

TRIBUNA

244



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 1-15 noiembrie 2012



Gellu Naum Operele Drumetului incendiar

Virgil Ciomoș

**Andrei Pleșu
ca publicist**

**Salman Rushdie
vs.
Joseph Anton**

Supliment Tribuna
Claviaturi

Ilustrația numărului: Kancsura István

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureșan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Țuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

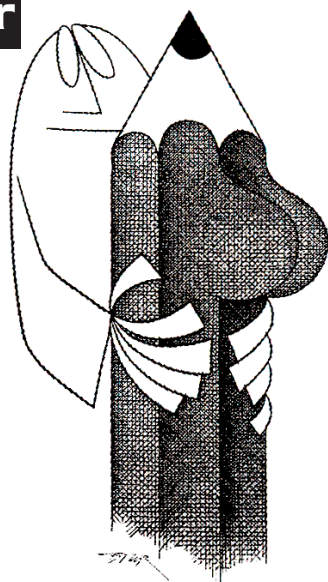
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu
(fotoreporter)

Colaționare și supervizare:
L. G. Ilea

Redacția și administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour**agenda****Premiile Comedy Cluj 2012**

Cea de a patra ediție a Festivalului Internațional de Film Comedy Cluj s-a desfășurat la Cluj-Napoca în perioada 12-21 octombrie a.c. În cadrul competiției de lungmetraj au rulat nouă filme, și anume: *Baikonur* (Kazahstan / Germania / Rusia, 2011; r. Veit Helmer), *Ucigându-l pe Bono / Killing Bono* (Marea Britanie / Irlanda, 2011; r. Nick Hamm), *Isterie / Hysteria* (Marea Britanie / Franța / Germania, 2011; r. Tanya Vexler), *Chinese Take-Away / Un cuento chino* (Argentina / Spania, 2011; r. Sebastian Borensztein), *Pista / The Runway* (Irlanda / Luxemburg, 2010; r. Ian Power), *Stare de șoc / Stanje soka* (Slovenia / Bulgaria / Serbia, 2011; r. Andrej Kosak), *OZN în ochii ei / UFO in Her Eyes* (China / Germania, 2011; r. Xiaolu Guo), *Călătoria / The Trip* (Marea Britanie, 2010; r. Michel Winterbottom), *Montevideo, puterea unui vis / Montevideo, bog te video: Prica prva* (Serbia, 2010; r. Dragan Bjelogrić).

Juriul, compus din: Thom Palmen – director Umea Film Festival din Suedia; Sebastian Stern – regizor german, câștigător al premiului pentru cea mai bună regie în cadrul "Comedy Cluj" 2011 pentru filmul *Bondarul / Die Hummel*; Declan Cassidy – regizor și scenarist, membru fondator al Irish Film and Television Academy; Vivek Singhania – producător indian, dezvoltator a numeroase proiecte cinematografice pentru Bollywood, a acordat următoarele premii:

Premiul pentru cel mai bun film: *Chinese Take-Away / Un cuento chino* (Argentina / Spania, 2011; r. Sebastian Borensztein);

Premiul pentru cea mai bună regie: *Isterie / Hysteria* (Marea Britanie / Franța / Germania, 2011; r. Tanya Vexler);

Premiul pentru cel mai bun scenariu: Dick Clement, Ian La Frenais și Simon Maxwell pentru scenariul filmului *Ucigându-l pe Bono / Killing Bono* (Marea Britanie / Irlanda, 2011; r. Nick Hamm);

Premiul pentru cea mai bună actriță: Ke Shi pentru rolul din filmul *OZN în ochii ei / UFO in Her Eyes* (China / Germania, 2011; r. Xiaolu Guo).

De asemenea, s-a acordat un premiu pentru cel mai bun scurtmetraj studentesc, care a revenit filmului *Până când moartea ne va despărți* (Argentina, r. Carolina Carrilo).

Premiul de excelență al acestei ediții a revenit actorului de teatru și film Horațiu Mălăele.

Premiul publicului a fost adjudecat de *Tom Sawyer* (Germania, 2012; r. Hermine Huntgeburth).

Vă invităm să citiți în numărul următor al revistei noastre un grupaj dedicat ediției 2012 a Festivalului Internațional de Film Comedy Cluj.

**Festivalul Național de Literatură „Vasile Lucaciu”**

data limită de trimitere a textelor: 15 noiembrie 2012

În 1 și 2 decembrie 2012, se va desfășura ediția a XVIII-a a Festivalului Național de Literatură „Vasile Lucaciu”, festival bienal destinat tinerilor creatori care nu au debutat în volum. Textele (inedite), 10-15 pagini de poezie și/ sau proză, dactilografiate/ printate în două exemplare, vor fi trimise prin poștă (data limită, 15 noiembrie 2012) pe adresa: Primăria Cicârlău, cod poștal 437095, județul Maramureș, iar cele redactate în format electronic vor fi transmise pe e-mailul: primariacicarlau@yahoo.com

Juriul, format din scriitori de la reviste literare din Cluj, Oradea, Satu Mare, Zalău, Bistrița și Baia Mare, va acorda premii în bani: 800 lei Premiul pentru cel mai valoros text din concurs (poezie ori proză), 350 lei Premiul I pentru poezie, 300 lei Premiul al II-lea pentru poezie, 250 lei Premiul al III-lea pentru poezie, 350 lei Premiul I pentru proză, 300 lei Premiul al II-lea pentru proză, 250 lei Premiul al III-lea pentru proză. Se vor acorda de asemenea premii ale revistelor, constând în publicare. Cărți din Maramureș, oferite de gazde. O vizită la casa în care s-a născut memorandistul Vasile Lucaciu.

Câștigătorii vor fi invitați la festivitatea de premiere; cazarea și masa sunt asigurate de organizatori. Informații: nicolaegoja@yahoo.com sau la telefonul 0730-930235.

Responsabil de număr: Ștefan Manasia

Toamnă în insolvență

Oana Pughineanu

E toamnă și simt nostalgia unei compuneri, cu introducere, cuprins și final. Nostalgia satisfacțiilor mărunte, a unghiulelor tăiate și a degețelilor expuse asemeni unor franjuri pieptănate pe batistută. Sau a mâinilor ținute la spate și a privirii ațintite-n carourile alb-albastre ale uniformei. Albastru pentru senzația de îndepărtare. Alb pentru senzația de moarte iminentă.

Aerul gelatină-cu-gust-previzibil-de-vanilie își dă duhul în dicționarul percepțiilor primite de-a gata al frunzelor „ruginii” și al visurilor năvalnice ale artiștilor la tinerețe retrași prematur de pe terase. Atmosfera sepie își reintră în drepturi pe cel puțin două căi: amorul poetic pentru ceață și astuparea găurilor comerciale cu „Clujul vechi”. Mijloacele de transport târâtoare și zburătoare roz salvează însă aparențele... Parcurile și dealurile fac față cum pot. Primele se lasă traversate de ponei (la singular), rațe, rațe cu copii și târguri de carte, iar dealurile alternează ca întotdeauna cu văile într-un spa cosmic și totuși autohton. Cerul veșnic văzut prin lentilă. Incontinent șase luni pe an și încăpățânat douăsprezece. Sub el ne tamponăm corpurile, ideile și privirile. Între spuma de capuccino și spuma de bere câte o conversație caldă și totuși grăbită are șansa de a se încheia cu: „Și totuși, cum era cu sufletul meu? Parcă spuneai ceva de el...”. „Da, da. În sens literal are culoarea Ambrosius Gold înfoliat în câte 24 de doze. În sens analogic, coboară. În sens moral, coboară iarăși, iar în sens alegoric și numai alegoric urcă... exact ca în joaca copiilor care închid ochii pe tren că să aibă senzația de invers”. „Da. Ai dreptate. Nici n-am apucat să răsfoiesc cu vârful pantofului vreo două frunze ruginii din Parcul Central că deja totul se chinuia să meargă invers și era cu o oră mai devreme”. Când e cu o oră mai devreme, narile orașenilor sunt deja suprasaturate de mirosul abatoarelor consimțite în care se înghesuie pentru a oficializa relația oficială a omului între oameni cu alt om între oameni. Când aerul-sepie e încet-încet spulberat de aerul cristalin al gerului-emailat-gen-ochi-păpușă-Barbie, oamenii între oameni se descoperă ca fiind, unii oameni, alții între. Orice revoltă e în mod catifelat reprimată, căci nimic nu poate rezista căldurii abatoarelor consimțite, iar constructele sociale încep să aibă farmecul unor cuvinte banale rostite într-o limbă străină. Exact așa cum sună în filmulețele de prezentare ale unor orașe central-provinciale precum Cluj-Napoca: *heart of Transylvania*. Tehnici artistice îndelung experimentate, precum „uzul emotiv al referințelor și uzul referențial al emoțiilor” își ating maxima eficacitate, producând un soi de confuzie plăcută, de factură mic, mic, foarte mic burgheză în momentul în care privitorul își dă seama că devine atât de greu să te orientezi printre toate aceste *label-uri* ofertante. Aici nu e ca pe Lipskani unde prețul e la vedere. Aici, totul are suflet. Sub ceșcuță stă farfurioara, „sub farfurioară stă tăvița, sub tăviță stă dantela, sub dantelă stă măsuța”, sub măsuță stă câinele Sophie și însăși Doamna T își servește ciocolata caldă la un preț ce-ți înalță simțurile și te scoate din rândul mojicilor. Sufletul e publicitatea comerțului. Sufletul e brandul nostru cel mai de preț. Orice gestionare

trece prin el și dacă cineva ar avea vaga suspiciune că în spatele jocului de lumini s-ar ascunde niște extraterestri monștruoși (gen Matrix) nenumărate team-buildinguri îl vor asigura că marea familie fericită a orașului antreprenorial e doar atât: o mare familie fericită. Team-buildingul, asemeni transmisiunilor televizate interactive din Fahrenheit 451 lasă spațiu de alegere participanților în măsura în care el devine perfect previzibil, produs fără greș al regulilor jocului care nu se discută. Team-buildingul este constructorul unor paradoxale „individualisme de grup” („numai împreună voi reuși”, remember?). Aparenta împușcare-împușcare cu culoare într-o fugăreală plină de fun&excitement în pădure ajută la fluidizarea comunicării între sectoare prin însăși implementarea spiritului concurențial. Până și știința atestă formula: grupurile de hominizi pline de succes au fost cele care au dezvoltat capacitățile comunicaționale în interior și au rămas violente față de alte grupuri care amenințau ocuparea teritoriului. Capacitățile comunicaționale sunt frecvent testate de către departamentul de resurse umane. Chiar dacă hominizii nu ar avea nimic altceva de făcut decât să se plimbe printre niște rafturi, să stea 10 ore în picioare și să zâmbească timp, „testările interne” sunt necesare „pentru a crea o cultură a performanței”. Psihologia abisală a firmei nu uită să remarce că aceste continue testări în vederea unei „specializări” iluzorii sunt „un instrument de evaluare foarte important pentru că ne arată dacă avem continuitate și dacă putem comunica eficient clientului nostru companiile”. Fluidizarea plimbatului printre rafturi și a zâmbetului sunt munci delicate și sisifice în același timp. Ele trebuie produse din interior. „Oamenii se pot schimba într-adevăr, însă e greu să înveți pe cineva cei șapte ani de acasă, să înveți să salute un client sau să îi zâmbească dacă timp de trei ani nu a fost obișnuit să o facă” (Firma îi poate reangaja pe unii după trei ani de insolvență, dar asta numai și numai dacă nu au devenit total inumani și, în lipsa contactului cu plimbatul și zâmbetul fluidizat au uitat absolut toate regulile bune purtări și și-au pierdut orice bun simț. În afara programului de zâmbete fluidizate mugesc și se cațără în copaci. Dau cu parul și fac zapp-ing. Își bat nevestele și copiii, iar visul lor cel mai dulce e să mai poată reveni în abatorul consimțit de sub neoane. Nimic altceva nu i-ar mai putea salva de propria lor barbarie). „Căutăm preponderent oameni cu experiență pentru că sunt mai simpli de introdus în bussines și devin productivi mult mai repede, însă ponderez competențele și experiența cu atitudinea și profilul. Dacă trebuie să aleg între un candidat cu atitudine potrivită, dar care nu are suficiente competențe tehnice (...) automat îl voi alege pe primul”. Competențele nu devin superflue numai datorită faptului că afacerile rulează pe niște suporturi tehnice care au nevoie de câțiva asistenți hominizi, ci și datorită faptului că asistenții trebuie să fie extrem de tineri. Competențele se pot învăța, în timp ce arta de a deveni eligibil pentru profilerii firmei, arta de a nu arăta suspect în acest CSI romanțat și

împopoțânat pavlovian cu bonuri de masă (dacă dai fluent din coadă) nu-i de nasul oricărui hominid. Nu competențele îl despart de maimuță, și nici zâmbetul ivit pe cale naturală, ci zâmbetul exersat. Hominizii de peste 30 de ani cu familia, spre exemplu, au tendința de a-și irosi sufletul și bunele maniere în afara firmei... și poate când i-ar zâmbi unui client nu s-ar gândi la el, ci la dulcile reverii provocate de gândul că în câteva ore se va afla altundeva. Exteriorul e un dușman de moarte al fluidizării. El trebuie chiuretat din timp și orice fantasmă trebuie transformată într-o fantasmagorie de doi bani. Sectorul adolescenți și tineri absolvenți cu mii de competențe sau atestate ale lor (inutile oricum, după cum am văzut) este bombardat din timp cu ajutorul unor constructe extrem de sofisticate (care să-i poată accesa într-un limbaj voit banal). Unul dintre aceste constructe, abia trecut de la *underground* la *mainstream* (primul fiind pasul programat pentru potențarea celui de-al doilea) este imaginea Lana Del Ray. „National anthem”, „Ride”, „Summertime sadness” reprezintă amalgamul perfect între hormonul hominid și toate simbolurile care l-au reprezentat în ultimii 50 de ani (cel puțin în cultura americană). Nu există nicio dentoație nemitologizată (cum ar spune Barthes). Acest *mash potato* de simboluri nu numai că ocultează reala referință istorică (asocieri gen Kennedy-Obama-gangsta rap), ci ajută la transformarea fantasmelor în fantasmagorii, adică refuză orice rezolvare a hormonadei emotive prin accesul la o formă de conștientizare, care, cine știe, ar putea deveni activă, periculoasă. Numai niște adolescenți îndeajuns de confuzi mental pot crede, și cred, și vor crede, că cei șapte ani de acasă îi vor învăța la firmă. Societatea devine un stuțarș atăt de complicat de simboluri încât numai cele zece ore de plimbat printre cuptoare cu microunde, mașini de spălat cu al șaselea simț și frigidere inteligente poate deveni un sector de timp inteligibil. Sub neoane, ca prin minune, hominizii se așează cumiți în relația vânzător-client. E adevărat, relația e puțin prea clară și are prea mult din simplitatea de bun-simț a întâlnirilor față-în-față de care ne vorbeau nepermis și neexperimentat mamale și bunicile în primii șapte ani de acasă. Relația trebuie complicată de arta CSI a firmei, nu numai pentru a introduce alți șapte ani de acasă, ci și un soi de măreție în mintea și, mai ales, inima regelui gol cu zâmbetul fluidizat. Conștientizarea mediocrității mecanice a propriei munci ar fi absolut neproductivă. Transferul de bani trebuie trecut prin suflet. Lana Del Ray poate susura subtil în fundal: „we had nothing to lose, nothing to gain, nothing we desired anymore, except to make our lives into a work of art. Live fast - die young”, and for god's sake, get an H&M contract!

Notă:

¹ Citatele sunt preluate dintr-un articol apărut în *Ziarul Financiar*, 15 octombrie, 2012, p. 11.

cărți în actualitate

Blogul Norei

Valentin Derevlean

Nora Iuga

Blogstory

București, Editura Casa de pariuri literare, 2011.

Preț de librărie 1,50 lei și nu e o glumă.

Sunt unul dintre cititorii cărora le place Nora Iuga. I-am citit câteva volume de poezie, câteva volume de proză. Dacă nu mă înșel și am și recenzat reeditarea romanului *Săpunul lui Leopold Bloom* în *Tribuna*. E genul de scriitoare cochetă, nobilă, cu farmec și cultură, feminină în draci, dar cu nerv și mofturi bine alese. Aud pe la urechi că traduceri ei din Celan nu ar suna foarte bine față de original, dar cum nu mă pot pronunța decât prin a pune acest lucru în text, nu dau o sentință. Cunoscătorii să spună ce și cum. Mie mi-au plăcut traduceri din Aglaja Veteranyi, Herta Müller sau Rolf Bossert, ca să dau câteva exemple.

Așadar sunt într-o zonă în care volumele cu Nora Iuga îmi sunt familiare. Într-un timp a ajuns să mă obosească *Un Cristian* prin frecvența cu care o scotea în față și o angrena în mai toate manifestările literare din capitală. Știut bine e faptul că a aglomera imaginea și prezența unui scriitor nu duce matematic și la o creștere a cotei de piață sau a volumelor vândute. Doar obosește și, paradoxal, epuizează imaginea respectivului. Așa că mărturisesc că mi s-a părut prea peste tot Nora Iuga. Deși, în notele de blog ale autoarei, Nora Iuga deplânge slaba vizibilitate din țară, mai ales cea a textelor critice referitoare la opera sa. Am fost anul trecut la aniversarea Editurii CDPL și undeva pe scena improvizată din Club A era, în

lumina reflectoarelor și a noastră, Nora Iuga. Așezată pe tron ca un soi de rege bătrân venit să aprobe banchetul celor tineri. Și iarăși m-am întrebat ce caută acolo printre toți tineriiăștia mai mult sau mai puțin premiați. Apoi am auzit-o vorbind și se pare că îi făcea plăcere. Se simțea la locul ei. În volum, singură recunoaște rolul decorativ pe care îl primește deseori și cu umor și multă auto-ironie îl acceptă. La fel cum recunoaște că îi face plăcere compania celor tineri. Cei care vor citi *Blogstory* vor vedea că aproape fiecare pagină pomenește nume de tineri poeți. Un soi de dicționar afectiv al noilor generații de poeți, la fel cum, din când în când, Nora Iuga scrie scrisori afective către marii scriitori și critici, prieteni sau maeștri din biografia personală.

Dar să vedem ce-i cu volumul acesta. E un soi de pariu personal al lui *Un Cristian* și al autoarei, evident, de a face un blog pentru cel mai "vârstnic scriitor român cu blog". Și de a scrie în el, regulat, timp de un an de zile. Volumul conține însemnări pentru o perioadă de un an și ceva, de unde rezultă că s-au ținut de promisiune. Sunt însemnări de călătorie, cu notație rapidă și deseori evenimentială, amintiri despre poeți și scriitori, scrisori afective către cei care nu mai pot răspunde, fragmente de jurnal cu memorii de lecturi, lansări și turnee, cu micile reproșuri, veselii. E un volum unitar prin tonul vocii și prin nervul frazelor, în ciuda amestecului de texte și genuri.

Probabil că nu ar strica să fie citit în paralel cu volumul de la *Cartea Românească - Berlinul meu e un monolog*, lucru pe care nu l-am făcut



încă, însă o voi face în săptămânile următoare. Nu e un volum deosebit. Și nici nu e unul de referință pentru Nora Iuga. În fond, sunt texte de blog - așadar un soi de jurnal de salon, cu texte bune, scrise însă la focul discuțiilor și la zgomotul paharelor ciocnite. Un volum care merită de citit pe tren sau troleu, un soi de trecere între două volume de autor. Iar la prețul ăsta, face cu siguranță toți banii. Sfatul meu e ca cititorii de Nora Iuga să-l cumpere, ceilalți, care nu știu cu ce se mănâncă, să înceapă cu o altă carte a autoarei.

Profiluri temperamentale în proza lui Petre Barbu

Livia Ciupercă

Petre Barbu

Până la capătul liniei

București, Editura Cartea Românească, 2012

Scriitor al generației nouăzeciste, Petre Barbu preferă terifiantul cotidian, ca și cum în structura sa genetică doar stranietățile, monstruozițările de limbaj, scenele dezolante, tonusul blazat, măștile hilare ar defini stările contradictorii ale ființei noastre. Primul (*Tricoul portocaliu fără număr de concurs*, C. R., 1993) și cel mai recent volum (*Până la capătul liniei*) au puncte comune. Reprezintă proza scurtă a scriitorului, reflecții despre ființe cu „aripi amputate” de hidoșeniile vieții. Vocea auctorială trasează unduirea licorniene, dovedindu-ne multă luciditate în amărăciunea care pigmentează universul său epic. Mistuirea sa e nefardată. Domină nepoeticul. Frazările șerpuiesc veninos, cu amărăciune, peste timp, peste oameni. Are dreptate Amos Oz, „nefericirea se cere explicată”. Și Petre Barbu o face într-un mod învăluit, șocant de original. Oferim o succintă ipostază, din volumul de debut: „(Tata) aprindea lumina în bucătărie, număra borcanele (de iaurt) pregătite decuseară, ușor cu ele în plasa de plastic, banii am luat, umbrela am luat-o, dă-le dracului de șireturi, pe ploaia asta nu mă ia nimeni de bărbat.

Cobora nouă etaje, zdranga-zdranga, din superstiție sau teamă nu folosea liftul, zdranga-zdranga, sărea din pat domnu Nelu amețit de visul furat - parcă se făcea... hopa! e cinci și trebuie să-mi iau pastilele, domnu Nelu adormea, borcanele nu se linișteau nici la etajul trei...” (*Blocul nostru cub de linie ferată*). Povestirile sale reprezintă câte o fărâma din timpul ființei sale, acea „stare de Iovie”, despre care ne amintește și Ion Dezideriu Sîrbu în *Lupul și Catedrala*, gândind că „nu avem voie de a ne pierde credința, de a ne îndoii sau de a ne revolta...”, preferabil fiind ca tot și toate să rămână mantie mocnindă-n ființa noastră, dar - în neuitare. Sfântă neuitare!

Trecutul juvenil, ca și prezentul maturității, se întretes printr-o reproducere indirectă, între un *el*, vocea auctorială și o *ea* (ca vocea a conștiinței pure), prin sublimități la o distanță de jumătate de veac și folosirea, cu obstinație, a unor sintagme care se doresc eliberatoare de încărcătură emoțională (*Am fost odată la Roma*).

Scriitorul Petre Barbu simte plăcerea de a străpunge timpul realității, fantazând, precum în *Mi-e dor de Moș Crăciun*. Suferința transfigurează ființa (*La o crâșmă din Fundeni*). Câte-o doză de hilaritate pigmentează micro-universul său



familial, atunci când vrea/ar fi vrut să-i reușească postura de... Moș Crăciun pentru propriul copil (*Rolul vieții mele*) sau atunci când proiectează, ca-ntr-o oglindă, imagini juvenile (în postura de îndrăgostit) cu acelea ale copilăriei (în postura de tată), precum în schița *Gerul iubirii*.

Surprindem în proza scurtă a lui Petre Barbu, deopotrivă, discrepanța dintre generații (*Meciul unchiului Petrică*), sarcasticul peisaj al umbrelor

(*Carnavalul nemuritorilor*) sau trăiri contradictorii de-un pitoresc donquijotesc (*Surâsul cailor*).

În multe dintre textele sale domină multă durere și resemnare. Multe limite. De ce aceste limite, încorsetări și decepții? De ce stările de angoasă domină naratologicul? Sunt întrebări care nu-și pot primi răspunsul decât aflând condițiile prin care s-ar putea salva, cu dragostea sa, viața celui drag (*Dragostea și cancerul*). Și-nțelegem perfect: numai *frumusețea va salva lumea...*

(*Iubitele noastre sacoșe*) Frumusețea ființei. Frumusețea de caracter. Dorul nestins pentru ființele dragi (*La prima oră a dimineții*) care deja aparțin trecutului, conservă trăiri duioase, uneori, prin formulări specifice unei epistole, monolog adresat de dincolo de timp și de spațiu (*Nostalgia CFR*), durerea mocnind, abstractizându-se (*Până la capătul liniei*).

Și cum viața încrustează în faldurile memoriei reflexe și treziri emoționale, revărsări de dor, regret și iubire, schițele *Vai, sărmanul tată!* și *Roșu-aprins* devin poeme de un lirism nefardat, imnuri într-o neuitare pentru părinți, pentru cele mai dragi ființe.

Ar trebui să ne întrebăm de ce scriitorul confundă, voit, realul cu ficționalul (*Rămâne doar dragostea*), cu toate că încearcă să ne convingă de faptul că între creator și creație nu se poate face confuzie (*Surâsul cailor*). Însă știm prea bine că intertextualul a devenit de mult o marcă specifică scriiturii actuale. Tonusul negativist și pesimist al prozei sale are și o explicație. Nu e doar realitatea cotidiană în care trăim. În mod cert, nu. Ci mai ales preferința pentru marea literatură rusă, cu precădere, Dostoievski și Cehov, doi titani care transmit peste secole unduire ale tragismului cotidian: durerea, inechitatea, minciuna, necredința ș.a.

De aceea, haoticul, dezinformarea, nerespectarea unor deontologii etice (*Raport confidențial despre scufundarea piramidelor, Să trăiți, șefu!*, *Era marinar și semăna cu Al Pacino*) se cer imperios divulgate. Și cum „lanțurile gândului negativ” ne pot „încolăci” (Prentice Mulford), în mod cert, nu-ți vor da pace și-atunci vei pulsa în acest ritm, mereu. Are dreptate Honoré de Balzac: „Artistul nu se supune legilor, ci le impune”. Și dacă avem în vedere doar aceste două volume de proză scurtă, putem conchide, liniștit, acesta este stilul preferat al scriitorului nonzestic Petre Barbu.

În viziunea sa, pledoaria într-o prietenie poate deveni „*haină grea*”, atunci când intervine pasivitatea, nesinceritatea sau comoditatea. Și-n această complexitate a existențialului, ar fi posibilă o alternativă: prietenia virtuală. În fond, în virtualitate, aceasta ar putea fi protejată de un paravan de plasmă... și ar părea mult mai comodă... (*Ghiță de pe Facebook*).

Conchizând, lumea reflectată de Petre Barbu pare colțuroasă, (in)frântă, chiar „*istovită psihic*” și „*sfâșiată spiritual*” (după cum afirma, despre un alt timp, Ernesto Sabato). Ceea ce este relevant (pare a ne transmite indirect scriitorul) este că depinde doar de noi să ne desprindem de aceste obscurități cotidiene. Și, credem, prin lectura acestui recent volum, cu certitudine, am avea șansa de a ne descărca de angoasele, neîmplinirile și înnegurările acestui timp tulbur.

Fals tratat de armonie

Cezar Boghici

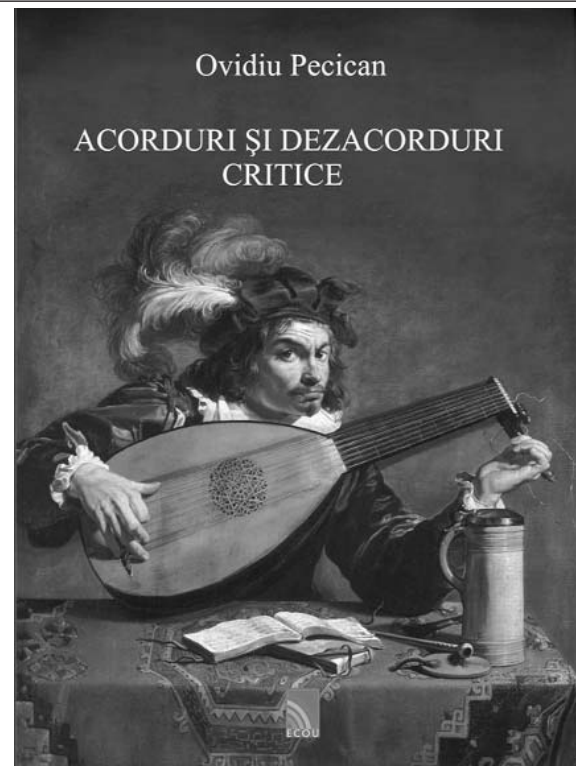
Ovidiu Pecican
Acorduri și dezacorduri critice: întâmpinări și comentarii
Cluj-Napoca, Ed. Ecou, 2012, 260 p.

Cu o excepție sau două, textele cuprinse în actualul volum al distinsului comentator literar Ovidiu Pecican reprezintă cronici și eseuri critice publicate între noiembrie 2008 și mai 2012, în „Apostrof”, „Tribuna”, „Steaua” și în alte periodice culturale, unde autorul exercită cu vivacitate și spirit sagace critica foiletonistică. Fără îndoială, cronicile și comentariile sale curente i-au confirmat criticului, de-a lungul timpului, meritul de a media competent și pasionant totodată, între scriitor și marele public, realizând astfel dezideratul major al criticii de întâmpinare.

După cum reiese chiar din titlu, cartea cuprinde o serie de consonanțe și de disonanțe interpretative, de acorduri sau, dimpotrivă, de dezacorduri afective și ideatice ale subiectului critic față de realitatea artistică studiată. A intra în acord, în acest caz, înseamnă a rezona cu o anumită structură de adâncime a textului, ea însăși integrată contextului armonic al operei. Că acordul exprimă consecvență ca acord perfect sau că el manifestă un caracter provizoriu și incidental situația respectivă se definește, întâi de toate, prin raportare la o anume mișcare a spiritului, pe care autorul o numește „frecventarea pătimașă a bucuriei și frumuseții”.

Pentru Ovidiu Pecican, lectura poeziei, a prozei ori a eseului devin – cum a indicat Roland Barthes – prilejuri predilecte de întâlnire cu „*Voluptatea*”, fapt remarcat și în analiza sa empatică asupra romanului „*excepțional și perplexant*” al Martei Petreu, *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, ce „*stă enigmatic și polisemic în fața cititorului, invitându-l la plonjări îndrăznețe, dincolo de straturile obișnuite ale participării prin lectură*”, și în abordarea reticentă a *Cărții* lui Ion Mureșan, *Alcool*, ce funcționează ca „*o prețioasă bolboroseală*” care „*încinge organele invizibile ce corespund fiecărui simț*”. Contactul cu opera solicită sensibilitatea intuitivă a cititorului, producându-i, în funcție de „*dinamicile endorfinei stârnite la atingerea câte unei pagini*”, de la beatitudinea calme, la exacerbari ale simțirii. La rândul său, criticul – atunci când interpretează un text sau când, în termeni muzicali, intră în consonanță armonică cu o operă – își activează, în primă instanță, simțul artistic, procedând, așadar, asemenea muzicianului care compune ori intonează un acord; și într-un caz, și în celălalt, judecata estetică se impune înaintea gândirii raționale: reflecția intervine ulterior, pentru a ratifica acordul (melodic sau critic) respectiv. Ceea ce rezultă este o lucrare de sinteză între pateticul – uneori temperat – al impresiei estetice și raționalitatea formală a interpretării.

Actul lecturii critice se situează în interiorul acestei dialectici a percepției empirice și a argumentației sistematice (am putea-o numi dialectica acordului spontan cu obiectul estetic și a validării acestui acord), doi termeni inseparabili, ce acționează unitar: fie că e vorba despre entuziasmul percepției sau despre exaltarea intelectuală generată de către mișcarea însăși a gândirii exegetice, sensul ultim este același – deschiderea transcendentală. Ovidiu Pecican concepe lectura interpretativă ca pe „*un posibil vehicul către înțelegerea, eventual accederea la transcendență*”, întrucât ea presupune



spirit metodic, aprofundare lucidă, deprindere a formalismului logic, adică toate acele calități care nu exclud nicidecum „*zborurile către înalt*”, ci, dimpotrivă, deschid accesul spre un absolut, fapt atât de bine ilustrat în școlastica medievală, în cadrul căreia – precizează W. Worringer – omul voia ca tocmai prin modul său de gândire, prin sinuoșitățile reflecției sale logice, prin prisosul de mijloace raționale să devină părtaș divinității.

Așa se explică admirația pe care autorul o manifestă pentru eseistul Ion Vianu, ale cărui comentarii dostoevskiene din *Apropieri* transmit „*revelația, sincopa, eliberarea, respirația de profunzime sufletească*”. „*Cred că – mărturisește Pecican – pentru a se revela ca prezentă, transcendența nu are nevoie de șmecherii, ceremonialuri și farafastăcuri. Cred, altfel spus, că și literatura poate, în anumite condiții, provoca o astfel de mediere. Ba, mai mult: mi se pare că Ion Vianu vorbește subtextual de chiar mai mult; despre posibilitatea ca însăși rațiunea să mijlocească treziri și unde de înaltă și acută spiritualitate*”. La nivelul limbajului, medierea prezumată de exeget constituie apanajul metaforei care este produsă de discursul critic însuși, cu scopul semnificării unui proiect metafizic și a unui context cognitiv-revelatoriu. Prin construcții metaforice precum „*sonorități eliberatoare*” (la Ion Vianu), „*zbatere secantă în raport cu salvarea*” (la Marta Petreu), „*decanțările unor ruminării [...] subîntinse de ideea creștină a iubirii, de ritualizarea cotidianului*” (la Constanța Buzea), „*histrionism oracular*” (la Ruxandra Cesereanu), „*aer diafan*” (la Marcel Mureșeanu) ș.a., ne situăm în metafizică și luăm act despre deplina consonanță a interpretului cu textul.

A citi în acest mod, empatic, dar și reactiv, înseamnă a practica lectura-meditație care se împlinește uneori ca problematizare sau ca interpelare asupra operei și care – în termenii proprii autorului, aplicați unui strălucit confrate, dar potriviți și pentru sine – lărgeste „*capacitatea de vibrație*” a publicului, produce „*cutii superioare de rezonanță artistică*”, furnizează „*alonjă gândurilor și imaginilor pe care le traversează*”.

cartea străină

Măștile autobiografice

Salman Rushdie vs. Joseph Anton

Petronia Petrar

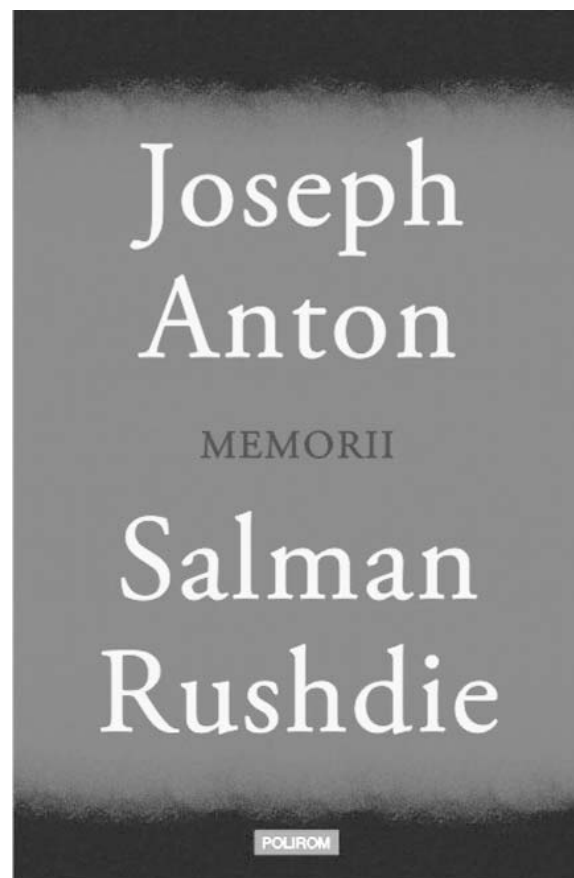
Considerată de mulți a fi evenimentul editorial al anului, apariția volumului de memorii despre *fatwa* al lui Salman Rushdie, *Joseph Anton*ⁱ, pune în scenă un experiment cu granițele genului profesional. Chiar dacă autobiografia a fost întotdeauna imposibil de categorizat cu claritate (vezi „războaiele” teoretice dintre diversele școli critice), scriitura lui Rushdie ancorează cu subtilitate personalul, istoria și ideologia într-o narațiune complexă, cu originea în investirea povestirii cu o dimensiune cognitivă. Avem de a face cu un text care își propune deopotrivă să ofere răspunsuri și să ridice întrebări, dar mai ales să construiască, povestind, o explicație pentru o dramă individuală inserată, vrând-nevrând, într-un context globalizant (de unde, probabil, și adoptarea persoanei a treia singular, cu efecte extrem de interesante și demne de o investigație mai completă). Ceea ce rezultă este posibilitatea (doar aparent inedită pentru publicul occidental) de înnoire a reflecției asupra rolului literaturii în lumea contemporană, al acțiunii acesteia în conștiința colectivă și asupra principiilor libertății de expresie – o luptă pe care, aflăm citind, nu trebuie să ne grăbim să o considerăm încheiată.

Joseph Anton transcrie eforturile de a conferi sens unei evenimentialități enorme și incompreensibile – un sens însă căruia îi este refuzat dreptul de a defini și sinele auctorial. Din 1989 până în prezent, adică de când a primit vestea că fusese acuzat de blasfemie și condamnat la moarte de ayatollahul Khomeini al Iranului și de o parte a comunității musulmane, Rushdie nu a încetat să respingă imaginea astfel creată și să încerce să propună lumii o identitate mult mai complexă și cât mai sustrasă presiunii contingentului. Un obiectiv, s-ar spune, nu într-un tot realist și cu atât mai paradoxal în contextul construcției narative a personajului Joseph Anton, consecință directă a *fatwei* și sugerat de titlu drept centrul de interes al volumului. Textul devine astfel un efect al tensiunii rezultate din suprapunerea dintre Rushdie-autorul și Joseph Anton-personajul care amenință să îl înghită pe primul. Cititorul va savura, fără îndoială, circumstanțele „nașterii” lui Joseph Anton (reduc, spre muta exasperare a scriitorului, la „Joe” de către echipa de polițiști însărcinați cu protecția acestuia) din necesitatea unui alias. Arma de apărare devine recursul la literatură: „S-a gândit la scriitorii pe care îi iubea și a încercat combinații cu numele lor. Vladimir Joyce. Marcel Beckett. Franz Sterne. A făcut liste cu astfel de combinații și toate sunau ridicol. Apoi a găsit una care suna mai bine. A scris, unul lângă altul, prenumele lui Conrad și Cehov și iată-l: numele lui pentru următorii unsprezece ani”ⁱⁱ. Joseph Anton reprezintă un produs al actului scriiturii, ce se relevă pe sine ca fragilă („Sper că n-o să te deranjeze dacă îți spunem Joe”, continuă textul, în cheie ironică. „De fapt îl deranja”ⁱⁱⁱ); ea trebuie subminată și depășită pentru ca jocul continuu al substituției identitare (ficțiune/realitate) să poată fi controlat.

Într-un eseu datând din 1979, Paul de Man propune o celebră definiție a autobiografiei ca alegorie a lecturii în general. Nu își are rostul aici

o trecere în revistă a lungii dezbateri în legătură cu definirea ei generică – și nici măcar a implicațiilor incomodelor dezvăluiri despre biografia lui de Man asupra sugestiilor sale teoretice. Autobiografia, spune criticul, se revendică de la o aparență a stabilității referinței: chiar și „devieri[le] de la realitate rămân înrădăcinate într-un subiect unic, a cărui identitate se definește prin lizibilitatea necontestată a numelui propriu: naratorul *Confesiunilor* lui Rousseau pare a fi definit de numele și de semnătura lui Rousseau într-un mod mai universal, așa cum Rousseau însuși declară, decât cel din *Julie*.” Cu toate acestea, de Man continuă prin a problematiza stabilitatea referențială: „Presupunem că viața produce autobiografia așa cum un act își produce consecințele, dar nu am fi la fel de îndreptățiți să credem că proiectul autobiografic însuși poate produce și determina viața și că tot ceea ce face scriitorul este astfel condus de necesitățile tehnice ale autoportretului și prin urmare determinat, în toate aspectele sale, de resursele mediului său?”^{iv} Într-o asemenea abordare, referentul, sau mai degrabă iluzia sa, devine efectul limbajului figurativ, însă un efect investit cu „un anume grad de productivitate referențială” care transformă relația dintre ficțiune și autobiografie într-una indecizabilă. După de Man, autobiografia depășește limitările generice și ajunge să caracterizeze orice tip de text, deoarece structura ei „speculară” (dată de autorul transformat în obiect al propriei cunoașteri) suprapune doi subiecți ai lecturii aflați în relație de „substituție reflexivă reciprocă” ai cărei poli de diferențiere și similitudine nu reprezintă altceva decât materialul construcției identitare. Simultan însă, specularitatea lecturii se dovedește imposibil de susținut, deoarece ea însăși este produsul unui efect de limbaj, evidențiind astfel natura tropologică a cunoașterii, inclusiv a auto-cunoașterii”. Limbajul inserează distanța – pentru de Man, în primul rând o distanță temporală – în reflexivitatea relației. Limbajul produce prozopopeea, figura dominantă a autobiografiei, proiectând asupra absentului o voce și, în consecință, prezentificând o față, o mască. În măsura în care este produs al limbajului însă, masca nu reușește decât să desfigureze în același timp în care creează o identitate „autobiografia ascunde o desfigurare a minții a cărei cauză este ea însăși”^v.

Spre deosebire de romanele lui Rushdie, textul memorialistic nu pare a fi frământat de incertitudini în legătură cu limbajul. Cu alte cuvinte, vocea narativă – să îi spunem autorul – refuză să submineze propriile concluzii și investește subiectul vorbitor cu o autoritate pe care naratorii ficționali nu și-o asumă decât foarte rar. S-ar putea argumenta aici, așa cum am văzut, că tocmai aceasta este marca definitorie a autobiografiei, deosebită de alte specii narative prin gradul mai redus de ficționalitate. Pe de altă parte, este vorba tocmai de autoritatea de care diverse instanțe (religioase, politice, literare chiar) doresc să îl priveze pe Rushdie prin reducerea lui la tăcere – tăcerea unei măști mortuare care,



suntem adeseori avertizați, s-ar dori generalizată prin cenzură. Dar, urmând logica lui de Man, chiar dacă am fi tentați să echivalăm „masca” cu „Joseph Anton” și referentul cu „Salman Rushdie”, tensiunea semantică s-ar păstra indecizabilă, deoarece referentul și semnul se află într-o relație de continuă substituție și determinare reciprocă. Cu siguranță, triumful narativ al textului constă din dispariția aliasului și revenirea la numele real – nu însă și la vechea identitate, iremediabil transformată și inserată într-un nou context istoric: nu este întâmplător că „punerea-în-intrigă” operată de Rushdie debutează cu pronunțarea *fatwei* și se încheie în jurul datei de 9 septembrie 2001.

Interesant pentru punctul de vedere expus mai sus este un fragment ce pare a problematiza în mod direct interiorizarea relației subiect-obiect: „Subiectul se schimbă întotdeauna, și-a spus el de nenumărate ori. Trăim în vremuri din ce în ce mai grăbite și subiectul se schimbă mai iute ca niciodată. Dar trecuseră șapte ani din viața lui, șapte ani din cea de-a patra decadă a existenței sale, floarea vârstei unui bărbat, șapte ani din copilăria fiului său, pe care nu-i mai putea redobândi, și subiectul tot nu se schimbase”. Textul se referă, la prima vedere, la „subiectul mediatic”, care este în fapt mai puțin un subiect, cât un obiect al știrii, al înregistrării televizate sau al articolului de ziar. Este un subiect fără voce proprie, oferit publicului consumator, amator de cunoaștere sau pur și simplu de senzații tari. Integrat în economia textului, „subiectul” se definește în interiorul unei constelații de sensuri ce se presupun și totodată se anulează reciproc: subiect-devenit-obiect al scriiturii, subiect-obiect al expunerii mediatice, subiect-obiect al lecturii. Masca desfiguratoare a lui Paul de Man se interpune în interiorul relației identitare, aducând în prim plan anxietatea unei tăceri situate în centrul de greutate a textului. Ajungem astfel la ideea, tot de ordinul evidenței – și prin urmare la fel de contestabilă – că scopul autobiografiei este unul restaurativ (restaurare identitară prin scriitură). Demersul autobiografic ar avea de a face deci cu umplerea unui gol, cu eliminarea unei absențe – cu alte cuvinte, cu remedierea unui defect.

Absența subiectivității trebuie transformată în prezență prin limbaj, ceea ce în cazul lui Rushdie nu se poate realiza decât prin sfidarea cenzurii, deci prin secret; cu alte cuvinte, printr-un tip de tăcere mai puternică decât cea impusă: dacă Rushdie-autorul este forțat să se transforme în „secretul” lui Joseph Anton, acesta devine golul referențial revărsat peste propriile margini pentru a remedia absența vocii.

În interviurile acordate cu prilejul lansării volumului, Rushdie aduce în mod repetat în discuție dificultățile întâmpinate în decursul scrierii acestuia și pe care, mărturisește autorul, nu le-a putut depăși decât când a redescoperit narațiunea la persoana a treia. Philippe Lejeune explica autobiografia la persoana a treia prin decizia de a evidenția actul enunțării și prin urmare astfel caracterul figural, dar și omniprezența limbajului. În termenii naratologiei de inspirație structuralistă, autorul ar urmări accentuarea distanței dintre „timpul narării” și „timpul evenimentelor narate”, ceea ce i-ar permite nu doar să distingă tranșant între cele două versiuni ale identității implicate în traseul autobiografic (cea „prezentă”, obiectivă, mai experimentată și mai înțeleaptă, aflată în actul cunoașterii de sine, și cea „trecută”, adesea deficitară și transformată în obiect al cunoașterii). Am văzut însă că o întreagă serie de sensuri interdependente însoțește poziția de subiect al textului memorialistic. Ne-am putea întreba, în consecință, dacă efectul utilizării persoanei a treia nu este mai degrabă cel invers, al suprimării distanței temporale dintre cititor și evenimentele relatate, tocmai prin pastșarea modului în care publicul ar fi citit despre Rushdie în presa vremii, ce ne transpune într-un prezent nemediat al identității.

Joseph Anton (text și personaje) confirmă astfel structura speculară a autobiografiei, interpelând cititorul într-o poziție activă de autorecunoaștere (cu atât mai relevantă într-un context post-totalitar ca acela al publicului românesc). Chiar și invizibilă, cenzura – întrucât pată fie de arbitrarul istoriei instituționalizate, fie de zgomotul haotic al societății moderne mediatice, ne definește într-o anumită măsură pe toți. Păstrând proporțiile, suntem cu toții Joseph Anton.

Note:

ⁱ Salman Rushdie, *Joseph Anton. Memorii*, traducere din limba engleză de Dana Crăciun, Polirom, Iași, 2012.

ⁱⁱ *Ibidem*, p. 185.

ⁱⁱⁱ *Ibidem*, p. 185.

^{iv} Paul de Man, „Autobiography as De-Facement”, în *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1982, pp. 67-81.

^v *Ibidem*, p. 81.

^{vi} Rushdie, p. 531.

^{vii} Philippe Lejeune, *On Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

comentarii

Critica tânără. O impresie

Irina Petraș

Când vine vorba despre (de)căderea învățământului românesc, constat și eu, pripit, o diminuare a performanțelor, o disciplină cam prea facultativă, o strategie fragilă. Cu urmări grave pentru viitorul nostru de aur, firește. Însă, de fiecare dată revin asupra poziției mele mimetice și îmi evoc cazurile care contrazic dezastrul sau măcar îl diminuează. Performanțele sunt prezente în toate domeniile, chiar dacă nu țin pagina întâi a *mediei* noastre fascinate de non-evenimente și non-știri aducătoare de *rating*.

Un bun mijloc pentru ameliorarea opiniei despre învățământul nostru filologic, de pildă, mi se pare o repede aruncătură de ochi în ograda tinerilor scriitori. Deși mă pot ajuta la instrumentarea „cazului” și poeziei sau prozatoriei, nu renunț la durabila mea prejudecată că – odinioară și astăzi, deopotrivă – cel mai bine stă (sau *merge!*) critica literară. Așa se explică și îndrăzneala mea din 2000 de a alcătui de una singură imperfecta *Panoramă a criticii literare românești. 1950-2000*. Cele mai multe cărți bune (și cele mai citite?) sunt, (aproape) indiscutabil, cele de critică, de *teorie*; glumind, mă întrebam altădată despre ce or fi tot scriind criticii (și eseistii) dacă scriitorii nu rup gura târgului cu cărți noi și uluitoare?! Descopeream încântată că, în 1976, Marian Papahagi constata o situație asemănătoare! Merită reprodușă aici o secvență: „Trăim într-un secol al criticii. [...] ajungem să citim astăzi mai multă critică decât poezie sau, pentru a ne instala într-o terminologie relativ curentă, mai multă metaliteratură decât literatură. S-ar părea că, în această concurență, se trădează o aspirație imputată criticilor de către scriitorii din toate timpurile: critica ar fi geloasă pe condiția creației și atunci produsele sale se iau tot mai mult ca obiect pe ele însele și uită de misiunea lor primordială. Dar care este aceasta? [...] Critica este deci, neîndoios, o «specie» aparte.

Dificultatea constă însă în a stabili care este genul său proxim. Ea și-a format o lume ce-i aparține, cu miturile și eroii ei: în acest vast domeniu poate să-și propună chiar să nu urmărească altceva decât plăcerea pe care o dă cititul – este o libertate pe care și-o ia în deplină cunoștință de cauză, un lux pe care și-l poate permite. Căci poate aspirația ei ultimă nu este totuși aceea de a emula în vreun fel condiția literaturii, a poeziei, ci de a face ca aceasta din urmă să ajungă să aspire la propria sa condiție. Ar fi, oricum, o revanșă.” Și adaug eu imediat: în condițiile producției masive de carte cu o circulație haotică, emanciparea criticului era obligatorie și e tocmai ceea ce nu-i iartă scriitorul. În fond, scriitor-scriitor ori scriitor-critic, scrii dintr-o nevoie interioară. „Nu vom tăgădui dreptul la subiectivism al criticului”, zic dimpreună cu Perpessicius. Obiectivitatea criticului e, inevitabil, tot mai îndoielnică pe măsură ce crește bizareria proiectului de a ține pasul, catoptric, cu avalanșa aparițiilor editoriale. De aici tot mai acuta urgență a *mărturisirii* – nevoia de a povesti în lungi paranteze despre relația lui cu cărțile și despre cronică literară tot mai specială, mai personalizată, mai stranie. Interpretarea (lunii reale sau a unei cărți despre lume) nu înseamnă altceva decât încercarea de a-l



face pe celălalt să vadă cu ochii tăi. Indiferent care este instrumentul cu care lucrează artistul, el este, în sens înalt, manipulator. Apelând, din nou, la terminologia Ioanei Em. Petrescu despre modurile scripturale de a *privi*, scriitorul de azi e victimă a *vedeniilor* cu care îl asaltează lumea, tot așa cum criticul se zbate sub invazia de vedenii înregistrate crizic de scriitor. Și într-un caz, și în celălalt, *viziunile* sunt tot mai greu de construit și controlat, coerența tot mai greu de atins. Hărțuirea mundană și textuală lucrează la parametri maximi, iar *distanța* necesară limpezirii desenului e o utopie.

Dincolo de toate astea, lumea nu există dacă nu e povestită într-o carte, iar cartea nu există dacă nu e re-povestită critic. Ca-n oglinda Arnolfinilor lui Van Eyck, hiperrealitatea face jocurile. Nici lectura criticului nu există dacă nu e ea însăși citită și „scrisă” de alți cititori, critici sau nu. Când și când, se încearcă priviri panoramice, o istorie a literaturii (fie ea de la începuturi, critică, secretă, scurtă, panoramică sau specializată pe genuri), gest suprem de *als ob* care să sugereze că lucrurile sunt sub control și că ordinea literară e posibilă la scară națională ori mondială.

Revenind, constat de o bună bucată de vreme că mă întâlnesc cel mai des cu părerile tinerilor critici literari. Îi citesc atent nu doar cu simpatie, ci și cu sentimentul unei descărcări de responsabilitate, ca și cum ceea ce au scris ei despre un anume subiect „rezolvă” chestiunea și în numele meu.

Tinerii critici pe care pariez (îi consider astfel până la vreo 40 și de ani) sunt în stare de bune priviri sintetice fiindcă nu se tem să dea pasul înapoi necesar unei recompuneri la rece a staturii unei personalități, unei epoci. Nu au (aproape) nimic de plătit, (răs)cumpărat, ascuns. Nu sunt ținuți să mușamalizeze erori și nu exultă doar fiindcă un capriciu al mai vârstnicilor pune note „din burtă” („puncte din oficiu” ar zice Paul Cernat). Pot conduce, cu degajată distincție, și analize sofisticate și amănunțite până la litera textului interpretat. Au un instrumentar adus la

(Continuare în pagina 21)

Andrei Pleșu ca publicist

Virgil Ciomoș

Cel mai singur și mai comod mod de a prezenta cartea cuiva pare a fi acela de a glosa pe marginea prezentării pe care autorul însuși ne-o livrează pe ultima ei copertă. Este, în cazul nostru (suntem siguri de asta!) o capcană. Căci, în primul rând, *Note, stări, zile* nu reprezintă un text autoreferențial - aflăm, de pildă, cu oarecare surprindere, că nu Andrei Pleșu este, de fapt, personajul acestor pagini - și nici măcar nu este un text explicativ, de vreme ce autorul mărturisește că nu vrea să „demonstreze” nimic prin cartea sa. Principala virtute și, în același timp, provocare a scriiturii practice de invitatul nostru de astăzi, pare a fi capacitatea ei - implicită și, deci, discretă - de a-l introduce pe cititor nu atât în rigorile unui jurnalism „comprehensiv” (fie el „obiectiv”) - care, în ocurență, ar viza aici sensul în fine „revelat” al propriei sale vieți - ci mai degrabă într-un fel de „mister” *sui generis* în și din care curg atât viața cât și scriitura, deopotrivă.

De altfel, mai mereu, autorul se situează „unde” între viață și scriitură (să nu uităm că avem de-a face, de fapt, cu o *selecție* de jurnal), adică în deschiderea unui drum croit pe muchie de cuțit - nici real, nici livresc - pe care îl urmează uimit și, în același timp, mobilizat de însăși postura lui ineluctabilă. Dacă personajul evocat de *Note...* nu este Andrei Pleșu, nici autorul notelor inițiale (din care s-a operat această selecție) nu este, de fapt, Andrei Pleșu. Oricât ar părea de surprinzător, Andrei Pleșu însuși nu și-a făcut - cum se spune - o „meserie” din viață și nici măcar din scriitură și, ca atare, din jurnalism. El rămâne un excelent companion al cititorului pe un „drum care nu duce nicăieri” pentru că, înainte de toate, reprezintă un perpetuu companion pentru el însuși. Textele sale - atât de prietenești - „trăiesc” pur și simplu pentru că au descoperit o anume inscripție prealabilă a vieții și se citesc cumva „de la sine”, așa cum viața însăși pare să „curgă” cumva de la sine. Ele nu-și vor plictisi, prin urmare, niciodată cititorul. Nu le poți cu adevărat povesti și cu atât mai puțin anticipa. În fapt, autorul nu face decât să-și mărturisească surpriza de a fi pătruns într-un spațiu și un timp liminare, singurele care sunt apropiate evenimentului. Nu *Evenimentului zilei*, evident.

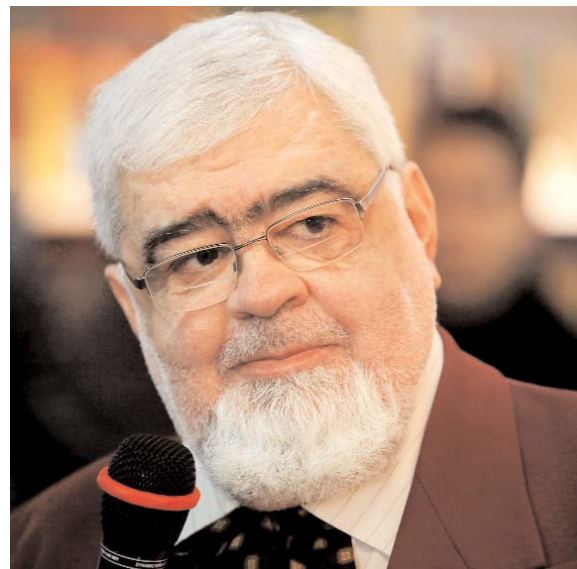
Pentru ca această rămânere în pasaj să se întâmple, trebuie să fi realizat deja că viața este întotdeauna înscrisă - de unde și cunoscuta expresie: „A fost scris să se întâmple așa!” - și că, invers, scriitura este locul privilegiat de reînscrisere a vieții. Nu pentru a o înțelege „fără rest” - adică în mod „victorios” și, prin urmare, dominator - ci pentru a încerca să și-o repropriezi în mod indirect, prin însăși această reduplicare livrescă. Mai precis încă: textele lui Andrei Pleșu nu sunt niște explicații în raport cu care viața autorului s-ar reduce la o simplă parabolă ilustrativă. Ele sunt, la rândul lor, niște parabole, potențând astfel misterul care se cuibărește între viață și cărți. În fond, adevărata „viață” nu este nici cea primară (pentru a nu spune de-a dreptul „primitivă”), nici cea livrescă (secundă) ci viața care irumpe - ca un fel de „al treilea termen” - în și din chiar acest interval care se cascadează între „trăit” și „scris”. De aceea, repetăm, Andrei Pleșu rămâne un personaj ineluctabil. Este el un cetățean angajat în viața reală? Firește. Este el un scriitor de talent? Desigur. Este el, „în concluzie”, un scriitor angajat? Evident, nu! Mai ales: nu doar atât!

Ceea ce *Note, stări, zile* sugerează cu putere este că abia după ce ai scris despre ceea ce a trecut și, ca atare, despre ceea ce ai trăit *deja* (în mod neglijent, însă) te poți sincroniza - peste timp, dincolo de timp - cu ceea ce nu poate fi dăruit decât în trecere și, ca atare, în tăcere: viața noastră autentică, pe care

greșim numind-o „trecătoare”. Asemeni lui Nicu Steinhardt, Andrei Pleșu este, de fapt, un personaj proustian. „Jocul său secund” este, de fapt, unul... teț. El se articulează - precum Spiritul însuși - între humusul pământesc al vieții și constelațiile care o înscriu din veac în țările cerului. Or, teț fiind, jocul lui nu se poate înfiripa decât în intervalul - suspendat - al unei anume dileme, dincolo de ea. De unde și afecțiunea autorului pentru Caragiale, care se situează, și el, dincolo de Caragiale, adică în perenitate. (Să ne reamintim: și Nicu Steinhardt a scris despre Caragiale!) Prin analogie, un jurnalist care scrie cu gândul - lăudabil, până la un punct - de a explica „fără rest” evenimentul la care tocmai a participat omoară practic evenimentul. Scriitura lui ar trebui să fie ea însăși un astfel de eveniment, parabolic. Altfel spus, ea ar trebui să păstreze aura sa indicibilă, de care va beneficia, apoi, și cititorul. Nu pentru că este dreptul lui de a-și forma propria opinie ci pentru că orice opinie are valoare doar în măsura în care ea atinge statutul de parabolă în raport cu evenimentul. În cazul, desigur, că asistă la unul autentic. Iar pentru asta antenele parabolice - sau de altă natură - nu sunt deloc suficiente. Dimpotrivă, ele sunt chiar nocive prin flecăreala lor. Evenimentul nu poate fi provocat, el vine pe deasupra, el ne surprinde. „A crea un eveniment” este, din acest punct de vedere, un oximoron. Abia atunci când vom fi surprinși - mereu retroactiv - de ceea ce am scris despre un eveniment vom fi siguri că am prins câte ceva din ceea ce - în el - ne depășește și ne va depăși mereu. Chiar dacă l-am trăit cândva...

Vernisajele de odinioară ale tânărului Andrei Pleșu nu erau - nici ele - niște simple parabole ale operei unor plasticieni: ele se constituiau ca parabole în raport cu însăși Originea lor, ascunsă. Între timp, dincolo de timp, autorul pare să fi înțeles că, pentru a te lăsa surprins de Origine, nu ai nevoie de nimic exterior, că poți rămâne „suspendat” în ea doar dacă asumi misterul care șovăie - pentru că pâlăie deja - între viață și scriitură (și numai în acest interval). Viața sa proprie a devenit, de atunci încolo, o parabolă încă nedescifrată și propria lui scriitură, parabolică, o viață încifrată. Am ales, așadar, această carte a lui Andrei Pleșu - care poate trece drept un simplu jurnal - tocmai pentru a înțelege cum anume ar trebui practicat jurnalismul autentic și, prin analogie, cum anume am putea redefini exigența lui de „obiectivitate”.

E de la sine înțeles, cred, pentru noi toți că a scrie un jurnal personal te situează deja într-un anume raport cu timpul. În mod aparent, scriem în prezent despre ceea ce ni s-a întâmplat în trecut. Asta face și jurnalistul de vreme ce până și într-o transmisiune directă există un decalaj - fie cât de mic - între ceea ce se vede și, respectiv, ceea ce se spune despre ceea ce se vede. Iată ce remarcă, în acest sens, autorul *Notelor...*: „Suntem, clipă de clipă, un mecanism care secretă trecut” (p. 221). Într-adevăr, clipa în care constatăm că trăim nu mai este una a trăirii prezentului ci a constatării trecutului, mai precis, a ceea ce a trecut deja „în trecut”. Într-un anume fel, jurnalul și jurnalismul încearcă să „mântuiască” acest biet trecut, căzut în uitare. Ele par să reprezinte niște modalități privilegiate de a-l reînvia, de a-l „retrăi” cumva. Dar, în acest caz, nu constituie produsul lor „finit” o simplă „supă reîncălzită”? Dacă jurnalul personal încearcă să eternizeze trecutul prin „relocarea” lui în prezent este, de fapt, pentru că atât trecutul cât și prezentul sunt lacunare. Este ceea ce constată, în mod implicit, și autorul acestor *Note...* Dar și câțiva dintre prietenii apropiați, care știu câte ceva despre „ochiul său cel



rău”. O „răutate” - a se înțelege: „o exigentă” - care îl privește, în primul rând, pe autorul însuși, adică viața și scriitura lui, deopotrivă.

Efectul miraculos al acestei exigențe de a te păstra mereu în lacună - în dilemă, am spune noi - este acela de a realiza că tu însuși ești de fapt o lacună: între viață și scriitură, între trecut și prezent. Jurnalismul de calitate nu e cu puțință altfel. „Obiectivitatea” lui nu constă nici în raportul nostru nemijlocit cu realul vieții și nici în acela, mijlocit, cu imaginarul scriiturii ci tocmai în non-obiectivitatea, dar și în non-subiectivitatea lacunei care se cascadează între ele. Atunci când Andrei Pleșu își „cască” ochii săi mari peste noi este tocmai pentru a atesta această lacună printr-o anume tăcere, vorbitoare. Căci „unde”, altundeva, am putea fi atunci când ne amintim, în prezent, despre trecut? În prezent? Nicidecum, pentru că atunci nu ne-am mai aminti despre nimic. În trecut? Nici atât, pentru că retrăirea trecutului ar coincide astfel cu prezentul însuși.

A-ți aminti despre trecut în prezent presupune, în cele din urmă, a nu te afla nici în trecut, nici în prezent ci în lacuna dintre ele. Adică tocmai acolo unde survine evenimentul: nici în viață, nici în jurnal. Este, am adăuga noi, ne-locul apropiat unui spațiu prin excelență politic, în măsura în care un eveniment politic autentic n-are de-a face nici cu intențiile noastre trecute, eventual ascunse, nici cu proiectele noastre viitoare, eventual publice. Nu politicul produce evenimentul. Evenimentul însuși creează, de fapt, politicul. Și încă: evenimentul politic nu survine într-un spațiu public. El creează pur și simplu spațiul public, acel spațiu pe care - de ani de zile - Andrei Pleșu nu obosește să ni-l ofere, generos, în „preajma” sa. Un fel de lacună în lamentabilul pentru că lacunarul spațiu public românesc, o lacună în lacună, așadar, o oază în care noi toți - să recunoaștem - ne simțim atât de bine. Or, dacă accesul la politic este condiționat de poziționarea noastră în lacuna dintre viață și scriitură - între viața noastră economică reală, de pildă, și ideologiile noastre de partid, imaginare, singurul loc „ne-la-locul-lui” în care evenimentul politic poate, de altfel, surveni -, atunci Andrei Pleșu ni se revelează a fi - cel puțin deocamdată - singurul om cu adevărat politic din România. Mai precis: un om care trăiește în lacuna propriei sale vieți, dar și în aceea a propriei sale scriituri, situându-se cumva - și abia astfel - în deschiderea dilematică a unei disponibilități pentru adevăratul eveniment. El ne avertizează astfel asupra lacunei apropiate oricărei puteri - fie ea a faptei sau a cuvântului - reamintindu-ne că puterea trebuie să se supună în mod obligatoriu autorității evenimentului, o autoritate anume, care nu poate fi revendicată de nicio faptă și de niciun cuvânt.

Doar „permanentizând instantaneitatea” liminară a evenimentului putem ieși din timpul, limitat, al faptelor și cuvintelor noastre. De aceea, pentru a conclud, am spune că, pentru autorul nostru, puterea trebuie să rămână mereu umila slujitoare a autorității sale anonime. ■

Gellu Naum

Operele *Drumetului incendiar*

„Camera secretelor”

de vorbă cu Simona Popescu

Simona Popescu s-a născut pe 10 martie 1965. S-a făcut cunoscută, mai întâi, ca poetă – autoare a volumelor *Xilofonul și alte poeme* (1990), *Juventus* (1994), *Noapte sau zi* (1998) și *Lucrări în verde sau Pleoara mea pentru poezie* (2006). Asociată „grupului de la Brașov”, semnează – împreună cu poeții Andrei Bodiș, Caius Dobrescu și Marius Oprea – volumul *Pauză de respirație* (1991). A publicat romanul autobiografic *Exuvii* (1997). Eseistic, debutează cu *Volubilis* (1998): cartea celebrează libertatea și cunoașterea poetică a lumii, prefigurând de pe acum „critificiunile” suprarealiste din *Despre suprarealism și Gellu Naum* (2000) și din *Clava. Critificiune cu Gellu Naum* (2004) sau ediția îngrijită și prefațată de Simona Popescu, *Opere – Gellu Naum*. La editura Polirom, în cadrul acestei serii Naum au apărut volumele *Poezii* (2011) și *Proză* (2012).

Ștefan Manasia: – *Dragă Simona Popescu, mai înainte de orice, la începutul interviului nostru „emailat”, lasă-mă să te felicit pentru inițierea acestei superbe serii de Opere Gellu Naum, la Editura Polirom; primele două volume deja apărute – Poezii (2011) și Proză (2012) – mi-au înlăturat o serie de superstiții legate de edițiile critice, adesea un fel de „cimitir al elefanților” chiar pentru autori atroce precece și feroce în timpul vieților lor. Dar, pentru naumienii extremiști, evanghelia apocrifă de ieri, devenită Biblie erotico-poliromă azi, mai poate însemna același lucru? Mai poate scurtcircuita detona elibera?*

Simona Popescu: – O ediție critică este, de fapt, unul dintre lucrurile bune care i se pot întâmpla unui autor. Sigur, volumele de la Polirom nu sînt chiar ediții critice, nu sînt „opere complete” (de asta se va ocupa, cu siguranță, cîndva, altcineva), dar adună între două coperti ce a scris suprarealistul Gellu Naum sub formă de poezie, proză (și urmează teatrul, absolut spectaculos, deși mai puțin cunoscut). Abia în astfel de ediții ești mai aproape de un scriitor, vezi mai bine totul (și panorama, și detaliile), ai acces la ceea ce unii numesc „laboratorul”, „șantierul” lui. Eu i-aș zice „camera

secretelor”. Mie partea asta de tatonări, de variante, de variațiuni, de work-in-progress mi se pare fascinantă, emoționantă. M-a emoționat să văd cum, dintr-o piesă de teatru, după tipărire, Gellu Naum făcuse tăieturi și inversiuni cu creionul. M-a emoționat și m-a amuzat. Altfel, el n-a prea lăsat să se vadă „culisele”, obișnuia să distrugă variantele mai vechi. Totuși, ceva-ceva a rămas. Apoi, abia adunate la un loc, textele (poezie, proză sau teatru) se înlănțuie și mai bine în caruselul altor și altor interpretări. În sfîrșit, în volumele de *Opere* se adaugă receptarea criticilor, care spune ceva despre context, despre contemporani, despre limitele lor, despre puterea – doar a cititorului – de a vedea în adîncimea viitorului. Să ai la un loc tot (sau aproape tot) ce a scris un autor nu îmi sugerează nimic legat de „cimitirul elefanților”, dimpotrivă! Care o fi acest „dimpotrivă” față de „cimitirul elefanților”? O junglă vie, cu tot cu elefanții cei înțelepți, care se leagănă pe o pînză de păianjen. Un prilej pentru scurtcircuitări, pentru eliberări, deliberări, iluminări...

– *Unul dintre lucrurile pentru care stimez ambele volume apărute este modul tău, „identific și felurit”, de a respecta „canonul” prefeței/studiului introductiv: atît poeziile cît și proza Domnului Înalt de la Comana sînt precedate de considerațiile tale redactate extrem de liber, neortodox, ocupînd hîrtia așa cum iedera colonizează zidurile vechi. Cînd ai știut că vei scrie, la începutul fiecărei cărți, așa?*

– Nu sînt scrise chiar atît de... liber! Nu mi-a fost ușor să scriu prefețele. Și mi-a luat, fiecare, foarte mult timp. Nu neapărat din cauza (cred că aici ar merge cuvîntul „grație”) dificultății literaturii lui Gellu Naum, ci dintr-un instinct (pe care nu-l pot opri!): acela de a încerca să înțeleg un autor pînă la capăt. Pentru mine însăși. Un autor care lucrează pe mai multe nivele, care are o filozofie a lui, un „algoritm” al lui, numai al lui și care are

legătură cu mine, cu ce fac eu în literatura mea. Apoi, re-re-citind cumva intensiv, zi de zi, se creau tot felul de legături în mintea mea, iluminări laice...

Și totuși... Pentru că prefețele mă obligau la un anumit fel de rigoare – pe care ceva din mine o respinge –, am scris în paralel un text fragmentar despre Gellu Naum, în care exprimam altfel ideile pe care le cristalizam într-un fel în prefață sau depuneam lucruri care pur și simplu nu-și găseau locul într-un astfel de text. Au ieșit peste 30 de pagini în care e încorporat și un poem de vreo 15 pagini. O critică ficțiune. Una adevărată! În sensul lui Raymond Federman. Adică o continuare a literaturii cuiva prin propria ta literatură. O poate face doar un scriitor (nu un critic literar!). Căci critică ficțiunea e o încercare de a interpreta un text, un autor, nu ca un critic literar, ci ca un poet. Liberă – de orice constrîngere de gen literar, de orice grijă privind-i pe cititori – am scris și cartea despre suprarealism și Gellu Naum, *Salvarea speciei*, cu continuarea din *Clava*.

Nu mi-a fost ușor nici să alcătuesc volumele, mai ales cel de poezie. Mi-a luat mult pînă să mă decid asupra structurii lui. Una din care să se înțeleagă și, cu o vorbă a lui Mircea Ivănescu, „figmentele” ei (a se consulta un dicționar englez!).

– *Ultima dată m-am gîndit la Naum citind Kieslowski despre Kieslowski, îngrozit și fascinat de nenumăratele coincidențe și false amintiri (probabil că sînt, totuși, numărate) care i-au marcat opera, cariera, viața. Cînd ți-ai amintit ultima oară de Naum?*

– Mă gîndesc la el și la doamna Lygia tot timpul. Penultima oară am vorbit despre ei în public astă-vară, în fața unor foarte tineri scriitori din Republica Moldova. Am fost invitați, eu și Radu Vancu, să vorbim despre noi – și Radu a simțit nevoia să povestească despre Mircea Ivănescu și eu despre Gellu Naum. Ne aflam într-o chilie săpată în piatră, pe un versant stîncos în care erau prinse cochilii marine. Locul fusese cîndva adîncul unei uriașe mări, marea Sarmatică. Adîncul era acum suprafață. Simetric, mi-a venit în minte finalul din *Poetizați, poetizați...* în care se vorbește despre suprafața care devine adînc: „Aș vrea să mai adaug că, sînt cîțiva ani de-atunci, mă aflam pe albia secată a unui rîu de munte, unde avea să se nască un imens lac. Venit de departe, am umblat ore întregi pe prundișul încă umed, gîndindu-mă că, timp de milenii, acolo va fi adîncul”. Ultima oară am vorbit despre el acum două săptămîni, în Canada. În ultimul vis, am fost în vizită la ei acasă (era o casă foarte mare). Erau bine și... întineriseră.

– *Din anii semi-deplorabili petrecuți ca student la Litere țin minte un volum de versuri deloc deplorabil descoperit atunci: Poem despre tinerețea noastră. Prepasolinian, aș risca. Știu că autorul, cîndva, „l-a renegat”. De ce nu l-ai introdus – în ciuda acestei renegări și în favoarea mea, cititor – măcar la finalul Poeziilor?*

– Nu l-am publicat – cum n-am publicat nici altele – pentru că eu am decis să mă ocup doar de opera suprarealistă a lui Gellu Naum, cum

(Continuare în pagina 12)



Simona Popescu

Gellu Naum în actualitate

Ion Pop

Ediția de *Opere* apărută la Polirom sub numele lui Gellu Naum, în îngrijirea poetei și exegetei naumiene de excelentă reputație Simona Popescu, îl așează pe autorul *Drumețului incendiar* pe unul dintre rafturile cele mai vizibile și mai solide ale literaturii române contemporane. De vreo patru decenii încoace, adică de la versurile din *Athanor* (1968), Gellu Naum reintrase, de altfel, în arena mare a poeziei românești, ieșind din nișa unui suprarealism încă marginal în conștiința critică, pentru a-și reîmprospăta mereu prezența cu cărți noi și antologii în permanență restructurate, deschise de obicei cu ultimele producții și reușind să convingă despre o profundă unitate în tensiune a întregului. Avem acum, în sfârșit, un ansamblu restituit în dimensiunile și structurile sale originare, lămuritor și pentru „variațiunile” propuse de poet pe lungul parcurs al operei, care a cunoscut atâtea permutări și recontextualizări în sumarele cărților succesive.

Personal, întâmpin acest eveniment editorial cu o invidie... pozitivă, căci propusesem și eu în urmă cu câțiva ani, pe când mai trăia Doamna Lygia Naum, alcătuirea unui fel de ediție critică, schițasem chiar un sumar, începusem să scotocesc prin sacul cu documente rămas după dispariția autorului în 2001. Diverse rațiuni, dintre care distanța geografică față de arhivă n-a fost cea mai puțin însemnată, m-au făcut să amân și să renunț. Eram bucuros, totuși, că reușisem să închei eseu monografic promis poetului, apărut puțin după moartea sa. Aflată mai în apropiere, nu doar de arhivă, ci și de scriitorul cu care reușise să dialogheze mai expresiv și mai adânc decât oricare alt poet/critic român, Simona Popescu reușește, iată, să ne ofere această ediție în curs de definitivare, foarte prețioasă fiindcă reîncheagă imaginea întregului și readuce în actualitate o operă cu ecouri multiplicat spectaculos în ultimii ani. E o reverberație ce se explică fără îndoială prin marea libertate pe care Gellu Naum și-a luat-o față de toate convențiile limbajului poetic, inclusiv cele suprarealiste, asupra cărora atrăseseră atenția și alți confrăți din anii '40, precum Gherasim Luca și D. Trost. Traversase și el, cum se știe, niște ani de mai evidentă subordonare față de programul propus în esență de André Breton, reciclate în primele sale cărți de versuri un număr de toposuri mai conformist-suprarealiste, reflectate, pe aceeași linie, în eseurile-poem din *Medium* și *Castelul orbilor* (1945, 1946) asupra temelor recurente din manifestele și practicile poetice de odinioară, dar era tot mai evidentă la el și distanțarea ironic-autoironică față de acest depozit de experiențe. „A se elibera de poezie făcând poezie” fusese unul dintre comandamentele scrisului său, iar înclinația parodică, gustul pentru comedie și burlesc serveau de minune acestei voințe de eliberare. Cândva scriam că se manifestă la el tendința de a înscena o „comedie a oniricului”, iar această regie relativizantă a devenit și mai vizibilă îndeosebi după 1968, când cu *Athanor* poetul revenea spectaculos în scena lumii literare. Se dovedise atunci că era un scriitor extrem de atent la manevrarea așa-numitului „dicteu automat”, în sensul concentrării aproape ermetizante a discursului, pe de o parte, dar nu mai puțin în cel de sens contrar, al unei destinderi *sui generis* a expresiei, orientate subtil spre faptul cotidian înscris în text cu o mână aparent neglijentă, dedată accidentalului și derizoriului, care pune mereu o surdină solemnității amenințătoare a oricărui limbaj centrat pe „esențial”. Pe deasupra – și mai ales – în toate cărțile următoare, procentul de

reflecție „metatextuală” devenea tot mai mare, încât nota ludică de la nivelul „înscenărilor” și al „narațiunilor” propuse de poeme se extindea și spre jocul însuși al textului, într-o mișcare de supraveghere lucidă, însă mereu minimalizată, atrăgând la fiecare pas atenția asupra capcanelor convenționalizării limbajului, a căderii în „poetizarea” artificioasă. Formula ironic-bombastică a „pohemului”, apoi a „rhomanului” și „homanului”, preluată de la amicul sinucis al lui Breton, Jacques Vaché, sugera aceeași distanțare, anunțată încă de Ion Vinea, cel ce se mărturisea „persecutat” de antipatica *literatură*. Un roman ca *Zenobia*, din 1985, spune mult în acest sens, inserțiile imediat amendate ca exterioare fluxului autentic al viziunii înmulțindu-se aici până la a transforma unele pagini într-un soi de desfășurare eseistică de meditații asupra actului scrierii, într-un atelier de creație deschis tuturor privirilor. E de adăugat, însă, de îndată că în amalgamul discursiv poetul de mare forță era mereu prezent cu o imaginație ce conducea spre revelații tulburătoare, șocuri imagistice electrizante, dereglări ale ordinii logice și banale a „realului”, larg concurat de visul în toate variantele sale, de la feerie la coșmar. Mișcarea aceasta neconținută între imaginat-visat și realele derizorii cu urme reținute ca în treacă de text, jocul condus cu dexteritate de maestru între „teorie” și practica poeziei celei mai îndepărtate de concepte și abstracțiuni, vor fi atras în primul rând și pe poeții de vârstă mai tânără, chiar recentă, formați și ei la școala tuturor libertăților și licențelor în materie de discurs poetic.

În ampla sa introducere la volumul I, ce cuprinde poezia lui Gellu Naum, Simona Popescu face o expresivă descriere analitică a acestui univers imaginar, cu insistențe tocmai asupra dinamicii interne foarte complexe și cu multiple surse de energie vizionară. Mai puțin interesată de situațiile autorului într-o istorie literară, d-sa preferă o descriere din interior a operei, „fenomenologică”, punând în evidență câteva elemente definitorii pentru o „poezie-rețea”, ce ilustrează o particularizată „filosofie a compoziției”, ca să reluăm termenul poesc. „Structura deliberat lacunară” a discursului, cultivarea discontinuuului și a fragmentarului, permanenta „torsionare” a limbajului, jocul dintre față și suprafață, dintre aparențele concrete și proiecțiile oniric-metafizice, extinsul câmp asociativ mereu insolit și ieșit dintre frontierele stricte logice, amestecul de evenimente „reale” și de fulgurații ale visului în trezie – toate aceste și multe altele sunt aspectele relevate în substanțiala introducere a îngrijitoarei ediției. Într-un mod apropiat de „tematism”, autoarea consistenței introducerii identifică motivele recurente ale imaginarului naumian prin care se aproximează un subiect proteic, un spațiu și o temporalitate mobile, fluente ori zgduite de mișcări tectonice mai profunde. Sunt categorii mult relativizate, contigue și în osmoză, „spațiu-timp nelimitat, concret-virtual”, vis și realitate, subiect și alterități care-l scot din geometria „euclidiană” a eului, - toate convocate spre a contura o lume pe drept cuvânt calificată ca „fractală”, cu structuri și geometrii variabile, autogenerative, prin care mereu invocata „dereglare a sistemelor”, „langajul perturbațiunii” clamat odinioară, își află o justificare.

Pentru al doilea volum al ediției, cel de *Proză*, Simona Popescu procedează asemănător, identificând direcții ale obsesiilor modelatoare, cum ar zice amintiții „tematiști”, comune deopotrivă

OPERE I



Gellu Naum

Poezii

poeziei, prozei și eseisticii, aceasta din urmă puternic contaminată de proza poetică. Cărți precum *Medium* și *Teribilul interzis* (ambele publicate în 1945), *Castelul orbilor* (1946), *Poetizați, poetizați...* (tipărită în 1970, dar cuprinzând texte din aceiași ani '40), romanul *Zenobia* sunt reunite aici și comentate în același stil empatic, atestând comunicarea intimă cu universul imaginar al autorului. Sunt reliefate prelungiri ale reflecției de factură metatextuală, reluări de teme și de motive ilustrând „mediumnitatea noastră a tuturor”, extinderi ale „protoscenariilor” schițate în scrieri precedente, de exemplu, romanului *Zenobia*, inserțiile programatice caracteristice acestei scriituri care-și conține și răsfrângerea în oglindă. Pentru următoarele două secvențe ale ediției se promet un volum de teatru și altul de *Varia*, - manifeste, corespondență, texte scrise în colaborare cu alți confrăți de grupare. Vom avea, așadar, în curând cvasiintegralitatea scrierilor lui Gellu Naum.

O viitoare ediție critică a acestei importante opere are, deci, bazele asigurate. Ar fi fost utilă, însă, de pe acum precizarea, de pildă, a modului cum Gellu Naum și-a revizuit unele texte, mai ales, la reeditarea din 1970, paginile din *Medium* ori *Castelul orbilor*, unde a procedat la eliminări și corecturi importante, date despre situația manuscriselor, a variantelor – câte vor fi existând, fiindcă se pare că poetul reținea doar formele „definitive” ale textelor sale; mai multe confruntări ale propriilor comentarii critice cu ale altor cititori specializați, ar fi dat mai bine seama, apoi, despre receptarea operei (e o lipsă reparată în parte prin amplele citate din lecturile critice semnificative ale operei, plasate la sfârșitul fiecărui volum). „Pedagogică” în felul ei, ar fi fost și reluarea în pagini de „anexe” a unor texte marcate ideologic, respinse apoi de autor, precum versurile din *Soarele calm* și *Poem despre tinerețea noastră*, alături de prozele „realist-socialiste”... Foarte bine-venită este cronologia vieții și operei, prin care se deschide volumul I, dar reluarea ei în volumul al doilea nu era, cred, neapărat necesară. Dincolo de astfel de observații, ediția de față rămâne însă o realizare remarcabilă și valoroasă, care aduce mari servicii cunoașterii unei personalități de prim rang a literaturii române contemporane.

Despre poezia de după poezie

Ovidiu Pecican

În volumul lui Gellu Naum *Proză* (ed. de Simona Popescu, Iași, Ed. Polirom, 2012, 470 p.) atrage atenția, prin destule formulări programatice, meditația autorului asupra poetului, a rolului său și a poeziei, înțelese în mai multe feluri. Din acest punct de vedere, volumul *Teribilul interzis* (1945), operă de tinerețe cu reflexe sidefii - asupra cărora discuțiile nestingherite abia acum pot începe, căci numai acum avem la dispoziție întrgul corpus al operei scriitorului -, se vedește a fi plin de sugestii.

Teribilul interzis include mai multe texte, dar adevăratul manifest prin intermediul căruia Gellu Naum se raportează la poezie este conținut de textul *Cerneala surdă*, despre care autorul are grijă să avertizeze, dintru început, că este vorba de un capitol din întreg - și nu un text de sine stătător - și că „este, în cea mai mare parte, plagiat”. Dacă avertismentul trebuie luat în serios cu toată rigoarea, mai rămâne ca textul să fie trecut prin sita sursologică și să i se depisteze prototipurile. Dacă însă este altminteri, atunci nota autorului ar putea avertiza asupra faptului că acesta nu socotește originalitatea auctorială nici necesară, nici respectabilă.

De altfel, condamnarea originalității merge, la Naum, mână în mână cu punerea sub acuzație a poeziei. El proclamă, fără ezitare, necesitatea de „A depoetiza universul” (p. 175). Motivul este că „Mi se pare sigur că omul nu se mai exprimă liber de când a inventat poezia, după cum nu mai gândește liber de când a inventat religia” (p. 177). Mai mult decât atât, compunerea lirică este echivalentul unei strangulări (a unei cenzuri?): „A face un poem înseamnă a sugruma. Între un poet și un sugrumător e o imensă asemănare: mâinile lor sunt imaculate” (p. 172). Se produc astfel, răni, traume: „Poezia adâncește rănilile pe care le face rațiunea. Acesta este poate singurul lucru care-i justifică existența” (p. 169).

În același sens, Gellu Naum condamnă și disperarea, căci „Orice dezesperare este poetică” (p. 179). Soluția este redescoperirea naivității maxime, a incomprehensibilului și incoerenței, chiar. În acest scop el cheamă: „Să cretinizăm limbajul” (p. 176). Se poate spune, în virtutea acestei căutări, că direcția ludică în poezie - de la Emil Brumarul la Șerban Foarță (și nu numai) îi datorează mult. De altminteri, nu altceva

propunea tehnica aleatorului caracteristică dadaismului.

Lucrurile nu sunt, totuși, simple. Poezia discurs trebuie stârpită, în timp ce poezia lume rămâne indispensabilă: „Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menținut este poezia. Cum lesne se poate vedea, poezia este două lucruri bine distincte” (p. 173). În fapt, artistul are dreptate, cerând înlocuirea retoricii poetice cu poezia cu înrădăcinare ontologică direct în faptele de viață. „S-a uitat prea adesea marea noastră posibilitate de a gândi liber și chiar ceea ce era de exprimat - pentru *formele* exprimării. Aceasta ne-ar îndreptăți să ucidem poezii” (p. 175). Soluția - radicală - a eliminării poezilor din viața socială și artistică nu este nici nouă, nici originală. Platon o preconizase cu multă vreme înainte. Gellu Naum se rezumă să adere la ea. Nu întâmplător, desigur. Tratatul radical aplicat poezilor are legătură și cu un alt crez al artistului: „Este destul de ciudat cât de puțin dă de gândit tendința comună a poeziei și a cruzimii” (p. 179). Prin urmare, poetul - un „sugrumător”, nu-i așa? - practicând un gen de abordare literară înrudit esențialmente cu cruzimea radicală, poate fi cu dreptate beneficiarul unui tratament de factura celor pe care le practică.

Cu toate acestea, Gellu Naum identifică și ipostaza victimară a acestui asasin de vocație care este autorul de versuri. „Poezii au fost victimele *mijloacelor* lor. Cea mai mare parte dintre ei s-au mărginit, în mod nenorocit, la a reproduce o lume sau alta” (p. 175). Reproducerea unui întreg univers prin intermediul liricii ar fi, astfel, insuficientă, probabil pentru că datoria poetului este alta decât *mimesis*-ul. Și, într-adevăr, ceea ce îi revine poeziei ca sarcină este punerea în criză, alerta („Cu atât mai bine dacă poezii, a căror cea mai arzătoare sarcină este în zilele noastre crearea crizelor de conștiință, vor sucomba primii roși de aceste crize” - p. 176). Greșeala capitală a fost mereu că „Marea majoritate a poezilor n-au fost decât mârșavi consolatori, siniștri profesori de plâns ai umanității. Ei au decretat iluzorii dorințele, visele, în profitul unei abjecte aparențe de realitate. Ei garantau chiar *iluzorii* dorințelor, declarându-le poetice, gratificând visul cu efigia



Gellu Naum și soția sa Lyggia, la Comana în 1983

OPERE II



Gellu Naum

Proză

poeziei, confundând expresia cu un aspect al ei, ideal, frumos. Poezii viitorului au ca punct de plecare această neîncredere în poezie” (p. 173). Or, este limpede că suspiciunea față de poezia înțeleasă astfel trebuie privită ca premisa obligatorie din care se naște un alt discurs de tip poetic. Naum o spune și altfel, nu mai puțin clar: „Poezia nu mai ritmează acțiunea: EA ESTE ÎNAINTE!” (p. 169) Acest „înainte” marchează nu o anterioritate temporală, ci o direcție de înaintare. Cronologic vorbind, el devine marca viitorului, „înainte” fiind ceea ce ni se așterne înainte de aici încolo, în condițiile unui „aici” care semnifică tocmai noul punct inițial de pornire, cel din care vechiul înțeles al poeziei este abandonat. În acest fel, nu mai e nicio mirare că „Poetul vede în măsura în care orbește” (p. 171), devenind un Tyresias, profetul-orb, figură arhetipală în care stingerea luminii ochilor este complementul deschiderii ochiului interior.

Un anume sens comunitar, social în cheia masificării, transmite și adagiul că „*Poezia trebuie făcută de toți. Nu de nici unul.*” Nu depinde decât de conștiința umană să se revolte contra celor care o obligă să se servească de poezii” (p. 170). Cu alte cuvinte, o societate poate accede la profunzimele abisale ale liricii și eliminându-și poezii confecționați, simpli purtători de retorici, sau abandonând facerea poemului, căci el nu este decât un instrument constrângător în ordinea revelării îngustimii limitelor proprii individului și colectivității („Nimic nu-i mai trist și mai abuziv decât un poem pentru că nimic nu arată mai bine orizonturile teribile pe care cel care le dorește se teme să le întâlnească” - p. 172).

„Atâta timp cât vor exista poezii, nu vom putea face dragoste” (p. 170), conchide Gellu Naum, subliniind că valoarea adevărată o dă iubirea autentică, nu maimuțărirea ei poetică. În fond, nu altceva spunea și Isus Hristos, descifrând lumea și viața eternă sub specia iubirii; fie și învărtind biciul deasupra capului.

(Urmare din pagina 9)

spuneam. Am scris asta în prefața din primul volum. Și-am precizat că această colecție de la Polirom nu este una de „opere complete”. Nu și-a găsit locul în volum nici *Apolodor* – care mie-mi place foarte mult, dar care nu e o carte suprarrealistă.

– Nu-mi plac întrebările „de încheiere”, au ceva trist, funerar. Așa că am să te rog să-mi (tran)scrii un poem scurt, populat cu ființe ciudate și, dacă se poate, iresponsabile.

– Mă întreba cineva nu demult dacă apare des pisica în poezia lui Gellu Naum. Și spuneam că nu, mai mult apar păsările... Enumeram câteva. Uite, fac și aici un mic exercițiu de critifițiune. Aduc păsările lui Naum în scenă, două versuri de-ale lui (în italice), o imagine a lui Victor Brauner și restul... restul va fi dicteu automat:

Despre niște păsări și despre, desigur, Timp

Am văzut cutia de lemn (aproximativ 10/20) și cele 18 păsări aflate înăuntru:

pasărea violetă a violenței, pasărea de lemn, pasărea de tablă, pasărea bolnavă, pasărea oarbă, pasărea cu geanta galbenă, pasărea din vioară, pasărea care aduce un cuțit, pasărea care s-a culcat într-o altă pasăre, pasărea furioasă pe ultimul copac, pasărea cu pantofi cu gheare portocalii, pasărea imobilă de la răspîntii, pasărea mireasă, barza nocturnă, privighetoarea cu șorț alb, pelicanul din labirint, mierla minusculă în care se topește bezna, rîndunica de plumb.

Am deschis cartea cu imagini și am văzut-o pe mama păsărilor.

Îmi place de cel care a pictat Mama păsărilor. M-a învățat multe.

Mă uit la Mama păsărilor și mă gîndesc la el.

Am închis cartea și am văzut păsările țîșnind sau împlîntîndu-se-n tufiș

smulgînd boabele roșii de coacăz
– păsări frumoase, galbene și negre și verzi.
Am văzut păsările mari și gri cum fură boabele de struguri

din vița mea de vie. Și m-am bucurat.

Dar păsările mici, ruginii,

ele-mi fură imaginile

și le duc mai departe.

O pasăre mică, ruginie a furat imaginea din mintea mea

în care era o pasăre mică ruginie.

Mi-o va aduce tot mie spre toamnă (dar încă nu aveam cum să știu).

M-am întors cu spatele la pasărea mică și ruginie.

Odradek, *orgosputnik* și *axoloții* atîrnau pe cer.

Cerul acela era în mintea mea.

Cerul de deasupra era senin, albastru.

Eu eram un *prototzoar*, un *hipnocamp*, un *ornictorin*

studiam timpul

ca de obicei.

Spuneam deodată: „CONSTRUIESC PERPETUUM MOBILE”.

accent

Identitate și regionalism literar

Mircea Muthu

Problema regionalismului (nu numai) cultural și integrabilă, astăzi, într-un concept geopolitic mai larg a făcut, de-a lungul timpului, obiectul considerațiilor aluvionate din mai multe direcții complementare ce trebuie privite în articularea lor, așa spune, rizomatică. Astfel, în aria răsăriteană a Europei echivalările fragile de genul popor-națiune-teritoriu au problematizat existența multor identități etnice sau lingvistice, mai cu seamă în cazul diasporelor cu densitate numerică. În aceeași măsură, persistența binomului Centru – Periferie cunoaște tensiuni adesea dramatice. De pildă, mișcările centrifuge care au însoțit, în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, constituirea statelor-națiuni l-au condus pe Nicolae Iorga la constatarea, devenită clasică, anume că „o țară nu este a locului unde stă, ci a țintei la care e uită”. Or, „țintele”, adică centrele de putere sunt de calibre și cu intenționalități diferite, expansioniste sau recuperatoare, dacă ne gândim bunăoară la atitudinea Rusiei și a României față de Basarabia. Însă ambele tipuri de „ținte” asimilează dar se și înfruntă într-un conflict adesea de uzură cu paradigmele civilizațiilor rurale, certificate spre pildă de *obștea* românească sau de *zadruga* sud-slavă etc., ele constituind garantul „identității simțite” sau, altfel spus, a „solidarității organice” (Al. Duțu). În sfîrșit, în ultimele decenii, globalismul cu intențiile sale nivelatoare la nivel deocamdată informatic și economic determină redefinirea regionalismelor, desigur, în altă gramatică decât în aceea schițată de Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu, Al. Dima ș.a. Examenul critic, pe de altă parte, propusese prin Gh. Marcu o *Geografie literară* (1981), de asemenea Nicolae Oprea în *Provinciile imaginare* (2001) sau Cornel Ungureanu cu *Geografia literaturii române, azi*, într-o serie ce debutase în 2003 și exemplele nu se opresc aici. În acest siaj dar pe alt palier, cel geopolitic, așa numita „literatură moldovenească” motivează preocuparea salutară, polemică și constantă a cunoscutului istoric literar Dan Mănuță pentru recuperarea „identității simțite” (în consonanță normală cu aceea de dicoace de Prut) dar și pentru amendarea / recuzarea a ceea ce s-a numit „identitate ordonată”, impusă cu forța de către autoritățile rusești și sovietice. Cercetat în acest context alcătuit din tensiuni dar și cu firești complementarități, regionalismul ca „fenomen de centrifugare literară” fusese deja tratat în *Perspective critice* (1998) reluat din unghiul geopolitic în *Literatură și ideologie* (2005), și acum, în *Literatură, identitate și regionalism* (2012). Pornind de la convingerea că „nu se va ajunge la o dizolvare a identității etnice”, precum și de la interpretarea identităților culturale ca „un factor de echilibrarea a dizarmoniilor civilizației europene” Dan Mănuță atenționează că „nu pot fi create modele integraționiste într-un domeniu în care sensibilitatea față de ceea ce se numește tranziție se arată extrem de acută”. De aici, grafierea Crizelor de identitate culturală (din unghi etnografic, etnic, lingvistic, social-istoric ș.a.) cu numeroase exemplificări extrase din îndelungatul și aberantul proces de rusificare (nu numai culturală) a spațiului cultural basarabean și tratate în comparație concludentă cu statutul literaturii germane din România. În raport cu agresivitatea conceptului de „literatură moldovenească”, menit să susțină sciziunea teritorială, literatura minorității germane din România s-a aflat mereu pe liniamentul „creării

unei autodeterminări culturale care nu s-a făcut în detrimentul a ceea ce se numește *Binnendeutscher Literatur*”. Mai mult, în numeroase țări europene literaturilor, regionale „li se caută numitorii comuni cu ai literaturilor-mamă” și cu finalitatea unor sincronizări „care să evite marginalizarea”. Ceea ce, odată în plus, justifică pledoaria lui Dan Mănuță pentru recordarea, cu specificitățile de rigoare, a valorilor literare de dincolo de Prut la matca firească, concretizată cu prețioasele descoperiri de istorie literară (în capitolul *Aglaia și începuturile romanului românesc*) sau cu instructivele comentarii despre aparițiile editoriale din Basarabia, multe dintre acestea curățate de antiromânismul violent de până mai ieri. Comentarii și îndreptări au în vedere lucrări cu caracter de sinteză (Ana Bantoș, *Deschiderea spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică*, 2010), romanul lui Nicolae Dabija (*Teme pentru acasă*, 2009) despre universul concentraționar sovietic, enciclopedia lui Iurie Colesnic (*Femei din Moldova*, 2000) sau antologia lui Adrian Dinu Rachieru (*Poeți din Basarabia*, 2009).

La finalul lecturii reiterez, împreună cu autorul, dorința posibilității de schițare măcar a unui model integraționist în care cei aproximativ zece milioane de români aflați în afara frontierelor țării să se întâlnească pe linia „identității simțite”. Întrebarea „se confundă sau nu românismul cu dacoromânismul?” este mereu incitantă și, dincolo de procesul de absorbție și, în consecință, de centrifugare a diasporelor românești, conștientizarea apartenenței la paradigmele lingvistice și etnografice cu implicarea, politică și culturală, a țării-mamă ar putea aduce, pe palierul duratei medii și lungi, rezultate optime mai ales prin contracararea procesului distructiv promovat prin politică de stat (aromânii din Grecia, vlahii din valea Timocului, românii din Ucraina ș.a.). E de subscris astfel la concluzia lui Dan Mănuță din capitolul *Dacoromânism, diaspora, exil*: „apartenența la dacoromânism poate coagula în mod esențial identitatea națională, conferind, totodată, un anume coeficient de stabilitate, prin admiterea multiculturalismului și a aculturației”. Sigur, s-ar putea obiecta, pe bună dreptate, că ne întoarcem la recuperările idealizate din trecutul nu prea îndepărtat, în care dacoromânismul ar face pereche opozitivă cu tracismul sau ilirismul. Totuși, dincolo de excesele, respectiv de „puseurile anexionist-identitare” destul de vizibile în țări învecinate ca Ucraina sau Rusia actuală este de dorit să avem o sinteză sau un repertor cu specificitățile culturii românești din afara frontierelor de astăzi. Un început notabil este semnat de Catinca Agache (*Literatură română în țările vecine, 1945 – 2000*, 2005) și atari inițiative laudabile trebuie continuate și, evident, dezvoltate. Aș mai adăuga faptul că într-un asemenea cadru asociat, etnic și mentalitar, cu pielea de leopard, fenomenul diglosiei sau, la fel de frecvent, al poliglosiei, ar putea conduce, cel puțin cultural, la așa numita identitate multiplă ce ar rămâne de circumscris conceptual și structural nu doar în centru și est, dar și în vestul continentului confruntat cu fenomenul imigraționist de masă, de la răsărit spre apus și din sud spre nord.

Patrizio Trequattrini

Patrizio Trequattrini s-a născut și a studiat la Roma. A devenit profesor și a predat filosofie, istorie și materii literare în diverse licee italiene. De peste trei ani s-a stabilit la Cluj, unde predă italiana la Colegiul Național "G. Barițiu". A publicat în italiană, iar apoi în traducere românească, tragedia Furio și romanul Șantajul. Perioada căutărilor sale artistice se completează acum cu o nouă etapă, în care a învățat limba română și a început să compună o serie de proze scurte, dedicate spațiului care l-a primit cu generozitate. Locuitorii Clujului, clădirile sale impresionante, strada care mișună de lume, tinerii admirați la o discotecă, meditațiile senine și încurajatoare inspirate de noua sa casă, depășirea unui pericol existențial, cu ajutorul devotat al unui medic clujean, sînt noile teme ale scrisului său. Felul cum sîntem văzuți și sîntem puși în pagină de un italian sensibil, care a învățat să ne cunoască, ne poate atrage atenția. (L. A.)

Femeile din Cluj

Am văzut multe țări, am vizitat multe orașe, am întâlnit mulți străini; dar n-am mai pomenit așa femeie frumoasă ca la Cluj. Sînt ca păsărelele care în fiecare zi migrează dintr-o parte în cealaltă a orașului. Sînt secrete ca zborul acelor creaturi înaripate, mai ușoare decît aerul pe care îl străpung. Umblă îndrăznește pe străzi, sigure în trecerea lor, te ating ușor cu privirile caste și provocatoare, alunecoase și poruncitoare. Sînt impenetrabile, inaccesibile în aparență, sînt înțelepte ca Istoria pe care o încarnează, sînt vitale ca tinerețea ce trăiește în ele. Sînt tinere, sînt înalte, sînt blonde și brunete, sînt orice, dar nu vulgare. Finețea lor te surprinde, farmecul lor te ametește, parfumul lor te îmbată și te învăluie. Femeile din Cluj care umblă sînt un spectacol într-un oraș spectaculos. Nu țipă niciodată, nu-și pierd vreodată răbdarea, te ajută mereu și fac lumea să meargă înainte. Eu nu cunoșteam femeile din Cluj și nici orașul lor; nu știam că ele există și sînt așa de afectuoase. Acum că știu, sînt mai senin și mai eliberat de zgîrcenia posesiei. Privesc în fiecare seară păsările care migrează, îmi zgîiesc ochii la zborul lor, le admir trecerea sprintenă și un șuvoi de fericire mă răscolește; ca atunci cînd observ mișcările delicate ale femeilor din Cluj. Au caracterul luminos și ferm al acestui oraș, răspîdesc pacea pe care o respiri aici, sînt armonioase ca edificiile și pietele; nu stau niciodată în loc, ci înaintează cu hotărîre în spațiul pe care acest oraș îl protejează și îl adoră. Le privești cum își străbat itinerariile imprevizibile: sînt traiectorii, sînt povești, sînt existențe în mers care te atrag; sînt sirene de care nu te poți elibera, sînt puterea magiei mereu ațintite spre bine. Te farmecă și vraja lor îți taie vorbele, nu mai ai cuvinte cu care să le necăjești, cu care să le jignești. Poți doar să le admiri mișcarea dulce și să le adori misterioasa frumusețe. Ca atunci cînd privești păsărelele care, libere și desprinse de orice nevoie, brăzdează potecile cerului, îndreptate într-o direcție pe care mintea n-o poate niciodată îmbrățișa. Libertatea și sprinteneala lor produc o profundă tulburare; ca aceea provocată de femeile din Cluj. Mă întreb adesea ce au ele în comun, femeile din acest oraș, care este elementul care le unește, care este acel fir subțire, aproape imperceptibil de care, în ciuda enormelor diferențe, sînt toate legate. Respir această invizibilă și totuși foarte solidă identitate a lor, simt în aer briza acestei esențe a lor. Aș vrea s-o strîng între degete ca s-o observ, s-o examinez, cu teama că îmi va scăpa în eternitate; aș vrea să iau puțin din acest parfum esențial al lor, să-l pun într-o cutiuță și să-l iau cu mine pentru totdeauna, chiar și atunci cînd voi fi obligat să mă despart de acest loc vrăjit. Femeile din Cluj știu să zîmbească, sînt creaturi sprintene și volatile, sînt de o frumoasă mîndrie, sînt incoruptibile, merg pe străzi, dar

gîndurile lor nobile zboară pe cer și toate împreună se adună în înălțimi, ca niște balonașe scăpate din mîinile unor copii neatente; formează o cuvertură ideală, un fel de atmosferă a gîndurilor luminoase, care cu trecerea anilor, a secolelor, a devenit tot mai densă, tot mai sfîntă. Această cuvertură de noblețe înconjoară orașul și îl ferește de rău, de ură, de ranchiună, de dușmănie. Femeile din Cluj sînt cinstite, sînt profunde, sînt maiestruoase, sînt umane, sînt disponibile, dar numai în fața binelui. Nimeni să nu îndrăznească vreodată să le jignească, să le zgîrie bunătatea. Sînt inatacabile, nimeni nu poate spera să le cucerească, fiindcă doar ele sînt cele ce cuceresc. Au înălțat cu hotărîrea lor netulburată, cu imensul lor curaj hrănit de simțul dreptății, ziduri indestructibile, deși invizibile. În spatele acestor ziduri și sub cerul bunăvoinei angelice, au edificat un microcosmos ideal, în care trăiesc fericite și fericiți trăiesc bărbații lor. Care le iubesc pînă la rățacire. Toată această puritate, toată această bunătate strălucesc pe chipul lor, în stilul lor, în mersul lor șlefuit de-a lungul timpului. Iată de ce cred că dintre cele mai frumoase femei ale lumii nu vor lipsi niciodată femeile din Cluj.

Scrisoare deschisă

Dragă Adrian,

Să nu fii surprins că te tutuiesc; permite-mi această familiaritate, pe care vreau s-o adopt pentru a exprima în modul cel mai direct ceea ce aș vrea să-ți spun. Acum simt că a sosit momentul potrivit; acum, că au trecut mai bine de patruzeci de zile de la acel punct crucial, simt nevoia să-ți vorbesc. Scrisul este o activitate ce poate fi îndeplinită doar dacă simțim o chemare: azi aud o voce care îmi spune să fac așa. Că această voce mi-a atras atenția este și un semn că sînt iar sănătos, că acum mă simt bine. Mulțumită ție, care în noaptea aceea mi-ai salvat viața. Acest adevăr mi-a fost mereu limpede, însă pînă acum poate că nu aveam suficientă energie să revăd în minte acele momente; poate că spaima de-a fi trecut razant pe lângă moarte mă copleșea încă, tăindu-mi pînă și răsufierea pentru a da glas emoțiilor învălmășite, care s-au năpustit asupra mea în ultima perioadă. Unii vor crede că salvarea vieții celorlalți e însăși munca ta, că pentru tine e normal să operezi pe o inimă obosită și bolnavă, să eviți producerea unei pagube ireversibile sau chiar fatale. Pentru mine rămîne un miracol faptul că inima mea, pusă în pericol, a întâlnit tocmai mîinile tale dibace; că traiectoria vieții mele s-a intersectat cu fulgerătoarea ta capacitate de-a evalua și a hotărî ce anume trebuie făcut în acel moment; că ai avut abilitatea de-a duce la capăt o operație perfectă, care s-a întins de-a lungul întregii nopți. Știu că mii de cardiochirurși din lumea largă fac ceea ce tu ai făcut, că tu însuși ai efectuat, de-a lungul carierei tale, sute și sute de

operații, dintre care multe chiar mai dificile decît cea efectuată asupra mea. Totuși, atunci cînd o operație de o semnificativă complexitate este făcută asupra noastră, poate fiindcă ne-am apropiat de acea graniță impalpabilă ce desparte viața de moarte, ni se pare că după ce ne-am prăbușit devastați către prăpastie, o mîină prietenă, înzestrată cu o enormă forță benefică, ne-a oprit căderea și ne-a dat un nou avînt spre înălțimi, restituindu-ne acea viață pe care eram pe punctul de-a o pierde. Nu e un lucru banal, nu e nimic planificat dinainte și nu înseamnă că reușește mereu. Plecasem de-acasă pentru a face un simplu control și m-am pomenit într-o ambulanță, care m-a transportat într-o sală de operații pentru o intervenție cardiovasculară urgentă. Probabil că această impetuoasă precipitare a situației, pentru prima dată în viața mea, m-a făcut într-adevăr să înțeleg – deși toată lumea o știe, altceva este să simți că ți se întimplă tocmai ție – că totul poate fi pierdut în cîteva ore sau chiar în cîteva clipe. Faptul că am urcat înapoi pe culme, că am scăpat în cel mai bun mod cu putință, îl voi considera mereu un eveniment miraculos. Toate acestea s-au întimplat într-o țară pentru mine străină, într-un oraș cum e Cluj-Napoca, despre care cu trei ani în urmă nici măcar nu știam că există. Aceste împrejurări, împreună cu faptul că eram în Transilvania de unul singur, în lipsa familiei, au sporit dificultățile și neliniștea cu care deja de obicei oricine înfruntă asemenea situații.

Totuși a fost pentru mine un prilej care mi-a permis să dobor o prejudecată și să mă simt încă mai aproape de români și de România: eram convins că e preferabil, în rezolvarea problemelor grave de sănătate, să fii îngrijit în țara ta. După această experiență, nu mai cred același lucru. Acum sînt convins că prezența mea la Cluj-Napoca, atunci cînd am înfruntat o situație așa delicată, a fost un adevărat noroc sau poate chiar un semn de grație. Dragă Adrian, întâlnirea noastră a avut și va avea o semnificație personală și privată, dar totodată are și o valoare publică: scrisoarea mea deschisă are nu doar scopul de a-ți exprima întreaga mea stimă și recunoștință, ci și pe acela de-a sublinia adevăratele merite ale țării tale. Vrea să fie o mărturie a felului în care ne putem simți aproape de un om care a oferit o soluție decisivă, într-un moment dramatic, o dovadă a intensității prieteniei pe care o simțim pentru un om pe care l-am întâlnit întimplător, cu patruzeci de zile mai devreme; dar și a modului în care putem aprecia ajutorul pe care l-am primit într-un oraș străin, din partea unor persoane care vorbesc o altă limbă, dar sînt pline de umanism. Aș vrea ca toți acei italieni, care mai păstrează încă o atitudine de îngîmfare și superioritate, dacă nu cumva de discriminare, față de românii ce emigrează în Italia, să fie vindecați de asta; aș vrea ca toți italienii să afle că a fi român nu e sinonim cu a fi delincvent și că uneori un român îți salvează viața. Întîlnirea noastră, Adrian, întărește legătura dintre țările noastre, distruge o altă prejudecată idioată, care ne împinge să nu avem încredere unii în ceilalți și alimentează uneori disprețul și ura. O întrebare banală mi-am tot pus în această perioadă, care a trecut de cînd m-ai operat: cum ai izbutit oare, în noaptea aceea, să-ți învingi oboseala și somnul, să suporti toată osteneala pe care probabil că ai resimțit-o și să nu te prăbușești? Eu n-aș fi reușit.

Prezentare și traduceri
de **Laszlo Alexandru**

„Orice scriitor este un solitar, convins ori nevoit”

de vorbă cu scriitorul Mircea Ioan Casimcea

Ioan-Pavel Azap: – Domnule Mircea Ioan Casimcea, ați debutat editorial destul de târziu, chiar dacă, nefiind „afiliat” strict unei grupări literare, nu se poate vorbi despre un debut întârziat, mai ales că după debut ați apărut constant pe piața literară, cu poezie, proză, publicistică ș.a. Care a fost parcursul dumneavoastră până la prima carte publicată?

Mircea Ioan Casimcea: – Am venerat din adolescență actul de creație, considerându-l la început gest sacru. Nu prea târziu, în anii de liceu, am încercat să aflu dacă nu cumva sunt și eu unul dintre aleși. Să mă exprim cu o metaforă, am probat Marea cu degetul, mai ales că am locuit la Constanța mulți ani, eu fiind dobrogean. Scriam versuri cu valoare medie și dintre acestea „publicam” la gazeta de perete a Liceului/Colegiului „Mircea cel Bătrân” din Constanța, instituție de prestigiu, unde, însă, nu se edita nicio publicație pentru elevi, de asemenea în localitate nu exista o publicație culturală.

Debutul absolut s-a petrecut destul de târziu, în anul 1967, în prețuita revistă clujeană „Tribuna”, cu proză scurtă, am publicat apoi în cealaltă prestigioasă revistă clujeană, „Steaua”, în fine am fost publicat, tot cu proză scurtă, de Fănuș Neagu în revista bucureșteană „Luceafărul”. Totuși, debutul editorial, întârziat și el, este marcat de cartea cu schițe și povestiri intitulată *Colonia*, tipărită în anul 1982, bine primită de critica literară, nu doar clujeană. Din anul 1997, însă, public ritmic cărți cu proză scurtă, romane, poeme, literatură pentru preadolescenți, articole, tablete, texte de istorie literară, recenzii de cărți, cronici dramatice, interviuri, așa că în momentul de față am predat unei edituri textul celei de a 20-a cărți, un microman al cărui protagonist este Antim Ivireanul.

Mă consider prozator, chiar dacă am tipărit și trei cărți cu poeme. Talentul este sensibilitatea sui-generis cu care viitorul creator se naște ori,

cum afirmă I.L. Caragiale (citez din memorie) *flacăra misterioasă, nedefinită*. Prozatorii sunt scriitori de cursă lungă, al căror talent trebuie susținut de tenacitate. Scrierea unei cărți cu proză implică bună dispoziție, concentrare sporită, memorie bună, stări de reverie, de anticipație, spontaneitate... Un rost important îl au lecturile, cunoașterea evoluției literaturii autohtone și universale, cu cele mai importante curente literare, de la antici la moderni și post-moderni. Sunt convins din tinerețe că scriitorul contemporan trebuie să topească în propria creație izbânzi ale antecesorilor, pentru a edifica o creație situată pe coordonatele literaturii moderne, multiplicată pe suport clasic sau electronic. Sunt convins că aspirația omului către înnoire, mai bine spus pentru invenție și sinteză, constituie creația în general.

– *Trăiți și vă desăvârșiți cărțile, opera la Turda, în Provincie, cum s-ar spune. Cum vedeți raportul Centru-Provincie? Există concurență între acestea? Dar în interiorul lor?*

– Mă duce gândul să compar Provincia cu oaza aflată în toropeala Deșertului și cu însuși Deșertul. Poate mai tentantă ar fi compararea Provinciei cu un teritoriu format din culmi abundente oxigenate și abisuri bănuite de aer rarefiat. Ei bine, astfel de zone se află la îndemâna oricărui provincial, pentru că fiecare edifică pentru sine oaza ori culmea generatoare de beatitudine, tenacitate, certitudini, sau deșertul ori abisul, emițători de apatie, comoditate, scepticism, astfel spus: acțiune sau inerție. Creatorul din Provincie, afirm eu, este mult mai supus acestor capcane mascate, decât creatorul aflat în importante centre culturale. Aceste capcane devin prietenoase și ispititoare, iar cu acceptul și conlucrarea creatorului, își amplifică forța seducătoare. Așadar această categorie de creatori, când își respectă talentul, depune eforturi mai intense și mai diversificate pentru a se așeza și a rămâne pe tărâmurile prielnice creației.

De bună seamă că în Provincie nu există necesara competiție între creatori, fiindcă aceștia sunt puțini, iar în unele localități lipsesc modelele de urmat. Cei mai defavorizați sunt scriitorii, *rara avis*, viețuitori prin Provincie largă. Necesitând emulație, cei mai mulți nu ies din plăcutele zone binecuvântate, numai că aceștia își schimbă punctul de vedere, convingerea despre harul creator, abandonându-l în favoarea acelei *brățări de aur*, numită profesie, dar și a unor hobby-uri, tocmai bune pentru umplut perioada de timp liber numită *loisirs*.

În ceea ce mă privește, am fost și am rămas un solitar, așezat când într-o oază, când pe o culme modestă din domeniul numit Provincie. Orice scriitor este un solitar convins, ori nevoit, însă aici acest privilegiu devine uneori osândă. Firește, nu uit anii tinereții mele, de formare în cadrul cenaclului literar turdean „Pavel Dan”, în compania cunoscutului scriitor și director al revistei *Pagini literare* (1934-1943) – l-am numit astfel pe Teodor Murășanu –, precum și în



compania unor tineri cutezători în ale scrisului, unii dintre ei fiind primiți în Uniunea Scriitorilor, ca de exemplu Viorel Știrbu și Boris Vasile Malschi, dar și în compania altor tineri talentați: Tatiana Mateianu-Călina, Vasile Langa, Paul Gon... Trăiesc, desigur, într-un municipiu cu binecunoscute tradiții culturale, inspiram atunci mireasma tare sosită din perioada interbelică – acum trebuie să-l numesc pe vigurosul prozator Pavel Dan, fost elev al lui Teodor Murășanu la liceul de aici –, așa că binevoitoarea și inconfortabila Provincie m-a învăluit cu potolită afecțiune... Dar și Clujul... Într-o însemnare scrisă de mine și tipărită între copertele unui almanah editat de filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor, intitulată *Clujul cu două cetăți*, afirm că cele două cetăți sunt: una culturală, cealaltă cu prieteni – scriitori, muzicieni, pictori, oameni de cultură. Deplasările mele ritmice la Cluj-Napoca, întâlnirile mele ritmice cu unii dintre aceștia mă reconfortează, îmi oferă optimismul trebuincios, căruia uneori îi simt lipsa. Înconjurat de aceste beneficii, am scris cu bucurie spirituală, cu abnegație, dar cu pauze mari și mici. Ani de-a rândul m-am aflat printre cei situați într-o zonă confortabilă, însă din motive inexplicabile, dar și explicabile, mi-am schimbat convingerea despre harul creator, posibil viguros. Mi s-au oferit funcții de conducere în domeniul cultural, pe care le-am parcurs cu autoexigență și exigență. Adeseori creația literară, scrisul, a rămas pe locul secund.

– *Care mai este azi legătura cărții cu cititorul, impactul acesteia asupra cititorului „obișnuit”, dar și a criticului? A cărții în general, și a volumelor dumneavoastră în special.*

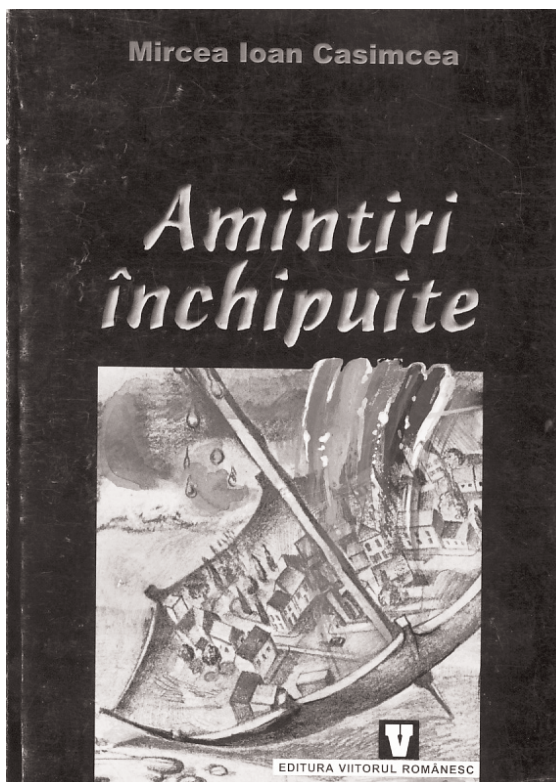
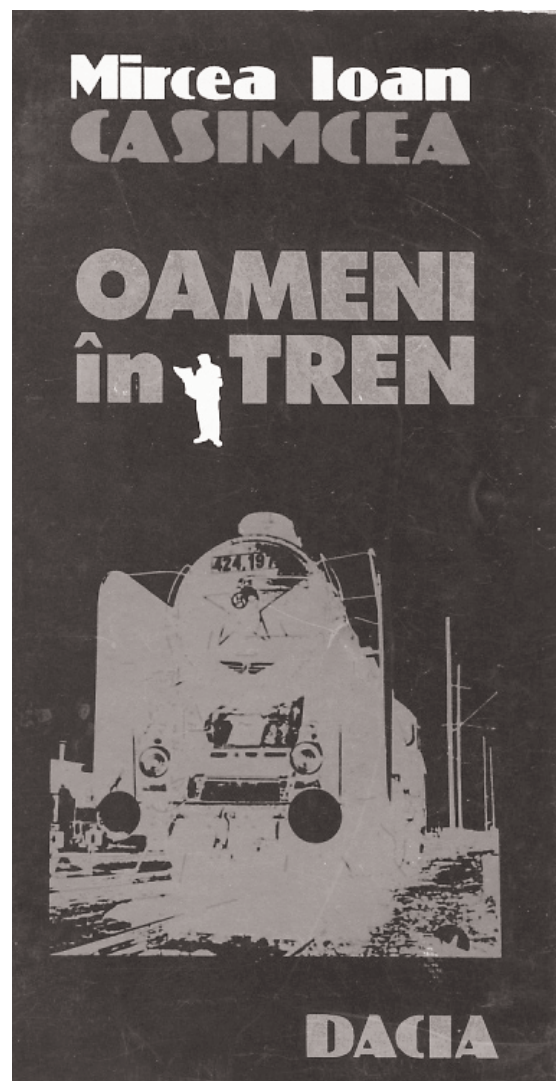
– Una dintre maximele lui Nicolae Iorga sună aproximativ astfel: *Când o carte se lovește de capul unui cititor și sună a gol, nu înseamnă că întotdeauna cartea e de vină*. În anii noștri, îndeosebi după Revoluția din decembrie 1989, cititorii pasionați sunt tot mai puțini, multe biblioteci personale rămân de izbeliște, în cazuri fericite ele sunt donate cu dulapuri și rafturi unor asociații, azile, mănăstiri, fiindcă descendenții posesorilor acestor comori nu au rezervat spațiu pentru astfel de *mobilier* în vastele lor case or



vile, nu și-au rezervat și nu-și vor rezerva timp pentru petrecerea unor secvențe din acesta cu cel mai sincer și înțelept prieten al omului, nici n-au auzit povața cronicarului Miron Costin: *...Nu este alta și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului zăbavă, decât cetitul cărților.* Pentru aceștia sintagma *cultură generală* nu există, fiindcă n-au aflat că există, însă unii binevoitori încearcă să le vină în ajutor, așezând în locul acesteia noțiunea *informare*. Mă rog, accept compromisul, însă doresc ca informația să fie diversă și cât mai profundă. Încă din ultimele decenii ale secolului trecut cartea pe suport clasic nu mai constituie calea exclusivă în formarea profesională și zidirea culturii generale, însă acest *vehicul al gândirii* rămâne încă multă vreme principala cale.

În privința impactului cărților mele cu critica literară, sunt mulțumit și bucuros că unele dintre acestea au beneficiat de atenția unor critici și istorici literari cunoscuți din Cluj-Napoca, Constanța, Suceava, însuși Fănuș Neagu a comentat favorabil primele mele proze scurte tipărite în revista „Lucașul”. Criticii literari așază etaloane între cărțile unui autor, ale mai multor autori și recomandă cititorilor valorile, îndeamnă pe cei competitivi să continue în acea zonă de creație, să amplifice ori să diminueze, chiar să renunțe la excese, la chinuirea limbii materne, iar atunci când este cazul așază coroana pe creștetul autorului și cireșa pe tortul cărții merituoase.

Referindu-mă la contemporaneitate, mă raportează la literatura modernă, creație unde se situează, sunt convins, romanele mele, proza mea scurtă, poemele mele. Critica literară a probat această stare de fapt, iar convingerea mea se suprapune acestor păreri, fiindcă am încercat, uneori cu rezultate meritorii, să contopesc cu chibzuință procedee de creație diverse, care, laolaltă, definesc literatura modernă. Literatura beletristică modernă capătă astfel o mai viguroasă și mai fascinantă capacitate de atracție, dar și de păstrare la cote ridicate a curiozității intelectuale



și a preferințelor virtualului cititor... Este adevărat că de-a lungul anilor am scris proză scurtă care se situează fără tăgadă în miraculoasele zone numite fantastic, oniric, absurd. Acestea constituie de fapt o relativ însemnată parte din creația mea beletristică.

– Este recognoscibil în prozele dumneavoastră universul dobrogean – din perspectiva unui „realism magic” îmbinat cu fantastic, fiind mai „afin” aici cu Ștefan Bănuțescu și Tudor Dumitru Savu, decât cu Fănuș Neagu –, dar și o undă, o „vână” care vine din proza ardeleană. Cum s-a produs acest „aliaj”, cum a ajuns un dobrogean în Ardeal, ce v-a „chemat”, ce v-a atras aici?

– Sunt dobrogean prin naștere, însă am simțit încă din adolescență, prin vase comunicante misterioase, palpitul Ardealului, am ascultat cu încântare chemările acestui teritoriu de *dincolo de pădure*, Transilvania prin urmare, pentru că acele ademeniri tainice găseau receptori sensibili în ființa mea. Motivul important îl constituie faptul că în linie paternă sunt ardelean, străbunicul meu fiind cioban din Mărginimea Sibiului, care, în tinerețe, s-a săturat să facă transhumanța până în Dobrogea și Băilele Dunării. De aceea a hotărât, împreună cu familia, să se stabilească pe pământul dintre Dunăre și Mare, unde iarba păscută de oi este mai hrănitoare. Bunicul meu era june când s-au stabilit în Dobrogea, unde au fost împroprietăriți cu pământ arabil și pentru pășunat, iar eu am văzut astfel întâia oară un bărbat îmbrăcat cu cioareci și cămașă lungă, frumos ornată, cu mijlocul trupului înconjurat de brâu lat, țesut din lână, înnobilit cu borangic...

În Dobrogea, îndeosebi iarna, vântul numit Crivățul bate mai toată vremea dinspre nord-est și fulgii de zăpadă cad oblic pe pământ, formează linii albe oblice, deseori involburate. Când Crivățul ostenește, fulgii de zăpadă alunecă liniștiți, așezați în linii verticale. Într-un moment de răgaz al mamei, dar și al Crivățului, am privit din casă acest fenomen rar, când, la un moment dat, mama a șoptit: „Ninge ca în Ardeal”. Această propoziție simplă m-a înfiorat și a declanșat *amintiri închipuite*, însă transmise genetic de tatăl meu. Astfel de miracole au fost determinante în opțiunile mele pentru palpitanul Ardeal.

Folclorul literar și muzical dobrogean nu este foarte bogat, dar s-a îmbogățit cu nuanțe sud-dunărene, cu deosebire orientale. Părinții mei au

fost învățători și s-au străduit să mă ducă atenți pe pajistile creațiilor orale și să le admire, ascultându-i povestindu-mi, ori citindu-mi din cărți cu povești. Așadar nu abundanța creației, cât forța enigmatică de seducere definește folclorul din sudul țării, în general, cel dobrogean, în special. Am urcat în Transilvania la câțiva ani după ce am parcurs două decenii de viață, perioadă de timp când am scris întâile schițe și povestiri demne de luat în seamă... de mine. Aici m-a impresionat siguranța acțiunilor, meticolul pregătire, însă m-a derutat rigurozitatea caracterelor, dar și a literaturii populare. *Pana* mea a început, la un moment dat, să contopească amintirea trăirilor din copilărie, cu trăirile din prezentul derutant, dar și motive folclorice autohtone cu cele din mitologia clasică. Istoricii și criticii literari Petru Poantă, Constantin Cubleşan, Mircea Popa, Adrian Țion, Ion Roșioru au surprins cu dibăcie această particularitate a celor mai multe dintre scrierile mele în proză. Exemplu elocvent cred că este microromanul intitulat *Amintiri închipuite* (2005), precum și unele proze scurte.

– Aminteați la un moment dat, la începutul dialogului nostru, de funcțiile de conducere pe care le-ați avut, de obligațiile profesionale care v-au îndepărtat uneori de la masa de scris. Au fost acestea o povară?

– Mi-am exercitat profesia într-un mediu luminos, care m-a stimulat să acționez cu energie bine distribuită și cu fantezie bine temperată. Este vorba despre viața culturală, în general, despre lumea cărților, despre lumea Thaliei, patroana Teatrului, a Comediei. Am fost concomitent și succesiv bibliograf, director de bibliotecă raională/municipală, președintele Comitetului de Cultură și Artă al municipiului Turda, secretarul literar și directorul Teatrului de Stat/Municipal din Turda. Activitatea mea profesională a constituit frecvent o bucurie care mi-a încărcat sufletul cu multiple satisfacții, motiv pentru care am lucrat multe ore peste cele opt obligatorii, adeseori duminica. Scufundarea prelungită și benefică în lumina profesiei mele a generat lentă evoluție a scriitorului care am devenit, întârzierea îndepărtându-mă de scriitorii din generația mea. Mă privesc de pe sol cum planez liniștit și uneori/adeseori nu mă recunosc, învăluit de un nor transparent numit Singurătate. De fapt acest gând este numai o părere, nu o certitudine, fiindcă norul despre care vorbesc constituie forma metamorfozată a prieteniei multor scriitori din generații diferite.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

eseu

Mentalități vechi și noi în proximitatea morții

Interdicții și superstiții

Mihaela Rotaru

În mentalul popular se mai păstrează o seamă de credințe și obiceiuri legate de moarte, precum cele ce urmează: „Cât stă mortu în casă, nu dai cu mătura, nu deștizi fereștile. Dacă să mormântează luna, mai teamă și pă alți. Cu mortu la groapă, când să fac stările, nu-i voie să te uiți înapoi, că să întoarcă mortu înapoi, crede că după el te uiți. Când traie să moară, bolnavu vrea să vadă pă unu, pă altu, da pă care îl strângă înainte de a întide uății, ala moare primu, îl strângă să margă după el, dară”. (Ciubăncan Maria, Meseșenii de Sus) „Când nu stă cu capu pă perină, sau stă cu fața mai mult câtă părete, îi sămn că traie să moară și trăbă temat preotu. Când moare o fată nemăritată, hanele de pă ea să n-aibă noduri, când o bagă în groapă, ca păretea să poată lua pă alta, când a ave rând. Dacă amninoasă greu, sau numa nu poate muri, preotu îl roagă pă Dumnezo să-l curețe de păcatele grele, din care cauză nici moarte nu vine, fuje. Așe să zăce, no”. (Sabău Florica, Ban)

Ne sunt puse apoi, în evidență, interpretări de o mare și generoasă subtilitate - cercetarea s-a făcut între anii 2006-2012, în zona etnografico-folclorică Sălaj: „La mort, să nu intre de-a cășii, și nici striini, n-ai ce cota la mort. Da, mai ales neamuri, din familie nici atâta, ca sufletu să să poată dezlipi mai lesne de lumea asta. Pă uății întiși să pune bani, să nu vadă câtă suferință lasă în urma lui. Dacă te roji insistent când îs ceriurile deștise, în Săptămâna Luminată, poate ieși din iad”. (Both Maria, Popteleac) „Să pune cu picioarele câtă ușe, cu mâmurile pă ptiept, cu dreapta la irimă, în sămn de încredințare la Dumnezău. Să să astupe oglinzâle, să nu să vadă mortu în ea, că să întoarcă iară napoi. Mai demult făcea lumnină cât mortu, sau așe cam de un metru de lungă, subțâre. Când bat clopotile s-aprind, era învârtită ca on șerpe, cu capu în sus, pusă la creștetu capului”. (Coroiu Nicolae, Plesca)

Persistă vie credința în puterea magică a nodurilor: „Mortului i să deznoadă nodurile, ca văduvu să-și poată reface viața. Tăte podoabele i să scot. Să ieu tăte jos, acată în ele pă drum. [Să dai cât mai multe de pomană] le primește sufletu dincolo. Înainte de a să pune la masă, să spală pă mâhuri, își toarnă apă di la fântână. Nu să întorc pă aceeași cale, ci pă alte căi, care pă unde șede. Unii să duc și la masă”. (Farcaș Victoria, Plesca)

Situațiile concrete de teren arată că practicilor magice menținute până azi, nu li se mai deslușesc semnificațiile de odinioară, explicația se rezumă la cuvintele „așe trăbă făcut”, „așe făceau și bătrânii noști”, „așe am învățat”. Sunt de semnalat în acest sens, și alte câteva aspecte relevante: „La cununie, în beserică, cât stă mniroii, nime să nu treacă pântre ii, moarte îl ie pă unu și îi desparte. [Înspre cununie] dacă întâlnești o înmormântare, unu din mniri moare cât de repide. Cine moare în careva mare post de păstă an, în marile praznice, între Paști și Rusalii, când să dăștid ceriurile, i-i locu hărăzât în rai. Când duce mortu, trăbă să bată clopotile, că de nu, păstă hotaru acela cade vreme rea, bate grindina, clopotile alungă vremea grea, să nu să abată păstă sat”. (Farcaș Victoria, Plesca)

„Când să pornește dint-odată vreme rea, să trag clopotile la beserică. Îi sămn rău, s-o spânzurat careva, s-o înecat, să umflă apile, ies văile”. (Drule Florica, Ban)

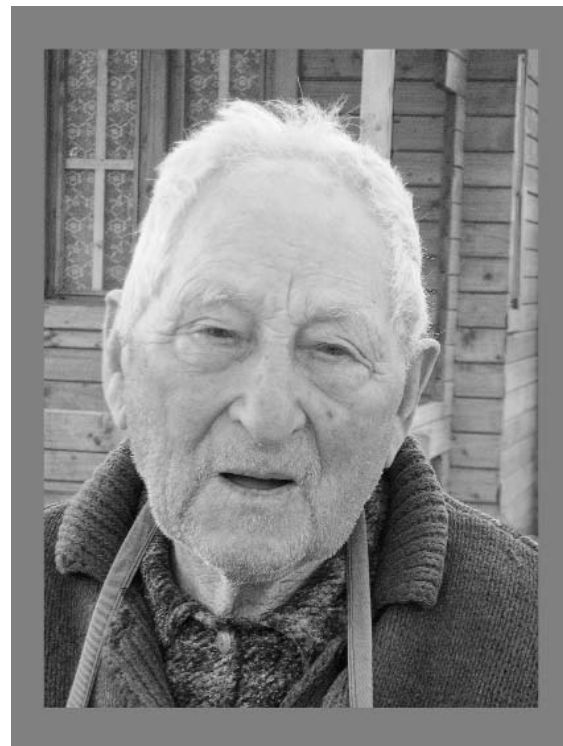
Pentru a nu fi „deranjați” de mort, cei din familie se afumă cu o bucată din pânza cu care a fost acoperit. Elementele arhaice sunt golite de sensurile originare, dar s-au conservat în virtutea respectului față de tradiție, și aceasta în pofida faptului că unii preoți se arată împotriva acestor practici. Bătrânii sunt conștientizați asupra modului cum ar trebui să se desfășoare lucrurile potrivit dogmei creștine, dar continuă să creadă, în același timp, în eficacitatea unor practici străine creștinismului. Participarea masivă a bătrânilor se explică și prin obligativitatea respectării cu rigurozitate a ceremonialului, întemeiat pe un creștinism popular, care valorifică, pentru siguranța comunității, și alte elemente, de pe variate paliere.

Teodor Burada arată originea romană a multor manifestări legate de moarte, printre ele se numără credința că cel îngropat nu și-ar putea odihni sufletul dacă nu i se fac rânduielile cuvenite, obiceiul închiderii ochilor, spălarea trupului cu apă caldă și ungerea lui cu unsori, așezarea mortului cu picioarele spre ușă, credința că mortul, călătorind pe cealaltă lume, ar avea nevoie de un băț pentru a se apăra de câini, banul ce se pune în sicriu - vechiul obol ce se plătea lui Caron, punerea bradului, însoțirea mortului cu făclii, îngroparea lui cu hainele cele mai alese, ultima sărutare ce i se dă, înainte de a fi coborât în groapă, turnarea vinului peste rămășițele lui, rostirea cuvintelor „Să-ți fie țărâna ușoară!”, despletirea femeilor în semn de doliu, purtarea sicriului pe mâini, de către rudele apropiate, aprinderea candelor la morminte, scoaterea de la mort a oricăror podoabe, spălarea cu apă a celor ce se întorc de la mort, ospetele date pentru pomenirea mortului, împărțirea pomenilor - toate acestea moștenite de la străbuni, conchide autorul. (Burada, 2006: 33-40)

Unele gesturi ce par într-adevăr desprinse din vremuri imemorabile, au fost odinioară mult mai numeroase, dar au rămas numai în amintirea generațiilor vârstnice. În ciuda interdicției din partea preoților de a se mai săvârși anumite acte, ele se practică pe ascuns, în virtutea respectării unor tradiții puternice, atât prin vechime, cât și prin autoritate modelatoare.

Superstiția care dănuie pe alocuri este aceea că nu nu e bine să se facă înmormântare într-o zi de luni, deoarece ar atrage și moartea celor din familie, dar, conform rânduielilor Bisericii, superstiția nu trebuie luată în considerare, înmormântarea putându-se face în orice zi a săptămânii. „Cătu-i mortu în casă, ale tri zăle, nu faci mare lucru, nu torci, nu țeși, nu coși, nu mături, că le faci pă mort. Trăbă păstrată liniștea”. (Farcaș Victoria, Plesca)

Adăugăm un fapt demn de menținut, anume acela că s-au țesut nenumărate interpretări și credințe, considerate de către Biserica „deșarte”, pe



marginile existenței anumitor trupuri care nu putrezesc; literatura religioasă consideră că aceasta ar fi din cauza unor blesteme sau a unor păcate grele care au rămas nepovedite, „dacă se descoperă, prin voie dumnezeiască astfel de cazuri, preoții bisericii fac slujbe de dezlegare pentru sufletul celui răposat”. (*Rânduiala înmormântării și parastasele pentru cei adormiți*, Ed. Anestis, p. 29) Am cules informații percutante în marginea unor astfel de cazuri, în care se vorbește, printre altele, de „morți nestrăcați”, „străgoi”, nedescompunerea lor fiind explicată în diverse forme, unele sfidând chiar și limitele imaginației.

Considerăm oportun să amintim că practicile legate de credința în strigoi, spargerea unui vas la ieșirea din casă, ruperea legăturilor de la picioarele mortului, așezarea în sicriu a diferitelor obiecte, trecerea cocoșului sau a găinii peste groapă sunt considerate de Biserica „abateri grave, care denaturează învățătura de credință”. O seamă de alte obiceiuri păgâne și de superstiții sunt luate în discuție, cum ar fi deschiderea Evangheliei la Maslu, pentru a afla dacă muribundul mai are sau nu de trăit, punerea banilor în sicriu, pentru a-și răscumpăra trecerea prin vămi, citirea Tainei Cununii, lângă sicriu, când unul din tineri e decedat, botezarea copiilor avortați, deși se cunoaște norma administrării Tainelor doar la cei vii, defacerea cununii prin ruperea unei cununi deasupra celui mort, pentru ca cel rămas în viață să se poată căsători, străpungerea inimii mortului ca acesta să nu se facă strigoi, tragerea de sicriu de trei ori, la scoaterea mortului din casă, pentru ca acesta să nu-i cheme pe cei vii după el, în cazul că s-ar face strigoi, spargerea unei oale la scoaterea mortului din casă, ruperea legăturilor de la picioarele mortului pentru ca acesta să poată păși pe lumea cealaltă. (*Înmormântarea și parastasele*, Ed. Bunavestire, Bacău, 2006, p. 59-63) Ele sunt contestate ca fiind contrare credinței, însă, realitatea de pe teren ne-a confirmat o încredere de nezdruncinat în necesitatea luării în considerare și a acelor acte controversate, nerecunoscute de Biserica, dar perpetuate de-a lungul timpului.

În mentalitatea magică, se consideră că ziua morții este similară zilei nașterii, însoțită sau ploioasă, ca atunci când s-a născut. Acestei similarități se adaugă ideea fundamentală de „soartă”, care acoperă întregul cadru de gândire a

bătrânilor, din care derivă și afirmația că omul nu poate decide nici momentul nașterii, nici pe cel al morții sale, spre deosebire de hotărârea privind botezul și nunta, care se află la îndemâna lui. Informatorii avansează câteva reflecții care ni se par revelatorii în acest context: „Să nu să vadă două mniresă, că-i rău de moarte, să să întoarcă cu spatile una cătă ceielaltă. În drum cătă cimitir, să nu te uiți carecumva înapoi, că îți mai moare cineva din familie. Tăt înainte să te uiți. Când cântă cucu pe aproape de casă, câinii urlă sau sapă gropti îi sămn că asânțasc ceva. Le moare stăpănu. Dacă muribundu leapădă perine, sau să întoarcă cătă părete, își lasă capu în jos, traie să moară. Moare mai ușor dacă-i pus jos, pă pământ. Pă ala care-l străgă bolnavu, când îi gata să moară, pă ala îl teamă moartea după el. Cum te află moartea, așe te prezânți la Judecată”. (Topan Mariana, Ban) „Să nu steie cineva din familie lângă muribund, că nu poate muri, își bănește mai rău de lume. (...) Ochii să întid, să nu vadă cum îl jelesc cielalți. Coptilu iese cu capu înainte, omu părăsește lumea cu picioarele înainte. Dacă te disăzi cu mortu, cere ceva, ceva îl supără, îl nemulțumește, ori că-i gol, ori că-i flământ, i-i sete, îți spune în dis ce să-i dai, hane, alimente, apă”. (Farcaș Victoria, Plesca) Părul tuns de la mort se pune în podul casei pentru ca norocul să nu plece odată cu acesta, dacă a avut noroc la vite, la animale, în general, și dacă a fost gospodar.

Din punctul nostru de vedere, următoarele relatări sunt de mare interes: „Nu să întid nasturii, nici nu să încing curelile, pântru ca părete să să poată căsători. De mori în zî de praznic, duminica sau în sărbători, ușile raiului îs deștise. Îi o datorie să meri la înmormântare, mai ales la tineri sau la ciie morți de moarte năprasnică, cu cât îs mai mulți cu atât îi mai bine, de sufletu mortului, un fel de pomană”. (Sabău Florica, Ban)

Anumite obiecte folosite în riturile funebre sunt aruncate sau ascunse, pentru a nu avea o destinație magică, bățul, ața cu care s-a măsurat mortul, pieptenele, obiectele folosite la spălat și la bărbierit, părul, unghiile, apa cu care a fost spălat, pentru a nu fi folosite la „făcături”, „boscoane”. „Injeru stă cu sufletu și în timpu la ale patruzăci de zile, să scape sufletu de duhurile întunericului din văzduh. Sufletu întâlnește atâția diavoli câte păcate o făcut, și atâția injeri buni, câte fapte bune o avut. Lupta să dă între aștia. La botez primești un injer care stă de-a dreapta, și care înregistrează tăt ce faci bun, da și un diavol ce stă de-a stânga. Ce spui su patrafir, la spovadă, Duhu Sfânt șterje. Da cu fiecare faptă bună îl îndatorăm pă Dumnezău și tâte nedreptățele pă care le suferim uăr hi răsplătite în cer. Și pașii până la biserică ni-nu-mărați. [Legarea cununilor] Ie on sămn, orice, de la respectiv și aruncă în sicriu sau cu ață înnodată. Pântu dezlegare, sânt preoți care fac rugăciuni și sclujbe, numa trăbă umblat pă la ii, timp, bani, și răbdare multă”. (Bonțe Maria, Ban)

Scenariul funebru este unitar, în general bine conservat, trăsăturile sale definitorii nu-i permit detalii înnoitoare; se mențin practicile superstițioase, întregul ansamblu de credințe pe care omul străin de modul de gândire al țaranului le-ar putea socoti drept prejudecăți, convingeri dacă nu primitive, cel puțin absurde și, ca atare necorespunzătoare spiritului vremii.

Unele manifestări de substrat magic nu supraviețuiesc decât vag în memoria informatorilor în vârstă. Amintim aici, de exemplu, folosirea, în diverse scopuri, a apei cu care a fost spălat mortul, ea putând despărți sau lega doi oameni, sau chiar omori. De asemenea, se credea că apa poate cauza îmbolnăvirea cuiva, eșecuri sau diferite neajunsuri, dacă cel vizat intră



în contact cu ea. În aceeași categorie intra legarea nodurilor și a șireturilor, împletirea părului femeii, ca soțul ei să nu se recăsătorească, obiecte închise cu mortul, pentru legarea cununilor, încheierea tuturor nasturilor – mijloace magice, de altfel, foarte răspândite oarecând. Părul, unghiile, saliva, sângele, urina, excrementele sunt, de asemenea, amintite, în credința că pot dobândi rol magic, și care, folosite cu scop distructiv, aduc negreșit multe nenorociri (de explicat și, în consecință, de combătut, doar pe cale magică).

Pentru a preîntâmpina eventualele rele ce s-ar putea abate asupra celor rămași în viață, familia are mare grijă să arunce, să ardă, să îngroape, să ascundă bine elemente ce ar putea ajunge pe mâna celor care fac rău. Se insistă asupra convingerii că această grijă profundă este eficace în combaterea presupuselor acțiuni nefaste ale vrăjmașilor. „Ca să uiți de mort, pui după cap țărână de pă mormânt. Frica de mort mai este că citești rugăciuni și țai post pântru sufletu lui, să găscăscă hodină. Părăstasele să le faci la timp și tătă rânduiala. Lași pomelnic cu sărindar la popa, să-l pominească patruzăci de zăle. Lunea, de ptiică a treia zî, nu să îngropă, să îngropă duminica sau marțe, din bătrâni auzem că îi început și pântru alte morți. Amu nu să mai știu de astea”. (Bonțe Maria, Ban) „Ața, bota cu care s-o măsurat mortu, să țane în casă ca și nu ptiară norocu. (...) sicriu să lovește de prag sau de ușe, ca și cum mortu ș-ar băni de viață și s-ar despărți cu greu, ușe să trânteste și să încuie bine, să nu să întorcă mortu. Vasu să sparje, ca familie îndurerată să-și mute atunce gându în altă parte, oarecum, când să ieșe cu sicriu din casă. Atunce-i moment tare dureros. Când îți moare cineva din casă, negreșit că să naște un prunc cât de repede. Așe-i viața, unu vine când altu îi lasă loc. Când ț-ai trăit traiu, ț-ai mâncat mălaiu. Altu la rând. Coptiții, cându vin pă lumea asta, are fiecare pituța lui, îs numa ca o adiere ușoară. Îi încarcă apoi greuătățele. Când mori, te-ai liberat de tâte poverile și lași cruce jos, care la cât de greu i-o fost. Acrăcare are o cruce, măcar că nu-i la vedere”. (Farcaș Victoria, Plesca)

Delia Suiogan evidențiază o dublă intenție rituală la nivelul tuturor actelor și gesturilor, astfel „pe de o parte, se încearcă realizarea separării totale a celor două lumi, morții și viii, pe de alta însă, se urmărește menținerea unui dialog permanent viu între acestea. Accentul cade asupra

ideii de separare, de despărțire a lumilor, într-o primă parte, ca mai apoi, să se urmărească refacerea unității neamului, printr-o comunicare directă și permanentă cu cei de Dincolo. Deschiderea și închiderea rituală a porților, ușilor, ferestrelor, în cele trei zile cât mortul este încă în casă, acestea nu se închid, pe când imediat ce mortul este scos, ușa, poarta se trântesc în urma lui, masa în comun din timpul pomenilor sau parastaselor – a mânca din coliva sau din colacul mortului, a bea din vinul mortului etc., a aprinde lumini de sufletul motului, a purta hainele mortului etc., toate acestea sunt forme clare de separare, ele pot fi considerate bariere ridicate de cei vii, în calea posibilei reveniri”. (Suiogan, 2006: 155) Autoarea subscrisse afirmațiilor altor cercetători și notează că „toate momentele ceremonialului funerar au, în fapt, rolul de a suprapune imaginea defunctului peste «imaginea mitică a strămoșului», care este o construcție imaginară, dar vie, nu atât prin faptul că unește în sine o serie întreagă de detalii personale, ci prin faptul că el poate face posibilă comunicarea membrilor neamului în timp și dincolo de timp. De altfel, prin strămoșul casei sau strămoșul neamului, membrii comunităților tradiționale nu înțeleg un nume sau o perioadă de timp delimitată strict, ci pe toți cei plecați, dreptii”. (Suiogan, 2006: 156) În sublinierea cercetătorilor, explicarea ritualității defensive presupune înțelegerea fricii care o generează, frica de mort, dincolo de care vedem frica de însăși moartea. Modalitățile de raportare la acest aspect sunt activate în diferitele secvențe ale ritului funerar: cele trei zile cât stă mortul în casă, înmormântarea, perioada de după, după cum dictează sarcina îndeplinirii tradiției funerare.

În aceeași sferă de comportamente impuse, a căror încălcare atrage sancțiuni de ordin magic și social, se înscrie și interdicția femeii gravide de a privi mortul, pentru ca nu cumva paloarea sa să se transfere la copil, aspect explicat pe baza principiului de similitudine, activat prin contact vizual, „îmbolnăvirea de gălbenare și nașterea copilului galben, realizate conform gândirii magice, prima, prin contaminarea tactilă directă, iar cea de-a doua prin contaminarea vizuală, indirectă, puteau avea drept cauză medicală reală infectarea cu o formă de virus de hepatită de la cel mort, care producea ulterior și celor vii același simptom al icterului. În lipsa cunoștințelor

medicale și a serviciilor medicale de specialitate, această infecție de tip hepatic era interpretată ca fiind contactată prin diferite modalități de contact magic cu cel mort”. (Rădulescu, 2008: 148) În ideea eliminării pericolului de contaminare cu obiectele folosite la mort este arderea acestora, îngroparea, ascunderea lor într-un loc ferit. În categoria aceasta intră – și acest lucru este extrem de grăitor – hainele, paiele, rufăria de pat, obiectele folosite la toaletarea mortului, pieptenele, săpunul, prosopul, unghiara, instrumentele de bărbierit, cârpa cu care se șterge mortul. Autoarea pune această credință tot pe seama fricii de contaminare, amintind și aspectul măsurilor de păstrare a norocului casei după mort, oarecum în opoziție cu teama discutată anterior. Substituește mortului, precum unghiile, părul, măsurile pentru sicriu și groapă, legătura de la picioare, sunt alese spre păstrare, datorită invulnerabilității lor în fața timpului, după cum menționează cercetătoarea. (Rădulescu, 2008: 148) Informațiile culese de noi converg și ele înspre obligativitatea păstrării acestor elemente, cu scopul menținerii norocului casei, totodată avându-se în vedere și riscul ca aceste lucruri, odată ajunse pe mâna „celor care fac boscoane”, pot fi folosite la vrăji. Adina Rădulescu ne edifică asupra aspectelor luate în discuție, accentuând că „obiectele provenite de la mort sau care au venit în atingere cu mortul capătă forța de a lega sau dezlega relații de ordin marital și/sau sexual. E ca și cum, sub imperiul voinței beneficiarului, energia morții ar avea forța de a pecetui anumite raporturi în planul vieții”. (Rădulescu, 2008: 152) Explicațiile oferite de informatori, cu privire la comportamentele protective, derivă dintr-o gândire magică, solidă, în coordonatele ei ancestrale, „în credințele populare, impuritatea morților nu se limitează la necurătenia poluantă a cadavrelor. Păcatele morților devin poveri ale celor rămași în viață, dacă aceștia din urmă nu se dezleagă de cei morți. Protecția celor vii ia astfel forma unor măsuri și rituri de evitare a contaminării cu cadavrul și cu toate obiectele care sunt impregnate cu energia morții”. (Rădulescu, 2008: 154-155) Cu referire la construcțiile solide ale mentalității țărănești, cercetătoarea concluzionează că, analizând logic majoritatea tipurilor de rituri protective, ele „pleacă de la o prezumție falsă, care contrazice realitatea. Cu alte cuvinte, nu pășim nimic dacă atingem morții (cu excepția cazurilor infecțioase), spațiul fizic al morților este deja limitat la spațiul mormântului și respectiv al cimitirului, iar spațiul invizibil al morților este nemărginit, prin însăși natura lui, deci cum ar putea fi el delimitat? Riturile de «dregere» (omorâre) par inutile, atât timp cât cel care este supus lor este deja mort, închiderea porților de acces către spațiul casei

poate împiedica doar o prezență fizică, nu și una invizibilă, iar dezlegarea de mort poate fi concepută doar la nivel simbolic. Dar, desigur, acestea sunt coordonatele realiste ale gândirii omului contemporan, care ar fi înclinat să desființeze întregul scenariu protectiv și să-l reducă la inutil și desuet. Să nu uităm, însă, că riturile de protecție funerară descrise au coerență, relevanță și sens doar dacă sunt citite în cheia gândirii magice care le-a generat inițial”. (Rădulescu, 2008: 317-318)

Încercăm să întrezărim și o altă dimensiune: regăsirea în toate satele cercetate a obiceiului vărsării pe pământ a câtorva picături de apă (vin, țuică), gest de miluire a „morților flămânzi și însetoși”. (...) Li-i sete la sufletele aprinse, ca a bogatului nemilostiv”. (Sabău Florica, Ban)

Acestor inerții comportamentale li se adaugă „plata vămilor”, banii așezați în sicriu sau aruncați în mormânt, de ajutor în momentul în care sufletul are de trecut peste poduri, „bani mânăntăi, nu d-iște de hârtie”. (Ciubăncan Maria, Meseșeni de Sus) Cum spuneam, interesant este faptul că se practică inerțial aceste obiceiuri a căror semnificație adesea scapă, dar se menține performarea lor în virtutea alinierii la un cod de legi nescrise, transmise din bătrâni, în ciuda îndoielii și a nedumeririi evidente. Continuă informatoarea: „Dumnezeo știi ce-s și cu astea, de au sau nu rost, noi le facem, le respectăm și vin de la părinți noștri. Pote așe-i bine și ești și tu mai liniștit. Nici să faci fieștecare cum îl taie capu nu-i pe bine”. Mărturiile informatorilor se îndreaptă înspre evidențierea importanței respectării fără abatere a obiceiurilor din vechime, datorie grefată, în primul rând, pe respectul față de tradiție, dar și pe convingerea de ordin religios, multe din practici având sorginte creștină, imaginarul țărănesc asociind filonul creștin și îndatoririle celor vii față de morți, aflați, se crede, într-o indestructibilă legătură.

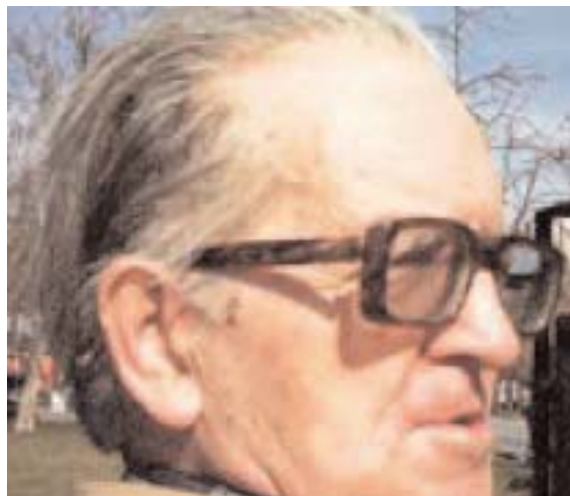
BIBLIOGRAFIE

- ANGHELESCU, Șerban, 1999, *Agon. Tensiunea fundamentală a riturilor de trecere*, Ed. Ex Ponto, Constanța
- BODIU, Aurel 2006, *Trecerea prin metaforă*, Ed. Vremi, Cluj-Napoca
- BONTE, Pierre, IZARD, Michel 1999, *Dicționar de etnologie și antropologie*, Ed. Polirom, Iași
- BURADA, Teodor 2006, *Datinile poporului român la înmormântări*, Ed. Saeculum I.O, București
- COATU, Nicoleta 1998, *Structuri magice tradiționale*, Ed. Bic All, București
- DURKHEIM, Emile 2002, *Regulile metodei sociologice*, Ed. Polirom, Iași
- GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier, POTTIER, Richard 2001, *Noțiunile-cheie ale etnologiei*, Ed. Polirom, Iași
- ILUȚ, Petru 1997, *Abordarea calitativă a sociumanului*, Ed. Polirom, Iași
- KERNBACH, Victor 1998, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Științifică și Pedagogică, București
- KLIGMAN, Gail 1998, *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania*, Ed. Polirom, Iași
- LAPLANTINE, Francois 2000, *Descrierea etnografică*, Iași
- OTTO, Rudolf 2005, *Sacru*, Ed. Humanitas, București
- POPOIU, Paula 2007, *Etnologie*, Ed. Mega, Cluj-Napoca
- PRAOVEANU, Ioan 2001, *Etnografia poporului român*, Ed. Paralela 45, Cluj-Napoca
- RĂDULESCU, Adina 2008, *Rituri de protecție în obiceiurile funerare românești*, Ed. Saeculum I.O, București
- RUXĂNDIOIU, Pavel 2001, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Ed. Grai și suflet – Cultura națională, București
- SUIOGAN, Delia 2006, *Simbolica riturilor de trecere*, Ed. Paideia, București
- 2007, *Structuri tropologice în poezia de ritual și de ceremonial, Alternative antropologice și etnologice în cercetarea culturilor. Studii și comunicări*, Ed. Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca
- ȘIȘEȘTEAN, Gheorghe 1999, *Forme tradiționale de viață țărănească. O cercetare etno-sociologică a zonei Sălajului*, Centrul de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare Sălaj, Zalău
- VAN GENNEP, Arnold 1996, *Riturile de trecere*, Ed. Polirom, Iași
- VĂEȚIȘI, Șerban 2008, *Noile teorii etnografice și conceptul de descriere a culturii. Cu o evaluare critică și contribuții la dezvoltarea etnografiei în România*, Ed. Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca
- VLADUȚIU, Ion 1973, *Etnografia românească*, Ed. Științifică, București
- Cărți de învățătură ortodoxă: *Înmormântarea și parastasele*, Ed. Bunavestire, Bacău, 2006, *Rînduiala înmormântării și parastasele pentru cei adormiți*, Ed. Anestis



Mai sărac cu o singurătate

Mihai Dragolea



Sigur că regret dispariția ultimului erou al primei mele cărți: prozatorul, eseistul, traducătorul Alexandru George. Cunoscut drept un veritabil singuratic, scriitorul era celebru pentru intransigență, pentru felul atipic de a practica și trăi literatura. Când a apărut ediția completă, definitivă a romanului *Seara târziu*, în 2006, am fost obligat la dese rugăminți și diligențe pentru a-mi procura un exemplar. La vremea când am recitat cartea, prestam un curs despre cultură în televiziune, curs botezat "Prăvălia cu imagini una-tr-una", rămas nepublicat. În acele pagini și-a găsit locul și un scurt comentariu, pe baza a două secvențe din romanul lui Alexandru George, pe deplin lămuritoare în evaluarea consistenței și culorilor unei epoci, dar și în privința forței pe care o pot dobândi imaginile. Iată prima secvență: "Dar nu incongruența a fost cauza pentru care tentativa doamnei Munteanu a eșuat, ci cu totul altceva. Astăzi, cele două femei au avut o nouă conversație extrem de animată, dar redusă ca volum la nivelul unor șușoteli; desigur că doamna Răduță nu voia să se lase convinsă și cealaltă tot insista. La un moment dat însă, candidata la măritiș s-a îndepărtat câțiva pași de catedra unde stătea interlocutoarea ei și, pe un ton enervat dar solemn, s-a răstit în concluzie la aceasta, scandând cuvintele într-o formulă memorabilă: - Cum, tovarășe Munteanu (uitând că până atunci îi spusese numai "dragă Ety" sau cel mult "doamnă Munteanu"), cum tovarășe Munteanu, *dumneata crezi că dosarul meu se poate uni cu orice dosar?*..." (subl. M.D.) Mai mult decât spectaculoasă replica tovarășei Răduță! Imaginea unui om nu era dată de înfățișarea sau comportamentul lui, ea era comprimată, condensată, consacrată de un dosar! La vremea rostirii replicii mai sus citată, anii '50 ai secolului trecut, omul era dosarul pe care îl avea cu grijă întocmit. Imaginea din dosar contura realitatea, nu invers, dacă până și într-o problemă atât de delicată cum e căsătoria conta decisiv. Nu pare deloc extravagant să spui că atunci se oficiau căsătorii între dosare! Numai că atunci nu e vetust și plin de praf, cu puține modificări, el este și acum. Dosarul a luat forma înregistrărilor și stenogramelor, el se construiește cu frenezie, dar nu în secret, ci la tele-vedere, la televizor!

A doua secvență promisă din romanul *Seara târziu* e soră bună, dacă nu geamănă cu cea dintâi: "Îmi amintesc că la vreo trei-patru zile, după aterizarea ei în mijlocul unor salariați care vorbeau vrute și nevrute, înjurau deschis și nu-și ascundeau necazurile sau preocupările, un inginer

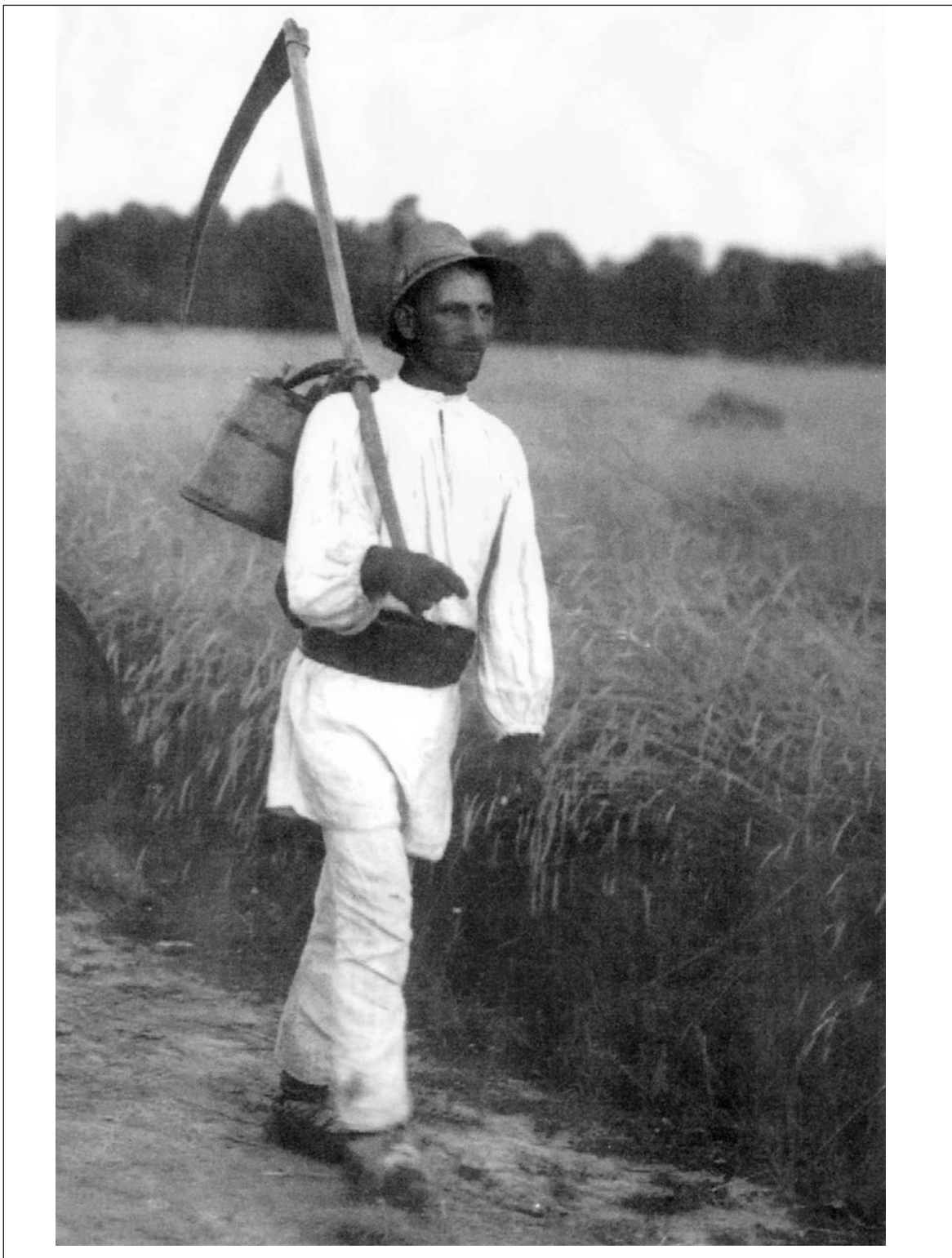
care fusese coleg de școală cu bărbatul ei și a venit la ea și a întrebat-o cum se simte în mijlocul nostru. Tovarășa Juster a mîrîit ceva, fără a voi să răspundă exact. Până la urmă a izbucnit enervată de stăruințele inoportune ale celui amic. Deși a pronunțat cuvintele scrâșnind din dinți, enervarea a făcut-o să ridice tonul, așa că aproape toți cei aflați în birou au auzit-o:

-Cum vrei să mă simt într-o instituție în care nu există decât un singur portret al tovarășului Stalin?!" Precum în cazul tovarășei Răduță, replica tovarășei Juster este o imagine-lespede. În primă variantă, imaginea se forma din datele unui dosar, în cea de-a doua frecvența unei imagini o prefigurează pe aceea a tovarășei Juster: femeia-comisar nu se poate simți bine decât întâlnind pe pereți, cât mai des, portretul tovarășului Stalin; diplomată, tovarășa Juster își hrănește autoritatea și instituie frica, pronunțând o frustrare de imagini care este o minciună înfiorătoare, dar care îi asigură impecabil confortul imediat în toate privințele. Ca și o actriță experimentată,

Juster își construiește imaginea apelând, expert, la notorietatea alteia. Paginile următoare pasajului citat arată, cu asupra de măsură, ce truc formidabil a reușit tovarășa Juster, cea mult iubitoare și doritoare de imaginea lui Stalin aninată pe toți pereții între care vegetau amărății ampoloiați.

În variante diverse, multe din imaginile oferite de romanul lui Al. George și-au pierdut total rolul de decor sau de podoabă care relaxează, s-au preschimbat în vehicule ale violenței și agresivității, în măști sub care palpită figuri sinistre. Dureros este că imaginile înregistrate în *Seara târziu* n-au apus odată cu epoca în care au fost consemnate. Bine cosmetizate, mai ales tehnic, ele animă și stricta noastră contemporaneitate.

Adevărat burghez de modă veche, scriitor și intelectual nobil, singuratic ursuz, mefient, dar și - mai rar și pe alete - interlocutor fermecător, cu umor și ironie strălucitoare, Alexandru George a plecat la o adresă necunoscută. Oare, acolo, va mai afla imagini de felul celor înregistrate cu tovarășele Răduță și Juster? Nu e de știut!



patrimoniul

Locuri (moduri) ale artei contemporane

Muzeul de artă (II)

Vasile Radu

Eu, seara, mă întâlnesc cu muzeul meu. Cu Cézanne, cu Van Gogh, cu Pallady sau Grigorescu, cu Nagy István și mulți alții. Muzeul acesta mă ține la suprafața zilei, ca o plută, de fiecare dată când mă zvârcolesc în mare.(1)

Aurel Ciupe, un pictor din ce în ce mai... necunoscut

Instituții „ale primului val” instituțional modern de la începutul secolului al XIX-lea, muzeele de artă au atins apogeul în miezul „Galaxiei Gutenberg”, la jumătatea secolului al XX-lea. „The medium is The message!” - lansă Marshal McLuhan, în 1964, celebrul său aforism. Medium-ul artei, ca și cel al muzeelor, va aplica acest mecanism. „Secolul cărții” a devenit și „secolul muzeului” iar, așa cum tiparul dădea credibilitate și autoritate gândurilor scrise și tipărite, instituția muzeală înfăptuia aceeași paradigmă valorică a operelor intrate sub oblăduirea sa. Nu e de mirare atunci că școala se întoarce la muzeu ca la o versiune artistică ordonator-vetustă, generatoare de clasicitate, modelatoare prin constrângere, dar inhibantă pentru creativitate. Nu e de mirare că statul găsește în muzeu cheia mecanismului său politico-ideologic, încercând să aservească artistul scopului său în tentativa de a justifica rolul acestuia în societate. Nu e de mirare atunci că școala atâră avangarde artistice s-a născut din tentativa unora de a elibera artistul de noile servituți, împărțându-l, *in corpore*, că noua libertate se numește creativitate. Însă ceva din justificarea începutului se pierduse pe drum: obsesiva trudă a monarhilor și aristocraților vechi - lucru preluat doar de bancherii actuali - de a dovedi că, acumulând valori, se vor putea sustrage zodiei efemerității la care este condamnată ființa umană. Omul este singurul animal care are conștiința morții, dar, oare, poți, prin artă, lupta împotriva ei? Funcționarea modernă a statului îndeajuns de supus mecanismului pieței capitaliste a atras, prin reflex, straniul obicei al creației de a produce pentru piață, transformând opera într-o marfă, iar muzeul într-un capital. Pe când, modul „natural” al artistului produce opera doar pentru sine, iar valoarea sa nu este cuantificabilă comercial. În societate, opera „se saturează” social, „se înstrăinează” de artist și trăiește prin artificii proprietății în colecții „mandatariate” de către iubitorii artei. Statul însuși s-a erijat în păstrătorul cel mai de seamă, cel mai autorizat de valori artistice, iar parlamentele au legiferat locul, conținutul, scopul și funcția muzeelor de artă și a patrimoniilor acestora - ca locuri (moduri) ale artei.

În România modernă, după tentativa guvernării Iorga (1931/1932) de a crea un cadru legislativ muzeelor, cea mai recentă și cuprinzătoare legislație a apărut după anul 2000. În principal, este vorba despre *Legea patrimoniului cultural-artistic mobil, nr. 182* din anul 2000 și *Legea muzeelor și colecțiilor publice, nr. 311* din anul 2003. Din păcate, în ambele legi, noțiunea de bază a domeniului, noțiunea de patrimoniu cultural și artistic, nu este definită

decât privind regimul juridic al proprietății: „Patrimoniul muzeal reprezintă totalitatea bunurilor, a drepturilor și obligațiilor cu valoare patrimonială ce aparțin unui muzeu sau, după caz, unei colecții publice (art. 8,1). Bunurile care se află în patrimoniul muzeal pot face obiectul dreptului de proprietate publică a statului și a unităților administrativ-teritoriale, al dreptului de proprietate privată (art. 8,2). Regimul juridic al dreptului de proprietate publică și/sau privată asupra bunurilor care se află în patrimoniul muzeal este reglementat conform dispozițiilor juridice în vigoare (art. 8,3).” Prin aceasta se spera că esențialul fusese atins: întregul inventar al patrimoniului muzeal, alcătuit de-a lungul timpului și supus inerentelor greșeli umane de constituire, fusese pus la adăpostul „gardului” legislativ. Alte precizări necesare privind „natura” și „calitatea” bunurilor patrimoniale sunt înlocuite de noțiunea de „valoare excepțională” care reprezintă „mărturiile materiale și spirituale ale evoluției comunităților umane, ale mediului înconjurător și ale potențialului creator uman.” (art.9. a) O articulare nepermisă datorită gradului mare de relativitate al termenilor folosiți, „valoare excepțională” și „mărturiile materiale și spirituale” ale vieții și comunității umane... este de natură să introducă confuzie în aplicarea legii. După cum se știe, noțiunea de „valoare” se poate defini în funcție de scopul și interesul oamenilor față de anumite „obiecte”. Uneori, „valorile” emoționale, sentimentale, naționale sunt mai puternice decât „prețul” unui obiect ca expresie a valorii lui de întrebuințare. Alteori, „raritatea” unui obiect îi determină valoarea, semnificația lui istorică, locul pe care îl ocupă în evoluția unui „șir” de obiecte într-o perspectivă morfologică sau stilistică. Potirul Sfântului Graal este neîndoiește mai valoros decât „capul de obsidian” al mai noii civilizații amerindiene sau delirul apoteotic și senzual al



1. Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), *Ugolin* (1863), bronz, Musée d'Orsay, Paris.

Sfintei Tereza înălțându-se la cer, a lui Gianlorenzo Bernini. Edificiile desenate de Sant`Ellia pentru fasciștii italieni nu pot avea aceeași valoare cu cele proiectate de Gropius și Școala de la Bauhaus. Localizarea și gustul sunt alți potențatori ai valorii. În fruntea unor ierarhii locale se situează artiștii creatori de școală și creșterea exponențială a imitatorilor îi înalță pe primii în detrimentul grupului, aliniindu-i, nemeritat poate, unor standarde internaționale. Revoluționarii parizieni cooptați în „Statele Generale” la declanșarea revoluției burghize mai purtau peruci și cozi „à la Wateau”, tipice aristocrației feudale, deși idealurile lor artistice, interesele, gusturile lor se îndreptau spre estetica neoclasicismului lui David. Aceste atitudini umane sunt relative și determinate în timp de „evoluția vieții sociale și economice”, ea însăși „factor de degradare a valorilor”, după cum spune Recomandarea Conferinței O.N.U. asupra patrimoniului mondial de la Paris (1972).

Principalul factor de degradare al valorilor patrimoniale datorită evoluției vieții sociale și economice este pericolul perpetuu de trecere a puterii politice dintr-o mână în alta, („moștenirile”, cu alte cuvinte, așa cum se întâmplă și în cazul familiilor!), cu efecte imediate asupra politicilor publice legate de gestionarea patrimoniului cultural și artistic. Este greu de crezut că neofiții așezați la intervale regulate pe noile posturi ar putea, într-o legislatură, acumula experiența și erudiția necesare unui „suprintendent al artelor” - cum erau numiți gestionarii de patrimoniu artistic pe vremea regalității franceze, sau, măcar, ar avea cultura necesară pentru a mima anumite politici patrimoniale. În realitate, activitățile specifice muzeului - adică cernerea, prin cercetare, a materialului steril și descoperirea valorilor - este înlocuită de activități pseudo-culturale fără discernământ, ne semnificative sub raport artistic. Trecerea unor epoci mari din istoria societății necesită o permanentă „reabilitare” istorică a patrimoniilor muzeale care nu se poate face decât prin acordarea cu trecutul artistic mai recent sau mai îndepărtat. Așadar, „malurile” patrimoniului suferă corecții naturale, inundații, viituri, perioade de secetă, întinderea lui este variabilă, având însă ca tendință naturală capacitatea de-a „se îmbogăți” prin „auto-procreere”. De aceea s-a născocit o noțiune stupefiantă, aceea a „bunurilor susceptibile” (fecunde!) de a face parte din patrimoniul național. Bunurile făcute azi, sunt mâine un potențial patrimonial, descoperirile „par hazard” încheagă seriile patrimoniale, adăugându-le obiectele lipsă, artiștii ciufuți devin „donatori” din interes, speculând prin donație ambiția de a fi catalogați și expuși: acest termen pare să exprime o întreagă categorie de interese care roiesc în jurul noțiunii de patrimoniu. Vorbim oarecum despre acele valori „plăpânde” aflate pe punctul de a deveni valori clare și puternice, capabile să iradiază conținuturi patrimoniale noi. Iar aceasta nu se poate face fără cercetare, fără carte! În acest proces experimentalismul contemporan, prin muzeu, este prea scump pentru a înghiți resursele comunitare, pentru că muzeul a încetat să mai fie un fenomen „proiectiv”, adică să servească la o proiectare a viitorului artistic fără a greși printr-un abuz de subiectivitate sau prin absența unei perspective raționale. „Schimbarea vremurilor” aruncă alte lumini, uneori hazardate, asupra lucrurilor; ceea ce părea la un moment dat, din motive subiective sau prin absența unei cercetări

aprofundate, „valoare excepțională” se estompează și intră sub percepția „cenușului comun”. În urmă cu mai multă vreme, cineva a descoperit perspectiva „muzeului viu”, adică acea stăruință „pro-forma” de a „pune la lucru” patrimoniul muzeal, făcându-i pe oameni să-i simtă prezența, „să suferă” experiența lui culturală. Altcineva, (conform zicalei creștin-mucalite „dracul nu face biserici”) nu este dispus să facă pentru muzee o politică patrimonială corectă. Că banii - căci despre bani vorbim (iar banii sunt „ochiul dracului”) - nu sunt niciodată destui pentru a-i cheltui cu „lucrurile trecutului”, căci ei nu ne ajung pentru a ne satisface „bucuriile” și interesele prezentului, pe noi înșine. Așa cum biserica servește Domnului și nu „domnilor” care o „servesc”, și muzeul trebuie să servească artei în accepțiunea cea mai înaltă a noțiunii de valoare și nu să fie „instrumentalizat” pentru a servi interesele servitorilor lui. Din păcate, nu putem vorbi aici de „modele” sau de un etalon la care să se raporteze uniform și unitar toți „intendenții artelor” din muzee. Pripasul în muzee a unor artiști contemporani - cu speranța deșartă că arta lor va câștiga altă valoare de schimb, printr-un mecanism de împrumut, similar burselor economice - nu contribuie la definirea mai corectă nici a artei lor, nici a patrimoniului muzeal. În sfârșit, ceea ce pune punctul pe „i” este formulat în art. 4 al

Legii muzeelor: „Funcțiile principale ale muzeului sunt:

- a. constituirea, conservarea și restaurarea patrimoniului muzeal
- b. evidența, cercetarea, protejarea și dezvoltarea patrimoniului muzeal
- c. punerea în valoare a patrimoniului muzeal în scopul cunoașterii, educării, recreării.

Întreaga activitate a unui muzeu trebuie să constituie, să conserve și să restaureze, să gestioneze, să cerceteze, să protejeze, să dezvolte, să pună în valoare patrimoniul muzeal.

Tot ce se află în afara acestuia nu trebuie să preocupe autoritatea muzeală, nici „susceptibilitățile” valorice, nici „valorile excepționale”, „nici mărturiile materiale și spirituale...” Din perspectiva articolelor noastre despre „locuri (moduri) ale artei contemporane”, în muzee își găsesc locul (mai rar modul) acele categorii de obiecte și manifestări ale artei contemporane care au devenit istorie. Orice altceva, precum creația contemporană, trebuie însoțită de autoritatea statului ca o obligație a bunei practici a politicii sale culturale.

Caracterul unui muzeu este dat de conținutul fondului său patrimonial. Înainte de a se îngriji de muzee, statul trebuie să se ocupe de artiști prin crearea și susținerea unui sistem de formare și de afirmare al acestora prin școli, instituții ale creației artei, consolidarea și dezvoltarea printr-o



Școala lui Carracci, *Venus și Adonis* (cca. 1595), ulei pe pânză, Muzeul de Istorie a Artei, Viena.

legislație adecvată a pieței de artă. Muzeele rămân ceea ce au fost întotdeauna: tezaure de valori artistice recunoscute internațional și părți românești ale patrimoniului artistic mondial.

Note:

1. Aurel Ciupe, *Născut o dată cu secolul*, Ed. Dacia, 1998, pag. 182

Critica tânără. O impresie

(urmare din pagina 7)

zi, limba română îi ascultă fiindcă știu ce vor să spună și chiar spun, ocolind deopotrivă păsăreasca hiper-academizat și înfloriturile de „suflet”. Sunt la curent cu literatura bună, nu ignoră numele mari ale trecutului cum se întâmplă cu mulți aparținători la vechi generații care nu fac efortul cunoașterii la zi a scrisului tânăr. Polemica lor e netă, știu să dezbată și să se bată, urban și cu argumente chiar dacă o fac fără mânuși ori cu mânușile ciuruite. Nu se rușinează să scrie entuziast, cu plăcerea lecturii critice răzbătând din fiecare rând, chiar dacă penița mai alunecă uneori afară din tablou. Când își acoperă titlatura, criticul - și cel tânăr - este „un fel de” profesor, adică un ins bun-conducător-de-texte, o autoritate care are sau își asumă/își construiește datoria/dreptul de a alege, de a da note, de a sfătui. Sobru, lucid, responsabil, el știe să transmită și înfiorarea pe care a simțit-o în fața unei cărți bune. De cele mai multe ori, criticii tineri sunt scrupuloși, expresivi, ne-contaminați de pre-judecăți, neatingși de inflamații, echilibrați, „meseriași”, cu instrumente proaspete și personalizate, bine articulate, au vervă speculativă și capacitate inovatoare, îndrăzneală, rigoare, sunt bătaioși și ludici, enunță apodictic și relativizează cu grație, iar solida armătură a demonstrațiilor teoretice e pusă în joc cu dezinvoltură, fiindcă sunt mobili și dezinhibați, amestecând știința cu plăcerea de a scrie. Fiind ei de frunte și cei mai vizibili, nu doar eu îi descriu în aceste cuvinte!

Critica literară e, am impresia, mai rapid creditată decât proza ori poezia. Când intri în scenă cu cărți precum *A cincea esență* (Andrei Terian) sau *Critica în tranșee* (Alex Goldiș), te clasicizezi rapid în sensul etimologic al termenului (*classicus* = de încredere; *classicus testis* e un martor vrednic de încredere). Tot astfel se întâmplă când prima ta carte (sau aproape prima) e un studiu solid și expresiv ori un eseu

rotund despre: *avangarda românească* (Paul Cernat), Norman Manea (Claudiu Turcuș), Mircea Horia Simionescu (Gabriela Gheorghiușor), Urmuz (Adrian Lăcătuș), *scriitoarele interbelice* (Bianca Burța-Cernat), Marin Preda (Răzvan Voncu), Mihail Dragomirescu (Adrian Tudurachi), Matei Vișniec (Bogdan Crețu), I.D. Sirbu (Antonio Patraș), Dostoievski și Nietzsche (Constantina Raveca Buleu), Iuvenal (Alexandra Ciocârlie), *optzecism* și Gh. Crăciun (Mihaela Ursa), *privileghenție* (Ioana Macrea-Toma), E. Lovinescu (Ligia Tudurachi), *regăsirea intimității* (Simona Sora), Radu Stanca (Dragoș Varga), *literatură și pictură* (Raluca Dună), *ultimele zile ale literaturii* (Alexandru Matei), *teatrul de ieri* (Anca Hațiegan), Lacan (Alex. Cistelean), Petru Dumitriu (Victor Cubleșan), Mircea Nedelciu (Adina Dinițoiu), dar scrii constant și bine și comentarii critice la zi. Nu mai vorbesc de cronicarii de la revistele/blogurile literare care măsoară asiduu și competent pulsul literaturii contemporane (unii dintre ei cu bune cărți de comentarii deja apărute): Daniel Cristea-Enache, Teodora Dumitru, Mihai Iovănel, Cosmin Ciotloș, Marius Chivu, Luminița Corneanu, Radu Vancu, Adriana Stan, Marius Miheț, C. Rogozanu, Cosmin Borza, Ștefan Manasia, Claudiu Komartin, Șerban Axinte. Am descoperit excelente recenzii în revista brașovenilor, *Corpul T*, de unde se vede că nu ne amenință seceta. Mă opresc, cu încântarea că, deși stufoasă, lista mea n-a acoperit fără rest peisajul critico-eseistic tânăr.

Am trecut numele de mai sus prin grila tipurilor de critic literar numărate de T.S. Eliot (vezi eseul *A-I critica pe critic*, apărut în *Tribuna* nr. 237-238/2012, în traducerea lui Virgil Stanciu) și am putut găsi reprezentanți pentru fiecare poziție (încercați!!) - *criticul profesionist*, a cărui critică literară este „principalul (poate unicul) pașaport pentru celebritate”, numit și *supra-recenzentul*, fiindcă el este nu o dată cronicarul oficial al unei reviste sau al unui ziar, poate fi, dar nu e „neapărat un poet, dramaturg sau romancier ratat”; *criticul entuziast*, avocat al unor autori uitați sau disprețuiți pe nedrept; *criticul academic și teoreticianul* (numit la noi „critic

universitar”) care combină predarea cu critica literară originală; o subclasă ar fi cea a *criticului specializat* într-un anume subiect, dar putând „investiga orice operă literară pofteste”; *poetul care scrie critică literară*, „cunoscut în primul rând pentru opera sa lirică, dar și cea critică să-i fie apreciată pentru meritele proprii”. Scriitor fiind, criticul tânăr ori mai puțin tânăr e, până la urmă, liber să combine toate aceste situații, să le forțeze limitele și să ajungă la obiectivitatea subiectivă a gustului său propriu - liber și atent controlat, imaginativ, dar păstrând intacte legăturile cu reperele textului comentat.

Tot astfel, aparent paradoxal, la criticii tineri din rândul întâi sunt mai degrabă de aflat dovezi ale respectării decalogului lui Nicolae Manolescu (din 2003). Decalogul pretinde criticului/criticiei claritate („Dacă opera de literatură este deseori ambiguă, critica trebuie să fie întotdeauna clară”), precizie („Aproximația este întotdeauna dubioasă, prin urmare, contrară spiritului critic”), simplitate (care se dobândește în „exercițiul critic repetat și îndelung”), concretețe („critica e prin natura ei mai aproape de metaforă decât de idee”), concizie („critica bună folosește cuvinte puține, mergând de-a dreptul la țintă”), stil „curat” („Stilul critic adult e normal, echilibrat și transparent”), sinceritate („Judecata critică e impresionistă prin chiar natura ei. E «sinceră», autentică, biografică, pe scurt, subiectivă”, dar „subiectivitatea criticului e mai largă”), adecvare („La text, desigur, dar și la context”), în calitatea ei de „comentariu, interpretare, analiză ori judecată”, critica „dă idei” și este „literară în sensul că acordă prioritate esteticului”. În fine, „Criticul este un cititor altruist, care citește pentru plăcerea altora, nu doar pentru propria plăcere”. Reluând discuția pe scurt și în negativ într-un număr recent al *României literare*, N.M. numără de data asta „dăunătorii” criticii literare: neclaritatea mesajului, excesul în laudă sau în contestare, partizanatul sau politichia literară. Iarși, am impresia că aceștia nu în ograda tinerilor mișună și zburdă mai ales.

religia

Restituirea operei unui teolog blăjean

Ion Buzași

Dumitru Neda, *Strădaniile binecuvântate*. Antologie de studii și articole. Ediție îngrijită de Zaharie Pinte, Ioan Sălcudean și Simona Pinte, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2011

Trec aproape zilnic pe coridoarele Facultății de Teologie din Blaj și văd tabloul absolvenților promoției 1940. Așa cum se obișnuiește, își promiteau printr-un fel de legământ pe tablou, o revedere peste un deceniu. Revedere care nu s-a mai putut realiza, pentru că în anii următori asupra Bisericii Române Unite cu Roma (Greco-Catolică) și asupra școlilor Blajului s-a abătut urgia comunistă, care s-a întezit an de an, culminând cu anul 1948, când Biserica Blajului și Teologia blăjeană au fost practic desființate. Între profesorii acestei promoții, în colțul din stânga sus, se află chipul unui profesor, destul de tânăr încă, cu o fizionomie distinsă de om studios, purtând ochelari de sub care privesc ochi inteligenți, pătrunzători.

Este canonicul Dumitru Neda (1893-1954), pe care autorii ediției de față (ec. Ioan Sălcudean, Pr. Zaharie Pinte și prof. Simona Pinte) și-au propus să-l readucă în actualitate printr-o selecție din publicistica sa și printr-o biografie documentară. Un gest de recunoștință și de prețuire a trecutului Bisericii Blajului, care mi-a amintit de cuvintele duioase ale unui istoric literar blăjean, Dr. Ioan Rațiu (1867-1917), care a scris zeci de articole despre dascălii Blajului, împlinind un fel de profesiune de credință: „I-a căzut bine sufletului meu să caute pe acei călugări și dascăli năcăjiți cari în viață cât au fost n-au trăit degeaba și fără folos”. Așa le-a căzut bine și sufletului celor trei autori ai ediției: Ioan Sălcudean a fost o vreme, în anii grei ai celui de-al Doilea Război Mondial, *credințer* al canonicului profesor Dumitru Neda. Cuvântul *credințer* cu sensul său blăjean nu există în dicționarele curente ale limbii române. În *DEX* se înregistrează cuvântul *credincer* (inv.) – om de încredere (la o curte domnească), slujbă sau rang de boieraș – care este cu totul altceva. *Credințer* – ține de limbajul școlar blăjean de odinioară și îl găsim menționat în scrierile memorialistice despre aceste „fântâni ale darurilor”, în romanul autobiografic al lui Ion Agârbiceanu, *Licean ... odinioară* sau în romanele lui Ion Brad: cum, profesorii canonici de la școlile Blajului, de la Teologia blăjeană erau preoți celibi, adică necăsătoriți, își alegeau un elev ascultător, cuminte pe care părinții nu-l puteau întreține la școală, să le îndeplinească anumite treburi gospodărești, asigurându-le masă și găzduire. Ion Bianu, marele lingvist și filolog român, ca elev la Blaj a fost *credințerul* lui Ion Micu-Moldovan, (vestitul Moldovănuț) și, ajuns mai târziu profesor universitar, academician și directorul Bibliotecii Academiei Române îi adresează o emoționantă scrisoare de recunoștință.

Reverendissime,

Preabunul meu Părinte,

Nu vreau să las să se încheie anul și după întârziatul nostru calendar, după cum s-a încheiat după celelalt și după cum a trecut Crăciunul întreg, fără să ajung să-ți scriu.

Va fi poate semn de bătrânețe și la mine, dar de câte ori necazuri grele mă învăluiesc, mă întorc înduioșat la vremile de mult trecute ale biete și sărăcăcioasei mele copilării. Și atunci îmi apare în minte în zilele și serile când împărțeam cu noi și măsuța și porția de „cost” de la Seminar și odăița mică și singură pe care o aveai. Și văzând de 34 de ani cum trăiește lumea de aici, mă întreb: cum puteai să dai copiilor altora din puținul cât aveai?! Înteleg că

ne socoteai pe toți fiii aceleiași mame – nația noastră! și împărțeam cu noi toate bucățelele d-tale ca cu niște frați mai mici ... Amarul și durerea se potolesc iar, când gândul se întoarce la măsuța cea mică, la care doi copii pe lângă d-ta se hrănesc din porția adusă de la Seminar...

Peste câteva decenii, un alt elev al Blajului, Ioan Sălcudean, va fi credințerul lui Dumitru Neda, iar evocarea biografică și cartea de față, sunt o reluare în limbaj editorial a scrisorii lui Ion Bianu – care rămâne definitorie pentru recunoștința întregului șir de credințeri din școlile Blajului.

Pentru transcrierea textului după normele de editare actuale, respectate cu acuratețe pentru o lectură accesibilă cititorului de astăzi, s-a îngrijit Simona Pinte, profesoară la Liceul Teologic Greco-Catolic „Sf. Vasile cel Mare” din Blaj, cu o temeinică pregătire filologică, conferind ediției o ținută științifică.

Iar Pr. Zaharia Pinte, profesor la Teologia blăjeană, este un urmaș al lui Dumitru Neda prin apostolatul didactic și pastoral în pregătirea viitorilor preoți ai Bisericii slujite cu atâta dăruire și altruism de către autorul al cărui scris publicistic reînvie prin această restituire literară, pentru realizarea căreia nici că se putea o mai potrivită conjugare a eforturilor: un credințer din anii '40, un profesor de limba română și un profesor de azi la Facultatea de Teologie din Blaj.

Ediția este o restituire literară în primul rând de ordin biografic, pentru că despre canonicul, profesorul, teologul și publicistul Dumitru Neda și dicționarele consultate, informațiile erau fie lacunare, fie aproximative, fie incorecte. De aceea autorii ediției au alcătuit o biografie documentară, pe baza unor investigații diverse, multiple: de la cercetarea puținelor referințe critice – la informații obținute de la C.N.S.A.S. – pentru că Dumitru Neda a fost unul din dascălii Blajului care a cunoscut din plin calvarul temnițelor comuniste, corespondența cu Academia Civică, – Memorialul Durerii –, dar mai ales cercetări pe teren la Primăria comunei Bethausen, din care face parte și Nevrincea natală, luând legătura cu urmașii canonicului, la autoritățile de la Craiova – unde a avut domiciliu forțat după ieșirea din închisoare, în satul bănațean Păru, unde își doarme somnul de veci.

Viața și activitatea lui Dumitru Neda este – o dovedește din plin această biografie documentară – a unui martir și a unui dărz caracter. „Nu pot fi toți oamenii muncitori ai câmpului, și nici nu o pretinde nimeni. Tot asemenea, nu pot fi toți muncitori în ogorul intelectual, și nici nu o cere nimeni. Nu se cere de la toți oamenii să fie comercianți, nici medici sau avocați; nu soldați și eroi; nu învățați și genii ... De la toți se pretinde să fie caractere”. Așa scrie Nicolae Popa „pro memoria”, la trecerea unui lustru de la înălțarea la cele veșnice a unui alt canonic și dascăl al Blajului, Augustin Bunea. Această apreciere se potrivește și canonicului Dumitru Neda și, sub semnul acestei aprecieri, evocarea documentară capătă pregnanță și relief.

Publicistica retipărită în ediția de față este selectată din paginile revistei „Cultura creștină” – „revista înțelepciunii Blajului” – una din cele mai bune publicații teologice din cultura românească, la care Dumitru Neda a fost secretar de redacție aproape un deceniu – între 1936-1944; căci autorul acestor pagini de publicistică a fost un harnic gazetar și ziaristică blăjeană îi datorează mult, pentru că într-o vreme era concomitent și secretar de redacție la „Cultura creștină” și redactor șef la „Unirea”,



publicația Mitropoliei blăjene. Această ediție urmează celei consacrate lui Augustin Popa, directorul „Culturii creștine”, un alt mare teolog și publicist blăjean. Întitulată *Pietre de temelie*, Editura Buna Vestire, 2006, ea cuprindea cele mai semnificative editoriale din paginile revistei, multe dintre ele, de altminteri, ca și articolele lui Dumitru Neda, având un caracter profetic sau păstrându-și actualitatea.

Titlul celor patru capitole este semnificativ pentru conținutul lor: I. Patriotism luminat; II. Biserica înfruntând noul păgânism; III. Biserica și societate: valori umane într-o viziune creștină; IV. Refacerea unității religioase între Răsărit și Apus.

De fapt, cele patru secțiuni ale cărții sunt într-o convergență tematică, într-o poziție complementară. Făcând elogiul „patriotismului luminat” de care au fost animați toți marii dascăli ai Blajului, Dumitru Neda oferă două exemple convingătoare: unul din istoria Bisericii creștine, Sfântul Pavel – apostolul neamurilor, și al doilea din istoria Blajului – pe episcopul voievod Ioan Inocențiu Micu-Klein, întemeietorul cetății de credință și tărie românească, Mica noastră Romă ardeleană. Patriotismul luminat nu poate fi indiferent la invazia „noului păgânism”, care este bolșevismul sovietic, prăpădul roșu pustiitor, și invocând îndemnul celebru al lui Andrei Mureșanu „*Preoți cu crucea-n frunte*” cere stăvilirea acestui flagel. Biserica nu poate să accepte o asemenea ideologie – pentru că în viziunea creștină se promovează valorile umane, munca onestă, și cultul vieții ca un dar divin; iar un deziderat creștin este refacerea unității religioase – asupra căruia glosează într-un comentariu pertinent ce cuprinde multe considerații ce nu și-au pierdut actualitatea.

Dumitru Neda este și un recenzent literar și, chiar dacă ediția de față nu cuprinde și notele publicate de el în „Cultura creștină”, e bine să știm că el a scris primele cronici de întâmpinare la cărțile scriitorilor blăjeni: Ion Agârbiceanu, Ștefan Manciulea, Nicolae Comșa, Radu Brateș, ș.a.

O restituire literară și un omagiu postum, așa ne apare ediția de față, care ar trebui să fie un îndemn pentru alte cărți ce-și propun scoaterea dintr-o nedreaptă uitare a acelor dascăli blăjeni „cari în viață cât au fost n-au trăit degeaba și fără folos” despre care vorbea Dr. Ioan Rațiu.

metaforele nordului

Valuri - fiicele lui Egir

Flavia Teoc

Forțe elementare ale naturii, valurile simbolizează în mitologia scandinavă atât pericolele de moarte la care se expun călătorii pe mare, cât și energia necesară corăbiilor înaintării pe drumul întoarcerii acasă. Moartea pe mare era unul dintre pericolele îngrozitoare care îi pândeau pe războinicii vikingi atâta vreme cât sufletele celor înecați nu erau permise nici în Valhalla, lumea războinicilor ajunși acolo după moarte eroică în luptă, nici în Helheim, unde ajungeau sufletele celor morți din cauza bolilor sau a bătrâneții¹, ci mergeau în imperiul de apă al zeului Egir. Zeu al mării și al tuturor făpturilor care trăiesc pe mare, Egir își arată deseori fața acoperită de ierburi de mare călătorilor care îi invocă numele, cerându-i ajutor și bunăvoință în călătoria care îi așteaptă. Uneori i se ofereau și sacrificii umane, mai ales din rândul prizonierilor. În „Limbajul poeziei”, primul capitol al „Edei în Proză”, Snorri Sturluson amintește alte două nume care se referă tot la zeul mării: Hler, adică cel care oferă adăpost, și Gymir, cel care ascunde, pentru că zeul obișnuiește să ducă în adânc toate corăbiile scufundate. Căsătorit cu Ran, zeița celor morți pe mare, Egir are nouă fiice fermecătoare, „cu brațe ca de zăpadă, ochi albaștri și păr auriu”. Ele sunt valurile. Fiecare dintre cele nouă fiice ale lui Egir reprezintă un anume tip de val, iar poveștile marinarilor spun că valurile călătoresc în număr de trei și obișnuiesc să se joace în jurul corăbiilor. Un detaliu interesant în panteonul mitologiei nordice este faptul că toate cele nouă valuri sunt mamele zeului Heimdall, zeul luminii și al datoriei duse la bun sfârșit, a cărui misiune era să păzească podul de curcubeu ce lega Midgard (lumea oamenilor) de Asgard (tărâmul zeilor). Este un zeu vigilent al cărui văz poate să străbată distanțe uriașe în toate direcțiile, iar auzul său e atât de subtil încât poate să audă iarba cum crește. Este înarmat cu un corn de aur în care va sufla o singură dată, anunțând marea bătălie a sfârșitului lumii.

„Munții furtunoși ai lebedelor”, „troienele zeului mării” și „felicitele mirese ale oceanului” sunt alte câteva metafore *kenning* care se referă la valuri.

„Fiicele lui Egir” sunt amintite în poemul „Lokasenna”, titlu tradus prin „Insulte zeului Loki”. Poemul face parte din „Edda poetică”², și redă atmosfera unei petreceri fastuoase găzduită de zeul Egir în palatul său de pe insula Hlessey, unde odată golite, cupele de băutură se umplu la loc printr-o magie cunoscută doar de Egir. Printre invitați se află și Loki, ucigașul încă tănuț al frumosului zeu Balder³, fiul marelui Odin. Ipocrizia și caracterul violent, nestăpânit, al zeului Loki, zeu al focului, le este binecunoscută celorlalți zei, însă niciunul nu bănuiește că el este ucigașul lui Balder. Cuvintele frumoase spuse în atmosfera petrecerii și toasturile ridicate în amintirea zeului Balder îl umplu de invidie pe Loki, însă furia lui răbufnește doar în momentul în care Egir își laudă servitorii care îi servesc la masă. Orbit de mânie, Loki îl ucide pe Fimafeng, unul dintre cei doi servitori, motiv pentru care este alungat de la masa zeilor. În scurt timp însă zeul revine, aruncându-le în față un șir de insulte. Cităm din „Lokasenna”:

„Loki adresându-se lui Bragi: Ești curajos

numai pentru că stai în mijlocul celorlalți ca o decorație ieftină pentru banca pe care te-ai așezat. Ieși afară dacă ești atât de curajos precum spui.

Loki către Odin: Tu nu ai dreptul să vorbești, Odin! N-ai fost în stare să cântărești drept virtuțile și curajul oamenilor în războaiele lor. De cele mai multe ori i-ai scos victorioși pe cei mai slabi și lași.

Loki către Frigg: Nici tu n-ai voie să scoți o vorbă! Tu care întotdeauna te-ai dovedit o femeie ușoară, îmbrățișându-i pe Ve și Villir când erai nevasta lui Vidrir.

Loki către Niord: Și tu să taci, Niord! Te afli printre zei numai pentru că ești prizonierul lor și pentru că fiicele lui Egir te folosesc ca oală de noapte”.

Obișnuite la petrecerile zeilor nordici, astfel de insulte (*flyting*)⁴ nu supărau pe nimeni, atâta vreme cât ridiculizau trăsături diforme și proaste obiceiuri, însă Loki depășește măsura cu acuzații din ce în ce mai teribile până când zeul Thor îl amenință cu moartea.

„Lokasenna” este poemul în care se face foarte clar distincția între zeii Vanir și zeii Aesir, Loki subliniind în insultele lui obiceiurile diferite respectate de aceștia. De exemplu, Loki îi reproșează lui Niord că s-a căsătorit cu sora sa, iar Thor, ca zeu Aesir, este mereu plecat în răsărit revenind în momente critice, așa cum se întâmplă și în „Lokasenna”. Snorri Sturluson povestește că zeii Aesir vin chiar din Troia, cetate bogată și înfloritoare așezată în mijlocul pământului, formată din douăsprezece regate. Unul dintre cei doisprezece regi, Mennon, era căsătorit cu fiica regelui Priam, pe care o chema Troan, iar fiul lor este chiar zeul Thor. Crescut în Tracia până la vârsta de zece ani, Thor revine în Troia pentru a deprinde arta războiului, apoi cucerește regatul Traciei care se va numi Thrúdheim. După ce

străbate tot pământul cunoscut, luptându-se cu dragoni, uriași, bersekeri și multe alte creaturi, o întâlnește pe Sibila, cea dăruită cu darul profeției, și se căsătorește cu ea. În mitologia scandinavă, Sibila va fi numită Sif cea cu părul de aur.

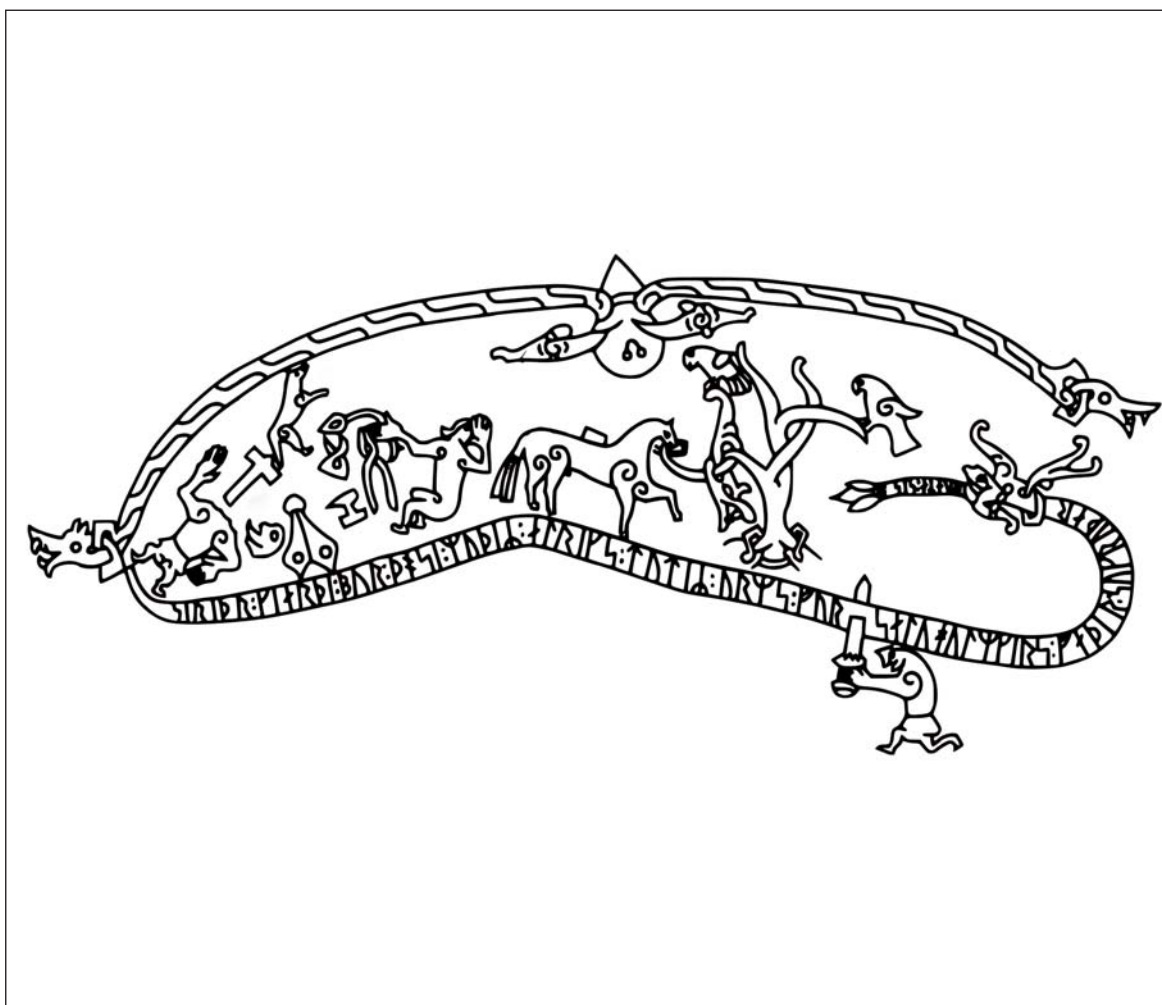
Note:

¹ Snorri Sturluson, *The Prose Edda*, *Skáldskaparmál* Viking Society for Northern Research, London, 1998, (trad. aut.)

² Cea mai mare parte a poeziei compusă în metrică eddică este păstrată în două mari tratate redactate în secolul al XIII-lea, adică la vreo două sute de ani de la încheierea perioadei vikinge. Cel dintâi, *Codex Regius*, adică *Manuscrisul regal*, este numit așa pentru că timp de trei sute de ani a fost păstrat în Biblioteca Regală din Copenhaga. Din anul 1971 a fost redat islandezilor, în urma unei înțelegeri între guvernul islandez și cel danez. Cuprinde 29 de poeme, în formă completă și fragmentară. Cel de-al doilea tratat, păstrat în Institutul Arnamagnean din Copenhaga, cuprinde șapte poeme dintre care unul nu se află în *Codex Regius*. Acest corpus de poeme este cunoscut sub numele de *Edda veche* sau *Edda poetică*.

³ Legenda povestește că de mic era chinuit de vise urâte care îi prevesteau moartea. Atunci mama sa străbate cele nouă lumi și cere tuturor ființelor vii, chiar și plantelor și pietrelor, să-i promită că nu-i vor face niciodată rău lui Balder. Toate fac acest jurământ, cu excepția vâscolui, însă mama sa nu dă importanță acestui fapt. Loki îl păcălește pe zeul orb Hodr, oferindu-i o săgeată în a cărui vârf se afla o plantă de vâsc. Zeul orb trage în Balder, ucigându-l.

⁴ În limba nordică veche *flyta* se traduce prin *provocare*.



meridian

Guillaume Apollinaire

*
Guillaume Apollinaire mă cheamă
Ci numele-mi de-aievea-i slav
Amară-i viața-mi și mi-e teamă
Să mă și rog căci unui sclav
Nu-i este luată ruga-n seamă

La închisoare la Santé
O biată carceră îmi dară
E în Răpciune însă e
Un crăpet ca în miez de vară
Și nici nu mă mai mir de ce

Îmi pare fiecare oră
Că-i un convoi mortuar trecând
Vei plânge dup-această oră
În care plângi și nu știi când
A și trecut ca orice oră

O voi pungăși tâlhari și hoți
Ce m-ați premers între nedemne
Aceste ziduri de cincii coți
Scrise cu slove sau cu semne
Mi-i dat să vă citesc pe toți

Și mai cu seamă pe cutare
Dédé urmează crima sa
La capul patului meu tare
Acum când nu știu ce aș da
S-adorm și nu mai sunt în stare

Marizibill

Pe Ulița-de-Sus în burgul
Coloniei galeșă zâmbea
Cu înțeles Cădea amurgul
Pe urmă prin taverne bea
Cu salahorii după lucru

Lucra pentru un jidov nu
Prea chipeș dar codoș de rasă
Duhnind a usturoi ce-avu
Grijă s-o scoată dintr-o casă
De prin Shanghai de randevu

Am cunoscuți de orice teapă
Sunt mai prejos de soarta lor
Ușori ca frunzele pe apă
Li-s ochii flăcări care mor
Inima ușă ce se crapă

Sfios ca ușa casei lor

Rosamunda

Lui André Derain

Știu eu cum dispăruse Doamne
În casa cării-i dam ocol
Priveliștea acelei doamne
Pe care două ceasuri am
Tot urmărit-o-n Amsterdam

Canalul însă era gol
Și cheiu-așijderi și-n secunda
Aceea în frumosu-mi rol
Să mă admire nu era
Alt nimeni decât numai ea

Am poreclit-o Rosamunda
Nume ce nu e mai prejos
De floarea gurii ei mărunta
Roză a Țărilor-de-Jos
Și m-am tot dus pe chei în jos

Marie

Aici dansat-ai tu odată
Aici dansa-vei tu mereu
În ronda care ți-este dată
Bătea-vor clopotele Eu
Cum nu te-aș mai vedea vreodată

Stau mute măștile în cerc
Iar muzica-i așa departe
Că-mi pare a veni din cer
Cât vreau să te iubesc și nu am parte
Și-i dulce cazna ce-o încerc

Se-nzăpezește alba turmă
Argint și lână Trec soldați
Norocului să-i dau de urmă
O altă inimă să-mi dați
Mai schimbătoare și pe urmă

Dumnezeu știe Ce vânt șui
Are să-ți sufle părul doamnă
Buclat cum nici al mării nu-i
Iar mâinile-ți ca frunza-n toamnă
Așterne-vor cărarea cui

Treceam cu-o veche carte-n mână
Pe cheiul Senei apă cum
Durerea mea atotstăpână
Ce n-are a seca nicicum
Ah cea mai lungă săptămână

Bucla regăsită

Din amintire nu pot anii
Să ștergă bucla acaju
A ei Ții minte de ce stranii
Sorti parte-avut-am eu și tu?



Auteuil și La Chapelle și dragul
Montmartre Un întreg trecut
Mi-l amintesc și-o zi când pragul
Șoptește ea ți l-am trecut.

Zulufu-așijderi unei toamne
În gând o păclă grea urzi
Și neursita noastră Doamne
Se-ngână cu-asfințita zi.

Corn de vânătoare

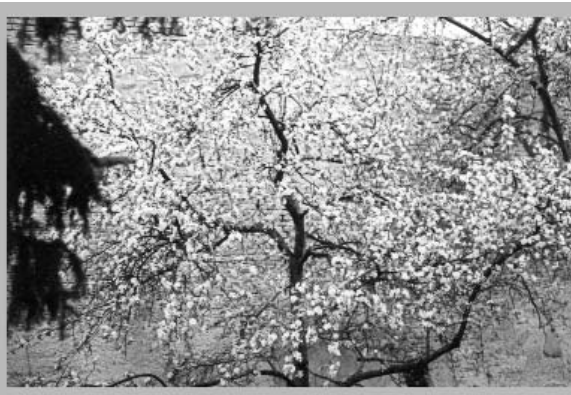
Romanul ni-i solemn și tragic
Ca masca unui domn-despôt
Niciun hazard sau filtru magic
Iubirii noastre vai nu pot
A-i da un aer mai netragic

Visând pleca la biata-i Ană
Și Quinsey după ce-și lua opiu'
Otravă fără de prihană
Mereu de tine-am să m-apropiu
Chiar dacă toate trec în goană
Căci amintirea e un corn
De vânătoare'n vântul morn

Adio

Am strâns o mână de verdeață
Te uită toamna are-aspect
De mort Adio-n astă viață
Odoare-a timpului verdeață
Și nu uita că te aștept

traducere de
Șerban Foartă



flash meridian

Nobelul chinezesc

Virgil Stanciu

Nici anul acesta decizia Academiei Regale Suedeze nu a fost lipsită de un dram de surpriză, premiul Nobel pentru literatură revenindu-i scriitorului chinez Mo Yan (de o notorietate cu mult mai scăzută, dacă e să judecăm drept, decât alți pretendenți cu vechi state de serviciu, precum Philip Roth, Ismail Kadare, Amos Oz sau Margaret Atwood. Cu câteva zile înainte de anunțarea câștigătorului se vorbea, însă, de o competiție strânsă între reprezentantul Chinei, Mo Yan, și cel al Japoniei, Haruki Murakami (pe care, personal, l-aș fi văzut câștigător), legată, absurd, de contenciosul sino-nipon privind insulele Diaoyu. Chinezul a avut câștig de cauză și destui se vor bucura că astfel China a reușit să-i tragă măcar o palmă Japoniei, țară ce i-a produs grele suferințe pe parcursul zburcumatului secol XX (interesant este că romanul cel mai celebru al lui Mo Yan, *Sorgul roșu*, se petrece, parțial, în China vremelnic ocupată de armatele Mikado-ului). „Cu un realism halucinant”, își motivează opțiunea înaltul for suedez, „Mo Yan amalgamează în opera sa folclorul, istoria și problemele contemporaneității”. În această privință, el pare descins din realismul magic, practicat cu destul succes, pe alte meridiane, de alți laureați Nobel: William Faulkner, Garcia Marquez. Viziunea sa cu propensivni mitice și suprarrealiste, de o cruzime neîndurătoare, uneori de-a dreptul monstruoasă, transformă banalul în legendar și tainic. Amestecul realului cu inaginarul potențează poveștile, dându-le o semnificație aproape mitică. Dar, mai mult ca sigur, chinezii ar putea riposta că la ei realismul magic există de secole, fără a fi neapărat cunoscut sub acest nume. De altfel, Mo Yan, scriitor modern și informat în legătură cu ceea ce se petrece în literatura lumii, se revendică și de la îndelungatele tradiții ale literelor chineze. Oricum, este primul premiu Nobel pentru literatură ce revine unei țări enorme, cu o populație supradimensionată, care mai este și unul dintre cele mai vechi leagăne ale civilizației și culturii (inclusiv literare). Asta întrucât celălalt chinez care și-a trecut în palmares Nobelul – Gao Xingjian, în 2000 – este de fapt expatriat, deține cetățenia franceză și scrie în franceză. Presa internațională remarcă totodată că de data asta mijloacele chineze de comunicare în masă au informat prompt despre atribuirea premiului, evenimentul fiind considerat epocal pentru imaginea țării și beneficiind de o tratare total diferită de ceea ce s-a întâmplat acum doi ani, la acordarea Nobelului pentru pace dizidentului Lu Xiabo, când presa a păstrat o tăcere mormântală, iar laureatului i s-a interzis să participe la ceremonia de înmănare a premiilor. Explicația: Mo Yan este un scriitor „încadrat în sistem”: trăiește și muncește în China, este membru al PC Chinez, a fost vice-președinte al Asociației Scriitorilor Chinezi. Este nu doar agreat, ci chiar promovat de forurile politico-ideologice. Tematica romanelor sale nu ridică probleme cenzurii (doar *Baladele usturoiului* a fost retras din librării temporar), el practicând atât formula romanului istoric, cât și pe aceea a povestirilor de groază, grefate pe un realism cotidian colorat, în care se insinuează supranaturalul. Oricum, așa cum remarcă în *The Telegraph* sinologul Margaret Hilldebrand, Mo Yan practică un realism magic domestic, ceea ce-i permite să acceseze un public național numeros,

dar și să aibă ecouri internaționale consistente.

Născut în 1955 într-o familie de agricultori din nord-estul Chinei, provincia Shandong, Mo Yan (pe adevăratul său nume Guan Moye) s-a lăsat de școală în timpul Revoluției Culturale, ca să muncească pe câmp și ulterior într-o fabrică, iar în 1976 s-a înrolat în Armata de Eliberare a Poporului. A început să scrie ca soldat, atrăgând atenția cu nuvela *Căderea ploii într-o noapte de primăvară*, din 1981. În anii 1980 s-a dedicat în exclusivitate scrisului și predării. Și-a luat pseudonimul Mo Yan (în traducere aproximativă „Nu vorbi”, poruncă des încălcată, de vreme ce a publicat unsprezece romane și sute de povestiri), devenind unul dintre scriitorii chinezi cei mai populari și cei mai apreciați. Într-un interviu, romancierul arată că ideea acestui pseudonim i-a venit de la îndemnul părinților de a fi cât se poate de discret în prezența străinilor, fiindcă exprimarea liberă a gândurilor era un pericol real în China comunistă. El și-a dobândit diploma de master în literatură și artă de la Universitatea Normală din Beijing și a predat literatura la Academia de Literatură și Artă a Armatei Populare de Eliberare. Primul roman al lui Mo Yan, *Ridichea transparentă* (1984) i-a adus o oarecare celebritate. *Sorgul roșu* (1987), însă, l-a consacrat pe plan internațional, în bună parte datorită superbeii ecranizări realizate de Zhang Yimou, bazată pe primele două capitole ale cărții (premiul Ursul de Aur, Berlin, 1988). Este cronică vieții câtorva familii de țărani din nord-estul Chinei, în timpul ocupației japoneze, care reflectă, într-un mod absolut inedit, evenimente majore din istoria țării, precum rezistența împotriva cotropitorilor, victoria comunismului, proclamarea Republicii Populare Chineze și, ulterior, Revoluția Culturală. Romanul a apărut în 2008 la Editura „Humanitas”, colecția „Raftul Denisei”, tradus de Dinu Luca. Exponențială mi se pare scurta *captatio benevolentiae* cu care autorul prefațează acest roman: „Prin scrierea aceasta, solemn invoc duhurile eroice și duhurile nedreptățite ce rățăcesc prin lanurile de sorg roșu-aprins de-acasă, cele fără de margini și fără de hotare. Vă sunt nevrednic urmaș. Sunt gata să-mi smulg inima marinată-n



Mo Yan

sos de soia, s-o tai felii și s-o pun în trei vase, pe care să le rânduiesc în lanurile de sorg. Luați-le-n seamă și-înfruptați-vă! Înfruptați-vă!” Au urmat romanele *Baladele usturoiului* (despre o răzmeriță a țăranilor împotriva autorităților care refuză să le cumpere recolta), *Republica vinului* (o satiră gastronomică, în care canibalismul este folosit drept avertisment împotriva tentației de autodistrugere a societății chineze), *Țăte mari și șolduri late* (un imn de laudă adus trupului femeiesc, considerat imoral de o parte a criticii și contestat din cauza portretului caricatural făcut castei militare; armata, care-i asigurase un mediu propice la începutul carierei, l-a forțat să-și facă o autocritică scrisă și să-și retragă romanul din circulație) și *Obosit de viață, obosit de moarte* (povestea unui proprietar de pământ care se reîncarnează sub forma diverselor animale în timpul reformelor agrare). Deocamdată, cea mai recentă lucrare a sa este *Wa*, din 2010, în care se abordează problema demografico-politică a odraslei unice.

Scrisul lui Mo Yan este când obiectiv și antrenant, când liric, elegiac sau absurd, împănăt cu umor negru. Ceea ce îl preocupă pare a fi în special istoria Chinei moderne, de la începutul secolului XX încoace, văzută prin prisma indivizilor care o crează și o îndură – de la Răscoala Boxerilor până la Revoluția Culturală și politica unicului copil.

Mo Yan a fost criticat de confracții scriitori pentru a fi urmat prea ascultător linia stabilită de PCC în domeniul literaturii și artei, pentru a nu fi luat apărarea dizidenților, sau pentru slugarnicul omagiu adus Marelui Cărmaci, când a copiat de mână influența poem al lui Mao Zedong *Yan'An vorbește despre literatură și artă*. Dar modul cum a primit vestea câștigării Premiului Nobel îl arată mai curând modest și echilibrat. El le-a declarat reporterilor că premiul îl bucură, dar că „a-l câștiga nu înseamnă nimic”, drept care se va concentra în continuare „asupra creării de opere noi”. „Mă surprinde mult că am luat premiul, fiindcă simt că nu sunt un autor atât de experimentat ca alți scriitori chinezi. Există mulți scriitori excelenți, iar statutul meu nu este atât de elevat. Doresc să-mi urmez drumul, să mă concentrez asupra ființei umane în opera mea.”

La Editura „Humanitas” se află în pregătire o versiune românească a romanului lui Mo Yan *Obosit de viață, obosit de moarte*.

mofteme

Rîsul vinovat

Vasile Gogea

Nu despre cele trei eseuri dedicate categoriei estetice a comicului și reunite de Henri Bergson, sub titlul *Le rire. Essai sur la signification du comique*, voi scrie în rândurile care urmează. De altfel, o asemenea locuțiune nici nu poate fi găsită în cele mai puțin de o sută de pagini ale opului publicat de filosoful francez în 1900 și în Nobeliat în 1927. Și, din câte am constatat, nici în opera scriitorului român care ne oferă, iată de mai bine de șapte luni, sugestii – impresii și expresii – pentru ceea ce, fiind (cel puțin în intenția noastră) ceva mai mult decât un moft, dar mai puțin (poate) decât o temă, am numit *mofteme*. De această dată, punctul de plecare l-am „izolat” provizoriu în schița publicată în nr. 6/1877 a *Claponului*, sub titlarea *Parlamentare. Camera din Stambul. Ședința de la 24 Ibricgie 1294*. Cum am ajuns la Bergson? ...puținică răbdare!

Nu conținutul acestui text este în acest moment important. Ci o interesantă (și periculoasă, probabil, în anii regimului totalitar comunist) sistematizare a tipurilor de aplauze conținută în redarea de tip proces-verbal a „dezbaterilor” din *Camera stambuliotă*: sunt consemnate, astfel, *aplauze zgomotoase, aplauze prelungite, aplauze zguduitoare, aplauze turbate, aplauze torențiale...* Cum ne aflăm într-un orizont al comediei, este firesc să asociem imediat aplauzele cu rîsul. Și, așa, iată-l insinuându-se în spațiul semantic al *moftemei* pe Bergson. Dar, deși nu-l putem ignora, filosoful *hexagonal* nu ne e de prea mare folos. Explorarea vecinătăților a ceea ce am putea numi *Olimpul rîsului*, anume un *rîs homeric* nu ne mulțumește. Pe scurt, ne aflăm într-o zonă de interferență conceptuală și gestuală fiziologico-lingvistică, avînd încărcătură etică și estetică. O privire

în urmă e binevenită!

În volumul său *Unde scurte. Jurnal indirect* (Limite, 1978), Monica Lovinescu *vorbește* (chiar așa! volumul nefiind altceva decât transcrierea unor comentarii vorbite la *Radio Europa liberă* între anii 1961-1971) la un moment dat (22 mai 1969) despre spectacolul prezentat de Lucian Pintilie, la Paris, în cadrul Teatrului Națiunilor, cu piesa lui I. L. Caragiale, *D'ale Carnavalului*. Un Lucian Pintilie tînăr și revoluționar, asigura Monica Lovinescu pe ascultătorii săi la acea dată. Originalitatea „lecturii” aplicate textului caragialian de tînărul regizor român consta, printre altele, în opinia celei care i-a văzut spectacolul, în „dublarea textului piesei de un al doilea text al obiectelor și gesturilor, mai dens poate decât primul.” Acest „Al doilea text realizat de Lucian Pintilie dăruie de fapt piesei valențele sale umane. Nu e o dublare sau o supraîncărcare, ci dimpotrivă o despuiere.” O despuiere de clișeele de limbaj ale unor marionete care „coborîte în sordidul precis al mahalalei, își dobîndesc conturul lor de suferință”, transformînd „siluete aproape inexistente în personaje adevărate”. „Vidul – rostește/scrie Monica Lovinescu – poate deci acoperi o durere, autentică totuși.” Lucian Pintilie privea, așa cum o făcuse deja în filmele sale *Duminea la ora 6* sau *Reconstituirea*, dar cum avea s-o facă mai tîrziu și în *De ce trag clopotele, Mitică*, „în România”. În acest context, concluzia celei care a dat substanță conceptului de est-etică, se rostește fără echivoc: „...rîsul devine încetul cu încetul vinovat”. Ce mai importă dacă el e homeric sau... liliputan? Oricum ar fi, el, rîsul, „o deriziune a deriziunii” dobîndește „darul de a ne deschide ochii”: „Nimic nu mai strălucește, pe planul înclinat și prăfuit al cafenelei de mahala, prostia omenească, pălăvrăgeala cea de toate zilele, joacă o horă de carnaval cu autenticitatea.”



„Comediantele” se transformă într-un taumaturg. Ceea ce nu i s-a iertat și nu i se iartă nici azi de partizanii „ochilor închiși”!

Dar împotriva cui s-au născut carnavalurile, încă din Evul Mediu? Acum venim, iată „la vorba” lui Bergson: „*Nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l'aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. On l'écrase sous son couvercle, et souvent il fait tout sauter.*”

Și încheiem, reluînd și noi acest fragment din scrisoarea adresată de Caragiale lui Petre Th. Missir, din exilul său berlinez, într-o zi de marți, 3/16 aprilie, 1907: „*După cum văd că se precipită evenimentele la noi, eu nu cred că, odată ce s-au potolit mișcările huliganilor noștri, putem dormi pe trandafiri. Dezordinile acelea au fost, pare-mi-se, semnalul unor vremuri grele: începem o altă istorie mai puțin veselă decât cea de pînă ieri; rîsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mîngîiere ca altădată față cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plîngă – noi am rîs destul.*”

Notă: ilustrăm rubrica cu portrete ale marelui dramaturg împrumutate din expoziția virtuală *I.L. CARAGIALE în arta grafică mondială*, realizată de graficianul *Nicolae Ioniță* pe site-ul său <http://www.personality.com.ro/caragiale.htm>.

rînduri de ocazie

Drumul spre Indii. Fisura

Radu Țuculescu

Proiectul numit *Cj 05 Teatru* conceput de către Asociația *Jad* și găzduit de Teatrul Național Cluj propune cinci dramaturgi contemporani clujeni jucați în sala *Euphorion*. A treia premieră, în cadrul proiectului amintit, este *Drumul spre Indii*, pe un scenariu semnat de Ovidiu Pecican și Alexandru Pecican, cei doi veri care-ți amintesc, fără să vrei, de Iif și Petrov, pentru simplul fapt că au mai semnat împreună și alte „produse” literare, chiar și un roman SF.

Subiectul spectacolului este unul istoric, plasat în vechi timpuri cu domnitori și domnițe, cu intrigi de curte, cu crime și otrăviri, reale ori doar planificate, cu ambiții grandomane și planuri de redresare a țării de-a dreptul idioate, totul ducînd, inevitabil, la falimentul final! De fapt, cei doi autori au recurs la această „stratagemă”, la această „diversiune” de a plasa acțiunea în timpuri (stră)vechi, deoarece piesa a fost scrisă în anul 1984, cînd regimul comunist se afla deja în cădere liberă, înota în mizerie iar viața artistică „trăia” tot mai intens și mai amenințător sub lupa cenzurii și la cheremul turnătorilor. Autorii au scris piesa, fără să aibă speranța că ea se va juca vreodată. Poate, tocmai de aceea, textul e de-o dezarmantă sinceritate.

Premiera semnată de regizorul *Vadás László* este și un act recuperatoriu al unui text bine scris, alert și antrenant, cu aluzii mai mult ori mai puțin discrete la

o realitate... mai mult ori mai puțin îndepărtată. Ceea ce frapează, în primul rînd, este extraordinara actualitate a scriiturii iar asta te face să tragi concluzia (amară...) că nimic nu se schimbă în țara noastră, doar decorurile, costumele și măștile... O trupă de amatori își propune să joace o piesă despre un domnitor și a sa curte. Actorii amatori sînt pacienții unui spital (de psihiatrie...?) iar spectacolul se va derula sub semnul grotescului. Travestiri hilare cu bărbi sugestive, proiecții de film cu scene „super-eroice” petrecute pe plaiurile mioritice, cînd pe-un deal, cînd într-o vale, muzică, lumini și umbre. Un mic „carusel” în care interpreții joacă cu dăruire, sugestiv și fără poticneli.

E foarte bine că, iată, pe lîngă Clubul Diesel unde, de cîțiva ani, se produc spectacole de teatru de bună calitate (pe Sorin Misirianțu trebuie, neapărat, să-l amintesc), încep să apară și alte cluburi, cu aceleași intenții... Încă timid, teatrul particular începe să facă pași. Flavius Lucăcel este unul dintre cei cinci dramaturgi clujeni cuprinși în proiectul mai sus amintit. Nu am reușit, încă, să văd spectacolul cu piesa sa *Hells Cabaret* de la Naționalul clujean, în schimb am vizionat în demisolul localului *Zorki Off the Record* o trupă independentă jucîndu-i piesa *Fisura*. Aceasta este una dintre cele mai reușite piese scrise de Flavius Lucăcel pînă acum și, categoric, cea mai ofertantă pentru actori și regizor. O piesă „ionesciană”, despre absurdul care invadează viața

domestică transformînd pașnicul cuplu de bătrîni îndrăgostiți de murături, în adevărați teroriști („deraiori” în serie...), fericiți să numere... cadavrele rămase în urma accidentelor pe care le produc. Viața de afară le terorizează micuța viață familială iar atunci procedează și ei în consecință. Desigur, fără vreun rezultat, fisura din cămară crește continuu (precum cadavru dintr-o piesă celebră...) iar jocul comic și grotesc totodată, poate continua la nesfîrșit, ca un *perpetuum mobile*. Replici sprintene, cu priză la public, o pendulare între rîs și plîns, nimic nu pare prea serios în lumea aceasta crepusculară în care trăim, fără șanse concrete de a (mai) repara ceva... Personajele sînt caricaturi simpatice care uneori se mișcă parcă manevrate de nevăzute sfori, precum marionetele, ba chiar și cîntă! Nu este tocmai un musical, e mai degrabă vorba despre un soi de vodevil, cu „cînticele” haioase (bine „gîndite” de compozitorul *IndieFolker*...), presărate ici colo... la momentul potrivit.

Regizorul *Victor Olăhuț* a fost inventiv, descifrînd conotațiile textului și mișcîndu-și bine interpreții în spațiul destul de strîmt al podiumului. Cele două cupluri, „bătrîni” *Anca Hanu* și *Florentina Năstase* (în travesti!) și tinerii – care nu se știe precis dacă se vor căsători dar cu siguranță vor... divorța – *Adriana Băilescu* și *Leonard Viziteu*, au jucat cu vădită plăcere, ceea ce s-a transmis și în rîndurile numeroșilor spectatori adunați în jurul meselor. Spectatori, în cea mai mare majoritate, tineri fapt îmbucurător și dătător de speranțe, chiar dacă... *fisura* continuă să se lărgască și să ne amenințe existența, indiferent dacă e sau nu... domestică.

Miles despre Miles

Ioan Mușlea

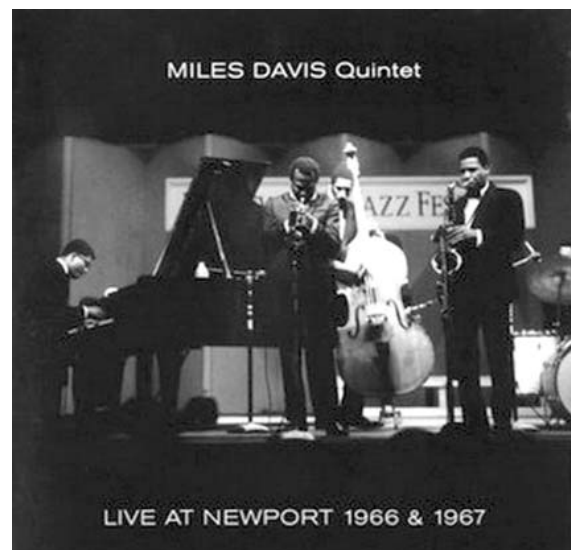
Episodul anterior se termina în "apoteoza" inegalabilului LP *Kind of Blue*, în anii când trompetistul împlinise deja trei decenii și se găsea pe culmile gloriei. Oricine altul s-ar fi oprit pentru o vreme măcar să-și mai tragă sufletul, însă ambițiile și visele și așteptările lui Miles nu îi vor lăsa nici o clipă de răgaz. A vă povesti -oricum din afară, din exterior - cum au decurs în continuare lucrurile ar fi soluția cea mai comodă, însă sper să vă convingă o cu totul altă cale pentru care am optat chiar dacă ezitând și întrucâtva îndoiindu-mă; de multă vreme îmi propusesem să vă ofer versiunea personală lui Miles asupra a tot ce urma să se mai întâmple, profitând de faptul că a binevoit (și bine a făcut!) să „pună la cale” un fel de poveste (*The Autobiography*) în care mai și amestecă amorurile cu teribil de fascinanta aventură a născocirii unei muzici noi, nemaiauzite. Vom începe, așadar, explorarea universului Miles Davis din momentul de-imediat-după *Kind of Blue* nu însă înainte de a vă preveni că - nu o dată - veți avea serios de furcă cu părerea exagerat de bună pe care trompetistul o afișează fără nici un fel de jenă, în tot ceea ce-l privește, sancționând însă, în același timp, neiertător unele pretinse hibe, scăpări sau slăbiciuni ale celorlalți muzicieni. Ceea ce veți avea de câștigat din aceste evocări nu este, în fond, decât o evocare „dinăuntru” a lumii infernale a jazzului datorată unui inițiat atoațecunoscător pentru care nu există nici un fel de secrete trăind totul în direct, ba chiar - cel mai adesea - pe pielea lui. Ar exista oare o altă cale pentru a afla „pe bune” cum a devenit și se va fi impus drept unul dintre cei mai importanți, mai inventivi și inspirați jazzmeni ai veacului trecut și - la urma urmelor - ai tuturor timpurilor?

Începând din acest punct, veți putea urmări „din lojă”, cum se văd lucrurile dintr-o perspectivă 100% Miles Davis.

„La începutul lui 1961 l-am înlocuit pe saxofonistul Sonny Stitt cu Hank Mobley și am început înregistrarea în studiou a LP-ului „Someday My Prince Will Come”. I-am mai chemat pe Coltrane și pe Philly Joe Jones pentru câteva teme. Restul orchestrei rămăsese neschimbat: Winton Kelly, Paul Chambers, Jimmy Cobb și Hank Mobley. La sfârșit de tot, după ce toți își terminaseră treaba, Trane și cu mine am mai

înregistrat câteva solouri adăugând și alte câteva intrări. A fost un procedeu interesant pe care aveam să-l mai întrebuițez adeseori. Și cam tot atunci le-am cerut ălor de la Columbia să „pună” chipuri de negrese pe copertele discurilor mele și să nu mai existe alte texte care să încerce să explice muzica noastră, convins fiind că nimeni n-avea de ce să emită teorii pespatele copertilor. Nu mi-a plăcut niciodată să văd cum cine-știe-cine încearcă să explice cam ce anume încerc eu să fac. Muzica vorbește de la sine. Și tot în 1961, Down Beat Pull m-a declarat Cel mai bun trompetist acordându-mi-l - pentru sextet - și pe cel de Cel mai bun Combo. Tot atunci, Coltrane a fost desemnat Cel mai bun saxofonist tenor și Cel mai bun star la saxofon sopran, iar cvartetul său - Cel mai bun (nou) combo. ... La New York mă mutasem într-o casă nouă. Coltrane trecea destul de des și coboram să cântăm în subsol. Uneori venea și Cannonball. Când am aflat că Bill Evans trecuse puternic pe heroină, aproape m-am îmbolnăvit. Vorbisem cu el dar degeaba. Cedase într-un moment când toată lumea, chiar și Rollins ori Jacky McLean izbutiseră să se lase. Și totuși, din cauza influenței lui Bill, în casă la mine se auzea aproape tot timpul muzică clasică. Era atât de liniștitor când aveai de lucru sau vroiai să analizezi unele lucruri. Amicii care mă vizitau se așteptau să nu audă decât jazz și rămâneau șocați dând de Stravinski, Arturo Michelangeli, Rachmaninov sau Isaac Stern. Viața mea personală mergea foarte bine însă nu se putea spune același lucru și despre muzică. Hank Mobley părăsise orchestra tot în 1961 și - deși devenisem pentru o mulțime de oameni un adevărat star - nu i-am găsit imediat un înlocuitor. E cazul să vă și zic că, în numărul pe ianuarie/'61, revista Ebony îmi consacrase șapte pagini ilustrate cu o grămadă de fotografii. Pentru toți negrii a fost un adevărat șoc, dar pe mine mă durea doar faptul că în privința muzicii nu se mai întâmpla absolut nimic și povestea asta mă scotea din minți. Începusem din nou să beau, însă mă amenința o depresie cumplită pe care o tratam cu cocaină.

În 1962, parcă a fost ceva mai bine: Sonny Rollins a revenit pentru o vreme și m-am pomenit și cu J.J. Johnson așa încât aveam iarăși la dispoziție un sextet ca lumea cu care am plecat într-un



turneu pe care nu l-am putut duce până la capăt deoarece murise taică-meu. M-am întors la NY și am încercat să lucrez ca să mai uit. Am cântat la Vanguard și în multe alte cluburi de pe Coasta de est, mergeam la fitness și am reușit cumva să înregistrez „Quiet Nights” cu Gil Evans, dar muzica m-a cam lăsat rece și simțeam că nu mă mai prea interesează. Ba chiar am mai și băgat în toată povestea niște accente de bossa nova. Columbia a venit cu ideea să facem un LP de Crăciun și a vrut să-mi bage pe gât un cântăreț complet idiot. Nici n-ar merita să vorbim de porcăria asta dacă n-ar fi fost de fapt prilejul de cânta întâia oară cu saxofonistul Wayne Shorter. Cam tot atunci, după multe ezitări, am acceptat să dau un interview pentru Playboy. Era o revistă pentru albi, care te înnebunesc cu întrebările ca să vadă - în fapt - cam ce gândești, după care le aranjează pe toate ca să iasă ei bine. Mă enerva și faptul că revista nu arăta niciodată nici un fel de negrese sau tuciiuri ori asiatice. Tot ceea ce oferă sunt niște blonde cu țâțe mari și care nu prea au fund. Negrilor le plac fundurile barosane așa cum le place și să sărute pe gură, iar albele nu prea au guri care să poată fi pupate ca lumea.

În decembrie 1962 am cântat la Chicago; eram eu, Wynton Kelly, Paul Chambers, J.J. Johnson și Jimmy Cobb la tobe. Pe Rollins, care ne lăsase ca contract cu clubul Blackhawk din San Francisco și am pus la cale un grup cu totul nou. La recomandarea lui Coltrane, îl angajasem pe saxofonistul tenor George Coleman, care mi-a adus pe pianistul Harold Mabern și pe Fr. Strozier la alto. Nu mai aveam nevoie decât de un basist. În 1958, după un concert, venise în culise un tip pe care-l chema Ron Carter și care se cunoștea cu Paul Chambers. După câțiva ani l-am reîntâlnit la Toronto; pe atunci ne găseam în plin „modal”, în plin *Kind of Blue*. Înainte de a ne despărți, Paul îmi spusese că Ron a început să meargă fantastic de bine. M-am dus să-l ascult și m-a lăsat mască. La fel am pățit și cu Tony Williams, un baterist nemaipomenit de numai 17 ani care cânta cu Jacky McLean. Tipul, pur și simplu, mi-a rupt gura. În timp ce-l ascultam am început din nou să cred în steaua mea norocoasă. Al naibii ce le place trompetiștilor să cânte cu mari bateriști/ritmicieni așa încât nu-i de mirare cum, într-o clipă, l-am citit perfect pe Tony: vedeam în el pe unul dintre cei mai fabuloși muzicieni care să se fi apropiat vreodată de o baterie. Ceva nu era totuși în regulă: trebuia cu orice preț să găsesc un pianist ca lumea. Și uite-așa, până la urmă, am avut noroc și am dat peste Herbie Hancock.



muzica

O comoară din ținutul secuiesc Festivalul de Muzică Veche de la Miercurea Ciuc

Ana Ionesei

Foarte adesea suntem „aleși” de oameni, cărți și întâmplări aparte care năvălesc peste noi, axiomă validă și în cazul modului în care am aflat despre Festivalul de Muzică Veche de la Miercurea Ciuc, anume găsim pe stradă aruncată sau poate rătăcită - cine știe cum, dar spre norocul meu -, o broșură a festivalului, datată 4-6 iunie 1982.

Festivalul se desfășoară pe durata a două săptămâni și debutează cu o serie de cursuri de măiestrie adresate interpreților de muzică veche, constând în creații folorice, preclasice/ baroce. Mai mult de o jumătate dintre cursanții fideli, care se instruiesc regulat la festival, au vârsta sub 25 de ani, statistică deosebit de îmbucurătoare din perspectiva ocupațiilor și pasiunilor marii majorității a colegilor lor de generație.

Repertoriul tipic al festivalului uimește printr-un neastâmpăr perpetuu de a valorifica o serie de bucăți muzicale rarissime ale folclorului și muzicii culte, precum și lucrări care marchează îngemănarea și translația dintre acestea două. Bunăoară, ansamblul *Musica Historica* se concencrează atât asupra similarităților și a interferențelor dintre muzica maghiară și cea aparținând Europei-Mijlocii a secolelor XV-XIX (anume „poezia populară cantabilă” medievală și renascentistă), cât și a înrudirii liricii populare maghiare din secolele XVII-XIX cu muzica de curte turcească (din secolele XVI-XVIII).

Fondatorul și conducătorul artistic al ansamblului, Rumen István Csörsz, susține că „muzica veche se poate asemui cu o casă veche năpădită de iederă, dar încă locuibilă, care după renovare, poate servi drept lăcaș trainic în secolele viitoare.”¹

O serie dintre lucrările interpretate provin din manuscrise, uneori anonime, ce frapează printr-o originalitate (chiar și strict raportată la perioada respectivă) care asigură cel mai adesea un teren demn de a fi exploatat, atât pentru studiile generice de literatură muzicală, cât și pentru arta interpretativă actuală.

Bunăoară, potrivit studiilor de folclorică, vioara medievală era ținută vertical, prin urmare tehnica orizontală a mânuirii arcușului permitea emiterea unor ornamente mult mai diversificate decât în cazul așezării și mânuirii instrumentului pe umăr.²

Profilul istoric al unui poet liric renascentist precum Balassi Bálint face corp comun cu o prolificitate artistică care satisface deopotrivă pretenții muzicale, și literare, cu atât mai mult cu cât modestia datelor reale este ocultată de concentrația lor fantastică. Materialul muzical devine cu atât mai valoros, întrucât conjuncția dintre inovația muzicală timpurie și date istorice reale frizează un spirit fabulos pe care literatura îl satisface, îndeobște, în mod de sine stătător.

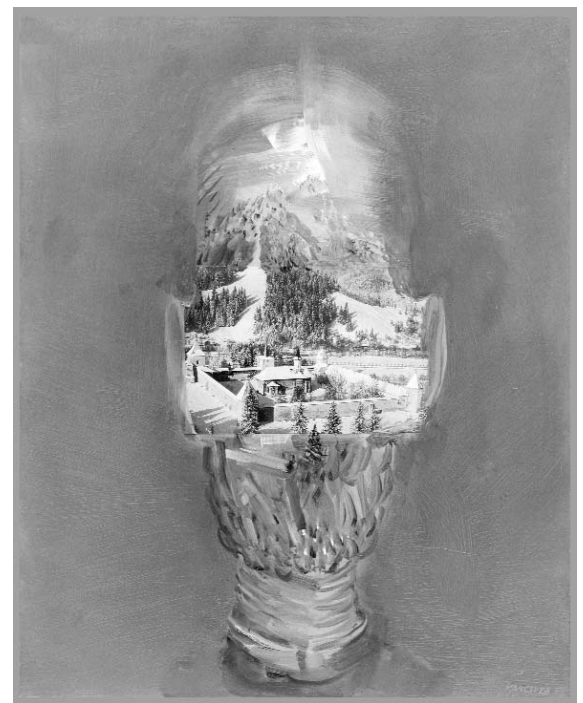
Dintr-un studiu sintetic de specialitate, rezultă că Balassi Bálint ar fi fost un aristocrat nomad maghiar din secolul XVI, cu formație de polihistor, primul poet „interesat să reflecte schimbările capricioase din relația bărbat-femeie”³,

care vădește totodată apucături de apostat, atât prin accesele de înfierare a divinității precedate de proslăvirea acesteia, cât și prin translația savuroasă, tipică misticismului, dintre lirica amoroasă și cea religioasă. Limba ascuțită și strunele curajoase ale poezilor anonimi osândesc și adoră instanțele feminine, iar umorul galant practicat, fără a se rezuma la platitudini misogine și sarcastice, fac dovada unor subtilități muzicalo-livrești care-i surprind în continuare pe atâția specialiști.

Or, această igienă mentală a simțului umorului pune la îndoială multe dintre prejudecățile culturale prin care mulți dintre noi etichetăm literatura unor asemenea perioade drept rudimentară, vetustă, sau chiar ridicolă. Însă frecventarea muzicii vechi nu ne amăgește așteptările dacă suntem receptivi față de aceasta nu atât din pedanterie reactivă, cât dintr-un spirit poznaș anistoric.

Dincolo de orice militantism superfluu, festivalul reprezintă o pildă vie a multiculturalismului, ceea ce ne obligă la demitizarea viziunilor adesea sceptice față de folclor, în condițiile în care domeniul respectiv de cercetare nu este atât de tentant pentru oricine. Or, toate aceste constructe descriptive elogioase care promit excesiv la prima vedere, își au corespondentul efectiv în toate epifaniile de la Festivalul de Muzică Veche de la Miercurea Ciuc.

Câți dintre noi au avut ocazia de a asculta muzica altor vremuri într-un cadru de poveste miniatural asemeni celui din curtea Castelului Mikó? Chiar și vremea capricioasă atât de tipică Csíkszeredei contribuie la farmecul festivalului (Miercurea Ciuc se numără printre orașele cele mai predispușe la temperaturi extreme din țară). Dacă se anunță ploaie, concertele au loc la



Teatrul Municipal (Csíki Játékszín), dacă nu au fost programate într-o catedrală sau într-un liceu, ceea ce implică un efort sporit de organizare în vederea deplasării aparatului tehnic. Cu toate acestea, energia interpreților și a organizatorilor mută întotdeauna munții din loc: anul trecut (pe 16 iulie), ansamblul Flauto Dolce din Cluj s-a încăpățânat cu mult succes să cânte până când au cedat schelăriile tehnice, iar publicul a dovedit atât o rezistență pe măsură la intemperii, cât și o lăcomie nestăvilită față de delicatesele sonore promise. Cât de glorioase păreau a doua zi partiturile abandonate într-un colț pe care le răvășise în ajun furtuna!

Curtea Castelului Mikó, prin însăși arhitectura de Renaștere târzie, cu boltă deschisă, asigură o acustică excelentă, astfel încât în pauzele dintre melodii, se poate auzi cântecul păsărilor de pe streșini, iar panorama celestă constituie un spectacol în sine. Chiar și în cazul în care vremea nu a fost de partea muzicienilor sau a amenințat să le fie infidelă, după o ploaie aprigă, curcubeul pare și mai mândru datorită fundalului sonor.

În afara ansamblurilor veterane (Barozda, Collegium, Musica Historica, Ansamblul Baroc Transylvania, Lyceum Consort, Codex), festivalul se alimentează în mod constant prin invitațiile onorate de soliști care mai de care de năstrușnici, asemeni trubadurului polon Antoni Pilch, care la ediția de anul trecut a festivalului a intrat în cetate ca atare, pe poarta principală, cu lăuta în brațe, cântând; sau asemeni interpretului și compozitorului occitan Miquèu Motanaro, care anul acesta, împreună cu rapsodul Kobzos Kiss Tamás (care participă la festival de 30 de ani), ne-a condus într-o *Călătorie muzicală în țara trubadurilor* (Bernard de Ventadorn, Marcabru, Albertet de Sisteron, Giraut Riquier, Raimbaut de Vaqueiras).

Instantaneele și „cadrele lungi” de care beneficiază urechea și văzul cu prilejul fiecărui concert în parte sunt cu atât mai persistente în memoria afectivă cu cât interpreții dovedesc o iscusință de netăgăduit în mânuirea mai multor instrumente pe care mulți dintre noi, amatorii, adesea de abia izbutim cel mult ghicim denumirea, dacă nu să le recunoaștem timbrul. Domnul Rumen István Csörsz este un interpret vocal care totodată descântă cu dibăcie cobza, chitara și chitara barocă, țitera, dulcimerul⁴, cavatul moldav, cimpoiul, mirlitonul⁵, iar ceilalți membri ai ansamblului, de asemenea ei înșiși



soliști vocali, cântă la harpă, xilofon, tobe, tamburine, mandolină, tarabană, corn curbat („englez”), acordeon, flaut renascentist, vioară & vioară barocă.

Un alt punct nodal al periplului muzical anual îl constituie recitalul Orchestrei Baroce a Festivalului, apărută grație inițiativei consilierului artistic al acestuia din urmă, Ignác Csaba Filip. Acest ansamblu se formează ad-hoc prin concursul unor muzicieni autohtoni sau din străinătate, specializați în instrumentele baroce, precum Ulrike Titze, László Kovács, Codrin & Diana Emandi, Anna & Csongor Dénes, Melinda Béres, Mihail Ghiga, Mircea & Viviana Ionescu (vioară), Guido Titze, Sándor Gáti, Maria Petrescu (oboi), Ignác Csaba Filip, Éva Málnási, Éva Szabó (flaut drept/ travesier), Adrian Rovatkay (fagot), Zsombor Lázár (violoncel), Csaba Adorján, Margit Kardos (violă), Ilse L. Herbert, Szilárd Chereji, István Csáta, Árpád Szogyör (viola da gamba/ contrabas), Paul Cristian, Mária Fülöp (clavecin).

Conducătorul artistic al Orchestrei este violonista Ulrike Titze, membru fondator și concertmaestru al Orchestrei Baroce din Dresda, iar mulți studenți și absolvenți ai conservatorului local le este cunoscută activitatea sa în cadrul Academiei Internaționale Bach din Cluj-Napoca (proiect din cadrul Academiei Internaționale Bach din Stuttgart, fondată în 1981). Atmosfera preclasică, reflectată printr-un repertoriu ales, este reiterată în mod exemplar și prin locația concertelor, de regulă Biserica Romano-Catolică „Szent Ágoston”, a cărei acustică nu înșeală niciun fel de pretenții.

Printre surprizele ediției din acest an s-a numărat și spectacolul Ansamblului Kájoni Consort (Baraolt), care împreună cu „infanteria de infanți” Gyöngyharmat, au valorificat o poveste de iubire, similară *Luceafărului*, bazată pe un text de basm din 1570, compus de Gergei Albert, găsit în varianta folclorizată de către Zoltán Kodály cu prilejul unei călătorii în Bucovina. Din agenda festivalului, mai aflăm că „variante prezentată este un exemplu strălucit de coeziune între textul umanist și melodia folclorizată”, atrăgându-ni-se totodată atenția asupra relevanței multiculturale a basmului: „Povestea poartă urmele influenței poeziei umaniste și renascentiste din Italia, a folclorului maghiar și universal, a conviețuirii turco-române.”⁶

În ultima zi de încântări (duminică, 15 iulie), a concertat pentru întâia oară la festival ansamblul Trei Parale, condus de Florin Jordan, etnomuzicolog la Muzeul Țăranului Român din capitală, care și-a acompaniat colegii (Daniel Pop - voce, flaute drepte, percuție; Beatrice Jordan - cobză; Dinu Petrescu - dairea, tobă) la flaut drept, saz⁷ și cobză. Specialitățile Trei Parale subîntind muzica veche românească de la curțile boierești din Muntenia și Moldova de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, până la mijlocul secolului XIX, iar iscusințele într-ale muzicii vechi se verifică atât prin cele două apariții discografice (*Bazar*, Green Records, București, România 2008; *Bazar. Cântări din veacul al XIX-lea (Partea a II)*, Ethnophonie, Fundatia Alexandru Tzigara-Samurcaș, 2012), cât și prin participarea la festivaluri tematice (Intercultural Art Dialogues Days, Istanbul / Turcia, Duna Party din Budapesta - 2011, Mikolajki Folkowe, Lublin, Polonia -2010). Trei dintre membrii formației sunt niște autodidacți desăvârșiți, în vreme ce Daniel are studii muzicale oficiale (pian, xilofon, percuție, blockflöte) și după frecventarea muzicii renascentiste, gregoriene și baroce vreme de mai bine de 14 ani, cooptarea sa în trupă (în 2005, la doi ani de la înființarea ansamblului) a echivalat cu faptul inedit de a cânta în română, iar nu în...latină.⁸

Fapt valabil pentru marea majoritate a interpreților festivalului, pentru cei de la Trei Parale muzica pentru care optează transmite fiorii muncii de cercetare, ale cărei operațiuni de „cules”, nedezmințind spiritul lui Bartók Béla, implică peregrinările în mediul rural, cu „interviurile” și „demo-urile” solicitate de la bătrânii barzi de prin părțile locului.

Festivalul de Muzică Veche din Miercurea Ciuc, face dovada, de la 32 de ani de la prima ediție, că muzica veche se încăpățânează cu entuziasm și virtuozitate să nu îmbătrânească, întrucât abordările, interpretările și analogiile specifice literaturii muzicale, precum și cercetările istorice, folclorice, literare, antropologice își află în festival o foarte generoasă matrice.

În finalul jurnalului de festival, o prezență tutelară a acestuia, Radu Rădescu notează că „încăpățânarea sănătoasă, mai mult decât secuiască, de a arăta că nu-i musai ca, dacă lumea o ia razna, ar trebui s-o luăm cu toții, este azi un model demn de urmat. Și asta rămâne o temă deschisă pentru noi, cei care încă știm să ascultăm.”⁹

Un motiv temeinic pentru a ne lăsa ispitiți de Festivalul de Muzică Veche de la Miercurea Ciuc care se cere menționat este tocmai modul în care muzicienii fac dovada apartenenței nu numai la o tradiție de studii, ci și la o comunitate autentică guvernată de empatie muzicală.

Note:

¹ Broșura informativă a albumului *MUSICA HISTORICA, Dámák és banyák - Régi magyar lányok és asszonyok viselt dolgairól (XVII-XIX. század) - Isprávi de dame și vrăjitoare, fecioare și neveste maghiare din secolele XVII-XIX*, înregistrare din mai 2007, la Crama Regală a Muzeului de Istorie, Budapesta.

² Broșura informativă a albumului *A Troubadour in Hungary. PEIRE VIDAL. Reconstructed and edited from medieval manuscripts by Zoltán Falvy - Un trubadur în Ungaria. PEIRE VIDAL. Selecția manuscriselor medievale de Zoltán Falvy* - interpretare: Ansamblul Fraternitas Musicorum (dirijor Gergely Sarkozy), înregistrare din 1981, Révai Nyomda, Budapesta, Hungaroton, 1981.

³ Broșura informativă a albumului *MUSICA HISTORICA & Kobzos Kiss Tamás, Jelentem*

versben mesémet: Balassi Bálint énekei - În rime-mi cânt povestea: cântecele lui Balassi Bálint, Budapesta, înregistrare din august 2004, sala de spectacole a Institutului „Balassi Bálint”, Budapesta.

⁴ DULCIMÉR s. n. instrument medieval cu coarde ciupite sau lovite, un fel de iteră, strămoșul țambalului, astăzi în perimetrul folkului. (Sursa: <http://dexonline.ro/definitie/dulcimer>).

⁵ MIRLITÓN s. n., denumirea generică a unor pseudo-instrumente* folosite ca membrane (frunză*, fir de iarbă, solz de pește*, hârtie etc.) cu scopul de a imprima fluieratului, zumzetului sau cântatului un caracter instr. și o intensitate mărită. Aceste obiecte sunt folosite prin presarea pe buze sau prinse între dinți și buze. Negrii din America de N numesc kazoo sau „pieptene vocal” o foiță de hârtie ce vibrează concomitent cu emisia vocală; este întrebunțat în jazz*

(Sursa: <http://dexonline.ro/definitie/mirliton%20>).

⁶ Caietul de program al Festivalului de Muzică Veche de la Miercurea Ciuc 2012, p. 27.

⁷ saz (-zuri), s. n. - Instrument oriental de coarde. Tc. saz (Tiktin). Sec. XVIII, înv.

(Sursa: <http://dexonline.ro/definitie/saz>).

⁸ Adina Rosetti, *Fluierul și cobza în vremea discotecii*, Revista *ELLE*, noiembrie 2008, p. 47.

⁹ Radu Rădescu, *Jurnal de festival - Festivalul de Muzică Veche Miercurea Ciuc 2012*, 3 septembrie 2012- http://dordeduca.ro/impresii/festivalul_de_muzica_veche_miercurea_ciuc_2012/8784/.



teatru

OSTIF - Teatru la Oradea (I)

Claudiu Groza

Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea și-a găsit anul acesta (23-30 septembrie) un inspirat logo identitar - OSTIF. Juriul n-a reușit să acorde un premiu pentru cel mai bun spectacol, deși vreo patru producții ar fi putut intra în "cărți". Poate că tocmai asta o fi încurcat jurații... OSTIF are 18 ani și devine pe an ce trece mai consistent, provocându-și invitații la adevărate maratoane pentru a urmări programul dens al reprezentațiilor.

Straniul text al lui Peter Shaffer, *Equus*, a stat la baza premierei care a deschis festivalul - o producție a gazdelor, Teatrul "Regina Maria", în regia lui Szabo K. Istvan. O versiune scenică în care se regăsește nota psihotică a intrigii, nu doar a băiatului sadic, care a mutilat cai, ci și a părinților acestuia, ba chiar a psihiatrului care are el însuși niște scheleți prin dulapurile vieții. Decorul imaginat de Mira Janos Tamas poate fi cabinetul unei clinici, ca și crochiul unui manej. "Corul" prezent mereu în fundal nu are doar rolul de a dinamiza, prin rezonanță, ce se întâmplă pe scenă, ci și acela de a potența absurdul poveștii, de aceea unele intervenții colective par stridente. În acest ansamblu în care părinții adolescentului Alan - foarte acurat jucați de Corina Cernea și Petre Ghimbășan - par ei înșiși niște pacienți în mare nevoie de consiliere psihiatrică, dialogul dintre dr. Dysart și tânăr conține o tensiune în care firescul și bizarul se împletesc. Alan devine o oglindă a interlocutorului său. Richard Balint și-a demonstrat forța scenică în rolul doctorului, fiind un pivot al întregului spectacol, cu calmul profund pe care îl cunoaștem, iar Ciprian Ciuciu - în maturizare artistică, am remarcat din nou - a întruchipat un Alan încăpățânat și pitoresc, care turuie reclame când se simte agresat. Există câteva momente intense în *Equus* - două monoloage ale lui Dysart, de tulburătoare intensitate, secvența Alan/Jill (Alina Leonte) - disperat-senzuală, plastic-coregrafică (Mălina Andrei semnează coregrafia). Remarcabilă muzica "fragmentaristă" a lui Ovidiu Iloc, perfectă pentru orizontul psihotic al montării, corecte și apropiate costumele Vioarei Bara. Mai joacă: Suzana Macovei, Sebastian Lupu, Răzvan Vicoveanu, Angela Tanko, Mirela Lupu, Denisa Vlad, Mihaela Gherdan, Dania Șinca, Pavel Sîrghi - cu toții vizibili și impecabili, indiferent de anvergura rolurilor.

Equus e un spectacol inspirat construit regizoral, edificat scenic cu inteligență și jucat excelent. E atât de bun încât te introduce și pe tine, spectatorul, în atmosfera aceea morbidă, bolnavă, tenebroasă și inexplicabilă a haosului psihic, a traumei intime. Se poate să nu-ți placă pe loc. Vei accepta totuși, mai târziu, că nu e un spectacol care se uită.

Teatrul "Regina Maria" a mai avut două premiere în festival. *Phantom Pains* de Vasili Sgariev s-a jucat într-un tramvai, la depoul orădean și, dincolo de titlul său discutabil, s-a dovedit a fi o poveste rusească dintre acelea care îți zbârlesc părul de emoție, dar au și o doză de frustețe vitală care te face să hohotești de râs.

Într-un depou de tramvaie, un muncitor mai "hârșit" îi povestește colegului mai tânăr despre tânăra care și-a pierdut iubitul într-un accident. Cu mințile tulburate ea a devenit o inocentă "damă de consumație" pentru toți cei care poartă ochelarii aceluia. Întâi intrat în jocul grosier al "bătrânului" Gleb, naivul Dima se trezește prins într-o capcană: să profite de Olia, sau să-i dezvăluie josnica glumă? Ambiguitatea situației e "rezolvată" de moartea fetei, tot într-un accident.

Piesa are o doză de melodramă în soluția intrigii, dar este totodată un text foarte ofertant pentru



Equus

actori, care au și marcat ferm cele două registre semantice. Alexandru Rusu (Gleb) a fost bărbatul fără scrupule, care raportează totul la nevoile somatice. Pavel Sîrghi (Dima) a fost novicele ce trebuie "școlit" într-ale vieții de depou, incapabil însă de atenuarea totală a sentimentelor. Între ei, ca o eroină cehoviană, sensibilă și inconștientă, Mihaela Gherdan a fost contrapunctul uman, profund, vulnerabil, fragil. Scurt, dinamic, într-un decor minimalist imaginat de Ianis Vasilatou și în regia lui Bogdan Hușanu, *Phantom Pains* are însă doza sa de *catharsis*, tocmai în această aură de fapt divers istorisit în trecut, dar care ascunde existențe, traume, viață și moarte. Un spectacol tulburător prin ceea ce ascunde...

Radu Afrim a montat la Oradea partea a doua a unei trilogii după piese de Line Knutson: *În curând vine timpul* - a treia premieră de la OSTIF a Teatrului "Regina Maria". Dacă în *Mai întâi te naști* personajele încercau, cu disperare, să rezoneze cu universul dimprejur, căutându-și liantul afectiv, aici universul domestic, sieși suficient, aproape imploziv, e destructurat prin intruziunea alterității. Evident, Radu Afrim recompune intriga, ducând-o în zona unei i-realități cu inflexiuni coșmarești adesea. Familia din *În curând vine timpul* e un soi de familie Adams, în care relațiile dintre membri sunt contondente, marcate de oasele unor scheleți abandonți pe traseul existenței comune. Afrim inserează în text formule manifest-persiflant-burgheze, catrene cvasi-triviale ("Ce ai, mamă, / nu ți-e bine? / S-a umflat / spagheta-tine?"), masacrând orice urmă de ordine moral-familială, pentru a accentua parcă destructurarea normei sociale. Firește, în stilul-i specific, pledoaria nu e ostentativă, nici măcar implicită, ci totul seamănă mai degrabă cu o privire năstrușnic de crudă aruncată în jur. Orizontul absurd al reprezentației e fracturat prin prezența în sânul nebunii familiei a fiicei de-acum mature, demult renegate pentru a nu fi intrat în hainele de clovn ale vieții. Aici se află contrapunctul acestui spectacol năucitor de "faunist", așa spune, în care se regăsesc - mai coerent și justificat decât în alte montări afrimiene recente - leitmotivele regizorului.

Radu Afrim a colaborat din nou cu Cristina Milea la scenografie, rezultatul fiind de-a dreptul funambulesc: o încăpere cu zeci de corpuri de iluminat, înconjurată de un fel de seră luxuriantă - grădina de legume a Rebekkai - și cu nenumărate păpuși risipite peste tot. Eroii înșiși sunt niște păpuși, de la Rebekka (personaj jucat admirabil de Liliana Ghiță, care pune o tușă îngroșată, stridentă, pe datele eroinei, totodată abulică și monomaniacă, sadic-lucidă și contemplativă) sau soțul ei, Hilbert (întruchipat perfect de Richard Balint ca un bărbat dezabuzat, sardonice-serviabil al pulsuniilor nevrotice ale partenerii), la John (Pavel Sîrghi) și Ingrid (Elvira Platon-Râmbu) - primul derutat, pierdut parcă, dominat clar de fosta amantă Rebekka, a doua,

snoabă și ridicolă, victimă a ironiilor cuplului familial; ambii actori au jucat foarte bine partiturile -, ori la Oda (Ioana Dagău), servitoarea-Morticia, neutru-amenințătoare (interesant empoi-ul imaginat de Afrim, care m-a dus cu gândul la personajele jucate în vechi spectacole ale sale de Elena Popa), și "copiii" - mici și mari - personaje secundare, dar deloc ne semnificative, întrucât sunt niște "chibiți" ai acțiunii. Bine s-au descurcat în roluri mici Corina Chereji și Sergiu Fodor, la fel Ciprian Ciuciu, care a preluat acurat partitura Băiatului matur, dar rămas "copil", mai puțin Mirela Corbeanu, oarecum "civilă" în rolul Micuței mature, revenite după mulți ani în familie și primită ca un intrus de ai ei.

În curând vine timpul e un spectacol încheșat excelent, interpretat minunat, bine gândit regizoral, dar în care ludicul prevalează asupra emoției. Radu Afrim e un regizor în plină "dezvoltare" și, ca spectator marcat de emoția din multe spectacole ale sale, mă întreb dacă nu cumva el intră într-o zodie predilect ludică. Pentru că dacă e așa, *În curând vine timpul* e o bijuterie pentru un costum de joacă.

Regizorul Szabo K. István a fost autorul unui alt spectacol memorabil al OSTIF, *Oedipus* de Sofocle, produs de Teatrul Szigligeti din Oradea și jucat în Moara Veche, un spațiu teatral foarte ofertant, în care tragedia antică a căpătat o anvergură semantică specială. Lipsa traducerii - din motive obiective - n-a fost un obstacol pentru receptarea intrigii dramatice, nici măcar pentru spectatorii novici. Szabo a optat pentru o manieră "antropologică" de înscenare, în cheia teatrului-ritualic, cu economie de dinamică scenică, cu o sublimare a expresiei corporale și faciale a interpreților, încărcată însă cu toate semnele acestei formule dramatice. Spectacolul este o oficiere, o poveste rostită grav, măsurat, profund, starea transmițându-se și spectatorului.

Spațial, sunt folosite atât parterul cât și etajul clădirii, ceea ce dă un plus de dinamică spectacolului; parterul este un prag introductiv, ca și punctul de exit al publicului, în timp ce la etaj se asistă de fapt la întâmplările lui Oedip. Structura scenografică are aceeași notă de esențializare simbolică, profitându-se la maximum de oferta spațiului de joc. Semințele turnate de protagoniști, utilajele de morărit, toate acoperă semantic acțiunea scenică.

Decorul și superbele costume - din materiale brute, ce conturează parcă fresca unei Grecii solar-montane, ascetice - au fost create de Florina Bellinda Vasilatou, cu o picturalitate notabilă. Muzica lui Ovidiu Iloc - un compozitor hăruit pentru teatru, am avut încă o dovadă - a accentuat sensurile spectacolului. Numeroasa echipă de actori a jucat impecabil: Dobos Imre, Dimény Levente, Varga Balázs, Kovács Levente jr., Kardos M. Róbert, Csiky Ibolya, Firtos Edit, Hajdu Géza, Csatlós Lóránt, Fábíán Eniko, Pitz Melinda, Ababi Csilla, Csepei



În curând vine timpul

Demonstrația clujeană



Hamlet.....foto Nicu Cherciu

Cu patru spectacole de facturi și în registre diferite, cu întâlniri profesionale și lansări de carte, cu invitații de marcă din țară și din afară, a doua ediție a *Întâlnirilor internaționale de la Cluj*, organizate de Teatrul Național între 4-7 octombrie, a scos în față o excelentă trupă actoricească, cu un ambitus profesional remarcabil. Evenimentul se dovedește din nou, sub egida acestei ediții - *Întâlnirile Est-Vest* - necesar și folositor vieții culturale clujene.

Pentru că directorul Naționalului, regizorul Mihai Măniuțiu, solicita invitațiilor, la prima întâlnire, sugestii privind teme de discuție, încep cu câteva. Cred că ar fi potrivit ca reuniunile critico-teoretice să fie coordonate de un moderator, pentru a le da coerență și consistență. Apoi, consider că temele de discuție sunt la îndemână. Anul acesta, de pildă, ar fi fost interesant de dezbătut chestiunea dramatizărilor și adaptărilor în teatru, două din spectacole având această particularitate.

În fine, o observație la o atitudine păguboasă, cred, a organizatorilor, pe care am sesizat-o și anul trecut: criticii de teatru clujeni ar trebui să aibă același statut de "musafiri" ca și cei din alte părți. Sper că până acum n-a fost vorba de reaua-voință, ci mai degrabă de o scăpare involuntară a colegilor noștri de la Național, așa încât observația e amicală.

Primul spectacol al *Întâlnirilor* a fost *Idiotul*, o dramatizare după Dostoievski a Ștefanei Pop-Curșeu și Anei Stigsgaard, ultima semnând și regia.

Pentru un necunosător al romanului, intriga scenică poate fi cam incoerentă pe alocuri, mai ales din pricina unui schematism supărător al eroilor, care n-au "carne", n-au trecut, cum spunea unul dintre spectatori la un moment dat. De ce vrea să se sinucidă Ippolit? O fi bolnav, o fi deprimat, o fi falit, motivul ni se limpește abia spre final, or până atunci senzația spectatorului este că personajul e un mitoman care se lamentează - secvența monologului său accentuează deruta. Acest schematism impietează și asupra relațiilor și interacțiunilor dintre personaje.

Pe de altă parte, Ana Stigsgaard a reușit să

imprime o atmosferă specială, cvasi-expresionistă, bolnăvicioasă, umbrită, multor scene, unele de mare frumusețe - scena Aglaia-Mâșkin, de exemplu, cea a confruntării cu cuțitele dintre Mâșkin și Rogojin, scena nunții-moșii și finalul, în care dimensiunea ontologic-morbidă se acutizează.

Există și momente statice, dar în general dinamica e dată de mișcarea scenică (Savino Paparella), protagoniștii confruntându-se pe un patruleter pe arcuri, care se înclină, ca un fel de "ring" al ideilor. Scenografia lui Adrian Damian, utilitară, are o amprentă ce potențează intriga - acei copaci ce mărginesc spațiul de joc.

Idiotul e un spectacol care nu m-a „prins” decât pe secvențe, mai ales pentru că romanul dostoievskian e una din cărțile mele inițiatice, așa că am o viziune diferită asupra sa decât Ana Stigsgaard. Totuși, trebuie să remarc excelenta evoluție a actorilor, de la Cristian Rigman (un Mâșkin construit mai fragil decât s-ar cuveni, după părerea mea) - cu exaltări idealiste, ori Ionuț Caras, un Rogojin aspru, ofensiv din frustrare, la Ramona Dumitrean, civilizată-dominatoare, "regală" în Nastasia Filippovna, Anca Hanu, splendid-versatilă în Aglaia, transformând personajul într-un pivot schizoid al acțiunii, Cristian Grosu, convingător în Ippolit, cu toată ambiguitatea personajului, Miriam Cuibus (Generăleasa Epancina), Petre Băcioiu (Toțki), Romina Merei (Adelaida), Matei Rotaru (Ganea).

Idiotul e un spectacol cu inegalități, parcă prea ambițios pentru puterile regizoarei, dar semnificativ pentru puterile trupei actoricești de la Național.

În schimb, o adaptare la care am rezonat întrutotul - deși a suscitât discuții destul de aprinse în rândul publicului din mediul cultural - a fost *Hamlet*, o inedită viziune de scenă a lui Roberto Bacci, pe un scenariu al regizorului împreună cu Stefano Geraci. Cei doi au redus de fapt povestea lui Hamlet la "rama" care să ofere indiciile acțiunilor scenice - o "re-scriere" foarte inspirată și inteligentă a piesei care, chiar dacă poate părea un "sacrilegiu" pentru puritani, face textul shakespearian accesibil publicului neatent

de azi, fără să-l trădeze. Bacci face de altfel o trimitere simbolică expresă la *cuvânt*, prin cartea pe care eroii și-o trec uneori de la unul la altul, o carte care le redă personalitatea - din condiția de anonimi în care se află, pentru că în spectacol, alături de Hamlet, există doar șase "luptători cu spada" care întruchipează, rând pe rând, personajele - și din care cu toții își amintesc "istoria" lui Hamlet și a oamenilor dimprejurul său.

Nu e deloc accidentală semantica acestui spectacol intens, dinamic, tulburător și brutal-ludic, catalizând subtextul tragic. De la personajele neutralizate voit sub măștile de scrimă, cu costume albe, la structura metalică paralelipipedică ce întruchipează castelul de la Elsinore, odaia Ofeliei, camera reginei, circumscriind, doar din sugestii vizuale, întreg universul hamletian, și până la felul în care sunt imaginate personajele din piesă - Gertrude, Ofelia, Polonius, Claudius etc. -, apoi până la "rama din ramă" a spectacolului din spectacol - cel al histrionilor -, montarea lui Bacci întretaie inteligent și cu substanță numeroase semne teatrale, fără a deveni o "demonstrație" de erudiție dramatică.

Există scene memorabile în acest *Hamlet*: uimitor de rapidă transfigurare scenică a interpreților; multiplicarea unor eroi, "spadasinii" putând să-l joace toți, pe rând, pe Rege, de pildă; corul care-i "suflă" lui Hamlet propria poveste - un semn cultural prin excelență etc. Alături de duelurile cu spade, spectacolul are și o zonă "acrobatică", de mare solicitare fizică, căreia actorii i-au făcut față excelent. Toți cei șapte au jucat admirabil, cu o energie scenică de neuitat. În *Hamlet*, Cristian Grosu a fost vulnerabil și auto-ironic, dur și traumatizat, "erou" și "victimă" - e un rol foarte bine condus al actorului. Foarte expresivă, profundă, cu rigoare în manifestarea scenică a fost Eva Crișan în Ofelia, reușind să dea întreaga rotunjime personajului cu apariție relativ redusă. Un Polonius prețios-onctuos-haios, aproape un personaj comic, a fost Radu Lărgeanu, în timp ce Cătălin Herlo s-a dovedit un Claudius cu conștiința culpabilă, iar Irina Wintze o Gertrude care știe, dar nu *recunoaște*. Pe Cătălin Codreanu și Miron Maxim i-am remarcat în diverse alte partituri cu nerv și vitalitate - primul în Laertes merită notat. Repet însă, toți "luptătorii cu spada" au jucat mai multe roluri decât cele menționate de mine mai sus, și au făcut-o cu o virtuozitate notabilă.

Hamlet e un spectacol minunat al Naționalului clujean, care marchează, după un deceniu, maturitatea unei echipe profesionale ce debuta ori începea să joace teatru acum peste zece ani, când se juca de-acum legendarul "testament" hamletian al lui Vlad Mugur. Așa cum acum vorbim despre spectacolul *acela*, așa cred eu că se va vorbi, curând și pentru destulă vreme, despre *Hamlet*-ul lui Bacci, o viziune modernă, nervoasă, dinamică, aparent iconoclastă, dar de fapt omagială, admirativă, validă și convingătoare, a piesei shakespeariene.

În fine, *Războiul clovnilor* a fost cireașa de pe tortul IIC: o reprezentație complet nouă pentru repertoriul Naționalului, o provocare artistică pentru interpreți, dar un spectacol poznaș, amuzant, interactiv, care "priește" deopotrivă copiilor și oamenilor mari. Detalii în curând. ■

Róbert, Hunyadi István, Kocsis Gyula, Pál Hunor, Sztotyori József.

Nu credeam că un spectacol creat în această formulă îmi poate da o asemenea stare de serenitate și echilibru interior pe cât a făcut-o *Oedipus*. Cert este că, într-o lume teatrală stridentă precum viața noastră de azi, așa ceva poate fi un interludiu binevenit, mai ales dacă, așa cum s-a petrecut la Oradea, viziunea e onestă, scena e pregnant-vizuală, iar interpretarea - pe măsura intenției.

În fine, un alt spectacol orădean, de astădată din zona independentă, completează panoramicul local pe care vi-l prezint. *1000 de motive să te omor* a figurat în secțiunea "off" a festivalului, dar ar fi putut foarte bine intra și la "on". E produs de Teatrul

Artemotion din Oradea și s-a jucat în Club Stage, un spațiu perfect pentru teatru și, în general, pentru cultură. De altfel, Stage a găzduit bună parte din spectacolele OSTIF și am participat acolo și la evenimente conexe, într-o atmosferă boemă și prietenoasă.

1000 de motive e o comedie care te face să râzi fără pauză și să aplauzi într-una. Mai ales pentru că cei doi protagoniști - Richard Balint și Sebastian Lupu - sunt nu numai actori maturi și experimentați, așadar bine-știutori într-ale gagului, ci și prieteni, înțelegându-se din priviri și gesturi. În interpretarea lor, cearta dintre un patron de cazinou și fratele său cam retardat, incapabil să administreze "mânăria" de profil, devine un dialog spumos despre șmecherie și

prostie, naivitate și ocară groasă, familie și afacere fără suflet, într-un flux năvalnic, dar nu monocord, ambii știind să-și pigmenteze rolurile cu niște contrapuncte fine, dar sesizabile. Richard Balint nu e mereu fratele dur și inflexibil, aflat în pragul atacului cerebral, așa cum Sebastian Lupu nu este numai retardatul incapabil să-și dea seama de consecințele gafelor sale.

1000 de motive e spectacolul de club ideal, care are toate "condimentele" impertinentei teatrale, dar și atuuul unor actori de prima mână. Reacția publicului - hohote, aplauze, ovații - a fost turnesolul perfect. Spectacolul are și o variantă B, cu cei doi distribuți invers, pe care abia aștept s-o văd. ■

„Drumul Sării” - drumul teatrului

Adrian Țion



După ce Turda și-a cosmetizat mult fața valorificând „zestrea” supraterană și subterană (pietonalul central și salina), comunitatea a ajuns să împlinească alte proiecte demne de un oraș în continuă dorință de afirmare și modernizare. Celor edilitare li s-au adăugat, după cum era firesc, inițiativele culturale. Dintre acestea, în luna octombrie a acestui an, a venit rândul organizării unui festival teatral de anvergură: *Teatru pe Drumul Sării*. Tot despre o valorizare din zestrea trecutului este vorba în titulatura manifestării, căci din Potaissa porneau, după cum desigur se știe, drumurile sării încă de pe vremea romanilor, și multe secole după aceea sarea extrasă de aici a dus faima urbei până departe. Despre aceste drumuri și existența gravată în sare a „șovagăilor” (a tăietorilor în sare) din perioada imperiului s-a ocupat, printre alții, Dana Deac în cartea sa *Inscripții în sare* (Editura Eurograf, Cluj-Napoca, 2008). Iată că Turda de azi poate inscripționa pe harta marilor evenimente teatrale produse de remarcabilă valoare artistică, inițiind prima ediție a Festivalului de Teatru și Arte Performative între 16 și 18 octombrie 2012. Evenimentul este realizat de Teatrul Municipal Turda, condus de actrița Narcisa Pinteau.

În zilele festivalului au fost folosite și spațiile neconvenționale reamenajate amintite la începutul acestor rânduri. Pe ofertanta „pietonală centrală” s-a revărsat *Caravana poveștilor*, într-un animat spectacol interactiv susținut de Marian Rălea, iar în Salina Turda s-au desfășurat „atelierele de teatru” ale regizorului Petru Vutcăru. Pe lângă spectacolele propriu-zise, suita de expuneri și conferințe din foaierea teatrului a întregit seria manifestărilor festivaliere, la care s-au aflat actori, teoreticieni, oameni de teatru din toată țara. Protagonistii acestor „întâlniri teatrale” au fost Mihai Măniuțiu, Alexander Hausvater, Melania Ursu, Alexandru Dabija și Radu Macrinici.

Surpriza scenică a festivalului a reprezentat-o spectacolul *Cabaretul cuvintelor*, montare în regim studio aparținând regizorului Ștefan Iordănescu pe ultimul text al lui Matei Vișniec. Epatând de nouitate și acuratețe stilistică, premiera absolută, cred, prezentată este rezultatul unei colaborări între Teatrul Municipal Turda și Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara. N-aș spune că e chiar un spectacol-șoc, întrucât am văzut pe scenă personaje câini, pisici și alte animăluțe simpatice sau fioroase, dar tehnica insinuării actorilor în pielea unor personaje-cuvinte de data aceasta e de natură să te salte din monotonia invențiilor de ultimă oră și să te țină conectat la o

curiozitate cel puțin activă, dacă nu creativă de-a dreptul, mergând pe drumul presărat de regizor cu sugestivități de limbaj complementare textului.

Titlul complet al piesei ar fi *Cabaretul cuvintelor. Exerciții de muzicalitate pură pentru actorii debutanți*. De aceea trupa combinată de la cele două teatre e formată din tineri: Cătălin Ursu, Paula Frunzetti, Mădălina Ghițescu, Diana Roșca, Răzvan Popa, Flavia Giurgiu, Cristian Iorga. Debutanți sau nu, ei își exersează „muzicalitatea” rostirii în partituri câtuși de puțin ușoare. Toată greutatea spectacolului atâră de vocea lor, de pronunție, declamație, mișcare scenică. Chiar dacă unele voci mai au de modelat sunete ca să fie perfecte, strădaniile lor mențin reprezentarea la cote înalte de expresivitate interpretativă. Neputând să-i individualizez după roluri, fiind pentru mine impudic de tineri, îi aplaud pe toți pentru că merită.

Cei șapte actori ne introduc *ex abrupto* în subiect. Care subiect? Sunt doar scurte replici aruncate la întâmplare și bilețele lipite pe corpul unui interpret. Pe bilețele scrie RĂU și se perorează apoi pe seama termenului. Apoi apar bilețele pe care scrie BUN. Iată conflictul redus la două cuvinte. Da, suntem într-un spațiu înțesat de cuvinte. Comunicarea e formată din infinite rețele de cuvinte întinse de la emițător la receptor. Țasta e subiectul piesei, parțial extras din volumul recent apărut la Cartea Românească. Un eseu incitant, un „dicționar subiectiv”, intim, după cum îl numește autorul însuși. Vocabularul zvâcnește de tâlcuri ascunse sub poleiala formei. Capul unui autor în căutare de cuvinte, de sensuri și idei, nu de persoane ca-n Pirandello, e un asemenea spațiu. Tocmai de aceea uneltele scrisului, puse sub lupă, devin obiecte de studiu. Vișniec pune sub lupă cuvintele precum ar analiza la microscop celulele din țesutul unei frunze. Frunza care se supune fotosintezei pentru a elibera oxigenul comunicării. „Mâncătorul de cuvinte” le drămuiește forța, degustă nuanțele și se lasă sedus de povestea lor, căci ele spun o poveste de când lumea. Să ne mirăm de ce cuvintele devin eroii poveștii despre cuvinte? Ar fi un nonsens. Vișniec cochetează cu un titlu alternativ, explicativ în acest sens: *Cuvintele dacă mi-ar fi povestite*. Acestea se zbunguiesc în jurul eului auctorial dezvăluindu-și sensurile, puterea de penetrare în cotidian, mersul și evoluția. Jocul lor e un fel de studiu jovial asupra lexicului, un exercițiu pentru a găsi fiecăruia locul într-o realitate șanjabilă. Într-una din aceste realități virtuale, autorul e prins în flagrant asupra... cuvintelor și după ce spațiul din preajma locuinței sale din Paris este izolat cu bandă roș-albă ca la accidente sau

infracțiuni, un reporter transmite în direct „delictul”. Urmează câteva scene de angajare conflictuală, desprinse din repudiata „republică a cuvintelor” murdare. Dezacordul iscat între cuvintele „urâte” și „frumoase” avansează până la dihotomia „Dumnezeul meu” - „Dumnezeul tău”, prezentat schematic, dar elocvent, ca o ceartă între doi copii. Se ajunge treptat la decretarea egalității absolute a cuvintelor, a literelor (toate trebuie să aibă aceeași înălțime), ironie cu fin substrat îndreptată spre molicioasa/excesiva democratizare a comunicării după modelul renunțării la scrierea cu majuscule și la alte libertăți asumate ca importante victorii ale comunicării pe net. Deși în aparență abstract sau eseistic, demersul artistic îmbracă un mesaj convingător în multe scene remarcabile, cum ar fi ședința la psiholog a unui cuplu de tineri, împănată cu stereotipii de limbaj, interacțiunea cu publicul pentru explicarea cuvântului „târfa”, monologurile în fața microfonului, amplificate acustic, comentarea cuvântului „tăcere”. Luată separat, „explicația” fiecărui cuvânt are o poezie intrinsecă, vădind rafinament, suplețe interpretativă, dar și persiflare cu efecte comice. De pildă: „Cuvântul femeie a început să se dezbrace în fața mea”, „eram condamnat la moarte pe viață”, se face haz de „solidaritatea noastră latino-dunăreană”.

Descendența teatrului lui Matei Vișniec din Ionescu și Beckett, semnalată de critică la vremea primelor piese, transpare și în *Cabaretul cuvintelor* la nivel subsidiar, însemnând nu neapărat o subordonare a procedeelelor, cât o asimilare asumată a acestora pentru construirea propriului discurs. Un discurs conceput pe ideea scotocirii în lada vocabularului pentru a scutura cuvintele de praful rutinei zilnice. Comedia limbajului, sugerată în partea finală a piesei ionesciene *La Cantatrice chauve*, primește aici extindere ludică și carnație dramatică, mai ales în secvența rostirii cuvintelor cu suprimarea literelor „lungi” ca *p, g, l, f*. Monologul cu propoziții rețezate, de tipul „Eu pentru țara asta... Eu plec... Iată de ce spun că... Ce spun? De aceea se întâmplă pentru că nu spunem...” are ca punct de pornire discursul alambicat al lui Lucky din *En attendant Godot*. La fel și cu „președintele... preș” de un efect comic evident.

Pe scena mărginită de panouri verticale glisante sunt aranjate confruntările dintre cuvinte într-o cursivitate bine gândită de Ștefan Iordănescu. Actorii nu forțează mâna regizorului pentru a se evidenția prin altceva decât prin integrata lor contribuție în ansamblu. Astfel că spectacolul e omogen, ajutat de scenografia minimală, nu minimalistă, semnată de Velica Panduru, de muzica lui Ildiko Fogorassy și de complementaritatea imaginilor proiectate de Lucian Moga.

Despre *Câte-n lună și-n stele* s-a mai scris în paginile acestei reviste, ca și despre montarea *Gaițelor* lui Kirițescu în regia lui Alexandru Dabija și nu voi insista. Prezența marilor actori Ion Caramitru și Horațiu Mălăele la Turda a constituit, fără îndoială, un eveniment de vârf. De remarcat că la sfârșitul reprezentației cu *Gaițele*, Dorina Lazăr a mulțumit, emoționată, pentru invitația de a participa la festival și de a evolua pe scena teatrului din Turda, scenă pe care a jucat cu ani în urmă și mama ei.

Așteptările primei ediții a Festivalului *Teatru pe Drumul Sării* au fost confirmate, ambițiile organizatorilor au fost recepționate. Ce urmează la anul vom vedea. Deocamdată, pentru că anul acesta Teatrul Municipal din Turda împlinește 64 de ani de activitate, să-i urăm *La mulți ani!*

film

Astra Film Fest 2012

Lucian Maier

Sîmbătă seara, 20 octombrie, au fost decernate premiile Astra. În afara unuia dintre cele două filme studențești premiate - *Ultima stradă* - care mie nu mi-a plăcut în mod deosebit, premiile festivalului au mers către filmele care le meritau. Totuși, pentru un festival de dimensiunile Astei cred că ar fi mai inspirată o organizare în care să existe doar două competiții, una internațională - în care să participe și filme românești, dacă e cazul - și una studențească. Acum sînt patru competiții, pe lângă cele două pomenite anterior există o competiție dedicată filmului românesc - una în care, anul acesta, a fost și o producție belgiană (*Common Ground/Cheltuieli comune*) filmată în România, unul dintre cele mai bune filme din festival, dar, totuși, nu un film românesc - și una dedicată filmului ECO (o competiție câștigată de Dan Cureau cu filmul *Gone Wild*). Poate că ar fi mai bine ca aceste două secțiuni să devină necompetiționale, doar de prezentare a proiectelor, iar dacă unele dintre ele sînt deosebite, își pot face loc în competiția mare a Astei. Acum, cu patru secțiuni competiționale, aproape toate filmele sînt într-o întrecere. Ca și cum autorii de film nu ar mai veni la Astra dacă nu ar fi incluși într-o competiție, dacă nu ar fi stimulați de un potențial premiu. Și atunci ar trebui să fie cît mai multe secțiuni, pentru a fi un festival cît mai atractiv pentru orice realizator de documentare. Poate că nu e cea mai echilibrată concepție.

Cîștigătorul Marelui Premiu al festivalului, Premiul Astra 2012, a fost filmul polonez *Phnom Penh Lullaby*. E povestea unui israelian care pornește spre Asia în căutarea liniștii și a iubirii. Ajunge în Cambodgia, unde va trăi din ceea ce cîștigă din tarot, alături de Saran, o femeie khmeră împreună cu care are două fete. Saran fusese căsătorită cu un occidental și mai avea trei copii din relațiile anterioare (dintre care unul murise, după cum vom afla pe parcurs), copii pe care îi lăsase în grija părinților săi, la țară. Filmul înfățișează modul în care idealul călătoriei în Orient se sfarmă odată ce se lovește de realitățile sociale locale (unele preferabile războaielor purtate de Israel, după cum va spune personajul filmului).

Totuși, cînd afirm lucrul acesta, cuprind într-o expresie clișeu o serie de fapte care, pe ecran, niciun moment nu sînt clișeatice. Toată relatarea lui Pawel Kloc e reținută, de o non-agresivitate dezarmantă (nicio clipă camera nu aruncă spectatorului în față, violent, precum la *știri*, dramele sociale locale), care scoate din convențional - și te face să simți, uneori, că urmărești un film de ficțiune - situațiile reținute de autor. Sînt lungi pasaje de trecere, în care personajele călătoresc pe rîul Mekong spre satul părinților lui Saran, în care camera încearcă să prindă în noapte aparițiile de pe mal... Observăm o femeie care spală haine, pe altcineva că ancurează o barcă pescărească, într-o atmosferă în care totul pare fantomatic, ireal, o atmosferă *thriller-horror*, cu toate că știi că numai despre așa ceva nu e vorba.

Apoi sînt toate relatările surprinse cu coada ochiului, din care află că o partidă de sex costă 20 de dolari și că poate urca pînă la 100 de

dolari dacă e vorba de sex oral cu o puberă sau chiar cu o copilă de vîrstă mult mai fragedă. După care te lovești de temerile lui Ilan, care simte că Saran ar fi capabilă să-și vîndă fiicele unor rețele care pregătesc fetele pentru prostituție. Relația lor, în care el simte că nu este iubit, ci Saran urmărește doar să pună mîna pe bani (ea are grijă să îi amintească faptul că fostul ei soț dădea constant sume importante de bani părinților ei și avea grijă și de ea, astfel că ea chiar îi înțelegea escapadele sexuale plătite; pe cînd el nici măcar de ea nu are grijă cumsecade), astfel că nu vrea să se căsătorească. Pe de altă parte, ea îl amenință cu moartea și îi spune că stă cu ea doar ca să aibă parte de partide de *boom-boom* gratuite. E un film special, într-un fel e opusul încercării de a face film documentar cu mijloacele filmului de ficțiune. Ceva ce merită văzut, *cu orice preț!*

Premiul Competiției Internaționale l-a luat un proiect suedez, *He's the One to Blame*, realizat de Maria Kuhlberg. Unchii Mariei, Aldo și Carmine, au fost în conflict încă din copilărie. Au trecut prin greutăți mari, tatăl lor plecat la muncă în Suedia după Război (în urma unui acord semnat de cele două țări), unde le era promis paradisul, copiii - cei doi băieți și o fată - au rămas acasă ani de zile cu o mamă din ce în ce mai depresivă. Cînd reușesc să se mute în Suedia cu toții, apar alte probleme. Statul suedez nu le asigură o casă, copiii sînt dați în plasament pentru o perioadă bună de timp. Odată ce reușesc să se pună pe picioare, apar alte probleme, generate de un tată chefliu și violent. Aldo, cel mai mare dintre copii, încearcă să fie un pol al echilibrului, Carmine e un răzvrătit, renunță la școală și, după un furt, va ajunge la închisoare. Un loc în care va petrece mulți ani, pentru diverse fapte.

Aldo și Carmine nu și-au mai vorbit de mai bine de un deceniu. S-au amenințat cu moartea, asta după ce, din tinerețe, s-au încăierat ori de cîte ori au avut ocazia. Relația lor tumultuoasă afectează familia Mariei, filmul de față fiind încercarea sa de a relata istoria familiei, o relatare-terapie prin intermediul căreia speră să îi reconcilieze pe cei doi unchi, trecuți acum de șaiszeci de ani. E un film cu eliberare treptată, în care cumulul de informații umanizează personajele și în care, la final, binele și răul nu mai sînt atît de ușor de stabilit și vina nu mai poate fi atribuită fără rețineri vreunei persoane.

În Competiția românească au fost răsplătite și *Noosfera* și *Cheltuieli comune*. Doar că premiile - judecînd după numele pe care îl poartă - cred că ar fi fost mai potrivit să fie acordate invers. *Noosfera* a primit o distincție acordată celei mai bune reprezentări a realităților românești, chiar dacă e un film românesc ce vorbește despre un român anume, despre viața sa și mai puțin despre România în genere. Iar *Cheltuieli comune*, chiar dacă e un film belgian care vorbește despre realitățile românești (viața la bloc), a primit premiul Competiției românești.

În centrul istoriei din *Noosfera* se află profesorul de sociologie Nicolae Dumitru.



Unul dintre acei români vizionari - de un vizionarism comic pe alocuri - care se pierde în mini-drame de familie care îi storc energiile creatoare. E un film pe care îl sorbi cap-coadă, savuros precum o prăjitură proaspătă, un film care ți-ai dori să aibă mai mult de cincizeci și cinci de minute. La final realizezi că putea să dureze încă pe atît fără să piardă nimic din puterea sa reprezentatională. Nicolae Dumitru - profesor școlit în Rusia în anii '50 ai secolului trecut - concepe o teorie socio-gnosecosmologică în cadrul căreia anunță atingerea stadiului ultim al evoluției umane, *noosfera*, un stadiu care va începe curînd, ca depășire a capitalismului și a sociosferei. E o treaptă în care centrală va fi comunicarea și înțelegerea științifică a spiritului (sufletului), ale cărui date vor putea fi deciptate matematic, ceea ce duce la apariția unor formule de calcul precise prin care pot fi descoperite compatibilitățile amoroase.

Acesta e un punct central al teoriei, profesorul fiind de părere că o sursă importantă a dezordinii sociale actuale e generată de faptul că oamenii doar se iluzionează în viața amoroasă, rareori reușesc să construiască temeinic în doi tocmai fiindcă ajung să confunde iubirea cu atracția sexuală fără potrivire intelectuală sau cu potrivirea intelectuală fără atracție sexuală. Teoria e prezentată în fragmente, intercalate cu istoria personală a profesorului. Unde vom descoperi cele trei mari iubiri ale sale, sfîrșite cu divorțuri, cu împărțirea casei, cu zile numeroase de retragere *în munți* pentru meditații și încercări de a preciza (în scris) ideile despre noosferă. Pe Nicolae Dumitru nu îl vedem numai prin propriii săi ochi, ci îl descoperim și așa cum i-a marcat pe apropiații săi - fosta soție, a doua, Melania, actuala soție, fiul său din prima căsătorie, pianistul Nicolae Dumitru. Filmul este realizat de Artchil Kethagouri și de Ileana Stănculescu.

Cheltuieli comune este primul film despre România așa-cum-este-ea, nu așa cum ar fi putut să fie dar a fost furată de politicieni, nu așa cum a fost cîndva și s-a denaturat, nu o Românie-proiect sau o Românie-speranță. Și, alături de filmul lui Laurențiu Calciu, *După revoluție*, este cel mai bun documentar despre România pe care să-l fi văzut. Însă acesta nu are un autor român, ci e conceput de Anne Schiltz și Charlotte Grégoire, originare din Belgia. Poate că unui român i-ar fi fost dificil să întocmească un proiect de genul acesta, și pentru că sîntem atît de pătrunși de ceea ce vedem zilnic odată ce intrăm într-un bloc *de cartier* încît nu găsim că ar fi ceva de spus



colajonări

Lumini crude și inutile

Alexandru Jurcan

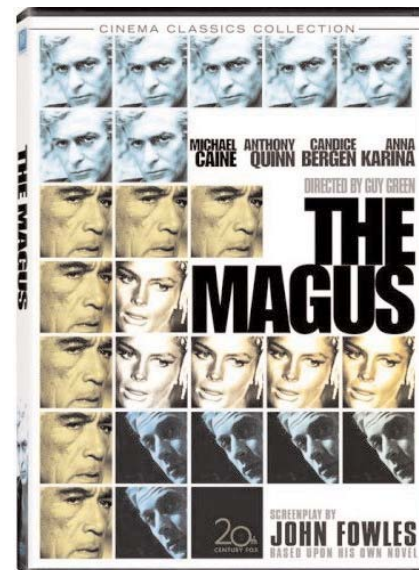
Lumea nu prea citește, știm asta. Uneori cititorii rămași pe câmpul de luptă al literaturii aleg cărți cu pagini puține. O nerăbdare suspectă, o alergare cot la cot cu timpul implacabil, dezlănat. Ca să nu mai vorbim de recitirea unor cărți. Și cum, deodată, am realizat că ader și eu la același ritm, m-am pedepsit și am recitat *Magicianul* lui John Fowles, apărut în 1965, la doi ani după succesul fulminant al *Colecționarului*. Imediat pedeapsa mi s-a metamorfozat în deliciu ficțional. Uitasem de insulele grecești, de Conchis, de Nicholas. Misterul se dorea redescoperit, ca întâia oară. De la cine primisem cadou cartea? „Un gând de adio din partea clasei a XII-a C” (Ed. Univers, 1994, traducere de Livia Deac și Mariana Chițoran).

Nu vom bănuși niciodată influențele de ordin biografic din roman, însă știm că Fowles a predat în 1951 și 1952 la un internat particular din insula Spetsai (devenită în carte insula Phraxos).

Păcat că Guy Green a realizat în 1968 *The Magus*, cu Anthony Quinn, Michael Caine, Candice Bergen, Anna Karina etc. Să fie de vină anul 1968? Oare atunci nu existau capodopere cinematografice? Misterul romanului e supus unor jeturi crude de lumini inutile. Unde sunt

„umbrele” din roman? Peisajele devin clare, vizibile, chiar turistice. Întreg filmul seamănă cu o zbatere pe uscat, în ciuda distribuției impresionante. Oare Michael Caine nu e prea... adult pentru Nicolas? Ce a devenit în film călătoria cu Alison pe munte? Festivism, vedere ilustrată, muzică de vacanță, haine curate, scrobite. În roman: frig, spaime, cabana, lampa, plus un metafizic bine integrat în dialog. Regizorul dorește neapărat o scenă de dragoste, filmată cu grijă și pudoare. Și-a propus să expedieze romanul, să ajungă în final, să lămurească totul. Să strice corola de minuni a lumii. Spre sfârșit, când se ajunge la metateatru, găsim scene bune, elaborate (mulțimea și drapelele). Poate chiar și masacrul celor 80, dar și imaginea lui Conchis-Quinn proiectată pe un cer perfect, impasibil.

Revin la roman, la solitudinea presărată, la nostalgia paradisurilor pierdute. Mă gândesc la Fournier, la Casares, ba chiar la... *Solaris*. Îl aud pe Conchis spunând că fiecare dintre noi este o insulă. Câți oameni, atâtea insule, între care găsești telefoane, avioane, tot ce vrei. Contează să fii „o insulă care nu s-a scufundat”. Vreau să închei cu avertismentul lui Conchis, ce vizează



graba lumii contemporane și refuzul misterului: „Voi tinerii de astăzi vă jucați cu trupurile cât vreți, vi le oferiți cât vreți. [...] Dar voi ați plătit prețul vostru: ați pierdut o lume bogată în mister și emoții subtile”.

→

despre asta sau nu realizăm de fapt bucuria, frumusețea și mizeria care se împletesc într-un astfel de spațiu, și fiindcă e posibil ca locatarii unui astfel de spațiu să fie suspicioși față de un român care ar încerca să le urmărească viața cu un aparat de filmat, caz în care tot ceea ce s-ar petrece ar părea forțat.

Vreme de patru ani, cele două realizatoare au locuit periodic în blocul din București pe care l-au ales ca punct de observație. Filmul are o construcție observaționist-hanekeniană. Punctul de reper este dat de media televizuală, obiectivul camerei fiind periodic îndreptat spre ecranul televizorului aflat pe un canal de știri. Și întotdeauna filmul oferă o critică subtilă în relație cu ceea ce se petrece - sau cu importanța pe care și-o arogă media (care oglindește realitatea): prin faptul că (*întîmplarea face că*) ecranul e privit uneori de câte un bătrîn locatar al blocului, (semi-)senil, și prin aceea că faptele care apar pe ecranul televizorului contrastează cu ceea ce vedem în bloc (urmările legilor sau măsurilor luate de conducători, măsuri discutate în studiourile televiziunilor, se văd în comunitatea adusă pe ecran în acest film, însă nimeni din televiziune nu e interesat de realitatea generată de măsurile politice discutate).

Ceea ce e foarte important în acest proiect e știința realizatoarelor de a așeza camera de filmat. E multă onestitate și mult respect în felul în care camera privește persoanele prezente pe ecran. Camera niciodată nu agresează persoana de care încearcă să se apropie și nici nu caută să judece lucrurile urmărite. Atunci când persoanele ajung în fața camerei fără să se aștepte la acest lucru, aparatul de filmat se retrage pentru a nu deranja; nu e interesat să surprindă, să caute în persoane reacții-limită, de o spectaculozitate

tabloidă. Și, în acest sens, filmul exprimă bine ceea ce înseamnă ideea de document filmat, care se obține prin înțelegerea unei comunități, prin învecinare cu ea, prin apropiere (elocventă fiind și perioada în care a fost dezvoltat proiectul), nu prin forțare, prin abuz.

Un aspect deosebit în ceea ce privește filmul lui Anne Schiltz și Charlotte Grégoire e și modul neostentativ în care sînt citate cîteva lucrări însemnate din cinema - cum e *Rear Window* sau cum e raportarea lui Haneke la media - din *Der Siebente Kontinent* sau din *Caché*. La fel și modul în care montează anumite pasaje de trecere de la un apartament la altul, de la o persoană la alta - ușor estetizate, dar, totuși, cu racord pe starea personajelor care vor ajunge apoi în prim-plan, astfel că, din nou, alegerile realizatorice sînt coerente.

Dintre filmele prezente în festival într-o zonă necompetițională, cel mai puternic a fost *Mama Illegal*, o producție austriacă. E un film cu o poveste atît de puternică încît nu mai realizezi dacă e filmată bine, dacă totul e înfățișat onest sau dacă istoria putea fi spusă altfel. E extrem de greu să ieși din drama personajelor de pe ecran - una atît de vie și la noi. Uneori te trezești pur și simplu sufocat de ceea ce urmărești pe ecran, luptîndu-te cu propriile emoții, să nu lași lacrimile să șiroiască pe obraji.

Familia Moschitz avea nevoie de o dădacă. Se prezintă pentru slujbă Aurica, o tînără doamnă plecată ilegal din Basarabia. Acesta e un fapt prealabil istoriei cuprinse în documentar, un fapt care se petrecea prin 2003. Aurica e angajată de familia Moschitz, iar reporterul de televiziune Ed află, în timp, faptul că Aurica a lăsat acasă doi copilași, în grija soțului, și că nu are acte de ședere în Austria. Ceea ce îl determină să realizeze un

reportaj despre condiția imigrantului ilegal, în care cuprinde cazul Aurică și al altor persoane aflate în aceeași situație. După o primă călătorie în Moldova, Moschitz hotărăște să extindă proiectul. După opt ani de filmări, istoria celor trei femei din Basaraba cuprinse în proiect va deveni filmul de față.

Un film al cărui dramatism e greu de cuprins în cuvinte. Sărăcia lucie din zona rurală moldovenească din care au plecat cele trei femei, școlile mizere, copiii sfîșiați de dorul și lipsa părinților plecați. Groaza acestora din urmă legată de faptul că ar putea fi condamnați de copii pentru că i-au fost lăsat să crească singuri sau legată de faptul că oricînd pot fi prinși de poliție și expulzați, ceea ce le va reduce speranțele spre mai bine. Una dintre mame reușește să se întoarcă acasă după șapte ani de absență. O alta revine după trei-patru ani, iar venirea ei declanșează o dramă și mai mare. Istorii despre iubiri înăbușite, despre relații pierdute, despre căutări, speranțe și moarte, despre visuri și despre realitate. Am ieșit năucit de la film. La final, Ed Moschitz a spus că va organiza o vizionare a documentarului în Parlamentul European în luna decembrie, pentru a atrage atenția asupra problemelor care apar din cauza problemei vizelor și a imigrației ilegale în genere. Filmul va fi prezent și pe ecranele românești în curînd, cel puțin în cîteva proiectii organizate în orașele mari ale țării.

Începînd cu această ediție, Astra devine un festival anual. Acest fapt e binevenit și cred că va da consistență proiectului sibian. Anul viitor Astra va sărbători douăzeci de ani de existență și treisprezece ediții de festival.

Sabine Lambert

Dreptul la avort amenințat

„Lucruri petrecute între femei”

Pe platoul emisiunii „Maternitatea”, difuzată pe canalul de televiziune France 5 în 12 ianuarie 2010, o femeie descrie cu emoție avortul fără anestezie care i-a fost impus într-un spital. Nu vorbește despre o întrerupere voluntară de sarcină (IVG) care ar fi avut loc acum patruzeci de ani: are mai puțin de 25 de ani și trăiește în suburbia pariziană. Cu ochii în lacrimi, povestește cum s-a întâmplat totul, de la obișnuita luptă pentru a obține o programare la acea masă pe care, în forfota neîncetată a personalului spitalului, va avorta pe viu, adică fără nicio anestezie. În tot acest timp, jurnalista, uluită, exclamă fără încetare: „De necrezut!”. Îl întreabă apoi pe doctorul prezent pe platou cum de e încă posibilă o asemenea situație în Franța. Oarecum plictisit, ginecologul recunoaște că mai există doctori ce le fac pe femei să plătească prin durere și umilință decizia de a avorta.

Desigur, cazurile de avort fără anestezie nu sunt nici pe departe numeroase. Sau cel puțin așa putem spera. Dacă în Franța epoca acelor de tricotate și a septicemiilor pare a fi depășită, ce spuneți despre cei ce vă arată „copilul” dumneavoastră la ecograf sau care vă întreabă, cu fața crispată de dispreț, „cum de ați reușit să rămâneți însărcinată?” Ce spuneți despre problema metodei de avort? Metoda medicamentoasă, de exemplu, adesea prezentată ca un progres în sensul că oferă femeilor o alternativă la metoda chirurgicală, poate deveni prozaică, în aceste vremuri de lipsă a paturilor, o metodă de a ieși din timpul blocului, cum este numit uneori. Alungând femeile ce avortează din sfântul lăcaș, golind templul imaculat de aceste ființe inconstante, se permite marilor noștri pontifi să scape mai ușor de tumori sau să implanteze ovule femeilor nefecunde dar curajoase, ceea ce e mai rentabil și mai gratifiant decât un banal avort prin aspirație.

Avortul, ca și contracepția, e ceva ce se petrece între femei. Ceea ce se întâmplă în spatele ușii de la baie o dată ce femeile constată că testul de sarcină e pozitiv și decid să avorteze, le privește. Bineînțeles, odată ce e vorba de alegerea lor, de corpul lor, vor răspunde în cor toți cei ce cred că înainte de toate e problema lor. Dacă și-au dorit această libertate, să se descurce cu ea. Doar o sexualitate exotica și oarecum subversivă se pare că poate ieși din spațiul „privat”. Puțin contează că femeile petrec mai mult timp făcând curat în baie, având grijă de copii sau trudind pentru un salariu devalorizat decât jucându-se cu ultimul sex toy apărut pe piață.

Viața femeilor nu prezintă interes, se pare, decât atunci când e glamour sau provocatoare, ceea ce nu e una dintre principalele caracteristici ale avortului, prea des lăsat pradă militanților anti-IVG, încântați că pot pune mână pe această problemă. Desigur că sunt puțini în Franța (mult mai mulți în Spania, Statele Unite ale Americii, America Latină, sub greutatea religiei), dar discursurile lor se

dezvoltă pe un teren fertil. Blânde lumini mediatice îi ajută zi de zi să dezvolte instrumente moderne ce le permit să izoleze femeile, alungându-le în colțurile întunecate ale psihicului lor fragil. Profitând de acest climat favorabil, pe siturile lor internet, organizațiile pentru-viață răspund cu multă subtilitate femeilor „în suferință” care utilizează tot mai mult această mass media în demersul lor IVG. Ar fi greșit să privim aceste grupuri ca pe niște simple agregări de iluminați reacționari: puțin câte puțin, ei au renunțat la minciunile prea evidente, la sloganele șoc sau la incitarea ilegală. Siturile lor seamănă atât de bine cu anexele ministerului sănătății încât pot fi confundate cu ele. Își construiesc o adevărată respectabilitate cu ajutorul unor denumiri precum „centrul național de consiliere”, al numerelor de telefon gratuite și al studiilor universitare anglofone.

Astfel, se aruncă cu ușurință pe terenul „tulburărilor psihologice”, pe calea faimosului „sindrom post-avortiv”, presupus a atinge orice femeie după o întrerupere de sarcină. Cele care au ales să avorteze sunt descrise ca și câmpuri în ruină expuse tuturor pericolelor. Avortul ar favoriza de exemplu alcoolismul, sinuciderea, sărăcia, singurătatea sau pierderea slujbei. Aceste descrieri apocaliptice sunt în general susținute cu mari avânturi lirice despre „dorința de a fi mamă”, un fel de forță ocultă existentă în *mod natural* la orice femeie care se respectă, dar care trebuie uneori făcută să apară cu ajutorul unui forceps. Discursul anti-avort îi adună astfel la un loc pe cei care, numeroși și omnipotenți, descriu maternitatea nu ca pe o alegere ci ca pe o forță ce depășește femeia. Recenta dezbatere despre „refuzul sarcinii” a contribuit la accentuarea acestei viziuni psihologizante, punând astfel sub semnul întrebării, printr-un efect de lupă foarte practic, capacitatea femeilor de a decide ce e bine pentru ele.

Dacă adăugăm la aceasta muntele de articole consacrate cu regularitate sublimiei rate de fecunditate a franțuzoaielor, cum să nu ne mirăm că e penibil, într-un asemenea climat, să decizi să avortezi? Cum să ajungem, de acum încolo, să trăim un avort altfel decât ca pe o „dramă obligatorie” ce ne-o descriu toți experții, o monstruoasă și eternă cicatrice pe natura feminină, eșecul unei vieți de femeie? De ce să ne mirăm dacă acest act *ce nu poate fi decât unul dureros* devine dureros în realitate? Pentru a vedea efectele acestor profeții auto-realizante trebuie să ne uităm pe paginile internet și să citim lunga plângere a femeilor care au avortat. Cele care au îndrăznit să se aventureze împotriva a ceea ce le dicta natura și „instinctul lor de femeie” par a-și fi interiorizat vina la perfecțiune. Faptul se vede în coșmarurile lor prin prezența unui copil imaginar care crește, care își serbează ziua de naștere; se traduce printr-un sentiment greu de vină, de spaimă, de singurătate, de rușine. În ceea ce le privește pe cele care nu resimt această durere sau aceste regrete, ele sunt readuse la tăcere dacă nu vor să fie considerate anormale, fără inimă, bolnave.

Amenințările ce planează asupra dreptului la avort nu pot să se rezume la întârzieri sau la lista ultimelor centre IVG închise, chiar dacă, bineînțeles, accesul material la avort rămâne o problemă importantă. Această amenințare vagă, mai degrabă indirectă decât frontală, constă în reunirea unor factori multipli, printre care o diviziune între „privat” și „politic” - sau „public” - ce rezistă în maniera unui sat de gali foarte galanți. E vizibilă, de exemplu, în atitudinea Oficiului francez de protecție a refugiaților și a apatrizilor (Ofpra), care afirmă faptul că violul și violențele suferite de femei nu sunt motive valabile pentru cererea de azil, de vreme ce e vorba despre probleme ce țin de *viața lor privată* (!).

Această dihotomie, făcută posibilă de ancorarea întotdeauna reactualizată a femeilor în natură și în sfera familială, face din ele ființe „mai puțin sociale” decât bărbații, le exclude din istorie și le supune unor legi specifice și implicite. E diviziunea ce o trimite pe fiecare femeie bătută la responsabilitățile ei, sau care permite ridicarea din umeri la cifrele lamentabile ale repartizării sarcinilor menajere.

Această ultimă întrebare, care provoacă adesea sarcasmul celor ce țin prea rar o mătură în mână, nu e anecdotică: dimpotrivă, ea arată faptul că raporturile dintre sexe, dacă pot fi în mod individual armonioase, rămân totuși raporturi sociale care, chiar dacă nu le place partizanilor imponderabilității sociale, sunt rezultatul unei relații de putere. Dacă ar fi vorba de „mentalități” pe care să le schimbăm încetul cu încetul, atunci, așa cum scrie cu umor feminista franceză Colette Guillaumin, „trebuie să ne gândim de a pune la cale educarea patronilor și a managerilor, ca să își ia și ei partea de sarcini în uzină sau în secretariat”, pentru că în acest mod „prin reforme ale mentalităților” să întrezărim „o societate zâmbitoare” (2). Această dihotomie a permis în cele din urmă doctorului să ia decizia, după propria-i voință și dispoziția lui din acea zi, că sub-pacienta care se afla pe masa sa de operație se putea foarte bine lipsi de anestezie.

Note:

1. Jean-Marc Manach „Le viol des réfugiées « relève de leur vie privée »”, Bugbrother.net, 11 decembrie 2009.

2. Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Indigo et Côté-Femmes, Paris, 1992, p.231.

Articol publicat în *Le monde diplomatique*, martie 2010, p.28

Traducere din franceză de
Edith Erdos

sumar

agenda	
Premiile Comedy Cluj 2012	2
editorial	
Oana Pughineanu Toamnă în insolvență	3
cărți în actualitate	
Valentin Derevlean Blogul Norei	4
Livia Ciupercă Profiluri temperamentale în proza lui Petre Barbu	4
Cezar Boghici Fals tratat de armonie	5
cartea străină	
Petronia Petrar Măștile autobiografice	6
comentarii	
Irina Petraș Critica tânără. O impresie	7
Virgil Ciomoș Andrei Pleșu ca publicist	8
Gellu Naum	
Operele Drumețului Incendiar	
de vorbă cu Simona Popescu "Camera secretelor"	9
Ion Pop Gellu Naum în actualitate	10
Ovidiu Pecican Despre poezia de după poezie	11
accent	
Mircea Muthu Identitate și regionalism literar	12
proza	
Patrizio Trequattrini	13
interviu	
de vorbă cu scriitorul Mircea Ioan Casimcea	
"Orice scriitor este un solitar, convins ori nevoit"	14
eseu	
Mihaela Rotaru Mentalități vechi și noi în proximitatea morții	16
evocare	
Mihai Dragolea Mai sărac cu o singurărate	19
patrimoniul	
Vasile Radu Locuri (moduri) ale artei contemporane. Muzeul de artă (II)	20
religia	
Ion Buzăși Restituirea operei unui teolog blăjean	22
metaforele nordului	
Flavia Teoc Valuri - fiicele lui Egir	23
meridian	
Guillaume Apollinaire în traducerea lui Șerban Foartă	24
flash meridian	
Virgil Stanciu Nobelul chinezesc	25
mofteme	
Vasile Gogea Rîsul vinovat	26
rânduri de ocazie	
Radu Țuculescu Drumul spre Indii. Fisura	26
jazz story	
Ioan Mușlea Miles despre Miles	27
muzica	
Ana Ionesei Festivalul de Muzică Veche de la Miercurea Ciuc	28
teatru	
Claudiu Groza OSTIF- Teatru la Oradea (I)	30
Claudiu Groza Demonstrația clujeană	31
Adrian Țion "Drumul Sării" - drumul teatrului	32
film	
Lucian Maier Astra Film Fest 2012	33
colaționări	
Alexandru Jurcan Lumini crude și inutile	34
excelsior	
Sabine Lambert Dreptul la avort amenințat	35
plastica	
Viorica Guy Marica O expoziție inedită	36

plastica

O expoziție inedită

Viorica Guy Marica

Recenta expoziție a lui Kancsura István, fotografii color pe pânză altminteri pictor de vădită notorietate și de un talent aparte, ne-a adus o surpriză totală. De mare sobrietate, aproape auster, deși bogat în culoare, stilul său inovează pe un teritoriu neașteptat, acela al artei fotografice. Însă nu doar tehnicește, susținut de un artist fotograf versat ca Márton Zoltán, ci mai ales prin conținut de idei.

Kancsura se desfășoară cu un nou impuls creator, adaptând tehnica la un conținut ideatic ce se vrea universal valabil.

Bine strunită, cu o secretă dezinvoltură, emotivitatea este transferată într-o lume aproape revolută, aceea a satului, totuși vie încă.

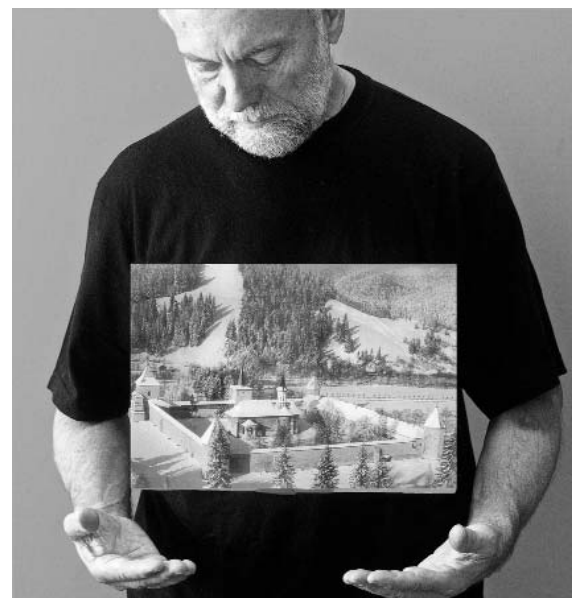
Caracteristică este evocarea unor personaje vârstnice ce degajă resemnare interogativă în fața unui destin biologic inevitabil.

Femeia cu aer concentrat, care poartă un maldăr enorm din flori de liliac, povară proaspătă a unei primăveri ofertante, ascunde o resemnare, activă totuși, în imagini de mare rafinament ca expresie. Tristețea ei nu este abătută. Căci mâna încheștată pe frăgezimea bogăției florale nu se lasă înrăurită de nicio vicisitudine.

O altă suită sugerează apropierea de declinul vieții, acceptat cu o tainică reținere. Repetat, portretul, mereu același și totuși altul, echivalează cu un sondaj psihologic în confruntarea cu un sfârșit ineluctabil. Un tip uman al senectuții virile, trăind evanescența, ni se înfățișează în secvențe strâns derulate, cu o artă comprehensivă ce degajă, împotriva a toate, o inepuizabilă dorință de trăire. Cu atât mai clară cu cât este urmată de imaginile unor mâini anonime, ce susțin viabilitatea eternei reînfloriri ca laitmotiv al vieții agreste. Magnifice, portretele vârstei a treia pendulează între acceptare și dorința supraviețuirii, resimțită cu optimism.

O existență simplă, legată de munca și roadele pământului este oficiată într-un anume fel simbolic, devenind parcă etern ritual. Evocarea unor obiecte emblematice amintește cu dârzenie vrerea traiului modest, dar fecund.

Pendulând cu virtuozitate plastică între un



secret scepticism și un elan de convingere constructivă, autorul nu este doar un spectator, ci mai ales un interpret elocvent al trăirii umane. Adânc concentrat, negând frustrarea, el se implică profund în ilustrarea unui crez neabătut în sensurile împlinirii. Ceea ce este destin inexorabil este acceptat cu noblețe umană prin autoportretul care susține în mâini blânde imaginea unui complex mănăsticesc. Poate nicicând Kancsura nu a aflat o cale mai dramatică de solidarizare umană, grevată în același timp de percepția imuabilă a ceea ce este existență vie și sfârșitul său.

Participarea lui îl transpune într-o ipostază în care caducitatea și permanența vitală nu sunt opuse, ci se împletesc, cu un soi de aspirație metafizică extrem de personală. Artistul nu este un interpret distant, ci regăsește înțeleșurile comune, aspirând la o desăvârșită esență. Esență trăită cu înțelegere și pasiune, cu un fel de iubire universal revărsată și de acceptare deplină prin infuzie umanistă. Poate este trăsătura lui cea mai elocventă, o țintă expresivă atinsă cu virtuozitate, cu un apel inspirat tocmai la reflectarea fidelă a aparatului de fotografiat. Imaginile transcend limitele tehnicii, pe care nu doar o înnobilează, ci o ridică la rang de metaforă, de procedeu ideatic.

Ajuns el însuși la vârsta marilor semne de întrebare, năzuind cu înțelepciune spre imposibilul peren, mereu viu și inatacabil în pofida oricărei evidențe. Pătrunzând ceea ce revine constant din generație în generație, aplecarea spre etern, el simte accepțiunea superioară împăcat și demn. Viață și artă se împletesc statornic, cu stoicismul înțelegerii a ceea ce este începutul și sfârșitul deopotrivă al sorții lumesti. Negând disoluția fizică prin ceea ce este creație, moștenire veșnic prețioasă.



ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL I9232 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

