

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

Redacția:

Mircea Arman

(manager)

Ștefan Manasia

(redactor-șef adjunct)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

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.roPagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

**Responsabilitatea asupra conținutului textelor
revine în întregime autorilor**

Pe copertă:

Herman Noordermeer, *Fețe pierdute no 2* (2015),
litografie, 145 x 115 cmwww.clujtourism.ro

Preselecțiile Premiilor Constantin Brâncoveanu 2017

Un eveniment ce a reunit elita clujeană

Afla la cea de-a IV-a ediție, în preambulul Premiilor Constantin Brâncoveanu, a avut loc vineri, 8 septembrie, la Muzeul de Artă Cluj-Napoca (Palatul Bánffy) o dezbatere ce și-a propus a fi o preselecție a principalelor contribuții științifice și culturale ale perioadei octombrie 2016-septembrie 2017.

Într-un cadru informal, dar cu eleganța specifică unui Palat, înconjurați de istorie și artă, nume sonore, specialiști din domeniile premiate în acest an, s-au întâlnit pentru a aduce în atenția juriului acestei ediții propunerile lor. Categoriile precum Literatură, Istorie, Film, Muzică, Teatru, Arhitectură, Arte plastice și două noi categorii, Economie și Medicină, au fost trecute în revistă și dezbătute.

În deschiderea dezbaterii, prof. univ. Andrei Marga, vicepreședinte al juriului acestei ediții a Premiilor, a subliniat importanța acordării acestor trofee: „Această inițiativă este de scos în relief și din punctul de vedere al întregii operațiuni de premiere. Nu poți decât saluta faptul că Fundația Alexandrion și-a propus omagierea lui Constantin Brâncoveanu și a martiriului sau în forma „promovării de valori ale culturii, științei, artei și economiei românești”.

Inițiatorul acestor premii, fondatorul Fundației Alexandrion, dl Nawaf Salameh, a vorbit, pentru câteva momente, despre viitorul acestor premii: „Ne-am dorit ca ceea ce au făcut francezii cu Napoleon, să realizăm și noi în onoarea voievodului martir Brâncoveanu. Țelul nostru este ca aceste premii să capete o dimensiune internațional cât mai mare. Astfel, depășim hotarele țării și vom organiza evenimente asemănătoare în Anglia, SUA și Germania. Ne dorim ca valorile culturii autohtone și povestea Brâncovenilor să ajungă peste hotare înaintea produselor omonime.”

Vicepreședintele Fundației Alexandrion, dl Stelios Savva, a venit în completarea declarației președintelui Salameh și a reiterat importanța creșterii notorietății României și a valorilor culturale peste hotare.

Prezent la dezbateri, directorul ziarului Cotidianul, jurnalistul Cornel Nistorescu, a subliniat importanța acestei inițiative atât de benefice României: „S-a născut un brand sub umbrela unei familii de martiri, o familie ce este un simbol al sacrificiului, iar în onoarea acesteia pot fi făcute multe lucruri bune pentru știința și cultura romană.”

Personalități remarcabile ale mediului cultural și științific clujean au răspuns invitației Fundației Alexandrion și au venit cu propuneri din care juriul Premiilor să poată alege viitorii laureați. Printre cei propuși se află: Vasile Mitrea (Arhitectură), Eugen Uricaru (Literatură), Carol Iancu (Istorie), Sorin Liviu Damean (Istorie), Emanuel Copilaș (Istorie), Gheorghe Schwarz (Literatură), Oliviu Pascu (Medicină), Pompei Cocean (Geografie istorică), Ion Coman (Medicină), Gheorghe Benga (Medicină), Mircea Muthu (Istorie literară), Florentin Mihăescu (Muzică), Ileana Szenik (Istorie), Alexandru Florin Platon (Istorie), Ion

Mureșan (Literatură), Cristian Sabău (Istorie), Adrian Popescu (Literatură), Mircea Roman (Sculptură), Radu Afrim (Film), Vlad Rusu (Pictură), Ștefan Pop (Muzică) și alții. Orice propunere trebuie să fie însoțită de o motivare scrisă. Cei propuși se regăsesc pe listele care vor ajunge pe masa juriului.

În cadrul dezbaterii de la Cluj au fost făcute propuneri și pentru recompensarea câtorva tineri merituosi, propuneri ce vor fi luate în considerare pentru noua ediție a Premiilor Matei Brâncoveanu. Premiile Matei Brâncoveanu, după numele mezinului domnitorului, sacrificat pentru credință împreună cu frații săi, vin să recunoască și să răsplătească mai tinerii oameni de cultură ce au făcut un pas semnificativ în carieră. Lista de propuneri este deschisă. Fiecare propunere trebuie însoțită de motivare scrisă.

Pentru Premiile Constantin Brâncoveanu, propuneri au putut fi făcute în ultimele două luni și online, pe site-ul ziarului Cotidianul, partener al evenimentului. Și aceste propuneri vor fi analizate în cadrul ședinței oficiale a juriului Premiilor, eveniment ce va avea loc într-un cadru restrâns la mijlocul lunii septembrie. Nume sonore precum criticul de artă Aurelia Mocanu, regizorul Laurențiu Damian, scriitorul Cezar Paul Bădescu, scriitoarea Ileana Mălăncioiu, criticul de film Margareta Nistor, muzicologul Smaranda Oțeanu-Bunea, autoarea Aura Christi, editura Monitorul Oficial și nu numai, au adus în atenția publicului, pentru fiecare secțiune în parte:

Arte plastice: Graficiană Geta Brătescu, cuplul de creatori bucureșteni Viorica și Gheorghe Iacob, nonagenarul pictor Dan Hatmanu, clujeanca Ana Lupaș, Vladimir Zamfirescu, Mircea Dumitrescu, Horia Pastina, Napoleon Tiron, Cristian Paraschiv, criticul de artă Doina Păuleanu, colecționarul de artă Cornel Șurlea.

Literatură: Bogdan-Alexandru Stănescu, Lucian Dan Teodorovici, Virgil Nemoianu

Muzică: Daniela Caraman-Fotea, prof. univ. dr. Grigore Constantinescu, Dan Grigore,

Arhitectură: Dorin Ștefan

Teatru: Oana Pellea, Alexa Visarion, Victoria Cocias

Film: Călin Netzer, Marcel Iureș, Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Dana Bunescu, Lucia Hossu Longin, Laurențiu Damian

Istorie: Ioan-Aurel Pop, Răzvan Theodorescu

Medicină: Victor Voicu, Leon Dănăila

Economie: Ilie Șerbănescu

Solicitarea generală este ca propunerile să fie însoțite de motivare, în fiecare caz, conform tradiției premiilor naționale. Mai puteți trimite propunerile dvs. la adresa de e-mail redactia@cotidianul.ro, până pe data de 13 septembrie a.c. Se premiază, conform *Regulamentului*, cărți scrise în ultimul an și personalități care au dat opere de pondere națională. ■

De la Sf. Augustin la Renaștere (VIII)

Mircea Arman

Este dificil de afirmat o adevărată încercare a Sf. Augustin de a edifica o teorie a cunoașterii în sensul unui organon gândit pentru cercetarea metafizică. Orice metafizică este în vederea cunoașterii adevărului. Nici Sf. Augustin care nu este un metafizician propriu-zis, așa cum am arătat pe parcursul acestei lucrări, nu face rabat de la acest desiderat.

Dacă marea majoritate a filosofilor susțin că important este drumul spre adevăr, căutarea lui și nu neapărat găsirea acestuia, așa cum se va întâmpla în metafizica occidentală încă de la începuturi și pînă la Heidegger, Augustin iese din această opinie generală și afirmă că nu drumul este cel important, nu cercetarea, ci găsirea adevărului în vederea atingerii beatitudinii. Prin urmare, scopul pe care îl caută Augustin în cercetarea adevărului este beatitudinea. Astfel, în *De Beata Vita*¹, el arată că simpla cercetare a căii adevărului nu poate duce la fericire, argumentînd, simplu, că nu poți fi niciodată fericit dacă doar cauți un lucru fără să îl găsești.

Pentru Sf. Augustin, în particular, fericirea și, prin urmare, adevărul sunt sinonime cu căutarea lui Christos și a înțelepciunii creștine, iar atingerea beatitudinii este similară găsirii adevărului. Aceasta este pentru Augustin adevărata înțelepciune. În *Contra Academicos*² Augustin este preocupat tocmai de relația pe care o descriam mai sus, anume cea dintre înțelepciune, cunoașterea adevărului și fericire. Desigur, pentru a putea cunoaște, Augustin, făcînd trimitere critică atît la sceptici cît și la epicurieni, spune că unica noastră posibilitate este aceea a simțurilor. Astfel, în ciuda scepticilor, Augustin afirmă că indiferent dacă suntem sau nu siguri de existența vreunui obiect real, omul este sigur de existența sa căci dacă nu ar fi așa atunci nici nu ar putea fi indus în eroare. Într-un fel, Sf. Augustin anticipează sentența lui Descartes: *Si falor, sum*.

Din cele afirmate mai sus reiese limpede că Augustin asociază existența cu viața și înțelegerea, prin urmare, este sigur că un om există atîta timp cît el este viu, așa cum, în mod normal, atît timp cît omul este viu, cît el există, înțelege. Ceea ce afirmăm noi este întărit și de opinia unui istoric al filosofiei de talia lui Copleston care afirmă că: „ Augustin pretinde certitudinea pentru ceea ce cunoaștem din experiență, prin conștiința de sine: ce crede el despre modul în care cunoaștem obiectele exterioare nouă, despre lucrurile pe care le cunoaștem prin intermediul simțurilor? Avem vreo certitudine în privința lor? Augustin era extrem de conștient că ne putem înșela în judecățile noastre despre obiectele simțurilor, iar unele din remarcile sale arată că era conștient și de relativitatea impresiilor furnizate de simțuri, în sensul că o judecată despre rece sau cald depinde, într-o anumită măsură, de starea organelor de simț. Mai mult, Augustin, nu a considerat că obiectele percepute de sim-

țuri constituie obiectul propriu al intelectului uman. Fiind în principal interesat de orientarea sufletului către Dumnezeu, obiectele materiale îi apăreau lui Augustin un punct de plecare în ascensiunea minții spre Dumnezeu, deși și în această privință, sufletul este un punct de plecare mult mai potrivit, căci ar trebui să ne întoarcem spre noi înșine, acolo unde sălășluiește adevărul, și să ne folosim de suflet, imaginea lui Dumnezeu, ca de o treaptă în drumul spre El. Cu toate acestea, chiar dacă obiectele materiale, obiectele simțurilor, sunt, prin esența lor, nestatornice și mult mai puțin potrivite de a fi considerate manifestări divine prin comparație cu sufletul și chiar dacă prin concentrarea asupra obiectelor simțurilor iau naștere cele mai grave erori, suntem, totuși, dependenți de simțuri în ceea ce privește o mare parte a cunoașterii noastre, iar Augustin nu a avut nicio intenție de a menține o atitudine pur sceptică referitor la obiectele simțurilor. Una este să recunoaștem posibilitatea de eroare a cunoașterii bazate pe simțuri și cu totul altceva refuzul complet de a te încrede în simțuri. Din acest motiv, după ce a spus că filosofii pot vorbi împotriva simțurilor, însă nu pot respinge conștiința existenței de sine, Augustin afirmă dintr-o dată; „ departe de noi să ne îndoim de adevărul a ceea ce am aflat prin simțuri; căci prin ele am învățat să cunoaștem cerul și pămîntul”³

Viziunea și dezbateră gilsoniană asupra posibilității cunoașterii la Augustin este una mai dezvoltată și mai originală fiind axată, pînă la un moment dat, mai mult pe latura platonice a problemei, ceea ce, din punctul nostru de vedere poate fi considerat a fi un plus al interpretării sale. El insistă foarte puțin pe latura percepției prin simțuri și a posibilității erorii, marșînd mai mult pe capacitatea sufletului de a „vedea” și înțelege adevărul care este Dumnezeu. Mai mult, citîndu-l pe E. Portalié, É Gilson arată originalitatea concepției Sf. Augustin și subliniază latura psihologică a cunoașterii augustiniene spre deosebire de cea pur filosofică de tip grecesc, acest fapt marcînd o adevărată *Khere* a gândirii, respectiv faptul că: „ Explicînd Sfînta Treime, *Augustin gîndește natura divină înaintea persoanelor*. Formula lui pentru Treime va fi; o singură natură divină care subzistă în trei persoane; cea a grecilor spunea, dimpotrivă: trei persoane cu o singură natură. [...]. Spiritul grec nu ajungea să vadă nemijlocit una și aceeași natură în aceste trei persoane decît prin reflecție. Sfîntul Augustin, dimpotrivă, anunțînd conceptul latinesc pe care îl vor folosi, după el, și scolasticii, conștient mai întii natura divină și merge apoi pînă la persoane ca să ajungă la realitatea întregă...”⁴

Realmente, observația aceasta a întoarcerii percepției de la individ la Zeu la situația opusă, a înțelegerii realității dinspre înțelegerea divină spre cea obiectuală (realitate), marchează desprinderea esențială pe care o face gîndirea augustiniană față de cea grecească. Relația pe care o vede É Gilson între doctrina platonici-

ană a reamintirii și modul de a privi dinspre unitate spre diversitate și nu invers, este doar o speculație a istoricului francez al filosofiei care dacă ar fi luata tale quale ar anula întregul merit și întreaga originalitate a gândirii augustiniene care, oricum, ca *schemă logică*, de această dată, își are originea în cel mai pur creștinism.

Sufletul, în beatitudinea întîlnirii cu Adevărul (Dumnezeu) cunoaște lucrurile în mod direct, iar această cunoaștere este abstrasă timpului, întrucît lumea a fost creată prin Cuvînt, Dumnezeu a creat-o doar spunînd. „Pentru a crea lumea, Dumnezeu n-a trebuit decît să o spună; spunînd-o, a vrut-o și a făcut-o. Dintr-o dată, fără nici o succesiune în timp, a făcut să fie tot ceea ce a fost atunci, ceea ce este azi și ceea ce va fi mai departe. Povestirea lucrării celor șase zile trebuie înțeleasă în sens alegoric, căci Dumnezeu a făcut totul dintr-o dată și, chiar dacă mai menține, nu mai creează. Toate ființele viitoare au fost făcute încă de la început, și chiar din materie, însă sub formă de germeni (*rationes seminales*), care trebuiau sau trebuie să se dezvolte în succesiune temporală, potrivit ordinii și legilor prevăzute de Dumnezeu”⁵

Există în această viziune a lui Augustin un soi de evoluționism avant la lettre, un soi de creaționism poetic. Diferențierea de viziune față de doctrina platoniciană este remarcabilă. Dacă Platon vedea precum orficii, în materie, un rău de care era legat sufletul (*soma-sema*) adică un mormînt al acestuia, Augustin, odată eliberat de doctrina dualistă a maniheicilor, nu a mai văzut niciodată lucrurile în acest fel. Pentru Augustin, așa cum remarcă și É. Gilson, cu toate că raporturile dintre suflet și corp nu mai sunt ceea ce erau cîndva și ceea ce ar mai trebui să fie, trupul nu este temnița sufletului ci a ajuns să fie așa din cauza păcatului original. În acest sens, viața întru adevăr este și scopul descătușării sale, întrucît Dumnezeu fiind imuabilitate este împlinirea ființei și binele suprem.

Pornind de la aceste teze, Augustin consideră că binele suprem, fiind tot atît cît ființa, este opus răului care este sinonim cu neființa. De aici rezultă că ceea ce este opus binelui nu este ființă, prin urmare răul nu există iar ceea ce numim prin rău este doar lipsa binelui (o viziune valentiniană n.n. M.A.) .⁶ „ Așadar, natura căzută este rea în măsura în care a fost stricată de păcat, dar, ca natură, este un bine; mai exact, este tocmai acel bine în care există răul și fără care nu ar putea să existe”⁷.

Note

- 1 Augustin, *Cp.cit.*, 2, 10, 14, 27 și urm.
- 2 Augustin, *Cp.cit.*, 3,10, 23.
- 3 Copleston, *Istoria filosofiei*, vol. II., p. 53-54, București, 2009.
- 4 É. Gilson, *Filozofia în Evul Mediu*, p.121, București, 1995.
- 5 É. Gilson, *Filozofia în Evul Mediu*, p.122, București, 1995.
- 6 Cf., É. Gilson, *Filozofia în Evul Mediu*, p.123, București, 1995.
- 7 É. Gilson, *Filozofia în Evul Mediu*, p.122, București, 1995.

Populismul contemporan între sfera ideologiilor și cea a strategiilor politice

Nicolai Gori

Mihnea S. Stoica

Populismul în Europa: dezvoltare istorică, discurs politic și susținători ai dreptei radicale

Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2017

Populismul, reprezentând un concept complex, este obiect al analizei în tot mai multe domenii. Tot mai mulți autori, încearcă să efectueze cercetări bazându-se pe metode utilizate în propria lor disciplină. Mihnea Stoica, în cartea sa *Populismul în Europa: dezvoltare istorică, discurs politic și susținători ai dreptei radicale*, reușește să analizeze acest fenomen complex prin prisma transdisciplinarității, cu abordări din istorie, științe politice și ale comunicării, abordări pe care le stăpânește cu succes prin prisma pregătirii sale academice. Pe parcursul acestei cărți, autorul răspunde la întrebarea: ce este populismul contemporan, o ideologie sau o strategie politică? Cu ajutorul analizelor sale comparative, autorul oferă o perspectivă largă asupra situației populismului în Europa, arătând că partidele care îmbrățișează populismul au trăsături comune.

Cartea de față, este, după cum mărturisește autorul „rodul a câțiva ani de căutări și curiozități științifice” cărora a încercat să le ofere un răspuns. Fiind construită după o structură bine definită, a scrierii unei lucrări științifice, autorul prezintă metodologia, sursele, propune un capitol privind abordarea teoretică și unul privind abordarea empirică, iar cartea se încheie cu o parte de concluzii pertinente, bazându-se de-a lungul cărții pe o bibliografie foarte bogată din sfera populismului.

În capitolul privind abordarea teoretică, Mihnea Stoica analizează conceptul de populism prin prisma evoluției istorico-geografice și lingvistice, prin

prisma controverselor privind plasarea acestui fenomen în sfera ideologiilor sau a strategiilor politice, axându-se pe teme demografice, cele ale discursului și ale mișcărilor populiste la nivel european, urmărind comparativ cele în șapte state analizate (Franța, Austria, Italia, România, Regatul Țărilor de Jos, Finlanda și Marea Britanie). Aceste studii de caz s-au ales pornind de la metoda *cor.formității*, care implică demonstrarea ideii că, chiar dacă există diferențe, în cazul nostru fiind vorba despre diferențe geografice, experiențe istorice și politice, ipoteza rămâne validă, pentru că acest fenomen, populismul, ajunge să aibă trăsături asemănătoare.

În cea de-a doua parte, fiind vorba despre o abordare empirică, autorul construiește profilul socio-demografic al alegătorilor partidelor populiste și face o analiză a opiniilor de natură culturală, economică și a atitudinii față de Uniunea Europeană ale alegătorilor partidelor analizate în raport cu alegătorii celorlalte partide de la nivel național. Folosindu-se de programul SPSS, autorul aplică frecvențe simple pentru construirea profilului socio-demografic al alegătorilor partidelor în cauză, iar pentru analiza opiniilor și atitudinilor, se aplică regresii multinominale asupra datelor furnizate de aplicația pentru alegerile europarlamentare din 2014, oferită de Institutul de cercetare Kieskompas B.V. din Amsterdam. Combinând analize de documente (documente de partid, interviuri sau declarații de presă ale reprezentanților acestor partide, sau articole de presă scrisă sau online cu privire la activitatea partidelor), cu o analiză statistică a datelor rezultate din aplicația amintită, Mihnea Stoica analizează influența populismului asupra alegătorilor acestor partide.

Chiar dacă Mihnea Stoica analizează partide radicale de dreapta care au adoptat o retorică populistă și care au obținut o cât mai mare reprezentativitate, acesta își păstrează echilibrul și în urma folosirii unei metodologii și a instrumentelor pertinente, afirmă că acest fenomen poate fi întâlnit, atât la partidele de dreapta, la cele de centru, cât și la cele de stânga.

Se pornește de la asumția că populismul contemporan este o supra-strategie politică mai degrabă, decât o ideologie. Așa cum afirmă și autorul, „studiile cu privire la populism servesc, fie și involuntar, drept «site conceptuale»: ceea ce rămâne deasupra acestei «site» e populismul, ceea ce trece prin ea este ideologia în forma sa pură”.

Datele prezentate de autor și rezultatele la care a ajuns în urma analizei acestora, imbinând abordări ale istoriei, demografiei, științelor politice și ale comunicării, reprezintă un punct important pentru cercetările ulterioare, dar și pentru argumentarea poziției prezentate de autor, că fenomenul populismului reprezintă o supra-strategie politică. Pe baza datelor folosite, Mihnea Stoica face o analiză comparativă, incluzând și România printre studiile sale de caz și construiește profilul socio-demografic al alegătorilor partidelor populiste analizate - Frontul Național (Franța), Liga Nordului (Italia), Partidul Libertății (Austria), Partidul pentru Libertate (Olanda), Adevărații Finlandezi (Finlanda), Partidul Poporului Dan Diaconescu (România) și Partidul Independenței Regatului Unit (Marea Britanie), cu ajutorul frecvențelor simple create prin programul SPSS. Pe parcursul cercetării, Mihnea Stoica a folosit și alte programe care l-au ajutat în analiza efectuată.

Volumul de față prezintă parcursul istoric al populismului, ajungând la concluzii care arată că populismul clasic din secolul al XIX are foarte puține elemente asemănătoare cu cel contemporan.

Așa cum am amintit anterior, populismului este un fenomen complex, astfel că autorul trece cu brio testul complexității folosindu-se de instrumente de cercetare transdisciplinare, ajungând să ofere analize profunde în privința acestui fenomen. Prin acest volum, Mihnea Stoica ne îndeamnă să înțelegem ce este populismul în Europa și cum putem reduce din părțile negative ale acestui fenomen la nivel european în general și în România în particular. Autorul argumentează pe parcursul cărții că populismul este „un ansamblu de strategii de comunicare [...] menite a atrage un număr cât mai mare de voturi în lipsa unui fundament ideologic solid”, fiind „adaptabil atât partidelor de dreapta, cât și celor din partea stângă a spectrului politic”.

Demersul științific reprezentat prin această carte este, conform lui Mihnea Stoica, „expresia convingerii că depășirea confuziei care a înconjurat înțelegerea acestui fenomen politic este posibilă doar prin angajarea a (cel puțin) unei duble abordări: istorică și politologică”. Mihnea Stoica, prin această lucrare, contribuie la dezvoltarea „șantierului științific al cercetării populismului care a fost deschis acum cincizeci de ani”, pentru că autorul este de părere că „mai există întrebări care își așteaptă răspunsul” în ciuda „progreselor care s-au făcut cu privire la înțelegerea acestui fenomen”. Acest volum este „expresia convingerii că, în era post-ideologiilor, mecanismele reprezentării democratice sunt singurele care pot oferi soluții pentru depășirea momentelor politice încordate”, iar „populismul s-a metamorfozat într-o răscruce de drumuri care poate transforma visul unei democrații directe în realitatea unei democrații parțiale”.



Herman Noordermeer

Încercări de dizolvare a corpului (2014), litografie, 70 x 100 cm

Petru Cârdu ca poet și partener de dialog

Iuliu-Marius Morariu

Petru Cârdu
Starea vremii. Poezii și interviuri,
antologie gândită și alcătuită de Ioan Pinte
Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017

Deși a adus o contribuție aparte la istoria literaturii române, a celei sârbe și a celei universale deopotrivă, Petru Cârdu este insuficient cunoscut spațiului nostru cultural, din pricina insuficientei diseminări a operei sale. În acest context, inițiativa părintelui Ioan Pinte de a antologa mai multe volume de poezii ale scriitorului, dar și interviurile lui cu Mircea Eliade (pp. 225-233), Emil Cioran (pp. 234-236), Michele Deguy (pp. 237-244), Paul Goma (pp. 245-249), I. Negoitescu (pp. 250-254), Ștefan Augustin Doinaș (pp. 255-259), Nichita Stănescu (pp. 260-269), Geo Bogza (pp. 270-274), Dusan Matic (pp. 275-278), Sașa Pană (pp. 279-284), Miodrag Pavlovic (pp. 285-287) și Dumitru Radu Popescu (pp. 288-290), se constituie într-o frumoasă inițiativă restitativă, ce face cinste antologatorului și contribuie la redescoperirea unui mare scriitor, plecat prematur dintre noi.

Petru Cârdu s-a născut la 25 septembrie 1952, la Sâmbiaș-Barițe, lângă Vârșeț, și s-a stins din viață la 30 aprilie 2011. A absolvit studiile superioare de filologie la Belgrad și pe cele de istoria și teoria artei la București. A fost, încă din anii studenției, membru în redacția revistei *Tribuna tineretului*, apoi a colaborat cu revistele *Lumina* și *Poija* și a fost membru în colegiul de redacție al publicațiilor Societății de Limba Română din Voivodina. A publicat și tradus mai multe zeci de volume de poeme de Nichita Stănescu, Ștefan Augustin Doinaș, Ion Caraion, Paul Celan, Ana Blandiana etc., sau lucrările unor scriitori celebri, precum Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran sau Dumitru Țepeneag. În plus, a fost un mare militant pentru cultura română în acel spațiu, activitatea sa din acest sens fiind frumos caracterizată, în cuvântul de debut, de cea care l-a cunoscut îndeaproape și i-a împărtășit idealurile:

„Seratele literare organizate la KOV (comuna literară de la Vârșeț, n. n.), pentru a promova volumele autorilor publicați aici și lansările de carte ale unor edituri din țară și străinătate, cunoscute sub numele «Miercuri la Sterija», au găzduit poeți precum: Stănescu, Doinaș, Blandiana, Bogza, Enzesberger, Kunze, Davico, Redjep, Pavic, Pavlovic, Zlobesc, Eva Lipska, Thomas Shapkott, Peter Handke, Vasa Pavkovic, Tania Kragujevic etc. Inventivitatea și spiritul ludic al lui Petru Cârdu au fost puse cu dăruire în slujba cărții; lansările de carte s-au desfășurat în spații cu totul deosebite, precum: parcuri, autobuze, avion, bistrouri, penitenciare, marginea șoselei internaționale Belgrad-Timișoara, spațiul de frontieră dintre România și Serbia, spitale etc.

Astfel, Comuna Literară Vârșeț a devenit «cel mai important salon literar la sud de Viena», iar Vârșețul și întâlnirile literare internaționale au intrat pe harta internațională a literaturii” (Ana Cârdu, „Biobibliografie”, în vol. comentat, p. 9).

Prodigiozitatea operei poetice și dialogale și caracterul militant al autorului justifică, așadar, antologarea în paginile unei ample lucrări a volumelor de versuri: *Aducătorul ochiului* (pp. 11-38), publicat în anul 1974, *Pronume* (pp. 39-60), din 1981, *Cășuna în capcană* (pp. 61-98), din 1988, *În Biserica Troia* (pp. 99-144), din 1992, *Cerneală violetă* (pp. 145-146), din 1998, dar și a altor poeme, răspândite în diferite periodice (pp. 177-210). Adunate între aceleași coperti, ele pot intra mai ușor în posesia cititorilor dornici de o percepție holistică asupra poeziei cârdiene și sunt, datorită designului atractiv, rod al muncii editorilor, atractive ca aspect.

În plus, părintele Pinte adaugă volumului și un articol semnat de Gabriela Gheorghioșor din revista *Apostrof* (211-214), în care aceasta realizează o prezentare competentă a liricii scriitorului, două texte cu caracter de referințe critice, unul semnat de Adrian Popescu, intitulat *Un bob de piper* (pp. 310-311), și unul al lui Gabriel Chifu (pp. 312-314), ce subliniază polivalența scriitoricească a celui evocat, și un

medalion evocativ amplu, al soției prefațatoarei, cu privire la întâlnirea lui cu Emil Cioran, Mircea Eliade și Eugen Ionescu (pp. 291-310).

Desigur, întregul demers ar fi fost cel puțin incomplet fără prezența câtorva rânduri care să conțină aprecierea critică a editorului. Amplasate în chip ingenios pe clapetele copertelor exterioare, gândurile poetului bistrițean sunt binevenite și confirmă cele deja enunțate. El ține să sublinieze faptul că:

„La Vârșeț, prezența lui este încă vie. Continuă să fie retipărit în limba sârbă, volumele sale sunt comentate în reviste de prestigiu. Sunt speranțe mari ca locuința sa, plină de cărți și lucrări de artă (grafică, mai ales, având semnătura scriitorului), să devină cât de curând muzeu / casă memorială. Aici, între rafturile bibliotecii, între cărțile lui, citite și recitite, subliniate și însemnate, mi-am început dialogul personal cu Petru Cârdu” (coperta 2).

Înțesată de referințe și aprecieri, studii și evocări, dar și de textele poetice ale scriitorului, ce se înlănțuie într-o formă plăcută, și interviurile acestuia cu câteva personalități perene ale culturii universale, în rândul cărora s-a străduit să se înscrie și el, textele lui Petru Cârdu se constituie așadar într-o frumoasă antologie, al cărei scop este pe de-o parte acela de a-l readuce în atenția cititorilor români pe autorul lor, și de a redeștepta apetitul iubitorilor de poezie pentru textele pline de miez, mesaj și ludic.



Herman Noordermeer

Z.T. (2015), ulei pe lemn, 100 x 100 cm

O bună doză de mânie ludică

Radu Ilarion Munteanu



Herman Noordermeer

Z.T. (2014), litografie, 100 x 70 cm

Otilia Țigănaș
Poezii vâdate de fisc
Ed. Symposium, 2015

Temperamentul fugos al medicului Otilia Țigănaș nu se putea mulțumi cu exprimarea, de altfel excelent contruită, în proză, avea nevoie să se încerce și în poezie. Unde se simte mai liberă. Efectul are doza lui de paradox. Cititorul celor două volume în ordine cronologică inversă va conchide, mai mult sau mai puțin eronat, că disciplina cerută de rigurile prozei scurte vin din experiența câștigată. Cine, precum autorul acestor rânduri – și gânduri –, a avut șansa lecturii natural, experiență la care poate adăuga discursul zglobiu al autoarei în social media, înțelege altfel logica volumului de față. Humorul, doza autorioniei de bună calitate și o știință, poate instinctuală, poate cultivată, poate ambele, a construirii prozei îi exprimă cu destulă fidelitate ființa. Dar din lectura poeziei rezultă că rigoarea prozei o cam nemulțumește. Discursul poetic se apropie de media geometrică între cel colocvial, în spațiul internautic (nu virtual!!!) și tehnica construcției în proză.

Am socotit necesar să sugerez o perspectivă de lectură întrucâtva detașată de cele ale semnatarilor care-i girează opul: autorul cuvântului înainte și cel al textului de pe coperta a IV-a. Care nu e altul decât cel care i-a premiat volumul de proză, la Festivalul Ars Maris. Volum care a cunoscut o aproape imediată a doua ediție. De ce? Giranții nu puteau decât să evidențieze părțile inerent lăudabile ale volumului. Eu am adoptat poziția definită de o butadă culeasă din lumea cenaclurilor literare: *numai un feed back negativ îi e autorului cu adevărat util.*

Din capul locului, pentru a evita orice confuzie, precizez că mă asociez aprecierilor pozitive ale celor doi giranți. Mai ales diagnosticului lui Radu Țuculescu: „*Otilia e, de fapt, o mare sentimentală care-și maschează această valență printr-un ghiduș joc de cuvinte cu aluzii politico-erotico-senzuale!*”. Scriitorul a pus, conștient sau... deghizat (sic!), un discret dar definitiv punct lumins pe un voit eclatant i, rostul cuvântului în discursul poetic al Otiliei Țigănaș minuțios analizat, citând sintetic din text, de către prefațator. Și asta pare tocmai diferența față de structura prozei. Dincolo de vioiciunea comună, dincolo de autoironie, comună ca esență, dar complementară stilistic. „*Căutarea paroxistică a unei metafore încă nescrise*” (frază citată de prefațator), e, de fapt, propria optică, o momeală auctorială. Unitatea ei structurală, *cărămida* proprie, e cuvântul. Cu jocurile lui. Jocuri dincolo de *jocul ghiduș de cuvinte* ce i-ar marca sentimentalismul. Sentimentalism pe care, tot în optica proprie, n-am senzația că autoarea și l-ar masca. Dimpotrivă. Și-l exprimă în maniera sa, deja definită, conturată.

O întrebare la care mărturisesc că n-am găsit un răspuns complet acoperitor e rostul dublării cuvântului înainte cu alt... cuvânt înainte. De orice. Personal. Metodă deja brevetată în proză. Motivarea explicită (Păi, ca să fim mai legați) sună tot pretextual. Logic ar fi ca acest modus operandi să fi fost scris înainte de prefață. Dar din partea giumbușlucarei autoare te-ai putea aștepta și la surprize. Poate, până la urmă, cu ce rămâi din acest pre text (stricto sensu) e precizarea că volumul e rezultatul restructurării primei ediții din 2012. Deci de dinaintea celui de proză. Nu fără fericita frază: „*Poezia este doar una dintre fațetele marilor iubiri!*”.

Dacă titlul volumului va fi apreciat cât se poate de diferit de public, fie el de specialitate sau pur amator, cele trei cicluri în care se împarte volumul sunt precis numite: *Cu scrieri candidă*, *Fugarul evadat din candoare* (minunat!) și *O limbă de lemn printre linii fierbinți*. O foarte nimerită sinteză a postdecembrismului. Tocmai acest titlu parțial dovedește că, dincolo de stridențe (pe care continui să le iau ca autorionii), dincolo de lejerități (unele ieftine), poeta are o conștiință de cetățean.

Pauza de masă cu brânză, ceapă și... molan (cititorii din sud estul Banatului vor citi zaibăr) e tipică hazului Otiliei Țigănaș. De cultul cuvântului am mai vorbit, la general. De reținut invenția *tastatură cuneiformă*. Autoarea reușește să poetizeze însuși actul creației poetice, descriind plastic trăirea tensiunii elaborării, în *Secretul cepei încordate*. Din când în când sunt inserate poezii în formă clasică, impecabile ca prozodie, dense emoțional, așisderea ideatic (e.g. *Mongolul călare*). Ultima piesă din primul ciclu e o sarabandă de jocuri de cuvinte: *Codul adevărului decodat*.

Al doilea ciclu debutează cu 7 scrisori către un adresant M. care are libertatea să reprezinte ce vrea autoarea și trebuie luat de cititor ca abstracțiune. Scrisorile sunt semnate O., ceea ce iarăși poate fi luat oricum, dar mai ales ca asumare a textelor epistolare, de încorporare în structura volumului. Scrisorile sunt, de altfel, poeme în proză, la temperatura de fuziune a întregului volum. Imediat urmează o rupere de ritm, un seducător poem în formă clasică, intitulat cu humor *Luni. Telenovelă*. Mai încolo, după un *concert pentru unghie, coapsă și sâmbure*, o glumă: *Frigide sinapse se înecă* e printre cele mai senzuale poezii, al căror efect e accentuat de forma rimată. Jocurile autoarei merg până la un simultan de șah blitz, pe care, din greșeală, îl feminizează. O originală provocare adresată ironic și mereu jucăuș sexului așa zis tare. N-are, însă, cum să nu sară, uneori, rareori, peste cal. Sau aproape. Regăsindu-și, la limită, echilibrul, trăgând, s-o smulgă, coama calului. *Scandal cuantic în târg* operează cu termeni fizici, frizând pretențiozitatea. Fără să eșueze în nonsens. *Fizica tensiunii superciale / a lichidelor marii iubiri* poate impresiona pe civili. Har cerului, posesorii lexicului fizic sunt, totuși, în minoritate. Nu e rău, dar seamănă cu gimnasta care evită în ultimul moment să pice de pe bârnă, dar oricum i se scade nota. Dar finalul poeziei, venit imediat, trebuie luat neapărat ca ironie, ca să nu amendăm drastic sintagma: *doar din expuneri / prin tabloide științifice*.

Nucleul volumului, sau unul din ele, ar fi veselele autoportret în oglindă, intitulat șugubăț și discret autoironic *Muză cu năbădăi*. Iar finalul acestui capitol e o explozie ludică: „*Să știi. Nu gustul / Sărutului tău pătimaș / mi-a întors privirea / la plecare, pe peron, / ci frica de Limbile / Marelui Ceas SNCFR*” (*Premisă*).

În fine, capitolul final e focalizat pe realitatea trivială. *Hamburgher, Comisarul Gărzii financiare, Talk show cu reformă, Mărturie sub acoperire, Goală în biroul executiv și*, mai ales, *O noapte cu tine-n cabina de vot, doctore*. Și destule altele pe același ton corosiv. Să mai lăsăm și cititorului să le descopere. Iată că se poate converti mizeria realității cotidiene în poezie. E nevoie doar de o bună doză de mânie ludică.

Dragoste la ultima vedere

Laurențiu Malomfălean

Diana Adamek
Adio, Margot
București, Ed. Univers, 2017

„nimic din lume nu trebuie să te lege atât de tare încât să nu te poți dezlega”

Ne îndrăgostim cu forța unui fulger de-o carte, pentru că poate în altă viață sau vârstă am mai citit-o și-am fi simțit cum ia foc între mâinile noastre, sub razele fierbinți ale ochilor. În urmă cu șase ani, am început să scriu serios cronică literară în revista *Cultura*, despre un roman ce s-a dovedit a fi o dragoste la prima citire: Diana Adamek, *Dulcea poveste a tristului elefant*. Îmi aduc aminte cum varii persoane mi-au spus atunci că am exagerat cu laudele („aproape o capodoperă”, îndrăznisem). Ce-i drept, nu prea îmi stă mie în fire să scriu pozitiv, să comit cronici encomiastice. Dar îmi plăcuse teribil romanul, diferența lui, răspărul în care venea, totala rupere de lumea noastră (ob)lăterată cu temele ei, pe atunci, înglodată în nostalgia post-comuniste și autoficțiuni minimaliste. Roman baroc, de epocă, pe drum, povestea elefantului depunea mărturie despre talentul de romancier al unui profesor de literatură comparată de la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”.

Marșul tăcut al timpului

Noul volum semnat Diana Adamek, *Adio, Margot*, apare în colecția *Scriitori români* a editurii Univers, al cărei premiant este, de foarte departe, cum remarcă Radu Paraschivescu în emisiunea *Dă-te la o carte*. Lansat de ziua Franței la Cluj, romanul are ca motor și pretext un episod senzațional (controversat în realitate): presupusa descăpățănare din 14 octombrie 1793 a mumiei lui Henric al IV-lea de Navarra, când cu profanarea mormintelor regale din bazilica Saint-Denis de către cohortele de revoluționari.

Un debut magistral, pentru ca volumul să se constituie pe urmă într-o teribilă meditație asupra și deasupra timpului, întrețesută cu elemente de roman istoric, în episoade alese foarte inspirat, unele de mare respirație, mereu cu un ochi îndreptat către cititor. Astfel, tigva regală se vede luată la sân și apoi lipită pe pântec de o martoră la sacrilegiu, Arabela, sub a cărei fustă roșie va ajunge mai întâi într-un columbar din Paris:

„Câțiva pași să mai faci, să se cațere pe lipiturile de chirpici înălțate în formă de scară, apoi să-și dea drumul și să alunece în cuibul cald, căptușit cu pene colorate. Ceea ce nu e greu, chiar dacă burta ei e umflată, capul n-a încărcat-o cu nimic nici mai devreme, nici acum, ca și cum i s-ar fi lipit cu adevărat de trup, dar altfel, nu legat cu sfoara corsetului, ci cu alte fire și noduri. Ar spune chiar că, din când în când, aude ceva ciudat, de parcă mica povară ar murmura în somn, întorcându-se ca un copil adevărat de pe o parte pe alta înăuntrul ei, cât trebuie să fie de obosită această femeie ca să-și închipuie așa ceva!”

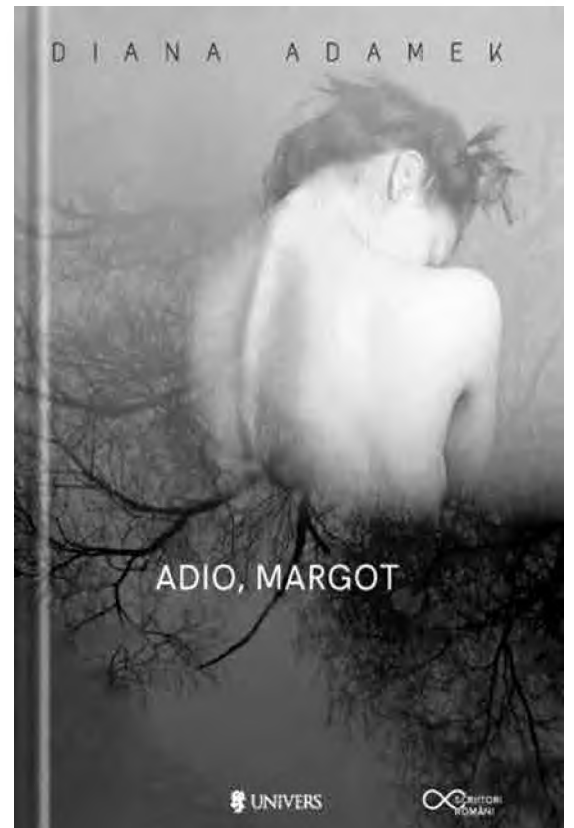
Căpățâna se va procopsi într-adevăr cu un dublu-copil, căci femeia se află curând însărcinată. Drumurile o vor duce spre vest, până la ocean, vânturile se vor încrucișa în podul casei primitive făcând capul să vorbească precum un prunc nou-renăscut. Care va vedea lumina zilei numai după ce obiectul magic îi va da dezlegare. Mai mult, acolo, pe țărmul stâncos al Atlanticului, se ridică o biserică, Notre Dame du Salut, pe ai cărei pereți „sunt atârinate, nu cum ar fi de așteptat, icoane, ci o mulțime de tablouri, mari și mai mici, unele fără ramă, înfățișând toate același ocean înspumat pe care se clatină, pe jumătate înghițite de valuri, corăbii de toate felurile”, ofrandele adunându-se din credința marinarilor că Fecioara îi poate ocroti de furtuni. Monumentul va ajunge să îl impresioneze într-atâta pe Sébastien, băiatul Arabelei, încât acesta își va pune în gând să devină pictor, capabil a forma niște nuanțe asemănătoare celor aduse, cum se șoptea, de „sufletele celor morți care se întorc din adâncuri și schimbă culorile cu ceea ce văd ele în apele oceanului. Căci altfel, cum ar putea fi atât de proaspete și de vii?”

Romanul, excelent ținut în frâu, dacă nu cumva lăsat să curgă de la sine, așa cum face și timpul, când vrea, cu muritorii de rând, pare să ardă orice numai să nu bată pasul pe loc, adăpostind până și intervenții gen: „nu mai are rost de aceea să povestim unde au dormit [...]. Doar asta trebuie să spunem, deci, că au ajuns”, „Despre ce se va întâmpla mai departe cu cei doi nu mai are rost să povestim”. Până la urmă, o ciudată complicitate se țese între destinul pictorului, tablourile sale și însăși scriitura Dianei Adamek. Principiul și tehnica *ut pictura poesis* vor ajunge să funcționeze fantastic de binevenit în descrierea unei pânze interminabile, plasată unde altundeva decât chiar la mijlocul cărții:

„Toate astea stau aici, în ceea ce se crede că e puterea pensulei mele, dar e numai tulburarea unor gânduri în fața atâtor drumuri pe care aș putea să le deschid sau pe care aș putea să le opresc. Iar când ți-am spus că o pictură e la fel ca și timpul, am greșit, aceste pânze sunt chiar timpul, toate clipele care trec și se schimbă întruna, după cum se aprinde sau se stinge și luciul culorilor și împreună cu el și plăcerea mea de a le așterne pe pânză, poate chiar și dorința ta de a privi. E de ajuns să te dai puțin mai în spate sau să vii mai în față, după cum ai simți, iar pe pânza mea ar cădea o umbră care ar schimba iarăși totul. Ar trebui să o iau de la început, cu catargul, sandalele, nisipul și toate celelalte, să le cumpănesc din nou echilibrul luminii, apoi, după ce aș măsura greutatea culorilor, să amestec alte paste, cum aș putea, așa dar, să închei?”

Un picaro metafizic, un pictor baroc

Dincolo de inventivitatea lingvistică prinsă într-un lexic deosebit de bogat, romanul a necesitat documentare asiduă, reușind să reconstituie o paletă largă de culori locale, și mai ales tempo-



rale. Numeroase descrieri de piețe, forfotă umană, porturi, în cele 18 capitole, acoperind 222 de ani, care te poartă, cu viteza timpului, în tot felul de locuri, înmănunchiate prin forța amintirii: se schimbă secole, războaiele napoleoniene cu mănăstirea din Amalfi & lămâii amenințând să îmbețe pe oricine îi calcă pragul, iar după cel dintâi război mondial timpul bate și trece tot mai repede, iureș, val-vârtej, dinspre Irlanda, Egipt sau Polonia, pentru a se întoarce de unde a plecat.

Personajele, numeroase, cu legături mai mult sau mai puțin justificate ori numai lăsate la voia întâmplării, o galerie de figurine prilejuite de hoinăreala prin lume a căpățânii regelui, ascunsă, transmisă din mână în mână sau pur și simplu furată, par niște simple marionete, fantome sau contururi pictate. Nu ajung să capete individualitate tocmai pentru că, nu se putea nicidecum altfel, supraindividualitatea – auctorială, cronofagă, metadiscursivă – ce le dictează destinele se dovedește mult prea puternică. Peste toate plutește un aer ca de basm, o notă de suspans inefabil: „Deși s-ar putea căuta și mai aproape, în toate locurile, multe, din Paris care și-au lăsat povestea neterminată, căci despre asta trebuie să fie vorba, cred cei mai mulți, despre o răsufare care nu și-a încheiat încă viața pe pământ și cutreieră pe unde s-a strecurat altădată, doar ca să-i turbure și pe ei.”

Nu trebuie să uităm nicio clipă că Diana Adamek este și un foarte bun teoretician al barocului transliterar. În Cairo, un personaj istorisește o legendă ce amintește întrucâtva romanul anterior al autoarei, *Dulcea poveste a tristului elefant*, față de care *Adio, Margot* este mult mai bine structurat și strunit. Așadar, oglinda barocă, Lacul Elefantului:

„Timp de opt luni pe an aici se întind ape pe care plutesc nuferi și în care își caută hrană cormoranii, se zice că pe vremuri, prin poarta Zuweyla, cea de sud, venea în fiecare noapte un elefant alb, însingurat de turma lui, care își potolea setea și apoi pleca fără să rănească pe nimeni. Asta până când o tânără care l-a zărit s-a îndrăgostit atât de aprins de el, încât n-a mai vrut să se întoarcă acasă, l-a așteptat tot timpul pe mal, hrănindu-se și ea cu ierburi, până în vară, când lacul s-a uscat sub fierbințeala soarelui și când au



Prin tenebrele temnițelor comuniste (Valeriu Anania)

Constantin Cubleșan

☞

dispărut amândoi, nu se știe unde. [...] în lunile de secetă, patru pe an, cât apele dispar și mlaștina noroioasă se transformă în pământ uscat, negustorii aduc aici mai ales oglinzi pe care le scot în fața tarabelor, mici și mari, noi și vechi, târguite sau moștenite, după cum s-a întâmplat să le treacă prin mână. Așa cred ei că pot aduce înapoi fata pierdută sau măcar o fărâcă din sufletul ei. Cu oglinzi, da, pe care le așază una în fața alteia și în care, la ceasurile asfințitului, strălucirea ultimelor vâpăi ale soarelui, copiată în mii de reflexe, e fără seamăn. Ai zice că pășești într-un palat de jar și în jurul tău totul arde.”

Vizibilă, fără să afecteze totuși malign acțiunea, doza de afectare va culmina în formula „*Cf, du-te cftare!*”. Fiindcă Sébastien le Vieux funcționează ca un soi de *highlander* blocat la vârsta lui Henric al IV-lea din momentul morții, ocazie neratată de romancieră să scoată la liman poveștile astrologice – cu iz romantic – despre gemeni. Vorbește căpățâna regelui:

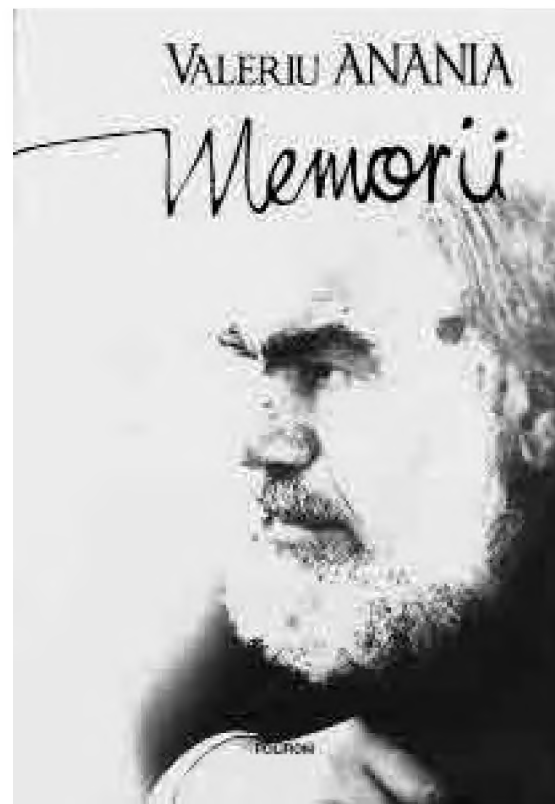
„Căci, atât cât eu voi rătăci prin lume și vremuri, fără să-mi gădesc odihna adevărată, îl voi târi și pe Sébastien după mine, ca pe un geamăn al meu, hrănindu-l cu zile și nopți înghețate, după cum și el mi-a trimis mie un semn de alifel de viață atunci când am fost purtați aproape lipiți, el înăuntru, suflând prin cordonul de sânge al mamei lui, eu în afară, legat cu șireturile unui corset de aceeași burtă a nefericitei Arabela.”

Or tigva îi aparține celui care i-a devenit soț Margaretei de Valois, tremurând alături de ea în dimineața următoare nopții Sfântului Bartolomeu, pusă la cale de înveninata Caterina de Medici (așa cum apar toate acestea zugrăvite în *Regina Margot* de Alexandre Dumas). Titlul *Adio, Margot* este și un omagiu adus reginei de formă, neîubite, romanul fiind cumva o ispășire, o răscumpărare, povestea unei dragoste la ultima vedere.

Războaiele religioase din secolul al XVI-lea își găsesc un răspuns în finalul extrem contemporan al cărții, o lume aruncată în văzduh: atentat terorist cu centură de explozibili în Saint-Denis acum. Tot atâtea variațiuni pe tema *vanitas vanitatum*, pictate cu melancolie, și parcă vezi craniul gânditor ca *memento mori* din *Sfântul Ieronim* de Caravaggio. Un roman post-impresionist ce își dezvăluie vocea dindărăt abia pe ultima sută de metri, ca o pânză sfâșiată, și legănată într-o sticlă pe marea istoriei de niște valuri à la Virginia Wolf. Naratorul înfățișat mereu multiplu, întotdeauna plural, se deconspiră în ultima frază drept glasul timpului. Personajul principal e numaidecât acesta: „Sunt regele, sunt vântul, sunt timpul care trece.”

Nu îmi va mai sta mie-n fire să scriu despre alte cărți. Fără să-mi fac o profesiune de credință din a comenta volume ignorate sau prost înțelese, recuperator, mi-a plăcut să scriu despre oameni cărora lumina reflectoarelor nu le șade bine, cărora nu li se dă o șansă numai a lor, neînțeleșii, ignorații, uitații, trecuții, aparent, pe moment, cu vederea, pentru că nu s-au înhăitat. Cei împotriva curentului, păstrându-se deoparte de coterii, cei care nu suferă ipocrizia. În ce mă privește, îmi promit, este ultima cronică de carte pe care am scris-o. Nu am fost niciodată critic literar. Nici nu am vrut să fiu. Mă bucur totuși că mi-am dat seama de asta scriind despre un roman excelent. *À bon entendeur salut!*

Scrise în diverse perioade ale vieții, în împrejurări deosebite, memoriile lui Valeriu Anania (devenit ulterior Mitropolitul Bartolomeu) reprezintă, fără nici un fel de îndoială, o carte documentară, mai ales în privința lumii/universului carceral din perioada anilor celor mai duri ai impunerii comunismului în România (Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, Iași, 2008). În acest sens se și exprimă în *Cuvântul înainte*, socotindu-se... un mărturisitor („propun o mărturie nu numai a unei lumi, ci și a unui suflet./ E vorba de sufletul meu”) care scrie aceste pagini, notând altădată: „pentru restaurarea adevărului”, dar atrăgând atenția, la un moment dat, asupra faptului că datele consemnate în evoluția evenimentelor prin care a trecut, ar putea să nu fie tocmai exacte: „Dacă cineva ar verifica acuratețea acestor amintiri printr-o confruntare cu scriptele arestului, ar afla multe nepotriviri în ce privește, mai ales, cronologia vieții mele de celulă. Nu numai zilele semănau una cu alta, ci și camerele: aceeași așezare a paturilor, aceeași fereastră, sus, cu gratii și plasă de sârmă, același bec deasupra ușii, același closet turcesc, aceeași vizetă cu spion. Ședeai un timp cu câțiva camarazi, unul sau mai mulți plecau, unul sau mai mulți le luau locul, într-o continuă vânturare de chipuri și suflete: doi în aceeași celulă sau înrudiți cu ea nu trebuiau să stea împreună și nici să fie mutați într-o celulă cu alți înrudiți. Nu aveai voie să știi cine a mai fost arestat în legătură cu tine sau ce a declarat el în anchetă”. Prima parte și cea mai consistentă, în felul ei, evocă anii adolescenței, ai școlarității în cadrul Seminarului Central din București, unde este racolat pentru organizația cu caracter legionar



„Frăția de cruce”, având un program de acțiune tentant: „lupta sfântă pentru mântuirea neamului [...] trebuința imperioasă a unei regenerări morale prin cultivarea credinței în Dumnezeu, a cinstei, onoarei, eroismului continuu și spiritului de sacrificiu, despre elita legionară, selecționată din tot ce are neamul mai bun, despre rolul mesianic al românismului printre seminițele pământului”. Participarea oarecum ocazională la o înmormântare legionară („cortegiul funerar al



Herman Noordermeer

Eu și ... (2016), litografie, 115 x 145 cm

lui Horia Codreanu”) prilejuiește prima arestare și alcătuirea *fișei* judiciare, care „avea să mă urmărească de-a lungul unei vieți, implacabilă ca o fatalitate, într-un secol în care individul devine omul-fișă, omul-dosar, omul-cazier, omul-amprentă digitală”. De aici înainte va fi taxat ca un element legionar și urmărit în consecință, de-a lungul evoluției sale sociale.

Memoriile lui Valeriu Anania au caracterul unui soi de roman biografic, scrise cu sinceritate dar fără încercarea de a-și literaturiza experiențele dramatice, impunând imaginea unui *erou* care s-a călăuzit mereu în viață după preceptele morale ale credinței, în speță ale ortodoxiei, intrând în cinul călugăriei încă din 1941 („am bătut la poarta mănăstirii Antim”/.../„Noviciatul meu a fost scurt, de numai vreo patru luni. Starețul mă făcuse rasofor și hotărâse să devin călugăr la 2 februarie 1942, ziua Întâmpinării Domnului”), se înscrie la Facultatea de Teologie dar o primă detenție îi obturează traseul existențial, în continuare (detenție la Jilava – „o închisoare fioroasă”, apoi „șase luni de lagăr”), cu scurte popasuri ulterioare la mănăstiri din Oltenia („în ziua aceea de aprilie 1944 eram liber, de abia scăpat din lagăr, mergeam în autobuz spre mănăstirea Polovraci”) și în cele din urmă întâlnirea cu Victor Papilian îl determină să se înscrie la Facultatea de medicină din Cluj. Aici v-a acționa ca lider al mișcărilor studențești din 1946 („greva studențească”) în urma căreia va rămâne o perioadă în izolare, un refugiu incognito, până când, crezând că lucrurile s-au mai liniștit, revine la Cluj și se prezintă decanului Kernbach, solicitându-i reinscrierea ca student ordinar la medicină. Acesta însă îi denunță prezența în oraș și „de cum am pus piciorul în stație am fost arestat [...] M-am pomenit iar la Chestura de Poliție”. Urmează drumul, din post în post, sub escortă, până la mănăstirea Toplița (acolo episcopul Colan îl numise stareț); are o tentativă de a trece granița spre Apus dar este întors din drum și după șapte ani reușește să-și termine teologia la Sibiu. Patriarhul Justinian îl cheamă la București și îi acordă încredere propulsându-l în diverse funcții administrative (la Biblioteca patriarhiei, la Institutul Teologic ș.a.) dar este urmărit în continuare de către Securitate și într-o noapte din februarie 1958 este arestat și aruncat într-o celulă la „Uranus”. Urmează calvarul celor 11 ani de detenție, sfârșit la Aiud („patru ani câți i-am petrecut în Aiud”) după un proces în mai 1959 când „eram condamnat la 25 de ani de muncă silnică, zece ani degradare civică, o mie de lei cheltuieli de judecată și confiscarea totală a averii personale. Încadrarea: «Crimă de uneltire contra ordinii sociale»”. Memoriile evocă umilințele și suferințele personale dar și a celorlalți condamnați politic, în condiții cu totul inumane pe care le suportă având mereu sprijin în credință: „Există o bucurie a suferinței, și ea e suprema dovadă că suferința ta are un sens; sau, dacă nu-l are ori nu-i de-ajuns de limpede, i-l dai, ți-o faci accesibilă”. Relatarea unor asemenea momente de tortură este cutremurătoare: „Mi s-a ordonat să-mi las în jos pantalonii și izmenele și să-mi scot pantofii. Cu o funie mi s-au legat picioarele unul de altul, pe la glezne, cu alta mi s-au legat mâinile în față, apoi mi s-au petrecut genunchii printre ele, iar pe sub ei mi s-a vârât o rangă de fier. Doi inși au ridicat ranga de capete și m-au purtat mai întâi spre gura cuptorului (am simțit o arșiță grozavă, a flăcărilor ce suflau nebunește), apoi între două capre de lemn pe care se rezemau

capetele rângii. Trupul mi se răsucise cu capul în jos, începeam să simt sângele în tâmpile [...] La un semn, Brânzaru m-a trăs-nit cu vâna de bou peste tălpi. Mi s-a cutremurat tot trupul de durere [...] Au început loviturile, una după alta, date mai întâi de Brânzaru, din dreapta, apoi de celălalt, din stânga. Cel de al treilea ținea de capătul funiei în așa fel încât, cumpănit pe rangă, trupul să-mi stea cu capul cât mai jos și tălpile în bătaia vergelelor. Îmi propusesem să fac toate eforturile posibile să nu plâng, să nu mă vaiet, să nu țip, să nu urlu. Gemeam numai și șopteam: Pentru păcatele mele! Pentru păcatele mele!... Câte lovituri să fi fost? Am leșinat./ M-au trezit turnându-mi peste cap o găleată cu apă rece. Trupul îmi tremura tot [...] Brânzaru a prins a mă lovi cu altă vergea, peste dosul descoperit, și probabil că m-a bătut până ce a ostenit, că de la un moment dat loviturile îmi veneau de la celălalt. Am leșinat iarși și din nou m-au trezit cu apă [...] – Dați-i la ciocane!.../ O ploaie de lovituri, din amândouă părțile, ritmic, ca pe nicovala potcovăriei, s-a năpustit pe tălpile mele, și nu voiam să urlu, și urlam îngrozitor – îmi dădeam bine seama – și mușcam aerul și simțeam nevoia să-mi înfig dinții în ceva și am nimerit, zvârcolindu-mă, piciorul celui ce ținea de capătul funiei și l-am mușcat de pantaloni și i-am auzit înjurătura, apoi am leșinat din nou” etc. Comandantul închisorii, colonelul Crăciun a căutat să introducă și la Aiud sistemul de *reeducare* experimentat la Pitești. A început cu Radu Gyr dar până la urmă procesul nu a atins cotele absurde ale Piteștiului.

Paginile în care este reconstituită viața în temnițele comunismului sunt cutremurătoare. Valeriu Anania nu-și face un titlu de glorie din capacitatea de supraviețuire („Odată cu primăvara lui 1964, prin pușcăria Aiudului sufla vânt de libertate. Se bănuia că în toată închisoarea n-ar mai fi rămas mai mult de 1.000 sau 1.500 de deținuți”) dar mărturiile sale sunt probe acuzatoare autentice pentru ororile săvârșite în cadrul sistemului opresional al comunismului, într-un eventual proces autentic de condamnare a acestuia.

Partea a doua a memorialului este scris după treizeci de ani („Reiau scrierea *Memoriilor* mele după o pauză de treizeci de ani /.../ nu urmăresc efecte stilistice; îmi propun doar să fiu veridic”), în 2004, în cabinetul de lucru de la mănăstirea Nicula, pe când se afla în calitate de mitropolit al Clujului. Această parte este, de fapt, un jurnal al activității întreprinse (după *reabilitatea politică*), în SUA („pe durata celor unsprezece ani de rezidență în Lumea Nouă”), trimis de Patriarhia Română pentru a reorganiza biserica Ortodoxă de acolo, divizată („Cele două episcopii româno-americe”) și aflată mereu pe picior de rivalitate între slujitorii ei („în plin război mediatic”). Sunt detaliate acțiuni și relații, dar mai ales este interesat a prezenta personalitățile intelectuale și teologice de acolo (arhimandritul Victorin Ursache, episcopul Valerian Trifa ș.a.), relatează despre presa exilului etc. De acolo participă la întruniri eclesiastice în Occident (în iulie 1968 la cea de a IV-a Adunare Generală a Consiliului Ecumenic al Bisericilor, la Upsala; însoțindu-l pe patriarhul Justinian, în 1969, la un dialog cu reprezentanții Bisericilor Orientale din India și Etiopia etc.), fără a neglija activitatea scriitoricească, mai ales în cele șase luni de *concediu*, petrecute în Insulele Hawai (din decembrie 1970 până în iunie 1971), unde lucrează la conceperea și finalizarea pieselor de teatru *Steaua*



Herman Noordermeer *Încercări de dizolvare a corpului* (2014), litografie, 100 x 70 cm

Zimbrului, Miorița și Meșterul Manole. Acolo se află în buna companie a familiei scriitorului Ștefan Baciu, profesor de istorie la Universitatea din Honolulu („Poetul Ștefan Baciu dorea ca cenușa trupului său să fie aruncată în Pacific, dintr-o luntre/ după tradiția localnicilor/, pentru ca apele s-o poarte în cele patru laturi ale pământului. Odată cu ea și numele lui”).

După revenirea în țară sunt detaliate bătațiile pentru ocuparea ierarhiilor în cadrul Bisericii Ortodoxe Române (neînțelegerile între patriarhul Justinian și succesorul acestuia, Iustin („filmul rivalității lui față de Justinian și prezența că se va debarasa de «oamenii» defunctului, ceea ce s-a și întâmplat”), amestecul Securității în treburile patriarhale, Anania, prin funcțiile pe care le ocupa, aflându-se oarecum direct în vizorul acesteia (*Eu și Securitatea între 1965 și 1976*).

Un capitol aparte este consacrat prezenței la mănăstirea Văratec („eu nu sunt nici măcar episcop, ci un biet arhimandrit”), unde s-a retras pentru a avea liniștea necesară creației literare și unde începe și vasta întreprindere de diortosire a Bibliei („Timp de douăzeci și doi de ani, Văratecul a fost adevăratul meu domiciliu și principalul atelier de lucru intelectual”). În sfârșit, alegerea (nu lipsită de *lupte intestinale* în cadrul Sinodului), în 1993, ca mitropolit al Clujului („patriarhul Teoctist mă anunță telefonic că am fost ales pentru Cluj, cu 80 de voturi din cele 119 posibile. Am înțeles că Biserica își rechemă sub drapel pe bătrânul ei oștean. Și m-am supus”).

Memorialul datorat lui Valeriu Anania este nu numai *istoria* unei vieți de luptător pentru cauza adevărului și a dreptei credințe, în orice împrejurare, ci și istoria subterană a unei epoci așa cum s-a ilustrat ea în configurarea ilustrei sale personalități teologice, în condițiile opresivei dictaturii comuniste și mai apoi în deplina (aproape) libertate de acțiune sub crucea credinței creștine, ortodoxe. Deși autorul nu își asumă pretenții literare în scrierea memoriilor, firul narativ, întreținut cu multă culoare a detaliilor, are farmecul pasionant al unui veritabil *bildungsroman* „începând cu spiritul faustic al modernității”, după cum se exprimă Teodor Baconsky în prezentarea ce i-o face, succintă, pe ultima copertă a volumului. ■

Marian Hotca

cercuri

sunt zile în care
toate lucrurile din jurul meu sunt doar cercuri
goale
și vreau să mă ascund
într-un colț de inger
sau într-un ungher plin de praf
dar nu mai găsești nici zimții fermoarului în
ordine

de când am umbra îngreunată cu nervi
ploaia nu are
niciun efect asupra așteptărilor
galbenul pudrat în suflet
e doar un element decorativ îmbâcsit
ce-ți prelungeste plictiseala

și dacă ar mai fi noapte prin vreme
aș putea dilua în apa din ochi
sensuri exacte și inexacte
pentru a descoperi pe o singură latură
adevărul
până într-o dimineață

strada hornului

pe strada aceasta copiii sunt de fum
mai mult decât atât
ei au întunericul în sânge
soarta le-a țesut în inimă funingine când s-au
născut
apoi le-au dat drumul rând pe rând
pentru a nu avea toți aceeași vârstă
în ploaia orașului galbenă
ca să-i ardă cenușa până la sânge

uneori în diminețile cu ploii superficiale de
toamnă târzie
le aud rănilile nedeslușite
coapte prin cine știe ce parte a corpului
azi a început să doară și amurgul
cerul are o febră explozivă
e aproape roșu cu pete de sânge înnegrit
și totul devine un topos inexplicabil
aflat la hotarul pietrei topite cu viața ce răsare
din pământul gol
apoi se lasă încă o seară pe strada aceasta

un fum greu ne îmbrățișează ultimele oase
copiii rămân aceeași cenușă anonimă
scânteind numai niște vise arse
ce nu le va auzi nimeni

fum

ne-ați reproșat că v-am respirat tot aerul
așa că ne cerem iertare
și ne desprindem de timp
e pentru prima dată când
ne continuăm iluziile cu alte întrebări delirante
cerul îmbibat în galben
ne adâncește în noi uitarea

vrem să fim și noi copii de fum
să mâncăm doar frunze negre toamna
moartea crengilor arse
să ne întărească din nou idealurile

atunci ar fi mai bine să strigăm prin scrum

starea reală a vieții
dar nimeni nu ne va sufla
niciun cuvânt din primul nostru trecut
avem fiecare câte un start imperfect
și brusc cineva binevoitor ne rătăcește în lume
să ne găsim
calea

e firesc că după atâta așteptare printre pietrele
anonime
ne place să călcăm totul în picioare -
noi, piese de decor încătușate
în vremea ce ne-a mai rămas

spectru #1

ar fi mai bine
ca timpul să ne lase odată
în pace
să plutim în vidul îngălbenit
ca o tăcere ascetă
ce nu mai frământă gândul

ne lungim de azi până mâine
în sângele orașului-ecou
și melodia de fond
e doar trauma fumului
zbătându-se în ruina adâncă din mine

mor, trăiesc și mă nasc
în aceeași ochi ce urlă în spectru
substanța primitivă
a trebuit să înghită
mântuirea și porumbeii
din oraș

spectru #2

am auzit lumina cum s-a desprins dintr-o
creangă
cu frunzele vii cu tot
ce poartă în clorofilă
tot morbul putregaiului



Marian Hotca

aici în palma mea uscată
țin ultimii stropi de lumină înmuguriți
și-n orice moment aș privi zăresc
numai un soare gol-goluț
gata să-mi cadă în ochi
spulberându-mă

poate că zborul
ce nu mai are hotar
îngreunat de adâncul luminii
e suficient să-mi ardă visul
când mă voi trezi din ultima moarte

din spectrul păcatului ascuns
în ghimpele perfecțiunii
un miraj răcoros mă lasă iarăși viu
într-o incertitudine tandră

spectru #3

mi-e plânsul tot mai crud
în amintirea aripilor fluturilor de mai
ce mi-au lăsat în suflet
galbenul pal
un evantai zbatându-se să facă vânt gândurilor
când roua înmugurește
pe obrazul bujorilor târzii

și stau diminețile pustiit în lumină
nemișcat
de parcă aș prinde rădăcini adânci
până în inima pietrei
să-i sorb tăcerea

respir singurătate
în galbenul jertfit în flori
și scâncete ascete de frunză
atârni în același păcat și mă forțez să visez ceva
de parcă n-ar mai fi nopți între zile

poem spectral

sunt doar o rană vie
ținută deschisă prin cuvinte
trăiesc în spațiul crud
umbrit doar de rugăciuni fără ecou

un galben tardiv născut din uitarea soarelui
îmi apasă melancolia pe umărul stâng
doare -
mi-am spus eu
ruinele aprinse din voi
mă defineau
drept o față
întoarsă cu ochii către sufletul ars

am simțit ploaia
cum îmi hrănește urletul
sfredelitor

și mă zbat atârniând într-un fir păcătos de lumină
zicându-i unei frunze adânci
cum aș putea oare
să-mpart un cuvânt plin
unui infinit gol
ce mă îneacă

Șarpele m-a recunoscut

Șarpele m-a recunoscut. E cât se poate de limpede acest adevăr: de parcă niciodată nu ne-am despărțit. De parcă de când ne-am cunoscut am rămas împreună, la o oareșce distanță, totuși, îmi zic acum. Altfel, *atunci*, pe malul lacului, șarpele la mine ar fi venit, s-ar fi apropiat cât de cât de lumea mea cu tot cu lumea lui, despre care am aflat atâtea, deși cei din jur îi spun ades lumea cealaltă,

fără să știe că e vorba, totuși, totuși, de lumea noastră, de lumile noastre, vreau să zic, între care din nu se știe care pricini așezăm hotare peste alte hotare, hotare peste alte hotare și rămânem pe aceeași graniță, pe care lumile conviețuiesc departe de legi, precepte, dorințe, semne, calendare, îngrădiri, și respiră între ninsori, ploii, fulgere, tunete, iubiri, soare și paltini. Stând față în față cu șarpele politicos, lumina, lucrurile din jur mi-apar clare

ca nîcîcînd și cât se poate de simple. Ne uităm unul la altul, înghețați locului. Amândoi avem sângele încetinit, de reptilă, ori așa mi s-a părut. Nu-i nimic, spun. Și aud cum și el îngână *nu-i nimic*. Nu mă mir. Cuvintele susurate înlăuntrul meu își găsesc ecoul în triunghiul din fața mea. Simt *asta* cu tot trupul și *aud cum în mine se murmură*: să iubești din alt unghi viața, să bei pe săturate din amfora ei, sorbind totul, totul, totul, pe măsura focului.

Ceva îmi spune să rămân

Să iubești din alt unghi viața, să bei pe săturate din amfora ei, sorbind totul pe măsura focului ce și-a găsit vatra în tine, repet și mă uit fix la șarpele înțepenit deasupra apei; o parte de trup e-n adâncuri. Doar o clipă ezit, mă uit în apa de la mal: e-adâncă, abruptă. Apa mă atrage ca un magnet. Încetă pe vremuri de două ori, știu ce ar urma, dacă... Fac un efort și mă smulg din vraja apei, ca o victimă din menghina ucigașă. Respir pe acest hotar.

Trag aer în piept. Mă agăț de privirea șarpelui preistoric; e un șarpe politicos, care nu seamănă, totuși, cu șerpii de casă ce ne vin din când în când în curte. Despre aceștia bunica Axenia spunea că sunt îngerii păzitori ai casei și că nu fac nici un rău. Nu-mi face rău nici șarpele preistoric, cu capul mare. Poate și trupul e pe potriva capului. Șerpii intră în pământ de Ziua Înălțării Sfintei Cruci. Pământul nu-i primește doar pe cei însemnați de vreun duh rău, pe cei care au mușcat un om. Cineva

spunea că și pe șerpii care au mușcat o pasăre sau o altă vietate minunată pământul refuză să-i primească. Mă uit la șarpele din fața mea și cad pe gânduri. Sunt cu ochii pe el. Sunt cu duhul pe el. Șarpele meu oare de ce întârzie aici? De ce nu s-a retras în pământ, acasă? O fi venit să mă ia cu el, fiindcă îi este urât? Mă pune la încercare aici, în lumea lui și a lacului, în pacea-i albastră și-adâncă? Așa sunt pădurile și nopțile de octombrie, pe o margine de drum, uitat de milenii între cer și o cetate, în care mai întârzii încă.

Dincolo de acel freamăt

Plec, fie ce-o fi, plec de aici, îmi zic; se face târziu. Bezna se-adună să cadă grămadă peste mine, peste lac, peste șarpe, peste lebedele ce se mai zăresc pe malul celălalt, departe. Mă desprind de privirile fixe și reci ale șarpelui din fața mea cu părere de rău, aproape. Îmi las ochii în măceșul de pe mal să ardă. Măceșele-mi surăd, de parcă dintr-o lume diferită de a lor am revenit fără să știu de unde. Șarpele ochi în ochi să-l mai privesc o dată mă feresc.

Nu pricep din ce pricini drumul mă soarbe cu pași cu tot și mă duce spre ieșirea din pădure. Nu mă opun. Aud foșnet de frunze, foșnet de duhuri, de rădăcini... Sunt rădăcinile mele, spun, și urmez foșnetul acela ca de carte veche, răsfoită de doi amanți după ce s-au iubit îndelung. Dincolo de acel zgomot surd, secret aproape, se distinge, totuși, un geamăt dinspre lacul, măceșul și algele lăsate în urmă, ori ecoul unui bocet abia auzit, în care se stinge ceva ca o zbatere de aripă, un freamăt...

Geamătul dinspre lacul pustiu

O, nu se poate, nu se poate!... Geamătul dinspre lacul pustiu mă ajunge din urmă, în ființă-mi pătrunde fără efort, se răsucesce în casa-i de lut până un tremur ușor mă cuprinde, un tremur care întârzie și mă întreb ce e, firește,

și din ce pricini nu mă lasă în pace? Parcă m-ar chema spre lac, înapoi, spre șarpele meu rămas singur, acolo, printre alge, duhuri, lebede și umbrele beznei nedelegate. E un tremur obscur. E șarpele cel care mă revendică, vrea să mă-ntoarcă în lumea lui, murmur.

Nu e nici o îndoială, șoptesc interior, brăzdată de tremurul acela ca pământul negru de plug, primăvara. Nu are cum să fie altminteri: șarpele e cel care geme și geamătul lui stins e înghițit de pământul care-mi rabdă talpa și geme și el odată cu șarpele, răsucit

în acea vibrație, care locului mă ține și nu mă lasă să mă desprind de duhul

pădurii, de apropierea nopții încolțit, alintat de mirosurile și vietățile-i urnite spre cer, de lebedele albe și lebedele negre întoarse laolaltă cu fața spre răsărit, de buhe și de țipătul ei întunecat, prelung, ascuțit.

Ultima zvâcnire a soarelui

Ultima zvâcnire a soarelui-apune ucide tremurul necunoscut din trup și-l urnește din loc. Ce liniște e aici! O liniște de sfârșit de drum. Cărarea pașii mi i-a supt spre ieșire. Pădurea e înghițită de bezna întetită ca bătaia de aripă a unei albine care a întârziat din cale afară de mult departe de stup

și e vădit zăpăcită de singurătatea prelungită. Miresmele rămân mult în urmă, laolaltă cu stolurile de duhuri ce zboară în toate părțile derutate. În urma mea rămân măceșii, arțarii, pinii, beduinii înserării nealinate decât de un geamăt teribil, stins, care în graba mare și-a făcut cuib

printre scoici, alge, nuferi, hârtoape săpate de viteji strigoi adânc, în ape. În urma mea rămâne și felul galeș al lebedelor albe și-al lebedelor negre de a se lăsa în voia duhului când leneș, când vesel, al apelor. În urma mea rămâne ceva nelămurit, care nu mă lasă să plec din pădure și care mă va chema și mâine.

E timpul să lucrezi

În urma mea rămâne ceva nelămurit, care nu mă lasă să plec din pădure și care mă va chema iarăși mâine. Dar eu nu cred nici în ruptul capului că voi aduna putere să mă întorc în pântecul obscur al pădurii încolțite de haitele de spaime ale înserării. A venit timpul să mă duc în Cetate și să-i spun că ea va fi pierdută, dacă își va împietri inimile de tot.

A venit timpul să mă duc în Cetate. Nu se mai poate amâna descinderea mea și anunțul, care s-ar putea să o salveze. Poate nu e târziu încă. Poate a venit ora. Și totul se va limpezi. Poate tu, Doamne, te vei îndura și în nemărginita ta bunătate vei salva inimile, care au stricat legea. E timpul să lucrezi tu; e timpul, *simt asta*; și nimic nu mă mai poate împiedica să simt: nici noaptea, nici oamenii, nici coasta

răului întinsă din când în când peste orizont și umbrind partea de cosmos în care mai sunt și aștept clipa potrivită, clipa în care să stau, din nou, ca acum câteva secunde, ochi în ochi, duh în duh cu tine și să cânt despre tot ce ne unește dincolo de viață, dincolo de moarte, în viața tuturor vieților, unde eu și tu, tu și eu, suntem, ca niciodată suntem: inimă în inimă, trup în trup, gând în gând, sânge în sânge, respirare în respirare, pământ în pământ.

Fragment din romanul în versuri
Ostrovul Învierii

Vin Îngerii

Ela Iakab

I

Athanasios, Athanasios, Athanasios,
a spus ritualic Îngerul, din nevăzutul
apropiat mie mai mult decât propria umbră,
tu ești cu adevărat ful deșertului.

Din călcâie și până peste umeri
mi-au țâșnit brusc, dureros, imense aripi de
nisip.

Nu puteam zbura. Nu devenisem imponderabil.

Dar lumina lor sângerie lumina noaptea
cu așa o putere,
încât se vedea
din toate cele patru puncte cardinale.

II

Primul Înger care mi s-a arătat
în trup omenesc,
era căraușul Zeului.
L-am recunoscut din depărtare,
deși nu avea aripi
și pășea desculț prin dunele roșiatice de nisip.

Semăna cu îngerul blond al lui Botticelli,
nu purta tunică albă sau purpura lui Cristos,
ci veșminte regale bleu-marin, cu inserții aurii,
exact ca în tablourile marelui pictor italian.

Mi-a dăruit o străveche oglindă,
fără să-mi spună dacă l-a trimis Creatorul,
sau a născocit-o el însuși, aici, pe pământ.

III

Din depărtare, părea o superbă
oglină venețiană,
când m-am apropiat de ea,
am văzut că era
înfricoșător de vie.

Era ca deșertul de la început.

Îmi răscolea trupul istovit,
dar, de primit,
nu vroia să mă primească.

Nu avea o lume a ei, era o lume.

Înlăuntrul ei, un Înger alerga dintr-o oglindă
în adâncul altei și altei și altei oglinzi.
Fără să mă privească,
fără să mă cheme.

IV

Îngere, Îngere,
știi că, neînduplecat
cum stai,
în această liniște îndepărtată,
poți umbla în sinele meu,

cum umbla Christos pe ape,
nedespărțit de adâncuri.

Spune-mi,
unde e cifrul pierdut
al zbaterilor sonore,
care trec în cortegiu
prin sângele meu
de nomad?

V

În primele șapte nopți,
nu am îndrăznit să trec pragul.
Contemplam lucid hieroglifile,
desenate cu vârful unor aripi diafane
de un Înger, stăpân peste cerul acela
întunecat și mișcător.

Nu știam cum să traduc în cuvinte
straniile simboluri,
dar aveau un suflu al lor.

Și erau nopți când tâșnea din adâncul lor
lumina unui cer arcuit deasupra noastră
atât de aproape, încât puteam,
prin salturile mele rotitoare,
să-l simt cu întregul corp,
cum simți ploaia, fulgerul,
neliniștea, apropierea stingerii.

VI

Îngeri, miriade,
îmi legau trupul înfrânt
de mâinile lor evanescente
și mă târau,
fără milă,
prin cenușa de astre
dinlăuntrul oglinzilor.

Fără de sfârșit era mușenia elementelor.

VII

Peregrin în noaptea solstițiului,
Îngerul îmi părea,
închis cum era în trup,
un tragedian superb,
al cărui chip ascuns
după o mască strălucind rece și trist,
a fost hărăzit,
pentru totdeauna,
numai contemplației divine.

Nu călca în cercul aerului sacru!
Mi-a spus în cuvinte omenești,
pe când aluneca în urzeala nevăzutului.

Am rămas încremenit
sub văzduh,
până când golul
dintr-o sferă a sufletului meu

s-a făcut, brusc,
dublă spirală sonoră.

VIII

Singur și desculț,
am ajuns
la poarta cu nouă sigilii
a muntelui sacru.

O mască de întuneric era Îngerul,
încremenit în fulgura epifanică.

Am stat față în față,
ca două fantasme, într-un dans
al spațiilor abisal diferite,
fiecare închis în propria rostire,
fără să ne putem contempla.

IX

Nu voi ști niciodată ce fel de foc
a fost focul aprins de Înger
desupra capului meu, ca și cum
am fi făcut, pentru o clipă,
schimb de aură.

Cum un trup de fecioară
hărăzită zeilor,
s-a mistuit pe lemn de cedru ceresc
tristețea
din sângele seminției mele.

Tristețe pe care o prețuisem,
de când mă știu,
ca unic rost al existenței mele.

X

În cea de-a douăsprezecea dimineață,
a venit Îngerul
și mi-a lăsat trei pietre sacre.

Romanii le numesc *lapis lazuli*.
Toate erau cioplite în forma
unui corp geometric platonician.

Întâi, am crezut că erau menite
să-mi deschidă calea spre misterul neființei.
Sau al întregului univers.

Apoi, în timp ce le păzeam cu prețul vieții,
am văzut în luciul lor
astre dispărute pe cerul antic al strămoșilor mei
ahei, romani și daci.

Doamne, Dumnezeu, Doamne,
erau identice runelor
aduse de fecioara-arcaș
din vedenia mea.

(din volumul bilingv româno-italian *Cartea lui Athanasios/Il libro di Athanasios*, în curs de apariție la editura Grinta, Cluj-Napoca)

Gheorghe Chiriac

Corigent la Educație fizică și sport

Odrasla vecinilor mei e un mic geniu. N-a împlinit nici zece anișori și știe deja să vorbească curent câteva limbi străine, să mânuiască performant computerul, să declame frumos din Eminescu, să rezolve ecuații cu mai multe necunoscute și încă o altă sumă de lucruri pe care nu le mai înșir aici de teamă ca nu cumva să credeți că exagerez. În fine, pe scurt, o minune de băiat, cum nu mai există altul în tot cartierul. Mare noroc pe capul soților Popescu. Abia își mai încap în piele de satisfacție. Atât de mândri sunt și atât de entuziaști, încât nu cred să le fi scăpat un singur ins măcar, din orașelul nostru, căruia să nu-i fi povestit până acum despre calitățile progeniturii lor... Mare noroc zic, dar bucuria nu le e întregă. Semestrul trecut, Gigel, micul Einstein, cum a fost poreclit unanim de către toți locatarii blocului D40, a rămas corigent la Educație Fizică și Sport. Acum nu-i vorbă, băiatul nu o să ajungă niciodată un mare atlet, e suficient să-l vezi cum aleargă. Unda de regret vine din altă parte. Tânărului i s-a stricat media și anul acesta premiul întâi va reveni unui alt elev. Părinții s-au împăcat oarecum cu ideea, însă micul Einstein, care a sacrificat multe ore de joacă, mai are încă în suflet multă mâhnire...

L-am văzut acum câteva zile pășind resemnat pe caldarâm. Medita. Când m-a zărit, s-a oprit din mers, ca și când ceva i-ar fi trezit brusc interesul. A întârziat o clipă privirea asupra mea, apoi m-a rugat să-i lămuresc câteva lucruri, punându-mă în felul acesta într-o mare încurcătură.

- De ce se tipăresc cărți mincinoase?
- ...
- De ce binele nu învinge întotdeauna?
- ...
- De ce mor poezii? Dar florile?..
- ...
- De ce profesori nu mai sunt...

Nu știu ce mă apucase. De obicei nu sînt atât de idiot. Dar în după-amiaza aceea uitasem cu desăvîrșire cu cine stau de vorbă. M-am trezit vorbindu-i despre dreptate, adevăr, minciună, ca și cînd cel care mă abordase era un eminent student la filosofie. Am încheiat disertația abia cînd pe chipul băiatului se citea și mai multă tristețe. Ca să mai dreg busuiocul, am inventat pe loc, o poveste moralizatoare plină de învățăminte, în care eroii, profesorul răuvoitor și elevul neobișnuit de inteligent,

sfârșesc prin a deveni prieteni. „Basmul” meu, teribil de aiurit, n-a avut efectul pe care îl doream. Dimpotrivă... Gigel a rupt-o la fugă plîngînd. Am rămas privind imbecil. Imbecil și paralizat.

Abia mai târziu, în amurg, cînd vîntul pornise a se certa cu pustiul, sus pe coama dealului, aproape de linia orizontului, mi-am dat seama de gafa pe care o făcusem. Aceași pe care o săvârșesc în general profesorii cînd au în față un puști predestinat, cine știe, să ajungă un Einstein, un Eminescu, Mozart... Teama de a nu părea ridicoli, slab pregătiți, îi determină să fie atît de insensibili, să perceapă greșit lucrurile. În fond o mai veche meteahnă a omenirii. Maestrul se vede întrecut de ucenic... Eu, din păcate, îl tratasem încă de la început ca pe un adult. Și eram încredințat că pricepe la cei zece anișori ai săi situații de viață pe care abia dacă reușeam să le înțeleg eu. O altă greșeală nepermisă.

În parc, vîntul a necăjit zdravăn copacii cu crengele răsucite. Acum odrasla vecinilor mei, micul Einstein, cum a fost poreclit unanim de către toți locatarii blocului D40, citește o carte. Mai târziu are să urce pe umărul sterp și rotund al dealului, de la marginea orașului, și lîngă cer, în răstimpuri, va gesticula ușor, amenințînd depărtările...

(Oravița, 2000)

Democrație...

— NU MAI POT! Înțelegi?! Nu mai pot respira...

Așa îmi strigase amicul meu Fănică în urmă cu ceva zile, tăindu-mi calea. Ieșisem să-mi cumpăr țigări și el gata să mă ia la bătaie. Parcă era un pitbul turbat urmărit de hingheri.

— Nu mai pot! Să-ți spun drept m-am săturat până aici! Continuă el fulgerător arătîndu-mi cu latul palmei până unde îi ajunsese mizeria și ticăloșia umană. Trebuie să recunosc Fănică era cuprins de anxietate.

— ...E musai să plec, altfel simt că înnebunesc! Dar undeva departe... de străzile astea în eternă reparație, de birturile în care zac bețivii căzuți într-un extaz mai adînc decît somnul, holbîndu-se la aceleași nuduri feminine ce duhnesc a fum, a ieftine și vulgare parfumuri. Departe de nelipsitele gazete cu inutila lor demagogie politică, de campania electorală cu iluzoriile ei intenții de reformă economică

ori administrativă. În fine de toată această ipocrizie socială care ne bîntuie mai rău decît o epidemie dintre cele mai teribile! La țară îmi va fi refugiul! O căsuță mică, o livadă, câțiva stupi. E altceva! Imaginează-ți: te trezești în gînguritul hulubilor, ieși apoi în cerdac, în halat și papuci calzi de pîslă. Îți începi dimineața cu un pahar de lapte proaspăt. Știi ceva...

Nu știam. În clipa aceea mă gîndeam doar la țigăretele mele cu filtru, cele pe care trebuia să le cumpăr. Doamne ce-aș mai fi tras un fum! Dar băgasem de seamă că Fănică mă cam lua la rost.

— Eu nu înțeleg, cum de suportți domnule să traiești în rahatul ăsta care îți ajunge până la bărbie?! De care în ruptul capului, vîd bine, nu vrei să te lepezi! Faci politică. Vrei democrație. Halal democrație! Ce să spun, originală! Așa că adio! Nu vreau să cunosc abrutizarea, care la tine e din ce în ce mai evidentă... Mon cher, mă duc să prind trenul. Acolo în satul meu natal din simpla atingere cu pămîntul voi regăsi adevăratul echilibru sufletec!

Vorbînd despre sat cu o tinerească emoție, care nu stiu prin ce miracol supraviețuise atîtor dezamăgiri, prietenul acesta al meu mă tulburase profund. Iată, în sfârșit, mă gîndeam, un om ce are curajul să evadeze din temnița pe care omenirea în numele progresului colectiv și-a construit-o: urbea modernă cu toate componentele ei. Și nu știu de ce, dar aș fi vrut să-i spun câteva cuvinte frumoase, urma, care va să zică, să nu ne mai vedem, cine știe, puteau fi chiar ultimele nostre cuvinte... Însă nu am găsit altă vorbă să-i zic decît neghiobia asta:

— Umblă zvonul că s-ar întoarce comunismul, după cîte am pătimit din pricina democrației noastre șubrede, asta ne mai lipsea. A p o i i-am strâns mîna ca unui vechi camarad, cu mai multă căldură decît de obicei și i-am urat drum bun! Iar Fănică, fără nici o șovăială și-a continuat drumul spre gară...

Era a optsprezecea zi a lui august. Sfârșitul unui anotimp, altminteri... Îmi treceau tot felul de gînduri prin cap. Acum, judecați și voi. Nu în fiecare zi te desparți de un prieten! Îmi pierise și chefel de țigări. De inimă rea și drumul spre casă mi se părea mult mai lung și istovitor. Îmi intrase și o pietricică în pantofi și supliciul era și mai teribil. Chiar că avea dreptate Fănică. În eternă reparație sunt străzile noastre. Are să-i fie bine acolo în cerdac... Nu tu pantofi, nu tu grohotiș. Și pe cînd să intru în scara imobilului în care locuiam, un cetățean mă strigă pe nume și îmi face semn cu mîna să aștept. Era amicul meu. Imaginați-vă cît de mare a fost surpriza!

— Bravos, mon cher, ce-ți pasă! Țara arde și dumneata la somn! Uite ce spun gazetele: „Pucciu de la Moscova redă speranțele nostalgicilor...” etc., etc. și dumneata arzi gazu’ de pomană! Hai că avem treabă, mergem la „Coroana” bem un rom și mai aflăm ce spune vulgul.

— Și trenul izbăvitor de abrutizare?
— Păi judecă și dumneata. Același pârâu, aceleași dealuri, aceleași câmpii. Te saturi de la o vreme. Fără o gazetă, fără ocupațiuni intelectuale... Nu e de mine! În plus, cum spunea și Aristotel: omul e un animal politic. Mă tot gîndesc dacă vin rușii. Tu ce zici?

Nu știam ce să zic... Dacă aș fi avut un regat ca Richard al III, l-aș fi dat la schimb pe un gram de tabac. Așa, cuprins de sevraj, am urlat ca la bala-muc:

— Halal democrație!
(Oravița, 1 septembrie 1991)



Herman Noordermeer

No. 89 (2016), litografie, 15 x 20 cm

Singur printre brusturi

Ștefan Aurel Drăgan

Când s-a întins vestea că vine un farmacist în sat, lumea a privit întâmplarea cu o oarecare șovăială, cu îndoială. Nu prea vedeau ei, locuitorii acestui sătuc de sub Codru, cum ar reuși el, Poticarășu, să trăiască de pe urma pușinilor bolnavi care ar apela la bazoniile lui ce le prepara în niște vase ciudate, sucite, în care bolboroseau fără foc. Cu vremea, însă, văzându-i pe membrii familiei oameni de treabă și constatând că leacurile lor chiar alină suferințele, sătenii i-au îndrăgit. În scurt timp, zvonul despre priceperea lui a depășit hotarul satului și i-a adus clienți din toată zona. Nevasta lui, poticărășita, cutreiera toată ziua, cu pruncii alături, prin câmpuri și prin locuri mai puțin umblate de unde culegea tot felul de frunze, rădăcini și fructe de care sătenii nici nu se apropiau, crezându-le nefolositoare. Se zvonea că Poticarășu – dar numai el – putea să colecteze veninul dintr-o mărgea de șarpe din care prepara un panaceu. Ba, mai mult, avea sub talpa casei, pe care și-a construit-o singur în Valea lupilor, un șarpe mare pe care îl hrănea cu lapte și îi colecta veninul.

Poticarășu venise din Țara Lăpușului, de unde s-a refugiat alungat de frica celor ce au început să-i vâneze și să-i culegă pe evrei spre a-i transforma în săpun, cum se zvonea în popor. Nevasta lui, însă, era româncă. A mai adus cu el pe sora nevastei, pe Palaghia, care în scurt timp s-a căsătorit cu popa din sat. Cei trei copii au început să meargă la școala din sat și lucrurile pentru Domnu' Roman au început să meargă bine. Câtăva vreme, până când copiii de la școală au început să manifeste semnele unui comportament ciudat: un fel de euforie, de lentoare și nesiguranță, de parcă erau beți. Părinții au început să se înciudeze și să scormonească printre puținele lor cunoștințe empirice cauza. Au început prin a-și interoga odraslele asupra anumitor practici și obiceiuri: ce-ai mâncat?... unde-ai fost?...

...Până la urmă a descoperit că cei trei prunci ai Poticarășului aduceau zilnic la școală niște bomboane pe care le împărțeau copiilor. În fața acestei constatări care constituia un real pericol, sătenii, adunați într-o duminică după-amiază la Straje, după ce s-au sfătuit revoltați, au luat o hotărâre categorică.

— Să m'argă d'i und'e o vin'it! tranșă Grigore. Un fel de staroste de serviciu la toate nunțile din sat.

— Să le poruncim că m'ă n' i să-și strângă catrafusăle și să o ieie p-aci-nculo, p'angă Vale, hotărâri cu îndoială și nesiguranță popa.

A doua zi hotărârea a fost dusă la îndeplinire. Înainte de amiază, câteva căruțe însoțite de mai mulți bărbați, în frunte cu Grigore, s-au înșirat la poarta Poticarășului și au început a încărca tot felul de lucruri pe care acesta le scosese deja afară. Omul nu s-a împotrivit, nu s-a opus în niciun fel. Vestea din sat a ajuns la el în scurt timp și el s-a pregătit. L-au scos la hotarul satului și i-au descărcat lucrurile.

— Dumnezo ț-ajute de-aci-nculo! i-a zis unul dintre săteni, zăbovind lângă el după ce au plecat ceilalți, cu semne vădite de compătimire și nedumerire.

— Da-uar Cel di sus să vă crească brusturi p'ă talpă! blestemă domnu' Roman deznădăjduit.

Tihna locuitorilor, recunoscută în toate satele din jur, s-a așezat din nou peste sat. Până la o vreme când, pe nesimțite, ca și cum o jivină nevăzută ar scormoni la talpa pământului, a început să se perceapă o tulburare tăcută, dar prezentă, totuși.

Niciodată – înafară de timpul nefericitei șederi a farmacistului – acești oameni zdraveni, viguroși și tari ca bolovanii codrului nu au cunoscut doctori sau dentiști, decât o moașă bătrână la care nimeni nu-i cunoștea vârsta (toți o știau de aceeași vârstă) nici de unde a venit – parcă din văzduh – și care le-a tras la toți pruncii satului, ca să-i facă să strige spre lumină, o palmă în fund.

Pe nesimțite, zic, apa molcomă a traiului acestor oameni a fost tulburată din nou de o ciudată și teribilă întâmplare pe care nimeni niciodată nu a putut-o desluși, nu a reușit să-i cunoască obârșia, cauza...

Într-o duminică, înainte de intrarea popii în biserică, a poposit în mijlocul satului un personaj ciudat, îmbrăcat cu un fel de halat ponosit, cu plete lungi și dezlănate, cu barbă mare și neîngrijită, subțire și cocârjat ca un semn de întrebare. Avea obraji supti și pielea feței întinsă și străvezie pe care, sub fruntea îngustă, străluceau ca arși de febră doi ochi întunecoși, aproape închiși în fundul găvanelor. În discuțiile care le ducea cu cei care se opreau lângă el mergând la biserică, pretindea că este un fel de călugăr singuratic și că este înzestrat cu anumite puteri, mai cu seamă cele de vindecare. Mai spunea, cu o voce joasă, enigmatic, ridicând mâna dreaptă cu degetul arătător împungând cerul, că acest dar de a cunoaște adâncimile ființei și de a tămădui este consecința, rezultatul, altui dar câștigat prin practici mistice, acela de a vorbi într-un grai necunoscut oamenilor; deci vindecarea o realizează prin rostirea unei formule cabalistice în care folosește cuvinte dintr-o limbă ascunsă muritorilor de rând, cuvinte care au fost folosite încă de la întemeierea graiului de către primii oameni de pe pământ prin care au comunicat cu păsările venite din cer.

A intrat și el în biserică, dar ultimul, și după ce a asistat smerit și retras într-un colț la slujbă, s-a înființat la sărutatul crucii și la împărtășanie, primul. Așa se cade unui oaspete, mai cu seamă că este și față bisericească. După el s-au perindat o parte din cei prezenți la biserică, ceilalți amânând acest ritual pentru duminica viitoare; era prea mare înghesuiala. Așa se obișnuia de când se știa satul. „Nu-i duminica asta sfârșitul lumii”, se motivau oamenii. Ciudățenia era că nimeni nu l-a întreat pe străin de unde vine, unde poate fi găsit, nici nu l-au pus la-ncercare asupra harului cu care s-a înființat. Din moment ce nu erau suferinzi în sat!... Doar Florea își făcu loc încet printre cei adunați în fața bisericii și s-a apropiat de el, întrebându-l în șoaptă, ca să n-audă popa:

— Părinte, da' cu cititu' psaltirii pântru blăstămuri, vă ocupați?...

— Dară... Cum nu?!... răspunse călugărul cu glas tare, nederanjându-l că mai multe capete s-au întors spre el curioase.

Apoi oamenii, după ce au zăbovit în curtea bisericii mai mult ca de obicei, parcă fiindu-le greu să se despartă, au început să se desprindă și să se reverse tăcuți pe drum și pe cărări spre locuințe.

Întâmplarea s-a pierdut așa cum a apărut: ca



Herman Noordermeer
litografie, 100 x 70 cm

H.N. (2014)

de ploaie de vară care se evaporă în câteva clipe. Numai că, înainte de vecernie clopotele au început să bată în neștire, fără oprire. Localnicii au început să iasă pe la porți. Nedumeriți la început, apoi cu spaimă. Femeile își acopereau gura cu colțul de la năframă iar bărbații își apucau clopurile în mâna stângă și încercau să alunge primejdia, încă fără chip, împingând din cruci.

— Doamne, feri-ne de năcăz și de primejdie! zise Laurențiu. Numa când o fo bătaia ce' mare o mai tras așe clopotile...

— Ba, mai tras-o și când s-o slobozât boala ce' re', se tânguia la cealaltă poartă baba Dotia.

Aceste schimburi de mirări și de temeri au mai continuat câteva momente până când de la o casă la alta s-au auzit strigăte și vaiete: „Tulvai, Doamne! O murit luănu mneu!”... „Ai de mine și de mine! M-o lăsat Victorica me!”... Tânguiala clopotelor se amesteca cu jelania sătenilor. Zvonul s-a întins cu repeziciune peste sat și pasărea spaimii s-a repezit cu aripile-i negre din văzduh, cu umbra primejdiei în spate.

— Trizăci de morț', oamini buni și de-ominie! striga bătându-și palmele și frângându-și mâinile Ilca Tomii în mijlocul celor ce s-au adunat pentru vecernie printre crucile mormintelor din cimitirul bisericii.

Cauza acestei ciudate nenorociri nu o bănuia nimeni. Semnele începeau cu o amețală, cu un val de rău, apoi omul începea să se sufoce, să aiureze încercând să spună ceva și făcând semne spre ceva, apoi în câteva minute își dădea duhul. În fiecare duminică, după ieșirea din biserică, acest spectacol sinistru s-a repetat până când în sat a rămas doar popa și Grigore, un ateu convins. Abia acum spaima a fugit din sat, clopotul a încetat să se mai tângue și jelania locuitorilor s-a topit. După puțină vreme și popa a părăsit satul și s-a pierdut în lumea largă... La cine să mai slujească?

Grigore își petrecea de-acum singur veacul. Cu cât trecea vremea, era tot mai nefericit. Patina vremii care trecuse peste el și singurătatea îl sufocau zilnic cu pacea și monotonia lor. Cotoroașii cu coasa uitase de satul pustiu și astfel, nici această salvare nu îi era la îndemână. S-a gândit într-un moment să folosească modul de trecere pe care l-a dăruit sătenilor lui împreună cu falsul călugăr, dar... „Io nu mă bag în biserică”, își făcea el socoteala stând la poartă. „Amu, aș pute' să trec păstă asta, da' în ce biserică să mă bag, că s-o răsuptit... Clopotile-s dusă p-acoale-nculo, crucea nime' nu ști p'ă unde s-o zărăstit... O', de călugăru' acela?... Cine ști încătrău o luat...”

Un memorialist mereu actual

Vistian Goia

Constantin Argetoianu (1871-1955) a fost unul din principalii memorialiști ai evenimentelor de neuitat pentru neamul românesc din anii 1917-1918. Originar din Dolj, este autorul mai multor volume de evocări, cu titlul: *Pentru cei de mâine. Amintiri din vremea celor de ieri*, tipărite postum, în anii 1991-1993. A mai scris și șapte volume cu titlul *Însemnări zilnice* (*apărute în 1998-2003*).

Ne vom limita, în comentariile noastre, la conținutul volumului al IV-lea de memorii (partea a V-a – 1917-1918), tipărit la Humanitas, în 1993, sub îngrijirea lui Stelian Neagoe. După aprecierea acestuia, memorialistul a păstrat deopotrivă „serioase doze de subiectivism” și „partizanat politic”, specifice scrierilor de această factură (vezi „Notă asupra ediției” (p. 5-6).

În ce ne privește, nu asupra acestora am stăruit, ci asupra figurilor marcante din cei doi ani decisivi pentru destinul României. Din capul locului, am apreciat talentul literar al acestui „cronicar” și în al doilea rând „adevărul istoric” pe care l-au stabilit alții înaintea noastră. Apoi, citind pe îndelete, mi-am dat seama cât de mult se aseamănă, în anumite privințe, politicienii de astăzi cu cei din 1917-1918. Valoarea documentară este evidentă, însă ea este susținută de farmecul exprimării unui portretist talentat, care-și stăpânește condeiul atât în surprinderea moravurilor vremii, cât și în notațiile sintetice privind psihologia și conduita românilor cu responsabilități politice într-o vreme năpădită de contradicții și amenințări de tot felul. În mijlocul acestor clipe fierbinți pe care le trăiau guvernânții și cei din opoziție, conducătorii militari și oamenii de rând, memorialistul a avut curiozitatea de a-i observa și a desprinde specificul fiecărei categorii sociale.

Sigur, intelectualul (cu studii la Craiova și, apoi, la Metz, în Franța), a făcut parte din diferite partide, a stat în preajma generalului Averescu, fiind un fel de „adjunct” al acestuia, om de încredere, trimis să semneze, în numele guvernului, preliminariile păcii (la castelul Buftea), apoi să negocieze pacea (la palatul Cotroceni) cu Puterile Centrale ș.a.m.d. Cei doi ani (1917-1918) au fost și pentru Constantin Argetoianu perioada de vârf a activității sale diplomatice. Acum i-a cunoscut pe toți șefii de partid, cărora le încropește câte un portret care ne amintește de cele ale moralistilor francezi din scrisul lui Michel de Montaigne.

Pe generalul Averescu îl întâlnește de multe ori, înconjurat de „lingăi galonați” ce mișunau în preajma sa. Din convorbirile cu el a reținut ceea ce-l caracteriza pe vorbitor. Acesta căuta și-și cântărea cuvintele pe care le însoțea prin gesturi extraordinare, compuse cu ajutorul „mâinilor autoritare desprinse din armoniosul ritm al trupului, mâini-antene, legate de-a dreptul cu celule cerebrale, mâini fine, lungi, aristocrate, care căutau să prindă în aer o fărâmiță din necunoscut și din imponderabil, mâini care se avântau ca aripile sau se înclăteau și sfârșeau ca ciocul și ghearele păsărilor de pradă” (1)

Uneori, în mintea memorialistului, generalul căpăta figura unui „om bizar”, dar cu care a conlucrat aproape cinci ani de zile „cot la cot”, alături

acesta vorbea „tihnă și hotărît”, încât vorbele lui „păreau chibzuite și grele ca piatra”. De asemenea, memorialistul notează ceva care definește „crezul politic” și patriotismul generalului: „dacă guvernul țării va hotărî continuarea războiului, el se va pune în fruntea trupelor și va pieri cu ele. Dacă guvernul va hotărî pacea, el nu va pune în cale vreo piedică. Până la sfârșitul războiului este și va rămâne militar. Dar, după sfârșitul războiului, dacă Dumnezeu îi va îngădui să mai trăiască, își va pune sabia în cui și va intra în arena politică pentru a trage la răspundere pe autorii materiali și morali ai dezastrelor noastre”. (2)

Astăzi (2017) se întâmplă ceva asemănător, adică nu prea sunt identificați și pedepsiți unii politicieni pentru pagubele materiale și morale aduse statului și societății noastre. La fel, deși nu au meritele avute cândva de generalul Averescu, unii dintre gradații de acum au pensii de invidiat și ocupă slujbe bănoase în alte domenii, ceea ce este nefiresc și condamnat.

Clasa politică era, la 1917, împărțită în două tabere: una susținea continuarea războiului cu orice risc, cealaltă opta pentru pace, dar cu pierderea unor teritorii însemnate. Politicianul Mișu Cantacuzino s-a dovedit a fi un orator lucid, cu convingeri romantice dar și cu putere de previziune deosebită. După el, nu trebuia să existe atunci nici un compromis și nici o negociere cu inamicul: „Am pierdut deja tot, afară de onoare. Să salvăm onoarea, e singurul lucru bun care ne-a mai rămas” (3). El nu se îndoia de victoria aliaților, care va răsplăti toate suferințele noastre. Însă salvarea țării avea prioritate față de conceptul cavaleresc al onoarei!

Pentru a ilustra tensiunea psihică în care se zbateau politicienii și guvernânții vremii, memorialistul îl include și pe Take Ionescu, invitat atunci să se pronunțe asupra dilemei în care se aflau românii. Dar acesta refuză să țină un discurs privind pacea sau continuarea războiului. Oratorul „Instinctului național” (din 1915) este (în 1917) pesimist și nehotărît. După el, „Se va face ce va vrea Ionel Brătianu. Dacă Brătianu nu vrea pace, nu se face pace. Dacă Brătianu vrea pacea, tot se va face”. Cum avea un „cult” pentru Take Ionescu, C. Argetoianu îl completează astfel:

„Am lăsat pe Brătianu să-și aleagă momentul intrării în război, să-l lăsăm să fixeze și momentul încetării ostilităților, fiindcă nu putem altfel. Poate că va avea mai mult noroc cu sfârșitul decât cu începutul. În tot cazul, ieri ca și azi țara e în mâna lui” (4). Sunt argumente „profetice” ale moralistului.

După o sumedenie de „pertractări” (termenul este luat de la ardeleni, cum recunoaște Constantin Argetoianu), a căzut guvernul Brătianu și s-a format guvernul generalului Averescu (la 29 ianuarie 1918). În noul guvern, se spunea, nu a intrat nimeni din „gașca” lui Brătianu, fapt ce atestă ura dintre cele două tabere. Din însemnările memorialistului, aflăm de existența luptei pentru „putere” chiar în gândirea și mentalitatea generalului, care era convins că „o dată stăpân pe ea, n-o va mai lăsa din mână și va și să pună călcâiul pe grumazul tuturor” (5)! Oare președinții de astăzi nu gândesc și acționează la fel?

Pe de altă parte, memorialistul are numai cuvinte de laudă pentru personalitățile franceze prezente la evenimentele din anii 1917-1918. Ele au susținut cauza românilor în diverse clipe delicate din confruntarea cu puterile centrale. De pildă, pe generalul Petin îl vede la antipodul șefului său de Stat-Major, Berthelot, deopotrivă ca minte și ca înfățișare. Pe cât „burtălău” era de „deschis, de jovial și optimist”, pe atât Petin de „închis, de tăcut și de pesimist”. Unul era reprezentantul tipului latin expansiv și superficial, iar celălalt era croit după modelul anglo-saxon sau german, fiind dezvoltat numai în adâncime.

Referitor la politicienii români ai vremii, chiar în momentele grele ale confruntării, aceștia se dușmăneau între ei. De exemplu: întrevădarea dintre generalii Averescu și Mackensen a fost ținută secretă pentru că ai noștri nu aveau deloc încredere unii în alții. Interesele personale sau de grupări partinice aveau prioritate câteodată față de interesele generale ale României. „Sus un rege care nu gândea decât să-și scape Coroana, gata să dea mâna și cu nemții și cu dracu’ și să le facă după voie numai să-și păstreze privilegiile” (6). Mai jos, Brătianu, Take Ionescu și toți acoliții lor se îngrijeau doar de interesele lor personale, unii să-și păstreze situațiile dobândite, alții să recâștige ce pierduseră sau chiar să dea bir cu fugiții. Memorialistul (care-și scrisese memoriile după 1930) e cuprins acum de remușcări, de regrete că nu știuse (în 1917-1918) cum să-și slujească țara. El recunoaște că atunci nemții erau stăpânii României. De aceea își rezemase speranța pe Divinitate, pentru că ea voise să ne „pedepsească” și tot ea trebuia să ne scape!

Surprinzător, mareșalul german Mackensen i-a impresionat plăcut pe generalul Averescu și pe Constantin Argetoianu, când îi primește, în vizită, pe teren românesc (la Buftea). Memorialistul reține „amabilitatea” și „tactul adevărat” al germanului care apreciază calitățile soldatului român, dovedite în luptele de la Mărăști și Mărășești, spre deosebire de soldatul italian „mai prost decât cel austriac”.

Însă, când Puterile Centrale cer, prin „ultimatum”, recificarea frontierelor (prin cedarea Dobrogei și a Cadrilaterului), generalul Averescu se situează la înălțimea unui autentic patriot, răspunzând astfel agresorilor:

„Ca general și ca patriot român, eu nu-mi voi pune niciodată semnătura pe un asemenea tratat. Nu cred că în România liberă să se găsească un om care să semneze amputarea țării, (...) o asemenea pace, smulsă și semnată sub amenințarea baionetelor va fi fără valoare și fără efect pentru toți românii rămași liberi” (7).

Așadar, memorialistica lui Constantin Argetoianu e plină de învățăminte pentru românii de astăzi și ne îndeamnă să prețuim cum se cuvine faptele pozitive și sacrificiile trăitorilor de altădată. De asemenea, să fim mai solidari și mai înțelepți în confruntarea cu problemele europene actuale.

Note

1. Constantin Argetoianu, *Pentru cei de mâine. Amintiri din vremea celor de ieri*, volumul IV, partea a V-a (1917-1918), editor Stelian Neagoe, Editura Humanitas, 1993, p. 81.
2. *Op. cit.*, p. 82.
3. *Idem*, p. 91.
4. *Ibidem*, p. 94.
5. *Ibidem*, p. 135.
6. *Ibidem*, p. 156.
7. *Ibidem*, p. 166.

„Este mult mai important dacă un spectator se îndepărtează de o lucrare ca de un coșmar decât să treacă ridicând din umeri”



de vorbă cu artistul plastic Herman Noordermeer (Olanda)

Pictorul și graficianul olandez Herman Noordermeer s-a născut la 13 mai 1946 în provincia Friesland din Olanda. Este unul dintre cei mai apreciați și interesanți artiști litografi din lume la ora actuală. Se remarcă prin desenul fin, realist, cu o atenție deosebită pentru detaliu, care este reconfigurat în surprizătoare și tulburătoare ipostaze în ansamblul compozițional. Multiplicarea, glisarea imperceptibilă a unor detalii anatomice, nefreasca lor distanțare sau apropiere sunt agasante. Lucrările sale nu sunt deloc confortabile privitorului, soluțiile compoziționale sunt preocupante, exasperante, chiar morbide. Opera sa este personală, inconfundabilă în lumea graficii moderne. Este vorba de claritate, acuratețe imagistică suprapuse pe o simbolistică aparte.

Am avut ocazia să-i studiez litografiile cu multă atenție și timp îndelungat la expoziția sa de la Alijô în 2014, care a fost unul din punctele fierbinți ale Bienalei Internaționale Douro-2014 din Portugalia. Pentru orice privitor, o expoziție Herman Noordermeer lasă urme adânci și de neuitat.

Avem în față un artist complex, serios implicat în actul creator, bun teoretician, remarcabil tehnician, participant constant la expoziții majore din China, Egipt, Anglia, Germania, Olanda, Polonia, Portugalia, Coreea de Sud, Taiwan, Turcia, S.U.A. Pentru un cunoscător nu este greu să ghicească care sunt bienalele sau trienalele care se ascund după această înșiruire de țări. A obținut numeroase premii. Aș aminti: Premiul *Printmaker Today* la Londra, *Tai-he Masterpiece* în Beijing, Premiul III la *Space Print Biennial*, Seoul, Premiul *Kili Kalit* la Istanbul.

Are lucrări în numeroase colecții și muzee: Yan-Huang Museum Beijing, China; Leens Corp. Seoul, Coreea de Sud; Biblioteca din Alexandria, Egipt; Colecția Bienalei Douro, Portugalia; Guanlan Museum, China; Palatul Național al Culturii, Sofia; Muzeul de Arte Frumoase din Taipei, Taiwan etc.

Ovidiu Petca

Dorina Brândușa Landén: — *Lucrările tale de artă permit o lectură deschisă, o multitudine de semnificații. Nu încerci să stabilești un sens unificat al lumii. Ceea ce apare în orice loc, în orice moment, ar putea fi la fel de probabil altceva. Deci, au spațiile dintre cele care s-au materializat o funcție la fel de mare ca însăși lucrurile materializate, pe care, de fapt, le vedem?*

Herman Noordermeer: — De fapt, este adevărat că litografiile mele, precum și picturile mele au cu certitudine un anumit grad de stratificare. Cel puțin asta este ceea ce mulți spectatori experimentează. Cu toate acestea, această stratificare nu este premeditată sau adăugată intenționat pentru a fi descoperită. În acest fel, mai ales în ultimii ani, nu prea reușesc să-mi intitulez lucrările. Titlurile, prin definiție, forțează observatorul într-o anumită direcție și asta este ceea ce nu vreau. Pentru a o spune într-un fel diferit, este mai mult de văzut și de trăit decât ceea ce se vede la o primă vedere. Să luăm de exemplu tabloul „schilderij met tween mannen” (pictură cu doi oameni), ceea ce vedem sunt doi bărbați singuri care își întorc spatele unul altuia. Fiecare este pictat pe un panou separat, doi bărbați ceva mai bătrâni decât mine. Relația dintre cei doi, motivul pentru care stau așa, nu sunt clarificate, acest lucru este lăsat în seama spectatorului, privitorului. Același lucru este valabil și pentru ultimele mele litografii, în care există două versiuni, una cu o figură și una fără. Cea de-a doua are un spațiu gol, alb, pe lateral. Această imagine face să apară o reflecție conștientă, intuitivă. Poate este mai bine în felul acesta. Îți oferă ție, privitorului, să te „filmezi” pe tine însuși acolo.

— *Cu lucrările tale de artă poți crea un loc complex pentru evadare? Este vizionarea lucrării de artă un fel de escapism? Poți realiza acest lucru în operă, în operă sau în privitor? Deci, dacă adevărata operă de*

artă nu este lucrarea, ci lucrarea privită de spectator, poți spune că privitorul se vede pe sine, vizitatorul se vizitează pe el însuși? Despre asta sunt aceste lucrări? Nu sunt despre obiectele de pe perete? Sunt despre o persoană care se vede pe sine însăși? Există o „chimie” care are loc atunci când cineva vede ceva fără să știe? Cred că vedem mai mult când nu știm.

— Mă îndoiesc că îmi puteți vedea lucrările ca pe un fel de evadare. Nu cred că este cazul dacă prin escapism se înțelege a scăpa de realitate. Nu cred că arta mea să fie văzută ca implicată politic sau social, dar este cu siguranță o reacție la experiența mea din realitatea mea. În lucrările mele fac uz de formele figurative care sunt recunoscute de toată lumea, dar sunt plasate într-un context diferit, cel puțin în experiența mea. Au un anumit grad de înstrăinare, chiar și atunci când desenez sau pictez un peisaj. Este o interpretare personală a acestui peisaj. Dar, să ne întoarcem la escapism. Odată am creat o serie de litografii intitulată „*Pogingen het Lichaam op te Lossen*” (*Încercări de a dizolva corpul*.) Dar este o încercare de escapism? Și este escapismul adevăratul sens al artei? Mă îndoiesc și de asta. Cu toate acestea, termenul se întoarce în mintea mea. Este adevărat că te blochezi în atelierul tău și că asta devine realitatea ta. Poate că este un fel de evadare. Ceea ce încerc să fac este să fac ceva vizibil, care nu este întotdeauna clar definit. Este mai mult o reacție la moment, o emoție. Imaginile apar încet printr-un flux destul de constant de mici desene și notații (imagini 3/10). În cele din urmă, printurile și picturile mele sunt momente „înghețate”, un fel extins de emoție pe măsură ce eu petrec mult timp lucrând la litografiile și picturile mele. Vizitatorul joacă un rol important în proces în ansamblul său. Este important ca lucrarea să fie văzută. Că aceasta devine vizibilă pentru ceilalți. În mod ideal, privitorul recunoaște în imaginile mele ceva despre el însuși și dacă aceasta este ceea ce intenționez eu, nu este cu adevărat important. Procesul nu este chiar clar nici pentru mine. Modul în care lucrez este foarte intuitiv. O temă importantă este relația dintre mortalitate și nemurire. Speranța mea este că lucrările mele sunt văzute nu doar ca obiecte pe un perete. Din punctul meu de vedere, nu este un pas simplu. Trebuie să fie eficient, să evoce ceva în mintea privitorului. El sau ea pot găsi pur și simplu că lucrarea este frumoasă sau inteligent realizată tehnic, dar asta nu este suficient pentru mine. Ar trebui să existe o recunoaștere emoțională. Este mult mai important dacă, un spectator se îndepărtează de lucrare ca de un coșmar, decât să treacă ridicând din umeri. În cele din urmă, așa funcționează, cred. Opera de artă există în mintea Artistului, dar devine realitate, este concretizată, de către privitor.

— *Într-un sens mai general, crezi că anumite tipuri de artă pot avea o funcție critică, fie în interiorul, fie în afara parametrilor așa-numitei „lumi a artei”? Sau, în termeni mai specfici, crezi că munca ta artistică îndeplinește cu adevărat o funcție critică – și dacă da, cum?*

— Cu siguranță, este important să existe tot felul de activități în afara domeniului Arta obișnuită - Lumea. Aceasta stimulează și reînnoiește. Ca și munca mea. Nu a fost niciodată în intenția mea de a fi inovatoare. Nu există un mesaj direct, ci o așteptare de invitație pentru spectator. Munca mea nu este „aranjată” politic sau social. Este vorba despre mine. Momentul vizualizării joacă un rol important în arta mea. Impresia empatică a imaginii. Acestea sunt elemente foarte importante. Materialele, ma-

niera de lucru, sunt mai puțin importante, nu numai ideea, ci și modul de a da o formă concretă ideii. Sperând că aduce ceva în atenția privitorului (spectatorului).

— *Mortalitatea este un termen conex al nemuririi. Nemurirea este un antonim al mortalității. Moartea și a muri sunt, mai degrabă, subiecte „tabu” în societățile moderne, deși necesitatea ființelor umane de a trăi cu conștiința constantă a morții contează asupra aspectelor cruciale ale organizării sociale a tuturor societăților cunoscute. Cum rămâne cu relația dintre mortalitate și nemurire? Este viața transformată într-o repetiție constantă a „morții reversibile”, o înlocuire a „dispariției temporare” pentru terminarea irevocabilă a vieții?*

— Citind întrebarea, îmi dau seama că decăderea, moartea și neliniștea joacă un anumit rol în munca mea. Privitorul sau criticul va conștientiza aceste elemente, cum ar fi, de exemplu, la revederea unui număr din litografiile mele fascinat de contrastul vieții și al morții; înflorire și dezintegrare; florile în floare de lângă cele uscate; oameni din carne și sânge de lângă o scenă dominată de crani; lucrarea care nu are figuri umane, cum ar fi peisajul, are de asemenea o subtil-intunecată, tragică subtonalitate. De ce? Este un mod de atragere a atenției, un efect ieftin, de a stârni un șoc în privitor? Sau este esențial pentru modul meu de a crea imagini? Sigur neliniștea joacă cu siguranță un rol. Totuși, există momente în care speranța, depășind moartea, joacă un rol. Crescut într-o tradiție romano-catolică în care moartea, vinovăția, finalitatea, frica de viață, apoi, negarea vieții și concentrarea asupra viitorului joacă un rol dominant, nici unul nu scapă de aceste teme. Nu intenționez să folosesc explicit aceste teme în munca mea, dar ele se ridică intuitiv și

aproape întotdeauna se referă la ele. În finalul analizei acestea sunt teme care joacă un rol atâta timp cât există o artă. Aceasta este o temă preferată nu numai în trecutul îndepărtat, ci și la artiștii recenți cum ar fi Damien Hirst, Serrano, Picasso (*Moartea lui Casagemas*). Se ridică din asentimentul general de neliniște care joacă un rol în toată lumea. Poate că încerc să mă fac nemuritor prin litografiile mele etc. O mică parte din mine vrea să supraviețuiască, să fie recunoscută și experimentată.

— *Spuți că lucrările tale sunt despre tine. De ce tot acest interes în subiectivitatea individualului, de ce despre creator?*

— Explicația pentru această afirmație provine dintr-o mișcare de artă figurativă de la cca. 1800-1850, și anume romantismul. În cele din urmă, această mișcare există și astăzi, influențând gândul și experiența oamenilor în general și, în special, a artiștilor. Simt o înrudire profundă cu romantismul în munca mea, precum și cu personalitatea mea. Oamenii și artiștii, în special, caută identitatea din cauza lipsei de coeziune internă care este sursa ascunsă a imaginației subiective și personale.

Conceptul meu despre romantism nu se referă la un stil specific, ci la o atitudine psihologică, la redarea în imagini a experiențelor mele personale și interioare. Artistul romantic onorează emoția ca un scop în sine, și așa simt și eu. După cum am menționat, romantismul nu are un singur set de trăsături stilistice, în schimb reimaginează un număr nelimitat de stiluri. Luați, de exemplu, lucrările lui Friedrich, Ingres și Turner, toți pictori romantici, cu Turner ca un prominent pictor de emoție nemijlocită.

Peisajele sunt mai degrabă ocazii pentru reprezentarea imaginativă a emoțiilor personale. În



Maestrul litograf Frans Homan Kraan (Amsterdam)

mod regulat pictez peisajele mele și în acest proces al meu de creație, la momentul pictării peisajului, emoția joacă un rol determinant. În creația lui Friedrich, pe de altă parte, este un aranjament impersonal / distanțat, atent și static, nicio semnătură subiectivă. În acest sens cel puțin, afinitatea mea cu un pictor precum Friedrich este mai evidentă decât cu Turner. Compozițiile mele sunt atente, nemișcate, statice și netede și lipsește semnătura subiectivă. Cel puțin acesta este scopul meu. Accentul se pune pe compoziție, linie, formă și utilizarea subtilă a culorii (a se vedea imaginea *De SchedelZoeker [The Skull-Seeker]*). Nu este vorba de tușe intense, dinamice ale pensulelor. Claritatea, simplitatea și linia sunt elemente importante. Același lucru se aplică și seriei de litografii intitulată *Nature, nr. 4, 5 și 6*. Pe de altă parte, din punct de vedere al conținutului, acestea sunt cu siguranță emoționale și imagini personale. Arta figurativă este și poate fi doar despre persoana creatorului.

— *Dacă ai fi fost în poziția de a naviga pe cursul artei contemporane, ce ai schimba pentru următorii treizeci de ani? Ce dorești să vezi în artă? Sau la receptarea artei?*

— Este o întrebare foarte interesantă și fascinantă. Ce fel de planuri aș avea în privința artelor vizuale în următorii 30 de ani.

Când eram încă profesor la academie, lucram în grupuri pentru a dezvolta planuri politice, viziuni viitoare pentru educația artistică. În felul acesta am fost implicat în viitor, dar asta a fost pentru o perioadă de 5 până la 7 ani. Deci, cu alte cuvinte, treizeci de ani sunt destul de lungi, 5 până la 7 ani sunt doar atât de lungi cât e nevoie ca să obții o diplomă de master în artele vizuale în Olanda. În opinia mea, în special, educația artistică și academia de artă trebuie să joace un rol important în dezvoltarea artei vizuale. Trebuie să fie o bază, un loc, de producere largă pentru reinnoire. Cu toate acestea, reinnoirea nu înseamnă că tradițiile, tendințele etc. trebuie să fie aruncate într-un ritm rapid, cu alte cuvinte, este nevoie de o sinteză între tradiție și inovație în direcția dezvoltării unei limbi vizuale personale. În Țările de Jos se poate vedea o tendință puternică la academiile de artă, în ultimii 10-20 de ani, de a dezvolta o imagine personală. Prin urmare, acum există academii de artă care folosesc metoda clasică, tradițională. După părerea mea, acestea ar trebui să existe una lângă cealaltă într-o clădire, atunci totul



Herman Noordermeer

Căutarea (2015), ulei pe lemn, 100 x 100 cm



este posibil. Ideile dispar, se regăsesc într-un context diferit și se amestecă cu elemente noi. Dar, mai presus de toate, aş dori să văd că există o tendință în care diferitele discipline artistice sunt mai strâns legate între ele. Acest lucru este deja vizibil, dar ar trebui să fie și mai profund. Dar cel mai important element este acela că se creează o formă de artă vizuală în care libertatea creatorilor este garantată. Forța interioară a operei de artă este importantă și nu puterea banilor sau puterea alegerii personale a factorilor de decizie politică, deoparte de toate tipurile de opinii politice sau sociale.

— *Lucrările tale ies dintr-un anumit moment, răspund la un anumit moment cultural? Cum ar trebui să fie văzute în legătură cu istoria?*

— Este un fapt că litografiile, picturile și desenele mele au fost și sunt influențate de timpul și de momentul creației, mai ales la început, prin influența profesorilor, colegilor și tendințelor etc. La început am fost foarte interesat de suprarealism și de realismul magic. Aceasta a fost într-o perioadă în care ambele mișcări au fost umbrite de curente precum pop-art și arta conceptuală etc. Realismul magic, în special, o mișcare olandeză tipică, cu artiști precum Pycke Koch, Melle, Willink și alții, mi-au influențat cu siguranță creația. Dar nu am fost sau sunt o clonă a acelui curent. De ce? Poate pentru că mi-au transmis un sentiment de neliniște sau pentru că am vrut pur și simplu să rezist opiniilor timpului. În academii, aceste curente artistice nu erau bine apreciate. Dar am încercat întotdeauna să le dau o înclinație personală prin implicarea multor motive religioase în munca mea la momentul respectiv. Într-o etapă ulterioară, practica mea a evoluat într-un mod de lucru foarte personal și subiectiv, fără să mă deranjeze tendințe sau opinii general acceptate despre ceea ce ar trebui să fie, concentrat exclusiv asupra vieții interioare, folosind o modalitate recunoscută, figurativă în crearea de imagini. A devenit o „introspecție a propriului suflet”. Și, urmând această linie de gândire, probabil că vom ajunge din nou la romantism. Datorită metodei de lucru care consumă mult timp, atât cu litografiile, cât și cu pictura, le poți vedea drept „emoții amânate”, fără imagini violente și agitate, ci mai degrabă momente înghețate. Plasarea propriei mele opere într-un context istoric mă face să fiu destul de îndrăzneț. Dar depinde de alții să descopere și să descrie acest context.

— *Lucrările de artă indică adesea un obiect fără să îl definească. Cât de important este acest grad de deschidere?*

— De fapt, este adevărat că litografiile mele pot fi considerate „imaginări” care nu definesc nimic precis sau clar. Dar aceasta nu se aplică tuturor artelor figurative? Nu este tocmai forța artei figurative? O încercare de a face vizibil inexprimabilul, o reflecție asupra vieții, o zonă a spiritului. În analiza finală, este o căutare constantă fără un răspuns clar. Chiar absența unei definiții clare consolidează reprezentarea imaginativă și accesibilitatea pentru o interpretare personală de către spectator. Este important, pentru munca mea cel puțin, ca, la prima întâlnire, să fie realizată și bine executată din punct de vedere tehnic, ca o pictură sau desen. Spectatorul trebuie să fie atras de imagine prin surprindere. Lucrarea ar trebui să fie remarcabilă din punct de vedere tehnic. Apoi, aspectul conținutului intră în joc. De exemplu, litografiile trebuie să fie executate bine, la modul în care au fost executate și în sensul tehnic. Acestea sunt, de obicei, primele remarci pe



Herman Noordermeer

Doi bărbați (2015), ulei pe lemn, 140 x 90 cm

care le primesc ca reacție la munca mea. Ea devine mai dificilă atunci când vine vorba de conținut, deoarece imaginile au o prezență foarte emfatică. Suspendate într-o încăpere, nu poți scăpa de ele.

— *Crezi că barierele dintre oameni, națiuni și societăți pot fi rupte cu ajutorul culturii? Ar trebui să înțelegem și să amestecăm culturile? Este acest lucru foarte important?*

— Este vorba de cazul în care cultura ar putea echilibra barierele dintre popoare și națiuni? Dacă „cultura” este limitată la artă, s-ar putea gândi că acesta este cazul. Dacă artele au o influență atât de mare încât să poată conecta societăți, nu aş putea-o spune cu certitudine. Fără îndoială, arta are o influență indirectă, dar aceasta se aplică unei întregi societăți sau unei părți limitate a acesteia? Arta a avut întotdeauna un aspect de elită, limitată la un

grup relativ mic. Și chiar dacă schimbarea apare din artă, atunci este doar într-un ritm lent. O condiție prealabilă pentru limitarea barierelor este ca societățile să fie deschise și tolerante sau cel puțin să prezinte mici fisuri care să permită lumina iluminării. Artiștii pot fi catalizatorii prin excelență. Ei au ocazia aceasta prin expoziții și programe de artist-în-rezidență. Și, de asemenea, pentru că adesea sunt fascinați de alte culturi și provoacă modificări, schimbări. Istoria artei este plină de exemple, influența artei africane asupra lui Picasso, influența artei orientale la începutul secolului al XVIII-lea etc. Dar eu am îndoielile mele dacă acest lucru contribuie la o mai bună înțelegere a altor culturi într-o mare parte a societății. Uită-te la ceea ce se întâmplă în Europa, din păcate. Sentimentele naționaliste sunt în creștere. Intoleranța față de alții, de străinii, face din mână pumn. Apelul de închidere a frontierelor nu este chiar favorabil pentru egalizare. În ceea



Herman Noordermeer

Z.T. (2016), litografie, 145 x 115 cm

ce mă privește, sunt un susținător al unei federații europene, cu granițe deschise, cu libera circulație a persoanelor în Europa și cu o politică de imigrare accesibilă, cu oameni care nu-și uită identitatea, dar gândesc ca europeni. Acesta este modul în care se formează o societate diversă. Și această diversitate este tocmai ceea ce este interesant și important, sursa schimbării, atât în sens pozitiv, cât și în sens negativ. Vedeți cum Olanda, sub influența oamenilor din fostele colonii, imigranți din Europa de Sud și Africa de Nord, s-a transformat într-o societate colorată și îmbogățită în acest sens.

— *Ce înseamnă cuvântul „modern” pentru tine? Ce poți să indică că este modern? Înseamnă modern contemporan? Înseamnă ceva nou acum? Se referă la un anumit moment din istorie care a trecut deja? Când a început epoca modernă? Era modernă s-a încheiat? Dacă da, când s-a întâmplat acest lucru și de ce?*

— Ceea ce îmi pot aminti din clasele de istorie a artei la care am participat este că nu trebuie să confundăm noțiunile „modern” și „contemporan”. Cu arta modernă se înțelege o anumită perioadă și nu un curent specific. De fapt, aceasta se aplică și în cazul Contemporanului, deși perioada de timp este mult mai scurtă în ultimul caz. Contemporan este mai mult despre arta actuală, care este prezentă în evenimentele de artă de astăzi, cum ar fi *Documenta* în *Kassel*, dar și la bienalele artei grafice. Acestea din urmă sunt actuale, de obicei cu o activitate din ultimii cinci ani. Nici modern, nici contemporan nu se referă la calitatea sau forma lucrării. Ceea ce se învață este că conceptul în artă începe în jurul anului 1900 și se termină în jurul anului 1950? În arta modernă există o oscilație continuă a curentilor și contra-curentilor. Putem chiar să concepem arta contemporană ca o mișcare în cadrul artei moderne, cu conceptul modern ca un concept cuprinzător, a cărui definiție rămâne întotdeauna evazivă. Pentru unii istorici de artă, epoca modernă începe deja în 1800, începutul unei perioade de timp în care totul este posibil și nimic fix nu se manifestă în artă, în forma unui număr mare de „isme” care se succed unele pe altele tot mai repe-

de, mai ales în secolul al XX-lea. Uneori ele dispar pentru o vreme, doar pentru a reveni într-o formă ușor diferită. Conceptul modern se referă probabil la o mișcare continuă care a început odată, dar nu s-a încheiat încă.

— *Viața artistică este singuratică. Ce faci pentru a contracara această singurătate?*

— Este viața și opera unui artist singuratică? Este adevărat că artistul petrece mult timp singur în studioul său, că este oarecum retras în interiorul său, dar nu chiar singur. De asemenea depinde de personalitatea sa. Există și alte lucruri care mă interesează, în afară de pictură și litografie? Am citit mult și am lucrat în grădina de legume. Ne-am cultivat propriile legume în ultimii ani. Iar familia cere atenție, bineînțeles. Este important dacă sunt deschis la influențele și opiniile altora, dacă mă întâlnesc în mod regulat cu alți artiști și dacă am regulat contact cu alte persoane care nu sunt artiști. Timpul pentru familie este, bineînțeles, momentul special atunci când ești aruncat înapoi în viața de fiecare zi. Și acestea sunt de fapt momentele potrivite pentru a lua în mod regulat o anumită distanță. Studioul meu este acasă, așa că sunt aproape, îmi este la îndemână. Asta are și avantajele sale dar și dezavantaje. Rămâi implicat, dar, de asemenea, ești rapid extras de la munca ta. Am o altă locație pentru litografia mea, lângă Amsterdam. Mă duc acolo în mod regulat, rămân peste noapte și mă întâlnesc cu alții, în special cu meșterul care printează, cu care discut aspectele tehnice ale tipăririi. De ani de zile am făcut câte o printare de două ori pe lună, alături de un număr de colegi. După aceea discutăm despre lucrări, în timp ce bem un pahar sau două de vin. Există suficiente momente de scăpare, cu alte cuvinte, uneori chiar prea multe. Deci nu duc o viață izolată, egoistă în studioul meu, doar cu picturile și litografiile mele, dar este important ca în mod regulat să mă retrag pentru perioade lungi de timp.

— *Ai participat la Tribuna Graphic din Cluj Napoca, România și ai vizitat și Transilvania. Ce impresie ti-a făcut arta românească, oamenii și țara?*



Herman Noordermeer *Înger de piatră mort* (2013)
litografie, 50 x 65 cm

— L-am întâlnit pe Ovidiu Petca în Douro, în timpul deschiderii celei de-a VII-a Bienale Internaționale de grafică. Am fost acolo în calitate de „commissioner” din Țările de Jos și, ca atare, mi-a fost permis să invit un număr de alți artiști. În același timp am avut și o expoziție solo. Ovidiu mi-a descoperit interesul și m-a invitat ulterior să particip la o expoziție din Cluj-Napoca, Tribuna Graphic 2014. Desigur, am fost foarte onorat de această invitație. Expoziția, precum și catalogul au arătat excelent. Din nefericire nu am putut să călătoresc atunci prin România, dar anul trecut, cu soția mea, am făcut o călătorie în România. A fost o experiență „deschizătoare de ochi”. În Olanda avem o imagine oarecum plină de prejudecăți a României, o imagine care are cu totul de-a face cu trecutul său și cu modul în care ziarele scriu despre românii care lucrează aici. Din păcate, acest lucru nu este întotdeauna foarte pozitiv. Numai excesele sunt raportate de obicei și este păcat pentru cei care sunt muncitori serioși și muncesc din greu. Călătoria noastră ne-a dus prin Transilvania în special, o regiune cu multă istorie, orașe splendide, peisaje minunate și oameni prietenoși. Eu pot să-mi amintesc că eram într-un sat mic din mediul rural la un moment dat vizitând o biserică fortificată și am ajuns să vorbesc cu câteva femei mai în vârstă. Ce m-a surprins a fost că una dintre ele vorbea foarte bine germana, o rămășită a influenței austriece. De asemenea, există influențe maghiare din vremea dublei monarhii. Acest lucru face ca regiunea să fie deosebit de interesantă. Ceea ce este destul de izbitor este contrastul dintre oraș și mediul rural. Se pare că există foarte puțini tineri care au rămas în mediul rural. Când intri într-un astfel de sat, pare că timpul s-a oprit. În ceea ce privește artele, mi se pare dificil să îmi fac o opinie, pentru că nu cunosc bine arta modernă românească. Cu toate acestea, îmi imaginez că artiștii români sunt fericiți că au scăpat de realismul socialist al epocii lui Ceaușescu și își pot urma din nou calea lor.

Interviu realizat de
Dorina Brândușa Landén



Atelierul lui Herman Noordermeer

Enciclicele lui Benedict al XVI-lea

Andrei Marga

Joseph Ratzinger – Benedict al XVI-lea poate fi întâlnit în istoria enciclicilor papale în triplă ipostază: ca pregătitor, în virtutea ponderii neobișnuite, fiind teolog de vârf și prefect al Sanctum Officium, al unor enciclici ale lui Ioan Paul al II-lea; ca papă și autor a trei enciclici; și ca autor al enciclicii aflată în pregătire la data retragerii din 2013, preluată și definitivată de noul suveran pontif, papa Francisc. Din prima categorie fac parte mai multe enciclici, dar în primă linie *Fides et Ratio* (1998), care exprimă detaliat concepția ratzingeriană asupra corelațiilor rațiunii și credinței. Din a doua fac parte *Deus Caritas Est* (2006), *Spe salvi* (2007), *Caritas in Veritate* (2009). A patra enciclică scrisă de Benedict al XVI-lea este *Lumen Fidei* (2014), care a fost transferată succesorului său, care o și semnează.

Trei observații se impun făcute din capul locului.

Prima se referă la întrebarea dacă este mult sau puțin. Așadar, dacă sunt suficient de multe enciclici sub numele lui Benedict al XVI-lea. Atunci când a fost întrebat, papa emerit a răspuns, în *Letzte Gespräche* (2016), că munca la monografia *Iisus din Nazaret* i-a luat timp. Putem adăuga imediat o întrebare retorică: cite enciclici nu sunt cuprinse în lămuririle aduse în cuprinsul monumentalei monografii?

A doua se referă la caracterul de cercetare lămuritoare al enciclicilor lui Benedict al XVI-lea. Desigur, enciclicile au totdeauna și rațiuni pastorale. Dar Joseph Ratzinger le-a conferit de fiecare dată, alături de semnificații pastorale, care au fost continuu grija sa, și o semnificație cognitivă. Altfel spus, enciclicile sale sunt și tentative de a elucida, din punct de vedere cognitiv, temele puse în discuție. În mod evident, după ce în *Fides et Ratio* au fost lămurite chestiunile ce țin de credință și de rațiune, Benedict al XVI-lea s-a preocupat să lămurească, în enciclice următoare, iubirea, speranța, acțiunea în comunitate și rolul călăuzitor al credinței. Acestora le corespund cele patru enciclici pe care le-a elaborat sub nume propriu.

A patra observație se referă la caracterul conceptual-sistematic al acestor enciclici. Unii teologi cred că domeniul religiei este epuizat de credință, încât simpla pomenire a conceptelor și sistemului teoretic ar fi un sacrilegiu. Invers, sunt filosofi care cred că filosofia este o afacere a purei cunoașteri și orice contiguitate cu credința ar fi abatere de la filosofie. Nici unii și nici alții nu au dreptate.

Știm prea bine că religia și filosofia vin din tradiții culturale diferite – evreii biblici în primul caz, grecii antici în al doilea. Dar mai știm că purismul în materie de religie și filosofie nu este realist. Ele nu se separă ca apa și uleiul. Cele două au interferat, căci religia nu poate fi împlinită fără rațiune, iar filosofia nu are cum să excludă cu totul credința din corpul ei. Importante practice nu sunt separările lor, ci atingerea țintei de către fiecare. De aceea, abordarea credinței, rațiunii, iubirii, speranței, societății de către Benedict al XVI-lea nu este doar o operă teologică, chiar dacă în mod direct este o asemenea operă, ci și o operă filosofică.

Care sunt așadar punctele de vedere specifice ale enciclicilor semnate de Benedict al XVI-lea?

Despre „iubire” s-a scris tot atât de mult cât despre „adevăr”. Dar și aici au făcut-o mai mult bărbății. Mă uit la o antologie elocventă – Kai Bucholz (Hrsg.), *Liebe. Ein philosophisches Lesebuch* (Goldmann, Munchen, 2007) Aici, însă, observ că, dintre femei, doar Marguerite Duras și Simone de Beauvoir și-au găsit locul. Dar – fapt demn de remarcat – tocmai cele două autoare amintesc o altă perspectivă asupra iubirii decât cea proiectată de mediatizările din cultura modernității târzii.

Marguerite Duras surprinde cu greu egalabilă fi-nețe inefabilul „iubirii” în cuvinte ca acestea: „Știu că nu îmbrăcămintea este cea care face femeile mai mult sau mai puțin frumoase, nici îngrijirea frumuseții, nici costul alifililor, nici grația, nici valoarea podoabelor. Știu că problema stă în alt loc. Nu știu unde. Eu știu doar că nu este acolo unde presupun femeile”. Simone de Beauvoir exploatează pe cont propriu un motiv care ne vine de la Byron – în vreme ce pentru bărbat iubirea este o îndeletnicire la un moment dat în viață, pentru femeie iubirea este viața însăși – și argumentează pentru „iubirea autentică”, înțeleasă ca „recunoaștere reciprocă a două libertăți”. Cu aceste reflecții suntem aduși în fața unui alt orizont.

Se poate spune, fără teama de a greși, că modernitatea târzie a agravat o operaționalizare comercială a „iubirii” în detrimentul profunzimii ei. S-a ajuns în punctul în care până și apărătorii tradiției religioase propun adaptarea la tendințele din jur. În fapt, „iubirea” este redusă tendențional la „eros”, cu toate implicațiile.

Desigur, merită luate în seamă, în continuare, observațiile lui Descartes asupra opoziției dintre „iubire” și „ură”, cele ale lui Maupassant privind legătura dintre „iubire” și „cruzime”, reflecțiile lui Stendhal asupra anatomiei iubirii, descrierea lui Sartre a tranziției de la sex la iubire, examinarea de către Sloterdijk a „sexual-cinismului” și multe capodopere ale gândirii ce dezvăluie „iubirea” și istoria ei. Tema dominantă este însă astăzi declinul „iubirii” spre a face loc „erosului” sau, pozitiv exprimat, lupta „iubirii” pentru a intra din nou în realitatea vieții.

Știm din istorie că grecii vechi au numit „eros” ceea ce leagă bărbatul și femeia și au fost preocupați să găsească locul erosului în arhitectura vieții umane. De la Pitagora la Aristotel, găsim urmele acestei preocupări. În mod interesant, însă – așa cum remarcă Benedict al XVI-lea –, traducerea greacă a *Vechiului Testament* a utilizat doar de două ori cuvântul „eros”, iar *Noul Testament* a preferat termenii „agape” și „philia”. Opțiunea terminologică semnală de fapt o schimbare de viziune – adică trecerea la o viziune nouă, axată pe profunzimea „iubirii”, pe care Iluminismul avea să o privească mai mult negativ, iar Nietzsche să o atace viguros, ca negare a corporalității în relația dintre bărbat și femeie. Cu aceste interpretări critice s-a intrat de fapt în modernitatea târzie: s-a crezut că în creștinism „agape” și „philia” au înlocuit „erosul” și că, invers, acum este timpul să punem în paranteză sugestiile ce vin din „agape” și „philia”, făcând loc „erosului”.

A fost meritul istoric al lui Joseph Ratzinger de a fi procedat, tocmai de la înălțimea răspunderii sale la scara umanității, ca suveran pontif Benedict al XVI-lea, la doi pași corelați. Pe de o parte, el a corectat neînțelegerea istorică în ceea ce privește poziția creștinismului față de „eros”, argumentând că „erosul are nevoie de curățenie pentru a dăruia omului nu plăcerea unei clipe, ci o anumită presimțire (*Vorgeschmack*) a înălțimii existenței – acea fericire (*Seligkeit*) pe care o așteaptă întreaga noastră ființă” (Benedict al XVI-lea, *Deus Caritas Est*, Vaticană, 2006, p. 3). Pe de altă parte, el a acuzat justificat degradarea „erosului” în sex și a persoanelor în „mărfuri” și a așezat dezbaterile asupra relației dintre „eros”, „agape”, „philia” într-un orizont nou, pe care îl redau în cuvintele sale: „Dacă omul vrea să fie numai spirit și să deprecieze corpul ca simplă moștenire animalică, spiritul și corpul își pierd demnitatea. Iar dacă omul tăgăduiește spiritul și privește astfel materia, corpul, ca realitate exclusivă, își pierde, de asemenea, măreția” (p. 14-15). În mod convingător, Benedict al XVI-lea a corectat neînțelegerea istorică ce a împovărat creștinismul și a formulat o perspectivă asupra relației dintre bărbat și femeie, în fond asupra familiei, care rămâne fecundă și astăzi.

Această perspectivă nu a rămas fără consecințe în cercetările și dezbaterile recente. Am în vedere, ca exemplu, un temeinic volum (Aniceto Molinaro, Francesco di Macedo, *Verità del corpo. Una domanda sul nostro essere*, Pro Sanctitate, Roma, 2008), în care personalități italiene examinează vederile asupra corpului în lumina științelor actuale și duc interogațiile spre o foarte bine argumentată metafizică, ce cuprinde realist corporalitatea omului într-un orizont deschis spre valori propriu-zis umane. În optica acesteia, la distanță bine măsurată de abordările înguste, devenite mai nou dominante în psihologie, sociologie și în alte științe socio-umane, cum scrie Francisco de Macedo, omul „are o determinare a existenței, dar și o determinare a existenței aceluia *essente* care este omul ca atare (una determinazione dell'essere, ed e una determinazione dell'essere di quell'essente che e l'uomo” (p. 17). Drept urmare, ceea ce tradiția a numit „anima” este ceea ce „comunică ființarea sa corpului, ceea ce este *l'essente*, în care constă totalitatea sintezei sau unitatea substanțială a omului (comunica il suo essere al corpo, cioè e l'essente, in cui consiste la totalità della sintesi o unita sostanziale dell'uomo)” (p. 21).

Pentru filosofi, aici este conținută o cotitură importantă. Nu numai că vechea temă a „corporalității” omului și a relației corpului cu restul ființei umane se reia, dar cel puțin trei tradiții sunt părăsite fără pierdere. Este vorba de tradiția despărțirii spiritualității (anima) de corp, de tradiția abordării științifice ce reduce (vedem mai recent la Pavlov și Watson) ființa umană la corpul fizic, dar și de tradiția metafizică cu care ne-am obișnuit în cultura europeană de la Platon și Aristotel încoace, ce a invadat uneori creștinismul și l-a simplificat. Propunerea de astăzi este ca abordarea „experimentală” a omului să fie absorbită într-una „experiențială”, ca ceea ce germanii numesc „Körper” („il corpo oggetto”, cum spun italienii) să fie preluat în „Leib” („il corpo sentito, experito, vissuto”), cu un cuvânt ca abordarea „metafizică” a omului să fie depășită într-una „fenomenologică” (p. 24). O asemenea perspectivă permite lămurirea funcțiilor corporalității – „mondaneizantă”, „epistemologică”, „sexuală”, „economică”,

„ascetică”, „simbolică” – fără a ceda nici reducerii omului la ceea ce îi este inferior, nici supralicitării lui în numele unui ideal nerealist.

Ajunși în acest punct avem, cred, de corectat interpretarea răspândită a celebrei „iubiri platonice”. Atât cea care a transformat-o într-un fel de dedicare față de forme gândite, mai curând decât față de ființa din fața noastră, cât și interpretarea mai nouă, pe care o datorăm lui Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. II, L'Usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984), în care „iubirea platonice” este de fapt dedicare către „folosirea plăcerii”, fără vreun ideal ce o depășește pe aceasta din urmă.

Să recitim *Simpozionul* lui Platon. Filosoful vrea, într-adevăr, să separe „iubirea” de „plăceri”, dar nu merge nicidecum la a susține că virginitatea ar fi idealul. Mai nou (vezi Walter Resse-Schäfer, *Platon interkulturell gelesen*, Traugott Bautz, Norhausen, 2009) s-a observat că Platon gândește precum medicii Antichității grecești, adică socotește că este de evitat „exagerarea”. Este adevărat că în formulările sale a căutat să „sublimeze satisfacția erotică în adevăr (die erotische Begierde nach der Wahrheit zu sublimieren)” și a interpretat derutant fecundarea ca una în suflet, nu în corp (cum se vede în învățăturile Diotimei), iar de aici vine întreaga neînțelegere. De fapt, „Platon recomandă un fel de iubire rațională (vernünftige Liebe, orthos eros)” (Ibidem, p. 128). El a creat de fapt o poziție filosofică dincoace de hedonism și de ascetism, deopotrivă, și, cu siguranță, alternativă la acestea.

Așezarea „iubirii” la temelia realității în care trăiește omul nu are nimic de-a face cu „sentimentalismul”. În enciclica *Caritas in veritate* (2009) Joseph Ratzinger pune în prim-plan convergența dintre „iubire (Liebe)” și „adevăr (Wahrheit)”: „adevărul” trebuie căutat în „economia” a ceea ce este „iubirea”, iar „iubirea” trebuie înțeleasă în lumina „adevărului”. „Fără adevăr, iubirea alunecă în sentimentalitate”, iar „pe această dinamică a iubirii primite și dăruite se întemeiază învățătura socială a Bisericii” (Benedict al XVI-lea, *Caritas in Veritate*, Vaticană, 2009, p. 19). Această învățătură este „*caritas in veritate in re sociali*” și orientează „acțiunea morală” a oamenilor. Implicațiile sunt vaste: „iubirea” duce „dincolo de dreptate (*Gerechtigkeit*)”, la „binele comun (*Gemeinwohl*)” (p. 22); „numai cu iubire luminată de rațiune și credință este posibil să se atingă scopuri de dezvoltare” (p. 23-24); „încrederea în om pretinde încredere în adevăr, care singur este garantul libertății și al posibilității unei dezvoltări umane întregi” (p. 50); „progresul doar din puncte de vedere economice și tehnologice nu este de ajuns” pentru a atinge „dezvoltarea (*Entwicklung*)” (p. 60); „hrănirea și accesul la apă potabilă trebuie considerate drepturi generale ale tuturor oamenilor, fără deosebiri și discriminări” (p. 63); „deschiderea pentru viață se află în centrul adevăratei dezvoltări” (p. 68); „există iubire bogată în inteligență și inteligență plină de iubire” (p. 81); „fără încredere solidară și reciprocă care să marcheze lăuntric felurile de a acționa, piața nu-și poate îndeplini cu totul funcția ei economică” (p. 86). Concluzia generală a lui Joseph Ratzinger, relativă la partea mai aspră a vieții sociale, care este economia, este că „viața economică are nevoie, fără îndoială, de valori echivalente. Sunt necesare, de asemenea, legi drepte, mecanisme conduse de politică pentru redistribuție și, peste acestea, acțiuni care sunt impregnate de spiritul darului (*Geschenkes*). Economia globalizată pare să preferă prima logică, cea a schimbului de bunuri stabilit contractual, dar și ea dă semne, direct și indirect,



Herman Noordermeer
liografie, 115 x 145 cm

Față dispărând (2015)

că are nevoie de alte două forme, de logica politicii și de logica darului (*Geschenk*) fără contraserviciu.” În dezbaterile asupra economiei globalizării și crizelor acesteia, Joseph Ratzinger a adus o perspectivă solidă, concentrată asupra revizuirii valorilor conducătoare, subordonate profitului necondiționat, resuscitând „darul” ce stă pe suportul „iubirii” celuilalt.

Se știa din anturaj că, după enciclicele *Deus caritas est* (2005, în care se limpezea distincția dintre „eros”, „agape” și „iubire”, restabilind unitatea corpului și sufletului în „libertatea noastră existențială” și în „ființa noastră ca întreg”), *Spe salvi* (2007, în care „speranța” era repusă în legătură cu credința și eliberată de restricțiile doctrinei progresului) și *Caritas in veritate* (2009, în care tematizează „adevărul” în orizontul cel mai larg al ființării umane), Papa Benedict al XVI-lea pregătește enciclica asupra credinței. Ținea în fond de sistematica sa teologică consacrarea prin enciclici a „iubirii”, „speranței”, „adevărului” și „credinței” drept resurse majore ale creștinismului, care sunt de pus în valoare împreună în contextul încărcat cu crize de astăzi.

Enciclica a fost scrisă, dar, în împrejurările istorice retrageri de pe scaunul petrin, nu a mai fost lansată, ci transmisă spre noul papă. Acum *Lumen fidei* este deja în librăriile lumii, cuprinzând, de asemenea, contribuția întregitoare a Papei Francisc, care menționează că este vorba despre o scriere „lucrată la patru mâini”. Oricum, este prima enciclică din istorie elaborată de doi papi, unul emerit, celălalt în funcțiune. Să ne oprim aici, așadar, asupra conotației credinței din această enciclică.

Enciclica *Lumen fidei* readuce discuția despre credință la origini, care sunt, pentru creștinism, ebraice. Cu „emunah”, care se trage din verbul „aman” (tradus cu a sprijini, „stützen” cum spun germanii), a început iudaismul (cărui Nietzsche nu-i găsea pereche în grandoare). Astăzi sunt instructive traduceri din ebraică privind înțelegerea durabilei credințe a evreilor, precum fermecătoarea carte a lui Shalom Arush, *The Universal Garden cf Emuna. A Practical Guide* (Chut Shel Chessed Institution, Jerusalem, 2012). Emuna este „ferma credință într-un Creator al universului,

unic, suprem, omniscient, benevolent, spiritual, supranatural și atotputernic” (p. 30). Emuna are ca fundal legământul dintre Dumnezeu și om, încât unește, dinspre om, două momente – încrederea în Dumnezeu și încredințarea soartei proprii în mâinile lui Dumnezeu. Cum se spune în enciclica *Lumen fidei*, „omul credincios își dobândește puterea din punerea de sine în mâinile lui Dumnezeu cel demn de încredere” (Papa Francisc, *Lumen Fidei Enzyklica. Licht des Glaubens*, Benno, Leipzig, 2013, p. 19). Tocmai în acest înțeles, chiar Iisus îl invocă pe Dumnezeu ca Abba (tată ceresc). Celebra „credință a lui Israel”, devenită referință milenii la rând, până astăzi, era această deschidere către îmbrățișarea lui Dumnezeu de către credincios spre a fi smuls din mizeria istoriei. Deschiderea este susținută de „revelație”, care este ea însăși probă a grijii lui Dumnezeu pentru creatura sa. Creștinismul, așa cum ne-au transmis Pavel (*Epistola către romani*) și Ioan (*Evangelia*), continuă acest profil al credinței. Grecii au preluat credința *Bibliei iudaice* cu cuvântul „pistos”, care semnifica, înainte de orice, încrederea omului în Dumnezeu. Augustin a reunit explicit ambele momente în figura omului credincios (fidelis).

Revenirea la origini prilejuiește enciclicii *Lumen fidei* scoaterea în relief a câtorva trăsături ale credinței, care sunt elocvente. Bunăoară, credința nu-l privește doar parțial pe om, ci în întregime – cu tot ceea ce este și face, omul se încredințează lui Dumnezeu. Spus altfel, nu ești credincios doar de la frunte în sus sau în anumite zile și la anumite ore, ci cu toată ființa, în fiecare clipă. Credința asigură, se poate spune, „rădăcinile ființei omului (die Wurzeln seines Seins)” (p. 21). Apoi, credința implică încredere în Dumnezeu și în intervenția sa biruitoare. Mai departe, credința nu înseamnă doar „a crede că...”, ci și „a crede în...”, cum observa deja Ioan. Așa cum se scrie în *Lumen fidei*, „credința privește (blickt) nu numai la Iisus, ci ea privește din punctul de vedere al lui Iisus, vede cu ochii săi” (p. 32). Credinciosul, altfel spus, este gata să se lase privit din punctul de vedere (Gesichtspunkt) neobișnuit de înalt și exigent al lui Iisus. Mai departe, credința în Dumnezeu deschide cale „iubirii”, care schimbă omul. „Credinciosul este transformat prin iubire, căreia el i s-a deschis prin credință” (p. 38). Altfel spus, unde este credință este și iubire de semenii. Mai departe, credința se confirmă în acțiune în comunitate. „Credința nu este un lucru privat, nu este o concepere individualistă, nu este opinie subiectivă, ci izvorăște dintr-o ascultare și este menită să se exprime și să devină vestire” (p. 41). Cu alte cuvinte, credința nu se validează nicidecum prin simple trăiri subiective. În sfârșit, credința presupune dezlegarea din mrejele numeroaselor „zeități” ale lumii ce ne înconjoară și „întoarcerea la Dumnezeu viu printr-o întâlnire personală” (p. 25). Argumentul enciclicii *Lumen fidei* este clasic: „Atunci când omul și-a pierdut orientarea de bază, ce conferă unitate vieții sale, el se pierde în mulțimea dorințelor sale, iar în măsura în care refuză să aștepte timpul făgăduinței, se sfarmă în miile de clipe ale istoriei sale” (p. 24).

Trăsăturile menționate ne permit să distingem, poate mai ales în confuzia culturală de acum, între credința propriu-zisă și prea frecventele surrogate ce au pătruns pe terenul ce părea mai protejat al religiei. Poate că explicitarea criteriilor credinței nu va inhiba formele diverse ale imposturii, dar ne dă șansa să le putem spune acestora pe nume și să le luăm ca atare.

Ordinea globală (III)

Octavian Sergentu

Immanuel Wallerstein și analiza sistemului mondial

Immanuel Wallerstein invocă confuzia geopolitică care se va derula într-o perspectivă pe termen mediu: „O situație similară va exercita o influență asupra vieții statelor. Dintr-o parte, aceasta îl slăbește, pentru că tot mai multe subiecte tind să se separe, dacă administrațiile acestora consideră că reprezintă o măsură economică întemeiată. Pe de altă parte, importanța puterii statale sporește tot mai mult, cum nu a mai fost vreodată, pentru că populația începe să caute salvare în măsurile protecționiste. Frontierele statale se modifică întotdeauna. Numai că astăzi acest proces promite să fie mult mai intens decât altădată. În același timp noile structuri regionale, care asigură relațiile dintre diferite state, cum este Uniunea Europeană sau nu demult creata Uniune a națiunilor sud-americane, își vor dezvolta și vor juca un rol geopolitic esențial”¹.

Conceptul de „geocultură” este relativ nou în geopolitică și a fost avansat de Immanuel Wallerstein. Termenul de „geocultură” și orientarea pe care a dezvoltat-o în cercetările sociale au apărut în cadrul școlii politice occidentale neo-marxiste, de stânga.

„Geocultura” ar fi sinonimul „imperialismului cultural”, a dominației culturale exercitate de Nordul mondial industrial asupra țărilor din Sud. Înțelesul de geocultură este examinat în contextul concepțiilor sistemului mondial și se leagă de problemele geopolitice globale și de cele geo-economice².

Prin geocultură, Wallerstein înțelege o metodologie culturală a organizării spațiului mondial și evidențierea societăților, în care intră nucleul bogat civilizațional al lumii existente, societățile rămase la periferie, cele excomunicate, precum și societățile care au rolul de așa-zise semi-periferii. El utilizează conceptul de geocultură în calitate de sinonim al presiunii pe care o exercită Centrul industrial al sistemului mondial capitalist la adresa periferiei agrare, care asigură o legitimare ordinii mondiale globale prin intermediul cerințelor de dezvoltare și modernizare națională. Geocultura în înțelesul lui I. Wallerstein și adepților săi este interpretată ca fiind exercitarea influenței pe care o desfășoară fostele metropole ale sistemelor coloniale asupra ex-coloniilor lor. Geocultura, conform lui I. Wallerstein, reprezintă viziunea culturală a sistemului mondial dominant capitalist, care a fost și rămâne liberalismul. De aceea geocultura, consideră reputatul cercetător american, dispune de un caracter planetar. El consideră că geocultura reprezintă o formă de proiectare geopolitică.

Francis Fukuyama: „sfârșitul istoriei” ca un triumf al liberalismului

Wallerstein și-a elaborat teoria în anii 70-80 ai secolului XX. Politologul și sociologul american Francis Fukuyama³ publica articolul „Sfârșitul istoriei?” în publicația *National Interest* în anul 1989, în care prezenta o perspectivă inedită pentru lumea contemporană. În articol se spune că prăbușirea comunismului a însemnat victoria universală a democrației. După victoria asupra fascismu-

lui de la mijlocul secolului a sosit și ceasul victoriei asupra comunismului. În consecință, globalizarea, așadar, nu ar fi fost posibilă fără căderea comunismului, care a permis extinderea piețelor către jumătatea cealaltă a lumii. La baza globalizării există o gândire economică de tip neoliberal. În lucrarea sa *Statul puternic. Guvernanța și ordinea mondială în secolul XXI*⁴, prin care identifică Statele Unite ca „noul imperiu” ce se regăsește în logica politicii americane de după 11 septembrie 2001, când își asumă responsabilitatea ca să gestioneze statele slab dezvoltate, fie transmite această misiune în mâinile comunității internaționale. Teza lui F. Fukuyama – a „sfârșitului istoriei și a ultimului om” reprezintă paradigma armoniei și unității umane.

S. Huntington⁵: unificarea omenirii prin teoria „ciocnirii civilizațiilor”

După cinci ani de la apariția articolului care l-a consacrat pe F. Fukuyama, unul dintre cei mai redevutabili politologi contemporani și specialiști din politica internațională, Samuel Huntington⁶, a publicat în revista americană *Foreign Affairs* articolul „Clash of civilizations”⁷ (*Ciocnirea civilizațiilor*). În anul 1993 articolul a reprezentat o replică la adresa articolului extrem de sonor a lui F. Fukuyama. Mai târziu, reputatul politolog american își lansează cartea *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale* (1998), în care analizează descriptiv, explicativ și predictiv dinamica și structura sistemului internațional, prin prisma „paradigmei civilizaționale”. Astfel modelul lui Huntington reprezintă o alternativă viabilă la modelele anterioare, structurate pe: a) bipolarității; b) al statelor; c) al unității și armoniei ideologice (Francis Fukuyama) și d) al haosului, al „statelor greșite” (Brzezinski, Patrick).

Teza principală pe care o formulează S. Huntington reprezintă o alternativă la modelele tradiționale, consacrate, sau ideologice. El avansează soluția culturală și civilizațională și consideră că sistemul internațional a devenit multipolar și multicivilizațional, iar identitatea cultural-civilizațională modelează tendințele coezive și respectiv conflictuale de după Războiul Rece. Totodată, Huntington anticipează că viitoarele conflicte internaționale vor fi declanșate „mai degrabă de factori culturali decât de economie sau ideologie”⁸, de-a lungul unor „falii intercivilizaționale”. Statelor care vor fi „sfâșiate” de respectivele falii li se anulează în mod decisiv orice efort de menținere a coeziunii și unității. Pe de altă parte, se consideră ca fiind sortite eșecului încercările unor state de a se îndepărta artificial de blocul civilizațional căruia îi aparțin în direcția altora. Asumpțiile principale ale teoriei lui Huntington care reclamă structura și centrele de putere ale sistemului internațional se bazează pe două idei majore. Prima afirmă că, dacă în perioada „războiului rece” conflictele observabile, la nivel internațional, au avut loc într-un registru ideologic, după 1989 aceste conflicte au fost înlocuite de cel al civilizațiilor. Huntington consideră că în locul statelor au apărut civilizațiile ca actori principali ai sistemului internațional, care-s adevărate centre decizionale, ce dispun de capacitatea de a remodela structura întregului sistem internațional. După prăbușirea comunismu-

lui, civilizațiile se afirmă tot mai pregnant pe arena internațională, fapt care determină conflicte între ele, iar acestea se exprimă de-a lungul unor „falii” care le separă. Din punct de vedere al reformulării dinamicii sistemului internațional, principalele conflicte se vor desfășura între Occident și civilizațiile islamică și confucianistă.

Migrația. Există o diversitate acceptabilă a migrației în lumea de astăzi:

a. externă (*outmigration*) = pune accentul pe spațiul unui stat marcat sau pe unitatea acestuia administrativă;

b. internațională (*inter-national*) = pune accentul pe un punct de plecare și pe un punct terminus. Aceasta respectă normele internaționale și este responsabilă față de instituții, presupune mișcarea între statele-națiuni iar fenomenul este desemnat precis politic și juridic;

c. transnațională;

d. transfrontalieră.

Marile teorii contemporane (F. Fukuyama, S. Huntington) abordate de A.P. Țăgankov

Problema pe care o dezbate Andrei Țăgankov se prezintă destul de nefirească pentru știința politică rusă și relațiile internaționale, însăși abordarea analitică este una neobișnuită. În primul rând, cartea se arată a fi una interesantă și prețioasă grație opiniilor exprimate și ipotezelor avansate de autor. Țăgankov se axează pe tradițiile constructivismului, își propune să analizeze operele lui F. Fukuyama și S. Huntington⁹, care au supărat și suprasăturat cititorul rus, stabilindu-și ca întrebare: cum ideile elaborate într-o anumită și singură cultură (SUA), sunt percepute într-o alta (în Rusia). În esență, cartea nu-și propune să decripteze concepțiile celor doi autori. A. Țăgankov îndrăznește să intre în natura relațiilor ruso-americane și să demonstreze că un anumit postulat enunțat într-o țară poate să fie interpretat direct proporțional într-o alta. În consecință o atare neînțelegere poate produce un „dialog al surzilor”. Și aceasta în virtutea faptului că „Rusia a fost relativ deschisă ideilor occidentale”, iar după ce „liderul sovietic M.S. Gorbaciov a proclamat o nouă epocă în relațiile cu Occidentul, această deschidere a atins cel mai avansat punct al deschiderilor”¹⁰.

Articolele lui F. Fukuyama și S. Huntington au fost selectate nu întâmplător ca exemple. Aceste lucrări sunt foarte bine cunoscute cititorului rus. În Rusia au fost traduse și publicate în câteva reviste, articolele au fost dezbătute în cadrul mai multor discuții, conferințe, seminare. În fine, „Sfârșitul istoriei?” și „Ciocnirea civilizațiilor” sunt des citate și incluse în programele școlare de pregătire a politologilor, specialiștilor în domeniul relațiilor internaționale. După cum scrie A. Țăgankov, Fukuyama și Huntington reprezintă două tipologii distincte, contradictorii („ideale”, conform lui Weber) ce se referă la ordinea mondială¹¹, elaborată de autorii occidentali. Doar că nici la sfârșitul anilor 1980, când a apărut articolul lui Fukuyama, nici după 15 ani ideile celor doi „vizionari” din sfera politologiei nu au fost receptate corespunzător în spațiul public rusesc și nici în mediul academic al Rusiei. De ce?

Cartea începe cu o analiză a situației care dominează în Occident și care a influențat ambele articole, arătând că proiectele legate de ordinea mondială, propuse de Fukuyama și Huntington, au apărut

într-un context anume legat de situația ce s-a configurat ca urmare a „războiului rece” și a percepțiilor contextuale ale Occidentului¹². Fukuyama a ilustrat foarte bine starea de optimism care se instalase în Europa și SUA, care însoțeau procesele de restructurare ale URSS de la sfârșitul anilor 1980. Pe de altă parte, Huntington, a cărui lucrare apare la începutul anilor 1990, a reacționat față de o altă realitate, cea legată de conflicte (inclusiv în Europa care mai devreme era liniștită), accentuarea presiunilor demografice din partea țărilor africane și asiatice, războiul din Golful Persic. Toate evenimentele indicate sunt oglindite în lucrările autorilor occidentali, iar „Sfârșitul istoriei” și „Ciocnirea civilizațiilor” au reprezentat concentrația dominantă a stării reflexive și au fost modelele valabile după care s-a ghidat elita intelectuală occidentală.

În schimb, articolele publicate de Huntington și Fukuyama au coincis cu o altă stare în Rusia. Apărută în apogeul procesului de restructurare a URSS-ului, lucrarea lui Fukuyama a fost privită de către cercetătorii ruși ca fiind fără alternativă (B. Kapustin), alții (K. Gadjev) au văzut o tentativă a Occidentului de-a inaugura și a dezvolta jocuri geopolitice¹³. Atunci când lucrarea lui Huntington a apărut în limba rusă, deja intelectualii ruși se ciocniseră de o problemă: cum trebuie abordate conflictele care se aprind, inclusiv în spațiul post-sovietic. Politologul american „sugera”: trebuie să fie inițiată cooperarea cu țările din Occident. În același timp, el considera că amenințarea principală reiese din partea țărilor islamice și a Chinei. Ca rezultat scenariul „ciocnirea civilizațiilor” a fost declarat în Rusia că provoacă războiul și dușmănia în Eurasia.

Politologul rus A. Țăgankov analizează în detaliu afirmațiile legate de concepțiile lui Fukuyama și Huntington, pe care au insistat reprezentanții anumitor grupuri din cadrul elitei intelectuale din Rusia și demonstrează că ambele abordări americane nu sunt înțelese absolut deloc de cei care atacă subiectele, că, în fapt, pe toți îi caracterizează subiectivismul și că sunt lipsiți de un spirit analitic mai complex. Războiul rece îi putea conduce pe Mihail Gorbaciov și pe adepții săi înspre un

„colaps al civilizației umane”. Ambele superputeri purtau o responsabilitate pentru confruntare și pentru sfârșitul acesteia, conștientizând întregul pericol al situației și au făcut concesii una alteia. De aceea ei nu puteau să recunoască victoria Occidentului și vorbeau despre „parteneriatul strategic”. Fukuyama tratează sfârșitul „războiului rece” ca pe o victorie a Occidentului. Iar aici poziția liberală a cercetătorului american este similară abordărilor pe care o exprimă realiștii: victoria este unilaterală¹⁴.

După prăbușirea Uniunii Sovietice și concentrarea puterii politice în mâinile politicianilor pro-occidentali, ideile lui Fukuyama ar fi trebuit să fie solicitate. În anul 1992, prin intermediul publicației *Nezavisimaja gazeta*, el a făcut un apel către cititorul rus: s-a pronunțat împotriva ideii „existenței obiective a intereselor naționale”, care, mai mult decât atât, s-ar exprima geografic. În contrast Fukuyama sublinia rolul modernizării, făcând referire, chiar dacă contextual era neavenit, la exemplul Turciei după prăbușirea Imperiului Otoman, dar și la experiența postbelică a Germaniei și Japoniei¹⁵. Era o perioadă foarte grea pentru Rusia, pentru că ea suporta consecințele strategiei guvernamentale a „terapii de șoc”, iar în proxima vecinătate au început să apară conflictele. Abordarea lui Fukuyama nu s-a „auzit”. Mai târziu, la putere s-au instalat „etatiștii”, care i-au schimbat pe pro-occidentali, iar aceștia au deschis o largă dezbatere legată de problema intereselor naționale, a factorilor care motivează realizarea acestora, a apariției sistemului relațiilor internaționale, dar au și abordat strategia de politică externă a Rusiei¹⁶. Punându-se în acord cu Fukuyama, dar și cu liberalii ruși, în ceea ce privește relativa necesitate a economiei de piață, etatiștii au subliniat în primul rând importanța edificării unui stat puternic. Ei susțineau că succesul Turciei și al Germaniei este cauzat nu numai paradigma modernizării țării la care au apelat, ci și a atenției sporite pe care țăările respective au acordat-o diasporei și conaționalilor din străinătate. Dezvoltând această idee, etatiștii au indicat importanța spațiului postsovietic pentru Rusia. Ei au deliberat mult mai energic asupra concepției lui Fukuyama, pe care au privit-o ca

una care atentează la adresa intereselor rusești¹⁷.

Un scenariu similar a fost observat și în ceea ce se referă la înțelegerea textului lui Huntington, cu toate că acesta, în comparație de Fukuyama, vorbea despre unicitatea, nicidecum despre universalitatea culturii occidentale. Conform lui Huntington civilizațiile ar urma să schimbe statele ca unități structurale de bază în sistemul politic mondial. Analizând cum a fost receptată concepția lui Huntington în Rusia, A. Țăgankov evidențiază două grupuri în cadrul elitei intelectuale ruse. Prima, „globaliștii”, care este orientată către întreaga lume și constă din politicienii prooccidentali, în mare parte liberali și social-democrați, iar cea de a doua este cea a „etatiștilor”, orientată către Rusia.

Note

1 This has an immediate impact on the states. On the one hand, it weakens them, as more and more units seek to secede if they think it economically advantageous. But on the other hand, the states are more important than ever, as the populations seek refuge in state protectionist policies (keep my jobs, not yours). State boundaries have always been changing. But they promise to change even more frequently now. At the same time, new regional structures linking together existing states (or their sub-units) – such as the European Union (EU) and the new South American structure (UNASUR) – will continue to flourish and play an increasing geopolitical role. Immanuel Wallerstein, *Global Turmoil in the Middle Run*, Agence Global, Jan. 1, 2013, <http://www.iwallerstein.com/global-turmoil-middle-run/>.

2 I.Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991 & Wallerstein I. *After Liberalism*. New York: New Press, 1995.

3 F.Fukuyama e consultant al corporației RAND de la Washington (circumscripția Columbia), fost adjunct al directorului statului major de planificare politică de pe lângă Departamentul de stat al SUA. Principalele lucrări: „Prioritatea culturii”, „Confucianismul”, „Viitorul federalismului”, „Sfârșitul istoriei și ultimul om”, „America la rascruce - Democratia, puterea și moștenirea neoconservatoare”, etc.

4 Фукуяма, Ф. *Сильное государство: Управление и мировой порядок в XXI веке*: [пер. с англ.] / Фрэнсис Фукуяма. — М.: АСТ: Act Москва: Хранитель, 2006// *Francis Fukuyama, State Building: Governance and World Order in the Twenty-First Century*, pag.161

5 Huntington, Samuel H., *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, Antet, București, 1998

6 S.Huntington este director al Institutului de cercetări strategice a Universității Harvard din SUA, autor al cărților *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale* (1996). S.Huntington exercită o influență sporită asupra strategiei politice a SUA. În decursul anilor 1977-1978 a activat în administrația prezidențială a SUA având calitatea de consilier al Consiliului de securitate națională a SUA. Cărțile reprezentative: „Conservatismul ca ideologie”, „Puterea politică SUA/URSS. O analiză comparativă” (în comun cu Z.Brzezinski), „Dileme globale”, etc.

7 Huntington, Samuel H., „*The Clash of Civilizations?*”, în *Foreign Affairs* 72(3), pp. 22-49, 1993.

8 Huntington, Samuel H., *Op.cit.*, p. 136

9 Marina Lebedeva, doctor în științe politice, *Ideile americane văzute prin ochii rușilor*// *Американские идеи глазами россиян*, <http://www.intertrends.ru/seventh/017.htm>

10 Fukuyama F. *The End of the History?* // *The National Interest*. 1989. № 16. P. 3-18.

11 Huntington S.P. *The Clash of Civilization* // *Foreign Affairs*. 1993 (Summer). P. 22-49.

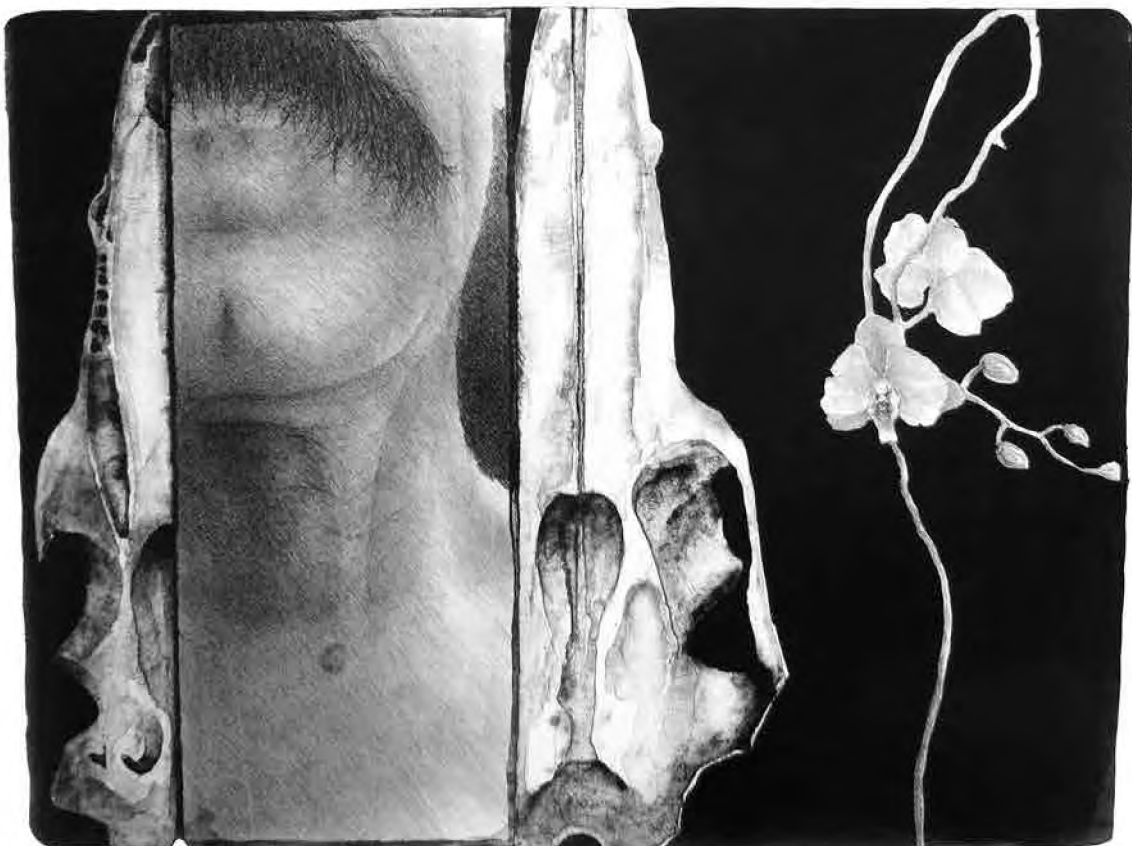
12 Andrei P. Tsygankov. *Whose World Order? Russia's Perception of American Ideas after the Cold War*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame, 2004. 205 p.// Andrei P.Țăgankov, A cui este ordinea mondială? Ideile americane în Rusia după „războiul rece”, Universitatea Notre Dame, 2004, pag 41.

13 Idem, pag.44

14 Conceptul de „ordine mondială” (world order) este unul central în cartea lui A.Țăgankov. În Rusia viziunile lui F.Fukuyama și cele ale lui S.Huntington nu sunt examinate ca reprezentări ale „ordinii mondiale”, ci ca pe niște abordări americane care revendică poziționarea unilaterală și care ar avea ca scop reglementarea problemelor globale

15 Andrei P. Tsygankov. *Whose World Order? Russia's Perception of American Ideas after the Cold War*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame, 2004. 205 p.// Andrei P.Țăgankov, A cui este ordinea mondială? Ideile americane în Rusia după „războiul rece”, Universitatea Notre Dame, 2004, pag.14

16 Idem, pag.3



Herman Noordermeer

Fragment din fața mea cu craniu și floare (2011), litografie, 65 x 85 cm

Arta care ne desparte (I)

Oana Pughineanu

În noiembrie 2014, primarul orașului Baia Mare, Cătălin Cherecheș, invită studenții de la UAD pentru a picta un zid ridicat în 2011, un zid înalt de trei metri, menit să împrejmuiască blocurile în care trăiește o comunitate săracă, în mare, formată din rromi. Dacă în 2011 justificarea primarului în ceea ce privește construirea zidului, îi viza pe copiii care ar fi fost feriți, în acest fel, de accidente de mașină, în 2014, discuția ia o altă turnură: „Este o chestiune care ține și de subtilitatea celor care privesc această lucrare de artă. Din acest moment nu mai putem vorbi despre un gard sau un zid, ci despre o operă de artă care intră sub incidența drepturilor de autor. Așadar, acest gard nu va mai putea fi demolat fără avizul Ministerului Culturii, necesar pentru a demola sau a distruge o operă de artă... Cred că în acest moment putem vorbi de un obiectiv turistic, despre un loc de pelerinaj, un loc unde putem să aducem turiști ca să vadă că nu am făcut lucruri rele, ci un lucru bun și frumos. Nu poate vorbi nimeni despre un zid de beton, ci despre o operă de artă. În rest, avem porci, avem caracatițe, scafandri, elefanți, pești, broaște țestoase... în funcție de societatea în care trăim”. Primarul continuă: „O opera de artă va fi în viitor și mutarea celor care locuiesc aici. Sunt dornic să fiu un foarte bun artist în a-i muta, om cu om și cred că lucrurile vor fi pozitive pentru oraș atunci când aceste blocuri vor avea o altă față. ... Voi fi cel care va conduce buldozerul, dacă este cazul, cel care va da cu mătura, cel care va elibera o zonă de mizerie și saracie care a deranjat foarte multă vreme orașul”.

Cu siguranță recunoaștem, în cuvintele primarului tema care a însoțit în Occident, ceea

ce Foucault numește „nașterea biopoliticii”: asocierea dintre „închidere” - „salubritate” - „înfrumusețare”. Ceea ce însă este nou, în genul acesta de discurs, este apariția unei instanțe de putere care deși a fost mereu prezentă, pe lângă puterea medicală și cea polițienească, tinde să devină, nu neapărat o superputere, dar un mediu în care și prin care toate celelalte forme de putere, fie și simbolică, se legitimează în societate și pot interacționa. Câțiva cercetători francezi, numesc acest mediu „juridicizarea politicului”. O inflație de norme care devin reguli și de reguli care devin norme, produsă de o trecere de la „statul producător, la statul reglementator”. Inflația acestei juridicități care în parte e rezultatul unei politici de unire a piețelor, este, la nivel social, semnul sau simptomul, unei modificări profunde în ceea ce privește gândirea comunității. Contractul social clasic devine o „contractualitate” între antreprenori. Bruno Jobert observă că „declinul autorităților tutelare poate face ca judiciarului să-i fie încredințată sarcina de a elabora soluții acceptabile în contexte de incertitudini, chiar indecidabilitate”. „Această contestare a caracterului tutelar a acțiunii publice este inseparabilă de declinul marilor doctrine care vedeau într-o acțiune publică luminată de știință garanția unui progres fără sfârșit. Dar dispariția unor mari puncte de reper, emergența unui noi forme de mobilizare și implicațiile ambigue ale inovațiilor științifice fac să apară dileme, conflicte cărora politicul va tinde să le caute soluție pe scena judiciară ... Totuși legăturile acestor instituții cu criza statului tutelar se dovedesc a fi foarte ambigue. În concurența lui cu alte instituții publice, judiciarul se poate sprijini pe un curent puternic care

refuză de acum să considere că reprezentările statului ar avea monopol în definirea interesului general”.

Cu ajutorul recursului la juridic, un actor social, un cerc activist sau chiar o figură politică (cum e cazul de față), poate duce o „negocieră” care are un dublu rol: de a atesta obiectul negocierii și de a stabili „starea de excepție”. Astfel zidul, este când construcție edilitară, când obiect de artă. Juridicului (sau simplul apel la juridic) îi revine rolul de a stabili tipul de existență al obiectelor, sau chiar aducerea lor în existență (amintim doar faimosul caz al Păsării lui Brâncuși supusă unui proces prin care ea este recunoscută drept obiect de artă și nu obiect utilitar). Atât câmpul politic, cât și cel artistic au nevoie de această atestare-legitimare (simpla atestare poate deveni practic legitimator), înainte de a intra într-o relație de reciprocă susținere sau respingere. Juridicul este pentru politic („să lăsăm justiția să facă dreptate”, „să lăsăm justiția să își urmeze cursul”) ceea ce muzeul sau curatorul este pentru muzeul de artă. O decizie în instanță, mai degrabă decât o valoare morală recunoscută într-o societate sau o valoare estetică acceptată într-o comunitate artistică poate transporta lucrurile din lumea banală în cea Ființei. Atitudinea confuză a artiștilor plastici, care, practic, nu au văzut, inițial, în propunerea primarului nimic „putred” este revelatoare în acest sens. Nu este vorba aici doar de mult dezbătuta autonomie a artei, care în continuare, poate justifica demersuri artistice dintre cele mai bizare, ci tocmai de atracția pe care o exercită acest miraj al „transfigurării banalului”, care funcționează fie ca „vorbărie mitologică”, suprapunind o nouă conotație peste una istorică ce se dorește ștersă (opera de artă, peste un gest discriminatoriu), fie este un eșec al acestei vorbării, lăsând lucrurile să planeze într-un dublu sens sau o ambiguitate pe care juridicul este chemat să o clarifice.

Multe voci de critici și artiști au subliniat relația de subordonare pe care arta o are față de politic în societățile capitaliste. Ea se realizează în mai multe feluri, de la cele mai evidente, până la cele greu de detectat chiar pentru artiștii însăși, prinși în mrejele unei arte „implicate social” dar care, după cum vom încerca să arătăm îi este imposibil să depășească „jocul cu arhiva”, sau o simplă reproducere mai mult sau mai puțin ready made a unei realități total controlată de politic (spre deosebire de anul 1917 când celebrul pisoar producea indignare, acum ready-madeurile devin chiar ființele umane, refugiații pe care unii artiști îi reproduc și îi expun fără niciun fel de „transfigurare” în afară de cea impusă de materiale). Ipoteza de la care pornim este că arta ocupă un loc de intermediar între real și virtual. Nu e vorba atât de „transfigurarea banalului” care presupune o rămășiță de „ideal”, oricât de banalizat ar fi, ci, în special în cazul artei care se vrea „politică”, preluarea unor bucăți de real care prin reproducere și muzeificare devin mărfuri (chiar un soi de „mărfuri mentale”) intrând într-un circuit de imagini decontextualizate, fragmentate dar care pot fi folosite ca „semnale de alarmă” și în același timp ca „amusement park” așa cum se întâmplă bunăoară în Dismalandul Banksy (un adevărat amusement park al semnalelor de alarmă).



Herman Noordermeer

Fețe pierdute (2014), litografie, 145 x 115 cm

Departe de lumea înlănțuită

Ani Bradea



Urcușul e abrupt, de la drumul asfaltat povârnișul pietruit pare să ducă direct în cer. Drumul e plin de bolovani, de dimensiuni destul de mari, astfel că unei mașini joase, de oraș, i-ar fi imposibil să-l urce. Ar reuși un autoturism de teren, ori alte utilaje greoaie. La pas e destul de obositor, dar promisiunea pe care ți-o dă linia orizontului unită cu dealul, imaginea unor norișori albi, pufoși, așezați jos, în vârful pantei, e destul de motivantă. Doar că, odată ce ai ajuns în vârf, nici vorbă de nori și cer la o lungime de braț, în schimb priveliștea care se deschide îți taie răsuflarea, sacadată oricum de greutatea urcușului. Dincolo de coama dealului se întind pășuni joase, prăvălite printre alte și alte coline, inundate de covoare de ferigi și pâlcuri de mestececi, mărginite de codri nesfârșiți, de un verde tot mai întunecat, pe măsură ce se pierd departe, cine știe cât de departe...

În tot acest tărâm, ce pare ireal, doar stâlpii de înaltă tensiune și cele câteva gospodării, vreo patru-cinci, amintesc de civilizație. La distanțe de sute de metri, sau chiar kilometri una de alta, casele acestea par mai degrabă piese de puzzle uitate pe o planșă cu o imagine străină, diferită, de un uriaș distrat. Nu, nu este o localitate în adevăratul sens al cuvântului, e doar un cătun care ține de o localitate, poate la fel de împrăștiată, dar străbătută totuși de un drum asfaltat. Aici, în cătunul de peste deal, nu există apă curentă, canalizare, cabluri de telefonie, internet sau televiziune, nu există nici măcar semnal pentru rețelele de telefonie mobilă, singura facilități modernă fiind curentul electric. În rest, izolarea de lume e desăvârșită. Aflu că doar două dintre aceste case mai sunt locuite și mă întreb cu groază cum ar fi o viață trăită într-o singurătate aproape permanentă. Pentru noi, cei trăitori în meandrele civilizației, în stresul cotidian al orașelor noastre, în nesiguranța noastră de zi cu zi, uneori mai înfircoșătoare în perspectivă decât adâncurile codrilor negri, poate fi relaxant și revigorant să ne retragem din când în când într-un astfel de loc. Dar asta poate doar vara, în vacanțe, și, desigur, vremelnic. Iarna, când drumul de piatră și potecile prin ferigi se acoperă de zăpadă (bănuiesc că aici zăpada nu e

doar o pânză subțire de mazăgă, întinsă ca untul pe pâine), ce fac oare cei din casele de aici, din cele două case locuite? Până la cel mai apropiat magazin, pe șosea, să tot fie vreo zece kilometri. Iar locuitorii cătunului, aflu și acest lucru, sunt oameni în vârstă. În una dintre case, alături de o bătrână trăiesc fiica și nepoata ei. Au fost lăsate acolo de către bărbatul, cap de familie, care s-a dus în lume să câștige bani.

Peisajul paradisiac îmbie la plimbare, aerul tare, înmiresmat, îmi umple plămâni într-o explozie de energie, astfel că nu simt nici oboseala, nici vântul, nici soarele care-mi arde umerii. Merg mai departe prin nesfârșite colonii de ferigi până când, brusc, îmi răsar în cale trei cruci, cu mormintele lor odihnindu-se la umbra unor arbori falnici, în fața cărora de despart, ca dintr-un sfeșnic, brațele albe ale unui mesteacăn uscat. Cele două crengi, pornite din aceeași tulpină, par a avea cu adevărat rol de lumânări. În satele izolate ale Transilvaniei se întâlnesc frecvent astfel de „cimitire private”. Desigur, dacă ne raportăm la normele impuse de legislația specifică, amplasarea mormintelor în afara spațiilor aprobate în acest scop este sancționabilă. Practica aceasta însă nu aparține doar de domeniul trecutului. În locuri precum acesta, oamenii continuă să trăiască și să moară fără a ieși dintr-un *macondo* dincolo de care habar nu au ce se întâmplă.

Am cunoscut o femeie care, la treisprezece ani de la revoluția din 1989, a coborât din cătunul ei pentru un drum la primăria de care aparținea, după ce fiul său, cel care se ocupa de problemele curente legate de administrația locală, a plecat să muncească în străinătate. Nevoită fiind, bătrâna a bătut drumul lung până la primărie. Ajunsă acolo a vrut să-i vorbească primarului, numai că vestea schimbărilor politice nu ajunsese până la ea, astfel că s-a adresat unui funcționar cu o natură debordantă întrebând: „Tovarășul președinte este aici?” Uluiala de pe chipul funcționarului se poate lesne ghici.

Depopularea satelor este un fenomen tot mai răspândit, nu doar în Transilvania. Simultan cu scăderea numărului populației, România înregistrează o tendință tot mai pronunțată de îmbătrâ-

nire demografică. În primul rând, vina o poartă fenomenele migratorii. Scriam despre acest aspect și în articolul publicat în numărul anterior al revistei. Apoi, o problemă demnă de luat în calcul ar fi și sporul natural negativ. Natalitatea este tot mai redusă în raport cu o mortalitate ridicată. Potrivit datelor furnizate de Institutul Național de Statistică, la 1 ianuarie 2017, față de aceeași dată a anului 2016, numărul decedaților a depășit numărul născuților vii cu 68.061 de persoane. Efectul cel mai puternic al acestor tendințe demografice se manifestă în mediul rural, acolo unde îmbătrânirii populației, emigrației, li se adaugă și o migrație internă rural-urban. Același Institut Național de Statistică, raportându-se la momentul de început al anului curent, arată că populația urbană este majoritară în România, în proporție de 53,6%. Chiar dacă, în general, procesul îmbătrânirii demografice s-a adâncit, în ultimul an înregistrându-se o creștere a populației vârstnice de 65 de ani și peste, fenomenul este mult mai alarmant în mediul rural, ceea ce a dus la o adevărată pustiire a satelor.

Soluțiile ar putea veni odată cu formularea unor politici benefice, fie ele demografice, economice ori sociale. Politicile demografice au rezultate pe termen lung, doar că, până în prezent, ele s-au manifestat mai degrabă ca politici de protecție socială, ceea ce ar putea explica lipsa unor rezultate semnificative. Cât privește politicile economice, este evident faptul că evoluțiile demografice din România au, în mare parte, cauze economice. În opinia unor specialiști, politicile care stimulează o dezvoltare regională generează externalități pozitive, iar acestea pot contribui la diminuarea cauzelor generatoare de tendințe demografice nefavorabile. Politicile sociale ar trebui să țină cont de faptul că, la nivel național, doar jumătate din populația activă contribuie la fondurile de asigurări sociale, procent care în mediul rural este mult mai mic. Și nu în ultimul rând, statul ar trebui să creeze oportunități economice pentru ca românii plecați să muncească prin lume să-și poată investi banii câștigați, la ei acasă. Sprijinirea micilor fermieri, cărora li s-a facilitat accesul la banii europeni, prin mărirea, în acest an, a numărului de proiecte eligibile, este un pas bun, dar doar unul de început. Infrastructura continuă să fie dezastruoasă, accesul spre zonele mirifice, ca acest cătun uitat spre care m-au purtat pașii în final de august, undeva la granița dintre județele Bihor și Cluj, este mult îngreunat din pricina drumurilor proaste. Și nivelul de civilizație al celor ce încă mai locuiesc acolo, de asemenea. Încurajarea investițiilor în agroturism ne-ar putea face pe noi, cei prinși în canoanele unei vieți (prea)modernizate, să evadăm din când în când *departe de lumea înlănțuită* (parafrazându-l pe Thomas Hardy).

Citeam deunăzi despre un sat din Provence, unde un scriitor american s-a retras să lucreze în liniște, gustând calmul unei existențe patriarhale, ca o întoarcere în timp. Îndrăgostindu-se iremediabil de acel ținut, a scris mai multe cărți în care face o extraordinară reclamă turistică zonei. Mă gândeam: oare noi nu avem sate fermecătoare, obiceiuri și tradiții atractive pentru străinii care ne-ar putea vizita? Ba da, sunt convinsă că da! Numai că, înainte de toate, este necesar să desțelenim drumuri de acces pentru aceștia, fie ele pe pământ ori prin aer. Iar aici mai sunt multe, extrem de multe de făcut.

Experimentalism în repertoriul de operă

Alba Simina Stanciu



Orfeu și Euridice

Prezent într-un context în care regia de operă devine o tentativă continuă de a „pune în imagine” cele mai stranii și ascunse fantezii ale artiștilor vizuali și ale regizorilor de avangardă, într-un anturaj în care așteptările audienței culte se despart din ce în ce mai mult de pretențiile referitoare la „corectitudinea” – atât din punct de vedere stilistic cât și dramaturgic-muzical – montării unei partituri aparținând repertoriului pre-clasic, clasic sau romantic, regizorul italian Romeo Castellucci apare ca un recent punct de referință în vâltoarea fenomenului reteatralizării operii.

Spectacolul de operă absoarbe în continuare ideile regizorale din sfera teatrului, personalități cu experiență vastă în manevrele scenice ce oferă prioritate interdisciplinarității, imaginii (genos influențată de tehnica *multi-media*) și mai ales consistenței plastice a coordonatelor spectaculare. În perimetrul european, decadelor '80 și '90 cunosc o tendință galopantă în direcția unei veritabile „rescrieri scenice” adresată textului muzical. Procesul este datorată noilor generații de regizori germani (care apar fie ca figuri contestate ale tradiționalismului spectacolului de operă, fie „ produse ” directe, fie influențați de pilonii acestor demersuri reformatoare, Wieland Wagner, Walter Felsenstein sau Bertolt Brecht) care se impun pe scenele occidentale, Claus Guth, Calixto Bieito etc., sau regizori asociați cu *Regieoper* (sau opera de regizor) sau chiar reprezentantul acționismului vienez Hermann Nitsch. Aceștia propun viziuni artistice ce au ca obiectiv contemporaneizarea și în același timp aducerea unei noi dimensiuni spirituale sau filosofice subiectelor și muzicii operii.

Artist a cărui poetică și al cărui nume sunt sinonime cu fantezia imaginilor, cu referiri continue la artele vizuale și la activitatea Societății Raffaello Sanzio, cu idealul renașcentist al frumuseții umane unde perfecțiunea corpului este elementul prioritar, Romeo Castellucci dezvoltă – nu numai în spectacolul de teatru – expe-

rimente inedite asupra imaginii spectacolului muzical, care – la fel ca și teatrul său – are ca element prioritar corpul uman. Dacă teatrul său atrage atenția criticii internaționale în 1998 prin *Giulio Cesare*, continuând cu *Genesis* din 2000, *Hey Girl* din 2007 etc., spectacolul de operă creat de regizorul italian este orientat pe o dimensiune „superioară” a teatralității, datorată unei sporite consistențe spirituale a imaginii, corpului și a muzicii deopotrivă. Spectacolul de operă menține temele „obsesive” ale lui Castellucci prezente deja în teatrul său, investigarea subconștientului, vulnerabilitatea și frumusețea magică emanată de corp. Acesta dezvoltă și în zona muzicală coordonatele teatrale date de manevrarea imaginii plastice care reformulează – în mod leitmotivic – subconștientul, instinctul religios, pulsul vital, motorul vieții, erotismul.

Castellucci abordează un repertoriu larg din punct de vedere muzical stilistic, de la Claudio Monteverdi, Christoph Willibald Gluck, Richard Wagner sau Arnold Schoenberg până la reinterpretarea nonconformistă a lucrării lui Igor Stravinski, *Ritualul primăverii* etc. De pildă, în creația instrumentală a neoclasicului rus destinată dansului, Castellucci elimină în mod continuu orice congruență dintre imaginea asociată cu ideea de coregrafie și stilul muzical. Sunt încorporate interpretări prin formă ale dinamicii muzicale, ale pulsului său ritmic sau de timbralitate, adaptate printr-o stranie concepție coregrafică în care corpul este înlocuit de mașină, de discursul scenic mecanic creat ca organism funcțional menit să înlocuiască corpul performerului. Tot din sfera provocărilor aduse de diversitatea genurilor muzicale, Castellucci apelează la repertoriul de *lied* romantic al lui Franz Schubert, din care creează un spectacol-recitativ pliat pe programatismul muzical al romanticului austriac, peste care regizorul construiește un *ethos* teatral încărcat de straniețe. În operă, Castellucci intervine cu noi trasee dramatice prin care remodelează discursul

muzical, folosind procedee vizuale coordonate de expresivitatea corpului, a dansului, a sugestiilor produse de mișcare.

Il combattimento di Tancredi e Clorinda – operă aparținând barocului timpuriu, cu o textură muzicală și orchestrală dominată de amploarea sonoră specifică perioadei în care lucrarea a fost creată de Claudio Monteverdi – este montată în 2000, perioadă de continuare a procesului de transformare a strategiilor și imaginii regiei de operă. Este una dintre primele tentative de punere în scenă a unui text muzical de către Romeo Castellucci, în care intervine cu procedeele extrase din teatrul său, cu propriile soluții vizuale generate de experiența de plastician, de artist al imaginii.

În *Orfeu și Euridice*, regizorul folosește suportul muzical ca element de „susținere” pentru multiplicarea nivelurilor vizuale ale spectacolului, ale posibilităților de interpretare și decodificare a situațiilor ambigue derulate într-un anturaj virtual ce urmărește reproducerea imaginilor ce aparțin haosului mental. Opera lui Gluck apare ca un spectacol al halucinației și al visului, cauzat de funcționarea parțială a creierului în starea de comă în care este expus personajul principal feminin. Sunt menținute legăturile esențiale ale operei cu teme ce apar în lucrările teatrale ale regizorului, bazate pe conexiunea dintre funcționamentul biologic al corpului uman și artizitate, dintre materialul carnal care „produce” viața și fantezmele și imaginile interioare. Din nou, ca și în teatru, la Castellucci este vorba despre o concepție regizorală a operei, obținută ca produs al cercetării, ca un procedeu cu valoare medicală de urmărire a creierului. Evenimentele care sunt create „peste” firul dramatic al operei (libretul creat de Ranieri de Calzabigi în secolul XVIII) recompun – prin strategii scenice și investiții ale tehnicii *multi-media* – o situație reală, inspirată de cazul unei paciente aflată în stare de comă la spitalul Kranhenhaus Hietzing din Viena, care se transformă în personajul principal al operei, Karin Anna, care – la fel ca și Euridice – se pierde în labirintul de imagini din propriul subconștient. Astfel, opera lui Gluck, *Orfeu și Euridice*, devine o formulă specifică a regizorului italian de „punere în imagine” a substanței vitale a corpului și minții pacientei, demers spectacular susținut de caracterul arhitectural, metric și precis al muzicii compozitorului preclasic. Regia face continue trimiteri și creează punți de legătură cu mitul universal al lui Orfeu, cu care conjugă procesul de cercetare al artistului în zona neurologică. Sunt construite idei dramatice noi, conturate scenic ca traduceri prin imagine, formă, sensibilități muzicale ale fenomenelor care se găsesc în abisul mental. Dramaticitatea muzicală a partiturii operei funcționează ca structură formală care oferă în egală măsură strictețe și libertate expansiunii vizuale montată pe traseele noi ale discursului dramatic, obținută – regizoral – fie în mod „intenționat”, fie ca întâlnire aleatorie de elemente artistice. Mesajul spectacolului gravitează în jurul iubirii, a loialității, a încrederii ca legătură substanțială a relațiilor interumane. Pe baza acestor teme, regia lui Castellucci este orientată către imagini dispuse în mod halucinant, căutând expresivități menite să depășească orice barieră lingvistică de comunicare a mesajelor sau de înțelegere a lor. Imaginea, melosul și subtilitățile vocii umane sunt fundamentale, efectul este anticipat de artist, stimulând evaluarea

propriilor emoții ce aparțin indivizilor ce compun audiența. Leitmotivul lui Castellucci, corpul, este din nou etalat în formula sa vulnerabilă (pacienta în stare de comă), acesta demonstrându-și frumusețea. Proiecțiile imaginilor – figuri sau siluete umane – funcționează ca valori ale teatralității spectacolului, sunt amestecate cu coduri vizuale, simboluri religioase, cu drumuri prin labirintul minții și al memoriei pacientei, univers în care apar în mod fragmentar imagini personale acumulate pe parcursul vieții (trimeri la un anumit spațiu sau la mai multe). Sunt implicate totodată simboluri ale psihanalizei, substanțe fluide, medii acvatice prin care personajele operei, Orfeu și Euridice, călătoresc prin imagini ce pendulează între planul real și cel mental. Spitalul apare ca un spațiu al luptei pentru viață, al tentativelor de salvare a materialului biologic și totodată locul în care substanța organică este absorbită în vid.

Diferită ca imagine și strategie artistică, dar menținând atitudinea experimentală din opera lui Arnold Schoenberg, în *Moise și Aaron* montarea este gândită pe baza texturii matematice a discursului sonor din zona celei de a doua școli vieneză, peste care Castellucci intervine cu rațiuni scenice direcționate de geometria spațială. Relațiile sunt determinate de echilibrul dat de contrastele celor două forțe ale spectacolului, personajele masculine, prin prisma cărora regizorul construiește situații și imagini care urmăresc incursiuni și investigații ale abisului mental. Revine formula sa specifică de manevrare a teatralității, prin aleatorismul imaginilor și a codurilor universale. Sunt din nou valorificate temele și sugestiile psihanalitice, legate de coduri religioase, prin care Castellucci construiește un *corpus* al spectacolului ca formă în continuă metamorfoză, cu consistență fluidă, într-un anturaj nedefinit. Teatralitatea are ca suport simboluri universale, coordonate de personajele care compun libretul operei, dinamizate de raportul antagonic dintre cele două forțe (*Moise și Aaron*), raport echilibrat de personajul colectiv, al grupului. Corul de israelieni este gândit – din punct de vedere regizoral – ca o entitate coregrafică, cu accent pe corporalitate expresiv plastică, sculpturală, ce se derulează pe fondul unei imagini – dominată de un efect vizual dat de

contrastul de tonuri și griuri neutre care subliniază dramaticitatea spațiului – care pendulează între vid și formă abstractă, în substanța căreia este concentrat suportul său filosofic.

Tema absorbției – fie grup, fie material solid – în vid este de asemenea valorificată de Romeo Castellucci în montarea operei lui Richard Wagner, *Parsifal*. Această idee apare ca un rezultat al fascinației regizorului italian pentru compozitorul romantic german, pentru permisivitatea oferită de partitura muzicală și mai ales de densitatea filosofică a subiectului, pentru fanteziile vizuale, plastice, pentru investigațiile minții umane, explorate prin imagine și formă. *Parsifal* apare – în egală măsură – o „punere în substanță scenică” a imaginii artistice și diafane a muzicii și pe de altă parte o trasare a unei punți de legătură între tema operei și simbolismul susținut de tendințele obsesive psihanalitice ale lui Castellucci. Imaginea scenei este vitalizată de corporalitatea interpreților, de compozițiile de grup care oferă infinite formule ale corpului individual statuesc, cu accent pe gesturi universale și alură atemporală. Concepția regiei mizează pe starea de „transă muzicală”, care manevrează dimensiunea halucinantă a imaginii și discursul teatral creat prin situațiile performențelor. Compoziția vizuală se află într-o permanență stare de tensiune, coordonată de disonanțele ascendente, de inflexiunile modulatorii și manevrele armonice ale partiturii lui Wagner. Impresia degajată de consistența densă a spectacolului apare ca o construcție cu rigoare matematică, coordonată de structura leitmotivică a temelor și a celulelor motivice ale muzicii, care fuzionează cu imaginea propusă de Castellucci. Este menținută contemporaneizarea „violentă” argumentată de structura vizual-muzicală pe bază de leitmotive (imagine sau linie melodică) care stimulează veritabile ecuații mentale destinate audienței. Din acest motiv „scriitura teatrală a muzicii” devine dependentă de impulsul de decodificare spațială. Regia și imaginea contopesc neîntrerupt simbolul și sensul religios cu muzica lui Wagner, filtrate prin codurile de imagine specifice lui Castellucci, prezente deopotrivă în spectacolul de teatru și extins în cel muzical, centrate pe ideea vulnerabilității umane. Imaginile redau abundența vegetală, un șarpe

viu, proiecții care rulează figuri ale personajelor politice, toate aceste elemente fiind coordonate de prezența corpului uman, care apare în scenă fie ca material cvasi-mecanic supus manipulării forțelor exterioare, fie ca personaj esențial al teatralității. Este vorba de o imagine scenică ce sugerează un interior mental, un posibil lăcaș al Graal-ului, al instinctului religios, al erotismului, toate traduse ca forme în continuă metamorfoză. Toate aceste sugestii sunt absorbite de vidul care absoarbe în mod magnetic grupul coristic și orice consistență materială. Textura creată de regizor consolidează formula wagneriană *Gesamtkunstwerk*, degajând spiritualitatea pentru care a militat în secolul XIX compozitorul german, care găsește o nouă formulă de eficacitate performativă în interpretarea regizorului italian.

Cea mai recentă producție, opera lui Wagner, *Tannhäuser*, din 2017, propune coduri vizuale ce mizează pe o încărcătură de forme, situații scenice, masă umană ce re-modelează în mod continuu teatral, dramaturgia muzicală. Spectacolul este dominat nu doar de rafinamentul și eleganța imaginii plastice, dar mai ales de densitatea de simboluri, decupaje de spațiu și suprapuneri de planuri spațiale având ca obiectiv multiplicarea nivelurilor teatralității. Prin imagine, Castellucci creează infinite dialoguri ale simbolurilor religioase, o entitate spectaculară ce unește prin formă și substanță spirituală Orientul cu Occidentul, în timp ce subliniază o alură medievală încărcată de forța convingerilor religioase, a valorilor superioare, a sacrificiului. Imaginea este sublimată de construcții de grup, de prezențe feminine, a căror prezență și acțiuni simbolice se derulează pe un fond cu consistență și precizia decupajului, create după rigori grafice, într-o cromatică ce subliniază conflictele dramatice și valoarea teatrală a cuvântului cântat. Regizorul interpretează tema iubirii prin formă și imagine, senzualitatea devenind o masă grotescă de material carnal viu ce se modifică continuu în forme compozite. Finalul (scena din Wartburg) este o imagine diafană, cu transparențe și materiale ușoare, cu un sfârșit apoteotic în care materia carnală a performerilor este treptat descompusă până la dispariție, formulă vizuală care subliniază ideile teatrale ale lui Castellucci, corpul, forma, frumusețea, erotismul, descompunerea.

Interesul regizorului Romeo Castellucci pentru montarea spectacolului de operă – accelerat odată cu decada 2000 – reprezintă unul dintre cele mai complexe materiale de studiu atât ale noilor direcții ale artelor performative și ale spectacolului de regizor, dar și a parcursului modului de primire a repertoriului cult din partea unui segment în continuă creștere al publicului. Este vorba de un spectacol – fie de operă, fie de teatru – adresat unui tip nou de tendințe elitiste, unui public inteligent pe de o parte, iar pe de altă parte, de investigații în domenii noi, de teatru sau muzică, aliniind genul operistic la formulele de teatralizare postmoderne. Făcând apel la domenii ca neuroștiințele, științe ale creierului, la căutări de noi soluții de accesare a sensibilității, noul spectacol de operă se aliniază pretențiilor individului contemporan.



Moise și Aaron

Academia Sighișoara 2017

Concert tematic: muze sau zâne?

Virgil Mihaiu



De la stânga la dreapta: Anna Weber, Aurelian Băcan, Andrea Duca, Marta Jimenez, Alicia Ruiz, Joaquin Diaz, Marie Trottmann în sala Barocă a Primăriei Sighișoara. Fotografie de Adrian Grosaru

Actualmente ființează pe Glob nenumăratele cursuri de vară și festivaluri dedicate tinerilor studioși într-ale muzicii. Printre acestea, *Academia Sighișoara* are un profil aparte. Înființată în 1993 de către violonistul româno-helvet Alexandru Gavrilovici, împreună cu flautista elvețiană Heidi Indermuehle, evenimentul a evoluat de la statutul de simplu curs de măiestrie la cel de complex festival internațional. Specificul academic se concretizează în cursurile predate de valoroși muzicieni și profesori timp de două săptămâni, în ambianța mirifică a superbeii citadele medievale din centrul României. Ele au însă și o componentă spectaculară, întrucât în fiecare seară sunt prezentate concerte, distribuite în trei locații: Sala Barocă a Primăriei, Biserica Mănăstirii și Sinagoga din Sighișoara. Însăși gala inaugurală a avut un caracter festiv, fiind dedicată împlinirii a 110 ani de la nașterea compozitorului Sandor Veress (n. Cluj 1907-d. Berna 1992) și centenarului nașterii lui Dinu Lipatti (n. București 1917-d. Geneva 1950). Destinul a vrut ca ambii muzicieni originari de pe pământul nostru să se fi stins din viață în Elveția, principala susținătoare externă a proiectului *Academia Sighișoara*. Acolo, la Berna, ființează Asociația *Cultura Viva* (președinte: același Alexandru Gavrilovici), ce conferă cadrul formal-organizatoric pentru desfășurarea manifestării sighișorene. Tot astfel se explică și tradiția ca data de debut a fiecărei ediții – 1 august – să coincidă cu Ziua Națională a Elveției.

Un element de bază al funcționării optime a acestui angrenaj, care presupune un imens efort organizatoric, îl constituie implicarea Academiei de Muzică *G. Dima* din Cluj, o instituție de învățământ superior de nivel mondial. Concret, directorul artistic Alexandru Gavrilovici beneficiază de eficientul travaliu al unui „sextet

managerial” alcătuit din Ioana Baalbaki, Andra Pătraș, Anamaria Stamp, Eszter Adorjani, Adrian Grosaru și Lorand Gabor. De asemenea, se cuvine elogiat rolul administrației locale a Municipiului Sighișoara (primar: dl. Ovidiu Mălăncrăvean), al Administrației Fondului Cultural Național, precum și al instituțiilor Swiss Sponsors' Fund și Pro Helvetia, în finanțarea acestui reper al vieții spirituale a Cetății.

O concretizare elocventă a valorilor artistice implicate în Academia sighișoreană a reprezentat-o concertul intitulat *Muze sau zâne?* – temă foarte stimulativă pentru tinerii compozitori români cooptați în proiect. Dar înainte de a le asculta lucrările, numerosul public ce umplea Sala Barocă a Primăriei Sighișoara avu șansa de a savura ciclul intitulat *Las Musas de Andalucia*, Op. 93, al compozitorului spaniol Joaquín Turina (1882-1949). Vorbim aci despre un distins reprezentant al curentului numit *naționalism muzical*, din Spania primei jumătăți a secolului trecut. Împreună cu Manuel de Falla și Isaac Albéniz, Joaquín Turina Pérez face parte din trinitatea de referință a impresionismului muzical hispanic. Lucrarea, concepută în 1942, a avut prima audiere la finele anului 1944, într-un concert la Radio Nacional de España, unde partitura pianistică fu interpretată de însuși compozitorul ei. În arhiva autorului există două pagini scrise de mână, redactate cu scopul de a fi rostite la acea premieră. Traduc frazele de început: „La prima vedere, pare straniu transferul muzelor eline pe pământ spaniol. Nu e, fără îndoială, primul voiaj pe care l-au făcut. În plus, eu intenționasem să le investim în costume andaluze. Scriind, îmi propusei două lucruri: să le dau un sens interpretativ foarte amplu și să le confer, de asemenea, o tentă sonoră variată în privința timbrurilor și combina-

țiunilor sonore, întrucât nouă momente cu sonoritate omogenă ar fi putut deveni monotone”. În consecință, ciclul se axează, programatic, pe evocarea în spirit andaluz a celor nouă muze antice, fiice ale lui Zeus și ale Mnemosynei (ca divinități alegorice inspiratoare și protectoare ale artelor și științei). În textul antemenționat, ele sunt definite de către compozitor, după cum urmează: „Clío – musa de la historia; Euterpe – musa de la música; Talía – musa de la comedia; Polimnia – musa de la oda; Melpómene – musa de la tragedia; Erato – musa de la poezia lírica; Urania – musa de la ciencia (= a științei); Terpsícore – musa de la danza (= a dansului); Calíope – musa de la poezia épica”. Fermecătoarea revărsare de peisaje sonore și de stări de spirit – oscilând de la evocarea quasi-bucolică, sau pasaje introvertit-meditative, până la temperamentale efuziuni ritmice sau celebrări imnive – generează un echilibru estetic plener. Ambiguitățile post-impresioniste, accentuate de recursul la pulsații ritmice incorporate fluxului melodic, precum și de motive și apogiaturi specifice folclorului acestei zone, dau sens intenției de hispanizare a mitologiei profesate de compozitor. Portretele sonore ale muzelor sale alcătuiesc un fel de pandant muzical la vraja arhitectural-coreografică a Sevilliei (locul nașterii lui Turina!).

Dar partitura ar fi rămas literă moartă, dacă nu ar fi avut șansa să fie interpretată de excelentul *Cuarteto Gernika* din Spania – format din Marta Hernando Jiménez/vioară, Andrea Duca/vioară, Alicia Salas Ruiz/violă & Joaquín Fernández Díaz/violoncel – împreună cu sensibilă pianistă clujeană Mira Gavriș. Omogenitate, dinamică echilibrată și comprehensiune față de mesajul operei sunt doar câteva dintre calitățile prin care cei cinci interpreți ne-au oferit o versiune de prim rang a ciclului semnat de Joaquín Turina. Ar mai fi de subliniat și intervențiile vocale ale sopranei finlandeze Petra Kukkamaki, adăugând echilibratelor configurații instrumentale un complement liric intonat în sublima limbă spaniolă (pe textul poetei Josefina de Attard). După o asemenea audiere, se poate conchide că tendința de valorizare a muzicilor tradiționale, manifestată în componistica liderilor de școli naționale – de la norvegianul Grieg până la armeanul Komitas, de la finlandezul



Herman Noordermeer
liografie, 115 x 145 cm

Căutarea (2014)

Sibelius la românul Enescu, sau de la lituanianul Ciurlionis până la bulgarul Vladiguerov – nu și-a pierdut din actualitate, cunoscând chiar un avânt aparte în sfera jazzului din ultima jumătate de secol.

În partea a doua a concertului, am savurat recente lucrări aparținând unor tineri reprezentanți ai noii școli componistice române. Alexandru Murariu (născut în 1989) se profilează ca un abil mânuitor al sugestiei și, totodată, al conciziei în scriitura muzicală. Prima dintre cele două miniaturi propuse de el, intitulată *Pasărea Măiastră*, trimite cu gândul – inevitabil – la capodopera sculpturală a lui Brâncuși. Pianul, clarinetul și harpa alcătuiesc portretul sonor al „protagonistei”, în timp ce un cvartet de coarde dispersat pe balconul ce înconjoară sala emite ... onomatopee ornitologice. Se obține astfel un dublu efect, de spațializare a sunetului și de transgresiune între acesta și mediul natural, de care omenirea contemporană s-a înstrăinat nepermis de mult. După acest „memento” quasi-ecologic, același compozitor ne-a prezentat (și în calitate de dirijor) o altă schiță de portret, intitulată *Păcală*. Dacă în prima piesă, pe lângă dezinvoltura clarinetistului Aurelian Băcan se remarcă și insolita inserție timbrală a harpei, mânuită cu agilitate și suplețe de către elvețianca Marie Trottmann, în cea de-a doua, același clarinetist și-a cucerit auditorii în rolul șugubățului personaj popular, schițat aci din perspectiva (oarecum dezabuzată, dar mereu avidă de humor) a muzicii contemporane. De remarcat eficiența interacțiune dintre Aurelian Băcan și partenerule sale – violonista Andrea Duca și pianista Eliza Puchianu, precum și dintre cei trei instrumentiști și dirijorul-compozitor, Alexandru Murariu. De altfel, tot Murariu a asigurat, din punct de vedere dirijoral, succesul următoarelor două momente: *Ielele și Muma pădurii* ni l-au înfățișat pe Aurelian Băcan (n. 1985) în dubla sa calitate de briant clarinetist și inspirat compozitor. Urmărindu-i traiectoria artistică din ultimii ani, constat că acest muzician înăscut (apropo: la Brăila) se manifestă cu egală strălucire în ambele ipostaze. Alegerea straniilor personaje ale mitologiei autohtone ca sursă de inspirație se vedește extrem de fertilă pentru autorul-interpret, pe deplin integrat tendințelor de ultimă oră ale muzicii actuale. Atât *Ielele*, cât și *Muma pădurii* sunt creaturi fantastice, incerte, ambigue, bizare, seducătoare sau repulsive, dar cu atât mai stimulative pentru imaginația asociativă a creatorului și auditoriului. Exceptionalul simț dramatic al compozitorului conferă o pregnanță aparte acestor figuri arhetipale din basmele românilor, iar aranjamentul instrumental valorifică generoasa ofertă existentă la *Academia Sighișoara*: Cvartetul de coarde *Gernika* se îmbină de minune cu tonalitățile insolite ale clarinetului (Băcan însuși) și harpei (Marie Trottmann). În plus, soprana germană Anna Weber reușește un tur de forță în rostirea românească a incantațiilor quasi-șamanice.

În *Nocturnalii (Vasilisc și Blajinii)*, Sonia Vulturar (n. 1990) creează un poetic recviem dedicat unei ființe apropiate, stinse din viață prematur. Autoarea își explică astfel „personajele”: „Vasiliscul, o creatură care stârnește teama de necunoscut și de moarte, este simbolul trecerii spre cealaltă lume. Blajinii (care trăiesc pe lumea cealaltă) sunt buni, blânzi și cuvioși, aceasta fiind imaginea de aducere-aminte cu care aș vrea să rămân”. Componentă a orchestrei Operei Române din Cluj, Sonia Vulturar se dovedește a fi, prin lucrarea de față, o sensibilă compozitoare, a cărei proximă evoluție stă sub buni auguri.



Herman Noordermeer

Natură nr 6 (2016), litografie, 145 x 115 cm

O concisă demonstrație de talent a fost, de asemenea, piesa *Zâna: Invocație și Dans*, compusă și dirijată de Alexandru Mihalcea (n. 1988). Și în acest caz, inspirația provine din spațiul mitologiei române, revelând vădita preocupare a creatorului pentru domeniul mistico-spiritual. Concretizarea muzicală e realizată cu aplomb, fie că e vorba despre incantație arhaizantă (pentru care autorul apelează la o inscripție tracică), fie de secțiunea dansantă, pe ritmuri asimetrice asociabile ancestralității balcanice. Contribuția vocală i-a aparținut în acest caz sopranei kosovare Flaka Goranci. Compozițiile semnate de Vulturar și Mihalcea au utilizat în mod inteligent policromiile timbrale obținute cu măiestrie de către: cvartetul spaniol *Gernika*, prodigiousul clarinetist Aurelian Băcan, ingenioasa harpistă Marie Trottmann și flexibila pianistă Eliza Puchianu.

Nu pot trece cu vederea Concertul studenților Academiei Sighișoara, desfășurat în aceeași

ambianță festivă, la care avui șansa de a asista. Dintre bijuteriile sonore prezentate acolo aș reține Cvartetul cu pian în sol minor de W. A. Mozart, interpretat de Luca Pulbere/pian, Robert Gergely/vioară, Theresa Nagel/violă & Guillerbo Parra Iglesias/violoncel, solo-ul de concert compus de Andre Messenger și interpretat de Darius Boșca/clarinet și Eliza Puchianu/pian, sau Trio-ul în sol minor de George Enescu, cu Ștefan Șimonca-Oprița/vioară, Alexandre Foster/violoncel și Alexandru Lazăr/pian. Revelația seriei a fost juna harpistă sighișoreană Evelina Andrieș, ce se anunță ca reală speranță a scenei noastre muzicale. Așa cum a demonstrat-o, din nou, Academia Sighișoara, resursele de talent ale țării noastre constituie un adevărat tezaur național, pe care această manifestare știe să îl valorifice în mod inteligent și convingător.



Herman Noordermeer

Natură nr 3 (2016), litografie, 145 x 115 cm

„Colectiv a fost o tragedie pe care nu cred că avem dreptul să o uităm, pentru că a schimbat foarte multe lucruri în bine în România”



de vorbă cu Florin Giuglea

Florin Giuglea și-a început cariera muzicală cu blues-rock-ul, devenind membru al proiectului Mike Godoroja & The Blue Spirit în 2003. Au urmat doi ani de turnee pe plan internațional alături de Felicia Filip. În 2008, a devenit membru fondator al trupei Publika (fiind nominalizată ca Best Rock Act la Romanian Music Awards).

În 2011 Florin a devenit endorser oficial al Cornford Amplification, fiind primit într-un club elitist de chitariști. În 2012, după ani de cursuri, workshop-uri și experiență de scenă, Florin a fondat FLO Custom Guitars, devenind lutier și constructor de chitare electrice.

În 2015 Florin a revenit la vechea sa dragoste: muzica blues, relansând proiectul StoryTellers (duetul acustic de Blues, alături de Marcian Petrescu).

În 2015 Florin Giuglea și-a început cariera solo, imprimând albumul de debut "Invitation to the Blues", după ce a călătorit mii de kilometri în SUA (vizitând New York, Los Angeles, Memphis TN, Austin TX, New Orleans LA, Nashville TN, Tupelo MS și Clarksdale MS).

RiCo: — Povestește-mi te rog, de ce muzica Blues?

Florin Giuglea: — Așa s-a potrivit pur și simplu; am început pasiunea mea pentru muzica Blues odată ce l-am descoperit pe Eric Clapton, Mr. Slowhand... apoi BB King, apoi Muddy Waters, și am început să merg mai la antic, ca să zic așa. A fost o întâmplare; am fost un împătimit al muzicii rock când eram un puști, dar undeva pe la 20 de ani, prin facultate, am intrat într-un fel de cuibușor de ascultători de Blues și "m-am îmbolnăvit".

— Și totul a pornit la Buzău?

— Da, acolo am copilărit și am făcut liceul. După ce am absolvit facultatea, m-am întors în oraș și am predat la liceul la care am mers și eu. S-a întâmplat să am unul dintre primele mele concerte la festivalul Bluzău, pentru că noi bluzoienii ne respectăm și ne sprijinim între noi.

— Ai o mică întreprindere privată, FLO Custom Guitars...

— Am tot avut o pasiune din asta de a tot îmbunătăți instrumentele pentru că nu eram mulțumit deloc de ceea ce găseam pe piață... și am început să le "tunez", ca să spun așa... pe mă-

sură ce au trecut anii mi-am dat seama că aș putea chiar să încerc astfel de construcții, am luat niște cursuri de lutier prin diverse țări, am mers cel mai departe chiar și până în Australia unde am cunoscut niște lutieri de la care am învățat mai multe lucruri, și am început acum vreo 4-5 ani întreprinderea asta personală care se numește FLO Custom Guitars, unde construiesc chitare și bass-uri la comandă. Sunt instrumente pe care le fac și pentru mine dar pe care am bucuria și plăcerea să le ofer și altora (printre cele mai notabile nume fiind Nicu Patoiu).

— Omul care te-a descoperit este Mike Godoroja?

— Da. În 2003 m-am mutat la București și am lucrat cu Mike Godoroja timp de trei ani, timp în care l-am cunoscut și pe Marcian Petrescu, cu care am și proiectul Storytellers (Povestitorii). Există o prietenie care mă leagă de Mike pentru că am construit mult împreună și este un om de la care am învățat multe... în continuare ascultă foarte multă muzică, este o bibliotecă ambulantă - și un fel de antologie ambulantă a muzicii jazz și blues.

— Dacă tot l-ai menționat pe Marcian Petrescu, cum v-ați cunoscut și a cui a fost ideea proiectului Storytellers?

— Cu Marcian Petrescu ne-am hotărât prin 2005 sau 2006 să activăm un duet în care să cântăm numai muzică din perioada arhaică a Bluesului și chiar primul concert l-am avut la festivalul de Blues, Bluzău. Cu Marcian am o potrivire muzicală ieșită din comun. Ascultăm aceiași artiști. Stăteam zilele trecute de vorbă despre "Copulation Blues", care este o culegere foarte ezoterică și foarte rară de ciudățenii de prin anii 20-30. Deci cu Marcian nu numai că ascultăm aceeași muzică dar ne și potrivim muzical foarte bine pe scenă.

— Și care era ideea în spatele proiectului

— Spectacolul nostru se bazează în mod principal pe prezentarea pieselor. Vorbim despre autorii acestor piese, cum și-au trăit viața, ce s-a întâmplat cu ei, ce fel de genuri și subgenuri din muzica Blues au fondat sau promovat... Concertele noastre sunt mai degrabă povestiri cu muzică. Introducem publicul mai întâi în atmosferă, după care le prezentăm muzica.

— Proiectul Publika a fost un proiect de scurtă durată; ce s-a întâmplat?

— Nu a fost un proiect scurt; au fost vreo șapte ani. Am cântat și pe afară, și prin țară. A fost un proiect care și-a avut momentul lui. A fost un proiect pop-rock din 2010 care din păcate nu s-a promovat suficient în România. Odată cu proiectul Publika am întâlnit pe unul din colegii mei, Hanes Radu, toboșarul cu care cânt de 10 ani, și Adrian Ciuplea, basistul cu care cânt ...tot de 10 ani.

— Ce făceai în momentul în care ai aflat de tragedia din Colectiv și cum te-a afectat pe tine personal?

— A fost un moment foarte neobișnuit pentru că semnalele pe care le primisem a fost

că se întâmplase un fel de atentat în centrul vechi al Bucureștiului, cel puțin așa a fost prezentată știrea inițial în presă. Mă aflam în pauza unui concert ...culmea, chiar cu Marcian Petrescu la Constanța. A fost foarte neplăcut pentru mine personal pentru că-i știam pe foarte mulți prezenți acolo... îi cunoșteam pe cei mai mulți dintre cei de la Goodbye To Gravity, deoarece fuseseră pe la mine cu chitarele, ne cunoșteam, eram prieteni. A fost o tragedie care nu cred că avem dreptul să o uităm, pentru că a schimbat foarte multe lucruri în bine în România.

— *Am citit că ai fost plecat o vreme în SUA. Care a fost șocul cultural pe care l-ai avut ajungând pentru prima dată acolo?*

— Împreună cu soția mea, avem un hobby mai rar pentru că oamenii în general nu călătoresc la distanțe mari. Mergem cât se poate de departe putem cu puțință în ideea că la bătrânețe vom putea vizita Europa fără nicio problemă. Am fost și în țări ca în Noua Zeelandă, Australia, India, China, Japonia, Statele Unite, Brazilia și așa mai departe.

A fost un vis de al meu de când eram copil să ajung în Statele Unite, să văd exact ce se întâmplă acolo, odată ce am început să ascult muzica Blues. Am vrut să merg un pic la rădăcini și am călătorit pe Blues Trail prin 11 state. Am mers din Mississippi până în Texas, Chicago, Los Angeles, New York, cu gândul de a descoperi ce mai este încă în viață din muzica Rhythm & Blues.

Cea mai faină experiență a fost în Memphis, Tennessee, localitatea care este cunoscută ca și "House of the Blues, Birthplace of Rock'n'Roll". Acolo l-am întâlnit chiar pe malul Mississippi-ului, pe unul dintre bluesmanii reali care se mai află în viață. El se numește Blind Mississippi Morris: Blind pentru că e orb, Mississippi pentru că este din orașul Clarksdale din statul respectiv, iar Morris este numele lui de familie. Cu el am avut plăcerea să cânt și să am niște discuții, realizând că este de fapt strănepot de mână a doua a lui Robert Johnson. Asta a fost o experiență foarte plăcută pentru că am mers fix la sursă. Am învățat câteva lucruri de la Blind Morris și anume că muzica nu trebuie să o faci decât dacă ai o chemare neapărată pentru ea.

— *Ce părere ai de faptul că se organizează prima ediție a unui festival Blues la Brezoi, în județul Vâlcea?*

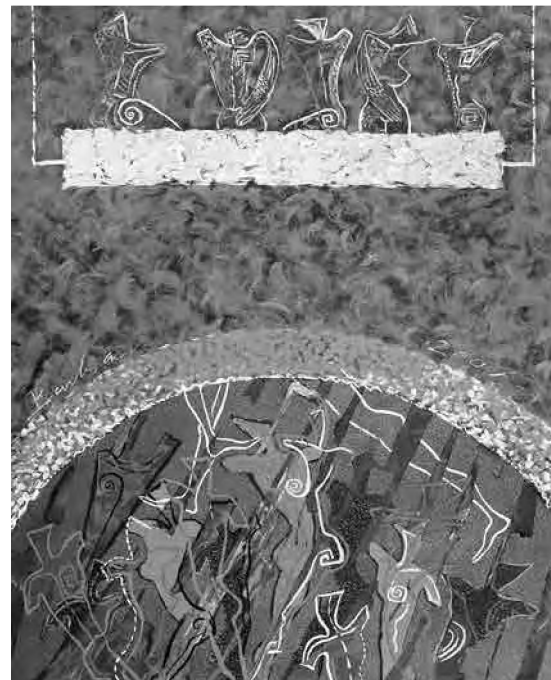
— Este o întreprindere îndrăznească, curajoasă, care poate avea niște urmări foarte bune, foarte plăcute pentru comunitatea de aici, pentru afacerile locale. Chiar vorbeam cu organizatorul, Mihai Răzvan Mugescu de la Vâlcea (pentru că așa am ajuns aici, cunoscându-l pe el și cântând de câteva ori la Aby Stage Bar din Râmnicu Vâlcea), că peste două săptămâni o să merg la un festival în Franța, undeva în Alpi, iar primăria locală s-a gândit că nu ar fi rău să se facă un festival de orice fel, ca să aibă hotelurile ocupate și în timpul anului, pentru că această stațiune este ocupată în timpul iernii 100%. Deci este o întreprindere îndrăznească pe care o aplaud și o susțin. Mi-aș dori foarte mult să se întâmple astfel de festivaluri și în țară, chiar și de jazz, pentru că publicul ar trebui să aibă acces la o gamă mai largă de genuri muzicale.

Marius Barb. Pictură pentru ochi, minte și inimă

dezvoltarea lor axială și delimitarea concisă a suprafețelor fac parte dintr-un joc al juxtapunerilor. Elementele vizuale sunt aranjate în consens cu secțiunea de aur, într-un sistem de relații care sugerează interschimbabilitatea și reversibilitatea.

Elemente Pop Art, suprarealiste sau gestualiste își găsesc locul privilegiat, ca citate post-moderne, în ansamblul unor compoziții eclectic, dar niciodată prolix. O marcă stilistică a lui Marius Barb este tratarea abstractă atât a fondurilor cât și a diverselor suprafețe delimitate, altfel realiste. Desenul este trasat cu tușe monocrome pe fonduri dominate de amestecuri optice, uneori fiind dublat, întărit, hașurat, sau colorat.

Iconografia și ea de sorginte personală, este bazată pe interpretări, adeseori vetero sau neotestamentare, sau a altor surse mitice și nu pe erminii ori convenții larg acceptate. Din punct de vedere iconologic, lucrurile sunt însă mult mai complexe. Asocierile figurative, potențate de fonduri, ancadramente dar și de titluri, în absența totală a cheilor de lectură, oferă un larg câmp posibilităților interpretării. Elementele care apar în mod recurent, fie că este vorba despre măr, aripă, coloană sau ființă arhaică

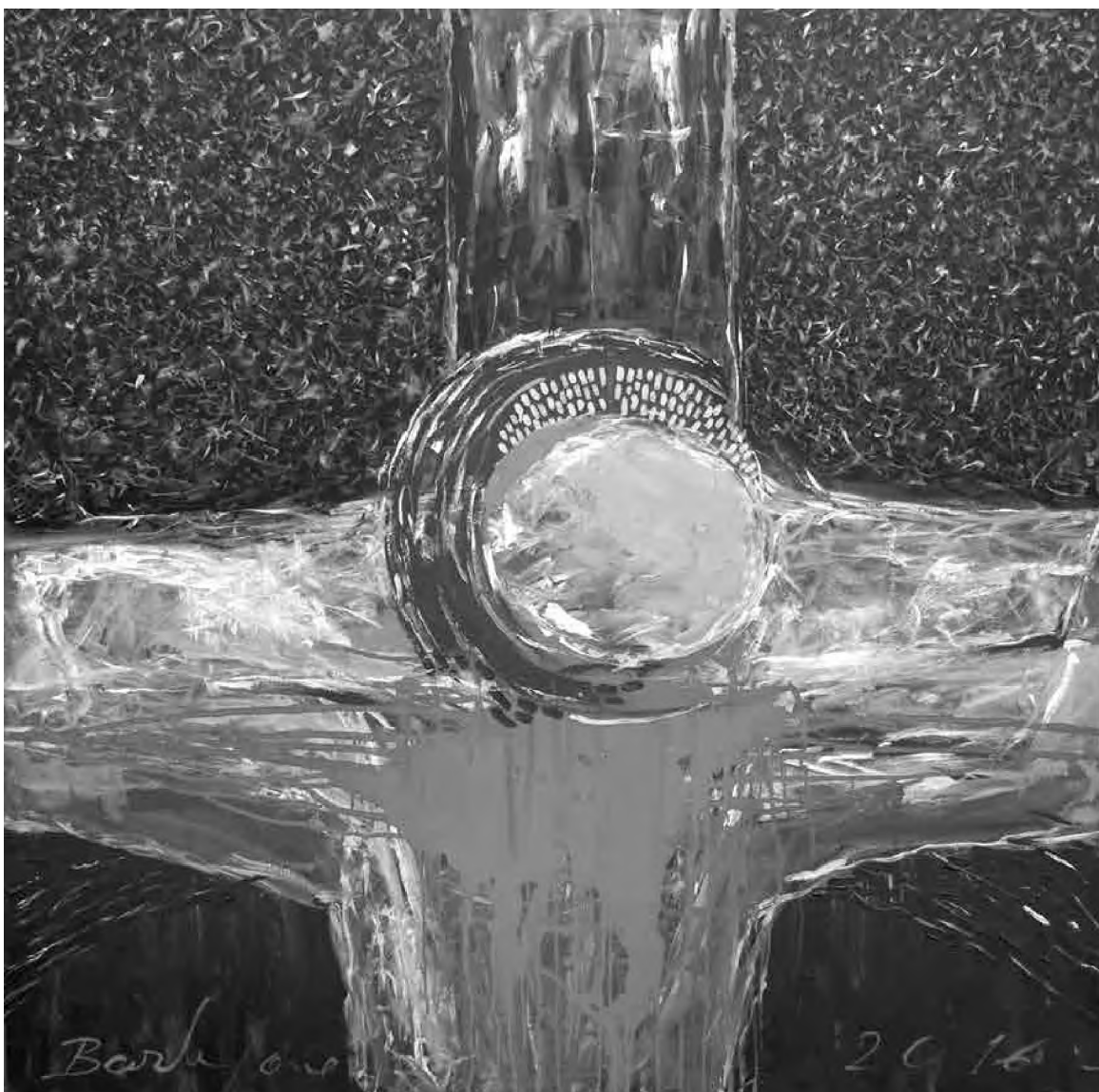


Marius Barb

Subpământeni

sunt cele care eliberează culorile și liniile de povara mesajului.

Altfel spus, o pictură care se adresează ochiului, cu acordul complet al intelectului, pentru a gira munca artistică a lui Marius Barb printr-o sintagmă cumva similară filtrelor angajate de el în actul creator. Aș adăuga, ca argument final, că vibrația culorilor coroborată cu ritmul, trimite spre puls, inimă și degajare a energie pozitive.



Marius Barb

Jerifa

O scenă cât inima orașului

Claudiu Groza

De 30 de ani, în fiecare vară, centrul suprapopulat de turiști al orașului polonez Cracovia devine o uriașă scenă de teatru, pe care se perindă sute de artiști. E Festivalul „Ulica”, festivalul teatrului de stradă – pentru că *ulica* înseamnă stradă, uliță, dacă vreți (așa se și citește) – organizat de Teatrul KTO, care și-a aniversat și el, în 2017, un jubileu semnificativ: 40 de ani de la înființare.

De 40 de ani, Teatrul KTO și de 30 de ani Festivalul „Ulica” sunt animate de formidabila energie a regizorului Jerzy Zoń, fondatorul și coordonatorul lor. Un pic de istorie: KTO a apărut în 1977, ca un teatru *underground*, cu reprezentații confidentiale, la care luau parte doar câțiva spectatori – un lucru remarcabil într-o țară comunistă, cum era pe atunci Polonia. Faima teatrului a izbucnit un an mai târziu, după ce a fost cenzurat, iar de atunci la KTO s-au realizat cam 50 de producții, teatrul a participat la festivaluri în toate colțurile lumii și, din 2005, a dobândit statutul de teatru municipal al Cracoviei.

Anul acesta, Festivalul „Ulica” s-a derulat între 5-9 iulie, reunind 33 de spectacole din 10 țări, de la Spania la Chile sau de la România (Teatrul „Tony Bulandra” din Târgoviște) la Marea Britanie. Spectacole de anverguri diverse și pentru audiențe variate: producții ample, cu mașinării și efecte pirotehnice, cu mesaj profund și trimiteri mitologice, *one person show*-uri deșucheate, povești poznașe și fermecătoare pentru copii, cu altfel de mașinării-jucării, reprezentații itinerante cu păpuși bizare sau altele cu structuri monumentale.

Spectacolele s-au succedat alert în fiecare după-amiază – în ciuda întârzierilor sau suspendărilor ocazionale, pentru că vremea de iulie a fost ploioasă la Cracovia – cu participarea unui public uluitor de numeros și de „pofcios”, așa

spune. Dacă, de pildă, într-un colț niște artiști se pregăteau de spectacol, iar în jurul lor era pustiu, în 10 minute spațiul se popula cu câteva zeci de curioși, cărora li se adăugau urgent alte zeci sau sute venite dinspre spectacolul tocmai încheiat în altă parte a pieței. E-adevărat că majoritatea reprezentațiilor – în special cele nocturne – aveau o opulență audio-vizuală impresionantă, stârnind curiozitatea oricui.

Festivalul „Ulica” din acest an a avut un tâlc simbolic tulburător: *Fahrenheit 451* – aici cu semnificația extrapolată a artei în pericol, sufocată de „civilizația pictorială” a realității virtuale, televizuale, superficiale, care anihilează conștiința și spiritul. (Poate, așa spune eu, și o luare de poziție critică față de realitățile politice ale Poloniei contemporane, precum în perioada *underground* a KTO...) În orice caz, un *statement* simbolic concretizat în câteva producții spectaculoase, de la parada de deschidere, un fel de *Odisee* onirică și transistorică, poetică și pregnantă, întorcându-ne spre magia *istorisirii* și până la marele spectacol final – de 24 de ore – imaginat de Jerzy Zoń, *F451 – Cracovia*, care a combinat momente de actorie, o amplă desfășurare de forțe (cu participarea efectivă a detașamentului de pompieri al orașului, manevrând autovehicule și furtunuri), efecte pirotehnice, un decor sugestiv, cu stive de cărți devenite combustibil, ca și proiecții video cu filme după cartea lui Bradbury sau alte diverse secvențe semnificative pentru *teza* – deloc ostentativ statuată – a ștergerii, anulării personalității umane. Două avertismente, două impresionante pledoarii pentru cunoaștere, spirit liber și înțelepciune...

De altfel, mai multe spectacole s-au plasat – manifest ori subsecvent – în tema festivalului, alcătuind un *nucleu dur* din perspectivă estetică, artistică și, de ce nu?, ideologică. Majoritatea au



The Yelling Kitchen Prince

pus în discuție condiția umană vs. istorie, politică, conflict, ca într-o pledoarie implicită pentru reflecție/reflexie interioară.

Monumental, opulent prin scenotehnică a fost *Fahrenheit – Ara Pacis* (Teatrul Xarxa, Spania, r. Leandre Escamilla), care și-a avut premiera chiar în Festivalul „Ulica”. Plecând de la simbolul vechilor temple romane dedicate păcii, distruse în vreme de războaie și intoleranță, artiștii spanioli au construit un spectacol amplu, cu structuri metalice și efecte pirotehnice spectaculoase, extrem de sonor, ca un fel de simfonie a civilizațiilor.

Edificat ceva mai ermetic, ca o parabolă a abstracțiunii politice în raport cu viața reală a individului, a fost *Summit_2.0* de la faimosul Teatr Osmego Dnia (Polonia). Utilizând mașinării mecanice care itinerau în spațiul de joc, cu personaje ce poartă costume fanteziste, feeric-regale, polonezii au mizat pe etajarea narațiunii: întotdeauna interacțiunile personajelor – ceremonioase – se derulau *deasupra* spectatorilor, exact după modelul summiturilor misterioase ale potențailor lumii.

La granița artistică dintre teatru și acrobație a fost *451* (Periplum & Corn Exchange Newbury, Marea Britanie, r. Claire Raftery & Damian Wright). O reprezentație foarte vizuală, ce a concentrat în torțele purtate de protagoniști tocmai acea *căutare* a cunoașterii pierdute dintr-o societate a post-adevărului, precum în cartea lui Bradbury.

Tulburător prin atmosfera crepusculară degajată și prin sugestiile la situații extrem-contemporane s-a dovedit *Silence in Troy* (Teatr Biuro Podrozy, Polonia, r. Paweł Szkotak). Spectacolul este o frescă frustă și emoționantă a victimelor războaielor de azi: refugiați, orfani, nomazi prinși sub tăvălugul unor conflicte fără noimă. Cu o bine condusă și coerentă tramă teatrală, dar și cu o scenotehnică ingenioasă de exterior (motosiclete, efecte sonore și pirotehnice), cu o distribuție numeroasă – inclusiv cu protagoniști copii – *Silence in Troy* a fost după părerea mea cel mai impresionant spectacol al festivalului.

Tot la refugiați, dar niște refugiați anistorici, atemporali, niște rătăcitori prin istorie, de-a dreptul, m-a dus cu gândul și *Kamchatka* (Compania Kamchatka, Spania, r. Adrian Schvarzstein). Gândit extrem de simplu, cu un grup de oameni speriați, venind parcă din alte vremuri, ce deambulează precaut prin lume, descoperind realitatea și lucrurile, temându-se și bucurându-se, ca niște



Peregrinus

strămoși ai pătimirii și viețuirii, spectacolul spaniol a avut o onestitate artistică fermecătoare.

Într-o zonă mai ofensivă, mai dinamic-sacadată, s-a situat *Peregrinus*, producție a Teatrului KTO, în regia lui Jerzy Zoń. Din nou o sondare a omenescului, dar de data asta în cheie grotescă. Un spectacol itinerant – cum îi arată și titlul în răspăr – ce reface traseul unei zile a omului extrem-contemporan, cu toată sterila sa agitație belicoasă, cu fărâmele pe care încearcă să le lipească laolaltă pentru a-și obține *viața*. Interpretii poartă niște măști – capete hipertrofiate – ce le dau exact aparența unor mutații excesivi, accentuând nota satirică și *arahnidică* (pentru că personajele au alura unor păianjeni cotropitori, ce ocupă spasmodic clipe și spații) în care este conceput spectacolul.

Schimbând registrul de semnificații, Festivalul „Ulica” a și spectacole de altă factură, de la povești pentru copii la *gaguri* colorate ori de la *one person show*-uri năucitor-vitale la spectacole de dans. Reprezentațiile de stradă, mai puțin (spre deloc) întâlnite în România, presupun și o gamă foarte diversă de concepte spectacologice – unele sunt ca niște bancuri englezești, altele ca niște hieratice procesiuni religioase.

Din prima categorie ar face parte *Tony & Tony* (Compagnie Albedo, Franța, r. Stephane Clement), în care doi cetățeni masivi, cu capete rase din mucava, cu cefe groase, se plimbă printre trecători veghind la securitatea unui nevăzut VIP. Niște bodyguarzi amuzanți, care efectuează un gag în mers. O formă de spectacol agreabil, care își caută auditoriul, prin care se poate face și *tea-sing* pentru un festival, de pildă.

Tot interactiv – în alt fel, evident – a fost și *Fané Solamente* (Contaminando Sonrisas, Spania, r. Pau Palaus Durbau, Marta Rotllan), care combină elemente de clownerie modernă, acrobație și pantomimă, cu momente amuzante sau triste, dar care implică direct spectatorii. Un spectacol într-o valiză, s-ar putea spune, dar cu o marjă de expresivitate cuceritoare.

Caravana teatrală la Zalău

Alexandru Jurcan

Un proiect ambițios a devenit *Cultură în șură*, inițiat de regizorul Victor Olăhuț, dramaturgul Flavius Lucăcel și actrița Florentina Năstase. Anii trecuți am văzut piesele *Fisura* de Flavius Lucăcel și *Experimentul* de I. Băieșu. E nemaipomenit să stai într-o șură luminată și animată de prezența actului teatral, să vezi sătenii în curtea cu găini și câini, aplaudând și râzând în hohote. Teatrul vine la ei acasă, însă responsabilitatea e imensă. E necesar să convingi că teatrul e o magie, trebuie alese texte de excepție, ca să nu mai vorbim de regie și interpretare. Victor Olăhuț a câștigat pariul de fiecare dată.

Anul acesta n-am putut ajunge în satele Cheud și Marca, unde se juca *Doctor fără voie* de Molière, dar am văzut piesa la Zalău, în 23 august, în parcul cel mare al orașului. Piesa a fost reprezentată întâia oară tot într-un august, în 1666, la Théâtre du Palais Royal, în regia lui Molière. Textul conține motive recurente din comedia italiană, elemente din farsa franceză, dar și din acele *fabliaux* din Evul Mediu. Nu lipsesc șarlatanii, nici satira



Carillo

Nu într-o valiză, ci într-un... dulap de bucătărie încapă *The Yelling Kitchen Prince* al olandezului Bram Graafland, o reprezentație năucitoare, la frontiera teatrului cu ciroul și concertul muzical. Pentru a prepara o clătită – pe care o și servește publicului – Bram face un adevărat tur de forță fizic, vocal și tehnologic, folosind diverse ustensile de bucătărie: un aragaz, tacâmuri și veselă, mixere și tigăi, într-un talmeș-balmeș savuros. Un spectacol la care se vine ca la plăcinte, înainte!

Din seria spectacolelor dedicate predilect copiilor – dar nu numai – mi-au atras atenția, prin prospețimea și ingeniozitatea lor, două.

Carillo (Compania La Tal, Spania) este un spectacol non-verbal, construit pe canavaua gagulii mut și pe structura scenografică a orologeriei. Curgerea timpului ne aduce în față figurinele dintr-un ceas, niște figurine care prind viață și, în loc să facă mișcările lor fixe, o iau razna și încep să se bată unele cu altele. Un spectacol plin de culoare și haz, simplu și plăcut de văzut oricând.

Venind parcă dintr-un pod cu minunății al casei bunicilor, *Old Homestead* (Teatr Wagabunda, Polonia, r. Bogusław Pobiedziński) a readus la viață toate uneltele și jucăriile imaginabile din vechile gospodării țărănești. De la roabe și pive la cuiul pe care se aruncau potcoave ori bicicleta de lemn, un întreg univers rural, cu toată istoria sa de amintiri subiective, a fost adus în piețele Cracoviei, într-o instalație inedită pe care copiii nu se săturau s-o exploreze...

Între avertismentul acut despre deriva civilizației, despre abandonul conștiinței și destructurarea socială și farmecul odihnitor, echilibrat, al *țărăniei* de odinioară, cu tihna sa de valori stabile și limpezi, Festivalul „Ulica” a integrat o sumedenie de mesaje și moduri de expresie artistică. Jubileul său este unul al implicării ideologice și al libertății artistice și umane. Mă bucur că am fost unul dintre participanții la această a 30-a ediție a unui eveniment exemplar prin *manifestul* său estetic.

Bardzo dziękuję i długie życie Teatra KTO, pan Jerzy Zoń!

asigură o curgere dezinvoltă a spectacolului. Excelent momentul cu... japonezii, o găselniță plină de potențial umoristic, bazată pe o schimbare de intonație, pe mutarea accentelor lingvistice. Umorul spectacolului e explicit, gesturile sunt nuanțate, ieșind în evidență coerența stilistică propusă de regizor.

Marin Grigore e volubil, hâtru, perfect în rol. Iulian Gliță convinge în mai multe ipostaze, mereu pitoresc, colorat, nuanțat, în subtilă complementaritate cu partenerii. Florentina Năstase rămâne aceeași actriță surprinzătoare cu fiecare rol, dușmancă declarată oricărui manierism, inventând cu har alte fațete artistice. Bogdan Costea duce cu brio rolul lui Géronte, prin contorsiuni fizice și vorbire studiată comico-jalnică, specifică personajului. Ioana Rufu (în cele două roluri) demonstrează forța de transfigurare scenică, între delir premeditat și logică plauzibilă. Lavinia Cosma își nuanțează aparițiile dinspre umor corosiv spre sinuozități erotice. Marius Costache e un spectacol în sine prin simpla apariție empatică.

Aplauzele din amfiteatrul din parcul orașului Zalău au subliniat valoarea de netăgăduit a spectacolului. Am invitat doi prieteni parizieni să audă un Molière în românește. Le-a plăcut la nebunie, spunându-mi că spectacolul e vibrant, strălucitor, nu prăfuit și învechit ca la unele teatre din Franța.

Alarmă! Restauratori clandestini în Panthéon!

Silvia Suci



Bistrot d'Hiver d'Untergunther

Patrimoniul cultural național este format din totalitatea bunurilor care reprezintă mărturia și expresia valorilor, credințelor, cunoștințelor și tradițiilor naționale, indiferent de regimul de proprietate al acestora (public sau privat). Sau, este *revelatorul, neluat în seamă, și totuși vădit, al unei stări a societății și al întrebărilor care o frământă* (Françoise Choay, *Alegoria patrimoniului*, București, Editura Simetria, 1998). Iar modul în care se face prezervarea patrimoniului definește tocmai respectul pe care îl are societatea față de memorie și de trecut.

În Franța, primele dispoziții legale cu privire la patrimoniul cultural apar imediat după Revoluția din 1789; în sec. al XIX-lea se creează premisele unei politici publice a patrimoniului, prin apariția conceptului de „monument istoric”, iar de-a lungul sec. al XX-lea Codul Patrimoniului primește noi dispoziții cu privire la protejarea bunurilor materiale și imateriale. Legislația prevede ca deținătorii bunurilor culturale să realizeze activități specifice pentru valorificarea și prezervarea acestuia: *evidență, expertizare, clasare, cercetare, depozitare, conservare, restaurare și punere în valoare, în vederea accesului democratic la cultură și transmiterii acestor valori generațiilor viitoare*. Dar ce se întâmplă când proprietarii sau administratorii acestor bunuri culturale nu au mijloacele umane și materiale pentru îndeplinirea acestor sarcini, sau le tratează cu neglijență? Mai ales când vine vorba de restaurarea patrimoniului, problema devine destul de „spionoasă”!

Există, însă, unii care sunt în stare să își asume mari riscuri pentru punerea în valoare sau restaurarea unor monumente. Este cazul grupării UX (de la *Urban eXperiment*), o organizație de „guerrilla

culturală” care are drept scop scoaterea din anonimat a unor colțuri ascunse ale Parisului. Încă de la începutul anilor '80, fondatorii grupului au intrat (pe căi nu tocmai ortodoxe) în posesia hărților a numeroase tuneluri și pasaje subterane pentru care Parisul este celebru. Aceste drumuri subterane pe care le-au restaurat pe măsură ce le-au folosit aveau să le servească drept infrastructură pentru proiectele următoare: restaurarea orologiului din Panthéon, un cinematograful cu bar și restaurant sub Trocadero, restaurarea unor cripte medievale etc. Astfel, UX se face răspunzătoare pentru o seamă de proiecte de restaurare a unor obiective din patrimoniul parizian pe care guvernul francez nu intenționa să le restaureze.

În 2006, organizația număra în jur de 150 de membri de 35-40 de ani, împărțiți în mai multe echipe: the Mouse House - o echipă formată doar din femei și specializată în obținerea de informații

prin metoda infiltrării; o echipă care gestionează sistemul de mesaje și rețeaua de coduri radio; o echipă responsabilă cu realizarea și mentenanța bazei de date; Untergunther - echipa specializată în restaurări; o echipă responsabilă cu organizarea de spectacole underground; o alta specializată în fotografiere etc. Deci, o organizație ale cărei roțițe trebuie să meargă ca unse pentru ducerea la îndeplinire a scopurilor propuse. Iar cuvântul de ordine este: SECRET! Numele membrilor (unii dintre ei avocați, istorici, arhitecți sau specialiști în diverse domenii ale artelor plastice) sunt secrete, iar modul lor discret și inteligent de a acționa pare ca făcând parte dintr-un scenariu de Dan Brown sau de Umberto Eco.

Există un patrimoniu care face obiectul unor eforturi minime în ceea ce privește conservarea; este ceea ce numim patrimoniu comun, a cărui importanță din punct de vedere tehnic, artistic sau patrimonial nu este percepută de persoanele fără pregătire în domeniu, deci de cea mai mare parte a publicului. Acesta este și cazul orologiului din Panthéon, edificiu în fața căruia se adună zi de zi turiștii. Interesul autorităților este de a conserva și restaura edificii, tablouri sau sculpturi care prezintă un interes sporit pentru public. Problema este că acele bunuri patrimoniale care fac obiectul celor mai mari eforturi sunt, în unele cazuri, puțin reprezentative pentru epoca în care au fost create - declara Lazar Kunstmann (purătorul de cuvânt al grupării) în lucrarea colectivă „Cultura clandestină. UX” (Paris, Hazan, 2009).

Proiectul cel mai ambițios al grupării UX a fost repararea orologiului din Panthéon: *orologiul este un ceas Wagner, datând din 1850, care nu funcționa încă de la 1965. L-am reparat înainte de a fi prea târziu (L.K.).* Lucrările au început în septembrie 2005 și au durat exact un an, fără vreo autorizație de restaurare sau fără ca vreo persoană care lucra în incinta monumentului să bănuiască existența laboratorului de restaurare. Acesta a fost realizat la baza domului, dotat cu fotolii modulare realizate din cutii purtând însemnul UGWK (o siglă descoperită pe o ușă a edificiului, pe care membrii grupului au interpretat-o în modul lor original: Unter Gunther Winter Kneipe, adică „Bistrot d'Hiver d'Untergunther”). Draperiile groase care înconjurau laboratorul aveau rolul de a păstra o temperatură constantă pe durata operațiilor de restaurare, iar fotoliile se transformau foarte ușor în cutii când echipa nu era acolo. Și cum o astfel de operațiune impune o documentare serioasă, „restauratorii” au instalat acolo o bibliotecă cu volume având ca subiect ceasurile mecanice și istoria Panthéon-ului.

Ingeniozitatea membrilor UX se poate vedea inclusiv în modul în care aceștia intrau în edificiu:



Mecanismul orologiului după restaurare

Micul om mare

Ioan Meghea

fiecare membru era dotat cu un *ecuson fals* prevăzut cu o fotografie, un cip, o hologramă reprezentând monumentul și un cod de bare inutil, de alifel, dar care făcea o impresie nemaipomenită - de fapt, acest tip de *ecuson* nici nu există în cadrul Comisiei Naționale a Monumentelor; noi nu am falsificat nimic, ca să falsificăm ar fi trebuit să existe un corespondent „adevărat” al obiectului. [...] Rareori, mai era câte un agent de securitate care puneă întrebări de genul: - *Lucrați noaptea?* / - ... / - *Pot să vă văd ecusoanele?* / - *Iată-le.* / - *Mulțumesc, puteți intra.* - povestește L.K. în volumul publicat. Ce să mai vorbim despre ignoranța agenților de securitate din edificiu care, cu timpul, probabil că se obișnuiseră cu prezența acestor „colegi” nocturni!

Restaurarea orologiului a fost coordonată de Jean-Baptiste Viot, un ceasornicar faimos din Piața Vendôme, fost angajat al celebrei Case Bréguet. Viot și alți patru membri UX din echipa Untergunther au curățat piesele orologiului prin aplicarea unor tratamente adecvate, au înlocuit cablurile și scripetii, au reparat piesele stricate și au refăcut piesele lipsă din alamă, conform modelului original. Practic, au realizat o restaurare *à la carte* și au reușit să pună în mișcare mecanismul orologiului care nu mai funcționa de 40 de ani. Costurile le-au suportat tot ei, prețul materialelor ridicându-se la 4.000 de euro.

O dată ce proiectul a fost încheiat, în septembrie 2006, se puneă problema întreținerii restaurării: paradoxal, un orologiu se strică mai



greu dacă mecanismul este utilizat. Astfel că restauratorii clandestini au luat decizia de a dezvălui administratorului Panthéonului, Bernard Jeannot, fapta lor. Trebuie să fi fost o întâlnire care ține de aria suprarealismului, la sfârșitul căreia Monsieur Jeannot s-a arătat încântat de restaurarea orologiului din edificiul care se afla în grija sa. Altcumva au stat, însă, lucrurile cu Comisia Națională a Monumentelor care, din octombrie 2006 în mai 2007, a depus mai multe plângeri împotriva restauratorilor, intentându-le proces și cerând o pedeapsă de un an de închisoare și plata unei amenzi de 15.000 de euro. Aceștia s-au prezentat la proces fără avocat, iar după 20 de minute de deliberare judecătorul a dat verdictul în favoarea lor. Chiar și unul dintre procurorii guvernului a calificat acuzațiile ca fiind „stupide”. Cu toate acestea, orologiu nu a funcționat niciodată după ce a fost restaurat, administratorul a fost demis, iar noul administrator a cerut demontarea mecanismului reparat de Jean-Baptiste Viot și de echipa sa. Și, cu siguranță, s-au instituit noi măsuri de securitate!

În orice altă țară, un monument ca Panthéonul ar fi fost menținut într-o stare perfectă. Dacă nu am fi reparat noi aceluși orologiu, nimeni nu s-ar fi deranjat! În istoria dreptului, am fi primii cetățeni acuzați pentru reparația unui ceas - a declarat L.K. pentru un reporter de la The Times.

Și cu siguranță că repunerea în funcțiune a orologiului ar fi fost un lucru apreciat de parizieni și de turiști!

De necrezut... Zilele trecute, mai exact pe 8 august, omul acesta a făcut 80 de ani! Sincer, nu-mi vine să cred...

Să facem puțină istorie. În anii '60, mai exact în 1964, în literatura din România a venit o anumită liberalizare care însemna și debarasarea de teme obsedantului deceniu '50... Așa au apărut și în rafturile bibliotecii mele romane pe care le așteptam. Unul din ele, scris de Henri Charrière, vorbea despre avaturile unui deportat din Guyana franceză. „Papillon”. Pe urmă, a apărut și filmul. Un film american produs în anul 1973 sub regia lui Franklin J. Schaffner și care era transpunerea pe ecran a romanului omonim scris de Charrière. În distribuție, filmul avea un mare actor din acei ani, Steve McQueen, dar și un nume care pe atunci, încă nu-mi spunea prea multe: Dustin Hoffman. Acesta juca în rolul lui Louis Dega, un falsificator de bani, cu ajutorul căruia Papillon evadează. A făcut un rol de mare clasă. Un om cu dioptrii, o căciuliță banală pe cap și un look de copil cuminte. Eroare!

Dustin Lee Hoffman s-a născut pe 8 august 1937, în Los Angeles, California. Ce urmează, s-a mai întâmplat de multe ori: copilul a vrut să îmbrățișeze cariera muzicală, să studieze pianul la Conservatorul din Los Angeles și apoi la Colegiul din Santa Monica, California. Cine știe ce s-ar fi întâmplat cu el. Probabil urma să-l văd ani de zile în fața unui pian... N-a fost să fie așa. În anii de colegiu, a avut șansa de a juca un rol secundar într-o peliculă și asta l-a făcut să renunțe la studiile muzicale și să cunoască cea de-a șaptea artă. O mișcare cât se poate de inspirată pentru micul evreu cu o față atât de lipsită de farmecul unui Brad Pitt, Gerard Butler sau Tom Cruise. Așa că Dustin Hoffman a studiat la Pasadena Playhouse unde a fost coleg și cu marele actor Gene Hackman. Hoffman a fost conștient de talentul său. Ambițios, nemarcat de lipsa unei frumuseți actricești, s-a hotărât să ne arate tot ceea ce putea. La New York, Hoffman a jucat timp de doi ani pe Broadway, în diferite spectacole de teatru. Știa și el cât este de importantă „scândura” scenei pentru ceea ce urma. Povestea asta au mai făcut-o și alți mari actori ai filmului. A fost menționat în primele cronici pentru rolul din piesa de teatru *Eh*, care i-a adus două premii de specialitate. Actorul a mai avut tot soiul de colaborări cu televiziunea. Cu timpul, Hoffman va renunța la teatru și la colaborările cu televiziunea, gândindu-se că producțiile cinematografice îi vor da cele mai mari satisfacții.

Dintre cele mai cunoscute filme în care a jucat, sunt *Papillon*, *Marathon Man*, *Midnight Cowboy*, *Lenny*, *Toți oamenii președintelui* în 1976, unde Hoffman a jucat alături de Robert Redford, un film despre celebrul scandal Watergate, apoi *Kramer vs. Kramer*, rol pentru care a primit Oscar pentru cel mai bun actor, *Tootsie*, *Rain Man* și *Wag the Dog*. A obținut în 2009 premiul Globul de Aur pentru cel mai bun actor la categoria muzical și de comedie în filmul *Ultima șansă a lui Harvey*. Fusese nominalizat pentru același premiu (aceeași categorie) în 2002 cu producția filmului *Căpitanul Hook*. A obținut Oscarul (extraordinar!) în 1988 pentru cel mai bun actor cu filmul *Rain Man*. Da, l-am văzut! Extraordinar rol, extraordinară interpretare!

Personajul său din acest film, un bărbat care suferă de autism, a devenit unul dintre cele mai cunoscute personaje din istoria filmului. Pentru același rol a fost nominalizat la Globul de Aur pentru cel mai bun actor de dramă și un premiu BAFTA în 1990 pentru cea mai bună prestație masculină. Pentru rolul din filmul *Tootsie* - aici joacă în travesti rolul unei femei - a câștigat premiul BAFTA pentru cel mai bun actor în 1984 și Globul de Aur în 1983. Pentru acest senzațional rol, el primește o nouă nominalizare la Oscar. Premiile devin apanajul acestui actor binecunoscut pentru paleta largă de personaje pe care le-a interpretat și va fi unul dintre actorii-cameleon foarte iubiți de regizori. Pe lângă Oscaruri, a câștigat cinci premii Globurile de Aur și a primit alte șapte nominalizări la aceste distincții. Pentru diferite interpretări a primit trei premii BAFTA și a fost nominalizat de alte cinci ori de Academia Britanică care decernează aceste distincții. Extraordinar! Alte filme care au avut mare succes: drama *Sleepers* (1996), *Wag the Dog / Înscenarea* (1997), un thriller politic provocator (pentru acest rol, Hoffman a mai primit o nominalizare la Oscar pentru cel mai bun actor) și thrillerul SF *Sphere / Sfera* (1998). Drama *Mad City / Orașul nebun* (1997), regizată de Costa-Gavras, este un alt mare succes.

În 2003, el primește cronici bune pentru drama *Confidence / Tras pe sfoară*, cât și pentru comedia *I Love Huckabee's*. Tot în 2003, joacă pentru prima dată într-un film alături de prietenul său de-o viață, Gene Hackman, în impresionantul thriller juridic *Runaway Jury / Juriul*. Anul 2004 aduce încă trei comedii: *Meet the Fockers / Doi cuscri de coșmar* (continuarea succesului *Meet the Parents / Un socru de coșmar*), *Lemony Snicket: O serie de evenimente nefericite* și o altă comedie - *Racing Stripes*, unde își împrumută vocea personajului Tucker. În 2005 și în 2006 îl vom putea vedea în *Car Wars*, *Paifume: A Story of Murderer* și în drama *The Berkeley Connection*. Teribilă activitate are omul acesta! Muncește mult, face ceea ce știe cel mai bine, face ceea ce-i place...

Ca și alți mari actori, Dustin Hoffman a făcut și regie de film. Și-a făcut debutul regizoral în 2012 cu pelicula *Quartet*, însă a avut mai multe oportunități, după cum declara chiar el pentru revista americană *Variety* în 2015, în calitate de producător (pentru marele ecran — *Tarzan and the lost city*, 1998; *A walk on the moon*, 1999; *The Furies*, 1999; serii televizate — *The Devil's Arithmetic*, 1999 și *Luck*, 2011-2012)

Pentru activitatea depusă de-a lungul celor peste cinci decenii în slujba cinematografiei, Dustin Hoffman a fost distins în 1997 cu premiul Cecil B. DeMille și în 1999 cu premiul Institutului American de Film pentru întreaga carieră, fiind cel de-al 27-lea actor care primește această distincție. A primit peste 60 de premii de-a lungul carierei și a fost nominalizat la alte câteva zeci de categorii.

În 8 august, Dustin Hoffman a împlinit 80 de ani. La mulți ani maestre, să fii sănătos și să ne mai dai roluri multe! Mai ai multe de făcut...

sumar

bloc-notes

Preselecțiile Premiilor Constantin Brâncoveanu 2017
Un eveniment ce a reunit elita clujeană 2

editorial

Mircea Arman
De la Sf. Augustin la Renaștere (VIII) 3

cărți în actualitate

Nicolai Gori
Populismul contemporan între sfera ideologiilor și cea a strategiilor politice 4
Iuliu-Marius Morariu
Petru Cărdu ca poet și partener de dialog 5
Radu Ilarion Munteanu
O bună doză de mânie ludică 6

comentarii

Laurențiu Malom-fălean
Dragoste la ultima vedere 7

memoria literară

Constantin Cubleşan
Prin tenebrele temnițelor comuniste (Valeriu Anania) 8

poezia

Marian Hotca 10
Aura Christi 11
Ela Iakab 12

proza

Gheorghe Chiriac 13
Ștefan Aurel Drăgan 14

eseu

Vistian Goia
Un memorialist mereu actual 15

interviu

de vorbă cu artistul plastic
Herman Noordermeer (Olanda)
„Este mult mai important dacă un spectator se îndepărtează de o lucrare ca de un coșmar decât să treacă ridicând din umeri” 16

diagnoze

Andrei Marga
Enciclicele lui Benedict al XVI-lea 20

geopolitica

Octavian Sergentu
Ordinea globală (III) 22

showmustgoon

Oana Pughineanu
Arta care ne desparte (I) 24

social

Ani Bradea
Departate de lumea înlănțuită 25

opera

Alba Simina Stanciu
Experimentalism în repertoriul de operă 26

muzica

Virgil Mihaiu
Academia Sighișoara 2017
Concert tematic: muze sau zâne? 28
de vorbă cu Florin Giuglea
„Colectiv a fost o tragedie pe care nu cred că avem dreptul să o uităm, pentru că a schimbat foarte multe lucruri în bine în România” 30

teatru

Claudiu Groza
O scenă cât inima orașului 32
Alexandru Jurcan
Caravana teatrală la Zalău 33

conexiuni

Silvia Suci
Alarmă! Restauratori clandestini în Panthéon! 34

remember cinematografic

Ioan Meghea
Micul om mare 35

plastica

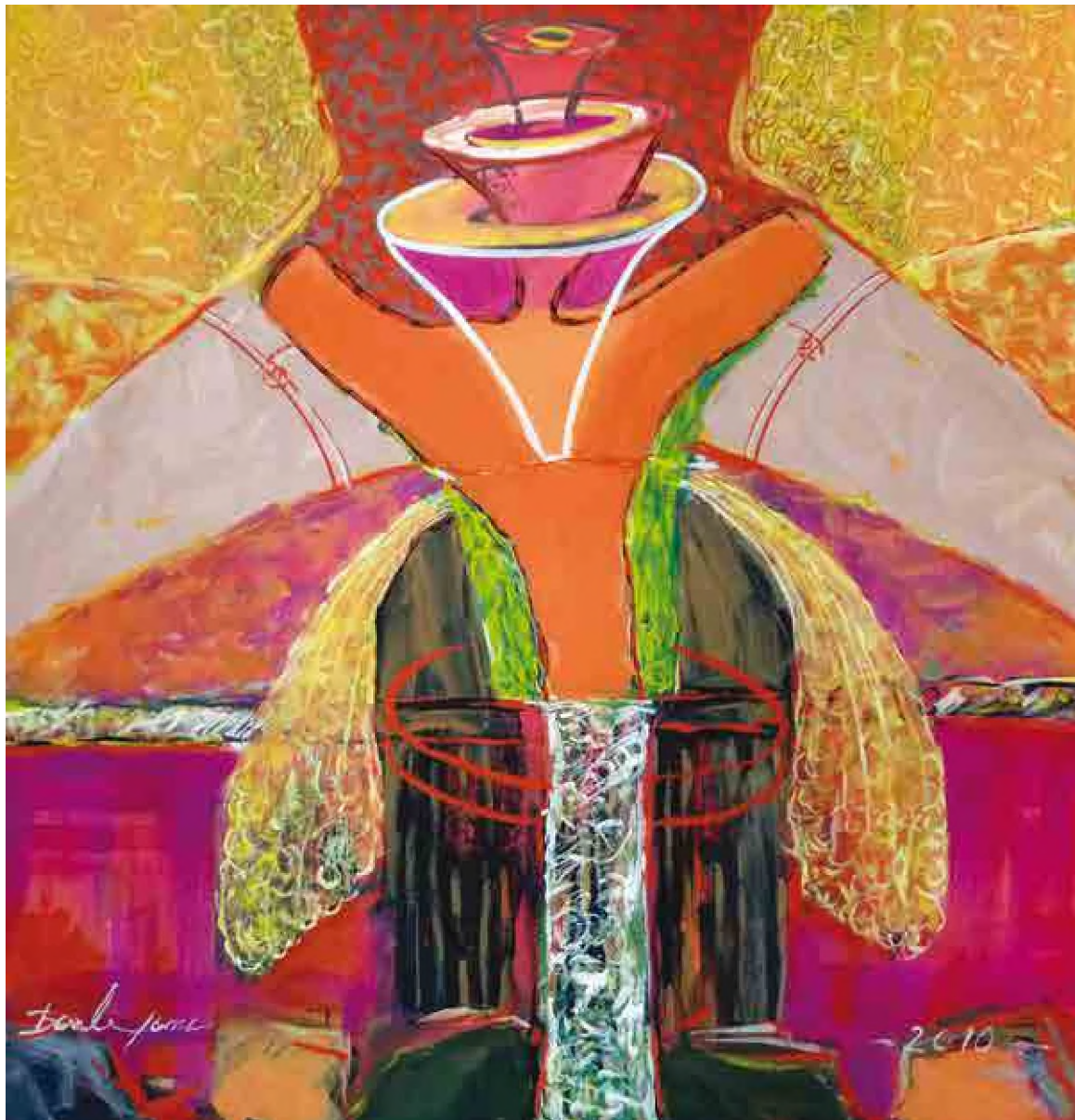
Mihai Plămădeală
Marius Barb. Pictură pentru ochi, minte și inimă 36

plastica

Marius Barb

Pictură pentru ochi, minte și inimă

Mihai Plămădeală



Marius Barb

Femeie

Marius Barb are un sistem articulat de gândire plastică, fiind deopotrivă coerent, consecvent și personal în pictura pe care o practică, despre care îmi asum încă dintru început să afirm că este un factor identitar pentru el. Artistul nu pictează pentru că se pictează în lume, cu atât mai puțin pentru că pictura îi este pasiune și profesie, ci mai degrabă pentru scopul în sine, acela de a reprezenta secvențe ale unei lumi pe care, metaforic vorbind, are sensibilitatea de a o percepe. Este vorba despre o lume de semne, raportată la ideile constituite în legi de compoziție ale acesteia. Miza ar fi însăși transpunerea celor înțelese intuitiv în imagini concrete. Nimic narativ; nici o consecutivitate de natură temporală nu tulbură simultaneitatea efectelor vizuale, privite ca adevăruri absolute ale celor înfățișate.

Elementele reprezentate în lucrări rămân în mod invariabil într-un același plan, cel al suportului, în sensul că rațiunile lor morfologice țin, dincolo de aspectele cromatice, doar de raporturile dintre înălțime și lățime, nu și de adâncime sugerată. Chiar dacă accidental apar punctele de fugă sau tușele de volum, compozițiile păstrează același caracter plat. Ruta aleasă nu este totuși cea cubistă.

Perspectiva ca și eventualele repere anatomiche au doar funcții scenografice, ceea ce contează fiind dispunerea matricială. Sunt eludate din discursul vizual orice mijloacele iluzionistice de expresie. Renunțarea la reprezentarea perspectivală se constituie în parte a tributului acordat culorii, care deține un rol fundamental. Tratarea pe benzi a lucrărilor,

Continuarea în pagina 31

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. R057TREZ21621G335100xxxx B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.