

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 / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

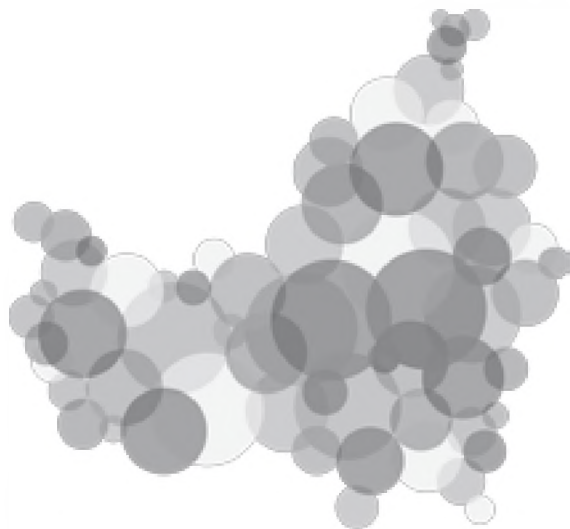
E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor

revine în întregime autorilor



www.clujtourism.ro

Audiție în vederea selecționării participanților la Gala HOP 2018

UNITER anunță organizarea preselecției pentru „GALA TÂNĂRULUI ACTOR – HOP!”, a XXI-a ediție, în perioada 11 – 13 iulie 2018 (cu posibilitatea de prelungire, în funcție de numărul concurenților înscriși), la Teatrul Național *I. L. Caragiale* din București, Sala Mică.

Ne adresăm tuturor actorilor care au absolvit facultatea (licență) începând cu promoția 2014. Tema acestei ediții: Pirandello, structura ludică. Eu și personajul.

La Secțiunea INDIVIDUAL, concurenții vor pregăti un moment (monolog, colaj, studiu) bazat pe texte din opera lui Luigi Pirandello (nuvele, piese de teatru, romane, scrisori). În construcția momentului, concurentul trebuie să integreze maximum 2 minute performative care să îi pună în valoare calitățile, abilitățile personale (dans, cânt, capacitatea de a folosi instrumente muzicale, capacitatea de a mânui marionete, acrobație, magie, etc).

Durata maximă: 10 minute.

La Secțiunea GRUP, concurenții vor pregăti un spectacol/studiu/work in progress (multi-media, instalație, teatru fizic, teatru dans, performance) având ca suport un text pirandellian sau un text al unui autor modern, contemporan ce are ca temă revizitarea operei lui Pirandello.

Durata maximă: 30 minute.

Componența maximă a unui grup – 6 persoane.

Candidații trebuie să trimită la adresa de e-mail doina@uniter.ro un curriculum vitae, copie după diploma de absolvire sau după adeverință, în cazul absolvenților anului 2018, o fotografie (portret, rezoluție 300 dpi) și titlul exercițiului prezentat. De asemenea, dacă sunt anumite cerințe tehnice pe care le putem asigura, vă rugăm să le menționați.

Data limită de înscriere este 30 iunie 2018.



Anwesen sau a patra dimensiune a timpului

Mircea Arman



Mircea Arman

Interpretările moderne ale conceptului de *physis*, în special cele ale lui Heidegger din *esența și conceptul de physis* în Fizica lui Aristotel, pun laolaltă mai multe concepte, cum ar fi cele de *timp*, *ființă*, *ousia* și *physis*, chiar dacă ele nu au fost puse în relație de filosofii antici. Vom încerca în cele ce urmează o asemenea analiză, chiar dacă sumară, asupra relațiilor și interferențelor acestor trei concepte pe firul analizei heideggeriene din *Timp și Ființă*.

Ceea ce frapază, în primul rând, în *Timp și Ființă*, este modul în care este pusă problema. Dacă în *Ființă și timp*, exista un temei explicit de unde analiza se putea desfășura, respectiv ființarea, în *Timp și Ființă* problema unui în sine a timpului și ființei naște următoarea întrebare legitimă: dacă există un timp în sine și o ființă în sine, atunci ce este acest în sine a timpului și ființei? Heidegger, sesizează acest blocaj al gândirii și încearcă, pornind de la cele trei dimensiuni ale timpului, trecut, prezent - în sens de actualitate - și viitor să structureze o a patra dimensiune a timpului care ar fi **prezența statornică sau constanta ajungere la prezență**.

În limba germană *Anwesen* este un termen aproape imposibil de echivalat. Mai mult, el poate fi foarte greu de diferențiat de *Anwesenheit*, care înseamnă prezență. Ortografiat sub forma *An-wesen*, observăm că în compunerea cuvântului intră verbul *wesen* care este termenul mai vechi pentru a fi, a exista, a ființa, iar substantivat în forma *Wesen* semnifică esența, dar și ființa vie ca opusă lucrului, *Lebewesen* însemnând viețuitoare. Greutatea transpunerii dar și a înțelegerii termenului de prezență statornică sau ajungere la prezență este *consecința lipsei participiului prezent activ în limba română*. De aceea, *Anwesen* trebuie înțeles ca o permanență ajungere la prezență statornică, termenul implicând și mișcarea, *kinesis*, nu numai permanența. Așadar, în termenul *Anwesen* acționează elementul de aducere la prezență, adică în acel loc privilegiat care nu este doar un aici, o actualitate, dar în care se poate manifesta esența a ceva, acea esență care conferă existență, făcând un lucru să fie. Acest loc de manifestare a unui lucru, Heidegger îl situează lingvistic în particula *An*. Grecii, pentru ca să poată desemna această prezență statornică-care-ajunge-mereu-la-prezență aveau termenul *ousia*, participiul verbului *einai*, termen care devine operator ontologic abia la Aristotel, *ousia* însemnând la origine casa, gospodăria, bunurile, averea, sens care se va păstra o bună bucată de timp și după Aristotel.

Credem că am explicat cât de cât lucrurile ca să putem face un pas înainte atât cât să încercăm să determinăm în ce mod prezența statornică face posibil ceva de ordinul ființei și timpului. Oare nu cumva se încearcă o deducere a timpului din ființă și a ființei din timp și Heidegger să fi căzut aidoma lui Bergson „care confunda timpul cu spațiul”, în păcatul similar de a confunda ființa cu timpul? Problema trebuie tratată mai nuanțat.

Încă din cele mai vechi timpuri ale gândirii s-a afirmat: *esti gar einai*, ființa este. Că există ceva care are atributul existenței, al prezenței aici, este un adevăr de necontestat, adică o evidență. Ce este însă acest este?

Felul în care acest este este, se pare că nu l-a preocupat prea mult pe Parmenide: a constatat doar ceea ce i se impunea cu evidență. Cum este și cum este posibil ceea ce este, a fost, în linii mari, neglijat de întreaga școală eleată. Heidegger va surprinde cu multă luciditate acest fapt și va încerca, din interiorul limbii, să găsească o formulă care să justifice acest este. Formula pe care o găsește el se traduce în termenii lui *Es Gibt*, adică *Se dă*. Pusă în acești termeni, problema nu este chiar atât de nouă precum îi place lui Heidegger să lase să se înțeleagă. Încă Anaximandru spune că lucrurile se nasc și pier în conformitate cu timpul din și în *apeiron*. În continuarea expunerii noastre, vom pleca de la valența substanțială a acestui in-determinat. Chiar faptul că așezăm acest *apeiron* sub semnul unui subiect ce conține un conținut, adică un element inteligibil, ne face să ne mișcăm deja în interiorul unei în-temeieri, al unui *arhe*. Or, această relație subiect - *apeiron* este, prin însăși definiția lui, o determinare care creează un spațiu de inteligibilitate metafizică, un *hypokeimenon*. Bailly ne spune că *hypokeimenon* ar fi ceva de felul unui ceva așezat în plan orizontal și ocupând un loc. Acest lucru care stă doar la orizontală și ocupă un loc este prezența. Această prezență trebuie înțeleasă, potrivit cu timpul, ca o continuă naștere și pieire, adică ca o statornică ajungere la prezență. Ceea ce face însă ca ecuația lui Anaximandru să rămână doar o schiță prea puțin determinată a acestei putințe de ajungere la prezență rezidă în felul în care Anaximandru își va pune întrebarea. Căci, ne întrebăm noi, cum este cu putință a ști ce este un lucru fără a ști cum este el. Acest cum se referă atât la felul său de a fi (modalitate) cât și la putința de a fi (posibilitate) și implică, într-un fel, operativitatea (relația) și quidditatea (calitatea, esențialitatea). Odată determinată întietatea lui *cum* asupra lui *ce* în modul concret al interogației, vom încerca să ducem mai departe gândul lui Heidegger relativ la ființă și timp în paralel cu un alt concept care a frământat asiduu gândirea europeană timpurie, înainte amintitul *physis*. Ne vom folosi, după cum aminteam, și de cunoscuta interpretare a lui Heidegger la *Fizica*, B 1, considerând de la bun început valabilă o relație între natură, ființă și timp, având în vedere o logică anume, interioară, a deducerii posibilității timpului și ființei din mecanismele intrinseci ale aceluia ceva ce face cu putință ca ceva să apară.

Grecește natura se spune *gen*, ceea ce în traducerea lui Heidegger ar însemna ceea ce lasă să provină din sine. Însă ceea ce provine din sine trebuie să aibă o modalitate a acestei proveniențe. Această modalitate este întruchipată de *kinesis* și *energeia*, adică de mișcare și energia văzută drept forță interioară. Așadar, ceea ce este persistent în mișcare - *physis* - are ca modalitate

fundamentală a ei mișcarea și motorul interior. De aceea, surprinderea și determinarea mișcării devine oul lui Columb al problemei *physis*-ului și, implicit, al ființei. Dar cum se poate împăca această afirmație cu tot ceea ce spuneam înainte despre prezența ca permanență? Heidegger răspunde la această problemă atunci când spune că permanentul, ceea ce este aici persistent, „își are situarea fermă în sine și de la sine”, dăinuind, durând, aceasta nefiind decât o specie a mișcării. Vom recunoaște aici, în această mișcare proprie naturii, însăși acea ajungere la prezență proprie ființei. *Physis*-ul este ajungerea la prezență însăși. Putem deduce de aici că ființa este chiar *physis*-ul? Nicidecum. Ceea ce putem afirma însă este faptul că există ceva, în această mișcare a naturii, ce este de ordinul ființei și care dă ființa. De-a lungul timpului această mișcare a fost denumită când foc, când apă, când aer, dar toate având în vedere calitatea de *logos* al elementului respectiv, adică sensul dialectic al contradicțiilor sale interioare, nesfârșite. Aristotel încerca să explice acest lucru punând în ecuație o întreagă serie de concepte, de la *dynamis* la *kinesis*, *morphe*, *energeia*, *tilos*, *entelecheia*, *ousia*, *arhe*, *techné*, *hyle* sau *steresis*. Nu vom dezvolta aici punerea în relație și dinamica interioară a analizei lui Aristotel privitoare la *physis* și nici concluzia la care se ajunge. Din punctul nostru de vedere este mai puțin important de știut dacă *energeia* sau oricare alt concept este relevant pentru *physis*. Ceea ce ne interesează este faptul că, deocamdată cel puțin formal, există un ceva ce este dincolo de *physis*, de această constantă ajungere la prezență. Căci, dacă în ajungerea la prezență se manifestă ceva de ordinul unei creșteri din sine însăși - deci o mobilitate în sensul unei puneri în aspect - și ceva de ordinul unei permanențe ce ajunge mereu la prezență, atunci vom putea spune că vom sesiza ființa tocmai în această creștere și permanență. Fără a face explicit acest demers și mai ales fără a compara natura *physis*-ului cu timpul și ființa, Heidegger le consideră implicite. El spune: „Ca prezență ființa este determinată prin timp”. Or, în acest caz, nici ființa și nici timpul nu sunt privite ca ființări, adică drept lucruri, ci doar ca manifestări, ca apariții a aceluia ceva ce



dă ființa și face posibil ceva de ordinul creșterii și constanței ajungeri la prezență. Heidegger numește pe acel ceva ce dă ființa și timpul *Se*. Mutația față de *physis*-ul lui Aristotel este doar una de nuanță. În linii mari, înlocuirea lui *energeia* cu acest *Se* care dă ființa poate fi privită ca un alt mod de a pune problema. Mai mult, chiar și acest *Se* poate fi considerat la fel de vid precum orice alt concept care se vrea fundamental, bunăoară *energeia*. În jurul conceptelor fundamentale gândirea aproximează, doar.

Să vedem, ce spune, însă, Heidegger. În primul rând, interpretările relative la ființă, de la Parmenide la Nietzsche, deși autentice, sînt cel puțin insuficiente și păcătuiesc decisiv prin raportare la ființare. Astfel, deși nesupusă influenței timpului, ființa trebuie determinată prin timp, fapt pe care filosofii antici nu l-au intuit. Sensul lui *esti* din *esti gar enai* este acela de SE DĂ ființă, această admitere și destinare de ființă fiind sensul însuși al dechiderii originare, DASEIN și aducerii în deschis a ființei. Că în această stare de deschidere originară sau neascundere - *aletheia* - ființa poate apărea la modul prezenței sau absenței este dar o chestiune de oportunitate și ambiguitate. Și, în sfîrșit, că întreg acest mecanism poate fi dedus din cele trei dimensiuni ale timpului, trecut, actualitate și viitor, prezența statornică sau ajungerea la prezență fiind considerată dimensiunea a patra a timpului.

Interpretarea șochează și frizează genialitatea prin simplitatea sa extremă. Timpul este văzut, după Sf. Augustin, ca o succesiune a unor *acumuri* subsecvente. Actualitatea, spune gânditorul din Freiburg, nu este decît un acum diferit de acel acum care nu mai este, al trecutului, și acel acum care încă nu este, al viitorului. Deja Aristotel spunea că acel ceva care este propriu timpului fiind mereu de față este respectivul acum. Trecut și viitor sunt *me on ti*: ceva ce nu este ființare, dar nici tocmai neant, mai degrabă ceva prezent căruia îi lipsește ceva, lipsă care este determinată prin acel *acum* care nu mai este și acel *acum* care încă nu este. Este definită astfel și modalitatea privativă a ființei, adică *prezența ca absență*.



Lara Monica Costa

Ciclu (2012), verni moale, acvaforte, ac rece, ruletă, 30 x 39 cm

Aristotel numea această absență a prezenței care dă totuși prezența statornică: *steresis*. Abia acum vom realiza cu adevărat că paralela pe care am facut-o cu *physis*-ul aristotelician nu este deloc întâmplătoare. Ceea ce nu reușise să facă evident Aristotel regăsim acum la Heidegger - timpul ca element al admiterii de prezență, timpul ca modalitate și fundament al permanentei ajungeri la prezența statornică, adică la ființă, însă, dacă admitem că ajungerea la prezența statornică poate fi fundamentul deducerii timpului și ființei și dacă deducem ajungerea la prezența statornică din timp, nu cădem cumva în păcatul unei argumentări în cerc? Nicidecum, atît timp cît vom considera, odată cu Heidegger, că elementul

ultim care dă și destinează prezența statornică este acel SE. Ce ne vom face însă cu afirmația după care prezența statornică este a patra dimensiune a timpului? Un răspuns consecvent cu linia demonstrației heideggeriene ne-ar obliga să afirmăm că a patra dimensiune a timpului este ființa. Chestiunea în fapt comportă o gravitate excepțională. Heidegger nu afirmă explicit acest fapt, dar el este implicat explicitării ajungerii la prezență ca a patra dimensiune a timpului, căci atît timp cît vorbim despre un caracter permanent al ajungerii la prezență, vorbim și despre ființa ca ființă.

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN



Nesfârșita vară

Ioana Schiaua

Tatiana Țibuleac
Vara în care mama a avut ochii verzi
 ediția a IV-a
 Chișinău, Editura Cartier, 2018

Cred cu tărie că frumusețea nu are început sau sfârșit, exact ca în romanul *Vara în care mama a avut ochii verzi* de Tatiana Țibuleac. Am ajuns să-l citesc prin intermediul proiectului Observator Lyceum, în cadrul căruia a fost premiat. Într-o dimineață de primăvară, liceeni de diferite vârste s-au strâns și au dezbătut șase romane, *Vara în care mama a avut ochii verzi* câștigând detașat.

De origine basarabeană, autoarea locuiește în prezent la Paris. Unica fiică a unui jurnalist și a unei corectoare la ziar, Tatiana Țibuleac a urmat drumul părinților săi și a activat în trecut ca ziaristă de presă scrisă și televiziune. Romanul său de debut (aflat deja la a patra ediție!) este de-a dreptul răvășitor, iar acum am impresia că scriu acest articol ca pe o terapie, exact ca Aleksy. Am citit toată cartea într-o zi, mai exact în trei ore, răstimp în care inima mi s-a strâns ca o rodie. Pe parcursul romanului, scriitoarea te obligă să treci printr-un amalgam de emoții de cea mai mare intensitate, împărțite în imagini suprasaturate, vii și nostalgice, furioase și dezgustate, comune cu ale personajului-narator, Aleksy.

Întregul roman reprezintă o colecție de imagini înșiruite cronologic, din vara în care mama protagonistului moare, întrerupte aleatoriu de mici frânturi ale prezentului. Aleksy „vede și simte monstruos”, fiind surprins în pragul maturizării, în tranziția dintr-un adolescent plin de ură și dispreț într-un pictor ce trăiește blocat în amintirea celor trei întâmplări semnificative ale vieții lui: moartea surorii sale (momentul desensibilizării), vara în care își reconstruiește relația cu mama sa (anticameră a morții) și accidentul său și al soției sale (adus în lumină spre sfârșitul romanului, dar rămas nedevelopat). La îndemnul psihiatrului, Aleksy începe să scrie despre vara ce l-a marcat și continuă să îl bântuie. Scrisul devine, deci, o formă de terapie, prin intermediul căreia eroul își demască demonii.

Începutul cărții îl aduce în prim plan pe un adolescent plin de furie față de lumea în care trăiește, dar mai ales față de mama sa. Moartea Mikăi, sora lui mai mică, prejudiciază relațiile între părinți, care îl vor respinge sistematic pe băiatul rămas în viață. Întreaga familie este zguduită de tragedie. În ochii lui Aleksy, mama care se izolează timp de șapte luni în propria durere, negându-i copilului rămas în viață iubirea de care avea nevoie, este o mamă-monstru, care nu poate fi iertată. Acest moment reprezintă catalizatorul dezechilibrului mental al protagonistului, ce îi creează mamei sale o imagine aproape inumană: „Pe lângă alte defecte [...] nu avea miros, păr sau alte urme de normalitate. Uneori mă întrebam dacă nu este doar o bucată de aluat însuflețit” (pagina 7). Definită de o existență inutilă, o viață ratată, ea era punctul din care Aleksy își alimenta disprețul.

Promițându-i că-i va cumpăra o mașină, mama își convinge fiul să o însoțească în Franța pentru o vară, timp în care cei doi aveau să locuiască într-o casă de turiști din apropierea unui sat, casă ulterior cumpărată de Aleksy după moartea ei. Tânărul, complet dezgustat de propria mamă, pe care o asocia cu cele mai dure amintiri ale copilăriei sale, acceptă să vină în primă fază din motive materialiste, dar ajunge să se îndrăgostească la rândul său de satul pitoresc, de târgul unde localnicii vindeau mărfuri de tot felul, de macii din apropierea casei și de magazinul de unde cumpăra cârnați aproape stricați și bere.

Mama, pusă față în față cu propria dispariție, își dă seama (e adevărat, foarte târziu) că, fiind prinsă în chingile durerii de a-și pierde un copil, aproape că l-a pierdut și pe celălalt, refuzând să îi ofere iubire. Astfel, aceasta încearcă să își folosească ultimele luni rămase pentru a-și reconstrui relația cu fiul ignorat prea multă vreme, condamnat la suferință continuă, nevrotic și violent.

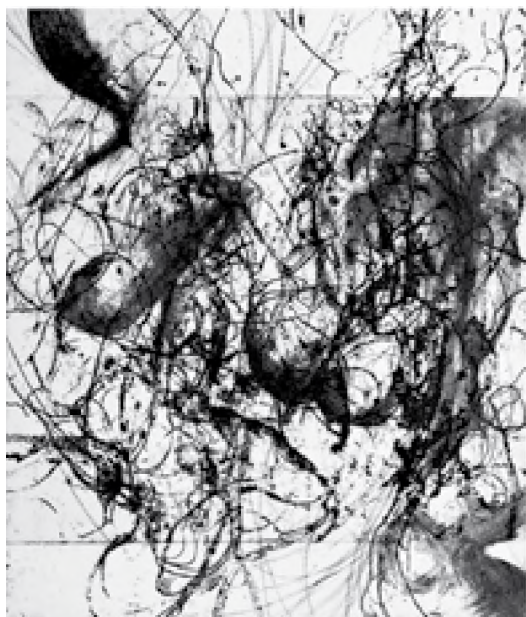
Casa în care cei doi stau de-a lungul verii devine o reflexie a relației lor, aflându-se inițial într-o stare de haos și descompunere: „Casa era o nebunie și arăta de parcă aș fi proiectat-o chiar eu”, „cu două poloboace goale cu doage ruginite și fără capace. Cineva le umpluse pe vremuri cu plante proaspete și, probabil, frumoase, care acum deveniseră



ikebane și cuib pentru insecte”. Casa poate fi și un spațiu desprins de realitate, parte dintr-un univers aproape fantastic, cu aerul „umed și dulce” și „o lumină neobișnuită [...] caldă” (pagina 20), în care timpul curge asimetric, pe cât de repede, pe atât de lent, cei doi fiind ruși de trecut, reînviind relația mamă-fiu îngropată odată cu Mika. Aleksy declară că „orice sau oricine ar fi fost acel loc – mă prinsese și începuse să mă conserve ca o burtă primitoare de șarpe constrictor” (pagina 21). Pe măsură ce boala mamei avansează, iubirea, resemnarea și iertarea înlocuiesc disprețul tânărului, acesta asumându-și rolul de fiu.

Finalul romanului ni-l prezintă pe Aleksy la maturitate, devenit un pictor celebru, însă nebun, bântuit de vara petrecută cu mama sa. Tânărul începe să picteze pentru a se salva de sine însuși, iar povestea sa însemna pentru restul lumii „o viziune inedită” perfectă pentru exploatare. Secvențele 76 și 77, caracterizate de fraze scurte și puternice, rezumă întreaga vară prin leitmotivul ochilor și creează din amintirea mamei un refugiu în care Aleksy se adâncește pentru a scăpa de adevărul ce îl zdrobește: accidentul pe care l-a avut cu Moira, soția sa: „Accidentul nu s-a produs. [...] Vara în care mama a avut ochii verzi nu s-a terminat niciodată” (pagina 122).

Prin stilul plin de forță, Tatiana Țibuleac își masacrează personajul, privindu-i nebunia din interior în exterior, de la cauză la rezultat. Pentru a surprinde deșirarea minții lui Aleksy, dar și recăștigarea verii – puse sub semnul candorii filiale, dar și al iminenței morții – Tatiana Țibuleac scrie un roman ce stimulează simțurile, liric și intens, cu atenția îndreptată spre detalii. Întreaga atmosferă a romanului îmi aduce aminte de rock-ul psihedelic, de sunetul vechi, dar nemuritor al unui album Pink Floyd, povestea personajului principal făcându-mă să mă gândesc în special la melodia „Shine on you crazy diamond”. Exact ca acordurile trupei, scriitoarea apelează la simțuri pentru a descrie modul în care funcționează un psihic marcat de traume. Romanul, extrem de vizual, este alcătuit din imagini contrastante, șocante sau calme, care te amțeșc și te atrag în scene destul de greu de suportat. Reprezentând o expediție inedită în sfera nebuniei și a relațiilor de familie, romanul *Vara în care mama a avut ochii verzi* te îndeamnă să reflectezi asupra vieții și, în definitiv, asupra iubirii care disculpă cruzimea și deraierile sufletești.



Lara Monica Costa



Conjunție (2011), verni moale, acvaforte, ac rece, 13 x 13 cm (x 2)

Poezia sub codul deontologic al discreției

Mihaela Meravei

Maria Pal
Încotro se grăbește cuvântul
Cluj-Napoca, Ed. Școala Ardeleană, 2017

Într-o lume poetică tot mai invadată de neorealism sufocant, unde sentimentele sunt invaziv expuse, într-o lirică matematică în care sugestia pare să-și piardă expresia de fond, fiind înlocuită de expunerea abruptă a trăirilor, iată că regăsim, în mijlocul filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor, o poetă, Maria Pal, pentru care discreția, cuminența cuvântului, diafanul transmițerii stărilor sufletești, sunt valori eterogene, reprezentând codul deontologic al poeziei, fapt demonstrat și în volumul de versuri *Încotro se grăbește cuvântul*, apărut în anul 2017, la Editura Școala Ardeleană din Cluj-Napoca.

Implicată în propriul sine marcat între „eu și tu”, poeta Maria Pal, prin cele nouăzeci și șase de poeme câte conține volumul, construiește un univers solitar unde își dăltuiește versurile într-o reclusiune a tăcerii, în care cititorul poate fi ușor cuprins de un sentiment de intruziune. Tocmai această transgresare spre o zonă absconsă unde ideile difuzează într-un joc de lumini și umbre, face atât de atractivă lectura volumului *Încotro se grăbește cuvântul*.

Iată ce spune criticul Rodica Marian despre autoare, într-un articol apărut în revista *Apostrof*, nr. 4(299), 2015, anul XXVI, și intitulat „Maria Pal și Cheia poemelor”: „În universul poemelor Mariei Pal, critica a pus în evidență marca personală, caracterizată prin „reabilitarea diafanului” (L. Strochi), „retina delicată” (Gh. Grigurcu), și prezența unui filon poetic cerebral, alături de cel confesiv și de o vibrație spirituală autentică (I. Cristofor), o „mască a cerebralității” peste un imaginar pulsatoriu de „îmblânzite angoase” (M. A. Diaconu). La coordonata dominantă a „sfișeniei” s-a mai adăugat și „natura morală discretă”, „solitudinea” marcată de liniște, „eul fragil”, „inadaptarea funciară” care ar explica reflexele expresioniste, chiar un „sarcasm ingenu”, în viziunea lui Gh. Grigurcu. Forța imaginilor din poezia Mariei Pal își are însă geneza, după părerea mea, în chiar dramatismul lumii dezarticulate, observat cu neliniște și cu un fel de calmă tristețe, într-o tensiune lucidă, care degajă uneori o patetică și totuși armonică reflectare a disperării, și care este noua lume semantică închipuită, construită în textele sale poetice.”

Tăcerea, tristețea, cenușa, suferința, umbra și lumina, sunt bazele structurale ale sferei tematice a poemelor din volumul de față, revenind endemic în versuri. De altfel, poeta pare că persistă să rămână în umbră într-o tăcere pietrificată, în delicata surdina a metaforelor, parcă pentru a-și apăra intimitatea trăirilor ori tainele absconse ale emoțiilor: „prin ungherele sufletului cineva sapă din greu/ scoate un trup răstignit de prea multe ori/ cu uimirea pe frunte cu spinii înfloriți// febril cauți o limbă/ în care să înțelegi tăcerile neatinsse// până atunci le pictezi iar și iar aerul îmbătrânit de singurătăți/ mirosind a frică a stele îmbăiate în albia nopții” (*Preț de o suferință*).

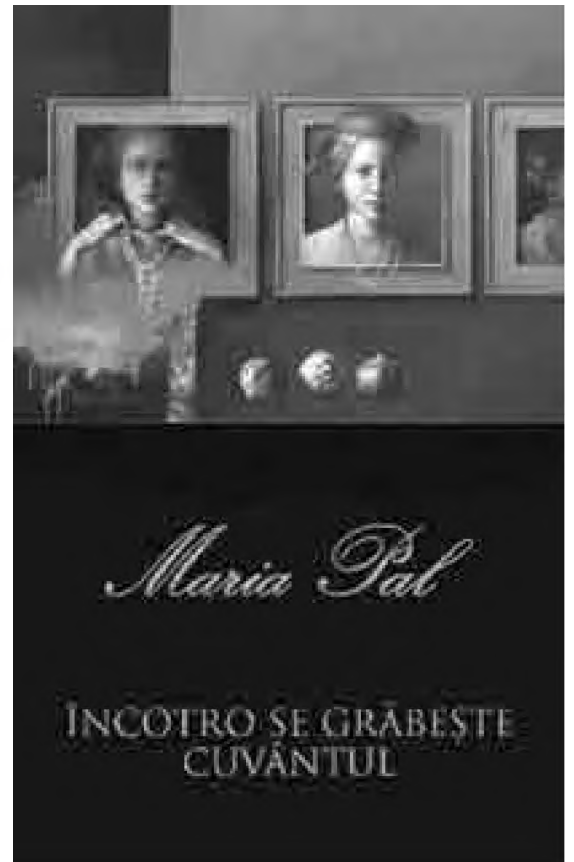
Poezia devine o biblie a sufletului în care frumosul, puritatea, lumina sunt psalmii versurilor, lirismul fiind singurul capabil să păstreze speranța și încrederea ființei. Certitudinea iubirii devine tot mai necesară, sinele feminin și masculin închegându-se în sinele poetic al autoarei, cum mirele și mireasa în

Cântarea Cântărilor: „alege frumosul din orice fără a te închina durerii/ rostește propriile rugăciuni dar nu întrerupe nici un zbor/ cinstește puritatea florilor mai presus de cuvinte/ nu te îndoi de nimic din Cântarea Cântărilor// nu lăsa noaptea să te învețe cum se furișează prin vene/ minciuna să nu o porți ca pe-o podoabă/ cuvântul nu-l folosi în zadar/ nu despica firul în patru/ sugrumând visul înainte de-a se naște// (...)// și mai presus de orice să nu te plângi niciodată/ când timpul ține lumina aprinsă” („Cele zece porunci”).

Poeta Maria Pal are puterea să înmagazineze, în câteva cuvinte, idei profunde care uimesc prin puterea de transmitere. Poemele domniei sale pot trece de la forma elaborată, la una minimală, mesajul fiind la fel de revelator în ambele situații. Această capacitate este dovada unui studiu asupra poeziei, a liricii. De altfel, nimic nu pare scris la întâmplare, metaforele aproape lustruite strălucesc simbolic, comparațiile construite cu arta ceasornicarului, răbdarea și dăruirea fiind elementul cheie al poeziei autoarei, toate elemente ale lumii tainelor unde orice formă prinde altă dimensiune, fiind tributară imaginației cititorului. Iată câteva exemple de micro-poeme care vor susține afirmațiile mele: „apa întinereste cu fiecare rid/ pe care îl aleargă/ să-i spele oglinzile” (*Oglinzi*); „obosiți/ cocorii încă mai descifrează secretele / pitite de păsări în cartea migrației” (*Secrete*); „crucea ta ia lecții de zbor/ în trunchiul ce răsună sub topor” (*Lecții*); „dincolo de miez/ totul se apropie de coajă// numai tu rămâi lacrima/ ce nu și-a găsit încă ochiul/ în care să plângă de bucurie” (*Rămâi*).

„Cultivarea antinomiilor vine dintr-o viziune personală asupra elementelor esențiale din plan ontic. Natura este întotdeauna prezentă în preajma eului poetic, dar neimplicarea directă a acestuia în ritmul ei este evidentă. Întotdeauna se alege ca intermediar un „tu” cu valoare generală, care include nu numai creatoarea, ci și umanitatea în întregul ei.” (Valeria Manta Tăicuțu, *Luceafărul*, nr. 43, 2006). Emoția se accentuează în acest caz, natura fiind parte din sufletul poetei: „Iarba înțelege/ că vântul plimbă leagăne pentru ea// copacii îmbrățișează păsările/ ce concertează mereu pentru inima lor// nisipul știe/ că valurile se retrag doar pentru a-l mângâia// nestăvilită/ bucuria inundă pământul/ când ceru-i vindecat de-un curcubeu” (*Bucuria inundă pământul*). Metaforele fac adicție la cuvintele cheie ale poemelor: arbori, păsări, frunze, fluturi, rotunjind imagini suave în contextul existențial din care fiorul liric nu lipsește: „ciocârlile împletesc în triluri/ aureola crucificatului// șoaptele alunecă pe trupul tău/ ignorând ritmul bătut de ciocârlie” (*O lună lascivă*); „din când în când câte o frunză mângâie aerul/ ca un fluture jucăuș// (...)// printre țipetele coțofenelor/ adulmecii misterioase ploii/ ce îmbrățișează mesteacănul înmugurit/ lângă tâmpla ta” (*Adulmecii ploile*); „păsările amestecă anotimpuri/ în hieroglifile unui amurg/ (...)// în cântecul privighetorii pomii înfloresc / ca în paradisul unui Dumnezeu” (*Alte podoabe*); „o frumusețe smintită/ de copaci înfloriți/ săgetați de mierle// pe lângă ea/ trece un suflet în goană/ ce duce în brațe pădurea.” (*În goană*).

Problematika timpului și a trecerii lui este atinsă cu acea finețe lirică caracteristică autoarei. Timpul nu reprezintă o povară, trecerea lui fiind un fapt



asimilat al existenței umane: „timpul dansează desculț în ploaia de raze/ nepăsător de coasa lunii/ ce seceră fânețele stelelor tale” (*Desăvârșește ne: fârșitul*). Cu aceeași circumspecție este abordat spectrul sentimentelor umane. Într-o lume tot mai marcată de problemele existențiale, „bunătatea a fost evacuată”, iar lupta pentru viață pare că nu mai lasă loc sentimentului de milă, pentru că acesta „s-a refugiat printr-o ușă secretă”, iar noi suntem tot mai goi în interior, căci „adevărul a murit din nou/ a căta oară/ încercând să găsească iubirea”. În acest vacuum general nici nu este de mirare că „păcatul iertat la discreție/ rămâne pe soclul de aur”. (*Arunci căpăstrul*).

Am remarcat, pe parcursul lecturii, o anumită sfișă a confesiunii, exacerbată de feminitatea și blândețea versului. Eul poetic este diafan, aproape de neatins, uneori impersonal în destăinuirile despre scriere și mirajul ei: „coala albă răvășește poemele din inima ta/ și începi un altfel de scris// (...)// călimara tremură și o ia la fugă/ să nu apară cuvântul ce învie în fața ușii// scrisul tău devine mai negru decât bezna/ prin care scapără o aripă de înger” (*Rod orizontul*). În acest univers poetic când asumat, când depersonalizat, poeta, fulgerată de incertitudini, reușește să „planteze speranța”, să „o acopere cu viață”, iar cuvântul să devină, fie și prin plecarea lui, un mod de purificare, de izolare, vizavi de dezumanizarea tot mai profundă a omenirii. Cel mai elocvent exemplu este poemul care conferă titlul cărții *Încotro se grăbește cuvântul*: „incertitudinea derulează coșmarul/ sufocându-te// încremenești în mijlocul luminii/ nu mai pleci și nu te mai întorci de niciunde// doar strigi neauzit/ ciopliind întunericul până în vârful rădăcinilor// aici plantezi speranța/ o acoperi cu viață/ (...)// deasupra cristalizează sângele tău/ mirându-se// și nu înțelegi nicicum încotro se grăbește cuvântul/ de nu te mai convertește la religia oamenilor”.

Poezia feminină nu este caracterizată, întotdeauna, de cascade metaforice, imagini insolite, construcții lirice întortocheate, ea poate fi cu adevărat voalată și discretă, ca un parfum fin în care predomină aroma florilor târzii de toamnă, a cimbrisorului care te ridică, prin tihna unei zile de lectură, pe aripile fluturilor albaștri, ciocârlilor ori privighetorilor, într-un zbor insolit, în care cuminența cuvântului, dincolo de estetica lui delicată, este o religie a sufletului și feminității cum ne demonstrează poeta Maria Pal în volumul *Încotro se grăbește cuvântul*.

Spectacol amânat

Irina-Roxana Georgescu

Ignacio Gaspar

Nación de pájaros o desesperación de amanecer
Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Agüere, 2012

Ironie disimulată, violență care demistifică ficțiunea, așa cum se petrece în prozele scurte sau în romane, literatura lui Ignacio Gaspar este o căutare a formulelor: adesea, lirismul plonjează în narativ, iar epicul capătă scilipirile diamantine ale poeziei. Structuri fantasmagorice se împletesc firesc cu rutina veninoasă, iar cotidianul sufocă necesara acceptare a ceea ce ține de trecut, deci de subsolurile rațiunii. Născut la Charco del Pino (insulele Canare), în 1956, Ignacio Gaspar debutează în 1975 cu proza *Jelanie într-o noapte a foamei* (*Llanto de un canto en una noche de hambre*), urmată de numeroase povestiri care plutesc, asemenea lampadarelor pe cerul de vară, printre teme și personaje bizare, cartografiind locuri la granița dintre lumi. Cel mai recent roman al său, *Baile de tapados* (2017), înfățișează situații sordide ascunse de măștile carnavalului perpetuu, care e viața însăși – drum imprevizibil, plin de povești, de amânări boccacciene sau de vise donquijotești.

Volumul *Nación de pájaros o desesperación de amanecer* este o curiozitate din două puncte de vedere: pe de o parte, prin dimensiunea socială care transpare și, pe de altă parte, prin dizarmoniile lirice pe care le produce, în raport cu coordonata preponderent narativă a traseului scriitorului.

Amânarea poemului – pe care-l putem „vedea” ca un act teatral – este amânare în fața morții. Viața se consumă între răsăritul și apusul soarelui. Cât de banal, în definitiv, dacă nu am găsi în acest interval sensuri ale amânării sau ale reconcilierii contrariilor. Dar până și amânarea devine o promisiune a sfârșitului, este, *de facto*, o sentință la moarte. Amânând, ne pierdem identitatea puțin câte puțin. Cu toate acestea, Ignacio Gaspar transpune poetic „scenarii” ale căutării unor răspunsuri care să-i demonstreze că există. Pare că suntem, cu toții, versiuni de brute debusolate, post-brute într-o lume post-ironică. Ignacio Gaspar surprinde un pandeterminism al materiei stăpânite de angoase, de panica dezintegrării, de sfârșit. Și atunci regnul *Animalia* se impregnează cu iluzia prezenței, prin cuvinte care rănesc și care nu mai pot fi șterse, sedimentându-se ca petalele de magmă peste obiectele familiare, peste reperele existențiale. Poetul se abținează adesea să inventarizeze nume, ca și cum ar reînvia trecutul, ca și cum ar redresa realitatea. Se încheagă, în acest tablou al formelor-fără-nume sau al numelor-date-uitării, imagini compensatorii pentru căutarea de sine, „questa” personală fiind însă zdruncinată de necesitatea de a spune totul, de a nu lăsa nimic pe dinafară, poate din considerente etice, pentru că autorul propune o nouă morală, recâștigată după lupta cu efemerul. Procedează așa din teamă? Dintr-un soi de vinovăție rizomatică? Este cert totuși că realitatea poetică „se sparge”

Nación de pájaros
o desesperación
de amanecer



Ignacio Gaspar

în versuri de o extremă duritate, cu care suntem forțați să ne familiarizăm, ca o formă de adaptare, de „amânare” a finalului inevitabil. Disperarea devine condiția *sine qua non* a supraviețuirii într-o lume agresată din toate părțile. Disperi, deci exiști, pare să fie noul *cogito* poetic arborat de Ignacio Gaspar.

În *Otra primavera*, versurile par să fie o repetare a unui rol: „Í Esta actiz de mis ojos, se/inventó a si misma/para resistir los tiempos y/renacer constantemente y/ abrirse cada día,/como flor amarilla/en la raya de sombra y luz/de la puerta exacto de mixtura de generaciones de gente/y máscaras, tocada por el aire de las estaciones, y de los tiempos” (p. 57). Instanțele care populează lumea lui Ignacio Gaspar sunt fanteze ale destinului, dotate cu puteri divinatorii. Trecutul colapsează în acest proces al rememorării, al recompunerii pieselor de lego care se leagă, ca într-un joc al sorții, de firele prezentului supus îndoielii ori negocierii. „¿Qué fruta de olor/se revive y se desea con dolor/contradicción, hambre, posesión/y necesidad,/en noviembre o en febrero?//¿Qué sueño, qué anhelo afila/el puñal impredecible de la debilidad, el deseo, la fuerza,/el poder, la impotencia o/la traición?” (*Otra selección*, p. 82). Întrebările retorice ale poetului tenerifean traversează cerul de plumb al paginii ca niște săgeți îndreptate spre ținte mișcătoare. Departe de a atenua povara pe care conștiința lirică o resimte visceral, demascând Răul – puterea folosită abuziv, contradicțiile, foamea, binomul posesie-necesitate – poetul apelează la artefactele întâmplării, lăsându-se călăuzit de spectrele lumii contemporane. Metafora transparenței, de care se lasă uneori ghidat poetul, ca un Orfeu în lumea de „dincolo” este un joc al hazardului. Totuși, nu este lipsit de importanță că ultimul poem „La otra máscara, la misma” surprinde nesiguranța poetului, reflex al luptei continue cu diverse strategii de supraviețuire. „Masca obișnuită” („¿cual es mi máscara habitual?”) este o acceptare a caznelor, nu o depășire a lor. Suntem, în definitiv, o civilizație sisifică, iar îndrăzneala este să ni-l închipuim pe Sisif fericit. ■



Lara Monica Costa

Dincolo de Eden (2018), verni moale, acvatinta, 50 x 50 cm

100 de ani de la moartea lui George Coșbuc (1918-2018)

Ultima poezie a lui Coșbuc: *Vulturul* – o poezie profetică

Ion Buzași



George Coșbuc

După moartea fiului său Alexandru, în vara anului 1915, într-un cumplit accident de automobil, Coșbuc publică puțin, trundind mai ales asupra tălmăcirii *Divinei Comedii*, epopeea marelui poet florentin care-i va încununa opera de traducător.

Din anul 1918 se cunoaște o singură poezie, *Vulturul* – publicată în revista *Scena*, An. II., 1918, nr. 56. Despre geneza acestei poezii avem două mărturii contemporane: I. Peltz: „În ianuarie 1918, într-o seară încețoșată l-am găsit pe Coșbuc scriind. M-am retras, rugându-l să mă ierte că l-am stingherit. – Am terminat. Stai frumușel, m-a liniștit poetul. Vremurile acestea m-au stârnit... Coșbuc scrisese un poem care l-a și publicat în revista *Scena*. Tot în acea perioadă, scriitorul Carol Ardeleanu își amintește de o convorbire cu poetul *Firelor de tort* care îi spunea că „Unirea se va face neapărat, impusă ca o necesitate organică a poporului nostru.”

Vulturul

de George Coșbuc

Venind de departe cu zborul întins
S-oprise deasupra Ceahlăului nins,
Ș-apoi din rotiri tot mai strâmte-n cuprins
Căzu, ca să prindă vro pradă,
Cum uneori parcă vezi fulgerul stins
Pe când nici nu-ncepe să cadă.

Eu nu știu fui vesel ori trist în acel
Ocol ce-l făcui împreună cu el,
Că-ntâi îmi păruse că-i vis și mă-nșel
Dar bine venitu-mi-a-n minte
Vulturul văzut în rotire la fel
Cu ani de viață-nainte.

Un pisc singuratic al muntelui plin
De colțuri de stâncă, cu zborul său lin
Acela-l rotea prin văzduhul senin
În sute de cercuri egale,
Și-n fiecă zi și tot timpul vecin
Umbririlor nopții din vale.

Păstorii spuneau că păzește pe-ai lui,
Că-n rece cuib scoate părechea sa pui
Și hrană-i ducea ori pe-aceea ce nu-i
La staul pe-amurg, din mioare,
Ori cerbi sugători ce se culcă sătui
Sub brazii ce-acopăr izvoare.

Și parc-aș vorbi ca de lucruri de ieri,
Ce drag îmi era nesătulei vederi!
Când singur în largul înaltei tăceri
Brăzda cu rotirea sa golul;
Și-uimit cum de-a lungul atătora seri
Eu stam urmărindu-i ocolul.

Dar groaznic venit-a într-o zi, din apus
O noapte cu-atâta-ntunerice-a pus
În minte-ne stavile puținții de-adus
Aminte ce-i timpul și locul,
Și-urlet în cumplita cădere de sus
De-a valma și apa și focul.

Ci-ncet se făcu și-o lumină ca-n zori,
Iar ziua, ce prinsă de-ai spaimei fiori
S-ascunse pitită-ntre ceruri și nori,
Se-ntoarse, și soare fu iar,
Și-apusu-i stârnit-a minuni de culori,
Cum nu mai fu-n lume vro seară!

Iar sufletu-n noi ce și-acum tremura,
De farmec cuprins, ca pierdut se mira!
Dar unde-o fi piscul? Căci nu mai era
Și-n locul lui - gol și lumină -
Vulturul, el însă și-acu-nconjura
O stâncă trăsniță-n ruină.

Deodată cu țipăt se-ntoarse napoi
Ca unul ce-și schimbă gândirea, și-apoi
Spre văi, și departe, cu zborul greoi
Încet ni se stinse vederii.
De-atunci nu-l văzură nici alții, nici noi
Rotind în luminile serii.

Poezia aceasta trebuie pusă în relație de opoziție cu oda *Zece Mai* (scrisă în 1909), închinată regelui Carol I. Și aici personajul principal este un „Vultur venit din munte”, un mesager care-i întreabă rând pe rând pe români dacă vor un prinț viteaz și tânăr, dacă vor libertate și neatârănare, dacă vor ca România să devină regat. Ultima strofă sintetizează aceste împliniri; „Zece Mai ne-a fi de-a pururi/ Sfântă zi, căci ea ne-a dat/ Domn puternic țării noastre./ Libertate și Regat”. Dacă în această odă vulturul este un mesager, în poezia omonimă, un pastel, vulturul capătă valoare de simbol. În *Dicționarul de simboluri*, vulturul simbolizează regalitatea și tendința spre înălțimi. El se oprește deasupra „Ceahlăului nins”, munte evocat și în pastelul *Vara*, pe un pisc singuratic. Poetul urmărește încântat zborul vulturului care este stăpânul văzduhului și păzitorul plaiurilor românești și se așează pe înălțimile piscului de munte. Peste aceste plaiuri veni „o noapte cu-atâta întunerice-a pus/ În minte-ne stavili puținții de-adus/ Aminte ce-i timpul și locul/ Și-urlet în cumplita cădere de sus/ De-a valma și apa și focul.” După ce această urgie a naturii conținește, vulturul se ivește din nou; din nou se abat furtuni și fulgere asupra piscului care-și pierde măreția și dispăre. După încă o rotire a stâncii „trăsnițe-n ruină” este parcă hotărât să revină, dar „ca unul ce-și schimbă gândirea”, vulturul se depărtează și dispăre: „Iar sufletu-n noi ce și acum tremura,/ De farmec cuprins, ca pierdut se mira!/ Dar unde-o fi piscul/ Căci nu mai era/ Și-n locul lui - gol și lumină -/ Vulturul, el însă și-acu-nconjura/ O stâncă trăsniță-n ruină./ Deodată cu țipăt

se-ntoarse napoi,/ Ca unul ce-și schimbă gândirea, și-apoi/ Spre văi, și departe, cu zborul greoi/ Încet ni se stinse vederii./ De-atunci nu-l văzură nici alții, nici noi/ Rotind în luminile serii.”/

Poezia a fost publicată o singură dată în revista menționată; vulturul este o alegorie simbol a poetului care mai puțin de peste trei luni a trecut la cele veșnice, adică „ni se stinse vederii/ De-atunci nu-l văzură nici alții, nici noi,/ Rotind în luminile serii”. Imaginea țării, sfârtecată de agresorii războinici, cu toate alternanțele: lumină/ întunerice-apariția/dispariția vulturului ca simbol al libertății, este dominant tristă și accentuată de finalul poeziei.

Dar poetul care a fost „suflet în sufletul neamului” are o mai explicită viziune a împlinirii aspirației de unitate națională. Într-o poezie intitulată *Spadă și corăbii*, pe care n-o vom găsi în edițiile din a doua jumătate a secolului XX și nici în cele mai recente, dar pe care o citează „in extenso” Octavian Goga în discursul de recepție la Academia Română din 30 mai 1920. Poezia este dedicată Alteței Sale Principelui Carol „pe vremea când era mic copil”, Coșbuc îl vedea jucându-se în grădina Castelului Peleş. Poezia este o odă închinată celui care, acum copil, va ajunge la vârsta bărbăției și va împlini idealul atât de mult dorit al unității naționale. Această poezie a lui Coșbuc a plăcut atât de mult lui Goga, pentru că, dacă n-am ști autorul, am fi tentați s-o atribuim poetului *Cântecelor fără țară*. Ca și la Goga, compozițional, poezia cuprinde două părți: prima parte imaginea unui „neam bătut de Dumnezeu”. Dar ca profetii *Vechiului Testament*, Coșbuc nu rămâne la această imagine întunecată, „el vede sfârșitul luminos de epopee” și cu „glas de prooroc despică taina vremurilor”. Ca mai târziu, Goga, poetul visează „voinicul/ Ursit să scape fata de-mpărat/ Cum Făt Frumos a fost ursit s-o scape./ El iar o să ridice-un neam furat/ De-ai săi dușmani, și aproape aruncat/ Sub bulgării-nspăimântătoarei sape/ Veni-va el, și peste munți și ape/ Semeț va stăpâni în vest și-n est; / În inimă-mi o știu, o știu eu bine!” În ultimul vers, viziunea unității naționale este întărită prin repetiția verbelor la viitor, într-un contrast de aspecte verbale: pozitiv/negativ: „Și va veni și-un timp dorit,/ Când cele-nguste-și vor mări cuprinsul/ Când cele ce au fost jos vor fi într-adin-sul/ Și nu ne va-ngrădi-n puteri învinsul/ Șirag de munți”.

Și Goga încheia referindu-se la sfârșitul lui Coșbuc și la unirea visată de poet: „Minunea visului s-a împlinit. Coșbuc însă și-a profetii și prăbușirea lui. El n-a mai fost să cânte izbânda, balada cea din urmă.”

Radu Teculescu: o recuperare pentru literatura română a „generației pierdute”

Adrian Lesenciuc

Prin pierderea, în anii tulburi de la jumătatea secolului XX, a doi poeți care au confirmat pe plan național: Aurel Marin și Radu Teculescu, dar și prin plecarea lui Ștefan Baciu la antipozi, Brașovul a ratat șansa uriașă de afirmare în literatura română a acelor ani. Iar dacă Ștefan Baciu a fost redescoperit și promovat după 1989, ceilalți doi poeți, într-o curioasă confluență tematică și stilistică, au rămas în uitare, în ciuda notelor și comentariilor mai cunoscuților contemporani, G. Călinescu, Șerban Cioculescu sau Adrian Marino. Publicarea unei antologii a primei etape a creației lui Radu Teculescu, incluzând volumul de debut *Sixto Escobar* (1945) și poemele din dosarele intitulate *Noul Robinson*, *După Decembrie*, *Polul Vest* și *Vulturul Palid*, constituie cu siguranță evenimentul literar al anului 2018 în Brașov¹.

Provenind din renumita familie de intelectuali transilvăneni care i-a dat, printre alții, pe primul episcop al Armatei Române, Justinian Teculescu, Radu s-a născut în 2 iulie 1924 la Alba Iulia. S-a înscris la Facultatea de Drept a Universității din București și a debutat cu poezii în 1939 la *Universul literar*. Ulterior a început să publice și recenzii la *Revista Fundațiilor Regale*. Radu Teculescu s-a format, însă, sub amprenta încă neînchegatului nucleu al Cercului de la Sibiu, cu care a colaborat în redacția publicației *Fapta*, unde a înființat cenaclul *Pagina a II-a* împreună cu Dimitrie Stelaru, Ben Corlaci, Constant Tonegaru și Ioanichie Olteanu. A fost închis pentru implicații naționaliste și s-a îmbolnăvit de plămâni. S-a căsătorit cu Sidonia Drapaca, profesoară de limba rusă, cu care a avut un fiu, Roger-Tudor. A început să traducă împreună cu Sidonia din Maiakovski și Cehov dar, în ciuda proiectelor comune, profesionale și de viață, s-a despărțit de ea (pentru a-l feri pe Tudor de tuberculoză) și a plecat în 1945 la Brașov să se trateze la Sanatoriul doctorului Opreșescu. Cele șase luni de spitalizare l-au readus în fața paginii de hârtie, unde a scris preocupat de sentimentul morții poemele din dosarul *Noul Robinson*, pe care i le-a dedicat Sidonie². Între timp i-a apărut la Editura ProPace volumul *Sixto Escobar*, singurul publicat antum, finalizat în manuscris în ianuarie 1945.

La Brașov începe colaborarea cu *Drum nou*, dar se reinternează la același sanatoriu, unde scrie, măcinat de gândul Marii Plecări, poemele din dosarul *Vulturul palid*. Aparent se adaptează la noile condiții politice, dar, în realitate, rămâne un elegiac și reacționează ca un întârziat în veac și un grăbit în viață. În 25 martie 1949 participă la Congresul Scriitorilor, așadar reprezintă Brașovul, alături de Ion Sassu-Ducșoara, la înființarea Uniunii Scriitorilor din România și, implicit, la înființarea filialei Brașov. Este numit secretar (salariat) al filialei Brașov a U.S.R. și primește locuință. Se bucură de o ultimă apariție antumă, traducerea *Livezii cu vișini* la Cartea Rusă, dar începe să plătească pentru „vina de a fi fost format în cultura burgheză”³. Primele reacții apăruseră

după publicarea volumului *Sixto Escobar*, în februarie 1947, când Ovid S. Crohmălniceanu găsea în textele lui Radu Teculescu refuzul de participare la viața epocii și refugiul burghez în călătoriile imaginate. Din fericire, o replică importantă la articolul lui Crohmălniceanu din *Contemporanul* i-a aparținut lui Adrian Marino, care nu a citit poezia în cheia ideologică a vremii și, prin urmare, a pus în valoare „aspirația profundă, organică” a lui Radu Teculescu în decorurile simboliste ale creației sale, nu în decorul unei societăți alunecate spre comunism:

„Două sunt motivele care obsedează pe poet, convertibile în ultimă analiză într-o singură notă centrală: aspirația melancolică spre visare, propulsoare a unui violent sentiment de evaziune. A-l suspecta de poză livrescă (Edgar Poe este des citat), după cum am văzut, este fără sens. Dimpotrivă, toate indiciile vorbesc în direcția unei certe sensibilități crepusculare, a unei aspirații organice spre visarea calmă⁴”

Au urmat alte reacții la adresa lui Radu Teculescu din partea redacțiilor unor publicații, în special de la *Viața Românească*, care îl considerau pe poetul brașovean a fi „decadent și prea liric”, refuzând astfel orice posibilități de colaborare.

Poetul se stinge în 27 ianuarie 1953, iar ultimul poem trimis antum, *Drum*, îi apare o lună mai târziu în *Almanahul literar* la Cluj (viitoarea revistă *Steaua*), acolo unde Ioanichie Olteanu îl îmbrășă să se retragă.

Revenind la volumul *Poeme*, cuprinzând textele din *Sixto Escobar* și din celelalte patru dosare nepublicate, criticul și universitarul clujean Ion Pop rezuma în prefața lucrării:

„Cum se poate vedea, cele cinci volume de poezii scrise de Radu Teculescu au apucat să construiască foarte devreme un mic univers care, dacă nu e numai al său, ci se împărtășește și din multiple ecouri de lectură, a reușit, totuși, să-și găsească, cu ezitări, ocoluri, reveniri, un timbru ce poate fi recunoscut într-un cor de voci lirice contemporane relativ armonizate. A mers alături, în prea scurta viață, de poeți cu care se încheia o epocă – a lirismului generos și a reveriilor simțite oarecum ca fiind în opoziție cu „realitatea aspră la îmbrățișare”, cum zicea Rimbaud –, a cărei atmosferă și ale cărei muzici au încercat să le prelungească în ora deloc prielnică unor astfel de idealuri. Poate mai mult decât toți aceștia, poetul brașovean a rămas ancorat în convenția acelor reverii în parte „datate”, pe care a reușit, însă, adesea să le pună în ecuație cu lumea pornită pe calea alienării, a rupturii de natură, purtând încă stigmatul traumelor provocate de un măcel abia încheiat, cu urmări greu de prevăzut.”

Așadar, Radu Teculescu a propus, în culorile unui simbolism întârziat, sub influența livrescă a unor E. A. Poe, Ch. Baudelaire sau P. Verlaine, o poezie a căutărilor în călătoria spre țărături nedescoperite. Prieten cu Atlasul și având conștiința Marii Plecări, Radu Teculescu a ridicat ancora

din primul vers al primului său ciclu anunțând: „Prietenii, toate cărările duc într-acolo...” și a propus o poezie a „explorării pe meridianele visului” (Ș. Cioculescu), pe stranii itinerarii din Pacific, peste care se varsă iluzia codrilor brașoveni, sub un galben explicit al toamnei șuierătoare și sub un albastru sugerat al mareelor.

Radu Teculescu se relevă și în ipostaza de nou Robinson, pe o insulă neinclusă în atlase, în așteptare. Nu întâmplător, *După Decembrie* rezumă călătoria și acostarea în cele două cicluri, în insulele de versuri din pagini, luând forma unui *Arhipelag al căutărilor* și a unui *Arhipelag al împlinirilor*. De aici se întrezărește orizontul noii plecări: „În aerul acesta cu gust coclit de aprilie/ Cu sufletul înăbușit al metalelor,/ Va veni desigur cel ce mi va spune: «Hai, Teculescule!/ Barca e trasă la mal, ora-i prielnică!». Sub lumina călăuzitoare a constelațiilor clasice, cerul viitor al noii călătorii ar fi putut aprinde luminătoarele arhipelaguri de poeme: „Herghelie de stele – alungată/ Spre cer viitor,/ Astfel aste poeme/ Nemăsuratului mâine”. Să sperăm că aceste poeme din antologia pe care ne-o oferă fiul său, Tudor Teculescu, descoperite târziu pe cerul literaturii române, vor lumina spre a reface cărările pierdute de Radu Teculescu prin codrii și pe străzile Brașovului, sub ademenitoare chemare a zeului Pan.

Note

1 Radu Teculescu. (2018). *Poeme*. Ediție concepută și îngrijită de Tudor Teculescu. Prefață de Ion Pop. București: Ars Docendi.

2 Grigore Cojan, autor al cunoscutei lucrări *Amintiri cu scriitori brașoveni*, 2 vol., publicate în 2002 la Editura „Dealul Melcilor” din Brașov, afirma că în prima perioadă de spitalizare Teculescu scrisese *Vulturul alb (palid)*. După descoperirea dosarelor cu versuri și publicarea lor în volumul *Poeme* a devenit cert faptul că *Vulturul palid* a fost scris între 24 octombrie 1946 – 8 aprilie 1947 în Sanatoriul T.B.C. din Brașov (cea de-a doua internare a poetului). Acele „40 de file de caiet cu poeme” nu sunt altele decât cele din volumul *Noul Robinson*, dedicat soției de care abia se despărțise.

3 Grigore Cojan, *op. cit.*, vol.II, p.42.

4 *Cronica*, semnată de Adrian Marino, a fost publicată în *Națiunea*, vineri, 30 mai 1947, parvenită prin intermediul lui Tudor Teculescu, fiul poetului, a fost republicată în paginile revistei literare *Libris*, nr. 3/2017.



Lara Monica Costa *Memorii* (2015), calcografie, Ø 32 cm

Remember

Romulus Todoran (1918-1993)

Ion Taloș

Singurul profesor cu care am avut cursuri în fiecare an de facultate (1953-1957) a fost Romulus Todoran (1918-1993): în primul, introducere în lingvistică, în al doilea, dialectologie română, în al treilea, gramatică istorică, iar în al patrulea, lingvistică generală. Am avut astfel prilejul de a cunoaște un model de profesor universitar, care stăpânea toate domeniile mari ale lingvisticii și care, prin ținuta, conștiinciozitatea și seriozitatea cu care își îndeplinea obligațiile didactice, aducea ceva din atmosfera de la Muzeul Limbii Române. Se bucura de mare apreciere din partea profesorului Ion Breazu și a altora, era admirat și totodată temut de studenți. Pe cât era de politicos, chiar delicat, pe atât era de exigent la examene. Consemna răspunsurile studenților și le analiza în detaliu, la sfârșit, arătând ce a fost pozitiv, ce a fost eronat, și ce le-a lipsit, după care își comunica aprecierea prin calificativul suficient/bine/foarte bine sau: îmi pare rău, răspunsul nu poate fi calificat decât cu insuficient. N-am auzit, totuși, student care să fi considerat că a fost nedreptățit, nici dacă a fost calificați cu *insuficient*. Todoran era corectitudinea întruchipată.

În volumul lui de eseuri, Vistian Goia îl descrie foarte exact: „Înalt, subțire și drept, precum un sportiv de performanță, își ridică pălăria c-un cot deasupra capului, pentru a saluta pe cea mai amărată studentă întâlnită în cale” (*Nu trecem singuri prin lume*, 2015, p. 47). Părea distant, dar era accesibil celor care îi meritau încrederea. Majoritatea profesorilor și cercetătorilor actuali din domeniul filologiei clujene i-au fost elevi: Mircea Borcilă,

Ion Mării, Mircea Popa sunt doar trei dintre cei care ar merita să fie menționați.

Romulus Todoran era corect nu numai la examene; își arăta opinia în orice împrejurare, chiar și cu riscul de a suporta consecințe nedorite. Exemplific cu două împrejurări. Prima: prin 1962/1963 a avut loc un concurs pentru ocuparea postului de cercetător la colectivul Mușlea al Institutului de Lingvistică din Cluj. După câte îmi amintesc, președinte era E. Petrovici, R. Todoran și I. Pervain erau membri, iar eu eu eram secretarul comisiei de concurs. S-au prezentat doi candidați foarte diferiți: pe unul îl recomandau trei doctorate și excelente publicații de specialitate, pe când celălalt era un necunoscut, autor al unui manuscris prin care dorea să combată Sfânta Scriptură cu ajutorul credințelor populare (?). Acesta din urmă se bucura însă de protecția unuia dintre membrii comisiei. La analiza răspunsurilor oferite de candidați, Todoran s-a pronunțat ferm în favoarea celui dintâi (care fusese și persecutat politic), spunând: „tovarășul... a fost umilit să participe la un concurs alături de...” Așadar, nu numai că n-a acceptat dorința evidentă a unui coleg de generație și de facultate, dar s-a revoltat că cineva poate să susțină, din motive cu totul personale, un candidat fără merite și fără perspective. Cu Todoran nu erau posibile aranjamente de genul: *o mână spală pe cealaltă și amândouă fața*. În paranteză fie zis, decidenții Filialei n-au acceptat numirea celui propus de comisie, factorul politic având prioritate.

A doua împrejurare: Todoran a refuzat să facă

parte, alături de B. Cazacu și I. Pervain, dintr-o comisie de concurs pentru promovarea lui Dumitru Pop, motivându-și refuzul prin sintagma „nu sunt de specialitate”, dar – scrie Pop – „Todoran n-a refuzat să facă parte dintr-o comisie pentru promovarea lui I. Taloș”. Cu alte cuvinte, Todoran ar fi fost omul dublei măsurii, inconsecvent în aplicarea propriilor principii. Eroare. Todoran avea probabil obiecții cu privire la activitatea lui D. Pop, pe care, ca membru în comisie, ar fi fost nevoit să le prezinte. El s-a sustras acestei neplăcute situații și a deschis calea pentru înlocuirea lui în comisie, ceea ce era în favoarea candidatului. Pop se autovictimizează, când scrie cele de mai sus; el nu putea concepe ca cineva să refuze participarea la comisia de promovare a lui (*Martor atent și modest părtaș la istorie*. Cluj-Napoca: Toderco 2005). Todoran a rămas însă fidel convingerilor proprii, conștient de riscurile pe care și le asumă, riscuri care au fost dezvăluite, după moartea lui, de către însuși D. Pop.

R. Todoran nu accepta cadouri de niciun fel de la studenți ori aparținători. Era de o cinste exemplară - Ovidiu Birlea îl considera „paraintransigent, ca piatra din Trăscău” (v. Ovidiu Birlea - Ion Taloș: *Corespondență 1963-1977*. Ediție îngrijită de Andreea Buzaș. Alba Iulia: Augustin Bena 2017, p. 105). Odată, cineva a considerat, totuși, că trebuie să-i trimită un pachet, în semn de mulțumire pentru felul în care l-a calificat. Pachetul a fost primit de îngrijitoare în absența destinatarului. Au urmat însă zile întregi de supărare și de frământări în casa Todoran, până când profesorul a găsit soluția: el a stabilit cu generozitate valoarea pachetului și a trimis-o expeditorului, prin poștă. Câți profesori, medici etc. din România ar fi procedat în acest fel?

În 1953, Romulus Todoran avea grad de lector. Ca fiu de preot nu putea spera mai mult în acei ani. Își desfășura însă activitatea cu o conștiinciozitate ieșită din comun: nu întârzia un minut la cursuri și își oprea expunerea odată cu sunetul clopoțelului, ceea ce l-a expus unor ironii răuvoitoare. Prin 1956, cred, a fost avansat la grad de conferențiar, avansare cu totul meritată, prin care rectorul C. Daicovici și-a câștigat meritul de a fi trecut peste *originea socială nesănătoasă* a candidatului.

Când am absolvit facultatea, singurul coleg căruia i se propusese un post în Cluj a fost Alexandru Cristureanu, ca cercetător-sjutor la Institutul de Lingvistică. Ceilalți absolvenți urmau să fie repartizați în învățământul secundar, dar niciunul în Cluj. În săptămâna dintre examenul de stat și repartizarea absolvenților, într-o după amiază, aflându-mă la biblioteca facultății, am fost căutat ce conferențiarul R. Todoran, care m-a invitat în biroul său și mi-a spus următoarele: „dl. Ion Mușlea are un post de cercetător-ajutor la Arhiva de Folclor, pentru care te-am propus pe dumneata. Măine la ora 12 te va căuta dl. Mușlea, tot la biblioteca facultății; vrea să te cunoască și să decidă dacă te acceptă.”

Am descris cu alt prilej întâlnirea mea memorabilă cu Ion Mușlea, care m-a acceptat și a stabilit că voi fi încadrat la data de 1 iulie, câteva zile înainte de a fi avut loc repartizarea propriu-zisă a seriei mele. Am aflat cu vremea că Ion Mușlea îl aprecia foarte mult pe Romulus Todoran încă din perioada refugiului la Sibiu al Universității clujene. Era probabil filologul clujean cu cel mai mare prestigiu în fața lui Mușlea. Îi cerea deseori sfatul la alcătuirea glosarelor ori la transcrierea textelor folclorice, dar și în chestiuni de relații interumane.



Lara Monica Costa

Echilibru, ciclul II (2013), verni moale, acvaforțe, ac rece, 40 x 50 cm



Lara Monica Costa

Ciclul nefârșit al existenței (2013), verni moale, acvaforte, acvatinta, ac rece, 40 x 50 cm

Legăturile mele cu Romulus Todoran n-au fost foarte strânse până în anul 1963, când mi-am luat curajul de a-l chema să mă cunune și a acceptat. De atunci, relațiile dintre cele două familii au evoluat favorabil, culminând cu vizite reciproce și cu scurte sau mai lungi călătorii comune, una chiar în Germania Federală.

Prin urmare pot spune că l-am cunoscut și înțeles pe Romulus Todoran mai bine decât mulți. Omul care părea distant și rece era atent, prevenitor, dornic de a face bine – câte exemple n-aș putea oferi! –, dar în același timp era exigent, chiar sever, cu sine și cu cei din jur. Nu accepta compromisuri și nu jignea pe nimeni. Era un om de o politete rar întâlnită, sobru, nevorbăreț, dar cuvântul rostit de el era îndelung gândit și fără greș.

Prin activitatea științifică desfășurată, R. Todoran s-a situat între cei mai de seamă filologi ai generației lui, atât în cercetarea limbii, cât și în aceea a folclorului. Colegii filologi au scris despre opera lui din domeniul lingvisticii. Eu mă opresc asupra celei de cercetare și editare a folclorului

românesc. Sugeram mai sus că Todoran a aparținut școlii Pușcariu, care includea în preocupările ei atât cercetarea fenomenelor de limbă, cât și a celor de folclor. În domeniul folclorului a debutat în 1945 cu studiul *Poezii populare într-un manuscris ardelean din 1831* (Anuarul Arhivei de Folklor, VII, 131-139), remarcabil nu numai prin descoperirea importantului manuscris, ci și prin ceea ce selectează din textele lui: Todoran alege variantele baladelor *Toma Alimoș* și *Brumarul Mare*, acestea numărându-se printre cele dintâi atestări la noi; el selectează, de asemenea, câteva cântece lirice, dintre care unele au variante în antologia de lirică populară alcătuită de L. Blaga.

Corolarul activității lui în domeniul editării folclorului îl reprezintă editarea operei lui Alexiu Viciu, din care a apărut până acum volumul *Flori de câmp. Doine, strigături, bocete, balade* (Cluj-Napoca: Dacia 1976). Todoran primise de la fiul lui Alexiu Viciu, Quintiliu, manuscrisul colecției, a cărei tipărire eșuase în 1913. M-a întrebat dacă aș dori să colaborăm la editarea aceluși manuscris.

Era o nesperată onoare și am acceptat cu bucurie. Ne întâlneam seara în biroul dânsului de la Facultate și lucram două-trei ore, dar, ca în cazul oricărei lucrări colective, elaborarea ei a fost deseori întreruptă, deoarece ba unul, ba celălalt avea sarcini urgente în altă parte. Pentru amândoi, ediția Viciu era, cum se spunea atunci, o lucrare înafara planului. Și nici editurile nu se grăbeau să publice colecții de asemenea dimensiuni. Ritmul lent în care progresa lucrarea a fost ironizat de Ovidiu Birlea, care, în scrisorile pe care mi le-a adresat în acea perioadă, vorbea de „metoda Todoran-Taloș”. A ieșit însă o ediție apreciată de însuși exigentul Ovidiu Birlea (*Op. cit.*, p. 247-250).

Am pregătit totodată reeditarea celorlalte lucrări ale lui Viciu: textele lirice publicate în *Convorbiri Literare* (1888-1889), colindele, tipărite în 1914, studiile și articolele de folclor ale cunoscutului profesor de la Blaj din perioada 1887-1944. Doream să oferim astfel o ediție completă a operei unuia dintre cei mai reprezentativi folcloriști ai Transilvaniei. Împrejurări neprevăzute au împiedicat editarea volumului atunci, dar și după 1989, iar în prezent lucrarea se află în faza de actualizare a informației, respectiv de cercetare a variantelor din colecții similare din Ardeal. Sper ca și acest volum să vadă lumina tiparului în viitorul apropiat.

Romulus Todoran a realizat și o importantă colecție de folclor, publicată sub titlul *Graiul din Vâlcele, raionul Turda* (în *Materiale și cercetări dialectale*, I, 1960, 29-126). Ea conține 136 de texte, majoritatea fiind hori - unele cu variante în antologia Blaga - și strigături, după care urmează baladele, bocetele, colinzile, descântecelile și legendele referitoare la strigoi. Colecția Todoran a fost realizată în anii 1941 și 1944, de la șapte informatori de diverse vârste și cu grad diferit de instruire școlară. Ea a respectat exigențele școlii Densusianu și Mușlea, devenind o frumoasă monografie a graiului și folclorului din Vâlcele, sat în care Todoran sen. a lucrat mai mulți ani ca preot-învățător. Ea e deosebit de valoroasă și utilă atât lingviștilor, cât și folcloriștilor.

Prezentul articol dorește să fie prinosul de recunoștință adus omului, profesorului și cercetătorului exemplar, care a fost Romulus Todoran, la împlinirea unui secol de la nașterea lui.

■



Lara Monica Costa

Transmutare (2018), verni moale, 19,5 x 50 cm

Geo Vasile

Unicorn

Pletele ei luminoase, petale de floarea soarelui, unde fotonice pictate parcă de Veronese, îi dădeau un aer de unicorn țesălat pentru o paradă într-un manej din *Vanity Fair*... Nu se știe dacă-și vânduse aureola pe te miri ce, fiind sfântă băutoare de absint, cu siguranță însă era pricepută grație sângelui primit și vărsat pe altarul vrăjitoriilor artei, ale propriului demon...

Scenariu

Posibile sfârșituri păreau niște pietre îndelung șlefuite de rafale de vânt și ploii acide, mai întâi fusese ruina și orașul încă nu exista deși spectacolul cu măști euroatlantice avea loc chiar în sala din centru sub același soare iernatic eroul a găsit, în fine, după ce răpusese șarpele, sfinxul, haosul, sărăcia, ușa pe care o căutase, cea spre altă lume: libertatea celui disperat...

Inna Angèlica

Semăna cu acele femei alcoolice din romanele lui Georges Bataille care se prăbușesc pe nepusă masa, cu mamele ignobile care vorbesc pe mobil împingând căruciorul copilului Isus, vomită pe covoarele zburătoare ale marilor hoteluri spre planeta Venus, alias Hesperos... Basoreliefurile trupului ei aveau o senzualitate aproape pornografică, ușoara lor unduire, comuniunea & frecarea coapselor îi asigurau echilibrul în mers, mai ales când se droga... prietenele o invidiau convinse că era un fel de masturbare discretă...

Carnea ei părea plămădită din lutul primelor zile ale Facerii...

Seducție

Rădăcinile Innei se regăseau într-un baroc oleacă sinistru, și totodată emoționant, grație familiarității ei încă din copilărie cu fauna orfelinelor și a barurilor de noapte... Așa se face că va fi inițiată de un englez în taina amorului și opiumului într-un fel de conac tip Poe, ceea ce corespunde într-un total canoanelor tale de artă vizuală prin încărcătura mefitică a episoadelor, altfel spus fetidă sau sordidă, cuvintele fiind pentru tine un pur exercițiu de seducție...

Sub masca moralității, a abandonului rousseauist, cucerești

cititorul ca pe o pradă ce s-a lăsat mințit de impecabilul tău joc de-a adevărul, căci „adevărul spus cu intenția de a răni e mai rău decât orice minciună (...)”

După 20 de ani

Partea ta obscură mijlocea între percepție și iubita ce ți se arăta după mai bine de 20 de ani... Parcă recunoștea în ea vocea unei vechi prietene întoarse din morți, a unei rude poate, întoarse să te bântuie, cam ca acea ființă invizibilă care se hrănește cu viața oamenilor, născocită de Maupassant înainte să alunece în demență... botezată de el *Horla*.

Cheia Sol

Avea un aer pierdut, o mină pierdută cum recomandă sintaxa modernă... ținea în mâini o *gauloise* fără filtru, iar pe încheietură i se vedea cheia *sol* a partiturii *No future*,

Doar solitudine & bravură, până și coapsele ei una peste alta, goale pe sub rochia de mătase albă sanctifica adolescența care fuge de-acasă să-nfrunte toate furtunile & intemperanțele precum Justine, Sfântul Ioan Botezătorul, Maria Egipteanca sub palmierul ei aurit...

Ca să rămâi frumoasă, trebuie să mori tânără și preferabil în urma unei supradoze...

No future



Lara Monica Costa *Eva* (2018), calcografie, 25 x 21 cm



Geo Vasile

Scufundare

Atunci căpcăunul i-a spus victimei ce-l sedusese precum Lolita pe Humbert chiar înainte ca taxiul să traverseze Dora pe Ponte della Concordia: ai ceva de rudă, de menajeră, de scorpie, de lăuză, de vrăjitoare, de nimfă..

Am trăit un fel de scufundare a ființei în ființă pe care doar arta o îngăduie când se indeamnă să ia viața de soție...

Aruncare de zaruri

Ai dovedit că ești cel mai rodnic pat germinativ al iluziei, țintă predilectă-a săgeților: focuri de sărbătoare-n pustiu, viața ta: cantonament provizoriu, cenușă și salcâm înflorit, o aruncare de zaruri peste groapa hazardului.

Cu tine însuți

Fructul acela șovăielnic ce-ți este inima nu trebuie să se usuce precum floarea-soarelui sub vipie: ferește-o fără să tragă nădejde căci iubirea-i o veste ce mai curând sau mai târziu sosește. Dar mai întâi și totdeauna e singurătatea. și tu ești cel singur, singur cu păcatul tău originar, - cu tine însuți -. Poate pe la orele cinci ale serii îți bate la ușă iubirea și totul explodează și ceva ca o lumină se aprinde în trup, și devii un altul, aur clocotit, mai ales atunci, ai grijă să nu uiți, când iubirea te împresoară și arzi, că mai întâi și totdeauna e singurătatea.

ochiul care-a văzut

Zei mici, zei de carton,
ne străjuiesc ziua.
Se mută în noi, fărâme
în rugăciunea din zori
în care-ncap doar
jumătăți de gânduri.

Plăti-vom talantul
șlefuitorului de vorbe
ce ști-va ziua s-o transforme-n
sărbătoare, reinvățând jertfa
și îndoiala va fi doar o
rămășiță-a Cinei uitată
de tainicii meseni.

Ar fi trebuit să știm că-n
spatele ușii a stat ochiul
care-a văzut.

Cântecul zilei e recviemul
mereu născându-se din curgerea
unui timp răstignit.

nu mă-ntreba

Cândva am trecut prin poarta aceea,
argintie, cum urma de melc –
dansatoare pe sârmă ce drumu-napoi
nu-l mai știe.

Învățam parcă mersul prin timp.

Pasu-mi nesigur devine frate
cu spaima căderii în gol, cu
zborul ce-și teme aripa.

Nu mă-ntreba dacă era
balansul meu printre cuvinte
sau teama de-a nu mai ajunge
la capăt de drum.

ogorul cu vise

Depărtările, tot mai incerte...

Caii pasc câmpia cu lună,
copiii mai visează încă frumos,
vâltorile-s pline cu cergile roșii,
se-nvârt pe vârfuri de case
cocoșii de tablă,
mirosul merelor coapte sufocă grădina
și tu nu mai știi culorile toamnei.
Eu am luat o sămânță din
rodul grădinii să o semăn în
ogorul cu vise.

Astăzi ne pierdem, anonimi,
pe străzile urbei, departe de
raiul pierdut.
Străine tentații ne-ademenesc în
uitarea bătrânelor porunci.

Crucile de pe vârf de biserici
se-nalță deasupra grelelor cețuri,
(poate pe ele le mai vede, din cer,
Dumnezeu.)

În buzunare, dimineți muiate-n
miresme ce le credeam pierdute.

Clipa-n colțul ochiului atârnă
ca o curgere de ape.
Sămânța cea bună-ncolți-va mereu!

tăceri îngropate-n cuvinte

Ziua își lepăda lumina
ca pe o haină inutilă.
Mă pregătesc să exist dincolo
de picurarea smolită a orelor.

Prin fereastra deschisă respiram
odată cu aerul nopții tăceri
îngropate-n cuvinte.
Îmi trăiam viața în
bucăți de noapte.

Priveam cerul ca pe un abis,
urmărindu-mi risipirea.
Mă revărsam în curgere străină,
râu ce nu e niciodată fluviu,
tânjind după țărmlul unui
timp cunoscut.

Sufletu-mi prindea contur,
învățându-mi visele
să-mi doarmă neliniștea,
învățându-mă să visez
dincolo de trezie.

îngerul ce m-a-nsoțit ...

În oglinzile Tale, Doamne,
sunt doar umbră fără chip?
Îngerul ce m-a-nsoțit
pierdutu-și-a
podoaba penelor de aur?
Cine-a zăcut peste poate
între vecii fără bătaie
de ceasuri?

Căzut-am pe pământ
cu fața-ntoarsă către vis?
Zdrelitele pietre din vechiul
urcuș îmi sângeră pașii-ncercării –
răzvrătită osândă sub semnul
bătăii de aripi.

Atât de joasă înălțarea-mi
încât din margini
nu îmi pot ieși?
Un ochi îmi privește-n afară,
iar altul trudește-n hățuș
de adânc.

Crescut-au pene pe aripile
îngerului meu
care, acolo, sus, se joacă nevăzut
cu ghemul timpului tăcut?

Și, rupt de mine, cine oare
mă va-nvăța să mă întorc acum
în al memoriei uitat pătruns
și să-nțeleg ascunsa taină
din Cartea nicipând
descifrată-ndejuns?



Rodica Dragomir

pasăre rănită

Timpul fuge cu picioare de
miriapod.
Cu sângele nostru se scriu cele
zece porunci
pe vitralii înnegrite de vreme.
Umbra păcatelor se-ngroapă în
grele zăpezi.
Suspinele se vindecă în apa
tăcerii.
Visele – un ram înverzit peste
singurătățile ce dor.
Tristețea se leapădă de dinții
de gheață și
trupul tresare sub vânturi
prielnice.
Dar eu, în zbor întors, de pasăre
rănită,
mai rătăcesc în lumea sinelui.

Și-am început să mă despoi pe
dinăuntru,
ca puiul din ou crescând
înspre afară.

parodia la tribună**Rodica Dragomir****Nu mă întreba**

Când am fost admisă în a Scriitorilor Uniune,
întrând în eternitate, la porțile timpului,
mi s-au pus, așa se obișnuiește a se pune,
câteva întrebări.

Răspunsurile nu erau la îndemâna oricui.

Noapte și zi am învățat, trecând prin stări
de nesiguranță, spaimă chiar,
în ore fără memorie cufundată.

Tu, cititor, nu mă-ntreba care au
fost întrebările de-atunci întrebate,
emoția aceea-mi ajunge și să fie clar
că de la capăt n-o mai iau!

Lucian Perța

„Când sunt în mijlocul unui roman, nu trăiesc decât în acel univers”



de vorbă cu scriitorul Stelian Tănase

Mihai Cistelican: – De ce ați scris o astfel de carte, *Nocturnă cu vampir Opus 1*, despre lumea mizeră din România, ștăbi și mc fioți care lucrează la stai?

Stelian Tănase: – Literatura nu este „despre”. Deci nu scrii despre nu știu ce faliment sau despre o poveste de amor. Literatura este un univers care se creează cuvânt cu cuvânt. Nu este „despre”, este în sine. Nu mi-am pus problema să scriu un roman despre corupția din România. A fost o lume care s-a născut în imaginația mea la un moment dat, dar pot să vă spun că a avut un anumit punct de start. Pe de-o parte m-a frământat această discrepanță între mitul lui Dracula, care este extraordinar de popular în Occident – la Hollywood se fac câteva filme pe an despre vampiri, Dracula etc. și uneori chiar cu mari regizori, cum au fost Roman Polanski sau Francis Ford Copola. Deci nu este neapărat un subiect de serie „B”. În același timp în România, unde se zice că e țara „vampirilor”, subiectul n-are nicio rezonanță. Și m-am întrebat de ce acest contrast. La început volumul s-a numit *Istoria unei neînțelegeri*. Am scris și un eseu. Am citit tot ce se putea citi pe subiect, cum s-a născut, de unde a plecat această imagine vampirică a lui Vlad Țepeș. Pe scurt, a început să mă preocupe această temă.

Dar a mai fost un episod înainte. În urmă cu douăzeci de ani am predat un trimestru la University of California în Los Angeles și am avut o discuție cu soțul unei colege la o întâlnire de team building, la Santa Monica sau Venice. Ce putea să știe el despre România? Nadia Comăneci, Ceaușescu și vampirul Dracula. Și vorbind de vampiri și Dracula i-am spus că în România n-are nicio rezonanță această poveste, iar lumea românească nu e obsedată, așa cum credea el, de vampirism. El avea o imagine gotică asupra României. Mi-a spus că „vampir” și „Dracula” sunt printre cele mai folosite cuvinte pe copertile cărților

apărute în SUA și fac succes. Dacă un scriitor, îmi zicea el, venit din România, cum eram eu, ar scrie o carte despre Dracula sau vampiri ar câștiga un milion de dolari. Cam aceasta a fost discuția. Evident că eu am strămbat din nas: cum să scriu eu, un scriitor serios, care vrea să intre în manuale, o carte cu Dracula? Mi se părea banal, periferic și kitsch. Dar uite că după douăzeci de ani, la un moment dat, a început să mă preocupe tema acestei distorsiuni istorice între mitul Dracula al lui Bram Stoker și realitatea istorică a evului mediu românesc cu domnitorul Vlad Țepeș și a început să mă lucreze, cum se zice. Prima versiune a acestui roman datează de acum zece ani, când am început să schițez planurile cărții. Am terminat-o anul trecut. Cam aceasta este istoria cărții. N-am urmărit să demasc ceva din viața reală. Este literatură în stare pură. Nu e un roman cu cheie, în care demasc sau denunț anumite realități. Este o poveste care trebuie citită ca o poveste.

– De ce ați dat romanului titlul *Nocturnă cu vampir Opus 1*?

– Am avut o listă foarte lungă de titluri și am intrat să fac cercetare pentru fiecare titlu pe Google să văd dacă există titlul respectiv la alți autori. De pildă, vă dau un exemplu: titlul *Vampire blues* mi-a plăcut foarte mult pentru că personajul meu are o muzicuță și se potrivea foarte bine. Numai că am găsit că deja există un blues dedicat vampirului. Și încet-încet m-am apropiat de acest titlu. Cuvântul „nocturnă” pleacă de la aspectul acesta gotic, nocturn, întunecat al cărții, dar evident amintește și de *Nocturnele* lui Chopin. Pe de altă parte „Opus 1” înseamnă că este volumul unu. Îmi propun să scriu o trilogie: un volum e dedicat acestei întrebări cheie dacă ucigașul în serie este supranatural – adică este un vampir – sau pur și simplu este un ucigaș în serie pământean. La

finalul cărții aflăm că există un vampir. Următoarea carte se va intitula *Transilvania Opus 2* și se ocupă de mitul concret evocat de Bram Stoker. Este o parodie la *Dracula* scris de Stoker, iar acțiunea are loc la Bistrița.

– Care sunt, dacă sunt, micile tabieturi ce vă ajută să aveți inspirație?

– Eu nu cred în inspirație. Un prozator trebuie, cred că Marin Preda spunea, să stea bine pe scaun, să nu se ridice de acolo. Poetii sunt mai isterici: scriu scurt, pleacă, se plictisesc, se enervează și revin. Prozatorul trebuie să stea zilnic, cum stătea și Balzac. El e unul din autorii mei favoriți, iar acum îl recitesc. M-am întors la Balzac, sunt bucuros și mă simt foarte solid în umbra lui. Scriu de dimineață de la ora patru până la unsprezece de 30 de ani. Mă scol la patru, îmi fac o cafea, mă așez la computer și îmi mângâi pisicuțele... Am două pisicuțe pe nume Muțu și Uța, cărora le este dedicat thrillerul *Nocturnă cu vampir Opus 1*. Am vrut să fac ceva british. Adică scrii un roman terifiant cu trași în țepă și dedici cartea grațios unor pisicuțe... E o ironie. Am vrut să avertizez cititorul să citească cu umor, să nu se lase furat de manipularea unui scriitor care vrea să-l ducă de nas până într-un anumit punct. Să citească circumspect.

Scriu de obicei la mai multe proiecte. În momentul în care un subiect nu-mi mai spune mare lucru și obosesc, nu-mi mai dă emoție atunci trec la altceva: fie un proiect din urmă, fie deschid un proiect. Cred că exercițiul zilnic este obligatoriu. Trebuie tot timpul să lucrezi. Violonistul, de exemplu, nu trebuie să lase vioara o zi că digitația se pierde foarte ușor. Cam așa e și cu scriitorul. El trebuie să-și mențină starea de concentrare și să fie focusat pe subiect, pe personaje, pe scene. Și când doarme el visează romanul la care scrie. Eu asta pățesc. Când sunt în mijlocul unui roman nu trăiesc decât în acel univers. Și când sunt treaz și când dorm. Tot timpul... ca o halucinație, ca o hipnoză. Nu știu cum să spun, dar nu sunt în transă. Eu sunt genul de scriitor care nu mă las dus de propria mea fantezie. Încerc să exercit un control. Din acest motiv și scriu multe versiuni și le refac. Nu scriu dintr-o dată o carte.

Tabieturi nu am. Ascult muzică tot timpul. Dau drumul la computer și pun un CD. De pildă la *Nocturnă cu vampir Opus 1* am ascultat Chopin tot timpul pentru că mă ajuta să creez o anumită atmosferă – romantică. Mă ajută la un anumit ritm, tempo, al frazei. Se simte cred în roman. Ce pot să mai spun e că nu pot să scriu decât acasă. Eu nu pot să stau într-un hotel sau într-o vacanță, pe plajă sau în camera de hotel să scriu, nu pot. Numai între cărțile mele.

– La finalul cărții ați notat, totuși, „Praga, Nisa, București”...

– Chiar dacă am scris asta nu înseamnă că am scris de acolo. N-am laptop. Înseamnă că sunt locurile în care am gândit cartea. Obişnuiesc să fac însemnări: dacă mă duc la Praga și citesc, aud sau văd locuri care mă interesează – fac însemnări. Unde mă duc ceva din simțurile mele devine mai acut. Așa și la Praga. Am văzut locuri care m-au inspirat chiar pentru *Nocturnă cu vampir Opus 1*. Și atmosfera mi-a plăcut și intenționez să mut un episod la Praga. Am renunțat în cele din urmă, dar a jucat un rol activ și m-a stimulat la scris. Mi s-a părut că sunt pe un teren fertil.

– Știu că apreciați scrisul lui I. L. Caragiale, iar în roman folosiți un limbaj colocvial, uneori chiar dur. Nu ați primit reacții negative în privința asta?

– Cum rușii se trag din Gogol, noi – prozatorii români – ne tragem din Caragiale. Îi sunt dator. Dintre scriitorii români este acela care a avut cea mai mare influență asupra mea. Îl citesc și-l recitesc așa cum mănânc pâine în fiecare zi. Știu pasaje și replici pe dinafară și uneori le folosesc chiar atunci când cei din anturajul meu nu realizează că îl citez pe Caragiale în momentul acela... Toată lumea crede că-l știe pe Caragiale și multe lucruri n-au fost reținute.

În legătură cu limbajul, lecția pe care mi-a dat-o Caragiale e una simplă: să folosești limba străzii. Să folosești limba vorbită, nu limba din dicționare. Dacă ar fi folosit Dicționarul Academiei astăzi nu mai citea nimeni Caragiale. Dar el se ducea într-o cafenea sau la teatru, unde auzea cum vorbeau actorii, cum se drăcuiau, flatau sau bârfeau și-și nota. Îmi place și mie să mă joc cu diferitele etaje ale limbii. Să mă plasez când într-o limbă arhaică, când în alta actuală. Îmi place să spun „hatâr”, „bogdaproste”, „moff”. Îmi plac să apelez la această parte a lexicului românesc. Îmi place cum se alătură și se alipesc la ce vorbim azi. Mi se pare că este foarte expresiv și foarte poetic acest amestec. E drept că-l folosesc cu o anumită cruzime, dar cum să scrii despre o asemenea lume? Ce să fac? Să iau DEX-ul? N-are nicio relevanță! Trebuie vorbită limba birturilor, a șoferilor, a polițiștilor, a gazetarilor! Dă acuratețe și dă șarm unei cărți. Descoperi o lume, dar descoperi și o limbă când citești un roman.

– *Dumneavoastră ați ales subiectul sau subiectul v-a ales pe dumneavoastră?*

– Nu pot să spun. L-am construit în timp. A fost partea cea mai minuțioasă a cărții. Am văzut că Jean Harris, care îmi traduce volumul, a spus că forța cărții este în intriga ei: the plot. A fost partea care s-a dezvoltat cel mai greu. Aveam povestea în mare, știam personajele, dar felul cum se derulează acțiunea a fost pentru mine un mister până foarte târziu. Am refăcut de multe ori.

– *Fascinația pentru vampiri a fost mare, atât în literatură, cât și în industria cinematografică. De ce credeți că pe vampirul dumneavoastră ar trebui să-l cunoască cititorii?*

– Eu nu sunt fascinat de vampiri. Așa cum v-am spus, am ajuns la această chestiune din acea întrebare, cred eu rațională: de ce această neînțelegere, această discrepanță între ficțiunea lui Bram Stoker, mitul care face atât de mare succes în Statele Unite și Europa Occidentală și realitatea, istoria românească? Am încercat să intru în fanta aceasta și să găsesc o explicație. Am avut o preocupare și răspunsul meu la ea e acest roman. În ce măsură el corespunde așteptărilor cititorului depinde. Cineva poate să fie derutat. Acesta e un roman cu Dracula și vampiri, dar nu pare deloc. Nu este romanul clasic cu vampiri așa cum am văzut în atâtea filme și am citit în romane. Ce cred că impune este această îndoială. Acest hamletianism al indeciziei de a te afla pe teritoriul real al domnitorului și al istoriei reale a Valahiei și ficțiunea lui Bram Stoker. Tot timpul mă întreb în ce plan ne aflăm: asasinul este un vampir sau un banal ucigaș în serie cu instincte criminale? Cred că asta-l face interesant și oferă o perspectivă nouă asupra chestiunii pentru că în Occident este ignorată istoria reală.

– *I-ați și dat vampirului o îmbrăcăminte destul de des întălnită pe stradă: un trening roșu cu glugă...*

– El trebuie să fie un personaj real. E ca într-un film. Într-un film nu poți să inventezi monștri, deși acum se recurge la efecte speciale pe computer.

Trebuie să-l arăți. Spectatorul trebuie să-l vadă cu ochii lui. Nu poți să-i vorbești despre personaj ca o abstracție. Trebuie să aibă carne. Atunci sigur că încerci să accentuezi anumite trăsături, pentru că de fapt este fantasy și trebuie să-l faci verosimil, credibil.

– *Cui vă adresați cu această carte? Românilor – se știe din statisticile U.E. – nu prea citesc.*

– Nu citesc în general și nu citesc în special cărți cu vampiri. Față de cultura americană unde vampirul este o prezență foarte puternică, în literatura română și în spațiul public românesc el nu înseamnă nimic. Dar am riscat și nu m-am gândit neapărat la piața românească de carte. Cartea acum se traduce. Sunt în contact cu niște agenți literari care sunt interesați. S-ar putea ca anul viitor să fie pe o piață mare, sper pe cea americană. Nu știu cum se termină aceste tatonări și negocieri. Nu m-am gândit la cititorul român neapărat, dar nici la cel occidental. Am scris cartea pentru că mă frământa subiectul. Mi se părea că am niște personaje foarte puternice și nu vreau să le ratez.

– *În Bucureștiul postcomunism din roman domnește dezastrul, mafiștii sunt în funcții publice, iar societatea este complet distrusă. Încercați cumva să vă arătați dezgustul în acest fel față de ce s-a întâmplat în România după 1989?*

– Unul din proiectele mele este să scriu romanul unui personaj cam de vârsta mea, care a intrat în această perioadă de după 1989 cu foarte mult entuziasm, cu încredere că lumea în care a trăit – pentru că o cunoscuse și pe cea dinainte – se va corecta, va deveni o lume mai bună. Aș vrea să scriu romanul unei dezamăgiri. Când am început să scriu vampirul eram deja presat de tema dezamăgirii, care e a generației mele. Critica pe care eu o fac în carte sau aspectul coroziv pe care îl au considerațiile mele se referă întâi de toate la aspectul Bucureștiului. Un București post-industrial, delabrat, în care industriile au dispărut, fostele hale industriale sunt astăzi acoperite de vegetație; în care sunt maidane și întinderi fără rost, enorme. Am o relație hate-love cu acest oraș în care m-am născut și mi-am trăit viața. În fiecare roman încerc să dau o altă perspectivă orașului, să dezvolt un alt aspect. În *Nocturnă cu vampir Opus 1* am vrut să arăt acest București post-industrial, distrus, care se fărâmă pe zi ce trece, cu un aspect tot mai haotic și mai murdar. Și subiectul mi-a folosit pentru că lumea din roman avea nevoie de un decor pe măsură. Sigur că acest București „gotic” – el de fapt nu e gotic – care are ceva macabru, întunecat, care trimite spre mysteries sau lumea întunecată mi s-a părut că e exact ce mi trebuie pentru decorul cărții.

– *Vampirul conturat de dumneavoastră este un criminal dur, însă din acțiunile sale pare că face un rău „necesar” societății. Are România reală în aceste momente nevoie de un astfel de personaj, care să-i „curețe” pe marii corupți?*

– Imaginea vampirului este aceea pe care și-o doarește românul. Adică un Vlad Țepeș și un justițiar care îi trage în țepă pe cei pe care nu-i iubește: începând cu otomanii și continuând cu boierii corupți și exploatare. Am păstrat această imagine în roman, a unui justițiar. Vampirul din carte ucide personaje din establishment. Ele aparțin nomenclurii postcomuniste, sunt oameni cu mari averi, cu glorie, foarte cunoscuți, generali de securitate, șefi politici sau moguli. Și atunci lumea simplă care urmărește prin presă aceste crime în serie se bucură. Vampirul meu nu este un Rîmaru care omoară femeii noaptea la colțul străzii

ca să le violeze. El omoară un fost general de securitate, nu? Deci este un act de justiție. Aici s-a produs o răsturnare pe care nu am urmărit-o neapărat: în sensul că în romanele polițiste victimele sunt primate cu compasiune. Ele sunt personaje pozitive care au fost într-un moment prost într-un loc nepotrivit și cad pradă unui asasin. Asasinul este personajul rău, iar victimele sunt personaje pozitive. La mine în roman nu este neapărat un personaj rău, el face un act de justiție și e privit cu simpatie. Cu toate acestea rămâne un asasin.

– *De ce vă atrage, observ din acest volum, dar și din seria de documentare București, strict secret sau alte cărți, această lume a boiștilor, a mahalalei, a găștilor și a lumii interlope?*

– Eu sunt născut în Obor și am copilărit în Bariera Vergului. Asemenea povești de gangsteri, bandiți, criminali și tâlhari am auzit în toată copilăria. Era, să zic așa, sunetul de fond al copilăriei și adolescenței mele. Apoi am citit arhivele poliției, serviciilor secrete și m-am lovit de această lume: a oamenilor care aveau de-a face cu justiția, poliția, criminali, infractori. Citiți vă rog *Moartea unui dansator de tango*. Bucureștiul periferiei din anii 1944-48. Mi s-a părut un material foarte ofertant pentru un scriitor. Mulți scriitori s-au ocupat de această lume. Nu văd de ce ar trebui s-o ocolesc. E o lume ofertantă și expresivă.

– *I-ați atribuit personajului Naum – de altfel un veritabil român – trăsături de caracter, modestia, corectitudinea și cinstea. Se poate asemena el cu românii?*

– Naum nu e un veritabil român. Este un om lipsit de ambiții și care nu intră în această competiție să ajungă cât mai sus sau mai bogat. El vrea să aibă femei, să bea și să se simtă bine. Este relaxat din cauză că îi lipsește tensiunea escaladării ierarhiei sociale. De asta și rămâne un marginal și nici nu vrea să plece din zona periferiei societății românești. Asta îl face destul de puțin tipic. E altceva decât vedem. Noi suntem mânăți de ambiții, de frustrări, de competiție.

– *Poate facem chiar și compromisuri.*

– Urmează și compromisuri pentru că dacă te bați pentru ceva nu poți să cucerești lumea ca pe o cetate. Trebuie să te înțelegi cu ceilalți. Ticu Naum este exact opusul. Este relaxat, dar are ținută morală. Nu face compromisuri, nu a făcut și nici nu va face. Din acest motiv l-a și luat Iorgu Arsene, bătrânul comisar, pe lângă el pentru că știa că a plecat din poliție deoarece n-a vrut să devină un polițist corupt. Și el avea nevoie de un om cinstit, care să judece lucrurile drept și să-l ajute să rezolve cazul.

– *Care este personajul dumneavoastră favorit din roman?*

– Cred că Iorgu Arsene. Are și vârsta mea și l-am văzut ca pe un bătrân care privește în urmă cu o anumită experiență și cu resemnare. Mi-a plăcut resemnarea aceasta a lui care ia lucrurile așa cum sunt. Și încercă să-i transmită asta ucenicului Ticu Naum. Nu vrea să dispară de pe lumea aceasta fără să-și transmită acest bagaj tânărului său coleg, care are undeva la 40 de ani, iar are Arsene undeva la 60-65 de ani.

(Cluj-Napoca, 25 aprilie 2018)

Interviu realizat de **Mihai Cistelican**

Lara Monica Costa

(Ipoteze despre o analiză)

Mai presus de urme

Gianfranco Quaresimin



Lara Monica Costa

Pe Lara Monica Costa am întâlnit-o pentru prima oară la Bienala de Grafică Douro din Portugalia în 2014 ca participantă la un workshop, sub îndrumarea lui Fernando Santiago, artist celebru din Porto Rico, promotor al gravurii non-toxice. Maestrul este un prieten al *Tribunei*, vizitând redacția noastră în calitate de participant la expoziția *Tribuna Graphic 2015*.

A doua întâlnire cu Lara Monica a avut loc la Mestre, aproape de Veneția, cu ocazia unei expoziții personale, unde l-am cunoscut și pe Gianfranco Quaresimin, fostul profesor de gravură și de istoria desenului al artistei, de la Academia de Artă din Veneția, care s-a oferit să facă un text critic despre opera ei pentru revista *Tribuna*. Între timp am invitat-o în 2017 și la expoziția *Tribuna Graphic*, unde a trimis două gravuri, care la ora actuală sunt în colecția Muzeului de Artă din Cluj.

M-a impresionat viziunea matură a tinerii și talentului artistei din Padova, născută în 1987, tehnica desăvârșită și abordarea spontană a desenului în spiritul Renașterii florentine. Consider că va avea un traseu artistic strălucit, participând deja la importante expoziții internaționale. Publicarea acestui text în revista noastră, publicație cunoscută și apreciată în lumea artistică, datorită unor prezențe artistice remarcabile, va contribui la consolidarea renumelui internațional al artistei.

Lara Monica Costa este membră a *Asociației Gravorilor din Italia*, care va prezenta foarte curând o selecție de lucrări a membrilor ei, alături de graficieni români, la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, expoziție organizată în colaborare cu revista *Tribuna*.

Ovidiu Petca

De obicei mă regăsesc, în micile perioade de timp liber pe care profesia și îndatoririle mi le permit, frecventând, în zona de uscat a Veneției, spațiile unde, pe planul operativ al artei se întâlnesc acei tineri care, în mare parte, sunt absolvenți de puțină vreme ai Academiei din Veneția, în cadrul căreia am desfășurat timp de mai mulți ani activitatea de cadrul didactic și sunt uimit, în mod plăcut, să percep în jur mirosul profund și penetrant al cernelii. În aceste locuri gravura continuă să fie unul dintre limbajele artistice dintre cele mai practicate: sindrom inevitabil a ceea ce continuă să producă sălile de calcografie ale acestei Academii, inclusă, nu degeaba, în orașul care din punct de vedere istoric a fost întotdeauna *un centru de arte grafice* național



Gianfranco Quaresimin la expoziția Larei Monica Costa, Mestre, 23 mai 2016

și primat în ceea ce privește numărul tipografilor care au lucrat în strâns contact cu artiștii din oraș și cu cei care au trecut pe aici.

Evident, Mestre, Padova, Vicenza, Riviera del Brenta ș.a. reprezintă periferii culturale și comerciale ilustre față de reședința regiunii venețiene, dar numeroși artiști tineri animă această cale de comunicație și de divulgare artistică menținând, în adiacență cu figurile unor maeștri care locuiesc în „buen retiro” -ul zonei de uscat a provinciei, teritoriul viu, plin de emoții, experimente și implicare artistică și culturală.

Monica Costa, încă de la începutul perioadei de studii academice a preluat, fără rezerve, valența noilor instrumente calcografice, chiar dacă la vremea respectivă erau încă alăturate și subordonate Cursurilor fundamentale de pictură, în gradul lor mare și potențial de concentrare asupra elementului, consubstanțial, al scriiturii (graphein), care se va dezvolta în următorii doi ani de specializare aprofundând aceste tehnici de primă importanță pentru dezvoltarea propriului limbaj creativ și evaluând, în același timp, spre deosebire de practica desenului, rapidă și prin însăși natura sa predispusă la observația mentală, gravura, printr-o alchimie intrinsecă realizării sale, și se configurează ca un mijloc lingvistic care trece dincolo de relativa labilității semnului înțeles ca instrument proiectant, prezentându-se în mod singular ca o disciplină complexă și stratiformă, inderogabilă și autonomă.

Viziunea ei s-a oprit, încă de la început, la o legătură cu o „poetică a corpului”: de la tradiția lui Michelangelo, cu neliniștea sa de exprimare, la desenul înșelător al lui Bellmer în pierderea gravitaționalității și a implicațiilor sur-reale pe care le creează.

În ultima perioadă de la Academie, dintr-un spirit de excitație dionisiacă, printr-o serie de linii învolburate și întretesute lăsa să se perceapă, ca valoare motorie a „seriilor” sale, o exaltare în ceea ce privește conotațiile unui senzualism vehiculat de trame liniare, dinamice, care te cuprind, muzicale, sugerând în fundalul câmpului limpede, mai înainte de apariția, tot mai puțin sporadică, elemente tonale inedite, pline de o densitate materală-picturală care se vor dezvolta în mod amplu în anii următori: atunci când nota armonică a fondului luminos inițial va trece dincolo, pe planul unei dimensiuni de puternic resentiment dialectic, între fulgere și străluciri luminoase și zone absorbante de umbre care lasă din corpuri

și din modul lor de a acționa preferabil mai multe urme decât elemente descriptive obiectivante și unde figurile vor opera ca intermediari ale stărilor sufletești și reflexe de remarcabile complexități.

Subintră, astfel, în mod gradat, o imersiune, actuală și astăzi, în condiția de percepere a realității proprii stări psihice, unde, unei gândiri rațional-cauzale de natură tehnico-aristotelică, i se va substitui una dinamică, vizuală, produsă de heideggerianul „gând emotiv” înțeles ca modalitate productivă de semnificat pe cale de a se naște: capacitatea artistului de a realiza, printr-o apropiere analogică, arbitrară, a-rațională, de sens și logică, de sens și lucru, de semnificat și semnificat, acea „confesiune” deja schițată, întrucât este o fuziune a gândului și a senzației în interiorul unui imaginar însoțit de titluri care - și acestea vor trebui să fie interpretate. Aceasta este o formulare poetică ce trebuie să fie inserată în albia contemporană a acelei categorii de artiști care, cu o încăpățănare hotărâtă, aleg să cerceteze în mod wittgesteinian acea latură a ceea ce trebuie făcut în artă unde invizibilul și imperceptibilul sunt trăite ca o încrețitură momentală a însuși vizibilului.

Odată încheiată legătura academică, în ocaziile în care am reușit să mă întâlnesc din nou cu operele sale expuse, am regăsit întotdeauna vie impresia care îmi provenea din ecoul energiei sale creative speciale, fiind în continuare un motor original a acelei linii adânci, neliniștite și imprezvizibile.

O energie expresivă, așadar, prezență constantă, cred, a unei vitalități pusă în legătură cu înregistrarea unei necesități de realizare, a unei nevoi de comunicare a acelei forțe motrice naturale, biologică sau organică, întrucât este reprezentativă pentru o vitalitate cosmică pătrunsă de toate manifestările vieții pe care ființa omenească, în special, le absoarbe și emană în toate activitățile sale psihomotorii comune, teatrale și sexuale *in primis*.

Titlurile, semnalizări importante ale motivației puse la începuturile acestei mișcări



Lara Monica Costa și Ovidiu Petca, Mestre, 23 mai 2016

prhoendrogene sunt îndreptate spre cercetarea autocunoașterii sinelui sau a paradisului dorit sau sunt un registru al interceptării opusului său cuprins de umbră și populat de umbre, ca mai-mult-ca-urme utile analizei acestui parcurs al gravurii pentru care autorului nu îi sunt de ajuns spațiul aflat la dispoziție din cauza unei nevoi intrinseci și persistente de depășire a limitelor operative de orice fel, inclusiv cele care ne separă de acea realitate extra-senzorială care ne însoțește și căreia i se permite să fie pătrunsă de o minte conștientă doar prin intermediul artei și a călătoriilor nocturne ale viselor celor mai fascinante și neliniștite.

În totalitate, medium-ul dominant al acestor cicluri de opere rezultă ca fiind definit de rolul constant atribuit figurii umane: o auto-oglindire, sau folosirea acesteia în locul unei sonde denotative recunoscute ca instrument tipic al unei atitudini folosite de o poetică a artei legată de

valoarea predominantă și judecății diagnostice în cadrul căruia spiritul observator receptiv poate intra prin atragere sau empatie și nu în ultimul rând, sugestionat de gratificarea specială vizuală generată de folosirea calităților proprii ale singularului *ductus* al țesutului gravurii, care se relevă, printre altele, ireductibil celei obișnuite folosită în mediile oficiale și academice ca referent caracterizant și unic al produsului unei stăpâniri tehnico-artizanale exclusive, „semn”, acesta din urmă, față de care încă rămân în urmă cei care ignoră felul în care gravura, mai ales caligrafia, rezultă, prin surplus, în câmpul Artelor o oportunitate privilegiată și congenitală la desfășurarea unui proces unic și inconfundabil de călătorie și de navigație internă.

■



Lara Monica Costa

Urme (2015), verni moale, acvaforte, acvatinta, ac rece, 35 x 64 cm

România, o privire peste veac

Portret demografic la scară redusă

Ani Bradea

Consider că este necesar, înainte de a intra în tema propusă pentru acest articol, să fac o precizare. Analiza de față, chiar dacă se bazează pe o reală consultare a arhivelor, nu este dusă până la capăt, în sensul că nu s-au epuizat toate căile de cercetare, pentru a avea pretenția unui studiu complet și complex. Dacă posibilitățile se vor schimba, îmi doresc să existe o continuare a acestui demers. Până atunci, pot să certific faptul că la baza textului stau câteva observații preliminare, formulate după răsfoirea unor registre de stare civilă, de acum o sută de ani, ale unei mici comunități rurale, aflate, atunci, în plin Imperiu. Localitatea, al cărei nume nu este important în context, deoarece analiza se dorește a fi reprezentativă pentru acest gen de așezări, cu populație preponderent românească, nu prea numeroasă (din păcate nu am reușit să găsesc date oficiale privind un recensământ din perioada respectivă, dar, în zilele noastre, aceeași așezare număra abia trei mii de locuitori) – era integrată în 1918, an la care mă voi raporta cu precădere în cele ce urmează, în Imperiului Austro-Ungar.

Registrele de stare civilă studiate oferă un

tablou demografic interesant al populației românești (și nu numai), care trăia în acest teritoriu cu o sută de ani în urmă. Chiar dacă statisticile privind mișcarea naturală a populației, într-un anumit interval, sunt influențate, în principal, de natalitate și mortalitate, consider, mai ales pentru perioada vizată, că sunt extrem de importante și informațiile pe care le pot aduce datele privind căsătoriile, având în vedere faptul că sfârșitul anului 1918 a însemnat și întoarcerea de pe front a tinerilor soldați, așa dar a populației eligibile pentru căsătorie.

Pentru susținerea datelor seci, culese din registrele privind înregistrarea nașterilor, căsătoriilor și deceselor, din perioada 1918-1919, precum și a observațiilor personale, mi-am dorit să invoc o bibliografie care să-mi ofere o privire mai de ansamblu, dar rămânând totuși în Transilvania acelor ani. Din păcate, în ciuda bogăției de apariții editoriale cu referire la Primul Război Mondial (observându-se, cum e și firesc, un interes crescut pentru temă în acest an centenar), o cercetare axată în special pe aspecte demografice mi-a fost greu să găsesc. Câteva date statistice, privind diversitatea

populațiilor și a confesiunilor religioase în România, dar într-o perioadă cuprinsă între 1899 și 1930, mi-a oferit un volum coordonat de Lucian Nastasă, chiar dacă problematica urmărită aici este alta¹, cum interesante mi s-au părut a fi și informațiile despre *familie, moralitate și raporturi de gen*, în perioada Primului Război Mondial în Transilvania, din cartea semnată de Ioan Bolovan². Acestea sunt cele două lucrări la care am putut, într-o oarecare măsură, apela, asta și pentru că, din păcate, niciuna dintre ele nu urmărește strict arealul meu de interes.

Revenind la cercetarea proprie de arhive, o primă observație, care vizează toate cele trei tipuri de acte, naștere, căsătorie și deces, se referă la data la care apare înregistrat primul act în limba română. Chiar dacă unirea cu România s-a săvârșit în decembrie 1918, primul act scris în limba română apare abia în luna mai a anului 1919, dovadă clară a faptului că a mai durat o vreme până ce noua administrație s-a instalat. Sfârșitul războiului a influențat în cea mai mare măsură, comparativ cu celelalte evenimente majore din viața omului, căsătoriile. Dacă în 1918, registrul privind căsătoriile număra 37 de acte încheiate, dintre care, răspândite de-a lungul lunilor anului sunt, în medie, 2-3 căsătorii pe lună, în noiembrie 1918 numărul lor se ridică la 8, pentru ca luna ianuarie a anului următor să înregistreze nu mai puțin de 18(!) căsătorii încheiate. Anul 1919 aduce de fapt o explozie a căsătoriilor în comunitate, înregistrându-se 99 de acte, aproape de trei ori mai multe decât în anul anterior. Interesant de observat este și faptul că în anul care precede Marea Unire, respectiv 1917, în plin război, s-au încheiat doar 11 căsătorii (dar, comparativ, creșterea din 1918 este de asemenea spectaculoasă, cu de peste trei ori mai multe acte de căsătorie încheiate), pentru ca în 1920 lucrurile să înceapă să se stabilizeze, este anul în care au avut loc 50 de căsătorii. Vârsta medie a soților, atât în 1918, cât și în anul următor, este undeva la 25 de ani pentru bărbați și 20 de ani pentru femei. Ca o particularitate, femeile nu se căsătoreau foarte tinere, sunt rare cazurile în care vârsta soților scade sub 20 de ani, practică foarte răspândită înainte de război. Fiind o populație preponderent românească, religia soților, până în mai 1919 (până la scrierea românească), este greco-catolică, un procent de 13% dintre cei care se căsătoresc având religia reformată, ceea ce înseamnă că aceștia făceau parte din comunitatea maghiară de aici. Odată cu scrierea în limba română apare menționată religia soților ca fiind, în marea majoritate a cazurilor, *grec-ortodoxă* (inedită asociere de termeni!). O bună perioadă de timp se va menține această denumire, care dovedește, consider eu, faptul că populația românească trecuse masiv la ortodoxism, practic toți cei care fuseseră greco-catolici deveniseră *grec-ortodocși*, dar administrația încă nu se familiarizase cu termenul corect.

La scară largă, unirea Transilvaniei cu România (alături de alte două teritorii importante, Basarabia și Bucovina) a presupus reuniunea în cadrul noului stat a unor populații diverse și în ceea ce privește religia practică. Modificările sunt foarte vizibile, comparând date statistice aflate la diferențe mari în timp, așa cum face volumul coordonat de Lucian Nastasă: „Deși suficient de îndepărtate temporal, statisticile din 1899 și 1930 (...) sunt grăitoare în ceea ce privește evoluția structurii



Lara Monica Costa

Un aspect al Sinelui (2016), verni moale, acvaforte, acvatinta, ac rece, Ø 60 cm

etnice și confesionale a României după Marea Unire. Dacă la 1899, dintr-o populație totală de 5 956 690, distribuția pe confesiuni se prezenta astfel: 91,5% creștini-ortodocși, 4,5% mozaici, 2,5% romano-catolici, 0,7% mahomedani, 0,4% protestanți și 0,4% alte convingeri religioase; în 1930, la o populație de 18 057 028, proporțiile devin următoarele: 72,59% creștin-ortodocși, 7,9% greco-catolici, 6,83% romano-catolici, 4,19% mozaici, 3,93% reformați, 2,2% evanghelici-lutherani, 1,02% mahomedani, 1,34% de alte convingeri religioase(...)³.

În Transilvania, în anul Marii Uniri, creșterea semnificativă a numărului de căsătorii, comparativ cu anul anterior, an de război, este menționată în statisticile oficiale astfel: 15.289 de căsătorii în 1918, față de 9.466 în 1917⁴. Tot de aici avem și confirmarea faptului că vârsta femeilor la căsătorie era mult mai matură: „În primul Război Mondial, la femei se constată o deplasare a numărului căsătoriilor la grupele de vârstă mai înaintate; astfel cu toate că ponderea cea mai mare la căsătorie o prezintă femeile între 20-24 de ani, acum urmează ca importanță procentuală femeile între 30-49 de ani, cele între 25-29 și abia apoi vin femeile cu vârsta cuprinsă între 17 și 19 ani. Scade în același timp ponderea femeilor care se căsătoresc din grupa de vârstă de sub 17 ani, de la 8,6% din totalul mariajelor înainte de război la 3,2% în anii conflagrației mondiale⁵”. Analiza este cu atât mai aproape de realitățile istorice, cu cât, în perioada respectivă, concubinajul era un fenomen mai puțin răspândit.

Fără îndoială că multitudinea de căsătorii încheiate la sfârșitul anului 1918 și începutul anului 1919 a dus, în perioada imediat următoare, la sporirea numărului de nașteri. Astfel, în cercetarea registrelor de nașcuți am putut observa cum în 1918 s-au înregistrat 83 de acte, pentru ca în 1919 numărul acestora să crească foarte mult. S-au născut în total 137 de copii, dintre care 93 în a doua jumătate a anului, adică aproape 70% din numărul nașterilor pe anul 1919. Vârsta părinților relevă faptul că sporul natural a fost influențat nu doar de noile căsătorii, cât, în general, de întoarcerea bărbaților de pe front în familiile lor. Majoritatea părinților acestor copii au vârste cuprinse între 30 și 40 de ani, sunt și cazuri de tați care au 50 de ani la nașterea copilului, situații, de asemenea, neobișnuite înainte de război. Abia după aceea vine categoria părinților de peste 20 de ani. În toată perioada analizată, luând în

considerare toate înregistrările privind nașterile din aceste registre, un singur tată are vârsta sub 20 de ani, respectiv 19 ani, și am găsit o singură mamă în această categorie de vârstă care împlinise doar 17 ani.

Raportat la numărul nașterilor și al căsătoriilor din anul Marii Uniri, ținând cont și de faptul că obiectul prezentului studiu îl constituie o comunitate mică, numărul deceselor poate părea cel puțin șocant. 182 de acte au fost înscrise în registrele privind decedații în anul 1918! Comparativ, în anul anterior au fost 100 de decese, iar 1919 s-au înregistrat 81 de astfel de acte. Dintre cei care au murit în 1918, 47% au fost copii, cu vârsta de până la 16 ani. Începând cu luna octombrie a anului 1918, apare la cauza morții o însemnare care va acoperi această rubrică în peste 90% din cazuri. Mai mult, din cele 182 de decese, 107 se vor produce începând cu luna octombrie a anului 1918, iar în perioada octombrie 1918 – iunie 1919, în procent de peste 90%, așa cum spuneam, cauza morții a fost aceeași: *spanyol influenza* (în limba maghiară). „Ultimul an de război a înregistrat o nouă creștere substanțială a mortalității, atingându-se cifra de 70.307 decese, ca urmare a stării de mizerie după patru ani de război, dar mai ales a gripei spaniole care a bătuit întreaga Europă și nu numai. În toată lumea, ziarul *Times* aprecia numărul celor morți de gripă în lunile de toamnă și iarnă 1918 – 1919 la cel puțin 6 milioane.”⁶ Așadar, gripa spaniolă care a bătuit și România, începând cu primul an al existenței sale ca stat unitar, a ucis mult mai mulți oameni decât a făcut-o Primul Război Mondial, pe toate câmpurile sale de luptă. Alături de cumplita molimă, stau înscrise, în rubrica privind cauzalitatea deceselor, următoarele: *tifos, cftică, morb de inimă, morb de foale, morb de apă, morb de grumazi, slăbiciuni de naștere* (la copii în vârstă de doar câteva zile) sau *născut fără vreme, slăbiciuni de bătrâneță* (persoane în vârstă de 70 de ani), *tuberculoză, dizenterie*. Dincolo de limbajul arhaic, interesant, de altfel, pentru limba română pe care o utilizăm în zilele noastre, toate aceste diagnostice trădează lipsurile materiale și condițiile vitrege în care trăiau oamenii, cu un veac în urmă.

Consider că, așa cum sunt importante vestigiile pentru arheologi, așa cum săpăturile scot la lumină detalii interesante despre civilizații trecute, toate aceste observații care se pot face pe marginea unor acte de stare civilă, foarte seci și oficiale, pot contura portretul, și nu doar demografic, al unei lumi care, dacă acordăm suficientă



Lara Monica Costa
litografie, 39 x 30 cm

Ambalare organică (2012)

importanță trecutului istoric, ne poate defini pe noi, cei de astăzi. Pentru că, așa cum s-a mai spus, un popor care nu-și cunoaște trecutul, e aïdoma unui copil orfan. Și când este mai potrivit să ne amintim de „părinți”, să-i cinstim, dacă nu în preajma celor mai importante aniversări?

Note

- 1 Lucian Nastasă (editor), *Antisemitismul universitar în România (1919-1939)*. Mărturii documentare, Editura Institutului pentru studierea problemelor minorităților naționale și Editura Kriterion, Cluj-Napoca, 2011.
- 2 Ioan Bolovan, *Primul Război Mondial și realitățile demografice din Transilvania*. Familie, moralitate și raporturi de gen, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015.
- 3 L.Nastasă, op. cit.
- 4 I. Bolovan, op. citată, în baza datelor furnizate de A Magyar Szent Korona Országainak 1913-1918, évi népmozgalma, în Magyar Statisztikai Közlemények. Új sorozat, LXX kötet.
- 5 I. Bolovan, op. cit.
- 6 I. Bolovan, op.cit.



Lara Monica Costa

În devenire (2012), verni moale, acvaforte, acvatinta, ac rece, ruletă, 13 x 39 cm

Traduceri

Immanuel Kant

Cercetarea chestiunii, dacă pământul în rotația lui în jurul axei, prin care produce alternarea zilei și a nopții, a suferit vreodată schimbare de la primele timpuri ale originii sale și cum am putea fi siguri de aceasta, temă propusă de Academia Regală de Științe din Berlin pentru premiul anului în curs^{1*}

Decizia Academiei Regale de Științe va fi în curând adusă la cunoștință celor care au participat la Premiul pentru această temă pe acest an. Am reflectat asupra acestei întrebări și, întrucât am considerat-o numai dintr-un punct de vedere fizicist, am încercat să-mi schitez gândurile asupra acestui subiect; dar după aceea am înțeles că, prin însăși natura chestiunii, acest punct de vedere nu ar putea să aducă un răspuns la acel grad de perfecțiune pe care trebuie să-l aibă un studiu, care să poată îndreptăți acordarea Premiului.

Problema pusă de Academie constă în următoarea întrebare: *Dacă Pământul în rotația sa în jurul axei, prin care produce alternarea zilei și a nopții, a suferit, de la primele timpuri ale originii sale, vreodată schimbare, care i-ar putea fi cauza, și cum am putea fi siguri de aceasta.* Tratarea acestei chestiuni ar putea fi desfășurată și în mod istoric, făcând o comparație între datele unei perioade mai îndepărtate a Antichității, în care prin lungimea anului și modificările la care se recurgea, se evita ca începutul acestuia să se deplaseze în arcul anotimpurilor, și lungimea anului determinată în epoca noastră; aceasta pentru a vedea dacă în epocile trecute un an conținea mai multe sau mai puține zile sau ore decât acum; în primul dintre aceste cazuri, viteza rotirii axiale se diminuează, în timp ce în cel de al doilea caz ea ar fi fost mai mărită decât cea de azi. În proiectul meu nu voi căuta să obțin un răspuns prin mijloacele ajutoare ale istoriei. Găsesc această sursă așa de obscură și informațiile ei asupra unor astfel de chestiuni atât de puțin demne de crezut, încât teoria, pe care ne-am putea-o imagina conformă principiilor naturii, ar arăta probabil ca ceva stabilit după fantezie. De aceea, am ținut să mă mențin nemijlocit la natură, ale cărei conexiuni indică în mod clar un rezultat și pot să ajute și la orientarea observațiilor istorice pe o direcție corectă.

Pământul se rotește în jurul axei lui cu o mișcare liberă care i-a fost imprimată în același timp cu formarea sa și ar continua neschimbat cu aceeași viteză și direcție în timp infinit, dacă nu ar exista nici un obstacol sau cauză exterioară ca să le întârzie sau să le grăbească. Îmi asum răspunderea de a dovedi că există realmente o cauză externă, și chiar una care va reduce treptat mișcarea Pământului și în nenumărat de lungi perioade va face chiar să înceteze această rotație. Acest eveniment, care trebuie să se întâmple o dată, este așa de

important și de uimitor încât, cu toate că momentul fatal al petrecerii lui este așa de îndepărtat, și deși capacitatea globului pământesc de a fi locuit și durata genului uman nu acoperă nici a zecea parte a acestui timp, totuși, chiar și numai certitudinea acestui destin ineluctabil și apropierea continuă a naturii de el, este prin sine însuși un obiect demn de admirație și de cercetare.

Dacă spațiul cosmic ar fi umplut cu o materie într-o oarecare măsură rezistentă, atunci rotația zilnică axială a Pământului ar întâlni în aceasta un obstacol neîncetat, prin care viteza sa s-ar diminua treptat și în cele din urmă ar trebui să se epuizeze. Dar această rezistență nu trebuie să îngrijoreze, după ce Newton a demonstrat într-un mod convingător, că spațiul cosmic, cel care permite mișcarea liberă și fără impediment chiar și a vaporilor cometici ușori, este umplut cu o materie infinit de puțin rezistentă. În afară de acest obstacol improbabil, nu există nici o cauză externă care ar putea să aibă o influență asupra mișcării Pământului, decât atracția Lunii și a Soarelui, dar care, întrucât este forța universală a materiei, căreia Newton i-a destăinuit secretele într-un mod atât de clar și în afară de orice dubiu, furnizează un fundament trainic pe care se poate angaja o examinare sigură.

Dacă Pământul ar fi în întregime o masă solidă fără fluiditate, atunci nici atracția Lunii, nici cea a Soarelui nu ar putea face să i se schimbe rotația axială liberă; căci o asemenea atracție acționează asupra părții estice cât și asupra celei vestice a globului pământesc cu o forță egală și prin aceasta nu cauzează o înclinație nici într-o parte nici în cealaltă și, prin urmare, Pământul poate să-și continue în deplină libertate această rotație constantă, ca și cum nu ar exista nici o influență exterioară. Dar în cazul în care masa unei planete conține în sine o cantitate considerabilă de elemente în stare lichidă, atracția combinată a Lunii și a Soarelui, care mișcă această materie lichidă, va imprima Pământului o parte din această zguduire. Pământul se află într-o astfel de situație. Apele Oceanului acoperă cel puțin a treia parte din suprafața sa și, prin atracția presupuselor corpuri cerești este în mișcare continuă, iar aceasta este orientată chiar spre partea opusă rotației axiale. Este așadar important să vedem dacă nu această cauză este în stare să producă anumite modificări rotației sale. Atracția Lunii, care are cea mai mare participare la această acțiune, menține apele Oceanului într-o involburare neîncetată, prin care apa tinde să se retragă și să se ridice din nou în punctele care cad vertical chiar pe poziția Lunii, fie pe emisfera prin care ea se înfățișează, fie pe cea opusă; și cum aceste puncte de înaltă mare se deplasează de la Est spre Vest, comunică întregii ape a Oceanului o ondulare continuă chiar în această direcție. Experiența navigatorilor a pus mai demult în afară de îndoială această mișcare universală, și au observat-o mult mai clar în stâmtori și golfuri, unde apa își mărește viteza întrucât trebuie să străbată un pasaj îngust. Cum această unduire este exact opusă

direcției de rotație a Pământului, avem astfel o cauză pe care o putem sigur socoti că este în stare de a slăbi și de a reduce neîncetat această rotație.

Este adevărat însă că, dacă se confruntă încetineala acestei mișcări cu viteza Pământului, infima cantitate de apă cu dimensiunile Globului și ponderea primei cu greutatea celui din urmă, ar putea să pară că această acțiune nu ar fi de luat în seamă. Dar, dimpotrivă, dacă se ia în considerare faptul că acest impuls este neîncetat, că a durat din totdeauna și se va menține totdeauna, că rotația Pământului este o mișcare liberă, în care cea mai mică cantitate de mișcare de care este privat nu este recuperabilă, cauza diminuatoare este activă în aceeași putere, și pentru un filosof ar fi o neiertată prejudecată să declare ca irelevantă o acțiune care, printr-o continuă însumare, trebuie să conducă în cele din urmă și la epuizarea celei mai mari cantități.

Pentru a putea aprecia într-o anumită măsură mărimea acțiunii pe care mișcarea continuă a Oceanului de dimineața până seara o opune rotației axiale a Pământului, vrem să calculăm numai impactul (Anfall) pe care îl are Oceanul asupra coastelor orientale ale continentului american, dacă prelungim până la ambii Poli extinderea acestuia prin care înlocuim ceea ce lipsește de aici prin capătul ascuțit al Africii și prin coastele orientale ale Asiei. Ne asumăm faptul că viteza mișcării Oceanului menționat corespunde unui picior pe secundă sub Ecuator și se diminuează la Poli proporțional cu viteza mișcării cercului paralelei; în fine, dacă se măsoară în profunzime verticală înălțimea acelei suprafețe pe care uscatul o expune acțiunii apei ca fiind de 100 toises (măsură franțuzească de șase picioare), atunci vom găsi că forța cu care marea apasă cu mișcarea ei această fâșie opusă ei este egală cu greutatea unui corp de apă (Wasserkörper), a cărui bază este egală cu întreaga suprafață imaginată de noi, care merge de la un Pol la altul, a cărei înălțime este egală cu 1/124 picioare. Această masă de apă care încorporează 1/100.000 Tesa cubici, este depășită de mărimea Globului de 123 milioane de ori; și cum greutatea acesteia (a masei de apă) apasă totdeauna în direcție contrară mișcării Pământului, se poate determina astfel ușor cât timp ar trebui să treacă până când acest obstacol ar duce la epuizarea totală a mișcării terestre. Ar fi nevoie pentru aceasta de 2 milioane de ani, dacă se admite că viteza curentului mării a fost constantă până la sfârșitul procesului și că Globul ar păstra aceeași densitate cu cea a materiei apelor. Din acest moment, diminuarea vitezei măsurată în mici perioade, de exemplu într-un timp de 2 milioane de ani, în care susnumita diminuare nu atinge încă nivele înalte, încetinirea trebuie să se mențină astfel încât cursul unui an să fie mai scurt cu opt ore și jumătate decât până acum, deoarece rotația axială a devenit mult mai lentă.

Acum însă diminuarea mișcării zilnice suferă prin aceste mari delimitări, întrucât: 1. densitatea masei totale a Globului nu este cum s-a presupus aici, egală cu aceea a greutateii specifice a apei; 2. viteza fluxurilor în marea deschisă pare să fie mult mai mică decât un picior dintr-o secundă; pe de altă parte însă, această lipsă este compensată mai mult decât este necesar, prin faptul că: 1. forța Globului terestru, care a fost calculată aici, ca în mișcarea de curgere

continuă, cu viteza unui punct sub Ecuator, este numai o rotație axială mult inferioară celei a fluxurilor; pe lângă aceasta, încă un obstacol, adus pe suprafața unui glob ce se rotește prin el însuși, are avantajul unei pârgii, care, în virtutea distanțării sale de centru face ca aceste două cauze, luate împreună, să reducă, prin curgerea apelor cu $5/2$ dimensiunea impactului; în al 2-lea rând însă, și acesta este un factor important, acțiunea Oceanului în mișcare nu produce numai rupturi, cu toate nivelele nisipului mării, continente, insule și stânci, ci este exercitată asupra întregii suprafețe a adâncimii mării, care, în oricare punct este incomparabil mai mică decât impactul vertical obținut în primul calcul; dar prin mărimea volumului care survine, care depășește numita suprafață de $1/8$ milioane de ori, trebuie să fie considerată de importanță excepțională.

După toate acestea, nu mai poate fi nici o îndoială, că mișcarea continuă a Oceanului de dimineața până seara, întrucât constituie o putere reală și constantă contribuie într-o certă măsură la încetarea rotației axiale a Pământului, iar efectul acesteia să fie negreșit observabil în lungi perioade. Acum pot să se introducă ușor mărturiile istoriei, ca să susțină această ipoteză; numai că, trebuie să mărturisesc, că nu pot să întâlnesc nici măcar urma unui eveniment care să poată fi presupus ca probabil, și las altora meritul de acoperi pe cât posibil această lipsă.

Dacă Pământul se apropie cu pași repezi de stadiul încetării rotației sale, perioada acestei schimbări va fi împlinită atunci când suprafața lui va fi într-un repaos față de cea a Lunii, adică atunci când se va roti în jurul propriei axe în același timp în care Luna se rotește în jurul lui, și ca urmare îi va întoarce totdeauna aceeași față. Această situație este cauzată de mișcarea materiei lichide, care acoperă o parte a suprafeței sale numai până la o adâncime destul de neînsemnată. Dacă Pământul ar fi până în centru în întregime în stadiu lichid, atracția Lunii ar aduce rotația sa chiar în timp mai scurt până la starea unei rămășițe informe. Aceasta ne și clarifică asupra cauzei pentru care Luna, în rotația sa în jurul Pământului, a trebuit să îi întoarcă totdeauna aceeași față. Nu un surplus de greutate a părții întoarse spre noi asupra celeilalte este cauza care face să-i vedem totdeauna aceeași față, ci rotația uniformă a Lunii în jurul axei sale în același timp cu rotația sa în jurul Pământului. De aici se poate conchide cu convingere că atracția pe care Pământul a exercitat-o asupra Lunii în momentul formării sale originare, pe când masa lui era încă lichidă, trebuia să fi adus, în felul menționat, până la un fel de rămășiță, rotația axială pe care în acel timp acest satelit putea totuși să o efectueze probabil cu o mai mare viteză. De aici se poate deduce că Luna este un corp ceresc format mai târziu, care s-a adăugat Pământului după ce acesta din urmă abandonase deja starea lui lichidă și căpătase o stare solidă; altfel atracția Lunii l-ar fi supus inevitabil în scurt timp aceluiasi destin pe care Luna l-a suportat de la Pământul nostru. Cea din urmă observație se poate considera ca o probă a unei istorii naturale a cerului, în care cea dintâi stare a naturii, crearea corpurilor cerești și cauzele relațiilor sistematice pot să fie deduse din caracteristicile pe care le indică interacțiunile Universului. Această considerație care, la scală mai mare

sau, mai bine zis, infinită este cea a unei istorii a Pământului și poate fi ea însăși tot așa de credibilă la acele dimensiuni și la acele eforturi de a descrie Globul pământesc care au fost proiectate în epoca noastră. În acest proiect eu am concentrat o lungă serie de reflecții pe acest subiect și le voi insera într-un sistem pe care îl voi publica în curând sub titlul: *Cosmogonie sau încercare de a deduce originea Universului, formarea corpurilor cerești și cauzele mișcării lor din legile universale ale mișcării materiei conform teoriei lui Newton.*

Traducere de
Alexandru Boboc

Note

1 Imm Kant, *Untersuchung der Frage ob die Erde in ihrer Umdrehung um die Achse, wodurch sie die Abwechselung des Tages und der Nacht hervorbringt,*

einige Veränderung seit den ersten Zeiten ihres Ursprungs erlitten habe und voraus man sich ihrer versichern könne, welche von der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin zum Preise für das Jetzlaufende Jahr aufgegeben worden, (1754), in *KANTS WERKE*, Akademie-Textausgabe Band I-Vorkritische Schriften I (1747-1756), W. de Gruyter & Co., Berlin, 1968, p. 183-191.

De observat că această „Cercetare” anunță liniile principale ale construcției din „Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels” (1755). Menționăm totodată că Imm. Kant folosește pentru unități de măsură expresii utilizate în vremea lui. Dintre acestea reținem: *Fuß* (picior), egal cu 0,314 m; *Zoll* (deget mare, picior) indică în Prusia o lungime egală cu 0,026 m.; *Tesa* (franceză: Toise), folosită ca unitate de măsură la Paris, corespunde la 1,95 m; *Rute* (prăjină), utilizat în Prusia și în Renania, corespundea la cca 3,77 m. ■



Lara Monica Costa
calcografie, 100 x 70 cm

Curent (2018)

Răspunsul autorului

Andrei Marga

După ce publică un volum, autorul și-a cam epuizat dreptul de a vorbi pe aceeași temă. Volumul îl substituie în bună măsură. Acest sentiment l-am avut și la lansarea volumului *După globalizare* (Editura Meteor, București, 2018, 350 p.), la Bookfest-ul recent încheiat.

Prezentatorii cărții m-au onorat, însă, cu o prestație la obiect, deschisă și interogativă încât nu numai că au asigurat anvergura lansării, dar mă obligă. Din respect pentru ei reacționez în formă scrisă. O fac, desigur, și din considerentul că volumul *După globalizare* este, în intenția mărturisită, o carte de viziune, în care am reunit idei și intervenții de pe parcursul anilor pentru a da o imagine coerentă asupra fenomenului ce afectează cel mai mult viețile oamenilor de astăzi. Despre globalizare se scrie enorm, dar datorită pe care am resimțit-o a fost de a articula o viziune – ceea ce ține de misiunea celui care se dedică filosofării. O viziune capabilă să dea seama de globalizare și ramificările ei, să o localizeze și să indice mecanismele ei generatoare, să arate ce vine după globalizarea consacrată din anii nouăzeci încoace și ce abordare filosofică îi poate face față.

Distinșii examinatori, fiecare având realizări certe la activ și profil notoriu, au ridicat întrebări la care este de răspuns. Bedros Horasangian se arăta oarecum nedumerit că textul din *După globalizare* este foarte probabil mai greu de citit decât de scris și se întreba dacă locul unui studiu despre Max Weber este într-un volum despre globalizare. Ilie Șerbănescu se întreba dacă China este tratată pe bază de texte chineze sau texte ale altora despre China. Dan Mihai Bârliba chestiona formula universității postBologna. Adrian Cioroianu, dacă globalizarea nu este mai veche în istorie. Sorin Roșca Stănescu a lansat întrebări directe: suntem cu adevărat după

globalizare sau aruncăm doar sonde în viitor? globalizarea este mai multă securitate sau insecuritate pentru state, națiuni, cetățeni? care este linia de demarcație între globalizarea politicii și politica globalizării? ne îndreptăm spre o lume multipolară sau unipolară – care este rolul SUA? Încerc să răspund cât mai succint fiecărei nedumeriri, observații, întrebări.

Asupra scrisului cuiva se pot spune multe, dar cele mai multe țin de ceea ce poate autorul. Personal, m-am format într-o atmosferă mai curând sub semnul lui Hegel, încât de aici vine și exigența de a nu cădea în pitoresc, lirism, metaforă, care sunt, cum se știe, mai intuitive. Există, desigur, și o parte de opțiune în felul în care scrie un autor. Nu ascund, sub acest aspect, două nemulțumiri personale care-mi afectează indirect stilul.

Este, în primul rând, nemulțumirea față de evoluția din cultura actuală de la noi spre percepții izolate, trăiri difuze, exaltări ale subiectivității, impresii, fără coagulare și fără coerență. Vezi ușor reviste întregi sau chiar volume care nu sunt mai mult decât exortații ale unei subiectivități ce nu și-a găsit prelucrarea. Vezi autori care nu se sinchiesc de diferența dintre etalarea bărbieritului de dimineață și reflecția responsabilă, dintre angajamente conceptuale și atitudini curente și dintre ce au spus ieri și ce spun azi.

Este, apoi, nemulțumirea față de stagnarea reflecției în clișeele unor filosofii intrate în istorie sau ale unor ideologii comode. Se discută și în alte țări în ce măsură reflecția se referă la ceea ce se trăiește de către oameni. La noi, aș spune fără ezitare, de decenii reflecția, inclusiv cea filosofică, stagnează în exerciții de istorie, de istorie a ideilor, de pretinsă „luptă” cu cineva, în care rezultatele semnificative pot fi numărate pe degetele unei mâini. Inițiativa intelectuală este prea slabă, tocmai în epoca expansiunii



libertăților nemijlocite și a unor noi probleme de viață.

Nu reușim totdeauna să captăm noile date ale vieții în conceptualizări, nu ajungem la viziuni complete noi, dar nu avem altă cale, etic vorbind, decât să nu contenim efortul. Se întâmplă și invers, să constatăm că alții au izbutit să consacre mai mult decât noi. De exemplu, am vorbit pe larg de schimbarea lumii (Andrei Marga, *Schimbarea lumii. Globalizare, cultură, geopolitică*, Editura Academiei Române, București 2013), pentru ca peste trei ani să apară în mari capitale ale lumii aceeași teză. Sau, am formulat diagnoza „societatea nesigură” (vezi Andrei Marga, *Societatea nesigură*, Editura Niculescu, București, 2016), dar deunăzi observam pe piața cărților din alte capitale că diagnoza este la alții. Noroc că revuistica internațională este mărturie a inițiativei! Pot da și alte exemple, dar important este altceva: trebuie să facem analize de situații, să examinăm ce fac alții, dar nimic nu ne scutește să dăm răspunsul propriu, în care credem cu tărie.

Citez mult din două motive. Primul este de natură etică, anume acela că pentru a profila o opinie într-un subiect ești dator să cunoști opiniile care preced demersul său. În fapt, ceea ce numim „cultura teoretică” n-ar trebui depreciață, cum se face astăzi la noi – ceea ce constituie una din cauzele confuziei din societate, inclusiv a răsturnării scărilor valorilor, care se trăiește acum. Al doilea este acela că m-am angajat în construcția filosofică, pe care o înțeleg ca una personală, dar în care fructific analize valide de pe o mare suprafață a culturii în maniera, sper, dialogală. De multă vreme adevărul nu mai este posibil decât ca rezultat al cooperării.

Locul lui Max Weber este în analiza globalizării dintr-un motiv de netăgăduit: celebrul istoric al economiei a detectat mecanismul lăuntric ce a condus valorificarea muncii și a capitalului și a generat o societate organizată în scopul producerii mai mult, mai bine, mai competitiv. Cine vrea să ducă până la capăt cunoașterea fenomenului globalizării nu- poate ocoli opera. După cum nu se pot ocoli operele multor altor vârfuri, dacă vrem să înțelegem ce se petrece!

Există, într-adevăr, o imensă cantitate de analize consacrate Chinei actuale. Multe sunt clișee vetuste. Vârfuri politice, mai ales la noi, vorbesc



Lara Monica Costa

Visio in Somniis (2012), verni moale, acvaforte, acvatinta, ac rece, 50 x 70 cm

superficial despre China, ca și despre alte teme ale vieții internaționale. Am utilizat ceea ce socotesc că este indispensabil în volumul *Ascensiunea globală a Chinei* (2015). Nu ezit să laud analize ale istoriografiei engleze (Niall Ferguson, Martin Jacques, Gilles Chance, etc.). Se profită însă din plin exploatănd literatura chineză despre actuala China. De câte ori am ocazia de a fi în fabuloasele librării din Beijing, Shanghai, Qingdao sau Hangzhou caut scrieri chineze despre China. În volumul *După globalizare* am fructificat autori chinezi de referință (Hu Angban, Yu Keping, Yu Sui și alții).

Așa cum este aplicat, sub simplificările neoliberalismului, sistemul Bologna nu va da alte rezultate decât cele actuale și trebuie înlocuit cu sistemul postBologna. Din capul locului, cele două obiective din *Declarația de la Bologna* (1999) – compatibilizarea sistemelor de învățământ superior din Europa și mărirea competitivității lor – trebuie subordonate obiectivului major al mării rolului universităților în ameliorarea condițiilor de viață în societățile europene. Este prea mult festivism, formalism și mimetism în universități și este cazul unei schimbări adânci.

Cunosc opticile, inclusiv ale istoricilor, asupra localizării globalizării. Sunt de părere, însă, că extinderea ariei istoriei universale, internaționalizarea și globalizarea sunt

fenomene diferite. Așa stând lucrurile, percepem globalizarea fără distorsiuni observând că ea este rezultatul unei acțiuni politice din anii nouăzeci, dependentă de renunțarea la protecționism, acordurile de la Helsinki (1975), noua politică economică din Anglia și SUA și revoluția din electronică. Plec de la premisa că anatomia omului ne permite să înțelegem mai bine anatomia altor ființe, mai mult decât invers, respectiv abordez istoria plecând de la complex spre ceea ce pare mai simplu.

Abordez globalizarea, în volumul *După globalizare* și în alte locuri, inclusiv pentru a-i afla succesiunea. Sunt de părere că istoria nu se sfârșește și că trebuie să luăm în seamă, mereu, și ce vine „după”. Nu m-am gândit la un „după” ce trimite de fapt la infinit, nici la unul accesibil doar metaforelor sau imaginilor pentru naivi, ci la un „după” care poate fi prins în concepte. Adică unul care ne pune, ca oameni, să pregătim măcar decizii. Consider că actuala „corectură a globalizării”, cum am numit ceea ce fac acum sau mai de mult principalele economii, ne pune într-o nouă situație istorică.

Până acum globalizarea a mărit nesiguranțele în toată lărgimea lor. Diagnoza mea, a „societății nesigure”, dă seama de acest fapt. Fenomenul nu este cu o singură față. Globalizarea creează oportunități fără precedent pentru oameni, dar acutizează chestiunile securității. Problema

nesiguranței intră în prim plan. Restabilirea democrației devine imperativ.

Politica este tot mai mult globală de câteva secole. În definitiv, pacea westfalică a fost un efort de reorganizare a Europei ținând seama de noi date ale lumii. Azi nici un analist al relațiilor internaționale nu face abstracție de ceea ce se numește „societatea mondială”. Politica globalizării este, cum am arătat, relativ recentă. Ea înainteză având în America, China, Germania, Marea Britanie, Israel și alte forțe avocați puternici. Doar că înăuntrul ei are loc o lămurire salutară a rolului statului național, cu distincții venite între „statul invadant”, „statul debil” și „statul ordonator”, care o desparte de ceea ce s-a prezentat drept globalizare din anii nouăzeci încoace.

Aparent paradoxal, globalizarea a pus lumea pe direcția multiplicării polilor ai. Sunt de părere că ne aflăm nu numai pe direcția unei lumi multipolare, dar, mai mult, pe cea a unei „geometрии variabile” a supraputerilor economice (SUA, China, Uniunea Europeană), politice (SUA, China), militare (SUA, Rusia, China) și culturale (SUA, China, Europa). Am argumentat pe larg în alt loc (Andrei Marga, *Ordinea viitoare a lumii*, Niculescu, București, 2017) teza „geometriei variabile” ca sursă a sensului de evoluție al istoriei actuale. ■



Există Dumnezeu?

Mario Germinario

Ce fel de noțiune de „existență” se poate referi la Dumnezeu?

Chiar dacă întrebarea dacă Dumnezeu există este o întrebare comună și se pune între toți oamenii, fie credincioși fie fără credință, din toate epocile și culturile, de orice etnie și rasă, de orice vârstă și condiție este o întrebare care trebuie clarificată încă de la început în termenii în care se pune. Ce înțelegem prin „dumnezeu” despre care ne întrebăm dacă „există”?

Iar atunci când ne întrebăm dacă Dumnezeu există, ce fel de noțiune de existență se poate referi la Dumnezeu?

Care existență se poate referi la un Dumnezeu al cărui natură nu o cunoaștem?

Existența cărui Dumnezeu o căutăm și ne întrebăm dacă există?

Sunt întrebările fundamentale pe care oamenii și le pun dintotdeauna despre tema-problema lui Dumnezeu. Într-adevăr, Dumnezeu este dintotdeauna o temă-problemă. Pentru cei care consideră că Dumnezeu există și încearcă să-i dovedească existența, dar și pentru cei care consideră că nu există și cred că el nu poate exista este vorba despre întrebări atât de legate între ele încât nu poate stabili la care dintre cele două întrebări este convenabil să se răspundă mai întâi.

Oamenii se întrebă dintotdeauna dacă Dumnezeu există cu adevărat, dar în aceeași întrebare termenul de Dumnezeu, despre care se întrebă dacă există, este diferit în mintea celor care își pun întrebarea. Este evident faptul că fiecare dintre cei care își pun întrebarea referitoare la existența lui Dumnezeu, au o preconcepție despre conceptul de Dumnezeu, altfel nu și-ar putea pune întrebarea despre

existența lui. Au o pre-înțelegere a conceptului de Dumnezeu, altfel nu și-ar putea pune întrebarea referitoare la existența lui. Chiar socotind că nu s-ar putea pune întrebarea despre existența lui Dumnezeu dacă nu s-ar avea o pre-concepție, cel care se întrebă dacă Dumnezeu există pleacă de la presupunerea că acel Dumnezeu despre care se are o pre-înțelegere poate exista, dar ar putea și să nu existe.

Cel care crede din credință că Dumnezeu există consideră ca fiind inutilă însăși întrebarea. Cine crede că Dumnezeu există, crede fiindcă darul credinței dăruit de însuși Dumnezeu îi dispune mintea la a crede și dispune și de voința de a vrea să creadă. Pentru cel care are darul credinței, existența lui Dumnezeu nu are nevoie să fie demonstrată prin procesul rațiunii, deci nu se pune nici întrebarea. Dacă credinciosul își pune întrebarea despre existența lui Dumnezeu nu o face pentru a-și demonstra sieși însuși că are certitudini. Dacă și-o pune, o pune doar în sensul de a le arăta și altora care nu au posibilitatea de a afirma existența lui Dumnezeu prin credință, care rețin în mod just că dacă Dumnezeu nu este evident că există trebuie să o dovedească sau să fie dovedit cu ajutorul rațiunii.

Sunt unii care cred că au datoria să demonstreze că Dumnezeu există.

Este adevărat că știința și atei, negând existența lui Dumnezeu, nu demonstrează că Dumnezeu nu poate exista. Dar, chiar dacă nu pot demonstra că Dumnezeu nu poate exista, vor reține, de fapt, și, oricum, că Dumnezeu nu există dacă credinciosul nu va reuși să demonstreze existența lui Dumnezeu, aducând



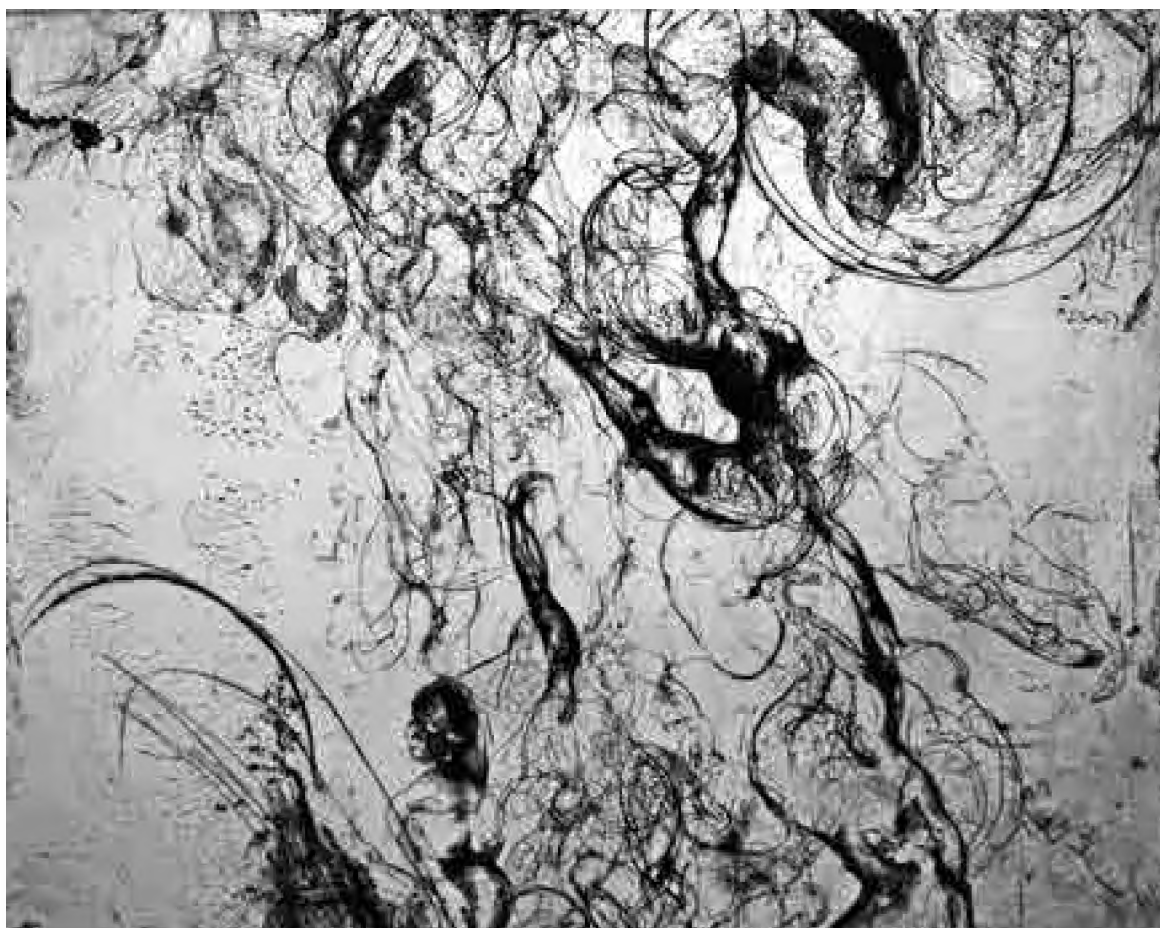
ara Monica Costa *In Amore Sanctitas* (2011), verni moale, ruletă, ac rece, 60 x 50 cm

motive care să dovedească acest lucru. Nu cel care nu crede este nevoie să demonstreze că Dumnezeu nu există, datorită aceasta îi revine credinciosului, întrucât nedemonstratul este cel care trebuie demonstrat dacă vrea să fie aproape de rațiune. Așadar, dacă credința vrea să se acrediteze pe lângă rațiune, să fie rațională admiterea existenței lui Dumnezeu, credinciosul este cel care trebuie să demonstreze că Dumnezeu există, altminteri nu i s-ar putea acorda ateului dreptul să considere că Dumnezeu nu ar putea exista. Trebuie să i se recunoască și faptul și dreptul de a considera că Dumnezeu nu poate exista.

Credinciosul este cel care trebuie să dovedească faptul că Dumnezeu există pentru că existența lui Dumnezeu este cea care cere să fie demonstrată. Nu ateul este cel care trebuie să dovedească faptul că Dumnezeu ar putea să existe. Plecând de la certitudinea că Dumnezeu nu există, dacă nici o rațiune nu dovedește că există, cade și posibilitatea că poate să existe, dacă nu este cel care crede că există și să demonstreze ca fiind existent, sau cel puțin să demonstreze că existența lui este posibilă. Nu i se poate cere celui care crede că Dumnezeu nu există să demonstreze că nu este cu puțință ca să existe. Este datoria celui care crede că are obligația de a demonstra existența lui Dumnezeu sau că există cel puțin posibilitatea să poată exista.

Nimeni nu a reușit în mod rațional și fără puțință de a fi criticat să demonstreze că Dumnezeu există

Dintotdeauna, gândirea umană, filosofia, rațiunea au încercat să vadă dacă există motive pentru a demonstra că Dumnezeu există. Gândirea reflexivă a grecilor, în special odată cu Platon și Aristotel, a făcut cercetări despre existența lui Dumnezeu și a încercat să demonstreze că acesta stă deasupra și există din necesitate. Dar și cei care cred, precum Anselmo d'Aosta, Toma d'Aquino, Descartes și numeroși alți gânditori au încercat să demonstreze cu



Lara Monica Costa

Formă partajată (2013), litografie, 30 x 39 cm

Fascinația ziaristicii de cursă lungă

Nicolae Sârbu

ajutorul rațiunii că Dumnezeu există sau, precum Kant, că nu se poate ca Dumnezeu să nu existe chiar dacă nu se poate demonstra prin intermediul rațiunii pur teoretice. De aceea, pentru rațiune, Dumnezeu despre care avem o pre-concepție, trebuie să fie demonstrat. Rațiunea poate să și ajungă la concluzia că Dumnezeu poate să existe, chiar dacă nu reușește să-i demonstreze existența. Într-adevăr, nu demonstrația este aceea care poate fundamenta posibilitatea existenței lui Dumnezeu, dar ce se întâmplă dacă, în ceea ce privește întrebarea privind existența lui acestuia, se dorește să se aibă și un răspuns care să îl demonstreze?

Hans Kung, împreună cu numeroși alți teologi importanți susțin faptul că până în prezent rațiunea nu a reușit să demonstreze în termeni incontestabili existența lui Dumnezeu. „Pe baza experiențelor făcute până acum se poate afirma că nu există o demonstrație pur rațională privind existența lui Dumnezeu capabilă să convingă în general. Oricum se înțelege „posibilitatea” abstractă privind existența lui Dumnezeu în sensul indicat de Conciliul Vatican I, probele existenței Lui se relevă, de fapt, greu de modificat prin înțelegere. Niciuna dintre probe nu suscită consensul general.” (H. Kung, *Essere cristiani*, Ed. Rizzoli, p. 78). Chiar dacă Dumnezeu poate exista fără nevoia ca existența lui să trebuiască să fie demonstrată de rațiune, existența afirmată prin intermediul credinței nu poate fi demonstrativă pentru rațiune, care poate chiar nega faptul că existența lui Dumnezeu poate fi afirmată în mod incontestabil de către credință. Într-adevăr, credința este sigură, afirmă, dar nu demonstrează. Crede, dar nu demonstrează, în timp ce rațiunea afirmă ceea ce demonstrează.

Și nici certitudinea credinței nu poate fi demonstrată în fața celui care nu crede, tot așa precum cel care nu crede nu i-o poate nega celui care crede că nu există Dumnezeu în care crede. Așadar, în ceea ce privește tema-problemă a existenței lui Dumnezeu, între credință și rațiune poate exista respect, dar nu armonie. Rămân deosebite. Nu doar diferite. Dar, oare, Dumnezeu, oricare ar fi înțelegerea primă pe care omul o are despre El, trebuie să fie demonstrat numai de rațiune? Certitudinea că Dumnezeu există este, de fapt, certitudinea credinței, dar nu este demonstrație, ci este, în mod normal, rațiune deductivă care demonstrează. Ca atunci când dacă văd că din spatele unui gard viu iese fum deduc faptul că acolo este și foc; sau, ca atunci când am în mâini un ceas și deduc că va fi existat și un ceasornicar. Dar este același tip de demonstrație deductivă cea pe care o folosim în experiența lucrurilor obișnuite de care ne folosim în gândirea umană o demonstrație suficientă când încercăm să demonstrăm existența lui Dumnezeu plecând de la lucrurile omenești?

În românește de
Ileana Damian

Nu întâmplător lansarea volumului *Jocuri în imperiul de cenușă* avea loc în 3 mai. În

chiar Ziua Mondială a Libertății Presei. Într-o pagină a cărții citim despre observația care i se face realizatorului de emisiuni radio, admonestat că prea critică guvernul, cel care dă banii. Observație care-o determină să ia atitudine, renunțând la o colaborare lipsită de libertate de exprimare. Și iarăși nu întâmplător, în sala de la Camera de Comerț din Reșița erau prezenți mai ales ziariști. Majoritari dintr-o mai veche generație. Cu care autoarea, cunoscuta și recunoscuta Dorina Sgaverdia, trudise mulți ani pe acest front încordat, efemer, mișcător și amăgitor, care a fost și a rămas presa românească. Cu acest prilej, a revenit între confrății reșițeni și Doru Dinu Glăvan, actualul președinte al Uniunii Ziariștilor Profesioniști, a cărei editură a tipărit acest impunător volum, binevenit să depună și o mărturie convingătoare în favoarea unei mereu ostracizate meserii. În care, totuși, Dorina Sgaverdia perseverează și, după *Sub povara vorbelor, Nu vă doare depărtarea, Domnule?, Un om peste vreme- Trandafir Cocârlă, Constantin Lucaci- În căutarea legendei personale* (despre care *Tribuna* a scris entuziast) Cum se prezintă Acum Dorina Sgaverdia cu o nouă dovadă a pasiunii sale de-o viață. Cu o carte riguroasă, de analiză profundă, care contrazice serios opinia comodă că presa trăiește numai o zi. Ea poate fi, ca în acest caz, o istorie profundă și fascinantă. Din care, dacă vrem, putem trage învățăminte folositoare.

Pe coperta a patra a volumului citim acest provocator paragraf: „Un adevărat imperiu al luxului și aroganței. O sfidare fără limite și fără egal. În realitate, un imperiu de cenușă, pentru că ce altceva este PUTEREA?...Imperiu de cenușă. Scrum! Un dosar al D.N.A. și s-a dus. Împăratul e gol.” Iată doar câteva fraze dintr-o carte de 366 pagini A4, suficient de sugestive pentru titlul metaforic puternic, pentru stilul sobru meditativ, nu doar analitic, pentru gravitatea celor ce ne așteaptă, ca un semnal de alarmă, la lectură.

Deși alcătuită din emisiunile pe care Dorina Sgaverdia le-a realizat, în anii 2012, 2013 și 2014, la Radio Romania Reșița, „*Jocuri în imperiul de cenușă*” se constituie într-o carte unitară prin tonalitatea analitică a fenomenului politic și nu numai, în niște ani foarte agitați și tensionați la maximum. Care au ținut mereu încordată atenția nației, al cărei viitor se găsea mereu sub zodia cumpenei. „*O politică neocaptă*” numește Dorina Sgaverdia vânzoleala unor personaje adesea grobiene, pentru care democrația nu e decât un joc în drumul lor spre o îmbogățire fără limite și fără merite. Pentru care democrația, țara, poporul și viitorul sunt simple vorbe-n vânt, iar promisiunile făcute la alegeri, niște minciuni pentru a accede la putere și la resursele ei de... miere.

Deși ne găseam la o întâlnire festivă, pe care autoarea și cartea o meritau din plin, tocmai pentru că eram meseriași ai criticilor, nu a lipsit observația privind un minus din partea editurii. Și anume absența *Cuprinsului*, din finalul volumului. Fără această omisiune, cititorul ar fi putut și mai bine să-și dea seama, de la bun început, de cele ce-l așteaptă la lectură, de calitățile stilului autoarei. Iar titlurile

sunt exacte și sugestive, cuprinzătoare și atractive, pe alocuri chiar provocatoare. Arta titlului fiind o calitate indispensabilă pentru un ziarist de cursă lungă, cum e și Dorina Sgaverdia.

Nu poți rămâne indiferent la niște titluri de genul: „*Scandalul din fafurie*”, „*Teroriștii de la bac*”, „*Beția lapteului*”, „*Cântăreața cheală, Răsăritul și România*”, „*Interlopul care făcea legi*”, „*McFia porcariului*”, „*Baronii P.S.D. cer protecție în fața legii*”, „*Șpaga și protipendada politică*”. Sunt nostalgici și aproape gelos(am un vers asemănător!) când citesc despre Victor Ponta, pe atunci premierul U.S.L. al României, că se ascundea în „*buncărul din subconștient*”. Demonstrând riguros și subtil că, refugiindu-se la un moment dat la Ministerul Apărării, Victor Ponta se ascundea de fapt de baronii din propriul partid, față de care avea obligații, fugind totodată de sine însuși. Toate acestea dovedind complexul frustrărilor din subconștientul său, cu ambiții, vinovății, neputințe.

Să recunoaștem că, pentru a spune cu argumente asemenea lucruri, trebuie să fii un ziarist bun și chiar talentat. Așa cum Dorina Sgaverdia dovedește că politicianii trăiesc într-o „*Românie paralelă*”, nebănuind că, pentru a se apăra, ei vor inventa peste puțină vreme „*Statul paralel*”. Fie că scrie despre „*Colocviile Reflex*”, sau despre suspendarea președintelui Băsescu, despre inițiativele politice ale reșiteanului Sorin Frunzaverde, idei pe care alți liberali le-au dus într-o fundătură, sau despre celebrul matematician reșițeano-american Ciprian Foiaș, autoarea se dovedește bine informată, cu aplomb și mare priză la subiect. Mereu în căutarea cuvântului cel mai exact, care să ne spună în mod expresiv adevărul. Aflăm cum regele Cioabă al țiganilor a fost inventat de S.R.I., pentru a se discredita ideea de regalitate. Încă din decembrie 2012 ni se vorbește despre un dosar penal al lui Liviu Dragnea. Tot de pe atunci apărea la D.N.A., în costum Armani, senatorul Nicolae Bădălău, unul din fruntașii de azi ai aceluiași P.S.D. Parlamentarii făceau deja tot mai insistent binecunoscutul „*paravan pentru fărâdelegi*”, în timp ce noi „*am devenit spectatori la propriul destin*”. Aproape că suntem sufocați de curiozitate ce caracterizări memorabile ar găsi colega noastră pentru cele ce se întâmplă azi în România, sub conducerea directă și abjectă a multora din personajele cărții sale. Concluzia s-ar putea parțial descoperi în ceea ce Dorina Sgaverdia numește inspirat „*Buteforie și politică*”.

Uneori primează informația relevantă, alteori analiza riguroasă și comentariul. Tonul e adecvat mesajului. Când patetic, când mai relaxat, colocvial. Pe alocuri chiar liric și, n-o să vă vină să credeți, umoristic, dar de bună calitate. Analizele competente, vii, toate la un loc devin o imagine de ansamblu convingătoare. Nu o culegere întâmplătoare de articole. Prin tot ce ne oferă și cum se prezintă, „*Jocuri în imperiul de cenușă*” ne ajută să înțelegem mai bine ce trăim și de ce nu trăim așa cum am merita să trăim. E o ziaristică sobră, de calitate, departe de talk show-urile televizate.

Prin ea, Dorina Sgaverdia ne face să descoperim credibilitatea și fascinația ziaristicii de cursă lungă.

Arta romană la Potaissa: artă provincială?

Florin-Gheorghe Fodorean

M. Bărbulescu
Arta romană la Potaissa,
Editura Academiei Române – București/
Editura Mega – Cluj-Napoca, 2015

Cum definim arta provincială? Cum privim lucrările de artă descoperite într-un oraș din Dacia? Ce categorii de artefacte are la dispoziție istoricul interesat de acest subiect? Ce ni s-a păstrat din perioada romană, ce s-a descoperit în 46 de ani de cercetări arheologice în castrul de la Turda, ce alte monumente cunoaștem din zona fostului oraș roman? E situația din Potaissa diferită față de alte orașe din fosta provincie Dacia? Cât de generoasă a fost arheologia cu răbdarea cercetătorului, care a explorat aproape jumătate de secol același sit? Unele din răspunsurile la aceste întrebări le aflăm din cartea profesorului Mihai Bărbulescu, *Arta romană la Potaissa*, Editura Academiei Române – București, Editura Mega – Cluj-Napoca, 2015.

Potaissa este un caz fericit în ce privește nivelul de cunoaștere despre castru și orașul roman. Este evident că distrugerea unor monumente și dispariția altora din diverse cauze (naturale, incendii, furturi, distrugerii intenționate) s-au înregistrat și la Turda. Castrul a servit drept carieră de piatră în perioada evului de mijloc și în epoca modernă. În unele zone s-a scos până și piatra din fundațiile unor ziduri. Răscolit sute de ani, castrul a avut de suferit până la finalul secolului XIX: numeroase fragmente de blocuri de piatră au fost cărate și folosite la construcțiile

din oraș, metalul descoperit a fost topit și reutilizat. Totuși, monumente de artă, ca și alte artefacte, au fost descoperite la Potaissa prin cercetări arheologice sistematice, desfășurate anual din 1971 până în prezent. Iar unele descoperiri sunt cu adevărat de excepție.

În afara cercetărilor arheologice, la Turda și în jurul ei numeroase piese arheologice au fost adunate de colecționari, poate mai mult decât în oricare oraș din Dacia. La Lunca, contele Kemény József (1795-1855) a strâns în castelul său inscripții, sculpturi, bronzuri și sute de monede. La Turda, învățătorul Botár Imre (1846-1906), pasionat de fotografie, a încropit o colecție impresionantă de artefacte. Însă cea mai mare colecție de piese din Turda și nu numai provine de la inspectorul școlar Téglás István (1853-1915). Toate jurnalele sale, 57 la număr, publicate de către strănepotul său (Bajusz István, *Téglás István jegyzetei. I. Régészeti fejezések (Însemnările lui Téglás István. I. Notițe arheologice)* (red.), Cluj-Napoca, Ed. Scientia, 2005, 1172 p.), dovedesc pasiunea și cunoștințele lui Téglás. Foarte multe piese au fost semnalate în Potaissa în ultimele decenii ale secolului XIX, când orașul se dezvoltă exact în zona cu cele mai bogate urme arheologice: centrul orașului actual, Dealul Zânelor, str. Sândulești, Valea Sândului, str. Cheii, străzile N. Bălescu, Panait Cerna, D. Zamfirescu, Romană, Cetatea Romană, pantele sud-estice ale Dealului Cetății etc.

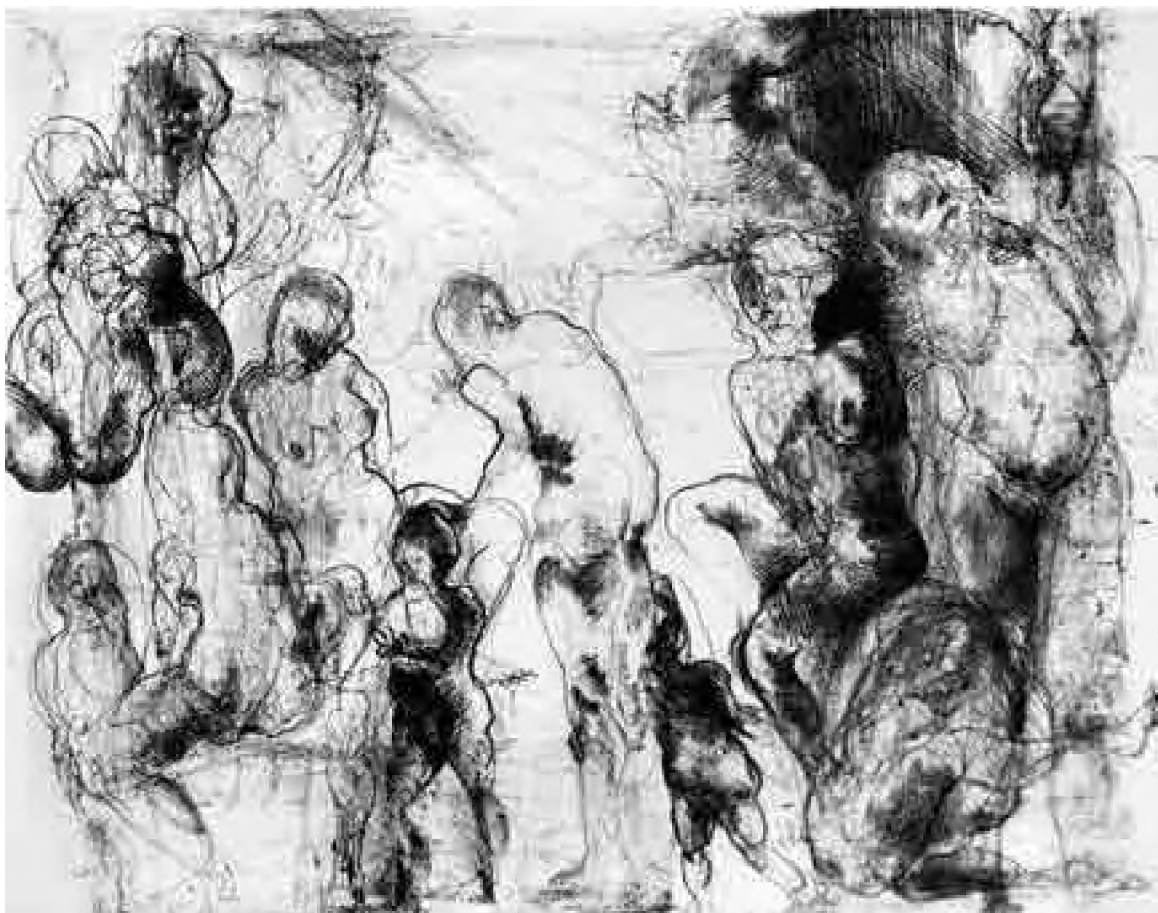
Cartea profesorului Mihai Bărbulescu se ocupă de toate aceste artefacte. Iar după lectura volumului, cititorul își dă seama că din Potaissa se

păstrează piese cu o realizare artistică de excepție (a se vedea prezentarea statuetei de bronz), dar și monumente de artă cu o execuție modestă, potrivit priceperii, cunoștințelor și aptitudinilor meșterilor locali.

Lucrarea (306 p.) este împărțită în cinci capitole: I. *Orașul și oamenii* (p. 13-38); II. *Domeniile artistice* (p. 39-206); III. *Artizani și ateliere* (p. 207-221); IV. *Arta romană la Potaissa* (p. 223-240); V. *Soarta monumentelor de artă din Potaissa* (p. 241-271). Cartea se încheie cu prezentarea catalogului pieselor (*Anexă. Fișe tehnice*, p. 273-301). Evident, fiind o lucrare despre lucrări de artă, în carte au fost reproduse 445 de figuri. Acolo unde a fost cazul, imaginile au fost publicate color.

În prima parte a cărții, profesorul Mihai Bărbulescu prezintă istoria orașului roman Potaissa, de la cucerirea Daciei până în secolul III. Pentru cititor este foarte utilă prezentarea topografiei orașului roman, discuția în legătură cu posibila amplasare a forului, precum și detaliile privind locația zonei unde funcționau, în epoca romană, atelierele de olari. La piciorul pantei estice a Dealului Zânelor puteau funcționa, conform părerii autorului, și ateliere de pietrărie. Pentru economia lucrării profesorul Mihai Bărbulescu a considerat importantă și o scurtă analiză privind numărul locuitorilor Potaissiei, estimat la circa 20.000 de persoane, cu tot cu cei 5000 de soldați din legiune. E un oraș cosmopolit, cum crede autorul, e și un oraș bogat, datorită prezenței militarilor. În continuare sunt amintite, acolo unde se cunoaște, locurile de descoperire ale unor monumente, informații în baza cărora profesorul Mihai Bărbulescu încearcă să localizeze forul și unele posibile temple. Sigur că anumite descoperiri arheologice provin din foste locuințe. Cele mai frecvente sunt micile bronzuri așezate în altarul fiecărei case (*lararium*). Asemenea descoperiri au fost înregistrate în jurul castrului (pe pantele sudice și sud-estice ale Dealului Cetății), spre Valea Sândului, str. Romană sau str. Rațiu. În ultima parte a acestui capitol, despre prețul operelor de artă, am reținut povestea frumos expusă despre supraviețuirea uneia dintre cele mai frumoase lucrări de artă din castru, statueta de bronz a lui Iupiter. Merită citită cu atenție această scurtă istorioară. Ne arată de ce nu a fost furat sau distrus acest obiect. L-a recuperat autorul cărții, în urma cercetărilor sistematice în castru.

Al doilea capitol al cărții, intitulat *Domeniile artistice* (p. 39-206) prezintă numeroase descoperiri înregistrate în castru, în oraș, precum și piese prezente în fostele colecții turdene, dintre care unele au dispărut, păstrându-se doar fotografii sau desene. Autorul a evitat prezetarea tipică unui volum despre monumente de artă. Catalogul este la sfârșitul cărții (*Anexă. Fișe tehnice*, p. 273-301). În text, autorul face referire la numărul piesei din fișa tehnică, dar nu încarcă aparatul critic cu bibliografia aferentă fiecărui artefact. Aceasta se regăsește în catalog. Descrierile sunt foarte bine realizate: clare, detaliate, cu o atenție deosebită în cazul unor lucrări de excepție, fără date inutile, fără a încărca exagerat textul. Ilustrația este încadrată în text, o soluție ideală, pentru că cititorul poate urmări descriere monumentelor alături de fotografiile sau desenele acestora. Profesorul Mihai Bărbulescu a ales analogii sugestive, piese de aceeași factură din Imperiu sau din Dacia, pentru a sugera, în multe cazuri, valoarea artistică a unui artefact,



Lara Monica Costa

Energia potențială (2012), litografie, 31,5 x 43 cm

sau, în alte cazuri, pentru a argumenta unele opinii.

Capitolul debutează cu prezentarea monumentelor sculptate în piatră: statui religioase, funerare și decorative. Am remarcat capul lui Serapis descoperit în terme, o lucrare elegantă, de o calitate foarte bună, și bustul de marmură al unui Hercules de tip *Farnese*, provenind tot din băile castrului. Se prezintă în continuare monumente din categoria reliefurilor. Autorul crede, pe bună dreptate, că relieful funerar reflectă mai bine personalitatea, priceperea și aptitudinile sculptorilor locali, neconstrânși de rigori atât de mari ca în cazul reprezentărilor de divinități. Acestea sunt, în opinia autorului, creații ale meșterilor locali. Prezentând simbolurile și aluziile în relieful funerar, autorul explică de ce omul antic a preferat imagini alegorice pe monumente funerare, în locul unora mai directe, mai brutale.

Sunt prezentate în carte piese remarcabile. Nu ne referim doar la celebrele statuete din bronz ale lui Iupiter și Mars, ci și la alte piese. Evident, una dintre cele mai frumoase este placa de marmură flancată de imaginile lui Hercules și Mercurius (fig. 84, p. 83). Este un monument de marmură foarte bine realizat, cu o atenție a reprezentării până la cele mai mici detalii, și cu o încărcătură simbolistică interesantă. Autorul descifrează simbolurile piesei: Hercules este Speranța, Mercurius este Călăuza. Profesorul Mihai Bărbulescu nu trece cu vederea nici monumentul funerar unde unii au identificat simboluri creștine. E vorba de un pește și o *panis quadratus*, care apar pe o sculptură cu scena banchetului funebru (fig. 96, 97, p. 94). Autorul consideră greșită această interpretare, argumentând, pe bună dreptate, că pâinile erau crestate, după cum rezultă din imaginile descoperite la Pompei.

Unele monumente funerare prezentate în carte sunt cazuri unice în Dacia. Așa este un relief de pe o ediculă descoperită la Potaissa (fig. 91, p. 89), unde apare o scenă cu o femeie așezată, care este coafată de o servitoare. Conform analogiilor autorului (a se vedea fig. 92, p. 90), asemenea scene apar pe monumente funerare ale Trevirilor și fac aluzie la pregătirile defunctei înainte de Marea Călătorie. La fel de interesant este un alt perete lateral de *aedicula* (fig. 93, fig. 94, p. 92), fotografiat și desenat de Téglás, ce prezintă o imagine a lui Apollo urmărind-o pe nimfa Daphne, o altă aluzie la moarte. Conform părerii autorului, imaginea este unică în Dacia. Înduioșătoare este și reprezentarea de pe un alt perete lateral de *aedicula* (fig. 95, p. 93), unde apare Moira Clotho care toarce firul vieții. În fața ei apare un copil nud, cu brațele ridicate, într-un gest de implorare.

Legat de portret, prima întrebare de la care pornește autorul cărții este: există portrete pe monumentele funerare de la Potaissa? (p. 97) Înainte de a răspunde, Mihai Bărbulescu se întreabă dacă a existat intenția de portretizare, și dacă, evident, artiștii locali erau în stare să facă portrete. Intenții au existat. Dar când avem monumente funerare cu inscripție, unde sunt menționate alte personaje decât cele din imagine (alt sex, număr diferit), este destul de limpede că textul (epitaful) conține cel mai mult, și mai puțin imaginea. Textul păstrează numele, iar imaginea trece în plan secund. O altă observație interesantă a autorului: cu cât numărul de persoane reprezentate pe un monument este mai mare, cu atât imaginea este mai îndepărtată de portret.

În subcapitolul despre sculptura în bronz sunt descrise, prima dată, statuile de bronz (p. 105-107) și apoi statuetele. Puține fragmente din marile statui de bronz s-au mai păstrat. Cele mai interesante sunt o mână și un fragment de *clava*, aparținând unui Hercules în mărime naturală. Fragmentele au făcut parte din colecția Wolff. Statuetele de bronz formează o categorie bine reprezentată la Potaissa. Cele mai frumoase piese sunt: un Iupiter descoperit în castru, în *principlia*; statueta de bronz ce îl înfățișează pe Mars; o Venus nudă, tipul *prudica*; un Dionysos; un cap al unei mici statuete de bronz, reprezentând o divinitate. Toate aceste piese sunt lucrări de import, datate în general în sec. I e.n. Sunt prezentate, în continuare, și piese de bronz cu diverse funcționalități cotidiene, precum lucerne, sfeșnice, elemente de mobilier, sau o piesă utilizată pentru suspensia carului. Una dintre cele mai frumoase este un *pondus examinatum*, o greutate de cântar verificată, descoperită în castru. Sunt descrise și câteva fibule mai speciale, dar și podoabe (un inel de aur). Autorul nu uită să explice și câteva din tehnicile de decorare a metalului, observate la unele artefacte descoperite în Potaissa: încrustarea, gravarea, traforarea, tehnica *au repoussé*, aurirea și argintarea.

Deși în Dacia avem atestate doar la Romula ateliere ale unor *cavatores gemmarum*, există și la Potaissa geme și camee. Câteva sunt prezentate în carte, împreună cu analogii. Se continuă apoi cu un domeniu mai puțin spectaculos, coroplastica. Teracotele din lut înfățișează, la Potaissa, ca și în alte centre, pe Venus, alături de alte câteva descoperiri, printre care un frumos vas antropomorf pentru libații. Mai departe, profesorul Mihai Bărbulescu discută despre „culorile Potaissiei” (p. 172-179), exemplificând, cu bune analogii, policromia unor piese, precum relieful mithriac din Potaissa. O superbă fibulă emailată, decorată în tehnica *millefiori* (p. 182, fig. 326-328), este descrisă detaliat de autor, cu o analogie foarte bună. Sunt prezentate și patru capsule pentru protejarea sigiliilor, piese interesante, toate descoperite în castru, despre care s-a crezut că sunt fibule, podoabe sau aplici. Capitolul se încheie cu o analiză detaliată a decorației monumentelor potaissense, unde autorul prezintă decorul pe reliefuri funerare, pe altare votive, pe capituluri, precum și decorul vegetal pe diverse piese arhitectonice. Spre exemplu, aflăm că din Potaissa provin cele mai multe resturi de stucatură cu decor în relief din Dacia.

Despre artizani și ateliere discută autorul în partea a treia a lucrării. La Potaissa nu există nici un monument epigrafic care să ateste cum își spuneau meșterii, pietrarii, sculptorii, cei care turnau bronzul sau cei care confecționau statuetele din lut. Asemenea informații există în alte caturi în Dacia, și au fost prezentate de către Mihai Bărbulescu într-o lucrare mai veche (M. Bărbulescu, *Interferențe spirituale în Dacia romană*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, Cluj-Napoca, 2003). Autorul notează că arta epocii imperiale stă sub semnul anonimului: lucrările, cu rare excepții, nu sunt „semnate”. Un singur caz de semnătură ar exista în Potaissa, dar nici acela nu e sigur. Chiar autorul are mari dubii dacă literele TM de pe dosul fragmentului unei statui imperiale de bronz decoperite în *basilica* castrului ar avea legătură cu numele meșterului. Despre atelierele de la Potaissa nu sunt multe date. Autorul, pe bună dreptate, precizează că eventuale urme ale unor ateliere ar fi greu de

identificat mai ales dacă asemenea locuri erau simple amenajări, și nu neapărat clădiri. Sunt prezentate, în continuare, câteva informații despre resursele de piatră folosite de sculptorii din Potaissa. Majoritatea monumentelor este din calcar, exploatat la Săndulești, pe teritoriul satului Cheia, și la Podeni. Piese lucrate în marmură sunt puține, în lipsa unor resurse de acest fel în apropiere.

În capitolul IV al cărții, *Arta romană la Potaissa* (p. 223-240), profesorul M. Bărbulescu discută despre semnificația și importanța monumentelor de artă din Potaissa. Capitolul începe, de fapt, cu o dezbatere în jurul conceptului de „artă provincială”, pe care marele istoric de artă R. Bianchi Bandinelli o numește „arta europeană a Romei” (p. 223). După analiza detaliată a conceptelor teoretice vehiculate în istoriografie asupra subiectului artei provinciale, am reținut ceea ce autorul a sintetizat clar. La Potaissa avem și lucrări de artă de excepție, din import, opere de artă locale și lucrări foarte modeste. O clasificare similară s-a făcut pentru operele de artă din Britannia (p. 234).

Ce s-a întâmplat cu aceste lucrări de artă după anul 271 e.n.? *Soarta monumentelor de artă din Potaissa* este dezbătută de profesorul Mihai Bărbulescu în capitolul V al lucrării (p. 241-271). Se începe discuția cu reutilizarea unor monumente fie în perioada romană, fie mai târziu. La fel s-a întâmplat și cu metalul, retopit și refolosit încă din aceeași perioadă. Mai târziu, la Potaissa s-au așezat în secolele V și VI e.n. grupuri de gepizi, chiar în termele castrului, adaptându-se în încăperile încă în picioare la ora aceea. Autorul nu uită să amintească monumentele funerare provenind de la Turda, încastrate în zidurile bisericii din Lunca, construită la finalul secolului al XIII-lea. Aflăm, din lucrare, că în secolul al XIV-lea, termele erau încă în picioare. Autorul menționează descoperirea aici, pe pavajul roman, a unei monede din acel secol. Cum prima biserică din piatră în Turda se ridică abia în secolul al XV-lea, puțin material de construcție s-a scos din castru. A fost timp pentru asemenea activități mai bine de patru veacuri, de la sfârșitul secolului al XV-lea până în secolul al XIX-lea. Analizând documente medievale, profesorul Mihai Bărbulescu ajunge la concluzia că deja spre finalul secolului al XVI-lea zidul de incintă al castrului nu mai exista. În picioare se mai păstrau doar porțile. Sunt distruse, treptat, și alte elemente ale fostului castru. Sunt prezentate și cazuri în care foste monumente romane au fost refolosite la unele construcții din oraș. Capitolul se încheie cu descrierea, pe scurt, a colecțiilor de antichități deținute de Kemény József, Botár Imre și Téglás István.

Lucrarea este erudită. Informația este densă, clar expusă. Remarcăm, încă o dată, acuratețea scrisului, ușurința cu care autorul îi explică, îi face cunoscute cititorului cu lucrările de artă. Descrierea unor piese este detaliată, dar nu încărcată. Prezentând monumentele votive, istoricul religiilor știe să trateze monumentul, să extragă esențialul, să canalizeze discursul spre informații importante. La fel procedează autorul și când descrie alte categorii de monumente. Pe de altă parte, în toate aspectele tratate, profesorul Mihai Bărbulescu este prudent și echilibrat.

Echilibrul teologiei

Nicolae Turcan

În *Prezență și parusie* (trad. Sorin Ovidiu Podar, Editura Viața Creștină, Cluj-Napoca, 2012, pp. 151–170), Jean-Yves Lacoste, fenomenolog și teolog catolic contemporan, ne vorbește despre o teologie redusă la tăcere și despre o teologie asistematică. Gândită într-un mod dublu – atât ca discurs rațional despre Dumnezeu cât și ca tăcere – teologia este redusă la tăcere în primul rând de suferința și răul prezente în lume. Firește că există răspunsuri teoretice care caută să-L inocenteze pe Dumnezeu: lumea aceasta este considerată cea mai bună dintre lumile posibile, dacă se cântărește binele și răul prezente în ea; Dumnezeu își limitează kenotic puterea, pentru a asigura libertatea creației; răul se datorează păcatului oamenilor și îngerilor căzuți; răul nu are ființă, pentru că nu este decât o *privatio boni*. Toate acestea au în comun faptul că răul este mai întâi de toate o problemă teoretică, de aceea i se răspunde tot teoretic. Dar acest lucru este la rândul lui problematic, fiindcă nu răspunde cu adevărat suferinței *personale*, individuale, non-teoretice. De aceea, susține Lacoste, răspunsul compasiunii este mai adecvat, fiindcă nu se configurează ca o teorie; a vorbi despre un Dumnezeu compătimitor, care înțelege suferința și asumă crucea, nu ține de o problemă care-și caută soluția, ci de o atitudine în fața scandalului și misterului suferinței, de a suferi împreună cu celălalt. Reducerea la tăcere a teologiei de către suferință este esențială, oferind măsura teologiei oamenilor care sunt în lume, nici îngeri, nici preafericți. A compătimi presupune a ne ruga împreună cu celălalt, a fi alături de el, nu a-i livra argumente despre sensul suferinței sale. Înainte de a fi un exercițiu intelectual, teologia se dovedește o „formă de existență” împreună cu celălalt, care depășește limitele solicitudinii heideggeriene (*Mitsein și Fürsorge*) (p. 154).

Hrănit din tăcere – „tăcere înțelegătoare” am putea spune, trimițând la spiritualitatea filocalică –, cuvântul teologic este mai întâi „vorbă vie, mai mult decât vorbă devenită text”. În aceste condiții, „Teologul este un om care vorbește întotdeauna într-un context, fără să aibe neapărat ambiția de a cuvânta dincolo de acest context, fără a avea neapărat ambiția ca al său cuvânt să supraviețuiască circumstanțelor care l-au suscitât” (p. 155). Cuprinzând în mod firesc dimensiunea teoretică și cea practică, teologia este deopotrivă discurs și iubire față de aproapele care ne cere să-i vindicăm sufletul, dar și trupul. Lacoste subliniază că „Logosul teologiei include și un praxis” și „teologia are un alt limbaj decât cel al cuvintelor, alte rațiuni decât cele ale conceptelor”, fiind deopotrivă o „artă a gestului” și o „artă a cuvântului”. Comunitatea de credință „nu poate spune adevărul decât făcând binele”, pentru că „urgența spunerii se leagă de urgența făptuirii” (pp. 156–157).

Îmbinând spunerea cu tăcerea, teologia se dovedește „un discurs lacunar” (p. 162), mărturisit, de altfel, de tradiția textelor teologice, adeseori contradictorii, scrise în limbi și stiluri diferite, imposibil de transformat într-o „mare narațiune” și de a deveni astfel ținta criticii postmoderne. Lacoste critică teoria lui Lyotard despre postmodernism ca sfârșit al epocii marilor metanarațiuni,

lăsând la lumină o teologie care nu se poate organiza într-un sistem filosofic fără a deveni trădătoare: „orice sistematizare teologică poate să se vadă bănuită de infidelitate fundamentală” (p. 163). Textele Scripturii au o multiplicitate deconcertantă, sursele teologiei fiind, așadar, în mod evident asistematice, iar tradiția interpretărilor continue, Tradiția Bisericii, chiar când apelează la cunoașterea prin concepte, se află în slujba metaforelor, parabolilor și povestirilor biblice. Fără a fi un haos, asistematicul surselor biblice dă mărturie despre bogăția inepuizabilă a sensurilor pe care le conține. Critica sistemului Scripturii nu reduce însă interpretările la tăcere – spune Lacoste, sau, am spune noi, la legitimarea unei multiplicități postmoderne fără sens –, ci înseamnă „faptul de a lăsa textul biblic să se citească în ritmul lui propriu, cu întreruperile și tăcerile, cu toată dezordinea care domnește în acest corpus heteroclit” (p. 166).

Trăsăturile acestei teologii asistematice, lacunare și adesea redusă la tăcere susțin că, în primul rând, tăcerea teologică este legitimă pentru că este reclamată atât de suferința semenilor, cât și de lacunele textului biblic și, mai ales, de faptul că teologia încearcă să vorbească despre indicibil. Pentru că se scrie în marginile textului biblic, teologia excede conceptele prin imagini și simboluri, într-o interpretare anti-hegeliană. În al doilea rând, limbajul conceptual al unei anumite teologii este redus la tăcere de „non-conceptele biblice”: poeme, psalmi, metafore, parabole etc. „Limbajul nonconceptual, în mod central



Lara Monica Costa
caligrafie, 58 x 31 cm

Copacul vieții (2015)

limbajul poemului și al narațiunii, nu e mai puțin-decât-conceptual, ci mai-mult-decât-conceptual. [...] Textul biblic nu e introductiv teologiei și limbajului ei. Ci oferă, dimpotrivă, un limbaj înaintea căruia conceptele noastre nu au nimic mai bine de făcut decât să [...] tacă” (pp. 167–168). În al treilea rând, reducerea la tăcere a teologiei este și o „introducere la rugăciune”, în care textul se citește liturgic, într-un act de mulțumire. Lacoste susține utilitatea teologiei asistematice tocmai prin faptul că teologia este mai mult decât sistem filosofic, ce își permite să nu răspundă *discursiv* tuturor problemelor puse, ci prin compasiune și dragoste, se dezvăluie ca o „manieră de a fi, mult mai mult decât o manieră de a vorbi” (p. 169). Ea nu încetează să rămână coerentă, dar are o „coerență microsistematică” (p. 170), vorbind despre Dumnezeu din lăuntru iubirii.

Ne rămâne să formulăm încă o dată întrebarea dacă, în aceste condiții, Revelația creștină ar mai putea fi asimilată universalului filosofic, cu alte cuvinte dacă teologia ar putea răspunde particular, tăcut și asistematic în absența unui „universal” al Revelației. Cu toate că răspunsul nu poate decât să susțină universalitatea Revelației, termenul de „universal” este nepotrivit atunci când vorbim despre chemarea la viață, la mântuire, iar nu despre o invitație la a construi un sistem filosofic („Eu am venit ca viață să aibă și din belșug să aibă”, Ioan 10, 10). Revelația este universală prin apelul ei, pentru că se adresează tuturor oamenilor, dar nu constituie un universal filosofic, înghețat în perfecțiunea sa metafizică.

În fond, această atitudine *particulară* a omului care se roagă, căutând inspirația Duhului Sfânt este cunoscută în tradiția duhovnicească sub numele de discernământ (*diakrisis*). Virtuții discernământului nu-i lipsește nici lipsește nici tăcerea, nici cuvintele; istoria dogmelor Bisericii dovedește că răspunsurile au fost cu adevărat diacritice, după cum afirmă formula folosită de Sinoadele ecumenice: „Păruțu-s-a Duhului Sfânt și nouă...”; în fața unei probleme contextuale a fost mărturisită și formulată o credință care a devenit explicit afirmație universală. Rămâne deci de înțeles că universalitatea nu este exclusă din aceste formulări contextuale, că gândirea diacritică poate oricând deveni gândire dogmatică, iar dogmatica poate constitui repere pentru o viitoare gândire diacritică, dar că această universalitate nu are ca scop constituirea unor concepte, de aceea nu poate fi vorba despre universalul pur al rațiunii metafizice. În definitiv, chiar dacă Duhul Sfânt nu lucrează în afara categoriilor și cunoștințelor noastre, inspirația Lui le debordează, le modifică și le schimbă sensul, de la metafizic la religios.

În concluzie, apologia lui Lacoste pentru teologia asistematică este deopotrivă non-hegeliană și non-postmodernă, situându-se echilibrat între cele două extreme – a totalitarismului conceptual și a refuzului fundamentelor metafizice practicat de postmodernismul nihilist. Fără a respinge cunoașterea adevărului, ea încearcă să scape de povara sistemului închis, precum și de relativismul unor păreri nesubsumate unei cunoașteri prin iubire, atentă însă la adevărul Revelației creștine. Faptul că teologia este multidimensională, atât din punctul de vedere al discursurilor, cât și din punctul de vedere al praxisului și rugăciunii, o plasează în istoria de dinainte de eshaton, în *acum*-ul unde vedem în ghicitoră, dar vedem îndeajuns pentru a ne orienta pe calea mântuirii.

Realitate și simbol

Mircea Moț

În romanele lui Radu Ciobanu prezența discretă a simbolurilor și a reflexelor eseistice redimensionează o formulă narativă aparent tradițională, scriitorul apelând la un context generos pentru a-și construi scenariul epic fără constrângerile impuse de realitatea imediată astfel încât perspectiva asupra lumii să plaseze personajul sub zodia modernității.

Geneza romanului *Călărețul de fum* rămâne emblematică pentru demersul românesc al autorului *Nemuritorului albastru*. Aceasta este menționată în volumul *Dincolo de așteptare. Dialog în larg*, scris împreună cu Monica Pillat, fiica lui Dinu Pillat și nepoata ilustrului poet Ion Pillat: „Așa ceva mi s-a întâmplat cu romanul *Călărețul de fum*: Eram în tren, în drum spre București, într-un final de februarie, spre sfârșitul anilor '70, cred. La ceas de prânz ajunsesem pe la Feldioara. Peisajul era acoperit de o zăpadă imaculată care scăpăra în seninătatea zilei. Pe atunci încă circula minunatul *Wiener Walzer*, elegant, curat, punctual. Eram singur în compartiment, cald, plăcut, atmosferă ușor soporifică, prielnică visării. Și deodată, pe creasta unui deal, am văzut alergând un călăreț învăluit într-o ușoară ceață sidiefie. Pe acel fond, în *contre-jour*, călărețul negru, zăpada albă, priveliștea era extraordinară, veritabil crochiu delicat, în tuș. Și atunci, instantaneu, mi-a venit în minte titlul, *Călărețul de fum*, – ia uite, mi-am zis, ce titlu frumos de roman –, dar totodată s-a produs și asociația între Răscoala lui Horia, despre a cărei comemorare la nu știu câți ani tocmai citisem în revistele luate cu mine, și călărețul enigmatic despre care se spune că îl însoțea peste tot, dar de departe, ca un duh veghetor, ca un *genius loci*, pe Horia”.

Fragmentul este ispititor printr-o serie de detalii care se întâlnesc într-o configurație coerentă, stimulând un comentariu care poate determina rezerva cunoscută a prozatorului față de imaginația interpretativă. (În volumul menționat, atunci când Monica Pillat vorbește de felul admirabil în care Anton Dimitriu interpretează gestul magic al Penelopei de a țese, Radu Ciobanu dă prompt replica: „Părerea lui Anton Dimitriu care vede în tactica Penelopei de a-și urzi și destrăma pânza nu doar un mod de a se apăra de pretențiilor invazivi, ci și o procedură cu implicații magice, mi se pare însă un exces interpretativ”. Aceasta după ce acceptase ideea că atuul lui Ulise „constă în puterea memoriei de a găsi prin păienjenitul ochurilor drumul înapoi spre propria identitate”). Este aici un echilibru între tradiție și modernitatea inspirației, ce se răsfrânge asupra condiției romanului: geneza romanului se structurează în contextul unui mijloc modern de locomoție, un confortabil *Wiener Walzer*, cu interiorul lui cald și protector, despărțit de lumea de afară, cu priveliștile ei în rapidă schimbare, de fereastra cu deschidere spre un peisaj hibernal, sticlos, rece și pur, precum opera ce va să vie. Totul asociat somnului care estompează contururile severe ale realității la ceasul de amiază, de prânz, apogeul formelor realului.

Călărețul de fum este un roman documentat și, până la un punct, de reconstituire a unei epoci. Atmosfera de bună tradiție românească (de la

conacul baronului Iosika Antoniu), scenele răscăleii, de un realism violent, dar și secvențe de modern rafinement (domnul nebun ce colecționează flururi) sunt redimensionate cu finețe de simboluri inserate cu discreție în substanța romanului.

Primul simbol este acela al călărețului de fum, care la începutul romanului, în atmosfera de neliniște aparentă, i se arată baronului de la Brănișca, asupritorul și străinul de tradiție. Radu Ciobanu îl consideră un *genius loci*, ce îl veghează pe Horia, dar călărețul de fum își revendică și alte semnificații. Dar iată cum apare acesta la începutul cărții: „Călărețul avea o ținută semeață, cum stătea drept în șa, privind probabil în susul văii, și calul la fel de semeț, înfipt pe picioarele dinainte acolo pe creastă, cu botul în piept și coada neobișnuit de lungă fluturând. Era murg, asta se vedea destul de clar, în schimb era greu de spus ce culoare aveau vesmintele călărețului. De la depărtarea aceasta părea un călăreț de fum. [...] Purta cizme și, după strălucirea nasturilor, un fel de mundir ofițeresc. Iar pe cap avea ceva ce aducea a cască sau a chivără, după toate aparențele roșie, dar era greu de afirmat cu certitudine, căci iar îl înfășură o pală subțire de ceață, tocmai acum când era gata să-i distingă și chipul. [...] În clipa aceea însă, înfășurat în caerele de păclă ușoară, cum se afla, călărețul ridică mâna și-i făcu un semn bizar – rămas-bun sau îndemn de a-l urma? – întorcându-și apoi calul [...] Tot fără grabă, tot la pas, se pierdu în pădure nu însă înainte de a se întoarce în șa spre a-i face din nou acel enigmatic semn”.

Călărețul de fum contează în roman ca o prezență mitică. El este cavalerul, cu mundir ofițeresc, echivalentul în plan ideal înalt eroic al simplității personajului și al gloatei. Prin inconsistența sa materială și prin incertitudinea prezenței sale, cavalerul de fum se confundă până la urmă cu Ideea însăși, concretizată apoi prin ființa lui Horia. Atunci când este întrebat „cine-i călărețul aista cu chivără din stânga dumitale”, Horia dă un răspuns care vizează condiția simbolică a călărețului: „Aiesta-s eu. Ori eu, ori el, tot una”. Mai mult, în finalul romanului, Jankovich însuși amintește lui Horia că s-a identificat cu misteriosul călăreț: „Doar a fost văzut împreună cu dumneata și se zice că ai fi afirmat că dumneata ești el sau așa ceva”.

Prezența acestui cavaler/călăreț de fum asigură reflexul evenimentelor în registrul grav al unei literaturi ce consacră eroul cu toate atributele sale.

Nu trebuie neglijată o altă secvență a romanului, scurtă, e drept, dar deosebit de semnificativă. Când pictorul isprăvește portretul lui Horia și i-l arată, răsculatul face o afirmație surprinzătoare: „Ar fi o cinste ca omul acesta zugrăvit să-mi semene”. Horia își descoperă aici dublul din celălalt plan, ideal, iluzoriu, al reflectării și al artei.

Celălalt simbol al cărții este fluierul, în legătură cu care prozatorul însuși scrie că este „purttor, cum zice Blaga, de «sarcină mitică»”. Motivul este inserat cât se poate de firesc în text: „Scriam ușor panicat, mărturisește Radu Ciobanu, fiindcă nu știam cum să închei fraza, fiind și încheiere de carte, și deodată mi-am amintit că lui Horia îi



Lara Monica Costa
calcografie, 22 x 19 cm

Secret (2018)

plăcea să cânte din fluier, iar cuvântul s-a ivit sub stilou oarecum de la sine, ca așternut din înalt: «... și atunci îi păru deodată rău că nu-i ceruse contelui să-i înapoieze fluierul.» Punct. Dincolo de care, aceeași voce, care poate fi și a lui Alter Ego, mi-a șoptit că nu mai urmează nimic: s-a spus tot ce trebuia spus”.

Cu siguranță, fluierul este în roman semnul unei sensibilități deosebite, al unei vocații artistice, în ultimă instanță, legată de gestul de a hori, care, prin porecla ca re-botezare și recreare, a făcut din Nicola Ursu un Horia care a intrat în istorie și în mit. Dar nu poate fi trecută cu vederea mărturisirea pe care i-o face Horia hangiului, așteptând să fie primit de împărat: „Nu, nu era un flaut. Îl adusese ca să-i țină de urât, să-i mai potolească puțin acel Heinweh care-i încearcă de la o vreme pe toți cei aflați departe de case. Și apoi adăugă cu un zâmbet sfios: «Poate, dacă vorbele n-or fi de ajuns, să-i și cânt din el Înălțatului...»”. După ce studiază atent fluierul lui Horia, hangiul, care-l ascultase cântând și apreciasse acele „cântece triste” care-l tulbură, face o afirmație ce contează în acest context: „Maiestatea Sa [...] are să-ți asculte necazul și are să te ajute”. (La Octavian Goga, suferințele nu sunt prezentate împăratului, ci lui Dumnezeu, pe care vioara de data aceasta îl va sensibiliza: „Blând zâmbire-ar Milostivul.../ Iar din geana lui de-argint/ Lacrimi-ar cădea-n adâncul/ Norilor de mărgărint./ Ni s-ar stinge-atunci necazul/ Ce de mult ne petrecea:/ Între stelele de pază/ Am avea și noi o stea”). Sunt în ultimă instanță sugestii fine ale puterii orifice a lui Horia, care ar putea să-l înduplece pe unul dintre puternicii oameni politici ai vremii.

În finalul romanului, Horia, aflat în temniță, privește munții la care știe că nu va mai ajunge și în momentul acela „îi păru deodată rău că nu-i ceruse contelui (Jankelevich, n.n.) să-i înapoieze fluierul”. Lipsit de fluierul său, lui Horia i se anulează harul orfic. Aceasta este adevărata pedeapsă a lui Horia în romanul lui Radu Ciobanu, care poate tocmai din acest motiv nu mai descrie execuția și dispariția fizică a personajului său.

Călărețul de fum, portretul ca altă ipostază a celui alt, a dublului, și prezența fluierului trimit în ultimă instanță spre un nivel de profunzime al narațiunii, unde scenariul epic își etalează dezinvolt reperatele mitice.

Nu spui nimic?

(monolog cu Spectatorul)

Diana Cozma

Locul: o scenă, într-un teatru
Timpul: noaptea, după premieră
Personaje: Djianna

Djianna, actriță, repetă scena nebuniei Cfeliei din Hamlet.

Djianna: Pentru amintire, iată rozmarin; te rog, iubite, amintește-ți; și iată pansela, ca să visezi; și iată ție, un fir de mărar și colombine; iar ție, iată, un fir de cimbrisor; am două-trei și pentru mine; o, poartă-ți bine cimbrisorul; pcfim și-o romaniță; aș vrea să-ți dau câteva micșunele, dar s-au uscat când tata a murit. Și eu? De ce nu mor? Nu-mi rămâne decât să mă sinucid! Ficțiunea să-mi fie realitate și pe scenă nu numai în viață! Voi rămâne în amintirea spectatorilor mei... Nu, nici vorbă, dă-i incolo de spectatori! Să reiau. Voi rămâne în istoria teatrului, așa, da!, drept actrița care a sfârșit odată cu personajul ei! Să mă pregătesc, deci, pentru marele rol într-un ultim, triumfător spectacol! Dacă Ofelia se aruncă în râu și se înecă și dacă râul meu este fâșia asta de mătase albăstrie și cu ea îmi înfășor gura, îmi astup nările, îmi leg ochii, ar trebui să mă înec și să mor...

Își acoperă fața cu un material lung, vaporos, se întinde pe podea. Stă nemișcată câteva secunde, pe urmă, se ridică brusc și se plimbă cu pași agitați.

... Ar fi trebuit să mor și nu mor. Mai bine să mă întind în lada asta lunguiață de carton, pe care regizorul a numit-o coșciug, să mă îngrop în florile de plastic și să rostesc versurile călătoriei spre lumea morților. Să nu-mi spui că iar le-am uitat! Vai de mine și de mine! Ce mă fac acum? Ce? Stai! Parcă era ceva cu la-la-la și tra-la-la-la-la. A, da! M-au dus descoperită în raclă, tra-la, tra-la, tra-la-la-la-la-la, și-n groapă fulgi de nea s-au așternut. Nu, nu era așa. Și-n raclă, la-la-la-la, lacrimi au plouat. Asta-i! La-la-tra-la-la-la...

Se întinde în ladă.

... Și-acum nu mai am nimic altceva de făcut decât să aștept. Aștept. Bine. Aștept. O să vină. Da, o să vină, o să vină. Am senzația că replica asta e din altă piesă. În fine, moartea o să vină. Și până vine, ce fac? A! Înmărmuresc. Asta înseamnă să nu mă mai mișc. Întotdeauna mi-a fost greu să stau nemișcată. Dar când ești moartă, nu te agiți, nu te foiești, nu clipești, nu ești...

Rămâne nemișcată câteva secunde.

... Mă mănâncă nasul. Nu mai pot. Trebuie să mă scarpin. Știi ce? Eu mă scarpin și gata! Moartea te poate lua și prin surprindere! Asta e! Au! M-am înțepat în recuzită! Oricum nu trebuie

s-o sfârșesc în sicriu. Acolo te așază după ce ajungi sloi de gheață. Bine!...

Sare afară din ladă.

... Și până mă duc dincolo, ce fac? A, da! Îmi iau adio! Acum am încurcat-o. Nu-mi amintesc nicio replică de rămas-bun. Asta-i bună! Îmi fac griji inutile! Improvizez! Hahaha! N-ar fi pentru prima oară. Așadar: adio, scenă, adio, reflectoare, adio, de, n-am încotro, spectacol fără spectatori nu există, așa că, adio, spectatori. Repet: spectatori și nu spectator! Și dacă mă gândesc profund, îmi dau seama că eu niciodată nu am avut parte de spectatorul meu. Ah, poate că și eu mi-aș fi dorit să am un spectator care să mă simtă până în cea mai mică fibră a lui, să se topească în viscerele mele, să se îndrăgostească de personajul meu și nu de mine! Tra-la-la-tra-la, el, spectatorul, nu va mai veni, nu va mai veni, căci nu s-a născut încă. Nu, nu va mai veni-napoi... Nu! Nu asta am vrut să spun! Nu mai știu ce-am vrut și ce nu am vrut! Ce vers era aici? Și ce contează? Pentru mine s-a terminat! Pe ușă-afară m-au invitat! În uitare deja am alunecat! La dracu! Ce tare doare viața! Voi fi mai fericită în mormânt decât lipsită de glorie. Fir-ați voi al dracului!

Se îndreaptă cu pași hotărâți spre marginea scenei, observă silueta unui bărbat, îmbrăcat în smoching, care stă neclintit pe scaunul său de spectator.

... Ha! Cine-i acolo? Da! Tu! Cine ești? Tu, tu, cel din fața mea! Ce cauți aici? Ce crezi că vezi? O fantomă? Spectacolul s-a terminat! Tu, de ce-ai rămas? Să flirtezi? Să mă inviți la cină? Să mă învelești în flori? Îmi plac macii! Vrei să știi de ce-mi chem moartea? Sigur că vrei! În seara asta, ca de obicei, înainte de a intra în scenă, mi-am închis inima în cutia cu farduri. Mi-am privit, în oglindă, chipul îmbătrânit, mi-am rujat buzele ofilite, am respirat adânc, n-am fost în stare să-mi stăpânesc tremurul mâinii stângi, m-a podidit plânsul. Am simțit, din nou, că mi-e din ce în ce mai greu să fiu ceea ce nu sunt. Am surâs sclipicios să-mi alung gândul de la amantul meu care, azi-dimineață, mi-a trântit ușa în nas, strigându-mi, în culmea furiei: „Dispari, curvă bătrână! Și dacă mă mai deranjezi, o singură dată, sun la poliție!” „Trădătorule! Afemeiatule!”, am urlat, la rândul meu, astăzi am premieră, joc Ofelia și am nevoie de o partidă de sex ca să intru în rol!” De fiecare dată când am avut trac, sexul m-a calmat. Și costumul m-a ajutat să-mi controlez nervozitatea. Nu știu cum să-ți spun. Personajul nu schimbă identitatea unei actrițe. Sunt tot eu înfășurată într-o pânză țesută din fire de minciuni. Simți cum pute vopseaua asta? Cu un albastru ieftin au pictat pe tavan cerul înstelat deasupra mea. Care cer?, te întreb. Care stele? Sunt moarte. Scena e moartă. Numai eu insuflu viață acestui loc inert. Și cine sunt eu? Un animal ciudat care râde și plânge la comandă. O bucată de carne la care privesc masculii cu gura plină de salivă, frisonați de poftă erotice. Un obiect de lux etalat în vitrina orașului. Un chip radios care te urmărește din afișe, pliante, reclame luminoase. Un chip de vânzare! Haideti-haideti! Pofțiți, la teatru, cu mic, cu mare! Vedeta noastră va interpreta un rol senzațional! Hahaha! Ce fraze învechite! Tra! Tra-la-la-la-la!...

... Nu spui nimic? De vreo oră, îmi aștept moartea. S-ar putea să apară. În fine, până vine după mine, tu, spectatorul meu, să știi că singură

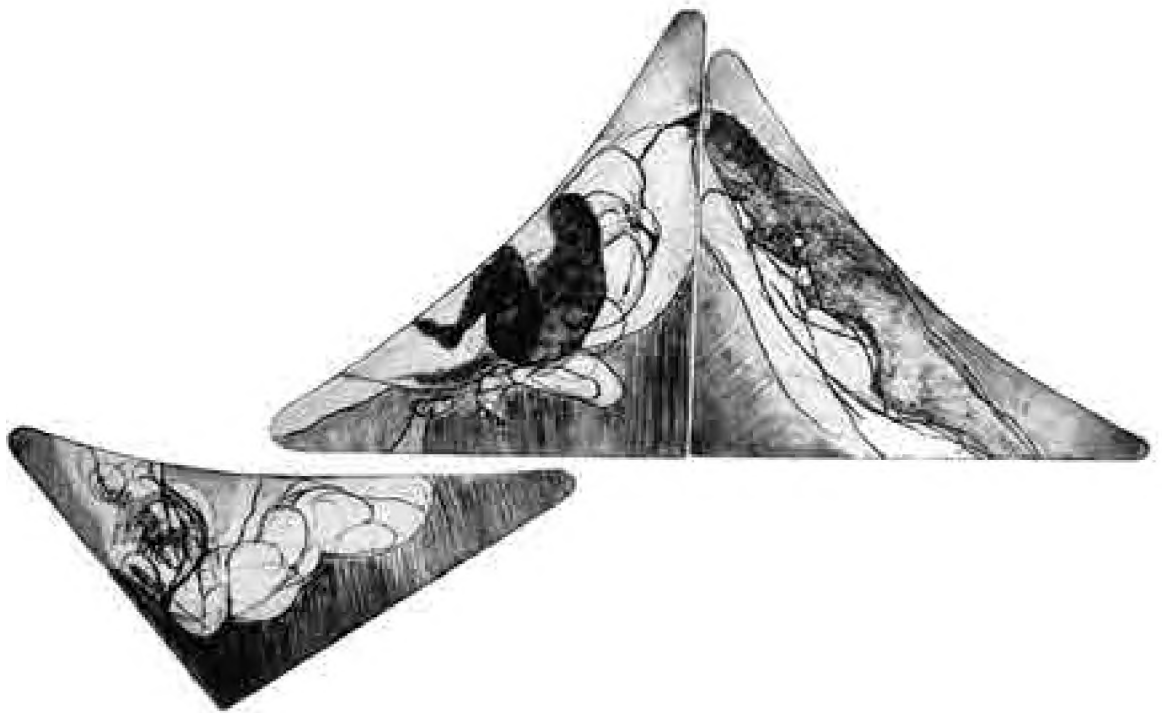


Lara Monica Costa

Imagini interioare (2017), verni moale, acvaforte, acvatinta, ac rece, mezzotinta, 64 x 64 cm

am făcut din mine însămi un mit. M-am înveșmântat în văluri fine, ațătoare, m-am împodobit cu șiraguri de perle, am țesut povești despre originile mele, despre viața mea. Ce contează că erau sau nu adevărate? Cine poate desena granița care desparte minciuna de adevăr? Eu pot să cred despre mine numai ceea ce vreau. Realitatea mea este cea pe care mi-o doresc și pentru asta, de multe, multe ori, am ajuns să neg realitatea ca atare. Scena m-a învățat cum să transform o existență ridicol de anostă într-una radiantă, captivantă. Uneori, la un pahar de vin, mă trezeam spunând admiratorilor mei: „Drăgălașilor, eu am fost soția unui mare bancher pe care a trebuit să-l părăsesc fiindcă mă trata ca pe o cârpă și mă ținea închisă într-o casă cu păpuși. Ah, nu știți, cât e de cumplit să trăiești în ipocrizie, să fii convinsă că mariajul tău este ireproșabil, că bărbatul tău este un individ pe care te poți bizui în orice împrejurare, și, brusc, când cade o nenorocire peste tine, să-ți dai seama că, de fapt, mereu, ai fost singură. Of, da, m-am văzut nevoită să-mi fac valiza și să-mi părăsesc căminul. Am avut mare noroc să-mi găsesc refugiu și alinare în teatru”. Alteori, eram fiica unei prințese, dintr-o țară exotică, care a murit când m-a născut. Ideea că în venele mele s-ar fi putut să curgă sânge albastru i-a impresionat, până la vezică, pe suspinătorii mei: scriitori, muzicieni, pictori, regizori, diplomați, bijutieri, croitori, maseuri. Nu, te rog, nu mă condamna. Nu am făcut altceva decât să înfrumusețez realitatea sordidă cu stropi de fantezie. Mi-am vrăjit idolatrii. Unii m-au adorat, alții m-au blestemat. E totuna. Am ieșit din convențiile impuse de-o societate dornică de a le încălca, de o societate poficioasă, avidă de plăceri interzise. Da, am exagerat un pic. Mă rog, un pic mai mult. Am făcut din viața mea un spectacol pe scena lumii. Cum crezi că aș fi ajuns altfel un simbol al frumuseții și erotismului? Despre mine s-a scris cu litere înfocate că sunt o apariție frapantă, cu ochi imenși de tragediană, gură senzuală, brațe sculptate în marmură. Artei mele actoricești i s-au dedicat studii, articole, teze de doctorat. Și-ntr-o clipită, pac! Am rămas fără carieră. De ce taci?...

... Nu mă mir de ce mi s-a întâmplat ce s-a întâmplat. Regizorul a fost împotriva mea de la bun început. A declarat, în fața colectivului de artiști, că sunt prea bătrână să joc Ofelia. Cum, adică?! Ce tupeu! Să-mi spună mie, actrița numărul unu a acestui lăcaș de cultură, o asemenea enormitate! Da, ce?! A dispărut machiajul de întinerire din teatru? Am făcut scandal! L-am făcut arșice! Dar nici el nu s-a lăsat mai jos! A început să mă încarce cu tot soiul de sarcini care de care mai aberante. M-a înnebunit. Mi-a cerut să interpretez, într-un registru fin, voluptatea stărnită de cuvintele otrăvite ale lui Hamlet; să mă las pradă disperării; să mi se prelingă pe obraji, cicatele feciorelnici, lacrimi amare-grele; să am frisoane de febră și rictusuri de suferință; să mă preschimb din albină în curcubeu, din păuniță în romaniță; să-mi unduiesc trupul în ritmuri de cobze, cimbale, flaute, lăute, tobe; să sar de la vioioșie la melancolie; să mă deplasez ca o moartă, dar, din când în când, să mă dezzechilibrez ca și cum aș aluneca pe sânge; să mă asemăn cu Julieta care iese, cu un pumnal înfipt în piept, din criptă; să țip ca și cum aș strivi cu tălpile ghemuri de șerpi verzi; să fiu palidă în timp ce mă-nroșesc; să mușc, cu convingere, dintr-o banană și-n același timp să aud, în minte, o muzică dramatic-stranie, de preferință, Beethoven sau Nightwish. Și, ce crezi? În



Lara Monica Costa

Tu și eu (2017), verni moale, acvaforte, acvatinta, ac rece, 17 x 19 cm (x 2)

seara asta, înainte de premieră, vine la mine în cabină să-mi dea o ultimă indicație. Își apropie buzele de urechea mea, și-mi șoptește: „Nu uita să simți agonia iubirii neimplinite.” „Cum?!, mi-am ieșit din fire și-am zberlat la el, cum să mor din dragoste? Ce-i cu tine? Pe ce lume trăiești? Puți a praf! Tu nu ai aflat că nu mai există iubire?! Astăzi simți agonia carierei ratate! Asta e iubirea adevărată! Singura iubire! Incultule!”...

... Când am intrat în scenă, m-am simțit extrem de agitată și în timp ce coboram scara m-a prins frica. „Nu te grăbi, mi-am zis, pășește încetșor. Mai sunt trei trepte, atât, și vei scăpa de acest coșmar. Trei!” Și-atunci m-am împiedicat și m-am prăbușit la podea sub privirile batjocoritoare ale spectatorilor. Am rămas nemișcată secunde prelungi, mi-am ridicat privirea și, ce crezi? În fața ochilor mei încețoșați, urși dansau cu lebede, șacali râdeau în brațe de gazele, lupi sărutau căprioare, și eu eram acolo, în mijlocul lor. Mă unduiam, în ritmuri lascive, vălurile se desprindeau magic de pe trupul meu, îmi dezvăluiau sânii, emoția înghițea spectatorii, creștea, se umfla, se făcea un falus uriaș. „Halucinezi, mi-am spus, ridică-te, joacă mai departe scena nebuniei.” Nu puteam să mișc un deget. Voiam să mă ascund sub scânduri. Mi-era rușine. Trebuia să-mi cânt cântecul și nu-mi aminteam afurisitele de cuvinte. Ca-n transă, am început să improvizez, în șoaptă timbrată: „Tra-la, la-la-la, Hamlet, tu vezi în mine ceea ce eu niciodată nu am fost. Nu voi fi. La-la-la, tu visezi la urzicile mele!” Hohote sălbatice de răs au izbucnit atunci în sală! Până și pereții se cutremurau de răs! Transformasem tragedia în comedie! Am prins curaj și-am continuat să recit cu voce plină: „O, văzduhuri, mă rog, vouă, ajutați-mă să răzbun trădarea, nedreptatea, omorul! Iată! Sunt vinovată de păcatele acestei lumi pătate cu sânge nevinovat! Am fost o marionetă! O jucărie pentru satisfacerea plăcerilor! Da, mi-am folosit senzualitatea, am cochetat! Și? Orice femeie își exploatează nuri!” Și-n acel moment, am fost întreruptă de explozii de răs. Dar nu m-am lăsat. Am răcnit: „Datoria mea este de a-mi sacrifica farmecele! Focul să-mi mistuie ochii! Foc-foc-foc! Să orbesc! Trageți! Trageți până la ultimul glonț! Nu! Asta e din alt spectacol! Indecent-eretic e cerul! Nimeni nu poate îndura deliciul durerii! Tânjesc să sfârșesc în sărutări,

încântări, extaz, boboci rozalii! Ah, nu mai știu ce să debitez! Ba da! Mi-am amintit replicile! Vreau să lupt și am să mă războiesc chiar și cu morile de vânt! Dați-mi un toiaș! Hic et nunc! În traducere, aici și acum!” Și-n climaxul jocului meu, în timp ce scaunele se zguduiau de țipetele, răssetele, aplauzele, fluierăturile, tropăiturile spectatorilor, regizorul, cu fața congestionată de mânie, a strigat: „Stop!”. Cortina s-a lăsat într-un vacarm infernal: „Dați-ne banii înapoi pe bilete!”, atât am mai auzit și-am leșinat. Când m-am trezit, eram singură pe scenă. Lângă tâmpla mea, zăcea un bilețel înnegrit de două cuvinte: „Ești concediată!”. Atât.

Murmură un cântecel.

... Tra-la, tra-la-la-la, tra,
luna aleargă printre nori,
tra-la,
voi muri,
tra-tra-la,
stea voi deveni,
la-la-la-la,
voi străluci,
la-la-la-la-la-la,
la-la, luci...

... Muri-străluci-luci. E limpede. Nu trebuie decât să mai repet, să mai repet scena nebuniei. Stai! Ceva nu e în ordine. Cum să mor dacă nu-mi cânt cântecul morții? Cra-cra! Asta-i! Să repet! Cra-cra! Și-ncă o dată! Cra-cra! Ofelia se încarnează în mine! Cra-cra! Și replica? Stai! Să-mi amintesc! Da! Mi-am amintit! *Cu toții știm ce suntem, dar nu și tot ce s-ar putea să fim...* Perfect! Ofelia voi fi eu! Nu! Ofelia sunt eu! Nu trebuie decât să repet-repet-repet. Tu chiar nu spui nimic?...

Se apropie de Spectator. Îl atinge.

... Ha! Ha! Ha! Ești mort! Ha! Ha! Ha! Mi-am ucis spectatorul! Ce fac acum? Ce fac?! Moartea spectatorului trebuie să rămână un secret! Da! Secretul meu! S-o întind până nu mă prinde portarul! *Noapte bună, spectatorule, îți spun dar cra-cra noapte bună, scumpul meu spectator, așa că repet noapte bună, cra-cra noapte bună...*

Ce ar face un cocalar la Berlin?

Oana Pughineanu



Lara Monica Costa

Viață (2012), verni moale, acvaforte, acvatinta, ac rece, mezzotinta, ruletă, 12 x 39 cm

Berlinul este orașul anti-selfie. Datorită spațiilor vaste care te înghit, a copacilor imenși (nici vorbă de „toaletări”), a ierburilor până în genunchi și a clădirilor minimalist-rigide întruchipând unitățile de locuit progresiste turiștii sunt alungați aproape toți lângă celebrul zid, unde în special japonezii reproduc comportamentele fotografice bineștiute în fața sărutului dintre Leonid Brezhnev și Erich Honecker. Doar două gherete mici se ocupă de celelalte nevoi ale turiștilor, punând în vânzare bucăți din zidul Berlinului care se înmulțesc mai ceva decât pâinea și peștii.

Berlinul este opusul perfect al unui oraș precum Napoli, haotic, gălăgios, cu izmenele la vedere, vorbărie nesfârșită și secole încălitate în eternul farmec sud-Italia. Ziua seamănă cu o colonie pe Marte, făcută din oțel și sticlă. Nu s-ar putea identifica un centru. Este un oraș-rețea, o încrengătură de găiri-tranziție în care poți imagina roboții viitorului care își vor reîncărca bateriile la automatele speciale. Gările Berlinului nu mai au nimic de-a face cu cele tradiționale, care aduc străinul de departe sau îl duc acasă. Ele sunt punctele care asigură fluxul de „single”, indivizi deconectați, familii parcă ieșite din reclama la Ariel sau hipsteri programați să vorbească prin baruri sau la restaurantele turcești de „creativitate” și „learning from each other”. Berlin Alexanderplatz dă senzația de curte a unei închisori, dar în loc să fie încercuită de celule este înconjurată de malluri, shopuri, celule de fericire la comun. Arhitectura rigidă și, din nou, spațiul care domină... orice spațiu, face ca oamenii să semene cu niște mostre sau cu niște instalații dintr-un muzeu de artă contemporană. Bisericele sau alte forme de arhitectură clasică-pentru-selfie sunt rare, arătând și ele ca niște mostre. Dacă nu ai recunoaște logourile marilor branduri senzația de depeizare ar fi totală. Berlinul ar fi un oraș postuman. Și nimeni nu ar putea spune dacă e frumos sau urât, pentru că nu a fost construit pentru creaturi care folosesc astfel de criterii. Un oraș/colonie-pădure, îndepărtat de modelele culturaliste (mici orașe sinuoase medievale cu străduțe și case „intimiste”) sau de cele ale garden cityurilor cu verdețată coafată și cartiere-satelit. Cu siguranță, o parte din visul lui Corbusier a fost împlinit, chiar cu asupra de măsură, într-un loc precum Potsdamer Platz, un fel de conglomerat de micro-zgârie nori și parcuri-raw, pajiști pentru pauzele corporatiștilor cu caserola vegan la purtător.

Dar unui un est-european abia înhămat la lumea consumului, practicând prin urmare, un consum preistoric, de status, de show-off, cel mai postuman lucru i s-ar părea sutele de mii de biciclete, motoare și mașini în regim „share” (cu sloganul „share more, consume less”) pe care le iei de pe stradă, le lași pe stradă folosind o aplicație ușor de decărcat pe telefon. Nici în îmbrăcămintea berlinezilor nu există elemente de show-off, fiind la fel de a la Corbusier. Cel mult, câteva uniforme prin care te identifici cu o turmă sau alta (costum-clasa bancherilor, teniși, pantaloni scurți, tricou alb sau un Morisey look-clasa hipsterilor). În rest, casual, normal, impersonal, ca și clădirile. În locurile hipsteresti de cumpărat haine sunt la mare valoare articolele care intra în gama slavice memes. Practic, sunt magazine second-hand care fac selecții on line de haine care li s-ar părea cool berlinezilor clubberii care nu intră la secțiunea bdsm. Dar nu te gânde să-ți vinzi dulapul. You are not cool enough for this cultural appropriation și cu siguranță bunicii și părinții tăi și-au ars treningurile și fășurile prerevoluționare care aici ar valora sute de euro. Cu siguranță Berlinul e sursă de suferință pentru cocalarul care simte nevoia să iasă dintr-un audi și să-și ducă păpușa la expus pe Lipsani. Cel mai dubios ar arăta însă la intrarea în celebrele cluburi berlineze, unde există un fel de dress-code care ar exclude aproape 100% populația feminină a cluburilor autohtone și 80% pe cea masculină. În principiu, un look total black fără zorzoane și tocure sau un look trainspotting (ca ieșit din tomberon) asigură succesul, deși cam 1% din fiecare specimen (inclusiv pițipoanca sau clasicul „nerd american”) este lăsat să intre de dragul „diversității”. Mai disactivă decât selecția de la intrare e percheziția corporală care urmează. Și nu doar pentru că depășește cu mult controalele normale de pe aeroport, semănând, presupun, cu feleul de controale efectuate la vizitele în închisori, ci datorită efectului vizual pe care îl produce „gardienii”: namile la intrare, ființe asexuale, anorexice și incolore la secțiunea control. Numai bune să te introducă în atmosfera cluburilor care sunt fie o combinație de abatoare abandonate cu camere de gazare, fie clasicele clăriri de fabrici gentrificate, devenite art spaces. Drumul spre aceste spații te fac să descoperi celălalt Berlin, de noapte, care, ca în basmul cu fata frumoasă ziua și urâtă la lăsarea întunericului (sau invers?) se transformă într-un Bronx de pe vremea filmelor

de acțiune din anii 80 în care un „cichician” lupta vârtos cu mafia drogurilor. Numai că aici lipsesc și „cichician” și „mafia”. Lipsesc în cel mai cultural mod posibil. Nimic nu este ilegal la Berlin (în ciuda discursurilor oficiale), ci totul este văzut ca un „mod de viață” (a se adăuga și „alternativ” pentru succes garantat). La fel, nimic nu pare să fie privit ca „problemă socială”. Berlinezii între 16-40 de ani care trăiesc în coșul de cumpărături Lidl și apar pe străzi noaptea pentru a cerși sau a cânta pentru doză sunt la fel de „cool” ca orice altceva. Orice tip de comportament primește două răspunduri: 1. You are free to do whatever you want in Berlin, even to die from an overdose. 2. Nobody gives a fuck. Hipserii curăței, hipsterii de penthouse și cei de coș de cumpărături trăiesc în pace și bună cooperare pe aceeași sută de metri. Și ei se privesc unii pe alții de parcă ar fi mostre protejate de un celofan invizibil pe care stă scris „gentrificarea minții. artist anonim. instalație interactiv-nonintersubiectivă”.

Berlinul nocturn se revarsă uneori peste cel diurn. Spre exemplu, cu ocazia unor partyuri anti-nazi care adună 100.000 de oameni într-un parc precum Tiergarten (închipești-vă acest parc ca un fel de Hoia în mijlocul Clujului, dar mai mare) zomenirea berlineză de la varianta nud până la cea bdsm dăntuiește în voie pe ritmuri techno. Câteva pancarte brăzdează cerul și, aproape comic toate fac referire la dos („liberté, égalité, fuck afdé”, sau „afd kiss my ass”, unde afd stă pentru Alternative für Deutschland) care pare nelipsit din orice formă de „revoluție”/„rezistență”. Ba, s-ar putea să fie chiar singurul erou. În marele spațiu cultural care este Berlinul, orice mișcare are dreptul de a-l închiria. În aprilie poți da de marșul neo-naziștilor, în mai de petrecerea anti-nazi. Marș-party, marș-party, idei în dialog, reîntorcerea la unitatea de locuit, la unitatea de muncit și cea de consum/relaxare.

Aș mai putea vorbi preț de un articol despre muzeele berlineze dedicate artei contemporane care, mi-e greu să recunosc, dar merită toată atenția. Nu seamănă deloc cu adunăturile de artă pe care femeia de serviciu le mătură salvând turiștii de chinul de a genera arty bollocks. Unele sunt la fel de futuriste precum Berlinul de zi, altele te pot surprinde cu o doză de ironie de calitate la adresa societății noastre (nefiind doar eternul copy-paste modern-postmodern).

Între Berlinul de zi și cel de noapte, un al treilea Berlin, cel de dimineață este, poate, cel mai surprinzător. Sau așa l-am perceput eu, un slavice meme între două vârste, pierdut pentru câteva zile în rețeaua orașului-pădure-colonie marțiană. Este un Berlin invadat de liniște. Liniște și triluri de păsări. Vă mai aduceți aminte de liniște? Eu una nu am mai auzit-o din copilărie. Din diminețile de duminică răzleț brăzdate de câte o dacia 1300. La asta se mai adăuga și faptul că am trăit aceste zile într-un loc care a păstrat specificul de dinaintea căderii zidului (mobila, tablourile și inclusiv cantina poporului de după colț). M-am întrebat dacă în România a păstrat cineva ceva din aerul orașelor anilor '80 fie și pentru scopuri consumerist-turistice. Presupun că nu. În bună tradiție a luptei anticomuniste care include și lupta împotriva celor care au trăit sub comunism (în paralel cu lupta împotriva săracilor ca luptă împotriva sărăciei) s-a trimis totul direct pe olx sau cu puțin noroc la muzeul kitschului din București. ■

Curcubeul alb-negru

Ocolul TIFF-ului în șaisprezece filme

Ștefan Manasia



Lumina de după (Bulgaria-Belgia, 2017; regia Konstantin Bojanov). Barry Keoghan îl interpretează pe Pavel, un adolescent bulgar ciudat crescut de o mamă singură într-una din periferiile urbane engleze. Keoghan e un actor la modă azi – în 2017 apare deja pe trei afișe, în *Dunkirk*-ul lui Nolan, în psihodrama lui Bojanov și în capodopera lui Lanthimos, *Killing of a Sacred Deer*. A devenit un magnet pentru rolurile de adolescent interiorizat, traumatizat și bîntuit de propriii demoni, riscînd să dispară fără a se maturiza – filmic – vreodată. Pavel pornește într-o călătorie de-a lungul Europei, spre conacul solitarului pictor Arnaud. Visează o relație de tipul maestru-discipol. Vrea să își exprime, umil, adorația și să aibă parte de critica și încurajările geniului hirsut. Arnaud îl detestă, detestă orice formă de apropiere umană. Îl alungă fără remușcări, adîncind drama adolescentului alienat, crescut fără tată sau în compania taților ocazionali ce nimeresc în apartamentul mamei. E de o puritate care îl blochează artistic – incapabil să deseneze un nud feminin după model. *Lumina de după* e, poate, o lecție despre imposibilitatea lecției, a parcursului classic ideal, a pîrguirii ucenicului la strălucirea artistului desăvîrșit, doldora de pulsioni viscerale și adevăr metafizic. Interesant modul de asamblare a vehiculului filmic – plonjăm din flash-back în flash-back, din momentul alungării din templul arnauadian spre momentul descoperirii operei acestuia, concomitent cu prezentarea fisurilor din familia slăbită, desacralizată. Iar Keoghan riscă să dispară, de la un film la altul, înhățat de *persona* sa diabolică și intelectuală.

Sonata de toamnă (Suedia-Franța-Germania, 1978; regia Ingmar Bergman). În sala transformată în sauna de la Urania, îl văd pentru prima oară pe ecran. Țasta nu e film. E o sondă medicală plimbată prin viscerele relației mama-fii-că, revelînd mecanismul castrator al mamei totemice, ireal de puternice, de talentate etc. În ultimul ei mare rol, Ingrid Bergman o joacă pe Charlotte Andergast, pianistă de geniu, care își calcă în picioare soțul (slab, inutil), căsnicia (zburdînd, apoi, din amant în amant) și cele două fiice, pe interiorizata, dostoevskian-chinuia Eva (întruchipată de versatila Liv Ullman) și pe Helena (jucată înnebunitor de Lena Nyman), paralizată de o cumplită maladie, pe care ai fi tentat să o pasezi tot în contul Charlottei. Bergman e aici maestrul interioarelor scandinave, reci și malefice oricîte șeminee le-ar putea popula, pe culoarele și în saloanele cărora sînt plimbate esențele psihice din cel mai pur venin.

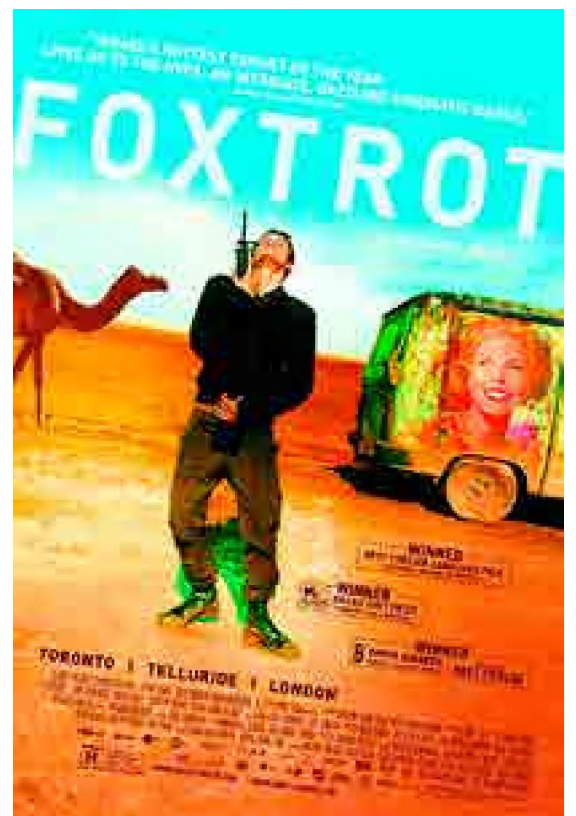
Foxtrot (Israel-Elveția-Germania-Franța, 2017; regia Samuel Maoz). Marele premiu al juriului la festivalul de la Veneția. Dramă delicată și brutală, intelectualistă, despre cum bîntuie spectrul morții în familiile israeliene ai căror fii satisfac stagiul militar. Anecdote caline plase într-un univers coșmarec, multe scene au scandalizat opinia publică în Israel. Ocazia de a o revedea pe actrița Sarah Adler jucînd altceva după apariția în eclatantul *Jellyfish* (din 2007).

Sarabanda (Suedia-Danemarca-Norvegia-Italia, 2003; regia Ingmar Bergman). Printre ultimele filme turnate de Bergman. Simțurile bătrînului maestru sînt nu intacte, ci paroxistice

aici, dialogurile, remușcările, ura, iubirea și tristețea se transformă în curelușe care te biciuiesc timp de 107 minute, fără pauză. De ce se insinuează răul în relațiile tată-fiu-fiică? De ce nu putem accepta pierderile? Dar bătrînețea? De ce ne izolăm în încrîncenare și filosofeme cinice? De ce turnăm întotdeauna sirop peste reacțiile brutale, reptiliene? De ce simțim nevoia să maculăm? Sînt șocante, aici – și în atîtea pelicule bergmaniene digitalizate recent, restaurate de suedezi – seninătatea, cruzimea și neodihna cu care Ingmar ne aruncă în vîlvătaia propriilor noastre acte meschine, procese psihice nicicînd asumate ș.a.m.d.

Copacul vrajbei noastre/ Under the Tree (Islanda-Danemarca-Polonia, 2017; regia Hafsteinn Gunnar Sigurdsson). O comedie neagră – cum ar spune criticul literar Robert Cincu – *spectaculoasă*, al cărei final nekro e anunțat cu nonșalanță încă de la început, dar motivele se încîlcesc, le ghicești și iarăși îți scapă, fiind prins tu însuși în psihodrama care alterează existențele burghezilor dintr-o zonă rezidențială verde și curată. O vedere ironică și scandalosă din Reykjavik.

Proasta creștere a lui Cameron Post (SUA, 2018; regia Desiree Akhavan). Marele premiu al juriului la Sundance. În 1993 Cameron Post e surprinsă de iubitul ei sărutîndu-se cu o prietenă. Undeva în America profundă, neoprotetantă, a radiourilor religioase cîntînd și predicînd peste tot, a simbolurilor comunității fanatice/radicale stăpînind vizual oicumena. Cameron e internată într-o școală specială, unde adolescenții homosexuali sînt aduși de familiile evlavioase pentru *a se vindeca*. Sînt supuși, curent, abuzurilor fizice și emoționale – tentația celor doi educatori (un reverend fost gay și sora lui, acum psihoterapeut) fiind aceea de a strivi caracterele fragile, de a încuraja delațiunea și autoflagelarea. Scene cumplite, dezvăluind același gen de miasmă yankee care populase, odinioară, romanul lui Ken Kesey (și filmul omonim al lui Forman) *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Decoruri austere, dialoguri vii, argotice, un scenariu brici și jocul eroilor adolescenți, atașant, expresiv fără stridențe.

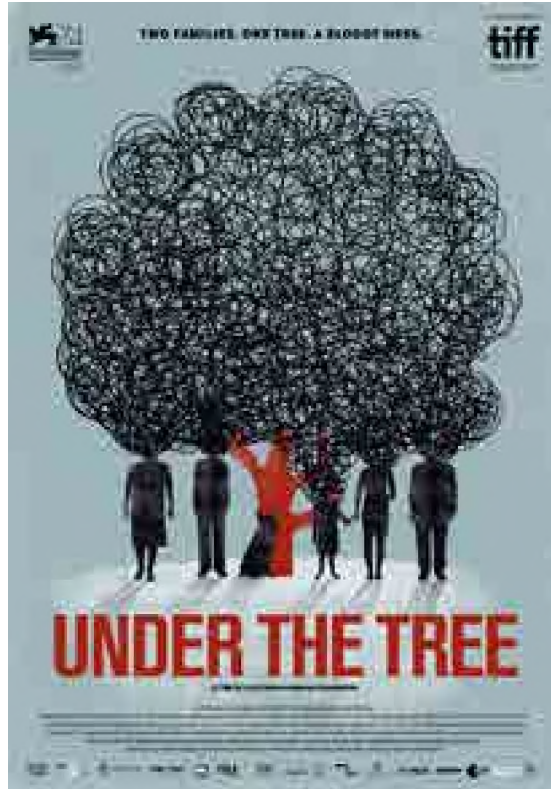




Ape turburi (Brazilia, 2017; regia Carolina Jabor). Programat în secțiunea „A fi sau a nu fi politic corect?” filmul Carolinei Jabor a primit anul trecut premiul publicului la festivalul de la Rio de Janeiro. Daniel de Oliveira e Rubens, un profesor de înot performant și charismatic, apropiat de elevii săi – copii și adolescent. Exuberant, emotional, nu ia în seamă semnele agendei politic corecte care guvernează, mai nou, facebook-ul și mass-media. Un gest de încurajare față de un elev abuzat emoțional de părinți, umilit de tată chiar în timpul unui concurs, declanșează isteria facebook, justițiarismul mămicilor și tăticilor amatori de sînge, de judecăți lapidare, de pedofili – în cazul de față, fictivi – anchetați și condamnați sumar. Muzica electro hipnotică, filmările subacvatice, derularea fast-forward a mării de mesaje online amplifică vertigoul eroului kafkian postmodern. Rubens e strivit de la un capăt la altul al filmului, trădat de colegi și prieteni, abandonat de părinții care îi laudaseră pînă atunci pedagogia. Chiar dacă poliția nu îl va găsi vinovat, chiar dacă copilul presat de părinți nu va depune mărturie, viața și cariera antreneorului cu look de Paul Newman brazilian sînt terminate. Cine va plăti la capătul acestei închiziții postistorice & deloc ironice? *Ape turburi* e un thriller proaspăt și relevant. Un câștig al secțiunii acesteia pe care TIFF ar face bine să o ducă mai departe.

A șaptea pecete (Suedia, 1957; regia Ingmar Bergman). Hipnotic, feeric, jungian, alchimic, carnavalesc, spiritual, tarkovskian, oniric, mistic, hierofanic, alb-negru.

Oameni, spațiu, timp și oameni (Coreea de Sud, 2018; regia Kim Ki-duk). Cel mai apăsător și lipsit de speranță film al regizorului sud-coreean, metastază a universului său sumbru, hollywoodianizare a descoperirilor din *Primăvară, vară, toamnă...* (2003) sau *Arcul* (2005). Science-fiction distopic, avertisment pentru o umanitate care se leagă în narcoza consumismului și își delege drepturile civile politicianilor inepti, lacomi, imorali. Parabolă sufocată de carnagii, violuri, canibalism. Creuzet zen-creștin. Hobbesian și macabru. Suprerealist și baroc. Abuzînd de cruzime cum rar s-a mai întîmplat în cinema (Pasolini, *Salo*), dar și de un rafinament vizual paranoic, suprematist.



Fragii sălbatici (Suedia, 1957; regia Ingmar Bergman). Eseu cinematografic despre memorie. Memoria-stup, memoria-celulă/fagure, memoria-casă a copilăriei pe care o poți vizita, mental, oricînd, adăpostindu-te între vechile fragranțe și glasuri, gesturi și culori, asemeni medicului Eberhard Isak Borg în drumul său simbolic spre catedrala din Lund, unde va primi un înalt titlu onorific. Borg are 79 de ani, atîția cît avea și genialul actor Victor Sjöstrom în debutul filmărilor. Sjöstrom i-a împrumutat tabieturile și privirea, ironia și bonomia, melancolia, tentația de a regresa – cu cele mai caudate prilejuri – în lumina paradisiacă a unui trecut din care a fost alungat.

O femeie îngrozitoare (Danemarca, 2017; regia Christian Tafdrup). Comedioară artsy daneză, cu ale cărei personaje greu poți empatiza: un film despre relații/ mariaje toxice și parteneri manipulatori, sau despre eternul cuplu nățing-escroc. Cît de mult poți renunța la pasiunile și plăcerile tale, cît de mult ești în stare să accepți dominația celuilalt într-o relație? E, oare, o ficțiune cuplul armonios, complementar, astăzi? Excelent episodul în care naivul Rasmus ajunge – pentru a o impresiona pe năbădăioasa Marie – la un vernisaj de artă contemporană, reușind să vadă ceea ce snobii refuzaseră s-o facă: pastişarea la scara 1-1 a limbajului grafic al copiilor. Savuros.

Insula cîinilor (SUA-Germania, 2018; regia Wes Anderson). Noua animație a lui Wes Anderson este o descoperire nesperată a secțiunii Educatiff. Filmul nipon – cu samurai și cîini și pisici, cu hingheri și politicieni malefici, cu savanți și liceeni ecoanarhiști – pe care Anderson l-a făcut pentru copii și adulți. Plin de umor și inteligență, te face să îți amintești sau să vrei să îți amintești, mult timp de acum încolo, haiku-ul pe care micuțul Atari îl scrie și îl citește la televiziune, schimbînd mentalitatea postjaponezilor, reîmprietenindu-I cu patrupelele pînă atunci expulzate, ghetoizate ș.a.m.d.

Idi i smotri/ Du-te și vezi (URSS, 1985; regia Elem Klimov). Despre *Idi i smotri* am notat, febril, pe facebook, zilele trecute: „Aseară la *Idi i smotri/ Du-te și vezi* al lui Elem Klimov. M-am dus și l-am văzut la cinema, cînd a apărut, în 1988: am chiulit atunci pentru prima oară și cam tot de pe-atunci

nu m-a mai interesat școala. Epifanic, sordid și, totuși, nu așa *hopeless* precum distrugătorul distopic al lui Kim Ki-duk. M-am întors și l-am revăzut, după 30 de ani: ferigi și rostopască, dansul Glașei în ploaia de vară, foxtrot pe valiza de lemn, drumul prin mlaștină, chipurile de cenușă, imolările. Fojgăiau, se înecau, tușeau, se ridicau pe rînd și părăseau sala. După cîteva zgîlțiieli se deschide ușa de evacuare din stînga, stewardzii și o îngrijitoare împing în clarobscur căruciorul bătrînei maghiare chiar în clipa în care bielorușii ard de vii în biserică și o babușca e adusă cu patul să privească, senil, flăcările vii... S-o lăsăm în viață pentru reproducere, glumesc SS-iștii, îngrijitoarea retrage căruciorul maghiarei înspăimîntate, desfigurată. Stewardzii trîntesc ușa, filmul s-a terminat.” Restul e, mai mult sau mai puțin, pălăvrăgeală.

Gol-puşcă pe gazon (Elveția, 2017; regia Peter Luisi) este o comedie vorbită într-un grai aleman imposibil, jucată inteligent, populată de exhibiționiști și fotbaliști care trîntesc meciurile, capitaliști escroci și profesori aculturali, adepți ai glam-ului de peste ocean și consumerismului.

Tokyo Vampire Hotel (Japonia, 2017; regia Sion Sono). Regizorul nipon revine la Cluj după ce anul trecut a avut parte de o retrospectivă în cadrul TIFF, câștigîndu-și adepți cu inubliabilul *Love Exposure*. *Tokyo Vampire Hotel*, filmat parțial în Cluj și în salina din Turda, venea pe coama unui val imens de așteptare. Dincolo de picturalitatea trăznică, de gagurile cu adolescenți diabolici, filmul ratează. Lipsit total de umor, de spirit critic, de autoironie, devine o opera a cărei măreție se măsoară în găleți de sînge și încărcătoare de arme automate golite în ținte vii, umani și vampiri.

O vară cu Monika (Danemarca-Olanda-Suedia, 1953; regia Ingmar Bergman). Unul dintre primele filme bergmaniene, pe care mi-am dorit de atîtea ori să îl văd. Am ajuns la ultima proiecție din ultima zi de TIFF pregătit pentru orice. Mai puțin, poate, pentru amprenta extrem de matură și orgolioasă a cineastului suedez care anunța – încă din *O vară cu Monika* – experimentalismul din *Persona* sau secvențele spiritualiste, picturale din filmele ulterioare. Incizie în măruntaiele burgheziei mărunte, surprinde – agresiv și totodată tandru – psihologia lumpenilor dintr-o margine de Stockholm, a angajaților tineri, exploatați și umiliți. Film despre imposibilitatea utopiei/ resurrecției paradisiace: periplul de-o vară al cuplului Monika-Harry prin arhipelag are un sfîrșit sordid și lipsit de orice speranță. Partea a doua a filmului, fuga celor doi (post)adolescenți, cu șalupa tatălui lui Harry printre insulele suedeze, e, luată în sine, un poem primitiv și puternic, delicat și teribil de impactant vizual: trupul oțelit și simultan de un erotism tulburător al Monikăi (jucată de Harriet Andersson), plajele stîncose, păioasele bătute de vînt, un păianjen cu cruce în mijlocul plasei țesute, parcă, din fire de lumină, curcubeul alb-negru fixat provizoriu între norii de infinite griuri (pentru că filmul nu este color), chipul senin al lui Harry Lund (jucat de prematur dispărutul Lars Ekborg), focul adăpostit între stînci, lecțiile de dans pe ponton, gelozia, bătaia – toate sînt secvențe și imagini care statuează o lume. Toate, paragrafe ale declarației de independență a regatului cinefil bergmanian!

VIEWPOINT

sculptură | instalație

Silvia Suci



Ioana-Maria Cacovean

Identitatea unei națiuni, instalație

Deschisă la Art House Gallery din 31 mai în 15 iunie 2018, Viewpoint este o expoziție susținută de trei tineri artiști aflați oarecum în același punct al vieții: absolvirea masteratului în Sculptură. Urcați pe muntele aceleiași generații, cu educația aceluiași loc, dar purtând propria viziune asupra lumii, artiștii ne conduc în turul propriei perspective vizualizate din același punct de plecare: identitatea în context.

Vederea generală relaționează individul la contextul național al acestuia, impactând eul prin propagarea mentalității. Apropiindu-ne, găsim individul în contextul social, unul parte dintr-o mulțime, păstrându-și unicitatea prin susținerea opiniei. De aici ajungem la individ, înăuntrul căruia totul se traduce într-un limbaj nou care formează o realitate invizibilă în care omul trăiește.

Traseul parcurs la nivel conceptual a amprentat materialele folosite pentru a crea instalații care invită privitorul la a vedea din același punct, în aceeași direcție, pentru a asimila o experiență personală.

Ioana-Maria Cacovean / Identitatea unei națiuni

Ce se întâmplă când o națiune întregă înțelege puterea principiilor, a valorilor care o conduc și care stau la baza propriei guvernări, dar și faptul că stă în puterea proprie să determine direcția spre care se îndreaptă? Și, oare, unde am fi ajuns în prezent și cum ar fi arătat imaginea progresului pe care l-am fi parcurs, dacă nu ar fi existat sisteme de gândire impuse care să ne țină pe loc, precum cel comunist? Putem doar presupune.

Adevărul este că situația actuală a României și starea în care se găsește nu depind doar de guvernul politic, ci pornesc de la identitatea fiecărui român în parte, de la modul în care fiecare se evaluează, se percepe și, prin urmare, decide să se afirme. De aici pornește ideea de bază a lucrării pe care doresc să o elaborez. Lucrarea vine sub forma unei instalații de artă, compusă din mai multe elemente vizuale în care sunt încorporate componente video și text, ca emițători direcți ai limbajului artistic. Proiectul propus are caracterul unei investigații, dar și al unei manifestări social-culturale, abordate din perspectivă istorică și psihologică, a unor evenimente pe care le consider a fi definerii în formarea identității statului român și a individualităților care îl compun. Prin această lucrare abordez și analizez momente particulare din istoria română, precum cel al perioadei instaurării comunismului în România, al atmosferei sumbre care îl învăluie și al consecințelor acestuia. Astfel, încerc să atribui o reinterpretare corectă a imaginii trecutului din dorința de a-mi defini și a-mi clarifica propria identitate, dar și pe cea a mediului societății din care provin.

Anca Stătică / Undeva ... acolo ... înăuntru | Somewhere ... there ... within

Lucrările mele formează o enciclopedie a realității interioare a omului, acea realitate care nu se poate defini în termeni materiali, dar este, pentru fiecare dintre noi, de multe ori reperul care definește acțiunile noastre. Sursa lor se găsește în experiențele mele personale, în întrebările pe care mi le pun în legătură cu existența noastră ca oameni, sau referitor la anumite circumstanțe. Astfel, materialul devine terenul în care încerc să materializez gânduri și senzații pentru a concretiza și a înțelege impactul pe care ele le au asupra modului în care trăiesc. Mă preocupă limitele umane și depășirea lor, de aceea în această perioadă chestionez efemeritatea omului și limitele puterii de acțiune în contrast cu dorințele nelimitate dinăuntrul nostru. Astfel, invit privitorul într-o incursiune în gândurile cele mai adânci dinăuntrul său, considerând ca este un drum pe care fiecare dintre noi trebuie să îl parcurgă.

Cosmin David / „Nosce te ipsum”

Care ar putea sau ar trebui să fie conținutul artei, dacă arta a fost întotdeauna o expresie a spiritului, a sentimentului, a formei vieții, mergând curat, nepieritor, neschimbător și, întrucât este de aceeași ființă cu esența creatoare, va rămâne statornic lângă ea?



Cosmin David

Nosce te ipsum, instalație

Opera de artă se dizolvă, granițele dintre opera de artă și drumul fiecăruia devin permeabile atâta timp cât pot sta așa de la sine și prin sine, ca unul ce s-a împărțit prin tendința de a simți universul întreg ca spațiu al vieții la care se raportează destinul nostru individual.

Accesând acest spațiu - al ARTEI - înțelegerea noului se aplică unui spațiu larg de valori contextuale pe care doresc să le atribui unor transparențe care lasă să se vadă înțelesuri profund umane.

Prin acest concept doresc să pun împreună rolul și funcțiile contextului social în care se produce acest fenomen, locul și modul său specific de existență omogenă, trasând prin plasticitatea compoziției drumul parcurs de fiecare dintre noi, într-o plasticitate cu o relevanță tectonică vie.



Anca Stătică

Undeva...acolo...inauntru, instalație

sumar

editorial

Mircea Arman
Anwesen sau a patra dimensiune a timpului 3

cărți în actualitate

Ioana Schiaua
Nesfârșita vară 5
Mihaela Meravei
Poezia sub codul deontologic al discreției 6

cartea străină

Irina-Roxana Georgescu
Spectacol amânat 7

comemorări literare

Ion Buzași
100 de ani de la moartea lui George Coșbuc (1918-2018)
Ultima poezie a lui Coșbuc: *Vulturul* – o poezie profetică 8

istorie literară

Adrian Lesenciuc
Radu Teclucescu: o recuperare pentru literatura română a „generației pierdute” 9

istorie literară

Ion Talos
Remember Romulus Todoran (1918-1993) 10

poezia

Geo Vasile 12
Rodica Dragomir 13

parodia la tribună

Lucian Perța
Nu mă întreba 13

interviu

de vorbă cu scriitorul Stelian Tănase
„Când sunt în mijlocul unui roman, nu trăiesc decât în acel univers” 14

Tribuna Graphic

Gianfranco Quaresimin
Lara Monica Costa (Ipoteze despre o analiză)
Mai presus de urme 16

social

Ani Bradea
România, o privire peste veac
Portret demografic la scară redusă 18

filosofie

Traduceri. Immanuel Kant 20

diagnoze

Andrei Marga
Răspunsul autorului 22

traduceri

Mario Germinario
Există Dumnezeu? 24

opinii

Nicolae Sârbu
Fascinația ziaristicii de cursă lungă 25

istoria

Florin-Gheorghe Fodorean
Arta romană la Potaissa: artă provincială? 26

religia

Nicolae Turcan
Echilibrul teologiei 28

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
Realitate și simbol 29

dramaturg

Diana Cozma
Nu spui nimic? (monolog cu Spectatorul) 30

showmustgoon

Oana Pughineanu
Ce ar face un cocalar la Berlin? 32

TIFF

Ștefan Manasia
Curcubeul alb-negru
Ocolul TIFF-ului în șaisprezece filme 33

simeze

Silvia Suci
VIEWPOINT
sculptură | instalație 35

plastica

Mihai Plămădeală
Semnul vieții în sistemul artistic
al lui Marius Cristea 36

plastica

Semnul vieții în sistemul artistic al lui Marius Cristea

Mihai Plămădeală



Marius Cristea

Expoziția *Interferențe*, Academia Română, București, 2018

Marius Cristea este un artist al proiectelor, dacă admitem existența unei asemenea categorii stilistice. Modul de a lucra deopotrivă cu părțile și cu întregul este principalul său atribut identitar. Latura materială se împletește în mod fericit cu cea conceptuală. Altfel spus, fiecare lucrare, fie ea pictură, desen sau obiect, câteodată toate acestea la un loc, are valoare estetică în sine, participând totodată la un adevăr mai cuprinzător decât cel al legilor de compoziție internă, al cărui rezultat este. O caracteristică majoră a sa este că în instalații abordează obiectul cu mijloace picturale, iar în pictură atacă figurativul prin mijloace abstracte.

Artistul își concepe planurile expozițiilor cu mult timp înainte de campaniile propriu-zise de lucru, sesiuni care sunt, de asemenea, bine așezate în calendar. Este vorba despre timpul de grație aflat în spatele proiectelor sale. Pașii morfologici sunt urmați fără căutarea scurtăturilor. Dimensiunea materială își joacă din plin atuurile. Suport, pigment ori șasiu; toate aceste trec prin filtrul *sine qua non* al tipului de imagine cu care operează. Dimensiunile își au, de asemenea, importanța lor. În expoziția sa din 2018, de la Academia Română, a prezentat, printre altele, două pânze de doisprezece, respectiv opt metri, pentru care a creat o scenografie specială de expunere.

Un alt aspect major în creația lui Marius Cristea este intermediaritatea. Pictorul apelează în mod firesc la obiect *ready made*, la citat cultural, istoric sau social și se adaptează spațiilor avute la dispoziție. Ca privitori, putem valida ceea ce vedem în câmpul lucrărilor, dar ne putem bucura și de atmosfera creată ca rezultat al relațiilor spațiale. Volumul și vecinătățile iau parte activ la

jocul expozițiilor semnate de Marius Cristea, fiecare dezvoltată în mod individual, toate situate însă pe o aceeași axă stilistică.

De apreciat este faptul că pictorul eludează în mare măsură maniera, căutările sale vizând mai degrabă conceptul. Această abordare conduce spre extinderea, continuarea, transpunerea, colaborarea sau asocierea cu idei sau artiști veniți din afară și chiar invită la activarea opțiunilor menționate. Orizontul vizual este astfel extins, fără ca vreuna dintre părți să aibă de suferit. Dimpotrivă, discursul rămâne unul unitar, în ciuda diversității. Temele alese permit prin modul de dezvoltare al acestora derivarea, permutarea și adnotarea. Apar astfel în mod natural posibilități multiple de lectură, care acoperă integral aria dintre morfologic și conceptual.

Proiectul *Semnul vieții* include motive abordate de artist pe parcursul unui deceniu de experimente, căutări, dar și împliniri. Dincolo de exprimare pură prin culoare și semn vizual, iconografia ocupă un loc important în economia seriei de lucrări. Figurativ, decorativ și în același timp abstract, Marius Cristea marchează prin jaloanele iconologice stabilite un culoar între gnosticism și agnosticism, al cărui vector direcțional este lecturabil în ambele sensuri. Simbolistica sa, consacrată sau inventată, ține de sfera arhetipului și a rațiunii. Fie că este vorba despre semnătură, ca afirmare a identității, de text, tratat ca sistem grafic purtător de sensuri, eventual ezoterice și în același timp cu funcție decorativă, sau de echilibrul instabil stabilit între *anima* și *animus*, binom privit prin filtru vegetal floral, se poate spune că ceea ce a rezultat prin voință și ordonare artistică este plin de viață, din punct de vedere artistic, dar și al ideii.

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 30 lei – trimestru, 60 lei – semestru, 120 lei – un an Cu expediere la domiciliu: 39 lei – trimestru, 78 lei – semestru, 156 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, contravaloare revistă cont nr. RO57TREZ21621G335100xxxx și contravaloare taxe poștale cont nr. RO16TREZ24G670310200108x deschis la B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.