

Contribuții la cunoașterea publicisticii lui Ion Agârbiceanu

Monica Grosu

Alexandra Ormenișan
Ion Agârbiceanu și Marea Unire
Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2018

Recent lansată la Alba Iulia în cadrul Târgului de carte, antologia *Ion Agârbiceanu și Marea Unire* (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018) reprezintă un eveniment editorial dedicat publicistului Ion Agârbiceanu și Centenarului, iar pe plan personal, debutul editorial al Alexandrei Ormenișan, „cercetător format în spiritul respectului pentru valorile literare și culturale ale neamului nostru” (prof. Ilie Rad).

Alexandra Ormenișan este asistent de cercetare în cadrul Departamentului de Jurnalism și Media Digitală al Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării (FSPAC) din Cluj-Napoca, pregătind un doctorat despre publicistica scriitorului Ion Agârbiceanu, sub îndrumarea profesorului universitar Ilie Rad. Foarte activă și meticuloasă, autoarea a publicat articole științifice în revistele „Studia Ephemerides” și „Journal of Media Research”, precum și studii în volume colective: *Industria media și învățământul jurnalistic* (coord. Ilie Rad, 2014), *Tradiții ale presei religioase din România* (coord. Carmen Țăgșorean și Ilie Rad, 2017), *Marea Unire reflectată în mass-media* (coord. Ilie Rad, 2018).

Volumul antologic *Ion Agârbiceanu și Marea Unire* creionează, dincolo de textul imediat, portretul unei mari personalități, așa cum se revelează ea în momente cruciale și pentru nație, și pentru destinul individual. În cultul admirației și al respectului pentru înfăptuirile unui mare înaintaș, Alexandra Ormenișan aduce o contribuție însemnată la cunoașterea publicisticii scriitorului din Cenade, așa cum o făcuse și în postura de co-editor la vol. V-VIII din opera lui Ion Agârbiceanu, apărute în colecția „Opere fundamentale”, sub egida Academiei Române și la volumul *Ion Agârbiceanu. Articole cu caracter ecleziastic* (1903-1945), Editura Tribuna, 2018. Așadar, ca editor și cercetător, Alexandra Ormenișan conjugă multiplele aspecte ale înțelegerii și apropierii de opera scriitorului studiat.

De data aceasta, intențiile autoarei se concentrează asupra articolelor cu profil social-politic, unele incluse în ediții anterioare, altele inedite, extrase din presa vremii și aduse acum atenției publicului larg. Așa cum subliniază distinsul profesor Ilie Rad în *Prefața* ediției, demersul în discuție se distinge prin probitatea științifică, precum și prin rigurozitatea redactării notelor explicative și a comentariilor de subsol. În total, antologia reproduce 49 de articole având ca temă Marea Unire și datând din perioada 1917-1920. Unele dintre acestea au fost publicate inițial în ziarul „România”, distribuit soldaților pe front, și reproduse în cele două ediții *O lacrimă*

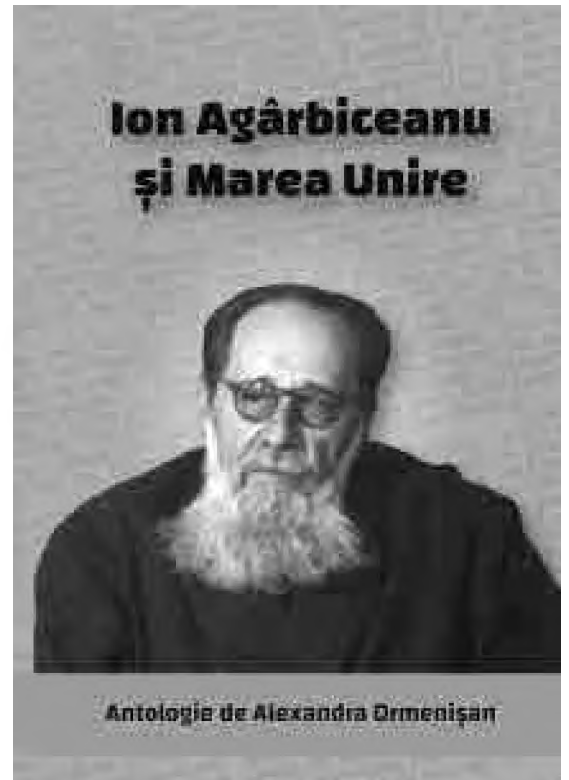
fierbinte (*Cuvinte către oastea țării*), din 1918 și 1991, altele au apărut în ziarele „Neamul românesc” și „Patria”, unde Ion Agârbiceanu a fost pentru o perioadă director. Selecția a urmat, așadar, un criteriu tematic, vizând „ideea de unitate națională și desăvârșirea statului unitar român”, după cum precizează autoarea în *Notă asupra ediției*. Transcrierea textelor s-a făcut cu mare atenție, cu măsura cuvenită cercetătorului obiectiv, aplicând normele ortografice actuale, dar păstrând și particularități fonetice, morfologice și sintactice specifice epocii.

Articolele propriu-zise propun un publicist pasionat, dezlănțuindu-și încrederea în valorile neamului și ale armatei române. Formația sa teologică transpare atât la nivelul tonalității, cât și la nivel lexical. Textele lui Ion Agârbiceanu au accente lirice pronunțate, unele pasaje fiind de-a dreptul ode poetice închinată țării sale. Valorile neamului românesc și patriotismul ne apar ca repere de moralitate și demnitate umană, Ion Agârbiceanu resimțind depărtarea de casă – anii de pribegie în Rusia – drept o povară și o umilință greu suportabile. Gustul amar al exilului persistă și după întoarcerea în țară, rândurile scrise cu patos fiind mărturia unor calde sentimente pentru vatra străbună și oamenii ei. În mod firesc, aceste articole de presă conțin un sâmbure educativ și un ton vizionar, apostolic, în linia specifică întregii literaturi transilvănene.

În dese provocări ale unei lumi globalizate, rândurile de față pot constitui pentru noile generații o sursă viabilă de inspirație și un document sufletesc de însemnătate. Gestul recuperator al



Michael Lassel
ulei pe pânză, 95 x 75 cm
Ruina (1997)



Alexandrei Ormenișan poate fi înțeles și ca o nevoie a cercetătorului de a readuce la lumina tiparului texte frumoase, texte de identitate românească, texte care, deși surprind caleidoscopice fațete ale trecutului, rămân exemple ilustrative pentru devenirea nației. Conform criticului și istoricului literar Mircea Popa, „cartea lui Agârbiceanu e una dintre mărturiile cele mai pertinente ale participării spiritului ardelean la Marea Unire din 1918, ilustrând încă o dată aserțiunea că ziaristica a fost cea de-a doua vocație esențială a părintelui Agârbiceanu”.

Scrise cu înțelepciunea și disponibilitatea preotului de țară, articolele lui Ion Agârbiceanu dovedesc implicarea afectivă și socială a autorului în drama colectivă, deciziile sale de a se alătura armatei române, plecarea în refugiu, împreună cu soția și cei patru copii, toate acestea sunt momente biografice care fac mărturia concretă a iubirii și a curajului de care a dat dovadă în clipe dificile, când soarta războiului nu putea fi anticipată. Sunt articole-document care grăiesc pilditor despre Rege și Regină, despre cărturarii și țărani nației, despre „ghinărarii” care au condus oastea română în mijlocul marilor amenințări, despre demnitate și sinceritate, despre solidarizare și datorie, despre ideal și democratizarea vieții, despre eroi și memoria lor, pornind de la considerentul că „cel mai bun ajutor în această muncă [*a Unirii*, n.n.] e cultura cea adevărată, pentru că numai ea brăzdează sufletul până în adânc, arătându-i și laturile de strălucire...”.

Scriitor cu o operă literară impresionantă și numeroase colaborări la peste 80 de publicații, însumând circa 2500 de articole, Ion Agârbiceanu rămâne insuficient cunoscut, de aceea trebuie (re)citit, (re)descoperit, iar eforturile cercetătoarei Alexandra Ormenișan converg în această direcție, subliniind caracterul documentar al publicisticii acestui mare compatriot, precum și nota de actualitate ori lectura deosebit de agreabilă a unor articole din vremuri de restriște pentru istoria țării și a neamului.

Odă limbii române (Victor Eftimiu)

Constantin Cubleșan

Director al Teatrului Național din Cluj, pentru un an – 1927 – Victor Eftimiu nu mai este prezent acum pe scena acestuia dar nici pe alte scene din țară, în ciuda faptului că a scris circa o sută de piese („industrie dramaturgică” spuneau unii) între care *Înșir-te mărgărite*, *Cocoșul negru*, *Ringala*, *Omul care a văzut moartea*, *Până Lesnea Rusalin*, *Meșterul Manole*, *Don Quixote*, *bufoanel și moartea*, *Akim* etc., etc. au cunoscut în timp imense succese de public. Considerată, probabil, desuetă azi opera acestuia, legată prin toate firele creației de actualitatea veacului său, nici poezia nu îi este promovată, aproape deloc, deși coordonata majoră pe care se așează aceasta se înscrie pe linia unei perfecțiuni desăvârșite ca realizare prozodică și a unui patriotism frenetic, de cea mai bună calitate, făcând ca în decantarea verbului său elevat să vibreze atașamentul profund pentru limba română: „Alcăuire de cuvinte românești, / Îți văd prin veacuri înnoita bogăție... / Întinerind pe zi ce-mbătrânești, / O, grai din viitor, mărire ție! [...] Carpatul ți-a fost leagăn și amvon, / Recolte minunate îți destină / Vestigiul dac și farmecul slavon, / Înfipte-n armătura ta latină” (*Odă limbii române*). În prefața la masiva antologie de autor publicată în 1956, poetul vorbea în termeni metaforici dar patetici despre limba românească: „Frumosul și bogatul nostru grai captivează pe măsură ce-l cunoști. Ne putem tăia din el veșmânt de purpură și aur, țesături de borangic și de velur, cu mii de scânteieri și de penumbre [...] Cântece de nai și grave acorduri de orgă, buciurnări de corn, arpegii minunate vor răsună viitorimei”. Cu evlavie dedică versuri de slavă trecutului istoric, evocând figurile marilor domnitori dar și plecându-și fruntea pe mormintele atâtor eroi anonimi care s-au jertfit pentru țară în nesfârșite bătălii din care ne-am plămădit istoria: „La marginea de cimitir, săracă, / Sub bolțile de liliac, apun morminte, / Inscriptii, lespezi, candeli, oseminte, / Țărână au pornit să se prefacă. // Cei îngropați cu veacuri înainte / În frig și noapte nu mai vor să zacă, / Prin rădăcini, se urcă-n vârful de cracă / Și freamătă-n azurul nou, fierbinte. // Pe crucile chirilic înflorate, / Uitate nume cearcă să s-arate. / Mai șterse în rugina lor verzuie, // Petale violete ning din ramuri / Pe-altarul funerar, – epitalamuri... / S-afundă piatra, viața vie suie” (*La marginea de cimitir*).

Fiu al preotului Theodor din Boboșița, Albania, Victor Eftimiu (1889-1972) s-a format și s-a afirmat în ambianța dramatică a începutului de secol douăzeci în România, scriind și publicând în aproape toate revistele literare ale momentului, devenind curând o prezență activă ca scriitor angajat în destinele culturale (și nu numai) ale României. Director al Teatrului Comedia din București (1913), membru al Comitetului de propagandă românească de la Lausanne (1917), Director al Teatrului Național din București (1920-1922), deputat din partea Partidului Național (1928), președinte al Penclubului român (1933), în timpul dictaturii antonesciene este internat în lagărul de la Tg. Jiu, după război devine președinte al Societății Scriitorilor Români (până în 1948), Membru al Academiei Române (1948) ș.a.

Debutul în poezie se produce (1906) în paginile revistei *Viața literară și artistică* a lui George

Coșbuc, Ion Gorun și Ilarie Chendi, publicând primul volum în 1912, *Poemele singurătății* (la Orăștie), după ce semnase alte câteva de proză și teatru, fiind susținut de profesorul Mihail Dragomirescu și culegând mai apoi elogii din partea principalilor critici literari români.

Scrie la început o poezie dominată de tristeți și melancolii juvenile („Ce triste-s serile de toamnă / Când nu e nimenea în casă / Decât lumina plumburie, / Decât urâtul ce te-apasă. // Când toate parcă te uită, / Când lumea ta îți pare moartă; / Când stai și-ascuți... și-aștepți zadarnic / Să-ți bată cineva la poartă!...” (*Singurătate*).

După o perioadă de timp petrecută la Paris, Victor Eftimiu revine în țară aducând în poezia sa pregnante influențe parnasiene („La Luvru, porțile-s închise... / Pe rame, praful s-a lăsat / Și statuile obosite, / Din soclul veșnic, au plecat. // S-a coborât ușor Venera, – / Un fulg ce-a nins pe-un pedestal, – / Și s-a întins pe sarcofagul / Unui satrap oriental... // Efebii goi danțează vesel / În jurul unui potentat; / Victoria din Samotrace / Aripa-ntinsă și-a lăsat...” *La Luvru*...) și nu mai puțin simboliste („Hermiona iernii ondulează / Pe munți... În suflete e cald... / Ghețarii albi – amugul verde – / Pe vârfuri – blocuri de smarald. // Și seara urcă nevăzută / Din fundul lacurilor tari, / Zăpezi albastre luminesc / În visul nopții, pe ghețari...” – *Sanatorium*), cultivând ecouri Bacoviene sau Minulesciene, în versuri de o perfectă armonie prozodică. Este și performanța care i-a adus popularitatea, nu puține din poeziile sale au devenit cântece fredonate de multă lume („O bună parte din aceste poezii – spune Victor Eftimiu – au avut o mare circulație, au fost puse pe muzică și se cântau prin saloane și reastaorante, de cele mai multe ori fără să se știe numele autorului”). În această ușurință de a versifica pe diverse teme, în ritmuri perfecte, cu rime rare („ca să gesești aceste rime rare, n-ajunge «harul divin», ci o muncă migăloasă, o căutare adâncită /... / am căutat, de la început, să nu-mi îngădui nici o inadvertență gramaticală, acorduri greșite, accente nelalocul lor, scrânteli de ritm, rime îndoielnice, vulgarități”) se află virtuțile și limitele poeziei sale. E un șlefuitor al cuvântului și pasiunea pentru sonet se justifică astfel în totul.

A scris nenumărate sonete, nu puține de o frumusețe cristalină, care îl recomandă cu prisosință ca pe un virtuoz. A scris sonete de dragoste; cele mai multe pline de nostalgia unui trecut pe care nu-l mai poate întoarce, când evocarea ființei iubite îi prilejuește lamentouri învăluite în reproș: „Când te iubeam – îți mai aduci aminte – / Trăiai splendoarea stăluirii tale. / Peregrinările sentimentale / Te-au istovit – și-acum vii, cuminte, // Reamintindu-mi frazele banale / Ce ți le-am spus cu ani și ani înainte. / E prea târziu: pe lespezi de morminte / Zadarnic am mai vântura petale. // Ești încă tânără să fii iubită / De tinerii ce-n jurul tău palpită; / Eu nu-ți pot da nici dragoste, nici ură. // Ne știm de mult! E ceas de spovedanii: / Pe frumusețea ta supremă, anii / Mai grei decât pe fruntea mea trecură” (*Pe frumusețea ta supremă*...), a scris pasteluri, turnate în matricea sonetului, cu delicată caligrafie imagistică dar și cu o discretă perspectivă ironică: „Un proaspăt început de vară... Firea/



Victor Eftimiu

Bogatul verde umed și-l revarsă. / Pădurea, dacă fi-va mâine arsă, / Își preamărește astăzi împlinirea. // Această zi de iunie, neștersă / Mi-o va păstra de-a pururi amintirea. / A și căzut o frunză: prevestirea / Curândeii toamne tainic reîntoarsă. // Ca o supremă, grație, răsplată / Își scrie umbra fină, dantelată, / O salcie, de cum răsare luna. // Pe cer, luceferi își deschid soborul, / Iar broaștele, ca să le-nhațe zborul, / S-aruncă-n baltă una câte una” (*A și căzut o frunză*); a scris incantații bahice dar mai ales meditații pe teme existențiale, cu un dramatism de suprafață, superficial, livresc („Acum, abia, când, împăcat cu viața / Încep să-i simt învățătura plină, / Când pot alege bobul de neghină / Va trebui să mă cuprindă ceața! // O lege implacabilă, haină, / În noapte grea preface dimineța. / Zadarnică-i revolta, îndrăzneța! / Mai ai un cântec de cântat? Surdină! // Atâtea cărți rămăse necitite! / Atât liman de mări nerăscolite. / Orașe, insule, pagode, fiorduri! // Din tot ce știi, nimic să nu rămână? / Din lira mea, subt inspirata mână / Să nu mai smulg supremele acorduri?” – *Va trebui să mă cuprindă ceața*); a scris versuri închinare Eladei, Bucureștiului de odinioară, personalităților istorice, seminiilor antice (*Perșii, Arabii, Vandalii* ș.a.), sonete encomiastice, ocazionale, lucrate în filigran de mâna unui meșter manufacturier, versificând adesea anecdotic.

Victor Eftimiu se fixează în panorama liricii interbelice ca un ilustru trubadur (romantios) ce-și acordă lira în sonorități cu iz exotic, premergând uneori ecourile baladești pe care le vor cultiva ulterior cerchiștii sibieni, dar cu o trenă religioasă, biblică: „În viața mea trecută, mă aflam / La curtea unui rege, vestitor de rele; / Era, departe, undeva, un neam / Ce-și căuta un Dumnezeu în stele. // Stăpânul meu, monarh temut și mag, / Citea în astre dincolo de mine; / El se vedea sub ceruri noi pribeag, / Eu n-am văzut luceafărul ce vine (...). Trec zile lungi și nopți ușoare-n stol / Și steaua pe-o colibă se împlântă, / Un prunc, – și-n jurul frunții rotocol / De raze. Heruvimii cântă. // Iar regele, stăpânul meu temut, / Ce-n umilit extaz acum străluce, / – «De ce te-ncrunți? mă-ntreabă. Ce-ai văzut?» / – «Un om culcat între tâlhari, pe-o cruce...»” (*Veste rea*).

Veritabil poet de salon, Victor Eftimiu a avut premoniția veștejirii în timp, a versurilor sale cu străluciri de-o clipă, scriindu-și, cu nostalgică tristețe, un soi de epitaf ce are, în vibrație surdinizată tragismul autentic al perisabilității creației sale: „Îmbătrânim, maestre... Bagi de seamă? / Pe-al nostru scris trec ani și ani de zile... / Începem să contăm printre fosile... / Revistele ce ies nu ne mai cheamă! // Cu rime noi, cu ritmuri mai subtile, / Au răsărit atâți poeți de seamă! / De umbra noastră nimeni n-are teamă!...? / «Nu-nvie morții – e-n zadar, copile!»” (*Umui vechi corfrate*).

Psalmi

Dumitru Ichim

Psalm la ușa foisorului

Te-am judecat prea aspru, cu sfatu-mi șchiop,
nemernic,
Vrând marea-Ți în gropiță s-o mut cât mai în
pripă.
De obicei țepușa e-n talpă, nu-n aripă.
Cum numa-n risipire m-aduni ca vistiernic?

Pe harta mea e prundul cu fără-ntors acas', pe
Acolo unde hoituri din creier mi se-aruncă,
Și totuși, tot pe-acolo e răsărit de luncă,
Finici de țară, sălcii, regal Te-aveau ca oaspe

Copiii mahalalei, și Tu cu măgărușa!
Prin colb, zdreliți la dește, desculți cum e lumina...
Am cucerit Cetatea, Tu Te-ai retras cu Cina
Și noaptea până astăzi păzește minții ușa.

De ce n-o spargi, să sară clempeșuri, ivăr, broaște,
Trufașă, ca pe-un Rege, plângând Te-ar
recunoaște!

Psalm cu rumi în grădină

Ca vinul ni-i sărutul, când ascultăm pe Rumi,
Când struna de iubire îngaimă ne-nțelesul,
Că vorbele-s făcute să șugui cu-nțelesul.
Nu-ți amintești de mine de la-nceputul lumii?

Omar Khayyam, tot tânăr, ne toarnă din chitară,
Flămânelor sahare înfometând simunul.
Îndrăgostite trupuri, ulcior sunt astăzi, unul,
Dar mustul și mai tare înțepă-n gust a seară!

Iubești? Ce mai contează trecutul, viitorul!
Nu-n toate e prezentul - ce-ai fost, vei fi Iubirii?
Precum e veșnicia chip al dumnezeirii,
Subțire duh ce-ntrupă, unul din altul, dorul.

Când până-n cer sunt cântec, taci, cuget rău și
acru:
Iubesc, chiar însuși iadul îl văd frumos și sacru!

Psalm de închipuire a trandafirului

Nu litera, ci rana dă-n duh izvod de mugur,
Altfel, ce rost în stemă, rubin vrăjindu-și firul?
De n-auzi profeția ce-o-nspină trandafirul,
Cum grai vei da Iubirii, zdrobită ca un strugur?

Că inima nu-ți spune, zbatând prin țepi bătaia,
Cum mama dibuiește mireasma care doare,
Că ea-i dumnezeirii cu lutul născătoare,
Ființei dând din lacrimi sămânța de văpaie.

Cui creangă nelumească întruchipași coroana?
Mai sus ca serafimii, doar trandafirul-ți zboară,
Petalic în aripă, brumi negustând din seară;
Rotund vârtej Luminii, doar tu îl știi și rana.

Lărgindu-mi țintirimul cu spinii și hotarul,
N-a fost normal, Iubirii, să cred că-i Grădinarul?

Psalmul polenului de cenușă

Ca să-mi purceadă rândul, semn pun ca spaniolii,
Spre-a ști că întrebarea de două ori te strigă.
Tot ce-nverzise taina, scăpă de sub verigă.
Ce violet - bemolul, îndurerând magnolii!

- Și de-o să afle apa? - Ei, și! Las-o să știe,
Că lacrima i-e rudă, înnegurând departe,
Pe unde curcubeul se bea sfios din moarte,
Spre-a ninge-apoi diezul pe cetina-mi târzie.

Iubirea nu-i speranței și nici credinței roaba.
Ce-i veșnic totdeauna a răs de tot ce timp e.
Cum și-ar purta coroana, din scris de spin și
ghimpe?
Crezi roua, plânsul nopții, că-i ochiului degeaba?

Nici colbul din nădejde, nici praful din credință,
Polenul de cenușă dă focului ființă!

Psalm de muștrare oglinzii

Rea, strâmbă, mătrăgună și cuantică mi-e toana!
Dacă-mi privesc oglinda, întreb cine-i străinul.
Nu știu de anotimpul ce schimbă-n floare spinul,
Nici înger, cu minune să-mi limpezesc bulboana.

Dulcegăria gloatei, nu iadu-mi ia chiria,
Răscrăcăcindu-și mierea cu muște năclăiate,
Că tot mai hădă-i lumea slăvind păducheria!
Dă-i inimii odihna, atât, singurătate!

N-au spus că-ai și Tu demon? Dacă-ai greșit cu
lutul,
Ai preferat în cuie ca palma să-și ia greșul.
Iubire-s beat de Tine, că-i un abis durutul!
Mormântu-i gol... În suflet mi-a apărut cireșul!

Către Emaus mintea, ca pâinea mi-i străină.
De ce n-o frângi în două, să gust din ea lumină?

Psalm la duminica întoarcerii tâlharului acasă

Șampanii, zarvă, fracuri, fum, paparazzi, toasturi,
În alb de ură, mese cu clinchet de argint...
Mă-ntreb, ce-are oglinda strigându-mă-n Peer
Gynt
Că scump aș fi ca marfă la topitor de nasturi?

Pe lemn de brad, mai bine, ți-ar sta autograful,
Că n-ai găsit în lume măcar un drum de leac,
De-aceea-ntreaga cuhnă miroase-a 'Wild Duck'.
Hai, să începem danțul, din tot se-alese praful!

Ai strâns o viață slove, cochilii sidefate,
Și rime rare-n piatră, cum cei zărghiți culeg,
Cântând tristeți de-acasă, cu tei, prin Winnipeg,
Geamgiu, arțar prin lume, cu cerurile-n spate...

...Când toții mă vor plânge, infulecând pomana,
Prăda-voi mănăstirea și voi fugi cu Ana!

Psalm cu el condor pasa

El condor pasa, pasa... el tiempo pasa, pasa...
În pragu-mi de cabană adie-n dor naranzii.
Cu ochii mari, copilul, prin mine-și vede Anzii:
Plural nu are moartea, cât Dragostea-i crăiasa!

El tiempo pasa, pasa...ca prin strâmtoare lama.
Prin cel ce-am fost, vezi norii? Par abur scris,
zănoagă.
Extazul pur, din stâncă, încremenit se roagă,
Apus viclean de aur cerșind polei, arama.

Tu, care-mi ești Iubire, pe țărni înalt Te caut.
„Pedro”, mă chemi din piatră. Lung, văile-mi
răsună.
Străfundul de-ntunerit, din ce-ai rămas, Te-
nstrună,
Și-n fluier cu cinci găuri Îți pun încă-un umlaut.

„Pedro!”, – Știu, Doamne, nu mă-nspăimântă
coasa!
Cu-aripele întinse Te sorb ... El condor pasa...

Psalm rugului aprins al iubirii

Suntem din neam de suntem, argilei împrumutul,
Când sfinți și când nemernici, plătindu-l cu
rodirea.
Unealtă de-ai fost slavei, sau umilirii cnutul,
Simbriile și moartea, le-o judeca Iubirea.

Fierbinților pustiuri ni-s drum, și le dorim pe
Hotar vecin cu-apusul, izvor spre recântare.
Nici crinul, nici migdalul, ci oaza Ta fu ghimpe
Nemistuitei flăcări, a rug aprins din soare.

Ingrate orizonturi, doar spinii le înalță.
- Taci, inimă, nu spune, Iubirea-i mărăcină.
Tu n-o auzi? Durere, de cuget te descalță!
Doar când iubești, storci morții ciorchina-i de
lumină.

Rotundă cruce-n moară, cu jertfa-i spusă-n vrană.
Era normal ca rugul aprins să-L iei coroană.

Psalm cu johann strauss

N-ai să întrebi crășmarul de-a rozelor podoabă,
Nici în salon, mercurul, dacă-i senin afară;
De-ajuns nu e tristețea, să-i construiești o gară,
Cu trenul care pleacă sub scriere arabă?

De unde vii iubire, floare ce-o știu doar prunii,
Că strai dând suferinței, din sterp de lunci -
livadă,
Din deznădejde, hohot de răs - în munți cascadă,
Când dreapta-nțelepciune o știu numai nebunii.

Ești tuturor, nainte și tot ce-o mai fi după!
Copil cu arc? Aiurea! Ce arc e balalaica!
Au cu nutreț și frunze vrei să-ți hrănești leoaica?
În dragoste bei focul din buze, nu din cupă.

Iubire, niciodată n-ai fost atât de-aproape:
N-auzi? E Johann Strauss... De dincolo de ape!

Despre căutare

Christian Crăciun

Moto: „Dacă-L vei căuta Se va lăsa găsit de tine...”
I Cronici 28.9

Condiția omului este aceea a căutătorului. Se află mereu în mișcare spre o țintă. Își dă mereu o definiție. Se încercuiește pe sine. Nimic nu îi este dat, totul este de achiziționat pe parcurs. În Rai, Adam s-a ascuns de Dumnezeu, de rușine. Acolo încă nu existase căutare, pentru că totul era prezent. În primul rând, Dumnezeu. Adam nu avea ce căuta, pentru că nu îi lipsea nimic. Dar, ciudat, Dumnezeu îl caută pe Adam, cel ascuns: „Adame, unde ești?”. Orice meditație despre căutare trebuie să înceapă de la această stranie inversare de roluri. Orice căutare este umplerea unui gol. În rai, nu exista spațiu, căci nu exista un în afara, nu exista timp, pentru că nu exista moarte, deci nu exista căutare. Odată cu izgonirea, firea omului devine fundamental schizoidă. O parte păstrează „nostalgia paradisului”, cealaltă e în pururea rătăcire. Se spune „căutarea de sine”. Asta înseamnă că Adam s-a pierdut pe sine pierzând raiul. Căutarea este punte între cele două maluri între care se varsă torențial existența noastră. Împlinire. Cunoaștere a părții lipsă. Spune Blaga „Sufletul lui e în căutare/în mută seculară căutare/de totdeauna și până la cele din urmă hotare”. Căci Dumnezeu a pus hotare acestei căutări, atât pentru a o călăuzi oarecum, a-i da repere (orice hotar e un reper) cât și pentru a împiedica ajungerea la capăt. Cenzura transcendentă.

Definiția omului este de a fi în continuă mișcare spre sine însuși. Căutător. Căutarea este însă, înainte de toate, o provocare din punct de vedere logic. Cauți nu pentru că nu știi, ci pentru că știi. Socrate a descoperit asta. Necunoscutul care te așteaptă este învelit într-o anvelopă de cunoscut. E un miez. De aici metafora interiorului care guvernează mereu cunoașterea, ca o spargere de coajă. Toate sunt coji durerii celei nepieritoare, spune poetul, pentru care culoarea miezului era durerea universală. Aici se face legătura între anamnesisul socratic (*ai știut cândva*) și raiul adamic pierdut. În felul acesta, cunoașterea nu înseamnă înaintare, ci întoarcere. Originea. Poți căuta două lucruri: fie ceva ce nu ai încă, dar despre care ai aflat că este (fata pe care o caută Făt Frumos în basm) fie ceva ce ai avut și ai pierdut (fata pe care a furat-o zmeul). Poți avea o imagine destul de exactă a ceea ce cauți (rezolvarea teoremei lui Fermat, ruinele Troiei) sau poți găsi ceva căutând altceva (Columb, Newton). Sau poți găsi ceva pe măsură ce îl construiești (artistul, compozitorul). Căutarea, în oricare din aceste trei ipostaze, nu este altceva decât o *pregătire*. O trezire a spiritului pentru a recunoaște ceea ce este căutat. Care nu te anunță nici *când* se ivește, nici *cum* se ivește. Vegheați deci! - stă scris.

Agitația te îndepărtează de ținta căutării. Trebuie să faci liniște să asculți, să adulmeci, (să *ad-urmeci* zicea cineva) să scanezi cu ochi de vultur pentru a prinde prada. Săgetând de sus în jos. Căutarea săgeată și căutarea țintă.

Da, și ținta caută! Pasivitatea învingătoare, din artele marțiale care știu să se folosească de greutatea adversarului pentru a-l doborî. Căutarea care se caută pe sine ca supremă căutare.

A căuta înseamnă uneori arta de a te lăsa căutat (Iov). A fi țintă, și nu săgeată, a ști în calea *cui* te afli. A te lăsa lovit de săgeata inspirației. Ești totdeauna în calea cuiva. Este suprema ta investitură. Undeva, pe un drum te poți întâlni cu drumețul care să te întrebe: de când mă cauți? De ce mă cauți? Au n-am fost eu mereu alături de tine?

Căutarea pe orizontală, mișcarea din aproape în aproape, epuizarea spațiului de cunoscut, în toate direcțiile. Și căutarea pe verticală, raza care coboară secant până în inimă, direct în rațiunea inimii. Revelația. Căutarea de amiază, în plină lumină, și căutarea crepusculară. De la întrebare la răspuns și de la răspunsul știut la întrebarea abia bănuită.

Căutarea și harta. O comoară este însoțită totdeauna de o hartă misterioasă. Înainte de a porni în căutarea comorii, lupta se dă pentru hartă și descifrarea ei. Toate cărțile sfinte și mitologiile furnizează astfel de hărți. Psihanaliza ambiționează și ea asta. Numai că atunci când reperele sunt „relative” sau mobile (*reper mobil*, oximoron, baza teoriei relativității care se vrea o certitudine, onestitatea lui Heisenberg, cu principiul indeterminării) căutarea devine pur și simplu rătăcire. Filozofia nu furnizează o hartă, ci mai degrabă câteva reguli de citire a hărții. Harta este însă o abstracțiune, un artefact simbolic, fără nici o asemănătoare cu terenul. Iar terenul este viața mea accidentată, atât de diversă ca relief. Viața mea acoperită cu o foaie de hârtie mai subțire decât foița de ceapă, care se pliază pe ea mai strâns decât pielea pe trup, și pe care Dumnezeu îmi scrie romanul. Eu sunt în același timp țara necunoscută, harta și expediția. Ba și jungla care le înghite pe toate.



Michael Lassel
ulei pe lemn, 54 x 44 cm

Les Dauphins (2006)

Harul se opune căutării? În sensul în care el se oferă (*se pasiv și se reflexiv*) cunosătorului. Vine, se insinuează, trăsnește, șoptește, bântuie, te lovește și, mai ales, te ia totdeauna prin surprindere. Nu ascultă de nici o cerere. Asta nu înseamnă absolut deloc că harul este pentru leneși, indiferenți sau neatenți. Harul presupune, dimpotrivă, o veghe specială, o încordare inaparentă. Harul este mantia cunoașterii, învelește invizibilul pentru a-l face vizibil. Cât efort pentru grația instantanee și improvizată a harului!

Simțurile. Nu există căutare „spirituală”. Paza simțurilor, de care ne vorbesc asceții, înseamnă nu tocirea lor, ci dimpotrivă, a le face atât de ascuțite, încât să perceapă „cum iarba crește”, să audă fâlfâirea de aripă a îngerului, să vadă aura firavă a fiecăruia, să miroasă într-o brazdă de iarbă cosită raiul adamic. Sigur, simțurile noastre așa de rudimentare (cât de mult suntem în urma jivinelor din acest punct de vedere!) sunt un prim pas în cunoaștere. S-a vorbit mult despre înșelarea la care ne condamnă simțurile. În primul rând, pentru că ele, oricât de ascuțite, nu acced la tot. Simțurile sunt bune exact atunci când se des-trupează. Atunci ele caută cu adevărat și descoperă tocmai trupul slavei celei nepieritoare.

Căutarea creează libertatea și nu se poate desfășura decât în libertate. Este singura operație care își făurește mediul. Fără să îl consume. O ardere care nu distruge rugul. Și, fiind (în) libertate, căutarea este bucurie. Nu găsirea, ci căutarea aduce bucuria. De fapt, propoziția ultimă despre căutare este pascaliana „Nu m-ai fi căutat, dacă nu m-ai fi găsit deja”. Nu cauți decât ceea ce ai deja, acesta este paradoxul. Cunoașterea ca re-găsire, re-amintire platoniciană.

Când încetează căutarea? Aparent în orizontul certitudinii. Ce imagine mortuară este aceasta a certitudinii ca sicriu. Caut o certitudine care să nu mă oprească.

Îmi place ceea ce aș numi căutarea oarbă, orbecăirea. Pentru că ea biruie contingentul, nu este o bezmeticeală aiuritoare, ci o speranță „de dincolo de lumi venind și niciodată rătăcind” că poți găsi limanul fără a avea organul potrivit pentru aceasta. În acest sens, căutarea este sinonimă cu speranța... în ciuda a tot și a toate trebuie să sperii.

Rătăcirea din credință se numește *erezie*. Din acest punct de vedere, căutarea înseamnă însușirea dogmei. Dar dogma înseamnă tocmai închiderea absolută, finalul, peretele fără ușă. Cum este, deci, posibilă căutarea într-un „eon dogmatic”? După ce ai cunoscut Dogma, mai este posibilă căutarea, de vreme ce orice pas în plus ar însemna tocmai erezie, adică ieșirea din dogmă? Intri, ciudat, în spațiul bi-dimensional, locuiești pe o linie. Este condiția misticului, a credinciosului total. Dogma este un răspuns care există înaintea oricărei întrebări. Este o construcție din altă dimensiune, în care subiectul căutător se poate, în sfârșit, odihni. Erezia este deci neliniște. Angoasa lipsei de orizont. Cum am trăi dacă, într-o dimineață, ne-am trezi fără să mai vedem orizontul, văzând „altceva”?

„Procesul” lui Isus – dincoace de falsificări

Andrei Marga



Michael Lassell *Emigranta II* (1990)
ulei pe pânză, 80 x 70 cm

Divinitatea instituie orizontul. De aceea ea ne scutește de căutare. Este căutare doar până te pui în ordine cu Ea. De aceea, ca dovadă a supremiei iubiri, orizontul este mereu *departe*, dar mereu înaintea noastră, și mereu *dinamic*. Ca în parabola aceea a scriitorului nostru, plină de tâlcuri, în care succesiunea orizonturilor era pentru Iona o succesiune nesfârșită de burți de pești. Asta este întocma *dogma!*

Deosebirea de situație: *cauți* sau *ești căutat*. În ciuda aparențelor, a fi căutat este o atitudine activă, nu pasivă.

Căutarea ca o „certitudine dogmatică” (Evdokimov) Este un „eon dogmatic”, o cunoaștere postulativă. *Afirm*, deci *caut*, caut deci *cunosc*. Un bătrân teolog le spunea tinerilor săi discipoli: eu am mai multe răspunsuri decât aveți voi întrebări. Este o întoarcere pe dos a modului în care înțelegem, de obicei, căutarea. Ce fel de materie este antimateria? De fapt, câte feluri de „materie” există? Tot astfel căutarea... Sunt oameni care *au ajuns* sunt deja în ostrovul dincolo de care nu mai există nimic, și care totuși caută netulburăți în continuare. Ce fel de căutare magnifică, despre care nu avem decât vagi speculații ca din interiorul găurilor negre... trebuie să fie aceasta din postura deținătorului tuturor răspunsurilor!

„Aflați că noi suntem cu toții de acord, orice lucru am spune... Unul lămurește ceea ce altul a ascuns, iar *cel ce caută cu adevărat poate găsi totul*”. Dintr-o carte de alchimie.

Un filosof vorbește de „ad-urmecare”, căutare pe urmele... răbdurie, atentă, mereu la pândă, decisă și decisivă pentru că nu există decât o singură lovitură.

Filosoful îndrumător, înțeleptul era numit în grecește *kathegemon*, *hegemon*, cel ce conduce, cel ce arată drumul. Călăuza tarkovskiană, impulsul căutării diferit pentru fiecare dar toți fiind, în fond, în același spațiu în aceeași „zonă”.

„Cercetând hotarele sufletului, n-ai putea să le găsești, oricare ar fi cărarea pe care ai merge: atât de adânc *logos* are”. (Heraclit, fr.45)

Pe o suprafață prea mare a ceea ce se publică în România actuală se întretine o abordare interesată de vorbe mai curând decât de fapte, de impresii, în loc de analize responsabile și de tălmăieri, în locul argumentării stricte. De aceea, nu îmi face mare plăcere să intru în discuții.

Nu îmi face plăcere să intru în discuții nici pe subiecte teologice, căci la noi, trebuie recunoscut, prea mulți cultivă imprecizia și asumțiile neverificate. Nu se ia măcar act de cercetările din lume. În fapt, s-a tradus infim din vasta bibliotecă despre „Isus istoric” și este răspândită convingerea că schimbările nu fac bine.

Nu sunt teolog și nici istoric de profesie, dar am parcurs, fiind pregătit în filosofie și sociologie, dezbaterile din ultimele două secole asupra teologiei și, natural, asupra lui Isus Christos. Seminarile pregătirii doctorale din Germania, cu o abordare inovativă, reprezentată de personalitățile filosofice și teologice care dau tonul în lume, mi-au deschis orizontul. Cunosc scrierile majore venite din biserici - catolică, protestantă, ortodoxă, neoprotestante - și, desigur, dinspre cercetătorii iudei.

Mi se par însă mai mult decât amatoare susținerile din articolul semnat de George Remete, *Procesul lui Iisus din Nazaret*, tipărit în „Discobolul”, ce se subîntitulează „revistă de cultură editată de Consiliul județean Alba, Consiliul municipal Alba Iulia, Biblioteca „Lucian Blaga”, sub egida Uniunii Scriitorilor din România, director de onoare Ion Pop”, numărul aprilie-iunie 2019 (pp.274-285). Cineva poate replica îngăduitor că este vorba de o revistă de provincie, iar în provincie merge orice și oricum, încât nu ar trebui să ne pierdem timpul cu ea. Numai că și asemenea publicație, mai ales când se întitulează „revistă de cultură”, are datoria să pună în circulație nu colportări, ci adevăruri, cu deosebire când este vorba de un subiect cu vaste implicații. Iar dacă autorul este și profesor universitar de teologie ortodoxă într-o țară majoritar ortodoxă răspunderea este, se înțelege, și mai mare.

Nu este vorba de a înfrumuseța evenimente ale istoriei sau de a le corecta retroactiv în funcție de imperitive ale vreunei „corectitudini politice”. Faptele sunt fapte, iar în fața lor argumentele trebuie să se incline. Dar nu are nici o justificare să se furnizeze informații trunchiate și susțineri eronate cititorilor, dintre care mulți nu au condiții (stăpânirea limbilor, timp de lectură, acces la scrieri) să folosească în mod curent sursele certe de informații.

Nu intervin doar pentru a corecta un amatorism într-un subiect pretențios, blamabil ca orice amatorism. Nu intervin nici cu răutate. În diverse calități (ministru, președinte, rector, profesor) am fost la inaugurarea noului amplasament al facultății de la Alba Iulia și la reuniuni ulterioare și prețuiesc vivacitatea unor demersuri din arhiepiscopie.

Nu intervin nici pentru a profita de eroarea cui-va care se aventurează în ceea ce nu stăpânește. Dar este răspunderea intelectualilor să nu lase, pe cât pot, să se perpetueze falsuri evidente în chestiuni importante. Pe erori, cum ne dăm seama din nou din experiențele țării în ultimul deceniu și jumătate, inclusiv din experiențele „domeniului purificat al

culturii”, cum vorbesc unii, nu se construiește nimic solid.

Articolul lui George Remete începe cu susțineri categorice, șocante, precum aceasta: „Cel care după arestare, L-a judecat și L-a condamnat pe Iisus a fost Sanhedrinul sau Sinedriul, instanța religioasă supremă a poporului evreu” (p.274). Mai încolo, autorul insistă pe aceeași direcție eronată: „Dar cine sunt de fapt interesații, responsabilii, autorii sau vinovații de procesul, condamnarea și moartea lui Iisus Hristos? Aceștia sunt în primul rând elitele iudaice” (p.278) și aduce ca „probe” date istorice de mult infirmate. Cu încheierea implacabilă: „Procesul și condamnarea lui Iisus au fost cea mai mare crimă de pe pământ pentru că au ucis Singurul Drept, pentru că prin ele Creatorul a fost judecat și condamnat de către creatură...” (p.284-285). Nu amintesc restul, căci ține de același registru al erorilor mai mult decât aventuroase.

Nu este un libret nou în aceste susțineri ale lui George Remete și în restul perorațiilor din articolul său. Este un libret vechi al unei arii intrată, cel puțin pentru oamenii care-și păstrează capul pe umeri, de mult în muzeu. Libretul s-a cântat într-o lungă istorie nefastă, adesea tragică. În anii treizeci ai secolului trecut el a atins un nou apogeu.

Ca urmare *Declarația de la Seelisberg* (1947), a tuturor bisericilor, a consemnat în cele zece puncte ale ei, după reamintirea originii și a apartenenței evreiești a lui Isus, între altele, nevoia, dictată de faptele istorice însăși, de „a evita prezentarea Patimilor în așa fel încât caracterul odios al condamnării la moarte a lui Isus revine evreilor în mod exclusiv”, căci „nu evreii sunt responsabili” (Punctul 7). Iar în urma conferinței teologilor germani de la Bad Schwalbach (1950) s-a pus în mișcare fundamentarea biblică a a acestei abordări, ocolită păgubos de-a lungul istoriei, deși confirmată de toate datele istoriei, abordare ce se dezvoltă și în zilele noastre. Ulterior, *Nostra Etate* (1965), cunoscutul document al Conciliului Vatican II și declarațiile protestanților postbelici, de fapt toate documentele în materie ale bisericilor, au respins acest libret ca eronat (detaliat în Andrei Marga, *Religia în era globalizării*, Editura Academiei Române, București, 2010). Nici un teolog integru și responsabil nu l-a mai reluat.

Suntem de fapt, ca ulterior născuți, în contextul revizuirii, în funcție de o bază factuală sigură, a unei tradiții de privire a ceea ce s-a petrecut la Ierusalim înainte de Isus, cu Isus și după Patimi și Răstignire. De aceea, se poate spune că tranziția făcută de George Remete de la formula, de mult compromisă istoric, teologic și etic, „evreii l-au judecat și condamnat pe Iisus” la formula aparent proaspătă „elitele iudaice l-au judecat și condamnat pe Iisus”, oferă doar o variație înăuntrul aceluiași erori. Erori de stabilire a faptelor, de cunoaștere așadar, în primul rând. De erori de interpretare nu mai vorbesc aici!

Să observăm că discuția asupra „procesului” lui Iisus a implicat și implică oameni cu diferite afiliere – iudei, creștini de diferite denominațiuni (catolici, ortodocși, protestanți, neoprotestanți), musulmi. Dar teologii de certă calificare pleacă, cel puțin după *Declarația de la Seelisberg*, de la afirmația din



Evangelia după Ioan, că, în fața minunilor pe care le săvârșea Iisus, Sinedriul acelei vremi a ajuns să fie dominat de temerea că „dacă-l vom lăsa așa, toți vor crede în el și vor veni Romanii și ne vor lua locul și neamul” (11;48, în traducerea *Bibliei* de către Bartolomeu Anania). Orice examinare validă pleacă azi de la pătrunzătoarea observație a evanghelistului Ioan, care pune în prim plan interesul responsabililor iudei pentru Templu („locul”) și soarta poporului („neamul”), în relația cu imperiul roman.

Teama aceasta de reacția romanilor care controlau atunci Judeea, a indus comportamente. Faptul nu miră, căci, după cum se știe, marii preoți iudei aveau în răspundere, conform aranjamentelor cu romanii, care și-i aserviseră și pe evrei, păstrarea ordinii pentru a preveni o intervenție în forță, militară, a ocupantului în Templul de la Ierusalim, „locul” central al identității evreiești. Consecința este la îndemână: deciziile Marelui preot, Caiafa la acea dată, erau subordonate firește propriilor credințe, propriilor interese, dar, înainte de orice, politiciii romane în Judeea. Marele preot se ferea din capul locului și în orice chip să-i stârnească pe romani și de confruntări cu aceștia.

De aici pleacă toate reconstituirile recente ale procesului lui Iisus. Marele Preot avea răspunderea ordinii în Judeea, în particular în Ierusalim, iar Caiafa a fost inflexibilul ei apărător. „Dacă Marele preot nu păstra ordinea, prefectul militar al Romei putea interveni militar, iar situația putea să-i scape din mâini. Atâta vreme cât gărzile Templului, ce acționau ca poliție la dispoziția Marelui preot, făceau arestări, atâta vreme cât Marele preot era implicat în judecarea cazurilor (deși el nu putea executa pe cineva) erau puține posibilități pentru o confruntare directă între evrei și trupele romane” (E.P.Sanders, *The Historical Figure of Jesus*, Penguin Books, London, New York, 1993, p.265). În „procesul” lui Iisus Marele preot Caiafa, a jucat acest rol.

Procesul intentat lui Iisus din Nazaret a plecat de la o neînțelegere și a fost marcat tot timpul de neînțelegere. Cunoscuta acțiune a lui Iisus în Templu, mai ales reflecția sa despre dărâmarea acestuia, a fost percepută ca amenințare la adresa celui mai sfânt loc al evreilor, deși era vorba doar de gesturi și reflecții profetice.

Contextul acțiunii era, însă, aparte, căci, așa cum s-a putut stabili mai nou, cu destulă precizie, în jur de trei sute de mii de oameni veniseră la Ierusalim de Paștele evreiesc al aceluiași an, iar sensibilitatea la pericolul dezordinii era sporită. Este sigur că Marele preot a tratat întreaga manifestare a lui Iisus, începând cu intrarea sa în mijlocul mulțimii în Ierusalim, ca pericol de răscoală. Cel mai profund dintre istoricii contemporani nouă ai evenimentelor religioase, E.P.Sanders, ne spune că Marele preot Caiafa a acționat „nu din cauza dezacordului teologic, cât din cauza responsabilității sale politice și morale: a păstra pacea și a preveni răscoale și vărsări de sânge” (p.273). Aici este punctul de plecare a ceea ce s-a petrecut.

Iisus a fost arestat de gărzi (doar ale Templului? și ale romanilor?) și adus pentru interogatoriu în fața autorităților Templului. Numai că „în procesul lui Iisus în fața instanțelor evreiești multe rămân nesigure” ne spune autorul celei mai extinse cercetări creștine a iudaismului (Hans Küng, *Das Judentum*, Piper, München, Zürich, 2001, p.407). Celebrul teolog enumeră fapte ce nu pot fi ocolite: a) la discuția din Sinedriu cu Iisus nu au fost prezenți decât unii dintre saduceeni, care erau din capul locului reactivi la apariția unui nou profet; b) fariseii, care nu ar fi acceptat ca un evreu să fie predat străinilor, nu au participat și, de aceea, nici

nu apar în consemnări; c) nu s-a decis în Sinedriu vreo condamnare a lui Iisus, ci numai transferul către procuratorul Pilat; d) nu a avut loc un proces propriu-zis în Sinedriu, ci numai o interogare în vederea transferului; e) nu s-a discutat messianitatea lui Iisus, nici calitatea de „Fiu al lui Dumnezeu”, care aveau să fie teme ale comunității creștinilor de peste câteva decenii; f) relatările vorbesc de mai „multe capete de acuzare” la adresa lui Iisus, dar numai cel privind amenințarea la adresa Templului a fost precis; g) la patru decenii de la răstignire, Evanghelistul Marcu a proiectat retroactiv asupra procesului lui Iisus conflictul la care a ajuns biserica inițială cu sinagoga și a pus bazele interpretării ce-i incriminează pe iudei (p.407). Pentru Pilat din Pont, în sentință, a contat titlul de „rege al iudeilor”, pe care Iisus l-ar fi revendicat, ceea ce se observă și în inscripția de pe crucea răstignirii: *Jesus Nazarenus Rex Judaeorum* (INRI).

Cine l-a condamnat de fapt pe Iisus? Procesul lui Iisus – scrie Hans Küng – este rezultatul interacțiunii dintre responsabilii Templului în acel moment și autoritățile romane de la fața locului. Nici unii nici alții nu pot fi exonerati. Nici unii nu sunt toți „evreii”, nu sunt nici măcar „elita iudaică”, și nici ceilalți nu sunt toți romanii! Cum a stabilit cercetarea detaliată a lui A.Strobel (*Die Stunde der Wahrheit. Untersuchungen zum Strafverfahren gegen Jesu*, Tübingen, 1980), în condamnarea lui Iisus a fost vorba de „convertirea acuzației evreiești relativă la religie în acuzația politică de înaltă trădare” din partea romanilor, care a implicat persoane diferite în grade diferite.

Astăzi toate examinările factuale atestă că susținerea din *Evangelia după Marcu*, de care se agață formulele amintite, după care ar fi fost o „reuniune Sanhedrinului în timpul nopții la Marele preot”, această susținere, așadar, „provine din creativitatea literară a lui Marcu, ca și ideea condamnării la moarte a lui Iisus de către curtea supremă evreiască” (David Flusser, *Jesus*, Editions de l’Eclat, Paris-Tel Aviv, 2005, p.134). Nu există nici o dovadă că Sinedriul a dat condamnarea lui Iisus.

De altfel, evangheliștii Matei și Luca, care, altfel, îl urmează aici pe Marcu, amintesc doar în treacăt implicarea Sinedriului și nu fac temă din ea. Iar cei condamnați de Sinedriu erau înmormântați într-un loc special, în vreme ce Iisus a fost înmormântat, cum se știe, prin grija lui Josif din Arimathea și Nicodim, ambii membri ai consiliului din Ierusalim, în locul oferit de primul. Nu a fost vreo discuție de condamnare în Sinedriu, ci una pentru a se stabili motivele de predare către romani, pentru Marele preot contând evocarea de către Iisus a distrugerii Templului (p.138). În plus, cum S.Pines (*An Arabic Version of the Testimonium Flavianum*, Academia de Științe a Israelului, Ierusalim, 1971) a arătat, vestita versiune arabă a *Antichităților* lui Iosefus Flavius nu a reținut vreo acuzație evreiască contra lui Iisus.

Concluzia generală pe care renumitul cristolog, care a fost David Flusser, a tras-o este aceasta: „Pare deci că sfârșitul tragic al lui Iisus nu a fost precedat de vreun verdict venit de la o autoritate judiciară terestră. El ar fi putut fi rezultatul unei interacțiuni sinistre între grupuri de interese cu antagonisme puternice, fără a se putea găsi legătura veritabilă cu persoana sau cauza lui Iisus” (p.151). De aici, din absența legăturii, pare să vină pasivitatea de mult remarcată a lui Iisus în timpul procesului, pe care Rembrandt (în tabloul *Iisus și Pilat*) a surprins-o ca nimeni altul și căreia Kafka (în romanul *Procesul*) i-a dat o tulburătoare descriere literară.

Cea mai nouă monografie de mare anvergură consacrată lui Iisus din Nazaret examinează „procesul” lui Iisus plecând de la fragmentul citat din evanghelistul Ioan. În cuprinsul ei Joseph Ratzinger argumentează că motivul autorităților Templului a fost politic tot timpul – grija să nu provoace romanii – chiar dacă nu se pot separa complet motive religioase de cele politice. „Doar motive politice sunt la fel de puțin ca și doar motive religioase” (Joseph Ratzinger Benedikt XVI., *Jesus von Nazareth*, Herder, Freiburg, Basel, Wien, 2011, Zweiter Teil, *Vom Einzug in Jerusalem der bis zur Auferstehung*, p.192). Desigur, intră în discuție și interesele de putere ale grupului din jurul lui Anna și Caiafa. În atitudinea față de Iisus a fost de fapt o suprapunere specifică a două straturi: „grija conform legii de protejare a Templului și poporului și năzuința de putere proprie grupului conducător” (p.193).

Joseph Ratzinger a adus, la rândul său, multe argumente decisive în dezbaterile privind „procesul” lui Iisus. Bunăoară, nu ne putem pronunța asupra celor două „proces” ale lui Iisus – în fața Sinedriului și în fața lui Pilat – deoarece nu cunoaștem destul. Nu avem acum nici cum să cunoaștem.

De pildă, recent s-a dovedit (de către Martin Hengel, Ana Maria Schwemer, *Jesus und das Judentum*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2007) că nu ne este cunoscut dreptul saduceenilor, care s-ar fi aplicat în „proces”, iar reglementarea din Sinedriu, ce se invocă frecvent, s-a elaborat mai târziu decât vremea lui Iisus. „Este probabil că astăzi trebuie acceptat că în procedura contra lui Iisus în fața marelui Consiliu nu a fost vorba de un proces propriu-zis, ci de un interogatoriu ce s-a sfârșit cu decizia de a-l preda pe Iisus stăpânului roman pentru judecare” (p.199).

Apoi, trebuie admis că „o strictă reconstrucție a întrebării lui Caiafa și a răspunsului lui Iisus nu este posibilă” (p.202). Lipsește baza factuală pentru așa ceva.

În plus, prin „Fiu al lui Dumnezeu” se puteau înțelege deja în epocă multe lucruri. Foarte probabil că s-au și înțeles.

În sfârșit, luarea ca argument a ruperii mantiei de către Marele preot nu este nicidecum indiciu al sentinței de condamnare a lui Iisus, cum se perorează adesea. Joachim Gnllka (*Mattheus Evangelium*, Herder, Freiburg, Basel, Wien, 1988) a lămurit că ruperea mantiei de către Caiafa era gestul pe care judecătorul îl făcea tradițional în litigiile evreiești ca semn de indignare, fără vreo legătură cu sentința, oricare ar fi ea.

Și un teolog creștin de anvergura neobișnuită a lui Joseph Ratzinger atrage atenția că trebuie cunoscute până la capăt felul de a gândi și obiceiurile comunității evreiești ale aceluiași timp pentru a putea înțelege gesturile și cuvintele consemnate de istorie în legătură cu Iisus și epoca sa. Și, firește, felul în care romanii administrau atunci Judeea.

Cine a împins lucrurile spre condamnarea la moarte a lui Iisus? Ioan spune „iudeii”, dar evanghelistul avea în vedere sub acest termen fruntașii Templului, cu excepția lui Nicodim, pe care îl și menționează ca atare. Evanghelistul Marcu spune că „mulțimea”, dar nici el nu a avut în vedere evreii din acel timp, ci „adeptii mobilizați ai lui Barabas” (p.209), cunoscutul exponent al răzvrătiților la adresa romanilor, în vreme ce adeptii lui Iisus, amenințați, nu puteau participa. De aceea, se poate spune că acuzate de condamnarea lui Iisus pot fi cercuri ale Templului și Pilat, inclusiv în cadrul amnistiei de Paști acordată atunci.

Un eminent arheolog englez a investigat peste douăzeci de ani ce a făcut Iisus în ultimele zile ale

vieții sale pământești și a adus noi probe. Anume, Iisus a fost dus de găzile care l-au arestat nu direct la romani, ci la Caiafa, căci Joseph din Arimathea a vrut să încerce calmarea reacțiilor la vertiginoasa creștere în notorietate a lui Iisus ca urmare a minunilor sale. Blasfemia nefiind reținută în sarcina sa, Iisus a fost predat, în cele din urmă, romanilor. „Ceea ce este absolut sigur este că Sinedriul nu avea jurisdicție în ceea ce privește răzvrătirea sau insurecția, care puteau fi abordate doar de către romani” (Shimon Gibson, *The Final Days of Jesus*, Lion, Oxford, 2009, p.84). Din punctul de vedere al romanilor Iisus era generator de răscoală, potențial primejdios.

Cea mai nouă examinare cuprinzătoare a „procesului” lui Iisus ne spune că Marele preot prezida singura instituție evreiască ce lua decizii autonome și era responsabilă mai ales de Templu. „Aristocrația Templului” lua decizii sub restricția autoimpusă, în condițiile date, de a nu provoca vreo reacție romană care să ducă la pierderea de către evrei a Templului (Werner Dahlheim, *Die Welt zur Zeit Jesu*, C.H.Beck, München, 2017, p.67). Fapt este că „numai stăpânul judecării romane avea dreptul să dea condamnări la moarte (ius gladii)” (p.72). *Evanghelia după Luca* spune, de altfel, clar că ceea ce a contact în condamnarea lui Iisus a fost *crimen laesae maiestatis* – pretenția de a fi regele iudeilor, pe care Iisus nu a contestat-o.

Variația cu pricina a lui George Remete în raport cu o linie de interpretare eronată și compromisă („Cel care după arestare, L-a judecat și L-a condamnat pe Iisus a fost Sanhedrinul sau Sinedriul, instanța religioasă supremă a poporului evreu”) este contrazisă, cum am arătat, de cercetările cele mai calificate, dintre care am amintit doar o parte. Ea este făcută literalmente praf de felul de a proceda lipsit de pregătirea necesară al autorului.

Bunăoară, a vorbi de o comunitate, fie și numai de elita ei, este totdeauna dificil. Probele istorice nu susțin nicidecum o astfel de vorbire în cazul „procesului” lui Iisus. Iar abordarea sociologică nu prezumă niciodată că vina aparține unui întreg popor sau întregii sale elite. Nici un tribunal din lumea civilizată nu operează cu asemenea premise. Mai degrabă o respinge explicit.

Spus simplu, în „procesul” lui Iisus nu se poate vorbi de evrei, căci nici o națiune întreagă nu participă direct la ceva. Nu se poate vorbi nici măcar de „elita evreilor”, excepțiile fiind destule. Se poate vorbi cel mult de „aristocrația Templului” de la un moment dat, pe o parte a ei (cel puțin Josif și Nicodim, precum și fariseii, făcând excepție). Cine cunoaște științele sociale de astăzi știe câtă greutate au diferențierile în comunități. Nu există în fapt comunități nediferențiate.

Nu există nici o probă că Iisus s-a opus vreun moment evreilor, nici măcar iudeilor. Nici în fața lui Caiafa nu s-a reținut acuzația de blasfemie, cum mai cred unii. Iisus a pus în discuție un anumit fel de a înțelege *Tora* - legea iudaică, într-o confruntare cu fariseii. Dar nici aceasta nu a fost în discuție în Sinedriul invocat – cel puțin nu există probe în această privință. În discuție a fost ceea ce s-a petrecut la Templu. A contat de fapt percepția reflecției neobișnuite a lui Iisus despre viitorul Templului.

Mai trebuie luat în seamă limbajul de atunci și felul în care se traduc texte străvechi. Ioan critică iudeii, dar el însuși venea dintre iudei, precum Iisus. Și el, fără să mai vorbim de primii trei evangheliști, rămâne în tradiția Israelului. Evident că, atunci când vorbește critic de „iudei”, Ioan îi are în vedere, în cazul concret al procesului, pe cei din jurul marelui preot Caiafa.

O personalitate teologică cu imensă cultură a argumentat cu decenii în urmă că nu se pot cunoaște date precise despre Iisus, căci sursele sunt fragmentare și marcate de legende. „Ceea ce nouă ne oferă izvoarele este de fapt înainte de toate predica comunității, care revine desigur în mare parte la Iisus. Firește, aceasta nu dovedește însă că toate cuvintele ce se pun în gura sa au fost efectiv exprimate de el. La multe spuse se poate aduce proba că ele sunt apărute abia în comunitate, la altele că ele au fost prelucrate de comunitate” (Rudolf Bultmann, *Jesus*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1988, p.13). Poate că nu trebuie să fim atât de reținuți ca marele teolog al creștinismului în privința unui trecut îndepărtat, dar se cuvine să ținem cont de observațiile sale privind caracterul a ceea ce se atribuie evenimentelor de atunci. Unele fapte relatate în *Evangheliile* – de pildă eliberarea lui Barabas, cum scrie Hans Küng, sau chiar tradiția eliberării de Paști – au nevoie încă de confirmări factuale.

Nu există nici o relatare controlabilă a discuției dintre Caiafa și Iisus, nici o relatare a ceea ce s-ar fi discutat în Sinedriu. Joseph Ratzinger o spune cât se poate de direct. Ca urmare, nu poate fi vorba de existența sau nonexistența unei condamnări a lui Iisus, când nu se știe ceva precis. Iar dreptul iudaic ce se invocă de obicei în discutarea interogatoriului din fața Sinedriului este de dată ulterioară „procesului”, încât nu se poate decât specula. Nu are rost să se ia simple speculații ca certitudini.

Nu se poate contesta tendința lui Marcu, pe care s-au bazat în bună măsură Matei și Luca, de a-l incrimina pe iudeii din Sinedriu și de a-l absolvi pe Pilat. Suntem după cel puțin două sute de ani de cercetare intensă a *Evangheliilor*, scrise cum se știe, la cel puțin patruzeci de ani de la „procesul” lui Iisus, pe baza tradiției orale. Astăzi nici un teolog creștin calificat nu ignoră faptul că există în evangheliile o preocupare polemică corespunzătoare desprinderii bisericii începuturilor de sinagogă. Și Hans Küng și Joseph Ratzinger și ceilalți teologi creștini și necreștini de calibru iau în seamă acest fapt.

Și *Evangheliile*, ca orice scriptură din lume, se înțeleg în legătură cu istoria. Werner Dahlheim explică tendința evangheliilor de a-l scoate basma curată pe Pilat prin ceea ce Ioan amintea: „teama (Furcht)”. Evreii nu voiau să încalce promisiunea de a respecta o autoritate care s-a angajat să le respecte *Legea* și să le asigure posibilitatea reclamației la împărat, la rigoare (p.76). Iar faptul că relatarea lui Marcu, pe care se sprijină de fapt Matei și Ioan, a evenimentelor tinde să-i absolve pe romani derivă, cum ne spune E.P.Sanders, din „dorința creștinilor de a se pune bine cu romanii și a-i picta pe iudei ca realii lor oponenti” (p.273). Este o chestiune de istorie ce nu se lasă escamotată la infinit.

Mai este un aspect menționat de Werner Dahlheim. În anul 381, la conciliul de la Constantinopol, s-a consemnat: „crucificarea pentru noi a fost sub Pilat din Pont” (p.77), sugerându-se de fapt responsabilul. De altfel, cele mai multe relatări pun răspunderea în mâinile lui Pilat din Pont.

Cu Tertulian, însă, în cadrul unui antiudaism cunoscut, a luat startul tendința inversă, de a-l exonera pe Pilat din Pont, văzând în el o persoană dispusă chiar să se creștineze. Tertulian a atras atenția asupra unei pretense epistole a lui Pilat către împărat, în care s-ar exprima opinia că acel om pe care l-a răstignit, Iisus, putea să aibă dreptate.

În legătură cu figura lui Pilat mai sunt de amintit două ordine de fapte. Pe de o parte, toate scrierile, inclusiv cele musulme din afara propagandei

politice, trimit, în condamnarea lui Iisus, la acțiunea nu a evreilor, ci a lui Pilat. Pe de altă parte, nu numai învățați evrei, precum Iosefus Flavius sau Philon, dar și alții spus că Pilat era brutal și fără scrupule în a aplica politica imperiului în țara unor oameni continuu revoltați față de ocupant, precum evreii.

Se știe că Philon a trimis, conform dreptului de reclamare recunoscut de romani evreilor, un apel împăratului Caligula, în care acuza la Pilat mituri, insulte, furturi, agresiuni, lezări inacceptabile, execuții fără judecată repetate constant și cruzime (*Embassy to Gaius*, 302). Iosefus Flavius spune că Pilat a dat condamnarea (*Antichități*, XVIII, 64).

Dar nu numai evreii Philon și Iosefus Flavius, ci Tacitus însuși scrie că sentința în procesul lui Iisus a fost dată de Pilat (*Anales*, XV.44:3). Nu poți trece, oricum vrei să te poziționezi, peste Tacitus!

„Tradiția bisericii”, care se invocă adesea, este importantă, dar nu se contrapune noutăților aduse de cercetarea făcută riguros a lui „Iisus istoric”. Mari teologi o invocă – de pildă, Joseph Ratzinger face din această tradiție un argument teologic – dar în cu totul alt înțeles. „Tradiția bisericii” se referă la cadre de gândire teologică și la viziuni asupra lumii, nu la strângerea de date istorice, care este deschisă principial.

Nu poți suspecta cristologii savanți pentru că sunt sau nu sunt creștini. Poți ține la credința ta, la opțiunile tale – nimeni nu are voie să te ostracizeze. Dar ignorarea faptelor, inclusiv a faptelor stabilite de cercetarea metodică, plină de acuratețe, nu se poate justifica. Bigotismul nu este justificare a eludării faptelor stabilite precis. Adevărul nu este parohial, oricum am vrea să judecăm. Iisus este al oamenilor de pretutindeni, încât diverși oameni ajung la cunoașterea istoriei lui, iar argumentele acestor oameni sunt de luat în seamă, dacă este să rămânem raționali și, în definitiv, oameni.

Argumentul „noi așa credem”, „noi știm mai bine”, pe care relativismul actual îl inspiră, nu este mai valabil astăzi ca altădată și nu este valabil nici în materie de credință. Noi putem crede ce și cum vrem, dar aceasta nu înseamnă că și posedăm adevărul doar prin aceasta. Așa cum probează acest articol, nu este nicidecum cazul!

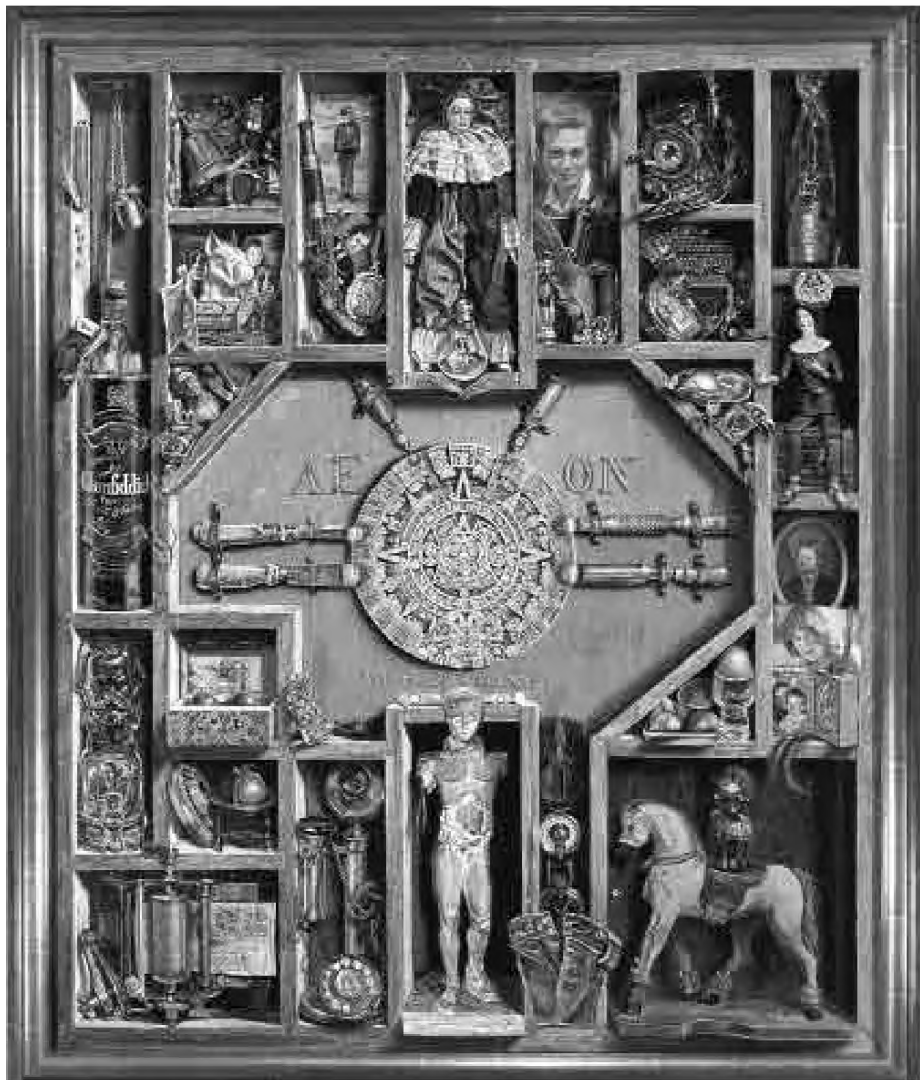
Întrucât cercetarea istorică progresează în lume, trebuie citați cei mai noi autori în subiectul respectiv – aici i-am amintit doar pe Joseph Ratzinger, Hans Küng, David Flusser, E.P.Sanders, Shimon Gibson, Werner Dahlheim. Pot să aduc în discuție mulți alții, de referință certă!

Trebuie citați, dar cu atenție la lectură și mai ales la înțelegerea a ceea ce spun! Nu este permis să citezi un autor rupându-i din întreg câteva cuvinte. Ești obligat, dacă îl citezi, să îi redai concepția cu acuratețe. George Remete îi citează deformându-i pe Hans Küng, Joseph Ratzinger, Martin Hengel, care spun cu totul altceva decât citează el în articol. Nici măcar Ion Ică jr. nu este redat fidel în ceea ce spune, înainte de a fi ironizat.

„Procesul” lui Iisus ține de subiectele cu mari implicații, încât trebuie cunoaștere și precizie înainte de orice. Iar profesorii de teologie trebuie să fie încă o dată bine documentați și preciși – mai documentați și mai preciși decât oricine. Altfel multiplică prejudecăți pe un teren care nu a apucat să fie eliberat complet de ele. Credința este altceva decât prejudecată sau idee fixă și, în mod normal, nu este compatibilă cu ele. Nu o dată în istorie tocmai credința a dus la demascarea prejudecăților și ideilor fixe.

Alexandru Dobrescu, un detectiv în misiune

Adrian Dinu Rachieru



Michael Lassell

Aeon (1993), ulei pe pânză, 110 x 70 cm

Cercetând, într-un serial tribunist de ecou, soarta lui Eminescu în „obsedantele decenii”, Al. Dobrescu, cu știutu-i apetit polemic și minuție documentaristică, revine în forță în câmpul criticii. Cu ani în urmă, pornind istovitoare cercetări, tot el, odată cu volumul dedicat *Corsarilor minții* (editura Emolis, 2007) se încumeta să atace, „întrucâtva cronologic”, maladia plagiatului, prea convins că pirajii de azi, mulți câtă frunză și iarbă, au avut *înaintași de clasă* într-ale jecmănelii. Ipoteza, într-adevăr, se confirmă cu strălucire, meritând efortul. Chit că memoria publică „e scurtă ca ploile de vară”, ne reamintește șăgalnic exegetul, iar năzuința de a eradica fenomenul (epidemic) se dovedește cel puțin donquijotescă. Motiv de a nu purcede la o „vânătoare de vrăjitoare” sau la o nemiloasă expediție cinegetică; dar a aduce în fața noastră *alaiul sârquincioșilor prădători*, mărunți sau de calibrul „minți alese”, nu-i așa, devine chiar o obligație dacă, în aste vremuri tulburi, onestitatea intelectuală nu s-o fi atrofiat. Rezultă, previzibil, „un tablou terifiant”. Totuși, autorul, deloc panicat, fără a poza în cerber etic, nu se grăbește să tragă *concluzii negre*; evident, materia e „întinsă”, numărul *real* al culpabililor, înfruptându-se din cărți „jumulite”, rămâne în veci neștiut și o astfel de Istorie, dezvăluind „păcatul fraudei”, nu poate năzui a fi *definitivă*. Mai ales că „plagiatul e de o vârstă cu scrierea”, ci-

tim în *La oglindă*, un mai proaspăt volum semnat de Alexandru Dobrescu (*Eikon*, 2016), încercând o istorie a plagiatelor românești până la 1900. Și-apoi invocatul păcat ar fi „un fel de zestre genetică a omului”, încât mai toate culturile păcătuiesc; e drept, suntem avertizați, „în grade diferite”! Or, la noi, *țară imitatoare* (cum prea bine știm), dimensiunile fenomenului (evidențiat prin analize comparatistice) îngrijorează. Cu scuzele de rigoare, firește, coborând în timp: secolele irosite dată fiind starea limbii, conștiința proprietății intelectuale (incolțind târzior), osârdia atâtor harnici literatori (și nu numai) aducând acasă roadele prăduite ale Europei luminate, acceptate ca probe de netăgăduit ale spiritului creator autohton, în ebuliție după îndemnul heliadesc, fără a ne mai chestiona asupra *gradului lor de originalitate*. Încât proiectul lui Alexandru Dobrescu, trudnic, negreșit, este – recunoaștea spășit autorul – „naviv-ambitios”. Și oarecum previzibil, credem, dacă îi examinăm, fie și în treacăt, traiectoria. Perceput ca un critic iconoclast în ipostaza „foiletonistică”, de „o inteligență mefientă” (cum l-a văzut Gh. Grigurcu), lansând comentarii caustice, în răspăr, dinamitând tabuurile, Alexandru Dobrescu anunța un polemism „genetic”, gata să înfrunte cu brio represaliile celor vizați. Cu acest prim tom, colecționând „plagiatale românești până la 1900”, e scutit, evident, de asemenea reacții. Când

va ajunge însă în stricta contemporaneitate, viersarul scriitoricesc, ațâțat, va riposta și nonconformistul critic va suporta eroic un asalt furibund, în pofida probelor irefutabile, bănuim.

Chiar dacă *primul Dobrescu*, un foiletonist pur-sânge, titular în faimoasa echipă de critici a *Convorbilor literare* (1972-1990), devenise, prin exigență și franchețe, temut, cercetând, de regulă, producția curentă (ca dovadă, cele trei volume de *Foiletoane*), interesul său nu era deloc străin de scormonirea arhivelor. El, în armura justițiarului, făcea figură de critic bătaios, cu opinii proprii, dislocând prejudecăți confortabile, luptând cu zestrea clișeistică. Și impunând, astfel, în chip de semnatar al unor studii „contestatate” (dar cu argumente), o *altă imagine*, detabuizată, cum s-a observat. Evident, abandonul său, după '89, a fost deplâns de mulți, după cum alții, probabil, vor fi jubilat în culise. Sub șefia sa (februarie 1990 – decembrie 1995) la cârma *Convorbirilor*, revista ieșeană nu mai era „precumpănitor literară”. Sub presiunea evenimentelor, „temele și problemele fierbinți ale momentului” sunt tratate alert-editorialistic, Dobrescu sperând / promițând o „întoarcere la uneltele” atunci când viața literară își va câștiga normalitatea.

Criticul, însă, s-a repliat și volumul *Față în față* (Editura Academiei Române, 2015), venea în prelungirea unor mai vechi și acribioase preocupări, investigând străvechiul fenomen al plagiatului. Textele, puse „față în față”, îngăduie evidențierea, „sub diverse forme”, a unor împrumuturi ilicite, a unor aproprieri „pe furiș”; avem de-a face, desigur, cu o *critică externă*, cum mărturisește însuși autorul, discutând onest, „la oglindă”, despre paternitatea unor contribuții (frază, paragrafe, cărți). Cum înfloritorul plagiat nu are o istorie (în sensul devenirii interioare), chiar în *Corsarii minții*, copleșit de bogăția materiei, Al. Dobrescu încerca „o expunere întrucâtva cronologică și oarecum tematică”. Dar nu dorea „o vânătoare de vrăjitoare” (scrisa în *Avertisment*), fenomenul fiind *fără evoluție*, cu, desigur, mereu alți „merituoși” protagoniști, cu descoperiri accidentale, atât „prinșii” cât și negustorii „cinstiți” conviețuind în frățietate. Și până la urmă, să recunoaștem, descoperirea unui plagiat / plagiar rămâne „opera întâmplării”.

Deși doar „autor de dicționar” (pentru N. Manolescu), după un debut amânat patru ani (cu un manuscris mult laudat de Al. Paleologu, predat, în 1975, editurii *Cartea Românească*), după o scurtă căsătorie „de probă” cu ICR, criticul ieșean, mereu incomod, revine în forță, analizând voluptuos brigandajele intelectuale și intervenind decis, corectiv, propunând liste selecte („inventar de plagiate”, cum zice), cu surprize șocante la tot pasul. Istoria sa ilustrată (pentru unii doar „extravagantă”), gândită în patru volume, urma „să umple un gol”. Acolo, în primul volum al *Corsarilor minții*, reținea „autori plagiari” (după vorba cavalerului Stamati, el însuși în culpă) din afara beletristicii (cronicari, savanți, dascăli, predicatori și oratori, talmăcitori, juriști), cei care, „sorbind” cu nesațiu idei, transcriind harnic ori venind cu traduceri „dosite”, se vor dovedi, la *Judecata de apoi a cărților* (după pronosticul umoristului Moritz Saphir) mari datornici, cu reputații în suferință. Pirateria intelectuală este, ne previne cititul autor, nu doar o ocupație veche, ci și o meserie democratică, braconierii jecmănind „zestrea scrisă a omenirii”. Dar cercetând cu sărg fenomenul, îmboldit, bănuim, de cartea lui Georges Maurevert (*Le livre des plagiate*) pe care a tradus-o, semnând prefața

și notele lămuritoare (în 2005), Al. Dobrescu, în chip de „plagio-log”, nu se vrea neînduplecat. El pune, amuzat, și o binevenită surdina, constatând că „nimic nu e absolut sigur”, chiar dacă probele și „citatele siameze” sunt la îndemână.

Dacă în secțiunea mediană a volumului *Față în față* aduna câteva studii introductive (ca prefete, postfete, polemici etc., precum, de pildă, cele despre *Detractorii lui Eminescu*, omul caragialian și metehnele firii românești, discutând acid despre „Premiul Eminescu” ori războindu-se, pe cazul spătarului Milescu, cu o doamnă Dumbravă), în partea ultimă reține doar câteva interviuri (3), de-finitorii, însă, pentru a-i fixa personalitatea inconfundabilă, „cârcotașă”, cu apetit belicos, gata a se pronunța tăios, informat, în chestiuni stringente: fie risipind note civile (*Săvem pardon*, 2007), fie invitându-ne să lepădăm masca „olimpianului” Maiorescu, stârnind, previzibil, furia fanilor (ca să pensăm doar un exemplu). Parantetic, notăm că Alexandru Dobrescu se preocupase de redeschiderea succesiunii maioresciene, întocmind dosarul unei moșteniri litigioase, „cu bucluc”, cum zice (v. *Maiorescu și maiorescienii*, 2004), notând ferm că prin numeroasele revendicări, părăsind deseori „realitatea textelor”, maiorescianismul a fost *deformat*. Admirabil prin puterea de a-și construi un destin, disciplinându-și energiile, Maiorescu rămâne – în ochii criticului ieșean – „o capodoperă de voință neștrămutată”.

Centrul de greutate al opus-ului pomenit mizează, însă, pe cazurile controversate ale „părinților” literelor române, cu ale lor „și bune, și rele”; de la călătoria lui Nicolae Milescu în „împărăția Kitaiei”, asumându-și, ca sol al țarului, „corvoada traducerii” (nemărturisită), urmându-l, îndeaproape, pe iezuitul Martino Martini (v. *Știința de contrabandă*) până la „truda multă” a lui Donici ori „păcatele tinereților” lui Negruzzi, perpetuate, notează inclementul critic, și la maturitate. Nu scapă nici D. Cantemir (pescuind „coincidențe”), Costache Conachi cu al său „meșteșug” poeticesc ori Gh. Asachi, cel fără „sensibilitate de poet”, deși prea încrezător în pretențiile sale de întemeietor. Îndemnul heliadesc („e vremea de scris”) rodește și cavalerul Stamati, în pofida „dezmințirilor”, își „camuflează cărările”, bucurându-se de faima unui poet original. Sunt de amintit și opiniile celor convinși de „binefacerea” fenomenului, îmbogățind vocabularul unei limbi născânde, cazul ilustru fiind, desigur, cel al lui G. Ibrăileanu, crezând că, „până la un punct”, astfel de vinovate împrumuturi (taxate, de Al. Dobrescu, drept *haideucie*, *banditism*, ș.a.) ar fi utile, autorul *Adelei* invocând, salvator, ignoranța publicului, și el în formare. Vin, apoi, câteva nume grele: „lira multicoloră” a lui Alecsandri, văzut ca „o albină lucrătoare”, cu uriașe credite (ca dramaturg), vitregitul Bălcescu, cu „drepturi de părinție” (cf. N.A. Ursu) în *Istoria unei mistificări*, textele lui Vischer vs Maiorescu, „inspiratorii” lui Eminescu, dosarul Coșbuc, scandalul *Năpastei* etc.

Coborând, cu circumspecție iscoditoare și zel detectivistic, în arhive, Al. Dobrescu purcede la o operațiune de *asanare*, indicând punctual, cu inevitabile cruzimi și sarcasme, astfel de transferuri ilicite, zdruncinând onorabilitatea unor iluștri bărbați ai neamului. Plagiatul, scrie rafinatul eseist, lansând formulări memorabile, de seducție stilistică, a devenit azi o instituție publică. Foiletonistul de altădată, un „excentric” (după unii), oricum „un om vechi”, școlit, suferă de franchețe, vestejind poncife, recuperând adevăruri uitate. Ori neștiute. Convins de sentimentul

zădărniceii a părăsit, reamintim, tranșeele criticii de întâmpinare. După câteva cărți de ecou, consacrate lui T. Maiorescu și maiorescienilor, fisurând masca „oracularului” mentor junimist, lui G. Ibrăileanu și detractorilor lui Eminescu, serialul „corsarilor minții”, interesat de productiva cleptomanie intelectuală (*Istoria ilustrată a plagiatului la români*), ar urma – aflăm – un frisonant *Dicționar* al plagiatorilor autohtoni și un Caragiale, recitat prin „metehnele firii românești”. Rod al unui efort sisific, întins pe mulți ani, astfel de cărți ne obligă să refuzăm a mai viețui „cu mizeriile la cap”, cum spune autorul, prea pudici în a le mărturisi. Chiar dacă, din păcate, astfel de igienice isprăvi editoriale nu schimbă datele problemei.

Era lesne de bănuț că Alexandru Dobrescu va continua aventura. Ca dovadă, în volumul din urmă (*La oglindă*) defilează nume grele, de la plagiatul lui Hamangiu („inegalabil”, zice autorul, reușind performanța de „a inaugura cercetările asupra proprietății intelectuale cu o sfidare a acesteia”) la Maiorescu, D. Brândză ori Gr. Tocilescu. Paradoxal, blamatul pionierat *Proprietate literară și artistică* a lui Const. N. Hamangiu, deși „dovedit”, cu preluări din Paul Clément, va fi citat cu respect de urmași! Maiorescu trece sub tăcere *Estetica* lui Vischer și va evita să se disculpe; în cazul lui Dimitrie Brândză, *Revista Contemporană* denunțase plagiatul, considerându-l pe botanistul nostru, cu studii strălucite la Paris, sub îndrumarea profesorului Baillon, un „ecou al domnului Planchon” în acel articol despre *Doctrina carnivorității plantelor*. Iar „hrăpărețul” Gr. G. Tocilescu, cu a sa lucrare *Dacia înainte de romani*, a provocat, în 1881, un imens scandal, pornit de Hasdeu și continuat de Anghel Demetriescu, acuzând *Știința de contrabandă* (cu „împrumuturi” din George Rawlinson), într-un serial (întrerupt) în *România liberă*. Va continua ofensiva tânărul Iorga, identificând alte izvoare „nemărturisite”. Exemplele abundă și în lumea beletristilor. Puse în seama lui Neagoe, *Învățăturile* nu au un autor sigur și chestiunea e lăsată, deocamdată, „deoparte”, fără a primejdui „tabloul”. Filiera împrumuturilor, în faza aurorală („începândă”), devine un obicei îmbietor. Cantemir se inspiră din poema *Viața lumii*, Ienăchiță Văcărescu îl vizitează pe grecul Psalidas, Anton Pann prelucrează cu sârg, Conachi are, la rândul-i, „favoriți” iar Negruzzi întâmpină necazuri cu *Toderică*. De la Heliade, cu „ispitirile” lui Stamati și Alecu Donici ori „localisările” lui Ioan Pușcariu, până la Bolliac, Gr. Alexandrescu și „veselul” Alecsandri, debitori ai unor surse, putem întocmi o listă impresionantă. La care Alexandru Dobrescu adaugă pe copistul Vlahuță, „Dosarul Coșbuc” (nerezolvat), cu texte litigioase, incriminate de „ultravigilentul” Grigori N. Lazu și suspiciunile legate de „străformările” eminesciene, după vorba canonicului Grama: sonetul-imitație *Veneția* și parafrazele după Theodor Altwasser (în *Ni.fahrt*) în cazul *Egiptului*, cazuri în care, notează sec Al. Dobrescu, „nu-i loc de întors”. *La stea* era îndatorată lui Gottfried Keller, minimalizat de comentarii noștri, tratament aplicat și lui Auguste Dorchain, asupra căruia atrăsese atenția I.M. Rașcu.

În fine, nici prozatorii nu se lasă mai prejos. Duiliu Zamfirescu va fi denunțat de Dumitru C. Ollănescu (Ascanio) în *Voința națională* (1884), harnicul poligraf Theochar Alexi dă o versiune prescurtată, în germană, a *Ciocoilor* lui N. Filimon și o retraduce (*Bei-Vodă, domn*) sau, mai degrabă, o „noroieste”, cum scria tânărul Gh. Bogdan-Duică, cel care semnalase fraudă în

Gazeta Transilvaniei. Încercarea de roman a lui Ion Ghica, botezată de editori *Istoria lui Alecu*, a trezit interesul lui Alecsandri, ca roman de *moeurs*; și care, scriindu-i lui Alex Hurmuzachi, îl voia publicat în *Bucovina*, păstrând anonimul, după voia autorului. Dar manuscrisul, de negăsit atunci, a fost publicat de Dim. Păcurariu (ESPLA, 1959), intrând târziu în circuitul public, soarta „scutindu-l”, astfel, pe făptaș de „apăsătoarea povară a unui plagiat” (după cartea lui Reybaud). Al. Dobrescu are, pe bună dreptate, „oarecari rezerve” și observă că Ion Ghica nu publicase textul cu pricina, descoperit târziu în fondurile Bibliotecii Academiei și apărut, se înțelege, în acest caz, fără consimțământul autorului. În zona dramaturgiei, „creditele” lui Alecsandri cresc amețitor și o încercare timidă de spovedanie, recunoscând, cu jumătate de gură, niscaiva *prelucrări și localizări*, n-a adus lămuririle cerute de I. Nădejde, doritor să afle „relațiile particulare cu sursele”. Marea victimă a comediografului nostru rămâne „inepuizabilul Hugo”, cum dovedește, fără tăgadă, expertiza lui Alexandru Dobrescu. Nu puteau rămâne pe dinafară scandalurile în care a fost târât Caragiale. Se știe, măsluirile puerile, alaiul de șicane, i-au procurat „dușmani pe viață” și cu largul său concurs. Or, criticul, ca „român serios”, după vrerea lui Hasdeu, recitește atent, în context, informațiile de istorie literară și descâlcește meandrele afacerii, descoperind și fața gravă a unui Caragiale sondând „hăurile psihologiei”, deloc incompatibil cu vervosul autor al comediilor. Să nu uităm că aruncându-l în luptă pe fictivul Kemeny, tânărul publicist Constantin Al. Ionescu a preluat grelele suspiciuni care l-au însoțit pe Caragiale, culminând cu scandalul *Năpastei*, Caion devenind un „sinonim al detractorului de profesie”.

Am lăsat deoparte pe cei pomeniți în *Partea întâia* (cronicarii, savanții, dascălii, predicatorii și oratorii, talmăcitorii, filologii, ziariștii, juriștii), survolând voluptuos doar lumea scriitoricească, oferind din belșug nume răsfățate, culpabile însă. Efortul lui Alexandru Dobrescu e, realmente, impresionant, cercetând, cu mari cheltuieli de timp și energie, „avalanșa de plagieri”, întocmind poemelnicul unor inși doritori a se înfrupta, „doar de poftă sau pe săturate”, din „fructul oprit”. Certat că, prin astfel de deconspirări, ar leza interesul obștesc, aruncând în depresie mărșău orgoliu național, Alexandru Dobrescu respinge ferm „purtarea duplicitară” și ipocrizia patriotică; știe, însă, că brigandajul intelectual se bucură de o tinerețe eternă și că, denunțând „frumoasele plagiate”, numind braconierii, e sortit să cuvânteze în deșert, fără a clinti reputații sau a descuraja năravul. În plus, diversificarea și sofisticarea tehnicilor de plagiere, trezind o admirație delicioasă, secretă, rafinează arta furțișagului, așa cum învățăceii de la Academia magistrului Jean Oudart de Richesource, veritabilă „școală de plagiatori” din Parisul veacului al XVII-lea, nădăjduiau să ducă pe culmi noi *tehnica plagianismului*. Deși, ne previne Alexandru Dobrescu, plagiatul „a fost și este egal cu sine însuși”, învățat „din naștere”. Cât privește *utilitatea și d.ficultatea* acestor strădăanii, străbătând, la pas, uriașe teritorii, Alexandru Dobrescu ne dă asigurări că nu va abandona. Ceea ce surprinde și nedumerește e slabul ecou al acestei / acestor cărți *necesare*.

perioadă de 10 ani de la data atribuirii, a ternurilor atribuite conform art.19, alin.1, art.21 și art.43 din același act normativ.

Pot exista însă și situații în care înstrăinarea bunurilor imobile să fie limitată prin voința omului, fiind instituită o clauză de inalienabilitate, o prevedere stipulată în contractul încheiat de părți, potrivit căreia dobânditorului unui bun îi este interzis să înstrăineze acel bun pentru o perioadă limitată în timp, maxim 49 de ani. De asemenea, inserarea unei astfel de clauze presupune justificarea unui interes serios și legitim, cum ar fi ocrotirea dobânditorului, asigurarea unei garanții pentru vânzător în care părțile au convenit ca prețul să fie plătit la un anumit termen. Având în vedere că interesul legitim este cel care a justificat inserarea acestei clauze contractuale, dispozițiile legale permit instanței să autorizeze dobânditorul să dispună de bun, dacă interesul care a justificat clauza de inalienabilitate a dispărut sau un interes superior o impune.

Prin inserarea acestei clauze, înstrăinătorul poate cere desființarea actului de înstrăinare subsecvent, încheiat de dobânditor cu o terță persoană, cu nerespectarea inalienabilității.

Astfel, în situația în care A încheie cu B un contract de vânzare având ca obiect transmiterea dreptului de proprietate asupra unui apartament și prevăd că B va plăti prețul peste 3 luni, părțile pot stipula ca în acel interval de timp să fie interzisă înstrăinarea bunului de către B. În cazul în care B, nesocotind clauza stipulată, vinde lui C apartamentul dobândit de la A, acesta din urmă poate solicita desființării (anularea) contractului încheiat între B și C, cu consecința întoarcerii bunului în patrimoniul lui B, pentru ca, în cazul în care acesta nu plătește prețul la termenul stabilit, să poată solicita restituirea bunului. Desigur, în cazul în care B plătește prețul anterior termenului de 3 luni stabilit în contract, acesta poate obține autorizarea instanței privind înstrăinarea bunului către C, întrucât interesul care a justificat inserarea clauzei, respectiv protejarea drepturilor primului vânzător, A, nu mai subzistă.

De asemenea, înstrăinarea bunurilor imobile poate fi limitată prin existența unui drept de preemțiune legal, stipulat de lege, cum ar fi dreptul unui coproprietar privind bunul proprietate comună, respectiv dreptul arendașului la dobândirea bunului care a format obiectul contractului de arendă, sau al unui drept de preemțiune convențional stabilit de părți.

Dreptul de preemțiune este acel drept care conferă titularului prioritate la dobândirea unui bun. Pentru a ilustra mecanismul de funcționare a acestui drept, să presupunem că C este titularul unui drept de preemțiune privind terenul proprietatea lui A. În ipoteza în care A dorește să înstrăineze acest teren către B, este obligat să transmită lui C oferta de vânzare conținând prețul și bunul care urmează a fi vândut. Dacă C respinge această ofertă, expres sau prin lipsa unui răspuns în termen de 30 de zile de la comunicare, A poate încheia contractul de vânzare cu B. De asemenea, dacă contractul de vânzare se încheie între A și B fără ca în prealabil oferta să fie comunicată lui C, prin manifestarea de voință a acestuia din urmă, contractul de vânzare este considerat a nu fi fost niciodată încheiat între A și B, considerându-se a fi încheiat între A și C, în aceleași condiții.

O situație particulară regăsită în cazul înstrăinării bunurilor imobile este cea în care dreptul de proprietate aparține mai multor coproprietari. În această ipoteză, fiecare coproprietar poate încheia,



Michael Lassell

Natură moartă cu arcade (2005), ulei pe pânză, 50 x 60 cm

fără a fi necesar acordul celorlalți coproprietari, acte de dispoziție privind cota sa din dreptul de proprietate. Însă, în ceea ce privește vânzarea întregului bun, un coproprietar nu poate încheia singur un astfel de act juridic. În ipoteza în care, trecând peste această interdicție, un coproprietar încheie un contract de vânzare cu privire la întregul bun, actul juridic nu afectează cotele celorlalți coproprietari, iar dobânditorul, care dovedește că nu ar fi cumpărat dacă știa că nu dobândește proprietatea întregului bun, poate solicita fie obligarea înstrăinătorului la daune interese, fie poate solicita desființarea contractului și restituirea prețului. Desigur, dacă între momentul încheierii contractului de vânzare între coproprietari a avut loc un partaj, în urma căruia bunul a fost atribuit înstrăinătorului, vânzarea se consolidează, cumpărătorul nemaiputând cere nici restituirea prețului, nici desființarea contractului.²

Dobândirea dreptului de proprietate asupra terenurilor situate în România de către cetățenii străini, apatrizii și persoanele juridice străine, este reglementat cu titlu de principiu în art.41, alin.2 din Constituția României și de punctul 3 alin.1 din Anexa nr.7 la Tratatul de aderare a României la Uniunea Europeană, fiind dezvoltat de prevederile Legii nr.312/2005. Sintetizând aceste dispoziții legale, cetățenii statelor membre și persoanele juridice având naționalitatea acestor state, precum și apatrizii cu domiciliul într-un stat membru sau din România, pot dobândi dreptul de proprietate asupra terenurilor în aceleași condiții prevăzute pentru cetățenii români, asimilare care nu se produce însă automat ci într-un termen diferențiat, aceștia având posibilitatea de a dobândi dreptul de proprietate asupra terenurilor, pentru reședințe secundare sau sedii secundare, la împlinirea unui termen de 5 ani de la data aderării României la Uniunea Europeană și dreptul de proprietate asupra terenurilor agricole, pădurilor și terenurilor, asupra terenurilor forestiere, la împlinirea unui termen de 7 ani de la data aderării României la Uniunea Europeană. Atât termenul de 5 ani, cât și termenul de 7 ani au început să curgă de la data de 01.01.2007 și nu se aplică cetățenilor statelor

membre, sau apatrizilor cu domiciliul în statele membre, care au calitatea de fermieri și desfășoară activități independente.³

Cetățenii străini, apatrizii și persoanele juridice aparținând statelor terțe vor putea dobândi dreptul de proprietate asupra terenurilor în condițiile reglementate de tratatele internaționale, pe bază de reciprocitate.

De asemenea, dispozițiile legale nu impun condiții sau restricții privind dobândirea dreptului de proprietate privată asupra construcțiilor.

Bunurile lipsite de mobilitate materială, construcțiile și terenurile, dobândesc mobilitate juridică atent reglementată de dispozițiile legale, regimul juridic de circulație al bunurilor imobile îmbinând exigențele repectării dreptului de proprietate privată cu protejarea participanților la circuitul civil.

Bibliografie

- Gabriel Boroi, Carla Alexandru Anghelescu, Bogdan Nazat, *Curs de drept civil. Drepturile reale principale. Ediția a 2-a revizuită și adăugită*. Editura Hamangiu, 2013
- Gabriel Boroi, Mona – Maria Pivniceru, Carla Alexandru Anghelescu, Bogdan Nazat, Ioana Nicolae, Tudor – Vlad Rădulescu, *Fișe de drept civil, ediția a 3-a*, editura Hamangiu, 2018
- Corneliu Bîrsan, *Drept Civil. Drepturi reale principale*. Editura Hamangiu 2013
- Dan Chirică, *Tratat de drept civil, Contracte speciale. Vol. 1. Vânzarea și schimbul*. Ediția a 2 -a, revizuită, Editura Hamangiu, 2017

Note

- 1 Dan Chirică, *Tratat de drept civil, Contracte speciale. Vol. 1. Vânzarea și schimbul*. Ediția a 2 -a, revizuită, Editura Hamangiu, 2017, p.50
- 2 Dan Chirică, *Tratat de drept civil, Contracte speciale. Vol. 1. Vânzarea și schimbul*. Ediția a 2 -a, revizuită, Editura Hamangiu, 2017, pag. 80
- 3 Corneliu Bîrsan, *Drept Civil. Drepturi reale principale*. Editura Hamangiu 2013, pag. 127

Poezie italiană contemporană

LELLA DE MARCHI

S-a născut la Pesaro, în 1970, este poetă, scriitoare, performer. A publicat volumele de poezie: *La spugna* (Raffaelli, 2010), *Stati d'Amnesia* (LietoColle, 2013) și cartea de povestiri *Tutte le cose sono uno* (Prospettiva Ed., 2015). Este colaboratoare a revistei de poezie *Versante Ripido*.

a treia mamă

(din *Stati d'Amnesia*, LietoColle, 2013)

sunt tot fetița despre care nu mi-au spus, o presupunere la naștere, luată ca adevărată,
neverificată (lumina zilei nu ne cuprinde în întregime)
am tot patru ani sau poate șase, timpul aleargă foarte repede încadrând goluri, adesea înlăuntrul memoriei învățătoarea a întins literele în jurul clasei, așa cum se întind pe un fir rufe, să se usuce (învățătoarea este ca o a doua mamă)
- nu știi niciodată care dintre cele două te-a învățat alfabetul, pășești călcând peste limbile duble ale mamelor -
- limba tatălui este un lucru de care să-ți fie teamă, nu o poți urmări, nu trebuie să-ți aparțină -
sunt tot fetița despre care nu mi-au spus (a treia mamă pentru mine însămi), deasupra acelor rufe întinse
pe-un fir, la uscat, mi-am construit altarul de cuvinte
- ca, nevăzută, să ies din clasa aceea, să caut fetița care n-a trăit niciodată -
sunt tot fetița despre care mi-au spus, mă poți vedea sau nu, lumina zilei nu ne învăluie în întregime.

ALESSANDRO BRUSA

S-a născut la Imola, în 1972 și locuiește la Bologna. Poet, scriitor și traducător din engleză a debutat cu romanul *Il cobra e la Farfalla* (Pendragon, 2004). În poezie debutează cu *La Raccolta del Sale* (Perrone, 2013), după care urmează *In Tagli Ripidi* (în corpul pe care-l locuim pe vârful degetelor de la picioare) (Perrone, 2017).

Nu-ți voi ierta niciodată furtul
acea iubire sosită prea în grabă
lăsând hoții și ucigașii să roadă oasele

și care prea încet a plecat
ca șoarecii în templu

și astfel nu-ți voi ierta niciodată
acea sustragere pietrele furate de sub pernă
și strecurate în buzunare
ca să le duci la râu și să faci cu ele un stăvilă
care să țină un val ce pe sine s-a stins.

și dacă nu putem să căutăm o altă viață
voi căuta măcar o nouă intimitate
trebuie să-mi imaginez un suflu care ușor să se ridice precum al meu.

LAURA TURCI

S-a născut și locuiește la Meldola (Forlì). Scrie în dialectul din Meldola. A publicat culegerea *Al carvaj* (*Le crepe*) (Il Ponte Vecchio, Cesena 2006, prima ediție) și a doua ediție al aceluiași volum în 2012, adăugând noi poezii.

Martie

(poezie care a fost scrisă în dialectul din Romagna, zonă din Italia, tradusă în italiană de autoare)

Totul se naște mic,
o spun și chinezii.
Teiul, la început este doar un parfum,
zăpada ce va acoperi toate lucrurile
este un fior al apei,
apa este pofta cerului
a gustului pământului,
o casă este un gol de aer plin de lumină,
lumina este foamea copacilor,
dragostea este scânteia unei pietre împotriva altei pietre,
și eu fără tată, nici mamă,
fără fii, prieteni, frați,
fără dorințe, nici frici
aș fi doar un ceva care vrea să devină...

Am nevoie de două lucruri:
dați-mi să beau,
dați-mi să mănânc.

PINA PICCOLO

Este scriitoare, traducătoare și promotoare culturală calabreză-californiană, „mașinista-mamă” a *la macchina sognante* și a *the dreaming machine*, ambele reviste online. S-a apropiat de literatură stimulată de urgența vremurilor, de necesitatea de a înfrunta complexitatea lumii.

(din *I canti dell'Interregno*, Lebeg Edizioni, 2018)

Primele semne ale potopului
n-au fost decât picături luminoase ca perlele
ce se repezeau inofensive pe firele de iarbă
însetate
ce-au băut și-au băut până să explodeze
Pământul uscat, crăpat și umflat
nu reușea să țină
acel belșug neașteptat
și binecuvântat

Nici păsările
nu mai știau unde să se adăpostească
deși se veseleau în bunăstarea bucuriei
de viermii care împotmolii
scoteau capetele din pământ
lăsându-se ciuguliți, mirați
de aerul care acum picura
licăriri ascuțite ca niște cuțite

Își dăduse seama până și lăcusta
că ceva nu era în regulă
După țipetele în gura mare la căldură

În ADN păstra memoria
prevăzutului declin treptat
și apoi blânda adormire fără trezire
acum în schimb, în arca unei carapace
stropii improșcați
le deranjau visul

Nu a putut să nu observe
bondarul cu un zumzâit
acum mai surd și mai suculent
și roindu-i din aripi
și până și puricele se chinuia
să rămână agățat de mantie

Și s-au bucurat vânzătorii bengalezi de umbrele
care se întâlneau prin gări
gleznele obosite de la prea mult umblat
odihnute ca pe vremuri
în orezăriile de pe pământul lor
acum cu alifia dezintegrării
unei epoci și a unei specii devotată
conducerii.

DANIELE BARBIERI

Studiază semiótica și teoria comunicării, este proiectant multimedia, profesor la *Accademia de Belle Arti* din Bologna, unde predă *Metodologia proiectării Comunicării Vizuale, Fenomenologia Imaginii și Istoria benzilor desenate*. La Universitatea din San Marino predă *Semiotica artefactelor*.

acum, în ora orei, deodată mă uit în jurul meu,
și nu-i nimeni în mulțime, care să-mi fie cineva,
și totuși sunt cineva cu toții, eu sunt nimeni,
în acumul acumului nimeni și cineva se scurge
nimeni nu vede pe cineva.

Selecție făcută de
Serena Piccoli și Giorgia Monti
În românește de
Claudia Albu-Gelli

Întoarcerea la hermeneutică în științele sociale

Adrian Lesenciuc

În anii '60 ai secolului trecut, hermeneutica era privită ca substitut al ontologiei heideggeriene sau, în formă trivializată, ca disciplină autonomă, ca modalitate imprecisă de investigare, caracterizată prin dificultăți de măsurare. Abia odată cu „*turnura interpretativă*” a lui Paul Rabinow și William Sullivan, hermeneutica a fost acceptată ca paradigmă de cercetare în cadrul științelor sociale. Revigorarea hermeneuticii s-a datorat unor inițiative de succes: structuralismul antropologic, lingvistic (și sociologic), structuralismul genetic din psihologia dezvoltării și mișcarea neoconservatoare din mediul filosofic. Noul context a pus în discuție o revigorare a biologismului în raport cu relativismul. Încă din anii '60, mai precis din 1967, filosoful german Jürgen Habermas, conștientizând pierderea în greutate a hermeneuticii, opina că științele sociale nu trebuie să renunțe la dimensiunea hermeneutică a cercetării lor. Cu toate acestea, Habermas nu pierdea din vedere faptul că hermeneutica nu se poate substitui vreunei proiecții metodologice, deoarece problema înțelegerii se pune în afara contextului științific¹, iar problema interpretării stă în mistificarea ei, deoarece numai particularul face obiectul interpretării.

Hermeneutica este înțeleasă de Habermas printr-un demers dublu²:

„Fiecare expresie cu sens – fie ea o exprimare (verbală sau nonverbală), un artefact oarecare cum ar fi un instrument, o instituție sau un document oficial – poate fi identificată printr-o atitudine bifocală atât ca eveniment ce poate fi observat, cât și ca o obiectivare a semnificației ce poate fi înțeleasă.”

În științele sociale, această perspectivă conduce la posibilitatea explicării expresiei în afara cunoașterii semnificației exprimării. Pentru cunoașterea semnificației este necesară participarea la acțiuni comunicative în cadrul cărora înțelesurile să fie accesibile membrilor comunității lingvistice, fiind astfel necesară utilizarea limbii în scopul înțelegerii cu cineva, în baza unei scheme descriptive simple, exprimată prin formula (prefigurată atât de structuralismul francez al începutului de secol XX, cât și de pragmatismul american):

Vorbitorul comunică cu (1) cineva despre (2) ceva.

În această situație, epistemologia se raportează la relația (2) dintre limbă și realitate, în timp ce hermeneutica vizează relația exprimării:

- a) *ca expresie a intenției unui vorbitor;*
- b) *ca expresie pentru producerea unei relații interpersonale între vorbitor și ascultător și*
- c) *ca expresie dintre ceva și lume*³.

Hermeneutica, din perspectiva lui Habermas, vizează limba în uzul ei în scopul înțelegerii

comune fie prin raportare la lumea obiectivă (ca totalitate a ceea ce ar putea fi sau nu ar fi cazul), fie la lumea socială (ca totalitate a relațiilor interpersonale), fie la lumea proprie/subiectivă (ca totalitate a trăirilor manifestabile). Această asociere se poate realiza într-una dintre cele două intenții conective: prin *intentione recta*, adică prin întreita conexiune dintre exprimare și lume (obiectivă, socială și proprie), respectiv prin *intentione oblique*, unde limba îndeplinește funcțiile reproducerii culturale/ prezentării tradițiilor, integrării sociale (perspectiva din care se dezvoltă teoria acțiunii comunicative) și socializării/interpretării culturale a nevoilor (baza psihologiei sociale a lui Mead).

De altfel, la Habermas hermeneutica se înscrie în linia criticii rațiunii bazate pe subiect. Habermas încearcă o reevaluare a subiectului autonom sau atomar, propunând o re poziționare în afara cadrului subiectivității, într-un spațiu al intersubiectivității din care să se încerce refacerea autorității rațiunii. Intersubiectivitatea devine noua subiectivitate, având un caracter situat al subiectului, în strictă legătură cu istoria culturii proprii. În termenii lui Habermas, trecerea de la subiectivitate la intersubiectivitate este similară abandonului „paradigmei conștiinței” în favoarea „paradigmei înțelegerii reciproce”. Paradigma conștiinței, a subiectivității, presupune reflecția, oglindirea naturii, iar reprezentările deschid un spațiu intern de relaționare și o relație directă a subiectului cu realitatea oglindită. În termenii interpretativi ai lui Radu Nicolau⁴, Habermas, excedând varianta idealistă a acestei paradigme, dar și subiectul fichtean care presupune reducerea intersubiectivității la relații de obiectivare reciprocă, respectiv subiectul hegelian, conotat prin individualism, drept la critică, autonomie acțională și filosofie idealistă, se situează în limitele propunerii unui sine social. Practic, Habermas nu se rupe total de Hegel, la care intersubiectivitatea contribuie la apariția și afirmarea formelor culturii moderne, prin științele obiectivante eliberând subiectul, ci doar continuă critica procesului de influență a subiectivului asupra obiectivului propunând înlocuirea eului individual social cu amintitul sine social, cu eul construit pe structura comunității, realizând, totodată, și o poziționare a noțiunii de rațiune. Habermas contribuie, astfel, la re poziționarea raționalității în limitele medierii universal-individual printr-o formă intersubiectivă a exprimării subiectului social, „în cadrul unei comunități comunicaționale care funcționează sub constrângerea cooperării”⁵. Această noțiune este preluată de la Școala de la Chicago, mai exact de la George Herbert Mead. În termeni habermasieni, teoria comunicării în Școala de la Chicago, mai precis cea a lui George Herbert Mead⁶, nu se rezumă la inteligibilitate, nu vizează doar palierele semantic și sintactic, ci se situează pe palier pragmatic, ocupându-se de acțiunea comunicativă.

Trecerea de la interacțiunea mediată prin gesturi la cea mediată prin simboluri se realizează prin instituirea de norme, iar trecerea de la interacțiunea simbolică la cea normativă nu este, la rândul ei, directă, ci mediată lingvistic superior. Din acest parcurs al lui Mead, rescris de Habermas, rezultă aria constituirii premisei sinelui pe coordonatele comunității.

În procesul hermeneutic, pentru Habermas interpreții sunt implicați în acțiunile de negociere asupra sensului și valabilității exprimării, interogându-se asupra posibilității de a face față dependenței de context a interpretării lor și necesității acestora de a avea o cunoaștere bazată pe pretenții mai mari de valabilitate, deoarece a înțelege nu înseamnă doar a observa, ci și a participa. Interpretările, în viziunea filosofului german, ar trebui conectate cu pretențiile cognitive și necognitive de valabilitate, iar principiile teoretice ar trebui raportate la adevăr. În baza acestor observații, Habermas conchide că nu poate exista o limbă neutră din punct de vedere valoric în cadrul științelor sociale, pentru că, în realitatea studiilor aplicate, cercetătorii renunță fie la pretenția de obiectivitate și la pretenția de cunoaștere explicativă, fie la neutralitatea valorică. Habermas este categoric privitor la practica interpretării: „Interpreții nu pot înțelege conținutul semantic al unui text dacă nu-și explică ei înșiși temeierile pe care autorul ar fi putut să le prezinte eventual în situația inițială”⁷. Practic, în interpretarea unui text tradițional aparenta înțelegere a textului conduce de regulă la raportarea textului la un alt context, fără a se face diferențierea între contextul interpretării și contextul producerii, respectiv raportarea la încercarea identificării locului unor anumite afirmații ale autorilor, cu excepția cazurilor în care se relevă temeierile.

Să rămânem, așadar, la temeieri.

Note

1 În filosofia anilor '60, similar, și pentru Gadamer adevărul era acceptat ca praxis al înțelegerii, hermeneutica fiind înțeleasă drept artă, drept forță subversivă ce se sustrage sistematic metodei, v. Hans-Georg Gadamer. [1960] (2001). *Adevăr și metodă*. Traducere de G. Cercel, L. Dumitru, G. Kohn și C. Petcana. București: Teora.

2 de pildă în articolul *Științe sociale reconstructive versus științe sociale comprehensive*, în fapt o lucrare susținută în 1980 la Berkeley în cadrul conferinței *Morality and the Social Sciences* și inclusă în cartea *Conștiință morală și acțiune comunicativă*, v. Jürgen Habermas. [1983] (2000). *Conștiință morală și acțiune comunicativă*. Traducere de Gilbert Lepădatu. București: AllEducațional. p.28.

3 Idem, p.29.

4 Radu Nicolau. (2001). *Filosofii terapeutice ale modernității târzii. Hermeneutică, teorie critică, pragmatism*. Iași: Polirom.

5 Jürgen Habermas. (2000). *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri*. Traducere de G. Lepădatu, I. Zamfir și M. Stan. București: AllEducațional. p.71.

6 George Herbert Mead. (1934). *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press.

7 Jürgen Habermas, *Conștiință morală și acțiune comunicativă*, p.34.

România și oamenii săi din lume (IX)

Atunci când am început „călătoria” mea prin lume, în căutare de români care au reușit să-și facă un rost printre străini, să biruiască în lupta cu prejudecățile, de tot felul, ba chiar să se impună, uneori, în societățile din care au ajuns să facă parte, nu m-am gândit că voi întâlni personaje atât de interesante. Pentru că o carte, ce stă gata să se împlinească, această carte a lor, a celor ce au răspuns întrebărilor mele, este, aș putea spune, un roman (un roman al exilului românesc), cu multe personaje și toate principale. Pe unul dintre ele (următorul din seria celor prezentate deja) îl puteți cunoaște din rândurile care urmează. O simplă căutare a numelui său pe Google, vă va lămuri foarte bine, dar asta doar în ceea ce privește artistul, foarte cunoscut în toată lumea. Pe el, omul, cu experiența sa de emigrant, îl veți descoperi în acest interviu, diferit de altele, multe, pe care le-a dat în cariera sa artistică de succes.

Ani Bradea



Michael Lassel

„Confruntarea din fiecare zi cu pânza albă este necesitatea mea naturală de bază, iar procesul creativ este adevărata atracție a muncii mele, un farmec care mă va însoți până la moarte”

Michael Lassel
70 ani, Germania

Sunteți al doilea interviu al meu care a părăsit România în timpul regimului comunist. Mă bucur să am ocazia de a afla mai multe, prin această nouă discuție, despre dificultățile întâmpinate de cei care au hotărât să emigreze într-o perioadă atât de puțin prielnică unor inițiative de acest fel. Vă rog, pentru început, să-mi spuneți câteva cuvinte despre dumneavoastră, pentru a putea pătrunde apoi în miezul temei propriu zise a discuției noastre.

Mă numesc Michael Lassel. În Logig, satul transilvănean în care m-am născut în anul 1948,

purtau mai mulți numele de Lassel. Eu sunt Michael, fiul lui Mihai Lassel, zis „Boldașu”. Al doilea din șase băieți ai tatălui meu, sunt singurul devenit pictor, ocupație care m-a atras de când eram mic copil. Acum, trecut de vârsta de 70 de ani, pot să spun că decizia de a deveni pictor a fost cea mai influentă în viața mea. Ea m-a călăuzit permanent, aducându-mă în Germania, unde am emigrat în anul 1986 împreună cu familia, și purtându-mă în numeroase metropole ale lumii, cu expozițiile pe care le-am avut în decursul anilor trecuți. Am rămas orfan de mamă la vârsta de 6 luni, poate de aceea am devenit un copil ciudat. Mi-am făcut o lume aparte, trăind în adevărul meu propriu în care mi-am urmărit libertatea interioară. Pot să afirm că am petrecut o copilărie și o tinerețe fericite. Problemele au început cam prin anii '80, când am constatat o tot mai mare neconcordanță între lumea exterioară și viața mea interioară. Lipsa materialelor de lucru și a literaturii de specialitate (în profesia mea), precum și greutatea legate de organizarea expozițiilor în străinătate m-au convins că România nu mai este locul potrivit pentru mine.

Mi-a plăcut foarte mult prezentarea, într-un fel tradițională, pe care v-ați făcut-o: „Eu sunt Michael,

fiul lui Mihai Lassel, zis „Boldașu.” Spuneți-mi, vă rog, cum ați reușit să plecați din România comunistă? Cât de greu a fost să obțineți documentele necesare?

Aflasem că în județul Bistrița-Năsăud s-a înlesnit eliberarea vizelor de ieșire definitivă din țară pentru cetățenii de etnie germană. Întâmplarea a făcut ca Oficiul Județean de Turism din Bistrița tocmai să fi anunțat un concurs pentru ocuparea postului de grafician și m-am decis să-mi încerc norocul. Pe atunci făceam multă grafică, în consecință m-am prezentat la concurs cu un afiș. La câteva ore după depunerea lucrărilor am fost chemat la director pentru a mi se comunica rezultatul. Într-un birou impozant m-a întâmpinat domnul Alexandru Misiuga, anunțându-mă pe un ton jovial că am fost desemnat câștigătorul concursului. Acest om, care m-a cucerit de la prima vedere, nu numai datorită asemănării sale frapante cu Goethe, avea să devină, pe parcursul anilor petrecuți în Bistrița, un mentor generos și, la urma urmelor, un bun prieten. Alexandru Misiuga, o legendă a Bistriței, un înverșunat al rigorii, dar de un profesionalism desăvârșit, m-a implicat în realizarea marelui său vis, hotelul „Dracula”, unde am realizat, la cererea sa, lucrări de decorație interioară, fresce, precum și lucrări de ulei pe pânză. Din câte am aflat, unele dintre ele dăinuie și azi. Îmi pusese la dispoziție un atelier în hotelul „Coroana de Aur”, unde de altfel am și locuit un timp până am obținut o locuință în Bistrița, având astfel prilejul să întâlnesc acolo oameni remarcabili din țară și din străinătate. Aceste întâlniri au recompensat greutățile și lipsurile pe care le-am avut de îndurat cu toții în viața cotidiană, făcând să treacă mai ușor cei aproape patru ani de așteptare până la acordarea vizei de plecare din țară.

În zorii zilei de sâmbătă, 26 aprilie 1986, am urcat în tren cu destinația Nürnberg, lăsând în urmă o țară jalnică, în catastrofă, nebănuind că la sosirea în vest prima știre pe care o vom afla va fi tot despre un dezastru: Cernobil. Sfârșitul de săptămână m-a prins pe un peron de gară. Fără un ban în buzunar, de mână cu fiul meu de zece ani, și soția mea, care o ținea pe Trinchen (cățelușă noastră) de zgardă, am pornit la drum cărând după noi cele două valize în care ne-am îngrămădit puținul ce ne-a fost permis să luăm cu noi. De luni începeam o viață nouă.

Aveți rude în străinătate? Știați spre ce vă îndreptați, aveți stabilite minimele condiții ale existenței de după emigrare?

Da, aveam, dar intenția mea de a trăi din artă și pentru artă nu a fost împărțită nici de familia mea din România și nici de rudele din Germania. Așa că am ales să mă stabilesc în Nürnberg, unde cunoșteam două nume: Dürer și Ammon.

Bunicul meu a fost negustor de cai. Iubirea pentru aceste creaturi nobile am moștenit-o de la el. Bóxerul m-a cucerit cu asemănarea, nu numai fizică, pe care o are cu acest animal grațios, iar eu am devenit cu timpul un chinolog pasionat. De doamna Irmgard Ammon citisem în revistele de specialitate pe care le mai primeam la expozițiile canine. Era crescătoria cea mai apreciată a timpului și am contactat-o îndată ce a fost posibil. Prin dânsa am devenit membru al Clubului de Bóxer din Nürnberg, am înființat canișa „von Siebenbürgen”, și am avut bucuria să particip la expoziții cu câini proveniți din propria-mi canișă. După obținerea actelor de cetățenie am luat



muncii mele, un farmec care mă va însoți până la moarte.

Vorbiți atât de pasional, aș spune, despre munca dumneavoastră, despre rezultatele ei, care, iată, au devenit cunoscute în toată lumea, încât nu-mi rămâne decât să constat că sunteți un artist împlinit, al cărui destin a fost construit pas cu pas, ca un plan stabilit și urmat apoi în cele mai mici detalii. Ce turnură credeți că ar fi avut lucrurile, ce evoluție ați fi avut, profesional vorbind, desigur, dacă ați fi rămas în România? Mai exact, dacă nu ați fi reușit să plecați în perioada aceea, de dinainte de 1989.

Mintea mea refuză să construiască orice scenariu în acest sens. În momentul în care am hotărât să plec, am pus punct vieții mele în România, simțind că acolo mi s-au închis drumurile. Ca elev, cu prilejul unei excursii la mănăstirile din Moldova, am avut ocazia să admir albastrul de Voroneț. Dacă ai văzut odată acest albastru cu ochii tăi, nu te va mai satisface albastrul de Voroneț al nici unei reproduceri. Dacă nu reușeam să văd vermilionul lui Grünewald, albastrul limpede al lui Vermeer sau van Eyck, profundul seinna-maron al lui Rembrandt sau legendarul verde rusesc, cu

care Albrecht Dürer și-a colorat gravurile, cred că aș fi murit de dorul lor.

Se spune mereu, mai ales la noi în țară, că artiștii sunt lipsiți de posibilități financiare, că nu reușesc să vândă, că nu există piață pentru arta lor. Poate de aceea cei mai mulți dintre ei sunt boemi, supraviețuind cu greu uneori. Ce credeți că ar trebui să facă un artist pentru a se putea întreține din munca lui? Ce părere aveți despre compromisuri, acele abateri de la drumul ales pentru a realiza ceva comercial, ceva ce poate fi mai ușor valorificat?

Cred că nici o altă profesie nu este atât de greșit înțeleasă și, în același timp atât de mistificată, ca aceea de artist. Că un artist este o persoană sensibilă ce își urmărește abilitățile și inclinațiile înnăscute, este cu siguranță adevărat. Dar acest lucru este valabil și în cazul celorlalte profesii, fără a se face, totuși, atâta mistificare. Decizia de a deveni artist este ca și alegerea carierei de inginer, medic sau învățător. Și în aceste meserii există oameni care nu știu să-și organizeze finanțele. Dar asta din cauză că nimeni nu i-a învățat acest lucru. Așadar, ar trebui mai degrabă revizuit sistemul nostru educațional. Eu personal sunt adânc

recunoscător profesorilor mei pentru pregătirea temeinică de care am avut parte. Ea mi-a dat siguranța că voi reuși pe calea mea. Fără compromisuri, deoarece compromisurile se fac în politică, dar nu în artă.

Cine au fost profesorii dvs.? Ce nume aveți în minte atunci când vorbiți despre recunoștință?

Incze István, Piskolti Gábor sau Barabás István în anii petrecuți la Liceul de Artă din Târgu Mureș, Ion Sălișteanu la București, dar mai ales timpul petrecut vara în atelierul maestrului Baba m-au marcat indiscutabil. De la ei am învățat să fiu un comunicator bun, capabil să-mi exprim punctul de vedere personal într-un mod care poate fi înțeles de către alții. Lor le sunt recunoscător că m-au obișnuit să fiu receptiv dar și reflectiv, să-mi asum riscuri și să nu mă tem de schimbări radicale. Nici unul dintre ei nu mi-a spus vreodată că scopul unui artist este să atingă un anumit stil. A avea un stil propriu este, câteodată, o închisoare. Ceea ce oamenii numesc un stil este de fapt rezultatul multor parametri, precum deciziile artistice, condițiile politice și economice, interesul personal. Un stil se formează în timp.

Muncați de o viață, asta am înțeles din discuția noastră, și ați cunoscut succesul după stabilirea în Germania. Unde sunt lucrările dvs. acum? Unde au ajuns ele?

Lucrările mele sunt împrăștiate în muzee sau colecții particulare din toată lumea: în România, (*Palatul Bruckenthal* din Sibiu), în Tokio (*Bunkamura Muzeum*), prin Anglia (*Tate Gallery*), America și Europa.

Într-o simplă căutare a numelui dvs. pe internet, apare informația conform căreia ați fost supranumit Salvador Dali al Germaniei. Când și de ce s-a făcut această afirmație?

Asta este o găselniță a criticilor de artă, căreia eu nu i-am iscodit proveniența.

Obișnuiesc, la finalul discuțiilor cu intervievații mei, să-i întreb dacă mai văd posibilă întoarcerea în țară, dacă undeva, în planurile lor de viitor, există această variantă. În cazul dvs. este evidentă inutilitatea unei asemenea întrebări. Așa că am să vă întreb altceva. Și anume: care este imaginea păstrată, nu pe o pânză, ci în amintirea dumneavoastră, cu titlul România? Când vă gândiți la țara de unde ați plecat, care este prima amintire care vă vine în minte?

Adesea sunt întâmplări aparent neînsemnate cele care ne însoțesc cu îndărătnicie o viață întreagă. Uite, de exemplu, o secvență cu mine, mergând la școală într-o dimineață însoțită de mai. Cer albastru, păsări și în aerul răcoros un miros de iarbă proaspăt cosită. Un miros volatil, ce mi s-a cuibărit adânc în memorie. O amintire ce persistă în mine, ca o relicvă a vremii în care eram fericit fără motiv.

Fürth, 19 iulie, 2019



Michael Lassell

Orașul etern (2000), ulei pe pânză, 110 x 90 cm

În Piatra Craiului

Cristina Struțeanu

Cum o să mai stau trântită-n iarbă de-acum? O făceam cu atâta bucurie. Mă scufundam în valuri. Valurile de ierburi necosite. Și pândeam orice adieri de vânt. Pale care, brusc, unduiau și scoteau la vedere pălcuri, pălcuri de flori. Respirai uimit. Dezvăluiau culori, mirosuri și soiuri, mereu altele, atât de diferite. Aici roșii, dincolo albastre, colo galbene, mai departe mov sau ciclamen. După cum le picaseră semințele-n jur? Rotit? Flori pitite până atunci, acoperite înadins. Și, deodată, izbucneau. Fuseseră lumini ascunse. Ocrotite nu atât de iarbă, cât, mai cu seamă, de umbra cea de temut... A spinării muntelui. Cel mai straniu masiv dintre toate. Însingurat, prelung și ascuțit, Piatra Craiului. Și ce frumos, pur și simplu frumos, i-au fost numite văile, apele și crestele: Piscul rece, Șipotul arinului, Fisura ciorii, Pârâul copilului, Lespedea șoimilor sau Lespedea albă toată, Orga mare din padina încuiată, Muchia pinului, Acul prăpăstiilor, Țancul fără nume, Umerii Pietrei Craiului...

Și ce mai poveste pe seama lui, a muntelui...

„Cândva, craiul iubea o crăiasă. Demult, demult de tot. Atât de tare o îndrăgea, încât să se despartă vreun pic nu prea-i venea. Zi și noapte, de mijlocel o ținea și în ochi i se uita. O vrăjitoare, desigur geloasă și rea, îi privi la rândul ei și rosti: Aaa, nu vă despărțiți?! În veci întocmai să fiți. Însă fără să vă atingeți! Ha ha ha... Și i-a stropit cu o fiertură la care mișcorondisise vreo trei luni, cu ură. Cei doi habar n-aveau, dormeau înlănțuiți și se visau.

Nu s-au mai trezit. Craiul a rămas alungit, măreț, împietrit. O creastă de munte zimțat, neramificat, doar trup. Fără brațe și picioare. Crăiasa însă s-a fărâmat, în piatră fremătătoare s-a transformat. Pietriș viu, mișcător, rostogolitor. Grohotiș. În zadar ar vrea ea iar, acolo sus, pe vârful. Fuge la vale, e luată-n picioare. Se străduie, dar numa' zuruie, se scurge-ntruna de pe munte, oricât soarta ar vrea să-nfrunte...”

Ei, acum, când se îndesesc case de vacanță, moteluri și vile, răsună muzici bâzdâcoase și sfârâie grătare, trec ATV-uri și motociclete, iar pe poteci se perindă cârduri de copii în vacanță. Cu nasurile-n jos, împiedicându-se zdravăn de pietre... Se mai dezvăluie valurile de flori? Da, dar nu te mai înfioară. S-a dus taina... De parcă te-ai prostit. Copiii ăia sigur nu le văd, că se uită numai în telefoanele lor. De aceea se și împiedică. Șiruri uluitoare de orbeți. Pe potecile Pietrei. Numai că orbeții adevărați, cei golași, din galeriile lor subpământene, n-au primit din datul firii, adică de la Dumnezeu, și vedere...

Vulpoiul care m-a hămăit odată, în spatele casei, n-a mai apărut. Nici iepurele nu-mi mai stă sub geam lungind urechile-n lună, de-nnebunise pisica la fereastră. Nici aricioaica-n curte, nici bufnița-n pom. Doar ulii șoricari dau rotoacoale, cu țipătul lor ce-aduce a disperare. Aaaa... Și căprioarele, din ce în ce mai puține, abia se mai zăresc ici-colo. S-a dus vestea unei anchete cu tãmbãlãu, când, într-un portbagaj, polițiștii au găsit un cerb și armele alături. Iar acasă, la descindere (ce cuvânt!), zeci de căprioare puse la afumat. Pentru pastramă. Omul avea pensiune... Îl turnase tovarășul său, cu care nu s-a nvoit la împărțea. Altfel cum?

Numai într-o iarnă, mai acu', mi s-a furișat în casă un jder sau un dihor, sau o nevăstuică, cum i-o zice. Prăpăd a făcut. Sute de șoricea n-ar fi lăsat în urmă asemenea jaf. Ca să nu uităm că natura, totuși, e acasă la ea, nu noi, pripășiții. Bietul Crai, cu Piatra lui cu tot.

Fals. Nu-i așa. Totul și toate au dreptul lor sub soare. Iar dintre localnicii de acolo, doar moș Țântea stătea la vreme de amurg trântit în iarbă, cu ochii spre creastă. Și asta, fiindcă fusese prizonier la Cotul Donului și-l secătuisese dorul. Îi deschisese ochii. Ceilalți vedeau în fața ochilor doar treburile ce le stăteau înainte, neapărat de biruit...

Și, dintre toți biruitorii, cel mai mult l-am îndrăgit pe Nea Gheorghe. Gheorghe al lui Vasile din Șendroaia. În cătun, acum sat în regulă sub umbrela Dâmbovicioarei, grupurile de case aveau nume diferite: Secătura, Moraru, Ciocanu, Izvor, Poienița stâniei, Șendroaia... Iar Nea Gheorghe fusese pentru mine Inima locului. Nu-mi aduc bine aminte când m-a miruit cu zeflemeaua lui întâia oară: Hea...

Nu era o bătaie de joc, nici vorbă, ci un fel de apreciere a lui, o concluzie la toate cele ale vieții, ce se desfășuraseră sau urmau de acum încolo, cu siguranță după același tipic. Hea...

Mai curând un soi de înțelegere, cumva pe deasupra, a feluritelor nimicnicii. Expresie a unui om care a trăit greu, a cunoscut mult, s-a izbit mereu de stavile, dar a pus umărul și le-a clintit. Nu le-o fi răzbit, dar a încercat. Niciodată n-a stat cu mâinile-n sân, clar. Iar acolo-n sat era LA EL. Așa c-a apărut pe prag „la noi” și, neinvitat, chiar a intrat. Pe unii dintre noii veniți îi cam supăra asta. Mai cu seamă că nu-și scotea ciubotele, ceea ce acasă la el nu încapendoială c-o făcea. Poate era un dispreț mscat, numai că i l-am acceptat... Și, după ce-a făcut control, dându-și un pic pălăria pe ceafă, cum adică se mai ținea căscioara ce-o cumpărasem, s-a oferit să schimbe două bârne coapte. Din peretele lângă care troienele de zăpadă zăceau îndelungat. Se topeau ceva mai greu. Cred că noi nici nu le observasem. Bârnela alea cu beteșug.

Lăuda grinzile cu care se clădise întâi. „Ce dacă au peste sută. Mai țin măcar p-atât, c-au fost tăiate-n iarnă, când nu umblă seva-n pom și nici nu-l doare că-l tai. E amorțit. Poate-s doborâte și pe lună plină. Ce mai, faine. Cum e mândria. Da tot te rogi întâi, nainte d-a pune mâna pe topor. Azi, pe drujbă. Ceri voie, ca la un frate. Să vrea și el. Să se dea.” Pe urmă, și-a mijit ochii și-a întrebat: „Da, de botezu la copac ai auzit? Când e bolnăit pruncu și popă nu-i? Mergi la frasin, sau la fag, sau la stejar, spui „Tatal nostru” [fără „ă”] și-l stropești pe al mititel. La care se duce viața din el. Poți să-l dai apoi pe geam la altă muiere și aia-i pune nume nou. Păcălești moartea de dă tãrcoale. Hea...

Am văzut că se bucura că va fi vie casa. Că i se va deschide ușa des. Iarăși. În ultimul timp, trecuse cu tristețe pe alături, pe firul văii, văzând-o tăcută, părăsită. Întâi, de fapt înainte de bârnela alea, de-a pune lambriuri, șiță nouă și câte alte a mai făcut, ne-a întocmit o masă și-o bancă în curte. Pe cinste. Fiindcă vara se mănâncă numai afară, nu? Un pițigoi se-nvățase să-mi ciugule din



Michael Lassel
ulei pe pânză, 100 x 80 cm

Reporterul (1996)

brânză. Țopăia pe masă. Nu mă mișcam și el mă urmărea doar cu un ochi. Cât mărgica. Își vedea de treboară înainte. Știusese bine Nea Gheorghe care-s cele dintâi trebuințe ale locului. Inimile le băteau la fel... Lui și locului.

N-avea deloc gura legată Nea Gheorghe și-am aflat ce-l lega de casuță. Aici pupase-ntâi o fată. Asta da, legătură. Întâia fată. La horă. Fusese o casă năstrușnică, de-i trozneau pereții de zdupăială. Se puseseră podele noi de câteva ori, că se fărâmau la joc. Stăpânul de-atunci, Cioacă, era achizitor de lapte și tot satul urca aici cu donițele. La sfârșit, că tot se găseau împreună, horeau. Doar la biserică se mai adunau așa, la înmormântări mai ales.

În război, bătrânul Cioacă, avusese cotă de dat armatei noastre, dar „ca românul imparțial” vindea lapte, unt, brânză și... Austro-Ungariei (de peste deal!) așa că strânsese bănet. Aha, de aceea erau zăbrele la geamuri, am înțeles. Și de aceea au fost foc de vesele două vecine, când le-am rugat să-mi fie de ajutor să arunc mormanul de fân putred din pod. Poate dădeau de vreo ulcică cu galbeni, fiindcă, da, găsiseră pitită după coș o sticlă cu țuică. Galbenă ca mierea, de mult ce dospise. Bătrânul o ascunsese de nevastă, deh. Și iar am aflat de ce ușa era nouă, că nu părea a fi de-un leat cu casa. Când venea Cioacă băut bine, bătrâna se fereca înăuntru și el trebuia să spargă ușa cu toporu. De fiecare dată. Alt deh... Și pe urmă ea chema popa să facă sfeștanie, așa că avusese parte de îndestule sfințiri casa...

Nea Gheorghe era poreclit Rusu, cică din cauza ochilor lui albaștri, de negăsit prin sat. De fapt, avusese „colegi” de armată mulți ruși, un batalion întreg, prin anii 50, pe granița cu Bulgaria și Ucraina, și tot povestea despre ei. Așa s-a ales cu porecla. Din povești.

Pusese draniță pe mai toate casele și bătuse șindrila pe multe acoperișuri. Într-un fel purtau semnătura lui toate. Când a simțit că se duce, a luat caietul (roz!) al nepoatei mezine, cea în clasa a întâia, și a scris, apăsător, o pagină întreagă. „Dare de seamă” o numise... I s-a părut că se cuvine să înșiruie toate câte le făcuse pe lume. Hea! Să se știe... Homo faber, desigur, cu vârful și îndesat.

Cum locurile astea de sub munte erau cu pante mari, anevoie băgai cal și căruță, să-ți aduci acasă fânul cosit. Deși umblau și căruțe vârfuite pe muchia dealului, de-a lungul lui, de păreau picturi de Grigorescu. Fără boi însă. Doar cu cal. Ziceai că-s melci uriași, monstruoși. Doar iarna coborai

din padinele de sus fânul. Pe sanie. Fie și cu sacul la spinare, pe schiuri. Așa făcea și Nea Gheorghe, din Valea Rea. O ținea tot într-un vâjâit.

După ce trecea-n sat bătălia fânului, cosit, „siri-pit” (pentru risipit, firește) și strâns în clăi și căpițe (cele mici erau „copițele”), se așternea ușurarea. Răsuflau și dealurile. De nu mai știai ce să faci cu tine. Ca după o sesiune de examene, ar zice studenții. Acum, tinerii din sat se bucură de-un pospai de trei zile la mare. Bronzați sunt oricum, de la coasă. Cei de astăzi au prins alte vremuri, norocul lor. Numai că Nea Gheorghe în veac n-ar fi mers. Hea!

Și într-o bună zi am aflat de ce. Nu-i trebuia defel, avea un nod în gât când își amintea. Ce? Păi, marea, desigur. Trei ani făcuse armata acolo, la grăniceri, în Vama Veche, fără nici o permisie. El, de la munte, care nu știa să înoate... Unde să fi învățat? În Piatra Craiului? Că se născuse în cea mai de sus casă, sub Piatra Galbenă, și rămăsese fără mamă de la trei ani, cu un frate. Îi crescuse, în sărăcie mare, „mama de-a doua”, așa-i zicea. Iarna, băieții stăteau lipiți de horn, ca să se-ncălzească. Școală a făcut șapte clase în șapte ierni, că primăverile și toamnele nu se pun. Era de muncă atunci... Iar iarna, cine se urca sus, pe școală, în recreații, și sărea-n troiene de zăpadă? Gheorghe al mic, al lui Vasile Florescu din Șendroaia. Urechitu-l-ar toți.

Și-ntr-altă bună zi, mi s-a năzărit că-i văd ochii umeziți de lacrimi. Cui? Lu' Nea Gheorghe, zeflemisitorul?! Plecau din sat Simina, învățătoarea, și preotul, soțul ei, despre care oamenii ziceau „așa preot nu va mai fi niciodată”... Simina îl dăscălea pe nepotul cel mic, Robert, nume din valul nou, nu tu Ion, nu tu Gheorghe, nu tu Vasile... Dar plămada era la fel. Băiatul zbărnâia de harnic și isteț, dar de carte nu-i venea să se lipească. Și Nea Gheorghe, cu mintea lui de acum, sperase că Simina o să-l facă pe băiat să se apropie de învățatură mai cu drag. Știa el ce știa... Robert a terminat liceul și a intrat și la Silvicultură. Asta Nea Gheorghe n-a mai aflat. Nici cum le-a ars casa, cea făcută de el, de-au rămas pe poiană urmașii lui. S-o fi văzut apoi pe cea nouă, cât s-ar fi mândrit... Ce mai soi de oameni destoinici ai lui...

Oare acum ar fi stat trântit în iarbă, lângă mândrețea de casă nouă? Nu cred, ar fi găsit ceva de trudit.

La mare, că tot veni vorba, ieșea cu barca sau cu șalupa. Să patruleze. Se răsturnase-n valuri turbate de două ori, pe furtună, și l-au salvat colegii. Nu-i venise ceasul, se vede. Ce năduf o fi adunat acolo. Hea... Și totuși, pe-o poză făloasă de soldat, făcută-n Mangalia, scrisese cu creion chimic: „Cum soarele patrulează ceru, așa patrulează pământu grăniceru”. Bravo, Nea Gheorghe, ce să fi scris la 20 de ani?

De însurat, se-nsurase cu o muiere mărunțică, iute foc și isteță pe potrivă - Lucia Mitiriță, devenită Lucica lu' Gheorghe a lu' Vasile, zisă „hulpea”. „Pe vecina mea din coastă o cheamă... curca, ei, cine-i mai tare?”, îmi strecurase Lucica plecând de la mine ca Speedy Gonzales, șoricelul cu sombrero. Prrrrrrrrrr. Așa umbla. Acum era aici, acum dincolo... „Veniturile”, „veneticii”, adică bucureștenii, se cam cruceau de viteza ei. Doar bărbatul aprecia asta cu un Hea. Se ducea bătrânică lui, cu brânză, la Brusturet și vindea totul tot, c-avea cheag la oameni. Lipici. Nu „aracet” cum glumeau ei, că pun în loc de cheag. Avea vaci de muls în Poduri, departe, și urca înapoi cu donițele pline, pe cobiliță. Nu zicea că de aceea o durea-n urmă spatele, ci că... i-a pus argint viu în

potecă o cumnată. (Acum îmi vine mie rândul să fac hea... Dar înțeleg prea bine mentalitatea asta. Am întâlnit-o peste tot și are acoperire în regim emoțional.)

Noroc că lupul i-a ieșit Lucicăi în cale la dus, nu când venea încărcată cu laptele. Așa c-a pus mâna pe băț și-a bătut cât a putut în găleata goală: „Lupu' măăăă, lupu' măăăă”... A mâncat pământul lighioana fugind. Găleata suna ca un clopot de mitropolie.

Și, dacă tot vorbeam de dihanii, când fiica cea mică era la zmeuriș, a băgat de seamă că cineva dădea cu pietricele. Și-a închipuit, firește, că e vreun băiat și, mândră, nu s-a clintit, nici n-a întors capul. Abia când s-au pus pe zburat pietroaie, s-a burzului înfuriată. S-a răsucit să-l drăcuie pe măgar. Numai că măgarul voia s-o alunge, nu să-i atragă atenția. Și nu era măgar, ci... urs. „Mamăă, nu știam că pot să zbor!” strigase fata Lucicăi, ajungând într-un suflet acasă. Asta era lumea lor, cea din Piatra Craiului.

Dar când am dat eu de mână, am vrut să mă răsucesc pe călcâie. Am putut? Nu. Ca Sara, am împietrit. Atroce, macabru. Mai mult de jumătate mâncat. Doar cu cap și botic, cu ochi îngroziți, cu copitele-i mici din față. Părea că-și târăște, fără sens, coastele golite. Golul ăla, roșu viu, te chema straniu. Sfâșiat de lupi chiar în dimineața aia. Pe ceață și burniță. Căinii nu-i simt atunci pe lupi. E ora lor în zori. Iapa lui Nea Gheorghe, Isabela

- uite că-i țin minte numele!, și-au fost destule de-a lungul timpului - se rotea năcă, răgușită de atâta nechezat, zgâriată pe bot și mușcată de picioare. Se luptase sârmana... Bineînțeles c-au îngropat iute stârvul. Că lupii vin să-l termine...

Îți mai vine să stai în iarbă, zău așa?

Îl auzeam uneori pe-ntuneric, urcând pe firul văii. Venea de la lucru Nea Gheorghe, din satul vecin și, la sfârșit, cinstise țuici, obosit tare. Așa c-avea harțag acum. Abia dup-o vreme am priceput că vorbea singur, atunci când am fost atentă la replici, și m-am distrat grozav. Apărea de altminteri după două, trei zile, și se interesa cu un aer foarte nepăsător, dacă l-am auzit. Cum, Doamne iartă-mă, că era ceartă mare, aprinsă rău. „Mă sfădeam cu unu prost, unu căpos, cum era să-l las s-aivă dreptate? Așa să știi, măi, doamnă.” Știam.

Se puna pe băncuța rostuită de el și mă îndemna din ochi să-l cinstesc cu vreun pahar. C-avea să-mi povestească cum îl pricopsise oier tatăl său, la 14 ani, argat la popa Pizu. „M-o robit tata... Hea”. D-atunci rămăsese cu oful trezitului de cu noapte, la crăpat de ziuă. Trebuia, la stâne, să vezi tu înaintea oilor răsăritul Găinușei. Așa se chema constelația Pleiadele - Găinușa sau Pânda găinușei. Dacă o vedeau lighioanele înaintea ta, se lua mana laptelui! Fusesse și pădurar, iar fiica lui cea mică îmi spusese: „Tata, dac-avea la plecare cinci lei în buzunar și la venire tot cinci lei avea...” Ce trebuia să-nțeleg din asta? Că nu primea ciubuc



Michael Lassel

Munca omului (1999), ulei pe pânză, 110 x 90 cm



să-i lase să taie copaci fără aprobare? Da, asta trebuia. Fusese și benziner Nea Gheorghe 20 de ani, în Bartolomeu, la o stație PECO din Brașov. Făcea navetă și se trezea la ora două noaptea. Femeia și copiii rămâneau sub plapomă. El mergea cu zăpada pân' la piept, iarna, pe jos, până în Moeciu, departe. Că, pe șosea, nu trecea nimic, nimic.

În schimb, viața trecuse prin mâinile lui. Să fi stat în iarbă? Când?

Singur își ridicase casă și agonisise ce trebuia rânduie în gospodărie. Iar în timpul din urmă, văzând cum respiră greu de la o vreme, avea o privire iritată. Nu mâhnită, nu tristă, nu morocănoasă, nu cu păreri de rău. Simțea cum i se duc puterile, iar treburile tot multe rămâneau. Ciudă, asta era. Te privea țintă, înciudat, avea ceva cu tine.

A cerut un caiet și a primit unul cu animăluțe și jucărioare desenate pe copertă, ba și roz pe deasupra. Cu linii de îndreptat copiii de-a întâia să facă literele cum se cade. Hea, ce mai caiet! Dar n-a așteptat să i se aducă altul, ci s-a pus pe scris și a umplut o pagină. DARE DE SEAMĂ, așternuse cu grijă drept titlu. Am mai spus. „O fi ostenit și inima asta, c-a tras destul. Pe lumea ailantă nu se poa' să fie la fel. M-oi odihni, s-o cuveni”, își zicea, încercând să se împace pe sine.

Și scria în caiet: „Am făcut gardu' la biserică și bordură roată. Am fost la apă și am făcut roate de lemn la toate fântânile”.

„Am făcut”, dar e tăiat și adăugat „am avut trei copii fete”, că simțea el că nu se fac de către om copiii, ci-s dar de Sus. „În anu' 2006 au murit Lucica, soție a mea, care am trăit cu ea 50 de ani, am făcut gospodărie, casă și sură, și am cumpărat pământ și am măritat fetele, le-am făcut case și le-am cumpărat pământ”...

Când zice sec „am fos la apă” e ditamai tărășenia, cu trasul apei în sus cu o pompă, dintr-o vale cu izvor, cu săpat șanțuri, pus țevi și câte... Fusese și casierul satului, strângea banii oamenilor și-i depunea la Bancă în Câmpulung. Și, când sătenii s-au pus pe strigat că de ce nu-i gata lucrarea, de ce pompele se tot strică și țevile se sparg, „mama nu l-a mai lăsat la apă. Atât i-a fost.” A ținut s-adauge fiica, Liliana. Iar mama, „hulpea”, ce grozavă.

Of, Nea Gheorghe, masa și banca ridicate-n curtea mea au putrezit, nu le-am îngrijit ca lumea, nu le-am dat cu baiț și cu lacuri. Știi, eu cam stau în iarbă... Dar nu mă îndur să le fărâm de tot sau să le pun pe foc. Nu pot încă. Uite, și vremea s-a stricat. Vin păclele, negurile, fetele ceții. Sau sunt ielele, Nea Gheorghe? Alea de care se povestește că joacă hore și rămâne apoi, în poiană, un cerc cu iarba pârilită. Mă tem că-s urme de căpițe vechi cercurile alea, așa precum spuneai... Iar Radu, bărbatul mezinei tale, a promis că-mi face altă băncuță. „Plăcerea mea” a zis. E ceva de adăugat?

Oare acum ai găsit, în sfârșit, tihna de-a sta trântit pe pajiște? Să vezi și dumneata cum unduiesc valurile de flori? Ai găsit-o? Acolo unde te-ai dus?

Mie însă, ce ciudat, credeam că nu-mi va mai fi la fel de drag să stau în iarbă. Ca până acum. De parcă, odată cu plecarea lui Nea Gheorghe, se lăsase un gol. De neumplut.

M-am trezit însă, într-o bună zi, văzând buluceala de turiști pe vale, că fac: Hea... Eu! Din seninul seninului. A, vasăzică nu s-a destrămat de tot Inima locului! Nu. Unde e nu știu. Se vede treaba că e încă aici. Hea... Hea...

Buchetul de la Freiburg

Mircea Pora

Prietena mea a câștigat în kilograme, vorbește mult și se mișcă după un anume tipic occidental. Are prin casă două perechi de câini, despre care ar vrea să scrie ceva, dar nu știe cum să înceapă. Are, de asemenea, în casă și un frigider plin cu sticle, cartoane, conserve, fructe, o industrie a mâncării, de care eu, cu tensiunile mele nervoase, mă țin departe. Într-una din camere atrage atenția o fotografie mare, fixată abil în perete cu un fel de capse care, dacă stingi lumina, seamănă cu un ochi glacial, de fință trăită tot timpul sub zăpezi. Prietena mea, repet, consistent îngrășată, îmi spune că fotografia e a fiicei ei, pe care eu o cunoscusem de mică.

– Și cum arată? am întrebat...

Am primit un răspuns economic, ponderat, de mamă ce-și dădea seama că fiica ei își va găsi cu greu pe cineva. Nu mi-a spus că e urâtă și că n-are forme și, ca atare, nu atrage aproape pe nimeni. „Unul totuși ar exista”, mi-a spus ea, „dar nouă nu ne convine, că e și mai palid, și mai slab decât fiica noastră, și-ți poți ușor închipui ce-ar ieși din împerecherea lor”. Mai exista în casa prietenei mele și soțul... un bărbat cărlionțat, cărunt, trecut prin lecturi, până la un anume punct epuizat sufletește... El nu știa că între mine și soția lui fusese odinioară un capitol mai încins... sau poate știa, dar avea puterea să transforme în zahăr pentru prăjituri această idilă învelită-n haine vechi și pusă într-un colț, lângă aspirator...

În dimineața plecării noastre la Freiburg ninesese. Vântul scutura ușor zăpada de pe pomi și și prelungea șuieratul până departe, în cimitir. Era totul alb și frumos sus pe deal, în preajma Castelului la care eu și prietena urcaserăm cu o zi înainte.

Șoseaua ne apărea cenușie și, din cauza stratului fin de gheață depus în timpul nopții, destul de periculoasă. Prietena mea își dobândise permisul de conducere nu de mult, dar, în ciuda acestui fapt ce-ar fi trebuit s-o îndemne la prudență, conducea oarecum hazardat. Privea înainte, prin parbriz, la kilometri înghițiți cu repeziciune. În mașina noastră se mutase o parte din câmpia albă și, odată cu aceasta, senzația deloc plăcută că fiecare am ține în palme câte o pasăre moartă. Despre amorul nostru nu mai aveam ce vorbi, el stătea îngropat sub ani ca un rest de lopată sub o movilă de cărbuni. Dar, în sfârșit, iată și Freiburgul... Câte nu auzisem despre el, despre lacurile sale adânci, despre pădurile din juru-i, ce toamna aveau un foșnet aparte... Prietena mea m-a purtat la început prin câteva prăvălii cu articole de damă, unele vechi de pe vremea războiului, și printr-un mare magazin sportiv unde am putut vedea pantofi de alergare ai unor foști mari recordmeni. Pe urmă, ca un ghid chinez tăcut, perfect instruit, m-a plimbat printr-o galerie de tablouri, unde nervii mei s-au liniștit... Ce frumoși, ce chipuri calme de soldați, îmbrăcați în uniformele lor de sărbătoare, fără nici un chef de a lupta... Nu sosise încă ora prânzului când eram așezați la una dintre mesele unei mari cofetării, aproape, extrem de aproape de o biserică gotică ce răspândea în jurul ei umezeală și răcoare. Nu mai fusesem de mult într-o cofetărie germană, întinsă pe o mare suprafață, cu un mobilier alb, cu un public tăcut, care nu se



Michael Lassel
ulei pe pânză, 80 x 70 cm

Arca (1992)

grăbea deloc să-și mănânce prăjiturile și înghețata. Prietena mea a făcut o comandă generoasă, a și început o conversație care amenința să devină științifică, dar eu nu prea eram atent la cuvintele ei. Frazele aveau în ele însele ceva expirat, cufundat adânc în timp. Peste turnul bisericii treceau fără încetare păsări negre, ca într-un final de noapte de toamnă. Se auzeau și zgomote pe care nu prea știai de unde să le iei... Deodată, la picioarele scaunului meu a aterizat un buchet de trandafiri. A atins pământul cu un zgomot sec, asemeni unei păsări răpuse de un glonț. Am privit de la distanță florile, pe urmă mi le-am apropiat de ochi pentru a le scruta în detaliu... Ce univers ciudat am descoperit printre petalele lor... o cameră mare, în care ardea un foc potolit, pe urmă mese și covoare, cești multicolore și un șir de inimi ce înconjurau... întâi am crezut că e vorba de un fluture, pe urmă de un mare ulcior negru, când, în sfârșit, mi-am dat seama că dansul inimilor se desfășura în jurul unui chip de femeie... „Nu se poate”, am murmurat, înfundându-mi ochii tot mai tare printre flori... Era capul ei, al Sebastianei, desprins de trup, un bulgăre negru de cărbune, în care mai pălpăia lumina rece a doi ochi...

– Să plecăm de aici!, i-am strigat prietenei mele, trântind cu buchetul de pământ...

– Da, să plecăm, a încuviințat ea, mai ales că nu mai e nimeni în cofetărie. Mă duc după mașină.

Ea a plecat, dar de întors nu s-a mai întors. Am plecat și eu din marea cofetărie din Freiburg, dar n-aș ști exact să spun în ce direcție. În mâna stângă nu aveam nimic, în mâna dreaptă însă da, pe un mic pat de petale ochii Sebastianei privindu-mă lung... După un timp, m-am oprit și-am privit înapoi, mă gândeam că poate voi vedea cofetăria... Tot ce-am văzut însă a fost un pustiu roșu, umed, falfăitor, ai fi zis că buchetul acela se transformase într-o pasăre de care nu mai puteam scăpa...

Noutăți în ediția 2019 a Festivalului Internațional „George Enescu”

Costin Tuchilă

Nimeni nu se mai poate îndoi că, dincolo de unele observații care se pot face referitoare la o ediție sau alta, *Festivalul Internațional „George Enescu”* este una dintre cele mai valoroase manifestări de gen din lume. Iar afirmația nu are în vedere numai ultimele sale ediții, mai ales începând cu cea din 1995, a XIII-a, ci vizează întreaga sa istorie, începută în urmă cu 61 de ani, în 1958. Și până în 1989, edițiile din deceniile al șaptea și al optlea au reunit practic la București cei mai valoroși interpreți ai epocii, nume de referință în istoria artei interpretative muzicale. După 1990, evident, anvergura *Festivalului „Enescu”* a fost alta, atât ca număr de artiști participanți, cât și prin invitarea, practic, a tot ce este mai valoros astăzi (orchestre, dirijori, soliști), prin caracterul tematic al unor ediții sau prin diversificarea secțiunilor/ciclurilor de concerte cu profil bine stabilit. La ediția a XX-a, din 2011, directorul de atunci al festivalului, Ioan Holender, remarca pe bună dreptate: „Nu există un festival similar în lume, care să dureze atât și în care să apară atâtea personalități muzicale precum cele invitate la această ediție a *Festivalului „George Enescu”*”. Între particularitățile *Festivalului „Enescu”*, care îl disting în lumea muzicală contemporană, trebuie menționate de îndată, pe lângă condiția firească impusă de organizatori (cuprinderea în programele participanților a muzicii lui George Enescu): includerea tuturor genurilor de muzică (simfonică, vocal-simfonică, de cameră, corală, operă); repertoriu foarte bogat în care regăsim toate epocile și stilurile de muzică; ediții sau serii de concerte dedicate unui mare compozitor (celebrarea Anului Internațional Wagner în 2013, seriile „Bach by Midnight”, „Mozart by Midnight”), fără a repeta însă structura festivalurilor dedicate în lume unui compozitor sau altul; așezarea în context istoric și de natură stilistică a creației enesciene prin seria de concerte „Enescu și contemporanii săi”; atenție acordată creației muzicale actuale; deschiderea festivalului cu concerte și în alte orașe decât București (*Festivalul în țară*); o serie întreagă de evenimente conexe, care împlinesc profilul aparte al *Festivalului „Enescu”*.

Ediția a XXIV-a a *Festivalului Internațional „George Enescu”* se va desfășura în perioada 31 august–22 septembrie 2019 și are ca motto: *Lumea în armonie*. Statistic, această ediție va însemna 84 de concerte și recitaluri în cinci săli din București (*Sala Palatului, Ateneul Român, Sala Radio, Sala Auditorium a Muzeului Național de Artă* și, în premieră, *Teatrul Excelsior*), 2.500 de artiști internaționali, dirijori și soliști renumiți, 34 de artiști în premieră în România, peste 170 de ore de muzică de cea mai înaltă calitate, repertoriu divers care acoperă de la lucrări monumentale, compoziții de mare popularitate, până la recitaluri restrânse, muzică actuală și chiar prime audiții în seriile deja consacrate: „Mari orchestre”, „Recitaluri și orchestre camerale”, „Concertele de la miezul nopții”, „Enescu și contemporanii săi”, „Muzica secolului XXI”, dar și în evenimente care reprezintă noutăți ale actualei ediții. Programul integral poate fi consultat pe site-ul <https://www.festivalenescu.ro/>.

În *Revista Culturală Leviathan* (<https://leviathan.ro/>), partener media al festivalului, veți avea la dispoziție, pe larg, informațiile necesare și comentarii ale concertelor și spectacolelor pe toată durata manifestărilor.

Practic, spunea Mihai Constantinescu, directorul ARTEXIM, organizatorul festivalului, ediția 2019 propune premiere pe toate palierele. Una dintre acestea este „Mozart Work in Residence”, o serie de spectacole, adusă de la Salzburg, care propune o incursiune inedită în opera lui Mozart, combinație de mijloace artistice moderne pentru a evidenția o dată în plus semnificațiile în contemporaneitate ale operei marelui compozitor. Noul director artistic al *Festivalului „Mozart Week”* de la Salzburg, care se desfășoară anual în jurul datei de 27 ianuarie, ziua de naștere a lui Mozart, este tenorul mexican Rolando Villazón. La București, în 18 septembrie (ora 18.00, *Teatrul Excelsior*) este programat spectacolul umoristic-muzical *Les Souds-Doués (Surzii talentați)* – *The Four Ties (Cele patru legături)*, în care „patru personaje evoluează într-o luptă nebună și energetică. Explorează lumile muzicale favorite – clasică, jazz, tango, klezmer, muzică de film etc. – totul gravitând în jurul lui Mozart, jonglând cu ușurință între ele, în scopul de a obține un concert desacralizat și de a-i determina atât pe tineri, cât și pe bătrâni să își deschidă urechile.” A doua zi, în 19 septembrie, va putea fi urmărit în aceeași sală un recital inedit, *Scrisori și muzică (Briefe & Musik)* „*Allerliebster Papa*”, *Din corespondența dintre Leopold și Wolfgang Amadeus Mozart (177–1782)*, cu Rolando Villazón ca recitator și un program de sonate pentru vioară și pian de Mozart. Tenorul mexican va susține și un recital în 10 septembrie (ora 17.00, *Ateneul Român*) cu lucrări, în mare parte, puțin cunoscute publicului din România (de Federico Mompou, Fernando Obradors, *Silvestre Revueltas* ș.a.).

Trei opere în concert vor fi prezentate în premieră: *Die Frau Ohne Schatten (Femeia fără umbră)* de Richard Strauss, în interpretarea *Orchestrai Radio Berlin* (4 septembrie, ora 20.00), *Moses and Aaron* de Schönberg, în versiunea *Orchestrai și Corului Filarmonicii „George Enescu”* (20 septembrie, ora 19.30) și *Peter Grimes* de Britten – prezentată de *Orchestra Națională Radio* (15 septembrie, ora 19.30, toate la *Sala Palatului*). În premieră în cadrul *Festivalului „Enescu”*, vom putea asculta oratoriul *Jeanne d'Arc au bucher (Ioana d'Arc pe rug)* de Arthur Honegger (*Orchestra Națională din Lille*, 19 septembrie, ora 16.30, *Ateneul Român*) și *Castelul Prințului Barbă-Albastră* de Béla Bartók în interpretarea *Orchestrai Naționale Simfonice a Radiod. fuziunii Poloneze* (4 septembrie, ora 17.00, *Ateneul Român*). *Filarmonica Regală din Liège* va prezenta pe scena festivalului *La Voix humaine, operă într-un act pentru soprană și orchestră (după piesa lui Jean Cocteau)* de Francis Poulenc (14 septembrie, ora 16.30, *Ateneul Român*) iar *Orchestra de Cameră din Basel* – opera *Don Giovanni* de Mozart (22 septembrie, ora 16.30, *Ateneul Român*).

Ca și în edițiile precedente, vom asculta zilnic la București mari orchestre ale lumii, orchestre, cum se spune, din top 10: *Berliner Philharmonic* (care va deschide festivalul, sâmbătă, 31 august, ora 19.30, la *Sala Palatului*, cu *Rapsodia română nr. 2 în Re major* de George Enescu și *Simfonia a IX-a în re minor* de Beethoven, dirijor: Kirill Petrenko), *Concertgebouw Amsterdam* (concertul de închidere a festivalului, 22 septembrie, ora 19.30, *Sala Palatului*), *London Symphony* (2 și 3 septembrie, dirijor: Gianandrea Noseda, program Rimski-Korsakov, Prokofiev, Șostakovici în prima seară; *Vox Maris* de Enescu și lucrări de Iain Bell – „*The Hidden Place*”, *ciclu de cântece pentru soprană și orchestră*, Britten – *Four Sea Interludes* și *Passacaglia* din *Peter Grimes*, Richard Strauss – *Scena finală* din opera *Capriccio*), *Staatskapelle Dresden* (dirijor: Myung-Wun Chung, 8 și 9 septembrie), *Orchestra Simfonică Academică de Stat „Evgeny Svetlanov”* din Rusia (dirijori: Vladimir Jurowski, directorul artistic al *Festivalului „Enescu”*, în 11 septembrie și Gabriel Bebeșelea în 12 septembrie), *Orchestra Filarmonică din St. Petersburg* (dirijori: Yuri Temirkanov, 18 septembrie, Christian Badea, 19 septembrie) care se alătură extraordinarelor *Runc.funk-Sirfonieorchester Berlin*, *Orchestra Națională a Franței*, *Maggiore Fiorentino*, *Orchestra Filarmonică din Oslo* și unor ansambluri camerale foarte apreciate: *Europa Galante*, *Orchestra cf the Age of Enlightenment*, *Kremerata Baltica*, *Cameristi della Scala*, *Accademia Bizantina*, *Orchestra Barocă din Freiburg* și *Zürcher Sing-Akademie*, *Camerata Salzburg*, *Orchestra de Cameră Mahler*.

Ediția din 2019 a *Festivalului „Enescu”* include și o inițiativă deosebită, care, la rândul ei, constituie o notă distinctivă conferită festivalului de la București: șapte orașe și cinci țări – Germania, Belgia, Italia, Canada și Moldova – vor găzdui în acest an *reprezentatii asociate Festivalului Internațional „George Enescu”, onorând astfel extraordinara moștenire muzicală a marelui compozitor român*. Un exemplu dintr-un program mai amplu: *Simfonia a III-a în Do major, op. 21* de George Enescu va fi interpretată la Florența și la Berlin, pe 8 și, respectiv, 22 septembrie de două orchestre-reper ale muzicii clasice internaționale: *Orchestra și Corul Maggio Musicale Fiorentino* cu Fabio Luisi la pupitrul și *Orchestra Simfonică a Radiod. fuziunii din Berlin* sub bagheta dirijorului Vladimir Jurowski. Ambele interpretări ale simfoniei enesciene vor putea fi ascultate și pe scena *Sălii Palatului* de la București în datele de 17 septembrie (*Orchestra și Corul Maggio Fiorentino*) și 5 septembrie (*Orchestra Simfonică a Radiod. fuziunii din Berlin*).

Programele și manifestările asociate actualei ediții a festivalului reprezintă și ele noutăți, fiind totodată puncte de atracție. Amintesc doar două: *Cinci scrisori semnate de George Enescu, prezentate în premieră, în rotunda Ateneului Român* pe toată durata festivalului și expoziția tematică *Mărturisiri despre muzică. Intimitate. Armonii. Tehnologie*, deschisă deja din 23 iulie 2019 (până în 30 martie 2020) la *Muzeul Municipiului București – Palatul Suțu*, în care vizitatorii sunt invitați să participe la un exercițiu muzeal deosebit, menit să-i ajute să trăiască sincron nu mai puțin de trei veacuri de poveste experimentând, ascultând și cunoscând astfel sunetul și captarea lui în istorie. De la orchestra mecanică folosită încă din veacul al XVIII-lea, la pick-up-ul și magnetofonul părinților, adolescenții în anii 1970 sau 1980, până la device-urile de înaltă fidelitate ale viitorului, toate acestea pot fi văzute, atinse, cunoscute în două săli special amenajate la *Palatul Suțu*.

SAMFEST 2019 – jazz pe tărâm sătmărean (II)

Virgil Mihaiu



Grupul polonez EABS

În continuarea cronicii mele din numărul trecut al *Tribunei* (despre ediția a 11-a a reuniunii jazzistice *Samfest* de la Satu Mare), rememorez trei recitaluri de real impact artistic.

Mathias Eick Quintet din Norvegia câștigase deja (într-o alcătuire ușor diferită) sufragiile publicului român, la festivalurile din Castelul Bran și din Biserica Lutherană București. Grupul resuscitează, într-un context istoric mai puțin senin, avântul de tip romantic al precursorilor din legendara trupă *Masqualero*, lansată la Oslo în 1983 (în stelara componentă: Arild Andersen/bas, Nils Petter Molvaer/trompetă, Tore Brunborg/sax, Jon Balke/claviaturi, Jon Christensen/baterie). Liderul Eick demonstrează un excepțional control al frazării, modulațiilor și intensităților trompetei, atât în plan fizic cât și emoțional. Valoroșii săi aliați sunt pianistul Andreas Ulvo și violonistul Hakon Aase, în compania cărora realizase recitaluri la amintitele festivaluri, organizate de distinsii impresari bucureșteni Sergiu Doru și Cristian Moraru. În acea muzică detectam sunete-pedală somnolente sau amenințătoare, orizonturi melodice născute din tenebre și aspirând spre lumină (în buna tradiție muzicală instaurată de Grieg), schimbări de climat acustic, formule ostinato, crescendo-uri jucăuș-senine, invocări tenebroase – organizate într-o dramaturgie persuasivă, fără vreo urmă de rigiditate. Formula de cvintet de la Satu Mare i-a inclus de asemenea, cu fertile rezultate, pe bateristul Torstein Lofthus și pe basistul Audun Erlien. Predominanta armonică, liniile melodice generoase, calmul peisagistic se coagulau într-o anume... respirație scandinavă, cu amprentă norvegiană. Dar n-au absentat nici pasajele incendiare, cu briante, inopinate expansivități temperamentale ale instrumentelor solistice, susținute de un efervescent fundal bateristic.

Deși i-am urmărit cariera timp de peste patru decenii, Harry Tavitian continuă să mă uimească. La Satu Mare a realizat încă unul dintre recitalurile sale de referință. Și asta, în condițiile în care formula de trio pe care scontase s-a restrâns la duo, datorită îmbolnăvirii percuționistului. Din câte se pare, situațiile de forță majoră, în loc să-l descurajeze, stimulează capacitatea de mobilizare a pianistului constănțean.

Născut în 1952, într-o familie armeană refugiată în Dobrogea României după atrocele genocid din Asia Mică, muzicianul își menține vii resursele vitalist-creative grație cărora se afirmase deja pe la mijlocul anilor 1970. Pe de altă parte, maniera sa interpretativă atinge actualmente cote superioare de rafinament. Sub imperiul unor epustufante aptitudini improvizatorice, Tavitian recompune de fiecare dată un alt mozaic, alcătuit din nuclee melodicoritmice vertiginose, preluate nu doar din tradițiile jazzistice afro-americane (cu predilecție din blues), ci și din tezaurul muzical al „faliei de interferențe” Orient/Occident. Fie că vorbim aci de străvechiul popor armean, fie de descendenții latinilor orientali, filioanele muzicale originare din ambele tradiții sunt abil distilate în combinațiuni cu puternic impact asupra publicului. Personal, sunt familiarizat cu acest vocabular, mai ales că Harry îl utiliza în mare măsură și pe când îmi făcea onoarea de a configura „replici improvizatorice” la textele mele poetice, pe care le rosteam în cadrul grupului de jazz-poetry *Jazzographics* (din care mai făceau parte fenomenalul trombonist englez Alan Tomlinson, membru al *London Jazz Composers' Orchestra*, și briantul percuționist Corneliu Stroe). Deși demersul lui Tavitian implică pericole precum manierizarea, rutina, sau chiar un anume solipsism conceptual, el le contracarează prin infatigabile energii interioare, aliate cu o spontaneitate continuu regenerabilă, dar și prin procedee admirabil personalizate. Un exemplu din ultima categorie ar fi unisoanele voce/pian bazate pe standard-ul *My Favourite Things*. Tema o știm cu toții, unisoanele au devenit monedă comună în jazzul actual, însă modul cum le articulează Harry ni-l revelează (încă o dată) drept un artist inconfundabil. Asta rămâne valabil chiar și atunci când se lansează într-un fel de... call/response ornitologic, amintind de genialul Hermeto Pascoal.

Pe de altă parte, probabil aceeași constrângere circumstanțială, a absenței percuționistului, l-a adus în prim plan și pe contrabasistul Zoltan Hollandus. Îl cunosc încă din perioada începuturilor (inclusiv cu Big Band-ul *Gaio*, al Academiei Naționale de Muzică din Cluj, dirijat de Stefan Vannai). În timp, și-a cizelat aptitudinile de contrabasist și

bas-ghitarist, dar s-a menținut permanent într-o postură discretă. De data asta însă, Hollandus și-a pus în evidență, mai mult ca oricând, nu doar binecunoscuta-i versatilitate, ci și potențialul improvizatoric propriu – în solo-uri meticuloase edificate, precum și în incitante „schimburi de idei” muzicale cu vulcanicul său partener pianistic. Constatăi cu bucurie că duo-ul funcționa cu maximă expresivitate, chiar și în dura probă a dialogului restrâns la esențele ultime. Reîntâlnirea cu Tavitian la Satu Mare, îmi fu umbrită de o singură tristețe: caietul program al *Samfest* preluase *tale quale* o exprimare de pe internet, conform căreia Harry Tavitian era considerat de către *International Herald Tribune* drept „cel mai interesant jazzman român contemporan.” Însă e injust ca fraza să rămână apocrifă, din moment ce fusese enunțată de mine însumi în amplul interviu pe care i l-am acordat lui Mike Zwerin la Paris în toamna anului de grație 1990. Pentru conformitate, a se vedea *International Herald Tribune* din data de vineri 19 octombrie 1990. Întrucât am mai emis asemenea opinii elogioase despre Harry Tavitian în mass-media de prestigiu, sunt convins că nimeni nu are de câștigat dacă identitatea afirmației mele din *I.H.T.* e atribuită impersonalei publicații, iar nu adevăratului ei autor.

Festivalul s-a terminat cu încă un regal: tânărul septet EABS (= *Electro-Acoustic Beat Sessions*) din Wrocław/Polonia. O veritabilă revărsare de policromii sonore, puse sub semnul *Melancoliei slave*. Nu întâmplător, cel mai recent album al formației se intitulează *Slavic Spirits*. Apărut la 7 iunie 2019, este interpretat de către următorii muzicieni: Marek Pedziwiatr (din câte înțeleg, liderul trupei)/Nordiska Bambino piano, Fender Rhodes, Minimoog Voyager, Korg Polysix, Roland DC-30 analog chorus echo, Physarmonica etc., Marcin Rak/baterie, Wojto Monteur/ghitară electrică, Pawel Stachowiak/ghitară bas, Spisek Jednego/percuție, gramofone, Olaf Wegier/sax tenor, Jakub Kurek/trompetă, Tenderlonious/flaut, sax sopran. Cum se vede, pe album apare și un oaspete londonez, în persoana lui Tenderlonious. În principiu, e vorba despre rezultatul unor constante preocupări ale junilor artiști pentru investigarea mitologiei și demonologiei poloneze, prin raportarea la actuala condiție spirituală a patriei lor. Pe de altă parte, atenția acordată propriilor rădăcini identitare s-a manifestat și prin *Triptical Komeda* – trei albume cuprinzând remodelări de compoziții ale legendarului Krzysztof Komeda, figură emblematică a jazzului polonez dintre anii 1956-1969 (comparabilă cu aceea a lui Richard Oschanitzky în perimetrul jazzului românesc). Având în vedere inserturile sonore în limba polonă, referitoare la pianistul decedat prematur într-un accident de automobil din 1969, chiar dacă ele sunau incomprehensibil pentru publicul sătmărean, e indubitabil că adăugau o coloratură specifică de mare efect. Dorința manifestă a grupului EABS de a contracara multitudinea de imitații fade – inspirate din mode/modele transoceanice, de care n-au scăpat nici scenele poloneze – se concretizează în piese ample, mizând pe tehnica individuală a instrumentiștilor și pe eficiența lor interacțiune. Aș menționa posibile asemănări conceptuale cu multicolora formație daneză *New Jungle Band*, a ghtaristului Pierre Dorge. Însă, în linii mari, performanța junilor polonezi e originală și demnă de toată atenția: a crea un nou capitol în vasta istorie a exprimării spiritului acestei națiuni, prin intermediul unei muzici în care premeditarea și improvizarea coexistă și se potențează, spre încântarea ascultătorilor.

Henrik Ibsen la Teatrul „I. D. Sârbu” din Petroșani

Eugen Cojocaru

Hedda Gabler a fost o provocare de la premiera (31.01.1891) de la Residenz-Theater din München și autorul „decodifică” parțial în epistola adresată traducătorului francez Prozor: *I-am dat acest nume pentru că e mai mult fiica tatălui decât soția lui Tesman*. Și ce tată: temutul general Gabler, care a crescut-o ca pe un fiu! Devine, astfel, femeia modernă, o amazoană care nu are, încă, anurajul, condițiile sociale și curajul împlinirii: nu e lăsată de *Machoismul* la putere, iar încercarea ei de libertate și amuzament e „amendată” de judecătorul Brack, care vrea să o reducă la obiect sexual în „triunghiul” impus de „stâlpii societății”! Chiar Hedda își recunoaște lașitatea, crezând că Eilert Lövborg s-a sinucis pentru un ideal: *Îmi dă simțul libertății să știu că e posibil un act de curaj deliberat în această lume, – o faptă de o frumusețe spontană* (Act 4, ediția Charles Scribner's Sons, London, 1907 – traducere EC). Ea ar fi înflorit în epoca Marele Gatsby, dar liberalismul acelei Americi e departe temporal și geografic! E un fel de „urmare” a femeii din *Dubliners*-ii lui James Joyce, care, deși scrisă după (1914), e un „model” mai puțin emancipat: și ea vrea să fie liberă, însă n-are curaj, nu știe cum și rămâne cantonată în trecut și în portul de unde tocmai plecaseră vaporul „împlinirii” ei. Hedda Gabler știe, are curaj, dar nici o șansă în falsa societate patriarhală, criticată vehement de fondatorul teatrului modern. Nu e de mirare că a devenit, imediat, un exemplu pentru feministele *in-nuce*: soția marelui compozitor conațional și prieten Edvard Grieg, supărată de neglijare, i-a ars (exact ca Hedda) manuscrisul noii simfonii!

Multe mari actrițe au dorit să o întrupeze: Eleonora Duse, Alla Nazimova, Ingrid Bergman, Diana Rigg, Isabelle Huppert, Claire Bloom, Maggie Smith, Jane Fonda, Annette Bening, Cate Blanchett, Olga Tudorache. E personajul feminin cel mai jucat: caracter interesant și modern, de un tragism aproape antic, care preferă finalul *făptei frumoase*, decât să fie sclava acelei societăți!

Ce a rămas din toate acestea în montarea Antonellei Cornici, pe textul lui Călin Ciobotari „după” Ibsen? O cu totul altă „Hedda”: o simplă diabolică nimfomană roșcată „în rut” permanent, care manipulează lumea - așa femeie nu s-ar fi sinucis niciodată pentru un amant „în plus”! Se „tăvălește” cu Eilert și Brack, deși la Ibsen e platonice, flirtând din plictiseală! Dar nu e destul, se dă și la servitoarea Bertha/Corina Vișinescu, „transformată” de „textier”/regie într-o tânără la care se dau toți bărbații, ba chiar și Hedda – ambele au, de la început, un show stil *strip-tease* în fața lui Tesman, care „se dă” la Bertha (la Ibsen e bătrâna bonă care l-a crescut de mic!), la vechea colegă de școală a soției, Thea/ Irina Bodea-Radu! Așadar cu totul alte „relații” între și, majoritar, cu totul alte personaje! Textul și montarea se supun *manierismelor* (șabloane golite de sens, ce se vor super-estetizate!) baroce la modă, venite de peste ocean, de la un *New-Hollywood* (idem teatrul mercantilizat) „ocupat” de bancheri în anii '80, care și-au impus incultura și atavismul emoțional cerând trei „ingrediente”: *sex, action & brutality!* Astfel, Bertha (interpretată bine, dar cheia regizorală e falsă) merge ca o gheișă, își face îndatoririle

pe muzica lui Cări Tibor și coregrafia sofisticat-abscosă a Victoriei Bucun: se folosesc cele patru uși mobile după un ritual ciudat, când ies pe una, se deschide cea opusă (mare scârț!) ori se execută, cu ele, un fel de „cadrii” pe toată scena, alterând profunzimea subiectului. Alt „ingredient” de *conservă* e un des auzit zgomot amenințător de fundal, care și alterează perceperea.

Un moft de bază: se iau nume mari - Shakespeare, Molière etc. - și, „pe spinarea” lor, se oferă noul *mixtum compositum* devalorizat și devalorizant. De ce?! Simplu: dacă ar fi piesa lui *ixulescu-easca* nu i-ar lua nimeni în seamă - nimic împotriva să se actualizeze (ce se poate!), să fie perspective noi, însă nu sunt acceptabile „conservele” consumismului aplicate la orice!

Spectacolul începe bine, având și secvențe reușite, mai ales datorită talentului actorilor: o Fetiță/Alessia Rădescu se joacă cu un pistol, stând într-un balansoar - lângă ea fantomaticul general Gabler/Dorin Ceagoreanu, în alb. Însă Amelia Toaxen/Hedda nu se simte prea bine în acest personaj, Irina Bodea-Radu redă în Thea Elvsted, cu sinceritate și finețe, femeia aparent fragilă, „adaptată” la „forțele patriarhale”, dar tocmai ea reușește (prin iubire și dăruire!) ceea ce „puternica” Hedda nu e în stare! Oana Liciu Gogu/Mătușa Tesman dă viață unui personaj plin de umor, atractiv prin contrapondere. Radu Tudose/soțul Jørgen Tesman întrupează savantul naiv, preocupat de cărți, redând perfect și ambigua satisfacție că a scăpat de un concurent la profesorat. Marian Politic e un inspirat Eilert Lövborg, plin de contradicții, capabil de subtilități spirituale și finețe



Hedda Gabler

sentimentală, dar stăpânit de un atavic machoism auto-distrugător și Cosmin Rădescu ne oferă suveran un Avocat Brack lipsit de scrupule, un Iago norvegian, care o are pe conștiință pe Hedda Gabler prin viclenia manipulării spre un „triunghi” înjositor și dezumanizant, fiind „autorul” sinuciderii ei. Remarcăm etern-valabilele decoruri și costume ale Ancăi Dincă-Pușcașu - de exemplu rafinate aluzii cehoviene cu „mestecenii” din grădină, de asemenea video/Andrei Cozlac (Hedda se închipuie împușcând cei trei bărbați - pe fundal, imaginile lor explodând) și light-designul/Lucian Moga.

Este, totuși, un mare merit al teatrului petroșenean că îndrăznește să atace marii clasici, fiind deschis la experimente și modernizări care inculcă, implicit, doze mari de risc. Publicul, mulți tineri, a apreciat mai ales prestația actorilor și unele reușite ale premierei. ■

Magnetism teatral la FITT 2019 (II)

Adrian Țion

Se pare că regizorii se întrec în năzdrăvăni vizionare atunci când vine vorba despre „teatrul absurd” și neînțelegerile inițiale ale spectatorului derutat, neinițiat, devin și mai de neînțeles (nu cu sens blagian!). Linearitatea acțiunii e abolită din start, rolul dialogului diminuat, menținut doar atât cât să susțină invenția vizuală, care în *Rinocerii* lui Iulian Bulancea de la Teatrul Municipal din Baia Mare devine precumpănită. Regizorul uzează de un constructivism debordant, halucinant extins spre teatrul de marionete și de umbre. Și asta e o minimalizare nedorită. Glisarea înspre oniric este asigurată de un preludiu pantomimic destul de lung, în care cei unsprezece interpreți sunt prinși, împinși în universul mass-media ca într-o grotă plină de primejdii, sugerată de decorul format exclusiv din munți de ziare. Ziariștii sunt zeii manipulărilor care nasc monștri. Ideea rinocerizării e așezată așadar de Iulian Bulancea într-o virtuală redacție, dezbaterile se derulează prin subtila artă a animației, dar

aici acțiunea trenează. E un câștig stilistic, dar și o pierdere, întrucât abstractizează căldura dialogului. Ziarele care manipulează și indoctrinează prin știri inventate sau abil orientate își enunță prin personajele ionesciene neliniștile căderii în fanatism și uniformizare. Replici din finalul piesei sunt rostite în primele secvențe vorbite, totul pare un vertij din care bietul Berenger nu poate ieși, e acoperit de ziare, de gloata dezumanizată care nu prinde carnație reală pe scenă, deși el încearcă să se salveze. Rinocerii sunt doar umbre proiectate pe peretele realului drapat cu ziare. Când acesta se ridică, își fac apariția, într-un macabru dans alegoric foarte reușit, stihiele realului coșmaresc, înălțate pe picioare hidoase, poate chiar mai sinistre decât „naturalii” rinoceri. E limpede, ne pasc tot alte forme de rinocerizare acută. Spectacolul băimărenilor are coerență și substanță, primește o anume strălucire și gravitate prin jocul susținut al actorilor. Păcat că uneori ei lipsesc de pe scenă, se agită doar umbrele. Foarte omogenă în ansam-



blu, trupa este formată din Dorin Griguță, Denisa Blag, Eduard Bîndiu, Ruxandra Lăzărescu, Raul Hotcaș, Carmen Ciobanu, Alex Macavei, Doru Fărte, Marin Ciucă, Iulian Bulancea, Alexandru Costache. Actorii trebuie să mânuiască figurine decupate din hârtie, să se joace în lumina reflectoarelor sau în spatele draperiei, ceea ce împiedică un contact direct, mai apropiat, cu ei. Fundalul devine loc al acțiunii la semi-distanță de public, din păcate.

Dorindu-se o „comedie romantică” antrenantă, piesa croatului Miro Gavran *Totul despre femei* mi s-a părut o dramoletă oarecare, încropită din scurte secvențe vivante despre viața unor femei și relațiile dintre ele. Cele trei actrițe, sub bagheta lui Felix Crainicu de la Teatrul Arte dell'Anima din București s-au străduit să creeze bună dispoziție și să impresioneze, intruchipând personaje diferite, de la bebelușe la nonagenare, într-un stil mozaicat și totuși același, fără prea evidente transfigurări, dar punând mult suflet în interpretare. Corina Dănilă, Adriana Titieni și Crina Lință formează un trio valorizant al textului prin angajarea energiilor artistice neîndoelnice. Din păcate, enigma aninată în titlu s-a redus la tropotul pantofilor pe scândura scenei la dese intrări și ieșiri ale actrițelor.

Obositul con Leonida e revitalizat în travesti de Irina Movilă, iar Marius Bodochi îmbracă hainele și duhul Eftimiței în adaptarea după Caragiale, cu titlu mișcat din țâțânile clasice, *Revoluție și artificii*. Desigur, în acest ludic demers, trebuia schimbat și sexul Saftiei, astfel că ea devine... Marius Drăguș. Poznele se țin lanț în această lectură ultra-dezinhibată a textului, „împodobită” cu scâlâmbăieli de două voci valoroase, transpunere ce ne-a amintit de montarea excepțională a lui Aureliu Manea din 1978 cu Dorel Vișan și Gelu Bogdan Ivașcu, două păpuși automate trezite la viață de Safta.

Minunați animatori ai spectacolului de stradă s-au dovedit Mercedes M. Garcia și Pablo Raffo din cadrul companiei Duo Laos din Spania, etalându-și disponibilitățile comice și magice în *Ortos aires* de pe pietonală.

Incitant până la roșu e demersul Alinei Neagu de la compania Teatrul de Kartier din Bacău în *Spovedania unei videochatiste*, text și regie Vali Bolat. Un *one girl show* incisiv, extras din tehnologia chat și industria sexului, susținut cu vehemență și tensiune dramatică de o actriță cu real potențial expresiv, ce intruchipează o ființă dinamică, dotată cu un temperament voluntar bine pus în evidență. Nonconformismul ei duce la dramă și la dezvăluiri sinistre. E o problematică extrem actuală, care trage perdeaua de pe tabu-uri ipocrite.

Comedia de situație a lui Marc Camoletti amuză din nou în montarea Ateneului din Iași, *Atenție aterizăm!* E regretabil că spectacolul s-a desfășurat în sala studio, neîncăpătoare pentru râsul debordant și aplauzele spontane ale spectatorilor înghesuți pe un număr limitat de scaune în comparație cu numărul doritorilor. Echipa condusă de Daniel Onoae a beneficiat de toate șiretlicurile pentru a stârni comicul servit la fix de ingenioasa împletire a replicilor cu situațiile bufe, revărsate în cascade. Concepția montării pornește chiar de la Daniel Onoae, care s-a văzut pe el însuși interpretându-l pe Bernard și i-a reușit. Umbra lui Florin Piersic n-a apăsat nicidecum peste jocul lui, dar parcă el s-a susstras discret, a dat mai mare amploare lui Robert, prietenul ajuns la Paris, interpretat de Dragoș



Rinocerii

Maftei. De menționat calitățile de comediană cu schepsis ale Alexandrei Paftală în Berta și omogenizarea în alertețea acțiunii a celor trei stewardese interpretate de Erica Moldovan (Janet), Ana Hegy (Jaqueline) și Cezara Fantu (Helga). Mecanismul comediei de situație a funcționat impecabil. Hazul a fost pe măsură.

Încă două spectacole puternice trebuie neapărat menționate în această trecere în revistă a festivalului turdean desfășurat sub egida „libertății de a alege”. Andrei Mihalache a ales să monteze la Teatrul Dramatic Elvira Godeanu din Târgu Jiu *Azilul de noapte*, după Maxim Gorki, piatră de încercare pentru mulți regizori atrași de compoziții grandioase de acest fel. Lumea marginalilor lui Gorki e încadrată într-un decor greoi, poate mai greoi decât cel din spectacolul *Despre oameni și șoareci*, impunând vizual o abordare de un realism robust binecunoscutului text clasic. Același Alexandru Radu construiește un decor masiv rotativ, trădând un stil ce țintește grandiosul și monumentalul, fără rabat la calitatea încărcăturii baroce a scenei. Impresionant și dominator apare Luka interpretat de Marian Negrescu, bătrânul înțelept cu alură de sfânt pribeag, aciuat în cloaca dezmoșteniților sorții, azilul lui Kostăliov. Radu Botar excelează în rolul Satin din scena finală, de mare forță, când cinicul idealist căzut în patima băuturii pledează pentru adevăr și recunoașterea demnității umane („În om e tot adevărul!”). Din numeroasa distribuție, alături de cei evocați deja, se detașează Cătălin Grigoraș, interpretul lui Vaka Pepel, hoțul umanizat de iubirea pentru Natașa (Mădălina Ciobănuș), care îl ucide pe Kostăliov (Dan Calotă) într-o încăierare. De asemenea, convingător și bun partener pentru Radu Botar

este Eugen Titu în rolul baronului decăzut, tovarăș de beție al lui Satin, ironizat de borfașii azilului. O insinuare a ridicării din această groapă imundă este fredonarea *Internaționalei* la un moment dat, imnul celor năpăstuiți, murmurat ca virtuală salvare din mizerie. *Azilul de noapte* al lui Andrei Mihalache a fost și cel mai lung spectacol prezentat în festival: 2 ore și 30 de minute cu pauză. Dar derularea acțiunii este ținută în constantă tensiune dramatică, așa încât nu sunt secvențe care să treneze.

La 43 de ani de la debutul său în rolul Crăcănel pe scena Teatrului din Turda, Tudorel Filimon a urcat din nou pe scenă în același rol în montarea comediei lui Caragiale *Dăle carnavalului* de la Teatrul Principal bucureștean, în regia lui Dan Tudor și scenografia Corinei Grămoșteanu. Cu vedete de talia Manuelei Hărăbor, Corinei Dănilă, simpaticului Tudorel Filimon și lui Gabriel Fătu, succesul de public a fost garantat, deliciul interpretărilor hrănind din plin așteptările turdenilor. Admirabile au fost costumele realizate de Geanina Punkosti și „măștile” neconvenționale, distribuite din „bucătăria teatrului” ca ajustate tigăi de inox ce mențin ilaritatea aparițiilor la cote înalte de bună dispoziție. Eficiența unei rețete de succes a fost validată și la Turda.

Recordul acestei ediții a FIT-ului turdean a fost stabilit printr-o salbă de spectacole excelente, magnetice reprezentări ale formelor în mișcare, la care se adaugă trena de experimente cu adevărat relevante, arătând diversitatea formelor de manifestare teatrale de ultimă oră. Pe durata festivalului, acuza de provincialism a fost eludată cu desăvârșire. ■



Rinocerii

Paris. Académie Royale de Peinture et de Sculpture

Silvia Suci



Sébastien Leclerc, *Academia de Științe și de Arte Frumoase dedicată Regelui* (1698), gravură.
© Metropolitan Museum of Art, New York

În 1648, Charles le Brun fondează la Paris Academia Regală de Arte Plastice (Académie Royale de peinture et de sculpture, 1648-1793), patronată de Regele Louis XIV și de Cardinalul Mazarin. Aceasta începe să funcționeze regulat doar din 1737, până în acest moment activitatea sa fiind întreruptă sistematic de Curte. Motto-ul Academiei a fost *Libertas artibus restituta* (Libertatea redată artiștilor), prin acesta membrii comunității artizanilor (pictori, aurari, sculptori, rămari) cerându-și autonomia și dorind să scape de statutul de *artizani* și să fie acceptați în rândul *artelor liberale*.

Dorința Academicienilor era să-i pregătească pe cei mai buni artiști din Franța; cei mai talentați urmau să fie numiți academicieni, un titlu prestigios care asigura „protecție și notorietate datorită Salonului instituit de Academia Regală de Arte Frumoase și a Ordinilor de Stat”¹. Printre membrii fondatori se mai numărau artiștii Philippe de Champaigne, Louis Boullogne, Sébastien Bourdon, Laurent de La Hyre, Eustache Le Sueur, Juste d’Egmont, François Perrier și Gérard van Opstal.

Academia a întâmpinat la început opoziția Comunității meșterilor pictori și sculptori din Paris, care era susținută de Parlament. Astfel, în 1649, Comunitatea meșterilor a înființat o instituție de învățământ concurentă, *Académie de Saint Luc*, condusă de pictorul Simon Vouet. Dacă Academia Regală se lupta cu probleme financiare, Academia Sf. Luca beneficia de contribuțiile membrilor. În ciuda opoziției lui Le Brun, în 1651 cele două academii s-au unit, iar în 1655, a primit scrisoarea de instituire a Regelui. În 1666, a fost fondată *Academia Franței* la Roma.

La Academia Regală, pictura era ierarhizată pe genuri. În „Prefața” la Conferințele Academiei

din 1667, istoricul și teoreticianul clasicismului francez André Félibien a fost cel care a realizat „ierarhia genurilor”:

1. primul loc îi revenea *picturii istorice*, deoarece se considera că aceasta cerea un efort mai mare de concentrare intelectuală, de interpretare și de compoziție. Félibien a „decretat” supremația *picturii istorice*, care includea pictura religioasă, mitologică și de luptă. Subiectele erau alese din istoria sacră, din mitologia greco-romană și din istoria modernă: „Un pictor desăvârșit este acela care poate reprezenta mai multe personaje. (...) Marile acțiuni trebuie reprezentate așa cum o fac

istoricii. Iar prin compozițiile alegorice trebuie aruncat un vâl asupra virtuților oamenilor măreți și asupra miturilor.”²

2. pe locul doi se afla *portretul*, deoarece „figura umană este una dintre lucrările cele mai desăvârșite ale lui Dumnezeu pe Pământ.”³

3. *pictura de peisaj* este considerată superioară naturilor moarte, deoarece „cel care pictază perfect peisaje este deasupra celui care nu face decât fructe, flori și cochilii.”⁴ Peisajul apare ca gen distinct în pictură în sec. al XVI-lea; flamandul Joachim Patinier (1483-1524) este considerat primul artist care instituie peisajul ca gen pictural⁵, deși acuarele și guașe reprezentând peisaje au rămas și de la Albrecht Dürer. Acestea au fost realizate în timpul călătoriei sale în Italia (1495-95), dar artistul german le-a păstrat doar pentru delectarea proprie, spre deosebire la prietenul său Patinier, care a făcut comerț cu ele.

4. *natura moartă* se află pe ultimul loc în ierarhia genurilor: „Cel care pictează animale vii este mai stimabil decât cel care reprezintă lucruri moarte și fără mișcare.”

Rămâne stabilirea locului *picturii de gen*, care nu intră în ierarhia lui Félibien. La început, locul acesteia în ierarhia genurilor era destul de jos, dar o dată cu perfecțiunea la care a ajuns în sec. al XVII-lea în țările nordice, pictura de gen câștigă un loc important, putând fi plasată după portret. A devenit foarte populară în sec. al XIX-lea (până în 1930), detronând pictura istorică. Cu timpul, acestei ierarhii i s-au adăugat și alte genuri: în onoarea lui Antoine Watteau a fost introdus genul *sebărilor galante*.

Note

1 Pierre Rosenberg, *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Plon, Paris, 2007, p. 27.

2 André Félibien, „Preface”, în Félibien et alii, *Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l’année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668.

3 *ibidem*.

4 *ibidem*.

5 Émile Michel, *L’Art du paysage*, Parkstone International, New York, 2012, p. 41.



Joachim Patinier, *Peisaj cu Charon traversând Styx-ul*, Ulei pe panel, 64 x 103 cm
© Prado, Madrid

Michael Lassel. Scurt catalog de enigme

nu este decodată de artistul însuși sau sprijinită de cunoașterea labirintului eterogen al experiențelor personale, istoriei, amintirilor, portretelor de familie care apar în producțiile sale artistice, precum și de o cultură generală multidisciplinară.

Intenția artistului nu este împărtășirea publică a simbolurilor mai mult sau mai puțin evidente, profund legate de experiențele sale de viață și chiar de traumele sale, ci o încercare de a transmite nevoia reflecției asupra cadrului și înțelegerii personale, de a integra privitorul în lumea aparent bizară a obiectelor reprezentate (majoritatea fiind obiecte personale), lume în care apar episodice și personaje (unele recognoscibile publicului larg, altele relevante doar pentru artist).

Michael Lassel dă spectatorului libertate deplină pentru multiple interpretări - un paradox, având în vedere spațiile mici, riguros definite, ale compozițiilor sale și construcția foarte precisă a matricei sale simbolice de lucruri. Artistul nu propune istoricul obiectelor folosite și semnificația lor

personală, dar nu evită răspunsurile, când întrebările sunt inteligent puse. El construiește o întreagă lume privată care se deschide celor interesați, dar rămâne închisă celor mai mulți, nu ca un reflex de autoprotecție, ci ca un gest de libertate oferit celui care dorește să-și construiască propria paradigmă istorică, de idei și simboluri.

Așa cum, în simbolismul literar, cuvintele capătă semnificații noi, în construcția metaforică a lui Lassel obiectele comune (sau cel puțin recognoscibile) devin simboluri, dezbrăcate total sau parțial de identitatea sau utilitatea lor originală. Chiar și muzicalitatea simbolismului literar, definită de repetiție, își găsește un pandant în reprezentarea repetată a acelorași obiecte, cărora contextul - și nu neapărat descrierea primară, le oferă valoare variabilă de simbol.

Însemnătatea metaforică a lucrărilor lui Lassel rămâne, cel puțin în parte, unul dintre secretele sale. În lipsa motivațiilor legate de prezența și semnificația lucrurilor sau de titlurile

neobișnuite, cei care caută singuri dezlegări găsesc invariabil reprezentări, simboluri și conexiuni îndepărtate de filosofia și arhitectura conceptuală intenționate de artist, interpretări pe care acesta le validează însă cu seninătate, considerând cartografia privitorului - consecință invariabilă a aplicării unui filtru personal, unic, de interpretare - la fel de interesantă și cu siguranță chiar mai relevantă pentru istoria personală a acestuia decât narațiunea autorului.

« Intelligenti pauca » - obsesia valorii

Interesul pentru treptele succesive ale cunoașterii și înțelegerii lumii, dar și pentru ceea ce este misterios și confidențial, precum și experiențele personale, formarea într-o societate în care deghizarea adevărului obligă la reflecție, au creat în opera lui Michael Lassel nu doar nevoia confirmării repetate, dar și o structură de valori sinestezice, care merită o analiză detaliată (și o ocazie aparte de a fi evidențiate). Am identificat câteva dintre acestea, fără pretenția exhaustivității: valoarea simbolică a fiecărui element al compoziției, precum și valoarea simbolică a ansamblului, valoarea istorică a obiectelor reprezentate, valoarea artistică (sau cel puțin artizanală) a obiectelor alese, valoarea monetară, valoarea contextuală, semnificativă pentru istoria personală a artistului - și cea mai importantă în mesajul său.

Lassel e un colecționar prin definiție. Un colecționar de impresii, de amintiri, de personaje (pe care le evocă savuros - *causeur* talentat, cu umor și fină, cultivată ironie), de obiecte rare și neapărat frumoase, care se lasă descoperite în expediții prin anticariate și piețe de vechituri, de mărunțișuri, de nimicuri-madlene proustiene deșteptând istorii adormite.

Vânătorul de semnificații are o plajă aproape nesfârșită de alegeri în lucrările lui Lassel, căci artistul este un maestru al înscenărilor: dacă nu ar fi ales pictura ca mediu de comunicare artistică, ar fi fost un excelent scenograf.

Combinând hiperrealismul cu trompe l'oeil, Lassel se recunoaște influențat de « iluzionismul baroc » și faimoșii săi maeștri, precum Bramante, Mantegna, Luca Giordano, Tiepolo, dar și de modernii Dali și Magritte, reușind totuși să creeze o lume și o atmosferă foarte diferite de ale acestora, unice în mesaj și în compoziție deopotrivă. Lucrările sale sunt, fiecare în parte, răspunsul artistului la întrebările omenirii, combinând povești personale neașteptate și cu siguranță neobișnuite cu un simbolism profund, având rădăcini încă mai timpurii, în enigmaticele atât de iubite de renașteniști. Ele reprezintă un pasaj continuu prin filosofie, istorie (inclusiv istoria artei), ezoterism, reușind geneza unui univers subtil reorganizat sub semnul liberului arbitru al artistului. Ba chiar unii exegeți menționează o « exagerare a percepției care conduce la re-formarea realității » și « asimetria percepției prin suprareprezentare »³, căci ce altceva e hiperrealismul decât « un simț enorm și văz monstruos », o colecție de excese ducând la deformarea - sau reformarea - realității? Construcția neobarocă este, de fapt, o punte între arta clasică și cea contemporană, o cheie modernă de interpretare tehnică și artistică a preocupărilor vechilor maeștri pentru proporții, dar mai cu seamă pentru alegorie, mistic, ezoteric, aluziv. Doar cei care înțeleg referințele din unele titluri (« intelligenti pauca », puțin ajunge celor inteligenți) pot încerca descifrarea întregului mesaj.



Michael Lassel

Turnul Babel (2001), ulei pe pânză, 110 x 80 cm
tabloul a fost expus la British Museum

Despre relația cu frica, puterea și alți demoni

Artistul vorbește în numeroase interviuri despre frică, atribuind acesteia nu doar unele dintre temele sale de reflecție, dar și virtuți tămăduitoare. «Mie nu îmi place să car. Las ca pământul să care totul. (...) Siguranța. Să nu îmi fie frică de ziua de mâine»⁴. Povestind despre viața sa neobișnuită, Lassel explică nevoia sa ancestrală de stabilitate și rigoare prin nesiguranțele experiențelor sale timpurii. Relația artistului cu frica este, paradoxal, una eliberatoare. Pentru a nu fi copleșit de frică, alege lupta alegorică împotriva ei, ca în «Arhanghelul Michael» sau în «Lupta de la St. Adeln». Frica de trecerea devastatoare a timpului e tămăduită de descrieri alegorice ale unor construcții magnifice, uneori reprezentate în măreția lor hieratică, alteori atinse de descompunere («Impunătoarea Cupolă», «Domurile», «Orașul Etern», «Înălțarea și Decăderea Catedralei») sau îmblânzită de perspectiva unei relații personale cu acesta, timpul fiind invocat încă din titlu în câteva dintre lucrările emblematice ale lui Lassel («Gardianul Timpului», «Martorii Timpului», «Odihna Timpului», «Reflexia Timpului»).

Cadrul strâns al universului său artistic, în care obiectele sunt anume așezate între granițe vizuale materiale – cutii, rame, socluri – este o caracteristică a picturii trompe l'œil de chevalet, care a devenit aproape o «marcă Lassel». Acest cadru e un simbol cvasi-omniprezent al stabilității și ordinii. Atunci când nu găsește obiectele care să exprime cu acuratețe conceptul său, artistul merge până la a le comanda. Poate exista ceva mai îndepărtat de ideea superficială că picturile sale sunt doar colecții de obiecte decorative, dispuse în construcții improbabile și pictate cu o fantastică acribie?

Într-un complex eseu dedicat operei lui Lassel, Frank Remmert vorbește, pentru prima oară, despre raportul artistului cu puterea, prin intermediul simbolurilor acesteia: «Cum să interpretăm armuri, coroane, arme, palate, statui, inscripții? Ele sunt martorii unei puteri devenite istorice»⁵. Ca și relația cu timpul, relația cu puterea are o natură ambivalentă. Pe de o parte, simboluri evidente ale puterii, cum ar fi însemnele imperiale, banii, bijuteriile sau arhitectura impunătoare, sunt ușor de identificat în cele mai multe lucrări ale sale. Pe de altă parte, așezarea acestora indică lipsa unui raport de obediență față de putere – mai degrabă, simbolurile puterii sunt privite filosofic, indiferent dacă sunt voit reduse la un rol pur decorativ («Ultimul Port», «Grație»), demitizate prin abundență («Bancher în Înalta Societate», «Numerar», «Pavillion des Arts») sau sunt cheia de boltă a întregii compoziții («Sub Coroană», «Copacul»).

Imposibilitatea de a fixa cu precizie perioada realizării unei lucrări, în afara elementelor identitare (autoportretele artistului în diferite momente ale vieții, portrete de familie ale apropiaților «ascunse» între sau chiar în interiorul unor obiecte – care, și acestea, pot induce în eroare), e încă o reflexie a interesului lui Lassel pentru elasticitatea relației spațiu-timp. Cu cât spațiul comprimat în rama impusă se dilată în interiorul acesteia – nu doar metaforic, ci și vizual, căci există o șaradă, un «tablou în tablou» în fiecare lucrare (o mențiune anecdotică: semnătura artistului e aproape întotdeauna parte din aceasta), cu atât, parcă, timpul e legat doar de povestea lucrării, o narațiune epică deloc simplă, chiar și în compozițiile care par eminentemente descriptive.

De la «Oul Dogmatic», o referire – probabil ușor de descifrat pentru români – la binecunoscutul



Michael Lassel

Chevalier de Lettres (2010), ulei pe pânză, 80 x 70 cm

poem al lui Ion Barbu, până la «Oda a las Cosas» - Oda Lucrurilor, de Pablo Neruda, de la «Schöner Brunnen», fântana cea frumoasă, simbol al orașului Nürnberg, în forma unui turn de catedrală gotică, la dipticul «Simetria Timpului», care face apel la filosofia lui Leibnitz, trimiterile erudite abundă, provocând privitorul la un imens efort de înțelegere, dar și de memorie, ca într-un test de cultură generală care amestecă istoria, artele, literatura, filosofia – un carusel în care granițele simțurilor sunt estompate și doar reflexia și înțelegerea pot aduce claritate.

Aglomerarea detaliilor e atent dozată, orice cacofonie vizuală e evitată cu nesfârșită chibzuință, «foarte mult» nu e totuși «prea mult», *repetita iuvant*, cu grija ca prezența ciclică a unor obiecte-fetiș în lucrări diferite să conducă privitorul pe un drum care nu e niciodată același – și nici măcar asemănător.

Nu doar perfecta stăpânire a desenului, precum și a luminii, îl recomandă ca discipol și succesori direct ai marilor maeștri, ci și pasiunea compoziției (o cale artistică aproape abandonată încă de la finele secolului al XIX-lea, o dată cu dispariția interesului pentru echilibru și proporționalitate), dar mai ales încărcătura simbolică a fiecărui element în parte și a combinației acestora deopotrivă.

Opera lui Lassel merită o monografie atent documentată, căci fiecare lucrare e un univers care se lasă descoperit pas cu pas, cu atât de multe detalii semnificative, încât o singură incursiune poate deschide o pagină, dar nu poate cuprinde întregul.

Note

1 Michael Lassel, 2010-2011, European Art Gallery București; „Intermundi“, 2011, și „Analoge Welten“, 2015, în galeria Consulatului General al României la München; „Analoge Welten“, 2015, Institutul Cultural Român, Berlin; „Barock Kolloquium“, 2017, Muzeul Național Bruckenthal

2 Un exemplu îl constituie obiectele simbolizând în diferite contexte cele șapte păcate capitale: Gula (îmbuibarea), Fornicatio (pofta sexuală), Avaritia (avaritia/lăcomia), Superbia (hybrisul, mândria), Tristitia (întristarea/disperarea), Ira (furia), Vanagloria (mărirea de sine), Acedia (torpoarea).

3 Prof. Carlos Michael Hofbauer Santos de Almeida, Laudatio la vernisajul expoziției personale «Sicht der Dinge», Martin von Wagner Museum, Universitatea Würzburg, 2008

4 Michael Lassel: „Am o singură dorință: să nu îmi mai iscălesc lucrările, să-mi definească ele numele“, interviu realizat de Iolanda Badilita, 2015, europalibera.org

5 Frank Remmert, „Welttheater der Ideen“, ein Versuch über den Maler Michael Lassel, publicat în Michael Lassel, „Barock Kolloquium“, Ed. Honterus 2017, pag. 20

* **Cristina Simion** este galerist și curator de artă la Nürnberg, Germania

sumar

bloc-notes

Premiile Filialei Cluj a
Uniunii Scriitorilor din România 2

editorial

Mircea Arman
Uitarea fără de uitare sau adevărul 3

cărți în actualitate

Alexandru Șfârlea
„De la un bard estet” 5

Monica Grosu
Contribuții la cunoașterea publicisticii
lui Ion Agârbiceanu 6

Rodica Marian
Al treilea munte 7

comentarii

Menuș Maximilian
Scrișului transilvan din ultimele șapte decenii 8

memoria literară

Constantin Cubleșan
Odă limbii române (Victor Eftimiu) 10

poezia

Dumitru Ichim
Psalmi 11

eseu

Christian Crăciun
Despre căutare 12

diagnoze

Andrei Marga
„Procesul” lui Isus – dincoace de falsificări 13

polemos

Adrian Dimu Rachieru
Alexandru Dobrescu, un detectiv în misiune 16

juridic

Ioana Maria Dragoste
Mobilitatea bunurilor imobile 18

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
Ferestre, gratii și perdele 20

traduceri

Poezie italiană contemporană 21

social

Adrian Lesenciuc
Întoarcerea la hermeneutică în științele sociale 22

România și oamenii săi din lume (IX)
Interviu Michael Lassel 23

reportaj literar

Cristina Struțeanu
În Piatra Craiului 26

o dată pe lună

Mircea Pora
Buchetul de la Freiburg 28

muzica

Costin Tuchilă
Noutăți în ediția 2019 a Festivalului Internațional
„George Enescu” 29

Virgil Mihaiu
SAMFEST 2019 – jazz pe tărâm sătmărean (II) 30

teatru

Eugen Căjocaru
Henrik Ibsen la Teatrul „I. D. Sârbu”
din Petroșani 31

Adrian Țion
Magnetism teatral la FITT 2019 (II) 31

conexiuni

Silvia Suci
Paris. Académie Royale de Peinture
et de Sculpture 33

plastica

Cristina Simion
Michael Lassel. Scurt catalog de enigme 36

plastica

Michael Lassel

Scurt catalog de enigme

Cristina Simion



Michael Lassel

Sfera (2008), ulei pe pânză, 60 x 70 cm

«Lucrurile nu sunt întotdeauna ceea ce par a fi. Aparențele îi înșeală pe mulți. Doar inteligența câtorva discerne ceea ce a fost ascuns cu grijă.» (Phaedrus, fabulist roman)

Pictor german de origine transilvăneană, integrând în opera sa tehnici ale marilor maeștri și reprezentând fulminant mișcarea artistică modernă «trompe l'oeil de chevalet» prin construcții neobișnuite și surprinzătoare, Michael Lassel a fost redescoperit de publicul român abia în ultimul deceniu¹. În tablourile sale hiperrealiste, artistul ascunde obiecte recurente cu puteri simbolice; acestea nu se dezvăluie privitorului fără «chei de descifrare» pe care autorul alege să nu le exhibe și care rămân, adesea, necunoscute. Fiecare obiect din compozițiile sale extrem-complexe devine astfel parte a unui labirint uriaș, comprimat într-un spațiu deliberat restrâns.

Lumea ca alegorie și mit

Lucrările lui Michael Lassel (întotdeauna pe pânză, întotdeauna în ulei, cu culori pe care le prepară singur, din pigmenti) uimesc mai întâi prin hiperrealism. Un maestru contemporan al tehnicii trompe l'œil, readusă în contemporaneitate din epoca sa de glorie barocă, Lassel combină obiecte atemporale sau, dimpotrivă, pregnant istorice, pentru a obține construcții obsedant de complicate.

O analiză atentă dezvăluie, ca într-o disecție exemplară, straturi succesive ale unei narațiuni epice, documentate de obiecte devenite simboluri cu înțelesuri foarte personale, variabile în funcție de contextul în care sunt folosite pentru a susține povestea². Familiaritatea cu cel puțin unele obiecte regăsite în compozițiile sale elaborate poate crea un nivel de empatie a privitorului, dar și un fals sentiment de înțelegere - atunci când interpretarea

Continuarea în pagina 34

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: 40,2 lei – trimestru, 80,4 lei – semestru, 160,8 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.

Tiparul executat de:
IDEA Design + Print Cluj

