

TRIBUNA

271



Consiliul Județean Cluj

4 lei

Director fondator: Ioan Slavici
Revistă de cultură • serie nouă • anul XII • 16-31 decembrie 2013

www.revistatribuna.ro



Premianții Concursului Național "Ioan Slavici"

Paul Stegaru

**Ioan Slavici, personalitate
marcantă a lumii literare**

Andrei Marga

**Ierusalimul
în artă**

T. Tihan

**Pe urmele unui
intratabil sentimental**

Ilustrația numărului: Valeriu Mladin - *Bestiar politic*

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

Constantin Barbu
Alexandru Boboc
Gheorghe Boboș
Nicolae Breban
Nicolae Iliescu
Andrei Marga
Eugen Mihăescu
Vasile Muscă
Mircea Muthu
D.R. Popescu
Irinel Popescu
Marius Porumb
Petru Romoșan
Florin Rotaru
Gh. Vlăduțescu
Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman
(manager)

Claudiu Groza
(redactor șef adjunct)
Ioan-Pavel Azap
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu
Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță

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

Responsabilitatea asupra conținutului textelor
revine în întregime autorilor



Valeriu Mladin

Bestiar politic

din lirica universală

Howard Nemerov

Născut în New York City, în 1920. Studii la Harvard. A predat în câteva universități, inclusiv la Bennington College, 1948-66 și, din 1969, la Washington University. A publicat trei romane și o carte de critică, *Figuri ale gândirii* (1978). A câștigat Premiul Pulitzer și un Premiu Național al Cărții (National Book Award), în 1978.

MONEY

(an introductory lecture)

This morning we shall spend a few minutes
Upon the study of symbolism, which is basic
To the nature of money. I show you this nickel.
Icons and cryptograms are written all over
The nickel: one side shows a hunchbacked bison
Bending his head and curling his tail to accomodate
The circular nature of money. Over him arches
UNITED STATES OF AMERICA, and, squinched in
Between that and his rump, E PLURIBUS UNUM,
A Roman reminiscence that appears to mean
An indeterminately large number of things
All of which are the same. Under the bison
A straight line giving him a ground to stand on
Reads FIVE CENTS. And on the other side of our
nickel
There is the profile of a man with long hair
And a couple of feathers in the hair; we know
Somehow that he is an American Indian, and
He wears the number nineteen-thirty-six.
Right in front of his eyes the word LIBERTY, bent
To conform with the curve of the rim, appears
To be falling out of the sky, Y first; the Indian
Keeps his eyes downcast and does not notice this;
To notice it, indeed, would be shortsighted of him.
So much for the iconography of one of our nickels,
Which is now becoming a rarity and something of
A collectors' item: for as a matter of fact
There is almost nothing you can buy with a nickel,
The representative American Indian was destroyed
A hundred years or so ago, and his descendats'
Relations with liberty are maintained with reserva-
tions,
Or primitive concentration camps; while the bison,
Except for a few examples kept in cages,
Is now extinct. Something like that, I think,
Is what Keats must have meant in his celebrated
Ode on a Grecian Urn.

Notice, in conclusion,
A number of circumstances sometimes overlooked
Even by experts: (a) Indian and bison,
Confined to obverse and reverse of the coin,
Can never see each other; (b) they are looking
In opposite directions, the bison past
The Indian's feathers, the Indian past
The bison's tail; (c) they are upside down
To one another; (d) the bison has a human face
Somewhat resembling that of Jupiter Ammon.
I hope that our studies today will have shown you
Something of the import of symbolism
With respect to the understanding of what is sym-
bolized.

BANII

(curs introductiv)

În această dimineață vom petrece câteva minute
Studiind simbolismul, care este fundamental
Pentru natura banilor. Iată această para.
Sunt semne și criptograme scrise pe toată
Paraua: o față arată un bizon cocoșat
Aplecându-și capul și încolăcindu-și coada să se
potrivească
Naturii circulare a banilor. Peste el se arcuieste
STATELE UNITE ALE AMERICII, și, înghesuit
Între asta și fundul bizonului, E PLURIBUS UNUM,
O reminiscență romană ce pare să însemne
Un indefinibil de mare număr de chestii
Care sunt, toate, tot aia. Sub bizon
O linie dreaptă ce-i dă o bază
Pe care să stea, zice: CINCI CENȚI. Și pe cealaltă
parte
A paralei noastre e profilul unui om cu păr lung
Și câteva pene în păr; cumva știm
Că e un indian american, și de-asemeni
Că are numărul o mie nouă sute treizeci și șase.
Chiar în fața lui e cuvântul LIBERTATE, aplecat
Să intre în curba marginii, pare
Să cadă din cer, cu E-ul înainte; indianul
Stă cu ochii plecați în jos și nu observă asta;
Dac-ar vedea, chiar ar fi o miopie din partea lui.
Atât despre iconografia unei parale de-ale noastre,
Care, de-acum a devenit o raritate, un bun
De colecție: fiindcă, de fapt,
Nu mai poți cumpăra aproape nimic c-o para,
Reprezentativul indian american a fost distrust
De vreo sută de ani, sau așa, și toate
Relațiile descendenților lui cu libertatea
Se păstrează cu rezerve, rezervații,
Sau lagăre de concentrare primitive; pe când
bizonul,
Ce excepția câtorva exemple, exemplare ținute în
cuști,
E acum dispărut. Cam așa ceva, cred,
C-ar fi vrut să spună Keats în faimoasa
Odă pe-o urnă grecească.

Observați, în concluzie,
O seamă de împrejurări, adesea nebagate de seamă
Nici măcar de experți: (a) indian și bizon,
Puși pe aversul și reversul monedei,
Nu se pot vedea reciproc niciodată; (b) ei se uită
În direcții opuse, bizonul peste
Penele indianului, indianul peste
Coada bizonului; (c) ei stau răsturnați
Unul față de celălalt; (d) bizonul are față de om
Amintind, cumva, chipul lui Jupiter Ammon.
Sper că studiul nostru de azi vă va fi demonstrat
Ceva din contribuția simbolismului
La înțelegerea a ceea ce se simbolizează.

Prezentare și traducere de
Cristina Tătaru

Revista Tribuna

Str. Universității nr.1, Cluj-Napoca

Anunță concursul de poezie Debut Tribuna.

Acesta se adresează tinerilor poeți care nu au încă publicat un volum de versuri. Premiile constă în publicarea celor mai talentați poeți (premiile I, II, III) în paginile revistei.
Materialele se vor trimite online pe adresa revistei Tribuna (redactia@revistatribuna.ro) până la data de 22 decembrie 2013.

Anton Dumitriu - Jurnal de idei (XVI)

Edgar Poe și fantasticul

Problema lui Poe nu este deloc simplă; a încerca să se descifreze problemele și soluțiile lor date de o minte de geniu nu este niciodată un lucru ușor. Dar când acest geniu iese din măsura obișnuită a lucrurilor, creând genuri noi, care apar astăzi ca nuvela fantastică, nuvela polițistă, de fanta-scienza, și mai ales când autorul este un poet în cea mai înaltă accepție a cuvântului, problema se complică atât de mult încât greu se poate spune un lucru clar și definit despre el. Se poate spune desigur, și s-au spus destule despre Edgar Allan Poe; numai că vrem să-l înțelegem pe el prin ceea ce înțelegem noi astăzi prin fantastic sau roman polițist. Iar în aceste genuri „literare” atât de dezvoltate în vremea noastră nu-l găsim pe Poe.

La Edgar Poe descifrăm mai multe linii de forță intelectuală pe care se bazează creația lui: logică impecabilă, apare o gândire matematică, așa cum apare în „*Scrisoarea furată*” sau „*Crimele din Rue Morgue*” sau chiar în „*Cărăbușul de aur*”; investigație psihologică adâncă, care astăzi s-ar numi o pătrundere psihanalitică în subconștientul personajelor lui, cum ar fi „*Inima trădătoare*”; viziunea viitorului, în care observații absolut incredibile de natură științifică se găsesc presărate ici și acolo, dovedind o intuiție extraordinară cum ar fi în „*Eureka*”; simțul fantasticului, care la Poe este o nouă categorie intelectuală, și prin care el intră într-o lume larvară neexplorată până la el. În lumea aceasta, atât de solidificată și de precizată în formele ei, guvernată de legi matematice, el vede ceea ce nu este precis, ceea ce nu este format din forme solidificate, ci din forme labile și schimbătoare care devin și se transformă în fața lui. În „*Căderea casei Usher*” se găsește din plin această pătrundere în spatele realității sesizabile de simțurile și mintea noastră; acest simț al logicului și al psihicului, împins la o acuitate nemaîntâlnită la nici un autor, l-a dus la o împerechere ciudată, care se manifestă în „*Povestirile groțesti și arabești*”; în sfârșit, logica lui impecabilă și simțul lui poetic, au dat ca rezultat poemele perfecte cum sunt „*Corbul*” (în care se unește fantasticul, logicul, poezia și calculul onomatopeic). Modul de a-și construi poemul „*Corbul*” l-a descris chiar el în eseul „*Philosophy of composition*”.

Deși centrat pe câteva idei, „*The Raven*” poate fi considerat un mic „*Faust*”. Ca și în „*Faust*” autorul începe plecat peste volume [...] „ale unei științe pierdute, când aude o ușoară bătaie (*gently rapping*) în ușă.

Atmosfera este creată; este în Decembrie, lumina cărbunilor din sobă aruncă umbre pe podea care arătau ca niște strigoi. Salvarea lui era să existe o speranță să o mai vadă pe Lenore; dar corbul îi răspunde *nevermore* (niciodată).

Luciditatea lui Poe, care de cele mai multe ori ne apare anormală – unora le-a apărut patologică – manifestă la o mai atentă examinare, o înrudire bizară cu luciditatea vechilor poeți greci. Ca și aceștia, el „vede” lucruri și ființe cu care omul normal nu are contact; ca și aceștia el pătrunde într-o lume mai subtilă, din care lumea noastră nu este decât un aspect exterior. Ca și aceștia, privirile lui pătrund în regiuni inaccesibile ochiului obișnuit (nu spunea el însuși, în *The Tell-Tale Heart*” că vedea numai ce se petrecea în iad?).

În *Annabel Lee* Poe nu vorbește de această fată care trăia „într-un regat de la marginea mării, care putea foarte bine să fie Nausicaa din insula Pheacilor. O Nausicaa pierdută din cauza suflării unui vânt ... Îngerii se bucurau, diavolii îl invidiau, și într-o lume care seamănă, prin ființele care o populează cu lumea lui Homer, povestea de dragoste se sfârșește tragic.

Modul lui Poe de a recepționa lumea nu este cel normal. Este el anormal? Cum ar putea fi numită inteligența unui om de stringentă logică aproape divină – anormală? Nu, nu trebuie să conchidem că la unii oameni apar deschideri intelectuale supernormale, pe care, dacă au geniu poetic, descriu experiențele lor psihice așa cum le-a descris Poe.

Fuga de real

Omul „primitiv” – așa este numit de „savanti” – dar eu i-aș spune omul *natural*, fiindcă un „denaturalizat”, nu s-a îndepărtat sau cum s-ar spune acum cu un termen utilizat frecvent – nu s-a „alienat” de natură, trăiește direct și în imediat contact cu realul. Spre deosebire de omul „natural”, omul civilizat, gândind prea mult asupra realității s-a îndepărtat de ea, refugiindu-se într-o lume abstractă, mentală, grație căreia crede că va putea stăpâni realul.

Desigur, stăpânirea naturii și supunerea ei prin puterea gândirii, prin abstracțiunile care sunt *ens rationis* (cum le numeau scolasticii) – „o entitate rațiunii” – este un fapt. Fapt fără îndoială dintre cele mai ciudate: refugiat în propriul lui intelect, omul edictează legi care-l ajută să stăpânească și să utilizeze realitatea materială.

Omul natural nu proceda așa. Toate relatările ce le avem despre „primitivi” arată că ei păstrează un contact intim cu natura înconjurătoare, fără a încerca să o abstractizeze.

Oare acest drum al apropierii de natură, prin trăirea intimă cu esența ei nu ar fi un alt drum de a pătrunde în secretul ei?

Îndepărtarea continuă de real a dus la extrema inimaginabilă în trecut, că iarăși matematica a devenit o știință fără obiect.

O teorie matematică avea, altă dată, un obiect precis: proprietățile numerelor, proprietățile figurilor spațiale, studiul mișcării etc.

Astăzi o teorie matematică este o teorie adusă la un asemenea grad de abstractizare, încât ea nu mai are un obiect, dar eventual se poate aplica unui obiect sau altul. O teorie matematică este o schemă sau un angrenaj de simboluri fără conținut, susceptibil să primească unul sau mai multe conținuturi. Aceasta și explică faptul că o aceeași teorie matematică poate fi aplicată eventual în domenii diferite.

Acest mod de a gândi s-a dovedit foarte util, și este un stil caracteristic de a gândi al epocii noastre. Este stilul de a gândi independent de realitate. Dar numai realitatea este [.....]?

Vechii greci nu ar fi imaginat niciodată o gândire care nu s-ar fi inspirat direct din realitate. Modul acesta de a gândi – care este frapant în matematici, dar el este prezent, prin influență, și în alte domenii (aproape în toate) – o alienare de realitate neîntâlnită niciodată într-o altă epocă. Bizareria este că un astfel de mod de a face știință este eficace. Prin această îndepărtare, prin abstracțiuni extreme, am ajuns la descoperiri și puteri extraordinare. Dar drumul acesta nu ne-a

închis oare alte cărări care puteau să ne ofere descinderi de alt ordin, care nu pot fi obținute decât prin simplitatea cu care ne apropiem de realitate.

Majestatea sa mașina

J.-L. Duplan a scris o carte care la vremea ei a fost destul de dezbătută – este vorba de anul 1930 – intitulată *Sa Majesté la Machine – Majestatea sa mașina*. Autorul era încântat de binefacerile pe care le poate aduce omenirii mașina, iar argumentul lui cel mai puternic în acest sens era că mașina acordă omului mai mult timp liber, pe care-l va putea întrebuința în mod rațional pentru satisfacțiile lui personale.

Teza aceasta este mult mai veche. Chiar celebrul matematician francez Henri Poincaré a adoptat-o în jurul anului 1900, într-unul din studiile sale de filosofia științei, atât de gustate în perioada aceea. Argumentarea lui Poincaré era următoarea: valoarea științei constă – se susține – în faptul că ea ne oferă mașini. Nu, răspunde Poincaré, valoarea mașinilor constă în faptul că le punem să lucreze pentru noi pentru a avea timp liber să facem știință.

Recunosc că modul de a raționa a lui Poincaré era ceva mai serios decât a lui Duplan, dar nici el nu era suficient de convingător, cu toată onestitatea și frumusețea lui.

O valoare se justifică teoretic. Justificarea trebuie să fie valoroasă în ea însăși și nu prin ceea ce este socotit la un moment dat folositor. De asemenea valorificări însuși Poincaré spune că ar însemna să considerăm chestiunea sub aspectul ei minor: *C'est prendre la question par son petit coté*.

Așadar problema mașinii nu este a utilității ei, ci a valorii ei independent de folosul pe care-l poate aduce. Că este așa rezultă din faptele istorice indiscutabile care au fost realizate fără mașinismul epocii noastre. Pentru a crea *Iliada*, poporul grec nu a avut nevoie de lumină electrică și nici de rotativele tipografiilor moderne; Alexandru Machedon a putut crea cel mai mare imperiu al antichității fără avioane, trenuri, vapoare și tancuri; democrația ateniană a fost realizată fără propagandă ziaristică sau cea nemăsurată făcută prin radio și televiziune ș.a.m.d. Bunuri și valori care au rămas ca *modele* – aproape irealizabile astăzi – au fost create fără mașini. De unde rezultă că mașinismul nu este o *condiție necesară* a creerii de valori.

Rămâne să ne punem problema dacă mașina este cel puțin o condiție suficientă. De la început se poate răspunde simplu: nu. Dacă se consideră global situația creată de hipertrofierea tehnicii în epoca noastră este evident, dintr-o simplă privire că beneficiile aduse de mașinism și dezastrul produs de el este, în proporție, nefavorabil, și că dezastrele provocate de mașină sunt mult superioare avantajelor pe care le creează. Iată enumerate pe scurt, câteva din aspectele nefaste ale mașinismului:

Întrucât mașinile prin noutatea invențiilor lor, produc aparent fel de fel de ușurințe în muncă sau sunt provocatoare de plăceri, s-a dezlănțuit o furie în a produce mașini din ce în ce mai variate și mai surprinzătoare; din această cauză epoca noastră este tiranizată de mașină. Nu „majestatea sa mașina” cum spunea autorul citat este expresia cea mai potrivită pentru a caracteriza situația actuală, ci „epoca tiraniei mașinii”.

Grecul și romanul care trăiau într-o civilizație

(continuare în pagina 11)

cărți în actualitate

Pletosul din Insomnia

Dorin Mureșan

George Chiriac

S-a zis cu noi

București, Editura Casa de pariuri literare, 2012

Dacă treceți prin Cluj și petreceți câteva ore în *Insomnia* (renumită pentru întâlnirile cenaclului Nepotu' lui Thoreau), s-ar putea să zăriți pe-acolo un tip pletos, cu un pahar de vin roșu dinainte, și care, variabil, butonează tastatura unui laptop. Dacă șade la o măsuță cu două scaune, ar fi bine să nu-l deranjați. Vă va respinge auto-invitația, indiferent cât de complezentă ar fi. Se va folosi de două motive: fie lucrează la un poem din noua sa carte de poezie, fie așteaptă o femeie. În schimb, dacă stă la o masă generoasă, s-ar putea să aveți noroc și să fiți acceptat, cu unele rezerve, în apropiere. Iar dacă ați citit ultimul său volum de poeme, *S-a zis cu noi*, apărut la editura Casa de pariuri literare, de-a lungul discuției pe care o veți avea cu dânsul, s-ar putea să fiți urmărit în mod constant de două întrebări: (1) este individul din fața dvs. cu adevărat sincer? și (2) este el cu adevărat autorul unor versuri precum: „la doi metri sub pământ vocea ta/ produce vibrații/ port puloverul pe care mi l-ai dăruit crăciunul trecut/ în miez de noapte/ mușc din el/ până țâșnește sângele” (pag. 15)?

George Chiriac a scris o carte intrigantă, asemenea picturilor lui Victor Brauner, nu degeaba citat, o carte ca un cavou oricând accesibil, în care potențialul mort, autorul sau fieșcine, își poate admira periodic propriul sfârșit, ce va să vină și nu vine, cu nerăbdarea iubitelor ce-și așteaptă, la colț de stradă, iubita pe care nu a văzut-o și căreia nu i-a dat întâlnire niciodată (cam paradoxal, nu?). O carte intrigantă și pentru că, iar aici dau legitimitate prefeței semnate de A. R. Deleanu, nu seamănă cu mai nimic din ce s-a produs, pe filieră poetică, în ultima vreme. Îndeobște, atunci când un poet vine în atenția cititorului cu ceva original, el se supune unui risc major: fie este luat în serios, fie este ridiculizat. Ambele situații sunt posibile chiar și atunci când produsul poetic depășește un nivel mediu.

Nu sunt străin de criticile defăimătoare de pe *canonul.net*. Dar nu cred că acestea sunt oneste, ci, mai degrabă, răutăcioase. Poezia lui George Chiriac nu are cum să plictisească (eu, cel puțin, am înghițit-o pe nerăsuflăte), chiar dacă își are metehnele ei. Și cred că cea mai mare problemă ține de construcția ei, cam alambicată, e drept, cu subiectele, verbele ori cu prima parte a unor propoziții uitate în coada versurilor anterioare, cu intervenții intertextuale ori excesiv culturnice cam spontane și, la o primă lectură, cam stridente în cursivitatea formării unor imagini sau a unor tablouri. Cred totuși că aceste lacune nu sunt motive de critică defăimătoare, fiind explicabile în procesul formării oricărui poet.

George Chiriac încearcă să descrie un soi de parcurs inițiativ al poetului-eu, aflat în căutarea unui ideal-ea, înzestrat(ă) cu capacitatea de a-l susține ontologic. Și, fiindcă a ales să-și ruleze versul în matca unui suprarealism ce face pereche bună cu expresionismul (vorbeam mai sus de Victor Brauner), el expune șase expoziții în care poemele joacă rolul de tablouri textuale, demersul acesta fiind susținut în primul rând de plasarea în timp a operei, cu intenții paradoxale cât se poate

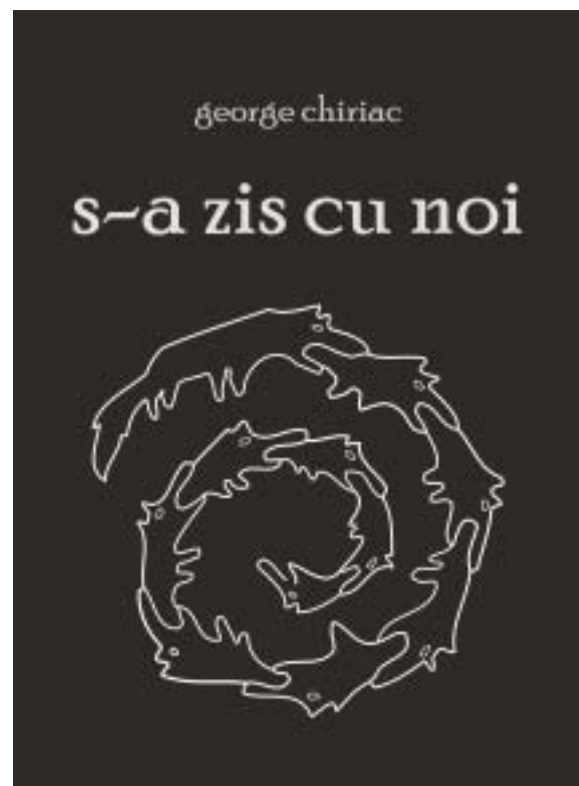
de clare: crăciunul și petrecerea aferentă. La o adică, se știe că această perioadă, în ciuda aparențelor, este una dintre cele mai sinistre. Pentru a da greutate atmosferei, poetul a ales două personaje din regnul animal. Lupul trist, un exponat al sălbăticiiei (dar și al poetului), care, aducând aminte de basmul celor trei purceluși, este chemat să deconspire realitatea (el va sufla casa din vreascuri în care se ascunde o ea goală, scoțând la iveală, deci, ceea ce pare a fi *idealul*). Pisica este celălalt personaj, asociabil acelei figuri feminine generice, o ea pe care, întocmai ca în tabloul descris de subsemnatul la începutul cronichetei, poetul pare să o aștepte/ să o caute mereu. Deși tonul este unul sinistru, nu lipsesc ironiile cu țintă precisă. De pildă, atunci când, făcând referire la un spațiu destul de cunoscut din casa uniunii scriitorilor, poetul explică: „aici este sala oglinzilor (în casa de vreascuri, unde se află ea, idealul n.m.) aici vin cei ca noi care dau cu capul foarte tare în oglinzi ca să intre în lumea cealaltă” (pag. 33). Pe scurt și pe înțelesul tuturor: citind „S-a zis cu noi”, suntem martorii încercărilor repetate ale poetului de a-și găsi idealul poetic în propria poezie.

Că mijloacele țin de genul horror, de latura sinistru a vieții, că peste tot sunt bucăți de carne (inclusiv în brad, în loc de globuri), că sângele curge pe fiecare pagină, că moartea este omniprezentă, asta se datorează felului în care George Chiriac se raportează la realitate. Pentru George Chiriac (ca și pentru Victor Brauner) realitatea este ceva vătămător. Doar poezia o face acceptabilă. Prin urmare, volumul descrie nevoia poetului de a da sens realității înconjurătoare. Iar tensiunea rezultă din faptul că, deși poetul se înfruptă înfometat din realitate, realitatea se dovedește a fi nemasticabilă. Pe măsură ce mușcă din lucruri, înțelege că e înconjurat de moarte (din pulover țâșnește sânge). Ca urmare, precede



Valeriu Mladin

Bestiar politic



la un război cu lumea materială, mai exact, cu ceea ce nu este organic, cu ceea ce nu are suflet. Pentru că vrea ca toate lucrurile să fie organice, să fie asimilabile, să palpitate de viață, să-l țină în viață. Pentru că, în mintea lui, doar așa realitatea ar putea să aibă sens. Pentru că, în ultimă instanță, doar așa actul poetic, el însuși material (ca text), poate avea sens, dând el însuși sens realității. Pentru că, nu sunteți de acord cu mine?, așa ar putea gândi și reacționa un poet.

Recitesc ce am scris și observ că m-am lăsat dus de plăcerea interpretării, fără a mă mai sprijini pe versurile autorului. Dar ar fi trebuit să citez poeme întregi, iar asta ar fi făcut textul meu ilizibil. Nu vreau să renunț totuși la câteva mostre de poezie autentică, măcar pentru a dovedi posibilitățile creative ale mai tânărului meu concitadin (originar din Onești): „ești aici și de fapt nu/ există doar sexul tău rămâne cald/ ca un înger care mă sărută pe frunte” (pag. 37), „când eu/ împodobeam bradul cu bucăți de carne proaspătă// am vrut să te ating dar sub pielea ta am/ simțit căldura beculețelor/ noaptea ți le coși în vene să luminezi/ pe dinăuntru” (pag. 45), „... tot ce inspiră intimitate/ nu e decât/ o îmbrățișare înghețată/ o să desfac cu dinții scrisorile de la tine/ când traversez/ strada și/ liniile albe s-au șters sub zăpadă/ trupurile noastre se vor ciocni/ ca două mașini de epocă/ fără faruri/ fără frâne/ fără țipete stinse/ fără centuri de siguranță/ fără muzică plutind ca un motan Cheshire/ fără obiecte care să zboare prin parbriz/ ore-ntregi căutând stările dinaintea impactului” (pag. 25).

Cel care va petrece câteva ore în *Insomnia* și va avea norocul să poarte o discuție cu poetul George Chiriac, dacă va fi citit „S-a zis cu noi”, se va întreba, fără îndoială, găsind că tânărul poet este un optimist convins și un plin de viață: oare versurile acestui domn nu sunt false? Citite în cheia interpretării mele, va înțelege, fără îndoială, că nu au falsitatea și nici teatralitatea de care au fost, altundeva, acuzate.

Lunga călătorie a vechii pălării de pai

Florin Costinescu

Cleopatra Lorințiu
Pălăria de pai
Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2013

Cu câtva timp în urmă auzind, pe surse virtuale, de apariția romanului *Pălăria de pai* semnat de Cleopatra Lorințiu considerată de mine, în primul rând, o foarte bună poetă, întâiul gând ivit în așteptarea momentului în care voi intra în posesia noii sale cărți, a fost acela de a-i reciti unul din volumele sale de versuri pe care scriitoarea, știam, mi l-a dat, colegial și prietenește, cu dedicație. O carte subțire, ca aspect, și grațioasă, ca însăși autoarea de atunci - și de acum. Titlul acesteia, la fel de atrăgător: *Terasa cu oleandri...* Gestul de a reciti în acest context vechiul volum de versuri al poetei mi-a fost răsplătit, mărturisesc, în momentul în care am remarcat faptul că însăși scriitoarea, în noul său roman, a simțit nevoia să se refere la el. *Terasa cu oleandri* de atunci, semnificând o aspirație a tinereții tumultuoase și visătoare și mult mai puțin, sau deloc, o realitate palpabilă, își dă mâna, peste timp, cu *Pălăria de pai*, ambele cărți de poezie și proză, întâlnindu-se în interiorul aceleiași metafore, a aceleiași aspirații - spre puritate și împlinire, neîngrădire și libertate. „*Terasa de oleandri nici măcar nu există./ Lampa aprinsă de mama s-a stins*”, suna finalul vechiului poem. Și, iată, nici *Pălăria de pai* nu va mai exista... Cititorul va afla motivul în ultimele pagini ale romanului. Între cele două volume - *Terasa cu oleandri* și *Pălăria de pai* există, trebuie spus, totuși - o deosebire fundamentală, dată de timpul lor istoric deosebit în care au apărut: comunism și democrație, opresiune și libertate, izolare și comunitate europeană.

Pălăria de pai este un roman al actualității de dată recentă, configurată în urma evenimentelor care au condus la căderea comunismului. Fenomene și atitudini politice și sociale colorează altfel decât în trecutul apropiat viața societăților - mai ales a celor est-europene, și a oamenilor, dezvoltând noi facilități și așteptări, noi moduri de viață și de relații inter-umane, de comunicare. A se constata în acest sens, între altele, „atotputernicia Internetului”. Toate acestea din urmă s-au intensificat conform tezei a așa-zisei globalizări, ca idee unificatoare și soluție a viitorului. În romanul său, autoarea relatează în mod original despre această realitate nouă a istoriei contemporane printr-o poveste împregnată, cu multiple valențe expresive, în doza care captivează prin sinceritate, printr-un spirit de observație permanent dublat de reflecții personale, ce au capacitatea - și funcția, gândită în acest sens - de a rezuma, de a esențializa descrierea diverselor situații de viață concretă. Cartea captivează atenția cititorului de la primele pagini, aceasta fiind bine alimentată, în acest sens, de fluența confesivă a autoarei, al cărei flux este bine strunit spre a contura, expresiv, filmul întâmplărilor relatate. Iar acestea au, în desfășurarea lor, multiple ramificații în viața socială, culturală și chiar politică, dacă ne gândim la paleta largă de percepții a autoarei, ca rezultat al prezenței ei în diferite teritorii de activitate, inclusiv în cele ale gazetăriei de vârf și diplomației.

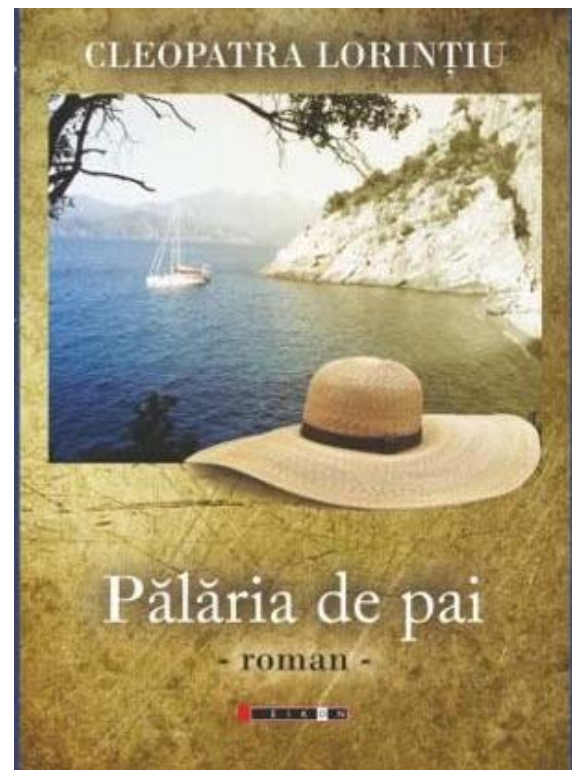
Eroul principal al romanului mi se pare a fi nu un personaj sau altul întâlnit în paginile sale, ci *Cuplul*, soțul-francez, trecut de vârsta primei tinereți (pe care autoarea, la un moment dat, îl

caracterizează ca fiind „atât de lovit de soartă, atât de umilit de societate și de înșelat în așteptări, atât de pedepsit pentru lipsa lui de prevedere și poate pentru inconștiența cu care își jucase viața”) și soția-româncă, trecută și ea de vârsta naivităților de început; el numindu-se Bertrand, ea, neavând un nume, dar asumându-și rolul - principal -, de povestitor al diverselor întâmplări prin care trec amândoi în drumul lor sinuos și nesigur, uneori, spre un anume țel, în cazul nostru - o vacanță de vis, purificatoare, în Corsica. În vestita Corsica, cea care l-a dat Franței pe marele Napoleon. Vacanța fusese promisă, după lungi discuții noptatice pe chat, lui Bertrand (cel ușor de înșelat!), specialist - între altele - în construcția de *Websit-uri*, de un corsican necunoscut, pe numele lui Ange, bun la vorbă și expert în promisiuni pe care nu le va respecta niciodată, specialist fără cusur în a se legitima în eter altfel decât este în realitate. Neîncrăzătoare în oferta de găzduire a intelocutorului din Corsica, soția l-a întrebat la un moment dat pe Bertrand: „Totuși, Ange ăsta din ce trăiește? Care e meseria lui dacă își permite să piardă noapte de noapte pe chat?” Întrebare care își avea rostul ei, se va vedea mai târziu...

Romanul Cleopatrei Lorințiu poate fi privit ca o demonstrație ingenioasă și bine condusă literar despre ceea ce am putea denumi *construcția*, dar și *deconstrucția sentimentului încrederii* prin minciună, ipocrizie, lașitate. Multe pagini ale cărții, prin personaje și situații, ilustrează această realitate a poveștii propuse cititorului care va descoperi - dacă n-a descoperit el însuși, pe alte căi -, faptul că, de multe ori, principiile generoase, înalte, clamate de la diverse *tribune de autoritate* sunt - nu numai pentru omul obișnuit, dar și pentru anumiți lideri de opinie - simple vorbe „de schimbat macazul”, după împrejurări și interese. Cum l-a schimbat și Ange, corsicanul de pe chat, exact atunci când Bertrand și soția sa, erau gata să-și facă apariția, cu bagaje cu tot, conform invitației, la adresa indicată, în ospitaliera și luxurianta Corsica, un fel de rai turistic...

La o asemenea călătorie, într-un asemenea mediu, cu soare arzător și brize fierbinți și arome, soția nu putea să-și lase acasă vechea ei pălărie de paie. „Aș fi putut să o abandonez în podul încăpător al casei de la munte sau pur și simplu s-o uit cu discreție pe o bancă și să-mi cumpăr una nouă, impecabilă și legată cu o eșarfă în culori proaspete”, își mărturisește ea atașamentul sentimental pentru acest obiect. Urmează însă un important... *dar* lămuritor: „...dar o păstram din *superstiție*, mai cu seamă atunci când o identificam cu marea frescă a lui Delacroix”.

Ca și în poezie, autoarea este atrasă, în egală măsură de lucruri, de evenimente, dar și de aura lor de semnificații. Stilul povestirii este alert, pigmentat cu reflecții și paranteze, fluxul general al romanului fiind întreținut printr-o scriitură ce aparează atenția prin naturalețe și fervoarea destăinuirii. Descinderea în Corsica, a lui Bertrand și a soției sale, ambii plini de speranțe într-o vacanță de neuitat, se dovedește a fi, în final, un eșec, o intrare neprevăzută într-un fel de captivitate, greu de anticipat; la fața locului aveau să afle fețele diferite ale insulei, una luminoasă și încântătoare, și alta guvernată de legi ale omertei, ale afacerilor dubioase, ale crimei de tip mafiot...Fără a



bănuți cursa în care intrau, ei au devenit ușor prizonierii dezarmați ai celei de-a...doua fețe suportând, nu numai moral, consecințele...Sub presiunea situației create personajul feminin notează: „Era ceva în atmosfera insulei care mă împingea la plecare, la fugă, ceva care parcă mă prevenea...” și, într-adevăr, fuga a și fost soluția ieșirii din acest ciudat labirint de promisiuni neonorate, de situații care puteau evolua spre un deznodământ nefericit.

Între „superstițiile” actuale nu numai neagreate de scriitoare, dar și combătută cu tărie, care bântuie azi prin Europa, fiind cultivate cu o anume insistență, este și cea a presupusei opoziții dintre *Vestul bun și Estul rău*, teză regăsită, în forme la fel de primitive, dezolante, ca și-n alte zone, și în Corsica. Astfel, în timpul unor discuții aprinse pe tema discrepanței evidente dintre promisiunile făcute pe chat și condițiile inumane ale găzduirii atât Ange, cât și Giovanna, soția acestuia, oameni, la drept vorbind, cu un statut social tenebros, dar descurcăreți, ocupându-se, printre altele, cu distribuirea în țările considerate sărace a mult mediatizatei ajutoare, s-au baricadat, scrie autoarea, în a lor incontestabilă...„superioritatea franco-corsă”! Superioritate care le-ar permite, fără nicio îndoială, întărește autoarea, „să privească de sus către popoarele din est, din sud, de departe, în orice caz, cei care, la o adică, urmau să aibă nevoie de donația lor de biberoane...” Sau de conserve de...mazăre expediate și în România. Desigur, asemenea relatări, reprezentând „accidente de parcurs”, nu pot și nu trebuie citite în cheia euroscepticismului, fapt subliniat chiar de autoare cu ocazia lansării romanului său la recentul Târg de Carte-Gaudeamus din București.

Astfel, lunga călătorie a vechii pălării de pai, cea care cândva, putea fi uitată cu discreție pe vreo bancă într-un parc, dar n-a fost uitată pentru că reprezenta un simbol, un sens, o rază de lumină, s-a încheiat, și ea, dramatic în mult-dorita Corsica, fiind strivită sub greutatea Minciunii, a Bunei Credințe înșelate, în fine, a unei vacanțe ratate. Problematika actuală, așa zice, la zi, sinceritatea tonului și finețea scriiturii, etalarea faptelor de viață în secvențe memorabile, recomandă din plin această roman cititorului dornic de a-și găsi răspunsuri la propriile întrebări specifice lumii de acum, cu toate cele ale sale, certitudini și incertitudini, fericiri de durată sau doar de o clipă...O pălărie de pai poate avea oricine. Scriitoarea atrage atenția-există pericole: aveți grijă de ea, adică de demnitatea și sentimentele voastre...

Emigrant în patrie

Ani Bradea

Personalitatea multiplă a lui Mircea Daneliuc își dezvăluie noi fațete în cartea de *Convorbiri* realizată de Alexandru Petria și apărută recent la Editura Adenium. Cunoscut publicului mai ales ca regizor al unor producții de succes, cum ar fi: *Glissando*, *A 11-a Poruncă*, *Patul Conjugal*, *Senatorul melcilor*, *Marilena*, ca să enumăr doar câteva, sau ca actor și de asemenea scenarist pentru aproape toate filmele sale, Mircea Daneliuc este și un scriitor prolific, calitate despre care se vorbește mai puțin, deși a dat literaturii române scrieri valoroase din genurile: roman, proză scurtă, teatru, nuvelă. Printre titlurile cele mai vehiculate se regăsesc: *Pisica ruptă* - roman, 1997, *Marilene* - roman, 1999, *Apa din cizme* - roman, 2000, *Petru și Pavel* - roman, 2003 sau recentul *Ca un grătar de mici*.

Volumul *Convorbiri cu Mircea Daneliuc* realizat de Alexandru Petria se citește repede, mâncând paginile una după alta, dintr-o curiozitate bine întreținută pe tot parcursul ei. Anume aceea de a afla dacă *felina* se lasă ori nu împlânzită de către dresor. Și nu se lasă, dar rezultă un spectacol pentru cititor, care are prilejul de a urmări în *arenă* dese momente încărcate de tensiune. Încă de la începutul discuției regizorul se declară un emigrant, deși nu a depășit teritorial granițele patriei sale, după cum precizează: *mă aflu statornic în frumoasa noastră capitală*. Lămurirea adusă intervievatorului creează deja o primă barieră de comunicare: *Emigrația este operă, domnul meu. Lumea se înșală, crede că ar fi o distanțare de patrie făcută neapărat cu pantofii. Ea nefiind decât o chestiune de inimă... îndulcită totuși cu un dram de bunăvoință, strecurată la finele unei avertizări: Nu mă mai căutați; vorbesc cu cine vreau eu, acuma cu dvs.* Cărțile de interviuri au devenit și la noi din ce în ce mai numeroase în ultima perioadă, succesul de public convingând tot mai multe personalități, din diverse domenii ale vieții culturale și artistice, să se lase chestionate, să-și răscolească prin biografii, în căutarea secretelor bine păstrate. Detaliile privind latura personală sunt cele mai căutate în acest gen de scriere (uneori în detrimentul schimbului de idei, ce s-ar putea dovedi nu mai puțin captivant), iar Alexandru Petria, cunoscând foarte bine această preferință a cititorului, încearcă din răspuțeri să-l scoată pe Mircea Daneliuc din haina rigidă, scoțioasă, de regizor, povocându-l aproape la tot pasul, încercând alunecarea în uman, în intimitate. Iată doar câteva exemple: *Vorbiți-mi despre copilărie./ - Ce-ați vrea să știți? Credeți că interesează pe cineva? Cum este Mircea Daneliuc văzut de Mircea Daneliuc?/ - Nu pot să intru în capcana asta. Sunt om bătrân.; Aveați vreo poreclă? Dar părinții cum vă spuneau?/ - N-am avut. Mi se spunea: mă!; Și fetele când au apărut apăsate?/ - Prima, la cinci ani, o Marilenă, vezi cartea, iar celelalte, eșalonat, cât apucam să mă ridic de la podea din iubiri, pentru a adăuga, surprins că a permis apropierea: *Cum am alunecat în discuția asta?*, ba chiar ironic, atunci când întrebările de natură privată se înmulțesc insistent: *Bag samă că discuția profesională s-a încheiat...* Cât privește subiectul *femei*, se dovedește a fi cu adevărat un teren minat. Zadarnice sunt tentativele, aluziile, capcanele, speranțele nutrite de Alexandru Petria privind stoarcerea spectaculosului dintr-o astfel de discuție, regizorul vigilent respinge toate asalturile. Ca o concluzie la insistențele*

intervievatorului poate sta următorul paragraf: *Femeile din viața mea au fost una singură. Ca să nu ne batem cuie în talpă fără folos. E drept că am mai cunoscut un număr absolut limitat, fără să primesc ajutor sau aruncarea aceea în sus necesară în artă. (...) Le datorez în bună măsură atât cât am reușit să le înțeleg și să-mi construiesc scenele de cuplu sau de amor în filme și cărți. Dar răceala cu care vorbește despre femeile din viața sa dispare ca prin farmec atunci când intervine scriitorul, talentul de narator, pentru că doar literatură putem numi frumusețea unei astfel de relatări: *Daneliuc o iubea pe R. ca la balamuc. O iubea de se tăvălea în drum. Asta, pentru că acumulasă un sac de frustrări, nu i s-a mărturisit niciodată, n-avea curajul. Avea, în schimb, bicicleta Carpați și sub aripa din față scrijelise cu o sulă numele sfânt al lui R. Cu cuiul nu s-a putut. Acolo a și ruginit mai întâi...* Citind cartea veți vedea, desigur, că regizorul nu rămâne prea mult în această zonă, o glumă, o nemulțumire privind întrebarea adresată îl fac să revină repede la *ariceala* binecunoscută.*

Admiratorii operei lui Daneliuc vor găsi în acest dialog ample referiri la turnarea filmelor sau la scrierea cărților, deși toate aceste informații sunt născute cu forcepsul, Al. Petria având un partener de discuții extrem de dificil, chiar se plânge la un moment dat de stilul expeditiv al răspunsurilor primite: *Azi scoateți din gură cuvintele mai anevoie ca un zgârcit banii din buzunar...* Remarcă ce pare totuși a-l împlânzi pe regizor, încă neobișnuit cu ideea de a-și face publice cele mai intime amintiri: *Oricâtă bunăvoință aș avea, amintirile nu pot fi comunicate. Ele trăiesc într-un spațiu interior, privilegiat și al meu. De îndată ce sunt scoase, devin în fapte. Apar seci, ofilite, chiar dacă uneori posedă umor. Cu toate că emigrarea simbolică la care s-a autocondamnat e o formă de protest împotriva celor care i-au cenzurat producțiile sau au împiedicat promovarea lor, regizorul evită să nominalizeze sau să cadă în tentația de a acuza: *De ce vă feriți tot timpul să dați nume?/ - Ca să nu se jechoșească discuția.* Revenirea la unul dintre filmele sale de referință, *Glissando*, provoacă un răspuns acid, generat de un cuvânt aparent banal inclus în întrebare: *Am pus în discuție Glissando. Ce e acest fim pentru rebelul Mircea Daneliuc?/ -**

Ce rebel? Nu mă consider deloc un rebel. Alții mă consideră. Nu fac decât să-mi pipăi ciclic osul spinal ca să mă asigur că încă îl am. Sigur, dată fiind concepția generală despre capul care se pleacă și la câte supărări am produs, par foarte rebel. Astfel de reacții, frecvente, nu fac decât să crească interesul cititorului, grație acestor *ciocniri* dialogul nu devine niciodată plictisitor. Câteva fraze culese din răspunsurile lui Mircea Daneliuc, pot deveni, așa scoase din context, adevărate cugetări: *un scriitor fără lume e mai rău ca un ul fără de stil, preferi să te uiți la televizor; Cenzura nu-i pragul perfect, ci o apă fetidă, verzuie, mucioasă în care e nevoie să te scufunzi îngreșat și să înoți jos, la fund, până găsești spărtura pe undeva; nu există scriitor mare care să nu ascundă un cineast, chiar nemanifestat, dar și invers sau: Singurătatea e un lucru bun, iei cunoștință de tine. Numai singurătatea e creativă.*

Autoexilatul Mircea Daneliuc se lasă totuși convins spre a-și poza sie însuși, pentru un portret în cuvinte: *Îmi privesc chipul de efeb în oglindă și simt ceva ca o inimă de student. Din când în când mă înghimpă să mănânc sănătos la cantină, deși sunt plin și de alte dorințe bizare. Îmi place carnea de cal. Îmi place vaca germană. Îmi plac semințele holandă, massai și americană, pentru că ne-au îndreptat din vechime rătăcirii și greșeli. M-am născut prea devreme. M-am născut prea târziu. Mi-ar fi plăcut, mă gândesc, să fi trăit în epoca lui Pazvante, zis Chiorul. L-aș fi înțeles. Neavând încotro, filmez și scriu mai lesne ca mulți. Sunt monstrul din Praga. Îndrăgesc cântători întristați și aș face ca Moise. Plimba-i-aș patruzeci de ani într-o pustie cât două județe, ademenindu-i la laudații cu pișcoturi sărate și bere călăie, până s-ar naște generații mai răsărite. Căci spune Ioan: unul va fi Semănătorul și altul Secerătorul. Mama vrea să declar că Semănătorul sunt eu. Practic sporturi extreme. Dau la păstrăv cu muște.*

Am schițat în doar câteva fraze cuprinsul unei scrieri captivante, care mie mi-a provocat o mare surpriză, descoperind o altă față a unei personalități voit inabordabile, Mircea Daneliuc, un ghețar amenințat să se topească sub valul, nerecunoscut, al propriei sensibilități. *Am impresia că sub masca de dur protejați cu atenție un timid/ - Nici pomeneală, sunt mai dur ca orice. Ca duraluminiul.*



Legătura de chei a poetului

Letiția Ilea

Maria Pal,
Cheia
Ed. Napoca Star, Cluj, 2013

Prezență discretă în viața literară clujeană, Maria Pal este autoarea unei opere poetice importante, numărând până în prezent șaptesprezece volume de versuri. Fiecare din aceste cărți este rodul unei elaborări minuțioase, astfel încât poemele sunt scutite de orice stângăcie, dând imaginea unui poet cu o identitate bine conturată. Nu face excepție de la această regulă pe care se pare că autoarea și-a impus-o nici recentul său volum *Cheia*.

Alegând drept titlu un substantiv cu simbolism marcat, ce trimite la misterul ce așteaptă să fie pătruns, la o enigmă ce-și caută rezolvarea, la o întreprindere grea sau, de ce nu, la etapele pe drumul cunoașterii și al iluminării, Maria Pal acceptă provocarea de a îmbogăți acest simbolism cu noi nuanțe. Astfel, „cheile ce s-au zvârcolit în cuvinte” (p. 11, *Un aer timid*) trimit la sentimentele greu tractabile cu care are de luptat poetul; în poemul *Din visul* (p. 15), dimpotrivă, cheia este însăși înțelegerea: „din visul cu ochii deschiși în care te afunzi încet încet/ forme ezitante se-ntrupează trăiesc zgomotos/ plâng râd delirează/ îți pun în față cuvinte pensula somnului/ și cheia”. În poemul *E cheia*

(p. 18), mică bijuterie lirică ce ar merita citată în întregime, „cheia” pare pierdută pentru totdeauna, lăsând eul liric drept pradă unei singurătăți de sfârșit de lume: „singurătatea ta e mai adevărată/ decât ploaia ce-o înlăcrimează/ decât timpul cernându-i nisipuri/ decât fiara ce-o încolțesc vânătorii/ [...] indescifrabil/ atârni în privirile celorlalți/ ca un tablou suspendat peste-un hău/ în care o natură moartă/ e cheia”, singurătatea fiind de altfel una din temele capitale ale volumului. În *Ecouri* sau în *Pașii tăi*, cheia este înțelegerea ultimă, revelația: „nu rămâi nici în nume măcar// o cheie-ți răsare în palmă/ și tăcerea ta o ia/ înaintea tăcerii” (p. 24), iar în *Se scorojesc* cheia trimite la moarte: „timpul alocat ție/ se-afundă vertiginos în pământ/ după ultima cheie” (p. 80). E de datoria poetului să îmbogățească simbolurile cu noi nuanțe și Maria Pal știe acest lucru.

Temele volumului sunt grave, cu miză majoră. Cum spuneam, singurătatea apare în mai multe poeme. În *Prea târziu*, universul însuși este în acord cu starea eului liric: „ca un popor de ciumați/ trec păsări prin pustiite păduri/ [...] singur părăsit de toți și de toate/ te-nchini prin aurite altare” (p. 31). Acest acord este tradus și de sintagme ca „singuratica ploaie”, „singurătatea din arbori”. O altă temă de neocolit este moartea. Dacă în volumul *Requiem* al Mariei Pal această temă domina, în *Cheia* ecourile ei sunt îndepărtate, dar persistente. E vorba fie de moartea celor apropiați („liber ca drapelul ce-l flutură vântul pe un câmp pustiit/ semănat din belșug cu mormane de morți” - *Și albul e negru*, p. 8), fie de propria moarte, la care trimit poeme ca *Ecouri*, *Pașii tăi* etc. Notațiile sunt seci și prin asta cu atât mai dramatice: „pașii tăi se-ndreaptă spre moarte/ fără să-ți dea preaviz/ fără să te transforme într-o știre de ultimă oră” (p. 24). Trecerea timpului, având drept corolar moartea, este evocată în poemul *Așteaptă*: „acum timpul te-nvață o altă limbă/ fără cuvinte cu înțelesuri necunoscute/ pentru clopote iarba visuri oase”

(p. 83). În același poem, copilăria este opusă morții: „copilăria a rămas ținutul stufos/ în care moartea era un basm”. Există multe alte versuri subsumate aceleiași teme, ca de pildă în poemul *A început*: „a

început o cădere continuă/ cad haine și flori/ păsări zile și nopți calendare/ cade timpul și golul” (p. 81). Totuși, nici urmă de pesimism în versurile Mariei Pal, pentru că salvarea vine tot din partea Poeziei: „fără griji/ doar poemul acesta mai așteaptă tandrețea/ dintr-un timp neștiut” (*Așteaptă*, p. 83). O oarecare revoltă transpare printre rânduri, sub forma unei simple constatări, în *E absent*: „vântul răsucesce iarna în jurul inimii// indiferența se lăfăie împrejur/ precum un oraș a cărui formă definitivă/ e în prăbușire” (p. 37). Într-un asemenea peisaj, nu pot lipsi frica și spaima, recurente în acest volum: „acum stai cu spaima la masă/ și-i noapte și albul e negru” (*Și albul e negru*, p. 8) sau „privești înspăimântat viitorul/ cum își întinde rădăcinile putrede” (*Prea târziu*,

p. 31). Soluția se află fie în uitare („încet încet descoperi țărnul din pași și din gesturi/ din gânduri grele de miros de liniști/ și simți cum treci prin corpul unui timp nou// din aproape în aproape ajungi la uitare” - *Singurul țărnuț*, p. 13), fie în căutarea unui țărnuț utopic ce se-ntrupează din imaginație: „ochii tăi deapănă ceață/ doar doar se vor înfrunza din fantasmă/ zorii unei zile cuminti/ nu confuzii vestitoare de asfințit” (*Rămâne*, p. 17). În *Doar tu*, acest liman rămâne în stadiul de deziderat: „aș vrea să exiști tu/ doar tu/ acea dimineață pe care n-am trăit-o nicidecum/ doar atât să simt/ că exist/ și că nu” (p. 7). În acest țărnuț, poetul este, borgesian, cel visat: „pe noul țărnuț/ nu mai visezi ci visele te visează pe tine” (*Vânturi și nisip*, p. 12). Acest topos nu este orașul, drag optzeciștilor, ci un „țărnuț de foc și de ape”, „un regat secret” căruia orașul i se opune: „peste orașul împietrit plouă cu aceleași iluzii [...] o ie înapoi cu pași repezi către un regat secret” (*Venind de departe*,

p. 14).

Nu în ultimul rând, poezia Mariei Pal este poezia unei perpetue căutări: a aproapei („e departe clipa când îți ajungeai ție însuși” - *Și albul e negru*), a aceluși topos privilegiat despre care am vorbit, sau a cuvintelor „potrivite”. Aluziile la text, la poezie, nu sunt foarte frecvente, dar ele sunt întotdeauna pregnante: „pielea cuvintelor poate fi aspră netedă grea spongioasă/ hădă vitează lașă tristă sau veselă” (*Timbrul vocii*, p. 28). La capătul acestei călătorii, eul liric pare în acord cu sine, împăcat, răsplătit cu „o nouă cunoaștere”, cea dată de creație: „știi că zeii îți dăruiesc o nouă cunoaștere/ pe care ai așteptat-o îndelung/ decantându-le pe celelalte până la sânge” (p. 26). Și poate că cheia care apare în versurile Mariei Pal este însăși Poezia, întregul volum nefiind decât o alegorie care capătă proporțiile unei forme de viziune creatoare asupra Poeziei. Această impresie este întărită de poemul *Propria cheie*, cu valoare de artă poetică: „prin împărăția de senzori să pășești ca un orb/ pipăind cuvânt de cuvânt/ să-l alegi pe cel ce cuprinde mai mult// să nu te-nspăimânți/ să nu te retragi când rănesc și te dor” (p. 70).

Fiecare cititor va găsi, desigur, „cheia” care i se potrivește pentru descifrarea acestui volum, vom spune doar că poezia Mariei Pal, ca orice poezie de calitate, nu se încadrează în tiparele generaționiste și, de asemenea, nu poate fi asimilată nici „poeziei feminine” de la noi (sintagmă ce este, după părerea mea, o umbrelă mult prea largă, utilă criticilor lipsiți de argumente). Formația filosofică a poetei, disciplina și respectul față de Poezie (pe care aceasta, la rândul ei, îl răsplătește întotdeauna!), talentul indiscutabil dau versurilor Mariei Pal o anvergură de templu bine construit, seducându-i cu siguranță pe viitorii cititori. Să sperăm că această carte va avea destinul pe care îl merită.



poezia

Raluca Mădălina

Capriciu

Aer.
Liniște.
Anihilarea simțurilor.
Moarte în apropiere.
Lipsă de întrebări stupide fără răspuns;
mai bine lipsa brutei.
Criminali în serie.
Puțin noroc.
Ei...
Poate cineva.
Măcar o urmă de motiv.
Nevoie.
Strigăt după ajutor.

Călător

După tot ce-a fost
și am uitat,
dup-atât de mult pierdut, privind de dedesubt,
mă nasc din nou,
într-o zi cu soare rece și nori calzi,
pentru înc-o bucățică de viață în paradis.
O largă frumusețe mă învață să privesc.
Oare se poate muri de fericire?
O lungă adiere mă îndeamnă să respir.
Și cu puterea aromei de care mi-a fost atât de dor,
mă mângâie, mă cuprinde
și îmi oferă brațul pe care de mult îl aștept,
să mă ridic, să plutesc,
să îmi doresc inevitabilul.
Să obosesc de prea mult bine,
să mă așez pe-un strop de viață nouă,
care își începe acum menirea.
Unde mă va duce, oare?

Critic la superlativ

Din nou, dar acum pare a fi pentru totdeauna.
Ai rămas închis într-o dimensiune inexistentă
care te înconjoară.
Nu știi ce e lumina și stai în întuneric.
Vrei să pleci,
dar nu există ieșire.
Doar una;
o ușă deschisă,
spre un loc fără culoare sau aer,
din fața căreia îți zâmbește cu subînțeleș
chipul conștiinței – una specială,
pe care ai putea-o ignora acum,
dar care nu te va ignora mai târziu,
nici pe tine, nici ceea ce ai făcut,
pentru că ea nu e singură.
Nici tu nu ești, dar ți-e greu.
A fost o lume întreagă lângă tine, chiar și tu,
dar ei te-au părăsit.
Nu; tu i-ai părăsit,
ca să ajungi fără voie aici,
după călătorie lungă și sigură.
Ei te văd acolo, în realitate,
dar tu trăiești în lumea ta.
Îți dorești să găsești cheia
cu care ai deschis drumul spre nemulțumire.
...
Există acea prezentă pe care o simți.
Vrei să o simți, ca să găsești cheia
și creionul cu care să desenezi o ușă,
pe care să o deschizi cu o proprie forță interioară
venită de undeva din exterior.

Atunci te vei putea întoarce în banala dimensi-
une,
vei reîntâlni amăgirea,
te vei reîntâlni cu tine
și îți vei fi alături din nou, cu afecțiune și
încredere.
Atunci vei putea ocupa locul tău,
pe care fericit îl vei găsi
vreodată.

Cu premeditare. Sau fără

Lună plină.
Un zâmbet cu subînțeleș.
O bucurie presupusă doar.
Un deget arătător îndreptat spre.
O privire imposibil de pierdut.
Dezorientare.
Un vinovat fără vină.
Două formațiuni de rău pur; atât.
Două suporturi-de-bucle-ipocrite deformatate.
Desfigurare. Sau merit.
Două izvoare de culoarea vinii mele.
Un Y improvizat deslușit.
O pată prea-mare-pentru-a-rămâne-neobservată ce
crește fără oprire.
Un singur suflet împietrit.
Un început de regret.
Un moment.
O singură întrebare:
„Acum ce să fac?”

Cu un moment înaintea dezastrului

Încă prezentă de viață.
Tumult de voci muritoare,
culori convertite în sinistru și
aer irespirabil.
Tortura e departe de limita decentă.
Prezentul e durere,
pătat cu intenții trecute sau prezente
și păreri de rău pentru tot ce nu s-a întâmplat.
Corpul e în infern,
mintea e amorțită în chinurile-i proprii,
blocată între neputință ezitant voită și ura mult
prea apăsătoare.
Mâinile încearcă a nu-și găsi locul
aflat în pragul crimei.
Sfârșitul refuză să se apropie.
Infernul e rece și miroase infect.
Încă prezentă viață.

Existență

Existență.
Impuls de lumină.
O lume roz.
Adevăr și minciună.
Normalitate.
O floare care se deschide.
O frunză care cade.
Un fulg ce se topește.
Reluare.
Soarele începe să pălească.
Ce suntem noi?
...Întuneric și lumină. Confuzie.
Mâinile se ridică spre cer.
Tăcere.
Se aprinde o lampă.
Rugăciunea răzbate.
Lumină.

Noaptea se stinge.
Zâmbet, căldură.
Mulțumire.
Cer și pământ.
Conservare.
24 de ore. O eternitate.
Divinitate.
Din nou existență...

Fragment

Întuneric, pentru că privești, dar nu vezi.
Vid, pentru că nu îți spune nimeni că respiri.
Strigăt, pentru că nu auzi. Și pentru c-ai mai vrea.
Încercare, pentru că nu reușești.
Nimic, pentru că era totul.
Mister, pentru că nu știi ce va fi mâine.
Dezamăgire și ușurare, pentru că știi sigur ce nu
va fi.
Lipsă de încredere, pentru că e incredibil ce s-a
întâmpat.
Regret, pentru că știi că nu va mai fi la fel.
Neputință, pentru că ai dat deja tot ce aveai.
Disperare, pentru că ești. Doar ești.
Tresărare, pentru că îți amintești ceva.
Privire, pentru că va fi mereu acolo; peste tot.
Chiar și pentru tine.
Lacrimă, pentru că te poți elibera.
Zâmbet, pentru că nimicul poate fi uitat. Și totul.
Putere, pentru că nu te va părăsi niciodată.
Speranță, pentru că ai și vei avea. Mereu.

parodia la tribună

Mădălina Raluca

Privire albastră

(idee monotonă)

Toamnă.
Adică nu. De când pritolesc
acest poem, deja e iarnă,
ninge monoton azi în Timișoara,
cavalerii zăpezii sună din goarnă.
Pășesc
cu pas rar, monoton,
spre facultate.
Mâine va ninge-n toată țara,
conform sloganului din vremi deja uitate.
Stau la cursuri acum,
niște cursuri monotone și banale,
fără pic de poezie în ele,
dar nu am altă cale
de a-mi face drum
spre înalta societate.
De fapt aș putea să mă teleportez
acolo, fără facultate, așa,
direct de la o bară, nu aiurez,
ca multe alte fete din generația mea,
dar conștiința în vis mi-a zis: „Nu,
fii cuminte, tu, Raluca Mădălina,
învață și scrie poezie acu,
și trimite-o spre publicat la *Tribuna!*”

Lucian Perța

Costel Suditu

Spânzuratul

Tac-su lu' moș-tu Alecu mai de mult
nu erai tu și eu copchilă povestea mama
își desfăcuse burta-ntr-o coasă mai sus
de puțu' Tinchii de știi la grochi
țațâ-ta Niculina zicea că n-a vrut
c-așa-i zisese mumă-sa care
atunci era de măritat și-a stat pe lângă el
cu săptămânile că-i era drag și
nu voia să-i moară da' el
cum se făcu bine de umblă
și-a pus ștreangul de gât

Sicriul

Într-o seară ca peștele
Filimon al lui Troașcă rindelua
o scândură de brad la doi metri
hai cu noroc Filimoane din drum
Ilie al lui Marcu măcelaru'
noroc mă fără să oprească rindeaua Filimon
ai fă auziși de Nae Nae didimocu'
întrebă pe Sanda lui Rafira de pe muchie
tocmai trecea și ea prin dreptul bătăturii lui
Filimon
ce s-aud mă Ilie că s-a-nhăitat cu Mina
de are un copchil din flori
nu făăă Sando ahăăă eo zic de-acu'
ei hait eo să nu știi
pi ete că nu după cum văz ai mă Filimoane
strigă el peste gard poate știi tu
poate mă poate nu răspunde Filimon rindeluid
s-a dus fă la cinci azi dimineață
hait și duse mâna la gură Nae didimocu' mirată
da fă Nae-al nostru dădu ortu' și frac-su cic-a dat

nu știi cui lemn de sicriu că-i certat cu mini și
cică l-ar faci ăla mai ghini și frumos
auzi fă ca mini cari di cinșpi' ani am tot făcut
sicrii și cruci l-o râdi lumea și mort ai mă
Filimoane
vom vedea mă Ilie vom vedea zise Filimon
rindeluid

Pământul

Hii maică om cu capu' pă umeri și înțelegi
îl sfătuia de bine tușa Voica pe Gheorghe opinca-
rul cu privire
la împărțea dintre frați murise bătrânul iar
Gheorghe
Toma și Codruț trebuiau să împartă pământul iar
ca cel mai mare dintre ei Gheorghe
avea pretenție la mai mult
țața Voica mătușa lor nu-i voia certați mai ales
că nu avea alte rude în afară de ei
luă deoparte pe cei doi și
dați-i maică așa cum vrea el cî e mai mari
tot vouu vă rămâni după aceea
o ascultaseră și într-un an bucuria lor
nu mai avea margini
murise Gheorghe și le rămăseseră tot

Premoniție

Era un om discret liniștit bun cu toată lumea
În seara de sfântul Andrei se întorcea din poartă
pipăind peretele casei gândindu-se
cât va fi de bine întins pe saltea lângă soba caldă
să asculte lemnul și pe undele inimii
să ajungă înapoi la mirosul iahniei de cartofi
de pe când era copil așteptându-l măicuța cu
strachina în cuptor și cu murături tăiate simetric
întocmai ca pașii lui pe zăpadă

la doisprezece fără zece minute fix de când se știa
făcea tot posibilul să asculte cotele apelor Dunării
un fel de poartă înspre copilărie
cel mai mult îi plăceau acestea în limba Franceză
nu înțelegea de ce și că nu știa această limbă însă
întotdeauna simțea o liniște ciudată definitivă
la toate acestea gândea și acum zicându-și
a nu știu cât-a oară că așa i-ar plăcea să închidă
ochii
întins pe saltea lângă soba caldă ascultându-l pe
lemn
printre cotele apelor Dunării în mirosul
iahniei de cartofi așteptând caldă îmbrățișare a
mamei
după cum se spune că avem parte în ceasul de pe
urmă
trecu ceva timp și ajuns în mica lui odaie
se întinse pe saltea lângă sobă
ca un glonț prin inimă trece omul prin viață
spunându-și
suspina odată încă odată apoi oasele trosniră
candela pâlpaia credincioasă lemnul pornea un
cântec fluierat
prelung începuse vântul un șuierat
în salcâmul din spate cucuveaua
lăsase bastonul în poartă
moș Constantine moș Constantine
bocea Leana cu bastonul în mână te-ai dus
așa cum ai trăit bre și-i împreunase brațele întinse
peste pieptul țeapăn și liniștit



Valeriu Mladin

Bestiar politic

Și orice cal de cursă ajunge gloabă...

Marian Ilea

Era o clădire albă. Lunguiață. Cu parc. Cu filigorie. Cu ... de porci. Cu tulpini târtoare de grozamă. Sub Dealul Minei. În vale curgea râul care ajungea și-n oraș. De pești răspund eu cu Muscalu Ghizel. Îi aruncăm de la râu în baltă. Dimineața îi hrănim. Muscalu Ghizel are șazeci și opt de ani. Locuiește la Azilul de bătrâni de șase ani. E colegul meu de cameră. L-am învățat să pescuiască. Îi place apa tulbure și adâncă. Nu se prind bibani ori carași ori cleni acolo. Când urcăm în vadul râului aruncăm undițele. Scoatem peștele. Aruncăm undițele și iar scoatem peștele.

Dar e importantă amintirea. Corect. Dacă mă gândesc la drumurile mele în străinătate îmi spun că aș vrea să mă mai duc.

„Cu ce te-ai ales?” mă întreabă Muscalu Ghizel.

Eu am împlinit frumoasa vârstă de șaptezecisitrei de ani. Locuiesc la Azilul de bătrâni de trei ani.

„Care țară ți-a plăcut cel mai mult?” mă întreabă Muscalu Ghizel.

După părerea mea Iordania. Pe locul doi vine Siria.

„Ce era frumos în Iordania?” mă întreabă Muscalu Ghizel.

În Iordania era Marea Moartă și râul Iordan. Am făcut baie și-n una și-n altul. Dar în Siria era Mediterana. Avea niște porturi faine. Ca la Constanța. Lumea era dichisită. Da' și la unii și la alții era lapte de cămilă, iaurt, tot de cămilă. M-am scaldat și-n Mediterana.

„Da' cum era în Marea Aia Moartă?” mă întreabă Muscalu Ghizel.

Era sărată Marea Aia Moartă. Plutea până și casetofonul. Dacă-l luam cu mine în apă și mă duceam câțiva metri, îl puneam pe apă, plutea și cânta, cânta și plutea. Eu n-am auzit să se înece vreunul p-acolo. N-am auzit. Ieșeau pe mal și erau dușuri cu apă dulce. Scăpai de sare. Cădea sarea aia jos de pe piele. În Marea Mediterană era altceva. În Marea Roșie era altceva. Era roșie din pricina coraliilor. Prea mulți stăteau pe fundul apei și reflectau în roșu. De aia-i zicea Roșie.

Numele meu e Roșu Dănilă.

Ce erau bune și frumoase acolo erau porturile. De mâncare nu zic nimic. De băutură nici atât. Munca era muncă. Somnul era în barăci lungi de douăzeci și cinci de metri, cu acoperiș ca la azilul de bătrâni. Erau acolo șazeci de grade căldură. Mă puneam la umbra vaselor petroliere. Că de alea făceam. Stăteam la umbra lor. După 10 minute simțeam că îngheț. Așa de periculoasă era umbra. Și umbra de la beton... și umbra aia de la clădiri...

„Deci la umbră era frig?” mă întreabă Muscalu Ghizel.

La soare eram obișnuit. Lucram în slip și în pielea goală. Pe schelă. La sudură de tablărie pentru vasele alea petroliere. Mă certau arabii. Strigau la mine în engleză că mă vede Alah. Că să mă îmbrac repede. La naiba să mergeți cu Alahul vostru, le ziceam eu tot englezește. Că ei umblau îmbrăcați cu turbanele alea pe cap.

Pe seară beam bere. Era Tuborg la trei sferturi. Beam băuturi alcoolice făcute în Scoția. În sticlute

de două sute de grame. Încăpeau în buzunarul de la pantaloni.

„Cam cât ai băut?” mă întreabă Muscalu Ghizel.

Am luat dintr-un magazin o sticlă de vodcă bine împachetată. Mare. Frumoasă. Vodcă sovietică. Am dat pe ea patru dinari. Venea în banii noștri de atunci cam 500 de lei. Acolo lucra o femeie din Râmnicu Vâlcea. Vorbea românește. Da' nu ridica niciodată capul. Ștergea praful de pe sticlele cu băuturi. Am luat-o. Am desfăcut-o. Cu încă doi colegi. Am ieșit în drum. Era o stradă cu ambasade. Am stat pe o bancă. Era o sticlă pătrată. Faină. Bună, vodca aia. Am băut-o. De căldura aia nici nu ne-o ameuțit. Era încă ziuă. Am mers la restaurantul Cairo. Era al unui patron din Cairo. Înăuntru era frumos. La intrare era un om la o măscă și avea un stilou. Nu erau pixuri p-acolo. Numai stilouri. Toate din aur.

„P-atunci în România găseai numai bere Bucegi, făcută la Azuga. Numai din aia găseai”, zice Muscalu Ghizel.

Se uita omul ăla la noi trei și zicea în limba engleză: Good luck, adică noroc, mister, adică dom'le. A vorbit omul ăla în araba aia a lui, în restaurant. A vorbit cu chelnerii să facă ceva p-acolo că are clienți străini. Ce-i drept, eram străini față de el. Chelnerii ăia au șters fața de masă. Și vine chelnerul și bălbâie ceva în engleză. Speak little english, zice ăla. Și luăm câte o sută de whiskey pentru fiecare. Și aduce ăla așa cum i-am spus. ăia nu beau p-acolo decât vreo douăzeci și cinci de grame în pahare. „S-au mirat ăia că poți bea atâta”, zice Muscalu Ghizel.

Măi, scârțâiau scaunele de la celelalte mese. Se uitau arabii ăia la noi. Se suceau să vada cine-s ăia care beau cu suta de grame. Era „White Horse” whisky-ul ăla. Adică „calul de povară”. Băi, am zis eu, mai bem ceva? „Sigur”, au zis ăia ai mei. Trei sute de grame am ras. Și câte două beri. Tuborg. La trei sferturi.

Da aveam atunci șazeci și șase de kile. Nu eram ca acuma. Și am băut și sticla aia de vodcă.

Am ieșit toți drepti ca lumânările.

De născut, m-am născut lângă Fetești. Județul Ialomița. N-am făcut armata până la douăzeci și opt de ani. Eram pe șantierul de la Buzău. Vine un control de la comisariatul militar și îmi cere livretul. „N-am, dom'le”, zic eu. Lucram delegat de la uzina Vulcan București la cazane de abur. Făceam haina cazanului. Tinichigiu. „Da-n buletin erai Roșu Daniela, dom'le. Ai fost vreodată femeie?”, întreabă Muscalu Ghizel.

Până-ntr-un timp.

„Până la douăzeci și opt de ani”, zice Muscalu Ghizel.

Da. Și zice unu' de la comisariatul militar: „Buletin ai?” Aveam o mustață bogată. Zic eu către ăla: „Arăt sub paisprezece ani?”

„Unde-i buletinul?” zice ăla către mine. „Acasă”, zic eu către el.

„Stai departe?” zice ăla către mine. „La trei sute de metri”, zic eu către el.

„Hai să-l vedem”, zice ăla către mine. Și i-am lăsat în baraca aia unde stăteam. I-am poftit pe scaune. M-am dus la Focșani. Cu mașina aia care semăna cu ARO-ul. Am cumpărat cînșpe litri de vin, o damigeană d-aia și zic: Hai să îi cinstesc pe oamenii ăia de la comisariatul militar. De la șapte seara și până la miez de noapte am mâncat și am băut. Zice ăla mai gras către mine: „Hai mâine la comisariat și-ți dau hârtie c-ai făcut armata”.

„Bine, dom'le”, zic eu.

„Roșu Daniela, adică ai fost o perioadă femeie”, zice Muscalu Ghizel.

Mă duc dimineața la comisariat și-mi zice grasul ăla: „Dom'le, nu putem până la noi ordine, că o murit Leontin Sălăgeanu, generalul de armată”. M-am dus după patru zile iară la comisariatul ăla. Mă așteptau doi caporalii. „Dom'le, nu putem să-ți facem nimic. Te duci la Ploiești la alt comisariat militar.” M-am dus. Îmi vede un caporal de acolo mustața și îmi zice: „Dom'le, duci valiza la cineva?” și îi zic: „Nu”. Era o curte plină de tineri. ăla care stătea urcat pe o masă și striga se apucă și zice: „Roșu...”.

„Prezent...”, zic.

„Valiză ai?” zice. „Am”, zic.

„Iei trenul la Ploiești Vest și te duci la Săcălaz”, zice. „Unde mai e și asta?” zic. „Pe lângă Jimbolia pe undeva”, zice.

Am ajuns la CFR, la muncă în armata aia. Eu am fost din prima promoție de un an și patru luni.

„Care are meserie...?” întreabă căpitanul ăla de la Săcălaz. Aveam adevărînță, dom'le. De la Uzinele Vulcan. Aveam și legitimație. „Uite, așa... și așa... și așa...”, i-am spus căpitanului ăla.

„Dom'le, la cazane te pricepi?”, m-a întrebat. „Cum dreacu, dom'le!”, i-am spus eu.

„Bine, da' alea nu-s cazane noi, că-s vechi”, mi-a zis căpitanul. „Cât să fie de vechi?”, l-am întrebat.

„Păi, e o locomotivă fără roți”, mi-a spus el. „Bună-i ș-aia”, i-am zis eu.

„E pe gaz”, mi-a spus el. „Merg, dom'le”, i-am zis eu. Am stat opt luni de zile cu cazanul ăla. Făceam numai schimbul unu. Că erau și civili pentru celelalte schimburi. Dădeam apă caldă la cantină, la duș și la spălat. Din cazanul ăla. Că trebuia să fiarbă și mâncarea cu aburi. Am mers bine până în primăvară.

„Mă, care-i tinichigiu”, a întrebat atunci căpitanul. Eram în luna lui martie. „Eu, dom'le”, am zis. Am scos adevărînța aia de la Uzinele Vulcan unde scria că aveam categoria a cincea. Pe vremea aia erau opt categorii la tinichigii.

„În primul rând vom face ventilație la aeroport și la gara nouă din Orșova”, mi-a spus căpitanul. „Bine, dom'le”, am zis eu.

„Dar tabla asta galvanizată trebuie făcută să semene cu o tablă de aramă”, mi-a spus căpitanul. „O s-o arămim”, am zis eu.

„Cunoști treaba asta?” a spus căpitanul. „Sigur, dom'le”, am zis eu. „Am arămit și cunos și substanțele care trebuie”, am mai zis eu. Am cerut și un râu, și-o vale și substanțe din alea chimice și treișpe kile de tablă. Am făcut o țepșă mare. Înmuaiam tabla în chimicalele alea din țepșă, apoi o aruncam să ia legătura cu apa, să se spele. Când o scoteai, jurai că-i de aramă, dom'le. Cand trasai cu acu-n ea, tot de aramă dădeai. „Măi, Roșule, e bine”, mi-a spus căpitanul ăla. La muncă din aia cu tabla parcă erau toți frizerii...

Nu puneau mâna să facă nimic.

„Măi, Roșule, măi, nu știu ce mă fac cu tine”, ziceau. Și le-am făcut și aia... și aia... și aia... albii de rufe... pâlnii cu mașini de tocat pentru făcut cârnați, că era vremea cârnaților, dom'le. „Să facă, mă rog, cârnații”, zice Muscalu Ghizel. Cârnațul. Cu pistol de tablă. Umpleai cu carne. Împingeai cu mâna. Aveai con. Pâlnie. „și ieșea cârnațul”, zice Muscalu Ghizel. Pe țeava aia de băgat cârnați. „Îmi trebuie și mie... și mie...”, ziceau toți care vedeau mașinăriile alea. Până la urmă am modernizat tot Săcălazul. Un an și trei luni și treisprezece zile a fost toată armata. Cu concedii cu tot.

Atuncea o venit și plicul albastru. De la mine din sat. De lângă Fetești. Mi-a scris primarul ăla care o fost pe când m-am născut. „Ei, măi taică, așa o fost atunci.” Era certificatul de naștere pe care scria: Roșu Daniel. Adică ăsta era numele normal. Și acuma îs Dănilă. Că m-am dus să-mi fac altu. Mai târziu. Și zice ăla: „Cum să te trec?” „Poți să îmi spui și Iorgu”, am zis eu. Și m-o trecut: Roșu Dănilă. „Tot aia e...”, zice Muscalu Ghizel.

Treizeci și opt de ani munciți. La Uzinele Vulcan. Atâta scrie în cartea de muncă. Mi-am făcut buletin de București. Mi-am luat garsonieră. Mă trimiteau în toate orașele industriale.

„Unde era nevoie de cazane”, zice Muscalu Ghizel. Oriunde. Terminam la fix. Erau unii tâmpiți care vindeau pe ascuns materialele. Ția mă încurcau la termenele de predare, că nu mai aveai cu ce să faci. Așa am ajuns și în Siria, Iordania, Kuwait și Cipru.

„Adică ai fost prin Asia”, zice Muscalu Ghizel. Nici măcar nu eram membru de partid. Salariul

mergea în țară și diurna acolo unde te duceai. Asta era prin Asia. P-acolo erau femeile de consum. Pesos... pesos... dinar... dolar... coniac... băutura... și ziceam „o doamnă”. Alegeam. Cumva aveam nevoie. Era cinci dinari distracția. La vremea aia aveam douăzeci și cinci de dinari pe lună.

„Erai ca marinarii”, zice Muscalu Ghizel.

Nu eram, dom'le. Că m-am întors și mi-am luat o asistentă medicală cu acte în regulă din Vălenii de Munte. Am cunoscut-o la nunta lui frate-miu. Și lugu lugu și biga biga cu femeia aia. I-am dat dreptul. Am făcut un copil. Sudor prin Germania. Meseriaș, dom'le. Locuință. Tot ce-i trebuie. Nu l-am mai văzut de optușpe ani. Și când asistenta medicală o murit, la revedere, dom'le. Atunci m-a trimis uzina în Medio Monte.

„Băi, vrei să mergi?”, a spus directorul. „Bine, dom'le”, am zis eu. Doi ani am stat la hotelul de aici. Aveam bon pentru mâncarea de la cârciumă. Mergeam la București o dată la lună și-mi decontam orice cheltuieli. Aveam sporuri de șantier și de altele. Apoi am primit apartament. În Medio Monte m-am căsătorit de trei ori.

„Adică schimbai muierile”, zice Muscalu Ghizel.

Adică ele mă schimbau pe mine. Eu le primeam. „Ia-ți jucăriile și pleacă. Nu te mai vreau”, le ziceam apoi. Cu ultima a fost altfel. Am văzut că vine în apartament cu un „elefant”. „Măi, ce faci...”, am întrebat-o. „O cunoștință...”, mi-a răspuns. „Du-te-n mă-ta”, i-am spus. Până la urmă am plecat eu. M-am săturat de ea. Și-mi era femeie legitimă, dom'le. Că-s băutor. Că-s curvar. Așa mi-a zis la tribunal. Ea împreună cu patru bagaboante de-ale ei. „Tovarășul Roșu, nu avem ce face, că-s mai multe”, așa mi-a spus avocatul. Și-am rămas în drum. și am ajuns chiriaș. Umblam la ciubuc. Ciotornar. Fabricant de oale pentru

fiert laptele de oi. Dacă n-am mers în America, am rămas pe drumuri în Medio Monte.

„Aha”, zice Muscalu Ghizel. „Îți dau eu de lucru la patron”, zicea un canadian în Iordania. Nu m-am dus că frate-miu era secretar de partid la o fabrică. Așa că am târât-o cumva. Până o apărut infecția la degetele de la picioare. Mi le-a tăiat pe toate. Unghiile și restul cârnii. Oasele mi-au rămas. Durerile din pulpe mi-au rămas.

Cunoșteam locul ăsta cu Azilul de Bătrâni. Nu m-a interesat niciodată. Din o mie de lei pensie, dau patru sute pentru că stau aici. De șapte ani plătesc câte trei sute de lei pe lună pentru un vecin care și-o luat ceva în rate. Acuma, de o jumă' de an mai dau câte o sută de lei pentru vecinu' ăla că o cumpărat două mașini de spălat Samsung. Nici nu am auzit de ele. Da sunt bun de plată. Rămân cu o sută cincizeci de lei pe lună. Țigări și o jumătate de pălincă.

Am părerea asta de rău cu boul ăla de vecin. În rest, totul o fost perfect în viață, dom'le.

Și mai pot să spun că niciodată nu m-a interesat că eram Daniela, Daniel sau Dănilă, dom'le.

„Și orice cal de cursă ajunge cu timpul gloabă, dom'le...”, zice Muscalu Ghizel aruncând cu undița în vadul râului ce trece prin mijlocul orașului.

Anton Dumitriu - Jurnal de idei (XVI)

(urmare din pagina 3)

excepțională - vezi Acropolis sau orașul Pompei - aveau totuși mai puține servituți, fiindcă orice mașină cu cât este mai practică și utilă devine în mod necesar un bun comun (dezirabil să aparțină tuturor) creând însă o povară în plus pentru individ, care trebuie să muncească mai mult pentru a-l avea în proprietatea lui sau pentru a-l utiliza. Mașina încarcă pe fiecare individ cu o sarcină în plus și cu o obligație mai mare. Gândiți-vă că fiecare individ trebuie să aibă lumină electrică, frigider, fier de călcat electric, radio, televizor etc., etc. Toate acestea constituie poveri în plus pentru el pe care în nici o epocă nu le-a avut.

Tehnica modernă plătește un procent de victime umane și este absolut inuman ca bunurile să fie plătite prin sacrificii umane, așa cum favorurile zeilor erau obținute de Azteci prin [înhumarea?] a mii de victime omenești. Procentele pe care ni le oferă statisticile de pretutindeni sunt foarte elocvente, pentru a ne preciza câte vieți sunt oferite anual pentru funcționarea automobilelor pe șosele, a trenurilor pe liniile ferate, a avioanelor, a mașinilor din fabrici etc. Este imoral ca ceea ce se numește „bunăstare” în civilizația moderă să fie obținută cu mijloacele Aztecilor, dar sub alt pretext.

În sfârșit vom spune că mașina nu poate fi considerată un rău în sine. Mentalitatea care a provocat această furie creativă a mașinilor este anormală și urmărește o himeră. În credința, că

va pune mașina să lucreze cândva pentru el, omul, într-o orbire completă s-a făcut robul mașinii în mod efectiv, creindu-și un ideal desprins chiar de scopul inițial: crearea de mașini pentru gustul de a crea mașini și a-și da drumul inventivității creatoare, care ne uimește, dar care în același timp ne robește. Un ideal nesfârșit care nu are nici un final, fiindcă posibilitatea creatoare a inteligenței și imaginației umane este nelimitată.

Un ideal iluzoriu m-a robit. Dintr-o dată însă natura a început să-i indice omului că calea pe

care a apucat-o nu este cea bună: rezervele de energie sunt epuizabile, și în fapt sunt aproape secătuite. Sunt două soluții față de acest prim semnal al naturii: sau să se descopere alte surse de energii și mașinismul să-și continue tirania lui, sau, dacă această descoperire va întârzia omenirea să gândească cu echilibru mental că nu acesta este drumul pe care trebuie să-l parcurgă.



Valeriu Mladin

Bestiar politic

„Deconspirarea” lui Adrian Marino? (III)

Adrian Dinu Rachieru

Expedit, cu amabilități de circumstanță, sub eticheta de harnic „fabricant de fișe”, Adrian Marino este, totuși, – nu obosea să ne reamintească însuși autorul – „cel mai tradus critic român”. Chiar așa stau lucrurile. Dar statutul său, să recunoaștem, este unul dificil: elogiile și contestațiile au venit, asimilarea întârzie. Încât, fără a greși, putem conchide că a fost „tolerat”, dar nu asimilat. Mai mult, dezinteresat de literatură și fără aderență la viața literară, lansând „opinii scandaloase” și rămânând un *liber profesionist integral*, A. Marino – cu micile răsfățuri pe care, periodic, și le oferea – se considera „un obscur balcanic”, un marginal etc. aflându-și adevăratul rol după 1989 când, făcând figura unui „mic politolog”, pare a-și fi găsit și adevărata identitate. Această „disonanță identitară” (cum zicea S. Antohi) a marcat destinul unui personaj „dubios”, de o remarcabilă continuitate ideologică, fără texte de regretat, dovedind o teribilă independență de spirit. Așa s-a născut *critica de idei*, practică la *Cronica* și, apoi, la *Tribuna*, așa s-au ivit cărțile din urmă, reanimând frontul ideologic, confirmând acel embrion cultural de tip alternativ, hrănit de un fond liberal și servit cu o tenacitate rarismă la noi.

Temperament extravertit, de o civilitate impecabilă, A. Marino face figura unui ideolog solitar. Autobiografia masivă *Viața unui om singur* aduce măturii iritante și a deranjat pe mulți. Dar „criticul bibliograf”, cel care, în pofida palmaresului strivitor, nu s-a bucurat de comentariile criticilor importanți (de unde și obsesia recepției marginale) nu părea un ins resemnat. Chiar dacă unii ar dori să-i conteste până și *existența bibliografică*. Iar alții, aplaudându-l cu un entuziasm facil, mimat, patinează la suprafața demersurilor sale, în divorț vechi, răspicat afirmat, de „faza” călinesciană (și prin stilul tehnic, precis), fără a seduce, însă.

Iată că un „prieten de idei” (l-am numit pe Sorin Antohi) l-a ispitit „la taifas” și din acele prelungi, agreabile ore de conversație s-a născut o carte densă, provocatoare. Acest *al treilea discurs* îmbracă un larg evantai problematic. Asupra câtorva chestiuni vom zăbovi, totuși, încercând a desluși mesajul celui care, „oferindu-se” ca *pseudocritic literar*, se rostește aplicat, pertinent, inventariind subiectele fierbinți și refuzând ori deplorând monologul ideologic.

Este limpede că A. Marino n-a iubit discursul calofil. Or, la noi, poligrafia critică, dacă nu a eșuat într-un tehnicism (bolnav de epigonism), supus marelor modei, a căzut în mrejele impresionismului facil, cultivând foiletonismul ca rivalitate beletristică. *Cultura metaforei* nu se împacă cu acest limbaj inteligibil, accesibil, traducibil (cum „sună” textul marinesc) și nu pare entuziasmată de ideocritică, slujind unui proeuropenism care, inevitabil, este pluralist, critic, laic. Să reamintim că o vreme Adrian Marino a îngrijit *Cahiers roumains d'études littéraires*, o revistă „aseptică”, culegând ecouri favorabile, asigurându-i – de fapt – supraviețuirea intelectuală. În epoca lui *global village*, A.

Marino a pledat pentru *comunicații libere*, schițând astfel, în plin totalitarism, în pofida dispozițiilor oficiale care, vorba autorului, *ceaușizau* societatea noastră, o cultură alternativă. O precizare pe care o propunea chiar A. Marino, dezvăluindu-i constructivismul intențiilor, devine necesară: *cultura alternativă* nu înseamnă neapărat contra-cultură, contestație permanentă și radicală; ea nu vizează atât alternativa ca mesaj ideologic, cât tipul de scriitură și portanța lui ideocritică, scuturat de ornamente metaforice, într-un limbaj tehnic, glacial, penetrant și lesne traducibil. O ofertă mai puțin tentantă, să recunoaștem, pentru spațiul nostru cultural.

Lăsăm deoparte câteva chestiuni, și ele „fierbinți”, asupra cărora A. Marino dă informații esențiale și, uneori, corective. Și cazul Noica și dosarul Eliade sau viața intelectuală de la noi, bolnavă de duplicitate, ori „mitul situației ireversibile”, fluturat ca alibi, sunt invocate obsesiv și mărunțite. Ca să nu mai vorbim despre viața la Cluj, un „alt domiciliu forțat”, recunoscând sprijinul eficient și tonifiant al soției.

Conflictul nu se restrânge la „cearta”, obișnuită și în alte părți, dintre literați și oameni de știință, literatura ori sociologia – ca poziții polare – modelând „doctrina de viață adevărată”, cum ar spune Wolf Lepenies (vezi *Les Trois Cultures, Entre science et littérature l'avènement de la sociologie*). El privește chiar firea noastră, locuită de *cele două Euri*, în fuziune genetică prin daco-romanizare (cf. Laurențiu Ulici), născând nu doar un cuplu oximoronic (Mitică-Hyperion), ci și o *țară oximoronică*. Cum va

evolua ea? Pentru a atinge standardele europene și a rezista în noua competiție, România are un drum lung de parcurs. Iar scepticismul lui Marino e de înțeles, coexistând – ciudat – cu proiecte himerice, fluturate încrezător.

Un *rescapé* la eliberarea de la Aiud (februarie 1957), deportat pe Bărăgan, în acel sat artificial (Lătești, 1957-1963), cu „șansa” refugiului în lectură, ieșit din circulație și debutând tardiv (deși cartea despre Macedonski fusese anunțată de EFR în 1946!), regăsindu-se după '89 și eșuând într-un febril activism politic (ca perioadă „total ratată”), Marino s-a însingurat și, negreșit, s-a singularizat. Un inconformist, așadar, neaderent la mediul românesc, căutând autoizolarea; orgolios, incomod, irascibil, antipatic, un abstras, în totală *neadecvare*, străin ideii de grup, afiliere. Un neîncadrat (poziții publice, editoriale, redacționale etc.), *un autor de o anume speță*, înaintând – mărturisește – constant într-o anume direcție (să subliniem: singulară, în cultura noastră), vădind o stânjenitoare „infirmiitate socială”. Certamente, Marino n-a fost ceea ce, obișnuit, numim *om de lume*. Mai mult, a vrut să *iasă din lume*. Ultimii ani l-au obligat să învețe „din mers” tehnica izolării, ca stil nou de viață. Supus unui asalt văzut drept corvoadă (comenzi, invitații, solicitări etc.), Marino, printr-o „decizie de oțel”, s-a *baricadat*, apărându-și, de fapt, preocupările și valorificându-și singurătatea (productivă). Apărându-și, altfel spus, libertatea de mișcare; ceea ce i-a procurat o măturisită *fericire intelectuală*, salvând – prin retragere – „decalajul de preocupări, program personal și limbaj”.

Imun la prejudecata calofilă, râvnind o „politică de idei” și o cultură alternativă, condamnând mentalitatea literaturizantă, Marino a trăit în afara mediului instituționalizat, refuzând „pomana socialistă”. Scriitor profesionist *integral* (cum, repetat și orgolios, a subliniat), și-a permis să denunțe viciile vieții literare, deplorabilă, „lipsită de



Valeriu Mladin

Bestiar politic

scrupule". Appetitul său criticist nu a rămas nesancționat; obiecțiile, formulate civilizată, în context cultural, erau taxate drept blasfemii și stârneau adversități intratabile. Cum nu o dată a deplâns, de pildă, ravagiile „noicismului”, evident că „păltinișenii” l-au vânat. Un articol care discuta empatic *Cazul Constantin Noica* (în revista 22, 1992) ridică o serie de întrebări care așteptau un răspuns tranșant; dacă în comunism cultura română s-a salvat și care a fost prețul, se întreba Marino, notând, concludiv, că Noica, de un „amoralism ingenu”, a fost „victima culturală cea mai notorie” a defunctului regim. Hermeneutul clujean vedea în *rezistența prin cultură* „o formulă ipocrită și ambiguă”. Scandalurile care au urmat (Adunarea generală GDS, în 1996, respectiv incidentul cu A. Pleșu, ASPRO, 2004) au pregătit terenul pentru o execuție programată, brusc precipitată după publicarea memoriilor, deloc măgulitoare. Instanță legitimatoare, Noica era intangibil în ochii ucenicilor / fanilor. „Ieșirile antinoiciene” au fost arogant pedepsite de G. Liiceanu, acesta văzând în Marino un „impotent cultural” și un „megaloman nevrotic” (v. *Singura răfuială care contează*, în *Dilema Veche*, nr. 24 / 2004), redactând scrisori „umile”, gudurându-se pe lângă puternicia zilei, cu dedicații compromițătoare, în fine, „instalat ca un rege” la GDS (de unde, inelegant, a fost „invitat” să părăsească adunarea). Chiar dacă *grupul păltinișean* este azi, mai degrabă, un *instrument lingvistic* (ne asigură Luminița Marcu), cu merite definitiv fixate, recunoscute în istoria noastră culturală, el funcționează ca o sectă autoritară. Încât ecurile n-au întârziat, antrenând personalități culturale de felurite calibre, aruncând pe piața intelectuală o armă perfidă, intens mediatizată: cea a colaboraționismului. Anul 2004 marchează, în cazul Marino, instrumentalizarea acuzei de colaboraționism, vădind, totodată, o ciudată *asimetrie* în folosirea standardelor, observa Gabriel Andreescu (v. *Timpul*, nr. 7-8/2004). După apariția memoriilor se declanșează o veritabilă „campanie punitivă”, sistematică, distructivă. *Echipa de vânatoare* anunță, prin vocea Mirelei Corlățan, amintită deja, sub stindardul *Evenimentului zilei*, „a doua moarte” a cărturarului, etichetat prompt ca „informator prodigios”. Pus în scenă, „flagrantul de colaborare” devine *operă colectivă*. Se pronunță: M. Dinescu (încălcându-și grosolan atribuțiile), N. Manolescu (invocând, cu subînțelesuri străvezii, deseale călătorii peste hotare ale lui Marino), Vladimir Tismăneanu (fără a consulta Dosarul SIE). Și se pune în mișcare, pentru a trece „testul de fidelitate”, cum observa tot Gabriel Andreescu, armata denigratorilor (M. Neamțu, A. Oişteanu), întreținând un atac „furibund și ignobil”. Întocmind un util și riguros dosar de presă, Ion Bogdan Lefter denunța *cearta intelectualilor*, vizând asasinarea simbolică a „delatorului” Marino, de fapt un nimerit prilej de reglare a unor răfuieli personale. Pe orbita grupului Liiceanu, Dan C. Mihăilescu vedea în cărturarul livrat oprobriului public un „atlet al negației” și, în *Viața unui om singur*, o lamentabilă confesiune. I s-au pus în cârcă numeroase păcate; infiltrat, ar fi urmărit „învrăjbirea” exilului, deși tocmai fricțiunile lui veninoase erau proverbiale! Oricum, consultarea celor trei dosare Adrian Marino din Arhiva CNSAS evidențiază stăruitoare încercări de racolare; prudent, devotat creației, înțelegând că activismul politic

ar fi fără perspectivă, Marino se consacră fanatic studiului, părând a fi renunțat – notează anchetatorii – la concepțiile sale politice. Problema delicată privește, însă, invitația de a citi cu circumspecție astfel de documente, solicitând o verificare profesionistă și „precauții metodologice”, cum cerea imperativ Gabriel Andreescu. Or, campania orchestrată împotriva lui Marino vădește că, sub ispita senzaționalismului și tabloidizării, manipularea arhivelor îngăduie, fără grija contextualizărilor și conexiunilor, extragerea unor concluzii mistificatoare. Uitând că însuși Marino avertiza, premonitoriu, că „dosarele constituite de Securitate nu prezintă nici o încredere”; de fapt, utilizarea lor copioasă, fără control critic, semnifică – scria tot Marino – „victoria definitivă a Securității”.

Cazul Marino, demontat în absența unor probe credibile, demonstrează intențiile manipulatorii ale protagoniștilor; și, finalmente, eșecul deconspirărilor. Departe de a confirma zelul colaboraționist al „informatorului Brătescu” (cf. Iulia Vladimirov), paginile îndosariate probează că, din unghiul Securității, Marino a ajutat *Europa liberă*, nicidecum organele care i-ar fi solicitat sprijinul (angajamentul). Colaborarea cu faimosul post de radio poate fi evidențiată și prin relația epistolară cu vechiul prieten Mircea Carp. Dar din punctul de vedere al lui Marino, rezultă altceva; antipatizat de cuplul Monica Lovinescu – Virgil Ierunca, nu s-ar fi aflat în grațiile *Europei libere*, contestând statutul de critic literar al acerbei polemiste. Exprimându-și fără rezerve adeziunea ideologică la „opera” lor radiofonică, Marino s-a simțit, totuși, „boicotat” de celebrul cuplu, curtat asiduu, se știe, în pelerinajul parisian al scriitorilor români. Marino, evident, n-a subscris acestei admirații necondiționate, întrebându-se chiar: „în ce calitate fac ordine în cultura și literatura română?” În „tranșeele exilului”, scria Nicoleta Sălcudeanu, Monica Lovinescu, o personalitate coagulantă, impunând prin militanța și virulența opiniilor politice, rămâne, negreșit, o *instituție*, o ființă „năbădăioasă și fermă”, cum o caracteriza Mihai Sturza.

Repliat în defensivitate, făcând dovada unei prestigioase disidențe (*strict culturală*), Adrian Marino și-a impus, din junețe, „exerciții de asceză” (A. Sasu), un program exigent, tenace, deschizând un vast șantier. Bănuț de un donquijotism funciar, disputat între teoria literară și ideologia culturală, cum sesiza Constantin M. Popa, el a pus punct studiilor critico-literare odată cu încheierea *Biografiei ideii de literatură* (6 vol.). Cu opțiuni „eretice” într-un regim opresiv, având ca ideal *intelectualul critic*, râvnind supraviețuirea intelectuală, Marino avea „pasiunea ideilor”, desfășurând „o hermeneutică personală”. Cum și mărturisese, proiectul (obsedant, trăit ca obligație morală și culturală) l-a „prins”, deși documentarea prin bibliotecă străine, ca „student” sărac, la 60 de ani, a însemnat o „mortificare”; și apoi, o dorită eliberare dintr-o lungă „detenție literară”. După 1989, s-a implicat febril în noul curs al societății românești. Să amintim că, alături de Doina Cornea, a înființat la Cluj *Forumul Democratic Antitotalitar din România* (6-9 august 1990), „prima formație de opoziție politică organizată”, cu „rol introductiv” în formarea Convenției Democratice (iunie 1991), încurajând embrionara societate civilă. Această furibundă „defulare ideologică”, însoțită imediat de un șir de frustrări și decepții, i-a provocat dezgust, sesizând zădărnicia eforturilor sale. În plus,



condiția de „fost deținut politic”, fără „mistica închisorii”, însă, l-a singularizat. Marino a considerat că e indecent să faci literatură, scoțând efecte „pur estetice” pe seama unei imense suferințe, uneori trucată „eroizant”. Asaltat de suspiciuni, vocile cârcotașe atașând europenismul său activ în „contul” regimului, se va retrage în camera de lucru, „tapetată” cu cărți, fișiere, dosare etc., sustrăgându-se solicitărilor, apărându-și „programul” de *om liber*. Reproșul (mai vechi) formulat de Paul Goma, că, lansând *Cahiers roumains d'études littéraires*, și-ar fi trădat „menirea”, nu stă în picioare. În fond, mărturisese repetat cărturarul, el – un „marginal” ursuz – n-a avut vocație de luptător politic; mai mult, într-un spațiu sufocat de „pleava balcanoidă”, condamnat la un sincronism „fără busolă”, s-a consacrat unui program personalizat, performant, de anvergură europeană. Adevărind, peste ani, îndemnul lui G. Călinescu, formulat la *Poșta redacției* (v. *Jurnalul literar*, nr. 47/1939): „Adrian Marino – lasă șfielile. Vino să stăm de vorbă”.

Abandonându-și șfielile, respingând mentoratul, construindu-se tenace, ca spirit raționalist, cu alură de om al științelor exacte (nota Gh. Grigurcu), Marino a devenit un nume de referință, chiar dacă, între scrierile de tinerețe și memoriile publicate postum, Ion Buzera vedea „două versiuni” ale personalității sale. Iar reacția „blocului” clujean, încercând a-i apăra memoria în ceea ce s-a numit *afacerea Marino*, e de înțeles. Și Simona-Maria Pop, prin două recente volume, și Ovidiu Pecican, sperând într-o „perspectivă nouă de valorificare a operei”, și Ștefan Borbély, subliniind că Adrian Marino rămâne, pentru noi, „un neliniștitor termen de comparație”, se alătură celor care îi recunosc statura axiologică și morală, în pofida rafalelor resentimentare, construind scenarii compromițătoare. *Gherila mediatică*, tulburându-i – pe moment – posteritatea, s-a dovedit o deconspirare eșuată. ■

Pe urmele unui intratabil sentimental (II)

T. Tihan

Firește, așa cum am mai dat de înțeles, uneori, nu toate femeile prezente în poezia sa, vor fi avut, în realitate, și un rol bine definit în inima sa. Iar dacă am dat acestei formulări și un anume echivoc, am făcut-o pentru a putea spune, de fapt, că, poet fiind prin toată ființa sa, Perpessicius se aprindea mai totdeauna când se afla în preajma unei femei de a cărei frumusețe era încântat. E și starea pe care ne-o comunică, de fiecare dată, și poezia sa. Iar ea se face evidentă mai cu seamă în acel *Portret semit* de excepție despre care am mai avut prilej să vorbim. Or, prin felul în care e construit, acesta și lasă impresia că va fi avut un model real în una din asistentele pe care poetul le-a întâlnit prin unul ori altul din spitalele în care, în vremea celui dintâi război mondial, a stat. Să o urmărim și noi prin salon pe această făptură de vis, așa cum îi păruse a fi și poetului, pe când primea, din partea ei, „cafeaua de surogat” obișnuită pentru acel timp:

„Un fir de lăcrămioară îi picură pe frunte,
Pe-obraji îi joacă tonuri din merele domnești,
În sân, o turturică, cu zbateri nebunești,
A bluzei colivie, se-ncearcă să înfrunte.

Când vine cu cafeaua de surogat pe tavă,
Și când se însenină ca-n toilul lui April,
Cine-i nebun din mâna fecioarei lui Rahmil
Paharul să nu-l soarbă, chiar de-ar avea otravă”
(*Portret semit*)

E unul din momentele care pot să și explice de ce „realitățile tragice ale războiului” tind să-și estompeze asperitățile, aducând, în spațiul liricii lui Perpessicius, nu doar o firească tristețe, ci și acele clipe de relaxare și chietudine, când, „alături de Thanatos” își face apariția și surâzătorul Erosⁱ. Iar el își face simțită prezența și în deja amintitul *Portret semit*, în care ne întâmpină, fără îndoială, și un pictor îndrăgostitⁱⁱ.

E, de altfel, aproape de la sine înțeles că și împrejurările tipice unui război nu-i vor fi permis scriitorului să se comporte altfel. Ceea ce nu înseamnă că, într-un anotimp care nu prea era prielnic iubirii, nu va fi avut și acele clipe de răgaz pentru a putea cunoaște femeia în sensul pe care îl dă Sfânta Scriptură acestui cuvânt. Iar despre acest lucru ne încredințează și creația lui Perpessicius, chiar dacă ea dă mereu alte nume făpturilor pe care el le-a iubit.

Din informațiile existente azi în circulație, se poate, însă, desprinde oricând, chiar dacă numai parțial, și identitatea reală măcar a unora dintre ele. Pe de altă parte, documentele aflate în arhiva familiei, ne-ar putea, la rândul lor, ajuta să răspundem unor întrebări pe care oricine ar fi îndreptățit să și le pună în legătură cu un episod sau altul din viața criticului.

De aceea, înainte de a ne opri asupra uneia din primele iubiri mai importante ale acestuia, socotim că e necesar să știm cum și de ce a ajuns în condiția de îndrăgostit fără leac Perpessicius. Căci ne-am putea oricând întreba de ce, grav rănit fiind, tânărul ofițer de altădată rămăsese în continuare activ, urmând să fie lăsat la vatră abia după terminarea războiului. Iar pentru a da ceva mai multă claritate propriei

noastre expuneri, simțim nevoia să amintim că fostul combatant își pierduse, practic, mâna dreaptă la nu mult timp după începerea luptelor și trecuse, pe măsură ce se schimba și frontul, prin numeroase spitale de campanie, sfârșind prin a fi, de fapt, un mare invalid de război. Fapt care îl va și obliga să învețe să scrie și să se servească de mâna stângă în tot ceea ce urma să facă de atunci încolo. Și poate că lucrul acesta va fi contat și el în aprecierile comandanților săi, în momentul când se vor decide să-l mențină în serviciul cenzurii militare, aflată și ea ceva mai departe de câmpul de desfășurare al luptelor.

Ceea ce i-a și permis tânărului ofițer să aibă, în aceste noi împrejurări, și câteva escapade sentimentale. Dintre ele, se reține mai cu seamă una în care a fost, se pare, la modul cel mai profund angajat. Iar faptul acesta transpare din chiar poezia sa, semn, între altele, că l-a mișcat mult sub raport existențial. Privite dintr-un astfel de unghi, poemele cuprinse în volumele *Scut și targă* și *Itinerar sentimental* pot fi revelatoare în acest sens.

Pe de altă parte, va trebui să observăm că poetul însuși este cel care se decide să dezvăluie și numele real al femeii de care se îndrăgostise în perioada în care devenise cenzor militar. O probează și câteva din versurile care consemnează și numele real pe care îl purta iubita sa, pe când el se găsea, cu unitatea în care activa, la Vaslui. Dar poate că e mai bine să lăsăm să se audă și of-urile tânărului ofițer din cea vreme; obișnuit să-și modeleze sentimentele, ca orice sensibil impresionist, în funcție de peisajul în care se afla:

„Prin pomi adie vântul cu sfială,
Asemeni cu sărutul tău de gală;
Un trunchi firav cu multe frunze, pare
Că-ți seamănă, când porți capot de Doamnă mare;
Un altul se-ncovoaie – alene – către rădăcină



Valeriu Mladin

Bestiar politic

Ca să-l sărute, Olga, iarba din grădină
Cum, în curând, am să-ți sărut și eu genunchii”

Dată: 10 august 1917, poema *În parci* fiixează nu doar cadrul mai general al unui tablou în care se întrevede și o ușoară schimbare la față a naturii, ci și momentul care marchează și începutul mai neobișnuit al unei iubiri. Căci, așa cum mărturisește, poetul pare s-o fi întâlnit pe aceea care avea să-i fie, până la urmă, amantă, pe când ea se afla, într-o clipă de restriște, la căpătâiul propriului copil.

Din versurile pe care le-am transcris anterior, reiese că Olga a fost și numele real al uneia dintre femeile de care se îndrăgostise, în tinerețe, Perpessicius, așa cum ne încredința, cu ani în urmă, și fiul său, fără să aducă, totuși, și alte elemente care ar fi putut, la rândul lor, să-i întărească și mai mult aserțiunea. Procedând astfel, Dumitru D. Panaitescu lăsa, până la urmă, impresia că se baza, de fapt, și pe înscrisuri și documente, pe care n-avea, probabil, curajul a le dezvălui.

Până la eventuale noi confirmări, care ar putea veni de azi încolo din partea altor cercetători, nu ne rămâne decât să credem că dezvăluirea pe care o făcea fiul criticului cu câteva decenii în urmă, se înscria în marginile unei realități pe care cu greu am putea-o contesta.

Pentru a ne da mai bine seama de ea, vom reveni la paginile pe care italianistul le făcea cunoscute, prin 1981, prin intermediul revistei „Manuscriptum”, pentru a spune că informațiile pe care el le furniza cu acel prilej, veneau să întărească impresia că poezia și proza lui Perpessicius par să fie, într-o bună parte a lor, și reflexul mai mult sau mai puțin direct al propriei vieți. Starea lui de spirit se face evidentă, de altfel, și în laboratorul său de creație, care datează până și împrejurările în care a avut loc una ori alta dintre reacțiile sale.

Ceea ce ni se pare că ar mai fi în acest context de semnalat, e faptul că Profesorul Dumitru D. Panaitescu se apucă să scotocească mai atent printre hârtiile rămase de la tatăl său abia după ce trecuse pe alt tărâm și mama sa. Căci, atât timp cât aceasta trăia, ea devenise ființa cea mai apropiată de sufletul lui, pe care urma în orice clipă a o proteja. De aceea, nici nu va încredința tiparului vreun act sau vreo însemnare referitoare la existența lui Perpessicius, decât în

momentul în care va considera că nu mai poate aduce vreun prejudiciu moral părinților săi. Și o va face și atunci cu precauția pe care i-o impunea situația în care se afla ca urmaș al acestora. Ceea ce și explică, până la un punct, și de ce lasă impresia că nu-și sprijină totdeauna afirmațiile pe care le face în legătură cu un aspect sau altul din viața tatălui său și cu alte elemente probatorii care să le poată face de neatacat.

Formulând această obiecție, n-am uitat, desigur, nici faptul că ar fi fost posibil ca și Perpessicius să-și fi păstrat destul de bine secretele, tocmai pentru ca ele să nu devină oricui accesibile. După cum nu este exclus ca, făcându-le pe moment uitate, chiar fiul său să fi avut, la rândul-i, ceva de apărut. E o prezumție pe care n-o detaliem, întrucât vom avea prilejul să revenim ceva mai departe asupra ei.

De aceea, ne vom reîntoarce deocamdată la tânărul ofițer și la aceea care-i va fi amantă în anii celui dintâi război mondial. Era ființa pe care acest sentimental o va cunoaște în periururile sale moldave, pe când își urma unitatea în care fusese cooptat în calitate de cenzor militar. Superiorii săi îi încredințaseră o atare misiune și pentru că rănitul nu se mai putea afla în prima linie, dar și pentru că el avea și pregătirea universitară care putea să-l recomande pentru o asemenea funcție.

Faptul că amândoi se îndrăgostiseră, în condițiile mai aparte ale unui război, se impune a fi, la rândul lui, supus unei analize, cunoscute fiind reacțiile indivizilor, atunci când existența lor se simte într-un pericol de moarte. Căci abia în asemenea momente iese la iveală și dorința pe care aceștia o au de a face uitată teama care planează asupra lor. Or, asta și explică, într-un fel, de ce ei simt nevoia de a se arunca fără rezerve unul în brațele celuilalt. E lucrul pe care îl va face și Perpessicius și Olga, chiar dacă fiecare în parte știe că întâlnirea lor s-a produs într-un moment nepotrivit. Mai mult decât atât, și unul și altul au un trecut pe care n-au cum a-l ignora. Locotenentul Dumitru S. Panait, cum figura criticul în actele proprii unități militare, era căsătorit și avea acasă un copil, așa cum o avusesse pe micuța Vera și femeia pe care el acum o iubea. Or, în asemenea condiții, destinele lor erau departe de a se putea cu adevărat întâlni. Le rămânea, în schimb, clipa fugară în care se puteau regăsi, până când realitatea le va dovedi că întâlnirea lor fusese de la început destinată eșecului. Sunt, de altfel, și momentele pe care le va înregistra cu fidelitate și poetul, dar și prozatorul, lăsând să apară în prim plan nu Olga alături de care se aflase o vreme în chip real, ci

ipostazele ei imaginare: Fatma^{iv} și mai cu seamă, Piciul^v de care va fi fost neîndoelnic îndrăgostit. Și pe care va și reuși a le nemuri în poemele sale, precum și în proiectatul roman, pe care n-a mai avut, din păcate, și șansa de a-l termina.

Mai multe informații despre cea care a fost și prototipul real al acestor plâsmuiri vom afla tot de la fiul criticului, care va publica, în revista „Manuscriptum”^{vi}, pe lângă un număr de trei *Catrene*, și o poză în care apar câteva femei tinere. Primul catren pare a fi un reproș adresat însă doar uneia dintre ele:

„Tu singură din toate șase
Nu mă privești cu ochii mari și stranii
Și știi doar bine că de-or trece anii
Ai tăi mai mult mi-s dragi decât ai celor șase.”

Cel de-al doilea *Catren* ne ajută și mai mult să o individualizăm pe această ființă prin chiar întrebările pe care i le adresează adoratorul ei:

„Urcată pe măsuță; ca pe-un soclu
De ce la obiectiv nu ai privit?
Ori poate-n loc de-un ochiu^{vii}, tu ai zărit,
Că te fixează dornic un quadroclu?”

și, ca să fim în ton cu el, vom spune și noi:

„Închei aceste trei catrene
De-aș scrie zece tot n-am să rezolv enigma
Mă resemnez având doar paradigma
Comorilor ascunse între gene”^{viii}

Să mai adăugăm, totuși, o observație pe care ne-o impun chiar versurile acestui îndrăgostit: se pare că poetul și omul Perpessicius se lasă fascinat de „ochii mari și stranii”, pe care îi avea nu doar această femeie, ci și o alta, pe care el o va întâlni, peste câțiva ani, în alt mediu, la București. Dar despre acest moment vom vorbi mai pe larg, întrucât el pare să spună ceva mai mult despre oameni și despre dragostea lor, mai ales atunci când ea are și toate premisele ca să sfârșească, așa cum nimeni n-ar fi putut prevedea și cum niciunul din cei implicați nu și-o dorea.

Note:

- i. Cf. T. Tihan, *În căutarea poetului Perpessicius*, în vol. *Umanități și valori*, p. 98.
- ii. Cf. T. Tihan, *În căutarea poetului Perpessicius*, în vol. *cit.*, p. 98.
- iii. E vorba de paginile pe care ni le va semnala fiul criticului în revista „Manuscriptum”, nr. 1 pe

1881, în cadrul unui important *Dosar de existență*.

iv. Pseudonimul pe care i-l va da Perpessicius iubitei sale, pentru a o face astfel de nerecunoscut, apare și în poezia sa, dar mai cu seamă în proza sa. Proiectase, de altfel, un roman care ar fi trebuit să se numească *Fatma sau focul de paie*, din care nu va realiza decât câteva capitole, care marchează date importante din periplul său, ca ofițer, prin unele orașe moldave.

v. Piciul este alt pseudonim pe care Perpessicius îl va alege pentru aceeași iubită a sa, mai cu seamă în poeziile pe care le va include în volumele sale de versuri. Ea apare și într-o poză, probabil alături de alte colege ale sale, pe când se aflau, probabil, în Vaslui.

vi. Precizările Profesorului Dumitru D. Panaitescu pot fi instructive în acest sens și pentru că ne permit să ne facem cât de cât o impresie despre felul în care arătau unele dintre paginile rămase de la tatăl său. Ne va și spune, de altfel, că dintre caietele de versuri pe care

le-a avut în mână, la un moment dat, trei îi vor fi atras cu deosebire atenția: „primul este carnetul pe care Fatma îl dă iubitului său (...) și-n care acesta își transcrie apoi propriile creații: ele sunt datate - «În noaptea de 9 spre 10 august 1917, la Iași» și debutau astfel: «Nume scriu pe carnetul ăsta ca să nu mai fie nici o îndoială: vreau să fiu ridicul»” (Cuvintele fuseseră subliniate în text. - n.n.T.T.)

vii. Unele din poeziile semnate vor figura și în volumul *Itinerar sentimental*. Dar „dezvăluirea cea mai interesantă” pe care o fac aceste pagini constă în „aflarea numelui real al Fatmei, care își regăsește identitatea în Olga, în toate poeziile reproduse în acest carnet”.

viii. „Al doilea (...) carnet, ce pare a fi aparținut epocii arădene, cu coperti vișinii și multe foi detașate” se intitula *Amorul lui Mototolea* și aducea în prim plan poezii de prin 1917-1918, deci dintr-o perioadă a războiului, „ceea ce - cum spune fiul criticului - precizează sursa comună a prozei românești și a liricilor perpessiciene”.

„Al treilea caiet este intitulat *Versuri*”, iar din cuprinsul său au fost transcrise poemele *Postantume albe* și *De-ar fi să te reîntorci*.

Lección incertă. Pus în relație cu precizările pe care le face Perpessicius în ultimul vers al acestui *Catren*, cuvântul ni se pare a fi, totuși, cel gândit de poet, care, purtător de ochelari fiind, era, în mod firesc, un om cu patru ochi, deci, un quadroclu, sau, cum ne aduce aminte tot el, printr-un asterisc explicativ, „Miop cu ochelari”. A se vedea, în acest sens, revista „Manuscriptum”, nr. 4(45), din 1981, pp. 84-87. Să mai consemnăm și faptul că amintitele trei *Catrene* pe care ni le face cunoscute fiul criticului, par să fi fost scrise pe o carte poștală, care are pe spate și o dedicație: „Domnișoarei Al. R.” în dreapta titlului *Catrene*.

Cf. Revista „Manuscriptum”, nr. 4(45), din 1981, pp. 84-87. ■

Ierusalimul în artă

(urmare din pagina 22)

Beatus, care s-a aflat la debutul cunoscutei *reconquista* din Spania, a continuat să prezinte un Ierusalim ceresc, ce se desfășoară din înalt în fața lui Iisus. Călugărul spaniol a influențat reprezentări italiene ale Ierusalimului, precum cea din basilica San Pietro al Monte sopra Civitate. Dar ceea ce este mai important este dat de sursele sale. Alături de scrierea atribuită apostolului Ioan, este vorba, arată Bianca Kühnel, de poeme care aduceau în imaginație trăsături ale Templului sau Tabernacolului, de topografii ale unor creștini care combinau simbolistica *Noului Testament* cu amintirea simbolurilor iudaice, de Cassiodorus cu ilustrațiile sale la *Psalmi*, de interpretările date de Origen și Grigore din Nazianț simbolurilor

iudaice. „Sînt, în orice caz, probe ale legăturii existente între reprezentările creștine timpurii ale Tabernacolului - Templului în manuscrisele biblice (și alte obiecte) și reprezentările medievale ale Ierusalimului ceresc în contextul *Apocalipsei lui Ioan*” (p.165). Probele istorice atestă că reprezentările creștine ale Ierusalimului din primul mileniu au acumulat treptat, în cursul unei evoluții, elemente specifice, dar, în mod interesant, ele au absorbit elemente din *Vechiul Testament*, *Psalmi*, *Profeții Exilului*, scrierile Templului al doilea și le conțin.

Carte complet documentată și scrisă cu incorigibilă precizie, *From The Earthly To The Heavenly Jerusalem* lămurește multe chestiuni ale istoriei universale a artei. Metodologia integratoare de cercetare, care reunește, dincolo de diviziunile disciplinare rigide, devenite deja

contraproductive, abordări istorice, teologice și arhitectural-artistice exacte și competente, face însă din această scriere a Biancăi Kühnel un argument solid în dezbaterile privind raporturile dintre creștinism și sursa sa nemijlocită, care a fost iudaismul. Am arătat în două dintre volumele mele relativ recente (*Religia în era globalizării*, 2003, și *Frații mai mari. Întîlniri cu iudaismul*, 2009) care este stadiul de astăzi al dezbaterii, încît nu reiau cele spuse. Menționez doar că eminenta profesoară a Universității Ebraice din Ierusalim nu numai că a adus, prin vasta reconstituire pe care a întreprins-o, unul dintre cele mai mișcătoare omagii ce se pot închipui orașului ei, dar a atestat încă o dată, cu forța probelor factuale, cît de profund legată este cultura creștină cu ascendența ei iudaică. ■

interviu

"Sunt o mitomană cronică"

de vorbă cu scriitoarea și actrița Alina Nedelea



Alina Nedelea este o actriță și scriitoare stabilită în Italia. În România a jucat în filmele *Asphalt Tango* și *Chira-Chiralina*, iar peste hotare în *Arrivederci amore, ciao*, *Ma che ci faccio qui*, *L'amico di famiglia*, *Attacco allo stato*. Cu romanul *Șoseaua Cățelu 42* s-a numărat cu săptămâni în urmă printre cei cinci semifinaliști ai Concursului "Augustin Frățilă", care a premiat cel mai bun roman publicat în 1992.

Al. Petria: - Alina Nedelea, cum e să fii și deșteaptă, și frumoasă?

Alina Nedelea: - Să fii frumoasă înseamnă să obții ușor o întâlnire cu bărbatul pe care îl dorești. Să fii deșteaptă înseamnă să-l determini să se mai întoarcă și a doua zi... Să fii frumoasă înseamnă să fii invidiată de multe persoane. Să fii deșteaptă înseamnă să reușești să îți le faci prietene în scurt timp. Când ești frumoasă deschizi uși fără să ciocănești ca alții. Nici la coadă nu te așezi, fie vorba între noi. Dacă nu ești deșteaptă, cum ai depășit pragul, te împiedici și cazi în gol de la primul geam, însă. Să fii frumoasă înseamnă să fii luată de proastă în 90 la sută din cazuri. Să fii deșteaptă înseamnă să îți lași să creadă asta, nu să te zbați ca peștele pe uscat să-i convingi de contrariu! Să fii frumoasă îți permite să te prezinți într-un costum de baie sumar pe plajă fără să-ți faci probleme. Dar dacă ești deșteaptă n-ai s-o faci în veci. Intri în mare cu un top și fustiță de voal scurtă. Când ești frumoasă ești conștientă că îți se iartă multe. Aproape tot, aș adăuga. Dar dacă ești deșteaptă ești atentă permanent la ceea ce spui și faci, ca sa nu rănești pe nimeni. Pot să merg mai departe până la infinit dar n-am timp, trebuie să-mi fac pedichiura. Asta cred eu că înseamnă să fii și una și alta. Repet și subliniez: cred. Căci nu pot să vorbesc în cunoștință de cauză. Nu vreau să spun cu asta c-aș fi vreo urâtă și proastă, o oglindă dețin și eu în casă, în baie mai precis, dar nu sunt suficient de frumoasă și deșteaptă ca să nu trebuiască să transpir încercând să obțin măcar una din cele mai sus enumerate...

-Cine ești, la urma urmei? Ce?

-Demult am încetat să mai caut răspunsul la această întrebare... Am aproape 40 de ani. E

irelevant pentru mine. E prea târziu. Chiar nu mă mai interesează.

-Te alinți...

-Mă alint, da. Și mă oftic. Ca un copil mic când pierde la șotron. Știu. Dar n-am nici cea mai mică intenție să-mi îngrop latura infantilă. Sau s-o ascund. Când nu mă alint mut munții din loc cât ai pocni din degete. Am dobândit această forță de când sunt mamă. Ca toate mamele, de altfel. Și apoi... mănânc ca o vacă și îmi promit solemn că de a doua zi voi fi la dietă. Mă îndrăgostesc ca o adolescentă și de câte ori dau cu fundul de pământ decid ca pe viitor nici măcar cuvântul "iubire" să nu îl mai pronunț. Ca după aceea s-o iau relaxată de la capăt. Sunt o mitomană cronică. Reușesc să mă mint pe mine însămi, mai bine ca atunci când îi mint pe alții... Detest filmele romantice, buchetele de flori, plimbările pe faleză mână în mână, dar sunt capabilă să plâng de emoție ca o labilă psihic de câte ori văd un apus de soare sau un curcubeu. Visul meu a fost să părăsesc România. Nu am iubit-o niciodată. Dar abia aștept să mă întorc, de câte ori am ocazia. Ai înțeles de ce evitam să îți răspund la întrebare? Fiindcă mi-e imposibil să mă cataloghez, să mă definesc în câteva cuvinte. Cum adică cine sunt? Îmi vine spontan să-ți răspund la întrebare ca un evreu. Cu o altă întrebare, adică. "Zi-mi cine ești tu, la urma urmei, Alexandru?"

-Un tip care scrie poezie și proză, iar acum trage de limbă o femeie. Și nu știe dacă stă de vorbă cu actrița intrată într-un rol sau cu scriitoarea frustră Alina Nedelea.

-Alexandru, cu riscul de a te dezamăgi, nu sunt o scriitoare, am scris o carte, ce-i drept, mi-am depășit condiția, nu neg evidența. Păstrez

faptul că sunt frustră, însă. Tu stai de vorbă cu o actriță, deci. Bun. Știi ce e interesant în meseria mea? Că a fi actriță, contrar a ceea ce se crede, nu înseamnă să-ți lipești o mască pe față, ci dimpotrivă! Să le dai jos. Pe toate!! Dacă nu vrei să fii mediocră, evident. Ceea ce este interesant este că socrul meu, înainte să moară, de bătrânețe, deci nu e cazul să facem o dramă, mi s-a confesat că scriitorii fac același lucru. Apropo, el era un scriitor. Nu ca mine. Morala: dacă scrii proză și poezie... n-are de ce să-ți fie teamă să vorbești cu o actriță. Împărtășim aceeași bubă, Alexandru: setea de sinceritate. Se vindecă doar dacă te doare în cur (scuză-mi expresia, dar alta nu mi-a venit!) de ceea ce cred alții despre faptul că sinceritatea ta nu-i interesează. Sau și mai grav... îi irită!

-Și cât ai plătit pentru sinceritate?

-Până la ultima lacrimă. Nu-i nimic. Face parte din joc.

-Povestește-mi despre copilăria și studiile tale.

-Când eram mică nu-mi plăcea să fiu protagonistă. Ca astăzi, de exemplu. În fața blocului unde am copilărit se strângea o gașcă formată din 10-15 copii. Credeau că-s mută. Sau introvertită. În realitate, eram doar pasionată să îi studiez până în cele mai mici detalii. Când mă aflam singură studiam peisajul. Și ăla până în cele mai mici detalii. Tot așa și pe câinii maidanezi din parcare din capătul blocului. M-așezam cu fundul pe asfalt și îi priveam la nesfârșit... Și astăzi, când vizionez un film, un spectacol de teatru, ies cu fata în parc sau vorbesc cu cineva, am aceeași fixație. Să nu-mi scape vreun amănunt. În sfârșit. Ce ziceam? Ah. Când ajungeam acasă mă închideam în dormitor și nu mai ieșeam de acolo cu orele. Maică-mea avea interzis să intre fără să bată la ușă întâi. În fața oglinzii puneam în practică ticurile prietenilor mei de joacă. Încet, încet... fără să îmi dau seama am început să mă distrez în a exagera ticurile celor pe care îi cunoșteam. Pasul de la a observa pe cineva, la a face parodie a fost mai natural ca un râgâit după ce-ai băut o sticlă întregă de cico. Asta îmi vine în minte acum... când mă întreb de copilărie. În carte nici nu l-am pomenit. Dar pentru cine a citit-o poate să înțeleagă de ce toată lumea a rămas șocată cât de bine o imitam pe Romina Power când am decis că ea e mama mea... și nu cea care mă creștea!

-Cum ai ajuns în Italia, unde te-ai stabilit?

-N-aveam mașină, n-aveam carnet de conducere. Așa că rugam pe cineva, câteodată, să mă ducă până la aeroportul Otopeni, când eram tânără. Acolo mi-aprindeam o țigară și mă uitam la avioanele care decolau. Așa cum simțeam că părinții mei nu erau defapt adevărații mei părinți, așa am știut că pe șoseaua Cățelu eu trăiam dintr-o greșeală. Și destinele pot să sufere câteva scurt-circuite, nu doar creierele umane. Conștientă că soarta mi-a jucat o farsă când m-a proiectat pe Șoseaua Cățelu, spuneam celor care mă însoțeau la aeroport: "Într-o zi, o să iau un avion și-o să plec, mă! De tot!" „Unde?” „Cum adică unde? Acasă, normal!" Un bărbat, pe numele său Cornel m-a întrebat: „Și unde este casa ta, Alina?” „În Anglia. Sau în Scoția. Poate în Franța. Dacă mă gândesc mai bine în Australia." „La Roma ai să prinzi rădăcini, îți zic eu." I-am insultat

instantaneu toți decedații familiei sale. Mama, în mod particular. Singurul punct de referință pe care îl aveam despre Italia erau italienii care la începutul anilor '90 deschideau restaurante sau discoteci în București. „Să te duci tu acolo, băi! Eu vreau să fiu fericită. Nu scârbită!” Acest Cornel, trăise la Roma câțiva ani buni. M-a lăsat să-mi termin țigara și când ne-am suit în mașină mi-a zis: „Se vede că ești o puștoaică. Nu ai văzut lumea. Când ai să vezi Roma și italienii care locuiesc acolo, nu în orașul nostru, n-ai să mai pleci”. Cred că la auzit destinul. 6-7 ani mai târziu l-am întâlnit pe viitorul meu soț. Primul soț. Iar eu nu vroiam să trăiesc departe de el mai mult de 6 minute și 15 secunde. Așa că mi-am făcut bagajul și dusă am fost! În Italia, unde el locuia de 17 ani. Peste 3 ani ne despărțeam, însă. Omul s-a întors în Germania. Subsemnata a rămas la Roma. Avea dreptate, Cornel. Așa cum avea dreptate și marele Pier Paolo Pasolini când și-a chemat orașul: Mamma Roma!

-Vorbește-mi despre filmele în care ai jucat...

-Când noi, actorii, vorbim despre filmele în care am jucat semănăm cu mamele întrebate: Și? Ia zi, dragă. Cum e copilul tău? Supeeeerb! E dificil să fii obiectiv, așa-i? Imposibil, așa crede. Și Dumnezeu când a creat omul, deși l-a umplut de defecte, a decis să-l iubească. Necondiționat. Și să-l ierte, mai ales. Că doar reprezentăm creația lui, nu? Așa și eu cu rolurile. C-au fost proaste, bune, telenovele, pelicule de cinema premiate sau seriale în care alerg, alerg, și din când în când te mai oprești și faci „Bum-Bang” cu pistolul, tot aia e. Le-am iubit în egală măsură.

-Să ne întoarcem la prozatoarea Nedelea. Ce e scrisul pentru tine?

-Un amant. Asta semnifică scrisul pentru mine. Un amant care mă chinuiește îngrozitor. Mă înalță la cer cu aceeași ușurință cu care mă doboară la pământ. Când scriu, transpir. Și asta mă complexează enorm. Nu am capacitatea să măzgălesc ceva decent în mai puțin de patru-cinci ore. Când văd ecranul alb al computerului mă ia tremuratul. Și intenția de a închide aparatul

imediat. Și cu toate astea, n-o fac. Mi-e frică de înțepenesc, dar nu fug. Mă simt mică de tot dar nu mă las. Mă chinuiește dar îmi place de mor. Înțelegi de ce nu reușesc să mă las...?

-Desigur. Ce urmează după romanul Șoseaua Cățelu 42, romanul care a ajuns printre cele cinci cărți finaliste la premiul "Augustin Frățilă"?

-Testamentul!

-Și în varianta serioasă?

-Appia Antica - Roma.

-Nu te mai pisezi. Am sughitat. M-ai înjurat?

-Nu pe tine! Ce mă face să râd ca o capră e că și eu sughit.

-Ce ți-ar fi plăcut să te mai întreb și am omis?

-Ce mi-ar fi plăcut... nu știu să-ți răspund. Pot să-ți zic de ceea ce mi-era teamă că ai să mă întrebi... „Unde te simți acasă?”. Bine că n-ai făcut-o.

-Unde ești acasă, Alina Nedelea?

-Acum câțiva ani răspundeam: sunt acasă acolo unde mă simt iubită. Acum câteva luni: nici în Italia, nici în România. Astăzi... acum mai precis... ți-aș spune că de câte ori mănânc salată de vinete și-l bat pe soțul mamei mele la table sunt acasă, în Dristor. Cum îl bat rareori, înțelegi că e mult mai ușor să mă simt acasă la Roma, când mănânc *spaghetti alle vongole* și-l bat la șah pe soțul meu. Nu c-ar fi prost la jocul ăsta, dar bărbatului meu îi e frică că o să mă oftic atât de tare c-am pierdut că n-o să mai ciocăne la ușa dormitorului meu cel puțin două săptămâni. Cu cea mai bună probabilitate m-aș putea simți acasă și în Australia, unde o prietenă de-a mea dragă a decis să se mute și, de frică că o să mor de dorul ei, m-aș căra și astăzi acolo ca să n-o pierd. Am mânca o porție gigantică de cartofi prăjiți, ne-am uita la ocean de dimineața până seara și am râde de cât de proaste puteam să fim când eram

tinere... (Scuză-mă că îți tot bag la înaintare mâncarea, dar fericirea mea este strict legată de momentul în care mestec ceva. Dacă și beau, e perfect!) Mă uit la Eva, fiica mea, și nu o dată am invidiat-o că se simte acasă și la Roma, și în București, însă. De câte ori aterizăm în Italia, se uită la marea Adriatică de pe oblonul avionului și oftează ca un moșuleț: „oooooh, uite casa mea...”. Tot așa când mergem în vizită la mamaie, atâta că pitica tot caută un punct de referință și nu-l găsește. Doar n-o să-i arăt Casa Poporului, Alexandru. Și atunci mi-a venit în minte să-i zic că o televiziune românească a avut ideea asta trăznită de a fabrica steagul cel mai mare din lume, nu știu dacă ești la curent, prietene. O fi fost cel mai mare, dar din avion stai liniștit că nu s-a văzut nimic. În sfârșit. Mie mi-a folosit ca pretext să-i descriu fetei mele ce înseamnă cele trei culori. „Roșul este culoarea dorului, Eva. Dorul doare cât o rană profundă, câteodată. Galbenul este bucătăria mămăiței unde mâncam cea mai bună ciorbiță de burtă din lume în timp ce ne cearta că nu ne-am spălat pe mâini nici de data asta. Și albastrul... pai... albastrul este speranța.” „Cum adică speranța?” „m-a întrebat pitica. „Speranța că, oricât de departe am fi, tot ne atingem. Deși, efemer. Dar tot ne atingem. Uită-te la cer, de aici din avion, și la pământ. Nu ți se pare că și-ar da mâna deși sunt niște străini, Eva?” „Nu. Deloc.” Că fata mea bagă cuțitul în poezie de câte ori are ocazia nu mă mir. Dar eu în momentul acela am realizat unde mă simt acasă. La graniță. La graniță, Alexandru. N-o lua ca pe o veste tristă, că nu e. Uite așa ne naștem noi, unii. Fără rădăcini. Oriunde ne-am afla și oricât de bine ne-am simți... când ți-e lumea mai dragă punem mâna pe valiză și fugim.

Interviu realizat de
Alexandru Petria



Valeriu Mladin

Bestiar politic

Străinul din Callipolis (II)

În râul politicii nu e bine să te cufunzi nici măcar o dată

Iovan Drehe

I. Pentru că te poți afunda atât de mult, încât nici o armată de scufundători din Delos nu te mai regăsesc. Acest lucru i-a fost poate familiar și lui Heraclit (cca. 535 î.e.n.-cca. 475 î.e.n.), cunoscut în lumea greacă drept Obscurul sau „Filosoful care plânge”, fiind renumită dispoziția sa melancolică vizavi de interacțiunile cu semenii săi concitadini. Aceștia din urmă erau locuitorii uneia dintre cele mai cunoscute orașe-metropolă din Liga Ioniană, Efes.

În intervalul temporal în al cărui flux s-a scaldat și Heraclit, Efesul era într-o situație similară cu celelalte cetăți grecești de pe coasta Asiei Mici, sub amenințarea constantă a statelor mai mari, Regatul Lidiei și apoi Imperiul Persan. În 560 î.e.n. Cresus (cca. 595-cca. 546 î.e.n.), regele Lidiei, proaspăt ajuns pe tron, își întoarce atenția asupra cetăților Ioniei. Prima vizată a fost Efes. În timpul asediului cunoscutul templu al zeiței Artemis e posibil să fi fost afectat sau chiar distrus, iar Cresus a inițiat lucrări de reconstrucție a acestuia, lucrări care au durat apoi mai bine de un secol. După căderea regatului Lidiei, în 547 î.e.n. Efesul ajunge încorporat în Imperiul Persan al lui Cyrus cel Mare (cca. 600-cca. 530 î.e.n.). În jurul anului 500 î.e.n., atunci când Heraclit era tânăr, cetatea se afla sub tirania lui Melankomas (*floruit* cca. 510 î.e.n.), client al Persiei lui Darius I (550 î.e.n.-486 î.e.n.).

În timpul tiraniei lui Melankomas trăia printre cetățeni un anume Hermodoros, care visa la reformarea legilor și organizării sociale în propria cetate. Acest Hermodoros era cunoscut pentru obiceiul său pleonastic de a excela în virtute, iar efesenii s-au gândit să ia măsuri: „printre noi să nu fie unul mai vrednic, iar dacă este, să plece unde o ști și să se adune cu alții” (din Strabon, *Geografia*, tr. Adelina Piatkowski, Ion Banu). Cu alte cuvinte „Du-te și fii mai bun în altă parte!”. Unele culturi europene au moștenit acest dicton, dar s-au debarasat de argumentația inutilă din jurul său. Grecii considerau că aceia mai buni dintre ei pot atrage mânia zeilor (mitologia lor abundă în exemple cu muritori care se întrec cu zeii), care în generozitatea lor pot să se manifeste punitiv asupra întregii comunități și în această situație cetatea se vedea nevoită să ia măsuri. Și unde sunt zei diversitatea armelor politice crește. Exilul acestui Hermodoros ar fi fost pus la cale și hotărât la instigarea tiranului, omul care știa cel mai bine care-i sunt cusururile. Din cercul de prieteni ai lui Hermodoros făcea parte și filosoful Heraclit. În lumina acestui exil, văzând că efesenii nu se pot agăța intransitiv de Hermodoros, Heraclit le-a recomandat acestora să o facă reflexiv.

Putem numi aceasta drept Afacerea Hermodoros. În urma ei e posibil ca Heraclit să și fi însușit trăsăturile de caracter pentru care a rămas reputat în antichitate: melancolia. Își pierde înclinația pentru chestiuni publice și se retrage din viața cetății. Se spune că ar fi renunțat la funcția de basileu, o funcție proprie familiei aristocratice din care făcea parte, în favoarea fratelui său (de la Strabon aflăm că Efes ar fi o colonie ateniană, iar descendenții

întemeietorilor atenieni ar purta titlul de basilei. Familia aristocratică din care făcea parte și Heraclit ar fi fost descendenți ai unuia din întemeietorii atenieni, Androclos). Mai mult, el ar fi devenit un pesimist, un anti-social, un mizantrop, unii l-ar numi chiar elitist, dată fiind și natura scrierilor sale. O altă față a sa este una a unui om sensibil, profund afectat de mizeria morală a oamenilor din jurul său, care de fiecare dată când intra în contact cu semenii săi, lăcrima. Nu ne trebuie multă imaginație pentru a reconcilia cele două imagini ale sale.

Nu doar că ajunge dezgustat de viața publică, ci devine de-a dreptul ostil față de aceasta. Chiar dacă el credea că legea este la fel de importantă pentru o cetate ca zidurile ei de apărare (fr. 44), refuză să legifereze pentru efesenii, considerând că aceștia se află de mult sub o constituție coruptă. Până și în lumina celor întâmplare cu prietenul său Hermodoros, acest gest poate fi interpretat drept unul egoist. Dar poate că există totuși o consistență în ceea ce credea și făcea Heraclit. Împreună cu poavața înspre spânzurătoare, el le-a spus efesenilor să lase cetatea băieților imberbi. Este posibil ca Heraclit să fi considerat natura umană drept coruptibilă, iar odată supusă acțiunii corupției această stare să fie iremediabilă. El prefera de altfel ca în loc să se ocupe cu treburile cetății să se joace cu băieții lângă templul Artemisei. Din alte surse, cum ar fi Clement Alexandrinul, aflăm că Heraclit a reușit să-l facă pe tiranul Melankomas să renunțe la putere. Nu se cunosc circumstanțele acestei persuadări care ar fi adus un fel de reparație morală Afacerii Hermodoros, dar ne putem imagina că Heraclit l-ar fi convins pe Melankomas că existența unei legi în cetate este incompatibilă cu tirania, tiranul fiind prin definiție în afara legii (indiferent cum se interpretează această din urmă sintagmă).

Dar statura lui Heraclit nu i-a afectat numai pe concetățenii săi efesenii. Faima sa a ajuns și în Imperiul Persan. Ne-a rămas din antichitate (prin Diogene Laertios) o presupusă corespondență (considerată apocrife de specialiști) între Darius cel Mare și Heraclit. Dar de această dată, în loc să ceară pământ și apă, Regele a cerut explicații și interpretare, ce-i drept și despre foc. Regele Persiei îl invită astfel pe învățatul grec la curtea sa pentru a-l iniția în și pentru a-i explica pasajele obscure și neclaritățile din tratatul său despre natură. În schimbul accesului la secretele universului, regele îi promite o viață îndestulată la curtea sa. Heraclit însă îl refuză, răspunzând că e mulțumit ce ceea ce are. Refuz sfidător și greu de conceput. Nu știm dacă și din această cauză, dar este cert că la un moment dat armatele persane erau la porțile Efesului.

Dar cu această ocazie Heraclit i-a îngrozit pe perși cu ceea ce poate fi considerată, dacă nu singura, cu siguranță printre puținele atestări de arme dietetice sau gastronomice în istorie. Când Efesul era asediat de perși, efesenii nu dădeau semne că le-ar păsa de acest neajuns și continuau să-și trăiască viața de până atunci, printre altele cufundați în hedonism culinar. La

primele semne de penurie se pare că efesenii s-au întrunit realizând că perșii nu pot fi învinși mâncând. Cu această ocazie apare și un Heraclit dispus, contrar așteptărilor, să-și îndrume concetățenii. Le-ar fi arătat că ajustările nu trebuie să fie radicale și

le-ar fi acordat o lecție în cumpănare alimentară, preparând *ad hoc* un terci din făină de orz, pe care l-ar fi îngurgitat imediat după preparare. Restul este istorisire: „Când însă dușmanii lor auziră că au învățat să trăiască ordonat și că își iau prânzul după sfatul lui Heraclit, s-au îndepărtat de oraș, și, cu toate că erau învingători pe calea armelor, s-au retras în fața terciului lui Heraclit.” (din Themistios, *Despre virtute*, tr. Adelina Piatkowski, Ion Banu). Se pare că dietele pe bază de orz făceau ravagii încă din antichitate.

Heraclit este un filosof care a fost perceput negativ încă din antichitate. Elementele de biografie care au ajuns la noi țin de obicei să sublinieze caracterul său arogant. El nu era ostil doar față de efesenii, ci și față de mulțime în general. Mai mult, a îndrăznit să atace marii poeți ai Eladei, Homer și Hesiod. Dar, se pare că, caracterul său a fost mai degrabă dedus din fragmentele proprii opere ajunse la doxografii antici și atunci tot ceea ce apare povestit aici ar trebui tratat cu precauție. De câte ori oare, filosoful nu și-a muștră concetățenii sau nu le-a dat sfaturi salutare în situații limitate și ca rezultat toți practicantii în ale filosofiei doresc să se conformeze acestui standard când vor cei din jur, dar mai ales, când nu vor.

Toate aceste informații anecdotice au ajuns la noi prin intermediul lui Diogene Laertios (*Despre viețile și doctrinele filosofilor IX, 1*), Strabon (*Geografia XIV*) sau Clement Alexandrinul (*Stromate I*). Dar, după acest generic, mai avem de încheiat o altă poveste:

II. În Roma primei jumătăți de secol V î.e.n. exista un conflict între patricieni și plebei, generat de imposibilitatea celor din urmă de a fi eligibili în funcții publice. În cele din urmă reușesc să obțină o concesie din partea patricienilor și în 451 î.e.n. se stabilește prima comisie de *decemviri* care să întocmească o serie de legi (a doua comisie în 449 î.e.n., adaugă încă două tablete cu legi suplimentare celor zece stabilite de prima comisie). Se pare că un grec venerabil a fost ales pentru a-i ajuta pe decemviri facilitându-le accesul la informații despre constituții grecești precum cele ale Spartei, Atenei sau Cretei. Acest grec se pare că a fost Hermodoros. Aceste legi au fost numite *Legile celor douăsprezece table (Lex duodecim tabularum)* și au stat la baza dreptului roman, „iar în *Comitium*, dedicată pe cheltuiala statului, se afla statuia lui Hermodoros din Efes, tălmăci al legilor pe care le scriseseră decemvirii.” (Plinius, *Naturalis Historia XXXIV, 11.21*, tr. Ioana Costa). Ne place să credem că Hermodoros a fost mai mult decât un simplu translator. Peste trei secole, în 133 î.e.n. Attalus al III-lea (170 î.e.n.-133 î.e.n.), ultimul rege din dinastia atalizilor, lasă orașul Efes romanilor, împreună cu alte teritorii din Asia Mică care făceau parte din ceea ce s-a numit Regatul Pergamului. Hermodoros s-a întors astfel acasă.

Foarte scurtă introducere ortodoxă în filosofia chineză

Remus Foltoș

TAO TE KING

Tao te king este mai veche decât budhismul chinez și, de aceea, ca în cazul filosofiei indiene, am hotărât să tratăm perioadele de început, aurale, ale filosofiei acestor popoare. De aceea am și ales taoismul.

Ca modalitate de exprimare, această doctrină reprezintă cea mai clară formă de expunere, cea mai nealambicată și mai limpede. Simbolul este la el acasă, comparația, metafora. Ai impresia că întreaga literatură universală este conținută în acest text care pe lângă faptul că este o doctrină mai este și poezie și imn și fior mistic și în același timp Lege universală. Textul este cuceritor, este fascinant, este copleșitor. Domină rațiunea nu ca în filosofia arhaică a Africii sau Americilor sau Australiei sau Popoarelor mării unde domină o filozofie mitică și magică ce nu au fost depășite de nicio formă de raționalitate.

Tao înseamnă *Cale* iar *Te* - *Forță*.

Altfel spus, una este *calea* ca principiu indescriptibil și inefabil, metafizic, care stă retras neacționând, și alta este *te* - forța care reprezintă ceea ce a mai rămas din imaginea lui *tao* care nu acționează deloc asupra lui *te* dar *te* reprezintă singura dovadă palpabilă, sub forma cosmoului sau universului - că *tao* există.

Particula *king* din TAO TE KING reprezintă o adăugare filologică a unui împărat chinez care dorea să menționeze că textul este și va rămâne *clasic* - ceea ce și înseamnă *king*.

Rolul omului în toată această afacere este acela de a se reintegra în *tao*, adică la izvorul fericii, a depăși actul, acțiunea, forța, iar asta debutează cu o filozofie practică a actului care te face să nu urmărești fructul faptelor tale - ca în filosofia indiană a Gitei, de exemplu, să acționezi cât mai puțin cu puțință implicator, pe cât posibil deloc cu implicație, pentru a deveni astfel *prințul universului*, nemuritor și real, nu o imagine a lui *tao* reprezentată în acest caz de *te*, o imagine care te face să acționezi printre lucruri, să te scufunzi în faptă, uitând că Dumnezeu este nemișcat și prin asta veșnic. Iarăși ascează a gândului, iarăși meditație atonită,

deci ortodoxă. În contemporaneitate, la ortodocși este Adevărul - pentru că sintetizează toate filosofii, chiar și pe cea islamică și chiar și pe cea arhaică - după cum vom vedea.

Dacă la Sfinții Părinți, de pildă la Maxim Mărturisitorul, găsim asceza faptei în cei mai clari termeni, atunci trebuie să conchidem că și în filosofia chineză *cel fără formă* coboară chenotic în sufletul, la fel *fără formă*, al neofitului. Sufletul este *cel fără formă*, nu mai departe chiar și la Plotin - într-o formulă mai mult decât evidentă. Faptul, așadar, al asemănarilor deschide cea mai frumoasă dintre ideile anti-chității - și anume faptul că toate popoarele erau în așteptarea Mântuitorului, așteptare care s-a arătat prin Lucrea Sfântului Duh, peste tot, la toate popoarele. Problema, de altfel, a *celui fără de formă*, la Lao Tze, este acompaniată de conceptul ascetic de golire chenotică a sufletului de Forme. Este, ca la Evagrie Ponticul, momentul special al chenozei când pătimirile - legate indisolubil de formele sub care apar în suflet, se destramă sub activitatea ascetică din sine, cea de sporire în virtuți și de despărțire de frământări (atât ale afectivității cât și ale rațiunii). De asemenea aristotelismul este și el prezent tocmai prin conceptualizarea în Tao Te King a Toposului Etern Nemișcător ca Primum Movens - la Aristotel, un topos care rămâne nemișcat deși generează toată mișcarea de natură ulterioară - dar ulterioară atât ontic cât și ontologic. Unirea cu acest topos, în filosofia chineză se face prin azeziunea psihismului la acea nemișcare ca non-faptă sau non-făptuire. *Prințul universului*, ce are prerogativa nemuririi este cel care reușește să primească în vidul non-faptei întreaga esență eternă a lumii reprezentată prin *tao*.

După Mircea Eliade și Culianu, există chiar tehnici ale extazului, șamanice, care demonstrează vechimea taoismului dar și tehnici alchimice care ne avertizează că Metafora, mai exact, Transmutația - ontologice, leagă sau trag după ele un rezultat simbolic - ceea ce îi atestă caracterul religios. Dar caracterul religios orto-



dox reiese numai printr-o omologare a celor două ascetici, bazate pe conceptul de *golire* expus mai sus...

Pe de altă parte, setea de veșnicie este izvorul și punctul terminus al oricărei filosofii, ori numai Dumnezeu este veșnic, lumea nu. Și în ortodoxie lumea este ceva de care trebuie să fugi căci ea se va termina printr-o apocalipsă. Judecata de apoi este prezentă în toate formele de filozofie pe care le-am luat în discuție, chiar dacă nu cu numele. Pedepsirea păcatelor și răsplata faptelor bune nu reprezintă altceva decât ieșirea de sub robia actului, a acțiunii pătimitoare. Cei ce s-au întinat în patimi adică în manifestare, în acțiune, vor fi pedepsiți iar cei care au urmărit anti-fapta, puritatea non-acțiunii - căci și faptele bune nu sunt altceva decât fapte necondiționate, deci gratuite ca și simplitatea lui *tao* sau reîntoarcerea la *șederea în sine* a lui Brahma spre care tinde ascetica indiană, vor căpăta Raiul.



Valeriu Mladin

Bestiar politic

istorie literară

Ioan Slavici, personalitate marcantă a lumii literare românești

Paul Stegaru

Ioan Slavici s-a născut la 18 ianuarie 1848, în localitatea Șiria, comitatul Arad. A fost scriitor, jurnalist și pedagog, membru corespondent al Academiei Române.

Viața lui tumultuoasă a fost influențată de satul ardelean. Primele urme ale numelui Slavici apar în recensămintele din 1746 și 1747 cunoscute în zona Șiriei, când un Slavici Arzinte și Slavici Azav sunt înscrși ca iobagi cu statut de *hospites* (oaspeți), iar după 1770 cu numele de Slavici erau nu mai puțin de șapte familii. Din căsătoria lui Ilie Slavici (1782 - 1829), bunicul literatului, cu Maria (n. 1783) au rezultat șapte copii, printre care și tatăl poetului, Sava Slavici (n. 1818).

Sava, tatăl lui Ioan Slavici, rămâne orfan la o vârstă fragedă și este înfiat de Mihai Fercu, „tata bătrân”, cum avea să apară din amintirile de mai târziu ale scriitorului, păstrându-l cu sfințenie în portul din tinerețile sale: „*păr lung împletit în coadă și prins în piaptăn, pălărie înaltă cu boruri late, gheroc de postav măsliniu cu pulpane până la genunchi, băț lung cu mânerul de argint și pantofi cu cataramă mare, îmbrăcându-se precum moda începutului de secol de la oraș*”.

Mihai Fercu era considerat un om fruntaș în sat și fusese „cătană împărătească” împotriva lui Napoleon Bonaparte. „Tata bătrân” avea cunoștințe de carte deoarece rostea în biserică, în timpul slujbei, Crezul și Tatăl Nostru. Sava Slavici a fost „maistor” cojocar, având cojocărie proprie, deși în registre el insista a fi trecut econom, adică agricultor, deoarece deținea câteva „iugăre” de pământ, o vie și două „paghini” (pogoane) de fâneată. Se căsătorește în 1842 cu Elena Borlea, care provenea dintr-o familie veche și numeroasă ce se întindea în mai multe sate din zonă; din căsătoria lor au rezultat cinci copii, dintre care au supraviețuit doar scriitorul și sora lui mai mare, Maria, care la rândul ei avea să devină mama scriitorului Ioan Rusu-Șirianu. Din familia mamei crescuse Sigismund Borlea, ziarist, om politic, deputat în dieta Ungariei, fiind un exemplu în formarea ulterioară a lui Ioan Slavici.

Deși trei frați au murit prematur, scriitorul a copilărit într-o casă cu mulți copii, pentru că părinții săi, cu o stare materială bună, mai creșteau șase orfani ai rudelor. Deși de mic copil avea un aspect firav, Slavici era neastâmpărat, zburdalnic. Spărgea geamurile ferestrelor vecinilor, arunca cu praștia în cuiburile rândunecilor, asmuțea câinii pe la garduri, având cicatrici pe tot corpul, încăleca fără șa caii altora de pe pășuni, întorcându-se acasă de multe ori accidentat.

Asemeni lui Creangă, fura poame din pomii vecinilor, deși nu ducea lipsă de ele acasă și mai ales la rude, petrecând nopți întregi la foc, ascultând povești cu băieții ieșiți cu vitele la pășune. Cu toate acestea, tatăl său îl iubea mult și era incapabil să-l pedepsească pentru că era singurul său urmaș pe linie bărbătească. În schimb, mama sa nu avea slăbiciune pentru el și îl ținea din scurt, educându-l să fie „om între oameni și să-i respecte pe ceilalți”.

Tata bătrân își dorea ca Slavici să devină un

cărturar de frunte, citindu-i seara povești iar mai târziu, către adolescență, l-a îndemnat să citească „Apostolul” și cărți populare precum „Alexandria” sau „Isopia”. Adolescentul Slavici, fascinat fiind de poveștile, ținuta și trecutul bunicului, îi asculta îndemnul mai ales că acesta îi era și tovarăș de joacă, cioplindu-i cărucioare, făcându-i zmee și bice.

Slavici, aducându-și aminte, mărturisește: „*avusesem o copilărie care acum la vârsta la care mi-a fost dat să ajung după dezamăgirile prin care am trecut și împrejurările în care îmi petrec viața, mi se pare înspăimântător de fericită. Eram alătura cu o soră mai mare, singurul băiat la părinți, oameni cu stare, frunțași știuți de bine în lumea lor și legați fie prin înrudire fie prin prietenie, cum se zice, cu toată lumea. Ori și unde mă duceam, dedeam peste o mătușă, colo peste o verișoară, iar în altă parte o fină ori peste o prietenă a casei și eram întâmpinat cu dragoste și purtat oarecum în palme*”.

Primele trei clase primare le urmează la Șiria (1854-1858), iar școala primară o termină la Arad, după ce repetă clasa a patra. Învăță limba maghiară jucându-se cu copiii, iar limba germană o învață de la un învățător catolic. Între 1860 și 1864 urmează primele 5 clase la liceul maghiar, cu mari eforturi, întâmpinând greutățile învățării într-o limbă străină.

În această perioadă a studiilor la Arad, devine membru al Societății de lectură a elevilor români, coordonată de Mircea V. Stănescu, fiind martorul primirii sărbătorești a lui Andrei Șaguna despre care spunea mai târziu: „*atunci, numai atunci l-am văzut pe omul care a avut cea mai hotărâtoare înrăurire a vieții mele*”.

În anul 1865 se transferă la liceul german al călugărilor minoriți din Timișoara, unde începe să simtă dificultățile vieții, deoarece tatăl său sărăcise încercând să facă negoț cu cai, aceștia fiind nimiciți de o molimă, iar parte a averii părinților a fost dată zestre surorii sale Maria. Astfel, pentru a urma clasele a 6-a și a 7-a, se angajează preceptor al fetițelor unui german, proprietar de restaurant în Timișoara, care îi oferă casă și masă. În 1866, participă la o serbare cu cântece și recitări organizată de șirianul Georgiu Crăciunescu, profesor de limba română, unde recită poezia „Răsunet” a lui Andrei Mureșianu.

Rămas fără mijloace materiale, se întoarce la Șiria și se înscrie elev particular la liceul maghiar din Arad, în anul școlar 1867-1868. Pentru a se susține financiar, îl meditează pe băiatul grofiței Königsegg, rămas repetent în clasa a patra. Astfel și aici ia contact cu viața aristocrației transilvănene: „*Am trăit timp de un an în mijlocul unor oameni care toate serile se întrebau cum au să-și petreacă ziua de mâine. Ieșeam când călare, când în trăsură la plimbare, făceam din când în când excursiuni mai lungi, jucam cărți ori la biliard, ieșeam - după sezon - la vânătoare, luam parte la mese mari și la serate dansante*”. Trece cu bine examenul clasei a opta dar nu se înscrie la timp pentru examenul de maturitate; o face mai târziu la Satu-Mare, cu ajutorul unui prieten de familie. De la Satu-Mare se întoarce pe jos, iar timp de 6 săptămâni călătorește

prin Baia Sprie, Dej, Gherla, Cluj, Turda și Abrud.

În 1869 se înscrie la Facultatea de Drept de la Pesta, împotriva voinței părinților, care au dorit să se angajeze „*scrietor la vreun notar*”, pentru a fi aproape de ei. Aici întâmpină greutăți financiare, nereușind să găsească un mod de a se întreține. Astfel este nevoit să accepte invitația deschisă a colegului său Gheorghe Șerb de a lua masa în casa tatălui acestuia, care era magistrat, luând contact cu problemele politicii naționale a românilor. Studenția la Pesta este însă de scurtă durată. Perioada de 4 luni a petrecut-o mai mult prin cafenele, deoarece profesorii de origine germană de la Universitate, care vorbeau prost limba maghiară, nu i-au inspirat încredere. Se îmbolnăvește și cade pe stradă. Este tratat în urma intervenției unei spălătorese a spitalului, înlesnindu-i-se și întoarcerea acasă.

Acasă îi ascultă sfaturile mamei și se angajează scriitor la notarul din Comlăuș. În această perioadă experimentează o serie de povești din viața satului românesc care vor fi transpuse mai târziu în proză.

„*Școlii așa-zise mari nu prea erau*”, cum mărturisește Slavici, „*dar eu tot am învățat acolo neasemănat mai multe decât la universitatea din Pesta, căci trăiam în cea mai strânsă legătură cu lumea cea adevărată și vedeam în fiecare zi lucruri care mă ajutau să cunosc oamenii și împrejurările în adevărata lor ființă*”.

Neavând de gând să-și continue studiile, în toamna anului 1869, cu ocazia recrutării în armata imperială, profită de calitatea sa de student, dar mai ales de o cerere făcută înainte de a pleca din Budapesta pentru a fi transferat la universitatea din Viena; conform prevederilor legale, Slavici solicită să facă armata ca voluntar cu termen redus la Viena și să se înscrie la Facultatea de Drept. Ajuns la Viena, îmbrăcat și întreținut pe cheltuiala Împăratului, tânărul voluntar urma dimineața cursurile la universitate iar după-amiaza făcea exercițiile militare, și deoarece cazarma se afla la 8 kilometri depărtare de universitate, a fost transferat la o cazarmă aflată doar la trei case depărtare, prin intervenția căpitanului său „*care era un om bun cu toți oamenii*”. La universitatea din Viena i-a avut profesori, printre alții, pe Robert von Zimmermann la psihologie, Rudolf von Jhering la drept comun, Lorentz von Stein la economie și urmează cursul de anatomie descriptivă a lui Joseph Hyrtl.

Din activitatea dramatică a lui Slavici este de reținut comedia țărănească „*Fata de birău*” cu care a debutat în 1871 la „*Convorbiri Literare*”, în care vedem - din personaje - pe badea Hârlea și naica Floarea pe cale să mărite pe fata lor Anița cu teologul latinizat Tănase a Popii. Acesta este om pedant iar fata nu-l iubește, încât părinții se încredințează că e mai bine s-o dea după învățătorul Cimbru. Este simpatic „*tipul de bourru bienfaisant*” al lui badea Hârlea: „*apoi nu te mânca mai mult cu mine; știi tu că eu-s om rău și iute la sânge*”.

Fără interes deosebit este comedia „*Toane sau vorbă de clacă*”. Eroi: Cesar Gaetan, Stande Pede, Părintele Chiriac Chisăliță, dascălul Averchie Buchilat, dându-i lui Eminescu într-un proiect câteva nume proprii. A scris și o dramă istorică neterminată, „*Gaspar Grațiani*”.

Împreună cu Mihai Eminescu a pus bazele Societății Academice Sociale Literare „*România jună*” din Viena și a organizat tot în anul 1871 Serbarea de la Putna a studențimii române din Austro-Ungaria și din străinătate. La finele anului 1874 s-a stabilit la București unde a fost secretar al Comisiei Colecției Hurmuzachi, profesor și mai apoi redactor la „*Timpul*”. Împreună cu Ion Luca Caragiale și George Coșbuc a editat revista „*Vatra*”,

iar în 1903 i-a fost decernat Premiul Academiei Române.

În 1925, fiind persecutat de oficialitățile timpului și obosit, Slavici se refugiază la fiica sa care trăia la Panciu, aducându-i aminte de Șiria lui natală. La 17 august 1925 s-a stins din viață, fiind înmormântat la schitul Brazi.

De-a lungul vieții prestigiosul scriitor nu a stat departe de politică, având convingeri pe care și le-a modificat în decursul anilor; și-a păstrat cetățenia austro-ungară și s-a pronunțat în mod constant și vădit cu fidelitate față de monarhia habsburgică. În pragul Primului Război Mondial a fost director al ziarului „Ziua”, subvenționat cu fonduri germane și austro-ungare. Alături de regele Carol I, a susținut neutralitatea României, pe care o vedea ca singura soluție, însă, dacă ar fi existat temerea unei victorii rusești, atunci Slavici a considerat oportună intrarea României în război din partea puterilor centrale; în 1916, Slavici a fost arestat și întemnițat la fortul Domnești, iar manuscrisele sale au fost confiscate și mai apoi pierdute. La 28 septembrie 1916 a fost pus în libertate de autoritățile române, întrucât nu a putut fi încadrat în prevederile legii spionajului, iar din actele de urmărire penală „nu rezultă nimic compromițător”. A rămas la București în timpul ocupației germane, fiind redactor al „Gazetei Bucureștilor”. În această calitate a criticat panslavismul dar și pe aliații francezi și englezi. Despre regele Ferdinand I a scris că ar fi avut „drept sfătuitori pe cei care promovau Minciuna, Clevetirea și Prostia”. În 19 martie 1917 a conchis că sunt „vrednici de cea mai aspră osândă” oamenii politici care au încălcat tradiția de secole de alianță cu Curtea de la Viena. În 1918, Ioan Slavici a evidențiat faptul că încă din secolul al XVIII-lea, Austria și Prusia au ținut în frâu expansiunea rusească, altminteri toți românii ar fi avut soarta celor din Basarabia.

Scriitorul Ioan Slavici își aduce aminte cu plăcere și admirație întâlnirea cu capitala Moldovei, Iașul, cu oamenii săi simpli și cu cei din lumea literară: „Numeroși țărani, mai cu seamă ardeleni și bucovineni pe care-i strânge și uneori stipendează Junimea, exercită asupra literaturii o înrâurire covârșitoare și determină în parte o nouă stare de spirit. Ardelenii veneau dintr-o provincie care, întrucât privea pe români, n-aveau decât o singură clasă socială, aceea rurală. De la oieri până la mitropolit, toți au părinți și rude la sate și se înțelege că distanțele între indivizi sunt anulate de această cvasi-rudenie. Cu totul altă lume întâlneau ardelenii la Iași, oraș aristocrat, plin de descendenți de voievozi, oameni foarte de treabă dar care fuseseră conduși de «gubernori» de la Paris ori Berlin, care vorbeau franțuzește și formau instinctiv o castă închisă. Junimiști ca Pogor, Carp, Negruzzi, dădeau burse și îmbrățișau pe tineri cu căldură, dar oricâte eforturi ar fi făcut, oameni de moravuri rafinate, ei nu puteau vindeca timiditatea unor tineri de purtări simple, neobișnuiți cu saloanele. Încă din această epocă, și numai în mediul studenților de peste munți, se naște idea unei României corupte și bizantine. Unii, incapabili de a se adapta, își crează o boemă sui-generis într-o simplificare a civilizației, și simțindu-se dezrădăcinați cântă satul, alții, ca Ioan Slavici, se simt datori «a lua biciful în mână și a încerca pedepsirea unor societăți putrede»”.

Tot el povestește că „era singur, cosmopolit, român cu nume de sârb, vorbind ungurește într-un oraș nemțesc, Viena” și nu putea înțelege deosebirea pe care o făcea Eminescu între români și alți oameni.

În 1871, Eminescu îl pune în legătură cu „Convorbirile”, unde trimite „Studii asupra maghiarilor” și mai apoi „Povești”. La sfârșitul

anului școlar 1869-1870 dă examen, după ce fusese ceva vreme cu regimentul într-o tabără. Apoi, în septembrie 1879, a dat și examenul de ofițer. Acum însă, trecut în civilie, a trebuit să dezbrace uniforma și să părăsească ospitaliera cazarmă. Se întoarce acasă unde mama lui îi găsește un post de notar. Nu a stat mult în Șiria și revine la Viena, căci în vreme ce Eminescu se străduia să obțină o bursă de la „Junimea”, alți prieteni îi găsiseră un post de preceptor la doi tineri maghiari, într-un institut particular. A mai instruit și trei băieți români din Craiova, pe care îi prepara și îi scotea la plimbare duminicile și de sărbători. În iunie 1871 se afla tot la Viena, plictisit, cu patru ore pe zi „de lecțiuni seci”.

La 24 iulie 1872, fiind respins la examen, se întoarce la Șiria, unde găsește o mamă bolnavă și un tată bătrân. Trebuia să repete examenul în octombrie, totuși „se codea din lipsuri și din silă de aridele studii juridice”, fiindcă lui îi plăceau mai degrabă „cercetările psihologice și în genere filozofice”. Îl aștepta la Arad și Louisa lui. Deci, intră acolo ca scriitor la un avocat-deputat cu reputație rea, M. B. Stănescu, trăind împreună cu Louisa, care „se ajută din lucrul mâinilor sale”. În aprilie renunță la cei 40 de florini ai avocatului și redactează pentru aceeași sumă „Umoristul” (gura satului), al aceluiași Stănescu, colaborând cu numele de Ioan Slaviciu Borlescu. Acolo se va afla și peste un an, cu visul de a veni în România, așa cum i-a împărțit și lui Negruzzi, sigur că va fi urmat și de prietena lui: „Louisa! - ea vine cu mine și la dracul”. În realitate, Louisa îl părăsește tocmai când îi mor unul după altul părinții, în vara anului 1873. Atunci Slavici intră arhivar la Consistoriul din Oradea-Mare până în noiembrie, când „Junimea” îi dă un ajutor ca să meargă la Viena și să-și susțină examenul. Acolo se îmbolnăvește grav de o tumoră la braț și stă o vreme îndelungată în spital.

Cerând bani, la început discret apoi din ce în ce mai imperios, lui Negruzzi: „Te rog dar - paralel și în de curînd, parale sub orice formă, orice titlu, numai parale să fie, căci crede-mă că iarăși am ajuns unde românul zice «acuma nu e bine»”. Maioreșcu, ministru de instrucție, îi dădu atunci un ajutor bănesc ca să-și treacă „rigoroasele”. Slavici îi scria, cu toate acestea, foarte plin de demnitate „Stimate domnule”, incredințându-l pe ministru de „afectele” sale „simpatic”. Până în toamna lui 1874 nu-și dăduse încă „rigoroasele”, ba chiar ședea la îndoială, neplăcându-i dreptul: „numai de dragul lumii” (de pe acum iese la iveală firea lui bănuitoare, îndărătnică). Nu voia să facă ce nu-i convenea: „studiez numai pentru că-mi place și numai cât și numai ce”. Nici nu aspira la vreun „viitor strălucit”. Dar dacă i s-ar fi înfățișat prilejul, s-ar fi dus să ia o diplomă în științele politice în Franța și Belgia. Slavici își făcu idea că „Junimea” era un fel de instituție caritabilă pentru capriciile studenților cu dor de plimbare și de aceea îi vorbea lui Negruzzi sincer, ca „frate cătră frate”. Maioreșcu îi promisese un post de revizor școlar și în așteptarea deciziei ministeriale, Slavici, descins la Iași în octombrie 1874, locuia cu Eminescu și Pompiliu în „balamucul lui Botnărescu de la Trei-Ierarhi”. În martie îl găsim la București, secretar retribuit al Comisiei

Documentale și desigur profesor. Maioreșcu îi dădea „ghies” să-și dea doctoratul și el studia acum „pandectele” și dreptul economic, în nădejdea că în câteva luni de concediu putea să-și ia diploma și să meargă și la Paris. În acest an se și însoară cu o unguroaică, Catinca Szöke, lucru ce produce o oarecare „înstrăinare” a lui Maioreșcu. În octombrie 1875, dus la Viena să-și dea „rigoroasele”, întâmpină dificultăți la înscriere, din lipsă de acte. Căzând guvernul Catargi, Slavici a fost destituit din comisie, după ce demisionase din profesorat, rămânând

totuși în primul post din hatârul lui Sturdza, fără poziție bugetară. Atunci luă redacția ziarului „Timpul”, apărut la 15 martie 1876, înlocuindu-l pe Grandea. În acești ani, scriitorul a trăit tot prin preajma lui Maioreșcu și în mediul lui germanic, luând parte la reuniuni și la plimbările în împrejurimile orașului.

În 1882, sfătuit de Titu Maioreșcu, călătorește pentru întâia oară în Italia, mergând până la Napoli: „treceam cu vaporul legănat de valuri verzi, despre Lindau la Constantz, de unde aveam să iau calea ferată, ca peste Zürich, Berna și Geneva să ies în Italia”. Fu zguduit (mișcat) și ochiul lui ingenuu de țaran văzu mai mult decât „estetul” Maioreșcu. Veneția îl zăpăci și îl făcu să rădă de „barcarolele” lui Alecsandri. Simți plăcerea diavolească de a fi răpit și zvârlit de mare. Bologna îi luă mințile. El e „un om incult și se sperie de dimensiuni, ca și Dinicu Golescu, dar, totdeodată, e un artist capabil de delir”. Lângă Bologna, mergând la sanctuarul Madonnei din San Luca, numără pilaștrii interminabilului portic de 8 kilometri. Îndeosebi coloanele mari îl extaziază: „totdeauna colonadele au făcut asupra mea o impresie cu deosebire puternică. Călătorind pe la mănăstirile noastre, ceea ce mi s-a întimpărit mai viu, sunt colonadele de la Mănăstirea Dealu și de la Cozia. Orașul Udine e întreg o singură colonadă. Și intrând odată în acest labirint de colonade nu mai aveam destulă putere să ies din ele și abea peste șase ceasuri am plecat spre Veneția. În Padua, sistemul de colonade e și mai dezvoltat, iar în Bologna el e dus la mai extremă limită”. A fost și la Genova, unde ar fi vizitat și Palatul Galliera. În vara anului 1883, ținându-l pe Eminescu în casă, se vede că Slavici intră la idei și crede că o erupție pe trup are o cauză mai gravă. Se duce la Viena. Din cauza bolii devenise posac și nervos, dar se pot bănui și nemulțumiri familiale. Acum stătea destul de bine, fiind profesor la Azilul Elena Doamna, la Școala normală și la Institutul Manliu.

La 17 martie 1884, ziarul „Timpul” încetându-și apariția, Slavici a fost trimis la Sibiu să organizeze ziarul „Tribuna”, care a și apărut la 14 aprilie. Publicația a fost învinuită că se sprijină pe guvernul românesc al lui Sturdza și pe cel ungar al lui Banffy. Adevărul este că nu făcea o politică naționalistă, ci una de compromis. Ea căuta un „modus vivendi” cu ungerii, o „dezvoltare națională românească în țările supuse coroanei Sf. Ștefan”. Chiar pentru aceste idei, Slavici a fost arestat în 1889, dar lui temnița îi plăcu, căci maghiarii - zicea - „l-au tratat cu cruțare și au fost cu deosebire binevoitori cu familia lui”. El dăduse în 1885 divorț de întâia nevastă și se însurase în 1886 la Sibiu cu o profesoară de la Școala de fete, pe nume Eleonora N. Tănăsescu, originară din Râmnicu Vâlcea, care fusese elevă, se pare, la Azilul Elena Doamna, „o fată foarte inteligentă”.

În 1894, la inaugurarea Institutului de fete „Ioan Oteteleșanu” de la Măgurele, Slavici este director de studii, iar în 1897 devine directorul instituției. De acum înainte, Slavici se înfundă în filo-maghiarismul lui, însoțit de o ură din ce în ce mai accentuată pentru bizantinismul din țara Românească.

(Va urma)

Brașov, 19 noiembrie 2013

diagnoze

Ierusalimul în artă

Andrei Marga

Care sînt orașele lumii cele mai demne de a fi văzute? Răspunsurile la această întrebare frecventă trimit, de pildă, la Viena, Roma, Rottenburg an der Taube, Montpellier, Paris., Shanghai și multe altele. Din listă nu lipsește, însă, niciodată, Ierusalimul. Este adevărat că aici fiecare palmă de pământ conține atîta istorie încît devine misterioasă și, astfel, mai atrăgătoare.

Cînd m-am întîlnit prima oară cu Ierusalimul (1997), îi spuneam lui Shlomo Avineri cît de fascinată este atîta istorie pe centimetru pătrat. Venind dintr-o cultură care știe cel mai bine cîte lupte s-au dat pentru Ierusalim, vestitul filosof mi-a replicat neîndurător: „prea multă istorie, prietene!”. Și totuși, istoria face Ierusalimul nu doar unic, ci și cel mai interesant oraș. Aura cu care este acoperit de evrei și de creștini conferă întîietate orașului lui David.

Nu doar trecutul face din Ierusalim cel mai interesant oraș, ci și prezentul. Reluarea arhitecturii din vremea lui Solomon, refacerea faimoaselor ieshive evreiești în interiorul cetății, originalele grădini, reconstrucțiile din cetate și din afara zidurilor, la care se adaugă o mulțime dintre cele mai performante institute de cercetare din lume și cel mai bun loc de studii în afara SUA, cum zic americanii (care este Universitatea Ebraică), și multe altele, fac ca la Ierusalim, într-adevăr, cum spune o reușită anecdotă, Dumnezeu să fie acasă, oarecum local.

S-a scris la nesfîrșit despre Ierusalim. Din literatura recentă nu poți să nu ai în minte impecabila carte a lui Larry Collins și Dominique Lapierre, *O Jerusalem!* (1993), ce redă dramatica bătălie pentru recrearea statului Israel. Una dintre scrierile ce aduc noi abordări în deceniile din urmă rămîne, însă, reconstituirea imaginii despre Ierusalim de-a lungul istoriei, evreiești și creștine, întreprinsă de Bianca Kühnel într-un impresionant volum. Acesta este *From Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the first Millenium* (Herder Verlag, Rom, Freiburg, Wien, 1987). Merită să facem lectura acestui volum pentru a înțelege mai pofund centralitatea Ierusalimului în istoria lumii. Este orașul care a modelat mai mult decît oricare altul artiștii, dar și sensibilitățile a miliarde de oameni pe scara istoriei. Mulți nu au avut ocazia să vadă cu proprii ochi Ierusalimul, dar au fost nutriți, pe canalele cele mai diverse (evangelii, sinagogi, biserici, cărți de istorie, de arhitectură, jurnale de călătorie etc.), de imagini ale Ierusalimului.

Bianca Kühnel se concentrează asupra reprezentărilor vizuale din primul mileniu creștin, după ce profilează imaginea *Vechiului Testament* și imaginea *Noului Testament* asupra Ierusalimului. Mai mult, ea vrea să restituie metamorfoza Ierusalimului de la un oraș în Judeea, la un simbol ceresc, ca nucleu al acestei istorii neobișnuit de îndelungate a reprezentărilor.

Construit la inițiativa lui David, drept capitală a regatului lui Israel, și consacrat de Solomon drept „casă a lui Dumnezeu”, distrus în mare măsură de Titus, în 70 e.n., Ierusalimul capătă importanță unică în credința escatologică și speranțele evreilor siliți lungă vreme la diasporă. Ierusalimul a fost legat de Dumnezeu deja prin

dinastia davidienilor, care au adus la vestitul Templu iudaic (tabernacol) chiar corabia ce simbolizează legămînul lui Dumnezeu cu poporul evreu. Ierusalimul a rămas legat de Dumnezeu pentru totdeauna, ca loc suprem al rugăciunii, în care urmează să aibă loc procesele majore ale istoriei (judecata de apoi, de pildă). Ierusalim este socotit centrul lumii, iar salvarea este întoarcerea la Ierusalim, cum ne spun Isaia și Jeremiah, care exprimă trăirile exilului babilonian și ale distrugerii celui de al doilea templu. În fapt este perioada tranziției de la profeții la escatologie. Nu putem încă, subliniază Bianca Kühnel, dat fiind stadiul insuficient al cercetărilor, să descriem satisfăcător ceea ce s-a petrecut la Ierusalim în două secole din jurul schimbării spre era noastră, dar Ierusalimul intră tocmai în acel interval în conștiința iudeilor și creștinilor ca Ierusalim ceresc.

Se poate spune că „Iisus a adoptat complet conceptul Ierusalimului din *Vechiul Testament*, așa cum probează cu claritate evangheliile sinoptice” (p. 49). S-a produs, însă, o schimbare la succesori. Avertismentele lui Iisus, preocupat de puritatea credinței în „casa Tatălui ceresc”, au fost înțelese, de unii discipoli, drept voință de distrugere a Ierusalimului. Pentru *Noul Testament* Ierusalimul a contat înainte de toate ca loc al noului legămînt al lui Dumnezeu și ca Ierusalim ceresc. Tema „Noului Ierusalim” din *Apocalipsa lui Ioan* a mutat de fapt interesul de pe Ierusalimul terestru pe Ierusalimul ceresc, imaginat ca „împlinire a promisiunilor profetice, așa cum noul legămînt este împlinirea celui vechi”. Se poate spune că „opoziția creștină la Ierusalimul terestru a fost fundamentală și decisivă pentru istoria reprezentărilor vizuale ale Ierusalimului. Cu cîteva excepții disputabile, în iconografia creștină medievală de dinaintea cruciadelor găsim numai reprezentări ideale ale Ierusalimului ceresc” (p.59).

Autoarea cărții *From Earthly to the Heavenly Jerusalem* reconstituie reprezentările Ierusalimului în arta creștină, din afara celei funerare. Cea mai veche este Titulus Pudentis, o baie privată din secolul al II-lea, reconstruită două secole mai tîrziu ca biserică, cu un mozaic ce combină, într-o redare a lui Iisus triumfător, elemente apocaliptice cu arhitectura mormîntului sfînt datorată lui Constantin și mamei sale, Elena. Simbolul crucii este în prim plan, iar Iisus este văzut ca unificator al semințiilor, al vieții cu salvarea și al Cerului cu Pămîntul. Aici autoarea găsește prototipul întregii reprezentări creștine din primul mileniu a Ierusalimului. „În variatele comentarii ale Părinților Bisericii și în activitățile politice și arhitecturale ale împăratului Constantin și ale episcopului Eusebiu din Cesarea - scrie Bianca Kühnel - aflăm baza conceptuală a tuturor prezentărilor vizuale de mai tîrziu ale Ierusalimului în arta creștină”(p.73).

Bianca Kühnel îi acordă lui Constantin un loc central, plin de semnificație. În definitiv, la inițiativa sa se construiește complexul Sfîntului Mormînt, care urma să fie punctul de plecare pentru refacerea Ierusalimului terestru de altădată, ca Nou Ierusalim creștin. Eusebiu din Cesarea vedea Sfîntul Mormînt ca centru al orașului, cum fusese odinioară Templul iudaic. Constantin reia,

în orice caz, ideea iudaică a centralității Ierusalimului în planurile divine. El avea în minte imaginea biblică a Ierusalimului, cu regele Solomon în frunte. Totodată, se lasă observat că „atitudinea lui Constantin față de Ierusalim a fost marcată de același caracter ambivalent care marchează orice altă atitudine creștină față de iudaism: opoziția este contrabalansată de frățietate și continuitate. Spre a spori valoarea simbolică a Noului Ierusalim, încă de la început Sfîntul Mormînt a adoptat cele mai importante simboluri evreiești legate tradițional de Muntele Templului...” (p.83-84). Acestea trimiteau în urmă, la Solomon, la regii Judeei.

Bianca Kühnel identifică apoi în harta mozaic de la Madaba (560-565) exprimarea cea mai clară a momentului în care Ierusalimul este reprezentat pe fundalul țării Sfinte subordonînd toate datele față de Crucificare și Resurrecție. Acum „elementele locale sînt introduse în narațiunea biblică” (p.101). Această reprezentare, ce vine din tradiția constantiniană, se regăsește în hărți ale lumii de mai tîrziu, de pildă în cea păstrată din Europa carolingiană, din secolul al IX-lea, ce prezintă lumea avînd drept centru Ierusalimul ca loc al Crucificării. Cu toată izolarea Țării Sfinte, cauzată de ocupația musulmană, simbolistica acestei reprezentări se păstrează. În acest timp se ajunge la interacțiunea Ierusalimului terestru cu Ierusalimul ceresc în reprezentarea orașului. „Noțiunea oarecum abstractă a Ierusalimului ceresc avea nevoie de mărturia terestră, iar terestrele *loca sancta* trebuiau dotate cu atribute creștine, pentru ca fiecare să-și păstreze valoarea” (p.106). Prin descrierile lor, chiar Filon din Alexandria și Josephus Flavius au contribuit la transferul de trăsături dinspre Templul iudaic spre noul centru stabilit de creștini. Așa cum atestă reprezentările din vremea lui Bar Kochba, Ierusalimul este reprezentat de evrei mai departe prin prisma speranței în reconstrucția Templului. Înscrierile, dar și monedele și numeroase alte obiecte găsite de arheologi, probează toate acestea.

Epoca următoare a reprezentării Ierusalimului în arta creștină a stat sub semnul *Apocalipsei lui Ioan*. Se știe că scrierea de încheiere a *Noului Testament* a fost una dintre cele mai influente scrieri în Evul Mediu, fiind mai sensibilă decît celelalte la aspecte teologico-sociale. În orice caz, în jurul acestei scrieri au proliferat imaginile apocaliptice. Bianca Kühnel analizează *in extenso* ilustrațiile date celebrei scrieri la Trier (prima în ordine cronologică), Cambrai, Bamberg. „Toate posedă conotații mai largi, indicînd în cele din urmă Ierusalimul ceresc ca un fel de încoronare a unei întregi serii de simboluri ale *Vechiului Testament*, între timp creștinate: corabie - altar - tabernacol - templu - Ierusalim” (p. 127). Se poate observa dependența continuă a reprezentării Ierusalimului de situația politică (p.138). S-au putut găsi hărți în mozaic ale Ierusalimului din secolul al VI-lea, dar pînă în secolul al XII-lea lipsește orice hartă. Abia din acest secol se întocmesc din nou hărți, iar pe aceste hărți se consemnează Ierusalimul creștinat. Din nou, ceea ce se vede cu ochiul liber, la fața locului, realitatea terestră, contează. „Cruciații au deschis o nouă eră în istoria cartografiei. Ierusalimul apare (sau apare din nou, dacă luăm în seamă precedentul izolat al hărții de la Madaba) în centrul hărții lumii” (p.141).

Între timp, în comentariile la *Apocalipsa*,

(continuare în pagina 15)

Criticul și istoricul literar Stancu Ilin - octogenar

O. Vințeler

În vara acestui an s-au împlinit 61 de ani de când am intrat la Facultatea de Filologie a Universității din București. La ghișeu unde trebuia să predăm dosarele pentru înscriere în fața mea a apărut un tânăr care mi-a făcut impresia că predă dosarul unui frate mai mare sau a unui prieten, pentru că părea un copil. Când au început cursurile, am avut plăcerea să constat că acel tânăr și-a înaintat dosarul personal și noi am devenit colegi de grupă. Mai mult, la cămin, pe strada Călărași, am nimerit în aceeași cameră. După primele seminare m-am convins că Stancu Ilin era un student foarte bine pregătit și cu toate acestea se pregătea regulat pentru toate seminarele. Tot timpul liber îl petreceam împreună în bibliotecă. Ne consultam în toate problemele de învățământ și ne-am confesat și în ceea ce privea biografia fiecăruia.

Stancu Ilin a văzut lumina zilei la 23 noiembrie 1933, în comuna Fărcășele, județul Olt, fiind cel mai mare copil dintre cei șase copii ai familiei Maria și Voicu Ilin. Între anii 1940-1948 urmează școala primară în satul natal, iar între 1948-1952 a urmat Liceul „Gheorghe Chițu” din Craiova.

După terminarea anului întâi de facultate ne-am despărțit, eu am plecat să-mi continui studiile în Uniunea Sovietică, astfel că ne întâlneam doar în vacanțele de vară, când eu reveneam în țară. Ilin a continuat să rămână un student sârguincios, dovadă că la absolvire, în anul 1957, a fost repartizat la Institutul de Istorie Literară și Folclor al Academiei Române unde și-a desfășurat activitatea până în anul 1999. A avut o întrerupere doar în 1963-1964, când a îndeplinit funcția de șef al serviciului UNESCO din cadrul Ministerului de Externe. În cadrul institutului menționat a urcat toate treptele științifice, de la cercetător stagiar până la cercetător științific principal gradul unu. În toată această perioadă de peste patru decenii Stancu Ilin a desfășurat o prodigioasă și fructuoasă activitate de cercetare, efectuând studii sistematice în domeniul literaturii române.

Monografiile și tratatele pe care le-a scris sau le-a coordonat au devenit lucrări de referință în istoria și teoria literaturii române.

Peste numai doi ani de la terminarea facultății, în 1959, debutează în revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor” cu articolul *Nuvela și povestirea contemporană*. În anii următori este prezent cu articole, studii, cronici literare în reviste de prestigiu precum „Gazeta literară”,

„Lucașfăruș”, „Contemporanul”, „Manuscriptum”, „Steaua”, „Tribuna” și altele.

În scrierile sale se simte respectul față de tradițiile valoroase, față de înaintașii literaturii române dintre care amintim: Ion Heliade Rădulescu, Vasile Alecsandri, Al. Odobescu, B.P. Hașdeu, Ion Creangă, Ioan Slavici, I. L. Caragiale, G. Coșbuc, N. D. Cocea și mulți, mulți alții. În toată această perioadă de peste o jumătate de veac, Stancu Ilin a depus o muncă enormă în arhive, cercetând numeroase materiale și manuscrise, dând la iveală o serie de lucrări de certă valoare. Pe această linie se înscrie și teza de doctorat cu o temă incitantă: *Liviu Rebreanu în lumina manuscriselor și corespondenței sale*, pe care susținut-o cu brio în anul 1978, avându-l în calitate de conducător științific pe reputatul profesor dr. Ovidiu Papadima.

În al doilea deceniu de activitate (1969-1971) în cadrul Institutului, S. Ilin a beneficiat de o bursă de la Fundația „Alexander von Humboldt”, unde a descoperit numeroase și valoroase documente despre raporturile cu spațiul și cultura germană ale unor cunoscuți scriitori români dintre care amintim: N. Iorga, I. Slavici, Al.A. Philipide, Tudor Vianu și îndeosebi Liviu Rebreanu. La Universitatea din Tübingen a fost între 1969-1970, iar în 1971 a participat la Deutches Seminar la prof. Dr. Richard Brinkmann. La sfârșitul secolului XX, S. Ilin a mai efectuat un scurt stagiul de documentare la Universitatea din Bonn, la prof. Dr. Beda Aleman. Tot în scopul documentării a efectuat scurte călătorii în Republica Moldova, în Federația Rusă, la Moscova, unde i-a uimit pe ruși cu cunoștințele sale din domeniul limbii și literaturii ruse.

Am relatat mai sus că S. Ilin a publicat sau a coordonat o serie de lucrări. Spațiul nu ne permite să ne ocupăm aici de toate, însă ca ardelean nu pot să nu mă opresc la volumul *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, care a văzut lumina tiparului, la prestigioasa Editură „Minerva”, în 1985, despre care cunoscutul critic literar Lucian Raicu relatează: „Cartea lui Stancu Ilin, minuțios documentată, dar și incitantă prin unele ipoteze (noi) avansate cu metodă și precauție trebuie citită cu atenție, meritată din plin”, „îmbogățește sfera științei și a reprezentărilor noastre despre Rebreanu” („România Literară”, 1986, nr. 3, p. 3). Despre aceeași lucrare, recunoscutul om de cul-

tură, prof. dr. Al. Piru menționa: „Stancu Ilin a răscolit arhiva Rebreanu de la Academie și a publicat pentru prima dată un număr de documente necunoscute” („Flacăra”, 1985, nr. 41, p. 11). Peste doar trei ani a văzut lumina tiparului o altă monografie a lui Stancu Ilin dedicată marelui scriitor ardelean, este vorba despre *Liviu Rebreanu în Agora*, Ed. „Minerva”, 1988, despre care fostul coleg de grupă la facultate, acad. prof. dr. Eugen Simion, scria: „Ilin Stancu (...) publică o carte cu multe documente noi despre relația dintre opera lui Rebreanu și lumea (...) din afara ei (*Liviu Rebreanu în Agora*, 1988)...”. „El a descoperit două cărți de publicistică, scrise de Rebreanu și semnate cu pseudonimul Ion Jalea, a aflat, apoi, scrisori noi de la familie (îndeosebi de la Liviu Rebreanu), cinci scrisori necunoscute de la Arghezi...” (în *România Literară*, nr. 8, 1989, p. 11). Dicționarul general al literaturii române subliniază ca un fapt pozitiv: „Elucidarea pseudonimului Ion Jalea, cu care Liviu Rebreanu a publicat în 1918 broșurile *Basarabia, Descrierea, Istoria, Unirea și Ardealul, Banatul, Crișana, Maramureșul și Bucovina*” (p. 592).

Regretatul critic literar Petru Poantă scria că „Stancu Ilin are și avantajul unei serioase inițieri în metodologia noii critici și el pune pentru prima dată în mod coerent, dintr-o perspectivă modernă, problema relației dintre realitate și ficțiune, precum și dintre operă și autor” (în „*Literatorul*”, nr. 3, 1995, p. 5).

Atât volumele amintite, cât și celelalte lucrări colective sau individuale, precum și zecile de studii și articole și edițiile îngrijite de Stancu Ilin trădează un imens volum de muncă și o acribie nemțească. Atât de mult insistă asupra exactității și corectitudinii textului, încât colaboratorii mai tineri l-au poreclit „Moș Virgulă”.

Activitatea susținută a cercetătorului Ilin Stancu a fost apreciată pozitiv de colegii de breaslă. În acest sens stau dovadă multiplele recenzii la lucrările lui care sunt în jur de 30, poate și mai multe, la care se adaugă și premiile Academiei Române. Și acum la o vârstă înaintată, Ilin Stancu este activ, este angajat la o serie de lucrări importante, participă la simpozioane, conferințe, împărtășind celor mai tineri din bogata sa experiență acumulată pe parcursul a peste o jumătate de veac. Acum la împlinirea a opt decenii de viață îi urăm multă sănătate și succese pe tărâmul dezvoltării limbii și literaturii române.

Te cunosc demult, Stancu Ilin,
Ai fost și ești cuminte și om fin.
Îți doresc și înainte
Să ai succese-n slove și cuvinte.

Adevăr sau provocare? Valeriu Mladin: *Bestiar politic*

(urmărire din pagina 36)

gică, a fost imaginată și realizată de către artist chiar și colecția celebrului Mengele și lista ar putea continua. Reținem coerența, consecvența, curajul, dar și valoarea intrinsecă a proiectelor dezvoltate de Mladin, care transcend conjuncturalul. Realitatea joacă doar un rol de catalizator.

Chiar dacă semnatarul, curator al expoziției,

a insistat pe dimensiunea românească a bestiarului, trebuie punctat faptul că așa cum durată de viață a ideii este nelimitată, tot așa, animalele politice aflate în prezentul scrierii acestor rânduri la Mogoșoaia, transcend spațiul mioritic. Dacă noi îi recunoaștem pe dictator, pe plagiator, pe chiulangiu, pe incompetent, pe stalinist, pe caraghios sau pe insignifiantul nemernic ateist, putem fi siguri că oamenii de pretutindeni îi vor identifica la fel de sincer și dezinteresat pe aleșii sau impușii lor.

Revenind totuși pe meleagurile noastre, artistul, creator de patrimoniu, este departe de a se afla într-o postură corespunzătoare demnității și importanței sale sociale. Valeriu Mladin își

asumă, precum alți artiști adevărați, libertatea de a spune lucrurilor pe nume, lăsând altora compromisurile și bacșișurile corespunzătoare, așa cum politicienii trebuie să suporte povara de a se îmbogăți pe căi necinstite. Am dorit inițial să spunem ilegale, dar cum legile sunt făcute și desfăcute de ei, nu avea niciun sens să marșăm pe amintitul termen. Încheiem în mod oarecum arbitrar amintind că politicienii au salarii mari pentru că în această țară, prostia se plătește.

concurs Ioan Slavici

Lagăr și război

Aurora Cristea

La Concursul Național de Literatură "Ioan Slavici" organizat de revista *Tribuna* s-au înscris 46 de autori de limbă română din toată Europa. Unii foarte tineri, liceeni, alții aflați la vârste venerabile; mulți debutanți, destui însă cu volume importante publicate deja. E un semn bun, ne-am zis citindu-le lucrările, deși valoarea acestora a fost foarte diversă. Juriul concursului, alcătuit din criticul și istoricul literar Teodor Tihan, poetul și criticul literar Ștefan Manasia și subsemnatul, teatrolog și critic literar, a acordat următoarele premii și mențiuni: Premiul I - Aurora Cristea (Galați); Premiul II - Cristina Winters (Olanda); Premiul III (ex aequo): Catia Maxim (București) și Alexandru Despina (Belgia); Mențiuni - Andreea Roff (Cluj-Napoca) și Mariana Irimia (Bistrița). Pentru că foarte puțini concurenți au precizat secțiunea la care participă (roman și proză scurtă, cum figura în anunț), juriul a decis acordarea unei serii unice de premii. Vom publica în *Tribuna*, începând cu acest număr, textele premianților, pe care-i felicităm. (Claudiu Groza)

Am ajuns în armata nazistă înscriindu-mă în Partidul Național-Socialist. M-am lăsat purtat de val și am ajuns să am accese de grandoare, crezându-mă superior tuturor celorlalți. Pe soția mea am cunoscut-o la o petrecere, ea având deja un frate, ofițer superior, care m-a plăcut din prima clipă. El a fost cel care m-a propulsat în partid și cu ajutorul lui am ajuns să fiu *sturmscharführer* (Sergent major), asta după ce primisem *Ritterkreuz des Eisernen Kreuzes* - Crucea de Cavalier a Crucii de Fier pentru actele de vitejie din primul război mondial. Am urcat în ierarhia militară în câțiva ani cât alții într-o viață și, simpatizat direct de Heinrich Himmler, comandantul organizației partinice rasiste S.S., după ce m-am căsătorit cu Gertrúd, din dragoste ori poate din interes, ca să am de partea mea toate avantajele și privilegiile nenumărate, am ajuns să fiu *obergruppenführer*, general de infanterie mai exact.

La un asemenea rang, și răspunerile erau pe măsură. Știam că în centrul Varșoviei fusese construit un ghetou care-i îngredea pe evrei și am fost propus să mă duc acolo și să fac puțină ordine printre ei, neavând nicio restricție în privința asta. Eu, ofițerul nazist Philbert Schirach, repetam, la rândul meu, ceea ce șeful meu direct, Hans Frank, spusese cândva „Am puterea vieții și a morții asupra poporului polonez”, doar că eu înlocuisem ultimele două cuvinte cu „ghetoului varșovian”. Le-am luat pe Gertrúd și pe Martha, soția și fiica mea, și ne-am mutat provizoriu în Varșovia. Acolo am cunoscut-o pe cea care a devenit ulterior marea mea dragoste. Ironia vieții, nu-i așa? Raisa nu doar că era o evreică get-beget, dar mai era și țigancă pe deasupra. Târziu de tot, după ce am cunoscut-o, ea mi-a reproșat că i-am ucis fratele. La momentul când mi-a spus, nu-mi dădeam seama nici când, nici unde s-a petrecut asta, dar apoi mi-am adus aminte.

Într-o seară am ieșit cu Helmut, soldatul meu, cel care mă urma oriunde, în piața *Wolówka*, o piață plină de mărfuri de mână a doua unde evreii bogați își vindeau din produse ca să supraviețuiască și unde se făcea o contrabandă de neînchipuit, contrabandă pe care cu greu o puteam stăpâni noi, cei din armata nazistă. La un moment dat a trecut pe lângă mine un tânăr care mergea repede, adus de spate și care ținea ceva ascuns sub haină. În spatele lui mergea o țigancă pe care abia dacă am zărit-o inițial. Nu m-am gândit că sunt împreună, ci am crezut că ea stătea acolo și căsca gura. Ceea ce mi-a atras atenția la el era felul cum mergea, ca un hoț, speriat, uitându-se în toate părțile. Când a trecut pe lângă mine nu și-a scos șapca în semn de respect. Așa era atunci, era obligația evreilor să-și descopere capetele în semn de respect pentru noi, nemții. Așa credeam noi, așa fusesem învățați, că respectul se impune cu forța.

Halt!, am strigat după el.

Nu știau ei germană, dar din atitudinea noastră ostilă, înțelegeau cuvintele sau le presupuneau mai degrabă. Astfel, tânărul s-a oprit și s-a întors.

Ce ai acolo, îl întreb arătând cu bastonul umflătura de sub haină.

Nu mi-a răspuns. Ținea privirea în pământ.

Atunci m-am înfuriat, m-am apropiat de el și i-am ars un baston usturător peste brațul drept, iar el a scăpat pe jos pachetul. Helmut s-a repezit și a dezvelit pachetul care era înfășurat în ziare. Era o pâine rotundă, tare, neagră, pe care o furase din piață și pe care avea de gând s-o mănânce probabil undeva, ascuns de ochii celorlalți evrei. Goana după existență mutila oamenii în ghetou, îi dezumaniza. Cam așa era și scopul nostru, al celor din armata hitleristă. Și era atât de bine atins...

Eram în cumpănă și nu știam ce să fac. În fond, omul fura mâncare, pentru că viața în ghetou era cumplită. Foamea era prezentă, iar mizeria și bolile inundau străzile. Mi-era silă să mă duc pe acolo, dar nu aveam încotro, fusesem trimis.

Inițial am avut de gând să-l las în pace, dar asta ar fi însemnat o slăbiciune din partea mea, un afront adus asupra hainei militare pe care cu onoare și mândrie o purtam. Ori, cel mai mic semn de îndoială din partea noastră, a naziștilor, ar fi fost exploatarea la maximum de acești jidani, teribil de deștepți și de organizați. Atunci, am inventat ceva:

De ce nu ți-ai descoperit capul?, l-am întrebat privindu-l ținând în ochii săi verzi.

De data asta mi-a susținut privirea cu o indolență crasă, uitând să mai privească în jos. Lucrul asta m-a scos din minți, așa încât i-am tras un pumn în obrazul stâng și am scos pistolul din toc. Am răcnit la el:

Dacă data viitoare nu-ți dai jos șapca în semn de respect, jur că te omor!

Îmi ridic privirea și observ că într-un colț, pe trotuar, țigancă asista la toată scena. Asta m-a înfuriat și mai tare și am urlat la ea:

Și tu ce stai aici și te uiți? Ce-ai de văzut? Mișcă-te!!!

Nu i-am dat prea mare importanță pentru că eram prea nervos. Țigancă, speriată ca un iepure, a făcut câțiva pași cu spatele, apoi s-a întors și a luat-o la fugă. După ce se chircise de durere într-o primă fază, acum țiganul își mai revenise și se ridicase la loc, ocupând tot spațiul din raza mea vizuală, lucru m-a forțat să-l privesc îndeaproape, ochi în ochi. Am făcut un pas în spate și m-am încruntat la el. Cu o furie adusă în pragul nebuniei, îl văd pe jidan că își schimbă deodată mimica feței, îi citesc ura din privirile verzi, apoi își umflă obrazii și mă scuipă direct în față.

N-am gândit nicio fracțiune de secundă. Am îndreptat pistolul către fruntea lui și am tras fără remușcare. Sângele a țâșnit murdărindu-mi hainele și în clipa aceea mi-a venit greață, iar el s-a prăbușit la picioarele mele. Atunci am simțit că cineva mă sfredelea cu privirea și am nimerit doi ochi care mă priveau de după colțul unei clădiri în paragină. Am ridicat din nou mâna cu pistolul, cu gândul să ucid pe cel care văzuse asta, cu gândul să-i reduc la tăcere pe acei nenorociți de evrei care mă înconjurau de peste tot, care mișunau precum șobolani și pe care voiam să-i stârpesc odată pentru totdeauna. Înnebunisem de furie. Doar că acel chip speriat dispăruse fulgerător, înainte să apuc să pun degetul

pe trăgaci. Am recunoscut țigancă și am alergat spre ea, spre acel colț al clădirii după care se ascundea, dar când am ajuns, ea dispăruse fără urmă. Oare unde se băgase? Nici acum nu știu. Probabil intrase pe cea mai apropiată ușă. Așa a scăpat.

M-am întors nervos și i-am poruncit lui Helmut:

Mișcă-te la mașină, că trebuie să merg să mă schimb. Repede! Îmi vine să vomit...

și l-am lăsat pe țiganul evreu mort și pâinea lui acolo jos, pe trotuarul acela împuțit, infect, unde colcăiau gunoaiele și cerșetorii.

Pe țigancă însă, aveam s-o cunosc mai bine, mai târziu. Momentul acela a fost cel în care am văzut-o pentru prima oară pe cea care avea să devină femeia vieții mele, frumoasa mea Raisa, fiindcă ea era cea care mă privise speriată și care dispăruse după colțul acelei clădiri.

Tot acolo, în ghetoul din Varșovia, am mai cunoscut odată un puști. Un alt evreu plin de tupeu, cel care și-a intersectat existența cu a mea și care mi-a scăpat printre degete. Chipul lui m-a urmărit toată viața și îmi apare și acum, la vârsta mea înaintată, în momentele de frică, de remușcare ori poate de nebunie, deocamdată temporară. Fiindcă sunt conștient că boala mea va avansa, că momentele de luciditate vor fi din ce în ce mai rare.

M-am înfuriat odată foarte tare, fiindcă un băiat de vreo doisprezece ori poate treisprezece ani s-a împiedicat și a căzut peste picioarele mele, murdărindu-mi cizmele. Am scos pistolul și i-am zburat creierii fără să mă gândesc că era doar un copil, că ar fi trebuit să aibă o viață întreagă înainte, că nu-mi făcuse nimic de fapt... Am fost un monstru, știu... Ei bine, atunci am cunoscut-o pe Raisa, atunci am văzut-o de aproape pentru prima oară. Tot atunci l-am întâlnit și pe tânărul ceacăr care era lângă ea și pe care l-am considerat eu că ar fi plin de tupeu.

Țigancă a răs de mine spunându-mi că puștiul ceacăr, care avea un ochi verde și un albastru, va răzbuna toată nația evreiască, că voi muri de mâna lui... M-am speriat și am uitat să-i împușc și pe ei, lăsându-i în viață din întâmplare, pe amândoi. Pe ea am transformat-o în femeia vieții mele, iar de el am uitat complet. Erau acolo, în ghetou, căutând cu înfrigurare într-o căruță cu pâine care se răsturnase în mijlocul străzii. L-am lăsat pe băiețelul mort acolo jos, printre ceilalți cu un glonț în cap, pe ceacărul care mă privea uluit de fapta mea plină de cruzime și pe Raisa care râdea batjocoritor. Mai târziu aveam să regret profund că nu-i împușcasem pe amândoi. Poate viața mea ar fi fost alta.

Raisa, ca orice femeie cu sânge amestecat, țigănesc și evreu, avea un har, acela de a ghici viitorul, de a ști exact destinul fiecăruia, clipa fatală, suferințele și coborâșurile din viața unui om. Îmi spusese că puștiul acela ciudat va fi cel care mă va omori, cel care îmi va lua viața și, odată cu ea, cele mai mari păcate ale mele probabil. Încă îl mai aștept pe acel puști care acum trebuie să fie om în toată firea. Clipa răzbunării încă nu a sosit și cu siguranță mai am de plătit pentru ceea ce am făcut, cu siguranță că acest trecut de care vorbesc acum se va mai lega de prezent nu doar prin prisma unei povești, ca acum, ci viu, palpabil, transformând prezentul într-un viitor nu prea îndepărtat, fiindcă simt că momentul morții îmi dă târcoale, se apropie amenințător. Poate că e mai bine așa, poate că așa vrea Dumnezeu, acest Dumnezeu în care nu am crezut niciodată, dar pe care acum îl simt mai viu ca oricând. Puștiul acesta era unic, nemaîntâlnit. Încrăzător, temerar, cu o privire de oțel care mă făcea să mă înfior... Nu am mai întâlnit pe nimeni ca el, iar ochii săi ceacări m-au urmărit și mă urmăresc noapte de noapte. Am flash-uri în nopțile de coșmar, mă trezesc năclăit de sudoare, cu frica obsesivă că mă strânge de gât ori că mă înjunghie cu un cuțit sau mă sufocă cu o pernă. De multe ori îmi doresc să se termine totul, să scap, să nu mai am amintiri, să mi se șteargă totul din

memorie. Alteori mă bucur că am clipe de nebunie, că uit, că o iau de la capăt, însă totul se reîntoarce în trecutul mizer, sumbru, întunecat.

După acel incident, am chemat-o la mine pe Raisa, am îmbrăcat-o, am educat-o, am făcut din ea păpușa mea vie, partenera cu care îmi petreceam clipele oribile din ghetou și, ulterior, din lagăr. Frumoasa Raisa avea o piele fină, de catifea, avea niște ochi verzi care mă înnebuneau, emana un parfum al pielii care mă făcea să nu mai știu de mine. Eram îndrăgostit până peste cap, o iubeam nebunește. Nu știu cum a reușit femeia asta să mă transforme în așa hal încât aproape că-i toleram orice.

În vara anului 1942 mi s-a dat misiunea de a comanda un lagăr din Polonia. Era lagărul de exterminare Treblinka. Știam pentru ce fusesem trimis, știam că voi participa activ la acțiunea de exterminare în masă a evreilor pentru că așa fuseser și scopul pentru care lagărul se construise, aplicând *Die Endlösung* (soluția finală) la ordinele exprese primite de la superiori. Știam ceea ce evreii nu știau la vremea aceea, habar nu aveau, dar urmau să cunoască și ei adevăratul motiv al acestui lagăr, numit inițial lagăr de tranzit pentru deportările din est, dovedindu-se ulterior că nimeni nu ieșea viu de acolo. Nimeni, în afară de acest puști ceacăr care a fugit de sub nasul meu și a cărui faptă a determinat consecințe inimaginabile de răzvrătire a evreilor împotriva noastră. Poate o fi aflat vreodată, ori poate că nu, ce masacru a fost în urma lui la Treblinka... Sau poate că îmi place mie să cred că în urma fugii lui s-a întâmplat asta, adevăratul motiv al revoltei fiind faptul că în ianuarie 1943 o răscoală de mari proporții a avut loc în ghetoul din Varșovia. Acțiunea a fost anihilată rapid, binenteles, însă peste doar trei luni a re izbucnit cu o și mai mare furie, pârjolind totul în cale, luptându-ne unii cu alții până la os.

Nimeni nu s-a așteptat la o asemenea reacție din partea evreilor, cei pe care, consideram noi că îi anihilasem complet, că le furasem averile, sufletul, viața, umanitatea din ei. S-a dovedit în timp că nu a fost așa nici pe departe, că ei s-au repliat și au renăscut atunci când ne așteptam mai puțin, lovind cu o forță năucitoare în inima nazistă, îngenunchiindu-ne în fața lumii, făcându-ne uniforma și idealurile de răs, izvorând din propria cenușă și planând peste omenire. Revolta din ghetoul varșovian nu a putut fi înăbușită decât peste o lună și numai distrugând totul, aruncând în aer toate clădirile, transformându-le în ruine. Și asta pentru că noi nu-i găseam cu niciun chip, evreii având darul de a se ascunde în locurile cele mai dosnice, acolo unde nici nu bănuim. Tot în acele locuri greu de găsit și-au ascuns și armele cu care luptaseră împotriva noastră. În zadar s-au răzvrătit. I-am făcut una cu pământul. Au murit atunci circa cincizeci de mii de oameni.

Revolta asta din ghetou a fost auzită până la Treblinka și asta i-a încurajat pe evrei să facă și aici o răscoală, răscoală care a dus în final la închiderea lagărului în 1944, din ordinul expres al lui Heinrich Himmler.

Am hotărât s-o iau cu mine pe Raisa. Oriunde. Până la sfârșitul lumii, dacă ar fi fost posibil. Mi-am trimis familia la Berlin și pe ea am luat-o la Treblinka, în continuarea misiunii mele. A fost cea mai mare greșală a mea.

Presiunea răspunderii asupra lagărului de la Treblinka începea să-și spună cuvântul. Exterminam mii de oameni în fiecare zi în camerele de gazare, lucru deloc ușor și cu care nu eram de acord în adâncul ființei mele, dar pe care trebuia să-l fac, trebuia să-l duc la bun sfârșit. Apoi, mai era teama permanentă ca nu cumva cineva dintre superiorii mei să afle de relația mea cu Raisa, să afle că este o evreică nenorocită și s-o omoare, eventual să mă omoare și pe mine și întreaga mea familie care locuia în Germania. Știam, bănuim că consecințe ar fi putut avea o astfel de acțiune nechibzuită din partea mea, dar o iubeam prea mult ca să mă pot opri, o iubeam prea mult ca să-i pot zbura creierii sau s-o gazez, în rând cu toată lumea. Și mi-era frică să gândesc mai

departe, mi-era teamă că într-o zi totul se va termina într-un fel sau altul.

Așa am început să beau. Din ce în ce mai mult și din ce în ce mai des. În alcool îmi înecam amarul, acolo găseam refugiu existenței mele pline de păcate și întuneric. Era ca un drog pe care l-aș fi luat în permanență, ca să uit, să mă detașez de viața mizerabilă și duală pe care o duceam, să mi se pară totul un fum, un vis urât, un coșmar de fapt, din care aveam să mă trezesc mult mai târziu. Cadavrele zăceau peste tot, iar groapa comună nu mai făcea față. Se săpa tot mai mult și tot mai adânc, iar mormanele de morți se înălțau din ce în ce mai sus. Toată acea activitate era sumbră, diabolică, țipetele nu conteneau și eu le auzeam zi și noapte. Mă sculam în toiul nopții plin de transpirație, simțeam că nu am aer, ieșeam afară unde se simțea miros de moarte, iar chipurile evreilor pline de groază mi se întipăriseră pe retină. Mă repezeam la sticlele de băutură și beam în neștire până cădeam lat în curte, mort de beat, apoi Helmut mă târa în baracă, în pat. Seară de seară, noapte de noapte, de o adusesem pe Raisa în pragul nebuniei.

Bei ca un porc ce ești!, îmi reproșa ea.

Beau de supărare, Raisa, îi răspundeam amar.

Relația noastră începuse să se deterioreze dramatic, Raisei fiindu-i scârbă de mine, ajungând să mă urască și să mă ocolească. Cât despre relațiile noastre intime, acestea deveniseră din ce în ce mai rare pentru că nu mai eram în stare s-o fac fericită nici măcar atunci, în momentele noastre de erotism, când îmi doream din toată ființa să fac dragoste cu ea, s-o simt lângă mine, să-i adulmec parfumul și s-o ating așa cum făcusem cândva.

Printre cei care stăteau în permanență cu mine, în afară de Helmut, mai erau încă doi ofițeri mai tineri, unul Kaiser, iar un altul Franz. Kaiser era tare blând, avea o privire de câine bătut și-i era milă de toată lumea. Era omenos, nu se compara cu restul, însă Franz era dracul gol. Meschin, rău, barbar, sadic, el avea o lucire ciudată în ochi atunci când se ocupa de gazarea evreilor. Până și mie mi-era frică de el. Nu o dată m-am gândit că dacă ar fi fost el superiorul meu, mi-ar fi făcut viața un infern. Îl evitam, îl ocoleam, deși trebuia să-l suport în preajma mea, pentru că nu aveam încotro.

Într-o noapte, către dimineață, ușa barăcii a sărit din țâțâni și m-am trezit cu Franz peste mine.

Heil Hitler, m-a salutat el militărește.

Eram atât de beat încât nici măcar nu-i distingeam silueta. Am înjurat birjărește și l-am luat la rost:

Ce mama dracului crezi tu că faci aici, tâmpitule? M-am ridicat din pat în cot și am căutat-o din priviri pe Raisa care dispăruse nu se știe unde.

Permiteți să raporteze!, zberă Franz cu mâna la cozoroc.

Ieși dracului afară și lasă-mă să dorm!, am răcnit la el.

Domnule *obergruppenführer*, astă-noapte a avut loc o evadare de aici, de la Treblinka. Un deținut evreu a fugit cu o mașină a armatei naziste. Vestea a căzut ca un trăsnet, iar eu am simțit un duș de gheață pe șira spinării. Am înlemnit și m-am trezit de tot din mahmureală. Am căscat ochii și gura:

Ce tot spui tu acolo? Ce prostii îndrugi? Mașina s-a răsturnat din cauza vitezei, la nici cinci sute de metri de poarta lagărului. A luat foc. În ea era Kaiser. A murit pe loc.

Poftim???, îl întreb uluit ridicându-mă în picioare și împiedicându-mă de scaunul de lângă pat.

Am căzut grămadă, iar Franz s-a repezit să mă ajute. Am țipat la el:

Ia mâna de pe mine!!!

Franz s-a repliat și și-a luat locul în pragul ușii, în poziție de drepti.

M-am îmbrăcat în viteză tremurând și scăpând de câteva ori haina pe jos.

Am ieșit în curte unde se aflau mai mulți ofițeri, toți în subordinea mea. Mă priveau vinovați, cu privirile în pământ. Încă era întuneric. Nu se luminase. Ziua aceea avea să fie cea mai groznică zi a vieții mele.

Ce s-a ntâmplat aici?, am întrebat încrunțat.

M-am pipăit instinctiv și mi-am dat seama că, în nebunia de a ieși cât mai repede, îmi uitasem pistolul cu tot cu toc înăuntru, pe masa de lângă pat.

Permiteți să raporteze, spuse Franz încă o dată.

Astă-noapte un deținut a evadat din lagăr.

Numai unul? Unul singur?, întreb uimit.

Da, să trăiți!

Cum mama dracului a evadat singur? Doar nu s-a evaporat... Cât mai este până la apelul de dimineață?

Două ore, domnule.

Cine mai știa de evadare?

Nimeni, domnule.

Cum adică nimeni? Doar nu era supraom, Franz.

Îți bați joc de mine?, mă răstesc la el.

Franz plecă privirea, apoi îmi spuse șoptit:

Trebuie să vă spun ceva, domnule. Dar între patru ochi...

M-am infuriat, fiindcă mi se părea că Franz știe prea multe, mult mai multe decât trebuia și mult mai multe decât știam eu, cel care eram în măsură să cunosc fiecare muscă ce ar fi zburat prin lagăr și care se presupune că ar fi trebuit să cunosc mai mult ca el. Numai că starea permanentă de beție se dovedise a fi un mare minus în activitatea mea militară din acea perioadă. Eram nervos pe Franz, pe mine, pe evrei, pe Dumnezeu, pe toată lumea.

Încrunțat, cu sângele clocotind, am făcut semn cu capul celorlalți, să plece. Ofițerii s-au împrăștiat, iar eu i-am spus lui Franz:

Urmează-mă!

În timp ce ne îndreptam către baracă, scrutam întunericul din împrejurimi după Raisa. Nu era nicăieri.

Acum, spune ce ai de spus și n-o mai face pe misteriosul cu mine!, îi ordon lui Franz atunci când am ajuns înapoi în baracă.

Domnule *obergruppenführer*, permiteți să raporteze, spuse Franz luând poziția de drepti și pocnind din cizme.

Spune odată!, țip nervos la el.

Deținutul evreu a fost ajutat de Kaiser.

De Kaiser?, întreb de-a dreptul stupefiat și unde-i Kaiser acum?, continui proteste.

V-am spus... Mașina s-a răsturnat și a luat foc cu el înăuntru... E mort.

Ah, da... e mort... repet după el prostit, lăsând privirea în jos.

Kaiser a făcut ce i s-a spus, domnule...

Poftim???, îl întreb ridicând privirea către el.

Franz își înghiți cuvintele.

Mă enervez și urlu la el:

Repetă, am spus!

Franz repetă sfios:

Lui Kaiser i s-a spus ce anume trebuie să facă, domnule... Adică i s-a spus să-l ajute pe deținut, să evadeze...

Cum adică „i s-a spus”? Cine i-a spus?

La întrebarea asta, Franz plecă privirea în pământ.

Franz!!!, îl strig. Cine i-a spus?

Tăcere.

Mă enervez peste limite și-l iau de guler:

Spune dracului odată! Cine i-a spus lui Kaiser?

Franz băgui sugrumat și stânjenit:

Partenera dv., domnule... Cea care locuiește cu dv. aici... Doamna brunetă... Renae...

Cum???, Ce-ai spus???, îl întreb cu ochii cât cepele.

N-a mai repetat și și-a strâns umerii.

Franz!, îi strig.

Nimic. Nicio reacție.

Franz, uită-te la mine!, îi ordon de data asta atât de lucid că nu mă mai recunoșteam.

De mult nu mă mai simțisem așa.

Franz și-a ridicat ochii. În privirea lui am simțit compătimire, lucru care m-a scos din sărite. A ajuns unui nenorocit să-i fie milă de mine. O milă batjocoritoare, evident, că doar nu era o milă duioasă, plină de omenie. Nici pe departe. Atunci,

Mai este aproximativ o oră până la apelul de dimineață... Domnule *obergruppenführer*, nu vreți să vă ajutați?

L-am privit docil, cerând ajutor din priviri.

Lăsați treaba asta în seama mea! Vă ajut eu, domnule ofițer! Nu vă faceți griji! Nu se va auzi nimic, vă asigur!

M-am ridicat greoi, simțindu-mi picioarele ca de plumb.

Helmut, care avea un dar extraordinar de a descurca toate itele, îmi spune:

Vă rog să treceți în camera alăturată. O să facem noi curățenie aici...

Am ieșit dărâmat din birou și m-am încuiat în camera de dormit.

L-am auzit pe Helmut deschizând ușa și strigând:

Hei, voi doi de acolo! Veniți încoace! Avem ceva treabă!

Doi soldați au venit în fugă.

Duceți-vă la magazie, aduceți două haine vărgate și întoarceți-vă! Repede! În cinci minute, nu mai mult!

Soldații au plecat în fugă și s-au întors mai repede decât aș fi crezut.

Dezbrăcați-i pe ăștia doi și îmbrăcați-i cu haine vărgate. Luați hainele lor și le dați foc, iar pe ei îi duceți la rugul de incinerare, unde se ard cadavrele. Repede! Mișcați-vă!

Când am auzit, am simțit cum se rupe ceva în inima mea, dar nici nu puteam să protestez. Ideea lui Helmut mi s-a părut genială, fiindcă în felul ăsta scăpam de urme, scăpam de Raisa despre care, dacă s-ar fi aflat, riscam o condamnare sigură la moarte, și de Franz pe care puteam să-l dăm dispărut sau să spunem că a fost împușcat din greșală sau orice altceva. În fond, după război, mulți prizonieri au dispărut, și chiar dacă atunci războiul era departe de a se fi terminat, mă gândeam că nu avea cum să dureze la infinit, pentru că nimic în viața asta nu este veșnic. Iar dacă Raisa și Franz ar fi fost aruncați în groapă cu hainele de pe ei, cei din jur ar fi văzut și și-ar fi pus mari semne de întrebare, s-ar fi auzit. În haine vărgate însă, toată lumea ar fi crezut că nu sunt altceva decât evrei, ceea ce era chiar adevărat pe jumătate.

În mai puțin de o oră biroul meu era de nerecunoscut. Ca și cum nu se întâmplase nimic acolo, ca și cum liniștea aceea fusese așa dintotdeauna, lină, continuă, fără s-o spargă cineva vreodată. Totul era spălat și mirosea a curat. Mi-am revenit forțat, ascunzând în ungherele sufletului meu devastat moartea iubitei mele, m-am înviorat greu și am ieșit încet la apelul de dimineață. Am început nervos intenționat, semănând frică și teroare printre evrei și asta pentru că doream cu disperare s-o răzbun pe Raisa, cu toate că îmi dădeam seama că nu ei erau cei vinovați:

După cum ați aflat deja, astă-noapte un deținut evreu a evadat. Ne-a scăpat deocamdată, dar îl vom prinde noi, fiți fără grijă, am strigat, plimbându-mă într-o parte și-n alta a rândurilor. Pentru greșala asta, voi veți plăti, pentru că asta e regula. O știți, da?

Evreii stăteau aliniați, privind toți în pământ. Continui împerturbabil:

Pentru un singur evadat, zece evrei vor fi omorâți la întâmplare.

Nimeni nu a scos niciun sunet. Evreii ăștia știau foarte bine să-și ascundă emoțiile, temerile, fricile, disperarea. Am fost sadic și am continuat:

Azi însă este o zi frumoasă și vă fac un cadou. Fac pauză lungă, ca să citesc o reacție pe chipurile lor. Nimic. Niciun mușchi nu li se clintea.

Vă las pe voi să vă oferiți! Cine dorește să plătească, să facă un pas înainte. Dacă nu vreți așa, atunci voi numi eu persoanele. E bine așa, nu? Vedeți că nu suntem atât de răi pe cât credeți? Un răs infundat de auzi deodată.

Cine a răs?, întreb nedumerit.

Nimeni nu a spus nimic.

Am întrebat din nou:

Cine a răs?

Nicio reacție.

Am întrebat cine a răs!, zic scoțând pistolul din toc, trăgând piedica și îndreptându-l către fruntea primului evreu din fața mea. Cine a răs, să facă un pas în față, spun sec.

Ei bine, atunci am avut surpriza ca zece evrei să se desprindă din rândurile lor, să facă un pas în față și să spună:

Noi.

N-am mai rezistat. Era prea mult pentru mine. Am băgat pistolul la loc în toc și i-am spus lui Helmut:

Termină tu treaba, Helmut!

Și am plecat cu pas hotărât.

În urma mea, am auzit cum plutonul de execuție a tras câteva rafale și cei zece evrei s-au prăbușit.

Mă simțeam pustiit, devastat, fără rost, viu, dar mort, singur, abandonat.

Uram ceea ce făceam, uram statutul meu de ofițer superior în armata nazistă, uram uniforma, crezul meu politic, evreii, dar și nemții deopotrivă. Uram războiul, uram lagărul, mirosul acela greoi de putreziciune, uram moartea, dar mai presus de toate, uram viața.

Ce este mai bine? Să mori sau să trăiești?

Ce este viața?

Cum de mai rezista pământul ăsta sub noi? Cum de nu se scufunda înghițindu-ne în abisul lui?

Cum de norii și soarele ne mai suportă? De ce nu se căsca o prăpastie care să ne absoarbă? Sau să ne pulverizeze ceva sau cineva în neant pe toți, să ne distrugă odată pentru totdeauna, să nu mai fie foamete, chinuri, țipete și cenușă? Să ascult liniștea munților, susurul apei și zumzetul naturii, să plâng în neștire până mi se usucă ochii, să mă eliberez și să-mi strig durerile în cele patru vânturi, să mă prăbușesc și să adorm pe vecie. Să-mi smulg inima din piept și s-o arunc în necuprins, să-mi dau sufletul pe degeaba oricui îl dorește, ori poate să-l arunc în găurile negre ale cosmosului, să mă evapor în cer sau să devin invizibil, să fiu sec pe dinăuntru, fără substanță și fără materie.

M-am simțit folosit, m-am simțit exploatat de cei cărora le fusesem loial, cei în care crezusem cu adevărat și care m-au silit să-mi îngrop în mine orice urmă de compasiune, blândete, blajinătate, să-mi explorez ființa și să extrag din ea cele mai terifiante sentimente și atitudini vizavi de semenii mei. Să devin o brută, o fiară, lipsită de inimă, jefuită de omenie. Ca să ajung în timp să înnebunesc, să am vedenii cu chipurile celor morți în camerele de gazare, să aud țipete noaptea și să am în permanență senzația că mă împiedic de cadavre. Cum să mai fii om normal după tot ce ai trăit? Cum să crezi că psihicul tău e atât de puternic încât ai devenit invincibil? Cum să-ți imaginezi că subconștientul tău este de fier și că nimic nu-l poate atinge odată ce ți-ai impus acest lucru? Tâmpit să fii să crezi așa ceva!

Războiul este regres, este primitivitate și obsesie, este distrugător de suflete și destine, iar consecințele lui sunt îngrozitoare. Evoluția omenirii este zdrobită, înghițită de lupta pentru putere și pentru teritorii, se oprește din dezvoltare și tinde către minus, iar cei care sunt neutri au de suferit cel mai mult. Și asta pentru că civilii nu se ascund în buncăre, nu fug disperați din calea bombardamentelor și nu știu să lupte împotriva inamicilor. Ei nu au unde să se ducă, ci trăiesc pe pământ îndurând toate ororile războiului, confruntându-se cu bolile, foametea și disperarea. Cum să știi să lupți împotriva dușmanului care-ți ocupă samavolnic cartierul, orașul sau țara? Tu ești un simplu om care-și duce existența la nivel de familie, tu nu ești un luptător gata să-și dea viața pentru idealurile unei națiuni. Ești pacifist, ești om de rând, blajin și tandru, având un singur țel, acela de a-ți crește urmașii în cele mai bune condiții, lipsit de atitudini războinice, trăind în țărul tău limitat, dar fericit. Ce-ți poți dori mai mult?

Viața este mizerie, viața este păcat, viața este suferință, viața este umilință. Până în acele zile așa am asimilat-o, ca fiind suma tuturor negațiilor, a minusurilor, a prăpastiilor, a întunericii și a lehamitei. Ca fiind perversă, cinică, sarcastică, acidă

și îngrozitor de netrebnică.

Poate am fost un laș fiindcă ar fi trebuit să-mi trag un glonț în cap și să termin cu toată povestea. Ar fi fost mult mai simplu, mai ușor, pentru mine, poate și pentru alții. N-am făcut-o însă.

Am făcut bine, am făcut rău? Cine poate ști?

L-am căutat pe acel puști ceacă săptămâni întregi, am fost în gara Malkinia Gorna, am întrebat pe toți cei care treceau pe acolo, am ajuns să spun că ofer recompensă celui care îmi poate da orice informație exactă despre el, celui care îmi poate spune măcar pe unde a luat-o. În zadar. Parcă l-a înghițit pământul.

Nici până în ziua de azi nu am aflat nimic. O fi murit pe undeva ori poate încă mai trăiește sau poate că a fugit în țara lui natală... Dumnezeu știe! Alteori mi se pare că-l simt lângă mine, îl visez bătrân, cu tâmple ninse și cu riduri adânci, făcându-mi semn să-l urmez pe un drum necunoscut, periculos și adânc. Cel mai probabil drumul către moarte...

și cu cât mă gândesc mai intens, cu atât mai mult îmi vin în memorie cuvintele Raisei. Că acest puști își va mai intersecta viața cu a mea, că el va fi cel care îmi va pune capăt zilelor. Când va fi asta? Azi, mâine, peste o săptămână, o lună, un an, zece ani? Parcă îi simt deja răsuflarea în ceafă... Ori poate că e doar gândul meu, teamă nu de moarte, cât mai ales de judecata ei.

În perioada aceea primisese ordin ca toate dovezile să fie distruse, cadavrele să fie dezgropate și arse, iar cei care soseau atunci cu trenul erau gazați și arși direct, fără să mai fie îngropați. Nu mult după aceea, la Treblinka a izbucnit revolta, iar Heinrich Himmler însuși, înnebunit, a dat ordin ca lagărul să fie închis pentru totdeauna.

Mai târziu m-am întors la Berlin, la familia mea, și am stat până când au venit rușii peste noi, doar că am fost din nou laș și când am văzut că toți ofițerii naziști sunt judecați la Nürnberg de un Tribunal Militar Internațional, am fugit cu un pachet de colete peste Atlantic și am ajuns tocmai aici, în Springfield, Illinois. Gertrud și Martha nu au aflat niciodată de cea care mi-a frânt inima și care a luat cu ea o parte din sufletul meu, de dragostea mea, Raisa. Într-un fel, m-am bucurat că nu au aflat altfel, ar fi fost dezamăgite de cel pe care ele îl considerau un sfânt, dar care nu a fost nici pe departe.

Am cunoscut pedeapsa lui Dumnezeu în timp, când am rămas fără Gertrud, dar și fără Martha, pentru că fiica mea a murit în urma unui accident de mașină acum șase luni. Nici ea, nici soțul ei nu au supraviețuit. Mi-a mai rămas doar un nepot care stă la peste trei sute de kilometri distanță de mine, care s-a căsătorit și el și are familia lui deja. Mă vizitează rar, iar eu nu-l sun pentru că nu vreau să-l deranjez, să fiu o povară pentru el și soția lui.

În prezent, ceea ce mă îngrozește cel mai tare nu este doar singurătatea care mă înconjoară, cât mai ales clipele în care nu sunt lucid, momentele în care mi se spune că nu sunt coerent în gândire, că îl strig cu disperare pe Helmut pe care nu l-am mai văzut niciodată după război și că „văd” lucruri din trecut. Acum însă, nu mai are cine să-mi mai spună nici măcar lucrurile astea, fiindcă am rămas doar eu, Dumnezeu lăsându-mă pe pământ probabil în ideea de a plăti încă tot ce trebuie plătit, că probabil mai am păcate pe care trebuie să le ispășesc aici și nu în altă parte.

muzica

O montare scenică pe cale de a deveni legendară: opera "Tannhäuser" de Richard Wagner la Opera Română

Maria Carla Bălan, Oleg Garaz

Ecuatia unui proiect imposibil

Pentru Opera Română din Cluj ziua de 8 decembrie va deveni o dată de referință în istoria instituției. În 8 decembrie, a avut loc montarea operii "Tannhäuser" de Richard Wagner, un eveniment care treptat, dar inevitabil va intra ca moment de referință printre legendele culturale ale Clujului, iar melomanii care au asistat la această premieră vor putea rosti cu o nedisimulată, dar și perfect legitimă mandrie: "... am fost acolo și am trait-o pe viu!" și totul s-a desfășurat ca un vis împlinit la modul superlativ.

Iar acest sentiment al unui binemeritat și real succes pe care l-a avut montarea, nu părea să fi fost la fel de cert, poate chiar improbabil, atunci când în 29 mai avusese loc montarea operii "Olandezul zburător", chiar dacă și sub bagheta aceleiași dirijoare canadiene Keri-Lynn Wilson, care a fost la pupitru în seara memorabilei montări. Valoarea montării din 8 decembrie este, însă, cu atât mai spectaculoasă, cu cât este binecunoscută specializarea Operei Române din Cluj-Napoca pe repertoriul constituit din opere verdiene și, în general, din opere italiene romantice și veriste. În fiecare an nu întârzie să apară încă și încă o premieră cu "Traviata", "Aida", "Rigoletto", "Bal mascat" sau, mai rar, "Falstaff". și cum poate fi evaluată altfel această realizare a operii "Tannhäuser" de Richard Wagner decât doar la superlativ, depășirea propriei condiții interpretative și, implicit, repertoriale, reprezentând un fapt realmente transcendent.

O a doua idee care scoate și mai puternic în evidență valoarea evenimentului din 8 decembrie este ambiția Directorului Operei Române din Cluj, care este tenorul Marius Budoiu, dar și pasiunea lui pentru muzica lui Richard Wagner. Imaginația și voința lui au reprezentat criteriile determinante care au împins întreg colectivul de interpreți înspre realizarea unui proiect formulat nu doar în termeni de "variabile" și "probabilități", și nici măcar în termeni de "necunoscute" mai mult sau mai puțin plauzibile. Termenii reali ai proiectului, termeni în care acesta devenea posibil, în cel mai rău caz puteau fi cumulați în ideea de "imposibil". Intenția de a realiza o *operă de artă totală*, pe lângă obligativitatea de a depăși propriul "verdianism", impunea capacitatea de asumare și realizare a unei "autosacri-ficări" într-un ritual de "autocombustie" scenică. Anume aceștia erau termenii proprii prin care "totalitarismul" concepției wagneriene putea fi realizat la modul adecvat. Iar așa ceva depășea într-un mod cert orice ar fi realizat colectivul Operei Române din Cluj până în data de 8 decembrie.

Sensul unei autentice excelențe profesionale

Deși în trecut operele lui Richard Wagner erau un eveniment obișnuit pe scena teatrului liric clujean, a urmat o pauză destul de lungă în care acestea au lipsit cu desăvârșire. Anul 2013 a readus însă în scenă două dintre cele mai importante și cunoscute titluri aparținând lui Wagner - "Olandezul zburător" (montările din 29 mai și 15 noiembrie) și

"Tannhäuser" (8 decembrie). Succesul operii "Olandezul Zburător" a cărei premieră a avut loc în primăvara acestui an l-a îndemnat pe tenorul și directorul operii din Cluj-Napoca, Marius Budoiu să pună în scenă o a doua operă de Wagner.

Faptul că nici un solist din distribuție - Iulia Merca, Carmen Gurban, Geanni Brad și Marius Budoiu - nu a fost invitat din afara instituției, indică un apreciabil nivel al pregătirii profesionale al colectivului Operei Române, o reală capacitate creativă, dar și "metamorfică", a unora dintre cei mai buni artiști lirici ai țării. A fost o bucurie de observat că deși publicul clujean este obișnuit cu lucrările compozitorilor italieni, unde atmosfera "spumoasă" și debordând de o vitalitate juvenilă a unei Italii însoțite este prezentă în fiecare operă și librettele sunt învăluite într-un obligatoriu melodramatism, sonoritatea și concepția muzicii romantismului wagnerian, plină de o intensitate penetrantă, debordând printr-o densitate aproape "indigestă" a evenimentelor scenice, precum și vibrând de o tensiune mistuitoare cu care trăiesc personajele, a reușit să stârnească entuziasmul nedisimulat până și unui public educat de decenii în termenii unui "verdianism" la el acasă la Opera Română din Cluj.

Sensul decisiv al regiei

După cum au decurs lucrurile în 8 decembrie, putem afirma că această montare a operii "Tannhäuser" este, până în prezent, cu siguranță una dintre cele mai bune și atractive regii din câte au fost realizate la Opera Română din Cluj. Cerințele pe care libretul le impune nu sunt ușor de pus în scenă, mai ales dacă nici nu există resurse financiare considerabile.

De la bun început nu a putut să nu impresioneze decizia regizoarei Mihaela Bogdan de a declanșa acțiunea scenică direct pe muzica celebrei uverturi. Un ecran transparent despărțea orchestra și publicul de spațiul scenic, astfel încât am asistat cu toții la o "proiecție" a unor evenimente din realitatea noastră - un accident de mașină și două corpuri zăcând neînsuflețite pe jos în prim-plan. Pe toată durata uverturii pe ecran rulau proiecții grafice - imagini de cardiograme, abstracțiuni dinamice luminescente, până și intervenția directă a unui echipaj S.M.U.R.D. care a luat în primire corpurile, în timp ce pe fundal se profila într-un purpuriu aprins imaginea triunghiulară a unei grote infernale. De abia la sfârșitul uverturii, odată cu ridicarea "paravanului" despărțitor dintre cele două lumi - publicul și spațiul în egală măsură ficțional și oniric al scenei, am putut aprecia flerul inventiv al scenografei Viorica Petrovici și atât de eficientele soluții găsite de ea mai întâi de toate pentru organizarea spațiului scenic - o gândire "modulară" care urmărea pluri-funcționalitatea butaforiei folosite, precum și continua semnificare conjuncturală a acesteia. "Tuburile" care au coborât parcă din cer, imediat au "tridimensionalizat" spațiul scenic, dându-i profunzime și înălțime. Iar scenografa le-a "citat" fie ca pe niște coloane, fie ca pe niște "clopote tubulare" iluminate

din interior, fie ca pe niște gratii ale unei cuști. O soluție extrem de spectaculoasă și eficientă în plan sugestiv.

Ceea ce a urmat chiar de la debutul Actului I nu poate fi calificat altfel decât magie în sensul pur al cuvântului: izbucnirea invazivă a unei multitudini de nuanțe de roșu aprins a reprodus la modul cât se poate de adecvat atmosfera de orgie, senzualitate pasională, instinctualitate dezlănțuită, în epicentru situându-se însăși zeița păgână Venus în toată frumusețea exotică a acesteia. Mezzosoprana Iulia Merca a intrat în acest rol într-un mod atât de organic, încât senzația de interferență a realului cu ficționalul fantastic a fost cât se poate de puternică. Îmbrăcată într-o rochie puternic decoltată de un roșu încărcat de paiete și un machiaj elaborat sculptor, interpreta a avut prezența unei adevărate zeițe. Însă foarte repede devenise evident că, poate, prototipul zeiței nu era chiar Venus, ci mai degrabă sângeroasa și lasciva zeiță hindusă Kali, mângâind cu o mână și decapitând cu cealaltă. Momentul intrării acesteia în scenă a fost încărcat de mister iar evoluția coregrafică a mai multor Nimfe (în concepția coregrafei Felicia șerbănescu) din jurul zeiței au încântat privirea publicului cu prin mișcări elegante învăluitoare.

și în mijlocul acestui iureș de culoare și pasionalitate, aproape "strivit" de erupțiile temperamentale ale zeiței Venus și redus la o evidentă obediență, l-am putut observa, până la urmă, pe însuși cavalerul-cântăreț Tannhäuser, interpretat de către tenorul Marius Budoiu. Într-o perfectă consonanță actoricească-vocală cu Iulia Merca, cântărețul rătăcit încearcă să se impună în mai multe rânduri, însă fără succes. Învăluit la modul propriu într-un vâl șerpuitor care îl și imobiliza, simbolizând pasiunea strivitoare și irezistibilă a feminității de-a dreptul incendiare, replicile vocale ale tenorului deveneau tot mai intense, dialogul devenind, la un moment dat, contrapunct și curgând asemenea unui suvoi magmatic care pur și simplu ardea totul în cale. Însă cavalerul-cântăreț reușește să rupă vraja și zeița respinsă se retrage precipitată, lăsându-i, însă, lui Tannhäuser vâlul, amintirea, simbolul și dovada incriminatorie a păcatului săvârșit de către acesta prin simplul fapt de a fi acceptat dragostea unei zeițe păgâne. Ascunzând vâlul într-un sac de spate, cavalerul-cântăreț îl va purta în spate ca pe o povară care până la urmă îi va strivi întreg destinul.

În al doilea act am putut intra în lumea reală a lui Tannhäuser, în care - surpriză! - descoperim o a doua identitate feminină din viața lui - Elisabeta, de această dată o ființă umană îndrăgostită de eroul principal. Dacă personajul mezzosopranei Iulia Merca este unul care sparge tiparele romantismului prin semnificația care îi este atribuită, personajul Elisabetei nu se abate cu nimic de la rolul eroinei îndrăgostite și deziluzionate, o "Penelopă" murind de dorul iubitului rătăcit în lume. O ipostază feminină cu care întreaga creație lirică deja demult ne-a obișnuit.

Epicentru întregii opere este realizat sub forma unui concurs al cavalerilor-cântăreți. Este în egală măsură un spațiu dedicat atât manifestării vocale, cât mai ales unei interacțiuni scenice tot mai tensionată. Mai mulți cavaleri, rând pe rând, încearcă să cânte frumusețea Elisabetei și modul corect de a o adora, însă intervențiile tot mai "nerușinate" și chiar "scârboase" ale lui Tannhäuser mai întâi îi alarmează pe concurenți și "publicul" de pe scenă, iar atunci când acesta pur și simplu "explodează" într-un mod apoteotic interpretând imnul compus pentru zeița Venus, dezgustul și sila se transformă într-un adevărat scandal, iar "păcătosul" este încarcerat și osândit la moarte. "Coloanele" suspendate

glisează încet asupra prizonierului, transformându-se în grădilele unui spațiu de încarcerare. Doar intervenția plină de milă a Elisabetei determină o schimbare de atitudine și "infractorul" este osândit la un pelerinaj la Roma pentru spălarea păcatelor.

Actul al treilea debutează cu inaginea Elisabetei în fața unui altar rugându-se pentru întoarcerea cu bine a lui Tannhäuser de la Roma. În zadar sunt însă implorările ei, întrucât el nu este de găsit printre pelerinii reveniți cu penitența ispășită. Momentul morții eroinei a fost, poate, unul dintre cele mai impresionante dintre cele concepute de regizoare. Disperarea produsă de absența iubitului ei, o împinge pe Elisabeta să își ia viața scufunzându-se în apa altarului. Moartea este ilustrată prin închiderea ochilor cu firavele ei mâini, menținerea acestei imagini pentru câteva secunde și apoi lăsarea întregului altar, devenit mormânt, sub scenă. Acțiunea continuă cu întoarcerea lui Tannhäuser neiertat de către Papă, și într-un mod vizibil mistuit de dor și dorință pentru Venus. Zălul roșu este scos din sac și odată cu relevarea tot mai puternică a dorinței pentru zeița respinsă, aceasta din urmă se și prezentifică, ieșind din tainica-i grotă mustind de flăcări.

Acesta este una din multiplele culminații vocale și dramaturgice ale operei. Anume în acest punct Tannhäuser (tenorul Marius Budoiu) este aproape "rupt" în bucăți atât de sentimentul de prietenie care îl leagă de Wolfram von Eschenbach (baritonul Geanni Brad) și pasiunea pentru zeița Venus (mezzosoprana Iulia Merca). Iar ceea ce-i leagă pe cei trei participanți la această scenă - încă una din indisputabilele reușite ale regizoarei Mihaela Bogdan - este vâlul roșu, semnul păcatului, atributul zeiței, trăgând de care ca de o frânghie, Wolfram reușește să-și rețină prietenul departe de brațele fierbinți ale zeiței Venus. Doar invocarea Elisabetei reușește cu adevărat să-l readucă pe Tannhäuser înapoi, în lumea reală.

Apoteoza, moartea și transfigurarea finală a cavalerului-păcătos strângând în brațe trupul neînsuflețit al iubitei lui și coborârea lor lentă în mormând, se desfășoară pe nu mai puțin apoteotică și tunătoare sonoritate a Coralului pelerinilor. Aici se încheie totul și toate.

Imposibila sarcină de a interpreta o partidă vocală într-o operă wagneriană

Una dintre cele mai mari probleme în montarea unei opere semnate Richard Wagner o constituie cântăreții. Stilul vocal specific impune voci foarte puternice și consistente timbral, în egală măsură dramaturgice. Este vorba aici și despre o reală duranță pentru a face față cerințelor vocale pentru o evoluție solistică și de ansamblu continue, extrem de dificile din punct de vedere vocal, dar și despre talentul și concentrarea pentru a construi personaje foarte complexe din punct de vedere caracterologic. Odată cu un libret mai consistent, conceput de însuși Wagner, împreună cu o acțiune captivantă, vine și necesitatea unui joc teatral foarte bine conturat.

În această operă, cel mai important rol din punct de vedere scenic, cel mai de efect și care generează o adevărată lume a fantasticului îi aparține lui Venus. Rolul uzual al femeii fatale, ade-menitoare și fermecătoare, este ridicat aici la hiperbola unei identități de zeiță și este atribuit unei mezzosoprane care prin tradiție întru-chipează acest arhetip, în opere precum "Carmen", "Samson și Dalila" sau "Cavaleria Rusticană". **Zeița Venus a fost interpretată de mezzosoprana Iulia Merca** și a reprezentat un real succes, una dintre posibilele culminații ale carierei sale. Prin timbrul întunecat, învâluit dar și prin prezența scenică, întregul personaj a fost construit pe îmbinarea dintre pasiune și mister. Țesătura vocală a materialului muzical din primul act ilustrează într-un mod perfect rangul ei

de zeiță, relevând puterea pe care ea o are asupra lui Tannhäuser. La expresia și sugestibilitatea cotropitoare a unei voci pline de "miez" și "sevă" timbrale se adaugă o impresionantă prezență scenică. Aici nu mai vorbim de o simplă sugestie a unui tărâm fantastic, ci de o prezentare propriu-zisă a unuia. Linia vocală este în totală concordanță cu personajul: teribilă, impunătoare, și situându-se într-un registru vocal care sugerează mai degrabă o soprană decât o mezzosoprană, Iulia Merca a reușit o transcendere imagistică a intenției wagneriene - de la o divinitate romană la una hindusă, sugestie care, credem, nu i-ar fi plăcut compozitorului însuși.

Ultimul act îi aduce solistei două supraacute pe care aceasta a reușit să le atace impecabil să le țină cu putere, și mai mult decât atât, să illustreze sentimentul pe care Wagner l-a atribuit culminațiilor de fraze: sentimentul incandescent și contropitor al unei nedisimulate furii. Sfârșitul actului este dominat de pasiunea aproape nebună a zeiței pentru eroul care în Actul I o și părăsise pentru o muritoare. Iulia Merca a reușit nu doar întruparea unei zeițe nu doar pur imagistică, ci și din punct de vedere vocal. Nu ne-am fi așteptat de la o interpretă versată în roluri precum Rosina din "Bărbierul din Sevilla" sau "Cenușăreasa" de Rossini, să dețină resursele vocale necesare conturării unui wagnerian de o asemenea anvergură. Fără nici un fel de alt comentariu - evoluția Iuliei Merca a atins un bine-meritat superlativ.

Tenorul Marius Budoiu a interpretat rolul lui Tannhäuser, cavalerul-cântăreț atras și vrăjit de Venus, care cedează pasiunii, fiind damnat flăcărilor Iadului pentru păcatul comis. După ce si-a demonstrat în nenumărate rânduri talentul și competențele vocale incontestabile în opere de Verdi sau Puccini, în acest an publicul clujean a avut ocazia să-l asculte și în "Olandezul Zburător" de Wagner, iar acum în cea mai nouă montare a operei, idee care îi aparține în întregime directorului-interpret. Operele lui Wagner necesită artiști integri, exelenți cântăreți și actori deopotrivă, capabili să producă proiecții ficționale credibile, artiști capabili să depășească nivelul uzual al operei romantice italiene, pentru a accede la cerințele unui romantism operistic german. Asemeni rolului de mezzosoprană, și tenorului îi este încredințată o linie vocală înaltă ca scriitură și solicitantă ca registru, acute durabile, culminații multiple, toate acestea dublate de necesitatea unui joc scenic veridic. Marius Budoiu are capacitatea și talentul de a îmbina cu o deosebită iscusință tehnica vocală cu jocul scenic, utilizându-l pe cel din urmă în favoarea celei dintâi, capacitate mai ales vizibilă în actul al doilea, în mijlocul mulțimii care îl judecă pentru păcatul său.

Timbrul pătrunzător și nobil al tenorului l-a sprijinit în construirea psihologiei personajului măcinat de îndoială și de confuzie, adaptându-și vocea, dar și prezența scenică pentru a răspunde diferit atât pasiunii irezistibile a lui Venus din primul act, cât și iubirii necondiționare a Elisabetei prezentate în actul al doilea. Construcția frazelor a fost realizată cu iscusință în concordanță cu textul, și dintre toți soliștii, tenorul a deținut cea mai bună dicție a limbii germane. O a doua personalitate la superlativ pentru această montare.

Personajul Elisabeta, interpretat de soprana Carmen Gurban, este un personaj romantic, reprezentarea femeii pure și inocente, a fecioarei, capabilă de a oferi iubire necondiționată unui bărbat care datorită alegerilor sale nu mai are șansa la mântuire. Având deja experiența rolurilor romantice, de la Traviata la Aida, pentru soprană muzica lui Wagner reprezintă o reală încununare a succeselor deja realizate, dar și o dovadă a valorii și talentului pe care îl deține. Carmen Gurban a reușit prin interpretarea sa să illustreze imaginea angelică a idealului feminin, iar vocea sa cristalină și pătrunzătoare doar

a întărit această impresie. O extraordinară tehnică vocală, controlul perfect al vocii, dar și experiența acumulată până în acest punct al carierei sale, o prezintă pe soprana drept singura solistă a Operei Române din Cluj capabilă să interpreteze acest rol. Puterea vocii o ajută pe soprana să țină acute lungi, puternic timbrate, de un volum și o penetrantă impresionantă. Un moment care să reflecte aceste calități vocale ale sopranei se găsește în actul al treilea în momentul în care aceasta constată că Tannhäuser nu s-a întors cu grupul de pelerini de la Roma. Măestria tehnicii vocale este evidentă în filarea sunetelor, în susținerea lor dar și în precizia emisiei. O a treia evaluare la superlativ pentru această distribuție.

Baritonul Geanni Brad l-a interpretat pe Wolfram von Eschenbach, un rol mai degrabă însoțitor - prietenul lui Tannhäuser. Asemeni Iuliei Merca, baritonul este un foarte bun cântăreț rosinian, dar și verdian. Timbrul său foarte cald și plăcut se face imediat remarcat și a fost foarte potrivit mai cu seamă pentru acest rol în actul trei în încercarea acestuia de a îl convinge pe Tannhäuser să renunțe la Venus. A patra evoluție convingătoare în această montare.

Ce ar mai fi de spus?

Orchestra și corul Operei Naționale din Cluj au reușit, practic, imposibilul. Pregătirea corului a fost asigurată într-un mod impresionant de către dirijorul acestuia, care este **maestrul Cornel Felecan**. Însă toți responsabilii cu montarea scenică a operei - **regizoarea Mihaela Bogdan, scenografa Viorica Petrovici, coregraful Felicia Șerbănescu**, maestrul de cor Cornel Felecan, au fost "invizibili", transpirând de emoție și nervi undeva culise. Singura care a luat asupra ei toată "radiația" atenției publicului, dar și a interpretelor de pe scenă a fost dirijorul. O femeie. **Interpreta canadiană Kari-Lynn Wilson** a reprezentat "motorul" și în egală măsură sufletul întregului spectacol în desfășurarea lui muzicală-scenică. Ea a fost singura din toată echipa responsabilă de montare, care s-a situat atât în prim-planul vizibilității imediate, una "fierbinte" și atât de încărcată de responsabilitate, cât și în acel spațiu intermediar între scenă și spectatori - spațiul singurătății absolute și, poate, chiar a unei înspăimântătoare solitudini. Atât măestria cu care și-a articulat într-un mod vizibil evoluția, cât și invizibileletribute precum rezistența, controlul perfect al evenimentelor, calmul și concentrarea, calculul perfect al eficienței și sugestibilității gestului dirijoral, focalizarea maximă pe fiecare clipă a desfășurării evenimentelor și-au spus cuvântul, relevând o autentică muziciană-profesionistă.

Superlativul potențial, însă unul etern deziderativ, al concepției și muzicii lui Richard Wagner a fost realizat de către interpreții Operei Române din Cluj în termenii proprii ai unei prezentificări totale. Si a fost vorba despre o materializare în egală măsură "ritualică"-dramaturgică, precum și estetică-valorică, atât a intențiilor compozitorului, cât și a sensibilității și imaginației unui public, chiar dacă acesta și aparține deja mileniului al treilea. O muzică fără nici o urmă de anacronie vetustă și sfidând într-un mod evident fatidica cifră cu două zerouri prin care desemnăm timpul care s-a scurs de la anul de naștere a compozitorului. Poate mai degrabă este vorba doar despre un pretext pentru a reveni, oare pentru a căta oară, la seducția, vraja, romantismul, misterul și pasiunea muzicii wagneriene.

Zigzag teatral la „Tems d'Images” (I)

Anca Hațiegan



„Asta e normalitatea!” e gândul cu care m-am smuls (cu părere de rău) în ultima seară de spectacol din atmosfera festivalului „Tems d'Images”, ajuns la ediția a șasea, desfășurată între 9 și 17 noiembrie la Cluj. Ce înțeleg prin normalitate? Pe scurt: spectacole bune, cu priză la actualitate, jucate de actori convingători, implicați și prezenți nu doar fizic, ci și mental în fiecare moment pe scenă.

Tema ediției din acest an a festivalului a fost „solidaritatea” - sau absența ei -, majoritatea pieselor de teatru reprezentate sub acest generic fiind puternic ancorate în social, atât prin problematica abordată, cât și prin mijloacele de investigare a realităților curente sau devenite istorie utilizate, cum ar fi recursul la document ori la alte materiale „ready-made” (de tipul interviurilor redade *ad litteram*). Despre ambițiile, dar și limitele demersului creatorilor lor, pentru care eficiența socială a actului teatral e mai presus de eficiența artistică, s-a pronunțat de curând Iulia Popovici, într-o foarte incitantă serie de articole dedicate fenomenului teatrului documentar (etichetă folosită abuziv la noi, așa cum demonstrează autoarea) publicată în paginile revistei *Observator Cultural* sau, și mai recent, într-un text publicat pe platforma *CriticAtac.ro*, *Să facem o artă mai socială! Dar cum?* De altfel, ea s-a regăsit în echipa de organizatori a evenimentului clujean, în calitate de consultant artistic. Din oferta generoasă de spectacole înscrise în festival am reușit să vizionez cinci: *Tipografic Majuscul* - concept, regie, scenariu semnate de Gianina Cărbunariu (Asociația dramAcum și Teatrul Odeon), *Familia offline* în regia lui Radu Apostol, pe un scenariu de Mihaela Michailov (Asociația Culturală Replika și Teatrul Foarte Mic), *Nu ne-am născut în locul potrivit* - concept, regie, dramaturgie semnate de Alice Monica Marinescu și David Schwartz, *Zic Zac*, un

spectacol conceput de Andrea Gavrilu „rezemată” de Ștefan Lupu, potrivit materialelor promoționale (o producție UNATC București), și *Clear History* - concept Nicoleta Esinencu (Teatru-spălătorie, Chișinău, Republica Moldova). Îmi erau deja cunoscute alte trei spectacole reprezentate în cadrul festivalului, toate realizate de către proaspeți absolvenți ai Facultății de Teatru și Televiziune din Cluj: e vorba de *Autobahn* de Neil LaBute, regia Leta Popescu, *Fun* de James Bosley, regia Lorand Maxim (ambele ieșite între timp din circuit, din câte am înțeles), și *10 studii despre iubire cu „i” mic* - concept de Lucia Mărneanu și Andrei Mărginean, regia și scenariul Lucia Mărneanu. La spectacolul *Parallel*, în regia lui Ferenc Sinkó și a Letei Popescu (coproducție GroundFloor Gropu - ColectivA), care a avut avanpremierea în festival, am avut ocazia să asist ulterior, la premiera oficială din 5 decembrie.

Mugur fraged, adevărul...

Cu *Tipografic Majuscul*, regizoarea Gianina Cărbunariu continuă explorarea și interogarea (memoriei) trecutului nostru recent, predecembrist, începută cu spectacolul *X mm din Y km*, bazat pe o filă din dosarul de urmărire al disidentului Dorin Tudoran. Tot de la un dosar de urmărire pleacă și cel mai recent spectacol al ei, și anume de la dosarul „Elevul”, avându-l drept protagonist pe Mugur Călinescu (28 mai 1965-13 februarie 1985), despre al cărui caz, mărturisește regizoarea, a aflat parcurgând cartea *Șase feluri de a muri*, semnată de istoricul Marius Oprea (Polirom, 2009). Este vorba despre un adolescent dintr-o familie de condiție modestă din Botoșani, de doar 17 ani la momentul deschiderii dosarului, care, în 1981, pe când era încă elev al Liceului „A.T. Laurian” din localitatea pomenită, marcat de audiția clandestină a emisiunilor difuzate de

postul Europa Liberă, s-a încumetat să critice situația politică și economică a țării. Protestul său inedit s-a concretizat prin inscripționarea cu creta a unor lozinci și mesaje anticomuniste pe câteva panouri și ziduri din centrul orașului, băiatul intrând astfel în vizorul Securității, alături de anturajul său. După numeroase acțiuni de intimidare și punere la punct a „insolentului”, s-a încercat inclusiv racolarea lui pe post de informator, însă fără succes. Mugur Călinescu a decedat prematur, la vârsta de 20 de ani, suferind de leucemie, boală despre care s-a speculat că i-ar fi fost provocată prin iradiere de către agenții Securității. Scenariul spectacolului îl constituie un colaj de texte din dosarul de urmărire informativă și interviuri realizate cu doi ofițeri implicați în operațiunea de supraveghere și cu mama băiatului.

Dacă în *X mm din Y km* (adică din kilometri de dosare strânse în arhivele Securității) regizoarea pune sub semnul întrebării valoarea de mărturie, veridicitatea și autenticitatea documentelor furnizate de fosta poliție politică, iar, la limită, chiar a cuvântului scris, pur și simplu, printr-un ingenios joc al schimbărilor de perspectivă, în *Tipografic Majuscul* puterea cuvântului e reafirmată în forță - cu... majuscule. Astfel, cu ajutorul imaginilor proiectate de camere mânăuite „live” de către actori, procedeu cu care Gianina Cărbunariu ne-a obișnuit deja, inscripțiile băiatului ajung să acopere nu doar salteaua-paravan din fundal, tavanul sau podeaua, ci și trupurile interpreților concetățenilor lui Mugur, care încearcă exasperați să le „scuture”, să le comprime până la anihilare, să șteargă urmele „crimei de lezmajestate” comise de imprudentul adolescent. Cuvintele și ideile din spatele lor se dovedesc contagioase, periculoase, autorul - inițial anonim - reușind să declanșeze o adevărată criză de sistem și să semene panică în rândurile agenților și „pacienților” săi. Nu întâmplător, băiatul se întreabă de ce se tem toți așa de mângălelile lui, de vreme ce le-au catalogat drept neadevăruri. Ca niște pietre aruncate în apă, ele provoacă o reacție în lanț, propagată în cercuri concentrice: cercul familiei (destrămate), al prietenilor, al colegilor de școală, al profesorilor, al locuitorilor orașului, al informatorilor, al cadrelor din Securitate, doar că cercurile acestea înfiorate se repliază și se strâng apoi, sufocant, în jurul lui Mugur. Supus la presiuni greu de suportat și aproape imposibil de parat (pe inspirata coloană sonoră compusă de Bogdan Burlăcianu revine mereu, ca leitmotiv, o frântură din *Under Pressure*, celebra melodie a formației Queen), de la șantajul emoțional (practicat mai mult sau mai puțin conștient de mama băiatului), suspiciune (colegi), decizie (amici, tatăl), intimidări și amenințări (din nou tatăl și organele Securității), anchete (cu posibile episoade brutale inclusiv sub aspect fizic), filaj, ascultarea telefonului (organele Securității), la o ședință de demascare, în care ipocrizia, cinismul și lașitatea sunt la ele acasă (reprezentanții autorității școlare), Mugur se închide tot mai mult în sine, făcând jocul „reeducatorilor” săi doar de formă. O scenă magnetică prin ambiguitatea și bogăția semnificațiilor ei condensează întregul tâlc al istoriei: salteaua-paravan din fundal se prăbușește controlat, susținută de sfori (într-o primă fază gândul mi-a fugit la Zidul Berlinului

și la albumul *The Wall* al celor de la Pink Floyd), iar băiatul se angajează într-o suită de salturi și asalturi asupra acesteia, aruncându-se repetat pe burtă, cu mâinile și picioarele desfăcute larg, ca o pasăre în zbor frânt, în același timp atrasă și respinsă, propulsată înapoi de trambulina-obstacol. E ceva totodată sublim și grotesc, tragicomic și absurd, în confruntarea aceasta tenace și mută a omului cu un sistem aflat la pământ, dar care își exercită încă forța asupra individului la fel de implacabil ca legea gravitației.

Scenografia spectacolului e sobră și economică: câteva scaune, salteaua-paravan amintită, folosită adeseori pe post de ecran, aparatele de proiecție manevrate cu dexteritate de către actori, care captează pe viu și aduc în prim-plan reacțiile fizionomice ale interpreților, surprind grimase, decupează priviri aflate în dialog, mișcări ale buzelor etc., sau mijlocesc proliferarea textelor cu caracter subversiv, „dușmănos”. Cromatic, predomină tonurile de gri, nuanțele intermediare între alb și negru, care evocă cenușii vițiilor și al străzilor în comunism, despre care nu uită să pomenească mai niciun supraviețuitor al acelei perioade.

Regizoarea apelează la tehnici ale distanțării în felul în care dirijează jocul actorilor, iar aceștia se pliază bine pe rupturile de ritm impuse de o astfel de abordare (punctate la nivel sonor de zgomote sacadate care evocă păcănitul unei mașini de scris la trecerea de la un rând la altul, dar și sunetul de ușă grea, metalică, ce se trănțește cu putere în urma ta...). Ei își asumă cu ușurință mai multe identități, inclusiv pe aceea de narator, având fiecare de întrerupat mai multe personaje, precum și „coregrafia” studiată a spectacolului, culminând cu secvențe de pantomimă. Cu toate acestea, actorii se simt parcă mai în elementul lor atunci când li se dă răgazul să dezvolte pe scenă o relație, să adâncească o stare, să foreze în interiorul personajelor. (O fi o chestiune de temperament, de școală, de obișnuință?) Scena se animă vizibil în astfel de momente, chiar dacă ele sunt, la exterior, cele mai statice din ansamblul spectacolului, cu actorii așezați pur și simplu pe scaune și angrenați în conversație. Cătălina Mustață creionează în tușe delicate portretul mamei umile, timorate, măcinate de grijă pentru fiul ei, și e tendențioasă cu măsură în postura lucrătoarei care dă relații la Securitate despre inscripțiile cu bucluc, în timp ce Alexandru Potocean și Mihai Smarandache trec cu mult aplomb, chiar cu impetuozitate, de la ipostaza de anchetator la cea de anchetat. Gabriel Răuță, în rolul tatălui lui Mugur, reușește să dea un contur frisonant portretului bărbatului a cărui brutalitate e potențată de lașitate. Silviu Vilcu, interpretul lui Mugur, îmbină firesc idealismul și luciditatea, pândite de melancolie, ale unui adolescent taciturn, cu inteligența tăioasă, care, în treningul lui negru cu glugă, s-ar încadra perfect în rândul tinerilor din zilele noastre, formați în cultura protestelor stradale. Deziluzia nu vine dintr-o dată în cazul său, căci e materia vâscoasă pe care lumea aceea gri o respira în fiecare secundă și care nu poate decât să devină și mai consistentă în prezent, când vechii persecutori își declină cu nonșalanță orice responsabilitate, așa cum se întâmplă la finalul spectacolului. În ciuda gravității faptelor reprezentate pe scenă, nu lipsesc din montare nici accentele hilare, teama, isteria colectivă, fățărnicia luând adeseori aspecte rizibile, care fac oarecum mai digerabilă pastila cea amară. Talentata echipă de

realizatori nu ratează nicio ocazie de a învia și umaniza notele aflate la dosar.

Părinți de carton

Dacă spectacolul Gianinei Cărbunariu se axează în principal pe problematica individului aflat în conflict cu societatea, împotriva căruia semenii se coalizează cu intenția reală sau mimată de a-i face un „bine” (chiar dacă binele acesta presupune renunțarea la adevăr și principii, semnarea pactului cu agresorul), și mai puțin pe aspectul purității maculate a unui minor, în fond, căci Mugur Călinescu încă nu atinsese vârsta majoratului la momentul „ofensei” comise la adresa autorităților și a ofensivei subsecvente a Securității, *Familia offline*, în regia lui Radu Apostol, tratează explicit condiția de copil în România și, mai precis, a copilăriei sacrificate pe altarul fantasmei bunăstării economice. Spectacolul face parte dintr-un proiect intitulat „Copiii migrației”, care, așa cum se precizează pe pagina de prezentare de pe Facebook, „își propune să dezbătă – prin mijloace teatrale – problematica migrației forței de muncă, din perspectiva copiilor rămași în țară”. În afara actorilor Mihaela Rădescu (excellentă în travesti, în rolul bunicului lovit de senilitate, care e și un fel de *raisonneur* involuntar, comic, al poveștii, un bufon *à contre-cœur*) și Viorel Cojanu (discret și abil conducător de joc în rolul fratelui mai mare și al părintelui-surogat – al părintelui prin delegație, în absența părinților reali –, până la momentul abdicării...), restul distribuției este alcătuit din copii. Este vorba despre Bianca Gheorghe, Denis Nadolu, Ionuț Roșca, Mario Ștefan, Andreea Baraitan, Georgiana Moise, Anca Negoită, Roberta Parascan și Ana Maria Zaincovschi, toți elevi ai Școlii 55 din cartierul bucureștean Republica.

Scenariul semnat de Mihaela Michailov surprinde câteva episoade semnificative, punctate de momente critice, din existența unei familii „decapitate”, ai cărei principali susținători (mama și tatăl) sunt plecați la cules de căpșuni în Spania. Din când în când cei doi trimit acasă cadouri și, la un moment dat, chiar un bebeluș, spre a fi crescut, alături de frații săi, de către singurul fiu ajuns la vârsta maturității și integrat, la rândul său, în câmpul muncii. Scenariul, regia și scenografia spectacolului (Maria Manda) denunță necruțător iresponsabilitatea părinților care își închipuie că grija și căldura

părintească pot fi suplinite în vreun fel de abundența bunurilor materiale, confecționate toate din carton în montarea lui Radu Apostol. Opulența aceasta de butaforie nu face decât să accentueze aspectul sărăcăcios al interiorului apartamentului în care se derulează acțiunea piesei și să evidențieze derizoriul obiectivului vizat de către părinți, cu prețul neglijării cvasitotale a copiilor, aflați, practic, într-o stare vecină cu abandonul. Mezinul familiei, făcut colet și expedit în țară, fără, aparent, vreo umbră de remușcare, nici nu este reprezentat în carne și oase în spectacol, ci e figurat de o cutie de carton goală, trecută din brațe în brațe: e simbolul victoriei idealului material asupra prezenței. Marea reușită a spectacolului nu constă însă atât în afirmarea unei teze care, poate, cel puțin în anumite medii, nici nu mai are nevoie de demonstrație, cât în dezinvoltura cu care se desfășoară pe scenă micii actori. Copiii selectați în echipa spectacolului au participat în prealabil, timp de un an, la niște ateliere de „teatru educațional” (în urma cărora au rezultat și două cărți, semnate de Mihaela Michailov și Radu Apostol, una conținând textul piesei, *Familia offline, spectacol de teatru educațional*, iar alta documentând metoda de lucru, *Teatrul educațional, jocuri și exerciții*).

Într-un studiu devenit clasic, *Către o poetică a performance-ului*, aparținând regizorului și teoreticianului american Richard Schechner (vezi *Performance. Introducere și teorie*, UNITEXT, 2009), autorul identifica cele trei locuri unde se petrece ceea ce el consideră a fi esența dramei, și anume *transformarea*. În teatru, susținea Schechner, transformarea se produce „la trei nivele diferite: 1) în dramă, adică în poveste; 2) în actorii a căror sarcină specială este aceea de a suferi o rearanjare temporară a corpului/minții lor, ceea ce numesc „transportare” (...); 3) în publicul în care schimbările pot fi fie temporare (entertainment), sau permanente (rituale)”. Nu știu în ce măsură *Familia offline* își poate transforma spectatorii în sensul dorit de către autorii săi și pe ce termen. Probabil că în lungul său traseu prin țară, în zonele serios afectate de fenomenul migrației forței de muncă și de lăsarea în urmă a copiilor, pe unde spectacolul a fost reprezentat de nenumărate ori în turnee, acesta a condus la conștientizarea





de către o parte a membrilor comunităților respective a pericolelor la care își expun urmașii: carențe afective grave, soldate uneori cu disfuncții organice (prin somatizarea tulburărilor psihice cauzate de absența părinților), inadaptare, autoizolare, marginalizare, eșec școlar, risc crescut de accidentare (copiii nefiind supravegheați corespunzător), maturizare precoce ș.a.m.d. Oare câți părinți dintre cei care își petrec majoritatea timpului la lucru în străinătate, despărțiți de progeniturile lor, s-au aflat totuși în sală la aceste reprezentații?! Nu neg, desigur, egala importanță a informării și sensibilizării persoanelor din anturajului copiilor „migrației” (inclusiv a colegilor lor de școală, de pildă) cu privire la problemele cu care aceștia se confruntă zi de zi și care explică posibile deviații de comportament. În rândul acestora impactul spectacolului a fost, pesemne, considerabil. În culisele festivalului „Temps d’Images”, în cadrul căruia echipa de realizatori a avut curajul să înfrunte un alt tip de public decât publicul său țintă, am avut însă ocazia să înregistrez și reacții adverse. La sfârșitul reprezentației un spectator se întreba dacă o școală sau un liceu nu ar fi fost o scenă mai potrivită pentru o astfel de reprezentație. Pe lângă riscul ca mesajul social al montării lor să cadă aici în gol, realizatorii și-au mai asumat unul, de data asta pe latură estetică: să figureze în programul manifestării cu un spectacol jucat în principal de minori, deci de artiști amatori, alături de piese interpretate exclusiv de actori profesioniști. Sigur că performanțele pe care unii și alții le pot atinge nu sunt comparabile, copilul-actor beneficiind, în schimb, din start de indulgența și simpatia înduioșată a publicului. Totuși, montarea lui Radu Apostol nu mi s-a părut deloc lipsită de virtuți artistice: micii interpreți nu se screm defel să facă teatru, nu au mina aceea crispată și nici atitudinea de animal împăiat atât de frecvent arborate la serbările școlare, ci se joacă cu relaxare, cu lejeritate, cu bucurie, cu umor (în ciuda temei abordate), gândesc clipă de clipă situațiile în care se regăsesc, cântă, dansează, există cu adevărat sub ochii noștri. Privirile ațintite asupra lor nu îi mortifică. Neastâmpărul, forfota, haosul, spontaneitatea specifice universului copiilor sunt încorporate și speculate abil în spectacol, nicidecum reprimare. Puțină importanță are faptul că eu una am plecat încântată de la spectacol: în cazul acesta cred că urmele „transformării” despre care vorbea Schechner distribuția le-a resimțit și le va resimți în timp cel mai tare – altfel spus copiii care, puși sub lupă, au învățat să se regăsească pe ei înșiși. Ceea ce nu-i puțin lucru: să te transformi în ceea ce ești și să te arăți așa lumii, în loc să îi întorci o figură convențională...

Ubi bene!...

Într-o încercare - dificilă! - de ierarhizare, aș spune că cea mai puternică interpretare la care mi-a fost dat să asist în cadrul festivalului Temps d’Images le-a aparținut actorilor îndrumați de David Schwartz în Nu ne-am născut în locul potrivit, spectacol pe un scenariu alcătuit de către regizorul însuși și Alice Monica Marinescu pe baza a cinci interviuri cu persoane reale, care au trecut prin experiența traumatizantă a refugiului. În structura mozaicată a piesei rezultate se

regăsesc și câteva fragmente din Ghidul de Obținere a Cetățeniei Române pentru Cetățeni Străini sau versurile imnului național. Trei dintre poveștile de viață reținute de autori îi au drept protagoniști pe un palestinian din Kuwait (interpretat de Alexandru Fifea), o sârboaică (Katia Pascariu) și o irakiană de religie creștină (Silviana Vișan), cu toții refugiați în România postdecembristă de spaima războaielor și a conflictelor religioase și interetnice din locul lor de baștină. O evreică (interpretată de Mihaela Rădescu), care, datorită apartenenței tatălui său la mișcarea comunistă, copil fiind, fusese nevoită să se refugieze împreună cu familia în Uniunea Sovietică, întoarsă în România, trăiește la vârsta a treia un al doilea exil, de data asta în propria țară, după ce este aruncată în stradă în toiu noapții, doar în cămașă de noapte, în urma retrocedării către vechii proprietari a casei în care locuia (și care fusese naționalizată sub regimul comunist). Bătrâna doamnă găsește acum refugiu în sânul comunității evreiești din București, fiind găzduită într-un cămin de bătrâni gestionat de către membrii acesteia (Căminul "Moses Rosen"). În fine, o altă poveste, oarecum "excentrică", întrucât îi lipsește referința românească, ce constituie punctul comun al celorlalte patru (pe lângă, desigur, tema mare a dezrădăcinării), este a afganului crescut de părinții săi în refugiu în Iran, care alege, într-o primă fază, să se întoarcă în țara de origine, devastată de războaie, dar, după efectuarea unor studii în Germania, se hotărăște ulterior să fugă în Occident, împreună cu prietena lui (cu care a înființat o formație de muzică). Amândoi visează să ajungă, cu orice preț, în America, chiar riscându-și viața pe parcursul unui transport clandestin de persoane. Cele cinci istorii împletite constituie o mărturie-fluviu impresionantă despre condiția de exilat, rostită pe un ton când amar, cu buzele uscate (bătrâna evreică), când febril, pătimaș, revoltat (palestinianul persecutat împreună cu familia sa rând pe rând de către kuweitieni, evrei, irakieni, și expulzat într-un final, definitiv, din țara natală, pentru "vina" de a fi solicitat cetățenia română), ori blajin, împăciuitor, fără resentimente, dar nici capitulând (văduva sârboaică, mamă a doi copii, convertită în România la baptism), altele pe ton de mirare copilărească, naiv-comică (irakiana care speră să se regăsească la un moment dat cu frații și surorile ei, răspândiți prin Occident, obiectiv de împlinirea căruia o despart însă lipsurile materiale), sau de îndârjită împotrivire, cu accente hip-hop (tânărul afgan). Sunt atinse subiecte precum discriminarea, marginalizarea, exploatarea, abuzurile la care este expus insul care nu aparține majorității unei țări (străinul, minoritarul, apatridul), fie sub presiunea fățișă a sistemului ori cu asentimentul tacit al autorităților, fie datorită intoleranței unor indivizi sau comunități dominante, dar de cele mai multe ori din toate aceste motive conjugate. Detaliile și filtrul subiectivității fiecărui povestitor în parte au darul să însuflețească niște realități poate bănuite de către spectator, dar niciodată aprofundate și percepute în adevărata lor amploare, în absența unor experiențe similare de viață. Asupra publicului autohton un impact deosebit îl are lumina percutantă pe care personajele o aruncă asupra situației din România, a relațiilor cu indigenii și a relațiilor din sânul etniilor care o locuiesc. Sărăcia, șomajul, birocrăția, corupția, hoția, promiscuitatea, ostilitatea față de romi,

încălcarea drepturilor azilanților străini, garantate lor prin lege, nu trec neobservate, la fel cum nu trec nenotate nici micile dovezi de solidaritate, orideunde ar veni ele. Verva satirică a regizorului potențează ironia din spatele anumitor remarci, precum în scenele în care azilanta din Serbia se luptă să învețe pe de rost Constituția României și imnul Deșteaptă-te, române!, în vederea prezentării la examenul pentru dobândirea cetățeniei române. Lectura cu voce tare a Ghidului de Obținere a Cetățeniei Române pentru Cetățeni Străini oferă, de asemenea, prilej de umoristică delectare pe seama frazeologiei goale, a limbajului de lemn și a lipsei de adecvare a textului la profilul și nevoile cititorilor vizati. Repetiția cuvântului "democrație" în tot acest context nu poate decât să stârnească zâmbete, acompaniate, ce-i drept, de scrâșnetul dinților.

Scenografia spectacolului, concepută de Adrian Cristea, este cu adevărat minimalistă: scena e ocupată de cinci microfoane și cinci scaune, care evocă un peron de așteptare, undeva, la o intersecție de drumuri - spațiu de trecere, impersonal, al nimănui, care vorbește cu de la sine putere despre starea de venetic a apatridului (dar oare nu și a omului generic și mai ales a omeniei, pentru care pare că încă nu s-a inventat locul potrivit?!). Costumele actorilor sunt haine de zi cu zi, destul de terne și de sărăcăcioase, cu puține elemente de identificare, cum ar fi legătura de cap, care ajută la a o "îmbătrâni" pe Mihaela Rădescu în rolul evreiceii, sau paltonul care îi conturează Katiei Pascariu o alură de asemenea mai matură, de ființă muncită și umilă în postura sârboaică. Monoloagele intercalate, cu o știință bine strunită a montajului, sunt întrerupte din când în când de scurte momente muzicale sau scandate, în timpul cărora interpreții scot la iveală niște sticle ascunse în suportul microfoanelor, pe care le folosesc pe post de instrumente de percuție. Altele, monologul se transformă în veritabilă polifonie, povestea unui personaj fiind preluată de către celelalte și spusă de mai multe voci. Actorii vorbesc (păstrând pe cât posibil accentul modelelor lor reale) în general cu fața la public, iar uneori i se adresează direct, dar nu prea des. Asemeni Gianinei Cărbunariu, David Schwartz este un adept al tehnicilor distanțării, care îi permit în cazul de față să infuzeze o doză de dramatism scenariului inițial, ce risca altminteri să rămână mult prea ancorat în discursiv. (Deși regizorul a operat cu infinită discreție, acest tratament aplicat materialului de la baza piesei trădează, așa cum observa și Iulia Popovici, o preocupare de ordin artistic, legată de identificarea și exploatarea nucleelor de teatralitate ale istoriilor consemnate prin metoda verbatim, și nu doar pentru dimensiunea politico-socială a spectacolului.) Jocul implicat și extrem de convingător al actorilor compensează ușoarele lungimi care i se pot reproșa montării.

Teatrul experimental și teatrul fizic.

Steven Berkoff și *Complicité*

Alba Simina Stanciu

Teatrul de „mișcare și gest” promovat de școala franceză (Jacques Lecoq) are interesante urmări și ramificații în special în perimetrul artistic englez. Sunt „continuate” și explorate posibilitățile teatrale ale artei clownului, strategiile pedagogice sunt transformate în „material” de spectacol (exemplu *Théâtre de Complicité* fondat și coordonat de Simon McBurney sau compania *East Productions* a lui Steven Berkoff). Deși școala franceză este pilonul de susținere al teatrului fizic din decada '80, disponibilitatea și instinctul performativității sunt cercetate în aceeași direcție și de Joan Littlewood în al său *Theatre Workshop* încă din 1953. Expresiile fizice, dezvoltarea abilităților corporale au ca punct de plecare „relaxarea” concentrării și tensiunii corpului în timpul repetițiilor, procesul centrându-se pe „joc”. Școala franceză Lecoq produce nenumărate ramificații de stiluri.

Dacă Decroux desparte mimul de cuvânt - pantomima devenind o artă autonomă eminentamente gestuală și corporală - actorul și regizorul englez Steven Berkoff redirecționează spectacolul către armonizarea cuvântului cu arta mimului și performanțele fizice ale corpului. Berkoff începe studiile în anii '60 (cu Claude Chagrin, student al lui Lecoq), impune un stil performativ care nu poate fi încadrat într-un curent, este influențat de stiluri fizice dintre cele mai diverse (Lecoq, Meyerhold, elemente corporale din teatrul japonez *kabuki*, coduri corporale expresioniste, extreme artaudiene etc.). Mai mult, teatrul lui Berkoff este în egală măsură un teatru al textului, în care sunt mixate stilurile de limbaj, de la obscen până la eleganța shakespeariană sau stilul *cockney*, un echilibru perfect între elitism și *slang*, susținute de o teatralitate scenică bazată pe violență fizică, impulsuri ucigașe de anihilare și autodistrugere. Studiază corpul în ipostaze extreme, mereu inovative, gesturile expansive și grotești. Este un teatru ce mizează pe eficacitate și transă, pe o formulă teatrală coordonată de perfecționismul corpului. Acesta este transformat în elementul

esențial de decor, gândit vizual pe coordonate ritmice. Așadar, centrul teatrului berkoffian este actorul, mișcarea controlată, fără bază în recuzită. *Performance*-ul are o consistență schematică, într-o culoare dominantă ce contribuie la identitatea spectacolului.

Emblemele stilului Berkoff sunt spectacolele *Salomé* din 1988 (lipsa recuzitei, acțiune densă corporală mimată într-un spațiu abstract, sexualitate și forță), un *Hamlet* dominat de un ton negru pe o scenă lipsită de decor (*London Theatre Group*, 1980), *Procesul* din 1970 (cadre „infinite”, rigiditate studiată a mișcării și a coregrafiei), *Coriolan* din 1996 (o interogare a coordonatelor sociale, politice, psihologice care construiesc eroul într-o lume apocaliptică a anilor '40), *Metamorfoza* din 1969 (accent pe mimă ca o compoziție fantastică) etc.

Berkoff are o permanentă atitudine caustică îndreptată împotriva mediului academic. Devine un model pentru artiștii anilor '90, pentru personaje ca actorul George Dillon sau Linda Marlowe. Produsele companiei teatrale a lui Berkoff - actorii colaboratori - extind specificul fizic și „școala” impusă de actorul și regizorul englez.

Compania *Moving Picture Mime Show* este o altă formulă reprezentativă pentru teatrul fizic din anii '80. Este centrată pe mimul corporal îmbinat cu elemente de risc de tipul circuitului, compoziții vizuale și corporale cu impact puternic. Compania este fondată în 1977 de către studenții școlii lui Lecoq, David Gaines, Paul Filipiak și Toby Sedgewick. Montările sunt concentrate pe forma corporală și spațială (*The Seven Samurai and Other Stories* din 1979, reluat în 2008), pe mimul „povestitor”, pe elemente aparținând stilului de teatru japonez *kabuki* și mai ales pe mască. Există rezonanțe ale legendarei companii elvețiene, de teatru cu măști suprarealiste, *Mummenschanz* (din nou produs al școlii Lecoq din Paris) ce folosește masca „larvă” - *volto larva*, tipică pentru carnavalul venețian, o mască tipică albă strălucitoare - în spectacolele de



la finalul anilor '70. Va genera fondarea grupului *Threstle Theatre*, axat pe spectacole și confecționări de măști, care extinde posibilitățile măștii „larvă” către masca de caracter.

Complicité sau *Théâtre de Complicité* (companie fondată în 1983 de Simon McBurney) îmbină arta corporală cu tehnologia, urmărind totalitatea performativă și relațiile inedite între text, muzică, corp și cadrul scenic. Orice spațiu și orice audiență se pretează jocului (chiar și închisori sau școli). Montarea cu *Sfârșit de partidă* (2009) de Samuel Beckett, în regia lui Simon McBurney, propune o viziune ca „partitură” de text, cuvinte, pauze, repetiții și ecou, intervenții, menținând o rigurozitate formală muzicală, o gândire motivică conjugată cu investigații fizice, cu ritmicitate corporală ca transfer și contaminare de teme de mișcare de la un performer la celălalt. *Shun-kin* (2008), este un produs al colaborării companiei *Complicité* cu Teatrul *Setoyaga* din Tokyo, pe textul autorului japonez Junichiro Tanizaki. Este vorba de o parabolă despre sentimentele umane atât nobile cât și distructive, auto-mutilarea ca sacrificiu și sensibilitatea artei (instrumentul *shamisen*) în cheia simbolicii și ritualului schematic al teatrului japonez. Spectacolul *A Disappearing Number* (2007) are un subiect straniu, matematica ce impune dificultăți de înțelegere a textului, și mai ales pune problema legăturii acesteia cu scena de teatru, cu mecanismele de producere a spectacolului, corpul, ritmica, imaginea. Adaptarea în spațiu a actorului și a mișcării construiește un spațiu al continuei transformări în forme ritmice, fraze „mecanice” de idei și acțiuni scenice, cu punctuații și respirații. *The Elephant Vanishes* (2003), pe un text de Haruki Murakami, este o compoziție suprarealistă, dominată din nou de indispensabilul suport sonor și puls ritmic ce coordonează mișcarea, umbrele, imaginile de pe monitoare care își schimbă în permanență poziția. Regizorul nu compromite substanța ritualică a piesei, „austeritatea” profund simbolică a teatrului japonez, tratată ca geometrie a spațiului și corpului. *Maestrul și Margareta* (2012) consumă sensibilitatea audienței prin intensitatea vizuală și prin sursele teatrale implicate (mișcare fără întrerupere, efectele *video* proiectate de designerii Es Devlin și Luke Halls).

Complicité este formată de studenți ai centrului Lecoq din Paris, producțiile lor au la bază o metodă colaborativă, o legătură apropiată de „complicitate” între performeri, între *performance* și audiență. Contactul vizual este punctul de pornire, profunzimea privirii, controlul asupra efectului, asupra gradelor de sensibilitate declanșate în audiență. Spontaneitatea este o altă condiție esențială pentru *Complicité*.

„Complicitatea” declanșează chimismul între spectacol și audiență.

Teatrul fizic este asociat cu perioada anilor '80. Însă evoluează în decadele următoare către combinații între bravura tehnică a interpretării, spectacol *multimedia* și teatrul centrat pe text.



Metamorfoza

film

Toamnă și iarnă canneză (I)

Lucian Maier

Din octombrie până în decembrie, pe ecranele noastre vor fi intrat cele mai importante filme prezent(at)e anul acesta la Cannes în Competiția oficială. Despre *La vie d'Adèle* am vorbit deja. Între timp au rulat *Heli*, filmul mexicanului Amat Escalante, răsplătit cu Premiul de regie, *Only God Forgives* / *Numai Dumnezeu iartă* al lui Nicolas Winding Refn, *Le Passé* al lui Ashgar Farhadi și, cel mai recent, *Inside Llewyn Davis* al fraților Coen, distins cu Premiul juriului. Le voi discuta în două etape. În acest episod – Escalante și Refn.

După *Drive*, film pentru care a luat Premiul de regie la Cannes în 2011, Refn a revenit în Competiția oficială cu *Only God Forgives*. Față de *Drive*, *Only God Forgives* e o trecere la un alt nivel de concepție, compoziție și expunere cinematografică. Față de ceea ce rulează în general în cinematografele noastre, noul film al lui Refn ar putea fi considerat un proiect *underground*.

Filmul lui Refn propune o baie de sânge, cu imagini explicite ale firelor de carne prin care sângele țighește din organism. Revărsarea sanguină e stîrnită de o familie de americani aflată în Thailanda cu afaceri ilicite, imediat ce fiul mai mare al familiei ucide o prostituată de șaisprezece ani.

Baia de sânge e anunțată de Billy, fratele ucigaș, care atunci cînd părăsește lăcașul thailandez al familiei anunță că vrea să coboare în infern. Din clipa respectivă, Refn deschide poarta Sălașului Negru din *Twin Peaks*-ul lui David Lynch și lasă spiritele Răului să umple ecranul. Refn dedică acest exercițiu cinematic lui Alejandro Jodorovski, însă Lynch, Tarantino sau tînărul Scorsese nu lipsesc din lista de referințe pe care autorul danez le inserează în construcția sa. Iar această inserare e atît de serioasă, atît de mult împinsă peste limitele stabilite de acești autori, încît filmul lui Refn capătă o forță expresivă pe care, probabil, o găsești numai într-un uragan stîrnit de un Inconștient zdruncinat.

La fiecare pas al filmului, Refn propune un *performance* în care marile teme ale umanității – sexualitate, maternitate, mamă-copil, iubire, convenție socială, politică, bani, violență-durere, dreptate – sînt înaintate spectatorului pentru o analiză lucidă. Fiecare *display* gîndit de Refn enunță idei pe o anumită temă, în același timp rămîne suficient spațiu pentru ca spectatorul să poată nota propriile gînduri pe marginea celor enunțate de autor și tot acest construct se întoarce asupra Filmului însuși – ca parte din marile teme ale umanității – și îi rescrie conceptul. Într-unele *performance*-uri personajele vorbesc mecanic, pentru a sublinia tipologia pe care o reprezintă. În alte *performance*-uri personajele folosesc obiecte pe care nu le au asupra lor, obiecte care apar *ca prin vis* pentru a stabili sentințele momentane (*ca prin vis*, dar fără ca filmul să piardă vreă instanță a cursivității reprezentării, fără să anunțe intervenția unui „ceva de dincolo” sau pătrunderea într-o altă dimensiune). În alt *performance* personajele urlă mecanic sub tortură, încît să edifice discursul auctorial despre violență.

Spațiul în care se derulează secvențele, modul în care sînt așezate în spațiul respectiv ființele și

obiectele care *asistă* la eveniment, latura sonoră adăugită istoriei de pe ecran, toate acestea sînt semnele prin care Nicolas Winding Refn invită spectatorul să-și redimensioneze judecata în cinema. Printr-un cod care e afișat. Totul e scris în proiect și lăsat la vedere.

Regizorul mexican Amat Escalante a fost pentru a doua oară prezent la Cannes, după *Sangre*, filmul său de debut, care a rulat în secțiunea *Un certain regard* în 2005. Escalante e pentru prima dată distribuit pe ecranele românești. A vizitat România cu ocazia festivalului *Les films de Cannes à Bucarest*, susținînd apoi *Heli* și în Timișoara sau Sibiu prin întâlniri cu publicul după proiecții sau prin conferințe de presă.

Heli, sora sa puberă și Beto, iubitul surorii sale, sînt răpiți de mercenarii unei grupări implicate în vânzarea drogurilor. Beto furase două pachete de cocaină de la ei. Cei trei sînt duși în casa unuia dintre răpitori. Acolo erau prezenți mai mulți tineri și copii. O femeie trebăluia în bucătărie, mama unuia dintre tineri. Cei mici rula pe o consolă actuală ceva joc simplu, care în banda sonoră avea note procesate în *midi*, acel sunet notă cu notă specific jocurilor anilor '80 de pe GameBoy-urile de la Nintendo. Lasă jocul, dar muzica rămîne în boxele televizorului. Ceilalți tineri asistă. Beto (aproape de majorat ca vîrstă) are mîinile legate deasupra capului, gura îi este prinsă cu bandă și e lovit în mod repetat cu o bîtă de cricket. Violența crește în intensitate, iar metodele folosite în pedepsirea lui Beto sînt din ce în ce mai inventive. Femeia vine din bucătărie să vadă ce se petrece, apoi se întoarce înapoi la treabă. Unul dintre copii e invitat să lase maneta consolei și să mînuiască bîta. Se conformează.

Violența pe care o înfățișează Escalante cu un realism cutremurător este neconținut amendată din fundal de clipocitul sonor al jocurilor video abandonate de copii în favoarea spectacolului real. Jocul explicit al *dealer*-ilor de droguri (care par de vîrsta lui *Heli*, puțin peste douăzeci de ani) și privirile asistenței formează un arc al terorii pe care banda sonoră îl întinde și îl relaxează prin gemetele pe care le emite cel lovit și prin sunetele jocului video, care varsă linii ironice în pantofii secvenței. Escalante reușește să creeze acel parteneriat violență-umor care frizează grotescul și care poate fi trăit cu groaza în suflet (fiindcă suferința personajului e uriașă), dar care, la fel de bine, tocmai fiindcă e atît de atent coregrafiat și atît de armonios scuturat din umbră de sunetele jocului video, poate smulge zîmbete complice.

Evenimentele (re)prezentate sînt suficient de nebune încît să pară posibile în acea lume. Însă, în același timp, e o voluptate uriașă în reprezentarea violenței în acest film, o voluptate căreia contextul larg al reprezentării îi dă temeinicie critică. Pînă la urmă, se întîlnesc față în față mirajul îmbogățirii rapide cu precaritatea vieții celor care cad pradă acestui miraj (*dealer*-ii din film). Cu gîndul nefericit al unui adolescent, Beto, care crede că își va impresiona iubita prin acel furt. și cu *Heli*, care trebuie să descurce firele.

O altă secvență stă mărturie pentru capacitatea autorului de a gîndi și de a reliefa



plastic o anumită stare de spirit. Pe o canapea dorm alături pruncul lui *Heli* și al iubitei acestuia și sora lui *Heli*. Pe lateralele încăperii ferestrele sînt deschise larg. Perdelele flutură în bătaia vîntului, iar soarele scaldă încăperea. Cerul limpede-albăstrui se întinde peste încercatele nisipuri ale Mexicului sălbatic. Ai vrea să nu se închidă niciodată acest cadru. Nu fiindcă e un happy-end: pe ecran nimeni nu e *happy*, iar de *end* nu prea putem vorbi, ferestrele sînt încă deschise. Ci fiindcă prin acest cadru ai acces la acel inefabil al bucuriei de a fi în viață – indiferent că viața are colții unui cîine fioros și mușcă neîncetat.

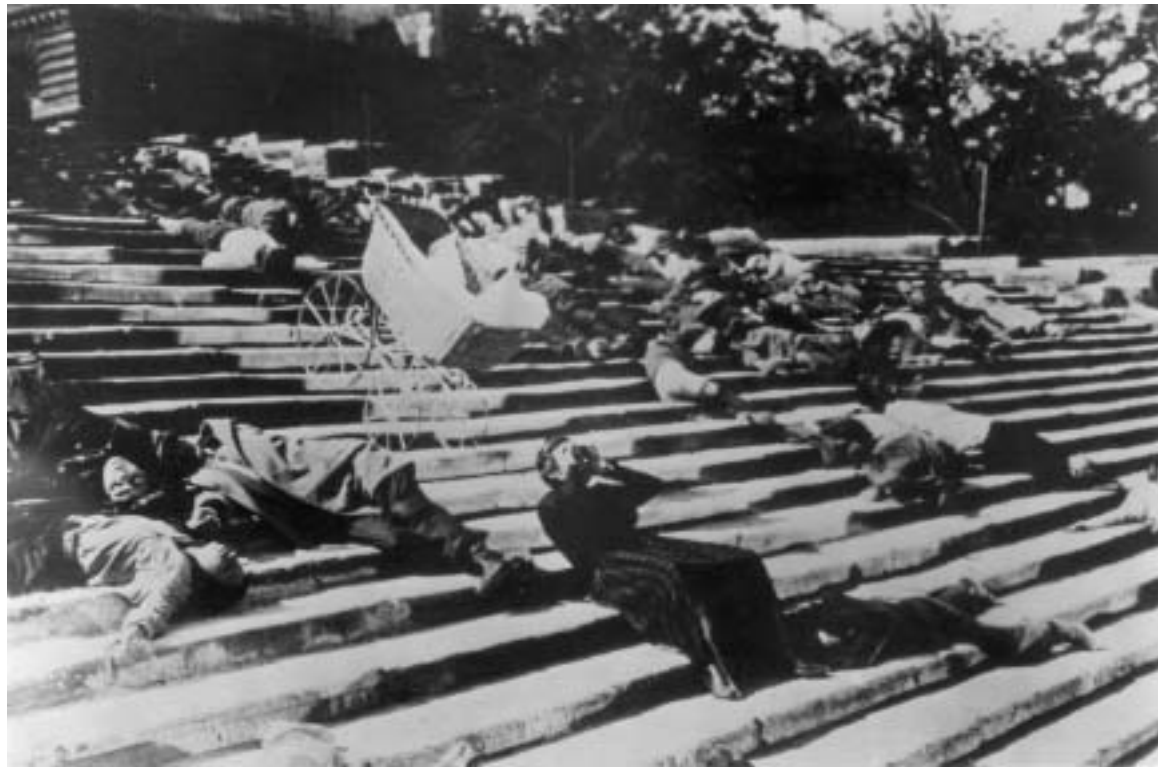
Cele două secvențe sînt reprezentative pentru stilul lui Escalante fiindcă nu sînt singulare în proiectul său. Fiecare latură a demersului propus de Escalante găsește replici, ancore și ecouri în proiectul său. Nimic nu e lăsat la voia întîmplării.

Conform valorii cinematografice arătate în competiție, Palme d'Or-ul ar fi trebuit să fie câștigat de filmul lui Escalante. Construcția filmului denotă prezența unei voci importante în spatele proiectului: picturalitatea imaginii pusă în contrast cu barbariile văzute (barbarii pe care, cu siguranță, realitatea le depășește deplin în ceea ce oferă în Mexic), faptul că – prin construcție – nici un moment nu îți caută (ție, spectatorului) lacrimile sau suferința, ci doar îți arată o situație (un tînăr e cărat cu o camionetă, cu corpul făcut ferfeniță, e urcat pe un pod, legat cu o funie de gât, legat de barele podului și lăsat către pămînt), cum a fost posibilă acțiunea aceasta, apoi te întrebă pe tine, ca privitor, ce mai poate fi după așa ceva. Care mai e normalitatea, ce mai poți spera într-o lume care conține și așa ceva. Iar întrebările acestea, filmul le adresează cu degajare, fără apăsare, prin câteva imagini de o frumusețe exemplară. Într-adevăr, Escalante nu te menajează. Lasă violența în toată nuditatea ei pe ecran. Dar tocmai fiindcă tu vrei să înțelegi cum se ajunge la așa situație (aruncarea tînărului de pe pod), violența nu mai e gratuită, nu mai e spectacol de dragul impresionării sau aplicării unei terapii de șoc spectatorului. Ci e o discuție despre lume, o lume care – în Mexic – uneori o ia razna.

remember cinematografic

Filmul de război - anii '50

Ioan Meghea

Cadru din *Crucisatorul Potemkin*

Duminică dimineața... Mergem la film „cu școala”, însoțiți de un profesor. Unicul cinematograful din micul orașel ardelenesc ne va prilejui întâlnirea cu Kadocinikov, Cerkasov, Orlova sau Marețkaia, actori sovietici care pentru o oră și ceva vor fi Pavel Korceaghin, Zoia Kosmodemianskaia sau Alexandr Matrosov.

În sala sordidă, cu podelele mirosind înfiorător a motorină, vom vedea *Tânăra gardă*, *Povestea unui om adevărat*, *Așa s-a călit oțelul* sau poate *Ceapaev*. Și, bineînțeles, înainte de aceste filme, câteva minute, un jurnal de actualități va prezenta imagini cu „minunatele realizări din industria și agricultura Republicii Populare România”. Reușesc să ne trezească

din amorțeală imagini teribile din „lagărul capitalist”: crahuri bancare, accidente aviatice sau de tren, spectacole degradante de cabaret sau copii murind de foame prin lumea a treia.

Suntem la începutul anilor '50; de necrezut, dar au trecut deja 12 ani de la apariția neorealismului în cinematografie, când regizorul Luchiano Visconti deschidea calea spre capodoperele curentului: *Hoți de biciclete*, *Roma, oraș deschis*, *Orez amar* sau *Pământul se cutremură*, iar la Londra apărea în 1947 revista „Sequence” condusă de Lindsay Anderson, care aduna în jurul ei pe cei care vor fi „tinerii furioși” ai cinematografului englez! Ei bine, toate acestea le voi vedea mai târziu, spre sfârșitul anilor de liceu și mai ales

la București, în anii studenției.

Până atunci, duminică dimineața mergem la film „cu școala”, însoțiți de un profesor, la întâlnirea cu veșnicul erou sovietic, grandios în încleștarea sa cu cotropitorul fascist și capabil de sacrificiul suprem...

E adevărat că în acei ani am văzut și filme sovietice de calitate, cum ar fi basmul *Floarea de piatră* (regia Alecsandr Ptușko), *Copiii căpitanului Grant*, spumoasele comedii muzicale *Primăvara* sau *Toată lumea râde, cântă și dansează* cu Orlova sau marele Cerkasov. Merită amintită și capodopera care a rămas un reper în cinematografie, *Crucisatorul Potemkin* al lui Eisenstein, acel cineast pe care partidul bolșevic îl proclamase „părintele filmului politic”, cel care „sublinia rezonanțele actuale ale istoriei”, iar unii exegeți îl considerau chiar „un Leonardo Da Vinci al epocii moderne”. Mă rog, ce să zic, așa o fi fost, dar atunci când Stalin, la o primă vizionare a filmului *Ivan cel Groaznic*, a fost scandalizat de felul în care Eisenstein a scris scenariul – destul de mult ieșit în afara liniei partidului bolșevic – acest film a primit interdicție definitivă, iar maestrul a fost destul de aproape de a lua calea Gulagului. Abia în anul 1958 filmul va fi prezentat pentru prima oară în public, la Bruxelles, cu prilejul unui festival al celor mai bune filme din toate timpurile. La vremea aceea, Eisenstein murise de zece ani, iar Stalin, de cinci! Dar, mă rog, asta e o altă poveste.

Sovietizarea țării noastre a ținut până în 1958, an în care trupele sovietice au părăsit România. Atunci s-a decretat amnistierea tuturor deținuților politici, proces care se va încheia în 1964, orașe, străzi sau cinematografe își schimbă numele și filmele rusești vor ceda locul celor occidentale. Despre toate acestea, vom vorbi mai încolo...



sumar

din lirica universală

Howard Nemerov 2

inedit

Anton Dumitriu - Jurnal de idei (XVI) 3

cărți în actualitate

Dorin Mureșan Pletosul din Insomnia 4

Florin Costinescu Lunga călătorie a vechii pălării de pai 5

Ani Bradea Emigrant în patrie 6

Letiția Ilea Legătura de chei a poetului 7

poezia

Raluca Mădălina 8

Costel Suditu 9

parodia la tribună

Lucian Perța Mădălina Raluca 8

proza

Marian Ilea Și orice cal de cursă ajunge gloabă... 10

eseu

Adrian Dinu Rachieru "Deconspirarea" lui Adrian

Marino? (III) 12

T. Tihan Pe urmele unui intratabil sentimental (II) 14

interviu

de vorbă cu scriitoarea și actrița Alina Nedelea

"Sunt o mitomană cronică" 16

filosofie

Iovan Drehe Străinul din Callipolis (II) 18

Remus Foltoș Foarte scurtă introducere ortodoxă în

filosofia chineză 19

istorie literară

Paul Stegaru Ioan Slavici, personalitate marcantă a lumii

literare românești 20

diagnoze

Andrei Marga Ierusalimul în artă 22

evocare

O. Vințeler Criticul și istoricul literar Stancu Ilin -

octogenar 23

concurs Ioan Slavici

Aurora Cristea Lagăr și război 24

muzica

Maria Carla Bălan, Oleg Garaz O montare scenica pe

cale de a deveni legendară: opera "Tannhäuser" de Richard

Wagner la Opera Română 28

teatru

Anca Hațiegan Zigzag teatral la "Temps d'Images" (I) 30

Alba Simina Stanciu Teatrul experimental și teatrul

fizic. Steven Berkoff și *Complicité* 33

film

Lucian Maier Toamnă și iarnă canneză (I) 34

remember cinematografic

Ioan Meghea Filmul de război - anii '50 35

plastica

Mihai Plămădeală Adevăr sau provocare? Valeriu Mladin:

Bestiar politic 36

plastica

Adevăr sau provocare?

Valeriu Mladin: *Bestiar politic*

Mihai Plămădeală



Mergând pe o logică aforistică (ne-am permis să preluăm în continuare o idee din *Aforisme asupra înțelepciunii în viață* a lui Arthur Schopenhauer), un om se poate recomanda prin numele său, prin ce are și prin ceea ce reprezintă pentru cei din jur. Valeriu Mladin este un artist european de talie internațională, care trăiește și lucrează în România. Talentul său, legat de tot ceea ce poate intra sub egida termenului *techné*, nu poate fi pus în discuție de niciun privitor, dar întreaga poveste a creației sale, de-abia de aici începe. Pe parcursul a peste trei decenii de muncă, Mladin a realizat un corpus de lucrări și proiecte prin care spune ceea ce are de spus în materie de semn vizual și nu numai. Averele sa - rezultată directă și nemijlocită a muncii întreprinse - nu poate fi măsurată, nici evaluată și are acea rară calitate de a se putea împărți fără a se divide. Partea păstrează, în cazul său, legături implicite cu întregul căruia îi aparține. În fine, dacă viziunea artistului se suprapune, după cum considerăm noi, cu adevărul, un adevăr deopotrivă al artei și al eticii, atunci opera și activitatea sa reprezintă un reper, o axă, un vector ascendent, un model social.

Proiectul *Political Bestiary*, materializat într-o expoziție deschisă în 24 noiembrie la Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești” Mogoșoaia, a presupus realizarea unei serii de portrete cu valențe satirico-anecdote; corpuri de oameni și capete de animale. Costume impecabile, blană sănătoasă și, atunci când ne referim la mulțimea majoritară a porcilor din expunere, șorici gros. Altfel spus, o colecție de jigodii, sau, dacă termenul este prea blând, de javre politice, un codex de vicii, ipocrizie, lașitate și incompetență.

Miza expoziției nu este însă una umoristică. Avem de-a face cu un act militant. Singura formă de luptă cu kitschul, în cazul nostru un kitsch de atitudine, este denunțarea acestuia. Componenta artistică este extrem de importantă într-un astfel de demers, fiind factor portant pentru o idee pe care, altfel, o știm cu toții.

Am compara acțiunea lui Mladin cu cea a lui Goya, evident, doar ca resort interior, în niciun caz ca formă.

Politicienii noștri pot continua să doarmă liniștiți; în expoziția *Political Bestiary*, ca de altfel și în acest text, nu se dau nume. Nimeni, dintre cei care au inspirat ciclul iconografic nu se va recunoaște în imagini, în schimb toți vor avea impresia că i-au identificat pe colegii lor, prieteni sau adversari. Animalele lui Valeriu Mladin seduc, conducându-l pe lector până în punctul de a le simpatiza. Ideea este că artistul face animale în cărbune, iar domnii și doamnele din politică fac bani în contextul unui jaf general care apare din păcate ca ceva normal. Dincolo de partea cu critică socială directă și înfierarea societății, care își merită din plin aleșii, reținem componenta carnavalescă, a lumii răsturnate cu susul în jos, a măștilor comportamentale și a protecției anonimatului. Trebuie să spunem că în artă, ca și în viață, lucrurile nu apar din senin; întotdeauna există un "înainte" care a determinat coordonatele prezentului relativ. Valeriu Mladin revine periodic la subiectul politic și social. Momentul Barack Obama a fost așternut de acesta pe suport după respectivele alegeri din Statele Unite (cu cacao adăugată în bază acrilică), Casa Albă a fost prezentată ca grădină zoolo-

(continuare în pagina 23)

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19232 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 24 LEI - TRIMESTRU, 48 LEI - SEMESTRU, 96 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 33 LEI - TRIMESTRU, 66 LEI - SEMESTRU, 132 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.