

## 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.ro](mailto:redactia@revistatribuna.ro)

Pagina web: [www.revistatribuna.ro](http://www.revistatribuna.ro)

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor  
revine în întregime autorilor

Pe copertă:

Vioara Dinu: *Memoria fluidă II* (2016), sticlă, lemn, metal,  
48 x 24 x 15 cm



[www.clujtourism.ro](http://www.clujtourism.ro)

# Concursul Național de Literatură „Ioan Slavici”

- lucrările pot fi trimise până în 31 octombrie 2017 -

Revista de cultură „Tribuna”, instituție sub autoritatea Consiliului Județean Cluj, organizează a cincea ediție a Concursului Național de Literatură „Ioan Slavici”. Concursul conține două secțiuni: roman și proză scurtă.

Pot participa autori de toate vârstele, cu sau fără volume personale publicate, cu condiția ca textele trimise pentru concurs să fie inedite. În cazul romanului, se va trimite un fragment de maximum 20 de pagini; pentru proză scurtă, numărul textelor rămâne la latitudinea autorului, cu condiția ca acestea să nu însumeze mai mult de 20 de pagini.

Juriul va fi format din personalități literare clujene și redactori ai revistei „Tribuna” – critici literari și prozatori. Premiile constă în publicarea textelor în revista „Tribuna”. Festivitatea de premiere și manifestările adiacente concursului se vor desfășura la Cluj-Napoca, la o dată care va fi anunțată ulterior și la care premianții concursului vor fi invitați.

Materialele vor fi expediate prin email, ca documente atașate, pe adresele [redactia-tribuna@gmail.com](mailto:redactia-tribuna@gmail.com). Nu se acceptă scanări după manuscrise sau texte inserate în corpul mesajului trimis. Autorii sunt rugați să precizeze că participă la Concursul „Slavici” și să specifice secțiunea la care se înscriu – roman sau proză scurtă.

Lucrările pot fi trimise până la data de 31 octombrie 2017. Informații suplimentare la tel. 0264-591498.

Vizitați site-ul nostru:

# tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri



## TRIBUNA MAGAZINE,

WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

# De la Sfântul Augustin la Renaștere (IX)

Mircea Arman

Platonismul viziunii Sf. Augustin este vizibil nu numai atunci când acesta face referire la ființă și neființă ci, reîntorcându-ne la problema cunoașterii, mai ales atunci când, deși admite senzația și o consideră indispensabilă procesului de cunoaștere, totuși, o consideră ca fiind nivelul cel mai de jos al cunoașterii fiind comună atât oamenilor cât și animalelor. Astfel, Augustin crede, în mod cert, că cel mai înalt nivel al cunoașterii umane este contemplația. Această idee este una specifică filosofiei grecești iar Platon o aduce la perfecțiune în opera sa. Să vedem, totuși, ce înseamnă perfecțiune a cunoașterii în accepțiunea grecească a termenului și cum a înțeles Augustin, în umbra lui Platon, acest concept.

În *Introducere în filozofie*<sup>1</sup>, David Armeanul ne amintește că primul care a afirmat că înțelepciunea ar fi cunoașterea celor ce sunt ca fiind ceea ce sunt, adică existența, a fost Pythagora. Iar dacă *sophia* – înțelepciunea – este cunoașterea ființei, atunci *philo-sophia* nu este altceva decât năzuința de a înțelege ființa. Prin urmare, grecii spuneau că filosofia este perfecțiunea cunoașterii.

Să încercăm însă să dezbatem, succint, compoziția termenului *philosophia*. Heidegger, în *Was ist das – die Philosophie?*, p. 24-25, derivă cuvântul *philia*, din verbul *philein*, care înseamnă a iubi. El raportează acest termen la gândirea lui Heraclit, unde apare pentru prima oară expresia *philein to sophon*. Dar, din fragmentele rămase de la Heraclit rezultă că *logos*-ul vorbește. Heidegger spune că a vorbi cum vorbește *logos*-ul înseamnă *homologeîn* – armonie. Astfel, spune același filosof, *aner philosophos* – bărbatul filosof – este acela care iubește pe *sophon*. Ducând mai departe demonstrația, filosoful german face apel la un alt citat din Heraclit care afirmă că Unul este Tot (*Hen Panta*)<sup>2</sup>.

„Tot” apare în interpretarea lui Heidegger ca fiind *Panta ta onta*, ansamblul celor ce există, iar *Hen* – *ceea ce unește*. Așadar, *philein to sophon* este o omologie, adică o armonie. Pentru Heidegger *sophon* este *existîndul reunit în ființă*, ceea ce înseamnă că *philein* nu mai are doar un acord originar cu *sophon*, ci este o cercetare asiduă spre *sophon*. Acest fapt ar însemna: *Philein to sophon*: „este o tensiune cercetătoare a *sophos*-ului”, și aceasta este filosofia – *o tensiune cercetătoare a celor ce există în ființă*.

Ca să putem înțelege mai bine cum priveau grecii noțiunea de intelect și inteligibil și cum de aici se vor dezvolta termenii de *Philein și Sophos* vom introduce în ecuație un alt termen, anume pe acela de *theoria*.

Substantivul *theoria* se trage de la verbul *theoreo* care înseamnă a vedea, a observa, a contempla. Rădăcina acestor cuvinte este *TheF*, de unde derivă *the*. Vom reproduce aici, după cunoscutul dicționar Bailly, o primă grupă de cuvinte care se formează cu această ră-

dăcină<sup>3</sup>:

*the* – a privi, a contempla.  
*thea* – acțiunea de a privi.  
*theamai* – a contempla.  
*theama* – spectacol.  
*theatos* – vizibil.  
*theatron* – teatru.  
*theoros* – spectator.  
*theoreo* – contemplu.

Cu aceeași rădăcină se formează *thauma* și *thaumasia*, adică miracol și mirare, dar și, foarte probabil, *theos* și *theoros*, adică divinitate și mesagerul zeilor.

În compoziția cuvântului *theoria* intră rădăcinile *thea* și *For*, aceasta din urmă avînd sensul de: a avea grijă de, a observa, a primi. Litera *F* (digamma) este o literă dispărută (în locul ei apărînd spiritul aspru), care se citea aidoma latinescului *v*. De la această rădăcină<sup>4</sup> se formează cuvintele:

*horomai* – veghez.  
*horado* – văd.  
*horasis* – simțul văzului.  
*horama* – spectacol.  
*horates* – spectator.

Observăm, pe de altă parte, că rădăcina *thea* are același sens de contemplație și spectacol. David Armeanul rezuma astfel concepția grecilor despre *theoria*: „Filosofia, în schimb, se ocupă de toate cele ce sînt, întrucît are în vedere și lucrurile divine; doar ei i se spune în mod legitim *theoretică*. Căci *theorie* se spune de la «contemplarea lucrurilor divine»<sup>5</sup>.

Cele divine erau pentru Platon ideile, arhetipurile, principiile celor ce sînt ca fiind ceea ce sînt. Inteligența platonice contempea ideile. „Ideile se văd” spunea undeva Platon. „*Nous-ul* este ochiul prin care sufletul vede *eidós*-ul, spune Aristotel” (A. Dumitriu). Bailly<sup>6</sup> arată că acești termeni – *eidós*, *idea* – sunt formați cu rădăcina *Vid*, înțelesul ei fiind de a vedea:

*vid* – a vedea.  
*eido* – văd.  
*eidós* – formă, esență.  
*eidolon* – imagine.  
*eidesis* – știință.  
*eidemon* – savant.  
*eideticos* – care primește cunoștința.  
*idéa* – formă, aparență, idee.

*Idéa* și *Eidos*, care începeau altădată cu radicalul *Vid*, se citeau *videa* și *vidos* și erau puse în legătură cu a vedea. Ele se trag din sanscritul *vidya*, care înseamnă știință, vedere (A. Dumitriu).

Prin urmare, esențele sau ideile, se vedeau. Ele erau „ca lumina” (Aristotel). Cel care vedea trebuia să îndeplinească principiul adecvării la lucrul cunoscut.

Pasul următor, necesită lămurirea unui alt termen, și anume cel de contemplație. În limba latină, spune Anton Dumitriu, vocabula *theorein* a fost tradusă prin *contemplatio*, a contempla, a fi absorbit în privirea a ceva. Latinii au observat că verbul *contemplatio* este format din prepoziția *cum* și *templum*, și ar avea sen-

sul de a fi în templu.

În *Somnium Scipionis*, Cicero ne spune că Scipio Emilianus, aflat în vizită la regele Massinissa, are un vis în care îi apar bunicul său Scipio Africanul și tatăl său Paulus Aemilius. Întrebîndu-l pe acesta din urmă ce ar putea face să nu ajungă și el în lumea morților, despre care Scipio Africanul îi spusese că era adevărata viață, acesta – Paulus Aemilius – îi spune: „*Nisi Deus is, cuius hoc templum est omne quod conspicis, istis te corporis custodiis liberaverit* – Nu...dacă Zeul, al cărui templu este tot ceea ce vezi, nu te eliberează din închisoarea trupului”<sup>7</sup>.

Inițial *templum*, ne arată Anton Dumitriu în *Aletheia*, „a însemnat cerul, în înțelesul concret și figurat,...”, apoi un pătrat trasat pe cer, consacrat și desemnat special pentru uzul augurilor care contemplantau zborul păsărilor înăuntrul lui, pe urmă a desemnat locurile consacrate Divinității. Ennius l-a întrebunțat și el în acest ultim sens, spunînd că întreg universul este *templum*, iar acesta a însemnat și a privi – ca într-un templu – la o ceremonie.... Dar și *cerimonia* ne duce la același rezultat: *magnum Jovis ...contemplari*, prin care s-a tradus *theorein* acest cuvînt, poate fi privit ca fiind compus din *cerus*, care însemna zeu, și sufixul *monia*, care se regăsește și în alte cuvinte<sup>8</sup>.

Această succintă analiză a vocabulei *contemplatio* ne-a confirmat faptul că *theoria*, era într-un tot o contempară a celor divine, a ideilor sau *eide*-lor. Ea lega cunoscutul de necunoscut. *Theoria* lega cunoscutul de necunoscut. Ea este știința prin care intelectul poate să pătrundă în existent. Platon spunea, în *Republica*: „Nu pot să recunosc o altă știință care să facă sufletul să privească în sus decît aceea care are ca obiect Ființa și invizibilul”<sup>9</sup>. Sensul lui *theoria* și al noțiunii de *Idia* îl preia Sf. Augustin atunci când afirmă că doar contemplarea lucrurilor eterne face posibilă înțelepciunea și comuniunea cu Dumnezeu (grecii spuneau „comuniunea cu Zeul” n.n. M.A.). Astfel, Augustin preia de-a dreptul teoria cunoașterii platonice (teoria ideilor) fără să facă, de această dată, nici un fel de concesie ideilor neoplatoniciene ale emanației. Pentru a întări cele afirmate de noi vom cita câteva fragmente din cartea lui Copleston<sup>10</sup> referitoare la problematica în discuție: „În această situație, atitudinea lui Augustin este evident platonice. Modelele de bunătate și frumusețe, de exemplu, corespund principiilor prime ale lui Platon sau *archai* (transliterarea noastră, M.A.), ideile exemplare, în timp ce figurile geometrice ideale corespund obiectelor matematice ale lui Platon, *ta mathematika* (transliterarea ns. M. A.), obiectele care țin de *dianonta* (transliterarea ns., M.A.). Aceași întrebare care s-ar putea pune în ceea ce privește teoria platonice reapare, deci, și legat de teoria augustiniană, și anume „Unde sunt aceste idei?”. (Nu trebuie, desigur, uitat faptul că, pentru amîndoi, „ideile” în cauză nu sunt idei subiective, ci esențe obiective, iar întrebarea „unde” nu se referă la o localizare a acestora, deoarece „ideile” sunt *ex hypotesi* imateriale, ci mai degrabă la ceea ce s-ar putea numi situație sau statut ontologic). Neoplatonicienii, văzînd dificultatea în a accepta o sferă a esențelor imateriale impersonale, anume cel puțin

Continuarea în pagina 8



# God is a Dj(iță)

Cristina Ispas

Cosmina Moroșan  
*beatitudine (eseu politic)*  
București, Editura Nemira, 2017

Încep abrupt și spun că subtitlul celui de-al doilea volum de poezie semnat de Cosmina Moroșan (venit la unsprezece ani distanță față de primul) și anume „eseu politic”, mi se pare understatement-ul anului. Pentru că, mai degrabă decât să scrie „eseuri politice” camuflete în versuri, Cosmina Moroșan ține predici înflăcărâte, pătimase, pline de învățăminte și revelații despre lume, a cărei fragilitate (unde intră inclusiv tot ceea ce ține de domeniul răului) și diversitate infinită nu încetează s-o descopere, perfect stăpână pe toate efectele retoricii. Are dreptate Andrei Doșa când, pe coperta a 4-a, o numește în primul rând „preoteasă”, pe lângă „dejayiță, escortă afectivă, muceniță kinky”, toate atribute la fel de îndreptățite, la care s-ar mai putea adăuga și altele, unele luate direct din carte: „Sunt infirmiera ta artistă. / Magiciana de grotă. / Alchimista trashy” sau „Tristă muceniță / pe o moviliță / cu patroane / și creioane de gheață. / (...) vei fi o mireasă de Disneyland / în rapiță și șampanii”. Vorbim, evident, de o preoteasă/muceniță pe stil nou, de o proorociță-mironosiță lipsită de orice tragism și care se preface numai că ține să te convingă, să fie crezută, în timp ce, și citez în continuare din Andrei Doșa, „te lucrează la zona incertă”. În fond, ceea ce au în comun preotesele, infirmierele, magicienele, miresele etc. este acel tip de intimitate foarte special pe care ți-o oferă fiecare și, totodată, sau mai ales, încrederea pe care o reclamă.

Cosmina Moroșan este doctorandă la Școala de Studii Literare și Lingvistice, Cluj, cu o teză despre *Schizanaliza literaturii pei formativ-postumane*, astfel încât îi sunt perfect familiare tezele cuplului francez Deleuze-Guattari și, via, probabil și etica lui Spinoza. Pentru că în acest sens cred că trebuie înțeles titlul *beatitudine*, nu doar ca o trimitere la o stare de euforie permanentă (neafectată de mediu cu ale lui capricii) sau de fericire desăvârșită, ci și la libertatea sau la înțelepciunea minții: „Și tu cari tot umanul în tine – nu-i el prea sublim-maniabil / să-i tot faci defavoruri? / Nu uita că mereu, dar mereu transmiți. / Ocrotește-ți emisiile. // Să fii liber, nu există iluminare, / un absolut al vieții, secretul ei e deschis. // NU există viață privată, «probleme de familie», / toți suntem oarecum conectați”. Sau, cu alte cuvinte, idealul spre care se tinde aici este cel al unui spirit larg și cuprinzător, tolerant și generos, iubitor, îmbătat de tot ce există: „Arsuri și cerul e cer al copilăriei / Păsărele se înecă în oazele bucuriei mele / ce nu cată sens (și mă lasă să tac / în pașiștea cu diamant și conifere”. Și când spun tot ce există mă refer desigur la realitatea - online sau offline - de care este înconjurată subiectiv Cosmina Moroșan, un fel de (hiper)realitate inocent-trucată, pavoazată cu tot ce trebuie pentru sărbătoarea vieții, cu tot ce poate fi mai kitsch, mai strident și naiv (Deleuze) și, la final, înecată în sclipici și confeti. Nu un simulacru de realitate, în sensul lui Debord, și nu o realitate lipsită de profunzime, nu o coajă, ci chiar realitatea însăși, în ceea ce are ea mai excesiv, epatant-izbitor și, cel mai important, nefiltrat. Cu alte cuvinte, lumea din poezia Cosminei Moroșan (sau *chaosmosina*) este bombastică și copleșitoare, luminos-glamuroasă, dar totodată caldă și umană, deloc schematică, sau simplistă, de parte de o simplă juxtapunere de sintagme-clisee sau imagini catchy: «Voluptatea seringii / în iarba mulată./

Te pup pe inelar. / Am înflorit ca adolescenții - // La poalele unui munte sărat / sumbre-n roz / interacționând: o secvențialitate fără adâncimi / și super afectivă mă înobilează. // Să ceri – și nu trec peste. / După mămăligă / luminez, / între patroane oflitate pentru chiria din urmă. // Să-ți donez ceva, înlocuind șina regretelor, / smoothnessul pervers al gândurilor și absurdul ficțiunii / interioritate/exterior / cu imagini, tracks, albume Bravo / în saboți clătind trelingari, / susurând melodii populare. // Satul e înmiresmat și viața pare tandră cu oricine / pe lângă tine / incryptat și dăruit. // Copii rumeni, lucrări cu Lufthansa ruinate de buruieni / sub arcada de catifea / când iubesc! și eu iubesc / scâncind – că la cimitir / e individualizare / sub hero, // pe mușchi de ghiocei. E tranziția”. Pentru că, oricât de mult ar părea să divagheze de la esențe, oricât de amărâtă/obosită și retractilă ar putea părea câteodată (ca aici: „Ți se pare frumos și înțelegi până la un anumit nivel / când inima ta se strange ca o minge moale / nu știi – e plictiseală sau dorința tâmpită de a coborî / în tine – în beciul / cu lumină weird-șișinie”) sau, dimpotrivă, oricât de jucată, în sensul de provocatoare, i-ar deveni vocea, atâta timp cât nu respinge nimic, ci doar înțelege și chestionează, clarifică, ordonează etc., Cosmina Moroșan adoptă o ipostază angelică sau de sfântă (inocentă, dar deloc ignorantă): „Nu te întâmpin decât hipermachiata, cu laurii pe față / și zâmbetul de Cheshire unu și unu. / O să fac domeniul părășitorilor, / o să vă primesc oraculară, / nebună de-optimism!” sau „Fiecare are o rugăciune – ți-o spune / într-o baie luminată, / într-o oglindă spartă, cu nasul lipit de garaj / și peste tufa de trandafiri. // Atunci universal nobil îmbătrânește și întinereste. // Îi place foarte mult”. Concluzie care răzbate inclusiv din cea mai „dură”, „răutăcioasă” atitudine, pe care o putem identifica aici: „Să zic dur / ceva despre iubire și să șterg”. Iar prin ipostază înțeleg aici o multiplicitate fluctuantă, trădată dincolo de medii și de numeroasele referințe la diferitele tipuri de discurs, și implicit la interconectivitate, din poeziile Cosminei, plus de formatul inspirat de multe ori, de exemplu, din descântecelile vrăjitoarelor, și ele presupunând depersonalizare.

Într-o cronică recentă la volumul Doinei Ioanid, *cele mai mici proze*, apărut concomitent cu *beatitudine* în colecția Vorpal de la Nemira, făceam o paralelă, cu destul folos, cred, între cele două volume despre care spuneam că nu se întâlnesc în niciun punct, fiind vorba practic de temperamente opuse, introvertit vs. extravertit, și de contexte istorice (ultimii ani de comunism+primii de tranziție vs. anii 2000, ca ani de formare) extrem de diferite. Dacă ar fi însă să caut o simetrie încă și mai ofertantă, aș pune în paralel predicile Cosminei Moroșan cu poemele pedagogice ale Ruxandrei Novac, din *ecografitti. poeme pedagogice. steaguri pe turnuri*, (Editura Vinea, 2003). Ruxandra vine direct din nucleul dur al generației 2000, cu tot cu convingerile ei tranșante, traumele, anxietatea, intransigența, orgoliul, grungismul și scârba (inclusiv de sine, fiind vorba de o generație care pe undeva se consideră din start ratată, sacrificată și maculată, contaminată etc.) revolta, impulsul nevrotic de a aplica lecții/corecții, în timp ce Cosmina militează, face activism (iarăși, nimic mai reprobabil pentru douămiiști) în numele toleranței și al bunei înțelegeri între oameni, nediscriminatoriu, pe măsură ce învață despre lume și o experimentează. Tot ce înainte părea abject a devenit la Cosmina Moroșan doar defect, care cere înduioșare. Iarăși, în timp ce, în poezia Ruxandrei,



viața apărea deformată, insuficientă și absurdă, pentru Cosmina Moroșan pare un privilegiu: „Urmărești privirea semi-curioasă spre roboțelul de la colțul străzii. / Cărarea e plină de șezlonguri / și găletușe cu porumb, iese abur. // Pești cu ace, o flacăra peste bucățelele de carne ca un / acoperământ. // Copiii la fundul piscinei fac dansul rechinilor. / Deasupra tuburi colorate, niște artificii explodând din apă. (...) Cât mai departe de casă găsești senzații plăcute sau stranii; / neobișnuitul, acel ceva / de când ai sărutat scoarța copacului sau te-ai plesnit cu urzica / sub genunchi. / A durat fix un minut. (...) / Tot ce contează e sfera asta, / bucuria ta, o urmă de adidas în iarbă / printre legume de plastic rostogolindu-se pe linoleum. // Lângă măslinile care plutesc în punga de apă e casca / luptătorului, / mai târziu o să mergeți în pădure la 50 / de m depărtare de oraș. // dar acum ești curioasă de noua privesc / - e vara unei alte plăceri, experiențe. // Fetița cu chip de șoricel și-a pus un batic colorat pe cap, / seamănă cu o bătrânică săpând castele. / Ți se pare curios cum aleargă singură / în jurul unei căprioare gonflabile și își părăsește bicicleta // lângă depozitul de lemne. // Aici toți vor să fie împreună, să-și spună ceva”. O altă paralelă la fel de grăitoare, dar din alt unghi, am putea face și cu exhibiționismele și ereziile din poeziile Elenei Vlădăreanu, Oanei Cătălina Ninu sau Mirunei Vlada, de la începutul anilor 2000.

În concluzie, putem vorbi liniștiți de schimbarea paradigmei douămiiște (nu doar în poezie, dar și în proză), cu precizarea că, și de data aceasta, tot de la ideologie a pornit totul. Stânga, care altădată părea pentru totdeauna compromisă, nu doar că a redevenit o opțiune valabilă astăzi, dar deține chiar poziția privilegiată, cel puțin printre artiști. Context în care trebuie să spun că volumele *ochi roșii polaroid*, de Gabriella Eftimie și *umilirea animalelor*, de Val Chemic, și *blank și dispars*, de Vlad Moldovan, care au jucat rolul de precursori ale noului val, prin introducerea în mentalul poetic a noilor tehnologii, țin totuși, mai mult de vechea paradigmă (deși ar fi mai mult de argumentat aici, mai ales la Vlad Moldovan).

Faithless, formația englezească de la care am împrumutat titlul acestei cronici (în original „God is a DJ”, piesă de pe albumul *Sunday 8PM*, din 1998) e clar old (sau very old) school pentru Cosmina Moroșan, la fel cum versurile piesei, deși par că se potrivesc destul de bine, sunt mult prea directe, dar în același timp cred că s-ar potrivi la fix odată ce ar fi folosite într-un mix electro, sofisticat și nostalgic.

# De pe arca familiei Teodorescu

Ștefan Manasia

Cristian Teodorescu  
*Cartea pisicii*  
Iași, Editura Polirom, 2017

**C**artea *pisicii* este genul acela de scriere pe care, de la Baudelaire la Hrabal, și de la Desmond Morris la Mircea Ivănescu, orice pisicofil adevărat simte nevoia să o lase posterității. Cristian Teodorescu s-a alintat și ne-a alintat construind romanul acesta familial, felin, ironic, grafic – unde textul e în permanență *spart*, întrerupt, comentat de desenele lui Octavian Mardale, inspirat și când se ocupă de politicieni, și când trebuie să nemurească pisici. Graficianul e, și de această dată, aliatul scriitorului abraziv, tandru înăuntrul clanului său (soție, cei doi băieți, cățelușele, pisicile), dar cu o privire necum indiferentă peste răul pe care îl vede, cum iese din apartament, peste tot. Subiectul – în aparență frivol – solicită o scriitură amuzantă, ingenioasă, muzicală, o partitură interpretată – și aici prozatorul ne-a cam luat piuitul – de pisici. Istoria familiei Teodorescu, a apartamentelor în care a viețuit succesiv, într-o armonie hippie-jainistă cu patrupelele lor, multe salvate din ghearele morții, este repovestită, nuanțată ori chiar amendată de Ochiul.

Ochiul sau Chioara este printre ultimele venite pe arca lui Noe, naufragiată într-un apartament dintr-un bloc de pe Șoseaua Virtuții, din București. Ochiul fusese abandonat într-un câmp de lângă oraș, ca să fie recuperat de Daniela – soția-medic a romancierului, căreia i se dedică și cartea. Cu un ochi putrezit, nerecuperabil, pisicul are clipele numărate. Și-a epuizat viețișoarele, s-ar părea. Dar magia, căldura femeii care salvează pacienții umani/nonumani de când se știe, retrezesc corpul miciei feline la viață. Ochiul devine locatar al micului apartament, primind, cu timpul, dreptul de a lenevi pe masa de scris a romancierului, sau deasupra sa, pe un corp de bibliotecă. Așa începe educația savantei pisici. Bulgakovian. Observând totul, dragostea care însuflețește apar-

tamentul, micile rivalități dintre Petre și Matei, compozitorul și medicul, cei doi fii ai cuplului, relațiile de putere dintre patrupezi. Ochiul ascultă poveștile despre pisici dispărute, despre țărani și orășeni viețuind, mai departe, într-un incredibil ev mediu mintal. Acolo unde pisica și ciinele valorează aproape nimic. Ochiul își rafinează tehnicile, piratează stilul jurnalistului de la Cașavencii, cronicarului Medgidiei de altădată. Ochiul deschide pe ascuns computerul din camera de lucru a scriitorului și începe să tasteze, într-un fișier nou, istoriile care alcătuiesc, în final, cartea. Istorii feline, minore, periferice, însă extrem de puternice, mai impresionante – pe alocuri – decât marea istorie umană, pe care o ating, totuși, *volens nolens*: și Elena Udrea are o pisică, iar Hillary Clinton, Trump și Putin au pisici care le reflectă caracterul, defectele, foamea de putere; sau la televizor apare, într-o zi, de mai multe ori, o pisică din Istanbul, care traversează indiferent balustrada blocului înțesat de lunetiști (ne aflăm în timpul puciului eșuat de anul trecut, oamenii se cufundă în violență ritualică iar pisicile – de la care am putea învăța atâtea – trăiesc mai departe în calmul și hedonismul acelea care i-au inspirat pe poeți și care-i făcuseră pe egipteni săle divinizeze). Pisicul ieșit dintr-un lan, aproape leșinat pe șosea, în calea automobilului condus de Daniela, se insinuează în tribul patrupezo-biped, aparent stângaci, fără nici cea mai mică șansă de a rivaliza vreodată cu dipăruta Mîtoche, numită și Victorița, legenda pisică a familiei, singura care pune pe fugă maidanezii periculoși aciuți lângă bloc. Mîtoche intrase în sufletul scriitorului Cristi, ca să nu mai iasă niciodată. Și aici vine drăgălășenia cărții, una din reușitele sale – privim istoriile tastate de Ochi ca pe o declarație de dragoste către stăpînul ciufut (deși, pisicofili vechi, știm bunăoară că pisicile ne tolerează ca prieteni-adoratori, nu ca stăpîni), ca pe o încercare – eroicomică – de a-l îndepărta pe acesta de blocajul scrisului, de una din crizele sîcîitoare ale omului de litere.

Iată una dintre poveștile prinse în țesătura căr-



ții de Chioara – daimonul blănos al domnului Teodorescu:

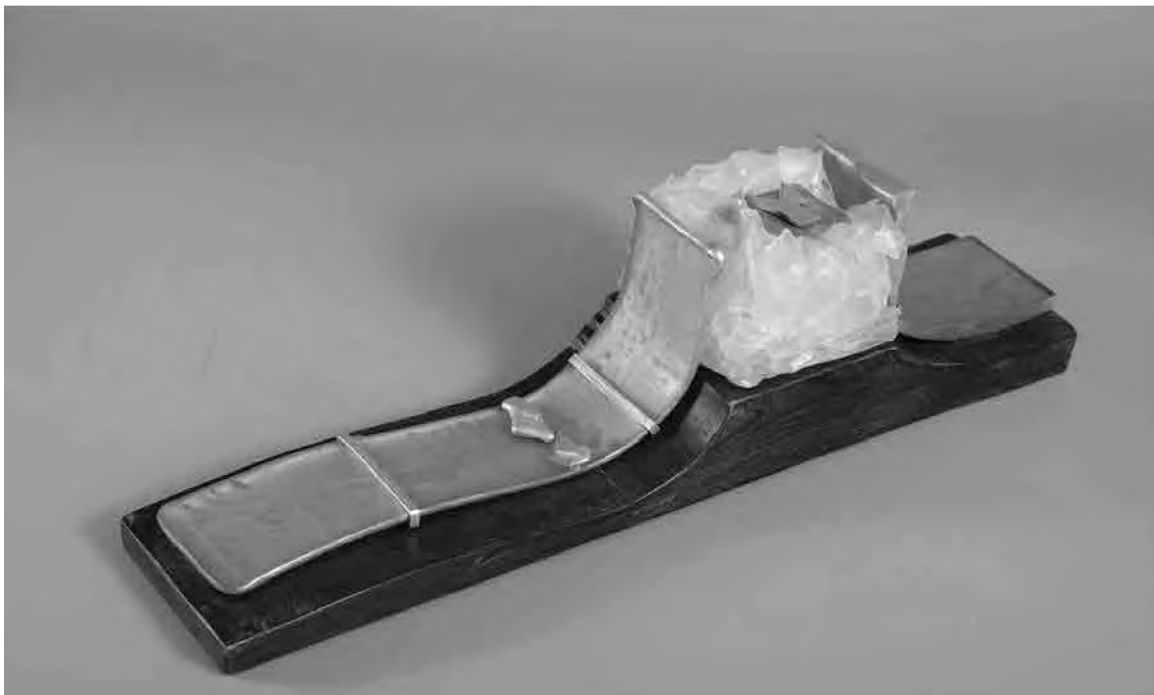
„Femeile sunt mai sensibile atunci când le spargi un pahar sau o farfurie, ca și cum ai atenta la averea lor personală. Daniela s-a vaccinat de această sensibilitate cu mulți ani în urmă. În, mai precis, ziua când Victorița, pisica ei favorită, cea care a dispărut după ce s-au mutat din Drumul Taberei în Militari, i-a spart farfuria norocului, veche de o sută cincizeci de ani. Aia pe care Daniela o scotea pe masă numai de Crăciun și de Paști și în care nu pune decît mere și portocale, ca un semn al împlinirii tradiției de familie.

Pe acea farfurie a belșugului ce avea să fie, Daniela așeza fructele speranțelor ei, la fel cum străbunica ei o umplea cu mere, nuci, boabe de grâu și de porumb, bunica ei cu mere, portocale și o banană, iar mama ei cu mere, struguri și un ananas. Apoi a venit o perioadă când farfuria n-a mai fost pusă pe masă, căci în ea ar fi trebuit să se afle carne, cafea și căldura care lipsea din calorifere.” (142)

În fine, nu convocăm întreaga istorie a farfuriei belșugului și, prin ea, a fețelor pe care le lua, în istoria bieteii țărișoare, belșugul sau sărăcia poleită ca nucile din pomul de Crăciun. Autorul are meritul că nu apasă pînă la podea pedala melodramei, a suferinței și rușinii încercate de supraviețuitorii comunismului, pe urmă ai tranziției. Și are inteligența, umorul de a transmite toate aceste adevăruri amare – istorii sumbre sau picanterii (nu o dată tragice) din lumea blocurilor din cartierele-dormitor bucureștene – prin intermediul ambasadorului său, pisica numită, cu falsă *coolness*, cînd Chioara, cînd Ochiul:

„Sunt mîndru, dar mă și scoate din sărite că Ochiul nu stă degeaba la mine în birou. În timp ce eu credeam că doarme, cînd pe masa mea de scris, cînd pe acoperișul bibliotecii, printre ziare, Chioara a învățat să scrie la computer. Și, cu toate că nu i-am ținut și ei un curs de *creative writing*, povestește acceptabil, chiar cu o anumită originalitate.” (175)

Cu alte cuvinte, hitrul autor și-a dat notă de trecere și, în plus, ne-a lăsat pe cap cu un personaj blănos, simpatic, excelent povestitor.



Vioara Dinu

Memoria transformării II (2016), sticlă, lemn, metal, 60 x 18,5 x 12 cm



# Povestea Porților din Obidos

Monica Grosu

Sânziana Mureșeanu  
*Călătorii. Porțile din Obidos*  
Cluj-Napoca, Editura Avalon, 2017

Un lirism discret, în linie simbolic-meditativă, ne propune Sânziana Mureșeanu în noua sa plachetă de versuri, *Călătorii. Porțile din Obidos*, apărută, în condiții grafice extraordinare, la Editura Avalon, Cluj-Napoca, 2017. Tema călătoriei, valorificată și în volumele precedente (*Ultimele alge* – 2003, *Laocoonia* – 2003, *Arhitectura absenței* – 2004, *Viața nu e destul* – 2006, *Ultima medină* – 2008, *Călătorii* – 2012), reapare în prim-planul atenției, adăugând parcă discursului imagistic tonuri și percepții noi. În fond, așa cum sublinia criticul Mircea Popa, „Sânziana Mureșeanu e un poet care a făcut din călătorie o stare de suflet. Datorită faptului că meseria o obligă să se afle pe drumurile lumii o bună parte din timpul trăirii sale, timpul mărturisirii este inerent legat de această colecție de stampe sufletești, de album intim, în care stau alături decupaje exemplare de imagini, stări, idei, pe care le transpune în poezie ca pe o amintire de preț a vizualității sale interioare.”

Textele călătoriilor lusitane au ca pretext simbolic porțile întâlnite și fotografiate cu migală de reporter. Ca o invitație implicită la călătorii interioare, aceste porți marchează trepte ale inițierii în tainele locului, și totodată, căi de pătrundere în cotloanele ascunse ale istoriei. Autoarea explorează nevoia de poveste a călătorului, potențialul ezoteric al porții închise, dincolo de care se desfășoară o întregă lume, un întreg arsenal de obiceiuri și obiecte, de arome și culori. Prozo-poemele de față adulmecă din pragul ușii un spațiu mental și psihologic abia intuit, bănuț, aflat, mărturisit în legendele orașului. Dar e atâta sensibilitate și finețe în aceste versuri izvorâte dintr-o privire blândă și îngăduitoare cu spațiul, cu oamenii, cu

poveștile lor de viață și de moarte, de iubire sau dor nemărginit, purtat în larg de curenții destinului.

Scrise sub semnul fascinației și al mirării, aceste texte înlesnesc apropierea cititorului de Obidosul portughez sau, cum frumos mărturisește autoarea, „am însoțit de cuvintele mele Porțile din Obidos, propunând timpului să se oprească, iar spațiului să se curbeze.” Se ivește, astfel, un dialog sufletesc, de maximă tensiune și delicatețe, un dialog care transcende faptul concret, alunecând spre taină, inițiere, sacralitate. Căci, orice s-ar spune, se simte un aer de sacralitate, învăluind, în încremenirea lor, casele, străzile, descriția: „Călătorul aflase o mie de povești deodată; ascultase cântecul a o mie de voci; mii de ochi s-au aprins în sufletul său precum lumânările bisericesti...” (*Iată Poarta Iberiană sau Poarta celor veniți din Caucaz*). Este, de fapt, poarta celui înstrăinat, care tânjește după îndepărtatul acasă, unde știe că nu se va mai întoarce niciodată: „Acum știau că nu erau de Aici, că nu mai erau cei de odinioară, neîmblânziți, războinici. Drumul îi șlefuisese, ploile le spălaseră furia, amintirile.”

Prin Obidos-ul străvechi, aflăm povestea Reginei care și-a frânt glezna pe străzile pietruite strâmb, simțim mătasurile fine ale negustorului venețian, contemplăm stelele alături de astrologul „cu barbă neagră, strălucitoare, cu turban verde și haină de culoarea cenușii”. Poveștile acestea, abia schițate, nu se încheie niciodată cu un verdict final, ci rămân asemeni unor lapidare treceri în revistă ale locurilor, caselor, imaginilor. Ca și porțile, acestea sunt preambulul ademenitor spre explorarea mai adâncă a existenței orașului. Rămân în urma lor doar parfumul de mentă și rozmarin, ca după plecarea Eremitului, în ochii căruia „nu se citea decât depărtarea.”

Toate aceste porți nu vorbesc despre altceva decât despre venituri și plecări, despre (re)vedere și

despărțire, purtând cu ele, în veacuri, însemnele suferinței, ale pasiunilor ascunse și ale speranței. Pentru cerșetorul cetății, a însemnat Marea Trecere sau Poarta Împărătească: „Toată lumea îl cunoștea pe Ruiz, cerșetorul în haine cenușii./ Ruiz vorbea cu norii, cu păsările, cu orice floare întâlnea în cale./ În noaptea aceea s-a simțit obosit, atât de obosit încât tot cerul părea că se sprijină pe creștetul lui./ S-a rezemat de o poartă albastră, și-a lipit tâmpla de lemnul ei rece./ A adormit și a visat până departe, atât de departe încât întoarcerea a devenit imposibilă./ Dimineață, stăpânii casei l-au găsit zâmbind, cu tâmpla lipită încă de lemnul rece al porții.” (*Iată Poarta Porților sau Poarta Soarelui Răsare*). Nu putem să nu remarcăm dinamica firescului în care se transpun aceste povești pe hârtie, așezându-se într-o ordine calmă, de după-amiază însorită, tandru adiată de vânt. Reluarea unor expresii, atingând aproape statut de refren, coboară și mai mult liniștea în poem, e o tehnică a așezării în rost, în tâlcul tainic al zilei, al istoriei.

Zidurile caselor care străjuiesc ancadramentul porților sunt preponderent albe șiacompaniate de plante cățărătoare ornamentale, trandafiri sau cactuși ce conviețuiesc armonios cu intrările pietruite, aride. Foarte bine funcționează în această carte impactul imaginii asupra textului, ce pare să iasă discret de sub crăpătura ușii. Concizia, sublimarea realului în expresii sugestive și lapidare, derularea cinematografică fuzionează perfect cu trecerea de la o stare emoțională la alta sau chiar cu imaginea porților întunecate și scunde, predominant maronii sau verzi, porți minuscule, unori cu geamuri opace, gratii și mânere metalice.

Dincolo de arhitectura străveche a cetății, trăiesc legendele celor care au locuit-o, fie și măcar pentru un timp, dacă nu pentru totdeauna. Astfel, călătorul privește îndelung Poarta Orbilor, amintind de Don Manuel care a rămas fără vedere la vârsta de cinci ani, atunci când „a simțit pentru întâia dată mirosul de praf încins al întunericului” sau scrutează orizonturile, alături de primul mongol ajuns aici, trăind tăcut la marginea orașului. Doar dorul de origini îl făcea să-și proiecteze în fiecare seară întoarcerea: „În fiecare seară, Mongolul se urca pe zidul cel mai înalt al cetății. Privea în zare cu dor, nesaț... Își întindea brațele de parcă ar fi vrut să zboare.” (*Iată Poarta Rătăcirii. Poarta fără întoarcere*). Tot fără întoarcere este și plecarea lui Miguel pe mare sau a lui Lorenzo de Almeida. Pentru ei, porțile rămân pentru totdeauna închise, porțile acelea de care Dragonul, străjuitorul simbolic al cetății, nu are nevoie: „Dincolo de zidurile Cetății/ Stă încolăcit Dragonul;/ El nu înțelege zborul,/ El nu înțelege pasul omului,/ Constelația Peștilor.../ Dragonul nu are nevoie de Porți,/ Umbra lui acoperă cetatea/ Precum norul uscat al memoriei./ Porțile sunt făcute pentru Noi,/ Pentru cei care cred/ Că le pot deschide și închide/ După propria lor voință./ Dincolo de zidurile Cetății/ Stă încolăcit Dragonul.”

*Călătoriile* Sânzianei Mureșeanu reușesc să dezvolte desene interioare ale ființei, într-o caligrafie lirică elegantă și rafinată, discret melancolică, irizată de tonurile grațios catifelate ale Lusitaniei.



Vioara Dinu

*Sertarul cu secrete* (2016), sticlă, lemn, metal, 6,5 x 18 x 15,5 cm

# Dincolo și dincoace de zid

Monica Zamfir

Săvârșitu-s-a,  
călăule,  
zidul tău nu a putut opri versul să nască...

Ani Bradea – *Poeme din zid*

**P**oeme din zid vorbesc, în debutul atât de matur și săvârșit cu har al poetei Ani Bradea, despre femeia-suflet și despre sensibilitatea de a fi. Orice murdărire a sinelui devine *strigătoare la cer*, căci poezia este una dintre formele sublime de a striga marile zguduirii interioare. Existența trebuie simțită cu asupra de măsură; lucrurile se conectează între ele într-un fel anume, au propriul sens mistic, iar terfelirea acestuia de către orice gest profan reclamă/ naște un poem.

Femeia este în economia imagistică a volumului *locuire a sinelui în sine*, univers conținut în propriul univers: *îți scriu scrisori, călăule, scrisori din celălalt trecut. Ea* – un șir lung de femei conținute una în alta, născute una din alta, trăind una prin alta.

Lirica ei reușește extrem de fidel să reproducă viziunile imaginarului feminin, sensibilitatea curiozității nestăvilite, abilitatea de a naște conexiuni între real și imaginar, de a transforma în irealitate tot ce atinge cu ochiul, cu sufletul: o casă, un loc, un mit: *pe lângă cimitirul evreiesc, / pe acolo se ajunge la mare...*

Ca într-un joc-labirint, cheia care desface fie-

care poem în parte o primești aparent încă dintru început, într-un soi de pre-text: *Cu adevărat desertăciune sunt toate...*, dar semnificația ei se potrivește abia în incuietoria finală a fiecărui text în parte, formulată ca o sentință, ca un verdict: *Din cuța ce se varsă generos, / călăule, / veni-va bea și tu. / Veni-va vremea!*

Cartea întâi a zidirii, *Facerea*, povestește profetic despre în-suflețirea înțeleasă ca taină a înzestrării ființei umane cu sensibilitate.

Lumea Aniei Bradea se deschide abia dincoace de zid: dincolo de zid rămâne exteriorul, în timp ce dincoace, poeta exersează sensibil, pasional, locuirea-în-sine. Dincolo de zid e *călăul*, dincoace, lumile înfloresc în senzații diafane, în stări intens locuite de contururi hieratice, străbătute de rețele de energii: *Fiecare Ană își poartă în suflet zidul. / [...] Mă întorc, / de fiecare dată, / în temnița mea. / Prietenosă, / în semn de bun venit, / imi îngăduie să spânzur, / de un cui ruginit, / câmpul tău de soare.*

*Autoexilarea în sine* poate aduce, în mod paradoxal, izbăvirea; iar coborârea din zid înseamnă lepădarea de sine ca o dureros de vicleană vânzare: *leagănul din care m-au vândut. / pe fereastră, / cu cinci arginți.*

Emanciparea femeii moderne a început nu demult, odată cu *Nora*, cu părăsirea *casei de păpuși, a menajeriei de sticlă*, dar dacă, în fapt, aceea a fost o greșală imensă, o dezrădăcinare din sine, din pământul roditor și fertil al feminității? Poeta



cere un interior personal, *un cer de tavan* pe care să își expună ca o atârnare, ori ca o condamnare *poveștile dezaripe* ale propriei ființări în sine: *acum e loc destul să apună orice iluzie*. Exteriorul rămâne convențional, un spațiu al risipirii, în timp ce interiorul își generează miezul fertil al dospirii, al contemplării, al judecății, al uciderii necesare: *între patru pereți de stâncă voi să mă-nchid, / călăule, / în care nici securea ta să nu poată dăltui.*

Dar nu orice fel de interior hrănește. Prizonieratul într-un zid artificial, în care povestea e fadă spoială, nu poate hrăni, nu adapă: *spre apus, / ai pictat o grădină, [...], tavanul l-ai vopsit albastru, / l-ai însuflețit cu mierle...* Locuirea în sinele fără de sine, a eului fără tu, laolaltă cu *plăceri furate și ceruri închiriate*, în care tăierea ferestrelor nu doar că nu revigorează, dar pur și simplu ucide, nu este, nu poate fi acceptată: *de atunci, / în fiecare dimineață, / adăpostind un rest de vis spânzurat de gene [...], planific un viitor într-o lume imobilă: [...], / fără tine nu știu inventa păsări vii!*

Poemul ultim al *Rătăcirilor* din Cartea a doua anticipează *Desfacerea*. Spectacolul e pe sfârșite, *cortina stă să cadă ghilotină*, imaginea femeii-rug care se mistuie incandescent dezrădăcinează din ziduri un mit: *Nu toate aripile sunt ale păsării phoenix!* Jocul înăuntru-afară include într-un mod neașteptat taina lumină-întuneric. Locuirea-în-sine înseamnă lumină; desfacerea-din-sine obligă la un soi de *înnoptare a ființei*. Călăul întruchipează în *Poeme* încăpățânatul locatar *din zid*, din zidul ce desparte noaptea de zi, lumina de neguri, înăuntrul de afară. Iar sabia lui despică lumi, dăltuiește în piatră, făcând *Fericirea, / (călăule, / e) o iluzie, / efemeră ca o tigră în fața tășului bardei tale!*

Dar oare în care parte a zidului zăbovește lumina? *Dincolo de fereastră/ locul gol al plopului care plânge* aduce tristă mărturie că absența naște întuneric, rămâne aducătoare de noapte. Dar strigătul tainic din zid ne confirmă: *sporind întunericul nu scade lumina! / Eu am văzut ce e dincolo de noapte!* În orice miez de zid arde rugul jertfirii. Prin orice zidire străpunge lumina. Căci interiorul conține miezul incandescent al ființării, singurul Adevăr care ne stă mărturie: nu suntem decât în măsura în care ardem pe interior! *Tu, / cel care știi limba focului, / n-ai vrut să-mi talmăcești vorbele din rug!*



Vioara Dinu

Fereastră cu peisaj II (2017), sticlă, lemn, 27 x 28 x 5 cm



Iesirea din zid se cuvine a se întâmpla ca un act ritualic, într-o anume *noapte-n care miresele se-ascund sub voaluri/ negre*. Asumându-și puterea de a reordona exteriorul, poeta îmbracă *pielea vrăjitoarei ce culege podoaba* pentru a readuce echilibrul universal, pentru a vindeca abisurile propriei existențe: *cândva o rană va supura/ pentru fiecare cuvânt nerostit*. Se cuvine astfel săvârșirea unui gest mistic al *îngropării vorbelor de dragoste,/ pe toate câte sunt în mine și nu încap în poezie*, odată cu incantația-blestem adresată călăului: *Zorii nu mă prind niciodată dormind,/ călăule,/ într-o dimineață voi îmbrăca și pielea ta*.

Contrar *mitului zidirii*, locuitoarea Poemelor din zid nu strigă dinlăuntru pentru a fi salvată, scoasă „la lumină”, ci strigă tocmai pentru că își descoperă lumina din zid și libertatea sa interioară: *Iubesc în toate zilele de libertate,/ în nopțile dintre ele ispășesc penitențe*.

În propriul zid, Ana are revelația *femeii păcătoase*, care *n-a fost ucisă cu pietre*, care poartă *cioburi de cer înfipte-n pupile*, care știe să *pășească mândră, doborând cu fruntea/ la fiecare gând/ un inger*. Între pereții fragili, de cretă, ai zidului, viețuirea e fără de păcat, îndrăzneala este deja iertată, iar visul hrănește libertatea spiritului și seva locuirii-în-sine: *Eu nu joc niciodată șotron,/ călăule,/ Nu pot sări peste ziduri de cretă*.

Obosită de propria risipire, poeta își conștientizează setea de somn ca profundă cufundare în sine, în miezul spectral al propriului eu: *Ochii se adâncesc tot mai mult,/ ferestre căscate întunecat/ în peretele chipului...* Cele două ființări ale sine-lui se despart prin zidul rece și tăios ca o secure de călău, delimitând înăuntru de afară: *Când te-am inventat,/ călăule,/ nu știam că securea ta/ mă va despărți pe mine de mine!* Mai mult, somnul încheie intervalul chinuitor al *Deșfacerii* din Cartea a treia: *Orice somn [...]/ chiar unul întunecat,/ fără vise,/ adânc și solemn ca o moartea*. Căci cum altfel se poate sfârși risipirea-de-sine decât cu rugămintea-poruncă: *Lăsați-mă să dorm! - Lăsați-mă să dorm după ultimul punct!/ acum nu mai am de spus nicio poveste...*

Ca o fascinantă șerpuire a unei nucleotide de AND în lumina spectrală a ființării, *primele trei Cărți ale Poemelor din zid - Facerea, Rătăcirile și Deșfacerea* – compun povestea unei vieți pentru

care *locuirea în sine* este deopotrivă har și blestem. Și dacă povestea acestei vieți începe ca zidire în trup printr-o dureroasă și în același timp fascinantă multiplicare, ca diviziune a sinelui, ca înlănțuire de euri interconectate prin *mitos* (gr. fir), atunci oare ce reprezintă Submarginea din Cartea a patra?

Proces al întoarcerii la origini, implozie a ființei în sine, fuziune celulară a eului până la esența primordială, reversibilitate a Facerii, *Submarginea e țara-n care m-am născut eu,/ călăule,/ pe când tu puneai deja la încolțit/ semințe de moarte*.

În acest lent drum al întoarcerii în sine, poemul II din Cartea a patra se generează ca o artă poetică, icoană a unei fuziuni genetice cu sinele: *Copilăria mi se scurge pe obraji/ (...)/ Oglinda întoarce imaginea demult ciobită*. Textul liric poate fi citit ca o definiție a îndrăgostirii de scris, de cuvântul ce germinează din inimă, atunci când poeta își redescoperă momentul în care sâmburele sensibilității proprii devine poem. Căci arta, poezia nu e decât sublimă strigare în pustiu a omenescului fiecăruia dintre noi, figurat în text în chipul *mâinii stângi*, singura cu care *se poate scrie despre bucurie!*

Inocenta asociere dintre *mâna stângă* și stânga ca *locuire a inimii* rămâne o dovadă irefutabilă că a scrie cu sufletul este echivalentul lui a fi viu: *Acolo am învățat și eu să scriu,/ așa cum simțeam,/ cu inima*.

Și ca orice întoarcere la origini, Submarginea rămâne locul sacru al sfâșierii-de-sine, al întristatelor autoflagelări, al atentei înțelegeri de sine ca autoacceptare: *În inima mea sunt iubirile cicatrice,/ călăule,/ ca-n trunchiul copacului vârstele sale*.

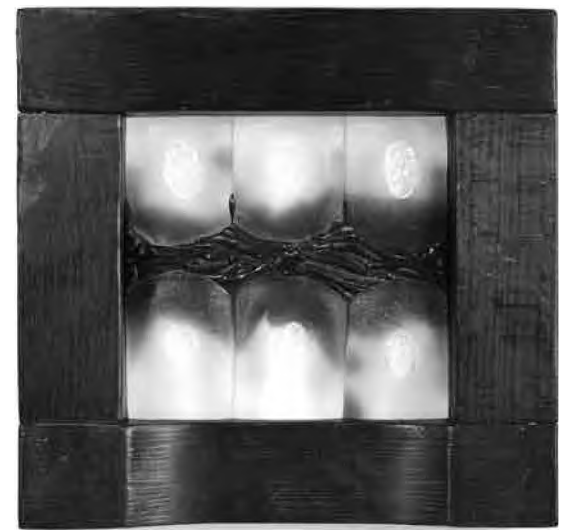
Bucăți de trecutul sfâșiat din sine compun Poveștile din Submarginea, fragile artefacte ale propriului eu: *ca o rană, amintirea zilei/ în care aripile i-au fost tăiate/ până la sânge/ pulsează*.

Volumul, atent construit din vârste și stări, presupune o anume conduită și un anume cod al lecturii. Poemul liminar anticipează stările fundamentale creatoare ale poetei, imaginile confecționate din cel mai pur și (în același timp) purificator lirism din care izvorăsc energiile Poemelor

din zid. Temele majore din volum locuiesc liminar în corpusculi translucizi de metaforă: *absența ta plimbată pe țărnul pustiu;/ un diapozitiv cu imagini din alt timp;/ balaur negru înghițind trupuri albe;/ sate mutate cu case cu tot...*

Dar ceea ce descifrează-încifrează cu adevărat acest cod este finalul Poemului liminar (*și va fi iarăși zi./ și se va face lumină./ chiar și după noaptea aceasta.*), care își oglindește semnificațiile tocmai în post-scriptumul volumului, Poemul dimineții: *Dimineața/ îmi număr rănile crestate de așteptare./ câte una pentru fiecare poveste*. Acest ultim text confirmă că întreg volumul e o artă poetică, un lung șir de *euri*, de stări, de locuiri interioare. Poemele rămân dezgoliri, sfâșieri și răniri pe care, născându-le în corp de cuvinte, poeta le închide între zidurile atent construite, demonstrând încă o dată (dacă mai era nevoie) că actul creației este sacră spălare de sine, ritual catharctic, suicid premeditat al propriului eu și ușurată izbăvire: *întâmpin,/ asfel,/ prima zi de libertate./ și somn purificator ... chiar dacă/ nu mi-am imaginat niciodată că,/ la sfârșitul arderii,/ se face atâta frig!*

Scriind Poeme din zid, Ani Bradea săvârșit-a sublim ritualul epuzării de sine!



Vioara Dinu Fereastra cu structură (2017) sticlă, lemn, 27 x 28 x 5 cm

Urmare din pagina 3

## De la Sfântul Augustin la Renaștere (IX)

condiția *aparent* atribuită esențelor din lucrările publicate ale lui Platon, au interpretat ideile platonice ca gânduri ale lui Dumnezeu și le-au „plasat” în *Nous*, spiritul divin care emană din Unul, ca primă ipostază. (Comparați cu teoria lui Philon despre ideile conținute în *Logos*). Am putea spune că Augustin a acceptat această poziție, dacă ținem cont de faptul că nu a admis teoria neoplatonică a emanației. Ideile exemplare și adevărurile eterne sunt în Dumnezeu. „Ideile sunt niște forme arhetipale anume sau niște esențe stabile și imuabile ale lucrurilor, care nu au fost formate ele însele, ci existând de-a pururi și fără să se schimbe, sunt conținute în inteligența divină”. Această teorie trebuie acceptată, altfel am fi obligați să

spunem că Dumnezeu a creat lumea într-un mod neinteligent.”

Desigur, această problemă, arată Copleston, ridică în mod necesar o alta. Și anume faptul că omul contemplă mintea lui Dumnezeu atîta vreme cît mintea umană este din punct de vedere ontologic identică cu nous-ul divin? Unii au crezut că asta a vrut să spună Sf. Augustin și s-au înșelat. Astfel chiar un Malebranche a făcut apel la autoritatea lui Augustin pentru a susține ideea că spiritul contemplă ideile conținute în intelectul divin și a afirmat că, deși omul nu este capabil să se identifice mental cu aceste idei neavînd posibilitatea intrinsecă a înțelegerii acestora, totuși el are posibilitatea de a participa „*ad extra*” (Copleston) la aceste idei, ca model al creației. O asemenea interpretare specifică ontologilor poate fi, aparent, primită, însă pe fond ea este eronată. Luînd în vedere ansamblul gândirii augustiniene conchidem, odată cu Copleston, că o asemenea interpretare este inadmisibilă.

### Note

- 1 David Armeanul, *Op. cit.*, cap, XV, p. 59, Ed. Academiei, București, 1977.
- 2 Diels-Kranz, *Op. cit.*, fr. 50.
- 3 Apud, Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 382, si A. Bailly, *Op. cit.* Tabelul de rădăcini.
- 4 Apud, Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 383, si A. Bailly, *Op. cit.* Tabelul de rădăcini
- 5 David Armeanul, *Op. cit.* p. 99. Ed. Academiei, București, 1977.
- 6 A. Bailly, *Op. cit.*, Tabelul de rădăcini.
- 7 Apud., A. Dumitriu, *Aletheia*, Eminescu, București, 1984.
- 8 A. Dumitriu, *Op. cit.*, p. 159, Buc., 1984.
- 9 Platon, *Republica*, cartea a VII-a, 529 b. Opere, Buc., vol. I-VI, 1974-1989.
- 10 Fr. Copleston, *Op. cit.*, vol. II, pg. 58-59.

# Memorii amuzante (Ecaterina Oproiu)

Constantin Cubleșan

Autoarea unei celebre (în epocă) piese, *Nu sunt Turnul Eiffel* (1978), reprezentată pe aproape toate scenele teatrelor din țară, ecranizată și exportată cu succes în străinătate, Ecaterina Oproiu, prezintă mai mult decât agreabilă în societate, a scris cu pasiune și profesionalism, sute de cronici de film (între 1963-1968, în paginile *Contemporanului*; între 1976-1986 în paginile *României Libere*; între 1965-1989 fiind redactor șef al revistei *Cinema*), făcând parte din jurii și comisii de vizionare (*cenzură*), de avizare a producției cinematografice, s-a decis să-și publice (în serial) selecții din jurnalele pe care le-a întreținut toată viața („am aproape o sută de «jurnale» scrise de pe la paisprezece ani /.../ Decenii am purtat în ghiozdan, în servietă, în poșetă un astfel de caiet /.../ oriunde mă duceam, la aprozar, la ORL, la Gastro /.../ jurnalul ținea loc de privit pe geam sau de supt pe pereți /.../ jurnalul n-a fost pentru mine doar un «tovarăș de drum», ci și urechea care asculta când pereții aveau urechi”), relatând întâlniri cu diverși oameni, cu personalități din lumea teatrului și filmului autohton sau internațional, cu prieteni, cunoscuți sau cu membrii ai familiei, totul „sub forma unui osuar numit Jurnal” care se întinde, deocamdată, pe câteva volume: Jurnal 1, *piguleli*. Editura SemnE, București, 2013 (pentru volumul întâi). Din fericire (nefericire?!) parte din aceste caiete s-au pierdut, fiind compromise de timp („acele prime Jurnale s-au risipit, s-au topit la inundații /le țineam în subsolul blocului./ Unele mai există dar sunt indescifrabile, pentru că, după cutremur, când ne-am mutat, le-am băgat într-o debara, lângă o pivniță din care-a țâșnit o țevă...”). Oricum, așteptările de la un asemenea

jurnal, întreținut de o asemenea personalitate cheie în lumea filmului și teatrului românesc, sunt mari pentru că în ele ai putea găsi relatări despre ceea ce nu se putea găsi la vedere în acei ani, recompunând astfel o atmosferă din lumea artei cinematografice, de intimitate. Spun însă *ai putea găsi*, pentru că aproape toate segmentele jurnalului sunt, în felul lor, amuzante, pline de picanterii pedestre, de glumițe și consemnări gastronomice etc., dar foarte puține notații de interes, să zicem major, cele mai multe comentarii având orizontul unor simple, banale menționări de intimitate, în fel de fel de împrejurări care ar fi putut să-i provoace autoarei un altfel de interes decât de... conjunctură turistică. Să luăm la întâmplare: Paris '78. Duminică 5 martie – „Am aterizat la 11:30, la Orly. Deci, s-a schimbat aeroportul, nu mai e la Bourget-ul nostru, ca Băneasa, cu bănci de lemn, cu săli ca-ntr-o gară de provincie, cu mărfare și ceferiști” ș.a.m.d., cu lume gălăgioasă, forfotă, în care se deslușește prezența atașatului cultural de la Ambasada României, care a venit în întâmpinare cu un Mercedes și de la care speră să aștepte ce evenimente culturale sunt la Paris (Dar, acesta n-a văzut expoziția lui Perahim și nu știe că Pintilie se află la Hôtel de la Paix), apoi cazarea la hotel și graba de a vedea în prima zi „ce vrem să vedem”, pentru că mai apoi „n-o să mai vedem”. Așa că aflăm despre vizita la Luvru dar nimic despre scopul, de fapt, al acelei deplasări la Paris. Altă dată, ceva mai interesant, la Budapesta – 1981. „Duminică 8 februarie, ora 17. Suntem într-un hotel așezat într-un cartier, parcă, rezidențial [...] Miercuri. Ora 8,40. Am coborât la micul dejun. Nimeni la masă” etc. Dar aflăm că deplasarea s-a făcut pentru a viziona filme la



Ecaterina Oproiu

Asociația Cineaștilor („Ieri am văzut cinci filme”; „Filmul cel mai important e programat la ora 19. Azi dimineață, eram doar trei în sală /secția franceză/. La ora 1½ eram doi. Invitații vin numai la masă”. Despre ce filme putea fi vorba, despre calitatea lor, despre interpreți, regie etc., nimic. Dar... în așteptarea colegilor „pun de-o partidă de cleveteală cu Jean-Pierre Jeanconlas”, relatată în extenso. Aflăm, în fine, că e vorba de „Săptămâna filmului maghiar”, din care reține doar „atmosfera de croazieră a reuniunii noastre «de lucru»”. Nimic mai mult și, ca totul să fie cât mai enigmatic, la 10 martie notează: „N-am mai scris în jurnal de când m-am întors de la Budapesta”. Chiar mai bine!

Totuși, multe, cele mai multe consemnări sunt amuzante, de tipul celor de la recepția *pricinuită* la Ambasada României de la Paris, cu prilejul Zilei Unirii '79: „doctorul Gerota ne invită, de-a valma, la Coupole. Haideți să v-arăt.../ Nu știu ce vrea să ne arate, dar, deocamdată, trebuie să intrăm la Ambasadă și să vedem documentarul înscris în program. Primul are ca subiect Cetățile din Valahia. Sssst! Începe! Cam răgâit, dar începe. După primul minut, sonorul se oprește. Continuăm să vedem pelicula pe mușește. După cinci-șase minute, iar se oprește, dar, de data asta, se oprește toată mașinaria./ Cineva spune că îi pare rău dar «l'appareil est cassé». «Ceasu rău» – comentează unul de-al casei. «Acum trei zile, zice, l-am încercat. Era bun. Dacă s-a stricat, s-a stricat fiindcă-i vechi, foarte, foarte vechi! /Gazdele nu par afectate de incident. Am impresia că ele contau doar pe partea a doua, partea culinară. Nu greșesc. De altfel, nimeni nu regretă Cetățile din Valahia, mai ales când apar platourile cu sărmăluțe și ardei iuți. Prima adiere de varză murată provoacă un tremurici în asistență. Aclamații, ovații, urale, hăulituri, mai-mai să-ncingem o horă./ Jean-Pierre, tipul de la Cinematecă, probabil ca să ne consoleze, povestește, turnându-și dintr-o sticlă cu eticheta «Tescovină», cum, la Hôtel de Ville, tot așa se întâmplă, de 14 Iulie. Când se deschide bufetul, nevestele de înalți demnitari tabără pe mese și trag, în poșete, tot ce se poate trage, în afară de veselă. Ascult și observ o doamnă corpulentă, revărsată peste masa lungă. Și-a deschis poșeta și cosește tot. Bag de seamă că, la noi, nu se cruță nici veselă. Fursecurile le împinge cu farfurioare cu tot”. Ș.a.m.d.



Vioara Dinu

Memoria fluidă X (2016), sticlă, lemn, metal, 37,5 x 31,5 x 10 cm



Relatările de la Londra, Nisa, Roma, Madrid, Atena, Varna, Costinești (a umblat prin lume, nu glumă) ș.a. se fac aproximativ în aceeași alură pedestră, banală dar umoristică. Toate aceste călătorii au ca scop vizionări de filme, în cadrul unor festivaluri sau chiar a unor prezentări de producții cinematografice, de rutină. Despre care aflăm foarte mușine lucruri de substanță în schimb cozerii cât încape. Amuzante, nici vorbă însă de la un critic de film de talia Ecaterinei Oproiu te aștepti la mai mult. Totuși, se aleg câteva portrete de pe ici de pe colo: „Mastroianni e însăși gentilețea. E limbut ca toți meridionalii, e accesibil ca un debutant fără plasament. Marea lui vocație – mi se destăinuie – e lenea, deși hărnicia acestui leneș a devenit proverbială. A venit la Festival între două avioane. Ieri, turna pentru *Hoții de copii*, mâine dimineață, la ora 6, trebuie să se arunce în Sena – scena sinuciderii. Acum, iată-l, e pe Riviera!”. Altă dată, cu Melina Mercouri: „Când a ținut cuvântul de deschidere, nimeni n-a văzut când a intrat în sala de mese, pentru că acolo aveau loc lucrările. Era o sală mare de cantină, foarte aglomerată. Era și ora de vârf. Ministra trebuia să ajungă pe estradă și își croia loc, cu greu, prin mulțime. Era într-o rochie înflorată (mai târziu mi-am dat seama că e cam scurtă pentru vârsta ei). Chiar! Cam ce vârstă avea? Eu i-am dat 40. Eva a zis 60. Ca întotdeauna, adevărul era pe la mijloc, dar dacă e să vorbim sincer, n-avea nici o vârstă. Avea un ten măsliniu, o coamă rebelă aurie, o gură mare, roșie ca focul. Dar focul cel mare ardea în ochi. Și acum, când mă gândesc la Melina, văd o pereche de ochi imenși, rotunzi, bombați. Dacă nu putea să te convingă, se mulțumea să te înghită”. Etc. Mult mai *interesante*, totuși, sunt, remarcile privitoare la personajele autohtone. La o conferință de presă, la Festivalul de la Costinești, pe marginea unui film al lui Gopo – „A fost sau n-a fost conflict? i-a întrebat Gopo pe junii care veniseră la prima conferință de presă, în bikini. Gopo i-a întrebat râzând, apoi și-a ridicat silueta de 2 metri și a plecat țopăind ca omulețul lui./ Mi-a părut foarte rău când a plecat. Parcă-i un făcut. Pleacă toți cei care ar trebui să stea”. Cu Octavian Paler obișnuia să discute în plimbări prin jurul Casei Scânteii: „Ne-am făcut un obicei. Prost obicei? Aș fi preferat să ne strecurăm prin labirintul edificiului, adică să drumetăm pe culoare, dar nu mai aveam încredere nici în culoare. Culoarele, e drept, n-au urechi dar, în ultimul timp, au prea mulți ochi. Cum treci prin fața unei uși (și ce sunt coridoarele astea dacă nu o ușă număr la număr cu altă ușă?) deci, cum faci un pas, se crapă ușa și, după ușă, pleopă peste pleopă, ochi peste ochi. Te fotografiază și trimite clișeul la laborator”. Sau, cu Petru Dumitriu: „Trebuia să scrie *Pasărea furtunii*. N-a vrut să se apuce până când nu s-a dus la malul Mării Negre ca să vadă cu ochii lui satul de pescari. Un sat de pescari amărâți, amărâți, dar alimentul lor de bază era o delicatose pentru care, el, Petru, plătea, la Athénée Palace, sume colosale. E vorba de caviar [...] Așa că (fi spune Petru Dumitriu, n.n., Ct.C.) atât cât am stat acolo, am mâncat dimineața, la prânz și seara, icre negre cu mămăligă [...] Deci a mâncat cel mai fin caviar cu cel mai autentic terci”. În altă împejurare, cu Al. Ivăsiuc: „Îi plăcea să vorbească, să croiască planuri și ipoteze, să dez-



Vioara Dinu

Memoria materiei I (2017), sticlă, lemn, metal, 40 x 23 x 22 cm

volte teorii la care nimeni n-apucase să ajungă. De obicei, anticipa un viitor «absolut cert», dar – de regulă – își anticipa trecutul, din care făceau parte: voievozi pomeniți în hrisoave, uneori, chiar cruciați care și-au lăsat oasele în Țara de Sus, unde strămoșii lui aveau codri, ctitori, serdari, stolnici, mitropoliți, evangheliere, descălecători și câte și mai câte (ce păcat că istoria le făcuse pulbere)”. Etc., etc., etc. Cea mai incitantă pagină e aceea în care se relatează despre ședința din 4 decembrie 1986 când cei prezenți la pensionarea lui Stanciu (?!), îi toarnă în cap acestuia, nenumărate reproșuri privitoare la observațiile de la vizionarea filmului *Domnișoara Aurica* – Titus Popovici: „Vreți să demonstrați că puteți avea o atitudine de Führer”; Blaier: „Dacă s-ar fi făcut modificările cerute, filmul ar fi ieșit ca vai de el. De ce să tai scena cu Gică How-How pentru că vorbea «omenește» cu jandarmul? Dacă ar fi vorbit ca un exploatare ar fi fost mai bine?” ș.a.m.d., ședință la care a participat și Suzana

Gădea, ministrul culturii: „Pentru că ultima frază s-a rostit răcnit, Suzana s-a speriat, s-a trezit și a declarat închiderea ședinței”.

Jurnalul memorialistic al Ecaterinei Oproiu e, de la un capăt la altul, o cozerie simpatică, având relatări amuzante dar lipsite de vreun interes pentru cititorul de azi care știe prea puține lucruri despre acel trecut pe care unii îl condamnă iar alții îl persiflează, ca în cazul de față. Ecaterina Oproiu vrea să pară, probabil, inocentă, un personaj care nu s-a angajat în nimic *politic* la vremea aceea. Poate că e adevărat dar imaginea ei, dincolo de cronicile profesionale, de film, care ar trebui adunate într-un volum (chiar în mai multe volume), pe care o propune în memoriile sale, e una demnă de o logoreică bârfitoare de mână mică, într-un timp și într-un mediu în care, la vremea aceea, se tăia în carne vie în producția cinematografică. ■



Vioara Dinu

Memoria fluidă I (2016), sticlă, lemn, metal, 29,5 x 21 x 13,5 cm

# V Ruga

**Dumitru Radu Popescu**

Falcă: (se închină) Sfinte Dumnezeule, Slavă Ție!.. Eu sunt profesorul doctor Falcă..

Bătrânul: Te știi, domnule Falcă, aveți două doctorate, unul, la Paris, în Industria Vapoarelor de mare tonaj, și altul, în America, în...

Falcă: ... energie atomică. Dar acum am venit în fața Dumnezeului nostru în calitate de președinte al Sindicatului Oamenilor de Știință și Cultură... Vreau să vă informez că în ultima vreme sălile bibliotecilor sunt pline de cititori, pușcăriile sunt pline de scriitori și de oameni de știință, spitalele sunt goale, medicii au intrat în vacanțe nelimitate...

Mircea Dorin Lazăr: Generalii s-au pensionat... Mă scuzați, Sfinte Dumnezeule, sunt fostul general Mircea Dorin Lazăr... Ca să fiu precis: generalii au intrat în rezervă și cultivă ceapă și usturoi... Războaiele s-au stins, pacea domnește peste tot globul pământesc, industria de tunuri, tancuri și avioane a ruginit...

Bătrânul: Bravo!

Ciorbea: Cimitirele au dat faliment!..

Bătrânul: Adică?!..

Ciorbea: Eu sunt Valentin Ciorbea, directorul cimitirelor de stat și particulare... Au dat faliment, fiindcă nu mai au clienți..

Stela: Iar noi cântăm doar pe la nunți și botezuri!.. E drept, în cârciumi și în baruri, nu mai cântăm, spunem doar bancuri – adică glume destul de nesărate... Nu mai cântăm, fiindcă toți clienții cântă și dansează tot timpul! Nu mai ai loc de ei să-ntorci!.. Scuze, am vrut să spun că poporenii s-au înmulțit, ca participanți la petreceri, fiindcă în ultima vreme toți umblă – și bărbații, și femeile! – cu prezervativele în buzunare și în poșete! Au o grămadă de prunci fiecare și se simt surmenați de educația sanitară și sexuală, pe care trebuie să le-o tot imprime odraslelor, aproape inutil!..

Falcă: Omenirea a intrat într-o criză apocaliptică: nu mai moare nimeni!..

Stela: Nici caprele, nici boii!..

Ciorbea: Nimeni nu mai mănâncă un mic, un colan cu fasole, un ficat de găscă! Spitalele sunt goale, cimitirele au intrat în criza de moarte...

Mircea Lazăr: Fiindcă omenirea s-a dezumanizat, căci nu mai sunt războaie, iar bătrânii nu mai îmbătrânesc odată cu trecerea anilor – și nu mai mor!

Falcă: E un dezastru pe pământ! Toată lumea cântă, râde și dansează!

Lazăr: Și filosofează! După calculele făcute de serviciile noastre speciale, acum, pe pământ, avem – de la începutul lumii, să fie clar! – da, avem cel mai mare număr de filosofi pe metru pătrat! Și pe cap de locuitori, evident!

Stela: Logica libertății nu mai ține seama de nicio logică, tradițională sau modernă!

Ciorbea: Din clipa când moartea n-a mai avut nicio libertate, Existența libertină a ajuns singurul Destin al omului!

Lazăr: Doamne Dumnezeule Mare, forurile superioare pe care le aveți în subordine n-au observat – și nu v-au adus la cunoștință că Judecata de Apoi a dat și ea faliment?! Pe cine să judeci, dacă nu mai moare nimeni?!  
Ciorbea: Trăim într-o lume cu adevărat absurdă!

Stela: Nici măcar vipele părăsite de milionari nu mai au libertatea să încerce să se sinucidă, ca să-și facă

reclamă! Una din Italia, de origine danubiano-pontică, și-a tras zece gloanțe în cap – degeaba! N-a putut muri nici măcar o clipă, ca s-o fotografieze paparazi!.. Sau paparazi – că nu știu precis cum le mai zice vagonzilor ăstora... care parcă au intrat și ei în vacanță, inutil!..

Falcă: Nimeni nu-i mai poate simți durerea – sau duioșia! – morții, fiindcă oamenii nu mai pot să-și dea ultima răsuflare!..

Ciorbea: Altfel cunoașterea omenească e lipsită de nonsensurile ei!

Stela: Conștiința a decăzut până la nivelul cunoașterii animalice!

Lazăr: Omul este lipsit de fericirea de a cunoaște paradisul!

Falcă: Iadul, pierzându-și personalitatea, nu mai înfricoșează pe nimeni cu vâpăile sale și a devenit, pentru oameni, un prilej de bășcălie! Du-te-n iadul mămicuței tale! – a devenit ceva banal!

Ciorbea: Dacă nu mori, n-ai șansa să ajungi nici măcar în iad!

Falcă: Și toate ni se trag de la proasta și infumurata aia de moarte, care e închisă de bețivul ăla de Ivan în turbinca sa inumană!

Stela: Dacă moartea putrezește în turbinca aia nenorocită, viitorul omenirii e compromis!

Falcă: (închinându-se) Doamne Sfinte, Dumnezeule, nu orice târța-pârța – ca să fim juști! – are dreptul la o viață veșnică pe pământ!..

Ciorbea: Cum să ajungă oamenii, aceste gunoaie ale pământului, egalii lui Dumnezeu – ca vârstă! Ar fi o neobrăzare!

Lazăr: Vă jur că există soldați chiori – precum niște chiori, ca să fiu exact! – care trag de zece ori cu tunul și nu doboară nici măcar o cioară!.. Mă refer la cioara-cioară, la pasărea cioară, nu la țigani! V-o spun în calitate de general cu experiență, care nu vrea să-i discrimineze pe țigani, doar sunt rom!

Falcă: Sfinte Dumnezeule, vrem să vă mărturisim... (se închină) Noi, reprezentanții atâtor instituții de stat și particulare, reprezentanții sindicatelor și ai organizațiilor neguvernamentale, vă rugăm să nu vă supărați că am îndrăznit să venim la dumneavoastră în dorința rezolvării acestei situații tragice, în care ne aflăm!.. Că în ultima vreme, la noi, pe pământ, moartea s-a făcut nevăzută! Noi și când ne-am căsătorit – cei dintre noi, care au mai apucat să se însoare! – am jurat în fața altarului că vom fi alături de soața sau de soțul, cu care ne-am cununat... Da, că vom fi alături până la moarte! Acum ne aflăm chiar într-o situație paradoxală, așa că am cerut sfaturi unor filosofi, moralști, evangheliști, atei... întrebându-i ce este de făcut, și toți s-au dovedit niște capete pătrate, seci, lăsându-ne în baltă, fără de nici un răspuns, decât acela pe care l-am presupus și noi, că suntem condamnați să trăim, dacă sârmana moarte nu mai poate să-și facă meseria – și datoria! – datorită unui vodcar, care are și sânge rusesc în el, dacă n-o fi, cumva, în întregime un chefliu sovietic!.. El se dă român, a făcut armata la noi – avem chiar un martor, pe Ion Creangă! – dar pe bețivi nu te poți baza, ei sunt în stare chiar să lupte împotriva morții, dacă i-a ciupit doar un puricel în timpul consumului lor, necurmat, de băuturi alcoolice!

Stela: Pentru noi, instinctul de degenerare, care este inamicul vieții, s-a sfărâmat – și parcă a venit apa

și l-a luat! Iar noi, bietele femeii, nu mai avem dreptul să facem nici măcar un avort! Suntem obligate – atunci când nu suntem atente și uităm de perspective – adică de prezervative! – să aducem pe lume prunci vii, pe care să-i alăptăm! Iar cum, acum, medicii recomandă să alăptezi un nou născut până la vârsta de șase luni – cel puțin! – ca să fie frumos și inteligent, vă dați seama ce sarcină grea le revine mamelor, după ce-și îndeplinesc sarcina inițială!

Lazăr: (închinându-se în fața lui Dumnezeu și a Sfântului Petre) Vă dați seama ce înseamnă să fii militar și să rămâi cu conștiința încărcată că nu poți uci-de nici măcar un dușman al patriei tale! Eu mă simt vinovat pentru gradele ce mi s-au acordat – și pe care nu le-am onorat cu nimic! Simt în mine mirosul putrefacției conștiinței mele militare!

Stela: Doamne, iertați-mă!.. (se închină) Nu sunt o egoistă, nu vorbesc doar în numele interesului meu personal! Eu vă rog în numele obștii care m-a ales președintă, prin vot secret, să ne ajutați să scăpăm de această Fata Morgana, care este viața fără de moarte!

Lazăr: Făt Frumos, călare pe o rablă de cal, găsită în grajdurile tatălui său, împăratul... După ce-a înzdrăvenit rabla, dându-i dimineața, la prânz și seara, să mănânce jar, a plecat să ajungă în Țara tineretii fără de bătrânețe și a vieții fără de moarte! Să lași o împărăție, unde erai moștenitorul tronului tatălui tău, împăratul, pentru o iluzie, pentru un vis, înseamnă că te-ai născut tra-la-la la cap! Și ce-a găsit acolo, în geografia aia nemuritoare?... Nici măcar – scuze! – târfe, cu care să-și piardă timpul! Și culmea, acolo și-a pierdut memoria! Căci așa se pare că era regulamentul în țara vieții fără de moarte – să trăiești fără memorie, fără!.. Mă rog, înțelegeți! Făt Frumos, după mine, a fost un măscărici plin de visul visat în uterul mamei sale, vis cu care a venit pe lume, fraier din tălpi până în cap!.. N-a beneficiat nici de vipe altoite la Vama Veche – și n-a ajuns nici măcar un vipan cu vreo insulă în Baleare!

Ciorbea: Noi am dori să avem parte de moarte – desigur, în primul rând pentru alții, pentru cei care ne-au ales! – ca să-i putem asigura pe cetățenii ce fac parte și din alte sindicate că moartea nu va rămâne o simplă promisiune!

Falcă: Noi nu dorim funcții noi, sau cine știe ce grade!.. Dar nu dorim să trăim din inerție, fără noi bucurii!..

Lazăr: Și nu lipsiți, firește, de bucuria morții – mai ales pe câmpul de luptă, împotriva inamicilor patriei noastre scumpe!

Falcă: Vinovat de această tragedie fără de sfârșit, viața, este, trebuie să repetăm, chefliul Ivan, care în ultima vreme, se pare că s-a cuplat anatomo-fiziologic, și, evident, moral, cu o!..

Stela: Pfu!.. Una care nu este înscrisă în niciun sindicat! Vodca le-a răsucit mințile atât de profund, încât, acum, fiecare dintre ei, e sigur că deja a pășit într-un viitor fericit, sacru – evident, încă nedovedit!.. Ei doi, cu sticla de vodcă între ei, iubindu-se, cântă mereu, de parcă ar fi, împreună, un singur cântec de dragoste!.. Sunt atât de lipiți, în sufletele lor, unul de altul, încât oricâtă vodcă ar turna în ei, niciodată nu-și văd elementele vizibile ale dragostei lor! Chiar și mie mi-a mărturisit, ieri, ea, că în seara când l-a cunoscut pe Ivan, în cârciumă, cântând și bând vodcă, imaginația ei s-a aprins!.. Mi-a zis, textual: „Imaginația mea livrescă – fiindcă am absolvit cursurile facultății particulare de agronomie și fructologie! – m-a îndemnat să văd, pe viu, dacă legenda mărunii mâncat de Adam și Eva a fost, sau ba, o realitate... concretă! Iar dimineața – a mai zis ea! – când m-am trezit, am ținut ochii închiși, multă vreme, ca să mă conving că respirația bărbatului de lângă mine nu este un vis!”



Lazăr: Mie mi-a spus el că... Atunci când japița dracului a mângâiat sticla cu vodcă, fără să bea, a spus că nu iubește vodca, dar îl iubește pe el, deși nici nu știa cine este! Și nici n-o interesează!

Stela: I-a spus japiță?..

Lazăr: Japița îi spun eu... Căci ea și el îi fac pe bieții oameni să ducă la nesfârșit în spinare povara vieții!.. Oricum, așa cum am aflat, pe surse, că Ivan a închis moartea în turbincă, această porcărie descoperită, trebuie remediată! Resetată! Deși nu va fi ușor, căci Ivan n-are nici voință pentru a scăpa moartea din turbincă, și nici creier ca să înțeleagă câte pagube aduce societății lipsa de pe teren a morții! Dacă moartea ar fi o femeie neagră, aș spune că Ivan este rasist!

Stela: Totuși, un vodcangiu autentic nu poate fi rasist! Punct! Sfinte Dumnezeule, eu aș zice să-l mai oprim să gargarisească și să trecem la problemele cele mai importante, după mine!.. Sfinte Dumnezeule, dacă moarte nu e, nimic nu e! Nu vă supărați că vă spun în față niște adevăruri! Dacă moarte nu e, nici biserica nu mai există, că doar n-o să intre cineva într-o clădire în care icoanele și slujbele devin inutile! Unde – aici e aici, zău! – nici Dumnezeu nu mai există! O spune asta o persoană care crede în Dumnezeu – evident, și în Sfântul Petre! – și care a insistat să venim aici, noi, reprezentanții maselor populare, și să discutăm despre pocinogul cu băgarea morții la pârnaie! În turbincă! Fără moarte, trăim o viață pe dos, falsă! Ce să cauți într-o biserică fără de Dumnezeu?! Apoi, să fim serioși: fără o pulsație a morții tragediile devin niște scâlâmbăieli ridicole! Numai tragediile fac spectatorii să se cutremure, simțind eroziunea timpului! Moartea, regină, roade tot, iar omul agonizează, moare și înviază ca Iisus! Întunericul din noi, moartea din noi învește cu umbra ei orice iubire fără s-o poată învinge! Ofelia moare, dusă de valuri, dar iubirea ei trăiește printre florile pârâului!.. Doamne, dezleagă moartea din turbincă lui Ivan, ca viața să reintre în normal... Altfel n-o să mai creadă nimeni în Tine și în puterea Ta, și-o să te considere, cum te consideră acum generalul Lazăr, un bufon care-și bate joc de niște dobitoci ce mai cred în tainele cele sfinte!.. Dezleagă moartea din turbincă bețivului și dă-ne libertatea – măcar mie și morții! – să-l ucidem pe Ivan!.. Căci libertatea de a ucide este sfântă, dacă chiar tu i-ai dat lui Cain libertatea de a-l ucide pe Abel, cel care te adora!..

Lazăr: Să fii bine înțeles!.. Stela n-a înțeles nuanța ironică... Voiam să spun că bufonul!.. Mă rog, clovnul, imită niște situații pe care nu le trăiește, pe viu, când rămâne singur... Ori noi n-am vrea ca Dumnezeu să rămână singur, fără credincioși, fără speranța că vor avea și ei – mâine-poimâine! – o cruce la cap... Și apoi vor aștepta, relaxați, Învierea! Acum, tragedia este clară: nu mai înviază nimeni! Dacă nu moare nimeni, așa ceva devine absurd! Cum să înviezi, dacă nu mori?! Iisus a devenit o poveste pentru copii! Un basm! Noi dorim să păstrăm taina Credinței... Credința în Dumnezeu, vreau să spun! Căci ar fi extrem de ridicol să trăim, la nesfârșit, fără Dumnezeu, într-o țară a tinereții, într-o țară fără de Dumnezeu! Noi îl iubim pe Cristos, apreciem din tot sufletul răstignirea sa, care ne-a dat speranța să înviem... După ce vom muri, evident! Dar să trăiești fără să mori – fără Iisus, fără credință în Dumnezeu – e ceva absurd! ..Țara tinereții fără de bătrânețe și a vieții fără de moarte a fost – chiar pentru Făt Frumos, care a visat-o – încă din burta mamei sale, trebuie să repetăm! – un eșec!

Stela: Ce groaznic este să trăiești la nesfârșit, fără speranța – repet și eu! – că poți da ortul popii într-o zi, ca să înviezi! Și ca să ai șansa, la Judecata de Apoi, să-l vezi, față în față, pe Dumnezeu! Să-l vezi pe cel nevăzut – lumina nevăzută!

Ciorbea: Adevărul e clar: să simți această mutilare sufletească!.. Zilnic! E ceva monstruos! Fără moarte,

nu putem crede în Dumnezeu – că unii ne-ar face niște simpli bufoni!.. Totul ar deveni... un timp personal tragic! Am beneficia... trăind o viață inutilă, fără gândul de a munci, de a învăța – măcar la o universitate particulară! – bucuria de a câștiga un ban!.. În vederea prosperității materiale... Pentru a putea și noi înălța, din temelii, o biserică!.. Închinându-ne la icoanele, plătite de noi, ca să le lăsăm moștenire urmașilor urmașilor noștri, am înțelege mai adânc efemeritatea lumii de pe pământ!..

Falcă: Eliberați Moartea din tirania acelei turbincii!.. Trimiteți-l unde se simte bine, în cârciuma cu draci beți - iadul!.. Eu nu beau vodcă, eu sunt un profund căutător al sinelui meu – gândindu-mă la veșnicia, de după moarte, a Creației lui Dumnezeu!..

Stela: Sigur, Doamne, că ne lăsați să ne perpelim, cerșindu-ne dreptul la moarte, ca să vedeți până unde poate ajunge prostia omenească! Dar noi, parol, ne-am săturat să mai trăim într-un cimitir al vieții! Omul este, totuși, o ființă limitată, nu poate suporta o miștocăreală, ca în vreun Studiou de la Hollywood, unde s-ar putea turna un film despre oamenii pedepsii să nu moară!.. Igienei spiritului nostru vă roagă să nu ne mai lăsați pe pământ, egali în nemoarte!..

Ciorbea: Biografiile noastre sunt aproximativ egale – adică sunt extraordinare! Dar de ce moartea să fie în altă parte – și nu și pe pământ!?

Falcă: Dacă eu îmi pierd zilnic timpul iubind o femeie... extraconjugală, de ce să n-am dreptul, dacă și ea mă iubește, s-o omor?! Ca să fim îngropați în același mormânt, fericiți! Ar fi vorba de o iubire ieșită din canoanele deja uzate ale vieții, ar putea fi un subiect de film extraordinar! Ar bate povestea Ofeliei și a lui Hamlet! Ei se iubeau – dar el a trădat-o, mințind că n-o iubește, ca să-și bată joc de Polonius și Claudius!.. Și minciuna lui – inocentă! – a împins-o pe ea spre nebunie! Și ca să nu moară conștientă, ca o virgină banală, și-a pierdut mințile – și a intrat în moarte ca într-o grădină cu flori plutitoare pe apă!.. Eu tot visez să pun în scenă „Hamlet” – ca să-i pot înmormânta pe Hamlet și pe Ofelia în același mormânt! Uite, sunt sigur că acum, dacă aș cere-o pe Stela în căsătorie, promițându-i că vom fi înmormântați în același cimitir și în același mormânt – ar fi extrem de fericită!

Stela: Să nu credeți că noi vă rugăm să eliberați Moartea din puterea lui Ivan Turbincă, româno-rusnacul, sau ce-o fi acest dușman al morții, pentru că el ar dori mai apoi să ne bage pe noi în turbincă sa nenorocită – și să ne închidă în niște racle, cărora le va da drumul să plutească în veci pe Apa Sâmbetei! Nu vrem să vă păcălim, Doamne Sfinte! Nouă ne e frică de altceva, îngrozitor! Dacă Ivan a scăpat pământul de moarte – să nu-i treacă prin gâmlie să-l bage și pe Dumnezeu în turbincă, apoi să-l încuie într-un sicriu și să-i dea drumul pe Apa Sâmbetei! Cum să rămână pământul fără Dumnezeu?! Cum am putea noi îndura o viață fără de moarte – și fără de Dumnezeu?! Am intra într-o istorie atipică – și ne-am chinui în banalitatea vieții!.. N-am mai putea avea parte nici de minipopulismul sexual! Ne-ar seca și lacrimile, neavând nici măcar un mort pe care să-l plângem! N-am mai avea nevoie nici de funcția centrală a inteligenței – să înțelegem esența fenomenului vieții! Am ajunge niște rable fără de moarte, niște racle pe picioare – iar pe pământ ar domni Ivan, bețivul ăsta cu elemente identitare nesigure!.. Am trăi între niște adevăruri iraționale!

Falcă: Nu mai spun că știința nu ne va mai folosi la nimic! Grădinaritul – zero! Inutil! Nici brânză n-o să mai știm să facem!.. Dacă n-o să ne bucurăm de prezizibila tragedie a morții, n-o să ne mai preocupe nici teoriile abstracte, nici gândirea matematică, nimic!.. Nu ne va atrage nici plăcerea de a încerca să înțelegem tainele incalculabilului! Nici crima nu-i va mai conferi cuiva o stare confortabilă!

Ciorbea: Falcă, prietenul meu, care este un umanist

cam rebel în privința dezlegării instinctelor femeilor, va deveni șomer!.. El chiar scria până zilele trecute o carte despre adevărul matematic al numărului de pași făcuți în Infern, de Dante, în căutarea întâlnirii cu Beatrice! E o temă cu care acum câțiva ani și-a luat doctoratul în Numărul de pași necesari în iubire, chiar în Infern!

Falcă: Stela voia să joace în filmul – al cărui scenariu îl terminase! – ce are un titlu semnificativ: „Iubirea necondiționată a Ofeliei”. Ivan crezând că Moartea este o femeie posibilă – pentru toate cele! – neizbutindu-i planul, a băgat-o în raclă!

Stela: Am și terminat un scenariu despre nebunia acestui fustangiu vodcar, cu titlul „Demența unui violator rusofil”. Ortodox, pe deasupra!

Falcă: Doamne, noi ne gândim și la rolul uriaș pe care l-a avut moartea în cultură! Dacă n-ar mai fi existat moarte pe pământ, Shakespeare n-ar fi existat! Nici grecii ăia!.. Moartea lui Agamemnon, a Antigonei etc. etc. – i-a făcut nemuritori! Și arta lor ne-a emoționat sufletește!.. Cum ar fi arătat cultura fără prezența morții? Ca un bălci! Bufonii mâzgăliți pe față cu vopsele, mergând pe picioaroange, ca în bălciul de la Sibiu! Păi, fără răstignirea lui Iisus, cum ar fi arătat pictura atâtor geniali din timpul Renașterii?! Prezența morții în viața cea de toate zilele a luminat spiritele!.. Chiar Hamlet ar fi rămas un terchea-berchea!

Stela: Căzută din balamale, Danemarca tace! Iar Claudius, regele Danemarcei, merge mai departe și face tot ce-i place. Se însoară cu soția rigăi Hamlet, fratele său, pe care l-a ucis într-un cimitir, și pune la cale moartea nepotului său Hamlet, pe care-l trimite în Anglia, unde trebuia să fie ucis. Reușește, mai apoi, prin nepăsare în fața morții, să n-o oprească pe soția sa, Gertruda, să bea apă din paharul în care chiar el presărase otravă... Și organizează un fel de antrenament sportiv, cu săbii, în care Hamlet să fie răpus cu o sabie mai lungită și otrăvită. Claudius este regele celor uciși de geniul său maladiv, în timp ce Danemarca tace, căzută din țâțâni! Singura gură care vorbește și spune adevărul este gura mortului, riga Hamlet. Dar cine să creadă ce spune Moartea prin gura Stafiei rigăi Hamlet?! Hamlet nu crede în ce spune moartea și vrea să se convingă singur de adevărul otrăvirii tatălui său, într-un cimitir! Și se convinge de acest adevăr spus de gura mortului – când chiar el moare, ca să se împlinescă definitiv căderea Danemarcei din balamale! Dacă eu aș fi moartea, ce-aș spune? M-aș revolta!.. Păi!.. Dacă eu, Moartea, spun de mii de ani cum oamenii mor la nesfârșit, faci din mine o gargaragioaică, o clovnăreasă – căci nu pentru asta a făcut Dumnezeu lumea, ca să moară! Și chiar dacă unii se-nghesuie prin mormintele din cimitire, toți vor învia, așa cum a spus Iisus. Care a mai zis că a omorât moartea, cu moartea sa... omorând-o, călcând-o!.. Ei, eliberată din turbincă, moartea ce ne-ar putea spune, cu bucurie?!.. Ei, iată că eu sunt vie, rusnacule, și chiar Dumnezeu recunoaște că sunt vie, dacă ți-a dat ție puterea să te distrezi băgându-mă în turbincă ta imbecilă!.. Degeaba te strămbi și-ți mai aprinzi, satisfăcut, învingător, o țigară, eu sunt vie!.. Și sunt o dovadă vie – scuză-mă pentru repetiția acestui cuvânt! – că imaginația ta de bețiv falsifică – și înlocuiește definitiv! – realitatea! Doar nu te-ai scrântit de tot la cap, ca să-ți imaginezi că ești un fel de al doilea Iisus, care va omorî moartea! După cum vezi, sunt vie și-ți spun pe șleau ce ești, Ivane, bețivule, de dimineață până seara, bând vodcă și fumând!.. Ești, ești, pur și simplu un activist!..” Și Ivan ar spune: „Nu pot fi activist, fiindcă n-am fost niciodată membru de partid!” Și moartea i-ar răspunde...

Doamna: (apare) „Ești, ești un activist al imposibilității!”

Mircea Dorin Lazăr: Doamne, Dumnezeule, vă rog să mă ascultați șapte secunde: vă vorbește un general – nu în general, ci la concret, sincer cât poate fi

un militar cu decorații primire pentru apărarea patriei noastre scumpe – de afgani, în primul rând!.. Doamne, Dumnezeule, cu mâna pe inimă, stând drepti, vă spun, cu deosebit respect: Moartea nu poate muri! Moartea nu trebuie să moară! Nu e drept! Dacă ar muri, s-ar desființa războaiele, și noi, generalii, am rămâne șomeri! Iar noi cei de aici, reprezentanții sindicatelor nealiniate politic, idilic, la niciun partid de stat, sau la vreun oengeu de partid, lipsiți de speranța apariției morții noastre izbăvitoare, nu ne clătinăm pe picioare datorită Stelei, Steluței noastre voluntare, care ne luminează zilele și nopțile de azi, precum și pe cele viitoare!..

Falcă: În această lume doldora de!.. (lui Mircea Dorin Lazăr) Spune tu, domn general, doar melodia și versurile vă aparțin!.. Doamne Dumnezeule, maestrul Lazăr și-a făcut studiile la Facultatea de generali din Afganistan... Și are o voce!.. Țâță de mătă! De adevărat, autentic, general-manelist!.. Mai ales că el nu e rom din naștere, ca să zici că s-a născut cu o ureche muzicală din străbunii săi țigani!.. El este de-al nostru, bucureștean beget-get!.. Hai, bre, cântă!..

Lazăr: În această lume doldora de fiere

Stela este o muier

Cu inima de sfântă miere

Care are drept axă –

Democrată și fierbinte –

O iubire laxă,

Fără nicio taxă!

Noi toți, cei de față,

Suntem o familie unită,

Datorită

Generozității ei embrionare,

Căci ne-a dăruit la fiecare

Câte două fete, gemene,

Care să ne semene!

Ea încă din adolescență

În toate cele ale vieții

A fost plină de atitudini generoase.

Falcă: Și mizericordioase!

Iar aceste ale noastre fete

În fiecare zi de sărbătoare,

Ciorbea: Cochete,

Lazăr: Poartă aceleași perechi de ghete!

Falcă: Dar ce deranjează sfânta noastră familie

Pe care o dorim, desigur, în veci, fără de moarte...

Lazăr: Sunt turmele de microbi!..

Falcă: Aerobi și anaerobi!..

Ciorbea: Care, de proști ce sunt,

Au capetele sparte...

Lazăr: Și sunt lipsite de augusta moarte!

Falcă: Orice medicamente îi îngrașă!..

Ciorbea: Și-i urcă până departe!..

Falcă: În scaune parlamentare!..

Ciorbea: Și financiare!..

Lazăr: Pentru noi deșarte!

Falcă: De unde ne mănâncă de cur

Zi și noapte!

Lazăr: Fiindcă bețivul,

Rusnacul de Ivan Turbincă,

A încuiat scumpa noastră moarte

Într-o turbincă!

Falcă: Noi vă rugăm Sfinte Dumnezeule, să dezrobiți moartea, ca să ne recăpătăm și noi statutul de oameni adevărați!..

Ciorbea: Trăiască Moartea?

Lazăr: Trăiască și înflorească!..

Falcă: Scumpa noastră moarte!

Doamna: Vă mulțumesc din tot sufletul meu candid!

Ivan: De babă castrată!..

Lazăr: Ce se aude?!.. Cine a găvărit?!

Ivan: (apare, urmat de Irina) Deci tu nu ești nici măcar un coșmar de-al meu – idiot! – că pot sfinți tot universul! Dar, bre, moartea, eu nu vreau să sfințesc lu-

mea, eu vreau doar să arăt că tu ești, dacă-ți dai seama că eu vreau să-mi bat joc de tine!..

Falcă: Stela nu e moartea! Și nici eu... nu sunt moartea! Mai bea o gură de vin!

Ivan: Asta și fac! Mulțumesc pentru grija ce mi-o porți! Îți dai seama cât de groaznic te-ai plictisi, dacă n-aș fi eu?! Doar nimeni nu vorbește cu tine!..

Doamna: (cu capul scos din turbincă) Dumnezeu vorbește!..

Ivan: O, da, Dumnezeu stă de vorbă și cu toate lichelele! Îi iartă azi, mâine, de zeci de ori... Speră să mai găsească în orice jigodie măcar o umbră de căldură umană! Pe toți, ca să-i mai alinte, îi cheamă, la judecată, pe numele mic! „Bre, Costele! Alo, Nicolito!” „Georgică, băiete, ce-ți mai fac gagicile?” Dar tu n-ai nici nume mic! Moarte – și gata! Până și pe ticăloși îi mai alintă... „Bă, Eugene, cum mama dracului de-ai ajuns atât de ticălos, încât, pentru tine, banul este singura icoană?!”

Doamna: O, eu nu cer bani de la nimeni, pentru munca mea, nici la barosani, nici la sărăntoci!

Ivan: Asta ar mai trebui, să le ceri bacșiș pentru că le iei viața! Vrei să-i păcălești că le mai prelungesti zilele?! Nu, n-ai timp, ești foarte ocupată!.. Dar ce vrei o mai mare păcăleală... decât atunci când ți-ai bătut joc de Creația lui Dumnezeu – cu un măr?!.. Ai mai răs vreodată atât de tare ca în ziua păcălelii cu mărul sfânt?!

Doamna: Da, la București, când i-am făcut pe unii viitori deputați să plângă de atâta răs!..

Ivan: Râdeau, pentru că ei voiau să intre într-un parlament al cărui viitor – de țară! – aplaudat de ei – deja îl distruseră!

Doamna: Bine, bine, dar dacă oamenii ies din visul de a crede în Dumnezeu, în ce mai pot crede?!

Ivan: În oameni!

Doamna: Demagogie ieftină! Mai înainte ai spus că oamenii rād până la lacrimi, în credința în care se prefac – ticăloșii – că le va bucura viața!

Ivan: Cum să nu rādă de o evanghelie în care ei nu cred?! O, dar sunt și oameni serioși care se închină în fața celor în care cred! Iată, bunăoară, în comuna Petrești, de lângă Alba Iulia, preotul se închină, împreună cu enoriașii săi, în dreptul frescei care îi prezintă pe Papă, pe Bush și pe Gorbaciov! Bat mățăni și le pupă picioarele celor trei sfinți cu chip de oameni!..

Falcă: Doamne Dumnezeule, închideți-i gura acestui bețiv!.. Care acum mai spune un adevăr, acum o bazaconie!..

Ciorbea: Spune adevărul, sau minte, în funcție de circumstanțe?!..

Lazăr: Vedeți, moartea, și stând sugrumată în bezna din turbincă, spune adevărul: vrea să fie liberă!.. Ea a rămas un model sacru pentru oameni – îndemnându-i mereu să lupte pentru libertate și democrație!

Falcă: Trăiască libertatea!

Lazăr: Și democrația!

Ciorbea: (închinându-se) Doamne, avem încredere în marea Ta înțelepciune!

Stela: Noi credem în Înviere!.. Căci după ce-i evalu-ezi și pe păcătoși, gândești rațional, nemțește!..

Falcă: Noi nu-l simțim pe Dumnezeu, ca reprezentanți ai sindicatelor, străin de noi!.. Dar ne îngrozim, Doamne, dacă o să te vedem băgat de Ivan în turbincă, în locul morții!

Ivan: Doamne, rugăciunea lor e o autocondamnare la moarte!.. Căci pentru ei ar fi mai bine dacă ai sta Tu în turbincă, nu moartea! Cu moartea s-ar mai descurca, dar de tine le este o frică mai mare decât de dracu! Fă ce vrei, eu mă duc, de mână cu Irina, să ardem o vodcă! (dispare)

Stela: Of, Doamne Dumnezeule, asta și asta pleacă fără să vă ceară nimic!.. Doar n-or fi ateii româno-sovietici?!.. E ceva impardonabil – și incorect religios! – să nu-i ceri lui Dumnezeu nimic! Doar știu și preoții

că pentru progresul istoriei, în războaie și în revoluții, moartea cetățenilor devine necesară!.. Apoi, dacă Ioan Botezătorul n-ar fi fost decapitat, și dacă Iisus n-ar fi fost răstignit, ne-am mai putea noi bucura astăzi de religia creștină?! Trebuie măcar să atingem rațiunea divină!.. Dar asta nu e ușor! Hegel chiar ne spune că Iisus a fost întâi fiu al rațiunii umane și abia prin aceasta el a devenit un fiu al rațiunii divine! Dar de ce să-i mai ceri unui chefliu și unei vipe de piață să aibă cât de cât o rațiunea umană?!

Irina: (revine) Tu ai, înțelepto?!..

Stela: Ce?!..

Irina: Chestia aia!?!..

Stela: Poftim, mă face să roșesc! Am și rațiune umană și... și corectitudine politică! Și mă rog Tătanelui Ceres!.. Doamne, dă-ne nouă moartea ce ni se cuvine... după dragostea ce cu multă smerenie ți-o purtăm!.. (apare Ivan) Și ne izbăvește de cel viclean, Ivan, rusnacul ăsta corcit – și bețivan!

Ivan: Stai, stai, daragaia maia!.. Că și eu mă rog în fiecare dimineață! Zic... Tatăl nostru... care ești în ceruri... dă-ne nouă vodca noastră cea de toate zilele... și ne iartă nouă zilele petrecute în lumina decrepită a acestor inși cu căpușurile pline de rațiuni umanoide!..

Stela: OK! Dar doar atât ai de găvărit?!

Ivan: Doamne Dumnezeule, asta și cu ăștia se tem de moarte mai rău decât de diavol! Fiindcă vor ca moartea să-i ierte, căci ei nu cred nici în Iisus cel Nerăstignit! Și nici în Iisus cel Răstignit! O!.. Câtă prefăcută smerenie în bezna lor de nepătruns!..

Falcă: Sictirește-ne, ca să te audă și Dumnezeu cât ești de evlavios! Noi ce-i cerem Tătanelui Ceres?!.. În mare sa Milă... Să aibă milă... să aibă milă și de viața morții!.. Atât!

Ivan: Milă de babornita asta fără chiloți, de biclis-ta asta care n-a iubit niciodată pe nimeni!.. Nici ca cât!.. N-a iubit nici boii, nici măgarii pe două picioare!..

Ciorbea: Asta e filosofia ta?!..

Ivan: Asta e realitatea...

Stela: Filosofia chefliului cu soare în păr este vodca!

Ivan: Trebuie și vodca să aibă filosofia ei personală!.. Dar țineți minte nebăutorilor evlavioși!.. Repet: cotoroața asta n-a iubit pe nimeni! Ptiu! Doamne Dumnezeule, iubirea este totul în lume! Asta e învățătura divină pe care noi, eu cu tovarășa Irinuca, o respectăm până în prăsele, zi și noapte!.. Fără iubire trăiește numai moartea!

Lazăr: Vei muri într-o morgă, pe jumătate matol, cu un ochi căscat spre o sticlă – din visul adus de moarte!

Irina: Nicagda! Ivan n-o să viseze moartea nici mort, căci el rămâne viu, fiindcă niciodată nu se îmbată doar pe jumătate!.. Nu se îmbată deloc, Doamne Dumnezeule, doar se cherește!.. Ivan n-o să moară, desigur cu ajutorul Tău Doamne Dumnezeule!.. (lui Ivan) Nicagda!.. Căci... Ia iubliu tebea, milăi moi!

Stela: A, uite-o, ștoarfa a învățat și rusește! Când tovarășico?!..

Irina: Noaptea!..

Stela: Noaptea te-a învățat rusnacul rusește?!..

Irina: Bien sur!

Falcă: Da, da, noaptea se învăță cel mai bine limbile străine!

Ivan: Doamne Dumnezeule, iubirea este totul în lume! De la Parije până la Irkutk! Asta e învățătura divină, pe care noi o respectăm până în prăsele, zi și noapte!

Ciorbea: Ai mai spus asta!

Ivan: Repet!.. Ca să vă între și vouă în căpătână! Fără iubire trăiește numai moartea!.. Hai să plecăm, daragaia maia faină!..

Irina: Plecăm, dar ce urmează!..

Ivan: Urmează actul V! Gata, zarurile au fost aruncate! Alea jacta est!



Ileana Damian

## Tablou

În tablou era numai fata nebună:  
 îi ieșeau din priviri  
 valuri ciudate de ape,  
 se revărsau în încăpere.  
 De ce fugi?  
 strigase tabloul când l-am luat  
 de pe perete.  
 Aș fi vrut să îi spun că privirile fetei  
 strângeau gâtulejul  
 odaia sufoca  
 marea albastră revărsată  
 din pânză.  
 Dar el a continuat să își strige  
 singurătatea până când pânza scorojită  
 a ajuns asemeni celei de păianjen.



Vioara Dinu *Fereastra cu peisaj (2017)*  
 sticlă, lemn, metal, 27 x 28 x 5 cm

## Bilete de trandafir

Drumul în sat  
 e sugrumat de trandafiri.  
 Pășești printre ei  
 ca prin istorie.  
 Te afunzi într-un creștet de munte  
 transilvan  
 culegător de esențe.

Îți iese înainte  
 ca o piatră bătrâna:  
 adună încă ierburi de leac  
 rămase în sufletul ei frământat  
 din celălalt veac.

## Fluturile de argint

Să trăiești ca un fluture de argint  
 agățat la gât - un lăntșor  
 în ziua ta glorioasă.  
 Cine își înfige  
 gherele fine  
 în pielea deja o sculptură,  
 o hartă de pe care au plecat munții  
 și râurile  
 lăsând plajele  
 scrijelate de vânturi.

## Obsesie

Râsul roșu-portocaliu al acoperișului  
 în diminețile  
 atârinate  
 între pinii satului cu doi locuitori.

Uneori un un șarpe străveziu  
 alunecă printre ierburi  
 din alte veacuri.  
 Câteodată duce în spinare  
 casele îngropate-n pământ.  
 Lipsește mărul: cei doi  
 rămași ca amintire  
 nu mai au nevoie de fructul miraculos.

## În amintire

Copil fiind, totul era prea mare:  
 chiar și potecile

deveneau drumuri, străzi, bulevarde  
 casele blocuri, cazărmi,  
 cartiere în care mă sufocam  
 alergare mereu spre albastru  
 unde-i albastrul dacă nu foarte sus  
 unde nu se putea ajunge defel.  
 Încercam să strig  
 nu puteam  
 necunoscutul îmi umplea gura  
 cu noapte.

## Șarpele roșu

Erai o broșură roșie: numai otravă.  
 Urmele îți erau peste tot: de la fundație  
 până în podul casei cerești.  
 Iar când te-ai desfăcut  
 ca un colier rupt  
 ți-ai aruncat inelele  
 în toate grădinile.  
 Cine le-a adunat?  
 Întrebarea  
 e chiar dureroasă  
 ca și răspunsul  
 care întârzie să vină.

## Mărturisire

Pe când eram  
 o lebădă albă ce plânge  
 pe colina unui sat rămas ca o pată pe hartă  
 te îndreptai deja spre soarele  
 în asfințit.  
 Te contopeai  
 cu peisajul: te țineau brazii în brațe  
 neputincioși să plângă  
 să râdă  
 cu țipătul amar al veverițelor.

## În seara aceea

Alunecam sub zidurile cetății  
 fără să știm că închid  
 un spațiu care nu ne dorea.  
 Eram în afara sau înlăuntrul  
 lor?  
 Oricum ne mișcam orbește  
 somnambuli striviți de singurătate  
 și ne miram

că nu ne regăseam  
 în paginile unei istorii  
 care nu ne iubea.

## Madonna

Madonna mi-a vorbit  
 când aveam nevoie de cuvinte  
 care închid  
 sentimente  
 ca păstăile de carrubo  
 semințele.  
 Sensul lor mi-a scăpat  
 cum scapă  
 câte un nor răzleț o ploaie  
 de vară: dar au lăsat  
 în sufletul meu o dungă  
 pe care continuu  
 să o adâncesc.

## Papucii roșii

Papucii roșii aveau o poveste:  
 ziua priveau la soare  
 se îmbujorau  
 noaptea se uitau la lună  
 se simțeau umiliți.  
 Au rămas într-un geamantan  
 în debaraua de la țară.  
 Apoi au fost aruncați aiurea  
 printre buruieni: numai când era senin  
 se simțeau umiliți  
 când îi privea luna.

## Apa

Râul se strecura lângă noi  
 se trezea lângă noi  
 fericit  
 că l-am ales martor  
 într-o lună de miere.  
 Peștii se jucau cu degetele noastre  
 printre firele de nisip unduind  
 odată cu soarele  
 care uitase să se îndrepte  
 spre asfințit.

## Fotografii

Părinții soldați  
 au ascultat ordine  
 mai tari ca puterea lor  
 de a se opune.

Acum stau agățați de pereți  
 vor să îi sprijine  
 cu trupurile lor de hârtie  
 poroasă.

Uneori par niște fructe coapte  
 gata să se îndoie  
 la primele respirații de vânt  
 stârnit de urmașii lor nărăvași  
 nerăbdători să ajungă  
 asemenea lor.

## Animalul meu Visător

*Sunt precum o casă bântuită de stafii. Uneori eu însămi joc rolul strigoiiului, născut prin puterea fanteziei.*

O dată la câțiva ani  
îl scot din staul pe Animalul meu Visător  
îi pieptăn cărarea într-o parte,  
îi pun o haină cu găurele,  
îi dau coada cu parfum  
și ies pe uliță să-i caut pereche.

Anul acesta,  
Animalul meu Visător a oprit lumina din tot  
satul  
cu tocul de la copită, apoi a scos un răget  
și o arătare cu blană m-a călcat pe picior.  
Am uitat să-l dau cu oja pe Animalul meu  
Visător,  
dar anul acesta i-am găsit perechea.

## Rocadă

Nastasia Filippovna își frânge mâinile, înșfacă  
tocul  
și compune o melodie pentru prințul Mișkin.  
Rogojin își frânge mâinile, înșfacă un cuțit  
și compune o Nastasia Filippovna  
pe care numai prințul Mișkin o poate auzi.

Cuțitul lui Rogojin va rugini  
tâind ultima floare din grădina ta, Nastasia  
Filippovna.  
Mă voi înfige în zidul casei Meyer botezat de  
izvorul tău de lacrimi, Ippolit.

## Tramvaiul roșu spre Copou

*De fapt, mi se pare că „fredonez aceeași  
melodie” de la începutul anului.*

Am urcat în tramvaiul spre Copou,  
am compostat biletul,  
pentru că nu știi niciodată  
când vine Ene, controlorul.  
Am ales drept scutier un scaun roșu,  
am văzut spada lui Gaetano Biasini  
pe un scaun gri de lângă mine.  
Călătorii nu știau încă  
ce planuri are maestrul cu mine.  
Am luat în mână spada și am coborât la prima  
stație,  
unde mă aștepta Gaetano Biasini în carne și  
oase.  
Gaetano a luat din mâna mea spada,  
mi-a făcut o plecăciune și a dispărut,  
iar eu m-am trezit în tramvaiul spre Copou  
pe scaunul meu roșu,  
în brațele scutierului adormit.

## Întâlnirea

*...și mi-am propus să nu beau decât în zilele în  
care îl văd.*

Cine își poartă creierul în cap și inima în  
piept,

nu poate să creadă că am întârziat la întâlnirea  
cu tine  
fiindcă mi-am pus creierul într-un buzunar,  
inima în alt buzunar  
și am plecat la întâlnirea cu tine fără pantaloni

Cine își poartă creierul în piept și inima în  
cap,  
cine își poartă creierul în cap și capul în inima  
din piept,  
cine își poartă creierul în inima din piept,  
cine își poartă inima în creierul din cap,  
cine își poartă inima în piept și pieptul în  
creierul din cap,  
este posibil să creadă că am întârziat la  
întâlnirea cu tine  
fiindcă mi-am pus creierul într-un buzunar,  
inima în alt buzunar  
și am plecat la întâlnirea cu tine fără  
pantaloni.

## Acolo Jos & Acolo Sus

*„Când norii străbat cerul, devine din ce în ce  
mai clar că îngerii fumează acolo sus.” (M. O.)*

Îngerii au închiriat o lojă  
și se uită cu binoclul la cei care fumează nori  
în stal.

Acolo Jos îngerii deghizați spun povești  
nemuritoare  
și fac vânt cu frunze de palmier,  
Acolo Jos are loc un chiolhan pe cinste,  
scaunele fac tumbă cu tot cu spectatori,  
din poșetele femeilor aplaudă gâturi de sticle  
cu votcă.  
Acolo Jos rulează cu totul alt film decât Acolo  
Sus,  
iar îngerii se simt mizerabil de curați, cu tot  
cu fulgii lor lustruiți cu frișcă.  
Totuși, îngerii au fumat și ei pe ascuns nori  
înainte să se instaleze în lojele de Acolo Sus,  
pentru că îngerii fac rost de pachete cu nori  
pentru cei de Acolo Jos.

## Manual de istorie cu pagini încrucișate

Pliniu cel Bătrân,  
văzând oala Vezuviului cum dă în foc,  
a sărit în primul butoi ieșit în calea sa  
și nu mică i-a fost mirarea  
să-l afle acolo pe Diogene, care de oameni se  
ascundea.  
Pomenindu-se cei doi înțelepți în butoi,  
deopotrivă de rușinați fiindcă Diogene era  
despuiat,  
însă cu prisosință rușinați fiindcă omenirea  
era cum era,  
n-au mai ieșit până când Vezuviul nu și-a  
curmat  
furia împotriva firii.  
Astfel Pliniu cel Bătrân și Diogene s-au sfârșit  
într-un butoi împreună, de foame și de sete,  
dar mai ales de rușine că omenirea era cum  
era.

## Horoscop

Astăzi vei avea spor,  
fiindcă ai un loc de muncă de vis,  
adică te poți gândi la mine în voie  
și în timpul programului de lucru.  
Seara te va cuprinde ca din senin  
dorința de a-ți vizita liceul din orașul natal.  
Vei merge să faci autostopul pentru întâia  
oară în viață  
și vei ajunge teafăr la destinație.  
Familia ta va rămâne mască, văzându-te în  
fața ușii.  
De abia după ce le vei repeta de vreo zece ori,  
te vor crede pe cuvânt că vrei să-ți vizitezi  
liceul,  
a doua zi, la prima oră.  
Noaptea vei dormi liniștit,  
ai să visezi că sunt cea mai apetisantă profă  
din liceu  
care te sfătuia să-ți găsești un loc de muncă de  
vis,  
astfel încât să te poți gândi la mine în voie  
și în timpul programului de lucru.

## Vultur 220 - 240V 27 CLEAR 100W

*...deși nu a rostit nici un cuvânt...(a scos un  
sunet doar...)*

În hambar am găsit-o pe Sperietoarea de Ciori  
fără Pălărie  
care nu speria pe nimeni.  
În capul de cârpe avea paie, dar  
nici urmă de grăunțe, tărâțe, semințe,  
doar paie, așadar cineva mai sprinten  
a cules păpușoiul înaintea mea.  
M-am apucat să croiesc o pălărie  
pentru Sperietoarea de Ciori fără Pălărie  
care nu speria pe nimeni.  
După ce am terminat, mi-am așezat în poale  
pălăria de paie  
și am așteptat să văd ce se mai întâmplă.  
Primele cuvinte ale Sperietoarei de Ciori fără  
Pălărie au fost:  
*Văd că ești harnic dacă îți se năzare că ești  
artist.*

*Sau ești artist atunci când te dai harnic?*  
Se aprinse primul bec în scăfărlie  
și eram de-a dreptul beat de bucurie.  
(iertăți vă rog damfu de metromanie ).  
Apoi mi-a înșfăcat pălăria  
și a șters-o din hambar  
la fel de repede cum s-a aprins becul cu  
pricina.  
Ultima oară când am întâlnit-o,  
Sperietoarea de Ciori fără Pălărie  
a trecut val-vârtej pe lângă mine,  
călare pe coada unei mături – producție  
proprie.  
Purta pălăria pe care i-o croiesc.  
Mi se aprinse și mie beculețul în cap,  
beculețul care numai tot pâlpaie multă  
vreme,  
șovăitor dacă să-și dea ori ba duhul.  
Bine că n-a fost totul doar un foc de paie,  
de acum pot s-o las fără grijă de capul ei  
pe Sperietoarea de Ciori fără Pălărie.  
(postludiu: *Lonesome Wyatt and The Holy  
Spooks & Rachel Brooke – Darkness* )



# „Turda avea nevoie de o provocare culturală”

de vorbă cu Cătălin Grigoraș, directorul Teatrului de Stat Turda

**D**e curând s-a desfășurat la Turda prima ediție a Festivalului Internațional de Teatru, sub egida Teatrului Aureliu Manea din localitate. Acest festival a fost precedat de cel cunoscut cu denumirea „Teatru pe Drumul Sării”, organizat între anii 2012-2016. Festivalul recent încheiat a durat 10 zile (8-17 septembrie 2017), spre deosebire de anteriorul, care nu a depășit trei zile, în schimb fiecare ediție a cuprins și un simpozion susținut de cunoscuți cronicari dramatici, regizori, actori. Pentru a intra în câteva detalii ale ediției recente, m-am adresat inițiatorului, adică noului director al instituției teatrale turdene, actorul Cătălin Grigoraș, care a demonstrat cu succes că este un iscusit manager, dar și viabilitatea talentului său artistic.

– Așadar, domnule director, ați hotărât, împreună cu colectivul teatrului municipal, ca instituția pe care o reprezentați să inițieze și să organizeze un festival internațional de teatru, întâiul cu această anvergură la Turda. Ce motive v-au determinat să luați această decizie și să treceți la concretizarea ei?

– Am găsit la Turda o trupă decimată, însă cu un potențial fantastic. După prima lună am întărit colectivul cu actori tineri și talentați. Am adus un regizor tânăr și un scenograf la fel de tânăr. Am descoperit și echipa tehnică a teatrului, o echipă pe care multe teatre și-ar dori-o. Am curajul să spun că nu sunt 10 teatre în țară cu o asemenea echipă tehnică și mă refer aici la competența celor ce fac parte din echipă. Am înțeles apoi că unui asemenea colectiv îi trebuie o provocare. Totodată, orașul Turda are un istoric cultural bogat și un public obișnuit de-a lungul anilor cu spectacole de calitate. Administrația orașului a dovedit o deschidere spre actul artistic. În contextul actual, întregul oraș avea nevoie de o provocare, de un motor cultural, așa că am decis organizarea Festivalului Internațional de Teatru de la Turda.

– Din programul tipărit, apoi cu prilejurile oferite de multe spectacole, mi-am dat seama de diversitatea trupelor artistice care au evoluat la Turda, dar și de diversitatea modalităților artistice oferite publicului. Enumerați câteva colective prezente și faceți o privire generală asupra calității artistice determinante.

– Un festival al artelor spectacolului trebuie să ofere diversitate. Suntem un popor frumos pentru că există diversitate în mijlocul nostru. Sunt teatre de excepție în România, atât pe zona de stat cât și pe zona independentă. Ca să facem o sinteză a programului de festival ne-ar lua câteva pagini, așa că voi trece prin cele 10 zile cât se poate de succint și voi puncta anumite evenimente, solicitând iertarea celor pe care îi voi omite sau nu îi voi creiona suficient. Am adus spectacole pentru toate vârstele și pentru toate gusturile. Aș sublinia prezența în festi-

val a celor cinci teatre de stat din Ardeal, teatre cu tradiție: Baia Mare, Satu Mare, Oradea, Petroșani și Turda. Din Moldova a fost prezent Teatrul Tineretului Piatra Neamț, iar din Oltenia Teatrul „Elvira Godeanu” Târgu Jiu. Au fost prezente trupe de teatru independent, pentru că o deschidere fantastică vom acorda actorilor tineri la început de carieră și companiilor independente: Arte dell Anima București, Recul București, Reactor Cluj, REAct Cluj, Teatrul Become Sibiu, Cultură-n Șură, Terraveda Craiova, Teatrul Mic Sibiu, Studio Act Oradea. Am avut spectacole sold out: *Amantul înșelat* cu Ioan Isaiu și *Mă tot duc* cu Oana Pellea și Gruia Sandu. În premieră pe pietonala din Turda a fost prezent tenorul Alin Stoica de la Opera Națională din București, ce ne-a oferit un recital de excepție, alături de soprana Diana Gheorghe. Tot în premieră în Turda au fost prezentate spectacole de stradă de valoare internațională.

– Constat de câțiva ani, din unele cronici dramatice pe care le citesc, dar și din spectacolele pe care le-am văzut până în prezent, cât și acum, că diversificarea modalităților artistice de transmitere a mesajului are un accept total din partea spectatorilor tineri, însă spectatorii mai în vârstă au oarecare rețineri. Am constatat totodată extinderea rolului regizorului artistic, în sensul eliminării unor pasaje din piesa de teatru prezentată și înlocuirea lor cu texte scrise de regizor, ori cu texte extrase din alte scrieri ale dramaturgului respectiv, dar și realizarea unor colaje din dramaturgia acelorași autori – cum se întâmplă cu Shakespeare. În plus a apărut „Teatrul de stradă”, bazat îndeosebi prin mimă și pantomimă, cu deplasarea actorilor pe catalige, cu jocuri de lumini, cu muzică multă și multă mișcare. Firește că spectacolul de teatru este o entitate vie, de aceea are tendința să evolueze, așa cum a evoluat de la teatrul antic. Credeți în menținerea și îmbogățirea acestor modalități de exprimare artistică, dar și în apariția altora, sau în contopirea lor într-o singură formă de spectacol vibrant, adecvat spectatorului format în secolul XXI?

– Nu cred că se vor contopi într-o singură formă de spectacol. Teatrul este viu pentru că ne reprezintă și ne prezintă. Teatrul este o sumă a vectorilor pe care noi ca o comunitate, ca popor, ca ființe îi generăm. Cred că odată cu noile tehnologii și modalitățile de exprimare se vor adapta. Au apărut deja spectacole 3D, spectacole imagine, spectacole proiecție, spectacole pe facebook etc. și au succes mare. Teatrul trebuie să țină pasul cu timpul. Shakespeare făcea o descriere a teatrului în celebrul monolog al lui Hamlet - teatrul este oglinda societății și ca să fie viu trebuie să țină pasul cu timpul.

– La ediția din acest an al festivalului au participat 24 de companii de teatru cu peste 200 de membri, din țară și din Italia și Ungaria. Ediția a fost îmbogățită cu expoziții de artă și fotografii, chiar cu o lansare de carte. Prin urmare, vă gândiți, desigur, la amplificare edițiilor următoare. Se impune,



Cătălin Grigoraș

oare, implementarea, în următoarele ediții, a unui simpozion de anvergură pe teme adecvate? În ce ar mai consta posibilitatea unor înnoiri?

– Fără discuție că se impune o dezvoltare. Cu siguranță vor fi simpozioane, vor fi ateliere de lucru pentru tineri studenți, elevi sau absolvenți, vor fi expoziții mai multe, lansări de carte, poate vor fi și spectacole lectură pe texte noi de teatru. Vom invita mai multe companii de teatru din străinătate. Oferta culturală există, important însă va fi bugetul festivalului. Dacă vor fi bani suficienți vom putea dezvolta acest fenomen. Cei care se vor implica în dezvoltarea comunității din Turda, cu siguranță vor culege roadele acestei implicări în scurt timp. Avem exemplul Sibiului, care în ultimii 10 ani a cunoscut o dezvoltare majoră prin impunerea unei agende culturale permanente.

– Prezența multor trupe teatrale – din instituții profesionale ale statului și din teatre particulare – acoperirea tuturor cheltuielilor financiare, asigurarea cazării unor oaspeți, tipărirea afișelor, programului, invitațiilor, au prilejuit provocări esențiale de ordin managerial. Menționați instituțiile și firmele din partea cărora ați primit sprijinul necesar.

– Principalul partener și susținător au fost Primăria Municipiului Turda și Consiliul Local Turda, însă ne-au ajutat considerabil și Salina Turda, unde am și avut spectacole, precum și Compania de Apă Arieșul. Festivalul a mai fost cofinanțat de Consiliul Județean Cluj, dar și de UNITER (Uniunea Teatrelor din România). Mulțumim și Fundației Rațiu pentru implicare și pentru spațiile oferite festivalului. Evenimentul nu ar fi fost posibil fără partenerii: Ranca Prod Com, DDD Insecto, Interart concept, Florăria Melisa, Restaurant Expres, FringeSociety, Cofetăria Dana, Casa de cultură Turda, SC Rusalca Patiserie SRL, Caribic, Marele Alb, Pensiunea Edy, Sun Garden, Magazinul April, Restaurant Potaissa, Tour d'art, La papion, Fabrica de timp liber. Mulțumim tuturor partenerilor media care au promovat și au făcut cunoscut programul festivalului.

Interviu realizat de  
Mircea Ioan Casimcea

# Convențional în limbajul artei moderne

Alexandru Boboc



Vioara Dinu

Glossa IV (2016), sticlă, lemn, 12 x 26 x 26 cm

**L**Arta modernă, fenomen cultural de referință în creația umană, atrage atenția prin modul în care nu se mai propune prin instituție valorică (așa cum era în arta „clasică”), ci în mod preponderent prin interpretare, necesitând astfel înscrierea într-un orizont teoretico-metodologic (de fapt, hermeneutic) specific și un nou aparat categorial (sau redefinirea unor categorii de bază ale studiului artei).

Devine grăitoare în acest sens precizarea lui W. Kandinski: „Renunțarea la figurativ și unul dintre primii pași făcuți în domeniul abstracțiunii a avut loc în sistemul de raporturi grafico-picturale prin excluderea dimensiunii a treia, adică prin efortul de a păstra tabloului caracterul de pictură pe o suprafață. Modelarea a fost eliminată. În acest fel, obiectul real se deplasa spre abstracție...”<sup>1</sup>.

În măsura în care celebrul pictor crede că „opera de artă se naște în mod tainic, enigmatic, «din artist»”, se poate face o asocieră cu ceea ce se teoretiza și în alt timp de creație: „... stilul pentru scriitor, ca și culoarea pentru pictor, nu este o chestiune de tehnică, ci de viziune...”<sup>2</sup>.

Particularitatea artei constă în faptul că „ea este un limbaj cu mai multe nivele posibile de înțelegere. La fiecare abordare a ei află ceva nou... Arta este un limbaj care necesită o interpretare, lucru valabil nu numai pentru arta modernă, ci și pentru cea «clasică». Diferența constă doar în aceea că în arta modernă această necesitate devine manifestă, deoarece aici trimiterea la obiect, eroare foarte la îndemână, cel mai adesea lipsește...”<sup>3</sup>. Căci nu este important obiectul în autonomia sa, ci în dependența de cel care îl prezintă, de „raportarea sa la subiectul reprezentării”<sup>4</sup>.

În arta modernă (așa cum preciza Ortega Y. Gasset în *La deshumanisation del arte*, citată în același context) intervine un nou fel de a vedea lucrurile, în care «se manifestă o aversiune față de interpretarea tradițională a realului». Poate

nu întâmplător, Fr. Nietzsche (filosoful la care face apel cvasitotalitatea încercărilor de «a explica» arta modernă) spunea: „Orice artă matură are ca temei o sumedenie de convenții: în măsura în care este un limbaj. Convenția este condiția artei, nu piedica ei...”<sup>5</sup>.

Și... parcă profetic: „Arta modernă ca artă de a tiraniza. O logică grosieră și intens nivelatoare a liniamentului: motivul simplificat până la formulă: formula tiranizează. În cadrul liniilor o multitudine sălbatică, o masă copleșitoare ce năucește simțurile; brutalitatea culorilor, a subiectivului, a dorințelor...”<sup>6</sup>.

2. Înțelegerea limbajului artei (respectiv artelor) presupune cunoașterea îndeaproape a concepției moderne semiotice despre limbă și limbaj și totodată a coordonatelor propuse de filosofia culturii: limbajul ca formă a culturii («formă simbolică», după Cassirer) forma de bază a intrării în prezență a limbajelor specifice ale tuturor formelor culturii, activă pe fondul vieții spiritului uman creator: „Omul nu mai trăiește într-un univers pur și simplu fizic, ci într-unul simbolic. Limbajul, mitul, arta și religia constituie părți constitutive ale acestui univers... Omul nu se mai situează nemijlocit față de realitate, nu mai poate să o considere ca pe ceva de față. Realitatea fizică pare să se retragă pe măsură ce dobândește spațiu activitatea simbolică a omului. În loc de a avea de a face cu lucrurile, omul are parcă de a face permanent cu el însuși. El se înconjoară atât de mult cu formele lingvistice, imaginile artistice, miturile simbolice sau ritualurile religioase, încât nici nu mai poate să observe sau să cunoască fără a se descotorosi de aceste medii artificiale dintre el și realitate... «Nu lucrurile îl tulbură și neliniștesc pe om», spune Epictet, «ci părerile și reprezentările sale despre lucruri»”<sup>7</sup>.

În acest context, limbajul aparține acestor «medii artificiale», intersectându-se astfel cu

ele și, ca și acestea, nu dă o descriere directă a lucrurilor, ci „recurge la modalități indirecte de prezentare, la expresii plurivoce, nedeterminate”<sup>8</sup>.

Cultura însăși poate fi prezentată „ca procesul autoeliberării treptate a omului. Limbajul, arta, religia și științele constituie baza deosebită în acest proces. În ele omul descoperă și face dovada unei noi forțe, anume forța de a-și constitui o lume «ideală» proprie”<sup>9</sup>.

3. Ce poate fi considerat „convențional” aici? Oricum, nu limbajul ca fundament al formelor culturii, ci forma prezenței limbajului în activitatea umană de expresie și comunicare. Chiar larg cunoscuta distincție din tradiția gândirii grecești dintre *natură* și *convenție* implică această structurare, întrucât se justifică prin convenție numai *numele*, nu și limbajul ca atare, aparținând celui ce dă nume, manifestându-se astfel în mod creator: limba, ca «organ formator (bildende) al gândului» (W. von Humboldt) „ascunde în sine o modalitate spirituală de cuprindere care intră ca moment hotărâtor în întreaga noastră reprezentare a ceea ce este obiectiv”<sup>10</sup>.

Într-o înțelegere modernă, convenționalul ține de modul de structurare a limbii, de sintaxa ei și poate fi depistat la cele două nivele ale limbajului: *limbajul-obiect* (care se construiește ca un calcul, neinterpretat) și *limbajul în care vorbim* (metalingvajul), adică limbajul interpretat, în care se spune ceva despre „limbajul-obiect”. În termenii lui A. Tarski: „...la discutarea problemei definiției adevărului... putem folosi două limbi diferite. Prima dintre acestea este limba «despre care vorbim»... Și definiția adevărului, pe care o căutăm se aplică la expresiile acestei limbi. Cea de a doua limbă, este cea în care «vorbim despre» prima limbă, cu ajutorul termenilor căreia vrem să construim definiția adevărului pentru prima limbă. Numim pe prima, «limba-obiect» și pe cea de a doua, «meta-limbă»”<sup>11</sup>.

Convenționalul survine aici prin însăși concepția despre limbă, care, ca activitate, nu este (dată), ci se construiește. „Acceptarea lumii lucrurilor - scria Carnap - nu înseamnă nimic altceva decât acceptarea unei anumite forme de limbaj sau, alfel spus, acceptarea unor reguli prin formarea enunțurilor și pentru testarea, acceptarea sau respingerea lor”<sup>12</sup>.

Carnap declară și în mod expres că „în logica nu există morală. Fiecare își reconstituie logica, adică forma lingvistică a expunerii, iar dacă vrea să se angajeze într-o discuție, trebuie să indice în mod clar cum vrea să o facă, să dea *determinări sintactice* (subl. n.), nu deducții filosofice”<sup>13</sup>.

Este „principiul toleranței”, în virtutea căruia se justifică valoarea convenției în structurarea limbajului, a „sintaxei logice a limbii”.

4. Fără alte dezvoltări (ar fi încă multe necesare) încercăm să aplicăm cele spuse mai sus la *limbajul artei*, concentrând discuția la „forma” în care putem vorbi cu sens despre *opera de artă*, cu particularizare la „arta modernă”.

Într-o viziune modernă (fenomenologic-hermeneutică, îndeosebi), despre arta modernă trebuie să se pornească „de la analiza detaliată a unor fenomene particulare și nu de la proiecte de ansamblu, întrucât ea trebuie să permită artei însăși să ia cuvântul și nu să elaboreze teoria asupra acesteia”<sup>14</sup>.

Într-o asemenea viziune, arta este „posibilitatea





fundamentală a omului de a-și făuri o imagine asupra modului în care se raportează la lume și de a-și «rosti» această raportare»; căci „arta este un fel de rostire (Sprechen). Dificultatea constă în a înțelege ceea ce a fost rostit (das Gesprochene) și felul acestei rostiri... o atare înțelegere trebuie să ajungă dincolo de ceea ce a fost rostit”, ceea ce constituie „sarcina unei reale interpretări filosofice”<sup>15</sup>.

În alți termeni, dificultatea constă în faptul că „în obiectul prezentat, ceea ce ni se oferă în primul rând nu este ceea ce este văzut (das Gesehene), ci mai degrabă însuși cel care privește (der Sehende). De la obiectul privirii suntem aruncați înapoi către subiectul ei, acesta din urmă manifestându-se prin puterea de a modifica obiectul...”<sup>16</sup>.

5. Pe această bază înțelegem mai ușor următoarea precizare a lui Picasso: „În tablourile mele introduc toate lucrurile care îmi sunt dragi. Cum le merge în această postură mi-e indiferent; ele trebuie să se împace cu această soartă”<sup>17</sup>.

Pentru a înțelege această situație, trebuie să facem apel la fenomenul poliperspectivei, interpretat cu ajutorul fenomenologiei, mai exact a modului în care în cercetarea percepției lucrurilor, Husserl folosea termenul *Abschattung* (adumbrire, reprofilare, privire din diferite perspective): pentru obiectul percepției externe „este posibilă o multitudine nelimitată de percepții din perspective diferite. De aici urmează că obiectul «nu este dat complet ca acela care este el însuși» (Husserliana XIX 12, 589), de exemplu, putem să vedem numai o latură, nu toate laturile unui obiect spațial. Totuși, sensul obiectual al percepției nu este latura propriu-zis văzută a obiectului, ci obiectul însuși, a cărui percepere conține atât perceptul ca atare, cât și neperceptul, cum ar fi din această perspectivă latura nevăzută a obiectului”<sup>18</sup>.

Așadar, obiectul reprofilat (*abgeschattet*) este dat, astfel, încât trimite perceptul ca atare la datul nepercept al aceluiași obiect. Această «adumbrire» (reprofilare) se deosebește de obiectul adumbrît prin faptul că ea este trăită, iar obiectul este cunoscut. În asemenea «adumbrire» putem să vedem ceva numai întrucât îl vedem acum, altfel decât l-am putea vedea constant și altfel.

În fenomenul poliperspectivei (la Picasso) „suntem frapați de faptul că personajul respectiv nu este văzut și redat ca de obicei, dintr-un anumit unghi, ci, concomitent, din mai multe. Cel ce privește este situat în același timp în față, alături și deasupra persoanei redată, ceea ce nu-l poate decât deruta, căci își pierde punctul de vedere fix. Impresia pe care o trezește acest gen de tablouri este în mod categoric cea de perplexitate”, căreia „încercăm să i ne sustragem”<sup>19</sup>.

Ceea ce îmi apare (compară cu „mod de apariție” la Husserl) ca „tablou” nu este nici abstract, nici descriptiv, ci se definește „prin ceea ce nu este”; pentru aceasta, trebuie să căutăm „principiul deformării” printr-o interpretare menită „să ne transpună în universul tabloului, și nu doar să ne dea posibilitatea de a vorbi de acesta din afara lui”<sup>20</sup>.

Ceea ce se poate constata la „profilele” lui Picasso este deformarea de natură geometrică: femeia redată este descompusă în figuri geometrice, dintre care cea mai frecventă este triunghiul „prin reducerea obiectului văzut la figuri geometrice, acesta devine ușor sesizabil, ba chiar transparent”<sup>21</sup>.

Într-o formulare mai accesibilă, aceasta înseamnă că Picasso „elimină” portretul clasic și caută autonomia „obiectului” pe care „il sustrage” posibilității de modelare „de către cel care îl contemplă”; el vrea „să redea despre respectiva persoană doar ceea ce nu i se poate sustrage, ceea ce obține prin geometrizare”, al cărei rezultat este următorul: „obiectul care ni se dezvăluie” nu-și mai ascunde nicio latură, „așa cum se întâmplă în mod necesar atunci când, privind un corp tridimensional, îl vedem întotdeauna dintr-o singură parte”<sup>22</sup>.

6. Întrebarea care se ridică acum este: de ce trebuie ca „obiectul care ni se arată” să fie „ușor accesibil”, cine prescrie acest lucru? Răspunsul este: „voința de a dispune a subiectului, care privește subiectul, am putea spune, care se concepe și se realizează ca voință”<sup>23</sup>.

Pe acest fond, devine inteligibilă afirmația: „Arta lui Picasso se situează în vecinătatea modului de a filosofa al lui Nietzsche... Căci principiul deformării simplificatoare a fost înțeles și anticipat încă de Nietzsche” astfel: «Simplificarea logică și geometrică este o consecință a creșterii puterii: invers, perceperea unei atari simplificări amplifică sentimentul puterii, culmea dezvoltării: marele stil»; în această exprimare devine limpede „ceea ce se întâmplă în creația lui Picasso, și anume creșterea puterii imanentă oricărei simplificări”; „rezultatul simplificării îl reliefează pe artist ca pe cel ce efectuează o atare simplificare și, în felul acesta, îi relevă dominația sa asupra obiectului simplificării”<sup>24</sup>.

Având în vedere această „forță a voinței do-



Vioara Dinu Memoria germinatiei VI (2011) sticlă, lemn, metal, 200 x 50 x 50 cm

minatoare”, Nietzsche scria: «„Artiștii nu trebuie să vadă nimic așa cum este, ci mai plenar, mai simplu, mai puternic decât este”; A deveni stăpân asupra haosului care ești; a sili haosul să devină formă». Au legătură cu acestea cele spuse de Picasso: „lucrurile trebuie să se împace cu noua ipostază”, aceea „în care au ajuns în urma modelării artistice... pentru că așa le poruncește artistul, care face acest lucru, întrucât se consideră o ființă înzestrată cu voință”; un atare mod de raportare la lume (Weltbezug) poate fi înțeles numai de pe o poziție caracterizată prin „supremația voinței”<sup>25</sup>.

7. Fenomenul cultural „modern” descris mai sus, prin apel la pictura lui Picasso, este caracteristic și altor domenii ale artei, apelul la filosofie fiind prezent și în aceste cazuri.

În acest sens, de pildă, precizările privitoare la M. Proust: prezența unei trăsături „care poate fi considerată fenomenologică, dacă prin fenomenologie se înțelege arta de a face ceva să fie prezent, de a-l aduce neschimbat sub privire, care îl sesizează de îndată, fără să se lase abătută de ceea ce este esențial. În loc de a spune ceva despre persoana povestitorului, acesta se înfățișează pe el însuși, se arată pe sine, desigur, în momentul oscilant al adormirii, când conștiința de sine se scufundă treptat...”<sup>26</sup>

Proust a fost unul dintre primii care a înțeles că arta secolului nostru (secolul XX - n.n.) „nu se poate mișca în sfera nemijlocirii, că artistul trebuie să reflecteze asupra gestului său și să-l determine și pe receptorul mesajului său artistic să ia atitudine. Iată un fenomen care nu se limitează câtuși de puțin la domeniul romanului, ci este în egală măsură valabil pentru lirică sau dramă și chiar pentru acele arte ce par să contrazică acest lucru: pictura, muzica și chiar sculptura. Intenția lui Proust de a surprinde în povestire totalitatea... se leagă tocmai de revendicarea prezenței simultane a dimensiunilor eterogene ale timpului”<sup>27</sup>.

În esență, în roman este vorba de prezentarea timpului ca personaj principal; opera lui Proust „vrea să surprindă acțiunea misterioasă a timpului, dincolo de întâmplări și evenimente, adică ceea ce le face, înainte de toate, posibile pe acestea. Așadar, o premisă care nu este pusă de noi, ci care este presupusă de existența noastră... dorința expresă a lui Proust și ultima justificare a operei sale este ca prin efectul pe care îl declanșează să poată acționa, fie și numai pentru o clipă, împotriva scurgerii repezi a timpului”<sup>28</sup>.

Iată, deci, prezența aceleiași tendințe („porniri”, într-un fel) de a lua în stăpânire ceva, de a realiza dominația asupra a ceva. Așa cum se spunea mai sus: „De la obiectul privirii suntem aruncați înapoi către subiectul ei, acesta din urmă manifestându-se... ca voință care dispune”...

8. Nu mai puțin semnificativă este situația în muzica modernă atonală, unde tendința spre simplitate merge de la „tonalitatea suspendată” până la „muzică ontologică”.

Muzica este considerată mai mult o „construcție semnificativă” și nu un limbaj, deși se comportă ca atare: problema care se pune compozitorilor de astăzi, a complexității, este de a putea jongla cu categoriile de muzici așa cum un compozitor de pe vremea lui Bach jongla cu tonalitățile”<sup>29</sup>.

Referindu-se la „muzica modernă”, autorul vorbește de „încercări ale muzicii moderne de a găsi obiectul muzical în sine, construcția muzicală

în sine”, căreia în muzica serială „i se conferă o valoare pur ontologică. Este piatra care există și atâta tot... Te uiți la ea și dacă te uiți mai atent parcă îți este frică, pentru că te afli în fața existenței pure”<sup>30</sup>.

Din această incursiune să revenim la tema convenției și convenționalului, caracteristică a limbajului, dar numai în practica comunicării (ca limbă) și în configurarea ca „opere” sau acțiuni umane, nu și în studiul lui de formă a culturii («formă simbolică»), de mediu în care viețuiește omul, de fapt în care decurge viața spirituală (pe diferitele ei nivele, delimitate ca forme ale culturii). Căci, dincolo de faptul că limba constituie un mod de «a locui» în lume, se impune ceea ce face posibilă o asemenea relație: ființarea umană într-o prezență în timp ca realizare ce poate fi contextual (convențional) o instituire valorică ce dă «clipei» celui care atinge aceasta o valoare decisivă maximă. Este, parcă, starea care l-a făcut pe Faust (*Faust II*, actul V, versurile 11581-11582) să exclame: „Zum Augenblicke muß ich sagen:/ Verweile doch, du bist so schön!” („Rămâi, ești prea frumoasă!”).

9. Și prin artă (chiar în cea modernă) își face loc (în mod firesc) în configurarea expresiei și în contextualizarea operei, chiar și în epoca dominării principiului deformării, *convenționalul*, ca și cum ar fi, kantian vorbind, «condiție de posibilitate», poate chiar «tipul de apropiere» (Nähe) din care s-a ivit o anumită operă, înscrierea acesteia în unitatea dintre temporal și supratemporal, într-o oprire, parcă, a ceea ce-i etern în timpul lumii.

Esențialul îl constituie oricând *interpretarea*, aflarea căii de acces la sensul tănuț într-o creație, dar nu intercalând propriile gânduri și sentimente ale interpretului, ci facilitând întâlnirea cu «vorbirea» autorului, în care «să distingem nu numai spusa, ci tot ceea ce autorului însuși i-a fost incredințat, ceea ce în spusa lui îi este împărtășit, nouă însă nu». [...] Tocmai de aceea este atât de greu să înțelegem un autor, cu toate că textul se află în fața noastră; căci în orice text sunt de auzit totodată precursorii (textele mai timpurii), iar urmașii anticipează deja<sup>31</sup>.

Cu aceasta pășim, cumva, din orizontul de așteptare, în înțelegerea a ceea ce vine în prezență, prin interpretare, ca «operă». Să nu uităm însă că (așa cum spunea Nietzsche) „*același text îngăduie nenumărate interpretări*”, nu există interpretare absolut «corectă»<sup>32</sup>.

Ca urmare, chiar poziția centrală a interpretării, ca modalitate de acces la „operă” (și ca mod de a fi al operei în „raportul de apariție”, în întâlnirea cu cel care o receptează) rezultă o convenționalitate *sui generis*, ca o «condiție de posibilitate» a operei. De fapt, a «voinței de a dispune a subiectului», care, sub „principiul deformării”, nu poate anula «viața formelor», căci «viața însăși se comportă în primul rând ca o forță creatoare de forme»<sup>33</sup>.

În orice creație de artă formele sunt unice, dau operelor statut de exemplaritate și de înscriere sub semnul eternității. «Forma» nu este figură, configurație (Gestalt). De figură se poate încerca o detașare, de formă (asociată Ideii - eidos) însă, nu. Arta abstractă, de exemplu, „*întoarce în mod deliberat spatele figurii ca atare și o suprimă*”; așa ajunge Picasso „*într-un realism excesiv; lui nu-i place numai să decepționeze ochiul cu forme care să nu aibă vreo legătură cu cele reale, ci să înșele spiritul, reprezentând obiecte care nu sugerează*



Vioara Dinu

Glossa IV (2016), sticlă, lemn, 12 x 26 x 26 cm

ceea ce reprezintă și nu reprezintă ceea ce sugerează”<sup>34</sup>.

10. Iată o situație care face iminentă «interpretarea» (Deutung), menită să distingă între «actualizare» (Gegenwärtigung), care survine prin percepere, și «reactualizare» (Vergegenwärtigung), prin «re-prezentare», „*act care nu prezintă un obiect, ci îl reactualizează, ca și cum ar prezenta în imagine, dar nu în modalitatea unei conștiințe a imaginii*”<sup>35</sup>.

O «Deutung-Kunst», așadar, prin care ceea ce Kant numea „*considerarea a ceva ca adevărat*” (Fürwahrhalten) a unei «a treia» persoane, devine în stare «să traducă» ceea ce «eu nu înțeleg» și să-i dea o semnificație în care «eu să înțeleg», aceasta într-o modalitate suficientă «pentru mine». Această *mediere*, prin capacitatea individuală a unei «a treia instanțe» («persoana a treia») conduce la o veritabilă «artă a interpretării», prin care *discursul* este desemnat ca o traducere a «gândurilor» în cuvinte, a «faptelor» în nume, a «imaginilor» în semne.

Înțelegerea («comprehensiunea») este asociată cu comunicarea și, pe acest fond, adevărul însuși este considerat în mod contextual. În limbaj kantian exprimat; cel care gândește că nu-i necesar să-și lase examinat al său «Fürwahrhalten» («considerarea a ceva ca adevărat») și altuia, «rațiunii străine» («fremde Vernunft») altfel limitată, și să încerce comunicarea cu ea, acela nu-și cunoaște propria condiționare”<sup>36</sup>.

#### Note

- 1 W. Kandinski, *Spiritualul în artă*, București, Editura Meridiane, 1994, p. 91.
- 2 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Vol. III, Pleiade, p. 895.
- 3 W. Biemel, *Picasso. Încercare de interpretare a poliperspectivei*, în: *Expunere și interpretare* (traducere de G. Purdea, prefață de Al. Boboc), Editura Univers, 1987, p. 294.
- 4 *Ibidem*, p. 309.
- 5 Fr. Nietzsche, *Voința de putere*, aforism 811 (traducere de Claudiu Baciu), Editura Aion, 1999, p. 518.
- 6 *Ibidem*, p. 520.
- 7 E. Cassirer, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Hamburg, F. Meiner, 2007, p. 50.

8 *Ibidem*, p. 171.

9 *Ibidem*, p. 375.

10 E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I: *Die Sprache*, 4. Aufl., Darmstadt, 1964, p. 102.

11 A. Tarski, *Die semantische Konzeption der Wahrheit und die Grundlage der Semantik*, în: *Zur Philosophie der idealen Sprache*, dtv, 1972, p. 67.

12 R. Carnap, *Semnificație și necesitate...*, București, 1972, p. 53.

13 R. Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, 2. Aufl., Springer, 1968, p. 45.

14 W. Biemel, *Cp. cit.*, p. 291.

15 *Ibidem*, p. 292, 293.

16 *Ibidem*, p. 311.

17 În: W. Biemel, *Cp. cit.*, pp. 311-312.

18 H. Veter (hrsg.), *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, Hamburg, F. Meiner, 2004, p. 2.

19 W. Biemel, *Cp. cit.*, p. 295.

20 *Ibidem*, p. 295, 298.

21 *Ibidem*, p. 299, 306.

22 *Ibidem*, p. 309.

23 *Ibidem*, p. 311.

24 *Ibidem*, p. 313.

25 *Ibidem*, p. 317, 318.

26 W. Biemel, *Timpul ca personaj principal*, în: *Expunere și interpretare*, p. 192.

27 *Ibidem*, p. 207.

28 *Ibidem*, p. 284.

29 A. Stroe, «... așa cum a stat Nietzsche în fața unei pietre...», în: „Secolul 21”, 1-6/2001, p. 422.

30 *Ibidem*, p. 427.

31 W. Biemel, *Reflexionen zur Lebenswelt - Thematik*, în: *Phänomenologie heute*. Festschrift für L. Landgrebe, hrsh., von W. Biemel, *Phaenomenologica* 51, Den Haag M. Nijhoff, 1972, pp. 49-50.

32 Fr. Nietzsche, *Die Nachgelassene Fragmente*. Eine Auswahl, Stuttgart, Reclam, 1996, p. 113, 174.

33 H. Focillon, *Viața formelor și egiptul mării*, București, Editura Meridiane, 1995, p. 7.

34 M. Brion, *Arta abstractă*, București, Editura Meridiane, 1972, m.p. 34, 37.

35 E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Bewußtseins*, în: *Husserliana*, Bd. X, Den Haag, M. Nijhoff, 1966, p. 41.

36 Imm. Kant, *Critica rațiunii pure*, București, Editura Științifică, 1969, p. 612.



# Reacția postconceptuală

Yigru Zeltit

Conceptualismul literar, cum sugeram și în articolele anterioare, înglobează abordări precum tehnofetișismul canadienilor Derek Beaulieu, Christian Bök (cu a sa „robopoeitică”) sau Ken Hunt (mai toți raportându-se la futurism, la poezia concretă și la Oulipo), „pop”-fetișismul newyorkezelui Kenneth Goldsmith (care copiază în *Seven American Deaths and Disasters* știrile care s-au scris pe seama unor subiecte ca 9/11, moartea lui John Lennon etc.) sau feminismul critic al unora dintre autoarele asociate îndeobște cu scena de pe Coasta de Vest (mai eterogenă și diversă, după cum o descrie Brian Kim Stefans în *Conceptual Writing: The L.A. Brand*). Câte ceva din toate aceste ingrediente vom regăsi la generația așa-numitei „Post-Conceptual Poetry”. Dar, mai întâi de toate, de unde vine termenul de „postconceptual”?

Pentru unii critici și istorici ai artei contemporane, „neo-” sau „postconceptualismul” începe, dacă nu chiar cu mai vârstnicul John Baldessari, cel puțin cu generația *Pictures* (a celor care au impus „arta apropierei” ca practică legitimată la limită de către câmpul artistic) sau cu grupul *Young British Artists* (YBA), reprezentat de Damien Hirst și alții care, deși practică un neo-dadaism cu semn schimbat (nu ca subversiune față de piața de artă, așa cum o făcuse grupul Fluxus, sau față de regimul politic, ci ca o aparent paradoxală consolidare a artei britanice, căreia îi lipsise până atunci un curent „provocator” local pe măsura celor americane sau din restul Europei, și a instituțiilor precum Tate), au ajuns să fie asociați oarecum eronat cu sintagma comodă „artă conceptuală”, fără prefix.

Să ne reamintim, pe scurt, că artiștii conceptuali ai anilor '60-'70 se raportau la filiera Duchamp din alt unghi, unul mai cu seamă ideatic și lingvistic (e celebru exemplul scaunului triplu al lui Joseph Kosuth), deși nu au lipsit tentele existențiale (a se vedea seriile de memento mori ale lui On Kawara sau tentativa lui Roman Opałka de a picta cifre și de a atinge până la moarte cifra 7.777.777) și cele politice (ca la conceptualiștii ruși sau cei din America Latină). Lucrările lor au constituit cel mai adesea un fel de teorie-prin-practică în vederea „dematerializării obiectului de artă” (Lucy Lippard), pe când etalarea materiei și a componentei autobiografice se întâlnesc din plin la „postconceptualiștii” mai recentii, cu unele excepții din zona „esteticilor relaționale”, așa cum le definea în cartea cu același nume N. Bourriaud. (A se observa că, pentru un teoretician ca Peter Osborne, arta „contemporană” ca spectru este definită ca fiind „postconceptuală” în sensul unei succesiuni ontologice, ceea ce ar constitui subiectul unei alte – și mult mai ample – dezbateri.)

Supralicitarea autobiograficului și, pe alocuri, a componentei vizuale a textului – o putem spune de pe acum – sunt și trăsăturile celor care au fost grupați sub eticheta de „poezie postconceptuală” de către Felix Bernstein (chiar fiul lui Charles Bernstein, unul dintre poeții și teoreticienii importanți ai grupului Language), care ne furnizează un construct meticolos configurat în savurosul volum *Notes on Post-Conceptual Poetry* (publicat pe hârtie în 2015, după ce a fost introdus și dezbătut în mediul on-line).

Pe scurt, „poezia postconceptuală” ar desemna „a doua generație” de poeți conceptuali americani (mulți dintre ei avându-i ca profesori sau mentori pe Kenneth Goldsmith și Robert Fitterman), reprezentând în același timp – nu era de așteptat? – și o reacție la prima generație, care s-a auto-legimitat prin orientarea sa anti-expresivă: evacuarea – fie și pur declarativă/performativă – a afectelor, pe care le asociază, precum futuriștii *macho* de acum un secol, cu „lirismul” *mainstream*-ului poetic (care era „compromis” și pentru cei din grupul Language, dar din considerente stângiste).

Că putem întrevedea rămășițe de poeticitate mai tradițională la apolonicul Bök sau că persistă un anume egocentrism – fie el și deghizat de o vagă alură *zen*, mai autentică la precursorul Cage – în spatele unora dintre cărțile lui Goldsmith (cum ar fi *Fidget*, unde acesta înregistrează mecanic toate mișcărilor corpului său pe durata unei zile întregi) se poate constata cu ușurință. Ceea ce apare la mai tinerii urmași ai lor este, în schimb, o predilecție pentru anumite estetici și tematici pe care Felix Bernstein le subsumează sintagmei aproape oximoronice „*queer structuralism*”, unde *queer* denotă nu atât sau nu doar apartenența explicită a unora dintre autori la spectrul identitar-sexual LGBTQ, ci și tendința de a da peste cap dihotomiile (cum ar fi opoziția dintre poezia „lirică” și cea „conceptuală”) printr-o coabitare a contrariilor.

Situată la cvasi-periferia zonei academice (alături de reprezentanții așa-zisei arte *post-Internet*) și în siajul sensibilităților *camp* și *pop* curente, generația aceasta ar avea afinități cu Lady Gaga, cu Ryan Trecartin (un artist video și regizor ale cărui deliruri pun în scenă imaginarul culturii *pop* în cele mai groțesti și hiperkinetice moduri, amintind de Lynch, Warhol sau videoclipurile anilor '80-'90) sau, aș mai adăuga la exemplele lui Bernstein, artiștii *hypnagogic pop* și *vaporwa-*

ve din underground-ul muzical american (Ariel Pink și James Ferraro). Nu întâmplător, ceea ce au în comun toți aceștia este *metaironia* ostentativă, oscilația derutantă între ironie și sinceritate, între critica și elogiul culturii *pop*, aflată într-o fază decadentă...

Dintre poeții postconceptuali pe care îi invocă, Steven Zultanski este primul care a debutat dintre aceștia și singurul care a apărut și în antologia lui Dworkin și Goldsmith din 2011 (*Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*). Prima sa plachetă, *FAD* (2010), este un inventar al tuturor obiectelor din camera sa pe care le poate și nu le poate ridica folosindu-se de organul său erect, ducând până la cele mai literale și derizorii consecințe ideea conform căreia literatura experimentală tinde să fie falocentrică. În volumul *Cop Kisser* din același an regăsim, printre altele, un catalog al poreclelor sale (ca un fel de apoteoză a comediei *sitcom*) și o serie de morți, accidente, inaugurări de *fast-food*-uri și alte știri corelate cu distanța în minute parcurse cu mașina față de domiciliul autorului. Și mai departe cu această abordare se va situa în următorul ciclu, *Agony* (2012), care începe cu o estimare a cantității de apă pe care o bea, respectiv pe care o pierde plângând ș.a.m.d. Explicit ficționalizată nu este decât persoana întâi din ultimul său poem-fluviu, *Bribery* (2014), unde aceasta cumulează vocile criminalilor neprinși ai orașului New York, ca un fel de răufăcător nemuritor care meditează pe marginea maladiilor societății și politicii americane.

O ironie implicită la adresa poezilor autobiografice și confesive de modă veche poate fi întâlnită și la poetele Sophia Le Fraga – ale cărei texte adeseori uzează de limbajul și formulele caracteristice *email*-urilor sau postărilor pe Facebook sau Twitter – și Trisha Low – autoarea unei serii de „ultime testamente” în care, ca adolescentă *emo*, își monografiază obsesiile și predilecțiile cu aplomb, fără a-și cenzura elanurile liricoide, sentimentale –, precum și la Andrew Durbin.

Anul trecut, pentru blog-ul Traducerile de sâmbătă, i-am prezentat deja pe Chris Sylvester și Joey Yearous-Algozin, doi dintre fondatorii grupării *TROLL THREAD*, și am tradus câteva fragmente din ciclul *The Lazarus Project* al celui din urmă (un ciclu de volume în care vocea auctorială readuce textual la viață trupurile victimelor atentatului de la World Trade Center, de exemplu, sau regizează o apocalipsă *zombie* sau doar o bătălie dintre *Alien* și *Predator* care se prelungește la infinit, fiecare dintre adversari reînviind de îndată ce este omorât). De la Chris Sylvester am tradus din cele două volume ale *THE REPUBLIC* (primul fiind redarea conținutului unui joc în care, ca jucător, administreză un oraș virtual, iar numele tău ca primar este... Platon, în timp ce volumul al doilea constituie o întregă „simulare de lume”), precum și un fragment dintr-un volum care apropiază secvențele de cod ale jocului *Pokemon Yellow*, varianta în engleză. Însă poate mai savuros din punct de vedere literar este ciclul său recent, *A TRUE PRINCE* (2016), o stranie – chiar beckettiană, pe alocuri – cronică a unui așa-zis „prinț”, un mâncău pantagruelic care se ambiționează să „halească” până devine „imobil”...

Judecând chiar și după aceste câteva exemple pe care le-am ales (altele fiind mai puțin elocvente), s-ar putea trage concluzia că postconceptualismul acesta literar ar avea un specific destul de labil, constituit mai mult din anumite coordonate care puteau părea excesive, frivole sau impure generației anterioare (în măsura în care le-ar fi știr-



Vioara Dinu *Rochia de aur a împărătesei* (2016) sticlă, lemn, metal, 33 x 21 x 16 cm

bit blazonul „anti-expresiv” și academist). Prin urmare, diferența ține mai puțin de impuritățile structurale (care nu aparțin tuturor exemplurilor pe care le invocă Felix Bernstein în cartea sa) și mai mult de atitudine.

Însuși Bernstein, cu o auto-ironie necruțătoare, sugerează că acest studiu critic al său este menit să fie mai degrabă o demonstrație a abilităților sale de a extrapola și de a lega anumite observații și realități mai mult sau mai puțin plauzibile decât o ipoteză neapărat validă. Nu de puține ori, miza sa pare să fie mai degrabă sociologică, discursul său fiind și o (auto)critică a ipocriziei socio-curatoriale din lumea artelor. Partea cea mai haioasă este cea în care o diatribă la adresa păcatelor lui Goldsmith și compania – recicland anumite argumente din tabăra poezilor mai conservatori, care au reacționat dur la pretențiile conceptualiștilor – este urmată de o paranteză în care autorul mărturisește că este un mare fan al lui Goldsmith și i-ar plăcea să fie absolventul unei facultăți unde acesta predă.

Prin urmare, problema este statutul pe care l-a căpătat *brand*-ul „poeziei conceptuale” și acest postconceptualism clamat sau căutat ar putea fi văzut ca o încercare de a depăși hotarele conceptualismului integrându-le. Așa cum afirma Joseph Mosconi (un poet cunoscut pentru volumul *Fright Catalog*, în care o serie de atrocități lingvistice din versurile formațiilor *metal* sunt adunate și puse în contextul unor pagini frumos colorate), poezia conceptuală cu majuscule este un „purceluș pe care trebuie să-l adormim, nu ca să-l protejăm sau să-l mitologizăm, ci pentru a merge mai departe și pentru a-l dispersa într-o familie de fantome” – sau, altfel spus, o familie de spirite afine, „mai diverse și mai variate în afectele lor”.

Atunci când am întrebat pe un forum frecventat de acești poeți dacă ei într-adevăr cred că există cu adevărat fenomenul acesta, Trisha Low mi-a răspuns că a fost pur și simplu „o adunătură de oameni care scriau în același timp prin cam aceeași zonă geografică (New York – n.m.) și care considerau folositoare anumite tehnici ale conceptualismului, dar cărora nu prea le-a plăcut de acesta ca doctrină sau *brand*”. Această succintă definiție este cu atât mai elocventă în contextul în care o bună parte din reputația conceptualismului a fost erodată în ultimii ani de controversele prin care au trecut Kenneth Goldsmith și Vanessa Place, precum și de actualul context politic, care a făcut ca o mare parte a lumii literare – mai preocupată de autorii angajați social și de vocile minorităților – să asume mize politice și mai explicite. (Despre grupul Flarf și gradul de subversivitate al umorului lor voi scrie la momentul oportun.)

Ca să închei anecdotic, trebuie menționat că, înaintea lui Felix Bernstein, titulatura de „poezie postconceptuală” fusese inventată de birmanezul Nyein Way, autor al unui manifest postat în 2009 pe site-ul PoemHunter (un fel de poezie.ro de limbă engleză). Ideea sa de poem așa-zis postconceptual include însă un talmeș-balmeș modern și premodern în același timp, un cocteil holistic, cu de toate – „cultură tehnologică”, „filosofia budismului”, „modă”, „metafizică” și „conștiința ecologică”... În funcție de cine întrebi, aceasta este o înțelegere „greșită” a conceptualismului „original” sau doar o altfel de înțelegere, o altfel de definiție datorată unui context cultural foarte diferit (poezia birmaneză, precum cea românească, a ars rapid etapele).

# Despre stilul de viață al românului

■ **Vistian Goia**



Vioara Dinu

*Memoria materiei III* (2017), sticlă, 25 x 20 x 10,5 cm

**S**e poate spune că românii au un stil de viață propriu? Sau fiecare și l-a făurit după capacitățile și cultura lui? Am avut, oare, și păstrăm un stil al nostru, distinct de al popoarelor europene? Iată o întrebare căreia cu dificultate i se poate da un răspuns mulțumitor pentru românii de pretutindeni.

La vremea lor, Nietzsche și Kaiserling au ajuns la concluzia că un popor e o „unitate de stil”, iar ca să pricepi un stil trebuie să știi numaidecât „mentalitatea” poporului care l-a creat. Arta, spun aceiași filosofi, e cea mai bună „diagnoză” pentru psihologia sa etnică. Dicționarele definesc „stilul” drept „operă densă, limpede și recognoscibilă”.

Pentru a afla ce credeau gânditorii noștri despre felul de a fi și a se comporta românii în trecut, am apelat la crezul lui Mihai Ralea, exprimat în cartea sa, *Între două lumi* (Cartea Românească, 1943). Cităm din eseul „Apocalips și humor”:

„Suntem ursuzi și încruntați, cobim jalea și prăpădul cu cel puțin două decenii înaintea catastrofelor actuale. Ideea inevitabilității războiului și a revoluțiilor a crescut în sufletul nostru concomitent cu creșterea concepției catastrofice, profețiile dezastrelor viitoare au început să curgă din abundență”. (1)

Făcând o comparație cu aceste enunțuri, chiar și astăzi (în 2017) constatăm, în psihologia și mentalitatea românilor, asemenea ipoteze apocaliptice. O bună parte dintre semenii noștri afirmă sau sugerează în presa scrisă ori în comentariile de la TV aprecieri prăpăstioase privind viitorul neamului românesc. Fără argumente plauzibile, politicieni de toate culorile vor să-i convingă pe românii obișnuiți că viitorul națiunii lor e înnegurat, fiind amenințat fie de la răsărit, din partea Rusiei tot mai bine și mai modern înarmată, fie de la apus, din partea Ungariei care revendică mereu Transilvania. De aceea puternicii zilei, de la o guvernare la alta, îi avertizează pe românii obișnuiți să fie cumiți, să creadă în preceptele lor politice,

întrucât numai așa vor fi apărați de relele venite din exterior. Invitația are însă și un subînțeles perceput de mulți români isteți: guvernării și ceilalți puternici ai zilei vor să-i „prostească” pe supușii lor să accepte tacit sărăcia care îi înconjoară și să nu observe „lăfăiala” în care „huzuresc” cei care formează protipendada îmbrăcată în culorile partidelor politice.

Pe de altă parte, pe parcursul sfertului de veac trecut de la revoluție, s-au acumulat o sumedenie de nemulțumiri, de „revolte tăcute” care dospesc și se vor aprinde în sufletul și manifestările exterioare ale românilor care nu mai suportă sărăcia, minciuna și prefăcătoria. Deocamdată mulțimea tăcută se complăce în sărăcie și cuminenie, încât parcă exprimă tristețea unei vechi cugetări: „E frumos numai ce e întristător!”

Sigur, nicio națiune nu cunoaște progresul dacă, în întregul ei, se complăce în starea amintită mai sus. Există între românii noștri și oameni de toată isprava: academicieni, universitari, scriitori, diplomați ș.a. Apoi, trebuie să-i amintim pe inițiatorii unor „firme” tehnice, alții au pus pe picioare „ferme” agricole impresionante, încât contribuie, prin taxele pe care le plătesc statului, la susținerea lui financiară. Așadar nu toți românii sunt ursuzi și încruntați ca cei de altădată. Există și conașionali întreprinzători și optimiști în planurile lor. Există motive să reînvățăm să fim noi înșine.

Întrebarea dureroasă care stăruie încă în mintea românului este următoarea: cum de s-a ajuns ca un popor cuminte și supus dictaturii comuniste, cu reală vocație a muncii, să devină, în scurt timp, intolerant cu semenii săi, indiferent la ideea polarizării energiilor și intereselor spre un ideal comun, spre clădirea unor instituții pe temelii naționale? Mai multe ipoteze pot fi invocate ca răspuns la întrebarea amintită. Dincolo de criza economică prin care trece țara, există o criză morală, determinată de abuzurile și neadevărurile comise







la diverse paliere ale societății românești. În limbajul vechilor oratori se repeta adeseori judecata potrivit căreia „tălharul” din pădure este mult mai puțin vinovat decât „funcționarul” care abuzează. Ori astăzi se vede o adevărată „competiție” între cele două categorii sociale. Corupția, care s-a răspândit cu așa repeziciune și care a umbrit conștiința cetățeanului onest, cu greu mai poate fi înlăturată. De pildă, se poate spune astăzi țaranului, după aplicarea legii funciare: „erai sărac și te-am îmbogățit?” Nu. Intelectualului: „erai umilit și ți-am redat demnitatea?” Nu. Minerului: „erai bolnav și te-am însănătoșit?” Nu. În foarte multe sectoare neîmplinirile au produs atâtea dezamăgiri încât paharul amărăciunii aproape se revarsă. „Bunăstarea” pe care o așteptau românii după revoluție nu a venit și nu sunt semne că s-ar apropia de granițele noastre. Societatea interbelică își întemeia bunăstarea pe ordine, pe respectul persoanei și al proprietății, pe înțelepciune în politică și pe bunele moravuri în viața privată. Astăzi nu prea mai sunt recunoscute nici cele două calități esențiale ale românismului: inteligența și omenia.

În altă ordine de idei, unii caută să afle stilul de viață în ceea ce s-a numit „specificul” etniei noastre. Cândva, G. Călinescu nota cu toată convingerea următoarele în cunoscutul studiu „Specificul național”: „românii au învățat raționalismul de la francezi și mistică ortodoxă de la ruși” (2), iar, în viitor, vor învăța să fie români mai întâi din rațiunea occidentului. Astăzi, nu cred că mai putem accepta întru totul astfel de precepte formative. Dimpotrivă, în relațiile cu confrății europeni

din occident ne dăm seama adeseori de dublul lor limbaj: într-un fel ne spun și chiar ne obligă ce să facem la noi acasă, dar în interesul lor, iar în economia, comerțul și administrația occidentală programează cu totul altceva decât ne-au recomandat nouă, celor din Europa răsăriteană. Așadar e timpul să ne „redeșteptăm”, să credem mai de grabă în vocația și puterile noastre, fără a tot aștepta „învățăture” sosite din străinătate. În felul acesta, românii vor recăpăta încrederea în puterile lor, vor îndrăzni mai mult și nu vor mai fi cuprinși de teama „catastrofelor” care amenință ființa neamului și viitorul ei. Astfel se va contura, treptat, un „stil” de viață care ne aparține și pe care îl putem distinge și argumenta în comparație și diferențiere cu al altora.

Stilul de viață al unei națiuni se formează prin contribuția esențială a elitelor. Lucian Blaga îl lega de calitățile unei noi generații. În corespondența sa cu un sibian (Petre Drăghici), el afirma că fiecare generație impune un stil propriu, susținut de „afinitatea sufletească” a fiilor acesteia. „Afinitatea sufletească” între elitele noii generații, susține filosoful, „are un rol mai mare decât raporturile rezultate din influențele externe”. Generația din care a făcut și el parte este, după propria judecată, „întâia generație românească” care a trăit în „ritmul timpului”. (3) Oare, generația de astăzi trăiește în ritmul timpului european? Mai departe, ardeleanul afirmă că fiecare generație a suportat anumite influențe, fie din partea părinților, fie din partea altor culturi. Însă, „inițiativa personală” și „factorul etnic” sunt covârșitoare pentru



Vioara Dinu *Acoperire* (2015)  
sticlă, lemn, metal, 37 x 19,5 x 11,5 cm

formarea unui stil de viață propriu. Cu privire la locul nostru, ardeleanul afirma, în *Spațiul mioritic* (1936), anumite judecăți pe care le considera „profetice”: „Noi nu ne găsim nici în apus, nici la soare-răsare. Noi suntem [...] pe un pământ de cumpănă”, (unde) „ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de mâine un colț de pământ”.

Suntem datori să ne întrebăm: generația pe care astăzi o așteptăm se va sili, prin programul și elitele sale, să situeze România în ritmul timpului din acest început de veac? În ce măsură îl va sincroniza cu spiritul european, păstrând totuși specificul românismului? Credem că stilul de viață propriu nu se poate clădi decât prin contribuția inteligențelor din fiecare generație. Așa a fost generația lui Titu Maiorescu, apoi aceea interbelică, crescută în spiritul lui Nae Ionescu ș.a.m.d. Fiecare generație presupune „critica aspră” a moravurilor vicioase și întocmirea unui program de idei și sentimente prin care se definesc intelectualii de aceeași vârstă și având un crez ideologic și literar distinct.

Pe plan politic, amintim dominația liberalilor prin I. C. Brătianu și Ionel I. C. Brătianu. Astăzi, opiniile sunt încă împărțite. S-a vorbit de generația lui Iliescu, dar la timpul trecut, iar generația lui Ponta s-a născut prea devreme, fără a prinde contur. O nouă generație, care să impună un nou stil de viață al românilor trebuie să rețină, printre altele, câteva idei prioritare, care să acopere ceea ce i-a lipsit societății noastre în ultimul sfert de veac: sinceritatea, franchețea în actul de guvernare și în dezbaterile parlamentare, concordanța între promisiuni și realizări, politețe și obiectivitate în raporturile dintre superiori și subordonați.

#### Note

- 1 Mihai Ralea, *Între două lumi*, Editura Cartea Românească, 1943, p. 7
- 2 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 885-888.
- 3 Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 255-258.



Vioara Dinu

*Altar I* (2017), sticlă, lemn 40 x 29,5 x 6 cm

# Noua „Școală de la Frankfurt” De la Habermas la Honneth

Andrei Marga

Filosofia lui Habermas a inspirat inițiative în economie, sociologie, psihologie, istorie, etică, pedagogie, antropologie și în alte domenii. Ea a inspirat însă inițiative de conceptualizare chiar la nivelul paradigmei comunicative pe care a profilat-o în filosofie. După ce Thomas McCarthy a întreprins pași pentru a da o astfel de formulare paradigmei comunicative, încât să se capteze conținuturi „experiențiale” (Thomas McCarthy, „Philosophy and Critical Theory”, în David Hay, Thomas McCarthy, eds., *Critical Theory*, Basil Blackwell, Oxford, 1994), chiar succesorul lui Habermas la profesura de filosofie și sociologie de la Universitatea „Johann Wolfgang Goethe” din Frankfurt am Main, Axel Honneth, și-a asumat conceperea în termeni juridico-morali universalismul comunicativ al lui Habermas.

Axel Honneth prezintă, în scrierea sa programatică *Kritik der Macht* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985), tentativa de a dezlega „problemele-cheie ale teoriei critice a societății” în cadrul criticii imanente a formei clasice a „teoriei critice” – reprezentată de Horkheimer și Adorno – și a conceptualizărilor principale apărute în tradiția ulterioară a „teoriei critice”: cea a lui Michel Foucault și cea a lui Habermas. Aceste două conceptualizări sunt privite în *Kritik der Macht* ca paradigme concurente la preluarea în concepte a „dominației sociale” și, sub acest aspect, ca demersuri ce continuă problematica din *Dialektik der Aufklärung* (1947). Totodată, ele sunt confruntate cu întrebările ce se întâmpină astăzi în cadrul preocupării de articulare a unei teorii a puterii în viața socială.

S-a obiectat adesea „teoriei critice” formulate și apărute de Horkheimer și Adorno, Marcuse, Fromm și ceilalți, un caracter într-un anumit sens „extremal” al termenilor în care a preluat întregul social: determinismul economic și medierea psihologică, pe scurt, „economia” și „psihologia”. „Teoria critică” în forma clasică nu ia în seamă suficient și sistematic „complexitatea interioară a societății” (Vezi și Andrei Marga, Herbert Marcuse. Studiu critic, 1980, în volumul Andrei Marga, *Filosofia critică a școlii de la Frankfurt*, Editura Gând Transilvan, Cluj-Napoca, 2014). Preocupat explicit de reformularea „teoriei critice”, Axel Honneth a întreprins o cercetare aprofundată pe direcția acestei obiecții principale.

Cercetarea sa are ca motiv conducător observația conform căreia în „teoria critică” reprezentată de Horkheimer și Adorno lipsește conceptualizarea sistematică a dimensiunii propriu-zis sociale a societății. Deja în programul „teoriei critice”, „istoria societății umane se concepe, în întregul ei, ca proces de stăpânire socială a naturii”, ceea ce antrenează, ca o consecință indirectă, tacită, scoaterea din discuție a „socialului” ca atare. Acest reduționism categorial îl împiedică pe Horkheimer să cuprindă ca atare părțile componente acțional-practice ale confruntărilor și conflictelor sociale; în pofida orientării epistemologice a teoriei critice, el nu ia categorial în serios „dimensiunea acțională a luptelor sociale ca sferă de sine stătătoare a reproducției sociale”. Tendința

„teoriei critice” de a asimila „procesul de viață al unei societăți” cu „confruntarea cu natura” a fost temperată în scrierile lui Horkheimer prin luarea treptată în considerare, alături de „modelul marxian al muncii sociale” și de modelul psihanalitic al socializării pulsionilor individuale”, a unui „model al acțiunii culturale” (Axel Honneth, *Kritik der Macht*, pp. 25-26). Dar autorul cărții *Traditionelle und kritische Theorie* nu a putut trage consecințe sistematice din acest ultim model, întrucât „nu a lăsat vreun spațiu în modelul său fundamental de natura filosofiei istoriei, alături de prelucrarea naturii, vreunui alt tip de acțiune socială” (p. 38). De aceea, sociologia nu a putut căpăta o importanță sistematică în „teoria critică”.

*The End of Reason* (1941), cunoscuta lucrare a lui Horkheimer, nu a făcut altceva decât să încerce o reconstrucție a procesului istoric plecând de la observația simplă conform căreia rațiunea umană a fost de la început în serviciul „automenținerii” subiectului, încât, rămânând astfel, adică „condiționată”, nu poate evita „autodistrugerea”. Omul ar deveni astfel victima fenomenalizării unei „rațiuni” promițătoare. Adorno a prezentat societatea postbelică ca una a „dominației totale”, sprijinindu-se pe o întreagă „teorie a culturii de masă”. Împreună cu Horkheimer, el a derivat „dominația” din „dispoziția instrumentală a omului asupra naturii” (p. 60), iar dinamica socială în ansamblul ei din „dinamica stăpânirii umane a naturii” (p. 110-111). „Teoria critică” s-a resimțit de pe urma unei aporii profunde: cercetarea interdisciplinară pe care a inițiat-o a fost subordonată tot mai mult unei teorii ce oscilează între „filosofia negativistă” și „estetica filosofică”. Ca și în cazul lui Horkheimer, se poate spune că, în timpul vieții sale, Adorno a rămas atât de intensiv prizonier față de un concept al stăpânirii naturii, încât în analiza modului de integrare a societăților el a căzut într-un „reduționism de natura teoriei societății, care trece pur și simplu peste planul prestațiilor culturale proprii grupurilor sociale, chiar peste sfera acțiunii sociale în general, și rămâne, de aceea, ancorat doar în cei doi poli, «indivizi» și «organizare».

Amintita „incapacitate categorială” a „teoriei critice” nu putea fi depășită decât renunțând la „nefructuosul dualism al psihologiei și economiei”. Reangajând proiectul „teoriei critice”, Foucault și Habermas au urmărit să dea seama de „felurile de integrare și de conflict ale unei societăți” recurgând la „modele” bazate pe studiul „acțiunilor sociale”. Ei privesc însă „acțiunile sociale” din perspective (paradigme) diferite: „lupta socială” la Foucault, „înțelegerea” la Habermas.

Axel Honneth a reconstituit etapele parcurse de concepția foucaultiană asupra socialului, de la studiile anilor '60 *Folie et Déraison* (1961) și *Les Mots et les Choses* (1966), la *Surveiller et punir* (1975). Atașat inițial criticii structuraliste a subiectocentrismului, Foucault a căutat la început să descifreze formele de conștiință socială ca texte independente de subiect. După ce s-a văzut confruntat cu dificultățile profunde (între care neputința de a preciza termenul devenit central,

cel al „discursului”), el a abordat toate acțiunile sociale drept „acțiuni strategice”, lăsându-se condus de „modelul” „luptei sociale”. Dacă în etapa anterioară a întreprins studiul etnologic al propriei culturi în forma unei ontologii semiologice, odată cu această trecere Foucault se concentrează asupra stabilirii funcției „discursului” ca „mijloc de dominație”. De acum, în scrierile sale, „în locul formelor culturale determinate ale cunoștinței [...] intră strategii instituționale și cognitive ale integrării sociale, al căror efect stabilizator pentru societățile Europei moderne trebuie să fie analizat. Teoria cunoștinței devine teorie a dominației; abia cu acest pas ea se mișcă pe terenul pe care și tradiția Școlii de la Frankfurt era la ea acasă” (p. 172). Această „teorie a dominației” recuperează „teoria puterii” a lui Nietzsche în coordonatele unei analize a societății actuale. Dar Foucault descrie „strategia puterii” având mereu în vedere doar „tehnicile de dominație statală”, încât, drept consecință, apare incapacitatea de a conceptualiza „dispozitivul puterii”, ce rămâne mereu „decentrat”, de a explica satisfăcător constituirea „puterii”, precum și coerciția imanentă la a gândi „ordinea socială” ca simplu efect al coexerciției exercitate de „aparatură instituțională”. Cu o ultimă „trecere”, Foucault se concentrează asupra „scrierii istoriei” și, pe fondul interpretării „acțiunilor intenționale” drept simple „funcții”, el caută să stabilească, asemenea lui Adorno, semnificația raționalizării în lumea modernă. Pe nesimțite, el înlocuiește „modelul” axat pe „acțiunea strategică” cu un model sensibil diferit, bazat pe „coerciția socială”, dar nu poate depăși lacuna stăruitoare a conceptualizării sale, oarecum similară cu cea a conceptualizării lui Adorno: incapacitatea de a „prinde” fără resturi, în mod sistematic, socialul ca atare.

Nici Foucault nu oferă instrumente conceptuale suficiente pentru a da seama de „formele de integrare și conflict” proprii societăților actuale. Pentru aceasta era nevoie de prelucrarea sistematică a acelei dimensiuni a „socialului” neglijată de forma clasică a „teoriei critice”. Prelucrarea a fost întreprinsă de Habermas, care a supus transformării „teoria critică” concentrându-se de la început și în mod sistematic asupra dimensiunii „interacțiunii sociale”.

Concepția lui Habermas asupra teoriei critice este reconstituită de Axel Honneth pe baza scrierilor ce se întind de la celebra prelegere inaugurală „Erkenntnis und Interesse” (1965) și studiile reunite ulterior în volumul *Theorie und Praxis* (1971), trecând prin scrierile majore *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), *Erkenntnis und Interesse* (1968), *Zur Logik der Sozialwissenschaften* (1969), *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus* (1975), la *opus magnum*, care este *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981). „Teoria critică” a lui Habermas debutează cu analiza condiționării cunoașterii, care a dus la faimoasa teorie a „intereselor conducătoare de cunoaștere”. Conform acesteia, în disciplinele care asigură cunoașterea sunt identificabile „orientări fundamentale”, nonpsihologice și nonsociologice, ce se resimt în „aspectul sub care se obiectivează realitatea și sub care poate fi făcută experiența” și se „regăsesc în conceptele fundamentale, metodologia de bază, criteriul adevărului” din acea disciplină. Alături de „interesul tehnic”, legat de „raționalitatea instrumentală”, Habermas recunoaște un „interes practic”, legat de „raționalitatea practică”, și un „interes





de emancipare”, legat de reflexivitate, care le fundamentează pe primele. El identifică, de obicei, aceste „interese” prin analiza și critica imanentă a conceptualizărilor concurente din teoria științei (îndeosebi în cadrul confruntării separate cu Popper și Gadamer). Pasul esențial pe care l-a făcut aici a fost recunoașterea unui caracter oarecum autonom ultimelor două „interese”, ca rezultat al unei inițiative salutare, constând în a privi socializarea umană nu doar ca produs al stăpânirii naturii, ci și ca o realitate specifică de acum spre identificarea și critica acelor coerciții ce au rezultat din condițiile vieții sociale, din „strategii ale dominației”. Spre a întemeia prestația critică, Habermas a dat răspunsuri pe linia a două tendințe: una imanentistă, marcată de Hegel și Marx, ce legitimează critica printr-o abordare imanentă a procedurilor empiric-analitice și a procedurilor hermeneutice de cunoaștere, și alta transcendentalistă (mai bine spus: cvasitranscendentalistă), ce leagă critica de asumția normativă a „ideii unui consens neconstrâns”. A doua tendință a câștigat greutate mai mare. Ea a fost corelată de Habermas cu elaborarea unui „concept lărgit al reproducerii sociale a vieții”, care, privită pe linia acțiunilor pe care le presupune, include nu numai „munca” (asimilată cu „acțiunea instrumentală”), ci și „acțiunea comunicativă” (sau „interacțiunea”) și „formarea identității”. La nivelul fiecăreia dintre aceste trei componente ale reproducerii social-umane a vieții, Habermas a căutat să identifice cadre cvasitranscendentale. El a întâmpinat dificultăți în cazul celui de-al treilea nivel, încât, în cele din urmă, a trebuit, ca o consecință a dificultăților de a întemeia „interesul de emancipare”, să-i dea acestuia doar un status derivat din interesul practic la extinderea interacțiunilor lingvistice. Acest nivel, al „interacțiunii mijlocite comunicativ”, capătă, de altfel, importanța decisivă în conceptualizarea lui Habermas. El inserează „munca” în cadre ale „interacțiunii” și face din „înțelegerea comunicativă” paradigma însăși a înțelegerii socialului.

Habermas a dus analiza condiționării cunoașterii în profunzime, până la nivelul acțiunilor fundamentale presupuse de reproducerea social-umană a vieții și, cu un nou pas, până la nivelul conceperii realității sociale. El a pus în joc o întreagă strategie de abordare și o teorie a societății, axată pe conceptele schițate în *Technik und Wissenschaft als „Ideologie”* (1968): „acțiune instrumentală”, „acțiune strategică”, „acțiune comunicativă”, „forțe productive”, „cadru instituțional” etc. Conceptele sunt elaborate explicit în contextul determinat al criticii tehnocratismului și în legătură cu apărarea tezei conform căreia „raționalizarea socială” nu se lasă redusă la o „raționalizare instrumentală”, ea fiind de natură „comunicativă”. Contextul este specificat și de convingerea de atunci a lui Habermas, conform căreia „autonomizarea” abordărilor „tehnice” ale problemelor sociale și umane este tendința dominantă a dezvoltării social-culturale în prezent. Întreaga conceptualizare a lui Habermas ar putea fi privită – susține Axel Honneth – ca reflex al acestui context. Ea se concentrează în circumscrierea „acțiunii comunicative” ca sferă distinctă a reproducerii social-umane a vieții (chiar ca un „sistem” al acesteia) și în conceperea „raționalizării sociale” ca proces comunicativ. „Cu aceasta, lupta socială, pe care Foucault o introduce fără circumstanțieri, ca fenomen fundamental al relațiilor sociale și o transformă în baza categorială a teoriei sale a puterii, este privită ca formă destrămată a în-

țelegerii intersubiective: în condiții caracterizate de împărțirea inegală a poverilor și privilegiilor, acțiunea comunicativă poate lua forma unei lupte pe care subiecții participanți o duc pentru modul de organizare al praxisului lor comun” (p. 298).

Pentru Habermas se pune însă – din momentul în care s-a trecut la conceperea fenomenelor sociale în termeni de „acțiune comunicativă” – problema conceperii într-un mod nou „a istoriei speciei”. El a dezlegat-o în cadrul a două „modele ale istoriei speciei” ce se pot identifica în scrierile sale. Conform primului „model”, istoria umană se desfășoară în două dimensiuni – una a „acțiunilor instrumentale”, alta a „acțiunilor comunicative”, iar conflictul fundamental rezidă în autonomizarea „sistemelor de acțiuni în raport cu un scop”, față de acțiunea comunicativă. „Teoria critică” se orientează, ca urmare, spre luarea sub control a sistemelor autonomizate. Conform celui de-al doilea „model”, „acțiunea comunicativă” este cadrul general integrator în care grupurile și indivizii tratează organizarea reproducerii social-umane a vieții, iar conflictul fundamental al istoriei rezidă în destrămarea comunicării ca urmare a dominației sociale. Țelul „teoriei critice” este acum repunerea în mișcare a unui proces de formare democratică a voinței politice prin „eliberarea” comunicării de blocaje și piedici.

Rămas însă, în demersurile sale sistematice, marcat profund de context, Habermas a dat greutate mai mare primului „model”. Se antrenează astfel o anume „reificare” la nivelul conceptual, constând în principal în conceperea celor două „sisteme de acțiune” ca sisteme separate, cu două

consecințe de importanță capitală: a) „reprezentarea de sisteme de acțiune organizate rațional în raport cu un scop” produce dubla aparență, după care, în primul rând, formele de organizare ale economiei și administrației de stat se lasă înțelese încă, doar ca încorporări ale regulilor de acțiune rațională în raport cu un scop și, în al doilea rând, prestațiile de acțiune s-ar putea atinge înăuntrul organizării, independent de procesele de formare normativă a consensului” (p. 328); b) „reprezentarea de sfere de acțiune integrate comunicativ sugerează, invers, independența lumii trăite a vieții de practici de dominație și procese ale puterii” (p. 306).

Consecința generală este aceea că, îmbrățișând primul „model”, Habermas realizează „o transformare din perspectiva teoriei comunicării a filosofiei istoriei formulate de Adorno și Horkheimer în *Dialektik der Aufklärung*, dar, în același timp, numai o transformare (p. 306). Rădăcina acestei situații se află în împrejurarea că, în sistematica pe care a elaborat-o, conceptul de „putere” este introdus numai din punctul de vedere al unei abordări sistemice, dar nu și din punctul de vedere al unei abordări acționale.

Axel Honneth schițează, ca punct de plecare pentru o „nouă” teorie critică, o abordare acționalistă a „puterii”, în cadrul celui de al doilea „model” elaborat de Habermas. El consideră că din conceptualizarea autorului cărții *Theorie des kommunikativen Handelns* rezultă prea puține posibilități de a cuprinde în „teoria critică” o critică a formelor concrete de organizare a producției economice și a administrației politice.



Vioara Dinu

Altar II (2017), sticlă, lemn 39,5 x 29,5 x 6 cm

Habermas – iar aceasta îl face din nou moștenitorul tradiției teoriei critice a societății – ratează cu aceasta, înainte de toate, potențialul teoretic pe care conceptualizarea sa de natura teoriei comunicării l-a deschis la început: cel al unei înțelegeri a ordinii sociale ca relație de comunicare mijlocită instituțional dintre grupurile integrate cultural, care, atât timp cât competențele de putere socială sunt împărțite asimetric, se înfăptuiește în mediul luptei sociale. Numai o prelucrare consecventă a acestei versiuni alternative a unei teorii a comunicării într-o teorie a societății ar fi permis să se facă transparente, ca formații fragile, care rămân dependente în existența lor de consensul moral al tuturor participanților, acele organizări sociale pe care Adorno, ca și Foucault, le-au lăsat în afara considerării, socotindu-le complexe ale puterii ce funcționează totalitar” (p. 334).

În *Kritik der Macht*, Axel Honneth este preocupat să încorporeze în „teoria critică” o nouă treaptă de reflexivitate, prin confruntarea cu „formele de integrare și conflict social” proprii timpului nostru. Adevărul că orice conceptualizare stă sub condiții de aplicare cu sens ce pot fi și trebuie să fie reconstituite în mod reflexiv, ca o condiție a productivității ei, reprezintă o premisă solidă a cercetării sale. El țintește să confere „teoriei critice” o formă care să-i sporească impactul la un nivel anume al societății – cel al „formelor concrete de organizare a producției economice și a administrației politice”. La acest nivel – este observația de la care pleacă în ultimă instanță autorul cărții *Kritik der Macht* –, formele consacrate ale „teoriei critice” sunt puțin sau, oricum, insuficient productive.

Formularea „clasică”, datorată lui Horkheimer și Adorno, nu poate aborda specific socialul ca atare, întrucât tinde să-l derive direct, în maniera caracteristică filosofiei istoriei, din felul raportării umane la natură. Foucault depășește această lacună concentrând „teoria critică” nu asupra raportării umane la natură, ci asupra relațiilor sociale, pe care le privește însă fără delimitări, ca efecte ale unei „puteri” ce se manifestă tentacular și cuprinzător. Habermas a ocolit, încă din premise, poziția unui „monism” al „puterii”, supunând cercetării sistematice „interacțiunea” socială – pe care o delimitează cu consecvență de „acțiunea instrumentală” și de „acțiunea strategică”, ce formează împreună „acțiunea rațională în raport cu un scop” – și privind-o prin prisma „înțelegerii comunicative”. Ancorată, la origine, în critica acelor viziuni care extind, voluntar sau involuntar, „abordări instrumentale” sau „strategice” acolo unde, în numele raționalizării sociale, se cer abordări „comunicative”, conceptualizarea sa ajunge să separe, ca veritabile „sisteme” distincte în viața socială, acțiunile amintite. Această conceptualizare plătește tribut originii ei. Marea ei realizare, inaugurarea unei abordări comunicative a societății, este pusă – după Axel Honneth – în valoare precumpănitor în serviciul unei critici legate strâns de un context.

Ulterior, în *The Social Dynamics of Disrespect: Situating Critical Theory Today* (1999), Axel Honneth a luat reacțiile la violarea „relației de recunoaștere” – tematizată filosofic, pentru prima oară, de tânărul Hegel, ce se prezintă empiric ca „rușine”, „mânie”, „indignare” – ca punct de plecare pentru „a articula aspirația la justiție socială” și a „cobori” astfel de pe terenul formalismelor linguale pe terenul a ceea ce oamenii

trăiesc în interacțiunile dintre ei. Asumția sa explicită este că teoria critică a avut în fiecare dintre fazele istoriei ei, de la Horkheimer, Adorno și Marcuse, trecând prin Habermas, la contemporani, o „instanță preteoretică” ce-i fixa orizontul și baza normativă: relația de înstrăinare la prima generație, presuposițiile pragmatice ale comunicării la Habermas. S-au întrunit însă, între timp, condițiile pentru a face din relația de recunoaștere noua „instanță preteoretică” a unei teorii critice înnoite. „Procesul emancipării, în care Habermas ancorează din punct de vedere social perspectiva normativă, nu este deloc reflectat ca astfel de proces în experiențele morale ale subiecților implicați” (Axel Honneth, „The Social Dynamics of Disrespect: Situating Critical Theory Today”, în Peter Dews (ed.), *Habermas: A Critical Reader*, Blackwell Publishers, Oxford, 1999, p. 328).. Problema care se pune acum este să se exploreze nu doar presuposițiile formal-pragmatice ale comunicării, ci chiar „presuposițiile sociologice”. „Punctul de plecare îl găsim în ideea că presuposițiile normative ale interacțiunii sociale nu pot fi cuprinse deplin dacă sunt definite doar în termeni de condiții lingvistice ale atingerii unei înțelegeri libere de dominație. Ceea ce trebuie să fie considerat înainte de toate este faptul că există o asumție a recunoașterii sociale pe care subiecții o pun în legătură cu așteptările lor normative, atunci când intră în relația comunicativă [...]. Întrucât experiența recunoașterii sociale reprezintă o condiție de care depinde dezvoltarea identității ființelor umane, negarea ei – ceea ce înseamnă lipsă de respect – este însoțită, în mod necesar, de conștiința pericolului de pierdere a personalității” (p. 329-330). Cu schimbarea de problemă ce se produce acceptând centralitatea „relației de recunoaștere” se petrece o deplasare a interesului major al cercetării realității sociale. „Focusul interesului nu ar mai trebui să fie tensiunea dintre sistem și lumea trăită a vieții, ci mai curând cauzele sociale responsabile pentru violarea sistematică a condițiilor recunoașterii. Teoria socială critică trebuie să-și deplaseze atenția de la autonomizarea sistemului la afectarea și distorsiunea relațiilor sociale de recunoaștere” (p. 330). Cu aceasta, diagnozele date epocii nu ar mai rămâne la termenii, prin natura lor, abstracti ai gradelor de raționalitate, ci ar putea înainta spre caracterizarea formelor „recunoașterii”.

Ceea ce a realizat deja original și remarcabil Axel Honneth, repunând în mișcare și fructificând cu mijloace analitice noi „relația de recunoaștere”, pe care *Fenomenologia spiritului* lui Hegel a consacrat-o filosofic, nu era însă posibil fără paradigma comunicativă a lui Habermas. Desigur că, odată cu revenirea la tânărul Hegel, Axel Honneth trece în spatele intersubiectivității conceptualizate de *Theorie des kommunikativen Handelns*. „Așa cum am menționat,” – scrie el – „întorcându-mă la tânărul Hegel, am distins trei forme ale recunoașterii sociale ce pot fi privite drept presuposiții comunicative ale unei formări pline de succes a identității: interesul emoțional într-o relație socială intimă, precum iubirea și prietenia; recunoașterea pe baze juridice ca membru responsabil din punct de vedere moral al societății; și, în cele din urmă, stima socială pentru realizări individuale și abilități” (p. 332). Dar – este de observat – accesul la tematizarea formelor „recunoașterii” nu este în pofida paradigmei



Vioara Dinu Memoria germinației IV (2015)  
sticlă, lemn, 50 x 18 x 21 cm

comunicative, ci pe baza acesteia. De aceea, încercarea de a găsi în revenirea lui Axel Honneth argumentul pentru a reinstala filosofia subiectivității în dauna filosofiei intersubiectivității (Cum încearcă John Rundell, „Imaginary turns in Critical Theory: imagining subjects in tension”, în Dieter Freundlieb, Wayne Hudson, John Rundell (eds.), *Critical Theory after Habermas. Encounters and Departures*, Brill, Leiden-Boston, p. 307-320) nu este nici acoperită de fapte și nici eficace. Cele două scrieri ulterioare majore ale lui Axel Honneth – *Kampf um Anerkennung* (1994) și monumentală *Das Recht der Freiheit* (2011) – nu oferă indicii ale acelei reinstalări.

Este adevărat că „înnoirea de către Dieter Henrich a filosofiei subiectivității aduce o provocare fundamentală pentru priorizarea de către Habermas a intersubiectivității față de subiectivitate” și că însuși autorul lucrării *Nachmetaphysisches Denken* identificat în subiectivitate probleme la care raționalitatea comunicativă, proceduralistă nu a dat încă răspunsuri. Dar de aici nu rezultă că în filosofie ne-am afla deja, „după Habermas” (*after Habermas*), cum se spune în ambițiosul titlu al unei cărți aproape manifest. Deocamdată – și, după cum arată astăzi lucrurile, încă pentru mult timp – încercările de trecere dincolo de conceptualizarea paradigmei comunicative stau pe umerii rezistenți ai acesteia (vezi Andrei Marga, *Filosofia lui Habermas*, Rao, București, 2017). Se poate spune că mai curând în dialog „cu Habermas” se vor face și în continuare necesarii pași înainte în conceptualizarea filosofică a societății, a condiției umane și a lumii.



# Toamna se numără abandonurile

Ani Bradea

Și în această toamnă, data începerii unui nou an școlar a avut efect de strigăt în munți înzăpeziți, pornind o avalanșă de știri și reproșuri la adresa autorităților, care sunt, de fiecare dată, luate prin surprindere de sfârșitul brusc al vacanței de vară. Și iar nu sunt manuale, iar nu sunt reabilitate școlile, canalele de știri sunt invadate de imagini cu șantiere aflate în plină desfășurare printre bănci și pe culoare, dar și cu politicieni prezenți la festivitățile de deschidere. Un tablou extrem de colorat și de animat, în urma căruia, tot ca de fiecare dată, se așterne, până la anul viitor, tăcerea.

Educația, însă, este un subiect preferat în campaniile electorale, iar raportarea la procentul alocat din PIB pentru învățământ a devenit laitmotiv în discuții. S-a vorbit mereu despre calitatea educației, despre modalitățile de a transforma învățământul românesc în unul performant, după ce în ultimii ani s-a asistat mai degrabă la o degradare a acestuia, cauzele fiind multiple. Tot mai des referirile la subvenționarea sistemului educațional au stat alături de un termen relativ nou, analfabetism funcțional. Și dacă la toate acestea adăugăm datele publicate la începutul acestui an de către Eurostat (biroul de statistică al Uniunii Europene), situația este cu atât mai îngrijorătoare. Potrivit acestei instituții europene, România ocupă locul trei într-un top rușinos, acela al abandonului școlar, întrecută doar de Spania și Malta. Unul din cinci elevi români, 18,5% din totalul populației școlare, părăsește mai devreme școala, trendul acesta fiind ascendent în ultimul deceniu, de la 17,9% în 2006, la 18,5% în 2016, în condițiile în care, la nivelul întregii Uniunii Europene, tendința generală este de scădere. Fenomenul de părăsire timpurie a școlii este mai frecvent în mediul rural decât în cel urban, iar categoriile sociale cele mai expuse sunt cele defavorizate social, cu precădere populația de etnie rromă. Motivele sunt diverse, de la problemele de ordin economic și social ale părinților, cu toate implicațiile care decurg de aici, până la dezinteresul tinerilor pentru școală, dezinteres bazat pe exemplele continue ale unei societăți realizate din punct de vedere financiar fără să aibă nevoie de studii.

De-a lungul vremii, toate guvernele care s-au perindat pe eșichierul politic românesc au avut aceeași abordare vis-à-vis de îngrijorătorul fenomen: programe, măsuri pentru a reduce rata abandonului școlar. Nu cu mult timp în urmă, actualul ministru al educației declara chiar așa: că una dintre prioritățile mandatului domniei sale este reducerea abandonului școlar. Declarație venită în șirul altora de același fel, cum a fost, de pildă, aceea a unui prim ministru în funcție la începutul anului școlar 2013-2014, care, potrivit paginii de internet [www.portalinvatamant.ro](http://www.portalinvatamant.ro), arăta la acel moment că: „Din nefericire România încă înregistrează o rată mare a abandonului școlar, peste media europeană, dar un lucru îmbucurător este acela că am început să acționăm în mod direct asupra cauzelor acestui fenomen”. Cât de mult s-a reușit în acest demers, nu mai este nevoie să ne întrebăm. Aceeași sursă virtuală identifică

și soluțiile problemei, aflate în politicile educaționale ale guvernului din acea vreme. „Pentru a reduce rata abandonului școlar, au fost stabilite mai multe măsuri în anul școlar 2013-2014, printre care abandonamente gratuite la mijloacele de transport în comun în unele orașe, pentru elevii care nu înregistrează absențe școlare, sau suspendarea alocațiilor pentru elevii care au absențe nemotivate.” Afirmatia cu referire la *suspendarea alocațiilor pentru elevii care au absențe nemotivate*, dezvoltată în continuare pe portalul citat cu multe erori și grave confuzii, m-a determinat de fapt să scriu acest text.

Trimiterea este la un act normativ apărut în luna decembrie a anului 2010, mai exact este vorba despre Legea nr. 277/2010, privind alocația pentru susținerea familiei, și care este un drept diferit de alocația de stat pentru copii (stabilită prin Legea 61/1993), confuzie flagrantă pe pagina web mai sus amintită. Și tot de atunci, adică din 2010, dreptul la alocația pentru susținerea familiei este condiționat de frecventarea școlii de către copiii elevi din familiile beneficiare. Așadar, nimic nou sub soare în toamna lui 2013, câtă vreme legea exista din 2010. În conformitate cu textul legii, cuantumul alocației se diminuează progresiv începând de la 10 absențe nemotivate înregistrate de către elevi, iar plata se suspendă, pentru întreaga familie, dacă cel puțin unul dintre copiii elevi a înregistrat un număr mai mare de 20 de absențe nemotivate. În condițiile în care comunicarea numărului de absențe de către școli spre Inspectoratele școlare județene, iar ale acestora din urmă către Agențiile de plăți și inspecție socială județene, instituții plătitoare, se făcea corect, prevederea legală era stimulativă pentru părinții care își trimiteau copiii la școală. Adică și mai simplu spus: mergea copilul la școală – familia beneficia de o sumă menită să contribuie la chel-

tuielile cu educația, nu mergea copilul la școală – banii se sistau. Vorbesc la trecut pentru că în prezent, odată cu adoptarea unei Ordonanțe de urgență total inoportune, O.U.G. 93 din 8 decembrie 2016, lucrurile nu mai stau deloc așa. Potrivit modificării aduse, legea permite, în cazul în care unul, sau mai mulți copii depășesc într-un semestru 20 de absențe, ca alocația să fie plătită familiei pentru ceilalți copii, preșcolari sau elevi fără absențe nemotivate. Dacă ne gândim la faptul că este plafonat cuantumul alocației de susținere la patru copii (adică suma este stabilită în funcție de numărul de copii, dar limitată la patru), iar în cazul familiilor rrome spre exemplu (acolo unde se înregistrează cei mai mulți beneficiari) sunt mereu mai mulți copii, frecvent patru de vârstă preșcolară, nu mai există niciun interes, în contextul acestui drept, pentru a fi trimiși copiii la școală.

Dacă această modificare a unei legi, bine intenționate la momentul apariției sale, nu este exact o încurajare legiferată a abandonului școlar, eu nu știu ce altceva ar putea fi. În lumina celor expuse, declarația domnului ministru al educației, pomenită mai sus, este cel puțin interesantă, ca să nu spun ridicolă. Precum motivarea din preambulul Ordonanței de Urgență a Guvernului nr. 93/2016: „O cerință expresă a unor părți largi ale societății, care este tot mai des exprimată în spațiul public, se referă la debirocratizare și simplificarea administrativă. Un exemplu în acest sens îl constituie acordarea beneficiilor de asistență socială [...]. În acest context este imperios necesară adoptarea unor măsuri urgente de simplificare a modului de solicitare și acordare a acestor beneficii de asistență socială, ținând cont de faptul că se adresează unor categorii vulnerabile, principalul scop fiind acela de reducere a cheltuielilor de deplasare, precum și a eforturilor de procurare a documentelor din partea beneficiarilor. Neadoptarea măsurilor propuse prin prezenta ordonanță de urgență va genera blocaje, ineficiență și pierderi, precum și afectarea în continuare a unei mari părți a populației României care se confruntă cu fenomenul birocrăției excesive.” Fără alte comentarii!



Vioara Dinu

Memoria fluidă XI (2017), sticlă, lemn, metal, 41 x 17 x 16 cm

# Povestea ce nu s-a mai spus

Mircea Moț

Domnului Profesor Ion Vlad

**F**ără să fie amenințați de moarte, precum personajul feminin din *O mie și una de nopți* sau de molima necruțătoare din împrejurimile Florenței, ca în *Decameronul*, călătorii de la hanul Ancuței spun povești ce par motivate doar de plăcerea nereținută de a povesti. Și totuși! În capodopera sadoveniană, cei poposiți la han sunt înfiorați de prezența demonului, care tulbură seninătatea unei toamne aurii, cu generoasa ei perspectivă asupra întregului. Mai mult decât groaza, prezența necuratului este asociată vizibil tăcerii, unei semnificative absențe a cuvântului („Se făcu tăcere la vatră”), dar, mai ales, demonul îi răpește omului bucuria de a-l privi pe celălalt, punând sub semnul întrebării însăși comunicarea: „Din dosul hanului veni deodată nechezatul iepei celei slabe a răzășului. Așa fel a țipat - spăriat și ascuțit - încât am răsărit din locul meu, de groază.

Lița Salomia, rânjind, șopti încet:

- Să știți că acesta nu-i ceas curat. Eu cunosc semnele nopții și mai ales pe ale lui. Și calul l-a adulmecat, nechezând.

Îl simțise și hanul, căci se înfioră lung. O ușă în fundurile lui se izbi. *Se făcu tăcere la vatră* și, cu toții privindu-ne, nu ne-am mai văzut *obrazurile* (s.n.)

Salvarea este posibilă numai prin povestire, care, prin organizarea și ritualul ei, îi permite omului să se refugieze în imaginar. De aceea, narrațiunile trebuie să fie obligatoriu niște minciuni, cum le socotește Lița Salomie, care-l scot pe individ din timpul real, proiectându-l într-un imaginar ocrotitor, acolo unde nu mai are acces demonul. De reținut ideea că după fiecare povestire ascultată călătorii sunt vizibil marcați de absența din realitate: contată cu uimire că focul s-a stins, trebuind să-și vină cu greu în fire. Imaginarul istovește, iar mâncarea și băutura sunt menite să îi pregătească pe cei de la han pentru o nouă experiență și pentru o nouă absență din realitatea aflată sub puterea demonului. Iată cum se comportă un personaj după ce se termină o poveste: „Răzășul s-a arătat mirat de povestirea monahului și-a tăcut cu uimire o vreme. Dar după aceea și-a venit în fire...”

Dacă demonul îi îngrozește pe călătorii poposiți la han, amenințând să-i reducă la tăcere, lui nu i se poate opune decât vorba, Cuvântul, cu alte cuvinte însăși Creația.

Condiția povestirii din *Hanu Ancuței* este foarte bine surprinsă de lița Salomia, prezentă deosebit de semnificativă în textul sadovenian. Spre deosebire de povestitorii care beau vinul ce stimulează vitalitatea și povestirea în ultimă instanță, femeia nu bea vin, rareori vin nou, proaspăt. Ea bea în schimb rachiul, tăria, esența, rezultatul distilării, care trimite spre luciditatea personajului: „- Îți foarte mulțămesc, cinstite comise, dar eu, fiind bolnavă de vătămătură, nu pot suferi în gură nicio picatură de vin. Nu beau decât rachiul. Pot gusta și-o placintă dintre acelea, care-i mai molcuță, cinstite comise, căci nu mai am dinți

ca de demult și ca în vremea tinereții nu mai pot mușca. Bună placinta, n-am ce zice: așa le fac și eu. Acuma parcă tot așa îndrăzni să iau măcar în vârful buzelor o leacă de vin, mai ales că nu-i de cel vechi”.

Pentru Salomia povestea este o minciună (ca rezultat al organizării atente a discursului), creație cu alte cuvinte, nu lipsită însă de adevărul ei, Femeia vorbește într-adevăr de niște minciuni „de sta lumea și se uita la dânșii cu gura căscată”, însă atunci când cineva intervine, spunând că o întâmplare din vremea lui Duca-Vodă nu poate fi socotită minciună, ci adevărată, Salomie le ține celor prezenți o esențială prelegere despre condiția povestirii, insistând asupra strategiilor narative pe care ea le reduce la *a suci și a răsuci*:

„- Asta știu eu că-i adevărată, ca nici noi nu suntem de ieri de-alaltaieri, și-am auzit și știm destule; dar toate ale lui n-ați auzit dumneavoastră cum le întorcea și le suceea, ca să se plece o lume cătră dânsul? Parcă ce-i bun un hârb? Nu-i bun de nimica. Așa că eu una m-am umplut de năduf auzind și mai ales văzând”.

Bătrâna Salomie vegheză ca povestire – mai ales cea a lui Zaharie Fântânaru – să-și asigure obligatoriu această condiție de minciună. Ea nu-i îngăduie fântânarului să informeze doar ascultătorii, ci să asigure acel ritual prin care relatarea sa contează ca o creație imaginară. Fântânarul este grăbit și poate plictisit, poate nici nu are harul de povestitor, fiind ispitit să expedieze totul. „- Atâta-i”, se mulțumește el, dar necruțătoarea băutoare de rachiul vegheză ca mecanismul povestirii să funcționeze ireproșabil: „- Cum atâta? scutură din cap lița Salomia... Vină-ți, bădică, în simțire și spune toate: cum ai mers cu dânsul la fața locului și-ai bătut cu piciorul în pământ aici, ai bătut cu piciorul în pământ dincolo, - și-ai ascultat semnele pe care le știi. Pe urmă ai scos din chimir cumpăna, care niciodată nu dă greș, și-ai așezat-o pe fața pământului și te-ai uitat la dânsa...”

Există în *Hanu Ancuței* și simple relatări, care nu produc asupra ascultătorilor efectul dorit. Negustorul lipsan le vorbește celor care așteaptă povești nemaiauzite despre țări unde se bea bere în locul vinului și unde, în locul puiului la țigla, se mănâncă doar carne fiartă. Interesant este faptul că întreruperea negustorului echivalează cu o adevărată revoltă: ascultătorul simte că i se răpește tocmai imaginarul așteptat și atunci adevărul povestitorului este pus la îndoială, așa că negustorul poate fi așezat și el în galeria creatorilor de imaginar.

Singurul care nu-și spune povestea promisă este comisul Ioniță, nu întâmplător prezentat ca venind, și el și calul său, din poveste, din imaginar, fiind marcat de semnele acestuia: „Îl chema Ioniță comisul. Dumnealui Ioniță comisul avea o pungă destul de grea în chimir, sub straietele de șiac sur. Și venise călare pe un cal vrednic de mirare. Era calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar. Numai pielea și ciolanele! Un cal roib, pîntenog de trei picioare, cu șaua naltă pe dânsul, neclintit într-un dos de părete, cu mănunchiul de ogrinji sub bot...” Comisul se vrea înainte de toate



Vioara Dinu *Glossa III* (2016), sticlă, lemn, 12 x 26 x 26 cm (detaliu)

un trecător cu fața întoarsă spre tărâmul tainic pe care îl numește „lumea mea”: „Eu aici îs trecător... cuvântă, cu oala în mână, dumnealui Ioniță comisul; eu încalic și pornesc în lumea mea... Roibu meu îi totdeauna gata, cu șaua pe el... Cal ca mine n-are nimeni... Încalic, îmi plesnesc căciula pe-o ureche și mă duc, nici nu-mi pasă...”

Încă de la început el promite o istorisire veche, cu sugestii vizibile spre mit și imaginar: „și-acuma să mai primim vin în ulcele și să încep altă istorie pe care de mult voiam să v-o spun...”

După povestea călugărului (*Haralambie*), comisul Ioniță le reamintește celor prezenți că dorește să spună o poveste exemplară: „Dar eu vreau să vă spun ceva cu mult mai minunat și mai înfricoșător”. Nu întâmplător – și amănuntul trebuie reținut – el, comisul Ioniță promite o poveste ce are ca atribut ceva ce ține de minune, dar și ceva înfricoșător, ca și prezența demonului ce bântuie în jurul hanului. Această poveste este așteptată de toți. Naratorul nuvelei lasă impresia că face chiar concesii celorlați și că îi ascultă cu o anumită îngăduință pregătindu-se însă pentru marea întâlnire cu adevărata poveste: „În sfârșit venise acel mult dorit ceas, când puteam să mă pregătesc a asculta cu mare plăcere istorisirea prea cinstului nostru comis de la Drăgănești”.

*Hanu Ancuței* rămâne o creație nelipsită de mister. Comisul Ioniță nu-și va spune povestea? De ce? Niciunul dintre cei prezenți la han nu va cunoaște frumusețea înfricoșătoare a poveștii comisului Ioniță de la Drăgănești. Explicația la îndemână ar fi oboseala drumeților, cărora somnul le răpește bucuria întâlnirii cu un alt fel de poveste: „Unii dormeau chiar unde se aflau, frânți și răsuciți. Și comisul Ioniță însuși, după ce a cuprins de după grumaz pe căpitanul Neculai sărutându-l, a uitat cu desăvârșire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit”.

Subtilitatea creației sadoveniene îndeamnă la mai mult, la semnificații profunde. Povestea aceasta, cu totul deosebită de celelalte, este ultima soluție în fața amenințării demonului. Ea va fi spusă numai dacă celelalte povești nu-și vor face efectul dorit. Ea pare să fie însuși reflexul Cuvântului cu puterea sa creatoare de la început! Făcător de minuni și înfricoșător! Dar demonul care a înfiorat hanul la începutul nuvelei s-a retras iar oamenii cad frumos în somn: „Lita Salomia stupi în spuză de trei ori: Ptiu! ptiu! ptiu! și-și făcu cruce, în sfârșit abia atunci s-a părut că ne luminam. Și demonul trecu în pustietățile apelor și codrilor, căci nu l-am mai simțit Am rămas însă după aceea loviți ca de o grea muncă și abia ne puteam mișca, umblând după cotloane ferite și locuri de odihnă” (s.n.). Povestea nu mai trebuie spusă!



**Alessandro Cabianca**

**FIGURA N. 1 – Che ti manda e' il vento**

L'erica cresce, copre l'arca,  
fecondata da Osiride.

I tuoi calzari hanno raccolto,  
all'altro capo delle stagioni,  
umida arenaria, d'alge e di sale:  
quando sprigiona o perde i suoi profumi?

Ogni notte ritorno ad alloggi depredati,  
affannosa ricerca delle donne e dei bimbi;  
la lotta la battaglia la conquista la morte  
qualunque fosse il vento che ti manda.

E non erano gli occhi delle sabine prima del  
ratto,  
né di troiane prima che la città patisse l'ira,  
ma gli occhi delle contadine di oggi scese al  
mercato  
per comprare i bei cesti d'uva che si vendono.

Nei paesi dove rigogliosa cresce l'erica,  
Iside regna,  
nell'ora del sole rasente sulla sabbia,  
che acceca.

Occhi di donna,  
a fuggire i destini degli incompiuti.

**FIGURA N. 2 – Quello che narri del tuo viaggio**

Credo non sia un sentiero tra le magnolie  
e nemmeno il concreto delle stagioni  
quello che narri del tuo viaggio.

Mi lasci credere di frequenti battaglie  
che traversano paesi d'incenso e di canzoni:  
vedo solo frequenti botteghe  
e il concreto andare per osterie.

Mi vuoi far credere di canzoni come cavalli,  
come fiumi,  
credo che le informazioni su questo punto  
siano scadenti e sempre di seconda mano:  
credo che un uomo, quando nasce, faccia  
morire un dio.

Certo, i mosaici d'oro delle cattedrali  
nascondono stille rosso fuoco  
e quando una societ  va a morire  
usa ammantarsi di gemme e di ballate,  
ma traversano boschi e giorni  
fili visibili e tracce esili  
che ognuno cancella appena alticcio.

Come portano lenti i passi  
le vecchie e i vecchi,  
terre d'ottobre arate,  
dune di sabbia arse,  
casserole nemmeno appese alle pareti

in questi autunni tristi del patriarca!

**FIGURA N. 3 – Seguendo le molte tracce**

Ogni traccia del tuo passaggio  
va letta in ogni sua parte:  
  nell'istante esatto

del passo compiuto, di quello da compiere.

Il meno   cogliere la direzione;  
non v'  mano che sfiori,  
riso che rassicuri,  
nel silenzio tremante dei congedi.

Senza incertezza portavano all'acqua  
i passi di Narciso:  
che fosse gesto d'amore  
lo si seppe per caso, troppo pi  tardi.

E' rimasto il grido che spaura,  
il gioco che increspa acqua e passi  
e cancella specchio e desiderio;  
resta la disumanit  del cuore.

Le tracce non portano tutte al fiume:  
quella decifrata della volpe sul pollaio,  
quella da decifrare del lupo alla tagliola  
si frantumano nell'eco delle fucilate.

E' l'acre odore dei camini  
che porta l'ubriaco a passo incerto  
su sentieri di more,  
altrove da ogni aperta collina.

Sono labili tracce di CocaCola  
quelle che consegniamo ai figli;  
dio non voglia le prosciughi il sole.

**FIGURA N. 1 – Cel ce te trimite e v ntul**

Azaleea cre te, acoper  sicriul,  
fecundat  de Osiris.

 ncăl arile tale au str ns  
la cel lalt cap t al anotimpurilor  
nisipul umed, de alge  i sare:  
c nd eman  sau  i pierde mirosurile?

 n fiecare noapte m   ntorc la adăposturi  
jefuite,  
obositoare căutare a femeilor  i a copiilor;  
lupta bătălia cucerirea moartea  
oricare ar fi v ntul care te trimite.

 i nu erau ochii sabinelor mai înainte de  
răpire,  
nici ai troienelor mai înainte ca ora ul să  
suporte pedeapsa,  
ci ochii  r ncilor de astăzi ajunse la piața  
să cumpere co uri frumoase cu struguri de  
vânzare.

 n locurile unde cre te erica plină de vigoare,  
domne te Isis,  
la ceasul c nd soarele atinge nisipul,  
care orbe te.

Ochi de femeie,  
să scape de destinele neîmplinite.

**FIGURA N. 2 – Ceea ce poveste ti despre călătoria ta**

Ceea ce poveste ti despre călătoria ta  
cred că nu-i o cărare printre magnolii  
 i nici măcar o concrete te a anotimpurilor.

Mă la i să cred că sunt bătălii frecvente

care străbat  ari de t m ie  i c ntece:  
dar văd numai dughene c t mai des  
 i mersul concret pe la cr  me.

Vrei să mă faci să cred despre c ntece precum  
cailor, precum r urile,  
cred că informa iile despre acestea  
sunt de proastă calitate  i totdeauna de m na  
a doua:  
cred că un om c nd se naște face să moară un  
zeu.

Desigur, mozaicurile de aur ale catedralelor  
ascund picături de un ro u aprins  
 i c nd o societate merge spre moarte  
are obiceiul să- i pună pietre pre ioase  i să  
joace,  
dar străbat păduri  i zile  
fire vizibile  i urme u oare  
pe care le  terge fiecare c nd se îmbată un pic.

Ce ușor  i i conduc pa ii  
b tr nele  i b tr nii,  
p m nturi de octombrie arate,  
dune de nisip arse,  
crati e nici măcar at rnate pe pere i

 n aceste toamne triste ale patriarhului!

**FIGURA N. 3 – Urm nd multe urme**

Fiecare urmă a trecerii tale  
trebuie citită în toate aspectele:  
chiar în clipa exactă  
a pasului făcut, în cel ce trebuie făcut.

Lucrul cel mai mărunt este să prinzi direc ia;  
nu există mână să atingă,  
r s care să asigure,  
 n tăcerea tremurătoare a desp r tirilor.

Pa ii lui Narcis duceau către apă  
fără  ov ire:  
ca va fi fost un gest de iubire  
s-a  tiut întâmplător mult prea târziu.

A rămas strigătul ce  nsp im nt ,  
jocul care  ncre te te apa  i pa ii  
 i  terge oglinda  i dorin a;  
rămâne lipsa de umanitate a inimii.

Nu toate urmele duc către r u:  
cea deslu it  a vulpii către cote ul de pui  
cea care trebuie deslu it  a lupului către cursă  
se risipesc în ecoul  mpu c turilor.

Acru e mirosul co urilor  
care îl conduc pe be ivul cu pasul nesigur  
pe cărări de mure,  
 n altă parte dec t colina deschisă.

Sunt urme u oare de Coca Cola  
cele pe care le predăm copiilor;  
să nu dea domnul să le usuce soarele.

 n rom ne te de  
 tefan Damian

# Stage, 2017

Alexandru Jurcan

## Stage

International Youth Theater Festival 18 - 24 September 2017  
Cinema DACIA

În septembrie (18-24) a avut loc la Cluj-Napoca a opta ediție a Festivalului de Teatru pentru Tineret „Stage” desfășurat în condiții optime la cinema „Dacia” din Mănăstur. Totul sub egida Fundației „Părinți clujeni”, iar Cristina Grigore, directorul executiv al Fundației, este și directorul neobosit al Festivalului. De șapte ani, scriitorul Radu Țuculescu se implică în organizarea festivalului, fiind președintele juriului, alături de scriitorul Ioan-Pavel Azap și Ionică Pop, conf. univ. dr. la Academia de Muzică „Gheorghe Dimă” din Cluj-Napoca. Din acest an se decernează un trofeu pentru Marele Premiu, executat de prof. univ. dr. Cristian Cheșuț, prorector la Institutul de Arte Plastice Cluj.

Pe lângă spectacole, au avut loc câteva workshop-uri incitante. La cel de „scriere” elevii au fost încurajați să-și compună texte pentru a fi jucate pe scenă (îndrumați de trei scriitori: Radu Țuculescu, Flavius Lucăcel, Cornel Teulea). Cel despre arta actorului a fost susținut de Emanuel Petran, actor al Naționalului clujean și directorul Teatrului de Păpuși „Puck” din Cluj-Napoca. Adrian Barbu a condus un workshop pitoresc, având ca temă personajul în filmele de desene animate.

Locația din Mănăstur deține spații generoase: sala de spectacole cu acustică performantă, sala de ateliere, dar și holul comunicărilor spirituale, al contactelor artistice. Broșuri, tricouri, programe, mâncare bună... și Cristina Grigore mereu prezentă și empatică. Să nu uităm că acest festival (International Youth Theater Festival) a primit Premiul „Effe Label” pentru cel mai bun festival de amatori din Europa, acordat de Asociația Europeană a Teatrelor de la Wiesbaden din Germania (de două ori consecutiv). Pentru prima dată, la această ediție (tot mai pregnantă, mai competitivă, mai râvnită și apreciată) din 2017 au participat două trupe cu spectacole de *music hall* (Bulgaria și Israel). Voci curate, coregrafie rafinată și funcțională.

Am apreciat spectacolul din Caransebeș cu *Revizorul* de Gogol, unde actorii participau la acțiune tot timpul, mizând pe o mimică expresivă, cu dinamism, fără pauze inutile, cu un primar (Dan Alexandru Suciuc) într-o formă satirică perfectă (coordonator prof. Mihaela Muntean). Trupa „Amigong” din Huedin a prezentat *Casa de pe graniță* de Mrozek (coordonator prof. Doru Ioan Rus), insistând asupra presiunii istoriei, cu

accente caricaturale și grotești. Umorul suculent are un substrat tragic. Regia vede personajele ca pe niște marionete manipulate de capriciile istoriei (se remarcă jocul lui Mihai Gligan, dar și al Ilincăi Bălan). Trupa din Republica Moldova (comuna Mingir) a adaptat *Liola* de Pirandello (coordonator prof. Mihail Sîrbu), cu acțiunea într-un sat sicilian. Costume adecvate, decor simplu, eficient, cântec și dans, totul în ritm susținut și tonic. La fel de profesioniști ca anul trecut, interpreții din Slovenia („Teater Pozitiv”) practică

o coregrafie sugestivă, cu un halou dens de semnificații. O scenografie inspirată, cu cuburi fosforescente, multifuncționale (coordonatori Miha Maver și Drago Pintarič). Spectacolul din Osica de Sus cu *Lecția* de Eugen Ionescu a mizat pe jocul elevei (Maria Ioana Buleandră), care se diferențiază net de prezența modestă a celorlalți doi interpreți. Trupa „Caractères” din Dej (coordonare: prof. Ligia Clinciu, prof. Olimpia Buhățel) a jucat în franceză o adaptare după Marin Sorescu (*Făt-Frumos cel urât*), o parodie a basmului tradițional, interpretată dinamic. Un spectacol vizual și inspirat a venit de la trupa „Genesis” din Cluj (coordonator prof. Andrea Mărculescu) – adică o comedie între umor negru și ironie, intitulată *Paradox*.

La final, premiile. Marele Premiu a revenit trupei „Masquerade” din Caransebeș. Premiul Juriului – trupa „Amigong” din Huedin. Cel mai bun spectacol: trupa „Ghioceii” din Republica Moldova. Mai apoi, Premiul Radio pentru „Genesis”, Premiul Publicului pentru Bulgaria, iar pentru regie, Bosnia. Cea mai bună interpretare feminină a revenit Mariei Ioana Buleandră. Masculin: Dan Alexandru Suciuc. Alte premii de interpretare au obținut Anastasia Moraru (Bălți), Adrian Stanciuc (Râmnicu-Sărat), Mihai Gligan (Huedin) etc.

E foarte dificil să descrii energia și truda din culisele festivalului, dar ecourile pozitive, spirituale, durabile orchestrează savant o apetență pentru calitate, formare, totul într-o ramă artistică polifonică.



Vioara Dinu

Memoria sacră (2017), sticlă, lemn, 33 x 28 x 11 cm



# Păpușile care ocupă inimi

Claudiu Groza

De patru ani, Craiova găzduiește unul dintre cele mai dinamice, vii, proaspete, ambițioase festivaluri de teatru pentru copii. *Puppets Occupy Street* este organizat de Teatrul pentru Copii și Tineret „Colibri”, condus de Adriana Teodorescu, cu sprijinul Primăriei și Consiliului Local Craiova, iar punctul său forte e dezvoltarea... geostrategică, așa spune poznaș, în spiritul evenimentului.

*Puppets Occupy Street* reunește artiști de toate orientările teatrului pentru copii, de la păpușari cu formație tradițională, maeștri ai mânuirii, la performeri sau artiști de circ. La ediția din acest an au venit profesioniști din Brazilia, Turcia, Bulgaria, Rusia, Argentina, Germania, Spania, Elveția, Polonia, Marea Britanie, Italia și România – simpla enumerare a acestor țări fiind o dovadă „geostrategică”. Festivalul craiovean se desfășoară exclusiv în aer liber, în numeroase spații publice, de la piața centrală a orașului la faimoasa grădină Romanescu ori alte parcuri și zone frecventate ale urbei. Asta dă și aspectul de celebrare, de sărbătoare a comunității, de eveniment festiv și adresat tuturor. Am remarcat cu plăcere pofta de teatru nu doar a numeroșilor copii ce veneau uneori mai fermecați decât pruncii –, ci și a trecătorilor care se opreau să privească, rămânând adesea câteva zeci de minute în fața scenei pe care spectacolele se perindau de după-amiază devreme până seara târziu. De-a lungul săptămânii de festival, programul a fost completat de ateliere din cele mai diverse, în care copiii erau învățați să-și fabriceze instrumente muzicale, să facă benzi desenate, să mănuiască păpuși, să danseze etc.

Spectacolele au fost și ele extrem de diverse. Impresionantă, de pildă, a fost realizarea marionetelor din *The Miracle of the Scarlet Sails* (Compania Teatrol, Rusia), o poveste amplă despre viață și moarte, bucurii și tristeți, dragoste și familie, poveste tipic rusească. Cupura facială și ținuta marionetelor te ducea într-o zonă de realism acut: figuri masculine brăzdate de riduri, figuri feminine blajine, duioase, toate de o expresivitate memorabilă, în descendența mării școli păpușerești ruse. Această minuție și filiație a artei de marionete s-a văzut de altfel și în alte spectacole

structurate pe canavaua clasică a genului: *Turtița lăudăroasă* (Compania Tărâmul Poveștilor-Dollo, Arad) – cu păpuși extrem de reușite și ingenios create, *By the Draw Well* (Compania SoulMade, Bulgaria) – o montare cu aspect etnografic, despre vechile nunți bulgare, foarte colorată și alertă, *Povestea prostiei* (Animo Puppets Studio, Baia Mare) – o repovestire de un umor irezistibil a basmului *Prostia omenească* al lui Creangă sau *Tarcful Cucul Transilvaniei* (Marionet Studio, Arad) – probabil cel mai râvnit spectacol al festivalului, unde copiii erau invitați în scenă ca să mănuiască păpușile-muzician ce „interpretău” câte o bucată de muzică populară, alegră și dinamică.

Nici performerii n-au lipsit de la *Puppets Occupy Street*. Bucureșteanul Eduard Sandu și-a folosit talentul de ventriloc în *Râzi cu nea Alecu*, un spectacol versatil – potrivit și pentru copii și pentru adulți –, construit inteligent și amuzant, cu un personaj *grumpy* și tot felul de alți eroi scoși la iveală din niște valize. Un proiect independent bine articulat – de altfel promovarea artiștilor independenți din această



Kukuryku

zonă teatrală pe nedrept marginalizată este un scop al festivalului craiovean. Ola Muchin (Polonia) a adus *Kukuryku* – o reprezentație despre un magician și secretele sale, culminând cu marea marionetă pe care acțița o mănuieste integral, „îmbrăcându-se” în ea, într-o transfigurare impresionantă. A atras atenția și a cucerit spectatorii spectaculoasa jonglerie din *Just in Time!* (Zig Zag Circo, Argentina), așa cum craiovenii au aflat cu toții despre festival prin șotiile-happening făcute de spaniolii de la Compania Traiut prin cafenele, pe terase sau în autobuzele din oraș.

Gama modalităților de expresie artistică a festivalului s-a lărgit cu *Visul din umbră* (Compania Anafabuli, Germania) – o propunere de teatru de umbre, cu siluete manevrate discret de acțița în cadrul unui televizor miniatural; actorul Ion Iurcu (Compania Tiki Riki Ta, Arad) a redat povestea Scufiței roșii într-o manieră foarte dinamică, operând o decompoziție: păpușile erau manevrate la vedere, anihilând convenția păpușarului invizibil; Luca Bellezze (Italia) a mizat pe metodele circuitului contemporan (folosirea frânghiei, a tehnicilor de iluzionism) în recitalul său *Melafilo*.

Undeva în zona dintre teatrul pentru copii și cel pentru adulți, artiștii de la Compania Sosonuti (Arad) – Nuți și Sorin Dorobanțu – au făcut o pledoarie amuzant-nostalgică a condiției artistului în spectacolul omonim și au emoționat publicul și participanții la festival deopotrivă cu foarte caldul concert-spectacol *The Puppeteers sing & dance*, în care și-au antrenat și câțiva colegi – un musical plin de vervă, culoare și parfum despre iubire și artă.

E dificil să treci în revistă fiecare din numeroasele spectacole jucate la *Puppets Occupy Street*. În formatul minimalist al teatrului pentru copii, toate aceste producții au revelat o admirabilă virtuozitate, un efort artistic notabil și o dăruire profesională impecabilă, căutări estetice și ingeniozitate, inventivitate artistică și atenție pentru public – de orice vârstă ar fi el. Cred că *statementul* implicit indus festivalului de teatrologul Adriana Teodorescu, directoarea Teatrului „Colibri” – acela că teatrul pentru copii ar trebui să fie la fel de important pentru breaslă pe cât e cel de dramă – a fost evident și la a patra ediție a *Puppets Occupy Street*, un eveniment care a dat strălucire Craiovei și a adus împreună profesioniști desăvârșiți. Rămâne ca și alți colegi de-ai mei să verifice personal, la festivaluri de felul acesta, *agerimea* estetică a teatrului pentru copii de astăzi...

## Un interogatoriu al conștiinței

Claudiu Groza

„This place looks too Middle East!”, spune mefient un editor occidental la vederea unor fotografii cu o femeie ucisă într-un sat din România. Așa că se caută o fotografie care să aducă mai bine cu părăgirea rurală est-europeană. Mizeria Orientului cosmetizată ca mizerie „europeană”, ipocrizia mimând bunăvoința, bălba ce ascunde indiferența, bigotismul ce ține loc de empatie sunt doar câteva din șfichiurile de semnificație ale spectacolului *OMG – Organisme modificate genetic* montat de Ioana Păun după un scenariu propriu la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe. Un spectacol mușcător, sarcastic, cvasi-naturalist, asumat strident, crud, nemilos, un manifest artistic împotriva prejudecăților cultura-

le. Firește, din perspectivă ideologică, teza e supusă judecății fiecăruia, și nu cred că regizoarea a vrut să construiască un spectacol apodictic; din perspectivă estetică însă, *OMG* își atinge pe deplin ținta, dincolo de câteva minore sincope de parcurs.

Moartea unei femei îmbrăcate în *burka* – musulmană, așadar – și ritualul rizibil de „exorcizare” operat de săteni, cum se află mai târziu, dă prilejul unui cuplu de jurnaliști *freelanceri* să pornească o investigație ce scoate la iveală un lanț de lașități, indiferențe și temeri cultural-religioase. Femeia ar fi o migrantă ajunsă din cauza epuizării în satul cu pricina și lăsată, pur și simplu, să moară de foame; poliția de frontieră se bălbaie; o judecătoare cvasi-isterică mușamalizează dosarul, sătenii decid să

înceapă o campanie de „protecție” prin plantarea unor cruci; o sarabandă de evenimente cu iz troglodit urmează descoperirii cadavrului. N-o să insist cu rezumatul, pentru că forța spectacolului rezidă și în eficiența secvențelor sale pentru spectatorul neprevenit: voi spune doar că Ioana Păun lucrează aici cu un instrumentar atroce. *OMG* provoacă anxietate, rău fizic, greață, dincolo de stări și senzații psiho-estetice și etice. Spectacolul sondează de fapt o temă nu nouă, ci doar diferită, acum, în spațiul artistic românesc: spaima de alteritate, spaima de străinul necunoscut și amenințător, spaima de agresiunea lucrurilor pe care nu le cunoști.

*OMG* poate ridica întrebarea dacă acest *modus operandi* regizoral e justificat ori exagerat, iar asta este o temă de discuție, evident, câtă vreme se presupune că publicul de teatru are o înțelegere mai profundă a realității și alterității. Personal, cred că formula regizorală nu iese din cadrul expresiei estetice (o estetică a urâtului, a grotescului mental) și că, într-o societate care abia mai tresare la cele mai oribile crime acest fel de a zgudui conștiința, de a brusca abulia socială este potrivit.





OMG

foto: Vargyasi Levente/Pulzart

Trebuie precizat că *OMG* nu merge pe formula „șoc și groază”, ci disecă, aproape chirurgical, spații sociale și ale mentalului colectiv, atitudini și habititudini, laxități și lașități. E un spectacol construit secvențial, cu aparență documentară, cu un testimonial final care e o pledoarie implicită pentru umanitatea care ne unește, cu șarje satirice marcate, cu o apetență pentru exhibare grotescului pe care adesea nu-l remarcăm. Să spunem că în predilecția pentru această tușă grotescă ar reșida mica sa stridentă, însă cert este că montarea susține și

transmite impecabil o stare acută de angoasă și anxietate, prin ritmul său mereu sacadat, de o alertețte isteroidă. Nu e un spectacol comod: e un interogatoriu al conștiințelor.

Ioana Păun a mizat pe o echipă de actori care au susținut impecabil, fiecare în roluri multiple, tempoul anxios al montării. Costi Apostol, Alexandrina Ioana Costea, Sebastian Marina, Fatma Mohamed, Elena Popa, Paula Rotar au fost pe rând polițiști, săteni, reporteri, procurori, victime, preoți, oficiali, personaje mondene, după

cum se derulau secvențele intrigii. *OMG* e în cel mai propriu sens un spectacol de echipă, datorită ritmului său, așa că au primat scenele de grup – câteva memorabile, precum cea de la morgă – paroxistic-angoasantă – sau cea a „sincroanelor” TV – sarcastic-redundantă; un moment plin de semnificație și emoție e cel cu femeia în burka cu motive populare românești, spre final, urmat apoi de discursul firesc al unui migrant african, Abdel Fatahou, care accentuează dimensiunea grotescă a edificării semantice a spectacolului. Admirabile majoritatea interludiilor muzicale, cu un *live poetry* adaptat după Marco Martinelli, pe muzica lui Cătălin Rulea (care semnează și excelentă scenografie: un patruleter noroios, ce imaginează toate spațiile unei țări încă afundate în mocirla năclăită a primitivismului social).

*OMG* este un spectacol la care poți adera moral sau pe care poți să-l respingi organic. Personal, m-am poziționat oarecum precaut față de el, dintr-un spirit de autoapărare. Dar nu dezbat aici perspectiva sa ideologică, care e parte esențială constitutivă din demersul artistic, ci pe cea estetică (deși sunt sigur că Ioana Păun nu va fi de acord cu privirea mea). Iar din punct de vedere estetic, *OMG* este un artefact cu plus-valoare. Și care ar merita nu doar văzut de cât mai mulți, ci și discutat. Abia atunci, zic eu, își va atinge și potențialul ideologic pe deplin.

## Caragiale carevasăzică...

**Adrian Țion**

...bate recordul în topul preferințelor regizorale și în prezent. Numai *Dăle carnavalului* se joacă în această stagiune la Nottara, la Teatrul de Nord din Satu Mare, la Teatrul Dramatic „Fani Tardini” din Galați și la Teatrul Municipal „Matei Vișniec” din Suceava. O rețea impresionantă de montări la 132 de ani de la premiera absolută, o longevitate impresionantă pentru piesa considerată de unii „cea mai slabă” a lui Caragiale. Marele dramaturg carevasăzică, mof-tangiu genial carevasăzică aprinde încă imaginația tinerilor sau mai bătrânilor regizori poziționați pe bulevardul comediei naționale. Efectul acestui interes pentru brandul Caragiale îmbracă variate forme de reprezentare scenică, deseori viabile. Spre exemplu, Andrei Mihalache, la Teatrul de Nord, adâncește fondul dramoletei în atmosfera voit vetustă a mahalalei bucureștene, decor masiv, greoi, costumație la 1900, ridiculizantă. Mihalache introduce secvențe din proza lui Nenea Iancu pentru extinderea motivelor din lumea personajelor lui și imbină inspirat secvențele cu nostime cântecelor nostalgice, romanțe, armonii ironizante cu efecte ilare. Din aceste motive producția Teatrului de Nord pare încărcată, debordând de caragialisme.

Puțin preocupat de respectarea canoanelor considerate abuziv tabu din teatrul lui Caragiale se arată tânărul regizor clujean Tudor Lucanu în spectacolul sucevean, livrat în altă gamă cu peripeții *dăle carnavalului*. Eroii piesei vin din stradă, ba chiar cu bicicleta sau cu roaba, intră în discoteca dotată cu orgă de lumini, au măști de o frumusețe eclatantă și se pun la trâncăneală sau la sfadă... ca în teatrul lui Caragiale. Niște moftangii, niște mangafale, niște amorezi vicioși, niște femei ușoare (vaporoase carevasăzică), deh, „ochi alunecoși, inimă zburdalnică”, după cum

le caracterizează Pampon, consolându-se pentru că a fost „tradus” de consoartă. Decorul conceput de Irina Moscu e de o eleganță sfidătoare. Îmi vine în minte spectacolul cu *Emigranții* lui Mrozek, montat la Târgu Jiu de Horațiu Apan în urmă cu câțiva ani. Nu paturi de campanie sau de spital prin subsol ca în alte puneri în scenă, nu mizerie, spații insalubre, ci opulență, lux, lumină, fast, deși eroii mănâncă din conserve. La fel și aici: nu cadre întunecoase cu mobilier jegos, uzat sau noroaiete din preajma frizeriei lui Nae Girimea din binecunoscutul film al lui Pintilie, ci firme luminoase, draperii argintii-sidelfii, decor igienizat până în cele mai mici amănunte, feerie de becuțe. În loc de mocirlă, criblură răspândită pe toată suprafața scenei, sugestie, poate, de asfaltare într-un viitor apropiat, durerea națională actuală a drumurilor și autostrăzilor noastre. În acest cadru cosmetizat, moralitatea dubioasă a personajelor colcăie puternic, dezvăluind patimi ascunse. Rolul măștilor e schimbat. Ele mai mult dau în vileag decât să ascundă. A da jos masca înseamnă automat a purta o alta, nevăzută, căci cirul dedublărilor e nesfârșit.

Regizorul Tudor Lucanu se joacă dezinvolt cu personajele, exagerează ludicul, se amuză, și noi împreună cu el. Joc de păpușar pus pe șotii, care nu ezită să practice câteva secvențe de „comedie pe întunerice”, după rețeta lui Peter Shaffer, este vorba despre momentele intrării în frizerie, noaptea, după carnaval. Momente reușite, extinse, savurate de public pentru sugestivitatea și simplitatea lor motivată. Antrenant din cale afară, aerisit (poate prea aerisit, spun cârcotașii) spectacolul ține exact atât cât trebuie (o oră și 30 de minute), adică atât cât să nu treneze, să nu plictisească prin tautologii involuntare. Desigur, reușita acestei abordări curajoase aparține colectivului



Suceava

de tineri actori ai teatrului sucevean. Ei au înțeles că textul trebuie dezmoșit prin ritm și mișcare, prin duelul replicilor mușcătoare, pline de umor, rostite în regim de mașinărie bubuitoare într-un iureș ameteitor. Comedia de situație trăiește prin acest ritm îndrăcit, accentuat mai ales în scena balului. Muzica atașată trâncănelii și fluxului conflictual întretine tensiunea confruntărilor deturnate în comicării ieftine. Regizorul clujean deține controlul asupra qui-proquo-ului, chiar și atunci când face concesii mai-mușărelilor gratuite din scena balului. Încurcăturile dintre personaje se lămuresc repede, triumfă petrecărea eternă de sorginte balcanică. Firme luminoase ca *Lipscași's motel*, *Corfecții*, *Reparații*, *B.juterii aur* marchează vizual perimetrul întâmplărilor, proximitatea cabaretului și a dezmașului. Echipa de tineri actori, formată din Cosmin Panaite, Cătălin Ștefan Mândru, Sebastian Bădărău, Clara Popadiuc, Alexandru Marin, Delu Lucaci, Horia Butnaru, Răzvan Bănuș, Cristina Florea, Diana Lazăr dovedește poftă de joc, dorință de implicare și dăruire în profesie, năzuiește să dea un nou impuls vieții teatrale sucevene. Cu puține excepții, prestația actorilor e omogenă, firească, lipsită de emfază. Publicul e receptiv și dispus să aplaude comicării ușoare cum este această punere în scenă extrasă din lumea lui Caragiale.



# Bond... James Bond

Ioan Meghea



Sean Connery

**E**rau anii studenției mele. Bucureștii anilor '60, cu bulevardul care pe atunci se numea Gh. Gheorgiu-Dej și cu mulțimea sălilor de cinematograf pe care uneori și astăzi le mai visez. Sunt vise care au de toate: afișe colorate strident, nume de actori cu litere groase, titluri de filme pe care le așteptam de mult, mulțimi de cinefili în fața intrărilor, bișnițari cu priviri obraznice oferind bilete la suprapreț și, să nu uit, aveam 20 de ani... Nu cred că-mi mai trebuia ceva în acei ani.

Într-una din zile când tocmai fugisem - doamne, ce cuvânt! - de la cursuri împreună cu șefu' clasei, și bineînțeles acesta avea condica de prezență sub braț, am observat la Capitol, una din sălile de cinema, un film nou: *Dr. No*. Ne apropiem curioși și admirăm afișul destul de dezaglit și-n stânga, un bărbat cu aer viril ce ținea în mână cu nonșalanță un revolver Magnum 44.

Grozav început! Regizorul, unul din cei mari la acea vreme, Terence Young, iar scenariul făcut după unul din romanele scriitorului Ian Fleming, care începea să intre și el în România pe rafturile librăriilor. Cât despre actori... *Crem à la crem!* Ursula Andress, Sean Connery și mulți necunoscuți. Mă uit la Cornel, acesta se uită la mine și-mi zice zâmbind: hai, domne, să vedem ce și cum!

Astăzi, gândindu-mă la gusturile mele cinematografice din acei ani, pot zice fără jenă: cam subțiri, coane, cam subțiri!... Intrăm în sala plină până la refuz și peste câteva minute aflăm că James Bond, un agent al Serviciilor Secrete Britanice, este trimis în Jamaica pentru a investiga moartea unui alt agent britanic. Mă rog, începe bine! În căutarea unor răspunsuri, acesta ajunge la baza subterană a Doctorului Julius care desfășoară un experiment secret. De la doctorul No, Bond află că scopul experimentului e de a pune mâna pe rachetele de la Cape Canaveral pentru a le folosi în scopuri mai puțin ortodoxe, vorba unui coleg de-al meu mai titrat. Cam asta e povestea.

Să nu uit. M-a încântat teribil felul în care se prezenta pe ecran acest bărbat: Bond... James Bond. Sigur, regizorul a știut să-l prindă pe tânărul student de 20 de ani: urmărit, împușcături, cei răi mor, cei buni au parte de succese, iar frumosul James Bond, atunci când nu omoară derbedei, ține femeie grozavă în brațe... Și, mereu, același actor: Sean Connery.

Sean Connery s-a născut într-o familie modestă, în august 1930, în Edinburgh. Ca mulți alți actori, și-a petrecut adolescența muncind. Astfel, la 13 ani, micul Tomy renunță la școală pentru a se angaja. A lucrat și ca lăptar în Edinburgh. Peste



Vioara Dinu Memoria transformării I (2016)  
sticlă, lemn, metal, 44 x 20 x 15 cm

trei ani, în 1946, se angajează în Marina Regală Britanică unde va lucra câțiva ani, pe urmă va renunța din pricina unui ulcer. Se întoarce acasă și se hotărăște să frecventeze o sală de fitness unde începe să tragă de fiare. Băiatul se va dezvolta tot mai bine și la un moment dat „apare soarele și pe strada lui”. Mai exact, este nominalizat pentru a participa la un concurs Mister Univers la Londra unde câștigă locul trei. Bun și ăsta, mai ales că flăcăul, fiind în ochii lumii, un oarece impresar îl invită să dea o probă de actorie. Ce șansă mare! Trece cu succes această probă, dar mai întâi i-a fost propusă o carieră în fotbal. Deși a fost tentat să accepte, a refuzat, spunând mai târziu că „am realizat că un fotbalist ar putea fi în top doar până la 30 de ani; iar eu, la 23 de ani am decis să fiu actor și s-a dovedit a fi o mișcare tare inteligentă”. Sean se pare că le cam are pe toate: și frumos fizic, și cuminte, și devreme acasă, așa că tânărul începe să primească mici roluri în teatru și film. Duce tava, deschide ușa, salută celelalte personaje, e drept, lumea nu-l prea știe, dar flăcăul începe să-și facă mână în toată povestea asta. Da, Sean nu a avut parte de succes peste noapte. I-au trebuit opt ani de zile să ajungă să joace alături de Lana Turner în 1958. Pe urmă a urmat Bond. James Bond... Peste câțiva ani, James Bond și Sean Connery vor mai face câteva filme: *From Russia with Love* (1963), *Golafinger* (1964), *Thunderball* (1965), *You Only Live Twice* (1967), *Diamond Are Forever* (1971), *Never Say Never Again* (1983).

Între 1954 și 2012 Sean Connery a jucat în peste 70 de filme. Spațiu nu-mi permite să vă povestesc de ele, deși ar merita! Câteva pot aminti: *Numele trandafirului* (1986), după cartea extraordinară a lui Umberto Eco, apoi *Incoruptibili* (1987), film pe care cred că l-am văzut de mai multe ori: o pleiadă de mari actori, subiect „beton” și interpretare mare; a urmat *Indiana Jones și ultima cruciadă* în 1989, apoi un film atât de istoric: *Cavalerii mesei rotunde*, în 1995. Tot în același an, filmul *O cauză dreaptă*. Anul 1999 are o anumită semnificație pentru el: la 69 de ani, da, da, la 69 de ani Sean Connery este catalogat de o serioasă revistă „cel mai sexy bărbat al planetei”. Mai că-mi vine să zic: deci, se poate, frate! Și acuma, câte ceva despre mișcările lui sentimentale. Sean și-a întâlnit prima soție, Diane Cilento, pe platourile de filmare în 1957. S-au căsătorit în decembrie 1961 și împreună au avut un fiu, Jason, pe 11 ianuarie 1962. Pe un teren de golf din Maroc, în 1970, se îndrăgostește de Micheline Roquebrune, cu care se va căsători pe ascuns cinci ani mai târziu. A câștigat numeroase premii: BAFTA pentru cel mai bun actor în *The Name of the Rose*, Oscar pentru cel mai bun actor în rol secundar în *The Untouchables*, 5 premii oferite pentru întreaga activitate, premiul Golden Lion pentru contribuția adusă cinematografiei. Connery nu a uitat niciodată de unde a plecat. Și a dovedit acest lucru promovând turismul în Scoția și mai apoi donând toți banii obținuți din filmul *Diamonds are Forever* în scopuri caritabile.

Ar mai fi multe de spus despre actorul și omul Sean Connery, dar mă opresc aici. Astăzi are 87 de ani. E mult? E puțin? Nu știu și nici nu vreau să vorbesc despre starea lui de sănătate nu prea grozavă. În fond, cine nu are astăzi probleme? La 27 de ani sau la 87 de ani. Maestre, sănătate cât mai multă și încearcă să revii pe ecran. Te așteptăm...

# Elogiu andezitului

Emil Nicolae

Sunt câteva lucruri care trebuie neapărat spuse / scrise despre expoziția de sculptură „Dincolo de granit – ANDEZIT”, deschisă nu demult la Muzeul de Artă Piatra-Neamț (5 septembrie – 8 octombrie 2017), prin colaborarea dintre Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud, Complexul Muzeal Județean Neamț și Muzeul de Artă Comparată Sângeorz-Băi, avându-l curator pe artistul Maxim Dumitraș. Așadar, într-o ordine logică, vizitatorul expoziției va medita la: sursele proiectului (unde și cum a luat naștere ideea lui), scopul declarat explicit prin titlu (un fel de elogiu adus andezitului), artiștii angajați în acest demers, spațiul în care este amplasată expoziția și importanța ei (finalitatea artistică). Să le luăm pe rând.

În urmă cu șapte ani, la Gârâna, a avut loc primul simpozion internațional de sculptură în andezit din România, printre participanți numărându-se și Maxim Gavrițaș, Gheorghe Zărnescu și Nicolae Fleissig (Franța). Experiența lucrului cu acest material a fost apoi continuată în cadrul Simpozionului internațional de sculptură „Andezit”, organizat anual, începând din 2011, de Muzeul de Artă Comparată Sângeorz-Băi, unde și alți artiști din România și din străinătate s-au implicat în același tip de cercetare. Pentru că, până la urmă, despre cercetare e vorba într-o anumită etapă, spre descoperirea capacității andezitului de a susține și a exprima o viziune artistică.

Chiar dacă ar putea să pară aridă și colaterală în contextul nostru, voi reproduce aici definiția de dicționar a andezitului: „Andezitul (sau *islanditul*) este o rocă magmatică rezultată prin erupție vulcanică, având o granulație fină, de culoare brună, violetă, până la cenușie. În compoziția chimică a rocii predomină acidul silicic (cca. 60%). Temperatura de formare este cuprinsă între 950-1000 grade C, lava de origine având un conținut de plagioclaz, piroxeni, amfiboli și biotit. Denumirea rocii provine de la Anzii Cordilieri, iar denumirea de *islandit* de la țara de origine, Islanda (acest tip de andezit conține minerale porfirice ca zeo-

liți și leucit)”. Înțelegem din aceste detalii valoarea plastică a rocii (diversitatea cromatică și expresivitatea texturii), identificată mai întâi de meșterii pietrari, care o folosesc în decorațiuni. Nu a mai fost decât un pas până să o descopere și sculptorii, pregătiți să răspundă provocării după ce au lucrat cu alte materiale (marmură, lemn, metal etc.).

De ce preferă un sculptor să lucreze cu un material anume? Sau, mai complicat: artistul alege materialul, ori materialul îl alege pe artist? Putem presupune sau deduce răspunsul din diversele mărturii păstrate în istoria artelor. În cazul nostru, însă, avem un punct de vedere provenind chiar de la unul dintre expozați – Nicolae Fleissig: „Fiecare artist se gândește, de fapt, să zgârie puțin eternitatea... Și de ce s-o zgârii în ghips și nu în granit, dacă tot ai început s-o zgârii? Eu am lucrat în lemn, metal, piatră, însă acum mă interesează granitul, bazaltul, andezitul. Sunt pietre care au viață. Duritatea, cu tehnologia de azi, nu e mare problemă. Însă aceste pietre au altă forță. Granitul, față de calcar, travertin sau marmură, are cu totul și cu totul altă forță. Iar forța asta, dacă ajungi s-o exploatezi – așa cum făceau, de exemplu, egiptenii – vei obține niște rezultate extraordinare. Materialul contează enorm, mai ales la sculptura monumentală. Pentru că faci un lucru care trebuie să reziste, îl faci pentru ceilalți. Deci alegerea materialului este importantă. Asta-i una. Și a doua: fiecare artist, cu timpul, ajunge să găsească un material în care el se poate exprima, care-i este propriu...” Nu știm dacă toți protagoniștii expoziției de la Piatra-Neamț își însușesc cuvintele lui N. Fleissig. Dar știm, cu siguranță, că toți au ales, de astă dată, să se exprime prin andezit. De unde și aderența la titlul expoziției, care devine astfel un *manifest*. El nu propune explicit un concept sau o imagine artistică, el propune un material care conține, implicit, resurse artistice.

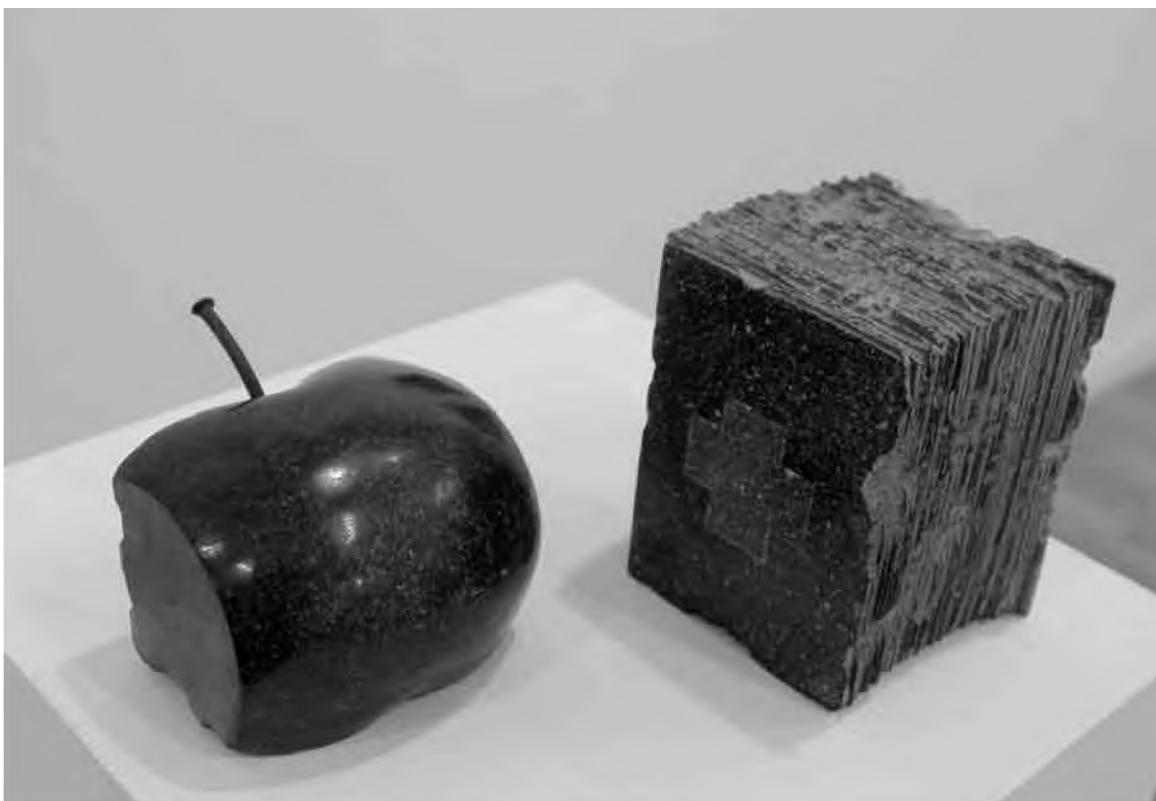
În expoziția propriu-zisă, Emil Cassian Dumitraș (n. 1983 la Sângeorz-Băi) este un „însoțitor” abil și talentat, cu cele 14 panouri ceramice (incluzând și alte materiale auxiliare), care



Nesrin Karacan

pot fi citite ca o „prefață” introductivă ori ca o „posfață” concluzivă unde filtrează (cromatic și compozițional) stările sau ideile împărtășite cu ceilalți sculptori. Insurgentul Gheorghe Zărnescu (n. 1953 la Casin, Bacău) își moderează acum gesticulația „pop”, preferând să testeze capacitatea andezitului de a reproduce / reprezenta „moliciunea” (într-un duplex compus dintr-o jumătate de „măr” și dintr-o „carte”), sau de a-i găsi corespondența cu alt material dur (un fragment de „șină de cale ferată”). La fel, Ioan Pop-Vereta (n. 1948 la Căpâlna) desfășoară textilul (o „cămașă”) în duritatea andezitului, dar face loc și unei componente „sonore” prin atârănarea unui șirag de zurgălăi în căușul rocii. În schimb, Maxim Dumitraș (n. 1958 la Sângeorz-Băi) dezvoltă un rafinament complex prin combinarea mai multor tehnici (tăiere, polizare, gravare, acoperire cromatică – albastru), conferind formelor finale (de sorginte arhaică) un sens metafizic. Nesrin Karacan (n. 1968 la Ankara, Turcia) pare să fie urmărită de obsesia echilibrului fragil în formele ei, minate de vibrația cromatică produsă de inserarea benzilor maronii în griul andezitului. În sfârșit, Nicolae Fleissig (n. 1948 la Târgu-Mureș) confirmă capacitatea de „a poseda” cu fermitate materialul în care lucrează, de a-i impune sensurile dorite cu o mare rigoare tehnică, totodată insuflându-i „viață” prin zonele acoperite cu roșu.

Deși toți acești artiști au vizat și s-au afirmat în sculptura monumentală, iată că experiența andezitului i-a reunit în sculptura de interior („mică”), într-o unitate stilistică poate imprevizibilă anterior. Încât, coerența expoziției de la Muzeul de Artă Piatra-Neamț (ca o „antologie cu temă”) este exemplară și surprinzătoare. Pe de o parte. Iar pe de altă parte, într-un spațiu muzeistic ce părea mai degrabă rezervat bidimensionalului (picturii), după zeci de expoziții în care sculptura se ivea accidental sau „anexată” (fără să uităm excepțiile, între care și expoziția de sculptură și desen din 2015, cu lucrări de Maxim Dumitraș și Nicolae Fleissig), avem o probă concretă că prejudecățile pot fi depășite: dacă în exterior spațiul dictează artei (peisajul, ambientul etc., impunând o anumită percepție), în interior obiectul artistic cucerește spațiul și-l remodelează după criteriile sale.



Gheorghe Zărnescu



# Casa Wildenstein sau arta de a vinde artă (I)

Silvia Suciu

*Daniel, numai două lucruri conțenează cu adevărat. Să iubești Franța. Și să te duci la Luvru. (Nathan Wildenstein)*

Când vine vorba despre artă, un loc important în promovarea acesteia îi revine negustorului de artă, ca intermediar între artistul care „produce” opera și colecționar sau instituții publice. Astăzi, știm ce a însemnat Paul Durand-Ruel și Ambroise Vollard pentru Impresioniști, Daniel-Henry Kahnweiler pentru Pablo Picasso, John Quinn pentru Constantin Brâncuși, Peggy Guggenheim pentru Jackson Pollock, Julien Levy pentru Salvador Dalí. Și lista poate continua...

În această galerie a dealer-ilor de artă, un loc aparte îl ocupă familia Wildenstein: Nathan, Georges, Daniel, Alec și Guy. O afacere veche de aproape 150 de ani, condusă de reprezentantul celei de-a treia generații [Daniel] și secondat de tinerii săi fii [Alec și Guy], este astăzi unica firmă a cărei activitate continuă în maniera grandioasă a celor mai importanți negustori de artă de odinioară. Acest singur fapt ar fi suficient să-i confere tulburătorul prestigiu, pe care multe alte componente - printre care și un anume dispreț al publicității - îl accentuează. (G.B., p. 107)

## Nathan Wildenstein - omul secolului optsprezece

După ce părăsește Alsacia în urma Războiului Franco-Prusac, Nathan Wildenstein (n. 1851 - d. 1934) se stabilește la Vitry-le-François. La început a fost ajutorul unui croitor, iar pe scara

evreilor, asta înseamnă abia ceva mai mult decât un cerșetor. (D.W., p. 12) Până într-o zi când una dintre clientele îl întrebă dacă poate negocia pentru ea niște tablouri de care dorea „să scape”. Sigur că da! Doar că Nathan nu știa nimic despre tablouri!... Așa că a plecat la Paris și zece zile „s-a închis” în Luvru și a privit operele de acolo. Printre lucrările scoase la vânzare se afla și un tablou atribuit lui Van Dyck, iar de pe urma afacerii a câștigat 1000 de franci, pe care i-a reinvestit imediat în tablouri: *Dacă într-o zi aveam ceva bani, începând cu ziua următoare eram curățaji. Nici o para chioară. Eram ruinați... Dar trebuia să cheltuim tot. Iar asta ca să ne mai cățărăm o treaptă...* - îi povestea lui Daniel bunica Laure, care i-a fost bunicului alături toată viața, luând parte la nenumăratele afaceri întreprinse. De la ea, Daniel Wildenstein a învățat totul despre artă și despre cursele de cai - în paralel cu afacerea care era în plină ascensiune, familia Wildenstein este deținătoarea unor cai de cursă prestigioși.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea a oferit premisele dezvoltării pieței de artă europene, atât prin emergența galeriilor și a negustorilor, cât și prin interesul tot mai sporit pentru colecționariat. Și, pe măsură ce piața începe să ia amploare, negustorii erau specializați pe curente sau școli. În 1875, Nathan Wildenstein se află la Paris, unde deschide o galerie într-un apartament din Cité du Retiro, și mai apoi într-un imobil de pe Rue de la Boétie, care ulterior va intra în proprietatea familiei (în prezent, sediul Firmei Wildenstein & Co. de la Paris). A fost omul secolului optsprezece, având în portofoliu artiști precum Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau, François Boucher, Jean-Baptiste Pater, Jean-Baptiste Greuze, Nicolas Lancret, Jean

Siméon Chardin, Jean Antoine Houdon. *Cu excepția fraților Goncourt, secolul acesta, toți pictorii și toți sculptorii aceștia nu interesau pe nimeni. În calitatea sa de negustor, el i-a scos din anonimat. El i-a arătat lumii. (D.W., p. 17) Și-a asumat un mare risc, deoarece promova o „marfă” care nu avea cotație pe piața de artă. Însă Nathan nu a preocupat nici un efort să o facă cunoscută și să îi facă prețul: cumpără cu două sute de franci un tablou din perioada aceea, pe care îl vinde curând cu douăzeci de mii, căci e un Boucher. (G.B., p. 108) Dovedind un instinct rafinat prin contactul direct cu opera de artă, Nathan lucra conform unui program foarte riguros: dimineața trecea pe la Hôtel Drouot, vizita prăvăliile negustorilor - azi trecea pe la anticarii și buchiniștii de pe Rive Gauche, mâine îi vedea pe cei de pe Rive Droite -, iar după-amiaza se afla la galerie, unde vizitatorii erau invitați la ceai. Nelipsite erau vizitele la muzee, biserici, castele, case de licitații, pentru că acolo era întotdeauna ceva de descoperit.*

## Georges Wildenstein și arta contemporană

Georges se naște în 1892 (d. 1963) într-un mediu în care nu se vorbește decât despre artă, artiști, colecționari, prețuri și cu siguranță că aceste circumstanțe îi vor marca destinul. Dacă Nathan dovedea o mare atracție pentru sec. al XVIII-lea, Georges va aduce afacerea „în vremea lui”, dovedindu-se omul calificat ca să extindă imperiul primit ca moștenire. (G.B., p. 112) În 1928, își determină tatăl să cumpere *La Gazette des Beaux-Arts* (fundată de Louis Blanc în 1859), al cărei director a fost din 1936 în 1960 (redactor șef Assia Visson Rubinstein) și care se va dovedi un instrument pentru promovarea artei vechi și a artei contemporane. Aici se vor regăsi articole despre tablourile din apartamentul Gertrudei Stein (poetă și colecționară evreică, de origine americană, care a făcut o pasiune pentru viața boemă a Parisului în care a trăit din 1903 în 1946) și, în paginile aceluiași magazin, Gimpel îi cataloghează pe Picasso, Matisse, Delaunay și Kandinsky drept „extremiști” sau „cubiști”, iar Maurice Raynal consacră termenul de „cubism” într-un studiu amplu.

Încă de la începutul sec. al XX-lea, împreună cu familia Gimpel, familia Wildenstein deschide o galerie la New York. Până atunci, America nu constituise o piață de interes pentru afacerile de artă europene, și puțini negustori se avânturaseră pe acest teren: familia Durand-Ruel, familia Duveen (pentru artă decorativă) sau Knoedler (reprezentantul lui Goupil, editorul parizian de gravuri). De la începutul sec. al XX-lea, în SUA a început să se construiască o piață dinamică pentru afacerile cu artă; existau o seamă de magnați doritori să investească, iar familia Wildenstein îi are în portofoliu pe cei mai buni: Julius Bache - „Regele de pe Wall Street” (și-a donat întreaga colecție Muzeului Metropolitan de la New York); Randolph Hearst - proprietarul *New York Journal*; Edward G. Robinson (un român care a devenit celebru la Hollywood; a făcut o investiție inițială de 200.000 \$ în obiecte de artă cumpărate de la familia Wildenstein). Și, mai era Familia Rothschild. Marii noștri clienți. Cei mai importanți. Adevărați îndrăgostiți care nu căutau decât Frumosul Frumosului. Unicul. Au fost pe la bunicul de cu bună vreme. Baronul James. Baronul

INVITATION  
pour le  
17 Janvier 1938  
TENUE DE SOIRÉE

**EXPOSITION INTERNATIONALE  
DU  
SURREALISME**

A 22 heures  
signal d'ouverture  
par André BRETON

APPARITIONS  
D'ÊTRES-OBJETS

L'HYSTÉRIE

LE TRÈFLE  
INCARNAT

L'ACTE MANQUÉ

PAR  
Hélène  
VANDEL

COQS ATTACHÉS

CLIPS  
FLUORESCENTS



DESCENTE  
DE LIT  
EN FLANCS D'  
HYDROPHILES

LES  
PLUS BELLES  
RUES DE PARIS

TAXI PLUVIEUX

CIEL DE  
ROUSSETTES

Le descendant authentique de Frankenstein, l'automate "Enigmarelle", construit en 1900 par l'ingénieur américain Irland, traversera, à minuit et demi, en fausse chair et en faux os, la salle de l'Exposition Surréaliste.

**GALERIE BEAUX-ARTS, 140, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ - PARIS**

Invitația Expoziției Internaționale a Suprerealismului, Paris, 1938





Manechinele Celor mai frumoase străzi din Paris

Edmond. Baronul Edouard. Și mai ales Maurice... Marele Maurice. Un amator de artă cum n-ai mai văzut. Înaltă voltijă. Un cunoscător nemaipomenit. Țasta de-ar fi fost negustor, ne tăia pe toți. (D.W., p. 27)

Pe fondul crizei economice din 1929 și a situației pe care aceasta a generat-o în anii următori, afacerea cu artă veche a cunoscut un declin atât în Europa, cât și în SUA, astfel că atracția lui Georges Wildenstein pentru arta contemporană a însemnat „colacul de salvare” pentru afacerea familiei. Din deceniul trei deschide la Paris



Galeria *Beaux-Arts* din Faubourg Saint-Honoré, unde se vor perinda o seamă de artiști din epocă. Rămâne notorie *Expoziția Internațională a Suprerealismului* organizată aici în 1938: deschiderea acesteia a vut loc în 17 ianuarie, la ora 22.00, și a fost un eveniment a cărui mediatizare a făcut ca în prima seară să se adune un public de 3.000 de persoane. S-a creat așa o busculadă încât chiar poliția a trebuit să intervină când situația a scăpat de sub control: *Deschiderea a fost așteptată de întreaga elită pariziană, de un număr remarcabil de frumuseți americane, evrei*

germani și niște englezioace bătrâne și nebune. (...) Niciodată nu s-au mai văzut atâția aristocrați călcându-se unul pe altul pe picioare. - povestește un martor la eveniment. Expoziția a însemnat un punct de atracție, un soi de spectacol frecventat zilnic de 500 de vizitatori, până la închiderea din 24 februarie. Și avea de ce! Organizatorul André Breton s-a înconjurat de o întreagă echipă de „nebuni frumoși” care dominau piața artei contemporane - Paul Éluard, Marcel Duchamp, Man Ray, *Salvador Dalí*, *Max Ernst* și *Wolfgang Paalen* - și care au re-creat spațiul galeriei. În expoziție au fost expuse 229 de lucrări (tablouri, sculptură, obiecte) a 60 de artiști din 14 țări; aceștia promiteau *isterie, un cer plin de câini zburători și prezența lui Enigmarelle - un automatoid umanoid, descendentul lui Frankenstein*. Atracția evenimentului au fost 16 manechine „asamblate” de artiștii participanți la expoziție și dispuse în spațiul Galeriei sub genericul „Cele mai frumoase străzi din Paris”.

*Expoziția Internațională a Suprerealismului* din 1938 se derula pe fondul clocotitor al scenei politice internaționale care va culmina, un an mai târziu, cu izbucnirea celui de-al doilea război mondial. În timpul conflagrației mondiale, afacerile familiei Wildenstein se vor muta în Statele Unite.

#### Bibliografie:

Georges Bernier, *Arta și comerțul*, București, Meridiane, 1979.

Daniel Wildenstein, *Negustori de artă*, Cluj-Napoca, Echinox.

Urmare din pagina 36

## Incipio

lumină. Uterul femeii din care se naște viața se perpetuă mai departe. Elementele se transformă într-o nouă ființă cu un nou set de memorie, un suflet propriu - Pasăre Măiastră, ființă mitologică din cultura poporului român, este un alt element folosit în câteva dintre lucrările artistei. Având simbolistica Păsării Phoenix, Pasărea Măiastră este la rândul său înzestrată cu puteri nemuritoare, simbolizând trecerea spre Celălalt Tărâm și sufletul uman, aspect sesizat și de sculptorul Constantin Brâncuși. Dealtfel, în trecut, la căpătâiul mormintelor nu se ridicau cruci, ci stâlpi sculptați în a căror vârf era reprezentat sufletul înălțându-se în zbor sub forma păsării măiastră, obicei păstrat până în secolul trecut în Munții Șureanu, în zona cetăților dacice.

Rusticul este reinterpretat, ramele „Ferestrelor” amintind de icoanele din vechile biserici ortodoxe, dar și de ferestrele locuințelor cu pridvor, privind spre veșnicia peisajului bucolic. Alături de acestea, „Altarele” par a proveni din aceeași lume patriarhală, amintind de civilizația lemnului care a caracterizat fără întrerupere spațiul carpato-danubian, din neolitic până în perioada modernă. Fapt notabil în creația Vioarei Dinu, altarele sunt portabile, spiritualitatea se poartă în sine, ființa umană reprezentând ea însăși un altar de pietate. Memoria rustică îmbină totodată și fragmente ale uneltelor folosite în urmă cu secole. Tradiționalul, reprezentat prin uneltele care alcătuiesc suportul lucrării și modernul, reprezentat prin sticla turnată sub forma unui bec, se îmbină în mod ma-



Vioara Dinu Scara spre memoria fluidă (2017)  
sticlă, lemn, 69 x 49 x 17 cm

gistrat, îndemnând privitorul să reflecte asupra unor vremuri de mult apuse în fața dezvoltării epocii moderne. Seria „Altarelor”, venerarea naturii-mamă, a nașterii și a conștiinței umane, înveșmântează lucrările într-o aură arhaică de sacralitate.

„Glosa” - slovă din aur a civilizațiilor, asemenea unui text arhaic ce are să explice întregul sens al existenței umane, este totodată și o introspecție. Aspectul antic al acesteia amintește de una dintre cele mai vechi scrieri din istorie - tăblițele

de la Tărtăria. Precum Pământul, memoria fluidă nu reprezintă doar memoria individuală, ci și cea colectivă, încifrată în alfabet. Într-un sens hieratic, artista pare să sugereze ocultarea unui important mesaj, ferit de ochii vulgului, dar accesibil printr-un efort de recunoaștere sau rememorare. Se remarcă și afinitatea pentru mister, cuplată cu predispoziția unei firi feminine înspre joc - ascundere și revelare. Scrisul în basoreliev este îndeajuns de pronunțat încât să evoce eternitatea, dar suficient de fluid încât să fie plasat în categoria unui efemer semnificativ.

„Scara spre memoria fluidă” - creația care încheie seria lucrărilor prezentate, se recompune treaptă cu treaptă spre infinit, fiecare nivel conținând, precum un sertar, o altă memorie. Tot aici se poate remarca o paralelă la Iacob, unul din vechii patriarhi din Biblie. Iacob visează o scară a cărui capăt să se piardă în cer, pe aceasta urcând și coborând fără încetare îngeri și la capătul căreia i s-a înfățișat divinitatea, vorbindu-i și făgăduindu-i întreg pământul lui și urmașilor săi. Scara lui Iacob apropie cerul de pământ, simbolistica sa fiind aceea de înălțare eternă către ceruri, iar la capătul drumului credinciosul fiind așteptat de însuși Creatorul Universului. Aceasta simbolizează în același timp și ascensiunea sinelui, transcendența fiecărei ființe umane, scara interioară având lungimea unei vieți individuale. Cu fiecare pas, cu fiecare înălțare sau decădere umană, treptele rămân în urmă, devenind memorii. Odată cu deschiderea altor „Sertare”, începe și procesul de metamorfozare, individul urmând să treacă printr-o serie de transformări intrinsece.



## sumar

### editorial

Mircea Arman  
De la Sfântul Augustin la Renaștere (IX) 3

### cărți în actualitate

Cristina Ispas  
God is a Dj(iță) 4

Ștefan Manasia  
De pe arca familiei Teodorescu 5

Monica Grosu  
Povestea Porților  
din Obidos 6

### comentarii

Monica Zamfir  
Dincolo și dincoace  
de zid 7

### memoria literară

Constantin Cubleşan  
Memorii amuzante (Ecaterina Oproiu) 9

### dramaturg

Dumitru Radu Popescu  
V  
Ruga 11

### poezia

Ileana Damian 14  
Ana Ionesei 15

### interviu

de vorbă cu actorul Cătălin Grigoraș,  
directorul Teatrului de Stat Turda  
„Turda avea nevoie de o provocare culturală” 16

### filosofie

Alexandru Boboc  
Convențional în limbajul artei moderne 17

### eseu

Yigru Zelti  
Reacția postconceptuală 20

Vistian Goia  
Despre stilul de viață al românului 21

### diagnoze

Andrei Marga  
Noua „Școală de la Frankfurt”  
De la Habermas la Honneth 23

### social

Ani Bradea  
Toamna se numără abandonurile 26

### însemnări din La Mancha

Mircea Moț  
Povestea ce nu s-a mai spus 27

### traduceri

Alessandro Cabianca

### teatru

Alexandru Jurcan  
Stage, 2017 29

Claudiu Groza  
Păpușile care ocupă inimi 30

Claudiu Groza  
Un interogatoriu al conștiinței 30

Adrian Țion  
Caragiale carevasăzică... 31

### remember cinematografic

Ioan Meghea  
Bond... James Bond 32

### simeze

Emil Nicolae  
Elogiu andezitului 33

### conexiuni

Silvia Suci  
Casa Wildenstein sau arta de a vinde artă (I) 34

### plastica

Sara Pleșa Popescu  
Incipio 36

## plastica

# Incipio

Sara Pleșa Popescu



Vioara Dinu

Arca semințelor (2017) sticlă, lemn 71 x 29 x 18 cm

În cadrul expoziției „Memoria Obiectului”, găzduită de Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Vioara Dinu propune publicului două abordări subiective: cea a memoriei, de la procedural, la episodic și cea a genezei, reprezentată de întoarcerea la origini, nașterea materiei și evoluția umană. Se poate vorbi aici despre o operă sacră, cu altare concepute pentru venerarea femeii ca născătoare de viață, ca mamă a naturii. Fluiditatea, suplețea și simbolismul lucrărilor artistice evocă printr-un puternic sentiment de déjà-vu amintirea unor vremuri îndepărtate. Ele par să curgă, emergând din pânțele purtătoare, Yoni, spre viața exterioară. Titlurile, aflate în deplină concordanță cu ideea de la baza acestor lucrări, dezvăluie parțial privitorului laitmotivul creației artistice. Artistul deneagă să recurgă la o manieră directă pentru a-și exprima convingerile personale, abstractizând astfel conceptele și conducând la un triumf nu al unor noi procedee artistice, ci al unei concepții centrale asupra relației dintre individ, artă și natura încojurătoare – o recompunere spirituală a artei, o transpunere în viață a idealității. Precum solidificarea lavei a format Pământul în urmă cu mai bine de patru miliarde de ani din erosul genezei, tot astfel din lava care curge și astăzi se formează acum, cristalizându-se în rocă, materia solidă. Deși imaterială, memoria este aidoma rocilor. Ea se depozitează în materie, compusă, frântă și recompusă mai apoi prin amintiri fragmentate. Dincolo de puternicul decorativism al lucrărilor și de caracterul abstract, se remarcă stringenta tendință a acestora spre simbolism.

Proprietățile contrastante ale materialelor cu ajutorul cărora artista a ales să își realizeze întreaga serie reprezintă, poate, primul aspect care atrage atenția privitorului încă de la depărtare, sticla și metalul topit fiind debordante și contrapunând duritatea și sobrietatea lemnului. Cele trei elemente suferă la rândul lor o serie de transformări. Din nisipul și roca topite la temperaturi înalte se obține sticla și metalul, ele căpătând un înalt grad de maleabilitate. Lemnul germinează din sămânță în pământ, dobândind cu trecerea timpului propria-i fluiditate și putând fi prelucrat pentru a lua orice formă.

„Arca semințelor”, asemuită Arcei lui Noe, care la finele Genezei biblice siguripsește elementele pereche ale lumii vechi, păstrează în ea semințele unei lumi noi și odată cu ele, informația prezentului care perpetuează viața așa cum o știm astăzi. La fel cum pânțele femeii constituie depozitarul informației genetice compusă din unirea elementelor, „Arca semințelor” protejează și transmite mai departe germenii care garantează perpetuarea lumii vii. O arcă în care focul vieții arde neîntrerupt și în care, precum în mitul platonician al peșterii, întunericul ignoranței este alungat, morții opunându-i-se viața. Semințele rodesc în pământul fertil, Zeița-Mamă din culturile neolitice fiind nu întâmplător legată de pământ. Astfel, depozitarul vieții din care a renăscut noul pământ, reprezintă încă o dată facerea lumii, dar și pântecul în care sămânța germinează, dând naștere omului și împigându-l în afară spre

Continuarea în pagina 35

### ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 24 lei – trimestru, 48 lei – semestru, 96 lei – un an Cu expediere la domiciliu: 33 lei – trimestru, 66 lei – semestru, 132 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură Tribuna, cont nr. R057TREZ21621G335100xxxx B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.