. Prețuiesc, în modul concret, arta, literatura originală, jurnaliștii,

traducătorii. Le oferă tihnă, adică timp și bani pentru dezvoltarea unui proiect literar. Asta spre deosebire de România, unde prețuirea scriitorului și literaturii lui e întodeauna postumă, emfatică, arțăgoasă... Cum, noi nu suntem stat civilizată? Majoritatea experiențelor narate de cei opt autori invitați (din Tirana și Sarajevo pînă la Chicago) par un fel de basme cu zîne pentru majoritatea scriitorilor români forțați să lucreze și să creeze în climatul isteric, aproape suicidal, autohton. Unde se arată, totuși, o rază de soare/ speranță: mă refer la rezidențele inventate de Dan Lungu pe lângă Muzeul ieșean al Literaturii Române.

Iar revista *Astra*, în cele 102 pagini, ascunde și alte surprize/ provocări: traduceri de Octavian Soviany din Paul Verlaine și de Mihók Tamás din Tásnádi-Sáhy Péter, cronici de carte semnate de critici prestigioși (Al. Cistelean, Felix Nicolau, Cristina Ispas, Șerban Axinte, Raul Popescu, Rodica Ilie), cronică de festival (aici, Iulian Cătălu, despre Malta Mediterranean Literature Festival, și Ioan Șerbu, despre Amural. Visual Poetry), eseuri (*Onomastica romanelor lui I. Peltz*, de Mihai Ignat), excelenta rubrică de *te(r)orie* a lui Alexandru Matei (*Teoria literară, tristețe și fericire. Pornind de la Ioana Em. Petrescu*), poeme de Ștefan Manasia, Daniel Pișcu, Alexandru Funieru, Dina Frînculescu, proză de Cristian Teodorescu, Dina Hrenciuc (scriitoare dar și redactor-șef al publicației) și Romulus Bucur (acesta din urmă, rafinat poet optzecist, ne atrage, prin textul *Frățiorul Trei Porți*, în labirintul unui promis roman cu... arte marțiale, filosofie orientală, parodiarea „legendelor istorice” strămoșești, de un haz nebun).

Nu putem omite nici *Tempodrom*, o rubrică despre „timp, oameni, orașe”, unde Simona Popescu recuperează – exuvial – farmecul Bucureștilor din epoci molcome și pierdute pînă către babilonia (nu doar) agresivă de azi. Spune Simona Popescu



Lajos Bardócz

Fără titlu

în finalul textului *Sesam, deschide-te!*: „Despre Bucureștiul «meu», aș avea atîtea de spus... De cîte ori ies pe stradă știu că o să mă surprindă. Dar și din casă e interesant ce văd. Dacă mă las puțin pe spate cu scaunul, văd printre acoperișurile caselor interbelice, profilată pe fundalul unei misterioase clădiri, ca de poveste, o parte din fața unui uriaș Moș Crăciun de plastic atîrnat într-un decembrie pe fațada Teatrului Țandărică, a fost retras prin ianuarie, dar... nu de tot! Stă cu nasul în sus, se uită la cer Moș Crăciun. L-am privit prin perdeaua de zăpadă, prin ploaie, au înflorit copacii în jurul lui, apoi au înfrunzit, frunzele au căzut, apoi a nins, apoi a venit primăvara și tot așa. Au trecut anii. E acolo sus, i se vede doar jumătatea de sus a capului, are barbă albă, un nas uriaș și căciulă. Acum cerul spre care privește este perfect senin.”

Sigur, ar mai fi multe de consemnat din sumarul variat, asumat enciclopedic și militant umanist al revistei *Astra*, care ne-am bucura să ajungă în mîinile cît mai multor cititori!



Matei László

Have a break!

Valsând între real și oniric

Ilie Rad



Zsolt Simon

Rugăciune

Dumitru Popescu
Baletul fantasmelor (O versiune literară a visului)
București, Editura Ideea Europeană, 2016

Dumitru Popescu este un important și prolific scriitor român contemporan. De-a lungul unei cariere literare de peste 65 de ani (scriitorul a debutat în 1949, cu versuri și proză scurtă, în săptămânalul *Teleormanul liber*), autorul a publicat circa 40 de volume (romane, volume de versuri, eseuri, reportaje, după 1989 remarcându-se prin cele 10 volume de memorii dedicate experienței sale politice și de viață, înainte și după 1989), recent tipărind volumul *Baletul fantasmelor (O versiune literară a visului)*.

Baletul fantasmelor este un volum cu totul nou în palmaresul literar al scriitorului, atât de „înselat de real” în literatura sa ficțională și non-ficțională scrisă până în prezent. Cartea conține, în fapt, un număr de 65 de „tablete”, de secvențe onirice, de circa 2-3 pagini fiecare, orânduite aleatoriu în sumar, scrise în perioada 2014-2015. Acestea sunt, în fond, tot atâtea „transcrieri” ale unor vise, operație pe care scriitorul și-o și asumă ca atare („Și trebuie să recunosc, la *transcrierea* (subl. I.R.) acestui vis ieșit din comun, contribuția mea a fost mai mare ca de obicei” – *Film documentar*, p. 76). De altfel, multe astfel de texte se termină cu delimitarea, *expressis verbis*, a spațiului dintre vis și realitate, autorul marcând frecvent ieșirea din somn (somnul fiind considerat „moartea de o noapte a mării noastre lumini vitale”) și din vis: „M-am trezit râzând ca de o farsă...”; „Apoi totul mi s-a învălmășit în minte și la trezire am stat o mulțime să-mi limpezesc visul”; „M-am speriat și am dat să fug. Atunci m-am trezit”; „Am vrut să ies, să întreb la casă, dar m-am trezit” etc.

Așa cum se scrie și pe coperta a IV-a a cărții, „Dumitru Popescu are o bogată operă lite-

rară-ficțională și nonficțională – inspirată din zona conștientului. *Baletul fantasmelor* ne propune sondarea cu mijloace literare a celeilalte zone a spiritului, cu origini și mecanisme încă greu decelabile și care deschide o altă fabuloasă perspectivă a lăuntricului omenesc”. De altfel, în secvența *Picătura*, autorul definește astfel visul (a se remarca frumusețea, armonia și profunzimea frazei): „Ce este atunci visul? O picătură, infinitesimală ca mărime și greutate, care, căzută în golul nopții, în lichidul ei insipid, colorează, animă, dă viață și sens deșertului. Ea transformă nimicul în feerie, în pitorești, fermecate și amăgitoare povești ale Șeherezadei. Acesta e visul? Magica picătură, poate astrală, ce ne trimite, în tăcerea pustie a somnului, pe celălalt tărâm? Picurată în moartea de o noapte a mării noastre lumi vitale, o umple de splendori noi, proaspete, mult mai mari și mai ușor de suportat, de trăit, de către cugetul sleit de atâta luptă cu mediul material real, în care ne ducem existența. Poate singura recompensă oferită în destinul uman, pentru pauperitatea vieții pământeste, în care n-a încăput câteodată nimic prețios și strălucitor. Căci poate singura noastră bogăție certă este tocmai această virtute de a visa, în sleitul și trudnicul somn sau, la mai puțini, chiar ziua în amiaza mare, cu ochii adânciți în neant” (p. 22-23). Iar în altă parte, despre vis se spune: „Nu poți pasișta visul. Acel amestec de verosimil și neverosimil al plâsmuirilor subconștientului, acel abur halucinogen învăluind umanul, acea fascinație a creației spiritului în stare de totală libertate, sunt inimitabile” – p. 208)

Oricâte calități ar avea această lume a visului, ea nu se poate rupe complet de realitatea ternă a vieții de zi cu zi. Așa încât spațiile onirice ale scriitorului sunt populate de problemele cu care autorul se întâlnește în viața reală: reveriile copilăriei și ale adolescenței, vizitarea locurilor natale, întâlnirea cu foști colegi de liceu sau fa-

cultate, dar și terorismul, atentatele, scenariile serviciilor secrete, regimul în care se tipăresc azi cărțile etc., dar mai ales probleme care privesc soarta națiunii române: preluarea de către străini a bogățiilor românești, inclusiv a pământului, distrugerea a tot ce a fost bun în fostul regim („pentru că ne aflam în plină afirmare capitalistă a României, când tot ce fusese creat înainte era blamat, dacă printr-o minune nu apucase să fie ras de pe fața pământului” – *Aniversarea*, p. 189), apariția îmbogățitorilor de peste noapte („Prin ce te-ai îmbogățit tu? Prin fraudă, escrocherie, devalizarea statului, șantaj, tâlhărie, asasinat!” – *Cferte*, p. 200), formarea unei clase politice puse exclusiv pe căpătuială, în detrimentul valorilor perene ale neamului („La ce ar folosi astăzi atari indivizi (=„patrioți veritabili”, n. I.R.)? Tu nu vezi cine are puterea, cine conduce țara, cine-i administrează bogățiile? Țștia fură, toți, bă! Dacă unul se abține, moare. Dar dacă mai e și patriot, ăla moare de două ori” [...] Îmi trebuie oamenii de care ți-am vorbit, ca să stârpească hoții pe care-i pomenești tu. Ca să curețe nația română de hoarda de profitori, tâlhari și escroci” – *Cferte*, p. 203; 204).

Așa cum spuneam, cartea se poate citi și ca un volum de poeme, sărind peste anumite titluri, din dorința de a ajunge mai repede la altele, care pot părea cititorului mai tentante. Fiecare text este șlefuit cu artă, autorul excelând, de pildă, în descrierea feminității și a senzualității, descriere făcută cu un rafinament rar întâlnit în literatura de azi, unde predomină, de cele mai multe ori, trivialitatea, vulgaritatea, obscenitatea. Ar merita citată în întregime secvența antologică *Antropofagie*, în care scriitorul asistă, de fapt, la preludiul unui viol, secvență din care voi reproduce doar un fragment edificator: „Se vedea că-i place infinit mai mult să facă din femeia dorită adversară, constrângând-o prin brutalitate la împotrivire, astfel ca orice picătură din senzațiile ce și le dorea să fie produsul întrebuițării puterii fizice, a mâniei, a ambiției, a superiorității de stăpân. Prin aceasta, își asigura simulacrul de victorie glorioasă și se împărțea din femeie ca dintr-un dușman învins. Îi plăcea să cucească nuditatea și lascivitatea ei centimetru cu centimetru, dând la iveală și însușindu-și toată splendoarea trofeului cedat prin recunoașterea neputinței de a se apăra” (p. 180-181).

La finalul lecturii, cititorul va fi de acord cu mottoul cărții, ales din celebra *Carte roșie*, a lui C.G. Jung: „Omul nu aparține doar unei lumi ordonate, el aparține și unei lumi miraculoase a sufletului său. Dacă poți depăși spaima de inconștient și poți coborî în el, atunci aceste realități își duc viața lor proprie.”

Cartea a apărut în excelente condiții grafice, asigurate de Editura Ideea Europeană: cu o literă bine imprimată, vizibilă (corp 12) și deci plăcută la citit, fără greșeli de corectură, ceea ce este o performanță în practica noastră editorială de azi (lector: Violeta Dumitru). Coperta (realizată de Florin Afloarei) reprezintă un fragment din pictura lui Marc Chagall, *Calul roșu*, datând din 1967.

Prin *Baletul fantasmelor*, Dumitru Popescu își daugă încă un titlu vastului său palmares literar, anexându-și în același timp un spațiu literar (cel oniric) pe care nu l-a mai explorat până acum.

Cuvinte din Paris – implicare în spațiul comunitar

Adrian Țion

Anita Zărnescu Leguay
Cuvinte din Paris
Cluj-Napoca, Editura Napoca Star, 2016

Carte racordată la problematica stringent actuală a interferențelor culturale europene propune Anita Zărnescu Leguay sub titlul vast cuprinzător *Cuvinte din Paris* (Editura Napoca Star, 2016). La fel de vastă e componența ei: din eseuri socio-culturale, interviuri, studii despre artă și urbanism, relatarea unor experiențe proprii, toate înglobate într-o viziune personală despre lumea de azi, despre omul din Est și partenerul său european. Stăruie impresia de mare sinceritate a autoarei în evocarea momentelor-cheie din periplul ei apusean și implicarea în mari proiecte culturale europene, susținând mereu cauza României și imaginea ei reală în lume. Părăsind Clujul natal în 2001 pentru a studia la Paris, Anita, fiica scriitorului Constantin Zărnescu, a trecut prin procesul de devenire civică și spirituală de la statutul de „cetățean român emigrant” la acela de „cetățean european” cu acte în regulă în 2007. Asta fără să rupă legătura cu românitatea; dimpotrivă, cultivând-o exemplar, cu demnitate, competență și aleasă simțire. Proiectele la care participă și cercetarea pe cont propriu vorbesc despre angajarea într-o consolidare a valorilor în spațiul european.

Interviul luat de Ion Barbu e lămuritor în multe privințe asupra activității desfășurate și configurează crezul autoarei de promovare a valorilor românești în spațiul Uniunii Europene, la 59 de ani de la impulsurile de unificare. Anita Zărnescu Leguay prezintă activitatea unor organizații interguvernamentale precum Uniunea Latină,

unde se pune un accent deosebit pe *diversitatea culturală* și pe specificul identitar al grupurilor etnice. Participând la conferințe ale Institutului de Relații Internaționale și Strategice, autoarea ia pulsul dezbaterilor privind viitorul Francofoniei, adoptând o atitudine critică și îmbinând spontaneitatea observației cu documentația și analiza obiectivă a fenomenelor. După un excurs eseistic despre Muzeul cheiului Branly „Jacques Chirac” din Paris, de fapt Muzeul de Arte și Civilizații ale Africii, Asiei, Oceaniei și Americilor, inaugurat în 2006, la concurență „prezidențială” cu Bibliothèque Nationale de France (François Mitterrand) și cu Centre Beaubourg (Georges Pompidou), autoarea ne introduce în extravaganțele urbanismului secolului XXI, descriind „orașul de mâine” văzut prin prisma globalizării în secvența intitulată *Note alarmante despre orașul postmodern*. Franța a fost decenii la rând modelul instituțional, politic și cultural pentru România. De ce n-au urmat președinții României postdecembriste exemplul președinților francezi amintiți prin întemeierea unor instituții culturale de anvergură?

Rodul unei colaborări fructuoase cu revista *Orașul*, unde a publicat o serie de articole informative, bine primite și apreciate ca atare, despre orașele devenite „capitale europene”, cartea Anitei adună aceste texte oferind posibilitatea unor evaluări socio-culturale și de administrație locală în legătură cu centrele desemnate și onorate cu titlul râvnit și de orașul nostru, dar neacordat, din păcate, în ciuda susținutei propagande revuistice. Așadar, alături de însuflețitoarea pledoarie *Cluj-Napoca și aspirația sa de Capitală Culturală*

Europeană, apar însemnările detaliate despre exemplaritatea administrării fondurilor culturale în „capitalele culturale” din 2013 până în 2016. Notele autoarei sunt scurte incursiuni în istoria și cultura orașelor recomandate ca duble modele de europenism: *Marseille (Provence, 2013)*, *Kosice (Slovacia, 2013)*, *Riga (Letonia, 2014)*, *Umea (Suedia, 2014)*, *Plzen (Pilsen) (Cehia, 2015)*, *Mons (Belgia, 2015)*, *Wroclaw (Polonia, 2016)*, *San Sebastian (Spania, Țara Bascilor, 2016)*. Fotografii atașate textului întregesc informația și sporesc interesul pentru cunoașterea acestor spații din perimetrul Uniunii Europene.

Preluând pasiunea părintelui său pentru arta lui Brâncuși, următoarele *cuvinte din Paris* vorbesc despre moștenirea și receptarea marelui sculptor în spațiul francez și european. Trăind de 15 ani la Paris, în *arrondissement XV „Vaugirard”*, „cartierul lui Brâncuși”, Anita simte o datorie morală să meargă pe urmele sculptorului și să scrie despre cum a rămas el în amintirea celor ce l-au cunoscut. Aici, talentului jurnalistic al Anitei i se adaugă vocația pentru evocare și stocarea memoriei. Emoționantă și exactă este descrierea locului unde a trăit Brâncuși pe *L'Impasse Ronssin* numerele 8-11. În paginile următoare, Anita se ocupă de ultimele documente din viața și opera lui Brâncuși, de atelierul restaurat al artistului, „Notre Seigneur Brancusi, le Crist de Roumanie”, după cum îl numea un bătrân credincios în 1986. Despre alte prezențe culturale românești la Paris se ocupă autoarea cărții în secțiunea *Miscelanea*. Nu lipsesc inserturile biografice, subiective, importante și elocvente, armonios incluse în preocupările profesionale, formând un tot unitar, redând frânturi de viață ce merită consemnate și etalate.

Bogat ilustrată și inspirat concepută, cu aspect de album sentimental actualizat, cartea semnată de Anita Zărnescu Leguay *Cuvinte din Paris* oferă o imagine concludentă despre publicistica autoarei, activitate pusă în slujba dragostei pentru frumos și pentru evidențierea valorilor românești în spațiul comunitar.

Viața văzută prin lentila romanului

Iuliu-Marius Morariu

Constantin Cubleșan
*Constantin Virgil Gheorghiu –
aventura unei vieți literare*
București, Editura Sophia, 2016

Cu un conținut ce reia parțial ideile și structura volumului *Escale în croazieră* (Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2011), volumul lui Constantin Cubleșan, intitulat *Constantin Virgil Gheorghiu – aventura unei vieți literare*, contribuie la readucerea în atenție a biografiei controversatului scriitor român din exilul parizian, ce a marcat secolul trecut prin romanul *Ora 25* (trad. Monique Saint-Cone, Paris, Librairie Plon, 1949).

În cadrul lui, autorul parcurge traseul vieții personajului investigat, folosindu-se deopotrivă de opera literară și de cea memorialistică.

Informațiile furnizate de cele două categorii de scrieri sunt apoi comparate cu însemnările altor contemporani ai săi, precum Mircea Eliade, Emil Cioran, Marin Preda sau Neagu Djuvara.

Enunțate succint în partea introductivă a lucrării (pp. 5-49), reperate biografice principale privitoare la scriitorul investigat sunt apoi redate, disecate și dezbătute în capitolele următoare. De altfel, scriitorul ține să clasifice opera lui Gheorghiu prin prisma a cinci categorii tipologice, ce corespund, fiecare, unei unități tematice. Astfel, există o categorie biografică (pp. 49-86), una religioasă (pp. 87-136), una documentară (pp. 137-156), una realistă (pp. 157-216) și una mitologică (pp. 217-244). Toate-și regăsesc însă seva în propria sa experiență de viață și în evenimentele care l-au marcat (p. 69).

Spiritualitatea se numără între elementele care-i definesc opera. Fie că evocă aspecte privitoare



Horváth László

Duel II

la cultura tradițională locală, la slujirea sacerdotală a tatălui său sau la diferite momente prin care a trecut, Virgil Gheorghiu își presară descrierile cu referiri la bogata spiritualitate ce caracterizează poporul român. În cadrul acesteia, Ortodoxia are un rol foarte important, după cum ține să sublinieze Constantin Cubleșan:

„Ca și alte scrieri cu caracter... inițiativ, *Cum am vrut să mă fac sfânt* este un roman pretext pentru Constantin Virgil Gheorghiu, pentru a introduce metodic cititorul în universul teologic și ritualic nu mai puțin, al Ortodoxiei în același timp, preluând în epicitate sa elemente de



cultură generală, explicate oarecum... enciclopedic. El vorbește pe-nțelesul copiilor, dar și pe-nțelesul oricui, despre păcatul originar, despre Taina Botezului, cu semnificația celor trei cufundări în apă („înseamnă cele trei zile pe care le-a petrecut Hristos în mormânt. Sub pământ. Orice om botezat suferă moartea lui Hristos, punerea în mormânt și învierea”), despre Marele Mir și despre pâinea și vinul care, „după sfințire nu mai sunt pâine și vin, ci aievea Trupul și sângele lui Hristos” (pp. 52-53).

Uneori, exegetul vede lumea prin ochii scriitorului, asumându-și calitatea de martor. Atunci, el insistă cu precădere asupra unor aspecte de natură stilistică. Iată, de exemplu, cum caracterizează el un pasaj dintr-o operă de tinerețe (*Cu submarinul la asediul Sevastopolului*):

„Prozatorul se știe încă poet și de aceea mizează, facil, pe sensibilitatea duioasă a... *spectatorilor*, cărora le oferă un edulcorat cadru natural, pictural, contrastant celui auster al spațiului recluzionar, din care se poate evada numai cu privirile, trecute prin fereastră, spre un *afară* întornat, o lume vegetală, mistuită și ea de germenii morții inevitabile” (p. 160).

Pasaje mai puțin plăcute din biografia autorului nu sunt nici ele omise în cadrul analizei. Disputa ce l-a avut în centru în anii '50, care a mobilizat aproape toată intelectualitatea românească aflată atunci în exil la Paris, este și ea prezentată în paginile dedicate lucrării *Omul care călătorea singur* (trad. Gheorghiu Ciocoi, Editura Sophia, București, 2010). Aici, după ce prezintă modul în care s-au desfășurat ostilitățile, Constantin Cubleșan remarcă atitudinea atipică a lui Gheorghiu:

„Atacurile au venit din toate părțile. Presa de dreapta, ca și cea de stânga, nu contenea a-i aduce acuze, nefondate în bună parte, întrucât totul se învârtea în jurul a câtorva pasaje traduse tendențios din respectiva carte de reportaje. Constantin Virgil Gheorghiu n-a dat însă nici o replică și nu a considerat că trebuie să se disculpe public. A simțit însă nevoia relatării faptelor și a împrejurărilor în care a scris aceste pagini, pornite, în fond, dintr-un angajament sincer de pe pozițiile sale de martor la eliberarea românilor basarabeni de sub teroarea sovietică” (p. 62).

Lucrarea lui Constantin Cubleșan se constituie așadar într-o analiză critică, într-un periplu ghidat prin vasta operă romanescă și nu numai a lui Constantin Virgil Gheorghiu. În cadrul ei, cititorul poate identifica o parte dintre sursele care l-au inspirat. El beneficiază de asemenea de o expertiză avizată cu privire la aspectele filologice. În același timp, îl descoperă însă pe scriitorul de dincolo de text, pe cel care ține condeiul și care, cu ochii adesea umeziți, evocă momente din propriul său parcurs. Un scriitor ce-și șterge adesea, ștergărește, cu colțul batistei, lacrimile pricinuite de evocarea unor amintiri nu tocmai plăcute, un om a cărui inimă bate mai puternic atunci când este supus unor emoții puternice, un sacerdot ce ține să prezinte, cu entuziasm, atât aspecte din trecutul Bisericii Ortodoxe, pe care o va și sluji la bătrânețe, cât și crâmpie din viața ei actuală, subliniindu-i actualitatea trăirii. Pentru reușita de a oferi publicului interesat de el, un Gheorghiu viu, emoționat, a cărui viață nu mai poate fi privită astăzi separat de literatura pe care a produs-o, Constantin Cubleșan merită felicitat.

Metode de supraviețuire în filosofia lui François Bréda¹

Valentin Trifescu



Portretul lui François Bréda (2014) de Rareș Balarău

foto.: Nicolae Romanișan

Existența este o mare călătorie, un etern exil, un pelerinaj spre Ierusalimul celest, care nu se face, contrar aparențelor, niciodată singur, ci întotdeauna cu și prin intermediul celorlalți. Omul devenit *Homo viator*, în lunga sa călătorie, va face nenumărate popasuri, va primi ajutor, mâncare și găzduire din partea celor întâlniți pe drum. Importanță este parcurgerea drumului către *Destinație*. În acest *sens* (direcționat), François Bréda a trasat parcursul său ontologic: „*Acolo* îmi aleg, în consecință, locașul etern, Cetatea mea eliziană, unde «moartea», această sperietoare priapică a tuturor grădinilor istorice, nu are viză de intrare, acolo în capul lor, acolo am să subzist și acolo voi fi alimentat, printr-un proces continuu de sacrificiu, cu sângele și cu funcționalitatea trupurilor lor în veșnică reconstrucție. / Exist pentru

că există ei, și până ce există ei, alt ascunziș ontologic mai bun nici nu ar fi putut găsi nici un alt om. / A fi în cei ce vor veni: iată singura depășire posibilă a condiției umane²².

Doar marii exilați cunosc care sunt metodele de *supraviețuire*. Ovidius a știut foarte bine că se poate (re)ajunge în Cetatea eternă, în Roma (citită în oglinda Adevărului: amoR) mult iubită doar prin *prezența* spiritului, nu și prin cea a trupului: „Pornește, cărticică, spre patrie, te du... / Așa a fost să fie, să te întorci doar tu! [...] / Preascumpă țara noastră sărut-o-n locul meu, / Și voi simți, iubito, că o sărut chiar eu! / Și dacă dintre oameni se va găsi cumva / De mine să întrebe vreodată cineva, / Răspunde-i doar atâta: că printre vii sunt mort [...] Dar când în Roma noastră acasă te-îi ivi, / De tot necunoscută acolo tu nu-i fi [...]”²³.

La fel ca epistola/cartea/textul-gând expedit(ă) de Ovidius, și François Bréda aruncă peste oceanul temporal sticla *personalizată* cu mesajul său existențial, în *speranța (celui care crede)* că aceasta va ajunge la țărâm, în *portul credinței* în veșnicie. Odată ce ființa este lansată într-un *aeternum exilium*, timpul este suspendat, sărit sau traversat cu viteza gândului, în așa măsură încât cei morți devin contemporani cu cei vii și invers. *Comunicarea* racordată la frecvența lui „ex-”, care unește într-o *comuniune* a gândului oamenii peste timp, este făcută într-un veșnic Acum reactualizat și printr-un corp dialogal *comun*: „Deoarece de la o vreme, precum i-am semnalat și lui Atticus, nu mai dialoghez decât cu cărțile și cu morții, adică cu cei care nu mai poartă masca unei mase organice geometrizzate, hai să întocmești câteva misive oarecum «pe deasupra» acestui fluviu heraclitian pe care îl numim timp, câteva rânduri, în aparență lansate la întâmplare, dar în fond scrise cu speranța certă, adică cu certitudine că vor fi citite măcar de către o singură persoană în prezent încă virtuală, care să înțeleagă semnul și importanța acestui «zbor» pe deasupra oceanului temporal, în care lansez acum, aidoma unui căpitan de vas devenit Icar, prezenta «sticlă cu mesaj», la confecționarea căreia asistă, de pe un alt plan ontologic, și Destinatarul”⁴.

Cuvântul scris sau rostit este un mijloc transportator în timp al Eului, adică un mijloc de călătorie dincolo de moarte. Mai mult, ființa capabilă de a supraviețui devine cuvânt, confundându-se și sancționându-se cu acesta⁵. Însă, după cum bine observa Victor Kernbach, „nu orice cuvânt sau nu orice idee este logos”⁶. (Re)citirea unei scrieri încărcate cu mesaj nu este un simplu exercițiu ritualic, ci reprezintă o aducere în prezentul istoric, sau la viață, a mesajului original/original. Prin oficierea lecturii, Autorul și Cititorul formează un corp comun în sensul unirii Subiectului cu Obiectul⁷, a expeditorului cu destinatarul sau a elementului masculin (activ) cu elementul feminin (pasiv). Dar pentru François Bréda, limba (la fel ca mitologia sau teatrul) are „la îndemână un timp special, un timp atemporal, un pseudo-timp sau mai precis un adevărat «anti-timp»”⁸. Ieșirea din istorie și intrarea în poveste (în mit) se face prin limbă, folosită în ipostaza rituală, care reprezintă codul de acces către o comunicare *extraordinară*. Pe lângă transmiterea unui mesaj, limba, în calitatea sa mitică, oferă mai ales o iluminare, care implică o retrăire a ideii inițiale (nealterate de cunoașterea științifică, poetică, sau filozofică) sub sentimentul simultaneității cu momentul original⁹.

Cuvântul umple corpul viu, la fel cum vinul umple ulciorul de lut: „Eu sunt «Vinul», Textul / Tu ești «Amfora», adică receptarea”¹⁰. În același timp, pentru François Bréda, după ce a urmat experiența horatiană, *vinul* este un text *divin* care ne unește în și prin Bacchus, oferindu-ne beția *beatitudinii* unei existențe din care doar zeii se împărtășesc. Vinul reprezintă un mijloc de acces spre lumea zeilor, transformându-ne în entități *divine*: „*Di Vinul De Vine Vin. / Vinul Vine Din Di Vin. / Beția e Beatitudinea Di Vină De Venită umană. / Deus est semper beatus*”¹¹.

„Întâlnirile de gradul trei” vor produce oricărui om o spaimă vecină cu moartea, astfel că *întrevederea* dintre Zeu/Bacchus și muritori va lua forma unui joc ritualic în care vinul devine un mijloc de inițiere și de atenuare a diferențelor¹². Vinul va deschide ochiul minții, sau cel de-al treilea ochi, și va face posibilă vederea adevăratei „fețe” a Zeului. Ca într-o poezie incantatorie, ca într-un vers de petrecere goliardă, având în minte ca reper inițiativ versul horatian „Tulburător de dulce, în piept, pe zeu îl simt...”, François Bréda formulează secretul întâl-



Gaál András

„Peisaj inuman

nirii metamorfozante: „Vinul este Elixirul Nemuririi / Toți Băutorii devin Bacchus. / Cine sunt «Zeii»? Bețivii. / Cine sunt «Bețivii»? Zei. Ei trăiesc în *Tine*, în *Tinerete și Tihnă Veșnic «Vestică»* pe *Insulele Fericite ale Fericitorilor («Insulae Beatorum»)*”¹³. Bacchus se va defini astfel ca un „infini trăit în finit”¹⁴, ca un „zeu intermediar între oameni și zei, între contrarii”, ca un omolog a lui Eros Kosmogonos, a celui zeu care „[...] prin natură, nu-i nici muritor, nici nemuritor, dar în aceeași zi, când prosper și plin de viață, când extenuat, murind și înviind. Ceea ce câștigă îi scapă ca să recâștige; tot așa, este la mijlocul drumului între ignoranță și știință. Este o forță neliniștită, totdeauna în căutare, fără odihnă [...]”¹⁵.

Lumea lui Bacchus este o lume teatrală întoarsă pe dos, o lume inversată, în care cel mic devine mare și cel mare devine mic. Însă toate aceste travestiri și inversări de roluri se produc într-o manieră comică¹⁶, deoarece „Bacchus este epicureian și ludic, dacă nu comic”¹⁷. Printr-un joc polarizat și printr-un carnaval circular, avându-l ca personaj/spectator central pe Bacchus, se recrează facerea lumii prin intermediul unei piese de teatru. După cum spunea Vasile Lovinescu, „[...] Teatrul este sistola și diastola lui Dionysos, deci a lumii [...]”¹⁸. Bacanții-actori, interpretează beți, după ce au băut *vinul divin* cu efect *supranatural*, o scenă ce recrează cosmogonia unei lumi alternative ce poate fi văzută doar cu *ochiul însetat* de cunoașterea celeilalte lumi, a lumii de dincolo de realitatea noastră concretă. François Bréda ne spune că: „În lumea fluidă, umidă, «umorială» a Vinului, în «oceanul» nemărginit, sau cu-hotarele-pierdute-în-zări, ale arhidramaturgului Bacchus, totul are o înfățișare manifestativă, o altă concretizare imaginală decât pe «continentul» solid și relativ static al Conștiinței Treze”¹⁹.

Marea întâlnire cu zeii este mediată de un act sacrificial, de o consubstanțiere cu victima *divină*. Hora de bacanți din jurul stâlpului în care este atârnată o piele de țap, ca personificare a lui Bacchus, îl obligă pe zeu să se sfâșie și să-și împartă sacrificial trupul, în mai multe bucăți²⁰. Potrivit lui François Bréda, „Actul sacrificial se va termina prin intrarea în corpul oficianților a Victimei, pentru ca acolo, ca într-un incubator, ea să-și poată începe misiunea de a pune stăpânire pe «mama» sa gazdă. / «Sângele» acestei Victime Vegetale care este Vița de Vie, *alias* Bacchus, va fi «Sacrificat» pe altarul Gâtului de către Adepții cultului. / Drogul vegetal lichid, răs-

pândit prin convoiul «cărutilor» de propagandă a itinerantului propagandist Thespis, va cuceri rând pe rând toate comunitățile Greciei sobre. / Alaiul lui Bacchus este de fapt un extras vizional al «procesiunii» geografice a lui Thespis. / Dionysos-Thespis, sub pretextul inventării Genului Dramatic, «exportă» în realitate Vinul. *Homo bacchicus* va concepe totul într-un mod extatic: el percepe (văz, auz etc.) și trăiește (mâncare, băutura, activitate sexuală) exagerat, abuzul devenind forma lui de viață”²¹. În această ordine de idei, Charles Baudelaire, un alt mare inițiat al „excursiilor” beatificatorii și confrate spiritual al lui François Bréda, știe foarte bine că vinul are calitatea mistică de a transforma gândurile celui aflat sub influența băuturii inițiatice, acestea supradimensionându-se și modificându-se. Printr-un proces mistic de metamorfoză, va lua ființă o *a treia persoană*, hibridă, intermediară, superioară și *spir(i)tuală*, unde „[...] l’homme naturel et le vin, le dieu animal et le dieu végétal, jouent le rôle du Père et du Fils dans la Trinité; ils engendrent un Saint-Esprit, qui est l’homme supérieur, lequel procède également des deux”²².

Note

- 1 Text din volumul omagial dedicat lui François Bréda.
- 2 François Bréda, *Scrisori despre comicalul existențial. Corespondență transtemporală*, Editura Grinta, Cluj, 2006, p. 10.
- 3 Publius Ovidius Naso, *Epistole din exil*, traducere de Eusebiu Camilar, prefață, note și indice de Toma Vasilescu, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. 5-7.
- 4 François Bréda, *Scrisori...*, p. 7-8.
- 5 Idem, *Déclin & Déclit*, Editura Remus, Cluj, p. 48.
- 6 Victor Kernbach, *Mit, mitogeneză, mito:feră*, Editura Casa Școalelor, București, 1995, p. 72.
- 7 François Bréda, *Déclin...*, p. 38-39.
- 8 Idem, *Ființă și teatru*, Editura Dacia, Cluj, 2003, p. 31.
- 9 Victor Kernbach, *Mit, mitogeneză...*, p. 76.
- 10 François Bréda, *Scrisori...*, p. 120.
- 11 *Ibidem*, p. 33.
- 12 *Ibidem*, p. 31.
- 13 *Ibidem*, p. 32.
- 14 Vasile Lovinescu, *Incantația sângelui (câteva elemente esoterice din iconografia și literatura cultă)*, ediția a II-a îngrijită de Alexandrina Lovinescu și Petru Bejan, prefațată și adnotată de Petru Bejan, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 58.
- 15 *Ibidem*, p. 70.
- 16 François Bréda, *Scrisori...*, p. 29.
- 17 *Ibidem* p. 30.
- 18 Vasile Lovinescu, *Incantația...*, p. 57.
- 19 François Bréda, *Scrisori...*, p. 28.
- 20 Vasile Lovinescu, *Incantația...*, p. 72.
- 21 François Bréda, *Scrisori...*, p. 114.
- 22 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, préface de Maurice Nadeau, Union Générale d’Editions, Paris, 1962, p. 40.

Geo Vasile

Insomnie, posibil infarct

Si dedica al poeta ed ermeneuta
Giovanni Zamponi

Te-ai trezit încă viu la Roma sub luna gravidă a calendarului iulian sau gregorian să străbați peninsula de la o mare la alta, țelul tău a fost purgatorial, insomnie, infarct, Adriatica era la ea acasă, tu nu, ea era calm-azurie, tu erai feripriv, între două atentate și după două cutremure același rol de compoziție și protocol perpetuu, după ce-ai traversat zeci de tunele săpate-n inima colinelor și munților, apeninicul masiv Gran Sasso, așteptat de thaumaturgul din Smerillo, apostolul Ioan discipol al divinului Alighieri, recitator pe de rost al miilor de versuri din Divina...slujba din acea binecuvântată duminică de 18 decembrie încoronând-o prin ultimul Cânt -XXXIII- din Paradis:

"Fecioară mamă, a Fiului tău Fiică..."

.....
"Iubirea ce urnește și soarele și stelele"

Insonnia, possibile infarto

Se dedică poetului și hermeneutului
Giovanni Zamponi

Ti sei svegliato ancora vivo sotto la luna gravida dell'inverno giuliano o gregoriano a percorrere la penisola da un mare all'altro, la meta è stata purgatoriale, insonnia infarto, l'Adriatico era di casa sua, tu no, egli era calmo-azzurro, tu avevi il ferro basso, tra due attentati e dopo due terremoti lo stesso ruolo di finzione e perpetuo protocollo, dopo aver attraversato decine di gallerie scavate nel cuor delle colline e dei monti, l'appenninico massiccio Gran Sasso, atteso dal thaumaturgo di Smerillo, l'apostolo Giovanni discepolo del divino Alighieri, recitatore a memoria di migliaia di versi della Divina... incoronando la messa di quella benedetta domenica dell'ultimo Canto- XXXIII- del Paradiso:

"Oh, madre vergine figlia del tuo figlio"

.....
"Lamor che muove il sol e laltre stelle."

Cinci distihuri

Ești o zeitate care se distruge pe sine sau un nimic care se nimicește pe sine.

Cei din vechime credeau că bucuria iubirii sau joi d'amor este singurul obiect al poeziei.

Poezia își stăpânește obiectul fără a-l cunoaște, filosofia își cunoaște obiectul fără a-l stăpâni.

Mori de bucuria a ceea ce nu poate fi stăpânit, trăiești stăpân pe ceea ce nu poate oferi bucurie...

Cel ce stăpânește irealitatea cea mai intensă, va dezlănțui realitatea iadului ce-l va strivi...

Cinque distici

Sei una deità che stermina se stessa oppure un niente che annienta se stesso.

Gli antichi credevano che la gioia dell'amore oppure *joi d'amor* è il solo oggetto della poesia.

La poesia s'impossessa del suo oggetto ignorandolo, la filosofia conosce l'oggetto senza impossessarne.

Muoi dalla gioia di ciò che non può essere posseduto, vivi in possesso di ciò che non può offrire gioia.

Quello che s'impossessa della più intensa irrealità, va scatenare la realtà dell'inferno che lo schiaccerà.

Evagatio mentis

Fuga sufletului de confruntarea cu sine și trecerea anxioasă din nălucire-n nălucire,

flecăreala zadarnică despre sine, sete neostoită de a vedea doar de dragul ispitei,

zbucium peren precum cel al talazurilor mării negându-se unui țel, neputința chinuitoare de ritm, armonie în a vesti deschiderea cerurilor, pradă păcatelor, vegetală, tulbure melancolie.

Evagatio mentis

Fuga dell'anima dal confronto con sé, ansioso avvicinarsi di vaneggiamenti,

chiaccherio sterile su di sé, inesausta sete di vedere solo per amore della tentazione,

perenne contorcersi pari ai frangenti del mare, negadosi ad una meta,

tormentosa impotenza di ritmo ed armonia nel presagire l'apertura dei cieli, in preda ai peccati, vegetale, torbida malinconia.

Cercel de perlă

Oh, Manon, te rog să-ți lipești urechea cu cercel de perlă de coronarele mele croșetate din bisturiu, îmi deschizi doar puțin pieptul ca pe o carte pe care toți s-au abținut și s-or abține s-o citească cruțându-mi intimitatea arderii pe rug.

Inima n-ai cum s-o auzi, palpitul ei e încă oprit ca ceasul din filmul acela de Bergman, zace pe masa chirurgului lângă electrozi...

Arde-ți veșmintele la polul nord al morgii și-ntinde-te lângă mine, roagă-te pentru mine și citește-mă, bate tu în locul inimii mele cât timp sunt plecat, poate fără întoarcere, fii tu cronica vieții și cărții mele, fii tu, oh Manon, amintirea absenței mele din orașul impur

unde „zadarnic flaute cântă în aste zile zile păgâne la vânt s-au dus aspirații nimic nu rămâne”
- poate doar trandafirul de-azur -

Orecchino di perla

O, Manon, ti prego d'incollare l'orecchio dall'orecchino di perla alle mie coronarie lavorate al bisturi, apri un po' il mio petto come un libro che tutti si sono astenuti e si asterranno dal leggerlo, rispamiandomi l'intimità dell'immolazione sul rogo.

Il cuore non lo sentirai, il suo palpito è ancora fermo come l'orologio di quel film di Bergman, giace sul tavolino del chirurgo accanto agli elettrodi...

Incendia il tuo vestito al polo nord dell'obitorio stenditi accanto a me, prega per me, batti tu al posto del mio cuore mentre io non ci sarò, forse per sempre, sia tu la cronaca della mia vita, del mio libro, sia tu, oh Manon, il ricordo della mia assenza dalla metropoli impura
ove „indarno flauti suonano in queste giornate pagane, scompaiono col vento speranze e nulla rimane „*
- forse solo la rosa azzurra -

* la citazione fa parte di una poesia di George Bacovia tradotta dal sottoscritto

Din volumul inedit:
Gânduri conexe. Pensieri connessi

parodia la tribună

Geo Vasile

Cinci distihuri

Traducător și critic și-istoric sunt un pic, nu-s chiar o zeitate, dar nici chiar un nimic

Ba azi știu bucuria iubirii cu lungi stihuri s-o cânt, dar deocamdată o fac doar în distihuri

Poezia română peste milenii fie obiect de studiu lumii, ca și-o filozofie

Trăiești cu bucurie de stăpânești o limbă străină de se poate, ce-n alte lumi te plimbă

Dar cel ce stăpânește italiana intens, avea-va-n toată lumea în viitor un sens...

Lucian Perța

#nastybusiness

un moment de neatentie și m-am trezit pe meleaguri subterane, într-un fel de buncăr, așa zice, mă rog, ceva între lagăr de concentrare și concurs televizat și mulți tineri în combinezoane portocalii frământau roci între degete, eram înconjurați de pereți poliedrici din diferite materiale, care, când expiram, se abureau în locuri random, și noi, aștia, invitații sau deportații – dumnezeu știe ce eram – trebuia să ne alegem câte un colț și-apoi fiecare să-și mănânce gâzele care-i mișunau pe perete, înainte ca vreuna să parcurgă vertical și nestingherit suprafața albă – dacă scăpai din vedere vreun trupușor blindat și nu-l vânai din două mișcări de maxilar, publicul aplaudaci te descalifica sau, în caz inspirat, te împușca, eu încercam să trișez în toate felurile, ba luam o muscă între gingie și limbă și-o înmuaiam acolo bine până murea sugrumată în spuma salivei, ba înhățam o furnică și-i dislocam trupul între incisivi, așa mă consolam cu gândul că nu-s decât boabe de piper, apoi că-s într-o țară africană, îmi țineam ședințe tacite de-mbărbătare, însă reflexele de vomă se înteteau scrâșnet cu scrâșnet, încât, dimineața, chiar m-am scobit prin gură să văd dacă nu mi-au rămas oare niște piciorușe rătăcite printre molari.

contorsiunea N

ești între promoroacă & funingine – innebunirea, un gliss dement pe țevile puștilor de vânatoare atârnate pe pereți. m-am antifonat până-n oase, dar tu expiri mai tare decât ții-e glasul. primește-mă în plămâni tăi pop-up, tu luminează, tu câine.

no filter

(A)

firește că-ți ies poze mult mai clare, mai luminoase cu el, doar e aprilie, mie mi te-ai lăsat în ianuarie și trebuia să peregrinăm printre nămeți până la ghiașul cu păsule, cald, iar acolo, dracu a făcut să-mi dau peste bendeu și să-mi amintesc abia pe urmă: n-am bani schimbați. te-am părăsit, deci,

pentru o vreme, blestemând tot drumul lumina slabă a lui gerar, desaturation
► sharpen tool ► contrast, îmi repetam, secretul să ajungem pe instagram. și firește că, exact când să dau buzna în primul

schimb valutar, mă văd încolțit de editor, cel ce-mi datorează banii din drepturile de autor pe trei ani, și mă trage de mustați și-l trag de guler până ajungem să ne tragem de șireturi, iar. iubirea mea maniheistă, în tot acest timp, tu m-aștepti palidă

și devotată în restaurantul colț cu loteria, îngheți de frig, dar refuzi să-l rogi pe chelner să te mute la o altă masă, *nu există poeme unse cu toate al file*, îți repeți. intru, m-apropii, chipul tău de precistă e-o planetă albă și autosuficientă.

ali baba

ne-ntorceam pe scuter, nu mai știu de unde, viram de pe cantemir pe străduța mea trecând printr-o zonă scutită de statul la roșu (sau, cel puțin, așa am ales să credem) și am văzut un ins într-o uniformă albastră și zdrențuită, ne aștepta călare pe-un kawasaki negru, era urcat bine pe trotuar și ne-a făcut un mic gest, noi am mușcat-o din plin: era ali baba, tatăl interlopilor din oradea, mort demult și viu în parte; ne-a luat cu forța (puterea minții, fizic era fleașcă), învățase câteva trucuri noi dincolo, și ne-a vârat într-o casă cu mulți impostori, cam ca-n mijloc la deschidere, scena când îl iau ăia pe andrei, tânărul strungar, în mașină, și-l silesc la chestii, casa era, de fapt, o bază de antrenament a forului suprem, multe mese festive de jur-împrejur, ne puteam relaxa, și, la fel de bine, atârnam din când în când, legați la brâu c-o frânghie, paralel pe-o sită orizontală, și frânghia se lăsa și ne izbea de sita ghimpată și vreo trei inși ne scuipeau de sus, de la tribună, cu o seninătate împărtășită, vergeturile tale se deschideau, mie îmi ieșeau coastele: poate că nimic nu e mai rău, decât să nu-ți poți lua nici măcar libertatea de a te simți umilit.

10+

când numărul celor care te vor mort ajunge la zece te întrebi dacă mai ești un om bun

cântam la flaut în subterană când l-am văzut pe tipu cu cearcăne roz bombon și o inscripție

dezlipită *u.s. army* pe hanorac țopăind spre covorașul meu cu franjuri și pete zen

(cu cât se încrunta mai tare cu atât îmi măream punga plămânilor și viteza degetelor de pe instrument) mi-a șutat în pălărie și bănuții s-au răsfireat și speranța mea că într-o zi



Mihók Tamás

vom lenevi cu toții sub aceleași țevării deratizate deci tu erai s-a răstit și treaba asta

cu imperfectul m-a pus serios pe gânduri

când numărul celor care te vor mort ajunge la zece ai dreptul la o singură dorință

dorința lor.

am ieșit din biserică neo

ca dintr-o clădire cuprinsă de flăcări, fiind pomelnicu lu bunu, nu era admis să lipsesc, ba mai mult, aveam locuri

rezervate în primul rând, în fața pastorului grizonat, cu zâmbet îngăduitor de Hugh Grant, am ieșit, deci, și îmi repetam în gând inepția

din rugăciunea de încheiere: doamne, sunt prezenți astăzi și membrii familiei îndoliate, doamne, pe care i-am înmormântat săptămâna trecută, doamne; o, băga-mi-aș,

doamne, îmi zic (acum sunt în siguranța pe care ți-o conferă solitudinea, pe un terasament de beton, turtesc de jur-împrejur o doză de cola),

cum ai permis tu să vin aici, de unde bunicu a fost excomunicat cu urale și trâmbițe, fiindcă vezi-doamne (vezi, doamne?) a făcut evaziune

fiscală, securiștii i-au căzut în cărcă taman când Béla, un ucenic tâmplar, plecat cu hoaverii la birt, a uitat pe masa din atelier niște foite,

cât 50 de lei azi, mă rog, să-ți lustruiești țițelele la merceria din centru, doamne, cum ai permis să vin aici, unde el a refuzat să mai vină, de fricile tale,

doamne, încep să mă tem, așa cum, de altfel, mă tem de fricile tuturor ființelor create de tine; nu-mi amintesc să fi avut vreo altă frică, una proprie, doamne,

una fabricată de mine și pentru mine, așa cum l-ai fabricat tu pe fiul tău, să cunoști prin el frica și, tot prin el, să amuțești.

Jack Spicer



Jack Spicer

Jack Spicer (30 ianuarie 1925 - 17 august 1965) este un poet american inițiator al mișcării avangardiste *San Francisco Renaissance*, din care au mai făcut parte și poezii Robert Duncan și Robin Blaser. De-a lungul scurtei sale vieți a publicat extrem de puțin, doar șapte broșuri foarte scurte de versuri, iar după moarte a lăsat în urmă un cufer plin cu manuscrise pe care prietenii săi, Peter Gizzi și Kevin Killian, le-au adunat în volumul *My Vocabulary Did This to Me*, cuprinzând toată opera poetică a lui Spicer, premiat cu American Book Award în 2009. Dincolo de simpatiile fățiș exprimate pentru cultura *gay*, Jack Spicer a format și influențat un cerc foarte select de poeți precum Jack Gilbert și Richard Brautigan, ultimul dintre ei dedicându-i celebrul său roman, *La pescuit de păstrăvi în America*.

Poemele au fost selectate din volumul *My Vocabulary Did This to Me*, Wesleyan University Press, Connecticut (2008).

Sfântul Graal

Graalul este opusul poeziei
Ne umple în loc să ne golească precum o cupă
din care cei morți își sting setea.
Graalul în care Cristos a sângerat și cupa
abundenței din mitologia
irlandeză
Poemul. Opusul. Nostru. Neîmplinit.
Acele lumi îi îndeamnă pe semeni să fie la fel de
apropiați
precum e Graalul de buze.
Sălbatice în mândria lor jivinele dau târcoale
pădurii
amenințătoare.

Legenda Graalului

Pe mare
(Nu apare niciun ocean în toată legenda
Graalului)
E o bărcuță.

Acolo se găsește mereu câte un singuratic să o
cârmească.
Numele lui e Kate ori Bob ori Mike ori Dora și
are sexul aproape
la fel de obscur precum propriul trecut.
Totuși el va fi întâmpinat de corabia unor
domnițe încântătoare ce-l vor
îmbălsăma cu nard și mirodenii și i se vor
închina
La fel ca oceanului
Din întinsa-ndepărtare.

Cartea lui Lancelot

Lancelot i-a tras-o Guineverei doar de patru ori.
I-a tras-o Elenei de cel puțin douăzeci
De ori. Ea a născut un copil și a murit
din cauza asta.
Lancelot a evitat să răspundă la întrebarea
„Ce este Sfântul Graal?”
și atunci nimeni nu i-a adresat-o.
Toată zăpada de pe crestele munților
A fost
Pentru o vreme
Singurul lui răspuns.

Cartea Guineverei

În această ceașcă de ceai și-a vărsat Cristos
sângele. Ești atât de drăguț, Lance
Toți scutierii tăi sunt atât de drăguți
Că ar face o mătă să baune.
Am visat noaptea trecută cum trupul tău a
devenit o aventură
fără sfârșit. Nici caii sălbatici
Nu îți puteau desprinde membrele de trup.
Eu
Eram întreg pământul peste care pășeau
Piatră, nisip și apă.
Cristos și ceșcuța de ceai
S-au băgat mereu între noi.
Am fost o vrăjitoare, Lance. Trupul meu nu era
pământul, iar al tău nu era
caii sălbatici și nici ceea ce caii sălbatici nu au

putut sfâșia
Pe furie, trupul tău m-a trezit
Și abia atunci am zărit dimineața

Cartea lui Galahad

Galahad a fost inventat de spioni americani. Nu
găsesc niciun motiv
să cred că ar fi existat.
Pentru unii agenți din lumea asta adevărul și
minciuna sunt
amuzante. Galahad s-a amuzat
Atunci când s-a născut fiindcă pântecul mamei
sale arăta extrem de
caraghios. S-a amuzat și de gândul că ar putea
deveni un erou.
În timp ce se amuza copios carnea a început să
cadă de pe el
Iar Graalul s-a înfățișat înaintea lui sub chip de
lanternă.
Dacă e într-adevăr ceva de văzut
Se află dedesupt.

Cartea lui Merlin

*Wohin auf das Auge blicket
Moor und Heide rings herum
Vogelsang uns nicht erquicket
Eichen stehen kahl und krumm.*

Rătăciți în amenințarea propriei lor aventuri
Căutătorii Graalului *im Konzentrationslage*
Un evreu a furat prima oară Graalul
Și tot în el și-a găsit sfârșitul
Cam asta e pe scurt istoria Marii Britanii.
Politica nălucirilor lumești este la fel de
întâmplătoare precum cea a
regatului mesopotamian
Merlin (care a prorocit cel puțin două direcții în
albia
râului.)
*Maer-
Chen ausgeschlossen.*

Cartea morții lui Arthur

Marilyn Monroe e asaltată de o cutie de
somniafere
Ca de un roi de viespi înfuriate
Străpunge-mă cu lancea, îmi zice
Străpuns-o-am cu lancea, zis și făcut.
Răspunsurile și întrebările sunt mereu aceleași.
Nici nu mai țin minte vremea
când nu eram rege. Sabia înfiptă în stâncă e doar
un basm de adormit
copiii inventat de mama mea.
În schimb, e înfiptă în Marilyn. Iar acum că
plutește întinsă în barcă sau se
refugiază la mănăstirea de maici sau apare
moartă în toate ziarele
el este singurul care poartă rușinea, nu eu
Eu sunt rege.

Traducere și prezentare
de **Andrei Mocuța**

Ceasul lui Sadoveanu

Constantin Rupa

Premiul III la Concursul Național de Literatură „Ioan Slavici” 2016, secțiunea Proză scurtă

„...se simțea moștenitorul unei culturi așezată *illo tempore* ca o punte între două lumi. Un cap de pod era Byzantionul, care trăia în sclavia mitului și a phantaziei grecești, făcând din *Kyrie eleison* imnul omului sedus de tot ce își are originea dincolo de certitudini. Celălalt, lumea vest-europeană, care nu s-a eliberat niciodată definitiv de demonii magiei, întrebându-se și astăzi de ce măsurarea cu rigla și compasul dă mereu un rest transcendent. E ca și când, între Michelangelo și iconarul fără nume de la mănăstirea Prodromos, ar sta mândru un Meșter Manole, arătând că între o poezie a pietrei și o poezie a mierii, între Apus și Orient – dihotomia îi aparține lui Papini –, există un loc al convergențelor, un tărâm de o seducătoare...”

...Seducătoare, ce spun, răvășitoare era pentru mine Isabel. Ființa de aer pentru care făceam înjosoare eforturi să nimeresc ca din întâmplare, la cursuri, alături de ea. Și ce fericit eram când puteam să-i respir parfumul, să-i ating aripile, să-i aud gândurile. Blondă, cu ochi de un albastru ireal, ca de Voroneț,

Isabel era mirajul care îi transformase pe toți băieții din an în umbrele frumoasei fără corp. Cu privirea cufundată în vreo carte, când nu scruta un univers paralel, Isabel ne intimida cu obsesia ei maladivă pentru basme și mituri, o referință arhaică nelipsind din niciun eseu al ei. Pierdusem deja șirul prelegerii când profesorul L., o somitate în istoria literaturii române moderne, se ridică de la catedră și porni să-și facă obișnuitul rond de final printre studenți. În ciuda defectului său de vorbire, studenții se înghesuiau întotdeauna la cursurile lui, visând să-și vadă numele în noua serie a revistei *Lucifer*, pe care profesorul o păstora de câțiva ani buni.

„...În căutarea unei înțelegeri profunde a satului românesc, prozatorul nostru a ajuns să fie, cum singur o spune, un „faur aburit”. Puțini dintre contemporanii lui l-au văzut și înțeles dincolo de aptitudinea nativă pe hermeneutul care își ștergea sudoarea și cobora în abatajele miturilor, cutumelor și a tot ce alcătuiește spiritul acestui pământ. Pentru asta a citit el temeinic toată colecția revistei *Șezătoarea* a prietenului său Artur Gorovei. Pentru asta a învățat limba ebraică și a studiat Kabbala cu ebraicistul ieșean Moshe Duff, reînnodând în *Creanga de aur*

tradiția pythagoreică de pe tărâmul lui Zamolxis”.

Am ciulit urechile, „Ceahlăul literaturii române” mi-a părut și mie un autor mult mai profund decât l-a citit Călinescu... „Să luăm ca exemplu pasiunea lui pentru șah, pentru acest «joc al regilor și rege al jocurilor» – cum o spune prozatorul nostru într-o nuvelă plină de «socoteli filosoficești». Preocuparea lui pentru profunzimile filosofice ale acestui «misterios instrument» venea tocmai din încercarea de a înțelege o tradiție autohtonă legată de mistica numărului. Iată de ce prozatorul a cerut în repetate rânduri ca „lângă știința pe care o respectăm, lângă arta pe care o iubim, trebuie să adăugăm și acest misterios joc născut din geometrie și din numere, gimnastică pură, intelectuală, nobleță nevinovată, vis frumos al euforiei”!

Cu gesturi calculate, profesorul și-a deschis faimosul ceas de buzunar, semn că rumoarea de dincolo de ușa amfiteatrului l-a readus în timp. Un timp măsurat de ceasul Paul Buhre din argint cu intarsii de aur, cu care profesorul se fălea și despre care circula legenda că îl câștigase într-o noapte la poker. Tușind ca să își dreagă glasul, profesorul își făcu obișnuita atenționare de final: „Pentru ora de seminar, pregătiți, vă rog, un scurt eseu despre..., să zicem, jocul de șah în contextul oferit de nuvela *Soarele în baltă sau Aventurile șahului* (1944). Și nu uitați, cel mai bun text va fi publicat în revistă... Remuneraaa-aaa!” Din amfiteatru s-a auzit un orăcăit general de satisfacție. Am privit în dreapta mea, la timp ca să o văd pe Isabel ridicându-se cu privirea plină de respect pentru același punct de nicăieri. În stânga, un rând mai în față, Minodora, șefa de an, își închidea caietul cu un aer mulțumit. Știa că toți băieții din an vor apela la notițele ei contra un preludiu cu șaormă la gazda ei din Titan. Cât despre eseu, nu îmi făceam griji. Găsisem prin anticariate câteva numere din colecția Revistei Române de Șah pe când mă interesa biografia unui bănațan de-al meu, Cornel Ionescu-Fischer din Oravița, asiduu contributor între iunie-septembrie 1947 la rubrica „Concursul nostru între deslegători”. De la inginerul Ionescu-Fischer a rămas un manuscris în limba germană, o monografie a fabricii din Ciclova Montană, devenită celebră pentru sticlele de bere imperială găsite în anii din urmă pe epava Titanicului. Unii vorbesc că există chiar o legătură de cauzalitate între renumita bere bănațeană și acuitatea diminuată a marinarilor de pe pachebot.

Întâmplător sau nu, Ionescu-Fischer a fost francmason. Când însă află că întreg colectivul de redacție al Revistei Române de Șah a trecut printre coloane, apropierea dintre șah și masonerie începe să pară un amănunt demn de cercetat. Iată despre ce am să scriu!, i-am zis în gând Isabelei, despre faptul că directorul revistei de șah și președintele Federației Române de Șah a fost chiar Marele Maestru al Francmasoneriei Române Unite, nimeni altul decât prozatorul nostru, Mihail Sadoveanu. Și mai puțini știu că, înainte de a fi mutată redacția de la Soroca la Iași, în aprilie 1927, Revista de Șah a fost considerată o publicație subversivă, fiecare număr trebuind să fie cenzurat la Garnizoana Regimentului de Graniță din Soroca. Mai târziu, la Iași, membrii fondatori ai Cercului de șah, care preluase revista, au fost toți urmăriți de chestură ca francmasoni și posibili agitatori comuniști. Pe lângă Sadoveanu, Gheorghe



Zoltán Gergely

În așteptare

Botez, Norbert Osterstetzer, Andrei Winkler, G. Solomon și mulți alții, masonii moldoveni au păstrat o legătură ciudată, de-a dreptul mistică cu jocul de șah. „Sunt cruciadele după care tânjesc încă de pe vremea templierilor”, îmi explicase în vremea comunismului bunul domn Boariu, un legionar deghizat în şahistul unui azil de bătrâni. „Cât despre esoterismul jocului de șah, ia matale și citește *De ludo scachorum* și *De divina proportione* ale franciscanului Luca Paciolo, un matematician din *Rinascimento*-ul italian, prieten cu Leonardo da Vinci! Ț...

— Domnule student, așteaptă puțin!

Glasul profesorului m-a trezit la realitate tocmai când treceam pe lângă catedră, urmărind mireasma părului bălai. Legănându-mă de pe un picior pe altul, așteptam într-o atitudine cât puteam mai neutră ca doi colegi tocilari să termine de cerut îndrumări despre tema de seminar. De altfel, legătura mea cu profesorul L. era *un secret de Polichinelle*. Colegii de grupă mă strigau Famulus, aluzie la omul de casă pus la munci inumane de stăpânul cu aere de titan. Cum ar fi: dactilografierea benevolă a unui manuscris de 800 de pagini sau corectarea la fel de bine remunerată a unui număr din revista Lucifer. În schimb, aveam voie să public periodic în revistă, sub pseudonim. Bani primiti, după un algoritm pe care nu l-am pătruns niciodată, îi risipeam cu Isabel prin anticariate, visând amândoi la Cartea (neapărat cu majusculă) cunoașterii totale, „*Buch mit sieben Siegeln*” cum îi spusese Goethe în *Faust*.

— Domnule student, te-am oprit pentru că am pentru tine... – vai mie, nu! – ...un post de asistent la cursul meu de la anul întâi. Țin să știi că ai fost cel dintâi la care m-am gândit! Asta înseamnă 4 ore pe lună și o remunerație jenant de simbolică. Ce zici?

Cu funcția vorbirii profund alterată, am dat ambiguu din cap.

— Ai timp să reflectezi până deseară, a adăugat profesorul, privindu-mă ușor contrariat peste ochelarii lui fumurii. La 18 trecute fix te aștept în biroul de la Casa Vernescu să-mi dai un răspuns!

Cu gura căscată și lăsând totul pe comunicarea nonverbală, am închis ușa amfiteatrului Bălcescu. Abia pe hol mi-am dat două palme muncitorești. Minodora a văzut scena și s-a repezit ca o lamie asupra unui suflet damnat.

— Famulus, și tu ai refuzat postul de asistent? I-am spus eu Bibicului că e mare scârțar. Dă mai mulți bani la Crucea de Piatră decât unui amărât de student. Și, fie vorba între noi, prestațiile lui, mă înțelegi, nu iau nici măcar notă de trecere.... Am fugit oripilat. O căutam din priviri pe Isabel. Aveam nevoie de liniștea ei, liniștea uitării paradisiace. Când am văzut-o citind pe un pervaz, i-am împărtășit în gând descoperirea mea. Că aici, pe axa lumii care trece prin sala Bălcescu, timpul curge cu o asemenea viteză încât transformă visele în realitate...

La ora 18 fără 5 așteptam cu Isabel în holul restaurantului de la Casa Vernescu. Stăteam amândoi ținându-ne de mână pe canapeaua rotundă, tapițată cu catifea roșu carmin. Isabel citea o carte, iar eu priveam din când în când cu teamă în sus. Auzisem că pe această sofa se poate sări de la etaj. O făcuse „șahistul” Țepeneag, rupându-și, e drept, piciorul într-un episod mitologizat ulterior de studenți. Tocmai remarcasem o metopă sub tavan cu numele lui Seneca, Pascal și Shakespeare, halucinant

amestec de autori care vorbea despre gustul eclectic al decoratorului, când profesorul intră val-vârtej și îmi făcu un semn scurt din cap. L-am urmat sărind câte două trepte pe scara de marmură ce se răsucește înspre etaj. Profesorul a descuiat febril ușa stil Second Empire a biroului său și s-a repezit la telefonul care suna în gol.

— Alo, da!... La celălalt capăt al firului un glas bărbătesc dădea indicații ce trebuiau notate urgent. Am scris. Da! Bine. Acum? Și a zis cinci mii?! Tocmai îmi mutam nelămurirea de pe un picior pe altul, când profesorul s-a întors spre mine întrebând:

— Ești cu mașina?

— Dacă mașină se poate numi un Olcit...

— E bun! Trebuie să ajung urgent pe Strada Mântuleasa!

Am tresărit, strada magică a lui Eliade, strada pe care mă plimbam de mână cu Isabel ca printr-un spațiu privilegiat, căutând împreună indicii tainice pentru o călătorie până la fundamentele lumii. De-a lungul Căii Victoriei, profesorul mi-a expus pe larg avantajele pecuniare ale postului de asistent. Adică, o sumă care abia acoperea cazarea unui student la cămin. Evident, când am cotit pe Bulevardul Regina Elisabeta bătuserăm palma, iar pe Bulevardul Carol I râdeam amândoi de viziunea mea încețoșată, care amesteca aria curriculară cu epitaful vieții de student. Pe Mântuleasa, am oprit în dreptul unui superb conac boieresc în stil neoromânesc, cu logie sculptată și poartă impunătoare din fier forjat.

— Aprinde farurile de trei ori!



Sándor Muhi

Vrăjitoare

În timp ce așteptam năpădit de întrebări, profesorul a găsit de cuviință să mă pună în temă cu scopul misterioasei noastre călătorii.

— Poate știi deja, îmi completez veniturile cu partide mai mult sau mai puțin legale de șah, poker și bridge. Aici, în limbaj argotic, avem un fraier care pune la bătaie 5.000 de dolari pentru o partidă de șah. Tu nu trebuie să faci nimic altceva decât să taci și să admiri un maestru în acțiune. *Cave, ave, tace!*

Poarta s-a deschis singură și, într-un nor de fum, ne-am făcut intrarea într-o curte englezească cu havuz. O a doua poartă s-a deschis la fel de oportun, semn că cineva ne monitoriza de la butoane mișcările. Holul imens avea un tavan foarte înalt, lăsând să se vadă în toată splendoarea ei o scară de abanos în spirală care urca până la o pasarelă cu balustradă sculptată din același lemn scump. Legătura aeriană dintre cele două aripi ale etajului superior părea pentru vizitatori o încercare de echilibru și curaj. Pavimentul în formă de șah al parterului accentua vertijul. Din orice ungher, opulența și bunul gust îți tăiau respirația. Nu îmi puteam dezlipi privirea de la un șevalet *à l'ancienne* pe care zăcea într-o uitare studiată capodopera lui Joseph Heintz cel bătrân, *Răpirea Persephonei*. Dacă priveai mai atent în jur, observai că pictura aceasta dădea tema tuturor tablourilor și sculpturilor de la parter. Tocmai mă întrebam ce nobilă viță a supraviețuit în acest muzeu infernului comunist, când ușa din stânga se deschise și un om al grotelor își făcu apariția. Mergea de parcă avea două lubenițe sub braț. Tunsorea scurtă lăsa să i se vadă numeroase cicatrici pe scalp, iar maieul prea strâmt evidenția niște pectorali inumani, accentuați de un tatuaj care cobora de la umăr pe mâna stângă până la cot. De gâtul acestui Caliban, între un lanț gros de aur și un cerceș asortat, atârna o păpușă Barby. Alcătuită dintr-un decolteu nenatural și buze la fel de suspecte, dama ne măsură cu un rictus disprețuitor.

— O, dom' profesor, ce onoare pă noi, spuse pușcăriașul, bătându-l cu o palmă cât lopata lui Stalin pe umăr. Dezechilibrat până în *habitus mentis*, profesorul încercă să impună o urmă de protocol. Ne cunoaștem, cumva? Luându-l de după umeri ca pe un vechi camarad de barbă, namila îi șopti la ureche:

— Vreau o partidă să vadă gagica ce dăștept sint. Fără muci și bășini de profesor. *Capisci?*!! Cu cealaltă mână, haidamacul scoase din buzunarul șortului un sul de bani legat cu elastic, zicând cu voce tare: Ce, banii mei nu e buni, dom' profesor?

La vederea banilor, domul L. s-a mai înmuat, ba chiar i-a zâmbit fufei care ventila aerul cu două cupe mărimea DD. În urma gazdelor, am urcat scara în spirală, care trozni sub pașii lui Goliat. Un capăt al pasarelei dădea în logia pe care o admirasem din stradă. Aici, două jilțuri de Cordoba așteptau lângă o masă de șah. Nu știai ce să admiri mai întâi, grifonii sculptați care susțineau tabla cu incrustații de fildeș sau piesele de agat și cuarț în montură de argint. Omul cavernelor își aprinse o țigară de foi, lăsând să i se vadă ghiulul de pe degetul mic. Pițipoanca se trântise pe o canapea de piele și un val de Channel no. 5 îmi smulse privirea de pe vechile coloane brâncovenești.

— La ce te holbezi, bă?, gâjâi matracuca.

La nimic, la un mare nimic, i-am răspuns eu

în gând. Mă vedeam deja întins la picioarele ei cu gura și nasul năclăite de sânge. Ca să evit destinul am alergat spre Isabel care-mi revenise în gând și rezema balustrada de marmură năpădită de iederă.

— Tragem la sorți piesele?, a întrebat profesorul într-o doară. Răspunsul l-a lovit în față sub forma unui nor gros de fum.

— La noi, în Legiunea străină, adversarul e totdeauna în alb...

Jean Valjan putea fi și amabil! Sau îl năpădiseră amintiri demult refulate? În fine, partida începu: 1. d2-d4, d7-d5; 2. c2-c4, e7-e5. Contragambitul Albin arăta că cele două oștiri aleseseră atacul frontal.

Tocmai admiram cum lumina piezișă a înserării făcea să strălucească piesele de agat, când Isabel mă atinse pe umăr, șoptind: Numi ies din minte cuvintele brahmanului din nuvela lui Sadoveanu. Apoi, răsfoind cartea pe care o ținea sub braț, îmi citi: „În acest joc se află cheia tainelor pe care el [adică, brahmanul] râvnise să le dezlege”. Pune alături, am zis eu, sprijinindu-mă meditativ de balustradă, observația ocultistului elizabetan John Dee, care spune că ceea ce au numit grecii *Taktikē* nu ar fi altceva decât arta numerelor și matematică pură. Plus, observația lui Platon, cel din *Epinomis*, că studiul numerelor îi aduce omului belșug de înțelepciune și fericire. Vei ajunge să înțelegi de ce masonii jucau șah cu obstinație, numindu-l „gimnastică pură, intelectuală, nobleță nevinovată, vis frumos al euforiei”. Pentru zidarul simbolic, numărul era cheia de boltă a universului, un semn că Marele Arhitect a clădit lumea după număr și proporție... Sau, cum ar spune Sadoveanu, continuă Isabel, lumea întregă nu este decât un „joc care s-a născut din geometrie și din numere”. Cu capetele apropiate și fețele îngândurate, arătam ca Miranda și prințul Ferdinand pe când jucau

șah în fața peșterii inițiatice din *Furtuna* lui Shakespeare...

— De aici și obsesia masoneriei, care a preluat tabla de șah ca paviment al lojei. Semn că totul este joc și semn, număr și simbol. În jocul de șah sunt 64 de căsuțe, un număr solar, căci 64 se reduce la 1, așa cum soarele e unic în universul ptolemaic, având atributele transformate în transcendentalii de filosofii medievali: Unu, Bine, Frumos, Adevăr. Dacă însă numeri căsuțele de pe perimetrul tablei obții 28. Un număr lunar și un semn că în Unu își are începutul și lumina și întunericul, și binele și răul, cu toate celelalte binoame opozitive care vorbesc omului despre existența unui dualism funciar în univers. Faptul că un jucător are 16 piese, număr care este în aritmologie egal cu 7, numărul lui Saturn/Cronos, poate fi un semn că timpul este sursa tuturor...

Un celular îmi întrerupse gândurile, oripilându-mă cu un început de manea: Ooooooooooof, viața meaaa!... Huiduma scoase tacticos din buzunar un BlackBerry cât un disc de ambreiaj și fără vreo jenă răspunse:

— Da, frate! Care-i taina? Boarfele dracului! Le faci imediat coaiele mucii pe perete și la 9 vreau loveaua în palmă. “Țales? *Les affaires comme à la guerre*, se scuză huiduma către profesor. Apoi, scuipând și scrumând pe jos, continuă netulburată partida.

— Cele 32 de piese albe și negre ne conduc la un al număr important, 5, am reînnodat eu discuția fără cuvinte cu Isabel. Este numărul armoniei celeste, aprobă ea, fără el nu ar exista proporția de aur a zidarilor: $\pi = (1+\sqrt{5})/2 = 1,618...$

— Șah, profesore!, răcni huiduma sărind de pe scaun.

M-am întors speriat. Profesorul avea ochelarii aburiți și transpira abundant.

— Și mat în trei mutări!, urlă mangafaua dându-mi în jurul mesei ca un posedat. Parașuta

ateriză lângă el și, imediat, se încinse un dans din buric.

— Mă declar învins!, spuse profesorul întinzând mâna cavalește. Greșeală pe care huiduma o speculă și niște degete se auziră troznind. Aș vrea, dacă nu e cu supărare, stimate domn, să știu cine m-a învins. Nu am mai suferit asemenea KO de foarte, foarte mult timp. Gădilat la orgoliu, învingătorul răspunse în doi peri:

— Prietenii din legiune îmi spun Al Amin.

Prințul, șopti Isabel, personajul care, la Sadoveanu, călătorește prin timp...

— Aștept loveaua!, mugii Minotaurul.

— Mă scuzați, nu am *cash* la mine, dar pot să vă completez pe loc un cec, spuse profesorul palid ca un cap de mort. Brusc, dansul încetă. În mâna lui Caliban apără ca prin magie un șiș respectabil, asortat cu rictusul lui amenințător.

— Te ții de cioace, cone, așa ne-a fost vorba?, tipă baragladina clămpănind încontinuu din șiș.

Am reacționat fulgerător, un picior în boașe, un genunchi în plex. Ce ușor e să devii erou în gând, cugetam eu imaginând tot felul de scenarii mitologice, doar așa, ca să-mi umplu timpul și să uit că picioarele îmi tremurau ca o pițitie.

— Da' acolo ce ai?

— Nimic, nimic, doar un ceas vechi care a aparținut scriitorului Sadoveanu.

— Ia dă-l la mandea să-l miroasă!

— Domnule, face cu mult mai mult decât cinci mii, imploră profesorul...

— Ma-u!

— Avem și un Oltict în curte, am îndrăznit eu, dar nimeni nu mi-a băgat în seamă figura de stil.

Fufa se postase strategic în ușă, în vreme ce vânosul cerceta cu ochi de expert prada de război. A scos apoi BlackBerry-ul și a căutat obiectul pe Internet. Valabil! A decretat el după un timp. Apoi, a făcut să dispară ceasul într-un buzunar cât desaga lui Ivan Turbincă. Fiindcă îmi sunteți simpatici, vă fac un hatâr. Iau și Olticitul. Mucea, cheile!

În timp ce făceam transferul benevol de proprietate am înțeles subit una din tainele pe care le disimulează jocul de șah. M-am întors spre Isabel și, gesticulând exaltat, i-am spus: Negrul de pe tabla de șah nu este decât o altă înfățișare a albului. Și așa cum întunericul nu este decât o continuare a luminii, la fel, răul, nu este o sincopă a binelui, ci continuarea lui. Altfel spus, în termenii teologiei, binele are tot atâtea rațiuni de a fi câștigător câte are și răul. Iată de ce mitologia a făcut din Lucifer un ipostas al lui Prometeu și un frate al lui Isus, arătându-ne că binomul bine/rău nu este decât continuarea aceluiași principiu prim din univers. Un univers în care binele și răul sunt fațetele aceluiași Creator...

Dincolo de concluziile mele „filosoficești” împărtășite în gând cu Isabel, cert a rămas doar faptul că profesorul L. nu a mai jucat șah pe bani niciodată, considerându-l de atunci *ihonestum*, *absurdum foedumque ludibrium* (un joc neonest, absurd și murdar). Sunt tocmai cuvintele pe care le folosește în nuvela lui Sadoveanu un celebru teolog scolastic, Petrus Damianus, speriat de o erezie pe care Orientul a livrat-o Apusului sub forma unui aparent nevinovat joc de șah...

Notă

1 M. Sadoveanu, *23 ani dela apariția Revistei Române de Șah*, în „Revista Română de Șah”, nr. 1/ian. 1948, p. 1



V. G. Paleolog, note: zarurile – liantul tuturor schimbărilor

Dumitru Velea

Prima schimbare a chipului său de a fi o prezintă pentru V. G. Paleolog întâlnirea celor doi parsi, Anton Șamarodian și Apolitit, refugiați în România, la Craiova, în urma masacrelor armenilor creștini, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, care scrutau viitorul prin aruncarea și citirea unor zaruri cu semne zoroastrice. Ultimul i-a dăruit două zaruri, cărora mai târziu el le-a adăugat alte patru. Zarurile i-au prefăcut viața „în aventură și risc”. Prin ele s-a petrecut a doua schimbare a chipului său de a fi, identificându-se și despărțindu-se de Macedonski. Și tot prin zaruri se continuă și se frânge ucenicia întru trufașa carieră dată de școli și doctorate, pentru a se desfășura ucenicia întru Brâncuși, cu reflexia și înțelegerea devenirii artei. Și-a omului, cu tainele lor cu tot. Este a treia schimbare a chipului său de a fi.

Zarurile, acest scandal pentru rațiune!

În 1972 ține, la Universitatea Populară din București, conferința Zarurile și poezia; la întoarcere, întâlnindu-ne, mi-a dat o pagină, unde în dreapta erau imaginile cu hieroglife, semne și simboluri ale celor 36 de fețe ale celor 6 zaruri, și în stânga, un text rezumat, pagină dintre cele ce au circulat prin sală spre uimirea, curiozitatea și stupefacția auditoriului. Spre a nu se pierde, o transcriem:

„Zarurile și poezia

Din negura vremurilor, precum talazul, ne venea și revine datul în arșice pentru a ghici.

În Apus, acest aspect al gândirii creatoare și poetice se perpetuiază printr-o filiațiune ezoterică printre cari un Leonardo da Vinci spunea:

«Vederasse l'ossa d' morti con veloce moto, trattare la fortuna del suo motore – i dadi».

«Natura a piena d' infinite ragioni, che non furono mai in isperienza».

Nietzsche:

«Dacă vreodată, jucând cu Zeii, am aruncat zarurile mele pe dumnezeiasca masă care este pământul, pentru că într-adevăr o Dumnezeiască Masă este Pământul, ce tremură sub cuvântul creator și sub rostogolirea zarurilor de către Zeii...»

Stephane Mallarmé scria:

«Toute pensee emet un coup de dés.

Le hazard en peut faire jaillir un monde...»

În Orient, unii armeni, moștenitori ale unor tradiții poate izvorând de la Zoroastru, mai caută și azi să ghicească viitorul aruncând niște zaruri ale căror fețe poartă semne antice.

La începutul veacului, copil fiind, am surprins acest vechi obicei la un bătrân armean prigonit până în România din cauza credinței sale. Cățiva ani mai târziu, învățătorul meu întru poezie, Alexandru Macedonski zâmbea binevoitor auzindu-mi intențiile de a inventa un joc de zaruri cu simboluri poetice. Îmbătăt de libertate, am ajuns la Paris, unde întâmplarea a vrut să-l întâlnesc

pe Brâncuși, prietenia noastră pecetluindu-se sub semnul acestor zaruri. Am meșterit șase, din marmură, și am adăugat câteva simboluri apusene celor zoroastrice. Brâncuși împrumută unul din ele, arhaica spirală care înseamnă Bucuria, pentru a face din el portretul lui James Joyce, zis și Fennigan, un alt prieten al nostru.

Spre seara vieții mele, las tinerilor cele șase zaruri ale mele cu ieroglifele lor străvechi și clare, pentru ca să se joace cu ele, fiindu-le izvoare de inspirație pentru atâtea poeme și alte opere de artă câte stele sunt pe cer.

V. G. Paleolog”

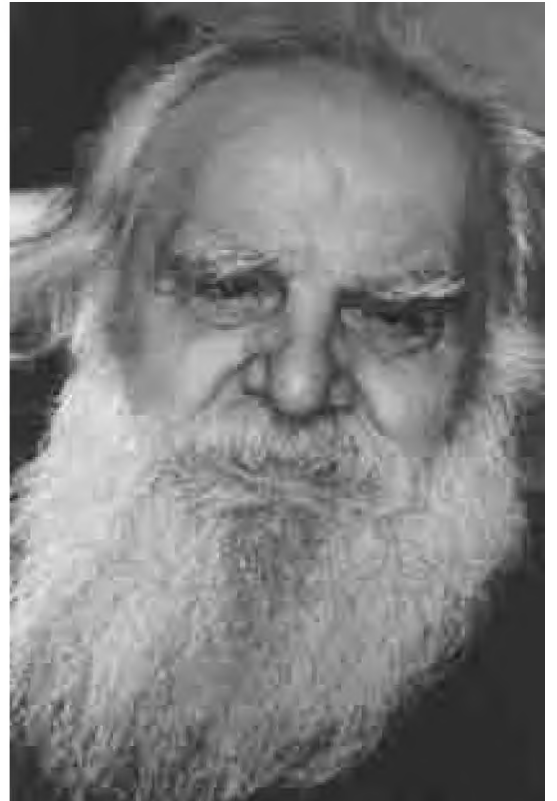
Avea pe masă și pe rafturile bibliotecii mai multe rânduri de zaruri, confecționate din marmură, din lemn, sau din alte materiale. Pe primul zar se aflau hieroglifele ce însemnau: *Eu, Eu în Univers, Zeii, Înfruntarea Zeilor, Timpul, Castitate*; pe al doilea: *Conștiința, Spiritualitatea, A fi, Geometria, Senzualitatea, Identitatea*; pe al treilea: *Echilibru, Forma, Viața, Trăirea, Muzica, Bucuria*; pe al patrulea: *Moartea, Iubirea, Destinul, Etica, Materia, Bucuria de a fi*; pe al cincilea: *Concluziile, Inteligența, Literatura, Simbolul, Știința, Perfecțiunea*; și pe ultimul: *Cauza, Verbul, Acțiunea, Plăcerile trupului, Durerile trupului, Înfinire, Eu și celelalte lumi.*

Odată, răspunzând curiozității mele, a luat un zar în mână și, privind-i fața pe care era încrustat un cerc cu punct în mijloc, mi-a lăsat câteva cuvinte: „Este Eu în Univers. Adică, punctul din mijloc este centrul lumii, punctul de origine ale tuturor lucrurilor și lumilor, unitatea primordială, după cei vechi, sau unus mundus, Sinele, arhetipul ordinii și al Bătrânului, după Jung; acesta transcende eul individual, este o continuă iradiere, nu-i așa?, de facere a cercului, a lumii. Circumferința nu poate exista fără centru, dar centrul fără ea, da. Prin punctul acesta omul își găsește identitatea, stă față către față cu Dumnezeu. Pe multe pietre sau obiecte preistorice s-a găsit acest semn, această dodie hieroglifică. Trebuie să-i auzim, launtric, foșnetul când aruncul de zaruri ne-o întoarce cu fața spre noi. Lumea se generează prin fraze de hieroglife...”

2. Într-un voluminos dosar „dospea”, cum zicea el, manuscrisul *Zarurile*, la care mereu mai adăuga câte ceva în vederea publicării. Cartea *Zarurile* era anunțată la rubrica *Va apare în curând*, alături de *A treia Carte despre Brâncuși, Nuvele filosofice și Despre Leonardo da Vinci*, încă din 1945, pe o pagină de la sfârșitul cărții *Despre Erik Satie și Noul Muzicalism*, tipărită în stil manierist la tiparnița sa de la Corlate.

Picase aici chiar și ciudat-construitul volum de 10 sonete, *Cent mille milliards de poemes*, (1961), al lui Raymond Queneau.

Poetul francez, care la Editura „Gallimard” îngrijea celebra colecție *Pleiade*, era prieten al



multor artiști români, de la Brâncuși – lângă care locuise cândva (11, Impasse Ronsin) și pentru care scrisese poemul *Latelier de Brâncuși*, intrat în antologia de cinstire a Artistului, *Masa tăcerii. Simposion de metafore la Brâncuși*, (Ed. Univers), realizată de Ion Caraion în 1970 – și până la Marin Sorescu, pe care îl cuprinsese cu poemul *Shakespeare în antologia celor o sută de poeme ale tot atâtor poeți ai lumii. Volumul Cent mille milliards de poemes*, trimis cu dedicație lui V. G. Paleolog, era construit pe ideea de „arunc de zaruri”, de permutări, paginile fiind decupate pe sub fiecare vers și odată cu întoarcerea câte uneia se schimba în ordine câte un vers, celelalte rămânând aceleași. În felul acesta sonetul își schimba mereu câte un vers, în funcție de întorsul paginilor, generând alte și alte sonete. În cuvintele și explicațiile poetului: „Fiecare vers fiind înscris pe o bandă separată, de carton, e lesne de văzut că cititorul poate să compună 10 la puterea 14 sonete diferite, adică o sută de mii de miliarde. (Ca să fie mai explicit cu indivizii sceptici: fiecărui prim vers (dintr-un total de 10), putem face, dacă vrem, să-i corespundă zece versuri secunde diferite; există deci o sută de combinații diferite între cele dintâi două versuri; adăugându-l și pe-al treilea, acestea fi-vor o mie și, pentru cele zece sonete, adică toate, avem chiar rezultatul enunțat mai sus.) Acum, dacă lectura unui vers durează 45 de secunde, iar schimbarea foii – 15, în opt ore pe zi, 200 de zile pe an, obținem mai mult de un milion de secole de lectură, și, citind ziua-ntreagă, 365 de zile pe an, rezultatul e 190.258.751 de ani plus niscaiva ceasuri și minute (fără a ține seamă de anii bisecți și alte amănunte). Cum bine va fi spus Lautréamont, poezia trebuie făcută de către toți, iar nu de unul singur.” Cartea devenea o „mașină” generatoare de poeme în mâna cititorului, prin permutări de versuri. V. G. Paleolog era tare încântat că undeva, și nu departe de Brâncuși, înmugureau idei ale zarurilor sale. Și eu fascinat, mi-am construit volumul de versuri *Luc.fera* (Editura Cartea Românească, Buc., 1973), din fragmente „permutabile”, dorind să fie tipărit cu paginile detașabile între coperte pentru ca cititorul să le combine după voie, însă acest lucru nu s-a întâmplat și cartea a apărut normal, doar cu o „steluță” indicând varianta întâi, soluție dată de Marin Preda.

Răspunderea și imperativul categoric

Andrei Marga

Natura impune lent o anumită ordine, dar ordinea lumii a fost totdeauna rezultatul culturii și s-a sedimentat în operele civilizației: obișnuințe, valori, legi, acțiuni organizate, instituții. La fel stau lucrurile și astăzi. Așteptarea ca un curs ineluctabil să impună ordinea lucrurilor poate avea motive. Dar ce fel de ordine ar fi? Ordinea lumii în care s-a intrat după 2010 este, oricum, una în primul rând a civilizației existente și a culturii ce a izbutit să se convertească în decizii politice.

Nici o ordine nu se impune fără oameni care gândesc, reflectează, se simt datori, își exercită răspunderea, iau decizii, acționează și schimbă lumea din jur. Este încurajator faptul că tot mai mulți oameni avertizează astăzi că lumea se îndreaptă în direcția unor crize și, drept consecință, a unor confruntări, poate mai mari ca odinioară, dacă nu intervine o ordine trecută prin filtrul unei noii reflecții.

Desigur că natura se poate impune, în ceea ce are ea întâmplător, bazat pe forță și selecție naturală, și prin oameni. Deja Husserl a atras atenția, de pildă, că o știință modernă ruptă de înțelegerea sensului ei generează o lume a vieții trăite ce se reproduce cantitativ într-o formă oarecare, dar nu se poate schimba. Heidegger a completat că se ajunge pe această cale nu numai la a converti obiectele din jur în material, dar chiar oamenii ajung să fie prelucrați aidoma materialelor. Horkheimer și Adorno au argumentat că iluminismul european conține nu doar apelul emancipator, de a ne încredința rațiunii, ci și optica îngustă ce face ca în proiectul stăpînirii naturii să fie inclus programul stăpînirii oamenilor. Iar Habermas a arătat că ceea ce se trăiește în societățile modernității târzii, se explică nu atât prin plierea la natură, cum se aștepta Kant, ci mai mult prin „interacțiunea” oamenilor, în mod exact prin ceea ce se petrece sau nu se atinge în „comunicarea” dintre ei. Cel puțin astăzi, oamenii sunt lansați în construcția instituțională, mai mult decât în respectul naturii.

Constituțiile statelor moderne prevăd un catalog al libertăților și drepturilor fiecărui om și cetățean. Acesta le-a asigurat mereu superioritatea. Societățile respective au căpătat în consecință un dinamism specific. Modernitatea, asumată neînjumătățit, îl include cu necesitate.

Nu există însă catalog al îndatoririlor omului și cetățeanului. Economia este de piață, încât fiecare valorifică ceea ce poate. Democrația este liberală, încât fiecare se manifestă cum dorește. Comunicațiile sunt deschise, încât fiecare exprimă ce vrea. Piața devine globală, democrația tot mai permisivă, comunicațiile tot mai largi, încât fiecare se poate simți locuitor al unei lumi în care nimeni nu-l poate opri să facă ceea ce vrea. Libertățile și drepturile sunt de fapt coloana de susținere a societăților moderne, nu îndatoririle, care sunt cel mult implicate.

În această configurație s-a plasat, cu variațiile inerente, lumea de după 1990. Sunt, desigur, și limitări structurale. Cine a ajuns să dispună de capital de investiție a avut suprafață mai mare de acțiune. Cine a izbutit să conducă și-a creat mai

multe șanse. Cine a fost competitiv a devenit mai autonom și și-a putut impune criteriile.

Astăzi nu atât limitările, care sunt înțelese mai profund după un secol de confruntări pe scara cea mai mare, cât distribuția resurselor și oportunităților generează nemulțumiri față de funcționarea ansamblurilor. Nu numai nemulțumiri, ci și dificultăți! Și, desigur, reacții! Cei care nu au alt capital decât competența și angajamentul lor vor să fie tratați altfel. Cei care sunt conduși pretind consultare democratică. Cei care au ceva de spus aspiră să fie ascultați.

Nici o forță semnificativă din societățile actuale nu pune sub semnul întrebării catalogul libertăților și drepturilor. Forțe de care nu se va putea face abstracție după 2010 pun însă în discuție suficiența catalogului. Nu nostalgicii unor ordini anterioare sunt noutatea, căci inițiativa lor sunt, prin forța lucrurilor, vetuste, ci înmulțirea acelor, cetățeni onești, mișcări politice, state și coaliții de state, care văd în realitatea dată șanse pentru o ordine mai în stare să satisfacă aspirații de libertate, democrație, justiție.

Lumea s-a umplut din nou de nemulțumiri, dificultăți și reacții. A devenit deja riscantă obișnuința cu orientări și decizii greșite. De la sine nu se modifică aproape nimic – oricum nu realități instituționale. Trebuie ca cineva să-și asume răspunderea, în primul rând de a gândi și vorbi. Nu apare nimic nou în societate fără răspundere politică – acea răspundere față de decizie sau lipsa de decizie și de distribuția, simetrică sau asimetrică, a șansei de a decide în societate.

Tema răspunderii ține de etică. Relațiile internaționale nu par a fi conduse, însă, de considerente morale. Cei mai mulți oameni sunt resemnați



Hermina Csata

Pierzându-mă în gânduri

în fața spectacolului luptei fără scrupule pentru controlul societăților, încât nu își mai închipuie că ar putea veni o lume în care etica să ghideze deciziile. Hobbes pare să-l fi înfrânt definitiv pe Kant. Etica relațiilor internaționale este marginală sau, oricum, este invocată la urmă, după confruntarea forțelor, ca un fel de consolare.

Dezvoltarea acestei etici este însă oportună. S-a observat că „analiza politicii internaționale uimește adesea prin simplismul interpretărilor sale, prin banalitatea explicațiilor, prin însăși absența unui limbaj profesional – poate nici un alt limbaj al științelor sociale nu este atât de marcat de expresii metaforice și de referințe mecaniciste care, poate sugestive, sunt tot atâtea indicii ale unei sărace autonomii reflexive. Imaginea <echilibrului> vine din fizică, războaiele <izbucnesc> din compresiunea gazelor, starea raporturilor internaționale e <tensionată> sau <climatul> lor este <destins> – majoritatea modelelor de explicație se abandonează celui mai simplu mecanicism causal (se gîndește, de pildă, la <cauzele> războaielor). O reflecție asupra fundamentelor raporturilor dintre state ar putea să conducă la consolidarea unui limbaj specializat, ca semn al crescutei conștiințe a relevanței acestor probleme” (Luigi Bonanate, *Etica e politica internazionale*, 1992, p.23). A sosit timpul unei concepții mai profunde a relațiilor internaționale, luînd în seamă dependența de valori.

Înainte de orice concepere este însă de lămurit răspunderea politică, de care depinde orice ordine. Să ne oprim asupra acesteia.

La începutul perioadei postbelice a fost limpede că societățile moderne au dobândit mijloace tehnice de distrugere fără precedent și s-a pus problema răspunderii. Hans Jonas a propus elaborarea unui *Tractatus technologico-ethicus*, care să plaseze răspunderea în centrul eticii. El a vorbit de „principiul răspunderii” ca organizator al eticii adecvată noii situații istorice (*Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologischen Zivilisation*, 1979). Tehnologia de prelucrare a produselor naturii fiind terenul schimbărilor majore, este nevoie de elucidarea răspunderii în raport cu natura. Imperativul categoric al eticii lui Kant – „acționează astfel încât maxima conduitei tale să poată trece drept lege a conduitei tuturor” - a fost reformulat de Hans Jonas astfel: „acționează astfel încât efectele acțiunii tale să fie în acord cu permanența autenticei vieți umane pe Pământ” (p.36).

Între timp, lumea s-a schimbat, de cel puțin două ori - în jurul lui 1990 și în jurul anului 2010. După părerea mea, imperativul categoric s-ar cuveni reformulat prin plasarea răspunderii drept complement, alături de îndatoriri, al catalogului amintit. Fac această propunere: „acționează astfel încât efectele acțiunii tale să fie în acord cu permanența autenticei vieți umane pe Pământ și să poți răspunde, la nevoie, în orice clipă, în fața oricui, de ceea ce s-a petrecut în raza acțiunii tale”. Numai răspunderea politică încadrată de criterii precise poate scoate din criză societățile.

Nu duce departe reducerea răspunderii la îndatorire. Există îndatoriri cuprinse în reglementări și, desigur, îndatoriri etice – de exemplu, să-l ajuți pe cel lovit de cataclisme, să cauți înțelegerea înainte de a recurge la arme, să nu-l lovești pe cel căzut la pământ. Răspunderea este mai mult – în societate răspunderea este nu numai pentru ceea ce se petrece în situații nefericite, ci și pentru producerea de astfel de situații.

Îndatoririle pot fi impuse sub amenințarea

sanctiunilor. Răspunderile rămân de fapt în seama convingerilor ce se crează cultural și se cultivă prin educație.

Răspunderea nu este conceptul moale, de care se poate trage ca de un elastic, în orice direcție, cum se mai crede. Avem în vedere aici răspunderea nu ca exigență vagă, acomodabilă cu situațiile, ci ca o obligație asumată, controlabilă. Pe bună dreptate, analize recente pun în relief componentele ei multiple. Astfel, „cineva – subiectul – este responsabil pentru ceva – obiectul, în raport cu ceva – un standard normativ, în fața cuiva – o instanță de justificare, privind în trecut sau față de viitor – un reper temporal, față de cineva – adresanții, cu o orientare determinată într-un context social” (Valentin Beck, *Eine Theorie der globalen Verantwortung. Was wir Menschen in extremer Armut schulden*, p.40). Împreună, acestea compun răspunderea.

Putem astfel circumscrie răspunderea care ne interesează în scrierea de față – cea politică. Din capul locului este limpede că răspunderea politică este, spre exemplu, diferită de răspunderea medicală pentru diagnostic, tratament și starea bolnavului. Ea nu dispune încă de o deontologie precum cea acumulată în istorie de medicină și nici măcar de un „jurământ” precum cel al lui Hippocrate. Jurământul pe constituții este mai mult angajament de respect decât asumarea de răspunderi precise. Standardul normativ este oarecum în suferință în cazul răspunderii politice. Instanțele de justificare, la fel. Se poate spune că electoratul sancționează ceea ce face sau nu face decidentul, dar această sancțiune este mai mult post festum și circumstanțială. Abia pentru crimele împotriva umanității s-a putut institui, odată cu Tribunalul de la Nürnberg, de la sfârșitul celui de al doilea război mondial, o instanță, dar încă mai este de lucrat la eficiența ei în a acoperi crimele ce se petrec. În plus, adresanții răspunderii politice sunt clari, dar reacțiile lor sunt adesea prea puțin organizate.

Dar chiar dacă asemenea dezavantaje afectează răspunderea politică, nici un efort nu este prea mare pentru a atinge cel puțin trei praguri: a) a persevera în direcția complementării catalogului libertăților și drepturilor cu catalogul îndatoririlor; b) a duce mai departe reglementările pentru a stabili dacă nu ceea ce este imperativ să facă cei care concurează spre a fi decidenți, cel puțin ceea ce este prohibit și, cu aceasta, de a circumscrie mai departe răspunderea politică; și c) a stabili răspunderea politică în domenii relevante ale activităților din societatea modernă și de a o cultiva.

Nu numai că tematizarea răspunderii politice a intrat în avanscenă, dau nu sutem cu mâinile goa-

le. În ultimele decenii s-au putut indica în mod exact locurile din care răspunderea politică nu mai poate lipsi. Iată câteva exemple.

Reinhard Marx (*Das Kapital, Ein Plädoyer für den Menschen*, 2010) a arătat convingător că „nici un profit nu justifică condiții de muncă nedemne de om” (p.239) și că „demnitatea umană” și „dreptatea” intră în „răspunderea socială a întreprinderii” (pp.253-256). Valentin Beck (*Eine Theorie der globalen Verantwortung. Was wir Menschen in extremer Armut schulden*, 2016) a dat cea mai elaborată cercetare a răspunderii ce ne-am putea-o asuma spre a influența situația sărăciei extreme, începând cu viața cotidiană, trecând prin politica partidelor și autorităților din țara respectivă, la organizații internaționale. „Și în cele mai complexe împrejurări de viață este posibil ca indivizii să fie concepuți ca actori responsabili – atât la nivel interpersonal, cât și în dimensiune structurală” (p.336). Jean-Pierre Chevenement (*Un defi de civilisation. La seule strategie pour la France*, 2016) evocă răspunderea decidenților pentru „restaurarea unei democrații lisibile pentru toți, în care obiectivele sunt recunoscute ca legitime de majoritatea, și însărcinarea puterii publice să găsească mijloacele cele mai adecvate de a le atinge. Astfel se va restaura cuvântul public” (p.448), de care depinde restul în societate. Hans Küng (*Projekt Weltethos*, 2002) a propus dezvoltarea - după ce „etica succesului (Erfolgsethik)” și „etica valorilor (Gesinnungsethik)” au făcut carierele cunoscute – unei etici noi, a „eticii răspunderii (Verantwortungsethik)” (p.52) – a răspunderii pentru lumea umană (Mitwelt), mediul înconjurător (Umwelt) și lumea de dincolo (Nachwelt) - și a chemat religiile să conlucreze la asumarea ei. Joseph Ratzinger – Benedict al XVI-lea (*Glaube und Vernunft. Die Regensburger Vorlesung*, 2006) a arătat că „a nu acționa cu Logos contrazice esența lui Dumnezeu” (p.20), atrăgând astfel atenția că cele mai cuprinzătoare concepte se impun asumate cu răspundere.

Când vorbim de răspundere se replică inevitabil amintindu-se împrejurarea că în sistemele democratice ale lumii moderne răspunderea se dispersează. Mulțimea actorilor face ca centrul să nu mai fie nicăieri, iar perferia să acopere uneori totul. De multe ori aceasta este realitatea.

Nu trăim o epocă în care tăria convingerilor religioase să fie suficientă ca oamenii să-și asume răspunderea de sine, de ceilalți, de ceea ce este în jur. Nu avem până acum un substitut de aceeași forță culturală pentru doctrina nemuririi sufletului și a mântuirii (redempțiunii). Trebuie ca răspunderea să fie asigurată punând în lucru alte energii.

Ne amintim mereu ideea lui Aristotel că abia o rațiune (nous) conferă realității organizarea ce o face capabilă să atingă un *telos*. Ideea rămâne valabilă și astăzi. De aceea, Henri Kissinger (*World Order*, 2012) spunea pe bună dreptate că „o ordine a lumii a statelor ce afirmă demnitatea individuală și guvernanta participatoare și cooperarea internațională în acord cu reguli agreate pot fi speranța noastră și se cuvine să fie inspirația noastră” și sublinia ceea ce au de făcut Statele Unite pentru a juca un „rol responsabil” (p.372). Este timpul ca fiecare stat să-și lămurească răspunderea ce-i revine. Supraputerile și puterile au răspunderile lor, dar răspunderea, la drept vorbind, nu este ceva ce se împarte ca o marfă, ci cade pe umerii fiecăruia.

Răspunderea ar trebui să se regăsească mai întâi în societățile în care trăim fiecare. Nu dă rezultate analogia forțată „toți au probleme, noi le avem, de asemenea, deci suntem în rând cu ceilalți”. În ordinea viitoare a lumii unei comunități nu-i rezolvă nimeni problemele, dacă nu începe ea însăși să și le rezolve, cu inițiativă, pricepere, comunicativ. Așa stând lucrurile, se ridică deja întrebări grave. Bunăoară, cine răspunde de faptul că, în cea mai lungă perioadă de independență a României și în cea mai favorabilă conjunctură externă, industria proprie s-a distrus, investițiile mari ocolesc țara, infrastructura a progresat nesemnificativ, instituțiile au fost deturnate, democrația este desfigurată, creativitatea redusă, decidenții prea des depășiți de rol?

Nu-și acoperă rolul nicidecum acela care fuge de răspundere sperând să o topească în îndeplinirea prescripțiilor rolului. Cum se știe, la procesul său, Eichmann a invocat executarea rolului, dar aceasta nu l-a scutit de răspundere pentru ceea ce a făcut și a fost, pe drept, condamnat.

Incapacitatea de a îndeplini un rol sau măcar fuga de răspundere sunt în mod frecvent mascate invocându-se explicații. Ba că epoca este complicată, ba că situația este complexă, ba că alții sunt puternici, ba că poporul nu este la înălțime. Sofismul luării explicațiilor drept justificări este atât de răspândit, încât nu este cazul să insistăm. În raport cu toate acestea este de spus: explicația nu este justificare și nu există justificare pentru lipsa de răspundere. Cine își asumă un rol își asumă răspunderea pentru tot ceea ce se petrece sau nu se petrece, cuvenindu-se, totuși, să se petreacă, în aria de impact a deciziilor sale.

(Încheierea volumului Andrei Marga, *Ordinea viitoare a lumii*, în curs de tipărire)

■



Mira Marincas

Meditație

Principiul suprem

Vasile Zecheru

În lumea de astăzi nu există o unică reprezentare referitoare la Principiul suprem transcendent (*Principiul*). Cu toate acestea nu se poate trece cu ușurință peste numeroasele paralelisme, similitudini și suprapuneri conceptuale generate de încercarea milenară a omului întru cunoașterea lui Dumnezeu. Pentru toate acestea și după ce am afirmat recent că *Principiul* reprezintă centrul doctrinei metafizice, socotim că ar putea fi sugestivă aici, o succintă trecere în revistă a ideilor referitoare la Entitatea supremă așa cum apar acestea din diferite sisteme sacral-sapientiale.

La rândul lor, interpretând cu o imensă uimire legile fizicii cuantice și minunându-se încă de marile adevăruri rostite de către misticii din toate timpurile, savanții mileniului III încearcă să surprindă *Principiul* utilizând termeni precum Matricea divină (Braden G., 2007), Câmpul punctului zero (McTaggart, L., 2009), Câmpul unificat al tuturor legilor naturii (Maharishi Mahesh Yogi, 1971), Câmpul *akashic* (Laszlo, E., 2008) etc. *Principiul* înseamnă, așadar, tot ceea ce este, realitatea infinită și eternă, Câmpul info-energetic conștient de sine, câmp ce realizează în mod misterios interconectarea întregului univers, inducând inexplicabil printr-un soi de voință unică, o ordine implicită și, deopotrivă, implicată, în tot acest conglomerat de materie și energie.

Trebuie spus, de asemenea, că simbolul *Principiului* și, în egală măsură, numele care i se atribuie acestei Entități supreme în diferite spiritualități, nu pot fi asimilate drept dogme în sine pentru simplul motiv că acestea sunt simple convenții în legătură cu care orice om rațional și de bună credință își va edifica, în timp, propria sa reprezentare. Totodată, să realizăm că nu cunoaștem aspecte fundamentale privind *Principiul*, acesta refuzând orice fel de încadrare în concepte și putând fi la fel de bine *ceva* (o forță cosmică, o structură...) sau *cineva* (o ființă).

Simbolic vorbind *Principiul* (Dumnezeu, dacă vreți) este: (i) *Arhitectul* (cel care concepe și cunoaște ordinea, planul, de derulare a evenimentelor); (ii) *Constructorul* (cel care traspune planul în operă); (iii) cel care joacă ambele roluri (de decident / proiectant, dar și de executant), în același timp. Vechiul Testament induce ideea că Dumnezeu este Ființa, Tatăl nostru, Domnul... Pe de altă parte, din filozofie, reținem că Dumnezeu ar putea fi: natura (Spinoza), spiritul absolut (Hegel), devenirea (Whitehead), interpretarea existențialistă a ființei (Tillich) etc. Totodată, cunoaștem din Biblie că Dumnezeu este: (i) spirit – *Duh este Dumnezeu*. (Evanghelia după Ioan, 4:24); (ii) iubire, (Epistola lui Ioan, 4:8); (iii) lumină (Evanghelia după Ioan, 8:12); (iv) cuvânt / verb / *logos* – *La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul...* (Ioan 1:1).

Potrivit spiritualității indiene, toate fenomenele naturale ce alcătuiesc existența nu sunt altceva decât manifestări diferite ale realității ultime denumită Brahman sau Parabrahman. Ca esență sacră a universului și, totodată, în calitatea sa de concept unificator și monoteist, Brahman este etern, infinit și transcendent conceptualizării umane. Concomitent, ca unitate a contrariilor (*Shiva* / activ, masculin și *Shakti* / pasiv, feminin), Brahman nu este nici ființă, nici neființă și nu poate fi cunoscut pe cale strict rațională. Altfel spus, *în Posibilitatea totală se pot distinge posibilitățile de manifestare asumate de Ființa universală (Brahma Saguna), înglobate, împreună cu posibilitățile de nemanifestare, în Norființă (Brahma Nirguna)...* (Guénon, R., 1993 p. 17). Un *rishi* (înțelept) indian se referă la această entitate supremă ca la o divinitate generică, absolută și, în consecință, folosește preponderent analogia, adică, limbajul mitic, alegoric, exemplificativ pentru a comunica Adevărul. În plan psiho-uman, cores-

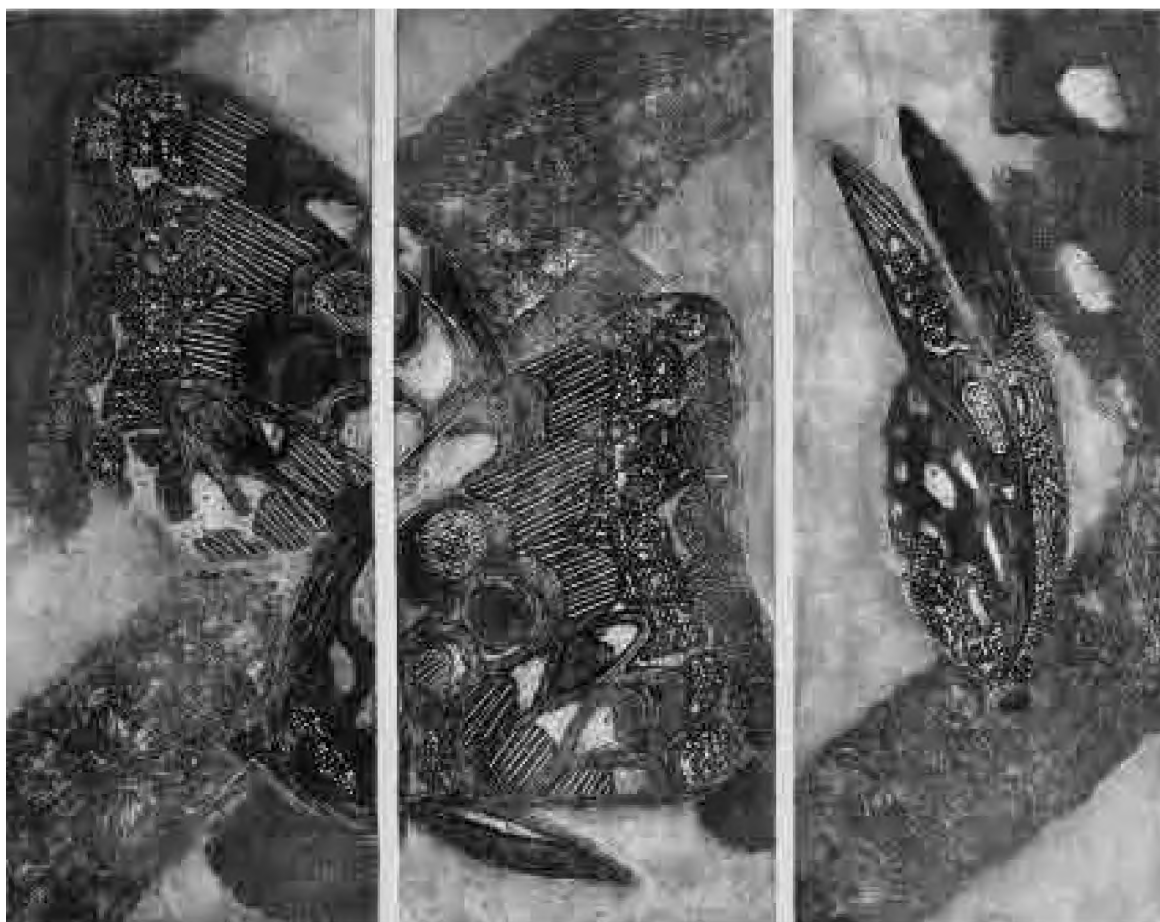
pondentul lui Brahman este Atman (Sinele transpersonal din cultura occidentală recentă).

În Iudaism și, îndeosebi în miezul său ezoteric (Kabbala), Principiul Deific Absolut (denumit uneori și *Ain-Soph Aur*) este Cauza cauzelor, o entitate conceptuală unică relevând voință proprie și conștiință de sine inerentă. Desemnând realitatea infinită, eternă, atotcuprinzătoare și omniprezentă și având ca natură specifică vidului și *non-manifestarea*, această Entitate supremă este și nu este o ființă, tot așa cum s-a demonstrat științific că lumina, în mod paradoxal și contradictoriu, este în același timp și undă și corpuscul, potrivit atitudinii privitorului. În acest sens, menționăm aici pe post de concluzie provizorie, o formulă născută la finele secolului al XIX-lea în cadrul curentului ocultist european. Iată așadar textul: *Omul este alcătuit după chipul Universului, iar Omul și Universul sunt alcătuite după chipul lui Dumnezeu. Omul nu poate cunoaște esența lui Dumnezeu; este ceea ce exprimă atât kabbaliștii prin Ain-Soph cât și hindușii prin Parabrahman. În schimb, Omul îl poate înțelege pe Dumnezeu în manifestările sale* (Papus, 2005, pp. 289-290).

În tradiția chineză, realitatea ultimă, indefinibilă și incognoscibilă, este Tao care corespunde, în sens cosmic, lui Brahman din spiritualitatea indiană. Uneori, filozofia chineză a fost definită ca fiind o religie din care lipsește Dumnezeu, ea având două abordări distincte și complementare: confucianismul (*Yang*) și taoismul (*Yin*). Tao este infinitul și eternul proces universal în care este implicat tot ceea ce există dar, în același timp, este și calea prin care se poate ajunge la o înțelegere superioară a adevărilor subtile, accentul fiind pus aici mai curând pe intuiție decât pe cunoașterea rațională, analitică, secvențială. De altfel, tradiția chineză manifestă o puternică neîncredere în cunoașterea convențională și se bazează pe credința că, în fond, intelectul uman nu este capabil să cuprindă, să înțeleagă și să-l cunoască pe Tao. Aportul esențial al taoismului constă în definirea conceptului de continuă schimbare. Astfel, devenirea (trecerea dintr-o stare în alta, transformarea, perpetua tranziție) este particularitatea fundamentală a universului, a naturii și a omului, deopotrivă. În acest cadru, contrastul fundamental denumit generic *Yin-Yang* joacă rolul *Principiului* în ceea ce privește continua prefacere a realității, transformarea energiei în materie și invers. De menționat că *Yin* este pasiv, feminin, intuitiv iar *Yang* - activ, masculin, rațional.

Doctrina masonică nu acceptă nici una din formulările menționate ca fiind definitive, dar nici nu le critică și nici nu le respinge. În mod strategic, ritualul masonic îl învață pe aspirant că poziția corectă constă în a se situa cu fermitate pe calea aflării Adevărului (identific egal cu *Principiul*) lăsând astfel fiecăruia posibilitatea de a-și fundamenta convingerile și, deopotrivă, de a accede la cunoașterea Marelui Arhitect al Universului, prin credință, metodă spirituală consacrată, efort propriu și maximă asiduitate și dedicare.

Așa cum se știe, doctrina masonică a preluat numeroase reprezentări din alchimie și, pe cale de consecință, pentru a înțelege fondul problemei, un aspirant conștiincios va trebui ca, în prealabil, să se familiarizeze cu alegoriile hermetismului. În interacțiunea lor continuă, așa cum este aceasta prezentată în alchimie, Focul (Sulfur, masculin) și Apa (Mercurul, feminin) sunt esențiale pentru o corectă reprezentare a *Principiului*. Uneori, tot mecanismul Creației și îndeosebi *Primum movens* a fost redus, simbolic vorbind, la elementul *Yod-*



Gyöngyvér Horváth

Ruptură

ul kabbalistic, Lumina cea mare adâncind *cteis*-ul de întuneric: *Dumnezeu este un Foc mistuitor, și în majoritatea mitologiilor, zeul cel mai puternic este cel al focului... În realitate, Dumnezeu nu este lumina, dar fiindcă lumina este prima emanație divină, ea conține toate calitățile divine, toate virtuțile Domnului și nu putem să-L cunoaștem pe Dumnezeu decât prin intermediul luminii.* (Aivanhov, O. M., 2008, p. 9 și p. 58.) Așadar, elementul fecundator și cu inițiativă (*phalus*-ul vertical, focul, tăria, lumina), pătruns în matricea roditoare (*cteis*-ul orizontal, apa primordială, întunericul) alcătuiesc, în unitatea lor indestructibilă, crucea ezoterică.

Ființa unică supremă *de la care toate au purces și în care toate au avut loc* (Spațiul) *pe măsură ce le-a venit vremea* (Timpul) reprezintă *sursa primordială* (prima din ordine) *care este și de la care emană Lumina* (Viața, Iubirea, Înțelepciunea). La rândul lor, razele Luminii (de aceeași natură cu sursa inițială) reprezintă voința și puterea *Principiului* (Marele Arhitect al Universului). Căutarea Luminii (sau, uneori, a Numelui inefabil, a iluminării) și unirea cu aceasta reprezintă pentru aspirantul francmason o încercare (probă, călătorie) de reintegrare a eului muritor în epicentru de pace sublimă a Increatului (JBM, 2002, pp. 325-326).

Pentru Francmasonerie, credința în *Principiu* este misterioasă și dogmatică, ea reprezentând condiția supremă privind regularitatea și recunoașterea fraternă. Prin intermediul simbolisticii și a ritualului, odată cu inițierea în tainele meseriei, masonul operativ primea inclusiv, unele informații subliminale referitoare la ordinea divină reflectată în atributul Frumuseții (proporționalitatea naturală, armonia, simetria, ritmul etc). Nimeni nu a putut spune cu precizie când și-a dat seama *homo sapiens* că în univers există o ordine profundă parcă anume imprimată și întreținută de către o voință superioară. Știm însă, cu exactitate că fiorul ordinii i-a fost revelat omului sub forma unei proporții sacre, sublimată într-un număr irațional și misterios (1,618033...) care, în matematică, este notat prin litera grecească Φ (phi). Ulterior, proporția și numărul au primit un atribut pe măsură, „de aur”, tocmai pentru a se evidenția originea lor divină și relația specială pe care o au cu sacrul și supranaturalul (Verescu, Z.A., Revista *Trivium* 4/2016).

În artefacte și în siturile arheologice ce ne-au parvenit de la primele civilizații devine extrem de relevant și vizibil un anumit tip de raționament analogic, bazat pe credința omului primitiv, potrivit căreia în natură ar exista o unică și veșnic repetabilă proporționalitate pe care Demiurgul a introdus-o în Creația sa. Și pentru că proporția divină era considerată ca fiind din afara acestei lumi, informațiile despre aceasta erau transmise în secret și sub jurământ. Secțiunea sacră poate fi identificată, cu deosebire, în cadrul amenajărilor și edificiilor destinate ritualurilor tradiționale. Astfel poate fi definită sumar gândirea magico-religioasă, ca o acceptare de către om a ceea ce nu putea fi explicat în mod rațional. În cadrul acestor modele, datorită unei organizări neuro-psihologice surprinzătoare [...], încă din vremurile pietrei cioplite, omul a admis existența a două lumi paralele, care se întrepătrund și se influențează reciproc (o lume spirituală nonmaterială și una materială) și a recunoscut existența manifestărilor supranaturale alături de cele naturale (Bălăceanu-Stolnici, C., 2009, p. 6).

Pornind de la acest fundament extrem de fra-

gil și în temeiul unui simplu raționament inițiativ, masonului operativ i se revela existența unei misterioase Puteri atotțiitoare care, totuși, lăsa să se întrevadă planul său divin și, de asemenea, o ordine prestabilită aflată dincolo de ceea ce omul poate să cunoască și să înțeleagă în mod normal. Drept consecință, acest *modus operandi* expus aici în variantă succintă a întărit credința potrivit căreia existența *Principiului* se poate dovedi inclusiv pe cale analitică, rațională, prin simpla conștientizare a ordinii universale așa cum este aceasta reflectată de natură și conceptualizată apoi, prin geometrie – știința științelor pentru orice francmason care se respectă. Nu întâmplător, în evul mediu, geometria era considerată sorgintea tuturor artelor liberale, „prima cauză” pentru toate celelalte măiestrii. Oricum ar fi, însă, metafizica respinge ferm ...*ideea unui Dumnezeu personal, sau extracosmic și antropomorf, care nu este altceva decât gigantica umbră a omului, și nici măcar a omului în cea mai bună ipostază a sa. Dumnezeul teologiei, susținem – și dovedim noi – este o aglomerare de contradicții și o imposibilitate logică* (Blavatsky, H. P., 1997, p. 58).

Pentru Guénon, realitatea supremă și Adevărul ultim este *Principiul*, esența non-umană și supra-mundană și, totodată, unicul obiect de studiu al metafizicii. Aici, în ochiul furtunii, identifică acest autor toate tendințele ce se vor metamorfoza ulterior în realități trecătoare; doar aceste semne subtile se impun a fi „citite” cu preponderență, spune el, dacă în sfârșit, înțelegem că trebuie să ne păstrăm acțiunile în acord cu Voința divină. În mare parte, în aceasta constă unicitatea și originalitatea evidentă a operei guénoniene. De aceea, în prezent când știința însăși (prin fizica cuantică, psihologia transpersonală și concepțiile novatoare privind neurofiziologia creierului uman etc.) se apropie de Dumnezeu, actualitatea lui René Guénon devine cu atât mai stringentă și mai misterioasă. În concepția celui care a fost denumit apostolul tradiției perene, *Marele Arhitect al Universului constituie doar un simbol inițiativ, care trebuie apreciat ca și celelalte simboluri, despre care trebuie să ne facem o idee rațională [...]. Mai mult decât atât ...acest concept nu trebuie să aibă nimic în comun cu Dumnezeul religiilor antropomorfe, care nu este doar irațional, ci chiar antirațional* (Guénon, R., 2016, pp. 100-105).

O reprezentare interesantă și deosebit de originală a *Principiului* (Marele Anonim) o vom întâlni la Lucian Blaga care, în monumentală sa operă filozofică, alocă subiectului un întreg studiu pentru ca apoi, să revină sub diverse unghiuri de plonjon asupra acestuia. Chiar dacă nu o spune explicit, Lucian Blaga îl consideră pe Marele Anonim (Generatorul), Ființa care ocupă cu autoritate centrul metafizic al întregii existențe. Rezultă aceasta, cu prisosință, din verbele utilizate de către poet pentru a caracteriza acțiunea *Principiului*. Astfel, Marele Anonim ...*ne derutează prin apucăturile sale egocentrice..., ia măsuri preventive pentru ca omul și creatura în general să nu se poată afirma decât în anumite limite..., ființează sub presiunea unei sarcini imanente lui..., intervine față de posibilitățile sale reproductiv globale cu acte de anulare preventivă..., creează lumea direct și indirect...* etc. (Blaga, L. 2015, p. 25).

În acest cadru alegoric, sunt afirmate câteva axiome demne de reținut cu referire la *Principiu* (Factorul metafizic absolut) pe care, abținându-se să-l denumească Dumnezeu, Lucian Blaga l-a consacrat atât în spirit și atât de sugestiv prin denumirea pe care i-a atribuit-o: *Marele Anonim*

este un „tot unitar” de o maximă complexitate substanțială și structurală, o existență pe deplin autarhică [...] care se „reproduce ad indefinitum, în chip identic, aceasta fără a se istovi și fără de a-și asimila substanțe din afară.” În altă parte, filozoful transilvan arată că ...*datorită plenitudinii sale, [Marele Anonim, n.n.] e îndrumat spre generare reproductivă sau că ...este virtualmente un generator de „toturi divine” egale cu el însuși, dar, pentru a salva centralismul existenței, Marele Anonim nu se va manifesta decât prin acte reproductiv cu obiectivul minimalizat.* (Blaga, L. 2015, p. 27) Desigur, teza blagiană privind existența și manifestarea Marelui Anonim are caracterul unei veritabile viziuni metafizice și, prin urmare, aceasta trebuie receptată de noi cu titlu de inventar și cu ghilimelele de rigoare (Blaga, L. 2013, p. 376 și urm.)

Pe scurt, acțiunea Marelui Anonim evidențiază înțelepciune și voință proprie, precum și existența unui plan divin de menținere a echilibrului universal; la toate acestea se adaugă o proporționalitate constantă (măsură de tip geometric) și un anume reproducționism, gândirea Marelui Anonim fiind echivalentă cu însăși înfăptuirea, realizarea efectivă. Blaga precizează, totuși, că această teză nu este decât ...*o circumstanțiere a gândirii magice* pe care Marelui Anonim o relevă în manifestarea sa și, în egală măsură, o ipoteză de lucru ce va să fie certificată în viitor, prin descoperiri științifice și reprezentări filozofice de excepție. (p 35) În acest cadru ipotetic și aparent virtual, raportul omului cu *Principiul* presupune un efort individual de cunoaștere, efort ce subordonează și direcționează întreaga istorie a umanității. Totuși, Marele Anonim se apără constant de acest asalt prin impunerea unei cenzuri transcendente – o pavază prin care cunoașterea umană este limitată drastic și irevocabil (Blaga, L. 2013, p 382).

Bibliografie:

- Aivanhov, O. M. (2008) – *Lumina, spirit viu*, Ed. Prosveta, Buc.
 Bălăceanu-Stolnici, C. (2009) – *Gândirea magică. Geneză și evoluție*, Ed. Nemira, Buc.
 Blaga, L. (2015) *Trilogia cosmologică*, Ed. Humanitas, Buc.
 Blaga, L. (2013) *Trilogia cunoașterii*, Ed. Humanitas, Buc.
 Blavatsky, H.P. (1997) – *Cheia teosofiei*, Ed. Antet, Buc.
 Bohm, D. (1980) – *Plenitudinea lumii și ordinea ei*, Ed. Humanitas, Buc.
 Braden G., (2007) – *Matricea divină*, Editura For You, Buc.
 Guénon, R. (2016) – *Francmasoneria și Companiajul. Studii și articole*, Ed. Herald, Buc.
 Guénon, R. (1993) – *Criza lumii moderne*, Ed. Humanitas, Buc.
 JBM (2003) – *La porțile templului*, Ed. Libripres, Buc.
 Laszlo, E. (2008) – *Știința și câmpul akashic*, Editura Pro Editură și Tipografie, Buc.
 Maharishi Mahesh Yogi (1971) – *Transcendental meditation*, vol. 1-7.
 McTaggart, L., (2009) – *Câmpul*, Editura Adevăr divin, Brașov
 Papus (2005) – *Știința secretă. Kabbala*, Ed. Herald, Buc.
 Verescu, Z. A., – *Templul, proporția divină și Matila C. Ghyka* în Revista *Trivium* 4/2016, Iași
 Verescu, Z. A., (2009) – *Silabisiri*, Ed. Civitas, Buc.
 Maestrul Z & Discipolul A (2015) – *Ars moriendi*, Ed. Herald, Buc.

Obsesiv 20 DEN (15)

Robert Diclescu

Și ce naiba să facă în camera asta? Dar în celelalte? În cele care sunt în tot căminul sau în celelalte care vor fi construite în continuare? Se tot construiește cu migală, după plan-planificat, pentru a locata, împreună cu alți locatari, boschetari, la aceeași flacără de foc căminist, ne tot ardem, ardem, ardem. Cum altcumva?

Și în camera cealaltă este la fel. Și pe stradă este la fel. În mallurile lor, cuști extinse, perfecționate, cuști cu bandă transportoare, călcatul pe picioare, împingerea coșului plin, dar gol, aglomerația pentru nimicuri etichetate, lista nesfârșită cu necesități și urgențe, ameteala, greața, iar ameteala, alunecarea, răfuiala abandonată. Oriunde este schimbabil.

Sufocarea cu diverse variante de început, mijloc și final cunoscut, înainte să înceapă. Deznodăminte repetabile. Se împiedică zilnic de sticle și desene. De niște desene cu îndemnuri porcoase, scrise în mai multe limbi intraductibile, sticle cu etichete, șosete uitate la capătul patului, tricouri colorate, pachete de țigări goale, firimituri pe masă, corturi de firimituri adăpostind oameni făcuți din cocă și peste ele aruncate tricourile albastre ale companiei pentru a încălzi oamenii din corturi (tricourilor murdare le crește și mai mult valoarea în timp, se cere, se poartă de la o zi la alta).

Pe aici se va putea trece? Pe acolo? Să încerce. Să-i cheme și pe băieți! În zid poate găsi intrarea dorită.

Dacă nu vezi, și nu vezi niciodată tot ce trebuie să vezi, dar te vei opri la timp și vei desluși, vei

fi înghițit într-un fel de zid, da, în sfârșit înghițit într-o lume a zidului, de o mie de ori mai primitive decât cea din care vine. Una cu încăperi potrivite destinderii și o liniște în care să se topească definitiv. O lume în care ar putea fi primiți fără toate măștile mincinoase ale adaptării. Fără refrene insuportabile. Fără scârțâitul oaselor când se tot apleacă și se tot ridică, se tot apleacă pentru a culege firimiturile altora. Primește și inventariază firimituri. Firimiturile vor fi omologate și vor căpăta un traseu al distribuției și redistribuirii inechitabile. Firimituri de lux.

El a văzut cum cei de la secția ambalare introduc gândaci în cutiile cu servăre pentru a le îngreuna. Greutatea aduce bani mai mulți companiei mamă-fiu. Pui, porc, oaie injectați cu apă și grăsimi suspecte. Aduc mai mulți bani după vânzare.

Gândacii vor să scape, dar se pierd în burțile și piesele servărelor. Nu mai pot ieși. Puful de gândac dă luciuri carcasi. Dă forță și greutate mașinăriiilor.

O frînghie atârînd din perete spre dormitor. Când intră în cameră este aproape să intre cu capul în ea.

O altă frînghie de rufe este plasată lângă ferestre la doi pași de paturi. Pe ea stau la uscat chiloții, etichetele de branik, hârtiile ude de 100 de koroa-

ne (valoare reală: unsprezece sticle de Kozel sau două pachete de tutun Pall Mall, plus o ciocolată mică cu cacao din belșug), un clește care nu prinde nimic și o pagină pe care Jon a scris: Dispar o perioadă! Fără alarme false!

Și a dispărut patru zile din cămin și de la muncă. A fost mistuit năprasnic de un dor de ducă și de o izolare bruscă de toți și toate.

*

Dar aici? Aici este doar aici. Și aici este numai liniște! Vă rog, liniște acum, vorbește Olga, doar în liniște putem să nu ne auzim!

Cu cât nu ne auzim mai mult cu atât vom pătrunde mai temeinic în sufletul fiecăruia. Unul în altul, grămăjoare îndrăgostite, pufuleți din pungi drăgăstoase.

Zgomotul ăsta din tăcere, îl aud, pe care toți îl vom prinde și repeta, îl vei auzi și prelucra. Vom empatiza atât de ușor.

Finuțule! Aștia o ascultă ca pe maica Tereza pe administratoră.

Olga, este maica-tereza locului, nu te ambala, doar privește la cât efort depune pentru a ne ține departe de un jeg extrem în cuștile astea. Acolo unde pune ea mâna se face liniște și curățenie. Lux-albina! Imediat se face o tăcere deplină.

Și curăță chiar de dimineață coridoarele, când somnul nouă ne mai trage încă câteva lovituri după ceafă, la întoarcerea din schimbul de noaptea. Ea spală temeinic locurile vizibile și cele unde nu te-ai gândi că se află vreun dușman, cele dintre uși, uși și geamuri, coridoare și ușile wc-ului, se așează atâtea insecte acolo și putrezesc atât de greu, și altele care nu vor să moară și nu mor (nu se predau).

Și nici ușile wc-ului pline de porcării românești scrise cu pixul, nu se lasă șterse de la prima atingere cu buretele, nu, rămân acolo pentru cei ce vor veni după ei. Sunt în-scrise, scrijelite în vopseaua ușii cât mai adânc, în mai multe culori desenate diferențiat, nenumărate capodopere județene, folclorice, mesaje de inimi rănite, transmise către cele care nu vor afla niciodată de inimile rănite de ele aici. Sunt sute de kilometri care despart mesele de presupusele destinatare. Dar.

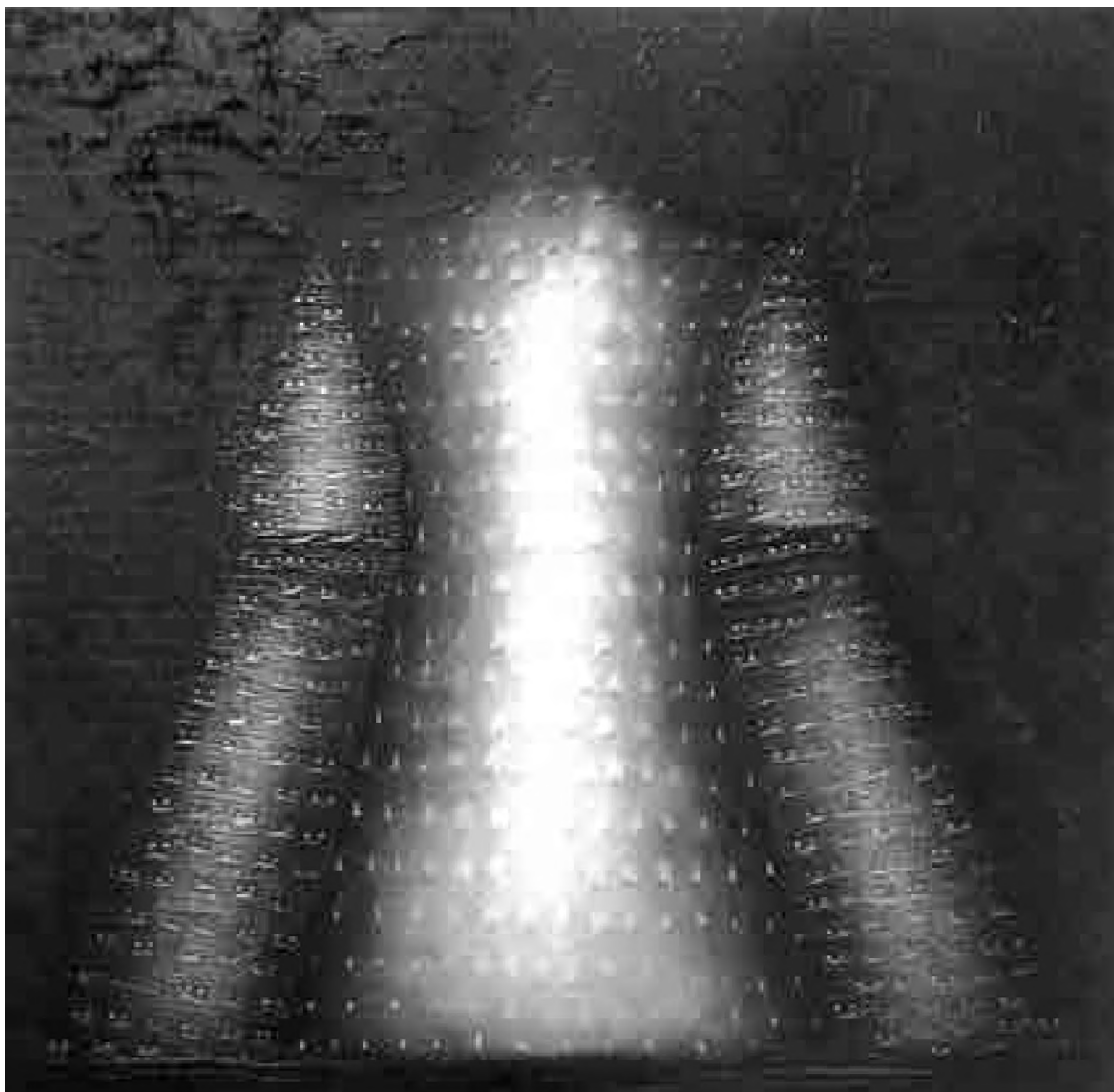
Mii de koroane ne pot apropia mai mult decât orice mesaj scrijelit pe o ușă de wc. Pe un colț de lemn al geamului sau sub clanța ușii de la intrarea în wc.

Locuri ascunse, ferite, murdărite de către vizitatori și cei cazați temporar pe aici.

Gherla-cămin, o gherlă acoperitoare, pentru cei care dorm mai mult în schimburile de douăsprezece ore decât în cămin. Nimeni nu mișcă pe coridoare când mișcă ea. Privește cum mănuieste magnific mopul, găleata mereu roșie, detergentii frumos mirositori, ordonați lângă picioarele ei. Cum dansează cu grație pe scări, în lift, printre strigătele noastre de admirație.

Nimeni nu protestează, toți stau în rînd și se uită la priceperea unei femei cehe, ce curăță holuri și wc-uri cehești impecabil.

Dăruire, forță și anduranță într-o singură femeie reunite. Cred că locuiesc mai multe în ea și se tot schimbă. Unele odihnite le schimbă imediat pe cele care sunt lovite de oboseală. Poate chiar și este o maică-multitereza. Noi știm.



László Vinczeffy

Spiritism

Correspondență...

Mircea Pora



Levente Albert, Lajos Bardócz, Tünde Sipos Gaudi, Jakab Ábrahám (grafică), Ernő Palkó (ceramică)

Dragă Liviu,

Deși nu ne-am văzut de multă vreme, de pe când mergeam prin sat cu colinda, câte ceva mai știi despre mine. Material mă descurc, am un apartament, 3 camere, decomandate, nu am conflicte cu nimeni, am fost președinte de bloc, mă comport echilibrat dar ceva totuși s-a petrecut, așa zice straniu, ciudat și anume de câțiva ani am căzut în patima scrisului. Cu orice risc, mă refer la posibile reacții din partea ta, îți trimit câteva rânduri elaborate chiar astăzi, la câteva ore după ce-am luat prânzul și a doua tranșă de medicamente.

„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...”

Ei, Liviule, ce zici tu până aici? Acum o să-ți dau finalul fragmentului. Să fii atent, să citești rând cu rând...

„Dar mă opresc din scris, căci lumea aleargă, aleargă pe străzi... O lume cocheta, impecabilă vestimentar. Unde s-or fi ducând, cu mic, cu mare atâția 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...”

Dragă Mircea,

Ieri, înainte de prânz, am primit rândurile tale. Tocmai ieșeam dintr-o ședință lărgită cu liderii din județe, când poștașul Parlamentului mi-a spus: „Domnule Președinte, cineva vă caută la modul clasic, adică și-a pus gândurile în acest plic”... Măi, omule, câte nu s-au întâmplat de la despărțirea noastră... În ce mă privește după liceu (liceul C.F.R., secția reparat vagoane), m-am înscris pe bază de dosar la Politehnică. Ca subinginer n-am lucrat nici o zi, căci căzând tovarășul Nicolae, mi s-a ivit

ocazia să intru în politică. Conștiincios, în mijlocul acelor lupte am urcat ușurel treaptă cu treaptă. Acum, ține-te bine, sunt președintele celui mai puternic partid din țară, tocmai am câștigat alegerile și-am format guvernul. Să vezi ce oameni tineri, minunați am strâns laolaltă. Funcționăm după principul „Toți pentru unul, unul pentru toți”. În fapt am reușit să formăm un colectiv fără fumuri, aroganțe, mici culturi ale personalității. Aș zice, că acum, după 27 de ani, e un moment zero de la care trebuie pornit. Tot ceea ce vom face e pentru români. Autostrăzi, trenuri rapide, salarii, pensii decente, educație, sănătate, siguranță pe străzi, justiție. Pentru români. Vrem să eliminăm minciuna, superficialitatea, câștigul fără muncă, fraudă, măi prietene. Cu un cuvânt, dorim să creăm acum ceea ce s-a încercat mai înainte și nu s-a reușit... „omul de tip nou”. Dar pentru asta ne trebuie un PIB mai mare, un control benefic asupra societății și, neapărat și scriitori care să ilustreze în paginile lor ce vom face noi. Realist, direct, să meargă la inima cititorilor. Și, acum, dragul meu, ajung și la tine. E frumos ce mi-ai trimis, chiar trist, cu profunzime, dar mesajul e demobilizator, pune pe butuci toate eforturile noastre. Ce fel de profesori pot fi aceia care în loc să predea la catedră, să cerceze, se uită cum cad frunzele din pomi, indiferent unde, fie și la Universitate? Măcar de le-ar strânge. Am avea noi ce să facem cu portari care în loc să supravegheze, să scoțoască, se uită tot după frunze?... cu soțiile lor care mai și desenează fenomenul?... Ai mai spus apoi, că la frunzele astea care cad se uită „cu mic, cu mare, atâția poporeni”... Oare suntem o nație care se uită după frunze?... Dacă-i așa, atunci de unde PIB, bani de salarii, de pensii, de autostrăzi?...

Dragă prietene, nu te supăra pe mine pentru vorbele acestea. Cugetă, ai mobilul meu, încă o dată cugetă și vino cu noi ca să scrie și condeul tău despre tot ce vom face, despre acest nou om minunat pe care vrem să-l creăm.

Te aștept, Liviu.



István Miklós Koszti

Cântarea cântărilor II

Timpul și Lumina

Teodora și Octavian Cosman la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca

Király V. István

Apoximativ acum 2400 de ani, Aristotel defini-a timpul ca fiind „măsura mișcării potrivit lui anterior și posterior”. Stagiritul a fost însă și suficient de înțelept, să lase deschisă întrebarea: dacă timpul există sau nu și fără existența măsurătorului...?

Iar orizontul acestei definiții și întrebări, ajunge cu lumina lui, chiar până-n prezent. Doar astfel putea afirma fizicianul Albert Einstein că, „curgerea timpului” nu este decât o simplă iluzie... Fizic și ca fizicieni, noi nu putem dobândi nici o „poziție spațială” privilegiată-universală, de unde am putea apoi observa-măsura, ne-implicați, toate timpurile universului sau...”timpul ca atare”...

Se pare deci, că noi, oamenii, ne apropiem de întrebarea-problema timpului în primul rând din perspectiva măsurării! Și nu oricum, ci a măsurării lui *cit mai exacte*. De la *gnomon*-al antic până la măsurările atomice contemporane.

În esență însă, noi măsurăm timpul doar deoarece (și) noi *suntem mășurați de el*. Și numai pornind de la acest motiv, timpul ne este – și devine pe zi ce trece mai și mai... – important. Atât ca istorie personală, ca istorie socială cât și ca *historia naturalis*. Ori, asta ne împinge neconștient la „simplă” întrebare categorială: *Când?* De aici, de la această întrebare pornind, măsurăm noi timpul și tot aici se află originea tuturor concepțiilor, conceptelor și practicilor noastre construite în legătură cu timp.

Nemuritorii, veșnicii, nu au de ce a măsura timpul. Iar ființele vii și / sau ne-vii (dar cu existență finită) sunt doar... mășurați de timp... Numai *muri-*

torii – deci cei care se raportează încă în viața lor la *finitudinea* și la sfârșitul existenței lor... *ca fiind conturat drept murire* – deci, doar ei sunt împinși existențial spre a concepe, a înțelege, a respecta, a utiliza și a măsura timpul. Și exact asta ar fi *temporalitatea* noastră: a fi în timp... tocmai pentru... și tocmai *împotriva lui*... Măsurându-l și creându-l. Creându-l, adică scurtându-l sau lungind-l prin actele noastre. Pe cât – și cum... – se poate.

Omul se află de aceea în timp și în lume, nu pur și simplu ca ceva regăsibil sau inventariabil printre lucrurile și obiectele ei, ci tocmai ca *aducător la lume*, ca *aducător la existență*. Adică: *creator*. Faptul că în jurul nostru avem-găsim case, drumuri, terenuri cultivate, realizări tehnice, instituții sociale ori creații științifice, culturale și artistice etc. nu este decât dovada existenței unei „ființări” finite. Finite ca fiind, muritoare.

Omul deci „construiește”, creează, în timp, *datorită timpului și ... împotriva lui*. Fiind și rămânând în mod esențial temporal. Temporal ca și lumea lui, ca și lumea conturată istoric de- și prin el. Mai precis prin *modurile* sale determinate *de a fi*. Știința, de exemplu, ca și arta... nu există fără existența istorică a oamenilor de știință. Și nici arta nu există fără oamenii creatori, adică fără artiști. Prin urmare, atât știința cât și arta etc. sunt, în esența lor, diferite moduri de a fi al omului. Prin care deci omul se afirmă și se poziționează – istoric dar și actual (*in actu*) – în lume și timp. Fie că e vorba de Natură, de Cosmos, de Societate, de Istorie etc.

Lumii nu-i este însă indiferent modul în care



Octavian Cosman

Orașele de nisip (2015-2016)

110 x 100 cm, tehnică mixtă

și față de ea. Căci noi, aducătorii la lume, la ființă, pot/putem fi și *destructivi*. Față de Natură, față de Semeniile noastre, față de Instituții și chiar în Spațiul Cosmic.

Expoziția care mă provoacă și mă inspiră la aceste gânduri, are ca una dintre temele sale principale tocmai timpul, tocmai temporalitatea noastră. „Soare dublu”, „Orașele de nisip”... ca și exercițiile de „Supraexpunere” ale memoriilor, amintirilor (noastre), ne pun întrebări și atenționări despre- și față de timp. Toate sunt și au orizonturi de posibilități trecute, prezente și viitoare. Desigur, fără ca prin asta să devină „atemporale”. Dimpotrivă! Vorbesc – fiecare altfel și sub alte aspecte – tocmai de timp. Despre ce-i putem noi da, duce timpului ... și despre ce ne poate aduce el nouă. Vorbesc deci despre posibilități și responsabilități dar și despre nevoi și necesități. Necesități și nevoi de care este înțelept să fim conștienți și să le luăm în calcul.

Dincolo de timp, expoziția intitulată *Supraexpunere. Soare dublu, având ca protagoniști pe artiștii Teodora și Octavian Cosman*, mai are însă, cum reiese chiar din titlu, și o altă temă centrală de interogație și de cercetare: *LUMINA!* Lumina și umbrele ei sunt, desigur, esențiale pentru orice pictură și pentru orice „desen sau scriere cu ea” (*foto-grafie*). Lumina e totuși mult mai rar tematizată în mod expres de către *operele de artă însăși*.

Știm însă că lumina este, pe de o parte, și o străveche metaforă la *ADEVĂR*. Dar, pe de altă parte, mai știm și faptul că – ea însăși – *este... invizibilă*. Noi vedem, percepem lumina doar atunci când ea „cade” pe ceva și, astfel, luminează ceva. De aceea, întunericul spațiului inter-planetar... este plin de lumina... Noi îl vedem totuși ca ... întuneric. *Întunericul* nu este deci doar – sau pur și simplu – lipsa luminii ci, mai degrabă, constituie o sfidare, o chemare spre meditație asupra esenței luminii... Căci întunericul se deosebește fundamental de negru-l... care este o culoare ... deci este vizibilă doar datorită... luminii.

Prin urmare, expresia „soare dublu” din chiar titlul expoziției, trimite din start la *dedublarea luminii*. Ca atare, la *dedublarea adevărului*.

Ori, dedublarea adevărului nu este umbra fi-rească creată de lumină și de lumina ei, ci... mai degrabă *surogatul luminii*. Un surrogat puternic care (con)duce în eroare, în neadevăr și neautenticitate. Exact ca în mitul peșterii lui Platon. Mit din care mai aflăm că neadevărul și neautenticitatea raportărilor noastre la surrogat, determină sau poate determina... și raportarea noastră la treburile într-adevăr reale și esențiale. Adică: poate atinge li-



Octavian Cosman

Orașele de nisip (2015-2016), 110 x 100 cm, tehnică mixtă,

bertățile și emancipările noastre... Cu posibilitățile și cu pericolele lor.

Cred că aici „bat” de fapt tablourile acestui ciclu a lui Octavian Cosman. Care sunt însă întregite acum și cu câteva opere dintr-un nou ciclu: *Orașe de nisip*... La aceste întregiri trimite de fapt și *Motto*-ul acestui ciclu: „Unui nebun i-a venit ideea să construiască un oraș într-o clepsidră.”

Dar, este oare acest „nebun” chiar... nebun? Clepsidra și imaginea ei, sunt, desigur, legate de timp. De curgerea și de măsurarea lui prin curgerea nisipului în clepsidră. Fiind *închisă*, clepsidra nu măsoară, nu „arată” însă decât o anumită perioadă – calculată sau nu – de timp. De aceea, *clepsidra este expresia și măsura timpului finit!* Inutil vrem s-o tot răstoarnem până la infinit, ea va arăta neconținut, tot... timpul finit și sacadat. Timpul finit căreia, cum am văzut, i se datorează – dar căreia îi și sunt expuse – construcțiile, distrugerile, operele și realizările noastre. Inclusiv orașele fondate și construite de noi. Care sunt deci chiar „de nisip” și pentru... nisipul clepsidrei... adică pentru timpul nostru finit. Și, într-adevăr, orașele au fost și pot fi abandonate, distruse de natură, pot fi arse sau bombardate în luptele... în războaiele noastre.

Iată de ce au aceste opere artistice o forță incredibilă, dobândită tocmai – și în primul rând – prin autenticitatea și profunzimea interogațiilor și căutărilor lor!

Acestui orizont al căutărilor și interogațiilor îi aparțin însă și operele expuse de Teodora Cosman. Care sondează datorii în timp, mai precis, *datoriile și posibilitățile memoriei*. Ori, memoriile și amintirile noastre – și în special nevoia de a le apela – vin de fapt din *viitor*. Memoria este deci un trecut... prezent... pentru viitor. Și numai astfel poate fi ea un



Teodora Cosman

Supraexpuneri I (2010), 70 x 90 cm, acrilic pe liatex,

constituent esențial al istoriei vieții personale, dar și celei social-cumunitare.

Memoria *conștientă* apelează totuși în primul rând la ceea ce *a Fost*. Iar din asta construiește – de fiecare dată – *Trecutul*. Pentru *Prezentul* deschis (sau închis) la *Viitor*. Această conștiință este însă „accesibilă” mai degrabă artiștilor și gânditorilor. Care, de aceea, e bine să se afle în *dialog*. Iar (și) operele expuse ale Teodorei Cosman – prin profunzimea raporturilor lor autentice la autentificarea memoriei – se constituie (cel puțin pentru mine) într-un *apel* și o ocazie la un *asemenea dialog*. Tocmai prin faptul și

prin „efectul” *supra-expunerii* (la *lumină*). Care deci nu se oprește la „prezentificarea” trecutului memoriei, ci oferă mai degrabă temeuri și orizonturi pentru conturarea viitoare a istoriei vieții și identității noastre. În prezent, adică în *actu*-alitate.

Istoria vieții și a identității care se întâlnesc astfel – prin *Lumina supra-expunerii*... – tocmai cu... *Timpul*. Cu timpul măsurat, care ne măsoară! Acum putem deci liniștit întoarce clepsidra *transparentă*, căci înțelegem deja: Cum? și De ce? în ea se află – și nici nu se poate afla altceva, decât – „orașe de nisip”.



Teodora Cosman

Ultimul Revelion (2010), 70 x 90 cm, acrilic pe liatex

Xilogravura din tipăriturile vechi bucureștene (1582-1830)

Marina Nicolaev

În data de 16 septembrie 2016, a avut loc la Biblioteca Națională a României lansarea volumului *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la București (1582-1830)*, de Anca Elisabeta Tatay, doctor în istorie, bibliotecar I la Biblioteca Academiei din Cluj-Napoca și cercetător la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, și prof. univ. dr. Cornel Tatai-Baltă, istoric și critic de artă renumit.

La această prezentare au participat profesorul și istoricul literar Mircea Anghelescu precum și criticul de artă Virgil Mocanu.

Xilogravura din cartea românească veche tipărită la București (1582-1830) a fost publicată în 2015 la Editura Mega, Cluj-Napoca.

Volumul se alătură studiilor de nivel european consacrate tipăriturilor apărute încă din perioada medievală, aducând în prim plan nu numai rolul și importanța acestora pentru promovarea culturii românești dar aduce o contribuție istorică remarcabilă la istoria activității tiparnițelor bucureștene, rolul acestora decisiv pentru „unificarea culturală a poporului român”.

Capitolele cărții dezvoltate pe 520 de pagini de studiu cuprind o serie de portrete de xilogravuri rămași în istoria graficii românești și pe care autorii reușesc să le decodifice activitatea lor artistică prin exemple elocvente.

Aceste capitole sunt: *Argument privind importanța cercetării xilogravurii de la București (1582-1830)*; *Ieromonahul Lavrentie, cel dintâi xilogravur de la București (1582)*; *Un xilogravur de talie europeană: Ivan Bakov (1678-1705)*; *Damaschin Gherbest, un xilogravur prestigios de factură occidentală (1682-1688)*; *Antim Ivireanul și Evanghelia Greco Română de la 1693, o capodoperă a artei tiparului și a xilogravurii brâncovenesti*; *Xilogravurul Ursul Zugrav, reprezentant de frunte al artei brâncovenesti (repetarea unor lucrări de ale sale între anii 1720-1806)*; *Tipograful episcop Mitrcfan, un xilogravur controversat (discutarea unei viniete des apărute între anii 1728-1827)*; *Xilogravurul Dimitrios, autorul unei ilustrații mult vehiculate în epocă (1729-1746)*; *Xilogravurul Vasilie Dobromirski și Evanghelia din 1760*; *Xilogravurul Iordache Stoicovici tipograf (1759-1767)*; *Xilogravurile de tradiție bizantină ale lui Grigorie ieromonah din Triodul tipărit la București în anul 1768 (tipograf și gravur activ între 1747-1774)*; *Xilogravurile lui Mihai Râmnicianu din Penticostarul de la 1768*; *Colaborarea pasageră a xilogravurului Popa Costandin tipograf râmnician cu tipografia din București (1774)*; *Dimitrie Petrovici tipograf, xilogravur la nevoie (1778)*; *Xilogravuri semnate de Stanciul Tipograf între anii 1780-1806*; *Prezența xilogravurilor realizate de Gheorghie Costandin Râmnicianu și Dimitrie Mihai Râmnicianu în cărțile tipărite la București (circa 1783)*; *Gheorghie Vlădescu, cel din urmă tipograf și xilogravur râmnician în slujba imprimăriei din București (1798-1819)*; *Contribuția lui Ghervasie Monah de la Mănăstirea Neamț la împodobirea cărților bucureștene cu xilogravuri*

(1819-1830); *Xilogravurul ieromonah Costantie (1820-1830)*; *Xilogravuri de Popa Simeon existente în cărțile tipărite la București (1823-1828)*; *Ioan Zugraf și Calendarul din 1823*; *Xilogravurul de reputație europeană, Gritner (1829-1830)*.

Vechile centre tipografice ale Bucureștilor sunt menționate încă din secolul XVI și sunt la nivelul celor europene, grafica de carte fiind tot atât de importantă ca și conținutul cărții. Astfel sunt menționate între 1573-1830 câteva zeci de imprimării care se dezvoltă în spațiul cultural al Bucureștilor, majoritatea pe lângă mănăstirile existente aici.

Dintre acestea, autorii enumeră: Tipografia de la Mănăstirea Plumbuita, Tipografia Mitropoliei, Tipografia Domnească, Tipografia Nouă a Mitropoliei, Tipăritura de la Mănăstirea Sfântul Sava sau Tipografia Școalei Văcăreștilor, Tipografia de la Izvorul Tămăduirii, Tipografia laică de la cișmeaua Mavrogheni. O importanță deosebită în promovarea acestor tiparnițe au avut-o și domnitorii români la ale căror curți princiare, poposeau nu o dată, cărțurari vestiți din toată lumea.

Meșteșugul imprimării acestor cărți circula în spațiul european iar spațiul românesc nu a fost mai prejos în educarea publicului doritor de cunoaștere precum și în tipărirea și mai ales, ilustrarea cărților fie religioase sau laice, Bucureștiul devenind astfel, timp de sute de ani, creuzetul culturii românești, menit să păstreze și să transmită mai departe autenticitatea limbii române și tradițiile strămoșești.

Preocuparea pentru grafica și cartea veche românească a determinat autorii să studieze și să reproducă 773 de ilustrații inedite din cele 290 de cărți analizate și redescoperite din arhivele naționale și bibliotecile din țară, ilustrații din care sunt 251 foi de titlu și coperti, 28 de steme și 384 ilustrații de carte.

Volumul reprezintă nu numai o muncă detaliată și de durată, ci este un instrument necesar liceelor și facultăților de profil, cercetătorilor și studenților. Studiul poate deveni oricând nu numai un reper important în istoriografia românească dar un martor demn al istoriei culturii noastre.

Istoric și critic de artă, absolvent al Facultății de Istorie și Filosofie Babeș-Bolyai din Cluj Napoca, sibian prin naștere, blăjean prin adopție, român prin activitatea sa culturală de excepție, prof. dr. Cornel Tatai-Baltă a publicat 15 volume de specialitate:

- *Secvențe din arta plastică blăjeană (sec. XVIII-XX)*, Blaj, 1993;
- *Gravorii în lemn de la Blaj (1750-1830)*, Blaj, Editura Eventus, 1995;
- *Pagini de artă românească*, Blaj, 1998;
- *Din arta și cultura Blajului*, Alba Iulia, Editura Altip, 2000;
- *Blajul în imagini*, Alba Iulia, Editura Altip, 2002;
- *Interferențe cultural-artistice europene*, Blaj, Editura Astra, 2003;

- *Iuliu Moga (1906 - 1976)*, Blaj, Editura Astra, 2004;
- *Scrieri despre artă*, Alba Iulia, Editura Altip 2005;
- *Tabăra Internațională de Artă „Ioan Inocențiu Micu-Klein” de la Blaj, Edițiile I-X (1997-2006). Sacrul reflectat în colecția prezentă*, Alba Iulia, Editura Altip, 2007 (în colaborare cu Anca Elisabeta Tatai);
- *Ipostaze cultural-artistice*, Alba Iulia, Editura Altip, 2007;
- *Marea și Mica Romă în viziunea lui Teodor Răducan*, Alba Iulia, Editura Altip, 2008;
- *Vasile Crișan (1949-2003)*, Alba Iulia, Editura Altip, 2009;
- *Iconostasul catedralei greco-catolice „Sfânta Treime” din Blaj (sec XVIII)*, Alba Iulia, Editura Altip, 2011 (în colaborare cu Ioan Fărcaș);
- *Caleidoscop artistic*, Alba Iulia, Editura Altip, 2013;
- *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la București (1582-1830)*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2015 (în colaborare cu Anca Elisabeta Tatay).

De asemenea, Cornel Tatai-Baltă a publicat peste 120 de studii în reviste de specialitate: *Apulum, Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Acta Musei Napocensis, Revue Roumaine d'Histoire, Revista muzeelor, Sargetia, Biblioteca și cercetarea, Ars Transsilvaniae, Annales Universitatis Apulensis, Cultura creștină, Patrimonium Apulense, Folium (Italia), Magyar Könyvszemle (Ungaria), Series Byzantina (Polonia), Perspective (Germania), Ars Hungarica (Ungaria), Niš&Byzantium (Serbia) ș. a.. Numeroase articole în diferite reviste de cultură și ziare: *Tribuna, Vatra, Orizont, România literară, Astra blăjeană, Discobolul, Gând românesc, Antic art magazin, Unirea (Alba Iulia), Unirea (Blaj), Unitatea, Ardealul, West magazin, Informația de Alba* etc.*

În studiile sale Cornel Tatai-Baltă s-a preocupat de istoria artei românești, istoria culturii, tiparului, presei, circulația cărții românești vechi, arheologie etc. așa cum se precizează în volum.

Păstrând o frumoasă tradiție a familiei, Anca Elisabeta Tatay este doctor în Istoria culturii la Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. A participat la câteva zeci de sesiuni și comunicări științifice din domeniul istoriei culturii și artelor plastice și a publicat următoarele:

Anca Elisabeta Tatai, Cornel Tatai-Baltă, *Tabăra Internațională de Artă „Ioan Inocențiu Micu-Klein” de la Blaj, Edițiile I-X (1997-2006). Sacrul reflectat în colecția prezentă*, Alba Iulia, Editura Altip, 2007 (având la bază lucrarea de licență), 136 p.

Anca Elisabeta Tatai, «*Xilogravura de la Sibiu (sfârșitul secolului al XVIII-lea - începutul secolului al XIX-lea)*», Alba Iulia, Editura Altip, 2007 (lucrarea de masterat), 132 p.

Anca Elisabeta Tatay, «*Tradiție și inovație în tehnica și arta ilustrației cărții românești tipărite la Buda (1780-1830)*», Alba Iulia, Editura Altip.

Genurile muzicii, între social și arhetipal

Theodor Constantiniu

Oleg Garaz

Genurile muzicii. O idee de antropologie arhetipală
București, Ed. Eikon, 2016

În decorul sărăcăcios al aparițiilor editoriale cu profil muzicologic din România, anul 2016 a consemnat publicarea volumului *Genurile muzicii. Ideea unei antropologii arhetipale*, semnat de muzicologul Oleg Garaz. Lucrarea este, prin subiectul ales și tratarea amănunțită, unică în peisajul autohton, unde studiile despre genuri sunt, de obicei, fie cuplate cu cele despre forme, fie rezumate doar la o anumită perioadă istorică sau curent artistic. Prin spațiul dedicat analizelor sociale și istorice și prin extinderea cadrului conceptual până la nivelul categoriilor gândirii muzicale, cartea lui Oleg Garaz propune nu doar o temă complexă, ci aduce în discuție zone puțin frecventate în literatura românească, reprezentând astfel un pas înainte în discutarea problematicii genurilor.

Autorul își începe expunerea direct, cu o definiție clară și concisă a genurilor, o definiție de lucru, ce va suporta pe parcurs diferite remanieri: „genurile muzicii sunt tipuri specifice (culturale și artistice) de participare la existența colectivă.” Mai mult, genurile (și diversele lor incarnări) sunt

totodată un „suport estetic-ideologic” specific vieții colective. Racordul puternic ce există între genurile muzicii și existența social-simbolică a individului se explică prin mulajul de natură artistică pe care muzica îl realizează pe tiparele existenței sociale și culturale. Pornind de la acest cadru conceptual, prima parte a cărții se concentrează pe creionarea unui traseu istoric al evoluției, cristalizării și, mai recent, destabilizării genurilor și a sistematizărilor aferente acestora. Însă, deși se vrea a fi o tratare din perspectivă socială și istorică, analiza autorului nu ține cont, de cele mai multe ori, de relațiile economice și sociale dintre oameni sau dintre oameni și mediul înconjurător, ci preferă să explice dinamicile câmpului artistic prin cadrele conceptuale și ideatice dominante (așadar, prin componenta ideologică, pe care autorul o atribuie în mod greșit exclusiv societăților totalitare). Astfel, religia, și nu munca neîncetată a omului pentru reproducerea vieții, este considerată a fi „schema generativă primordială atât pentru existența socială în general, cât și pentru activitățile de substanță artistică” (p. 25); în același fel, cultura religioasă a epocilor pre-moderne și nu apariția unei noi clase sociale (burghezia) cu nevoile sale de recunoaștere și legitimare economică și, implicit, culturală, au dus la apariția unu

nou mod consum al muzicii acela al „receptării focalizate și astfel în totalitate aservită actului auditivei” (p. 29); de asemenea, laicizarea societății și raportarea individualistă a creatorului față de opera sa și nu ascensiunea economiei de piață și crearea, inevitabilă, a unei piețe dedicate muzicii, cu producătorii și consumatorii săi aferenți, este responsabilă pentru emanciparea artistului și articularea conceptului de „operă de artă”; nu în ultimul rând, „transformarea imaginii de la una stratificată în una tot mai omogenă” (p. 68) și nu extinderea tot mai hotărâtă a pieței de consum muzical spre tot mai diverse categorii de consumatori a dat naștere unei reorientări spre cultura de masă și genurile populare.

Pentru autor, derutantul peisaj postmodern nu duce la dispariția conceptului de gen sau a funcției convocative a acestuia, ci reclamă noi genuri prin care să poată fi exprimate noile realități. Mai departe, este susținută nevoia unei noi definiții a genurilor muzicii, asta deoarece acestea nu mai sunt „o expresie esențializată și de actualitate a Omului și Existenței” (p. 90). Însă chiar în acest moment, Oleg Garaz își abandonează propria definiție, care, dacă ar fi rămas fidelă omului și existenței sale sociale, modurilor acestuia de participare la viața colectivă (și nu unor idei transcendente), ar fi remarcat că, sub o suprafață cât se poate de diversă din punct de vedere stilistic, de experimente și hibridizări artistice, viața socială, politică și economică rămâne, încă, prinsă în corzile strânse ale unor ierarhii rigide, iar în acest context, rolul genurilor muzicii rămâne același ca și vremurile marilor clasici: acela de a reprezenta diverse ierarhii sociale sau culturale, de a legitima diferite opțiuni politice sau estetice (ceea ce Attali numește „reprezentare”), așadar, tocmai de a reafirma (sau de a transgresa) multitudinea de identități sociale și culturale care iau naștere sub impulsul activităților economice.

O a doua secțiune a cărții este dedicată rearanjărilor teoretice și conceptuale ale statutului genului muzical și al relației sale cu diferitele niveluri sintactice și morfologice ale discursului muzical. Autorul pornește de la triada gen-formă-stil, așa cum a fost ea teoretizată de compozitorul clujean Vasile Herman, pentru a-i extinde potențialul explicativ asupra tuturor categoriilor constitutive ale gândirii muzicale europene. Pornind de la constatarea că această triadă reunește de fapt tot atâtea „câmpuri taxonomice complexe”, intenția autorului este de a „despacheta” aceste câmpuri în elementele lor componente primare, indivizibile (pp. 131-132). Prima operație efectuată este aceea a restructurării triadei, de la gen-formă-stil, la formă-gen-stil, argumentată prin situarea conceptului de formă muzicală „la polul concretului tehnic aplicabil în procesul de compoziție” (p. 134). Astfel, genurile preiau rolul vehicul intermediar care poate oferi formelor „posibilitatea de realizare stilistică” și, totodată, poate realiza o selecție a formelor în baza criteriilor de stil (p. 135). Mai departe, autorul completează această schemă tripartită în ambele direcții, atât la un nivel inferior formelor, cât și la unul superior stilului. La etajul inferior, se regăsesc, potrivit autorului, sistemele de organizare sonoră, fie ele sisteme de organizare tonală (modalism, tonal-funcționalism și atonalism), fie sisteme de organizare sintactică (monodie, eterofonie, polifonie și omofonie); sub acest nivel se regăsesc particulele fundamentale – sunetul



László Sipos

Deșteptarea



(definit ca construct consensual) și zgomotul. La etajul superior, deasupra stilului, autorul plasează conceptul de canon, cu funcții formative și normative. Prin lărgirea triadei inițiale, este obținută astfel o nouă organizare structurală de natură ierarhică ce realizează departajarea între nivelurile tehnico-structurale și cele conceptual estetice (p. 165). Problematică este însă categoria canonului, văzută de autor ca legitimând cu energia sa întreaga ierarhie descrisă anterior (p. 175), asta în ciuda faptului că ideea de canon cu care noi operăm astăzi are o origine relativ recentă (creația beethoveniană) și este astăzi amenințată de idei concurente, precum cea de *playlist*. Canonul este, mai degrabă, un anumit tip de instituție artistică cu o desfășurare paralelă față de categoriile gândirii muzicale atent delimitate de autor, a cărei origine și mod de operare poate fi descrisă cu ajutorul conceptului de „câmp” (artistic în acest caz) așa cum este el teoretizat de Pierre Bourdieu.

Analizele descrise mai sus reprezintă segmentul cel mai consistent al cărții, elaborat cu rigurozitate și susținut de agerimea analitică și intuițiile autorului. Racordarea acestor analize la contemporaneitate (sau la postmodernism mai bine zis) se dovedește a fi însă din nou problematică. După atacul operat de postmodernism asupra metanarațiunilor, ierarhia categoriilor gândirii muzicale descrisă anterior de autor are la rândul ei de suferit. În încercarea de a-i oferi o fundamentare mai profundă, de a justifica statutul categoriilor ca invariante ai fenomenelor muzicale, este încercată delimitarea „sensurilor ontologice specifice gândirii și practicii muzicale” („muzica ca *realitate, lume și fință*”) (s.a., p. 179). Astfel, autorul decretează drept „structuri arhetipale ale umanului” (p. 181), izolându-le într-un univers transcendental al ideilor, fapte culturale și artistice ce au luat naștere, s-au dezvoltat și transformat prin neconținută interacțiune a omului cu fenomenele sonore ale mediului său social. Plecând de la premisa arhetipurilor, întreaga istorie a muzicii devine un fenomen pre-determinat, și nu o construcție socială supusă în permanență contingentului și determinărilor multiple ale sferelor economice și politice.

Secțiunea finală a cărții este dedicată creionării unui model de originare și proliferare a genurilor. Pornind de la premisa că „gândirea umană în integralitatea ei se originează în experiențele corporale”, autorul propune drept punct de pornire ale genurilor muzicii cele două atribute ale fiziologicului, corpul și vocea (p. 255). Pentru autor, corporalitatea și vocalitatea au potențialul generativ cel mai însemnat, fiind cele două forme primare de interacțiune cu lumea care au dat naștere mai apoi unei multitudini de forme culturale și artistice. Deși ipoteza este una cu un însemnat potențial explicativ, Oleg Garaz alege să o dezvolte prin adăugarea treptată de noi serii de opoziții binare ce își află originea, potrivit autorului, în perechea originară, corp-voce: vizibil-invizibil, diurn-nocturn, profan-sacru, masculin-feminin, imanent-transcendent. Totodată, echivalentul artistic al diadei corp-voce, perechea coregrafic-vocal generează la rândul ei o serie de alte elemente, cu specific muzical, aflate într-o opoziție binară: dans-cântec, ritm-melodie, durate-înălțimi, rotație-variație, coregrafic-cantabil, balet-misă, marș-coral, instrumente de percuție-instrumente melodice etc. Avem de-a face așadar cu un spațiu saturat de analogii și similitudini care trimite cu gândul la un mod



Ágnes Csiki-Szabó, Imola Csillag-Simon, Mária Hunyadi, Bernadette Szekeres (textile), Árpád Ágoston (ceramică)

de cunoaștere pe care Foucault îl atribuia secolului XVI, o perioadă în care „toate figurile lumii se pot apropia” și unde „a căuta sensul înseamnă a pune în lumină ceea ce se aseamănă. A căuta legea semnelor înseamnă a descoperi lucrurile care sunt asemănătoare.”

Autorul justifică această întoarcere la arhetipal prin evidenta „nevoie de cenzurare a identității metaforice, de „aluviune” culturală a discursului științific în favoarea revenirii la sensul *propriu* al termenului gen” (s.n., p. 281). Concluzia finală este una cât se poate de justă: „genurile muzicii sunt un ansamblu de *entități organice*, o autentică analogie a speciilor biologiei, prin care fința umană populează, relaționând direct, cele două *ecologii, imaginarul și socialul*” (s.a., p. 283), dar reducția arhetipală nu poate fi de folos în a arăta cum multitudinea de genuri prin care oamenii au ales să se exprime muzical, pornind de la ma-

terialitatea corpului și a vocii, s-a putut dezvolta, treptat și doar în cadrul unor anumite condiții sociale. Seria de perechi analogice propusă de autor, oricât de ingenios ar fi ele amplasate, nu ne poate oferi răspunsuri în acest sens. În totală contradicție cu intențiile autorului, de a „clarifica și eficientiza posibilitățile de formulare a unei definiții pertinente evitând „marea” termenilor tehnici, esoterici în substanța lor” (p. 281), ultimele pagini ale cărții sugerează ele însele esotericul unui tratat de alchimie. De fapt, sub semnul contradicției stă însăși demersul autorului, atunci când alătură, în titlu, antropologia (știința care se ocupă cu studiul societăților umane, adică al schimbătorului, evolutivului, maleabilului) și arhetipul (modelul prim, originar, deci imuabil și etern).



Tünde Tomos, Kinga Holló Cs., Andor Kőmives (pictură), Géza Starmüller Jr. (sculptură)

Premiere noi la Naționalul clujean

Alexandru Jurcan

Piesa *Playlist* de C. C. Buricea-Mlinarcic a fost pusă în scenă de Tudor Lucanu, care a semnat și scenografia ingenioasă, economicoasă, cu scenă rotativă și planul doi destinat vizualului de tip mass-media. Soțul, soția și fiica străbat etape diferite, de la regimul Ceaușescu la așa-zisa revoluție eliberatoare, în care monstruosul personaj devine mass-media manipuloare, zgomotoasă și găunoasă. Fostul securist și-a găsit preocupări umanitare și apare la TV cu aceeași morgă agasantă. Excelent actorul Adrian Cucu în rolul securistului semidoct, cu zâmbetul tâmp și libidinos. Vizualul invadează, oamenii butonează, schimbă registrele, cu o nerăbdare ce frizează absurdul. Fata a plecat în străinătate, unde angoasele au copleșit-o, de aceea le trimite părinților o casetă video în care îi acuză de carierism, lașitate, suficiență. Le spune că „aveți prea multe convingeri, așadar nu aveți niciuna”. Că sunt ca un playlist, unde armonia lipsește. Că „l-ați dus pe bunicul la azil să nu-i vedeți agonia, însă asistați nepăsători la agonia lumii”. Un final acuzator, care devine în mod ostentativ moralizator, didactic. Tinerețel ar fi acel pământ lăsat necultivat, liber (un geotop), care se opune prelucrării și stilizării excesive, cu alură de hibrid artificial. Sânzi-ana Tarța (fata) e credibilă, dinamică, revoltată, ajungând la lacrimile finale ce invadează ecranele laterale ale scenei. Emöke Kato – de la Teatrul Maghiar Cluj – e mai mult decât potrivită și magnetică, aducând un umor distilat în dialogul cu Ovidiu Crișan – echilibrat, dez- inhibat, cu acele nervozități voit reținute. Debutază pe scena clujeană Mihai Florian Nițu într-un rol pitoresc, episodic, de care se achită cu brio. Matei Rotaru e debordant în rolul moderatorului-caracatiță, omniprezent, purulent și insinuant. În concluzie, o piesă de tip clasic, atent modernizată prin regie și scenografie, cu

umor spontan, care duce gradat spre drama prezentului distorsionat.

Premiera piesei *Portocala mecanică* a fost așteptată și mediatizată. Anthony Burgess (1917-1993) a scris romanul distopic în 1962, iar Kubrick a realizat filmul omonim în 1971. După 45 de ani, filmul e proaspăt, fără fisuri, mereu actual. La început (despre film e vorba) asistăm la ultra-violențe, în decor suprarealist. Alex și prietenii săi nonconformiști poartă pălării și beau lapte din pahare mari. Argou specific, curse nebunești cu mașina, o lume futuristă și nebunia dusă la extrem. Totul pe muzică aleasă: Beethoven, Rossini, Purcell. Partea a doua înseamnă spălarea creierului lui Alex, care acceptă să devină cobai ca să scape de jungla din închisoare. La centrul medical el învață să fie bun. Numai că posibilitatea opțiunii e anulată. El nu mai poate face o alegere morală. E lăsat liber – un miel între lupi. Apoi începe manipula-rea, mai ales politică. Guvernul trage foloase, trimite flori etc. Alegoria e perfectă, dureroasă.

Spectacolul de la Teatrul Național din Cluj e regizat de Răzvan Mureșan, care semnează și decorul. Pentru mine spectacolul a însemnat o decepție totală. Întreg orizontul meu de așteptare s-a prăbușit la vederea acestui spectacol în-săilat, încropit, penibil. M-am tot întrebat cum un regizor atât de bun, care a semnat regia la *Richard se interzice* sau *Spectatorul condamnat la moarte* ori *Arta terorii* a acceptat un hibrid neinspirat, expedit, plin de clișee fumate. Cum a acceptat intruziunea mediocrului în arta sa elaborată? O pedalare în facil, o lipsă acută a organizării scenice, cu artificii neinspirate. Ca să nu mai vorbesc de cele trei ore de spectacol... De la acel climax instaurat de Ionuț Caras, care se adresează spectatorilor (acolo putea fi finalul), se continuă cu scene plicticoase, inutile, subînțelese, care scad și mai mult ritmul. Iar Alexul lui Cristian Grosu nu poate convinge,



Portocala mecanică

Foto: Nicu Cherciu

nici gașca lui. Grosu se străduiește în gol, frizând un manierism accentuat (da, șarpele era adevărat, dar nu aduce nimic concludent pentru demersul scenic, ci se înscrie în acel *captatio benevolentiae* pentru spectatori). Decorul pare interesant, cu cei cinci piloni fosforescenți, cu imagini, dar asta nu salvează lipsa empatiei cu spectatorul avizat, pretențios. Scenele de sex mimat – Alex și cele două tinere – au lungimi care trimit spre captarea unui public sub nivelul artistic. De ce, oare, a trebuit ca preotul să aibă porniri de gay? Ca să se caricaturizeze în stil ceaușist o minoritate? Trebuia atras publicul la spectacol, aici e compromisul incredibil al regizorului. Există scene expediate, grupuri statice, lipsa unei senzualități veridice, deruta unor actori. Am reținut doar prestația lui Ionuț Caras și Matei Rotaru și Ruslan Bârlea (mai ales în rolul cerșetorului). Atât. Am sesizat scene de amatorism irelevant. Iar violența din prima parte continuă paradoxal cu o violență a tratării regizorale, tradusă în șocuri emoționale negative. Ce mai poate fi reparat pentru următoarele reprezentații, dacă premisa e găunoasă? Măcar să se atenueze deruta unor actori, care nu găseau locurile potrivite pentru a ieși din scenă.

Seducția kitsch și răsfățul ludic

Claudiu Groza

Doă spectacole din soiul celor susceptibile să provoace reacții complet opuse, de la entuziasm la inaderență, fac parte din repertoriul recent al Teatrului „Regina Maria” din Oradea. Le-am văzut succesiv, la ceva vreme după premiere și n-am devenit nici fan necondiționat, nici critic acid al vreunui, încercând doar să înțeleg mecanismele lor de construcție. Pentru că fiecare din aceste spectacole este o *demonstrație* regizorală (cu tot cu marja ei de risc).

Unul e *Domnul Jurdan*, „rescriere dramatică de Victor Ioan Frunză după comedia *Burghezul Gentilom* de Molière și după *Jourdain cel scrântit* de Mihail Bulgakov”, în care Frunză – el e și director de scenă – aplică o rețetă regizorală versatil-ambi-

guă și potențial înșelătoare, cu o anume marjă de risc artistic.

Jurdan ar fi un fel de proaspăt îmbogățit cu aspirație spre „frumos”, care încearcă să-și compenseze deficiențele angajându-și profesori de dans, muzică, teatru, arte marțiale, dicție, filosofie; înconjurându-se de ei și de o curte de profitori dornici să-l escrocheze, el are senzația că și-a depășit condiția, dar rămâne de fapt un necioplit naiv. Asta ar fi structura pe care Victor Ioan Frunză bricolează copios și monumental un spectacol strident, cu contururi marcat îngroșate, cu secvențe aflate la un pas de *șușă*, cu posturi și gesturi ale actorilor ce pot ofensa pudoarea spectatorului cuviincios, cu momente rizibile, cu un decor și niște costume

țopârlănești etc. Un spectacol aflat mereu parcă pe muchia dintre parodia groasă și kitschul desăvârșit.

Dar asta e atuul și marele risc artistic din *Domnul Jurdan*. Cu concursul scenografei Adriana Grand și a actorilor orădeni, Frunză a edificat un spectacol-demonstrație, în care parodiază kitschul prin asumarea, ostentarea, exhibarea acestuia. Teza regizorală e evidentă și manifestă: Jurdan e un parvenit needucat. Perfect. Cum arată casa lui? Ca o casă de lumpenproletar, doar că în loc de carpa cu *Răpirea din serai* avem fresce din Capela Sixtină (în care „comanditarul” apare ca personaj), iar în loc de peștele de pe televizor avem girafe și lei din ipsos, în mărime naturală. Nu prelungesc comparațiile, e destul să remarc doar că privirea lui Frunză e aici cumva hiperbolic-realistă, ca o traducere modernă a lui „văz enorm și simț monstruos”.

Riscul artistic al spectacolului rezidă tocmai în acest echilibru extrem de fin de semnificații. Orice scenă, orice replică, orice interacțiune dintre personaje poate cădea în derizoriu, în kitsch ordinar dacă, vreodată, vreun interpret va simți nevoia să

tragă cu ochiul la public, sau să repete o onomatopee, sau să accentueze o temenea. Cea mai mică șarjă va surpa rafinatul eșafodaj parodic (și autoparodic, trebuie spus, căci *Domnul Jurdan* este – voit – un *spectacol kitschos despre kitsch*, luând cumva în derâdere chiar mecanismele artei teatrale). Acest spectacol al lui Victor Ioan Frunză e precum căsuțele celor trei purceluși...

Depinde, așadar, de actori ca spectacolul să rămână parodic și să nu devină o comedie grosolană. La reprezentația pe care am văzut-o ampla distribuție a funcționat cu acuratețe, deși există arii prolixie în construcția scenică (anumite scene de grup puteau să lipsească ori să fie comprimate, unele momente muzicale sunt superflue, există câteva mici scene prost reglate regizoral, iar un soi de oboseală marchează partea finală). Remarcabil și-a susținut partitura Daniel Vulcu, un Jurdan blazat, cu pusee de entuziasm infantil, savuros în pendularea între stări, umori și dispoziții diverse; Vulcu a jucat cu o naturalețe cuceritoare un rol destul de solicitant prin întindere. I-am remarcat alături de el – prin diverse particularități ce au dat farmec evoluției lor – pe Eugen Neag, Elvira Rambu, Carina Bunea, Alin Stanciu, Georgia Căprărin, Răzvan Vicoveanu, Adela Lazăr, Petre Ghimbășan, Corina Cernea, Alexandru Rusu, Pavel Sîrghi. Echipa de interpreți e mare, spectacolul durează destul de mult și e inutil să fac aici un rezumat al momentelor spumoase ale poveștii jurdaniene.

O să spun doar că, dincolo de impresiile publicului – pentru care opulența comică primează, absolut firesc –, *Domnul Jurdan* e un spectacol ce are un gând regizoral în spate. Dacă ritmul său interior se păstrează, el rămâne o demonstrație, cu toate imperfecțiunile de finisaj pe care le are.

Tot o demonstrație regizorală, care tentează să ordoneze, de această dată, un text poetic și istorico-eseistic, cumva, într-un discurs scenic ludic și plastic, este *Cabaretul Dada* de Matei Vișniec, regizat de Anca Bradu.

Piesa a fost scrisă ca un omagiu al centenarului mișcării dadaiste, dar de bună seamă că dimensiunea de autor *implicat* a lui Vișniec nu l-a lăsat să facă o simplă rememorare a pitoreștilor figuri ale „părinților” dada, ci a integrat năstrușnica întâmplare de început de secol XX în marele mecanism al Istoriei. „Lenin, fără să vrea, a fost un dadaist”, e o teză inserată în intriga destul de stufoasă și cam greu de urmărit chiar pentru un spectator avizat. Pentru că prin piesa lui Vișniec se perindă, cam devălmaș, adesea, Tristan Tzara și Hugo Ball, Lenin și Stalin, fete de cabaret și soldați nemți, francezi sau români, revoluționari și prezentatori TV, personaje metaforice și personaje domestice... Un soi de fervoare de a aglutina un întreg univers intim, social, politic, istoric, domină scriitura acestui text care, ca și alte scrieri de dată mai recentă ale lui Matei Vișniec, sunt mai degrabă niște bine documentate eseuri literare (poetice și prozastice) decât niște bucăți dramatice. E așadar nevoie ca și cititorul/spectatorul să aibă asupra subiectului o viziune enciclopedică precum a autorului pentru a putea desluși resorturile semantice; lucru de bună seamă imposibil.

Or, e de salutat în spectacolul orădean știința și ingeniozitatea cu care Anca Bradu a reușit – pe cât posibil – să dea limpezime scenică acestui text. Deși coerența logică a ansamblului rămâne un deziderat neîmplinit, măcar scenele ce se succed au o noimă fiecare din ele, putând astfel să fie legate la final printr-un fel de fir roșu al ludicului. Pentru

că toate sunt – în pofida absurdului unora ori a tragismului altora – extrem de ludice. Totul e hiperbolizat, exagerat, ca în fantezia unor artiști care au cultivat paradoxul forțând chiar realitatea să se deruleze paradoxal. Această dimensiune este *marca* spectacolului conceput de Anca Bradu, care și validează de fapt demersul scenic. *Cabaretul Dada* e un spectacol foarte dadaist, dar și foarte vișniecian, relevă tiparul dadaist ca și rama istoriei veacului trecut, totul însă într-un cadru scenic ludic și de mare plasticitate vizuală și sonoră. La pregnanța spectacolului au contribuit și costumele originale ale Andrei Bădulescu Vișniec (care au dat culoare reprezentației) și muzica (mult mai elaborată și cu sens aici decât în *Domnul Jurdan*) lui Ovidiu Iloc.

E greu să citez marea echipă de actori implicați în acest spectacol. Cu toții au făcut față foarte bine unui parcurs scenic cu multe momente de grup, cu schimbări foarte alerte de scene și dispunere spațială, cu destule secvențe solicitante fizic sau muzical. Majoritatea au jucat mai multe roluri, fiind astfel nevoiți să aibă o alertețe de joc specială. O să-l menționez pe Richard Balint pentru performanța lui muzicală și fizică, chiar (cea actricească e implicită), adăugând numele câtorva colegi pe care i-am reținut în varii scene: Alina Leonte, Ciprian Ciuciu, Eugen Neag, Șerban Borda, Emil Sauciuc. Repet însă, spectacolul a solicitat și a fost susținut de întreaga echipă de actori.

Riscul *Cabaretului Dada*, pentru că vorbeam de riscuri, este ca precara sa coerență „burgheză” – pe care o pretind, chiar subliminal, spectatorii – să-l facă opac la priza publică. Luat însă ca un șir de scene cu pregnanță ludică și cromatică, el poate fi un bun model de lectură regizorală. ■

Teatru. Connecting people

Claudiu Groza

Festivalul “Conect Act” al Teatrului Național din Târgu Mureș a reunit la finele anului trecut mai multe spectacole autohtone și străine produse sub egida programului *Fabulamundi. Playwriting Europe*, ca și varii montări ale unor teatre și companii independente, toate semnificative – dincolo de valoarea lor artistică – pentru noi modalități de expresie teatrală/coregrafică. N-am urmărit integral programul, așa că voi comenta succint doar câteva spectacole.

Mameloschn – Limba maternă de Sasha Marianna Salzmann (regia Olga Macrinici, Teatrul Național Târgu Mureș – Compania “Liviu Rebreanu”) a propus un text plin de poezie și umor, ingenios pus în valoare regizoral, scenografic și interpretativ. Avem de-a face aici cu trei *monoloage dialogale*, dacă pot spune așa, retro- sau prospective, a trei femei – evreice, de aici derivând și un savuros *pragmatism metafizic* – din Germania, bunică, mamă și fiică. Forța și statornicia primeia, capacitatea ei de supraviețuire, temerile și traumele ce au fragilizat-o pe a doua, aspirațiile și voluntarismul celei de-a treia se relevă pe parcursul acestei “confruntări” cu clipe de tensiune, cu momente amuzante sau emoționante sau nostalgice sau îngrijorate sau optimiste. Un text scris cu multă naturalețe, cu sensibilitate și umor, care te duce de la empatia pură la hohotul tămăduitor de răs.

Tânăra regizoare Olga Macrinici a demonstrat finețe și acuitate în lectura spectaculară, con-

struind un spectacol în care eroinele evoluează pregnant ca individualități, strâns legate însă de invizibile fire ale comuniunii spirituale și afective. Acest dublu registru al personajelor a fost discret dar manifest expus, mai ales prin jocul remarcabil al actrițelor mureșene. Maturitatea artistică și forța scenică a Monicăi Ristea s-au pliat perfect pe datele Bunicii răzbătătoare și răbdătoare; fragilitatea emoțională a Mamei s-a văzut bine în jocul Roxanei Marian; îndârjirea juvenilă și idealismul Fiicei au fost asumate cu o convingătoare naturalețe de Carmen Ghiurco, debutantă pe scena Naționalului.

Personalitatea vizuală a spectacolului a fost dată de scenografia amplă și foarte bogată a Cristinei Milea, care a edificat în “foaier” un întreg oraș miniatural, cu cutiuțe muzicale minuscule, fermecătoare, iar pe scenă un interior sugerat abia, cu o cromatică rafinată ce a ajutat dinamica dialogului.

Un spectacol ce impune două artiste la început de carieră, ambele având bune șanse de succes.

Voi trece rapid peste o altă producție *Fabulamundi*, construită pe un text din păcate mult prea tezig și lipsit de har: *Kepler 438b* de Guillem Clua (regia Bobi Pricop, Teatrul Odeon, București). Scăderile spectacolului – vreau să punctez foarte clar – se datorează exclusiv precarității dramaturgice a acestei distopii cu inflexiuni SF, în care poporul unei insule pe cale de a se scu-

funda din pricina schimbării climei caută zadar nic găzduire în alte părți. Elaborat ca un proiect multimedia, cu proiecții video, secvențe filmate *live*, derulate în spații adiacente scenei, un ritm ca de *Star Trek*, care catalizează bine tensiunea intrigii, spectacolul pare infantil din scriitură. Păcat de efortul unor actori de top (Dan Aștilean, Mihai Smarandache, Ioana Anastasia Anton, Alexandru Potocan).

Și la fel de rapid voi comenta *Copii răi/Böse kinder* de Mihaela Michailov (regia Katrin Hentschel, Theater an der Parkaue, Berlin), un spectacol cu premise interesante, dar care a provocat inaderența publicului pentru că s-a derulat cu traducere fragmentară, astfel că “acțiunea” - foarte dinamică, de altfel, cu interpreții așezați în bănci, printre spectatori, și vorbind zgomotos, gregar – a fost ininteligibilă. Un spectacol care a dezamăgit prin formula de reprezentare, pur și simplu...

Aproape de osatura unui spectacol, cu un text foarte bine articulat, s-a dovedit în schimb “lectura” cu *Principiul lui Arhimede* de Josep Maria Miro, coordonată de Attila Gasparik și interpretată de Elena Pirea, Csaba Ciugulitu, Luchian Pantea, Sergiu Marocico și Ștefan Mura. Piesa sondează foarte fin și cu mare acuitate relativismul moral și excesele “corectitudinii” în relațiile interumane contemporane. Soarta unui antrenor de înot se schimbă radical după ce îmbrățișează un copil căruia îi e frică de apă, gest imediat condamnat de părinți și devenit semn de întrebare chiar pentru colegii bărbatului. Miro edifică povestea cu o bună știință a acumulării tensiunii, până la obținerea rezultatului scontat: o chestionare asupra mecanismelor abuzive derivate din spaimele și limitările societale de azi.

Teatrul-gazdă al "Conect Act" a prezentat în festival și o altă producție proprie, pe textul unuia din cei mai în vogă dramaturgi ai momentului. :P – Patru piesuțe politice despre dușmani lărgeste și mai mult orizontul textelor lui Csaba Szekely, deși "obsesiile" sale dramaturgice rămân neschimbate. E limpede însă că talentatul scriitor a ajuns la maturitate auctorială; o demonstrează complexa referențialitate din piesele sale recente.

În :P – text scris special pentru actorii mureșeni – avem de-a face cu patru secvențe ce chestionează frica de alteritate, acea mefiență indusă cultural, dimensiunea animalică, viscerală a luptei pentru putere, ca semn al ascendentului (și) biologic, nu doar social, spațiul dicatorial, mecanicist, ordonat până la anihilarea pulsionilor umane – dar și

palpitul acestui umanism ce fâșnește parcă genetic. Totul aseasonat cu ingredientele tipice scriiturii lui Szekely: mult umor, o acuitate acidă a detaliilor, o privire chirurgicală, și completat cu un soi de militantism plin de deznădăjduită forță.

Firește, sunt convins că edificul plurisemantic al spectacolului a fost clădit în bună măsură și de regizorul Sebestyen Aba, aproape un *alter-ego* al autorului. Spectacolul este cuceritor și emoționant, te sensibilizează dar te și impulsionează, devii empatic sau te încarci cu adrenalină, ești reactiv până la gestică, iar asta pentru că intri în tempoul indus de actorii Csaba Ciugulitu, Cristian Iorga, Luchian Pantea, Andi Gherghe, Raisa Ané, Loredana Dascălu și Georgiana Ghergu, mereu în vervă, jucând cu o poftă evidentă și emanând o energie dezlănțuită.

Decorul eficient și utilitar al Alettei Lokodi, costumele foarte diverse și haioase ale Evelynei Hotykai, muzica formidabilă a lui Tibor Cári – pentru că :P are interludii muzicale cu mare impact semantic – completează cu rost și originalitate ansamblul spectacular. Multitudinea de trimiteri, sugestii, parabole pe care le are textul ca și iureșul dezvoltării scenice – dincolo de câteva insignifiante poticneli de rulaș – fac din :P un spectacol aproape imposibil de povestit. Care trebuie văzut, adică.

Iar "Conect Act" este unul din cele mai proaspete și tinerești festivaluri teatrale din România, căruia o să-i dau de acum o mai mare atenție. ■

Omul și mârtoaga ajung, uneori, primii la potou!

Eugen Cojocaru

O nouă apropiere de cunoscuta piesă a lui George Ciprian, cu titlul *Regele gloabelor*, a fost propusă de actorul și regizorul Dan Tudor într-o distribuție cu numele unor îndrăgite talente ale scenei. „Hipodromul” unde se „intră în cursă” e cocheta sală CreArt, din Piața Lahovary, unde directorul artistic Gabriel Iencek ne-a obișnuit cu multe spectacole de calitate.

Primul care intră în scenă e Directorul școlii/Tudorel Filimon, cu o oală mare (!?) fixată pe cap. Mai multe scaune, în linie, imaginează o galerie unde vin, pe rând, ceilalți protagoniști să asiste la cursele de cai: arhivarul Chirică/Dan Tudor cu soția Ana/Ana Ioana Macaria, bunul prieten Varlam/Dragoș Ionescu și Nichita/Marius Bodochi, fostul coleg de liceu al lui Chirică, proprietarul mârtoagei/Andrei Duban, inspectorul general/Orodel Olaru și servitoarea Fira/Afrodita Andone. Din *cff* se aude ambientul sonor și „spectatorii” noștri trăiesc, la maximum, febra cursei, încheiată, din nou, cu un fiasco total pentru toți, în urma „pontului sigur” al bietului arhivar.

Decorul Corinei Grămoșteanu e minimal: scaunele menționate, o masă, o canapea simplă și niște cabine înalte din bare de metal cu rezultatele. Toate sunt îmbrăcate în folie de plastic și vor rămâne așa până la sfârșit – cu o excepție –, având un anumit mesaj: simbolul intenționat e viața noastră trăită în provizorat, cu „mobilele” din jurul nostru permanent pregătite pentru o nouă „mutare”...

Se dă startul la o cursă mult mai importantă – viața fiecăruia: Nichita, care a moștenit o avere imensă de la tatăl său și a fost plecat, donjuan, prin lume, vine cu Varlam să-și viziteze fostul coleg. Varlam: „Doar nu te-ai împăcat cu taică-tu?” Nichita: „Sigur că m-am împăcat – a murit și mi-a lăsat o mare avere înainte să mă dezmoștenească!” Ca de obicei, Chiriac e plecat, după serviciu, să vadă antrenamentele cailor – ei sunt viața sa! Cei doi se întrețin cu soția Ana – ea se plânge de viața infernală în căsnicie, de problemele cu banii și iminența de a fi dați afară din casă, din cauza pasiunii devastatoare a soțului. Servitoarea lor, Fira, merge mai mult la trap și nechează, din când în când, de atâția cai în viața lor – singurul subiect de interes al stăpânului. Instinctul de „vânător” al lui Nichita e trezit de încântătoarea Ana – Varlam ob-

servă și îl ceartă. Fiecare trăiește pentru sine, restul e poleială!, îi destăinuie celălalt motto-ul de viață.

Vine Chiriac, un „aiurit” cu haine ponosite și comportament à la „profesorul distrat” – „rol” (*Steaua fără nume, Amor în farmacie, Al cui e copilul...*) în care Dan Tudor s-a specializat. Nichita: „E adorabil!” Ana: „Și foarte deștept!” își spun ei pe aceeași lungime de undă. Chiriac nu vede nimic, obsedat de cailor și o nouă „afacere total sigură”, de data asta, care îi va face bogăți. Cei 30.000 moșteniti de el n-ajung decât pentru jumătate din datorie, așa că s-a gândit să cumpere un cal de curse – chiar a găsit unul care va ajunge campion! Varlam: „Ce nume are?” Chiriac: „Faraon al V-lea”. Prietenul e exasperat: „Gloaba aia!? Te-a păcălit crunt – toată lumea știe!” Chiriac, însă, e convins: „Va fi o legendă hipică!” Nichita vrea să o cucerească pe Ana prin generozitate: „Ai dat 30.000 pe mârtoagă... Uite, eu o cumpăr cu 100.000!” Chiriac refuză. Clar, se face de rușine în tot orașul: ziarele de cancan râd de fiascourile gloabei în toate cursele, fiind porecliți „familia Mârtoagă”. Proprietarul vine să-i dea afară – și el cu familia sunt ridiculizați... „Nevasta mi-a dat cu oala-n cap și n-o mai pot scoate!”, explică el „pălăria” – nu prea reușit gag-ul. Și el vrea să cumpere gloaba la preț triplu, dar Chiriac e ferm convins că va fi bine, în final: „La toamnă va câștiga! Îl antrenez eu...” Ana nu mai rezistă, îi lasă copiii și fuge în lume cu Nichita.

Pentru prima dată, Chiriac își pierde firea (haha: *Blowin' in the wind* cu Bob Dylan!), rupe foliile de plastic de pe cele trei „afișaje” și le folosește ca pături, dormind pe canapea: viața se reduce, de acum înainte, numai la antrenarea lui Faraon! Toți banii îi dă pe hrana animalului, se anunță bolnav la serviciu și vine Inspectorul să-l acuze de înșelarea statului: ministrul, personal, e afectat și jignit! Dar, subit, e „convertit” (forțat și neveridic) la idealism (și hipism!), după un discurs al arhivarului: „Nu cumva toată viața am trăit degeaba?! Simt o ușurare...” (se aude muzică house!). Directorul vine de câteva ori după chirie, dar Varlam îl ia deoparte – mereu cu un *pas-de-deux* comic, dar aceste momente nu sunt prea multe –, convingându-l prin diverse metode să-l mai păsuiească.

Singura care crede în Chiriac e Fira, care „actualizează” (prea puțin) acțiunea piesei: are un boutique, iar soțul ei a deschis o spălătorie auto! Au bani destui și ea poartă, acum... Coco Chanel! Vine prima cursă a toamnei și... *deus ex machina*: gloaba câștigă! La fel, cursele următoare: Chiriac înoată în bani, devine mare filantrop, ajută multă lume. Varlam încearcă să-l pondereze, dar prietenul său e făcut pentru o lume ideală, practic inexistentă: „Nu merităm banii – cum au venit, așa să se ducă!” Vine Ex-proprietarul invidios: „Ce faci, Preafericitule?!” Noroc cu Varlam și Safta, care îi „gospodăresc” veniturile... Chiriac devine un „vizionar luminat” – cum a putut vedea în mârtoaga aia un mare campion!?, se întrebă lumea, peregrinând la el ca la sfintele moaște!

Ana vine să-și ia copiii, după un timp, cu Nichita, care observă că e puternic emoționată la vederea lor – Chiriac nu are nici o obiecție. Ea e îngrozită: copiii nu mai vor să o vadă, se smulg din brațele ei – Ana ar tinde să rămână... Nichita face o scenă de gelozie... „Cum, ești în stare să mi-i dai, după toate cele întâmplate!?” e uluită ea. „Ți-i dau pentru fericirea ta!” Ea hotărăște să rămână, iar Nichita pleacă furios. Ana și Chiriac se așează pe canapea și stau îmbrățișați ca doi amorezi cărora nu li s-a întâmplat nimic rău, vreodată. Subită și schițată transformare, cum e mai toată piesa – tipic stilului boulevardier preferat de regizorul Dan Tudor, cu insertii de *slap-stick* și caractere creionate sarcastic și simplificat, ce ne duc în lumea *commediei dell'arte*. Actorii intrupează cu talent personajele și indicațiile regizorale, reușind, și în „partiturile” mai mici, cu Marius Bodochi, Afrodita Androne, Andrei Duban, Tudorel Filimon și Dragoș Ionescu, să adauge o savoare aparte personajelor interpretate. Ana Ioana Macaria intrupează suferința femeii care a sacrificat tot, zece ani, în condiții grele, cu un soț care aduce puțini bani în casă, fiind și dependent de pariurile la cursele de cai. Ei i se acordă sentimentele de compasiune și înțelegere atunci când îl părăsește. Faptul că fostul soț are un noroc imens nu-l disculpă cu nimic, deși mesajul textului pare să-l „idolatrizeze” pe el, în final. În viața reală nu e posibil și piesa pare mai mult un basm iluzoriu de idealizare a realității nemiloase și triste, în milioane de cazuri de destine ratate din cauza dependenței de pariuri și jocuri de noroc.

Publicul a răsplătit cu aplauze prelungite prestația plină de amuzament a actorilor, o piesă și o punere în scenă care le-a dat iluzia că o asemenea poveste ireală se poate încheia și fericit. ■

Și, totuși, ce înseamnă *slow cinema*?!

Ion Indolean

În general, filmul comercial (*blockbuster*¹) – la care sistemul de producție hollywoodian excellează – a ajuns să conțină, în medie, o tăietură la fiecare două-trei secunde. Făcând un calcul matematic, observăm că un astfel de film de gen, aliniat normei dominante, va schimba unghiul de filmare și, implicit, scena (nu neapărat și secvența), de aproximativ douăzeci-treizeci de ori în fiecare minut al său. Ce se va însuma, în oricare șaiszeci de secunde luate la întâmplare, va fi un colaj cu cele mai importante, interesante și definitorii acțiuni și ipostaze ale personajului principal, în așa fel încât spectatorul să primească îndeajuns de multă informație (per minut) pentru a fi, pe de-o parte, răpit de narațiune (prin artificiile acestea cinematografice i se menține viu interesul), și, pe de altă parte, recompensat pentru că a ales acel film.

De cealaltă parte a baricadei, stă așa numitul *slow cinema*, în convenția căruia filmele pot avea, pe toată lungimea lor, sub cele douăzeci-treizeci de tăieturi existente în minutul de cinema comercial. Acțiunea curge într-un plan continuu, iar spectatorul trebuie să aibă răbdarea de a sta cu personajele pe durata reală a acțiunii întreprinse de acestea. Trăsătură proprie tipului de cinema vehiculat, dar care nu face automat din orice film gândit astfel să fie parte a curentului *slow cinema*. Pentru că – mai ales cu tehnologia actuală foarte avansată – se poate ca un film să fie extrem de alert și în același timp să aibă foarte puține tăieturi (*Birdman* al lui Iñárritu) sau chiar deloc (*Russian Ark* al lui Sokurov). În contrapartidă, multe *cut*-uri nu duc automat la anularea definitivă a statutului de *slow cinema*.

Ținând minte cele vehiculate până acum, putem discuta despre *slow cinema* în termenii unui curent care minimizează evenimentul în favoarea stării, care induce acel sentiment că timpul trece foarte greu – e exact simțirea pe

care un copil o are în așteptarea, neverosimil de plictisitoare, apariției părinților, când el nu are măsura timpului și nu poate aproxima cât durează, de fapt, una, două sau mai multe ore, câte trebuie să treacă până la ora cutare, când ei ies de la serviciu și vin să-l ia de la bunici. Acel copil așteaptă, fără să știe când așteptarea lui va lua sfârșit. În același fel, cineasții adepți ai *slow cinema*-ului surprind, în timpul filmărilor, un eveniment în timp real, iar în sala de montaj îl lasă într-atât de mult cât consideră că *trebuie*, fără să ofere spectatorului vreun indiciu legat de momentul în care va surveni tăietura (și, implicit, următorul eveniment)².

Cu toate că, deja, s-a conturat o imagine a ceea ce înseamnă acest *slow cinema*, discuția e, după cum vom vedea, mult mai nuanțată.

Slow cinema – un curent relativ nou

În 2004, Jonathan Romney, critic de film foarte cunoscut (cu rubrici în „The Guardian”, „The Independent”, „Sight & Sound”, „Film Comment” etc.) încadra un anumit tip de film într-un curent pe care îl intitula generic *slow cinema*. Termenul avea o bază teoretic-istorică, în ceea ce alții, cu puțini ani în urmă, numeau *cinema cf slowness*. Înainte de inventarea acestor termeni, lumea interesată de fenomen vorbea despre un cinema *contemplativ* (unde ar intra Antonioni, Tarkovski și alții de asemenea calibru-factură). Indiferent de apelativul pe care îl folosim, o definiție și o mărginire a acestor filme, chiar dacă nu imposibilă, e dificilă. Ca să atingem un echilibru, putem privi spre cât mai multe opinii, din care să producem propria variantă: cea care credem că se potrivește cel mai bine cu viziunea noastră legată de *slow cinema* – sau, mai exact spus, cu ce se potrivește față de căutările noastre vis-a-vis de un astfel de cinema. Fiecare teoretician are propriul set de reguli, așa că norma generală cea mai pertinentă ajunge să fie mai degrabă o chestiune de finețe, legată mai mult de un simț, decât de o grilă. Sigur, există câteva caracteristici destul de necesare, care, nerespectate, fac imposibilă clasificarea unui film în curentul *slow cinema*.

Înainte de a trece mai departe, spre aceste caracteristici, se impune să privim spre însuși termenul *slow*, care, tradus, poate însemna *lent*, *încet*, *lung*. Toate cuvintele sunt valabile/folosibile: un astfel de film trebuie negreșit să aibă un ritm lent, să ofere senzația de *încet* – adică, să nu conțină o muzică ce ar dinamiza și ar potența evenimentele derulate pe ecran, să se lipsească de un montaj care ar crea elipse temporale sau spațiale înăuntrul aceleiași întâmplări (de pildă, trecerea grăbită de pe mâinile personajului X pe chipul personajului Y, apoi revenirea pe chipul lui X, pentru a sugera *ceva*), să ocolească un fel *agitat* de manevrare a camerei, să nu se altereze durata reală a evenimentului înregistrat și, implicit, filmarea originală – și,

în fine, un astfel de film ar trebui să dureze mult, pentru a oferi spectatorului răgazul acumulării unor gânduri care să îl conducă spre un final deloc senzațional ori moralizator. În același timp, un astfel de cinema ar trebui să aibă o doză considerabilă de ambiguitate; de pildă, cea mai facilă cerință este să nu se clarifice cine e *bun* și cine e *rău*: nuanțele ar deveni importante, ar lua locul conflictului clasic dintre protagonist și antagonist, unde primul are doar virtuți, iar al doilea doar vicii. E un cinema de stare, care discută idei, incert în privința a ceea ce se întâmplă pe ecran, predispus contemplației, reflexiv, care pune întrebări, care problematizează, și nu caută să ofere răspunsuri, să dea verdicte, să *editorializeze*: în ideea în care a *editorializa* înseamnă a umple subiectul cu mai multă semnificație decât cea care ar reieși în urma unei maniere *observaționale* de captare a evenimentelor derulate în fața camerei de filmat. Iar, *observațional* se referă la o privire neintruzivă, detașată, neimplicată cât e acest lucru omeneste și tehnic(ește) posibil.

Caracteristici importante și aproape de neocolit când vine vorba de *slow cinema* sunt – și le vom sistematiza, pentru că am menționat deja câteva –, așadar:

- lentoare;
- durată lungă (peste cea standard de o oră jumătate-două, cât are un film comercial, canonic, ce respectă o serie de reguli încetățenite în cinemaul propus de Hollywood și îmbrățișat de oricare dintre cineasții dornici să meargă după rețetă, să câștige faimă și bani, să amuze sau să întrețină publicul);
- manieră detașată de a prezenta lucrurile;
- limitarea spre zero a verdictelor/comentariilor cu privire la subiectul prezentat;
- asumarea unei căi *necomerciale* (oricare ar fi și orice ar însemna aceea) de a face film; o estetică a ambiguității narative;
- trecerea peste o mare parte a normelor cinemaului clasic (cu protagonist, antagonist clari, cu o desfășurare matematică a subiectului, unde primele cinci minute sunt pentru expozițiune, apoi intriga, urmată de o lungă desfășurare a acțiunii ș.a.m.d., cu evenimente care trebuiesc bifate – cum ar fi o neînțelegere puternică, un drum inițiat al eroului, o rezolvare mai mult sau mai puțin fericită, o explicație care să rezide cel târziu în final etc.);
- o revoltă oarecum vizibilă față de dogmele cinematografice (vizibilă prin: personaje rebelle, nealiniate cerințelor sistemului socio-politic în care trăiesc);
- evenimente absurde, care nu pot fi explicate cu ușurință;
- non-narativitate; crearea a ceea ce poate fi numită, foarte naiv, *plictiseală*;
- momente lungi de tăcere sau de așteptare (așa cum se întâmplă, de fapt, în viață, care e mai degrabă anostă și nicidecum suma unor experiențe excepționale);
- restrângerea importanței subiectului în dauna stilului de a-l surprinde (*narare* contra *narațiune*).

Însă, nu există sau e foarte rar filmul care să respecte toate aceste caracteristici. Un proiect nu trebuie să le asume chiar pe toate pentru a putea fi inclus în curent. E de ajuns ca trăsăturile de care se folosește să creeze un sentiment îndeajuns de puternic încât să ofere senzația generală de *slow cinema*. Pentru că, până la urmă, nici danezii fondatori ai Dogmei 95 nu au creat



Endre Simon

Ritm

în perfectă armonie cu regulile pe care chiar ei le propuseseră. Acelea erau, așadar, orientative și prezente dintr-o necesitate și dintr-o căutare a unor limite anti-comerciale, așa cum, în bună măsură, e și ideea de *slow cinema*, pe care însă au verbalizat-o mai degrabă teoreticienii și nu practicienii, care, cei din urmă, o găsiseră fără să reflecte în scris asupra ei.

Câțiva dintre cineaștii reprezentativi pentru curentul în cauză provin din societăți care pentru occidentali sunt încă exotice. Acest fapt nu este deloc întâmplător: culturile așa-zise minore, marginale pentru vestici, dacă vor să fie vizibile acolo unde contează (Cannes, Berlin, Veneția, Sundance ș.a.m.d.), trebuie să propună formule artistice extreme³. Așadar, culturi considerate încă exotice, cum cea românească nu mai este (ne-am integrat!), sunt cele care propun cei mai mulți adepți ai curentului *slow cinema*. Dintre ei, se remarcă Tsai Ming-liang (Malaezia), Lav Diaz (Filipine), Theo Angelopoulos (Grecia), Šarūnas Bartas (Lituania), Apichatpong Weerasethakul (Tailanda), Carlos Reygadas (Mexic), Béla Tarr (Ungaria, cu toate că nici el nu mai poate fi prins în acest grup – dar, a fost), Denis Côté (Canada – aceeași situație ca la Tarr), Cristi Puiu (România – din nou, aceeași discuție ca la precedenții) ș.a. Sigur, sunt și cineaști care provin din culturi majore, cum ar fi Michela

Occhipinti (Italia), Félix Dufour-Laperrière (Franța) sau Philip Scheffner (Germania), ca să rămânem la doar trei nume – originare din țările care dau cele mai importante festivaluri internațional –, numai că ei reprezintă excepții: enclave independente de industria mare din statele lor. De altfel, toți ante-numiții sunt cineaști de nișă – doar că, fiindcă unele țări, cele mai sărace, nu au o industrie cinematografică propriu-zisă, reprezentanții acestora ajung să fie unici remarcați ai cinemaului din țara lor⁴.

O mențiune se cere: pentru că întreg curentul *slow cinema* a fost teoretizat în ultimii zece-cincisprezece ani, e mai corect să rămânem la filme realizate și la regizori care și-au început activitatea importantă în această perioadă. Sigur, există precursori, dar aceștia nu au creat în timp ce criticii vehiculau termenul. În termeni de *slow cinema*, e clar că ei (Antonioni, Tarkovski, Agnès Varda, Chantal Akerman etc.) și-au realizat filmele *pe blind*, fără să știe că vor putea fi subîntinse acestui curent. Rămâne evident că *slow cinema* are multe asemănări cu neo-realismul italian și, în general, cu orice val național bazat pe filmări în plină stradă, pe deteutralizare, pe alegerea unor subiecte cotidiene, provenite în special din medii sărace/marginale. Tocmai de aceea, pentru *slow cinema*, lentoarea este o necesitate menită să îl încarce pe spectator cu neajunsuri, griji, nemulțumiri,

stângăcii ale persoanelor/personajelor pe care le urmărește.

Note

- 1 Sau filmul *de public*, gândit pentru distribuția largă.
- 2 Aici se naște deja o primă deosebire: unii cineaști de acest fel tind să taie doar când în film intervine o elipsă temporală, pe când alții montează în interiorul unei singure secvențe. Oricare ar fi cazul, însă, accesul privitorului la mizanscenă rămâne unul generos: se înscrie în logica planului larg.
- 3 Și România s-a aflat în această situație, iar existența Noului Cinema Românesc probează afirmația. Acum, încet, am trecut de curentul care ne-a adus recunoașterea și premii internaționale, și începem să conturăm, încă timid, o industrie cinematografică, cu tot ce înseamnă aceasta: filme de gen, finanțări mai la vedere, un star-system (aflat, totuși, într-o fază incipientă: câțiva actori ai noii generații s-au remarcat, totuși, și lumea începe să îi (re)cunoască), o diversificare stilistică și tematică etc.
- 4 La noi, nu mai e cazul: îi avem pe Caranfil, pe Mihăileanu, pe Giurgiu, care de la început și-au gândit filmele în termenii unui cinema de gen. Acum, au ajuns la nivelul care le permite să spună că și-au aliniat producțiile standardelor internaționale (cu *Closer to the Moon*, *Le concert*, respectiv *De ce eu?*).

colaționări

Alt fiu risipitor și noaptea în plină zi

Alexandru Jurcan

De ce fug prin zăpezi să prind un tren? Pentru că vreau neapărat să văd noul film al lui Xavier Dolan – *Juste la fin du monde / Doar sfârșitul lumii*. Pentru mine, Dolan reprezintă o garanție artistică, verificată prin filmele sale anterioare.

Filmul e adaptarea unei piese de teatru pe care a conceput-o la Berlin în 1990 Jean-Luc Lagarce, atunci când el știa că e atins de SIDA, că moartea era iminentă. Piesa lui Lagarce (mort în 1995) a fost inclusă în programa de bacalaureat francez la sesiunile dintre 2008-2010.

Piesa conține o alternanță de monologuri și dialoguri. Louis se întoarce acasă după 12 ani de absență să-și anunțe familia că el va muri în curând. Câțeva personaje: mama Martine, fratele Antoine, sora Suzanne, cumnata Catherine. Îl așteaptă o tensiune purulentă, un verbiu drept mască, vorbe ce ascund vidul. Poate că Louis se întoarce la el însuși. El e un fiu risipitor, un Ulysse dornic să-și regăsească trecutul. Disputa cu fratele morocănos trimite subtil la Cain și Abel. Singurătată. Lipsă de comunicare. În fața morții, Louis luptă să ordoneze un puzzle care să-i justifice existența. Îi spune mamei: „E noapte în plină zi, sunt pierdut, nu regăsesc pe nimeni”. Piesa are un epilog pe care Dolan nu l-a folosit: Louis se retrage spre munți, calcă pe calea ferată și ar

vrea să scoată un strigăt atroce (mi-amintesc de *Teorema* lui Pasolini), însă renunță.

Filmul lui Dolan e absolut copleșitor. Răvășește. Inserțiile muzicale apar ca lava unui vulcan agresiv. Muzica apare când nu te aștepti și aneantizează orice speranță. Fețele în prim-plan se alătură, respiră în tăcere, parcă s-ar îmblânzi. Regizorul filmează pulsul tăcerilor, cu o știință genială. Vorbele vin să umple golul dintre ei. Un ochi privește abulic spre perdeaua verzuie. Ceasul e o permanență, iar în final iese un cuc viu, care zboară debusolat sub privirea lui Louis. Metafore carnale, imagini de *trompe-l'oeil* – mereu înșelați în așteptări, în casa de *huis clos*, de măcinare continuă, de viermuială vegetală. Să spună sau să nu spună Louis de ce a venit? Cu zâmbet timid, cu lacrimi în ochi, șterge praful unei lumi în miniatură. De ce nu pot comunica? De unde atâta înstrăinare? O muzică absolut eruptivă, premonitorie (la un moment dat... surpriza: melodia *Chipul tău... dragostea din tei*).

Nu cred că are mare importanță faptul că Louis e homosexual. Probabil că nuanțea înstrăinarea. Nu se insistă pe latura asta. Problematika e profund umană, de o gravitate abisală. Actorii sunt unul și unul. Nume foarte mari. Voi spune că Léa Seydoux în rolul surorii e adolescentină, agitată, curioasă, nonconformistă, revoltată, cu lacrimi sau țipete, cu tan-



drețe și compasiune, nerăbdare și atașament. Marion Cotillard – cumnata – nu mai are morga din *Aliatul*, ci o bunătate timidă, o resemnare bălbăită, o lumină sugrumată. Nathalie Baye (mama) e vulcanică, expansivă, ridicolă, afectuoasă, ușor naivă (îi spune lui Louis: „nu te înțeleg, dar te iubesc”). Vincent Cassel (fratele) e dur, încrâncenat, mereu în stare de luptă. Gaspard Ulliel e alegerea perfectă pentru Louis, scriitorul pe moarte: lacrimi abia conturate, zâmbet maladiv, fragilitate, spaimă, intenții anchilozate.

Sufletul slav

Ioan Meghea

Probabil că în seara aceea „feelingul” meu nu era prea grozav. Motivele? Nu mai știu. Cert este că m-am hotărât să-mi revin apelând la prima mea iubire: cinematografia! Așa că am răscolit câteva minute printre amintirile mele și m-am hotărât: trebuie să fie un film mai special, ceva așa, mai cu „simțire”, o poveste frumoasă de dragoste. Și atunci, m-am gândit la *Fata fără zestre!* L-am mai văzut-o de vreo două ori, așa că știam cum va decurge totul.

Filmul *Fata fără zestre* este un exemplu de „suflet slav”, acel simțământ de care vorbisem și eu cândva în emisiunile mele de pe You Tube. A fost lansat în 1984 de către regizorul Eldar Rezanov. Acțiunea filmului, realizat după piesa lui Alexandr Ostrovski *Femeia fără zestre*, are loc într-un orașel de provincie rusească, pe malul fluviului Volga și este o poveste de dragoste. Superba Larisa Ogudalova, fiica unei văduve care a sărăcit peste noapte, este îndrăgostită de frumosul Serghei Sergheievici Paratov. Și de aici, toată drama. În film, lumea condusă de miracolul îmbogățirii rapide este necruțătoare, este o lume în care totul are un preț, chiar și cinstea, frumusețea, dragostea. Lovindu-se de această lume, nefiind în stare să îi facă față, Larisa se sinucide. O muzică superbă, locuri deosebit de frumoase, text bine scris și spus și nu în ultimul rând aerul acela de la anii 1800, așa cum l-a văzut dramaturgul Ostrovski. Am avut încă o dată parte de câteva ore tihnite, am intrat în atmosfera acelor ani și, de ce nu, am fost puțin trist...

În rolul charismaticului, seducătorului, calculatului și practicului Serghei Paratov – Nikita Mihalkov.

Nikita Mihalkov s-a născut în 21 octombrie 1945 la Moscova. Actor, regizor, scenarist, producător, Mihalkov provine dintr-o familie deosebită, pentru care cultura a fost un lucru sfânt. Tatăl său, Serghei Vladimirovici Mihalkov, a fost un scriitor și poet celebru în Rusia scriind literatură pentru copii dar și textul imnului național. Mama, poeta Natalia Petrovia Koncealovska, a fost fata pictorului Petr Petrovic Koncealovsky și nepoata pictorului Vasili Ivanovic Surikov. Fratele său mai mare este regizorul Andrei Koncealovsky, recunoscut pentru filmele sale și pentru colaborarea cu Andrei Tarkovsky, dar și pentru filmele făcute la Hollywood, cum ar fi *Tango și Cash*. Totul explică înclinațiile spre cultura de calitate a acestui „Spielberg al Rusiei”, cum îl va considera lumea pe Mihalkov.

Mihalkov învață actoria de mic copil. Era în clasa a șaptea când a organizat un studio cinematografic în școală. Împreună cu câțiva colegi a cumpărat un aparat de filmat de 80 mm și a încercat să facă primele filme de amator! Peste un an, a început să facă teatru, tot în școală. Și asta la 13 ani! Pe urmă, s-a înscris la studioul de lângă Teatrul Stanislavski unde a avut câteva roluri mai puțin importante.

Și vine anul 1959! Anul în care Mihalkov debutează în cinematografie. Interpretează un mic rol în filmul *Soarele este egal pentru toți*. Avea 13 ani. În 1960 va avea un rol de o mai mare întindere în filmul *Nori deasupra orașului Borski*. Se spune că a apărut în cadru de vreo patru ori. Sigur că e puțin, dar totuși era un început...

Au urmat ani de muncă în care omul acesta își dovedea tot mai mult lui și celorlalți că „are ceva de spus” în cea de a șaptea artă.

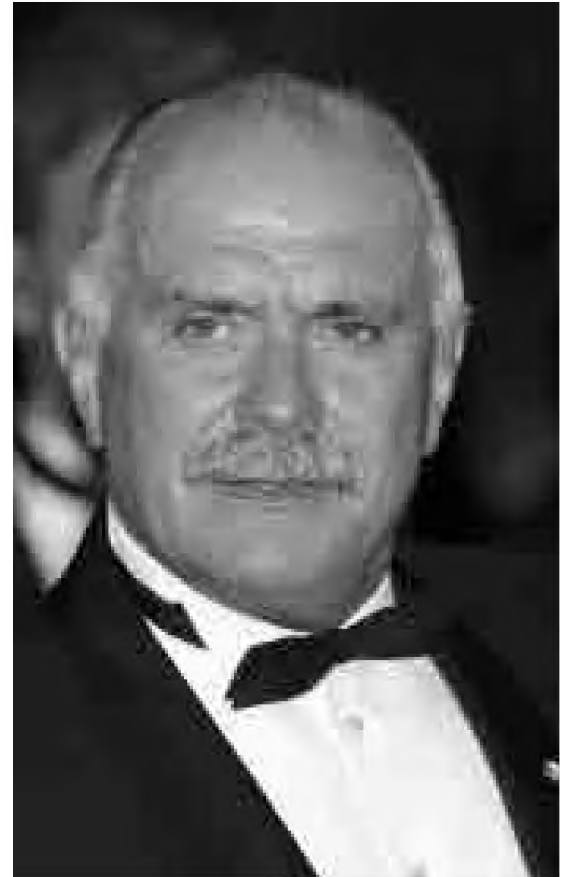
În 1963 îl găsim la Școala de Teatru „Boris Schukin” a Teatrului Vachtangov și în 1964, încă student, apare ca protagonist în filmul lui Gheorghii Danelia *Pășesc prin Moscova*.

Se grăbește să se înscrie la VGIK, prestigioasa școală națională de cinematografie din Moscova, unde urmează cursurile de regie ale marelui regizor Mihail Romm. În această perioadă a regizat și două scurtmetraje ca probe de examen.

Și-a impus să respecte munca celor buni din jur, astfel că în 1969 a apărut în filmul regizat de fratele său Andrei Koncealovsky *Locul celor curajoși* și în 1970 în *Unchiul Vania* al aceluiași. În 1974, își prezintă primul său lung metraj, *Acasă printre străini, străin printre ai săi* (în România a rulat cu titlul *Atacul trenului cu aur*). Am văzut și eu acest film în urmă cu ceva timp. După primele secvențe am avut senzația că vizionez un western din anii '60: aur transportat pe calea ferată, atacul asupra trenului, împușcături, „cei buni și cei răi”, urmăritori, mă rog, tot tacâmul! Atâta doar că povestea aceasta se petrecea în Rusia, în timpul războiului civil din anii '20.

Mihalkov se impune în atenția publicului în 1975 cu filmul *Sclava iubirii*, un film teribil de „dulce” care ne prezintă primii ani ai cinematografului din Rusia filmului mut. O poveste de dragoste, având drept fundal anii Revoluției, doi tineri care zilnic se văd pe platourile de filmare și care se vor iubi. Imaginile sunt „de acolo”, rezucita anilor '20, scenariile anilor '20, poveștile zilnice ale anilor '20 și ne arată cum se mai făcea pe atunci un film...

Premiile cinematografice nu se lasă așteptate. Își consolidează succesul în 1977 cu *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*, pentru care va primi premiul pentru cel mai bun film la Festivalul de la San Sebastián în 1977. În 1978 apare din nou într-un film al fratelui său intitulat *Siberiada*, după care regizează *Cinci seri*, povestea de



Nikita Mihalkov

dragoste a unei perechi despărțite din cauza celui de-al doilea război mondial. În 1979 regizează *Oblomov*, ecranizare a romanului omonim al scriitorului I. A. Goncearov. La începutul anilor '80 lucrează la două filme, *Rubedeniile* și *Fără martori*, acesta din urmă destul de comentat. Părerile erau împărțite. Continuă să joace în unele filme ale lui Eldar Rezanov, *Gară pentru doi* și *Fata fără zestre*, filmul despre care v-am povestit mai înainte. Mihalkov realizează în 1987 *Ochii negri* având printre interpreți pe Marcello Mastroianni care, pentru acest rol va câștiga Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină la Festivalul de la Cannes. Urmează alte filme regizate și interpretate de Nikita Mihalkov, urmează alte nominalizări la Oscar și Globul de Aur, dar cel mai celebru titlu al filmografiei sale este *Soare înșelător*. Acțiunea filmului se desfășoară în anii '30, perioada stalinistă, și este povestită de un colonel al Armatei Roșii, erou al Revoluției interpretat de Mihalkov. Filmul a primit în 1995 Oscar-ul pentru cel mai bun film străin. Realizează, în 1998, un alt film istoric, *Bărbierul din Siberia*, în care va interpreta rolul țarului Alexandru al III-lea, și în 2007 regizează *12*, ecranizare a piesei de teatru după care a fost realizat și celebrul *12 oameni furioși* al lui Sidney Lumet.

Astăzi nu o să vă vorbesc despre viața personală a lui Mihalkov. Poate altădată.

Poate altădată o să vă vorbesc și despre relațiile cineastului cu anumite personaje politice ale Rusiei: a fost alături de Elțin și e în relații apropiate cu Putin, până la nivel de vizite de familie. Dar asta e altceva. Aici și acum am încercat să vă vorbesc despre actorul și regizorul Nikita Mihalkov, un mare talent care te copleșește!

Închei cu ceea ce a spus atât de frumos Mariana Mantu într-o recentă carte despre Mihalkov: „Despre charismaticul și controversatul actor și regizor Nikita Mihalkov se poate scrie mult, cu senzația că niciodată nu e îndeajuns și că portretul nu e terminat”.

Așa e, stimată doamnă!

Breasla Barabás Miklós – pentru prima oară la Muzeul de Artă Cluj-Napoca



Lucian Nastasă Kovács, Júlia Németh, Beáta Bordás, Tibor Kolozsi și Zoltán Tibori Szabó la vernisajul expoziției

și a propagat cunoașterea și recunoașterea reciprocă. După 1944, datorită schimbărilor politico-sociale nefavorabile, Breasla și-a încetat activitatea, dar a lăsat o moștenire importantă pentru viața artistică clujeană.

După o jumătate de veac, la inițiativa pictorului Béla Abodi Nagy, a sculptorului András Kós, membri ai asociației interbelice, și a istoricului de artă Murádin Jenő, în 1994 organizația a fost reînființată, tot sub numele de Breasla Barabás Miklós. Această asociație are scopuri asemănătoare cu cele ale predecesoarei sale: este organizația profesională a artiștilor plastici și decorativi maghiari din România, menită să protejeze interesele artiștilor și să promoveze valorile artistice create de ei. Păstrarea tradiției, a particularităților etnice, de gândire, a afinităților sufletești și de gust a membrilor breslei este armonizată cu cele mai moderne tendințe ale artei contemporane universale. Activitatea Breslei

se concretizează atât în expoziții personale ale membrilor săi, cât și în expoziții ample de grup, cunoscute și apreciate atât în țară, cât și în străinătate. Concomitent cu organizarea expozițiilor, activitatea Breslei se extinde și la organizarea de mese rotunde și sesiuni științifice având ca temă noile curente ale artei contemporane, precum și comemorarea activității celor mai de seamă artiști transilvăneni ai secolului trecut.

De la reînființarea din 1994, Breasla a realizat câteva expoziții reprezentative. Prima expoziție mare, cu participarea a 42 de artiști a avut loc în luna octombrie 1996, în Centrul Diaconic „Bethlen Kata” din Cluj-Napoca. Aceasta a fost urmată de expoziția de toamnă din 1997, în Palatul Culturii de la Târgu Mureș, la care au participat 114 artiști cu lucrări de sculptură, pictură, artă textilă și ceramică. În 2002, membrii Breslei au expus la Cluj-Napoca la fosta galerie a Uniunii Artiștilor Plastici de pe str. Iuliu Maniu,

locație ideală pentru astfel de manifestări, dar din păcate desființată după câțiva ani (UAP Cluj neavând nici până acum o galerie). După ani îndelungați „fără adăpost”, în 2005 (datorită artistului Zoltán Andrásy) a fost inaugurat sediul Breslei de pe str. Kogălniceanu nr. 27, care din păcate oferă spațiu expozițional restrâns. Din această cauză asociația s-a aflat într-o constantă căutare de locații pentru expozițiile de anvergură, capabile să ofere vizibilitate simultană pentru numeroși artiști.

Cu ocazia aniversării a 80 de ani de la înființarea Breslei, în 2009, galeria Muzeului din Sfântu Gheorghe a găzduit o expoziție reprezentativă importantă, cu participarea a circa 160 de artiști. Această manifestare artistică a prezentat împreună lucrările foștilor și actualilor membri ai Breslei, ilustrând trecutul și prezentul artei maghiare din România. În ultimii cinci ani grupul artiștilor din Cluj-Napoca și-a ținut expoziția anuală colectivă, în sediul Asociației Culturale Minerva (str. Napoca nr. 16), din bunăvoința președintelui asociației, Tibori Szabó Zoltán.

În momentul de față, în Cluj-Napoca, există un singur loc care poate să găzduiască o expoziție colectivă de o dimensiune considerabilă: Muzeul de Artă, din spațiile vaste ale Palatului Bánffy. După expozițiile organizate în țară și în străinătate, anul acesta Breasla a avut posibilitatea de a se prezenta pentru prima oară cu o expoziție reprezentativă în această locație. În sălile de expoziții temporare este prezentată o selecție cu 185 de lucrări: la parter se găsesc operele de pictură și de sculptură, iar la etaj (latura sudică) sunt expuse lucrări de grafică, fotografie, ceramică și textile. O parte a lucrărilor (aproximativ 50 de opere de pictură, grafică, artă textilă și fotografie) sunt găzduite de Casa Minerva, instituție parteneră în organizarea acestei expoziții. În afară de membrii Breslei Barabás Miklós, participă la expoziție câțiva artiști români invitați, cu care Breasla cultivă o prietenie sinceră: Ioan Horváth Bugnariu, Dorel Găină, Gheorghe Mureșan și Mana Bucur. De asemenea, materialul este completat de lucrări ale unor artiști tineri, doritori să devină membri ai Breslei.

Această expoziție reprezentativă este bogată, colorată și variată, în care se întâlnesc stiluri și genuri diferite, prezentând atât artiști consacrați, mai în vârstă, sau din nefericire, stinși din viață, numeroși artiști la apogeul carierei, dar și artiști tineri, pe cale de a deveni apreciați pentru talentul lor. Selecția vastă reprezintă cărările pe care înaintea arta maghiară din România. Juriul alcătuit din șase membri – istorici de artă și artiști plastici – a depus un efort considerabil în alegerea operelor, ținând cont în primul rând de valorile artistice ale acestora. În ipostaza de curator al expoziției (împreună cu membrii juriului cu care am avut o colaborare deosebit de bună și fructuoasă), îndrăznesc să cred că rezultatul muncii noastre va fi apreciat de vizitatori și fiecare se va delecta cu operele expuse. În viitor se preconizează editarea unui catalog al expoziției.

În cadrul vernisajului expoziției, Breasla Barabás Miklós a înmănat o placă comemorativă (executată de sculptorul András Vetró) și o diplomă celor care au contribuit la realizarea acestui eveniment: domnului Lucian Nastasă-Kovács (managerul Muzeului de Artă Cluj-Napoca), domnului Tibori Szabó Zoltán (președintele Asociației Culturale Minerva) și Fundației Communitas.



Botond Kuti, Csilla Kákonyi, Dénes Kuti, Csilla Kákonyi (pictură). István Petrovits, Mihály Vargha (sculptură)

sumar

Istории cu scriitori	
<i>Adrian Suci</i>	2
editorial	
<i>Vistian Goia</i> Sufletul românesc (Element al specificului național)	3
cărți în actualitate	
<i>Adrian Lesenciuc</i> Puțin sub linie, mult peste	4
<i>Patricia Lelik</i> Astra brașoveană, reper cultural	5
<i>Ilie Rad</i> Valsând între real și oniric	6
<i>Adrian Țion</i> Cuvinte din Paris – implicare în spațiul comunitar	7
<i>Iuliu-Marius Morariu</i> Viața văzută prin lentila romanului	7
comentarii	
<i>Valentin Trifescu</i> Metode de supraviețuire în filosofia lui François Bréda	8
poezia	
<i>Geo Vasile</i>	10
<i>Mihók Tamás</i>	11
parodia la tribună	
<i>Lucian Perța</i> Cinci distihuri	10
traduceri	
<i>Jack Spicer</i>	12
proza	
<i>Constantin Rupa</i> Ceasul lui Sadoveanu	13
eseu	
<i>Dumitru Velea</i> V. G. Paleolog, note: zarurile – liantul tuturor schimbărilor	16
diagnoze	
<i>Andrei Marga</i> Răspunderea și imperativul categoric	18
tale quale	
<i>Vasile Zecheru</i> Principiul suprem	20
efectul de seară	
<i>Robert Diculescu</i> Obsesiv 20 DEN (15)	22
o dată pe lună	
<i>Mircea Pora</i> Corespondență...	23
simeze	
<i>Király V. István</i> Timpul și Lumina. Teodora și Octavian Cosman la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca	24
cartea de artă	
<i>Marina Nicolaev</i> Xilografura din tipăriurile vechi bucureștene (1582-1830)	26
muzicologice	
<i>Theodor Constantiniu</i> Genurile muzicii, între social și arhetipal	27
teatru	
<i>Alexandru Jurcan</i> Premiere noi la Naționalul clujean	29
<i>Claudiu Groza</i> Seduția kitsch și răsfățul ludic	29
<i>Claudiu Groza</i> Teatru. Connecting people	30
<i>Eugen Căjocaru</i> Omul și măștoaga ajung, uneori, primii la potou!	31
film	
<i>Ion Indolean</i> Și, totuși, ce înseamnă slow cinema?!	32
colaționări	
<i>Alexandru Jurcan</i> Alt fiu risipitor și noaptea în plină zi	33
remember cinematografic	
<i>Ioan Meghea</i> Sufletul slav	34
plastica	
<i>Beáta Bordás</i> Breasla Barabás Miklós – pentru prima oară la Muzeul de Artă Cluj-Napoca	36

plastica

Breasla Barabás Miklós – pentru prima oară la Muzeul de Artă Cluj-Napoca

Beáta Bordás



Muzeul de Artă Cluj-Napoca

Expoziția Breslei Barabás Miklós

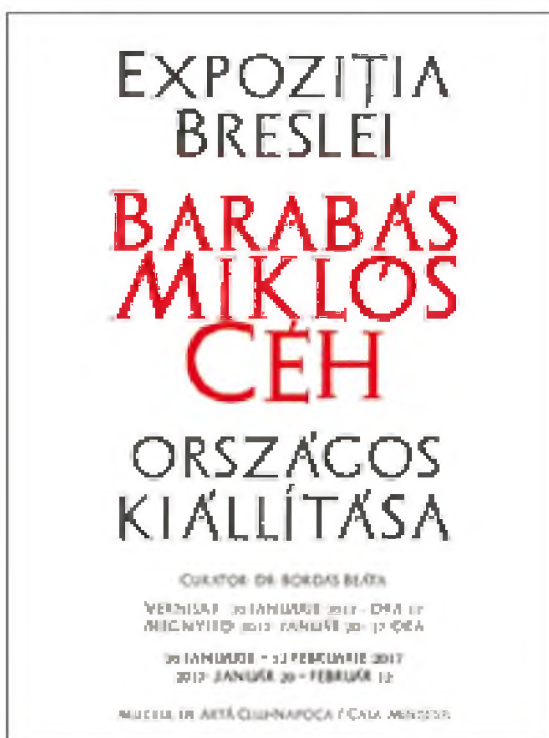
Data de 20 ianuarie 2017 a marcat o premieră importantă în activitatea Breslei Barabás Miklós: după multe încercări nereușite, asociația profesională apare pentru prima oară în Muzeul de Artă Cluj-Napoca, în ale cărui săli generoase s-a deschis expoziția anuală reprezentativă a Breslei, oferind prilejul unui public mai larg să cunoască demersurile artistice legate de această organizație. S-a realizat o manifestare de mare anvergură, cu aproximativ 150 de artiști expozanți, constituind un eveniment de excepție

în istoria asociației, în ceea ce privește cantitatea și calitatea lucrărilor prezentate.

În 1929, arhitectul și artistul plastic Károly Kós, renumitul pictor Sándor Szolnay, având susținerea contelui Miklós Bánffy, au înființat asociația „Breasla Barabás Miklós”, menită să apere interesele membrilor săi. Personalitatea pictorului Barabás Miklós (1810–1898) a fost considerată emblematică, fiind un artist cu o vocație profesională foarte temeinică. Prin felul lui universal și entuziast poate fi un model de urmat și pentru artiștii vremurilor noastre chiar după 200 de ani. Barabás Miklós s-a născut la Marcușa (jud. Covasna), a trăit și a lucrat la Aiud, Cluj, Viena (unde participă la cursuri la academia de artă), București la îndemnul generalului Pavel Kiseleff, continuându-și studiile la Veneția, Bologna, Florența, Roma, Napoli, Paris și Londra, stabilindu-se la Budapesta, unde a lucrat până la sfârșitul vieții. În afară de maghiară vorbea germana, româna, engleza, italiana și franceza.

Fondatorii asociației cu sediul în Cluj au considerat că maghiarii transilvăneni au diferențe de viziune și gust, tradiții istorice diferite și o identitate aparte față de celelalte națiuni din Ardealul multietnic. Din această cauză, Breasla Barabás Miklós și-a propus să valorifice particularitățile specifice naționale și culturale ale artei create de membrii săi în domeniul picturii, sculpturii și al artei decorative, prin apariții colective și personale ale artiștilor, vizând în primul rând calitatea operelor. Totodată, Breasla a recunoscut valorile artistice ale celorlalte națiuni din Transilvania,

Continuarea în pagina 35



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. R057TREZ21621G346000xxxx B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.