

TRIBUNA

282



Consiliul Județean Cluj

4 lei

Director fondator: Ioan Slavici
Revistă de cultură • serie nouă • anul XIII • 1-15 iunie 2014

www.revistatribuna.ro



Lumea ca teatru a lui Petre Pujbea

Remus Folto^o

V. Fanache
evocat de
Vistian Goia

Ilustrația numărului: Radu Șerban

Marian Sorin
Rădulescu
despre
Ardelenii

Adrian Pion
Feerie în alb,
plictiseală în
negru

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 Bobo
Nicolae Breban
Nicolae Iliescu
Andrei Marga
Eugen Mihăescu
Vasile Muscă
Mircea Muthu
D.R. Popescu
Irinel Popescu
Marius Porumb
Petru Romoan
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 Mlenișă

Colaborații 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

Pe copertă: Radu Șerban, Instalația *Cutia cu amini*
(detaliu), 2006-2010
Dimensiune variabilă, formată din 12 obiecte artistice,
un film Flash și 12 printuri pe pânză de dimensiunea
90 x 120 cm. Tehnica: tuș, ulei/sticlă, reflexie în apă,
lumină, proiecție video, fotografie, imprimare digitală



agenda

O primăvară... fructuoasă

Claudiu Groza



Cetățean de onoare. În 22 mai, pictorul Nicolae Maniu a devenit Cetățean de Onoare al Județului Cluj, titlu acordat de Consiliul Județean și înmănat artistului de președintele CJ Cluj, Horea Uioreanu, și vicepreședintele Vákar István. Ceremonia de acordare a acestui titlu a reunit la Muzeul de Artă, în ambianța amplei expoziții a lui Maniu, universitari, artiști și critici de artă, oameni politici sau de afaceri și jurnaliști, ca și admiratori ai operei pictorului, printre ei aflându-se rectorul UBB, acad. Ioan-Aurel Pop, profesorul Mihai Tropa, prefăcătorul albumului expoziției,

Premii scriitoricești. Colegul nostru, Ștefan Manasia, este unul din "premiștii" filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor din România, care și-a decernat, tot în 22 mai, distincțiile literare pentru anul 2013. Pentru poezie au fost premiați, alături de sus-menționatul autor, Adrian Popescu, Andrei Zanca, Nicolae Avram, László Noémi și Oana Boc. La proză, premianții sunt Vasile Igna, Ruxandra Cesereanu, Dora Pavel și Mariana Gorczyca. Dintre critici, esești, istorici literari și publiciști au fost "aleși" Mircea Popa, Ion Talo, Ștefan Borbély, Balázs Imre József, Ilie Rad, Ion Mureșan și Mihai Gopiu. Debutantul câștigător:

Aniversare. Scriitorul Constantin Culeșan a împlinit 75 de ani, fiind aniversat, de Sfinții Constantin și Elena, la filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România. Cu preocupări de mare diversitate, dar și cu o reflexivitate „ardelenească” ce i-a fost demult remarcată ca amprentă auctorială, C. Culeșan este poet, prozator și dramaturg, dar și critic și istoric literar, coordonator de dicționare literare, profesor universitar (la Cluj și Alba Iulia), fost director al Teatrului Național din Cluj, editor și jurnalist. O activitate prodigioasă, asumată însă cu temeinicie și pe îndelete, cum ilustrează și ghidul „slogan” ce dă titlul volumului de interviuri lansat cu prilejul aniversării: *Grăbește-te încet*. E greu să citezi măcar titlurile importante din creația lui C. Culeșan, pentru că ele acoperă domenii din cele mai variate, de la romane sau proză SF la comentarii și analize despre Eminescu sau Mihail

plasticienii Cornel Brudașcu, Ovidiu Avram, Mariana Gheorghiu sau Andreea Radu, istoricii de artă Vasile Radu și Negoiaș Lăptoiu, ca și omul de afaceri Ștefan Gadola, unul dintre sponsorii proiectului expoziției clujene a lui Maniu. „A fost cea mai frecventată expoziție a muzeului nostru din ultimii ani”, a remarcat în cadrul evenimentului Călin Stegorean, directorul Muzeului de Artă. (Îi mulțumim prietenului fotoreporter Raul Ștef pentru fotografie.)

Dinu Bălan. Pentru traduceri au fost distinși Ioan Mușlea și Ion Pop & Ioan Pop-Curșeu. Antologia *Viața literară la Cluj*, cordonată de Irina Petraș, a primit Premiul Primarului, iar Premiul INTER-ART a revenit Doinei Petrulescu Anton și Teodorei Gogea. S-au mai acordat Diplome de Excelență. Din juriu au făcut parte Ion Simuș (președinte), Diana Adamek, Corin Braga, Constantina Raveca Buleu, Ion Cristofor, David Gyula și Karácsony Zsolt. Premiile USR Cluj au fost susținute de Primăria și Consiliul Local ale Municipiului Cluj-Napoca și de omul de afaceri Remus "Mongolu" Pop.



Sebastian, Nicolae Filimon sau Pavel Dan, sinteze critice etc., într-un total de câteva zeci de volume. Echilibrul ar fi însă cuvântul-cheie al personalității scriitorului clujean, tocmai acesta dându-i forța de a concretiza atâtea proiecte literare. La mulți ani!

inedit

Anton Dumitriu - Jurnal de idei (XXVII)

Cunoaștere și mister

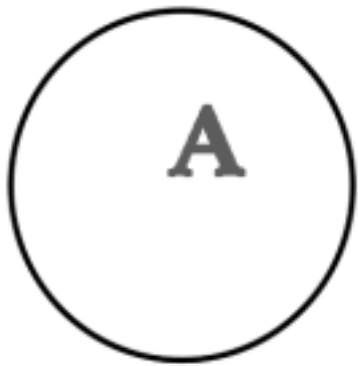
Urinița cu care se vorbește despre „mister” și credința în „mistere” m-a făcut să mă gândesc adeseori la acest termen. Și până la urmă am ajuns la concluzia că el este întrebuițat *à tort et de travers*, fără nici un drept logic. A spune că ceva este „necunoscut” este un lucru normal; a spune că ceva este un „mister” este o înlocuire a termenului „necunoscut” printr-un „X” plin de insinuări și de implicații obscure, pe care nimeni care gândește logic nu le poate admite.

Să presupunem că, venind dintr-o civilizație avansată, cineva foarte învățat, ar fi descoperit America înainte de Columb. La data aceea, ecuația de gradul al treilea îi găsisse soluția prin formula lui Cardan. Pentru americanii de atunci, problema soluționării ecuației de gradul al III-lea nu se punea. Dar dacă învățatul nostru le-ar fi explicat - celor apți să priceapă lucrurile acestea - și ce înseamnă algebra și ce înseamnă ecuațiile și ce înseamnă soluția ecuației lui Cardan, aceștia ar fi putut afirma că li s-a descoperit un „mister”. Și încă și ceva mai mult: soluția prin radicali ai ecuației de gradul III prezintă o parte cu claritate absolut uluitoare: dacă rădăcinile ecuației sunt reale ele nu pot fi exprimate decât *imaginar*, al căror caracter nu poate fi eliminat în nici un fel. De aceea această situație a fost numită „*casus irreductibilis*”.

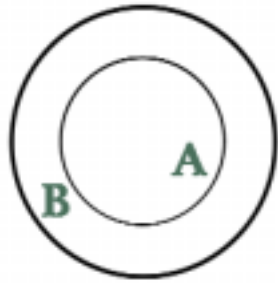
Indiscutabil, savanții americani de atunci ar fi văzut în această întâmplare „un mister” al matematicii. Dar el nu este un mister pentru un matematician modern.

Am luat acest exemplu la întâmplare, dar exemplele pot fi multiplicat infinite. Oricărui tribu analfabet, un calculator elementar va apărea un mister; cineva care nu a auzit niciodată un disc de patefon va crede că e un mister *o.a.m.d.*

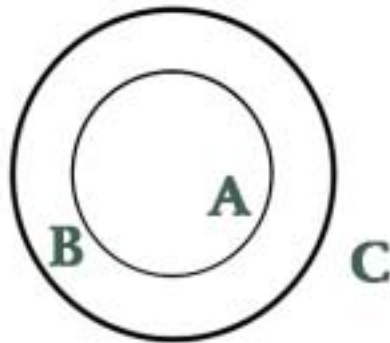
Adevărul este că totul depinde de câteva cunoștințe pe care cineva le posedă. Să presupunem că notăm această cantitate de cunoștințe, care ne dă informații asupra Universului, asupra omului, asupra societății etc., cu un cerc, să-l numim A:



O altă cantitate de cunoștințe este implicată de cercul A, și nu constituie nici o surpriză a fi descoperite într-un timp mai apropiat sau mai depărtat. Această cantitate, care va îngloba în mod necesar cercul cunoștințelor A, o vom reprezenta prin cercul B:



Dincolo de cercul B se vor afla, desigur, alte cunoștințe, dar nu sunt implicate de cercul B, decât după ce acesta devine cercul A. Din această situație ne putem spune că vom cunoaște cercul cunoștințelor din afara lui B cândva, sau că nu le vom cunoaște. Putem spune numai că: cu cât cercul A se mărește, cu atât și cercul B se mărește, dar cercul necunoscutului - să-l numim C - rămâne mai departe:



Sunt unii oameni care afirmă că cercul C are raza infinită, ceea ce vrea să spună că oricât va crește cercul B și prin acesta și A, cercul C nu se va micșora, fiindcă orice cantitate finită scăzută din infinit, nu atinge cu nimic infinitul. Aceștia vor să spună că dincolo de cercurile A și B va rămâne totdeauna „misterul”. Oamenii mai calmi vor spune că vom cunoaște totdeauna mai mult, dar niciodată totul. În sfârșit vor fi unele spirite care vor putea afirma - și au și afirmat - că necunoscând decât parțial, aceasta nu este o cunoaștere reală și deci lupta cu necunoscutul nu are nici un rost.

Noi nu credem că problema, pusă în felul acesta, este bine pusă. Posibilitatea de a cunoaște este reală și succesele științei, prin rezultatele uimitoare ce s-au obținut până acum, arată fără putință de tăgadă, acest lucru. O singură problemă nu s-a pus: este domeniul implicațiilor cunoștințelor din cercul A spre cercul B, singurul posibil?

În fond, poziția pe care o luăm față de realitate este incorectă. Orice tratat de logică ne arată că cunoașterea merge de la cunoscut la necunoscut, căutând prin raționament, oricare ar fi tipul lui, să extindă raza cercului cunoștințelor noastre, absorbind în lăuntrul lui necunoscutul. Așa cum am notat mai sus, cercul A și se extinde raza tot timpul pentru a atinge mărimea razei cercului B. Aceasta este o poziție greșită, sau cel puțin nu prezintă problema exact. Adevărul adevărat este că omul pleacă de la necunoscut și ajunge, prin diverse mijloace la cunoscut. Când prima dată - să zicem Thales din Milet - și-a pus o problemă de geometrie - să spunem prima problemă de geometrie - el nu știa nimic. El

pleacă de la necunoscut și a ajuns la cunoaștere. Acest lucru este ilustrat și mai bine de dialogul *Menon* a lui Platon, unde, după cum se știe, un sclav absolut ignorant pleacă de la o ignoranță completă în ale geometriei și ajunge să demonstreze o teoremă de geometrie. Prin urmare nu se poate afirma că punctul de plecare în procesul cunoașterii este însăși cunoașterea care se extinde treptat și la ceea ce este încă necunoscut.

Este adevărat - și acest lucru este dovedit de fapte - că o serie de cunoștințe *implică* alte cunoștințe, care pot fi aduse în cercul cunoștințelor prin diverse procedee foarte variate de altfel. Problema esențială este însă aceasta: oricum am privi lucrurile, începutul cunoașterii este non-cunoașterea și mintea omenească începe prin a se găsi în cercul C, pe care necunoscătorii în ale logicii îl numesc „mister”. Inteligența omenească are această capacitate de a ieși din cercul C și a intra în cercul B sau A; acestea sunt faptele. Dacă rămâne închisă în cercul A, al „necunoscutului” mintea omenească este imaculată, ea ar putea fi caracterizată prin ceea ce legenda biblică spune că este starea adamică; dacă inteligența reușește să intre în cercul B, atunci ea, atinge starea marilor inspirații dar și a marilor obscenități, care nu prezintă cunoștințe, ci implicații nelogice ale imaginației; în sfârșit dacă din poziția cercului C se ajunge în interiorul cercului A, atunci se obține cunoașterea celor de cunoscut, și saltul primordial de la necunoscut se realizează. Direcția cunoașterii s-a inversat însă, așa cum a fost și saltul inițial. Acesta este saltul creator și în acest sens ar trebui să se analizeze cunoașterea, pentru că ea nu este un rezultat mecanic, ci o operație creatoare. Examinată sub acest aspect s-ar putea explica cum este posibil ca un om ignorant să devină un savant.

Text îngrijit de
Adriana Gorea și Mircea Arman



Radu Șerban

Cutia cu amintiri-Interior (2008)

cărți în actualitate

„Pășanii” literare în comunism

Ioan Negru

Vasile Gogea
Singur cu Hegel (un autoportret ascuns)
 Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2013

Vasile Gogea nu s-a apropiat de Hegel neapărat după ce a parcurs scrierile sale (câci a făcut-o), ci din credință. Credință în Dumnezeu. A fost, încă de mai înainte de scrierea sa despre Hegel, protestul său. Împotriva regimului și împotriva tuturor. La fel cum, mai apoi, nu s-a apropiat de Caragiale sau Eminescu altfel decât prin credință. Prin protest. La fel cum nici față de sine însuși nu s-a gândit altfel. Nu numai cărțile sale, dar el însuși, dacă-l cunoști mai mult, este credință și protest. Ambele făcute cu smerenie.

Cartea de față, *Singur cu Hegel (un autoportret ascuns)*, a fost la origini, și a rămas și în forma tipărită, lucrarea sa de licență în filosofie la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj. Coordonată atunci, cu o prefață acum, de domnul prof. dr. Vasile Muscă. Lămuriri față de avatarurile suspinării lucrării de licență ni le dă autorul în „Un autoportret... ascuns” (p. 12), dar și textul d-lui prof. Vasile Muscă. Lămuriri pot fi citite în lucrarea sa, publică acum, dar scrisă înainte ca autorul să cunoască toate avatarurile suspinării ei. Dar precizări fundamentale (suntem prin anii '80) le găsim mai ales în felul cum vede Vasile Gogea relația lui Hegel cu statul prusac. De dictatură. Cum „evadează” Hegel din el în tinerețe, cum devine un fel de „apologet” al acestuia și cum evadează iarăși prin operă, prin ceea ce gândea și scrie. Prin „viclenia rășunii”, prin ironie, prin „conștiința nefericită”. Cum evadează Hegel de/din dictatură, în anii '80 ai secolului XX prin Vasile Gogea.

Când ești „singur” cu Dumnezeu, vrei, ca și să fii Dumnezeu însuși. La fel când ești „singur cu Hegel”. Mai ales atunci când în scrierea ta despre „altul” ești, de fapt – ascuns –, tu însuși. Am putea spune că, la Vasile Gogea ironia este, și nu numai în această carte a sa, un „autoportret”. Ironia socratică era una a maieuticii, a „moșitului”, adică, dacă ne este permis, aceea a nașterii, a reamintirii. („Atiu că nu știu nimic.”) La Galilei, printre altele, era și aceea a lucidității date de faptul matematic. Să nu uităm că el, cu telescopul său, a fost printre primii care au făcut „gaură în cer”. La Hegel, cred, ironia este aceea a lucidității și a insuficienței acesteia. O ironie a individului în care stă, ca real, Spiritul Absolut. Atâta doar, omul e numai om. Dar, om fiind, poate „povesti” despre Dumnezeu (Hegel), dar poate „povesti” și despre om. Cum bine a spus Constantin Noica, scriind despre o carte a lui Hegel, *Fenomenologia spiritului*.

Ce ironie, luciditate mai adâncă să ai în afara de aceea că îți ești om, că mori (vezi și Heidegger) și că, în fapt în tine este (fie și ca „viclenie a rășunii”) Spiritul Absolut. Că ești Dumnezeu. Tot ce este rațional este real, și invers. Aici ar trebui să vorbim despre „sfârșitul istoriei”. Când realul și-a pierdut și rațiunea și raționalitatea, începe sfârșitul. Aici am vedea noi ironia lucidității. Poate că îi putem găsi statului (prusac sau sovietic sau ceaușist) o „rațiune”, pe care însă n-o mai are. Nu „istoria” se sfârșește, o spune și Hegel într-o scrisoare citată de Vasile Gogea, ci rațiunea acestuia de a fi. Nu logica acestuia, ci înțelesul său. Iar individul este singur.

Fie și cu Hegel.

Câteva citate din *Capitolul III. „Conștiința nefericită” sau insuficiența de principiu a ironiei*. „Tema «conștiinței nefericite» ar putea fi considerată tema principală a *Fenomenologiei spiritului* [...] Scindarea în sine a conștiinței nefericite se datorează, aici, esenței sale duble de conștiință, a unei civitas terrena cât și a unei celestis.” (p. 53); „conceptul de «conștiința nefericită» nu este altceva decât expresia în plan reflexiv a propriei conștiințe a lui Hegel, conștiința lucidă și fisurată la rândul ei între datoriile față de stat și datoriile față de ceilalți.” (p. 54). Acest interes față de om are la bază, după cum spune însuși Hegel în *Propedeutica*, „sentimentul că ceilalți nu sunt persoane abstracte, ci trebuie considerate ca concrete și egale cu noi, că trebuie să privim fericirea și suferința lor ca pe ale noastre și să dovedim aceasta prin sprijin activ.” (p. 55).

Cred, deși nu sună bine termenul, că aici, mai ales aici este Vasile Gogea „singur cu Hegel” și mai cred că aici își „pictează” în scris autoportretul.

Ironia lui Vasile Gogea este de bună seamă și la adresa statului ceaușist, a dictaturii sale. Nu ne mirăm că teza sa de atunci, carte acum, a trebuit să aibă, pentru a fi admisă de comisie, cel puțin două binecuvântări: cea a domnului prof. Vasile Muscă și cea a doamnei prof. Călina Mare. Nu-i pomenesc pe cei care s-au opus.

Ne-am susținut în aceeași sesiune lucrările de licență. Apoi am băut o bere. Atunci, la examen, ne-am cunoscut. Noi, ceilalți, am mai rămas. El s-a dus la Făgăraș, la „Nitramonia”, la lucru. Făcea dinamită. Trebuia să ajungă la „ceilalți”. Acum, după '90, s-a întors în Cluj. A crezut că această carte este bună și i-a dat drumul spre editură. Cartea, după părerea noastră, nu-i bună decât dacă o citești de două sau trei ori. Atunci vezi de ce „singur”, atunci întrevezi de ce „autoportret”. Atunci înțelegi, mai din adânc, ce înseamnă o



Vasile Gogea
Singur cu Hegel

„conștiința nefericită”. și de ce conștiința nu poate fi altfel.

„Nu există Rațiune eficientă în afara individului și în afara experienței cognitive progresive asupra lumii exterioare și interioare.” (p. 50) Așa scrie Vasile Gogea. Așa a scris. Nu s-a dezis nici de această frază. Am mai putea cita. Nu citatul contează, ci cartea. Nu este un jurnal, ci o carte care vorbește despre singurătate, despre dictatura statului dar și a individului, despre omul concret (decă și despre moarte), despre autor și despre altele aceleași vremuri. Sub care stătu și stăm.



Radu ăerban

Fereastra (2008), fotografie, imprimare digitală pe pânză, 90 x 120

„Nimic nu e ceea ce pare a fi”

Ani Bradea

Adrian Suci
Un roman de rahat
 București, Ed. Tritonic, 2013

A^o-mi scria Adrian Suci, cu titlu de autograf, pe prima pagină a cărții sale *Un roman de rahat*. Am constatat de fapt, după ce am parcurs aproape în întregime textul, că afirmația aparține personajului său Colea^ocă, rostită într-un moment de „revelație”, de înțelegere fulgurantă a mecanismului prin care adjectivul descărățit devine un substantiv de sine stătător în limbajul politico-social dâmbovițean. Dar să nu anticipăm.

În fond această carte nu e un roman, sau oricum nu e ceea ce se înțelege din punct de vedere literar prin genul respectiv, iar titlul, fără îndoială, e ales de autor cu intenție și din culpă asumată. Dar dincolo de exprimările voioase prezente în text, din cele optsprezece capitole ce constituie structura cărții răzbat teme sociale grave, ilustrând o societate aflată într-o interminabilă perioadă de tranziție. Avem de-a face aadar cu o proză cotidiană, în sensul cel mai propriu cu putință, de un realism frust, ilustrată cu tipologii umane extrem de elocvente, în ciuda avertismentului din *Disclaimer*, prin care autorul se adresează cititorului său: *...orice asemănare, sub orice formă, cu realitatea trecută, prezentă sau viitoare, în privința împrejurărilor sau personajelor, este complet întâmplătoare și neintenționată*. Dacă ne-am referi doar la personajul Colea^ocă, care leagă o serie de povestiri conferind în special celei de a doua jumătate a cărții unitate, și tot am avea sub ochii noștri modelul tipic de funcționar al statului român post-decembrist, atât de bine redat încât am fi tentați la un moment dat să ne întrebăm, să

dezvoltăm curiozități de genul: care, de unde, cine se ascunde în spatele personajului? Atenționăm de autor nu ne aventurăm totuși.

Dincolo de povestirile ce evocă momente de referință în istoria noastră recentă, cum ar fi integrarea României în Uniunea Europeană, marea privatizare de la începutul anilor '90 sau vizita baronesei Emma Nicholson la București, scrieri situate la granița dintre umor și persiflare, răzbat pe alocuri adevărate drame umane, din texte de o profunzime a mesajului pe care autorul pare a o ascunde voit, pentru a nu se i se bănuie implicarea, alunecarea în sensibilitate. Un exemplu în acest sens e cuprins în primul capitol al cărții, intitulat *Patul conjugal*. Fragmentul la care mă refer nu e și cel care dă titlul capitolului. Și pentru că doar un citat poate aduce suficiente argumente în favoarea celor afirmate mai sus, mă voi mulțumi să transcriu: *„și totuși, bunica pare supărată. Bună, e vreun bai? Da, am un năcaz, ție-ți pot spune, că tu ai coală multă și pricepi. Se uită la mine cu o privire galbenă și își ignoră suveran condiția de absolventă de două clase primare. Îmi oferă o replică în care am regăsit, ulterior, sintetizată, toată literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, a Angelei Marinescu și Ruxandrei Cesereanu la un loc. Ba chiar și-un pic de Marta Petreu. Zice: N-am somn, mă scol noaptea și nu mai pot dormi. „Ad în pat, mă uit la bună-tu a-a-mi pare că-i un străin! Cititorul interesat, și sper eu provocat, va înțelege desigur, fără alte completări, ce am dorit să relievez.*

Poetul Adrian Suci nu se dezmente nici îmbrăcând haina prozatorului. Într-o scriere care se vrea cât mai brută, fără a se lăsa cioplită de barda mijloacelor stilistice, regăsim totuși, presărate, exprimări metaforice: *...cele mai mari depozite de amintiri sînt gropile de gunoi ale*

ora^olor sau *În fiecare zi de odihnă, din toate ora^ole României (...) un și nesfârșit de vehicule se scurge în afară prin toate ieșirile, precum zerul prin toate găurile strecurătorii*. Ba chiar întregi paragrafe lirice, pentru care autorul se ceartă imediat ce le-a terminat de scris, tot din dorința de a reteza în fața o interpretare prea poetizată a unor fapte și întâmplări din imediata și tranșanta realitate cotidiană: *E încântător să-ți trăiești viața, așteptându-te să ai o surpriză în fiecare clipă. Să fii cu simțurile treze, la pîndă, să te uiți cu atenție la fiecare om, la fiecare ciine, la fiecare copac. Să crezi că fericirea îți poate exploda în față oricînd. Sîntem atît de naivi cînd credem că bucuria e ceva complicat și atipic! Te rog eu, cititorule, deschide-ți mintea și vei vedea cît e de ușor să fii fericit!*

Nu trebuie să cădem însă în ispita de a crede că această carte e una eminamente lirică, cu accente de dramă socială romanțată pe alocuri, nici pe departe. Scurtele povestiri, în marea lor majoritate, sunt directe, tăioase, caracteristici întărite printr-un limbaj suficient de dur, uneori, încât citatele respective, chiar dacă se parcurg de către cititor zăbind, sunt mai indicate a fi căutate în context, decât să fie scoase de acolo pentru a ilustra o recenzie.

Dar, chiar conchizând, ca celebrul, de-acum, personaj Colea^ocă, *viața e doar o scurtă distracție înaintea morții*, *Un roman de rahat* nu e o carte menită să distreze, nu e un text, sau mai bine spus o culegere de texte ironice, subtile, nici un tratat de analiză socială sau politică, ci câte puțin din toate acestea și altele pe care cititorul le va descoperi în plus. Nu întâmplător volumul poartă trei motouri, din tot atâtea autori, situați, ca orientare, în puncte diferite unul de altul, precum unghiurile ascuțite ale aceluiași triunghi: Iov, Mateiu I. Caragiale și Franz Kafka. Un motiv în plus pentru a incita la lectură.

Acest exil spiritual continuu

Florentin Smarandache

Nu sunt primul care să remarce stilul paradoxist al poetului Ionuș Caragea, membru de onoare al Asociației Paradoxiste Internaționale – colaborator la volumul 6 al *Antologiei Paradoxiste Internaționale* (antologie ajunsă în prezent la volumul 10, timp de două decenii: 1993-2013), în care îi este publicat poemul de mari dimensiuni „Analfabetism literar” (52 strofe în care autorul, la fiecare două strofe, folosește o singură literă pentru începutul tuturor cuvintelor, cu excepția strofei finale), și evidențiat de Universitatea din New Mexico – Gallup, pentru merite culturale. Alți scriitori au întrezărit talentul său, precum Cezarina Adamescu, care vorbește despre paradoxul din poezia „Ceva din mine caută ceva” în revista *Agero* din Stuttgart (recenzie din 9 mai 2009), iar Prof. Dr. Constantin Miu desprinde antinomiile autorului din poemele „Marea singurătate a zborului”, „Cer fără scări” și „Guru amnezic” (recenzii publicate în revista *Sferaonline* la 9 august 2009 și 13 decembrie 2009).

De curând am putut răsfoi cartea sa „Antologie de poeme 2006-2012”, publicată la editura Fides din Iași în 2013, și să extrag din ea poemul în întregime paradoxist „Să fii poet” pentru volumul 11 al seriei paradoxismului. Versurile sale sunt, într-un grad mai mare sau mai

mic, exponente ale oximoronelor, ale zbatelor interne, ale solitudinii și exilului. Fiindcă Ionuș face parte din tagma noastră, a celor cu mai multe țări, sau cu nici una!... pătura socială a emigranților. Exilat de două ori!... mai întâi în Canada, la Montréal (2003-2011), apoi în... România, unde locuiește și scrie astăzi (la Oradea).

Nihilism în ideile sale: „viața este zero, la puterea doi / și rămîne zero, nuli suntem și noi” („Eu la pătrat”, pag. 15). Inutilitate: „singele curge-n vene degeaba, sufletul meu e o pală de vînt” („Pot să?”, pag. 165). Introspecție: „uneori urăsc lumea / pentru că există fără mine / uneori mă urăsc / pentru că exist fără lume” („Prizonier”, pag. 77). Și obsesia înstrăinării: „Exil în camera de veghe, / Exil în starea hibernală, / Exil la miile de leghe, / Exil în groapa comunală” („Exil”, pag. 147).

Ca stil, repetiția din câteva poeme, îmi amintește de volumul *La Baad*, al lui Cezar Ivănescu: „să fii romantic și să fii un martir, / să fii apatic și să fii în delir, să fii rușinea încercată pe dos, să fii degeaba și să fii cu folos” („Să fii poet”, pag. 194).

Încheiem cu aceste versuri memorabile ale autorului: „aceasta este viața, un veni, vidi, vici, /



Radu ăerban Cutia cu aminiri/Lampa (2008)

o scurtă nebunie cu dragoste și vicii” („Festina Lente”, pag. 102). și cu maxima latină: *Poeta nascitur, non fit* (Poetul este înăscut, nu făcut).

Din „jurnalul unui medic la țară”

Ion Buza^oi

Sorin Nicu Blaga
Medic la Cer
 Blaj, Editura Buna Vestire, 2014

Seria evocărilor autobiografice ale medicului-scriitor Sorin Nicu Blaga continuă cu această carte cu un titlu surprinzător, pentru că „este greu de acceptat că se poate ajunge la Cer în timpul vieții pământene. Și cu toate acestea eu am fost la Cer în urmă cu 35 de ani! Ca medic. Iată cum s-au derulat lucrurile.” Acesta este începutul, cu har de povestitor ce ție să capteze interesul ascultătorilor, unei rememorări a „popasului cerean” – din perioada 1978-1979 – în biografia sa intelectuală și profesională. Student eminent la Medicina clujeană, remarcat de somități științifice ca acad. Octavian Fodor și profesorul Roman Vlaicu, merit unei cariere universitare, în urma schimbării legislației, „internistul” – viitor universitar – trebuia să facă un stagiul de un an ca medic la un dispensar rural. Cum Sorin Nicu Blaga era din Blaj, și-a ales în mod firesc județul Alba, unde singurul dispensar vacant era Ceru-Băcăinți, de a cărui existență nici nu auzise până atunci.

Doctor la Cer – este o continuare a *Satelor copilăriei* – prin nostalgia evocării și a *Dascălilor mei* ca etapă biografică. Ceru-Băcăinți, o comună izolată din județul Alba, cu multe sate aparținătoare, din apropierea Cugirului îl inhibă la început prin amploarea responsabilităților, dar ardelean tenace și ordonat își ia munca în serios, schimbă aspectul dispensarului, câștigă prețuirea sătenilor, prietenia și simpatia intelectualilor din sat, încât și secretarul primăriei, reclamagiul doctorilor dinaintea lui la Direcția Sanitară Județeană, își încetează misivele de învinuire.

Dincolo de aspectul strictelor îndatoriri profesionale, consemnate conștiincios ca în „jurnalul unui medic la țară”, și m-am gândit la scrierea cu acest titlu a doctorului George Ulieru, cartea lui Sorin Nicu Blaga are ca și *Satele*

copilăriei un netăgăduit farmec literar. Noul medic de circumscripție rurală are un puternic sentiment al naturii încât Cerul și împrejurimile sale i se par un „colț de Rai pământesc”. Și gospodăriile țărănești pe care le reține cu acuitatea unor observații de amănunt sunt comparate cu cele din Micăsasa copilăriei; acestea, de la Cer și împrejurimi, părându-i-se mai neîngrijite, dar oamenii sunt amabili și îndatoritori, încât evocatorul constată cu bucurie aceeași „omenie și generozitate ardelenescă”. „Brandul” Cerului este... „șuica cereană”, renumita șuică de la Cer, „care avea puteri foarte mari în județ, deschizând ușile de la primul secretar de partid al județului, consiliul județean, inspectoratul școlar etc. Se spunea că această șuică ar fi detronat Băcăințul de la statutul de comună la cel de sat și a ascensionat, – dacă mai era cazul – Cerul, de la statutul de sat la cel de comună”. Cu un simț lingvistic pe care l-am remarcat și în *Satele copilăriei*, autorul notează particularități ale rostirii și vocabule specifice locului: vojda (pentru butoi mare), ratotă (omletă), ghilău (rindea), boldă (cooperativă, prăvălie) etc. Poate mai mult decât în *Satele copilăriei* condeiul evocatorului se exersează în conturarea unor portrete. Memorabile sunt cele din capitolul *Despre unii băcăințeni*. Ca și în *Dascălii mei*, Sorin Nicu Blaga nu are plăcerea stăruinței asupra păcatelor omenești, ca să realizeze portrete caricaturale; peste slăbiciunile „fatal legate de o mână de pământ” trece cu o înțelegere creștinească și reține mai ales aspecte comportamentale care dau noblețe omului: așa este directorul Spitalului Orădenesc din Cugir, așa este directorul școlii Elementare din Cer, primarul comunei, alături de care a petrecut ore și zile de neuit cunoscând frumusețile și bogățiile locului și împărțându-se reciproc în agreabile colocvii spirituale. Așa se face că plecarea „domnului doftor” la Cluj, pentru începutul unei strălucite cariere universitare, este



regretată de toți sătenii, iar directorul Spitalului Orădenesc din Cugir, despre care autorul spune că a cunoscut, „multă lume, dar puțini oameni și doctorul David Romulus e unul dintre aceștia”, îl îmbrățișează patern, convins fiind de viitorul unei cariere științifice remarcabile, a stagiului de la Cer.

Rememorându-și anul petrecut în satul din Munții Cugirului, Sorin Blaga se întreabă „ce înseamnă să fii medic la țară?”. Și rezumă: prezența permanentă în mijlocul și la nevoile comunității, pentru care este un etalon comportamental, nu numai un evaluator al stării de sănătate a satului unde activează ci și un educator susținând prelegeri medicale, dar și culturale.

Și chiar dacă revederea după 30 de ani a satului în care și-a făcut stagiatura medicală îl mănânte, pentru că mulți din cei pe care i-a cunoscut nu mai sunt, iar clădirea dispensarului este părginită, recunoaște „că acolo s-au pus bazele versantului managerial al profesiei”, care i-au fost utile atunci când a fost numit la coordonarea activității clinice a Secției Medicină Internă I din cadrul Spitalului Clinic Județean de Urgență din Cluj.

Doctor la Cer este rememorarea sinceră a unui episod biografic pe care conștiinciozitatea sa profesională a știut să-l fructifice și o profesiune de credință a unui medic de aleasă vocație, dar și expresia dragostei sale pentru „locuitorii comunelor și satelor din Ardeal” cărora le dedică această carte.



Radu Țerban

Soba (2008), fotografie, imprimare digitală la pe pânză, 90 x 120

evocare

V. Fanache și „vârstele” poeziei românești

Vistian Goia

La 29 aprilie a.c., V. Fanache ar fi împlinit 80 de ani, dar a plecat puțin mai devreme la cele veșnice. Critic și istoric literar, profesor universitar la Facultatea de Litere din Cluj-Napoca, V. Fanache reprezintă tipul de intelectual de certă competență și seriozitate, amintindu-ne prin înținută și rigurozitate de întemeietorii „colii” din centrul Transilvaniei, unde și-a desăvârșit studiile superioare. E vorba de D. Popovici, Ion Breazu și Iosif Pervain, unii dintre aceștia fiindu-i magiștri în anii formării sale pe terenul literelor românești.

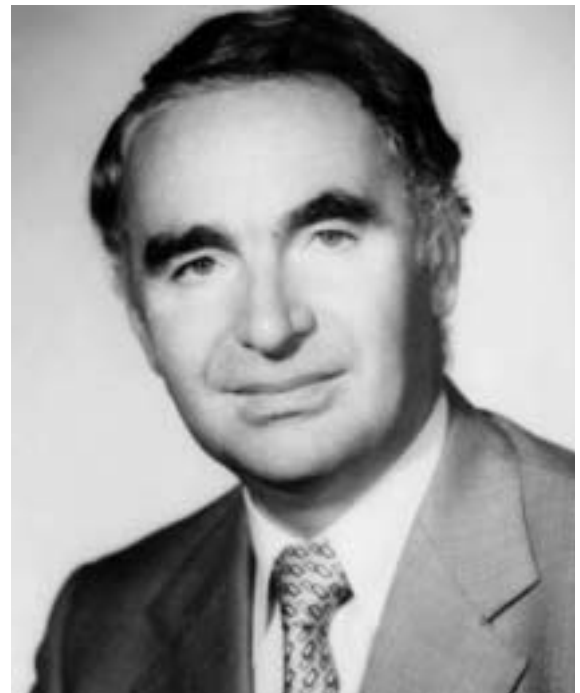
Criticul literar a debutat în revista „Steaua” din 1959, colaborând apoi și la „Tribuna”, „Familia”, „Revue Roumaine” ș.a. Pe parcursul celor 50 de ani de activitate publicistică, completată mereu de cea didactică, V. Fanache a știut să alterneze în mod fericit comentariul diurn, de întâmpinare a noilor cărți apărute, cu studiul documentat de istorie literară, fără să cadă în patima detaliilor arhivistice, cum păcătuiau unii confrăți care nu puteau evada din numita „coală pozitivistă”. În acest sens, el practică studiul sistematic al fenomenului literar, axat pe criterii estetice și scris cu acea expresivitate a limbajului elevat, specifică doar profesioniștilor care și-au aflat „vocea” de la debutul pe arena

scriitoricească.

Prima carte, „Poezia lui Mihai Beniuc” (1972) este, totodată, și cea dintâi cercetare exhaustivă a creației respective, cu evidențierea temelor, motivelor și structurilor lirice, raportate la tradiția literară transilvană, disociind cu finețe partea viabilă de cea caducă din opera acestui poet controversat.

A doua cercetare de anvergură este „Gând românesc și epoca sa literară” (1973) – studiu, bibliografie și documente inedite, cu o prefață de Academician David Prodan. Pasiunea istoricului literar s-a materializat într-o lucrare istoriografică și bibliografică, unde acribia documentaristului se îmbină cu judecățile strâns argumentate ale cercetătorului. Pe temeiul unei informații bogate, V. Fanache conturează întâi contextul social, politic și literar în care a fost editată revista. Apoi subliniază rolul unor personalități în renașterea culturii din Transilvania de după Unire, având drept consecință întărirea conștinței românești deopotrivă pe plan politic, istoric și estetic.

Cu volumul „Întâlniri...” (1976), criticul și istoricul literar face trecerea de la predilecția pentru literatura transilvană la studiul fenomenului literar românesc în general. În anii următori, V. Fanache



V. Fanache

atinge stadiul maturității depline prin cele două cărți consacrate unor personalități de primă mărime din literatura noastră: „Caragiale” (1984) și „Bacovia – ruptura de utopia romantică” (1994), ambele reeditate în anii care au urmat, semn al aprecierii lor nu numai de critica literară, ci și de profesori, studenți și elevi.

Dar, cum despre cărțile amintite s-a scris și se va mai scrie, ne vom opri asupra volumului „Eseuri despre vârstele poeziei” (Cartea Românească, 1990). Așa cum spune în „Argumentul” care prefațează volumul, autorul și-a propus să analizeze poezia românească în câteva momente din cele două secole de evoluție a creației noastre moderne. Accentul cade pe specificul limbajului poetic, raportat la diferitele „vârste” estetice. Criticul argumentează ideea potrivit căreia poeziei noastre îi sunt proprii „un set de cuvinte sau sintagme simbolizante, un limbaj al metaforelor relaționare care <trece> de la un autor la altul indiferent de epocă, de coală estetică sau de forța personalităților” (p. 5-6). De pildă, cuvântul „drum” are un rol simbolizant în creațiile lui Budai-Deleanu, Oct. Goga, Aron Cotruș, Lucian Blaga, A. E. Baconsky, Ioan Alexandru, Marin Sorescu ș.a. La fel, cuvântul „casă” – asimilată cosmosului la Coșbuc, patriei – la Goga, locului inițial al perechii – la Ion Pillat etc După mai multe exemplificări de acest gen, criticul concluzionează: motivele poetice cunosc o epocă de „eflorescență” ori pot dispărea din teritoriul poeziei, iar altele vin să le ia locul.

Privit în structura sa simbolică și în argumentarea unor concepte care îi aparțin lui V. Fanache, volumul conține și pune în circulație o seamă de idei, teme, motive și sintagme poetice, prin care definește specificul fiecărui poet în parte (din cei 16 comentarii), de la Budai-Deleanu la Adrian Popescu și Mircea Dinescu. Reșinem câteva titluri sugestive pentru preocupările criticului: „Piganiada sau obsesia <rânduielii>”; „Spașii martor” (la Gr. Alexandrescu); „Ironia melancolică” (Eminescu); „Vârsta lirică” (Coșbuc); „Cuvinte simbolizante” (Goga); „Expresionismul social” (Aron Cotruș); „Setea de lumină” și „Sufletul satului” (Blaga); „Feștele timpului” (Ion Pillat); „Geometria textului”, „Banalizarea tragicului” și „Iubita lui...” (Bacovia); „Universul osmotic” (Aurel Rău) ș.a.m.d.

Descoperim în comentariile lui V. Fanache acea putere de disociere a particularităților poetice din textele abordate, pe care o posedă numai criticii adevărați, care nu repetă sub o altă formulare ideile predecesorilor. De exemplu: la Budai-Deleanu, „drumul” semnifică „nevoia ființei de a-și defini



Radu Șerban

Instalația „Cutia cu amintiri” (detaliu), 2006



sinele". Eroi din „Piganiada” se află în căutarea unei identități, pe când la Goga accentul cade pe „noblețea spirituală” a „neamului împărătesc”. Pentru critic, sintagma de „Symbolism popular” îl definește pe Minulescu și-i explică „enigma”.

Întrucât nu avem spațiul necesar de a trece în revistă toate simbolurile și sintagmele analizate, ne vom opri la prezența „ironiei” în multe din textele comentate. V. Fanache este traducătorul și comentatorul cărții lui Vladimir Jankélévitch, „Ironia” (Editura Dacia, 1994). Dintre criticii contemporani, este cel mai informat și dotat în privința definirii și analizei conceptului de ironie din limbajul poezilor noștri, studiat deopotrivă ca figură retorică și unealtă filosofică, ceea ce face și în cartea sa de eseuri.

De pildă, comentând „Piganiada”, poposește la cuvântul „rânduială”, în sensul de ordine, formă de existență socială, echilibrată prin legi, obiceiuri și datini, ceea ce lipsește neamului faraonic.

„Rânduiala” semnifică depășirea dezordinii în care o lume căpiată rățește, fără să-și găsească acea „cale fecundă”. Formele de guvernare le consumă țiganilor multă energie și le aprind spiritul critic pentru că ei nu acceptă nici monarhia, nici republica, nici altă formă de guvernământ, dintr-o „spaimă instinctivă” față de un eventual „despotism”. În această lume dezordonată, criticul îi găsește ironiei un rol catalizator. Ea apare, în „Piganiada” ca „formă trează, mereu umblătoare, a spiritului, nelăsându-l pe om prea mult timp într-un mod de viață sau altul”. Ironia este văzută ca o „cârtire”, o nevoie de contrazicere a tot ce pare stabil. Criticul face corelații cu ironia din „Scrisorile persane”, din „Candid”, din operele lui Swift sau Sterne etc. Așadar - ne spune V. Fanache - ironia lui Budai-Deleanu comunică cotidianului relativitatea diferitelor ipostaze ale omului social și

încheie experiențele imaginate cu acel „râs amar”, pentru că visata „rânduială” este doar o pură „obsesie”, o „jucărie” ideală cu care nu se identifică niciuna din lumile ținute.

În poezia lui Gr. Alexandrescu este identificată ironia „socratică”. Scriitorul acceptă travestiul, masca preferată fiind „autoironia”, adică postura de nătâng sau de naiv, de gafeur inoportun cu „nărăvișii zilei”. De aceea cultivă satira autoironică și fabula - ca forme de comunicare a adevărului uman. Ambele specii, afirmă criticul, țin de arta conformismului ironic, care ascunde sensul real din „clar-obscurul limbajului”.

Când se ocupă pe larg de „Ironia melancolică” (din opera eminesciană), întocmește un adevărat istoric al acestei figuri retorice, de la antici la Shakespeare și de la britanic la ironia romanticilor germani, pentru a-i motiva prezența în poezia modernă.

La Geo Dumitrescu, ironia corectează locul comun și deschide calea sensurilor profunde. Din această perspectivă, cititorul înțelege de ce poetului îi era drag „Ieremia” (din poezia cu acest titlu) - pentru că datorită lui au apărut „cea dintâi cărușă fără oițe” și „cea dintâi ogradă fără garduri”. Aici ironia este de factură „simpatetică”, mai curând euforică decât distrugătoare. Ea are funcția de recuperare umană, înalt etică. În esență, prin ironie este surprinsă, la acest poet, relația dintre individ și mediu, pentru a evidenția adevărul că „toate s-au mai întâmplat” și, deci, „lucrurile și judecățile trebuie aduse la starea lor normală”, altfel ele alunecă în „neagra umoare”.

Cum versurile lui Geo Dumitrescu au drept izvoare fapte banale din cotidian, ironia are funcția de a-l raporta pe individ la contextul social în care viețuiește, ferindu-l de „singurătatea sfâșietoare”. Așadar poetul identifică ironia cu „minte românilor

de pe urmă”. (p. 185) În acest sens, ea are efectul unui „medicament” care facilitează „trezirea la un adevăr ignorat”.

Plecând de la poezia lui Geo Dumitrescu („La moartea unui fabricant de iluzii”), criticul literar distinge în existența cotidiană și în creația literară tot felul de iluzii: erotice, cosmice, poetice, iluzii ale certitudinii etc. Ele „violează” natura umană și o derutează, cum se vede și în exclamația poetului amintit, „Suntem oameni inteligenți - și-e mai mare dragul!” (din poezia „Romantism”). Astfel de exclamații, cu vădită tentă ironică, salvează adevărata poezie, motivându-i existența. Pentru a-și întări afirmația, V. Fanache apelează la judecățile francezului Jankélévitch, care vede în sintagma amintită o subtilitate ludică prin care interlocutorul este orientat spre piste false, pentru a-și „dezagrega din interior emfaza burlescă și prostia afișată” (p. 185).

După ce descoperă ipostazele figurii retorice în creația mai multor poeți, criticul afirmă răspicat: ironia participă la „desacralizarea și dezgheșul limbajului”. Pentru a-și motiva raționamentul, V. Fanache citează câteva versuri din poezia „Dar eu spun mereu...”, a aceluiași Geo Dumitrescu: „și uite-așa - zicea domnu-nvăpător - / discutând, iese adevărul!.../și discutăm, și ziceam, și vorbeam,/ și eu ziceam dacă, și tu spuneai poate/ și el zicea cât-de-cât...” După V. Fanache, „domnu-nvăpător” este un „Socrate modern”, adică un mânuitor al dialogului contradictoriu și fertil. Criticul clujean a fost un astfel de intelectual „socratician”. ■

cartea străină

erban Foașă și un cocktail Molotov erotic

Alexandru Petria

Se ia o sticlă de un litru, se umple cu ulei de motor și cu benzină. Se astupă cu o cârpă în așa fel încât să ajungă cârpa în amestec. De la gura sticlei să fie măcar 10 cm de cârpă, înmuiată în benzină, lăsată afară. Se ține sticla vertical, se dă foc la cârpă și se aruncă. Cam așa e și „cocktailul Molotov” cu care a ieșit acum pe piață editura Adenium - Giorgio Baffo și Pierre Louÿs, două cărți de poezii împachetate în țiplă. Traduse de „erban Foașă, „scânțea” combinației incendiare. Volumele se adresează celor peste 18 ani.

Despre Giorgio Baffo, un cunosător până la descheierea ultimilor nasturi ai literaturii erotice, și anume Guillaume Apollinaire, a scris: „Baffo, acest faimos luetic, supranumit obscenul, ce poate fi pus în fruntea poezilor priapici, fiind unul, totodată, dintre poezii cei mai lirici ai sutei opt-sprezece, a scris în graiul venețian. [...] Viața lui Baffo nu e cunoscută. Se știe că a fost ales membru al Celor 40, Quarantia, curtea supremă de justiție a Veneției. Avea în proprietate un palat, operă a lui Sansovino, în care, pare-se, cum spune el, trăia într-un colț al bucătăriei. De unde, încheierea că va fi fost sărac - ceea ce nu-i prea sigur, părându-se că, dimpotrivă, a dispus de niscaiva avere. [...] Poemele lui Giorgio Baffo n-au apărut în timpul vieții sale. Prietenii, la trei ani după moarte, au dat la lumină un volum,

conținând vreo 200 de bucăți. Ediția din 1789, datorată admirației lordului Pembroke față de poetul venețian, conține un număr mult mai mare de poeme. [...] Giorgio Baffo merită să fie cunoscut și prețuit: e un poet adevărat. Unul obscen, desigur; obscenitatea căruia e însă, dacă vreți, plină de noblețe. El este, bineînțeles, un violator al poeziei. Totuși, acest eveniment are grandoarea și simbolică valoare a unei fieste venețiene.” În plus, de la „mama” Wikipedia aflat-am: „Zorzi (Giorgio) Baffo (11 August 1694-30 July 1768) was an Italian poet and senator of the Venetian Republic. Baffo was born in Venice. He was, together with Ruzante, Carlo Goldoni and Berto Barbarani, one of the major writers in the Venetian language. He was a prolific author of licentious sonnets. He died in Venice in 1768.” Sigur, e foarte pușin, viața autorului e aproape necunoscută, iar în română te chiorăți degeaba și cu lupa după referințe.

Volumul tradus de Foașă se numește *Erosone* și nu știu dacă să vă redau sau nu câteva versuri. Hai c-o dreg cu un sonet mai nevino-vat: „De-ar fi să plăsmui altă lume, una/ Fără cusur, climatu-i ar fi cel/ Nici rece, nici prea cald, ci căldicel,/ și pururea rotundă ar fi luna./ Nu ar ploua, dar solu-ar fi întruna/ Fecund, și nicio floare fără țel,/ Dihăni slute n-ar trăi pe el,/ Nici n-ar cunoaște, cer și mări, furtuna./ Iar omu-ar fi

bogat și zdravăn; Iotul/ I-ar fi ferit de gloata care fură,/ De spaime - viitoru-i; iar nepotul,/ Ca și unchiau-i al cu barba sură,/ Pentru a f**e-oricând și-a f**e totul,/ Ar fi dotăți cu-o p**ă veșnic dură.” (Pudicele asteriscuri ne aparțin.)

Pierre Louÿs, celălalt incoșopenitor al vorbelor fără perdea de la Adenium, cred, e mai cunoscut cititorilor de la noi. Am citit din el romanul *Artistul și curtezana*, scos de Institutul european în 1999, prilej de erecții și fantezii. În prezent, extraordinarul scriitor Foașă i-a transpus în română versurile din cârticica *Femeia*, scrise între 1889 și 1891. Vă incit cu o poezie datată 25 martie 1890: „În josul unui pântec obscen, pur ca o frunte/ De prunc, se-nalță, n-lâna-i așijderi unui nimb/ Roșatic, și străluce, dacă privirea-mi plimb/ Asupra lui, alboarea venericului munte./ Îl mângâi cu timidul meu deget inelar, / Dulceașă cârnii sale aduce a pleoape/ Lăstate; gându-l spală ca niște limpezi ape/ și, n-inimă, sfințește ce ochiul vede clar./ Să nu te miri că, iată, preapudica mea mână/ Să-și ia în palmă fructul de piersică amănă,/ Căci mă sfiesc, vrând numai să-l venerez și-ador,/ Iar gura-mi, afundată-ntr-o coapse, să-și dezmiere/ Cu limba Venusbergul, ca pe un sfânt odor,/ Cum, muribund, sărută Tannhäuser ramul verde.” Ca și la Baffo, am ales ceva mai cumințel.

Cititorii au ocazia să stabilească de e literatură sau pornografie în *Erosone* și *Femeia*. Balansez hotărât spre prima variantă. Cu mențiunea că nu-i pentru abonații la cuminecăturile bisericești. ■

Costel Simedrea

Costel Simedrea s-a născut la 7 decembrie 1956 în comuna Răcădia, jud. Caraș-Severin. Debutază cu poezie în revista *Orizont* (Timișoara, 1978), iar editorial cu volumul *Mucegaiuri rare* (Ed. Modus PH, Reșița, 2007). Alte volume publicate: *Tristețea substantivelor comune* (Ed. Eubeea, Timișoara, 2008), *În căutarea titlului pierdut* (Ed. Eubeea, Timișoara, 2009), *Alba Neagra* (Ed. Eubeea, Timișoara, 2010), *Cărarea de cenușă* (Ed. Eubeea, Timișoara, 2011), *Strada mare* (Ed. Eubeea, Timișoara, 2012), *Frunze de lut* (Ed. Eubeea, Timișoara, 2012). Are în pregătire la editura Brumar din Timișoara un volum-antologie.

Casa bătrână

Mai schimbă o ȕigla, mai bate un cui,
În casa bătrână tristețea s-o-nvingi,
Mai ȕterge ȕi praful, alungă paingi -
ȕi-n mine ȕi-n tine sunt astăzi destui.

Repară ȕi gardul..., mai pune-o ulucă,
Să cureȕi ȕi pomii, sunt plini de omizi,
Dar uȕa livezii, te rog, s-o închizi,
Se coace pe ramuri cumplit dor de ducă.

Sunt gânduri ce-ndeamnă, în timpul ce nu-i,
ȕăȕana să fie din nou doar ȕărănă...
Tu însă mai vino la casa bătrână,
Mai schimbă o ȕigla..., mai bate un cui...

Tomberonul

Se deschid, timid, grădinișe de vară
Unde vin poeșii, copii la biberon
ȕi sug euforic din vremea de afară
Apoi închină ode unui tomleron

Care adăposteȕte un covrig de câine
Ce mărăie apatic, nici măcar nu muȕcă
ȕi fiindcă afară-i cald, crede că e bine
De când nu mai există, decât în lexic, cuȕcă.

Ignorând mormanul ancestral de gunoi
Căȕiva filozofi combat cu temei
Despre cum se-mparte nimicul la doi
Ca să rămână, rest, de ghiocei.

Alȕii, mai pragmatici, scormonesc febril
Căutând speranșă bucăȕii de pâine
Cu care, acasă, pentru un copil
Să paveze drumul chinuit spre mâine.

ȕi-aȕa trece vremea ȕi se face seară,
Se termină farsa hătrului bufon
ȕi se vor închide grădinile de vară
ȕi va cădea uitarea peste tomleron...

Vizită de curtoazie

Mă vizita un bătrân în fiecare zi,
Avea o conversașie aleasă,
Îmi recita, din clasici, poezii,

poezia

Seara pleca. Eu credeam că acasă...
De o vreme însă, ȕi nu ȕtiam de ce,
Pleca tot mai adesea către seară,
ȕărcă aȕtepta să se întunece,
ȕărcă voia ceva să îmi ceară.

ȕi într-o zi mi-a spus: „Sunt câine de pripas!
Nu am unde să stau, ȕie nu îȕi pasă?”
Atunci i-am spus: „Rămâi!”. ȕi el a rămas
La mine în suflet, să-ȕi facă o casă...

Ape

Din marea clepsidră secunda s-a dus
În apele nopșii, tăcută...
Bat clopote negre pe malul opus
ȕi haină de umbră-mprumută.

Frunze amare pe umeri îmi cad,
Sunt doruri de păsări pribegie,
Beau apa uitării la ultimul vad
ȕi apa nimic nu înșelege...

Tablou

Ninge iar pe strada mare, cum am spus ȕi-n altă
carte,
Fulgii par păsări de pradă care vin peste oraȕ
ȕi, din case ruinate, adună visele sparte
Într-un vers fără speranșă... Într-un vers sinucigaȕ.

Trece-n zbor un croncănit, spărgând liniȕtea de
vată,
Ultimul tramvai de noapte scărȕăie către depou,
În colș o prostituată stă ȕi-aȕteaptă, viașă toată,
O fărâmă de mai bine risipită de-un client nou.

Mai apoi, totul îngheașă pe pânza unui tablou!
Tu în iarna înrămată nicicând nu o să mai vii,
Ultimul tramvai de noapte este de acum ecou,
Eu cerȕesc o sărbătoare... Ninge... Străzile-s
pustii...

Măiastra

Nepoșii mei mă vor citi tradus!
E semn că seminșia se va stinge,
Zborul întreg, când aripa s-a dus,
E doar o fălfăire de meninge.

Batistă desuetă fluturând în burg
Când sunetele mor în clavecin,
Când, bacovian, va cădea amurg
Dinspre pustiul cu care-s vecin.

ȕi, ispitit de o stea căzătoare,
Se va pribegi cuvântul din mână
Dacă măiastra va uita să zboare
Pe ceruri, curat, în limba română.

Harta veche

Greu, tremurând, mâna bătrână
Abia mai pune harta-n cui...
Se stinge nașia română
ȕi nu-i mai pasă nimănu.

E gardul rupt, câinii sunt morșii,
Lupii flămânzi ne dau țărcoale



Costel Simedrea

ȕi vād cum prin deschise porșii
Pleacă speranșă din ocoale.

Nici cer deasupra nu avem!
E doar un clopot care-nchide
Într-un înfricoșat blestem
Dorinșe, astăzi, invalide.

Aȕ vrea-ntr-o ladă să încui
Azi frumuseșile-i măiestre
Dar vād cu groază că n-am cui
Să le mai las ca sfântă zestre.

O, Doamne, ce o să rămână
Din trup atunci când suflet nu-i?
Mă doare nașia română!
Dar cui să-i spun? Nu mai am cui...

parodia la tribună

Costel Simedrea

Harta veche

Am dat umblând prin pod de-o hartă,
O hartă veche, de demult,
Roasă de vreme ȕi cam „spartă”,
Plină de frunze ȕi de lut.

Diverse mucegaiuri rare
Au construit pe ea imperii,
Am scos-o afară, cu mirare,
ȕi-am curățat-o de mizerii.

ȕi ce să vezi, o, Doamne sfinte!
O pat-acolo de culoare
Înconjurată de cuvinte,
Scria sus: România Mare!

Am vrut s-o duc la loc, de frică
Să nu o vadă ȕi nepoșii
ȕi-apoi să vrea, la o adică,
S-o facă mare iar, cu toșii.

O, Doamne, ceva mă reșine,
Ceva-i neclar, Doamne fereȕte,
Prea mică-i pata, nu e bine...
Privesc din nou. Scria ruseȕte!

Lucian Perșă

proza

Muzeul lucrurilor grele

Christian Bistriceanu



Tânărul Christian Bistriceanu, născut la Reșița în 1982, pare a fi unul dintre acele talente solid racordate la timpul vieții lor care apar cu o frecvență extrem de redusă și doar în locuri a căror liniște este pusă, în mod dramatic, sub semnul întrebării de istoria neiertătoare și care ar putea da seamă peste vremuri măcar despre sufletul epocii parcurse, dacă nu și despre oamenii și instituțiile ei. După ce a publicat poezie în *Semenicul* (Reșița), *Orient Latin* (Timișoara), *Argeșul* (Pitești) și în nu mai puțin de șase antologii studențești, de la *Coenxiuni* (Sibiu), la *Viziuni* (Reșița), după ce, în 2013, Editura TIM din Reșița l-a debutat editorial cu un volum de poeme intitulat *Măine va fi altfel*, iată-l pe Christian Bistriceanu debutând cu proză scurtă de certă fluiditate și stranieitate. Cititorii vor recunoaște în aceste scurte narațiuni un condei exersat sub semnul prozei moderne constant și atent consultate, dar și o sensibilitate aparte, care îi va face atenți la evoluția sa ulterioară. (Gheorghe Zinescu)

Toate lucrurile din casă erau grele. Ceainicul lăsat pe aragazul stropit cu grăsime cântărea cât nu se putea număra sau numi, ceașca de cafea, rămasă pe noptieră, era pictată cu trei păsări albastre, nu a putut fi urnită nicidecum. Ea avea obiceiul să bea cafea seara, zicea că nu are probleme, ba mai mult, dormea mai bine, deși, nu, avea un somn foarte agitat. O carte albastră de *jelebe* deschisă la pagina aptezeci a rămas așă, paginile ei nu au putut fi clintite nici în stânga, nici în dreapta, nici de vânt, nici de unul dintre noi. Așa că ea a rămas întinsă pe pat citind și recitind pagina aptezeci, care vorbea despre fața lui Dumnezeu, care nu poate fi evitată din niciun punct cardinal ori din niciun punct al celor trei axe de coordonate X, Y, Z. Vaza de pe masa din sufragerie avea florile mai grele ca pământul, după cum zicea bunica. Nu am putut să curățăm nici măcar frunzele și petalele căzute pe masă.

- De ce s-or fi îngreunat lucrurile într-atât? De ce astăzi? Ce zi este? O fi poate vreo sărbătoare?

- Nu știu, am răspuns eu tuturor întrebărilor.

M-am privit în oglindă. Îmi crescuse barba, nu mă puteam rade. Lama, aparatul de ras, pământul și restul instrumentelor acestui ritual matinal căzuseră sub incidența aceluiași legi stranii care făcuseră totul de neridicat, de nemutat, de nemișcat.

Însă doar apartamentul nostru părea să fie ancorat în această lege a nemișcării. Pe stradă mașinile rulau nebunește, o femeie din blocul de vizavi scutura o pătură roșie cu pătrate galbene, iar trei copii băteau mingea în fața blocurilor.

La început m-am mirat, apoi nu mi-a părut, nu i-a mai părut nici ei. Ce rost avea dacă ceainicul nu s-ar mai fi mișcat de pe aragaz sau nu am mai muta ceașca de pe noptieră sau nu am mai putea

curăța masa de petalele florilor moarte. Eram împreună, puteam citi la nesfârșit din cartea lui *jelebe* despre fața lui Dumnezeu. La un moment dat, m-am întrebat de ce noi nu deveniserăm la fel cu celelalte lucruri. Eram o anomalie a acestui univers inert. De ce eu mă puteam mișca printre restul cărților de pe podea, corpurilor de mobilier pe care trona îmbrăcămintea noastră de aseară, farfuriilor și resturilor cinei frugale și toate celelalte lucruri dintr-o casă de oameni absolut normali, căci astfel ne consideraserăm până în momentul acela.

Ilena spuse printre rândurile paginii aptezeci, că am putea deschide un muzeu al lucrurilor grele, al lucrurilor abandonate pe podea, apoi răsă și se întoarse la lectura sa. Pentru o clipă mă gândisem că și ea va rămâne așa, încrăcită în lectura ei de la pagina albastră și ar deveni o piesă a muzeului, un cordon roșu va delimita patul și noptiera cu ceașca, iar un bilețel va anunța: „piesa numărul unu unu apte opt doi: Ansamblu static cu femeie citind la pagina 70. Complexul imobil este compus din: pat cu lenjerie, cearșafuri albe și cuvertură roșie, noptieră cu ceașca cu trei păsări cântătoare albastre, volum neidentificat deschis la pagina 70 și nud cu femeie citindă”. Grupuri, grupuri de oameni vor trece, vor admira spatele ei, curbura oldurilor, culoarea pală a pielii, părul ei pe jumătate prins, femeile vor fi geloase, își vor avertiza partenerii să nu se uite prea mult și să fie mai degrabă atenți la rotunjimea cifrei 0 din josul paginii și la cât de frumos a fost tipărită cifra 7, așa 7 dintr-o singură lovitură, 7, urmat scurt, fără pauză, de un 0 alungit. Mămicile pudiponde vor acoperi cu mâinile ochii copiilor lor și le vor zice: „Uite acolo, în sufragerie sunt petale pe masă și frunze,

iar acolo, uite, pe aragaz e un ibric”. Mi s-a făcut frică, oare pe curatorul muzeului cum îl va chema? John, sau George, trebuie să fie englez, e cel mai bine să fie englez. Iar eu? Locul meu unde va fi? „Bărbat cu barbă în fața oglinzii?... Numele nu e foarte inspirat, gândii, ducându-mi mâna spre față.

Apoi mi-am dat seama că nu-mi dusesem mâna spre față și că stăteam așa de mult timp, de foarte mult timp.

Darul

Telefonul sună lung. Mama sări de pe scaunul ei din bucătărie, lăsându-și țigara să fumege în scrumieră. Puse mâna pe receptor, nedând șansa telefonului să mai sune o dată. Alo?... Da... A născut?... Deja?... și ce este... Băiat?... E băiat, spuse mama, mai mult către tata, care stătea pe un scaun alături de mine. Eu mă jucam cu tălpile din supă, amestecând cu lingura, desenând opturi în mâncarea aburindă. Cum îl cheamă, întrebai, însă nimeni nu-mi răspunde. Da! Sigur că venim, continuă mama la telefon... Îi sun eu pe restu'. Închise, apoi scoase agenda micușă și formă numerele cunoscuților noștri. N. a născut un băiețel! Sau, a născut N... Un băiețel. Apoi adăugă repede ceva și încheie fiecare conversație cu: ne vedem la spital. După ce termină lungul șir de telefoane anunșând vestea cea mare, mama mă luă de la masă. Nici nu își dădu seama că nu mâncasem mai nimic și mă îmbrăcă în hainele bune, abia am mai apucat să iau călușul de lemn de pe masa din bucătărie. Ne-am oprit la o florărie de unde tata cumpără un buchet modest din trei garoafe roșii și ne-am continuat drumul.

Am găsit-o pe N. într-un pat de la mijlocul salonului înconjurată de flori, fructe și membri ai familiei. Era S., unchiul meu, mătușă M., surorile F., bunica și alții pe care i-am recunoscut de la întâlnirile de familie. În rest nu mai era nimeni în salon, deși în zilele anterioare fuseseră lăuze, femei gravide și căpiva bebeluși. Tata i-a înmănat florile, mama a felicitat-o pe tânăra mămică, apoi pe tată. Nimeni nu părea să își fi dat seama că eram acolo, altă dată nu s-ar fi oprit să nu mă gâdile, să nu mă ciupească de obraji sau să mă întrebe cum merge grădinița. Așa că m-am suit pe patul de la fereastră și am început să mă joc cu călușul meu pe pervaz. Apoi am văzut o siluetă neagră, gârbovită mergând pe alea spitalului. Am recunoscut-o din prima: Vine mătușă T., am strigat. Ah..., spuse una dintre femei. Cine a chemat-o, întrebă mama. Niciuna dintre rude nu a spus nimic, ba mai mult, au negat că ar fi sunat-o. Nici măcar nu îi știu numărul, spuse mătușă M. Câți ani are, întrebă mama. Trei să fie tare bătrână, spuse bunica. și când eram eu fată, ea tot bătrână era. E așa de când o știu. Se ține bine, adăugă mătușă. O liniște apăsătoare se lăsă asupra salonului în așteptarea mătușii T. Clanța coborî, întâi se văzu bastonul negru cu măciulie în prelungirea căreia se vedea o mână albă, ridată și cu pete maronii, apoi brațul acoperit cu o haină neagră. Mătușă T. mergea apăsată, niciodată grăbit, într-un fel anume, parcă legănat, parcă ștepan. Mătușă!!! - am strigat, întâmpinând-o. Am alergat spre ea. Nu a zis nimic, doar mi-a ciufulit ușor părul. Apoi s-a îndreptat spre patul lăuzei. Ai născut un băiat, N., ai să-l numești A. Ați adus ce trebuia? - le întrebă pe celelate femei care negaseră că ar fi chemat-o. Cu fața roșie, toate se

uitau în jos și îi strângeau la piept pozele colorate. Am adus tămâie, spuse mătușă M. Eu, oglinda, spuse mama. Eu... Sssttt. Ei ce mai caută aici? - întrebă ea, referindu-se la bărbăți, fără să se uite la ei. Ieșiți, spuse. Hai la cofetărie, spuse unchiul S., luându-mă în brațe. Vrei savarină? Hai să bem o bere, adăugă tata, luându-l pe C. Apoi ieșirăm buluc pe ușa salonului și ne îndreptarăm spre ieșire.

Mergeam ținându-l pe tata de mână, ei hohoteau pe hol, fără să țină seama de restul pacienților. Călușul! - am zis și m-am desprins de mâna tatei, fugind spre salon. Ușa nu era închisă. Ce-i dorești copilului tău?, întrebă mătușă T. Să aibă parte de moarte, răspunse N., și strecură o monedă în mâna mătușii T. Apoi cineva mă săltă în aer. Era tata, mai întâi îmi făcu semn să tac și se grăbi să iasă de pe holul cu saloane. Ce ai văzut? - mă întrebă. Nimic, am bălbăit eu. Ce ai văzut, mă întrebă din nou, optit și totodată apăsât. Nimic, am repetat. Apoi ne-am dus la cofetăria din colțul spitalului. Eu mi-am mâncat prăjitura în tăcere, tata și-a băut berea în tăcere. Unchiul și verii mei au compensat cu felicitări gălăgioase și glume pe seama tânărului tată. Când ne-am întors, mătușă T. Plecase.

*

Un copac creștea pe un câmp gol, crengile lui se înalțau dinspre pământ și creșteau, creșteau, fără încetare până când se făcea noapte. Ceva strălucitoare la rădăcina lui. O monedă de aur. Pe o parte a discului, un copac în relief. Același copac. Întorc moneda, un cap de câine încrustat, îmi ridic privirea, un câine mare negru, luase locul copacului. Măriaia, și mi-ai că capul spre mine, îmi simțea prezența... se ridică... se aruncă spre mine.

NIMIC! Zbier și mă trezesc! În cameră nu e nimeni, mama alergă spre cameră, aprinde lumina. Gata, gata... Ai visat urât... ce ai visat? Nimic, mă întorc spre perete. Era joi. Din ziua aceea visul revenea același, fără niciun fel de modificare în fiecare joi. De la o joie la alta, de la un an la altul, cadrul era același, aceeași derulare a evenimentelor: copac-monedă-câine, copac-monedă-câine. Dar mint, se modifica ceva: eu, eu aveam alte haine, altă statură, barbă, plete sau eram tuns scurt. N-am încercat să modific niciodată visul de joi. La început îmi era frică, dar pe urmă l-am acceptat ca pe ceva din rutina săptămânii. Totul a continuat în mod obișnuit. Cine festive, coală, teme, fotbal, coală, teme, dar am căpătat obiceiul de a spune „nimic” în cele mai inoportune momente: la examene, pe stradă, la coală, în timp ce alergam. Spuneam un „nimic” apăsât, optit sau cu voce tare, uneori chiar zbierat. și de fiecare dată o vedeam pe N. dându-i o monedă mătușii T. Văzusem nu știu ce anume, dar cert e că văzusem, însă mă încăpățănă să neg. Mi se făcea frică de fiecare dată când moneda trecea din mâna lui N. în cea a mătușii.

*

Tavanul era alb. Îl priveam de mult timp, de fapt preferam să mă uit spre tavan decât la ei. Toată lumea era adunată în jurul meu, fiii mei, nepoții, soția. Nu mai are mult, aș a spus doctorul, optise fiul meu unuia dintre cunoscuți. Mătușă T.! Vine mătușă T.! Strigă cu bucurie nepotul meu V. Cine a chemat-o? - întrebă soția mea. Nu știu, eu nu, răspunse sora mea. Nici eu. Nici eu. Câți ani o avea? - întrebă una dintre nepoatele mai mari. Nu știu, da' e bătrână rău, și când eram eu fată, ea tot babă era, spuse sora

mea. Ușa salonului în care eram doar eu și membrii familiei se deschise în liniștea ce se lăsase. Mătușă!!! - strigă V., alergând spre ea. Ea nu îi spuse nimic, doar îi ciufuli părul ușor. Aștia îi bat joc de bătrânețile mele, spuse mătușă T. Liftul nu merge, iar treptele sunt înalte. Bine ai venit, spuse N. Mătușă T. dădu din cap, apoi spuse scurt: Ieșiți, am o vorbă cu T. Nimeni nu se împotrivi, deși ieșiră agale. Te temi? - mă întrebă. Eu nu am răspuns, mă temeam. Dar ce rost avea să spun da sau nu. Am clipit de câteva ori spre tavan. Ai dreptate, nu are rost. Știi de ce am venit? Scoase o oglindă din buzunarul hainei sale negre și o așeză pe noptiera de la capul patului. Ai noroc. Am venit să îți spun asta, că ai noroc. Vei muri. Eu eram la fel de tăcut și priveam în continuare tavanul. Să nu crezi că toți oamenii mor, doar unii au parte de moarte, doar cei de care mamele lor s-au îngrijit. Tu vei muri pentru că mama ta s-a îngrijit de tine. A dorit acest lucru pentru tine. Mi-am întors capul spre ea. Ce urma? Apoi am realizat. Am văzut-o, era bătrână, era cu adevărat bătrână, trupul ei vlăguit spunea mai multe decât pușinele ei vorbe. Ea era cea fără noroc. Am reușit să zămbesc. De ea nu se îngrijise mama ei. Apoi a scos o monedă din buzunar și mi-a strâns-o în palme. Eu am închis ochii. Era moneda. Era singura monedă, cea pe care o primeam toți. La naștere ne era dată cu o față în sus, iar acum ne era dată întoarsă. Am strâns moneda în pumn și am auzit scurt cum s-a spart oglinda.

Domnu' Bumb - cele 28 de vieți pământene -

tefan Doru Dăncu

Viața nr. 4

- Înțeleg ce vreți, dar nu știu de ce m-ați ales pe mine, că n-am de unde da bani.
- Păi nu locuiți în oraș?
- Ba da.
- și din ce trăiți?
- Din mila concetățenilor.
Funcționara l-a privit suspicioasă.
- Cerșiți?
- Nu cerșesc, sunt sponsorizat.
- Aaaa, s-a înșeninat fătuca grăsușă, cu ecuson, pe care scria „Serviciul Taxe și Impozite”.
Înseamnă că aveți un venit impozabil.
- Cum să am dacă nu am carte de muncă?, a pus el cea mai încuetoare întrebare de care era capabil.
- Păi nu-i vorba de asta, e vorba că aveți venit, adică bani, apropo, cu ce plățiți taxele pentru apartament?
- Ei, doar am zis, îmi dau bani concetățenii, că Dumnezeu nu dă bani, numai dracu dă.
- Atunci, să vă fie clar, trebuie impozitați, că doar sunt sume de care dispuneți.
- De acord, însă ele sunt deja impozitate. Că gazul, apa, curentul, taxa la asociația de locatari, la salubritate și nu mai știu care altele comportă TVA, deci eu n-am treabă cu alte impozite.
- Păi nu-i așa, noi impozităm venitul dumneavoastră care vă rămâne după ce plățiți

TVA-ul la stat.

- și dacă nu-mi rămâne nimic?
- Haideți, nu râdeți de mine, doar nu trăiți cu aer, trebuie să aveți bani de mâncare...
- Am, dar și mâncarea pe care o cumpăr are TVA-ul inclus!
- Dom'le, nu înșelegeți că noi știm că aveți bani în plus față de TVA? Trebuie să vă luăm impozitul pe profit! s-a răpovit dânsa.
- Care impozit? Că eu nu-s firmă ori întreprinzător particular. Ce profit am eu, dacă n-am profit? s-a îmbăpșat domnu' Bumb.
- Aveți buletin de identitate?
- Am.
- Deci existați ca persoană.
- Exist, că doar nu vorbiți cu o stafie.
- Păi trebuie să trăiți din ceva.
- Sigur că da, dar v-am spus, din mila concetățenilor. Ei mă sponsorizează, adică îmi dau bani, și eu plătesc taxele pe locuință și-mi cumpăr mâncare. Asta-i tot.
- și la ce sumă se ridică toate cheltuielile pe lună?
- Nu știu, depinde, că iarna consum mai multă căldură, deci plătesc mai mult gaz. Vara consum mai multă apă, deci plătesc mai mult la apă.
- Dar așa, în medie, cu tot cu mâncare, haine, încălzire, țigări, bere, cam cât cheltuiți?
- Cu tot cu copii sau fără?
- Păi ce, aveți și copii?
- Am doi, Domnul fie lădat.

- Hm..., nu, numai dumneavoastră singur.
- Cam 3000 lei.
- Căăăat? Păi știți ce salariu am eu aici? 1100, și abia trăiesc de azi pe mâine, mereu trebuie să mă împrumut ca să pot trece de la o lună la alta și dumneavoastră stricați 3000 pe lună?!
- Păi dacă plățiți impozit la stat, a îndrăznit, timorat, domnu' Bumb.
- Din cauza unora ca voi n-am salariu mai mare, că nu vă plățiți taxele la timp sau nu le plățiți deloc! De aia îngheț iarna aici între dosarele voastre și vara mor de cald completând hârtii!
- Domnișă..., și-a luat inima-n dinți, e aproape doi-pe ceas, faceți o pauză, vă invit la o cafea să-mi răscumpăr obrăznicia și să-mi cer scuze.
A trântit furioasă gemulețul ghi-eului.
Așa a devenit domnu' Bumb un cuplu ideal, concetățenii îi miluiesc, primesc mai mult de-ale gurii că „nu mai are lumea bani”, cum spunea bătrânul lingurar-măturar când trece pe lângă ei. Nici pe el nu-l impozitează nimeni. Fătuca de la Taxe... etc. s-a dovedit a fi o tigroaică sexuală și a fost dată afară din serviciu, după ce-au sărbătorit întâlnirea câteva nopți și-a întârziat la serviciu.
Dumnezeu este bun. Nici El nu plătește impozite la stat.

(fragment de roman)

rememorări

Se cite^ote?... Nu se cite^ote?...

Alexandru Iorga

Tot mai multe persoane cu pretenții de... personalități, care se plâng că „astăzi, Domnule, nu se mai cite^ote!”. Dar, în drum spre concluzia finală să poposim prin câteva episoade oarecum semnificative.

În 1966 înțelepții partidului decid ca, în restaurantele județelor mai reprezentative, să permită desfășurarea unor programe artistice pentru atragerea străinilor spre băuturile cu suprapreț. Cum lucrasem și în barurile capitaliste și eram oarecum în temă, mi-am asumat răspunderea. Expresie învățată de la Nea Nelu - „mi-am asumat răspunderea”. La Cluj a fost ales - pentru asemenea program - Barul Melody. Programul începea după miezul nopții și se termina pe la 1.30-2.00. Fiecare artist participant trebuia să prezinte două numere. Afacerea îmi convenea. La Operă aveam 1200 de lei pe lună, iar la bar încasam 100 de lei pe seară (80 de lei pentru dans și 20 de lei pentru regie). Spectacolele de operă se terminau cam pe la 11 și, ca să merg acasă, în Dâmbu-Rotund, unde locuiam la o depărtare de cinci kilometri, nu aveam timp. și nici forță - autobuze nu existau - trebuia să pierd vremea pe undeva. În bar nu-mi venea să stau că era fum, în parc era frig, început de iarnă, așa că... noroc că la Bibliotecă Universității am văzut un afiș: „Revista *Tribuna* vă invită la Cenaclu Literar”.

Aproape seară de seară. Să mă duc și eu. Afară nu mă vor da. și dacă mă vor da, voi pleca, cu scuzele de rigoare. Nimeni nu avea treabă cu mine. Mi-am găsit un scaun - chiar comod, aproape de teracotă. și, așteptam. și, a venit și revelația. Nu credeam că voi ajunge să văd și să aud așa ceva. La un moment dat s-a ridicat un tinerel, în mână cu o foaie de hârtie, de pe care a citit o poezie. Ulterior mi-am dat seama că era poezie. Tot cititul a durat, să zicem, două minute. Cam 10 rânduri scurte. Eu n-am înțeles nimic. Dar de pe fețele celor din jur, care se luminau, se încruntau, se întunecau și iar se luminau, mi-am dat seama că aștia înțeleg multe. și fiecare altceva. Doamne, cât sunt de prost!

Are cuvântul tov. Ion Papuc - anunță Augustin Buzura, proaspăt angajat redactor la *Tribuna*. Acuma conducea cenaclul. În locul unui scriitor - Grigore Beuran. Am început să mă inițiez. Ion Papuc. Luănel Papuc - din Potfalău. Cum să nu-l știu? Doar și eu mă trag din Potfalău. Inițial a fost Papfalvar. Apoi românii l-au numit Potfalău și, după Trianon, Popești. Satul de peste dealul Lombului, la 6 km de gara Cluj. Bunicul fusese învățător în Potfalău. și diac la biserica greco-catolică. Aia luată de comuniști și dată la ortodocși. Așa că noi suntem de-ai lui Diacu. Luănel parc-ar fi de-al Filcăului. Dar nu sunt sigur. Se ridică Luănel încet. Înalt, slab, tot aspectul - un neglijat, nestudiat. Mă privește - en passé. Nicio reacție la mine, dar nici la el. la foaia din mâna poetului și începe. O cursivitate perfectă - demnă de o cauză mai bună, gândesc eu după primele fraze... Apoi, categoric, sunt zguduit de admirație. Despre o poezioară de zece rânduri de scurte, Luănel vorbește patruzeci de minute la cel mai ditirambic mod laudativ ce se poate imagina. și nu face mișto. Vorbește foarte serios. „Ce mesaj, câtă pătrundere psihologică, câtă adâncime de fluid universal bazat pe angelică inspirație!...” Seara următoare, merg din nou. De data aceasta, citește o poezie. Poetesă. Are vreo douăsprezece rânduri. Tot scurte. De o... angelică profunzime. Vorbește tot Luănel. Mă uit la ceas. 48

de minute. Tot atât de elevat și tot atât de astral. și, curios, nu se repetă. Dacă primul se consideră demn continuator al lui Kafka, aceasta se consideră reîncarnarea, tot spirituală a lui Eminescu atunci când a conceput *Glossa*. Categoric, Luănel este un geniu. Când a terminat, s-a uitat din nou la mine, iar eu m-am uitat prin el. Apoi nu l-am mai văzut. De fapt l-am văzut mulți ani mai târziu, la televizor. În cadrul a două conferințe literare. Vorbea tot elevat, dar... normal. Înțelegeam tot ce spunea. Avea barba tunsă scurt și era îmbrăcat la costum. Arăta foarte bine. Auzisem că s-a însurat la București cu o doamnă editor. Apoi mi s-a spus că a murit. Dumnezeu să-l ierte! La cenaclu n-am mai mers întrucât zilele următoare, la Bar, s-a întâmplat ceva cu totul favorabil mie. Patro... pardon, responsabilul, mă anunță:

- Vezi că va trebui să faci o repetiție de regie, întrucât din București ne-au trimis o cântăreață pe care va trebui să o integrezi în program.

- Cum arată?

- Foarte frumoasă. și cântă bine.

Zilele următoare, la trei, toată trupa era la parchet. Instrumentiștii pe podium, cu zumzăitul lor specific, dansatorii și acrobașii - cu figurile lor de încălzire.

- Unde este? îl întreb pe responsabil.

Am văzut-o eu dar... Responsabilul face un gest cu capul. Pe un fotoliu de la o masă laterală, o brunetă cu păr lung, bogat, într-adevăr „Carmen de la Ronda”, așteaptă impasibil.

Mă apropiesc și, ca omul civilizată, mă prezint.

- Pă se spune „baronul”! mă ia ea direct.

- Da, o poreclă apărută mai de mult, nu știu sub ce formă.

Ea tace, privindu-mă zăbind.

- Așteptați de mult, domnișoară?

- Doamnă! mă corectează ea.

- Scuzați, doamnă. N-am știut.

- Nu sunt măritată... dar la Paris orice femeie trecută de 22 de ani este Doamnă. și eu am 24.

- Eu am 34 de ani. și pe asta cu Parisul n-o știu.

- Ei, Baroane, se pare că mai ai multe de învățat. Mă străduiesc. - Străduiește-te, Baroane, „studiorum est mater sapientia!”.

Ea, văzând că la atâta abundență culturală, eu tac, schimbă subiectul:

- Aveți orchestră foarte bună. În București, în nici un local nu găsești asemenea orchestră.

- Într-adevăr, sunt foarte buni. La pian, Maestrul Ditz Ludovic - pianist, compozitor și profesor la Conservator. Cel cu chitara, fratele lui, Ditz Vasile, violonist - concert maestro în orchestra Operei Maghiare. Cel cu chitara, prim-violoncelist la Filarmonică, toboșarul, suflătorul și trompetistul - studenți în ultimii ani.

- și de ce cântă în local?

- Pentru bani, Doamnă, pentru bani.

Doamna stă pușin în cumpănă:

- Bani n-aduc fericirea, numai numărul lor.

- Stimată doamnă, aveți perfectă dreptate.

Se uită la mine, de data aceasta străveziu:

- și cum, Baroane, hai și nu mă domni atâta! În definitiv ești doar cu zece ani mai mare ca mine. Sunt Miruna.

- Miruna! Pentru prima dată când mă... încrucișez cu rezonanța acestui nume. Îmi place.

- Îmi place că-ți place. Numai vezi, dac-o fi să fie, să te încrucișezi bine!

Replică verbală - nu am. În schimb o am pe cea din priviri.

- Ai vrea să mă auzi cântând.

- Păi... nu te deranja. Am să te aud deseară.

- Lasă, de un sfert de oră mă tot analizezi - și se ridică în picioare. Poftim, n-am burtă, n-am celulită, am picioare frumoase. La înălțime peste medie, 48 de kg.

- Perfect. Top-fashion - dau eu verdictul.

- Voi cânta în patru sau cinci reprize - explică ea în continuare. Două sau trei cântece la o repriză. Depinde de clienți. Voi cânta între 10 și 11. Apoi, înainte și după programul vostru, apoi o dată sau de două ori până la patru.

- Păi, fixați cu maestrul.

- Am fixat. Noi suntem aici de la două. Ce vrei să-ți cânt?

- Păi... ce-ți place cel mai mult.

- Multe-mi plac. Dar ție, acuma, am să-ți cânt *Segniores-segnioritas*.

Un fior de... fericire mă pătrunde.

- Satisfăcut, Baroane?

- Este una dintre melodiile mele preferate.

Cunosc cântecul. Dar numai în versiunea românească. Prelucrarea - Mia Braia.

- Ei, acuma o să-l auzi în versiunea originală.

„Prelucrarea” - Miruna.

Lay și slobode mâinile peste clape, îndeosebi peste cele înalte și melodia de inspirație divină penetrează în toate ungherele sălii. Nimeni nu mișcă. Apoi vocea Mirunei, aici voit *alto* începe să toarne, picătură cu picătură, veșnic neînțeleasă și întodeauna dorită otrăvă a nostalgicii mister iberic...

Clipe lungi de tăcere opacă. Apoi aplauze din partea tuturor sufletelor ce se află în local. Când Miruna depune microfonul pe pian, Ditz Lay se ridică și îi sărută mâna. Responsabilul se aporpie: - Doamna Miruna, asta o să cântați în localul meu și când vine publicul?

- Asta și altele, o să cânt mereu în localul Dumitale.

Chelnerii și personalul localului, ieșiți din starea de stane de piatră, și-au reluat activitatea. Miruna se întoarce și dă cu ochii de mine. Pe obraji am urme de lacrimi.

- Te-ai emoționat pulică! îmi spune.

- Miruna, eu numai atunci pot să plâng când sunt foarte fericit.

- Am să țin cont de asta. Se apleacă și mă sărută.

Mai discutăm cât discutăm, după care instrumentiștii, unul câte unul... se retrag. Aceeași intenție o am și eu.

- Tu unde ai spus că locuiești? mă ia Miruna.

- Eu, n-am spus...

- Da, dar am auzit eu ceva. Unde locuiești?

- În Dâmbul Rotund.

- și pe unde-i... rotunjit, dâmbul acesta?

- Cam 900 kilometri de aici.

- și cum, cu ce mergi?

- Pe jos. N-am mijloace de transport. Pe la noi, chiar nici străzile nu-s pietruite.

- Păi acuma-i frig mă, uite, a început iarna.

- Am de ales?

- Păi, ai cam avea, spuse ea zăbind.

Eu o privesc foarte serios.

- Bine Miruna. După ce m-ai făcut să plâng, acuma-ți arde de glume.

Drept răspuns, Miruna o cheamă pe una dintre femeile de la bucătărie:

- Am să mănânc la cameră. Umflă-mi bine porția. Dumneata să-mi aduci mâncarea.

- Am înțeles.
După plecarea femeii, Miruna îmi spune, de data aceasta la modul imperativ:
- Vino! Ți s-a văzând că ezit, schimbă tonalitatea: Vino, dom'le, nu mă ține în picioare.
Urcăm pe scările laterale și ajungem la... hotel. La capătul coridorului Miruna deschide o ușă nenumărată. O cameră pentru o persoană, *single* parcă i se spune, dar cu un pat mai lat. Restul, mobilier, să-i zicem, „trei stele”. Dar ce mă izbește, plăcut și relaxant - căldura.
- Ei, Baroane, îți place?
- Ce să-mi placă?
- Patul, mă!
- Cum să nu-mi placă? Are saltea - spumă.
- Încearcă-l.
- E bun. Dar de ce să-l încerc?
- Pentru că vei dormi în el.
- Și tu? spun eu aproape speriat.
De ce speriat?
- Ascultă Baroane, Ții ce mă intrigă uneori, la voi, la ardeleni? Greu îți dai seama când sunteți proști sau când faceți pe proști.
- Acuma am făcut pe prostul. Iartă-mă. Și ca să vorbim serios, în care parte îți place să dormi? La margine sau la perete?
- La perete.
- Atunci... am să te cam îndoiesc.
- Dacă mă vei îndoii, atunci să mă îndoiești bine. Eu voi face totul spre a te dispune în acest sens.
Nu mai am ce spune. Totuși:
- Miruna, de ce faci astea toate pentru mine?
- Îți răspund fără ezitare. Pentru că ești modest, pentru că vorbești mai puțin decât gândești, pentru că ești frumos. Și pentru că-mi plăci. Eu am contract cu Țtia două luni. Pe urmă voi cânta în Sinaia până la deschiderea sezonului estival după care voi pleca la Sablă d'Or în Bulgaria. Și acum vine esențialul în ceea ce ne privește. Eu nu admit dublura. Nici din partea ta, nici din partea mea. Dacă o faci, îți torn zeamă de cucută în urechi și te trimit lângă umbra Regelui Hamlet.
- Sunt într-un tot de acord. Și de acuma înainte, și pentru mine aceasta va fi o regulă. Un criteriu de existență. Am învățat ceva de la tine.

Viața în noile condiții, față de drumurile interminabile, pe orice vreme, alături de Miruna, a devenit un rai. În afară de calitățile ei, ca artistă și ca femeie, Miruna avea un deosebit simț al umorului de care-i cam plăcea să se servească. Într-o seară, chiar începea să se întunece:
- N-ai spectacol, astă seară, facem o vizită. Vei sta cuminte și tăcut într-un fotoliu! Explicațiile, toate, la urmă, când ne vom retrage.
Ne oprim în fața unei clădiri binecunoscute, Facultatea de Drept, apoi mă conduce în fața unei uși masive și foarte înalte pe care scrie „Decanat”. Miruna, ca la ea acasă. Deschide. La birou, un bărbat, mai mult peste vârsta a doua decât spre cea mijlocie, destul de chel și suficient de rotund, sare, ocolește biroul și vine în întâmpinare. Sărută de vreo trei, patru ori mâna Mirunei până când aceasta izbutește să mă prezinte:
- Vărul meu.
- Da, încântat, spune domnul cu o voce nisipoasă. Luați loc. Îmi indică fotoliul cel mai apropiat. Dar eu mă instalez în cel mai îndepărtat.
Încep discuțiile. Miruna: „Domnule Profesor, Domnule Profesor...”, plus zâmbete, mimică, ochiade. Din discuția lor am înțeles despre ce ar fi vorba dar aștept concluzia finală. După zece minute, Miruna se ridică.
- Domnule Profesor, desigur și Dumneavoastră aveți multe pe cap și noi trebuie să facem unele pregătiri, așa că...
- O, desigur. Dar să țipi că la sfârșitul săptămânii vin să vă ascult. Am și rezervat un separeu.
- Vă aștept. Am să cânt numai pentru Dumneavoastră.
Iar sărutări de mâini, iar... tra-la-la și la-la-trala și când ajungem afară, după ce Miruna mă ia de braț, începe direct:
- Vezi mă, cât sunt de cretini bărbășii urâți, în speranța unui paradis, altfel, nepromis. Ar fi în stare să comită fel de fel de ilegalități și să mă bage studentă la f.f. direct în anul trei.
- Și tu?
- Doar nu-s nebună. Admitem că ar reuși, într-o zi tot s-ar afla. Și aș intra și eu, încă mai rău ca el.

Am călătorit împreună, când am venit la Cluj. Eu mă jucam cu cuvintele și el o lua de capital. Nesimțitu! E înșurat. Nici măcar verigheta nu și-a scos-o.
- Și acuma, la sfârșit de săptămână, ce te faci?
- Mergem. O să-ți placă.
Sâmbătă, Miruna e anunțată că este așteptată în separeul trei.
În timp ce ea își face cântecele de sfârșit de program artistic eu mă schimb, apoi ea mă ia de braț și ne înfățișăm la separeul trei.
Domnul Profesor sare de pe fotoliu:
- O, Miruna! apoi realizând, totuși, că eu sunt și rămân prezent, adaugă, nu cu voce nisipoasă, ci cu voce de parcă ar fi înghițit orez fierț - și vărul!
Miruna preia inițiativa. Mă plasează pe scaunul de lângă Domnul Profesor iar ea se așează pe scaunul din fața noastră. Apare chelnerul.
- Gaston, adu un tacâm și pentru Baronul.
- Da, Conișă Miruna. Chelnerul este ardelean, dar în situații de excepție caută să facă și el pe sudistul. Iar pentru Miruna, toți chelnerii care o sevesc, sunt „Gaston”. Și acum, Gaston are grijă. Desert, castron cu o anumită supă, apoi cotlet, mare, din care eu mănânc unul plus jumătatea Mirunei, plus o ampanie. Apoi felii Diplomat. Apoi, Miruna:
- Uite ce e Domnule Profesor. Eu și Baronul avem o deosebită considerație privind personalitatea Dumneavoastră și nu putem lăsa ca relația dintre noi să nu aibă o temeinică bază de sinceritate. Baronul nu mi-e văr. Este logodnicul meu. Profesorul măcăiește el ceva cu „mi-am dat seama, dar, dar...” după care cu urări de bine, care sună a condoleanțe, ne despărțim cu „șinem legătura” și urcăm sus la cameră. După treaba aceasta Miruna ne mai pregătește o surpriză. De data aceasta la tot personalul.

(Va urma)

o dată pe lună

Situația României...

Mircea Pora

O vreme, evident din inconștiență, Rusia aproape a fost dată uitării. Ce s-a zis?... războiul rece s-a încheiat, rânile ultimului mare conflict s-au vindecat, frontierele s-au statornicit, de pe toate categoriile de arme se șterge doar praful... A început, doar suntem în secolul 21, an 2014, marea epocă a politeșii și-a vastelor respecte... o vrabie, dacă trece din Republica Moldova în Transnistria, autoritățile de acolo o dau înapoi, o echipă de iepuri dacă fuge din Ucraina în Rusia, „colegii slavi”, ai ucrainenilor, prinzând-o, cu blândețea Țtiută, i-ar restitui pe aceștia puterii de la Kiev... Așa s-a crezut, că istoria a devenit un vast salon în care fiecare stat, mic sau mare, cu inteligenții și dobitocii lui, stă în fotoliu, picior peste picior, fumează, bea coniac, cafele și conversează liniștit cu toți ceilalți. Numai ca să-ți imaginezi astfel de lucruri, trebuie să ai ceață pe ochi și circuite întrerupte în creier. Dragi politicieni, autentici sau din hârtie creponată, mai ales din vest, care v-ați mai păcălit o dată, Rusia există și sub buchetul de flori poate oricând ține și un pistol. Toată această înaintare occidentală, în zonele foste, pe nedrept,

prin cotropire, odată ale ei, o irită profund! Toate trâncănelile cu democrația, statul de drept, drepturile omului, aderarea la nu Țtiu ce uniune, nu sunt texte pe gustul ei, asta, în ciuda faptului și spre stupoarea prostănilor, că ne aflăm, vezi doamne, în secolul 21... și ce dacă suntem în anul 2014?... Violențele, amenințările, cotropirile făptuie nu mai merg?... Ca dovadă „că merg” și încă foarte bine, Rusia, în cadrul planurilor ei, doar de Putin, Medvedev, Lavrov cunoscute, de ceilalți doar bănuite, a cotropit Crimeea și a destabilizat Ucraina. De pe urma acestor fapte, un tremur de frică a cuprins, pe bună dreptate, toate țările Europei de Est. Și iată, că-n acest climat, toți înalții demnitari americani, căci, în fapt, țara lor e N.A.T.O., s-au pus pe vizite, pe controale pe la aliații mici din Răsărit. La noi, după secretarul general N.A.T.O., Rasmussen, și-a făcut apariția vicepreședintele american Joe Biden. Mă gândesc că la un dialog intim, mai marii noștri, Traian, Victor, Titus, îi vor fi spus acestuia de la suflet la suflet... „Nea Joe, nu ne lăsați, că ne mănâncă Țtia... și țipi, noi am luptat la Vaslui, la Călugăreni, ne cunoașteți dumneavoastră

istoria, acum o avem pe Elena Udrea, Nuși, la mângâiere, consultant politic pe Gușă, nea Joe, vă rugăm, cât mai repede avioane, armată, vapoare, căci noi, cu vilele noastre nu putem lupta... Cam așa e, mama Rusia e cu ochii insistent pe noi. Dimitri Rogojin, băiat fin, distins, vicepremier al Rusiei, chiar s-a autoinvitat la București pentru nu Țtiu ce aniversare. Tot nea Joe ne va spune cum să procedăm... Noi, în loc de-a o avea pe Nuși în fruntea politicii și pe nu Țtiu căpi alții ca ea, ar fi trebuit să fi posedat acum minimum 60-70 de avioane de prima mână cu piloți bine instruiți, un număr consistent de nave și submarine, blindate moderne, artilerie, astfel încât privirile lui Putin, Rogojin, să nu ne mai sperie chiar atât... Suntem noi membri N.A.T.O., dar dacă S.U.A. suferă vreo „defecțiune”, chiar nu Țtiu ce ne vom face. O vom trimite în avanposturi pe Nuși, vom plasa pe undeva și carele alegorice cu Mazăre în postură de Caesar iar pe aliniamentul Iași-Vaslui vom așterne 10 divizii de câini maidanezi...

Impresionism: între refuzul teoriei și practica meditației

Gizella Kovats

“Elstir se străduiește să smulgă din ceea ce simțise, ceea ce ătia.” (Marcel Proust)

“Eu sunt doar un intermediar al miracolului divin, un intermediar între Dumnezeu, orchestră și voi. Muzica contează, eu nu sunt important.” (Misha Katz)

Pasiunea pentru impresionism a apărut în viața mea într-un mod mai puțin obișnuit, și am avut mereu senzația că inițiativa a venit mai degrabă în sens invers, din partea acestuia, ca o schimbare a pozițiilor între subiect și obiect. S-ar putea spune că impresionismul m-a găsit pe mine, și nu invers. După ce am încercat o vreme să înțeleg contextul istoric, schimbarea condițiilor de lucru și a materialelor, influențele care au contribuit la apariția impresionismului ca mișcare artistică, și nevoia din care s-a născut, am constatat că mi se pare mai important să mă concentrez asupra laturii filozofice și spirituale a acestui curent, dar și a noțiunii în sine.

Atât curentele de dinainte cât și cele de după impresionism încearcă o intelectualizare a picturii. Impresionismul vine ca o pauză în teoretizare, un fel de “resetare” a istoriei picturii și a esteticii, care răstoarnă conceptele ce l-au precedat. „Această eliberare a început cu Impresioniștii. ...au fost cei care au realizat că există artă pentru artă, că adevărată frumusețe o putem găsi în obiectele cele mai simple. Mai presus de orice au realizat că e mai importantă culoarea unui obiect, decât obiectul în sine... Au eliberat culoarea, instinctul și forma.” citim în Francois Mathey, *The Impressionists*, (New York, 1961). Cu toate că este vremea marilor descoperiri legate de lumină și culoare, abordarea impresioniștilor este una mai mult empirică. De altfel la epoca respectivă li se și reproșează atât empirismul cât și inconsecvența, practica picturală urmând să îmbrace un caracter metodic și consecvent abia la neoimpresioniști.

Din perspectiva acestui caracter eliberator față de constrângeri și raționalizare, mi se pare important să facem o paralelă între starea de meditație și impresionism, între care se pot găsi o serie de asemănări. Impresionismul însuși a fost, am putea zice, un timp al meditației în istoria artei - prin faptul că a fost dez-inhibant, un curent artistic lipsit de supraîncărcări teoretice și care a reinventat percepția despre pictură. Era de altfel greu de înțeles pentru critici și intelectuali, fiind o abordare prea puțin preocupată de idei, și mai mult de trăiri. Putem menționa ca exemplu faptul că Monet nu era acceptat în cercurile de intelectuali, și că scriitorilor din acea perioadă care se întâlneau la “Café Volpini” (centrul mișcării simboliste) le era greu să înțeleagă o pictură care nu putea fi pusă în cuvinte, fiind bazată pe tehnici la care pictorul ajungea intuitiv, prin explorări picturale, după cum putem citi în studiul lui Phoebe Pool, *Impressionism*, (New York, 1967, cap. „Lucrările târzii ale lui Monet, Renoir și Pissaro”). Istoria picturii se poate împărți în două mari perioade: cea de dinainte și cea de după impresionism. În această istorie, impresionismul va fi cel care va elibera pictura de toate teoriile și constrângerile de dinainte, ca după aceea să se nască alte concepte și alte teorii. Înainte, arta avea teme religioase, politice, trebuia să fie moralizatoare, educativă, ilustrativă iar după impresionism, apar noi teorii care definesc precis cum ar trebui să fie o operă de artă “bună”, pictura va conține din nou mesaje ale autorului adresate societății, reapare deci elementul rațional pe lângă stropul divin, acel impuls inexplicabil și irepetabil din care se

naște arta. Artă educă societatea, face morală, atrage atenția, se revoltă, venerază sau ochează. Astfel, se pot găsi teorii potrivite pentru perioada gotică, pentru Renaștere, baroc, clasicism, neoclasicism, romantism și realism, iar după aceea din nou pentru neoimpresionism, sintetism, fovism, expresionism și toată arta modernă, despre cum ar trebui să fie tu, tema, tehnica, compoziția, figurile sau conceptul. Însă acel strop divin pe care impresionismul pare să-l posede în proporția cea mai mare din istoria picturii de până atunci și ulterior, în arta modernă, este totuși prezent, într-o oarecare măsură, de-a lungul istoriei artei, uneori apropiindu-se de zero.

Unii critici ar putea afirma că și impresionismul își avea teoriile lui. Studiind însă problema mai adânc, îndrăznesc să afirm că propunea mai degrabă negări ale teoriei, decât adevărate teorii: “Demersul gândirii lor a îmbrăcat un caracter empiric. El avea să capete, de-abia cu neoimpresioniștii, un caracter metodic, sistematic, consecvent.” (Eugen Schileru, *Impresionismul - “Notații pentru un eseu”*. București, 1978). Singurul lor “ideal” era lumina.

Am ajuns astfel treptat la concluzia că impresionismul nu este “doar un curent artistic” este mult mai mult decât atât, este o formă pură de manifestare a artei, care se regăsește într-o oarecare măsură peste tot. Căutând materiale despre impresionism, am descoperit un articol scris de Dr. Varjas Sandor, *Inercări de estetică ale unui psihanalist*, (revista *Muveszet [Artă]*, Budapesta, 1912, nr. 10) care a ajuns la concluzii similare cu ani în urmă: Impresionismul în istoria artei nu este numai un curent printre celelalte, ci esența efortului artistic al tuturor timpurilor, acel ideal către care artiștii tuturor timpurilor își direcționau sufletul, conștient sau mai puțin conștient. Iar dacă prin cuvântul Impresionism nu înțelegem numai curentul care a înflorit în a doua parte a secolului al XIX-lea, ci considerăm acea perioadă doar ca un impresionism mai dezvoltat, atunci suntem în fața unei vaste perspective, anume că impresionismul cuprinde în orice fel de artă chiar esența artistică și ajungem aproape de presupunerea că impresionismul și spiritul artistic sunt unul și același lucru, diferența fiind numai că unul este în limbaj psihologic, iar celălalt tehnic.

Ne putem pune întrebarea în ce măsură a existat el ca fenomen în pictura de dinainte și cât de mult mai există acum, ce înseamnă el în arta contemporană, într-o lume în care revine interesul către spiritual și empiric, când descoperirile științifice ajung treptat la concluzii care se apropie de intuiția spirituală.

În majoritatea studiilor, impresionismul apare ca un curent artistic și atât. Ba mai mult, a fost adesea desconsiderat, și chiar și azi e apreciat de majoritate pe criterii ca „farmecul, prospețimea, calități agreabile și aeriene, mai degrabă decât conținutul pictural” după cum afirmă Francois Mathey în *The Impressionists*, (New York, 1961). Dar impresionismul a fost un moment care a răsturnat toate conceptele de dinainte și pentru totdeauna, despre ce înseamnă să fi artist (vezi etapele prin care trecea obligatoriu un artist la Academia Regală din Franța mai târziu “coala de Arte Frumoase). Am putea spune că a eliberat artistul și pictura de constrângeri. Acest moment de „respiro” în istoria teoriilor - impresionismul - a permis nașterea unor concepte noi, și apariția artei moderne. După impresionism s-a accelerat totul.

Dacă încercăm să găsim și să descriem diferențele

tehnici ale impresionismului, vom constata că e mai dificil decât credeam, pentru că nu au fost teoretizate de artiști la momentul respectiv, aceștia căutând să redea efecte fugitive ale luminii. E inutil să căutăm teme predilecte, pentru că nu există cu adevărat.

Un aspect pe care îl consider important e faptul că practica impresionistă se baza mai ales pe starea pură de inspirație a autorului - deoarece se lucra rapid.

“Între om, natura, obiect, ca subiecte ale imaginii picturale nu este nici o diferență, și nici o ierarhizare” precizează Eugen Schileru în „Notații pentru un eseu”, ca într-o stare de meditație în care percepem și trăim fără să interpretăm, fără să judecăm, pur și simplu ne lăsăm conduși de către o forță mai înaltă. Pictorii acestui curent încearcă să capteze prezentul, atmosfera clipei prezente. Din aceste motive am găsit multe legături între spiritual și artă, mai ales prin prisma acestui curent. Aceste caracteristici ale impresionismului îl fac să fie mai mult decât un curent printre altele, impresionismul fiind mai degrabă o stare de spirit decât un curent. Monet continua să picteze chiar și după ce a început să-și piardă vederea, într-un fel care ne amintește de Beethoven.

Cu toate acestea, încă din perioada sa de început, uneori și acum, impresionismul a fost și este considerat un curent mai degrabă naiv, de amatori sau nepriecpuși. În rest, toate celelalte curente par să încerce o capturare - în sensul de explicare - a “magicului” prin metode, teorii și manifeste diverse. Dar cu greu putem regăsi în alte curente o spontaneitate comparabilă cu cea a impresionismului. Temele lucrărilor impresioniste provin din orice ne poate determina să trăim în prezent. Rareori prezintă ceva dramatic sau deprimant.

Aceste descoperiri personale s-au concretizat într-o perioadă în care am început să tatonez în direcția unor tehnici de meditație, care mi-au permis să observ și un alt fapt interesant. În cadrul meditației prin tehnicile yoga, se învață eliberarea de orice gând, orice manifestare a raționalului, de orice idee. Se urmărește trăirea maximă a clipei prezente, se urmărește dizolvarea eului, în urma căreia ne putem simți extinși în universul imediat, ne putem percepe la fel de importanți și egali cu toți ceilalți, cu mediul înconjurător - o stare foarte asemănătoare cu aceea pe care mi se pare că o transmit privitorului lucrările impresioniste. Reiau așadar principalele calități comune celor două practici: Nu judecă - nu au o părere despre subiect; Nu ierarhizează între om, natură, obiect, subiect; Nu au un mesaj de transmis; Nu doresc să schimbe concepțiile oamenilor; Sunt expresia unei bucurii și trăiri maxime a clipei prezente.

Din această perspectivă, un pictor impresionist ar avea dificultăți să explice cum a realizat lucrarea - procesul fiind mai degrabă o canalizare a miracolului divin. Combinarea culorilor prin juxtapunere pe pânză era mai degrabă un rezultat al încercării de a capta efectele luminii direct și spontan, și nu o tehnică premeditată, sau punerea în aplicare a unor teorii despre optică. Kandinsky constată acest refuz al teoriei în scrierile sale din *Spiritualul în artă*, 1912: „Aș dori să observ că, după părerea mea, ne apropiem tot mai mult de vremurile compoziției raționale, că în curând pictorul va fi mândru să-și declare operele ca fiind constructive, în contrast cu impresioniștii puri, mândri de faptul că nu ătia să explice nimic.”

În definitiv, motivul pentru care consider că viața impresionistă sau actul de creație în stil impresionist au afinități cu starea care se urmărește prin practicarea meditației provine din faptul că ambele sunt un produs al sufletului. Acestea sunt caracteristici ale sufletului, orice altceva fiind un produs al minții.

Alegeri sau ananghie?

Petru Romo^oan

ai dacă sărăcia și săracii se vor invita în campaniile electorale care sînt deja în curs, mai ales în cea prezidențială? și dacă nu va mai fi vorba de Victor Ponta, Ilie Sărbu, Liviu Dragnea, Elena Udrea, Dan Voiculescu, Traian Băsescu, Cătălin Predoiu, Crin Antonescu, ci de milioane de săraci care se vor urca pe scenă și vor lua microfonul în mîinile lor, vor invada studiourile de televiziune ocupate azi de farsori și de mercenari obraznici, se vor auzi în palatele locuite prin impostură de preținși reprezentanți ai poporului sau construite din furt? Revoluțiile, răscoalele, revoltele, răsturnările neașteptate sînt totuși niște constante în istorie. Nu vi se pare prea de tot actuală poezia lui Vlahuță de mai jos, scrisă parcă în așteptarea unui 1907?

Alexandru Vlahuță
1858 Pleoenești, Tutova (azi Al. Vlahuță, Vaslui) -
1919 București

Ananghie

Greu la deal, și greu la vale,
Nu-s bucate, nu-s parole,
Toți sînt ifilii*.
Negustorii n-au afaceri,
Preoții n-au cununii,
Moștele n-au faceri.

«Biruri noi!» guvernul strigă,
Iar țaranul: «Mămăligă!»...
Nu-s parole, nu-s.
Ce mai plănuiești palate

și orașe ca-n Apus!
și țipi voi ce-i la sate?

Lanurile-s părăsite:
Nici imă nu-i pentru vite,
Apele-au secăt.
Goi, flămînzi, copiii zbiară.
Gospodarii au plecat
În lume, să ceară...

Nu mai are cum țaranul
Din pămînt să scoată banul,
Vouă să vi-l dea.
Foametea de pe la sate
Va să vie să mai stea
și-n cele palate.

*Ifiliu - lefter, fără nici un ban

Gânduri din spatele imaginilor

(urmare din pagina 36)

păstrându-se transparentă doar o fantă (un vizor) prin care ochiul avea acces la imaginea pictată. Pentru că pereții din sticlă ai recipientelor erau concavi, convecși sau poliedrici, iar netezimea lor era deseori afectată de neregularitățile din masa sticlei, imaginea pictată se deconstruiește și se reconstruiește, se reconfigurează continuu, în funcție de modificarea unghiului de privire.

Ciclul de lucrări „Cutia cu amintiri” este compus dintr-o serie de 12 obiecte artistice, „recipiente”, „incinte”, sau „case” ale imaginilor și este însoțit de o proiecție video (animație Flash). Fiecare obiect este un paralelipiped din sticlă având partea posterioară pictată. Apa din interiorul acestor recipiente devine mediumul reflexiv, care „primește” urma imaginii pictate, care, la rândul ei se lasă văzută de privitori prin fanta special concepută, singura suprafață transparentă a pereților opaci ai recipientelor.

Este prezent aici un concept care propune un obiect hibrid, destinat atât percepției și aprecierii sale în sine, ca formă/volum cu dimensiuni armonice și expresie individualizată, cât și privirii în interiorul lui, pentru a recepta imaginea întoarsă înspre privitor, imaginea-urmă a imaginii pictate, imaginea principeps. Prototipul seriei de lucrări puse în discuție are mai multe elemente comparabile ca mod de funcționare cu dispozitivele vechi de captare a imaginii (camera lucida), cu o diferență esențială, cea a finalității. Obiectele create de mine pe temeiul acestui principiu de funcționare propun - nu un procedeu mecanic cu rol de a înlesni munca artiștilor, ci o experiență pur estetică, mizând pe raportul expresiv între conținător și conținut și pe efectele spectaculoase ale reflexiei în apă.

Mizând pe jocul oglindirii, se pune în regie o lume nouă, creată, care există numai în interiorul recipientului, și numai atîta vreme cît sursa de lumină (naturală sau artificială) este activă. Prin urmare, în planul de concepție al acestei secțiuni, locul habitual al unor trăiri și experiențe privilegiate, locul exterior, se transformă, se metamorfozează într-o nouă configurare artistică care definește și marchează un alt loc interior:

fiind circumscris pereților limită ai cutiei, dar și metaforic, loc filtrat prin experiența proprie, biografică și artistică. Imaginea imaterială răsfrântă pe pelicula apei recompune imaginea unui spațiu efemer, condiționat de însăși modalitatea lui de formare (lumina pătrunde doar prin suprafețele acoperite cu materie semitransparentă, care pe ecranul apei devin deschisurile re-prezentării, în timp ce zonele opace creează închisurile). Întreaga ambianță a noului spațiu creat este monocromă, influențată doar de temperatura luminii sursei.

Pe luciul apei se răsfrâng locuri unice, casa cea bătrânească cu camera festivă „din fașă”, cu mobilierul cald și simplu așezat din totdeauna la „locul lui”, cu lampa și cu soba serilor încărcate de povești, cu ursa, hambarul și fântâna din curte, cu biserica și cimitirul satului. Toate acestea se comprimă în paginile unui „album” care conține imagini din arhiva personală, scoase la iveală de memoria și de sensibilitatea celui care odată a făcut efectiv parte din această lume, pagini „revelate” de apa/oglindea din interiorul obiectelor mele cu amintiri.

Dar spectacolul imaginii nu se oprește aici. „Filele de album” devin „sursă de materie primă” și sunt captate cu ajutorul aparatului fotografic, manipulate în Photoshop, înlănțuite într-o continuă curgere filmică în Flash și învăluite într-un dramatic fundal sonor. Așadar, aventura imaginii este preluată acum de computer. Intimitatea imaginilor greu accesibile din interiorul cutiilor se transformă într-o nouă regie ambientală. Filmul Flash, constituit din stop-cadre ale imaginilor-urme răsfrante pe luciul apei este proiectat pe peretele din spatele obiectelor, într-o formă supradimensionată. Dincolo de ceea ce se vede, se află descompus întregul scenariu într-un amalgam de imagini, cadre, coduri și funcții pe care doar limbajul computerului le poate pune împreună, dându-le sens și coerență.

Deși filmul este perceput în esență ca o experiență vizuală, nu putem subestima importanța sunetului care acompaniază imaginea, chiar dacă acesta îi este doar suport secundar. Armoniile muzicale sunt alese ca fond sonor pentru a potența ritmul desfășurării scenariului, pentru a sublinia schimbarea de atmosferă sau de stare, pentru a estompa anumite momente, asigurând o „curgere” firească. În articularea

limbajului multimedia, sunetul, muzica de fundal, este o componentă discretă dar necesară a experimentului sinergic la care concurează scenariul, configurarea imagistică, și, nu în cele din urmă, concepția regizorală.

Dar dincolo de computer se află mintea, gândul, priceperea și pasiunea. Iar acestea creează inefabilul, armonia, Arta.

Conceptul instalației „Cutia cu amintiri”, va fi prezentat în luna iunie a acestui an la Școala de Arte Creative din cadrul Universității Hertfordshire din Anglia, în cadrul programului Erasmus.

Instalația, în formă completă sau parțială a mai fost prezentată publicului cu ocazia următoarelor manifestări:

- 2012, Muzeul de Artă Comparată Sîngeorz-Băi, în cadrul expoziției personale „Reverberații”;
- 2012, Școala generală din comuna Năpradea, în cadrul proiectului „Caravana culturii sălăjene”;
- 2010, Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, în cadrul expoziției personale „TransAparențe”;
- 2010, Galeria „Mirionima”, Accademia di Belle Arti di Macerata, Italia, în cadrul expoziției personale „Memories. The final image”;
- 2010, Directions Gallery, Colorado State University, Fort Collins, Co, U.S.A, în cadrul expoziției de grup „Recursive Images”. Proiect în colaborare cu Marius Lehene;
- 2010, Galeria Horeb, în cadrul expoziției personale „Amintiri despre gânduri”;
- 2008, Galeria Apollo București, în cadrul expoziției personale „Cutia cu amintiri”;
- 2006, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, în cadrul expoziției „Urme”

www.raduserban.ro

Lumea ca teatru a lui Petre Țușea

Remus Folto^o

Sub imperiul unei pregnanțe accentuate a unei voințe integrative la modul absolut, Petre Țușea dă naștere unui construct bine încheiat în volumul *Lumea ca teatru*. Este îndeobște cunoscut că Petre Țușea era un vorbitor plin de vervă și culoare, chiar numai referindu-se la emisiunile tv. Cu atât mai mult atunci când are răgazul unei minime pregătiri a discursului - așa cum îl are în volumul amintit - Țușea devine dintr-o dată fascinant. Nu atât prin oralitate cât prin belșugul de multiplicități semnificante. Nici nu știm prea bine când anume el devine sintetic, cu atât mai puțin atunci când vrea să pară exhaustiv. Dar nu numai aceste considerente ne-ar preocupa cât conținuturile conceptuale ce poartă o „greutate” specifică și tocmai de aceea sunt, la o primă vedere, „sibilinice” cu toate că apar cu o logică atât de simplă încât aceasta devine o logică lipsită de imperfecțiune. Da, acesta este cel mai pregnant aspect al textului lui Țușea: este prea mulat, prea absorbit, prea ocultat în propria formă - și de aceea, totuși, un pic prea „contondent”.

Nu urmărim, în acest scurt eseu, să desfășurăm toate liniile de forță ale volumului amintit mai sus. Am reținut doar ce ni s-a părut cu totul relevant și demn de notat. Cum se putea să debuteze o carte cu titlul *Lumea ca teatru* dacă nu cu teatru? Numai că e vorba de un teatru recunoscut ca „seminar” - așadar un teatru de idei. Poate că, totuși, pentru genul teatru nu suntem pe deplin satisfăcuți dar e numai o primă impresie. Cu cât ne adâncim în lectură vedem tot mai bine personajele care preiau rolul de idei și se „încarnează” cu precizie. Temele predilecte sunt desfășurate de-a lungul piesei astfel încât, la finalul ei te gândești: oare ce i-a scăpat autorului? Războiul, dragostea, valorile sociale, estetice, filosofice, științifice, nemurirea, prostia, minciuna, disimularea, greșea, fericirea, etc, toate sunt desfășurate pe rând și își găsesc

locul precis și reprezentarea exactă. Nimic nu lipsește. Este un efect aici, covârșitor: îți dă senzația că ești dezarmat, înfrânt, nimic de desigur ideatică. Cel puțin pentru noi, a însemnat prima coală de idei care s-a transformat în coală de viață. De obicei nu se întâmplă așa. De obicei viața trăită e alcătuită din senzații, emoții, sentimente, pasiuni. Numai că la Țușea, dialogurile dintre idei se răstignesc pe crucea concretului. Să mergem mai departe!

În capitolul *Bios* avem o escaladare frustrată a problematicei. Întâi este căutat locul omului în cosmos. Are asta vreun rost? Oare nu au căutat generații de metafizicieni, oameni de știință și artiști asta? S-au dat definiții, s-au făcut presupuneri, s-au dat verdicte. Și noi ce mai căutăm? Țușea pretinde că a reușit să efectueze un sumum. Și pornește de la „conștiința teoretică”. Conștiința teoretică este regăsită atât în știință, în artă cât și în tehnică. De aceea și felul de a se exprima a lui Țușea este cel *categorial*. Asta înseamnă a folosi categoriile lui Aristotel, Spinoza, Kant sau Descartes ori de câte ori abordează realitatea pentru a extrage - potrivit conștiinței teoretice - esențele. Țușea spune: „Adevărul ascuns în lucruri trebuie obținut prin efort”. De asemenea demersul lui Țușea se anunță ca un „mozaic conceptual”: „Aș vrea să prezint totul sub forma unei țesături subtile în care să se împletească: categorii, noțiuni, judecăți, legi, norme, sisteme, discipline, metode, tehnici de cercetare, observații, experimente, raționamente, întreguri, părți, structuri, funcțiuni, conjuncturi, haos, ordine, etc.”. Iată deci un carusel în care curbele și depresiunile ne amețesc alcătuind un vârtej conceptual. Țușea pornește în țeserea unui sistem de cunoștințe făcând apel la citate pe care le alege cu o precizie atât de mare încât devine poetic tocmai prin modul definitiv în care se fac afirmațiile. Nimic nu pare să mai lipsească. Rezultatul pe linie conceptual-poetică este

prospețimea care împinge gândul spre visare și reverie. De aici și farmecul pe care l-a exercitat Țușea cel televizat sau nu: orice idee pe care o afirmă pare înconjurată imediat de toate celelalte idei care mai sunt posibile cu privire la tema discutată. Acest *deodată* este secretul lui Țușea. Dar să revenim! Dificultatea conștiinței teoretice este „pusă” atunci când ea trebuie să se raporteze la realitate - căci realitatea, prin multiplicarea și pluralismul disciplinelor, a fost defalcată. Știința nu e unică și nu are întotdeauna de a face cu aceleași obiecte. Pluralității se ocupă de realitatea în mișcare și schimbare, au ca țintă multiplicitatea formelor. Științii caută unitatea pentru a descoperi, evident, armonia fizică și spirituală sau cauza unică a lucrurilor.

În altă ordine de idei, Țușea se oprește asupra „științei realului ca știință a legilor”: „A accepta universalele ca reale înseamnă a admite facultatea omului de a gândi și cunoaște lucrurile în sine și de a scăpa de neliniștile conștiinței teoretice produse de concret. Concepția esențelor este un dar spiritual făcut omului pentru a ieși din timp. Individualul poate purta esența, dar nu se confundă cu ea, decât în viziunea religioasă creștină a vieții”. Fragmentul citat ascunde o lectură bine pusă la punct din *Fericitul Augustin* sau, chiar îndrăznim, din *Maxim Mărturisitorul*, căci la aceștia Intellectul Divin *comunică* cu intelectul uman - ceea ce în unul este generalitate, în celălalt este individualitate. Acestea fiind spuse, urmează altceva în urzirile lui Țușea: „Când este vorba despre fixarea poziției omului în cosmos, sunt două puncte de vedere opuse: universul contemplat din afară poate fi gândit platonice; contemplat dinăuntru, poate fi gândit nominalist. Omul de știință contemporan preferă să-l vadă dinăuntru.” Deci omul contemporan nu se poate vedea de pe poziția preluării în individualitatea sa - a universalității, el este lipsit de sistemul de „vase comunicante” între macrocosm și microcosmos. Unde nu există armonie între universal și individual domnește o necesitate oarbă a universului, o necesitate care nu-i mai permite omului dreptul la liber-arbitru. Universul nominalist exclude existența unei lumi de deasupra - deci libertatea umană este imposibilă, neexistând *acea voie a lui Dumnezeu* exercitată în voia umană. Fiind la capitolul necesitate, Țușea critică materialismul și mecanicismul - ca eșecuri absolute. Omul nu poate fi redus la procese fizico-chimice. Relația material-imaterial nu a fost încă îndeajuns explicată. Tot la capitolul situații omului în cosmos, apare dubletul fixitate-evoluționism; genetică statică-genetică dinamică; caracterul neschimbat al codului genetic-mutația genetică. Punctul de vedere al lui Țușea este că relația stabilitate-mobilism rămâne deocamdată bifurcată. Cu aceste determinări pe marginea locului omului în cosmos, Țușea trece la „interpretarea dramatică” pe care împreună cu lumea, omul o joacă. Omul actual este în mijlocul propriei decăderi - care are ca efect lirismul său, căci omul actual nu mai există eroic și epopeic ci sentimental-bolnav - deci liric. Paralelismul liric-epic poate că este împrumutat de către Țușea de la marele Élie Faure. Oricum, cea mai importantă categorie estetică ce se potrivește atunci când Lumea și Omul ni se înfățișează, jucând spectacolul universal, este recunoscută sub forma sublimului. Pe acesta îl definește Hegel: „Sublimul nu este o specie de frumusețe. El este de altă natură decât frumusețea. Frumosul este ordonat,



proporționat și ne satisface. Sublimul este nemăsurat, fie în grandoare, fie în putere. El ne uluiește, ne copleșește și uneori ne înspăimântă. Prin ceea ce exprimă sublimul, el rămâne ceva în sine și pentru sine, fiind singura categorie estetică ce nu poate fi regăsită decât în creația culturală a omului. Și de aceea, pentru că este o categorie singulară ce răzbate din lumea oamenilor pentru a se aplica, la fel de singular, lumii, sublimul este de echivalat cu sacrul lui Rudolf Otto - de exemplu -, oricum, de echivalat cu o funcție autentică a omului religios. Omul religios este, oricum, ceea ce Pușea laudă cel mai mult în *Lumea ca teatru* și ne gândim dacă nu cumva această Lume ca teatru nu este Cartea cu semne a lui Albertus Magnus, carte în care însuși Timpul răsfoiește Eternitatea, citindu-i semnele ascunse.

Desigur, înainte de a îi așeza o mască, omului, Pușea mai face câteva ocoluri conceptuale, ca și când ceea ce joacă omul ar fi propria lui ținută atunci când este om de ținută; ca și cum omul ar

juca pe metafizicianul, atunci când speculează; sau ca și cum s-ar juca cu propria lui imagine, narcisic, atunci când generează opere culturale. Omul este, pe rând, tributatar simpurilor (empiria ținutei actuale); tributatar intelectului (panteoretizarea epistemologică); tributatar facultății imaginative sau creatoare (dialectica sacru-profan eliadiană, incluzând mitul, ritul și misterul; dramatizarea). Pușin mai în jos, Pușea observă că omul de ținută, dar și metafizicianul nu pot fi și ei decât artiști, căci orice descriere - oricât de solidă - nu poate fi și o explicație plauzibilă.

Mai departe, Pușea se află în căutarea Vieții în sine, încearcă o determinare cât mai exactă, situând-o ca și cum și combinație de valori: „viciul, virtutea, meritul, păcatul, răsplata, pedeapsa, idealul, interesul.” Dar dacă am privi-o numai din perspectiva acestor concepte înseamnă că am ignora versiunea ținutei în folosul exclusiv al metafizicii. Aadar Pușea se vede obligat să precizeze lucruri de o importanță considerabilă: nici un savant nu poate imita ceea ce s-a petrecut la nivel histologic de-a lungul mileniilor. Nu se poate „reproduce” viața, chiar dacă se poate descoperi „mobilul” fizico-chimic din punctul de vedere al fiziologiei. Cu toate acestea, fiziologia în sine nu poate explica cum se trece de la germen la făptura matură - evenimentul „creșterii” nu poate fi explicat. Orice făptură are un „scop vital” care nu poate fi explicat numai pe criterii ținute. Rezultă că se revine din nou la metafizică. Ba mai mult: unele determinări ar putea fi - să spunem - mitice (sau de origine culturală). Tot așa, după cum am precizat și mai sus, ținuta, Metafizica, Arta, dispun de o interanjabilitate a îndreptării principiilor lor active.

La alt capitol, numit *Eros*, Pușea interpune între Dumnezeu, Om și Natură - o forță care le răzbate pe toate trei, contopindu-le cu un liant aproape empedoclean atunci când e vorba de iubire; sau dezbinându-le prin Ură. Nu poate exista iubire în Haos și de aceea tot ceea ce am spus despre Bios are o legătură logică absolut funcțională și deductivă. De aceea „iubirea trebuie să aibă rolul de a menține bucuria de a trăi, rolul

zămislirii, conservării, desăvârșirii vieții.”

Oprindu-se la capitolul *Stilul*, Pușea are în vedere cele trei valori platonice care, prin unitatea ce o formează, se aplică asupra oricărei probleme care poate fi luată în discuție. Acestea sunt: Binele, Adevărul, Frumosul. Ele, etichetând stilul, reprezintă lucruri la care nu se poate ajunge de jos în sus, așa cum ar pretinde, să spunem, umanismul apusean, ci numai de sus în jos, așa cum bine se exprimă umanismul creștin răsăritean. În Occident, Dumnezeu, Natura și Omul pot fi accesate prin efort și străduință - ideea *progresului* fiind intrinsecă pentru occidentali. În Răsărit, dimpotrivă, *harul coboară din înalt*, el este *dăruit* și *primit*. Același lucru l-ar fi spus un Blaga sau un Vulcănescu privind stilurile occidentale sau răsăritean - este îndeobște bine cunoscut aceasta. Orice speculație pe temele: „ideilor, categoriilor, conceptelor, judecăților, raționamentelor, lumii sensibile și lucrurilor dinăuntru ei, vieții, morții, nemuririi, libertății, perfecțiunii, idealului, scopului, creației, imitației, damnării, mântuirii”, sunt lucruri care se *donează*, se absorb - după cum spune Pușea - „vocațional”. De asemenea, Pușea determină pentru fiecare epocă istorică, tipuri de om (al antichității, religios, al Renașterii) și curente ale vremii (Barocul, Romantismul, Existențialismul) - modul cum sunt privite adevărul, frumosul, binele. Sunt obținute datele concrete privitoare la acestea. După cum am spus - singură *revelația* poate opera cu succes printre toate acestea, iar omul pe care îl propune soteriologia astfel conturată a lui Pușea, este sfântul. ■



Radu ăerban

Masa și scaunul (2008), fotografie, imprimare digitală pe pânză, 90 x 120

Contractualismul lui John Rawls

Andrei Marga

Unul dintre elevii care au petrecut mulți ani în preajma lui John Rawls (1921-2002) a captat precis și sugestiv sensul conceptualizării celui pe care Habermas îl consideră „cel mai important teoretician al politicii din secolul XX”. Este vorba de „întrebarea dacă oamenii - ca indivizi și în ipostaza de colectiv - pot trăi astfel încât viața lor merită să fie trăită, sau, în cuvintele lui Kant, dacă merită ca oamenii să trăiască pe Pământ... Rawls a încercat să trăiască în mod pozitiv o viață demnă de a fi trăită și să ducă cu un pas înainte și întrebarea cu privire la viața demnă de a fi trăită” (Thomas W. Pogge, John Rawls, C.H. Beck, München, 1994, pp. 34-35). Iar atunci când s-a ocupat de întrebare, Rawls s-a concentrat asupra societății. În raport cu realitățile uneori aspre, ținând de natură și de împrejurări, ale societății, el a pus întrebarea: „se poate contura o ordine socială sub care conviețuirea umană ar fi demnă de a fi trăită?... Întrebarea este dacă o utopie realistă este posibilă - o ordine socială ideală care ar funcționa efectiv în această lume” (p. 35). Cu mențiunea că este vorba despre o ordine socială care să denote, cel puțin în parte, că lumea este bună, iar viețile individuale sunt demne de a fi trăite. Iar atunci când a concretizat întrebarea, Rawls a considerat că „dreptatea (*justice*, *Gerechtigkeit*)” este valoarea ce poate pune de acord oamenii cu lumea în care ei trăiesc. În privința atingerii efective a justiției, nu au acoperire cinismul, care crede apriori că încercarea nu are sorți de izbândă, și nici resemnarea în fața dificultăților și nereușitelor. „Prin proiectul unei utopii într-o anumită măsură realiste, filosofia politică poate nu numai să indice drumul spre un viitor cu mai multă dreptate, ci și să semnifice deja astăzi o inspirație ce sporește valoarea vieții noastre” (p. 35). Rawls a elaborat „teoria dreptății (*theory of justice*)” ca proiect al societății capabile să construiască răspunsul pozitiv la întrebarea dacă viața umană merită să fie trăită și să fie trăită pe Pământ. El înaintează de la preocupări de metodă pentru dezlegarea întrebărilor eticii, trecând prin cercetarea criteriilor de evaluare a caracterului, la examinarea condițiilor de înfăptuire a justiției. „Rawls abordează o întrebare morală, o temă a filosofiei practice. Tema aparține, mai exact, teoriei dreptății (justiției), care are ca obiect evaluarea morală a instituțiilor sociale” (p. 48). După o lungă întrerupere, valoarea dreptate revenea astfel în centrul reflecției filosofice.

Înainte de a observa cum dezlegea întrebarea și ce dezvoltări ale temei aduce, să subliniem că abordarea morală a instituțiilor promovată de Rawls nu este deloc uzuală în epoca lungii dominații a pozitivismului, apoi a funcționalismului, mai nou a tehnocratismului, din care nu am ieșit. Promovând o asemenea abordare în pofida abordărilor dominante, filosoful american creează un prag. De unde și trage însă resursele abordarea sa? Destul de sigur, din religie, în mod exact din creștinism, optica morală asupra relațiilor dintre oameni, în numele „iubirii aproapelui”, fiind caracteristică

deja *Scripturilor*.

Astăzi, ipoteza unei ascendențe religioase a abordării lui Rawls este confirmată direct de tipărirea lucrării sale de absolvire prezentată la Princeton, ce avea ca titlu *O scurtă cercetare a semnificației păcatului și credinței: o interpretare folosind conceptul comunității* (1942). Teza acesteia sună astfel: „Dumnezeu a creat lumea, pe cât știm, în vederea unei comunități de persoane, iar scopul spre care se mișcă geneza este tocmai o asemenea comunitate. Omul, în calitatea sa de persoană, aparține acestei comunități, iar apartenența la această comunitate este cea care creează ceea ce este caracteristic în el și ceea ce îl deosebește de creațiile naturii. Întrucât omul este persoană, el trăiește în relație cu Dumnezeu, îngerii, cu diavolul și oamenii care îl asistă, și nu poate distruge această relație sau această legătură cu comunitatea. Drept consecință, universul este, din temelie, unul spiritual și personal. El a fost creat de Dumnezeu, care este așa cum s-a revelat, iar o parte a creației sale sunt persoanele create de el. Lumea este, în nucleul ei, o comunitate, o comunitate de creator și creați și își are originea în Dumnezeu” (John Rawls, *Über Sünde, Glaube und Religion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010, pp. 138-139). Rawls aduce conotația termenilor religiei pe terenul oferit de considerarea comunității de persoane. Păcatul este respingere a comunității, credința înseamnă stare lăuntrică a unei persoane care este bine integrată în societate, grația constă în acțiunea lui Dumnezeu de readucere în comunitate a unei persoane, reprezentarea lui Dumnezeu (*imago Dei*) este ceea ce face posibil ca omul să intre în comunitate în virtutea similitudinii sale cu Creatorul. Chiar obiectul disciplinelor este raportat la comunitate. „În general, etica ar trebui să fie o cercetare a esenței comunității și a personalității. Cum trebuie să trăiești cu tine însuși și cu alți oameni este problema centrală a umanității. Și problema religiei se referă la comunitate, căci ea țintește la a stabili cum trebuie să-și asigure omul relația cu Dumnezeu. Interogația etică și cea religioasă se aseamănă una cu alta în măsura în care ambele includ formarea unei comunități. Nu poate exista vreo separare între religie și etică, căci problemele cu care se ocupă stau în aceeași dependență reciprocă a relațiilor, adică dependența relațiilor personale, ce cuprind toate persoanele din univers, fie în cer, fie în iad sau pe Pământ” (p. 139).

Ce repercusiuni are ascendența religioasă amintită pentru Rawls? Prima dintre repercusiuni este felul în care pune problema dreptății (sau justiției sau echității, putem să traducem și în acest fel). Se poate observa că Rawls face din capul locului trecerea de la individul întâlnit în experiență la persoana înzestrată cu libertăți, drepturi, conștiință, responsabilitate și, de asemenea, trecerea de la problema oarecum uzată a ceea ce este societatea, la întrebarea mult mai complexă: cum se poate ajunge la o societate care să fie

efectiv comunitatea persoanelor? El reia și împrăștiează tema comunității. Rawls nu ignoră factualitatea complicată a vieții, dar este convins că putem cunoaște mai profund societățile empiric date lămurind în prealabil arhitectura comunității persoanelor. Normativismul este astfel reluat și făcut fecund în cercetarea societăților existente. Evaluarea datului este angajată astfel explicit ca prealabil al descrierii.

Odată cu această punere a problemei, Rawls își asumă o anumită înțelegere a societății ca bază analitică. Societatea o concepe plecând de la realitatea statului modern, căreia îi aplică o seamă de idealizări: se lasă la o parte interacțiunile societății cu mediul înconjurător, se asumă că fiecare individ este persoană liberă și responsabilă, se postulează că persoanele nu sunt afectate de bunurile aflate la dispoziție și se caută un nucleu al societății la nivelul căruia se poate tematiza dreptatea în relațiile dintre persoane, iar cetățenii pot împărtași conceperea justiției chiar dacă au vederi generale despre lume diferite. Spre această concepere a societății în scopuri analitice Rawls s-a îndreptat încă din primele scrieri. Să ne oprim asupra lor.

Primul text publicat de Rawls a fost *Schișă a unei proceduri de decizie pentru etică* (1951), ce-și propune să stabilească „o metodă rezonabilă pentru a valida sau invalida reguli morale date sau propuse și deciziile adoptate pe baza lor” (John Rawls, *Outline of a Decision Procedure for Ethics*, în John Rawls, *Collected Papers*, Harvard University Press, 2001, p. 1). Aici, etica este socotită disciplină ce are ca „scop principal formularea de principii justificabile ce pot fi folosite atunci când sunt interese conflictuale pentru a stabili care dintre ele se cuvine preferat” (pp. 9-10). O acțiune poate fi morală dacă, în situația dată, cu faptele și interesele respective aflate în conflict, se lasă explicată prin apel la un principiu (sau regulă). La rândul său, un principiu este rezonabil (*reasonableness*) dacă satisface patru condiții: susține evaluările unor judecători moral competenți; are capacitatea de a fi acceptat de judecători moral competenți; pare acceptabil de toți judecătorii moral competenți; are capacitatea de a se susține în competiție cu alte principii (pp. 10-11). Raționalitatea principiilor angajează astfel chestiunea „justiției (*justice*)”: „problema justiției apare oricând este consecință în mod rezonabil previzibilă a satisfacerii a două sau mai multe pretenții, a două sau mai multe persoane, în cazul în care acele pretenții, relative la un fapt, vor interfera sau intra în conflict una cu alta. Ca urmare, problema justității acțiunilor, ca o chestiune teoretică, este în esență problema formulării de principii rezonabile pentru a stabili căror interese, dintr-un set de interese concurente, ale două sau mai multor persoane, este îndreptățit să li se dea preferință” (p. 13).

Rawls căuta o procedură de decizie a rezonabilității acțiunilor și judecărilor morale nu undeva „sus”, deasupra acestora, ci chiar înăuntrul practicii morale. Cu studiul *Două concepții asupra regulii* (1955) el face un pas înainte, specific, pe acest teren, delimitând între „justificarea unei acțiuni” și „justificarea unei practici” și, corespunzător, între „concepția sumară” asupra regulii și „concepția practicii (*practice*)”. Prin „practică” el înțelege „orice formă de activitate specificată de un sistem de

reguli care stabilește decidenții, rolurile, mișcările, penalitățile, apărările și așa mai departe și care conferă activității structura ei” (John Rawls, *Two Concepts of Rule*, în John Rawls, *Collected Papers*, p. 20). Prima concepție, cea „sumară (*summary conception*)”, rezumă ceea ce se petrece în decizii repetate, luate de diverse persoane, și are caracter inductiv. Dimpotrivă, a doua concepție nu procedează inductiv, ci preia regula din practica colectivă. „Astfel, pentru noțiunea de practică este esențial faptul că regulile sunt public cunoscute și înțelese ca definitive, ca și faptul că pot fi învățate și asupra lor se poate acționa pentru a genera o practică coerentă. Conform acestei concepții, așadar, regulile nu sunt generalizări plecând de la deciziile individuale ce aplică principiul utilitarismului direct sau independent de cazurile particulare recurente. Dimpotrivă, regulile definesc o practică și sunt supuse ele însele principiului utilitarismului” (p. 36). Rawls arată că prima concepție nu poate prelua distincția celor două cazuri de justificări și înaintea spre explorarea implicațiilor practicii cooperative a justificărilor.

„Practicile” sunt echivalate de Rawls cu „instituițiile” și considerate, înainte de toate, sub aspectul principalei lor virtuți, care este cea a „dreptății (*justice*)”. În *Dreptate ca onestitate (Justice as Fairness, 1958)* el delimitează „dreptatea ca onestitate (*fairness*)” de concepția utilitaristă asupra echității, așa cum aceasta a fost reprezentată de Bentham și Sidgwick. Dreptatea nu acoperă toate virtuțile societății bune (*good society*), ci doar una dintre virtuțile acesteia. „Principiile dreptății pot fi privite, așadar, ca acele principii ce apar când constrângerile de a avea o moralitate sunt impuse părților în circumstanțele tipice dreptății” (John Rawls, *Justice as Fairness*, în John Rawls, *Collected Papers*, pp. 55). Se poate spune că „dreptatea este virtutea practicilor atunci când se asumă că sunt interese concurente și pretenții conflictuale și când se presupune că persoanele vor opune drepturile lor unele altora” (p. 56). Ea presupune două principii: orice persoană are dreptul la cea mai extinsă libertate compatibilă cu libertatea celorlalți și inegalitățile sunt arbitrare câtă vreme nu sunt în avantajul tuturor. Spre deosebire de utilitarism, este de observat că inegalitățile nu devin acceptabile prin aceea că dezavantajele unora sunt contrabalansate de avantajele altora.

Rawls scoate dreptatea din interpretarea utilitaristă, care o vede în general ca sursă a unui avantaj. El adresează o critică amănunțită utilitarismului: fenomenul sclaviei, de pildă, este injust în sine, nu doar pentru că nu aduce avantaje cuiva, ceea ce utilitarismul trece cu vederea (p. 67). Utilitarismul vede în dreptate doar un rezultat al ordinii administrative, și nu o virtute de bază a practicilor. Rawls leagă dreptatea de ceea ce este cuprins într-un joc *fair*, o competiție *fair*, un câștig *fair*. „O practică este *fair* pentru părți atunci când niciuna nu are sentimentul că, participând la ea, ei sau oricare alți participanți, au avantaje din sau sunt forțați să satisfacă pretenții pe care nu le socotesc legitime... O practică este justă sau *fair* atunci când satisface principiile pe care aceia care participă la ea ar putea să le propună altuia pentru acceptare mutuală sub condițiile menționate. Persoane angajate într-o practică justă sau *fair* pot face față una alteia deschis și pot să-și susțină pozițiile lor respective dacă li se cere, apelând la principii pe care este rezonabil să se aștepte ca fiecare să le accepte”

(p. 59). Este, așadar, *fair* acea practică ce include posibilitatea recunoașterii mutuale a principiilor prin luare de poziție liberă a participanților.

Din optica dobândită prin conceperea dreptății drept onestitate (*fairness*), ca alternativă la utilitarism, Rawls a dat o dezlegare nouă sensului justitiei (*the sense of justice*). Într-un studiu cu același titlu, el pune două întrebări: cui îi revine obligația justitiei sau în raport cu cine persoana trebuie să-și regleze comportamentul conform a ceea ce pretind principiile? cine dă seama de faptul că oamenii se comportă conform cu cerințele justitiei?. „Foarte pe scurt – scrie Rawls – răspunsurile la aceste întrebări sunt: la prima, datoria justitiei revine acelor care sunt capabili de simțul (*sense*) justitiei; iar la a doua, dacă oamenii nu fac ceea ce le cere justitia, nu numai că nu se vor simți legați de principiile justitiei, dar vor fi incapabili să simtă resentimentul și indignarea și nu vor avea legături de prietenie și încredere mutuală. Lor le vor lipsi anumite elemente ale umanității” (John Rawls, *The Sense of Justice, 1963*, în John Rawls, *Collected Papers*, p. 96). Sensul justitiei este astfel plasat în afirmarea umanității oamenilor în condițiile instituțiilor care pretind reciprocitatea conduitelor. „Chestiunile justitiei și onestității apar atunci când persoane libere, care nu au autoritate unele asupra altora, participă în instituții comune lor și stabilesc sau recunosc împreună reguli care le definesc și care determină părțile ce rezultă în materie de beneficii și costuri. O instituție este justă sau *fair* atunci când satisface principiile pe care aceia care participă la ea ar putea să le propună altora spre acceptare mutuală, dintr-o poziție originală de libertate egală”

(p. 97). Justitia are o singură condiționare – cea dinspre umanitatea oamenilor, și constă din principii și reguli de a o promova în comunitatea persoanelor.

În 1971, Rawls a publicat scrierea sa majoră, *O teorie a dreptății*, în care a reluat ideile scrierilor anterioare și a amplificat analiza proprie a justitiei. Impresionantul său opus a stârnit valvă și a avut un ecou excepțional. Acestea s-au datorat pledoariei pentru trecerea de la utilitarism, la contractualism în fondarea justitiei și, prin implicație, a organizărilor din societate, în care s-au putut citi semnele nevoii de reafirmare, ca replică la relativismul pe cale de extindere în epocă, a autonomiei valorilor etice și juridice.

Reperul lui Rawls în articularea propriei concepții s-a lărgit. Pe de o parte, el supune unei critici amănunțite utilitarismul (al cărui reprezentant prototipic este Sidgwick), înțeles sub „ideea că societatea este ordonată pe bază de drept și, deci, just, atunci când instituțiile ei majore sunt aranjate în așa fel încât să atingă cel mai înalt echilibru net de satisfacție, însumat peste toți indivizii ce-i aparțin” (John Rawls, *A Theory of Justice, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1973*, p. 22). Această critică este condusă de argumentul că utilitarismul extrapolează ceea ce constată la nivelul individului și euează în a lua în seamă natura cooperativă a societății și primordialitatea dreptății (p. 28). Pe de altă parte, el respinge și intuiționismul, ilustrat de Barry, Brandt, Rescher și Nozick, care susține că „există o ireductibilă familie de principii prime care trebuie să fie cântărite una față de alta, întrebându-ne pe noi înșine care este echilibrul cel mai just în judecata noastră avută în vedere” (p. 34). Aici, Rawls detaliază argumentul că

intuiționismul nu identifică o regulă ce permite stabilirea principiilor (p. 37). Utilitarismului și intuiționismului în fondarea justitiei Rawls le opune teoria dreptății ca onestitate (*fairness*).

Teoria lui Rawls reia programatic contractualismul, dar îl și reconstruiește. El mărturisește intenția de „a prezenta o concepție asupra justitiei care generalizează și ridică la un nivel înalt de abstracție teoria familiară a contractului social cum se găsește, să spunem, la Locke, Rousseau și Kant. Spre a realiza aceasta, nu considerăm contractul original ca unul care trece într-o societate particulară sau stabilește o formă particulară de guvernare. Mai curând, ideea conducătoare este aceea că principiile dreptății, ținând de structura de bază a societății, sunt obiectul acordului original. Acestea sunt principiile pe care persoanele libere și rașionale interesate să-și promoveze propriile interese le-ar accepta într-o poziție inițială de egalitate, ca definitorie pentru termenii asocierii lor. Aceste principii au de ordonat mai departe orice acord: ele specifică felurile cooperării sociale în care se poate intra și formele de guvernare ce pot fi stabilite. Acest fel de a privi principiile justitiei îl voi numi dreptatea ca onestitate (*fairness*)” (p. 11). Rawls amintește meritul contractualismului de a fi oferit termenii concepției justitiei ca alegere a persoanelor rașionale și socotește teoria dreptății ca fiind partea cea mai semnificativă a teoriei alegerii rașionale.

Rawls concepe justitia ca produs al societății. El vorbește de „justitie socială” tocmai în acest sens. „Pentru noi – scrie el – subiectul primar al justitiei este structura de bază a societății sau, mai exact, calea pe care instituțiile sociale majore distribuie drepturi fundamentale și îndatoriri și determină împărțirea avantajelor rezultate din cooperarea socială. Prin instituții majore înțeleg constituția politică și principalele aranjamente economice și sociale” (p. 7). Luate în totalitate, acestea organizează întreaga societate.

Justitia are, desigur, și un rol distributiv de bunuri în societate, dar se află mai presus de acest rol. Autorul *Teoriei dreptății* se opune, în orice caz, distributivismului. Rawls arată că „o societate este bine ordonată (*well-ordered society*) atunci când nu este doar concepută dinainte încât să sporească binele membrilor ei, ci atunci când este, de asemenea, efectiv reglementată (*regulated*) de o concepție publică asupra justitiei. Aceasta înseamnă că este o societate în care (1) fiecare acceptă și cunoaște că alții acceptă aceleași principii ale justitiei, iar (2) instituțiile sociale de bază (*the basic social institutions*) satisfac pe scară generală și sunt general cunoscute că satisfac aceste principii” (pp. 4-5). „Societățile existente”, în măsura în care întrețin dispute asupra a ceea ce este just sau injust, nu cad în sfera „societăților bine ordonate”.

Rawls a ridicat constant în fața intuiționismului, care nu poate tranșa între principii rivale fără recurs la intuiție, apelul la recunoașterea „problemei priorității”, argumentând că în stabilirea justitiei nu trebuie rămas la „jumătatea drumului”. Este vorba de a recunoaște că „principiile justitiei sunt alese în poziția originală. Ele sunt rezultatul într-o anumită situație de alegere. Fiind rașionale, persoanele, aflate în poziția originală, recunosc că ele ar trebui să considere prioritatea acestor principii. Întrucât doresc să stabilească standarde pentru a adjuca pretențiile lor unele





în raport cu altele, ele vor avea nevoie de principii pentru a decide ponderile (*weights*). Ele nu pot să-și asume că judecățile lor intuitive despre prioritate vor fi aceleași; cu siguranță nu, având în vedere pozițiile lor diferite în societate. Astfel, eu presupun că în poziția originară părțile încearcă să atingă un anumit acord cu privire la felul în care principiile justiției trebuie chibzuite” (p. 41). Teoria dreptății a lui Rawls conține recursul la situația originară într-o argumentare ce pune în valoare presupuziții inevitabile ale cooperării, în vederea deciziei raționale, între pretenții rivale.

Dar nici în situația originară și nici în oricare altă situație principiile justiției nu derivă din experiență, chiar dacă nu se constituie în afara experienței. Rawls abordează aceste principii ca rezultat al unei selecții făcute de persoane libere și capabile să-și asume sensul justiției. La temelia principiilor se află, în fapt, un „echilibru reflectiv (*a reflective equilibrium*)” între judecățile persoanelor și sensul justiției. „Din punctul de vedere al filosofiei morale, cea mai bună prezentare a simțului justiției al persoanei nu este una care se potrivește cu judecățile aceleia înainte de examinarea oricărei concepții despre justiție, ci mai curând cea care se potrivește judecății sale în echilibru reflectiv” (p. 48). Filosofia moralei, spune Rawls, este de fapt socratică, adică include examinarea de către subiect și probarea rațională a soluțiilor. Echilibrul reflectiv este de înțeles aici nu în sensul că subiectul nu-și prezintă doar descrierile ce corespund judecăților sale, ci în sensul că subiectul își prezintă „toate posibilele descrieri la care este plauzibil să-și conformeze judecățile proprii, împreună cu toate argumentele filosofice pentru ele” (p. 49). Rawls lărgeste vizibil „echilibrul reflectiv”, încât acesta nu mai încapă în subiectivitatea fatal limitată a experienței personale.

Locul în care persoanele ce reflectează în mod liber și rațional selectează principiile justiției este acela al formării „structurii de bază a societății”, ce constă din instituțiile majore. Principiile „au de guvernat atribuirea (*assignment*) de drepturi și datorii și de a regla distribuția de avantaje sociale și economice” (p.

61). Este vorba de două principii la acest nivel: principiul după care „fiecare persoană are dreptul egal la cea mai extinsă libertate de bază compatibilă cu libertatea altora” și principiul conform căruia „inegalitățile sociale și economice trebuie stabilite astfel încât (a) se așteaptă ca ambele să fie în avantajul fiecăruia și (b) să fie legate de poziții și oficii deschise pentru toți” (p. 60). Cele două principii se lasă considerate ca un caz special al principiului mai general care sună astfel: „toate valorile sociale – libertate și oportunitate, venit și bogăție, precum și bazele respectului de sine – sunt distribuite egal, în afara situației în care o distribuție inegală a oricărei valori dintre acestea, sau a tuturor, este în avantajul fiecăruia” (p. 62).

Rawls pleacă de la conceperea societății ca acțiune colectivă. „În justiția ca onestitate (*fairness*) – scrie el – societatea este interpretată ca o întreprindere (*venture*) cooperativă în avantaj mutual. Structura de bază este un sistem public de reguli ce definesc scheme de activități ce conduc oamenii la a acționa împreună în așa fel încât să producă o sumă mai mare de beneficii, iar fiecăruia i se recunosc pretenții la a se împărtași din acestea” (p. 84). Optica ce dă prioritate sferei publice este aplicată în impresionanta carte *O teorie a justiției* pentru a dezlega problemele politice, începând cu libertatea și toleranța, trecând prin distribuție, obligații și datorii, până la accesul la bunuri și respectul de sine, pentru a încheia efectiv cu lămurirea sensului justiției și a justiției ca bun al societății. Rawls a reușit să profileze o concepție care face din nou fecundă analiza politicii condusă de premise analitice și normative realiste și bine clarificate. Așa cum observă discipolul său cel mai familiarizat cu reflecția și opera sa, o seamă de reușite de cercetare ale antecesorilor săi – plasarea justiției în fața celorlalte bunuri (Aristotel), ideea unui contract social ipotetic, neistoric (Hobbes), clarificarea toleranței (Locke), a condițiilor de aplicare a justiției (Hume), a relației dintre democrație și educație (Rousseau), concentrarea asupra instituțiilor sociale (Bentham și Marx), interesul pentru valoarea libertăților de bază (Marx), argumentarea libertății de opinie și de

conștiință (Mill), abordarea echilibrului reflectiv (Sidgwick), a diferenței dintre obligații naturale și îndatoriri instituționale (Hart), și, mai ales, abordarea moralei și a dreptului ca domenii autonome ale societății (Kant) – au fost preluate și prelucrate de Rawls înăuntrul unei concepții articulate asupra societății (Thomas W. Pogge, op. cit., p. 189). El respinge legitimarea instituțiilor prin altceva decât justiția. Instituțiile trebuie să fie întemeiate pe justiție ca onestitate (*fairness*) și derivate din acțiunea conștientă a indivizilor. Justiția presupune un acord obținut de oameni în mediul comunicării și în condiții de libertate și egalitate trecute, de asemenea, printr-o tematizare comunicativă.

În 1985, Rawls a publicat studiul *Justice as Fairness. Political and Not Metaphysical*, în care și-a propus, cum titlul indică, să elibereze abordarea sa de tentații metafizice, în favoarea abordării mai strict politice a dreptății. Cu ocazia publicării *Teoriei dreptății* în traducere germană, Rawls a procedat la modificări ale conceptualizării sale. În această ediție, filosoful vorbește de trei feluri de schimbări pe care le-a făcut în raport cu *A Theory of Justice*: schimbări de formulare și conținut al celor două principii ale dreptății, schimbări ale structurării argumentării ce pleacă de la situația originară a principiilor și schimbări ale abordării principiilor dinspre o teorie morală globală spre o teorie politică (John Rawls, *Gerechtigkeit als Fairness, Ein Neuentwurf*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, Vorwort). Aceste schimbări au căpătat forma finală într-un nou volum, *Political Liberalism* (1993).

Comentariile au remarcat trecerea de la Rawls I la Rawls II (Julian Nida-Rümelin, Elif Özmen, Hrsg., *Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Alfred Kröner, Stuttgart, 2007, pp. 535-537; Henning Ottmann, *Geschichte des politischen Denkens. Das 20. Jahrhundert. Von der Kritischen Theorie bis zur Globalisierung*, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2012, pp. 293-299). În fapt, a fost reformulat primul principiu al concepției sale – care, în varianta finală, este „fiecare persoană are aceeași pretenție ce nu poate fi condiționată la un sistem deplin adecvat de libertăți fundamentale egale”, renunțându-se la „cel mai cuprinzător sistem de libertăți de bază egale” – și s-a atenuat raportarea justiției la „situația de bază” și la „contract”, acestora preferându-li-se „folosirea publică a rațiunii”, împreună cu înlocuirea „adevărului” cu „rezonabilitatea (*reasonableness*)”. Rawls este acum mai preocupat de societățile existente și de exprimarea conceptuală a pluralismului și se apropie de Rorty în multe privințe (cum observă Henning Ottmann, op. cit., p. 294). El rămâne însă un moment de răscruce al filosofiei prin ceea ce a atins în *O teorie a dreptății*: readucerea în actualitate și reconstrucția contractualismului într-o conceptualizare ce dă seama de autonomia valorilor morale și juridice.



Radu Țerban

Camera din spate (2008), fotografie, imprimare digitală pe pânză, 90 x 120 cm

Hainele noi ale inimii haine

Oana Pughineanu

S-a întâmplat, ce de obicei, de când peretele facebookului îmi prezintă mai multe fapte diverse decât pot duce, sau de câte fapte diverse ar fi corect din punct de vedere neuro-nutriționist să am parte, să dau de două care m-au trezit din amorfeala cu care sunt/suntem obișnuiți să facem pe alertății. E vorba de o țire venită tocmai din Norvegia unde s-ar fi promulgat o lege care să descurajeze avortul, conform căreia părinții care nasc un copil cu handicap în proporție de peste 66% au posibilitatea de a sta „de probă” cu progenitura pentru a vedea dacă sunt în stare sau nu să se obișnuiască cu ea, cu stilul de viață pe care conviețuirea cu un animal bolnav îl presupune. În caz de eșec, ei au posibilitatea de a lăsa copilul în grija statului. Perioada de acomodare se caculează în funcție de gravitatea handicapului: între 12 luni și 8 ani. (La Norvege Légalise L'abandon D'enfants Handicapés, Nord Presse). E important de menționat că acești părinți, *„tiu din timp”* că respectivul copil se va naște cu handicap. Nu doar că au posibilitatea de a alege să nu-l aducă pe lume dar, cum ar veni, după ce au spus un *da* hotărât, au posibilitatea de a spune un *nu* la fel de hotărât. În traducere liberă, you can now unsee the unseen, or unfuck the fucked. Nu vreau să condamn în mod nejustificat persoanele care fac aceste alegeri, dar cu siguranță, măcar un lucru se poate spune despre ele: nu știu ce au în cap, la fel cum, desigur, nicio persoană care se angajează într-o relație pe termen lung, nu știe (de unde abandonuri, divorțuri, crime și alte heartbreak-uri). Este unul dintre motivele pentru care s-au inventat *datoria* și *despăgubirea*. Desigur, primul comentariu pe care l-am făcut, abordând clișeistica la modă legată de piață-capital-piață-capital-alfa-omega-s.a.m.d a fost: „viața ca bun de consum”. Într-adevăr, totul seamănă însejuns de mult cu un test-drive... Cu siguranță, un nou concept de „viață” decât cel sacru, oricât de camuflat în profan ar fi, străbate această abordare care este *contractuală* fără a fi stabilită între egali sau între a-a-zis egali, care se cred egali tocmai pentru că au posibilitatea de a fi părțile care semnează un contract (de fapt, pentru mulți contractul e un fel de drept de protimisias asupra persoanei. Te poți vinde/cumpăra/recumpăra lunar de la oricine plătește 600-800 ron pe lună, conform mecanismului „leasing de sclavi”. Un fel de robie modernă, menținută prin „mituirea generală” și mitul progresului ar spune Gellner). Între indivizi și stat, se negociază condițiile de predare ale unui bun cu defect, care pare mai degrabă luat în chirie decât „adus pe lume”, „adoptat într-o comunitate”. În niciun caz nu se ia în considerare

viața celui care nu are nicio posibilitate de a se apăra, negocia, protesta sau pur și simplu de a exprima un gând (la scară largă, așa funcționează multe afaceri făcute peste capul cetățenilor). Peste această asimetrie în care vechile morale, fie ele creștine, fie imperative, ar fi văzut o flagrantă nedreptate nu se poate trece decât desconsiderând orice caracter incalculabil al faptului de a fi în viață. Iar acest calcul, seamănă oarecum cu cel propus de Bentham. Sintetizând, am putea spune că respectivul cuplu are dreptul să calculeze câtă plăcere-neplăcere le provoacă cineva (un organism) care nu poate nici măcar să exprime în mod articulat plăcerea-durerea de a se fi născut. În urma acestui calcul ei se pot debarasa de datorie pentru a-și cere o despăgubire. A afla cam câtă neplăcere anulează datoria ar fi, presupun, la fel de greu de aflat precum a ști numărul exact de străini, emigranți care s-ar putea folosi pentru declanșarea sentimentului naționalist. Și la urma urmei, dacă Rousseau a făcut-o de ce n-ar putea-o face și ei. În fond, ei par să împlinescă visul milenar al omenirii de a trece din pântecul matern (sau direct din eprubetă), în pântecul statului, dar nu prin educație, prin inocularea unui concept sau altul de responsabilitate, de la cea în doi, la cea civică, ci prin contract.

Al doilea fapt divers era cules de pe siteurile de vânzări marca ro., unde cineva oferea la schimb cano pe iphone 5 sau iphone 5s. „Cainele are 12 ani, știe câteva scheme de concurs, e rasă pură. Foarte cuminte!! Cer și ofer SERIOZITATE MAXIMĂ!! Nu deranjați inutil!!” Practic, avem de-a face cu același tip de logică, care presupune schimbarea unor obiecte mai puțin performante, învechite, cu unele mai noi. Un cano de 12 ani începe să fie un gadget depășit și are nevoie de serioase actualizări.

Sunt lucruri care m-au făcut să mă gândesc, din nou și din nou, la felul în care societatea noastră care a renunțat la „lună și stele”, care a încercat tot soiul de morale mai mult sau mai puțin imperative, mai mult sau mai puțin pragmatice eșuează, din nou, *față-în-față* cu suferința. Aș putea spune: nu-și găsește nicio modalitate de a fi umană, dar asta ar fi sunat de-a dreptul prețios, odată obișnuiți să folosim gândirea aproape exclusiv, fie numai pentru a destabiliza vechi concepte, fie pentru a justifica facile jocuri de putere care „teritorializează-reteritorializează” lumea într-un cocktail de ideologii care n-au cum să nu se bată cap în cap la un moment dat. Cel puțin ideologia eco și cea a performanței nu își pot găsi un numitor comun. Între a ocroti orice formă de viață și a decide condițiile în care ea merită să fie trăită stă, de fapt, tot calvarul istoriei

și civilizației noastre. Dar poate, pentru prima dată, aceste condiții se stabilesc fără a avea nicio altă bază decât una „tehnică”, „de ameliorare”. Și totuși, corporalitatea lumii pare să fie, tocmai acum, când suntem mai dresați ca nicicând să o gândim în termeni senzuali, extrem de îndepărtată. Termenii senzuali sufocă tocmai senzorialitatea. A calcula plăcerea-neplăcerea extermină la fel de bine empatia subiectului moral precum o făcuse orice altă „doctrină” bazată pe asimetria trup-suflet. Pare să fie ultimul tip de „ideologie” aplicabil pe *individul* care se vrea eliberat de toate celelalte. Și nu mă refer aici la individul care s-ar simți moralmente presat să facă alegeri destinate (tip *Sophie's choice*), pentru că în majoritatea timpului pacea și bunăstarea în micuța parte de lume confortabilă a micuțului alb occidental, tind să elimine chiar posibilitatea apariției acestui tip de tensiune care rămâne totuși pus pe seama hazardului genetic și biologic. Mă refer la viața de zi cu zi, în banalitatea ei cotidiană supusă unui nesfârșit vid de semnificație.

Că nu mai are nevoie de explicații transcendente care să-i valorifice fiecare gest (așa cum s-ar întâmpla pentru un credincios) ar fi una. O moralitate, poate una chiar mai strictă decât cea care este, spre exemplu, propovăduită de un catolicism care permite până la ultima suflare rejucarea meciului răutate-milostenie divină, a fost posibilă datorită fundamentării pe reflecție și conștiință. Dar e poate timpul să ne întrebăm ce soi de moralitate poate fi elaborată pe baza unei existențe care tinde să elimine chiar gândirea? Și nu mă refer aici la inteligența instrumentală care a permis speciei să evolueze de la măciucă la tanc. Mă refer la acea gândire care e preocupată atât de nesemnificativ din punct de vedere al supraviețuirii speciei de „ce înseamnă toate astea”? Pentru că dacă totul se reduce la un soi de modularitate, atunci toate astea nu mai înseamnă nimic. Și alegerea de a abandona un corp suferind, cu care ai împărțit pur și simplu spațiul o perioadă îndelungată de timp nu mai poate fi tratată nici măcar în termenii pe care, în mod surprinzător până și apologetul datoriei îi folosise: „prostia se datorează unei inimi haine”. În spatele eșecului de a întemeia o morală fie pe inimă, fie pe datorie, ambele bazate la urma urmei pe sfânta practică (întru înfrânarea celor care nu sunt aleși) mai rămâne altceva decât abandonarea în fluxurile largi ale schimbului? Ale acestui mai bine, mai performant care se dovedește a fi o iluzie mai găunoasă decât orice metafizică?



Radu ăerban

Cutia cu amintiri (2008)

blocnotes

Capitalele Europei Culturale: Košice și Cluj

Radu Mârza

Pentru că România a avut deja o capitală culturală europeană și pentru că alte câteva orașe aspiră la acest statut (Clujul ar vrea să devină capitală culturală europeană în anul 2021!), merită aruncată o privire asupra orașului Košice din Slovacia, care a purtat în anul 2013 această onorantă, dar și oarecum împovărătoare etichetă.

Pe stradă, calitatea de capitală europeană a fost cvasi-invizibilă. Câteva panouri publicitare amplasate nepotrivit, pe lângă chioșcuri de ziare și la Centrul de informare turistică. În oraș s-au desfășurat câteva evenimente culturale, unele pe stradă, dar nu s-a simțit efervescența de la Sibiu din 2007. Pe internet lucrurile au fost (sunt) un pic mai vizibile și mai organizate, în sensul că există o pagină web cuprinzătoare, prietenoasă și bogată în informații, redactată în limbile slovacă, maghiară și engleză <http://www.kosice2013.sk/en/>. Printre partenerii evenimentului s-au numărat mari concerne precum *US Steel* sau *Slovnaft*, dar și numeroase centre culturale și ambasade.

De la primele minute petrecute în centrul orașului, te izbesc numeroase asemănări cu Clujul: istorie, arhitectură, chiar și atmosfera. Košice este al doilea oraș ca mărime din Slovacia, are circa 235000 de locuitori și este atestat documentar din secolul al XIII-lea (1230 - *Villa Cassa*), cu privilegiile primite de la regele Ludovic I al Ungariei. Košice se mândrește cu faptul de a fi primul oraș din Europa care primește dreptul de a avea o stemă. Košice a fost, asemeni Clujului, oraș liber regesc. Din cele mai vechi timpuri, orașul este asociat cu sfânta Elisabeta a Ungariei, a cărei imagine se află pe stema orașului, și nimeni nu se gândește să o înlăture de acolo. De luat aminte de către administrația Clujului, a cărui stemă actuală are mult prea puțin de-a face cu tradițiile și identitatea istorice ale orașului.

Este unul dintre cele mai mari orașe din Ungaria medievală și probabil cel mai mare și mai important din Ungaria Superioară. Poziția geografică a marcat destinul acestui oraș, situat în colțul nord-estic al vechiului regat al Ungariei și în răsăritul Slovaciei de astăzi. Prin Košice treceau importante drumuri comerciale dinspre Transilvania și Ungaria înspre Polonia și spre cnezatele rusești, prin Košice comunica principatul Transilvaniei cu Ungaria Superioară (Ungaria imperială) în timpul pașalâcului de la Buda. La Košice s-au întâlnit și s-au împăcat (după cum știm, nu pentru mult timp!) Mihai Viteazul, care se întorcea de la Praga și generalul Giorgio Basta. Sursele de epocă spun că la această întâlnire a ieșit cu scânteii. Între Košice și Cluj au existat vechi relații comerciale. O vreme, la începutul secolului al XVII-lea, Košice a făcut parte din principatul Transilvaniei, iar la 1626 la Košice s-a celebrat căsătoria principelui Gabriel Bethlen cu principesa Ecaterina de Brandenburg. Košice a cunoscut Reforma, dar a cunoscut și Contrareforma. În 1619, aici au fost martirizați trei catolici, un canonic și doi călugări iezuiți, torturați de către soldații principelui Gabriel Bethlen (sanctificați în anul 1995 de Papa Ioan

Paul al II-lea), iar câteva decenii mai târziu orașul devenea unul din marile centre ale Contrareformei în Ungaria Superioară. Ca și la Cluj, Iezuiții întemeiază Universitatea și ridică vechea Biserică Universitară (Biserica iezuită), iar în 1723 se ridică o coloană a ciumei, dedicată Fecioarei Maria (*Immaculata*), amplasată în piața centrală a orașului.

În timpurile moderne, Košice s-a dezvoltat ca oraș cu profil maghiar-slovac. Dezvoltarea sa economică se leagă de construirea căii ferate Bohumín-Košice (1869-1872), care lega regiunea minieră și industrială a Sileziei de principalul oraș din nord-estul Monarhiei. După 1918, Košice este principalul oraș din estul Cehoslovaciei, iar în 1938 a fost cedat Ungariei în conformitate cu primul Dictat de la Viena. Ca și la Cluj, câțiva ani mai târziu, la Košice a intrat în mod solemn și simbolic Amiralul Horthy. În ianuarie 1945, Košice a fost primul oraș cehoslovac eliberat de armatele sovietice și, până la „eliberarea” Pragăi (trebuie ghilimele sau nu la eliberarea Pragăi?), a fost capitală a Cehoslovaciei. Aici a rezidat președintele Beneš și noul guvern cehoslovac, care a lansat celebrul *Program [de guvernare] de la Košice*. În timpul regimului comunist, orașul trece printr-un puternic proces de industrializare, cu aflul de populație și construcția de cartiere de locuințe specifice epocii. La marginea orașului, în 1959 se pun bazele uneia dintre cele mai mari platforme industriale din Europa de Est - *Východoslovenské Železiarne* [Oțelăriile Slovaciei de est], privatizată în anul 2000 de către concernul american *US Steel*. Tot atunci, Košice a avut un primar de mare succes, Rudolf Schuster (1983-1986, 1994-1999), care a impulsionează dezvoltarea orașului și care, popular fiind ca primar, a devenit președinte al Slovaciei între 1999-2004. Și, în 2013, Košice a fost capitală culturală europeană împreună cu Marsilia.

Așa cum spuneam, Košice este un oraș care

seamănă cu Clujul. Are dimensiunile Clujului și îi seamănă ca aspect. Piața centrală a orașului este de formă alungită, lungă de circa 500 de metri, adăpostește Domul Sfintei Elisabeta, un monument masiv, în stil gotic, cu numeroase elemente renascentiste, lângă care se găsește capela arhanghelului Mihail. În apropiere se află Teatrul de Stat și o fântână arteziană cântătoare.

Din piața centrală pornesc numeroase străduțe care, alături de curțile interioare deschise (prin majoritatea se poate trece sau măcar intra), adăpostesc numeroase birouri, magazine, terase și restaurante. Arhitectura este și ea asemănătoare Clujului, profilul de astăzi al orașului fiind conferit de arhitectura de la 1800-1850, cu numeroase clădiri Secession și cu câteva „insule” funcționaliste. Din fericire, comunismul nu și-a pus prea vizibil amprenta asupra orașului vechi, cele câteva clădiri postbelice neîndreptându-se prea mult în evidență. Centrul istoric este flancat la capătul de nord al pieței de un magazin universal, ridicat în anii 1970 (vechiul Prior, preluat de Tesco), iar la capătul de sud de un impunător hotel Hilton și de un mall. Însă acestea nu umbresc aspectul general al pieței centrale.

Orașul emană o atmosferă plăcută, relaxată, zona centrală este traversată de multă lume, dar par să lipsească turiștii. După orele 22-23, zona centrală se liniștește, ba devine chiar pustie, aproape niciun local nemaifiind deschis.

La final, trebuie să constat că, întors de la Košice, descopăr câteva indicii privind legături foarte actuale între Košice și Cluj. Pe terasa Camino din Piața Muzeului din Cluj a fost prezentată o expoziție de pictură intitulată *Frontoanele din Košice*, iar pe internet circulă o foarte reușită analiză despre *Clujul și Košice în oglindă - Trecut comun, prezent diferit* <http://transildania.wordpress.com/2012/06/03/clujul-si-kosice-in-oglinde-trecut-comun-prezent-diferit/>. Și, la fel de îmbucurător, o firmă de produse electronice din Košice și constituie chiar în aceste zile o filială la Cluj.



Radu ăerban

Stelajul (2008), fotografie, imprimare digitală pe pânză, 90 x 120

Filozoful Noica, un marginalizat al culturii comuniste și post-comuniste

Isabela Vasiliu-Scraba

Motto: "Apărarea culturii românești este una din cele mai constructive acțiuni a românilor" (Mircea Eliade, 1 febr. 1950)

Într-o scrisoare către Mircea Eliade, P.P. Ionescu (1903-1979) îi scria (de la Viena) marelui istoric al religiilor că "Noica a stat închis ani și ani pentru că și-a citit într-un cerc de prieteni o lucrare... Pe Lucian Blaga l-au decretat mare poet de abia după moarte... Mihail Ralea și Tudor Vianu au adoptat rapid metoda și au reușit să moară în plină glorie. Pentru filosofie au fost pușini pretendenți. Athanase Joja a devenit campionul dialecticii" (v. *M. Eliade și corespondenții săi*, vol. 5, Criterion Publishing, București, 2007, p. 409-410). Această ultimă „devenire” se pare că a fost salvatoare, atât pentru Anton Dumitriu, cât și pentru Noica, ambii scăpați cu viață din regimul de exterminare al pușcăriilor comuniste, și tot ambii angajați la Centrul de logică desființat în 1975. După ce fusese refuzat de Gulian, - un politruc (ef al Secției de Filozofie a Academiei R.S.R până în 1990) care-i „corecta” lui Petre Pandrea o lucrare despre Cantemir, a-a cum mereu i-au „corectat” inculpii pe cei culpi la vremea terorismului ideologic (dublură și paravan al terorismului polițienesc) -, Noica a fost angajat de Athanase Joja la Centrul de logică, de unde s-a pensionat după zece ani, cu 750 lei pe lună, suplimentați cu 1250 lei lunar de la Uniunea Scriitorilor. La 63 de ani i se permite să treacă dincolo de Cortina de fier și să revadă copiii (în Anglia) pe care nu-i mai văzuse de peste 16 ani. Surprins la un moment dat că citește *Biblia*, filosoful Constantin Noica a improvizat o scuză de toată frumusețea: Propriu-zis, el nici n-ar citi din *Biblie*. Și-ar face doar lecțiile. S-ar documenta. Să nu apară nepregătit în fața fiului său pe care nu-l mai văzuse de când acesta era elev. Pentru că între timp, Răzvan al său plecat în Anglia devenise călugărul Rafail. Cum să discute el cu Rafail, dacă nu pune mâna pe cartea interzisă de statul polițienesc?

Pentru cel de-al XII-lea Congres internațional de filozofie, au putut trece dincolo de Cortina de fier atât Joja, cât și Ralea cu Vianu. Numai filozofului Blaga, hărțuit de Securitate (v. Dorli Blaga, *Lucian Blaga urmărit de Securitate*, Cluj-Napoca, 1998), ieșirea din țară îi era complet interzisă, fiind chiar anul 1958, în care statul român încăput pe mâna mercenarilor ocupantului sovietic s-a opus tentativei de a i se acorda lui Blaga Premiul Nobel pentru literatură. Tradusă în germană încă din 1943 de Julius Draser (din *Trilogia culturii* el transpune *Spațiul Mioritic*, București, Cartea Românească, 1936), filozofia blagiană* va fi acceptată de ideologii comuniști mult după decesul filozofului, poate și datorită insistenței lui Noica (1909-1987), cel care a încercat să-l „relanseze” pe Blaga în Occident, cu ajutorul lui Mircea Eliade și a lui Vintilă Horia.

După cei 90 de ani de pușcărie politică făcută fără nicio vină, tolerat cu greu de culturnici,

Noica a intrat și el pe „ușa din dos” a culturii (manuscrisele sale pieptănate de cenzură fiind cu mare întârziere publicate, uneori și la două decenii de la scrierea lor). Dar i s-a refuzat categoric postul de profesor universitar pentru care avea doctoratul (dedicat lui Nae Ionescu) și talentul necesar. Recenzate de literați fără cultură filozofică, toate volumele lui Noica publicate în comunism au fost prețuite cu adevărat doar de românii culpi de peste hotare. În țara satelizată, universitari cu liceul pe puncte îi cercetau gândirea cu „abloanele ideologiei comuniste, mimând a oții ce nu oție nimeni și ignorând ceea ce oție toată lumea, conform paradoxului „justei” orientări, paradox pus în lumină de profesorul Alexandru Husar în 1996 la citirea unei sinistre mistificări post-decembriste (vezi *Miorișă din nou*, în vol. Al. Husar, *Miorișă. De la motiv la mit*, Ed. Univ. „Al. I. Cuza”, Iași, 1999, p. 216).

În ideea contracarării politicii oficialilor comuniști care interziceau cu desăvârșire discutarea gândirii filozofice românești publicată în interbelic (i.e. la vremea când România era o țară europeană cu universități și licee de nivel occidental), s-a mai gândit Noica și la repunerea în circuit a gândirii lui Mircea Vulcănescu, opoziție întâmpinând chiar din partea celor plasați foarte în apropierea sa. Pe urmele „trăiristului” Vulcănescu, C-tin Noica va evidenția aportul adus de câteva cuvinte românești la problematica ființei. Demersul ambilor s-a situat în descendența heideggeriană. Interesant este că și filosoful de la Freiburg im Briesgau era interesat de gândirea românilor, la început impresionat de auditoriul provenit din Regatul României (Constantin Floru, Stefan Teodorescu, Dumitru Cristian Amzăr, Constantin Noica, Petre Pușea, Sorin Pavel, Octavian Nistor, George Uscătescu, Vintilă Horia, etc.). În timpul războiului, la seminariile sale, când vreun student se împotmolea, Heidegger întreba: Ce părere au Latinii? (adică Alexandru Dragomir, Octavian Vuia, Constantin Oprișan, etc.). Heidegger era un perfect cunoscător al limbii latine pentru că făcuse studii teologice și avea un doctorat în gândirea medievală. Cât privește gândirea filozofică românească, el a putut citi tezele de doctorat în filozofie publicate de români în germană (lucrări interzise în comunism, care nici până azi n-au fost editate în românește). Filosoful din Freiburg se pare că aflase și de revista de filozofie scoasă de Blaga, pe care i-o ducea studentul său Walter Biemel. De Mircea Vulcănescu oția cu siguranță de la C-tin Amărieș. Acesta povestea cum Heidegger notase cu grijă interpretarea vulcănesciană a termenului de „aevea” pe care i-a relatat-o Amărieș pe ocazia unei vizite (v. N. Florescu, *Menirea pribegilor*, Ed. Jurnalul literar, 2003). În studiul intitulat *Constantin Oprișan, un discipol necunoscut al lui Heidegger* (rev. „Rost”, an VI, nr. 70, dec. 2008, p.25-30) semnalasem cum la vremea când bătrânul filozof german era atacat la Paris și omagierea sa fusese interzisă la Sorbona, se formase un fel de zid românesc din foștii săi stu-

denți care l-au omagiat pe Heidegger printr-un Colocviu organizat la Cerisy la Salle. În același castel din Normandia avea să fie omagiat printr-un Simpozion internațional și Mircea Eliade. Dar în cazul „celui mai mare istoric al religiilor din sec. XX”, omagierea din Normandia s-a petrecut după ce Eliade fusese onorat la Sorbona și la Academia Franceză (vezi Isabela Vasiliu-Scraba).

Descendența „vulcănesciană” a unor idei repuse în discuție de Noica n-a rămas neobservată de cenzura care interzisese editarea operei gânditorului creștin care a fost Mircea Vulcănescu, astfel că numele acestuia n-a putut fi trecut nicăieri de Noica în scrierile sale publicate în comunism, deși niciodată n-a negat influența filozofiei vulcănesciene asupra gândirii proprii. Într-o penibilă încercare de punere la punct, unul din vizitatorii lui Constantin Noica nu s-a dat în lături să consemneze „căderea” filozofului marginalizat în *geschmacklos*-ul unei „metafizici a ciobănelului” și a „arcului carpatic” (vezi G. Liiceanu, *Jurnalul de la Păltini*, 1983). Mereu aflat în cercurile ideologilor suspuși, auto-declaratul „discipol” - care, prin Editura Humanitas, va ridica statui de muca-va foștilor oțabi pe care i-a frecventat (vezi volumul în onoarea... stalinistului Henry Wald, sau cel în onoarea... informatoarei Lucia Wald, spaima Catedrei de limbi clasice, cum îmi spunea înainte de 1990 profesoara de greacă Adelina Piatkovski când am amintit de jenanta ei colaborare la volumul lui Dan Slușanschi, *Introducere în studiul limbii și culturii indo-europene*, Ed. „t. și Encicl., București, 1987) -, nu s-a sfiit să-l acuze pe Noica de „frustrări și orgolii regionale” (p. 233), făcându-l vinovat chiar și de entuziasmele pe care cărțile sale le-ar fi putut trezi în rândul „zberătorilor de profesie” (*ibidem*, p. 162). O astfel de atitudine a fost desigur apreciată de ideologii pe care i-a frecventat cu sârg.

Ca să-și bucure cititorii „grei”, ucenicul (în etate de patruzeci de ani) mai adaugă inepția după care „definirea unui profil spiritual național” presupune „pericolul de exaltare a specificului național și eliminarea ca străine și impure a influențelor culturale de tip vestic [subl.n.s., I.V.-S.]”. În volumele prin care filozoful s-ar fi arătat „obsedat de a defini un profil spiritual național” (p.230), europeanul Noica s-ar fi expus unui „ridicol de primă instanță”, prin transformarea handicapului „neîmplinirii” culturale românești în argument de superioritate (p. 231).

În opinia „discipolului” comunist, divorțul dintre valorile europene și cele autohtone la marginalizat filozof de „coală naeionesciană” s-ar recunoaște după simpla citire a titlurilor volumelor. Spre a-și argumenta aberanta opinie, el alcătuieste o primă listă cu lucrările „europene” ale lui Noica, din volumele care nu au specificări etnice în titlurile lor: *Comentariile la dialogurile lui Platon*, *Conceptele deschise la Descartes*, *Leibniz și Kant*, *Povestirile după Hegel*, *Despărșirea de Goethe*, *Devenirea întru ființă*, *Trei introduceri la devenirea întru ființă* și *Scrisorile despre logica lui Hermes*. Ca o mică paranteză, semnalăm curiozitatea faptului că în mai bine de două decenii de când conduce fosta Editură „Politică”, G. Liiceanu s-a abținut de la tentativa de a exporta din opera „europeană” a lui Noica acele cărți publicate înainte de 1944 pe care grănicerii dinainte de 1990 aveau sarcină să nu le lase să depășească „lagărul socialist”.

Deși exprimarea celui desemnat de Noica „dis-





cipol al lui Henry Wald, nu al său” este confuză (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Himera „acolii de la Păltini” ironizată de Noica*, Partea I-a, <http://www.isabelavs.ro/Articole/IsabelaVS-himera1ScoalaPaltinis9.htm>, și *Himera discipolatului...* Partea a II-a, <http://www.isabelavs.ro/Articole/IsabelaVS-himera2ScoalaPaltinis10.htm>), din restul *Jurnalului de la Păltini* cititorul a putut sesiza că a o zisa “neîmplinire” culturală românească servește autorului drept fundal pentru imaginea exagerat de pozitivă despre sine.

I.D. Sârbu evidențiază “ubrezirea laudatului cu nemțeasca și cu greceasca proprie, prin care se trece sub tăcere perioada de efervescență culturală pe care a trăit-o Sibiu înșesat de personalități odată cu mutarea universității clujene, din cauza ocupației maghiare: “Mi se pare un tupeu ciocoiesc (...) să te instalezi la Păltini, să te lauzi că îți nemțești și grecești, dar să ignori total, chiar să-ți bați joc de cei care, născuți sub acel munte, fiind nemțești, grecești, au tradus pe Hegel, pe Platon, au scris filozofie și au murit într-un filozofie”. Fostul student al lui Blaga nu-i menționează pe traducătorii din greacă ai *Filocaliei* apărută la Sibiu (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Din culisele traducerii Filocaliei*, în rev. „Oglinda literară”, Focșani, Nr. 149, mai 2014, p. 10037, <http://www.isabelavs.ro/Articole/IsabelaVS-TradFilocalia.htm>), și nici pe cei care au “trăit și au murit într-un filozofie”: Sextil Puocariu, Ștefan Bezdechi, eminentul elenist care a tradus întreaga operă platonicească, pusă la index de păzitorii materialismului dialectic, marele filozof Lucian Blaga (de nevoie devenit traducător din germană), D.D. Roșca, traducător al lui Hegel, Grigore Popa (cu primul doctorat în Kierkegaard), Nicolae Balcă, Romulus Vuia, Dumitru Fecioru, Nicolae Mladin, Dumitru Stăniloae, etc.

Spre deosebire de mercenarii ocupantului sovietic deci și a distruge cultura și spiritualitatea românească, Lucian Blaga prevedea, încă din “anul apocaliptic” 1940, izbânda europeană a spiritualității românești, fără să-i aibe neapărat în minte pe Mircea Eliade, Nicolae Herescu, Vintilă Horia, Cioran, Ionescu, Uscătescu sau Horia Stamatu. În țara ocupată după 23 august 1944, reușita culturală de nivel european s-a cam restrâns la foști deșinși politici: Constantin Noica, Sergiu Al-Gheorghe, Alice Voinescu, Edgar Papu, Dumitru Stăniloae, Anton Dumitriu, Alexandru Paleologu, I.D. Sârbu, Gheorghe Mușu, Bartolomeu Anania, Nicolae Steinhardt, etc., autentici reprezentanți ai spiritualității românești la vremea terorii ideologice comuniste. “Handicapul” neîmplinirii culturale - pe care sconta echipa ideologului Leonte Răutu din vechea gardă a Anei Pauker - a rămas doar o vorbă în vânt, repetată după 1990 până la sașietate de cripto-comuniști Pleșu, Patapievici și Liiceanu.

În opinia lui Liiceanu, din cele două direcții ale creativității lui Noica, prima s-ar găsi pe linia viziunii “sistemice” și a unei hermeneutici personale, “după anii de monotonie mentală aduși de un materialism dialectic și istoric coborât doar la rang de manual “colăresc” (*Jurnalul de la Păltini*, 1983, p. 230). A doua ar rezulta din “obsesia” (că nu numai Heidegger poate lumina o problemă cu câte un cuvânt grec), că și limba românească poartă în sine latențe filozofice, favorizând unele teme de meditație, ca aceea a precarității, din modularea verbului a fi. Mircea Vulcănescu arăta primul cum “un cuvânt, așa cum crește pe solul viu al limbii”, ascunde o problemă majoră și poate deschide către un sistem filozofic (apud. Noica, p. 91).



Radu Șerban

Lampa (2008), fotografie, imprimare digitală pe pânză, 90 x 120

Sentimentul românesc al ființei, carte pe care Mircea Eliade ar fi vrut să o vadă în franceză prin librăriile vestice (*Jurnalul de la Păltini*, 1983, p. 61), este catalogată de comunistul Liiceanu exact în maniera în care gândeau și acționau cei care dirijau exporturile de valori culturale românești, supraevaluându-și producțiile proprii, cum avea să facă însuși Liiceanu ajuns director de editură. Într-adevăr, în anul centenarului nașterii lui Noica, în locul oricărei cărți scrise de Noica, în Suedia, directorul Dan Shafran (fost coleg de liceu al lui Pleșu), a lansat la Institutul Cultural Român din Stockholm (pe 5 nov, 2009) traducerea *Jurnalului de la Păltini*, pentru care traducătorul suedez a fost plătit de I.C.R. un an de zile cu 1000 de euro pe lună.

Încă din vremea comunismului, G. Liiceanu desconsidera *Sentimentul românesc al ființei* la grămadă împreună cu *Rostirea filozofică românească*, *Creșterea și frumos în rostirea românească* și *Eminescu sau Gânduri despre omul deplin al culturii românești* (București, Ed. Eminescu, 1975). În schimb, meditația noiciană asupra “*maladiilor spiritului*” are parte de un regim special. Cu liceul său pe puncte, urmat de instruirea ideologică în URSS, nomenclaturistul Ion Ianoși inventează apăsarea unui comunism naționalist care l-ar fi făcut pe Noica să ascundă titlul “*ase maladii ale spiritului contemporan*” în subtitlul cărții intitulat la apariție *Spiritul românesc în cumpătul vremii*. Vezi Doamne, “filozoful de modă veche”, cum se auto-intitula Noica, ar fi pus titlul la comandă politică.

Gabriel Liiceanu trece volumul despre *Spiritul românesc în cumpătul vremii* (București, Ed. Univers, 1978) în ambele liste. În consens cu părerea fostului propagandist (cu înalte funcții în ierarhia de partid) după care subtitlul ar ilustra mai bine conținutul lucrării, volumul este trecut de Liiceanu între scrierile europene ale lui Noica. Pe a doua listă, între cărțile “ne-europene” el include același volum, luându-se după titlu și uitând că volumul e trecut și pe prima listă.

Unii ar spune că dubla poziționare a aceleiași cărți între cele de laudat și cele de blamat ar fi un indiciu al “ubrezirii eafodajului teoretic intitulat pe cât de pompos, pe atât de ridicol: *O tensiune nerezolvată: idiomatic și universal* (v. Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltini*, 1983, p. 230). Dificultăți de gândire coerentă ilustrează și faptul că între titlurile de scrieri noiciene oferite oporului public pentru regionalismul lor îngust este trecut volumul despre Eminescu din 1975, același

volum fiind considerat la câteva pagini distanță o scriere “europeană”.

Lipsa unor opinii personale la cel care publica în teza sa de doctorat opiniile lui Noica aternute pe hârtie chiar de Noica, se mai remarcă aadar din cuprinderea în lista neagră (din vara lui 1981) a *Gândurilor despre omul deplin* după ce lucrarea despre Eminescu îi păruse (cu câteva luni mai înainte) că a fost scrisă de Constantin Noica în “marele alfabet cultural al spiritului european și universal” (p. 137). Pe 19 noiembrie 1980, Gabriel Liiceanu consemnează că filozoful român, prin *Eminescu sau omul deplin al culturii românești* ar fi oferit “un model de universalitate și de meditație în absolut” (*Jurnalul de la Păltini*, p. 138).

Dificultatea lui Liiceanu de a urmări spusele meditatorului său Noica apar din redarea explicațiilor lui C-tin Noica referitoare la zeflemeaua lui Caragiale. Prin ocolul lui Caragiale, Noica ar fi ajuns la “nefinitul” în marginile gândirii și limbii românești a lui Eminescu. Asemenea lămurire aruncă din nou (pentru Liiceanu) cartea despre Eminescu pe lista neagră a lucrărilor ne-europene. Fiindcă “românescul (după Noica) nu se rezolvă numai în balcanism și degringoladă parlamentară. Există momente ale seriozității peste care nu poți trece așa ușor”, notează Liiceanu că ar fi spus Noica. Exasperat de zeflemeaua lui Caragiale, Noica s-a pus să cerceteze “firea” culturii românești într-un reprezentant al ei, ivit în vremea când nu se despărșiseră încă apele și un Creangă putea fi popular și clasic în același timp. Mai ales că sesizase cum vine pe la noi câte un străin “să ne spună că e miraculos cum am reușit să împăcăm noul cu vechiul, cum am reușit să păstrăm tradițiile folclorice, sau tradițiile pur și simplu, înnoindu-le” (Noica, *Eminescu...*, 1975, p. 113).

Din opoziția Caragiale - Eminescu, filosoful de la Păltini ar fi ajuns la *Sentimentul românesc al ființei* și la *Maladiile spiritului*, una figurând pe lista neagră, cealaltă figurând indistinct pe amândouă listele, pe prima după titlu și pe a doua după subtitlu. Alături de citatele înregistrate din spusele lui Noica, incoerenta critică a lui Liiceanu privitoare la lucrările lui Noica “ancorate în exclusivitate în fenomenul autohton” (p. 231) este auto-apreciată ca purtătoare a “germenului exemplarității” (9 oct. 1980). La citirea *Jurnalului de la Păltini*, Noica nu a fost probabil atât de ocat de neroziile înșirate de auto-declaratul “discipol” în legătură cu cele două direcții pe care s-ar înscrie cărțile “maestrului” său, pe cât a fost de terifiat când și-a recunoscut cuvintele identic reproduse

de ca și cum ar fi fost scoase de pe bandă de magnetofon (absolut identice spuselor lui, cum îi tot repeta - lui N. Florescu -, Noica răvășit după apariția *Jurnalului de la Păltini*). În cripto-comunismul de după 1990, criticarea lui Constantin Noica a luat înfățișări de factură mai hotărât denigratoare. Lucrul s-a petrecut în niște cărți de la Humanitas, degajând un rănced iz politic din anii de masacrare în pușcării a spiritualității românești, ceea ce a sugerat unora ideea de „restaurație” a poliției gândirii, cu „adevărurile” ei legiferate. Monica Lovinescu observase cu justețe că ideile larg mediatizate după 1990 lasă impresia ieșirii din hitlerism sau fascism și nu dintr-un comunism ce a durat 45 de ani.

Pe Noica vechii greci l-au interesat din tinerețe. Întâi a luat ore de greacă (prin 1939) cu Constantin Fântâneru (1907-1975) care fusese coleg la Liceul Sf. Sava cu Dan Botta și care îi luase ca și acesta licența în limbi clasice în 1930. Rămas în țară printre prieteni, dar fără drept de semnătură, Noica dorea la început să afle „înțeleșul grec al dragostei de oameni și de lucruri”, pornind de la dialogul platonice *Lysis*. Despre Platon-ul materialist publicat în comunism, filozoful de la Păltini spunea că tinerii (comuniști) deși citeau Platon (*Filozofie veche*) tot la filozofia marxistă ajung (*Noica în arhiva Securității*, vol. I., Ed. M.N.L.R., București, 2009, p. 101). Târziu a putut Noica să se ocupe și de gândirea filosofică românească. În 1978 i s-a publicat *Sentimentul românesc al ființei*. La un sfert de secol după asasinarea în închisoare a lui Mircea Vulcănescu, C-tin Noica îi aducea în discuție gândirea, desigur fără a face în mod explicit referire la scrierile interzise ale prietenului său.

La Noica, evocarea *Dimensiunii românești a existenței*, „cea mai substanțială tălcuire a întâmplărilor valahe” (apud. Emil Cioran), apare în însuși titlul ales. Dacă la Mircea Vulcănescu raportarea omului la transcendență - din perspectivă românească - luase înfățișarea unei dialectici a participării cu accentul pus pe cel de-al doilea pol al relației, Noica apăsă pe primul termen, invocând sentimentul „omenesc” trezit de problematica ființei. Astfel, cei de la cenzură au putut crede că filozoful supravegheat la Păltini n-a ieșit din cadrele ideologiei materialiste, că el s-a pre-

ocupat de subiectivitatea omului nou al materialismului științific, dezinteresat de polul transcendent pe care îl implică orice act religios. În capul lor, problema ontologică nu depășea aspectul interpretării imanentiste a existenței materiale a omului și a lumii de care se ocupă cu mult succes știința și tehnica de ultimă oră. Ancorarea lui Noica într-o viziune creștină asupra lumii reiese din simpla alegere a termenului de „sentiment”, care nu poate fi decât sentimentul pozitiv al iubirii.

Presupusa imanență a problematicii ființei e anulată din start de caracterul tranzient al sentimentului iubirii care face trimitere la ceva aflat în afara celui ce iubește. Or, în credința creștină iubirea are un loc privilegiat: Din iubire pentru oameni, și nu din indiferență la soarta omenescă, Dumnezeu s-a făcut om. Relația pe care omul românesc o are cu ceva de dincolo de el apare la Noica din afirmația explicită că ființa la români ar fi „întru” (în și înspre, adică participând și năzuind către altceva decât materialitatea proprie și materialitatea lumii). Cu găselnișă acestui „întru”, de care era pe bună dreptate foarte mândru, Noica subscria (ca și Mircea Vulcănescu) la ideea de sorginte medievală după care participarea la Divin are niveluri și intensități diferite.

Securitatea îi confisca la 64 de ani lucrări trimise peste graniță (două capitole din *Amintiri din detenție* „se află în posesia noastră și nu au mai ajuns în Anglia”, p. 107 în vol. I, București, Ed. M.N.L.R., 2009), și lua din ele notișe de genul: „Cei care trăim în comunism știm ce înseamnă deposedare, control al vieții personale” (Noica). În anul pensionării, la dosar se adăuga informația (de prisos!) că filozoful este obstrucționat la publicarea lucrărilor originale, că nu i se permite să publice sub numele lui decât traduceri, nu și interpretări din Platon „încredincșate celor mai puțin competenți” (p. 179). Ca mai toți creatorii care sperau să fie undeva pe mapamond „apreciați la justa lor valoare” (p. 110) Noica mai visa câteodată că le va „trânti ușa în nas” următorilor săi, rămânând în străinătate, „ca să nu mai aibe nimeni prilej să se ocupe de el” (ibid.).

Note:

*Titlul în germană (L. Blaga, *Zum wesen der Rumaenischen Volksseele*, Verlag Minerva, București, 1982) îi păruse nefericit ales lui Carl Schmidt, care considera titlul românesc (*Der mioritische Raum*) mai reușit. (v. D. C. Amzăr, *Jurnalul Berlinez*, 2006). Din *Trilogia culturii* (Fundăția regală pentru literatură, 1944), cuprinzând *Orizont și stil* (1936), *Spăgiul mioritic* (1936), *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937), în italiană s-a publicat *Orizzonte e stile*, în traducerea lui Mircea Popescu și Eugen Coșeriu, cu o prefață de A. Banfi (Ed. Minuziano, Milan, 1946). Datorită Rosei del Conte, în Italia numele lui Blaga se regăsește în vreo cinci enciclopedii, chiar din vremea când „dispăruse” din cultura română fiind scos atât din librării, cât și din bibliotecile publice. Walter Biemel povestea că prin Lucian Blaga din *Spăgiul mioritic* și-a dat seama „ce artă populară bogată există în România și cum nu trebuie să luăm această artă populară ca pe o artă minoră, ci ca pe o artă care exprimă sufletul și spiritul unui popor” (v. interviul luat de I. Oprișan pe 15 dec. 1990, în vol. Walter Biemel, *Artă și adevăr*, București, 2003). Despre gândirea lui Lucian Blaga, Constantin Noica nu a scris doar în tinerețe (*Un filozof original*, 1934; *O filozofie a sufletului românesc*, 1937; *După „Trilogia culturii”*, 1938) ci și cu doi ani înainte de moarte, când a vrut să-l „relanseze” printr-o antologie care să fie scoasă de editurile mari care-l publicau pe Mircea Eliade în Franța și în Germania: *La o antologie filozofică Blaga* (rev. „Steaua”, Cluj-Napoca, 1985). În 1986 rev. „Viața românească” din București îi publica lui Noica ultimul studiu consacrat marelui filozof scos din Academie și dat afară din universitate în 1948: *Lucian Blaga în lumina veacului XX*.

Sursa: <http://isabelavs.blogspot.com>



Radu ăerban

Costeul de mălai (2008), fotografie, imprimare digitală pe pânză, 90 x 120 cm

Ecouri și alte poeme

Wojciech Bonowicz

Wojciech Bonowicz (n.1967) este un poet, jurnalist și editor polonez din Cracovia. Scrie o rubrică pentru săptămânalul *Tygodnik Powszechny*. A publicat oase volume de poezie: *Pelne morze* (Mări înalte) a primit prestigiosul "Gdynia Literary Prize" în 2007 și a fost pe lista scurtă a nominalizărilor pentru cel mai important premiu literar din Polonia, „Nike”. Cartea a fost tradusă în italiană (Incerti Editori, 2012). Cea mai recentă antologie a sa se numește *Echa* (Ecouri, 2013). Poemele lui figurează în revistele *Modern Poetry in Translation*, *Poetry Review*, *Poetry Wales*, *Poetry Ireland Review*. Bonowicz scrie, de asemenea, proză nonfiction (de exemplu biografia filosofului polonez Józef Tischner) și cărți pentru copii.

Vizibilitate

Pe râul împânzit de verde un vapore.
În locul unde apa este netedă un vapore.
și încă unul iese din gură și intră plutitor în golf.

Ecouri

Merg copiii pe cărare prin marea albastră
lumea freamătă uor deasupra lor. Turma de oi în zăre
arată ca o pânză de vas zdrențuită aruncată la mal.
Fericit cel care astăzi a rămas acasă. Cel care poate

să lege roșiile să învelească în folie castanii. Merg copiii cu îndrăzneală
ridicând ochii chemând câinele care s-a rupt de turmă.
Capul de deasupra lor bolnav buimac se sprijină de stâlpul zăpușelii
furnicile cară în spate strălucirea de aur.

Merg copiii ghiozdanele le sunt mănjite de pământ
de parcă ar fi ieșit de prin tranșee. și repede dau din picioare.
Dincolo de deal se deschide coala cea mare lângă pădurea întunecată
se aud răsete. De acolo pornesc vapoarele. Se pun în mișcare trenurile.

Oglinda

Înfipte în mal jumătăți de bărci. Acoperite de mușchi
aproape nevăzute. La câțiva metri mai departe

doi pari subțiri în mla vechea punte. Iarba se apleacă peste apă umbrind locul

pentru raci și pești. Adam coboară lângă mal cu iarba printre picioare. Femeia și întinde afară din cort o talpă și un cot roz.

Depart de cealaltă parte a apei se aud cântând motoarele - acolo unde se poate întinde plasa

unde peștii sunt mai mulți. În soarele de dimineață
bărbatul și îndreaptă spatele caută un loc să iasă.

Luni

Se trezește la unsprezece. Fără să se îmbrace se scoală din pat aprinde o țigară goală stă în fereastră. Dealurile sunt pustii pe drum nu e nimeni și nimeni n-a oprit mașina în fața casei.

Fumând închide ochii. E o zi de iulie însoțită așază mâna pe sânul mai mare ascultă. Lumina înghite pe loc fumul ivit în jurul ei în continuare e senin. Sub pleoape ochii

urmăresc încremeniți treburi interioare. Hainele stau așezate pe fotoliu mâna pe sân dealurile sunt pustii. E o zi de iulie însoțită drumul înconjoară gol culmea și dispare de cealaltă parte.

Varșovia

De dimineață bea cafea. Chiar dacă nu îi place. Îi plac fructele chiar dacă nu le mănâncă. Se întinde pe podea să o forțeze să alerge. Tavanul o privește în ochi agită cu putere lampa.

Toată după-amiază și recapătă echilibrul. Seara în același loc sub o plapumă verde stă să se gândească dacă zeii vor face restul muncii: dacă adună lemnele tranșează carnea aprind focul.

Întâlnire

Femei bătrâne din Germania
femei bătrâne din Franța

se strâng pe marginea bazinei de la Neptun. Și beau cafeaua ascultând pipetele de păuni și pescăruși

uitându-se cum bărbăți tineri pănesc înot în pipetele acelea.

Vineri

E departe. Poemul lui e și el departe. Nu a ieșit astăzi din casă. Însă e departe nu a scos câinele nu a hrănit peștii. E departe. În casă se învârtete fără să atingă nimic nu mănâncă nu aprinde nu îl deranjează.

Lumina cade pe un peștișor făcându-l argintiu. Din spatele ferestrei se aude hurea oamenilor. În depărtare viaductul. Dincolo de viaduct un neon mare întunecat. „Nu-i nimic”, spune. Nu-i nimic: nu a ieșit din casă toată după-amiază a fost departe. Încă nu s-a întors.

Vestire

Pământul se ridică și urcă pe cer. Măria se zbate.

Înlănțuit cu cerul. Înfipt în cer. Exact așa se întâmplă: într-o luptă monotonă. Vărsarea e aproape.



Wojciech Bonowicz

Pentru moment un rând de sălcii de-a lungul albiei uscate a râului pentru moment nu s-a arătat nimeni.

Încă o dată

S-a trezit sub fereastra ei. Era de-ajuns să te uiți la fața lui ca să știi că s-a trezit prea târziu sub fereastra ei. S-a trezit ca și când ar fi fost mort sânge o pată de sânge o linie însângerată ochi sângerânți o țigară udă. S-a sculat pata s-a sculat s-au ridicat ochii țigara s-a legănat. A întins mâna înainte și întunericul l-a salutată.

După-amiază de sărbătoare

Ne amintim din nou de Auschwitz de lunca noastră fericită de cum mergeam la cufundaci și broaște care pe unde locuia cum se numeau vecinii (Fariaszewski). În plimbări strângeam măcriș și margarete ne întindeam pe pătură pe malul Solei ne învăluia fumul ocrotitor din case. Tata spune: visez din ce în ce mai des că mă întorc la Auschwitz de la Cracovia ori de prin alte locuri.

Pe fața mea

M-am îngălbenit. Pulberea albă de pe fața mea stârnete în femei atenția

când nu privesc spre ele.

Imaginație

Nu sunt în stare să-mi imaginez iarba de-aici în altă parte.

Se spune că

Poemele pe care nu le-au citit politicienii juriștii medicii și preoții nu funcționează.

Vânt

Privește în obiectiv
degetele le-a strecurat între nasturii vestei
nu-i voie să se miște.

Idee

„Ațiți la ce ne-am gândit?
Le dăm copiilor bani
ca să nu ne strige noaptea”.

Posibilă încheiere

Apoi toți polonezii
s-au ridicat la cer.

ei n-au mai existat
n-au mai existat polonezi.

Religia câmpurilor

Îmi amintesc bine liniștea în care ne-am găsit:
o halcă mare de carne de o parte a drumului
și un abis albastru întunecat care se deschidea de
cealaltă.

De undeva din depărtare glasul unui câine a por-
nit spre noi
și am simțit cum pielea începe să mi se destindă
iar ceea ce ermetic o umpluse până atunci
nu îmi mai aparține. Răcoarea m-a atins ușor pe
față

ceva ca o ultimă răsufare a unei păsări în zbor.
și mi-a stat inima: nu știu cum m-am întors
acasă.

Am fost bolnav câteva zile noaptea transpiram
pendula bătea oră după oră până la vlăguire.

Aripi

Femeile se îmbrățișează plâng. Vorbesc
despre copilul care se va naște.
Cu fiecare viață revine pe pământ neliniștea.
Femeile plâng se strâng în brațe emoționate

atunci când și-au spus între ele vestea. Cerul
întreg
e împânzit de paznici dar ele nu privesc spre ei
se strâng în brațe se cuprind. Bătrâna netezește
părul tinerei
o ia pe după umeri îi oprește la ureche: „Măine
ieșim de aici”.

Zeul

Pufnea și stropea. și chiar dacă nu ția să înoate
ieșea din apă ultimul cu buze vineșii.

L-au pus într-un izolator și-au anunțat părinții.
Iar nouă ne-au interzis să-l vizităm.

Așa că ne așezam sub geam
să ascultăm cum se vaită și se liniștește.

Auzeam scârțâitul patului
zgomotul urinei lovind oala de noapte
ba chiar și pe el cum vomita și repeta:
„Nu mai rezist lăsați-mă să ies”.

Până când au venit părinții s-a însănătoșit com-
plet.

Le-a arătat semnele de la hânțari
și vânățile multe din jurul lor.

Apoi iar a început să sară de pe punte și să stea
ghemuit sub apă
iar mama lui înnebunea pe mal în costum.

În zilele libere

Stăteau cu orele la soare și tot rămâneau palizi.
Ca și când fabrica ar fi smuls de pe ei învelișul

înroșit.

Sigur cefecele erau uneori roșii maro chiar negre
la fel dosul palmelor și antebrațele. Mai jos și mai
sus însă

corpul era palid împânzit de vene când își scoteau
câma

vedeam niște pustnici dezgoliți supuși prigoanei
târâți cu forța până în fața regelui. Nu știu
cum să se poarte: din nor apare încet o mână
cu toțta martiriului. Iar ei stau așezați pe bănci
fumează piepturile lor albe cu păr rar nu se mișcă
seamănă cu niște scuturi puse unul lângă altul.

Camera

Acopăr cu mâna nu-mi place
când intră. Nu închid ușa
dar mă înfurii când intră fără să bată

când scriu. Acopăr cu mâna foaia
nu vreau să mă vadă
dezbrăcat

cum dansez
cum mă extrag încet
din mormânt.

În ușa stă o nouă viață. Îmi vorbește
se miră
de transformare.

Bineînțeles

E o poezie care a murit. Tu
ai murit deja. Te agăți
de o frânghie ruptă. Să scrie așa
poate doar cel care nu a băgat de seamă
ce s-a întâmplat.

Bineînțeles că ai dreptate.
E o poezie care a murit.
Corul intră în mare.
Mă agăț de o frânghie ruptă
mă cașăr pe ea
cobor
pe pământ.
Bineînțeles.

Merg așa în sus
în jos. Susul și josul există în continuare.

Nu mai există marile palate
sunt palate fără ferestre.
Pontiful poeziei se apropie
de o fereastră zidită.
Mulțimea de îngeri apasă
pe o singură gâmbă de ac.
Bineînțeles.

Poezia e o grădină.
Unul o cultivă
altul
este în grădină.

Ecouri doi

Merg copiii pe cărare în zori cu cine seamănă?
Ca pietricelele aruncate în iarbă ca dinții în
cutiuță.
Sunt o foarte mică mulțime în marea lume tulbu-
rată
printre furnici și tufe de scoruș se cașără la
locurile lor.

Vântul le cerne la picioare nisip din marele cazan.
Învață deja cum să deosebească între ei copacii și
nume de copaci.

Și saltă capetele sus de parcă ar căuta cu ochii
niște cercetași
întotdeauna de cealaltă parte așteaptă o lecție
mult mai interesantă.

Dar de cealaltă parte s-a aternut zăpada și ziua
nu se mai trezește
morile uriașe și ridicare brațele neputincioase.
Doar într-o singură fereastră arde focul și aruncă
pe zăpadă
o urmă întinsă către ei o mână ca un rug aprins.

Conținut

Vorbesc de parcă aș ști?
Nu știu.

E o zi luminoasă
și întunecată.

Mă aplec pentru a vedea mai bine

și văd
că chipul
încă nu s-a stins.

Pământul cerul

și chipul
dintre ele.

Noaptea

Poemul mai întâi te închide în el.
Nu vrea
să privești împrejur să cauți
alte cuvinte
în alte poeme.

Stai în colțul pietrei
rulat
ca o foaie de hârtie.
Lipsit de apărare împăcat
nu respiri. Poemul
nu permite.

În piatră nu te poți
răsuci folosi
patul ceasul harta
și tot restul
imaginației.

Poemul
are imaginația lui.
și-a construit-o în a ta
apoi a închis-o
ca să se elibereze.

Trebuie să aștepti
în colțul pietrei
în care uneori
începe să lucescă
praful de aur al speranței.

În final poemul
se deschide. Piatra
te eliberează: foaie de hârtie
care începe să respire.

Traducere din limba polonă de
Sabra Daici

Lewis Carroll

THE THREE BADGERS

(Sylvie and Bruno)

There be three Badgers on a mossy stone,
Beside a dark and covered way:
Each dreams himself a monarch on his throne,
And so they stay and stay -
Though their old Father languishes alone,
They stay, and stay, and stay.

There be three Herrings loitering around,
Longing to share that mossy seat:
Each Herring tries to sing what she has found
That makes Life seem so sweet.
Thus, with a grating and uncertain sound,
They bleat, and bleat, and bleat.

The Mother-Herring, on the salt sea-wave,
Sought vainly for her absent ones:
The Father-Badger, writhing in a cave,
Shrieked out: "Return, my sons!
You shall have buns", he shrieked, "if you'll behave!
Yea, buns, and buns, and buns!"

"I fear", said she, "your sons have gone astray?
My daughters left me while I slept."
"Yes'm'" the Badger said: "It's as you say."
They should be better kept."
Thus the poor parents talked the time away,
And wept, and wept, and wept.

CEI TREI BURSUCI

Pe-o piatră verde trei bursuci °edeau,
Lângă un drum ascuns °i-ntunecat:
Tustrei, ca regi pe tronuri se visau,
°i-au stat, °i-au stat, °i-au stat -
Că Taica zace-acasă nu gândeau,
°edeau, °i tot °edeau, °i tot °edeau.

Trei Heringiþe-n preajmă s-au ivit,
Să stea pe-aceea°i piatră, °i tânjeau
Tustrele-a spune ce-au descoperit,
Că viaþa-atât de dulce o găseau.
Cu-un zgomot ne°tiut °i hâr°ait,
Tot behăiau °i-ntr-una behăiau.

Dar Maica Hering, pe un val sărat,
Căta în van pe cele ce s-au dus;
Taica Bursuc, prin vâgăuni lăsat,
Striga: „Veniþi flăcăi! Că-i de apus!
Vă dau °i chifle, dacă-s ascultat!
Da, chifle, chifle, chifle", el a spus.

„Măi, þi s-au dus băieþii, cred," a dat
Glas Maica Hering. „Fetele-mi s-au dus
Pe când dormeam." „Da, e adevărat,
Madam. Sunt prost crescuþi." Bursucu-a spus.
°i a°a, cei doi pârînþi de vorbă-au stat,
°i-au plâns, °i-au plâns, °i-au plâns, pân-la apus.

THE LITTLE MAN WHO HAD A LITTLE GUN

(Sylvie and Bruno Concluded)

In stature the Manlet was dwarfish -
No burly big Blunderbore he:
And he wearily gazed on the crawfish
His wifelet had dressed for his tea.
„Now, reach me, sweet Atom, my gunlet,
And hurl the old shoelet for luck:
Let me hie to the bank of the runlet,
And shoot thee a Duck!"

She has reached him his minikin gunlet:
She has hurled the old shoelet for luck:
She is busily baking a bunlet,

To welcome him home with his Duck.
On he speeds, never wasting a wordlet,
Though thoughtlets cling, closely as wax,
To the spot where the beautiful birdlet
So quietly quacks.

Where the Lobsterlet lurks, and the Crablet
So slowly and sleepily crawls:
Where the Dolphin's at home, and the Dablet
Pays long ceremonious calls:
Where the Grublet is sought by the Froglet:
Where the Frog is pursued by the Duck:
Where the Ducklet is chased by the Doglet -
So runs the world's luck!

He has loaded with bullet and powder:
His footfall is noisy as air:
But the Voices grow louder and louder,
And bellow, and bluster, and blare.
They bristle before him and after,
They flutter above and below,
Shrill shriekings of lubberly laughter,
Weird wailing of woe!

They echo without him, within him:
They thrill through his whiskers and beard:
Like a teetotum seeming to spin him,
With sneers, never hitherto sneered.
„Avengement," they cry, „on our Foelet!
Let the Mannikin weep for our wrongs!
Let us drench him from toplet to toelet,
With Nursery-Songs!"

He shall muse upon „Hey! Diddle! Diddle!"
On the Cow that surmounted the Moons
He shall rave of the Cat and the Fiddle,
And the Dish that eloped with the Spoon:
And his soul shall be sad for the Spider,
When Miss Muffet was sipping her whey,
That so tenderly sat down beside her,
And scared her away!

The music of Midsummer-madness
Shall sting him with many a bite,
Till, in rapture of rollicking sadness,
He shall groan with a gloomy delight:
He shall swathe him, like mists of the morning,
In platitudes luscious and limp,
Such as deck, with a deathless adorning,
The Song of the Shrimp!

When the Ducklet's dark doom is decided,
We will brundle him home in a trice:
And the banquet, so plainly provided,
Shall round into rose-buds and rice:
In a blaze of pragmatic invention
He shall wrestle with Fate, and shall reign:
But he has not a friend fit to mention,
So hit him again!"

He has shot it, the delicate darling!
And the Voices have ceased from their strife:
Not a whisper of sneering and snarling,
As he carries it home to his wife:
Then, cheerily champing the bunlet
His spouse was so skilful to bake,
He hies him once more to the runlet,
To fetch her the Drake!

OMUÞUL CE-AVEA O PU°CUÞĂ

De stat, piticot e Omuþul,
Nicum uria°, ditamai:
Cu teamă privea la răcuþul
Copt de Muieruþă, la ceai.
„Hai, dă-mi, Atomuþă, pu°cuþa,
°i zvârle-un păpuc, de noroc:
Mă duc la răuþ °i, fuguþa,
þi pu°c o răpuþă, pe loc!"

Ea datu-i-a pu°ca micuþă:

Zvârli păpuca°ul pe loc:
°i-a prins a coace-o plăcintuþă,
Cu raþa-adăstându-l, pe foc.
Dă zor, fără-o vorbă, Omuþul,
Gândind gânduleþe, tăcut,
Spre locul în care răpuþul
Tot măcăne, mut.

Unde-un Homăruþ °i Crăbuþul
Se tragă-n-ncet, somnoros,
Delfinul °i Cufundăcuþul
Fac vizite, politicos.
Broscuþul î°i cată-Omiduþul,
°i raþa-l mânăncă pe loc.
La raþa se dă Căþeluþul.
I-al lumii noroc!

Glonþ, pulbere, ochiu-n cătare,
Pă°e°te tăcut, fără pripă.
Dar Vocile cresc, tare-tare,
Bălângăne, băune, þipă,
Se-ascut înapoi °i-nainte,
°i vin din apă °i din văzduh,
Casc chiot °i răd necuminte,
Bocind a năduh!

Se frâng împrejuru-i °i-n minte,
Prin barbă, mustăþi, răsunănd,
-L învârt, ca la Mo°i, prins în hinte,
Nicipând nerânjit rânjet, dând.
„Prindeþi", tot strigau, „du°mănuþul!
°i jalea el ne-o va plăti!
Murăþi-i pe loc tot trupuþul,
În versuri pentru copii!

Cugeta-va la „Hei, Zumba-zumba",
°i-un Blid ce-a fugit cu-un Cuþit,
La Vaca ce-n Lună dă tumba,
°i-un Motan, cetera° îndrăcit.
Va plânge Păianjenul, micul,
Ce, Miss Muffet când zerul °i-l bea,
S-a pus lângă dânsa, mojiçul,
De mai duhul să-°i dea.

°i cântec de iele nebune
Să-l mursece până la os,
Până trist, zvârcolit în genune,
Va geme de-un saþ neguros.
Precum ceaþa, să îl înfă°oare,
În seci platitudini, punând,
Baldachine sforăitoare,
Al Creveþilor cânt.

Când Răpuþa °i-a lua cruda soartă,
Către casă noi l-om căruþa.
°i ospăþul, din masă cu artă,
În boboci roz, °i-orez s-a schimba.
Într-o practică reinventare,
Cu soarta el se va lupta.
Dar, cum nici un prieten nu are,
Mai dă-i două, a°a!

A-mpu°cat-o, sârmana, dulcica,
°i Vocile s-au ogoit.
Nici o °oaptă du°mană, nimica,
Deci, acas' la nevastă-a pornit.
Apoi, clefăind plăcintuþa
Ce i-a copt-o nevasta cu zel,
Porni iar spre baltă, fuguþa,
°i după Răþoiul-Zmeiel!

Traducere de
Cristina Tătaru

opera

O operă „deghizată” în Requiem pentru un director-cântăreț defunct

Maria Carla Bălan, Oleg Garaz

“Calendarul” evenimentelor *in memoriam* Alexandru Fărcaș

Primul concert dintr-o serie de evenimente dedicate dascălului și cântărețului clujean a avut deja loc în 31 martie la Muzeul de Artă din

Cluj-Napoca, sala Tonitza, cu interpreți cunoscuți ai scenei lirice clujene: basul Petre Burcă, soprana Luiza Fatyol, mezzosoprana Liza Kadelnik, soprana Maria Cristina Subșirica, la pian evoluând conf. univ. dr. Iulia Suciu. În ziua de miercuri, 16 aprilie 2014, cu ocazia Zilei Internaționale a Vocii, la Opera Națională Română din Cluj-Napoca a fost interpretat *Requiemul* de Giuseppe Verdi, un al doilea spectacol dedicat memoriei lui Alexandru Fărcaș, personalitate marcantă în lumea scenei lirice clujene. Iar un al treilea eveniment s-a desfășurat în perioada 18-22 mai a anului în curs, la Filarmonica de Stat Arad unde s-a organizat și susținut Prima ediție a Concursului Internațional de Canto “Alexandru Fărcaș”. Un concert omagial cameral, un *Requiem* concertant și un Concurs Internațional - un adevărat “maraton” muzical în memoria unei autentice personalități culturale române.

Bariton, profesor de canto și rector, omul, cântărețul și dascălul Alexandru Fărcaș deține o amprentă valorică suficient de proeminentă în istoria vieții culturale românești, transilvănene și clujene, care nu necesită comentarii, memoria fiindu-i încă foarte vie în spațiile ambelor instituții muzicale ale Clujului cărora le-a dedicat o bună parte a vieții lui - Academia de Muzică “Gheorghe Dima” și Opera Națională Română. Având la activ un deceniu în calitate de rector al Academiei de Muzică “Gheorghe Dima” (1990-2000), având și funcția de profesor de canto la aceeași instituție, și ulterior Director al Operei din Cluj-Napoca (2001-2006), Alexandru Fărcaș a format numeroși artiști lirici, printre care le putem aminti pe sopranele Florina Hinsu-Mariș și Ramona Eremia, pe baritonii Oleg Ionese și George Petean, precum și pe tenorii Robert Nagy, Mihai Lazăr și Marius Budoiu, actualul director al Operei Române.

Un *Requiem* de Verdi același pentru toate confesiunile... de melomani

Spectacolul din 16 aprilie, zi din Săptămâna Patimilor, i-a avut ca soliști pe soprana Dragana Radakovic din Belgrad (invitată), care a mai interpretat la Opera Română rolul Aidei din opera cu același nume de Verdi, pe mezzosoprana Andrada Roșu, pe tenorul Marius Budoiu și pe baritonul Ștefan Ignat (invitat). La pupitrul dirijoral a evoluat dirijorul italian David Crescenzi, iar corul a fost pregătit de dirijorul Cornelius Felecan.

Scena operei a fost amenajată precum cea a unei filarmonici, orchestra părăsind pentru o seară fosa în favoarea scenei. Coriștii au așezat fiecare, în spiritul Sărbătorii Paștelui, câte o lună pe scenă. Întreaga atmosferă a fost scăldată într-o difuză lumină albastră, iar deasupra orchestrei a fost așezată crucea Mântuitorului Isus Cristos. Pe marginea scenei au fost montate câteva decoruri care prin simbolistica lor ne duceau cu gândul la interiorul unei biserici. Spectacolul a debutat printr-un scurt discurs ținut de secretarul Operei Naționale, Sabin Mircea Rus, care a adresat publicului câteva cuvinte despre ziua internațională a vocii. Această “sărbătoare” a fost lansată în 1999 în Brazilia, în urma constatării tot mai dese a cancerului laringian, și a devenit, în urmă cu un an, un eveniment sărbătorit și în lumea operei clujene. Directorul operei, Marius Vlad Budoiu, a ținut și el un discurs în memoria lui Alexandru Fărcaș.

“Aventura” unei deghizări obligatorii: Opera Română ca și Catedrală (ne)ortodoxă...

Un aspect important care merită a fi menționat este faptul că deși acest *Requiem* este o lucrare vocal-simfonică, stilul componistic al lui Verdi rămâne și aici puternic ancorat în etosul muzicii de operă. Astfel, lucrarea poate fi catalogată drept una operistică sau cel puțin foarte puternic influențată de etosul acestui gen deloc religios sau pios deopotrivă care este opera. Aspectul acestei “travestiri” a genului de operă în “straiele” unui ritual funerar care este genul de *requiem* îi vizează în special pe soliști, întrucât interpretarea unei opere este diferită de interpretarea unei lucrări concepută în genul vocal-simfonic. Și putem doar să ne imaginăm dificultatea sarcinii interpreților de a construi o expresie bi-semantică, dominată de un echilibru precar, bi-polar, între laicitatea exuberantă a muzicii de operă și religiozitatea situată exact la polul opus, al smereniei și jelierii, cu expresia ei totalmente impersonalizată și trimișând la imaginile Lumii de dincolo. Acest transfer de funcții - Opera Română împrumutând de la Catedrala Ortodoxă de vis-à-vis straiile serviciului divin - mi s-a părut la un moment dat o idee foarte binevenită și amuzantă în egală măsură, mai ales într-o imagine postmodernă a travestirii, deghizării, transidentității, a unui bal-mascat al simulacrelor postmoderne.

În locul unei uverturi de operă: *Kyrie eleison* - Doamne miluie-te

Prima parte a *Requiem*-ului, *Introducerea* și *Kyrie*, ne plasează imediat într-o atmosferă caldă, liniștită, unde corul și orchestra se împletesc parcă într-un superb duet dominat de

indicația expresiei *piano dolce*. Încă de la început, orchestra a făcut dovada unei temeinice pregătiri, reușind să surprindă cu acuratețe liniile melodice pline de sensibilitate, îndeplinind astfel, printr-o nuanșare perfectă, toate cerințele partiturii. O intrare în *forte* a corului s-a făcut auzită prin vocile baritonale, frumos și corect subliniate, urmate de vocile de tenor, alto și sopran. Nu am putut să nu remarc o gradă și o nuanșare desăvârșită a vocilor din cor. Implicarea acestuia a fost una reală, sunetul rezultat fiind unitar, îngrijit, revelat prin fraze bine conduse, fără accente stridente. Pentru prima dată ascultam corul Operei Române într-o evoluție vocal-simfonică și nu deja cunoscutul colectiv coral al Filarmonicii “Transilvania”, care deține *Requiem*-ul verdian în lista de repertoriu.

Soliștii puși la muncă... solistice, operistice, dar și contrapunctice

Intrarea soliștilor este structurată într-un contrapunct, iar primul de pe listă a fost tenorul Marius Vlad Budoiu care a afișat încă de la început, așa cum ne-a obișnuit, o voce foarte bine pregătită, dublată de o interpretare impecabilă. Acestuia, i-a urmat baritonul Ștefan Ignat, o voce caldă dominată de un timbru plăcut. Așa cum era de așteptat în virtutea concepției compozitorului, intrarea vocilor feminine soliste a fost realizată de soprana Dragana Radakovic și continuată de mezzosoprana Andrada Roșu. De la aceasta din urmă, restul soliștilor au preluat fraza melodică, conducându-o prin gradă până la un punct culminant, marcat de o acută a sopranei. Deloc surprinzător pentru o solistă interpretă a rolurilor dramatice verdiene, vocea ei puternică a dominat întreg ansamblul printr-un *sif* curat, frumos impostat și susținut într-o evidentă expresie dramatică.

În aceeași parte a *Requiem*-ului, au putut fi remarcate prin acute impresionante, oarecum eroice, ale lui Marius Budoiu și Andrada Roșu, care prin scriitura vocală plasată în registrul grav, a oferit muzicii un colorit întunecat încărcat cu un aer solemn. Am admirat aici o coloristică timbrală deosebit de bogată care a conferit sonorității o frumusețe cu totul aparte, întrucât astfel de momente în care fiecare solist își cântă linia lui, neintersectându-se direct cu celălalt, sunt destul de rare în opere. Mi-au mai plăcut în această parte, momentele de *piano*, deosebit de sensibil conturate.

Dies irae - Ziua mâniei în variantă corală

Celebra parte *Dies irae* a debutat într-o intensitate adecvată de *forte*, care însă nu a surprins în totalitate imaginea dinamică marcată de accente puternice care prin voia lui Verdi domină această superbă parte. Lăsând însă la o parte aspectul dinamic, interpretarea orchestrei a fost hotărâtă, conștientă și mai ales implicată. Rolul corului, unul deosebit de important pentru această parte, a fost asumat total. Ca spectator am avut impresia că asist la evoluția muzical-scenică a unui ansamblu foarte bine pregătit, care a știut să rezolve toate “problemele” pe care partitura le impunea, sublinind cu măiestrie linia tematică a fiecărei voci. Melodia s-a desfășurat lin și





neîntrerupt de la o voce la alta, fără nicio întrerupere sesizabilă și într-un continuu și perfect *legato*. Acutele au fost puternice și penetrante, lăsând impresia unei emisii destul de naturale, aproape deloc forțate. Poate vocea partidei de soprane a dominat ansamblul ceva mai mult decât ar fi fost necesar, însă nu a fost un aspect deranjant. A fost de remarcat și pronunția impecabilă, perfect articulată, a textului. În ceea ce privește orchestra a atras atenția o evoluție considerabilă a instrumentelor de alamă, interpretarea acestora fiind mult mai curată față de spectacolele anterioare.

Mors stupebit a debutat printr-o intonație a temei interpretată în piano de către orchestră, peste care și-a făcut intrarea baritonul ațefan Ignat. S-a remarcat aici un uor contrast între nuanța orchestrei și cea a solistului, întrucât vocea sa puternică a "secționat" oarecum expresia emoțională calmă sugerată în partida orchestrei. Așa cum ne-au obișnuit ceilalți soliști, ascultăm și aici o voce cât se poate de operistică, extrem de dramatică, o voce puternică și întunecată, care are însă un oarecare grad de dificultate în abordarea acutelor.

Mezzosoprana Andrada Roșu are în *Liber scriptus* un moment solo destul de elaborat, în care în decursul unei fraze trece prin toate registrele. Spre deosebire de prestațiile de la începutul stagiunii, solista a evoluat considerabil, în prezent afișând o voce mai bine impostată, mai sigură în registrul acut și nu în ultimul rând, mai frumoasă și mai nobilă. Interpretarea sa a fost destul de teatrală, într-o totală concordanță cu cerințele partiturii, dar și potrivit concepției verdiene.

În *Rex Tremendae* asistăm la un moment liniștit interpretat de tenor (Marius Budoiu), mezzosoprană (Andrada Roșu) și soprană. Într-o atmosferă predominant vocală, fiecare voce își etalează calitățile registrului propriu, creându-se astfel și aici o coloristică timbrală deosebită. Scriitura muzicală este foarte dramatică, la profunzimea momentului contribuind și corul, iar punctul culminant fiind marcat de un do 3 al sopranei, destul de bine interpretat. De remarcat este dominanța generală a sopranei soliste, peste întreg ansamblul.

Recordare a început prin sonoritatea vocii atât de caracteristice a mezzosopranei (Andrada Roșu), linia melodică urcând la "platoul" timbral mai înalt al sopranei (Dragana Radakovic). Am admirat această impresionantă expresie a sensibilității pe care Andrada Roșu a insuflat-o partiturii. Întregul duet a fost scufundat într-o atmosferă mistică, vocea celor două soliste împletindu-se foarte bine, niciuna neacoperindu-o pe cealaltă. Și aici soprana a avut câteva acute foarte reușite, interpretate cu acuratețe și dăruire.

Ingemisco interpretat de tenorul Marius Vlad Budoiu a relevat o muzică sensibilă, care ulterior evoluează într-un dramatism marcat de acute, pe care tenorul le-a reușit din plin. Interpretarea sa a fost destul de operistică, într-o asumare perfectă a textului (noțional și muzical) interpretat. De fiecare dată frapează această capacitate de transpunere a interpretului în imaginea muzicii interpretate, fără a mai lăsa "afară" măcar un cât de mic semn al identității lui reale.

Confutatis a fost interpretat de ațefan Ignat. Am ascultat o voce puternică, foarte

bine timbrată și frumos "umbră", aspect natural al vocii, și nu unul mai curând "fabricat", așa cum se poate auzi la mai mulți soliști bași/baritoni. Acutele din această parte au fost bine soluționate din punctul de vedere al tehnicii vocale și susținute într-un suflu de aer amplu. Am mai admirat la solist și ritmica extrem de precisă care îi caracterizează interpretarea.

Lacrymosa debutează prin vocea mezzosopranei, este continuată prin cea a baritonului, rând pe rând intrând vocea sopranei și în final - a tenorului. Completarea ansamblului este realizată prin intrarea corului. Asistăm aici la unul dintre cele mai cunoscute și importante momente ale *Requiemului*. Deși scriitura muzicală este relativ simplă, efectul auditiv este extraordinar și relevă încă o dată talentul absolut extraordinar al compozitorului. Din acest moment plin de încărcătură străbate vocea sopranei și cea a tenorului cărora le sunt atribuite câteva acute impresionante, pe care soliștii le-au executat cu o mare măiestrie.

Domine Jesu Christe (Doamne Iisuse Cristoase) este o parte în care toți soliștii cântă și care începe printr-un scurt moment pur orchestral. Per ansamblu, acest moment a fost plasat într-un registru mediu pentru cântăreți, dar momentele în care au existat acute au fost dominate de vocea lui Marius Budoiu. Soprana a încercat să fileze puternic acutele, motiv pentru care vocea sa nu a fost chiar atât de penetrantă precum până la acel moment.

Hostias (Victimele) începe prin vocea tenorului cu o scriitură de linie, destul de grea, cu fraze ample, lungi care necesită un suflu perfect. Linia melodică este prelungită prin vocea baritonului urmată de cea a sopranei și a mezzosopranei. O oarecare supremație a vocilor extreme este uor de observat. Elementele muzicale nu aduc nicio noutate, scriitura continuând într-o manieră deosebit de operistică și de dramatică. Un moment mai deosebit este o scurtă scriitură la unison.

Sanctus (Sfânt) debutează în forță prin intervenția corului și a instrumentelor de suflat de alamă. Orchestra și corul se împletesc într-un contrapunct elaborat investit atât cu momente dramatice, cât și cu momente lirice. Acutele corului sunt puternice, rotunde, abordate cu lejeritate. Dimanica întregului moment este foarte reușită, dirijorul surpinzând de fiecare dată linia melodică și subliniind-o într-un mod corespunzător orientării expresive a fluxului sonor.

Agnus Dei (Mielul Domnului) le are ca protagoniste pe cele două soliste acompaniate de cor. Scriitura vocală este plasată predominant în registrul mediu, iar elementul care îi oferă un aer unic acestui moment, este scriitura de duet între cele două soliste și cor. Alăturarea a două voci soliste cu un întreg cor creează un efect auditiv solemn și impunător.

Lux Eternam (Lumina Eternă) este o parte atribuită mezzosopranei, basului și tenorului. Lipsa sopranei din ansamblul soliștilor determină o timbralitate oarecum mai sumbră, una mai lipsită de lumină. Toți soliștii au reușit să interpreteze partitura într-un mod convingător, vocile lor au fost egale. O ieșire în evidență a tenorului s-a datorat, mai degrabă, culorii mai deschise a vocii. Am admirat aici un *legato* aproape perfect realizat de mezzosoprană, *legato* din care nu a ieșit nici măcar în abordarea acutelor.

Libera me (Izbăvește-mă) - ultima mare

parte a *Requiemului*, este interpretată de către soprană și este, poate, textul cu cea mai dramatică încărcătură, cel puțin a acestei partide. Principiul de construcție al frazei muzicale se bazează pe gradaj și acumulare, și trece prin toate registrele vocii. Acest moment este urmat încă odată prin apariția secvenței *Dies Irae (Ziua mâniei)*, aceasta marcată de un dramatism împins la limita tensiunii expresive. Totul este amplificat, de la scriitura orchestrală până la cea corală. Se remarcă utilizarea masivă a instrumentelor de suflat de alamă, dar și a vocilor grave din cor.

Penultima parte, *Requiem eternam (Liniștea odihnei eternă)* este o parte în care singura solistă este tot soprana. Scriitura orchestrală este într-un puternic contrast cu *Dies Irae*, aceasta fiind o scriitura de linie extrem de grea, aspect care o pune pe soprană în fața unei mari dificultăți de interpretare.

Ultima parte, din nou *Libera Me (Izbăvește-mă)*, constă în rugăciunea corului și a sopranei către Dumnezeu, pe care îl roagă să îi elibereze de moarte. Mi-a plăcut acest moment coral, pentru că toate aspectele partiturii au fost foarte bine surprinse, fiecare voce făcându-se auzită acolo unde era necesar. În această ultimă parte momentele lirice sunt în contrast cu cele extrem de dramatice, însă în cele din urmă predomină un dramatism puternic, ce sugerează că omul nu se conformează atât de uor morții.

Orchestra și-a interpretat partitura cu mare măiestrie, reușind să evite total momentele mai dificile, și în același timp să rezolve cu succes toate cerințele partiturii. De mult nu am mai ascultat un concert vocal-simfonic atât de bine interpretat, și admirăm acest fapt mai ales pentru că el a avut loc pe scena operei și nu pe cea a filarmonicii.

La capătul puterilor... în Lumea de Dincolo a excelenței artistice...

Ca și concluzie, am putea spune că această seară a găzduit un spectacol extraordinar, în care nu au excelat doar soliștii, ci întreg colectivul interpreților, incluzând orchestra și corul. S-a făcut remarcată o pregătire muzicală excelentă, o foarte mare atenție la detalii și nu în ultimul rând un sunet unitar, atât în sensul unei expresii lirice, cât și dramatice, după cum o cerea conjunctura narativă textului interpretat. Soliștii au fost la mare înălțime, și poate cel mai important aspect, nivelul, atât vocal, cât și sugestiv-scenic al acestora a fost foarte omogen.

Sugestivitatea narativă a unui *requiem* ține, prin tradiția serviciului bisericesc, de ecuația unui ritual de purificare și trecere în Lumea de Dincolo, una aparținând spiritelor celor decedați. Însă, cred, ar putea fi vorba și despre o altă Lume de Dincolo, încă una, un non-spățiu și un non-timp unde putem accede doar prin puterea Artei - o Lume de Dincolo a celor vii care, vorba lui Levy-Strauss, ajung să se transforme în zei atâta timp cât sună Muzica. O Lume de Dincolo în care escatologia, ca oțtință a sfârșitului, precum și diferențierea ontologică în vii și defuncți își pierde orice semnificație. Amin.

Feerie în alb, plictiseală în negru

Adrian Pion



Felul în care te întâmpină sala Teatrului Național din Cluj, cu scena tapetată în alb, de la orizontala scândurii la perdelele verticale, imense virtualități de înălțare sau evadare dintr-un mediu prea strâmt, te îndeamnă din start să faci parte din peisaj, să intri în problematica piesei. Chiar și scaunele au îmbrăcat haina decorului, iar dacă ai pe tine o cămașă albă s-ar spune că te integrezi perfect în ansamblu. Ești îndemnat să-ți asumi în întregime condiția de participant la viziunea regizorală ca pigment „alb” în clarobscurul sălii. De unde vine această „mare de alb” întinsă până pe intrândul de pe culoarul central? De la petalele florilor de vișni căzute pe jos și răspândite pretutindeni, până în simbolul purității și naivității unei lumi patriarhale ce stă să cadă sub amenințarea schimbării, căci - nu-i așa? - suntem la *Livada de vișni* în regia italianului Roberto Bacci. Până aici avem o cinstită dezvoltare a simbolisticii *livezii* cehoviene și Adrian Damian, care semnează scenografia, se achită minunat de sarcina încredințată, subliniind poeticitatea textului și, implicit, a spectacolului. Mai bine joc dezinvolt cu petale de flori, căzute uneori în părul spectatorilor de lângă intrândul amintit, decât sumedenie de borcane cu compot de vișine, înirate cât latul scenei, în fabulosul dulap „centenar” - emblemă a statorniciei reperelor, ca în spectacolul Naționalului bucureștean realizat de Felix Alexa cu același prilej aniversar: 150 de ani de la nașterea lui Anton Pavlovici Cehov. De la borcane grosiere la fulgure de petale delicate, totul glisează în jurul unor extrapolări în vizualul complementar, dovadă că orice sugestie extrasă din text poate servi drept fundal al acțiunii pentru o reevaluare a tematicii *Livezii de vișni*.

Dar în tihna acestei lumi în alb pătrunde schimbarea și ea e dură, necruțătoare, agresivă.

Atât de agresivă, încât tăietorii de lemne năvălesc pur și simplu pe scenă în final cu mașinăriile lor zuruitoare, retezând vișinii virtuali din calea lor. Demoni ai reformării, ei mătură iluzii și destine deopotrivă. Practica negustorească alungă nălucile și fantomele trecutului. Paseismul lui Cehov e la apus, e brutal călcat în picioare. Destul cu idealizările și idilizările vieții de la țară! Vin vremuri noi, totul se schimbă. Vin vilegiaturi și lumea trebuie să se adapteze la un nou sistem de valori. Se instalează în chip de stăpân al Livezii (al lumii noi) Lopahin, fiul vechiului argat, reprezentantul clasei în ascensiune. Sorin Leoveanu în rolul lui Lopahin pare a fi destul de crispat încercând să pună în lumină fața umană a personajului. Are inadecvări de tipul: spune că se grăbește, că trebuie să plece, dar nu transmite această grabă. Fluctuațiile celor ce sosesc la moșie, apoi pleacă de la moșie (frecvente în teatrul lui Cehov) sunt bine evidențiate în spectacolul clujean prin valizele de diverse dimensiuni și multe la număr (singurele elemente de decor), ce sunt purtate dintr-o parte în alta a scenei, semn al instabilității permanente a personajelor. Ramona Dumitrescu în proprietara moșiei, Ranevskaia, este o femeie dominată de amintiri și împrejurări nefaste care o ține să se impună, coordonând jocul celorlalți cu abilitate și farmec personal. Dezinvolt în mișcări și ironic în replică se dovedește Ionuț Caras în Gaev, om de lume ce gustă mai mult „carambolul” cuvintelor decât al intereselor. Alexandra Tarce subliniază latura expansivă a sentimentelor Aniei, iar Anca Hanu resemnarea Variei într-un tandem alternativ de trăiri năvalnice. Mediocritatea, sărăcia și slugărnicia lui Simeonov-Piscik se lăfăie pe scenă în regim pregnant-necenzurat sub comanda lui Cătălin Herlo, în vreme ce oportunismul „eternului

student” ce se crede „mai presus de dragoste” este ilar mimat de Cristian Grosu (cu ochelari adecvați de ideolog ratat). Guvernanta Charlotta, în interpretarea Irinei Wintze, pigmentează dialogul cu neoisme din țara sa de origine. Dilatând spațiul nopții, regizorul ne face părtași la o scenă naturalistă inadecvată ansamblului, avându-i protagoniști pe dezinhibatul Radu Lărgeanu în Epihodov și Patricia Brad în Duniașă. Picaneria în sine are hazul ei, să spunem, dar ea pare a se fi născut din aceeași dorință de a substitui plictiseala. E un prilej pentru cei doi actori de a ieși în evidență prin roluri mici. În schimb, punctul forte al distribuției este atins de Cornel Răileanu în bătrânul majordom Firs. Accentuatul panteism al autorului apasă greu pe umerii lui. Ca principele de Salina, din *Ghepardul* lui Lampedusa, el regretă timpurile faste de altădată, când servea conși, nobili și acum printre ei se strecoară contabili și negustori. Prestația lui Cornel Răileanu, recent premiat de UNITER, e una care nu se uită. Mai puțin marionetele scoase din valiză în final, dar asta nu e vina lui.

Roberto Bacci s-a afirmat în *Hamlet*, cealaltă montare a sa la Cluj de acum 2 ani, ca un promotor al căutării esențelor prin aplicarea simplificărilor. Din piesa shakespeariană a reținut doar scenele-cheie și spectacolul s-a închegat, a primit coerență și viață proprie. În *Livada de vișni* simplificarea s-a îndreptat mai ales spre decor, eludându-l. La Cehov e periculos să umbli prea mult la text. Bine, rămâi fără scaune, fără mese și fără dulapul pomenit, dar dacă rămâi și fără atmosfera specifică, ce te faci? Scriitura nu permite prea multe eliminări de text și atunci elimini ce pare a fi în plus pentru a pătrunde la „esențe”. De pildă, decorul greoi, clasic. Personal, înțeleg tot mai puțin de ce trebuie să-i tăvălim pe actori pe jos în loc să-i așezăm omenește pe scaune. Postmodernismul trebuie să abuzeze de excentricități de acest fel ca să nu se considere că-și ia banii degeaba? Instrumentiști aduși la petrecere mai înviorază atmosfera, dar acoperă schimbul de idei dintre participanți, un alt atu plin de savoare al textului. Roberto Bacci s-a axat în primul rând pe mișcare și pe accelerarea derulării scenelor, în parte pentru alungarea monotoniei textului, instalând o altă monotonie, aceea a lipsei de decor. Ea e acceptabilă numai ca sugestie a vidului existențial, dar cred că merg prea departe cu interpretarea. Fapt e că ceea ce pare la Cehov monotonie, e mai mult o anume lentoare a înaintării în subiect, o lentoare specifică, intrinsecă. Dezlipirea de ea vizează trădarea și construcția paralelă. Aplicând rețeta sa de revigorare, regizorul pășește pe un teren nou, al lui, de fapt o monotonie servită ca revers al ei.

Shakespeare al străzii

Alexandra Dima

Poate că în deviza ediției a IX-a a Festivalului Internațional „Shakespeare” de la Craiova, „Shakespeare al tuturor”, se insinuează, paradoxal, ceva din elitismul pe care această formulă generică încearcă să îl repudieze. După o privire aruncată în străfundurile subtextului, pesemne dintr-un impuls uor paranoid, m-am ales cu gândul că dramaturgul englez, revendicat cu mult timp în urmă de o intelectualitate restrânsă, este împrumutat, acum, cu munificență, și spectatorilor de rând. Oricum, nu putem să nu le fim recunoscători organizatorilor pentru fericita inspirație de a scoate teatrul în stradă și de a-l oferi fără îngrădiri unui public de circumstanță, mai ales după ce, în ultimii patru ani, evenimentul s-a remarcat printr-un program mai puțin accesibil. De altfel, cred că putem vorbi despre o restituire în toată regula, chiar dacă pretextul aniversar (festivalul a împlinit 20 de ani, iar personalitatea pe care o celebrează 450) și candidatura municipiului la titlul de Capitală Culturală Europeană au prilejuit o asemenea dărnicie - inevitabil provizorie. În ceea ce privește reprezentarea inaugurală, nici nu încap vorbe că nimic nu s-ar fi integrat mai bine în această schemă popularizatoare ca o producție a Teatrului Shakespeare's Globe.

Iar *Mult zgomot pentru nimic*, în regia lui Max Webster, este, cu siguranță, genul acela de spectacol al cărui ritm vioi te face să bați tactul pe caldarâm și să fluieri vesel multă vreme după terminarea aplauzelor. E ca o îndrăgostire adolescentină, înviorătoare și fără cosecințe; și-l amintești cu nostalgie, chiar dacă nu și-a schimbat viața. E drept, nu se remarcă prin nemaivăzutul, nemaiauzitul sau nemaipomenitul comercializate ca niște componente firești și indispensabile ale teatrului actual; dar e fermecător tocmai prin simplitatea și ludicul irezistibil care par să reverbereze după rostirea fiecărei replici. Intervențiile regizorale sunt de o discreție desăvârșită și abia dacă se cunosc în ansamblul perfect echilibrat. Dincolo de toate, această montare mizează pe un joc actoricesc antrenant, menit să suplinească toate artificiile scenice fără de care trupa Globe funcționează surprinzător de bine într-o contemporaneitate obișnuită să vâneze

ineditul în formele sale cele mai lipsite de subtilitate. Totuși, trebuie să mărturisesc, am respirat uorată când am realizat că atașamentul față de tradiția elisabetană nu este atât de intransigent încât să impună interpretarea eroinelor în travesti.

Platforma de lemn care constituie spațiul de joc este mărginită de un paravan ce ascunde culisele improvizate, sugerând, în același timp, spațiul interior al casei lui Leonato. Principalele intrări și ieșiri ale personajelor sunt însoțite de muzica lui John Barber, care accentuează, prin vivacitatea ei contaminantă, optimismul inerent întregului spectacol. Decorul nu se modifică decât prin introducerea, în anumite scene, a câtorva piese de mobilier (o masă și niște scaune), a unei ghirlande și a unei lăzi pline cu portocale. Este incredibil, însă, cum aceste elemente minimale reușesc să configureze un întreg univers, cu toate intrigile, amorurile, prietenii și dușmăniile cimentate la temelie.

Jongleriile amețitoare cu sentimente ca iubirea și ura, cu prefăcătorii și cu accese de sinceritate culminează printr-un delir comic irezistibil, declanșator al unor mici crize de răs, atât de intense, încât sunt întovărite de lacrimi în colțurile ochilor. Coordonarea ireproșabilă a interpreților, energia și aerul lor pozna sunt dezarmante chiar și pentru cei mai năzuși dintre privitori.

Totuși, cuplul Benedick (Simon Bubb)-Beatrice (Emma Pallant) reprezintă structura de rezistență a spectacolului; interacțiunile celor doi actori provoacă veritabile dezlănțuiri de umor și erotism (deghizat în mici ironii tendențioase), iar potrivirea dintre ei pare consecința unui experiment alchimic. Jumătatea feminină a tandemului, în special, este captivantă și încântătoare, grație unei forțe interpretative care îi permite să își armonizeze impecabil gesturile, mimica și inflexiunile vocii, dar și datorită naturalei sale jucăușe și dozării aproape matematice a stărilor sufletești. Simon Bubb, de asemenea, realizează perfect trecerea de la misoginismul glumeș al soldatului/burlacului la fâștăceala îndrăgostitului și la seriozitatea ilară a

omului care s-a hotărât, brusc, să-și pună pirostriile.

Claudio este, ca de obicei, imposibil de îndrăgît ca personaj (cel puțin în ceea ce mă privește) - probabil din cauza credulității sale exasperante. În versiunea lui Sam Phillips se remarcă doar printr-o agresivitate suplimentară, ingenios contrabalansată în momentele de duioșie. Hero (Jemma Lawrence) este de o delicatețe seducătoare și, după scena denigrării publice, chiar dureroasă. Joy Richardson, în rolurile lui Margaret, Borachio și al Părintelui Francis se dovedește chiar mai hazlie decât clovnescul Dogberry (Chris Starkie, care îl întrușează și pe don John). Leonato (Robert Pickavance) și Don Pedro (Jim Kitson) sunt credibili, deși nu memorabili, ca piloni ai maturității și înțelepciunii.

E posibil ca Shakespeare să nu fi aparținut tuturor la deschiderea festivalului din acest an. Le-a rămas destul de străin nevorbitoare de engleză (supratitrarea ar fi fost, oricum, greu de realizat, fiindcă s-a jucat afară, în lumina încă puternică a amiezii). Cu toate acestea, pentru cei care s-au adunat (poate întâmplător) în piața recent botezată chiar după marele autor britanic, pentru cei care s-au înghesuit sub balconul teatrului când a început să plouă și pentru cei care au aplaudat și s-au bucurat la unison, îndrăznesc să sper că *Mult zgomot pentru nimic* a reprezentat, înainte de toate, o experiență comunitară și, față de formulele teatrale în care ne-am cam înșepenit în ultima vreme, diferită.

Regia: Max Webster

Scenografia: James Cotterill

Muzica: John Barber

Distribuția:

Don John/Dogberry - Chris Starkie

Bearice - Emma Pallant

Hero - Jemma Lawrence

Don Pedro - Jim Kitson

Margaret/Borachio/Friar Francis - Joy

Richardson

Leonato - Robert Pickavance

Claudio - Sam Phillips

Benedick/Sexton - Simon Bubb

Spectacol prezentat în cadrul Festivalului Internațional Shakespeare, Craiova, 2014.

Ghid ghidu

Un inedit *Ghid de supraviețuire pentru teatrologi* a fost lansat acum câteva zile în cadrul Festivalului Galactoria al studenților Facultății de Teatru și Televiziune de la UBB. Proiectul a fost inițiat și concretizat de prof. univ. dr. Miruna Runcan și publicat de Editura Eikon și reunește, așa cum îi arată titlul ludic și plin de tâlc, nu studii critice academice, ci mărturii extrem-personalizate ale unor absolvenți de teatrologie din diverse generații și puncte geografice ale României. Cartea se dorește a fi un fel de „îndrumar”, dar și o „nadă” pentru tinerii care se îndreaptă spre această specializare teatrală care provoacă adesea confuzie. Îmi amintesc foarte bine - deși am uitat să menționez asta în textul meu din volum - că în primii mei ani de facultate rudele, vecinii și prietenii cărora le spuneam ce studiez mă întrebau „ai când te vedem într-un spectacol?”, fiindu-le greu să înțeleagă că teatrologul ar fi un teoretician al

teatrului și nu un practician al acestuia. De altfel, experiențe similare au avut o bună parte din colegii semnatari în acest volum. Ce surprinde în *Ghid*, dincolo de abordarea confesivă a profesiei, unică, din ce știu, în peisajul nostru cultural, este unitatea punctelor de vedere și „peripețiilor” traversate de autori, indiferent de generația din care provin. *Ghidul de supraviețuire* cuprinde eseurile a 16 teatrologi, de la cei din primele promoții de după 1990 ale (re)înființatelor secții de profil de la București, Târgu Mureș și Cluj și până la „bobocii” ultimelor generații.

(Claudiu Groza)



film

Euforie echilibrată și gravitate artistică - seria *Ardelenilor*

Marian Sorin Rădulescu



Dan Pița și Mircea Veroiu au debutat într-un documentar colectiv de lung-metraj, *Apa ca un bivol negru*. Realizat fără un scenariu inițial, acest film „grav și calm” despre inundațiile din Ardeal din 1970 „asociază exactitatea reportericească cu pasiunea reflecției, documentul crud cu vibrația lirică, descrierea voit rece a faptului cu emoția copleșitoare a confesiunii, constatarea cu implicarea” (George Littera). Traseul lor a continuat încă o vreme împreună, alături de directorul de imagine Iosif Demian, în *Nunta de piatră* (segmentul „Fefelega” de Mircea Veroiu, „La o nuntă” de Dan Pița) și *Duhul aurului* (segmentul „Vâlva băilor” de Mircea Veroiu, „Lada” de Dan Pița)¹, „un cinematograf de substanță, de esență și de pinută” (Eva Sârbu) inspirat din proza lui Ion Agârbiceanu. Apoi a mers fiecare pe drumul său - Pița a debutat în lung-metraj cu unul din cele mai interesante filme de actualitate din anii '70 (*Filip cel bun*), iar Veroiu cu un polițier de atmosferă (*apte zile*). Tandemul a continuat cu alte ecranizări după texte clasice: *Tânase Scatiu*, *Bietul Ioanide* (Pița) și *Dincolo de pod*, *Între oglinzi paralele* (Veroiu).

Cele două filme de Dan Pița - *Profetul*, *aurul și ardeleni*² (1978), *Pruncul*, *petrolul și ardeleni* (1981) - și Mircea Veroiu - *Artista*, *dolarii și ardeleni*³ (1980) - reprezintă, înainte de toate, o replică inteligentă și cu dialoguri nostime, pline de savoare (scenarist: Titus Popovici⁴, înlocuit la ultima parte a seriei de Francisc Munteanu) la adresa filmelor de serie, de aventuri, campioane la *box office*⁵. Demersul lor marchează una din cele mai spectaculoase evoluții din cinematografia românească în sensul rezolvării unei contradicții proprii experiențelor artistice anterioare ale celor doi regizori: comunicarea relativ restrânsă cu publicul⁶. Atât *Apa ca un bivol negru*, cât și *Nunta de piatră* și *Duhul aurului*, realizate împreună, cât și *Filip cel bun*, *Tânase Scatiu*, *Mai presus de orice*⁷, *Bietul Ioanide* și, respectiv, *apte zile*, *Hyperion*, *Dincolo de pod*, *Mânia*, *Între oglinzi paralele*, realizate pe cont propriu, s-au adresat unui

public mai puțin numeros, dar mai selectiv, mai rafinat. Un public interesat nu doar de „ce” se povestește - cinematografic - într-un film, ci și de „cum” se povestește. Pița și Veroiu aveau să demonstreze, în fine, că - fără să abdice de la crezul lor estetic de până atunci, detașându-se ironic de poncifele genului (în acest caz) *western* - pot face și filme de public.

Genericul celor trei filme adună importante nume de cineaști care și-au dat - anterior și ulterior - măsura în creații cinematografice de referință.

Actorii (Ilarion Ciobanu, Ovidiu-Iuliu Moldovan⁸, Mircea Diaconu, Victor Rebengiuc, Vasile Nișulescu, Victor ătrengaru, Ferenz Bacs, Zoltan Vadasz, Carmen Galin, Mariana Mișuș, Soby Cseh, Arestide Teică, Clody Berthola, Ovidiu Schumacher, Gheorghe Visu⁹, Olga Tudorache, Rodica Tapalagă, Mircea Albușescu, Marcel Iure⁹, Ioana Crăciunescu, ătefan Iordache, Drago Păslaru¹⁰, Jean Constantin¹¹, Ion Anestin) vorbesc engleza americană (unii dintre ei au vocea dublată la *post sincron*) și dau viață unor personaje sau personaje din acea lume nebună, nebună, pe unde colindă cei trei frați ardeleni, la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Atmosfera și culoarea *Ardelenilor* (cu numeroase cadre în care lumina devine parcă palpabilă, cu Munții Măcinului ce rimează cu Munții Stâncoși), cadrele și planurile insolite filmate cu matematică precizie, contrapunctul rafinat al culorilor și simțul inefabilului sunt rodul sensibilității directorilor de imagine (Nicolae Mărgineanu, Călin Ghibu, Marian Stanciu, asistați de viitorii operatori: Anghel Deca și Vlad Păunescu), a monteurilor Cristina Ionescu, Iolanda Măntulescu și Mircea Ciocălței, a scenografilor Aureliu Ionescu, Călin Papură și a pictorișelor de costume Doina Levința și Irina Katz. Cu toții izbutesc să dea expresivitate și forță realistă decorurilor și, respectiv, costumelor gândite sugestiv de cei doi cineaști comanditari, a căror ătachetă de exigență estetică e stabilită invariabil pentru întreaga

echipă de colaboratori. *Last but not least*, compozitorul Adrian Enescu¹² scrie pentru *synthesizer* o muzică diferită la fiecare din cele trei episoade ale seriei. *Sound*-ul de tip *country* (ce amintește de stilul Ennio Morricone) se îmbină armonios cu *melos*-ul popular ardelenesc; teme precum neoa „Mocirișă” sau „Alfa” (de Vangelis) sunt citate, topite, filtrate și dezvoltate într-o muzică electronică (mixată, în al treilea episod, cu vocile fetelor de la grupul 5T și a lui Mircea Romcescu) scrisă - atent, cu har, cu dăruire - pentru fiecare cadru-secvență în parte.

Intenția lui Pița a fost „să iasă un western clasic și modern în același timp, ceva de la Ford la Peckinpah”¹³. Rezultatul: un divertisment tratat cu seriozitate, o nouă anvergură în filmul de aventuri românesc, o inspirație euforică echilibrată, în nota dominantă a celor doi regizori de marcă ai generației '70. Gravitatea artistică, amestecul de căldură, tandrețe, ironie și luciditate - o constantă în creația lui Pița și Veroiu - avea să constituie un pas spre profunzimile din viitoarele filme care, în anii '80, le-au consolidat locuri importante în patrimoniul cinematografului românesc și, de ce nu, europene: *Concurs*, *Faleză de nisip*, *Dreptate în lanțuri*, *Pas în doi*, respectiv *Semnul ărpelui*, *Sfârșitul nopții*, *Să mori rănit din dragoste de viață*, *Adela*¹⁴. Revăzută la un sfert de vrec de când cinematografia românească a reintrat în economia de piață, seria *Ardelenilor* își păstrează încă proșpețimea datorată inteligenței realizatorilor de a evita mesajele triumfalist-patriotarde ce sufocă toate filmele istorice - de aventuri sau nu - ale „epopeii naționale”.

Note:

1. Primate cu elogii de critica românească, apreciate și pe plan internațional, cele două filme surprind lumea locuitorilor din zona auriferă a Pării Moșilor (filmările au loc la Roșia Montană) de la începutul secolului XX. Prezentate, pe la mijlocul anilor '80, într-o retrospectivă a filmului românesc din Canada, ele stărnesc admirația criticului Pierre Veroneau: „...două filme de o foarte mare măiestrie, dacă nu cele mai importante, cel puțin două din cele mai personale ale anilor '70 din România: este evident stilul folosit, accentul pus pe frumusețea vizuală și delectarea ritmică corespunzătoare dramelor ăărănești pe care cei doi regizori le aduc pe ecran sau poate factorilor culturali naționali, culturii populare pe care o degajă. Sunt două filme despre identitatea culturală românească pe care o cauți în muzică, în tradiții, în modul de viață, în peisaj. Sunt filme de o mare calitate și fără compromisuri comerciale.”

2. Primul *western* românesc cu cai, împucături și poker la saloon - un teren defrișat întâia oară în filmul românesc.

3. Al doilea episod al *Ardelenilor* rămâne filmul lui Veroiu cu cei mai mulți spectatori. Critica a remarcat diferențele de tonalitate în raport cu primul episod: cel semnat de Pița fiind mai „dionisiac”, „bubuind de viață, de haz, de fantezie și dinamism”, cel de-al doilea, mai „apolinic”, fiind „conceput într-o dispoziție mai domoală, mai curând lirică decât dinamică, mai mult de atmosferă decât de piroșferă” (Eva Sârbu).

4. Suflul înnoitor adus de scenariile lui Titus Popovici (un cine-decan de vârstă la vremea aceea, cu o strălucită activitate, începută cu *Moara cu noroc*, în 1955) contrastează puternic cu avalanșa de ticuri obositoare, bătrânești, de soluții-ăblon pe care le ofereau numele „proaspete” din scenaristica acelor ani. Demersul său de a „spune câte ceva despre natura sufletească a românului, într-o formă agreabilă și populară” a fost amendat de unii croniciari cu „prejudecăți izvorâte din semidoctismul ărăgos” care l-au tratat - se confesa scenaristul într-un interviu acordat Evei Sârbu din *Cinema*, nr. 12 (228), 1981 - „ca și cum aș fi făcut filme pornografice”.





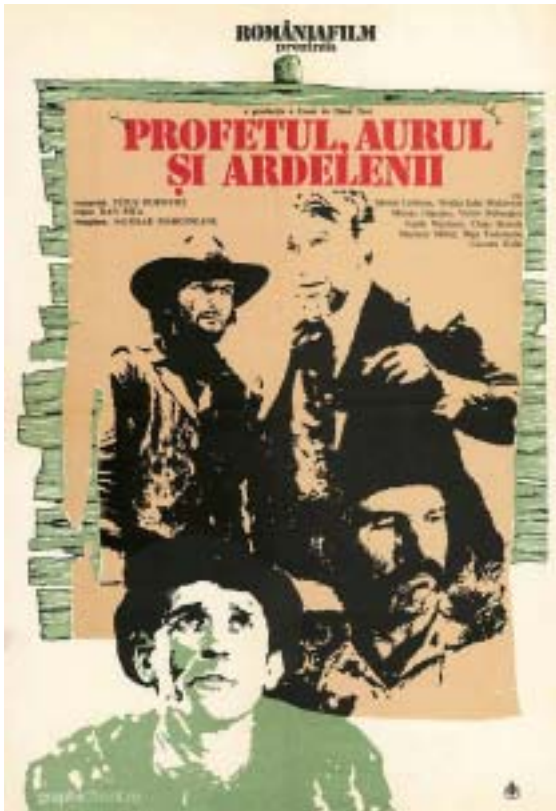
5. În aceeași perioadă aveau să debuteze în regia de film doi operatori de excepție, Nicolae Mărgineanu și Iosif Demian, prieteni și colaboratori apropiați ai lui Dan Pița. Filmele lor, *Un om în loden* și *O lacrimă de față*, atente la detaliile de atmosferă, la felul în care povestesc cinematografic, dădeau o replică inteligentă producțiilor comerciale cu justițiar (orientate spre „acțiune” și efecte speciale) din seria *Comisarilor*. N-au avut însă - nici pe departe - succesul de public al seriei *Ardelenilor*.

6. Pița a mai realizat în co-regie (alături de Alexandru Tatos) câteva episoade dintr-un serial TV cu audiență la public, *Un August în flăcări* (1974).

7. Inspirat din drama provocată de cutremurul din 4 martie 1977, nici acest film (realizat împreună cu Nicolae Mărgineanu și care nu s-a difuzat niciodată în cinematografele din România) n-a avut un scenariu inițial. Pița: „Se poate, deci filma fără scenariu, e lucru știut de mult și demonstrat de prea mulți pentru a-i mai cita aici. Filmând fără scenariu sau cu un scenariu reductibil la câteva pagini nu înseamnă că nu poți să îți dinainte ce vei filma și ce va ieși, nu înseamnă că mergi la întâmplare sau că te bazezi pe improvizație. [...] Filmul e o artă nouă, dar nu începătoare, o artă care a ajuns să se poată susține perfect prin ea însăși, fără a mai avea nevoie de literatură pentru a exista și a se manifesta plener. [...] Imaginația noastră, a autorilor, e mult sub puterea de sugestie a realității; pe care filmul se bazează mai direct decât oricare artă, dacă e artă.” - *Cinema*, nr. 11 (227), 1981.

8. După acest rol, Ovidiu Iuliu-Moldovan a mai jucat justițiar tandri în *Semnul arpelui* de Mircea Veroiu (1981) și *Dreptate în lanțuri* de Dan Pița (1984).

9. Cel care l-a jucat pe fiul „profetului” local este -



dintre interpretii mai puțin cunoscuți - „revelația actoricească a filmului” - Valerian Sava, *Cinema*, nr. 2 (182), 1978.

10. În rolul Collins, banditul cu cercel în ureche, „slugă dubioasă la un stăpân dubios, tinerel, frumusețel, rău cât încapă și actor pân-n măduva oaselor în persoana lui Drago Păslaru, după mine revelația actoricească a acestui film” - Eva Sârbu, *Cinema*, nr. 1

(217), 1981.

11. În rol de „popă ortodox și gropar internațional: Jean Constantin, la a cărei primă apariție sala hohotește, dar nu și la a doua, dar nu și la următoarele, pentru că Jean Constantin este pus, în fine, în stare de actor, adică în starea lui naturală”, *Cinema*, nr. 1 (217), 1981.

12. Adrian Enescu este unul din colaboratorii de cursă lungă ai lui Dan Pița și Mircea Veroiu, pentru care a scris o muzică variată pentru tipologii variate.

13. *Cinema*, nr. 5 (173), 1977.

14. Toate aceste opusuri se înscriu în tradiția unui tip de cinema mai solicitant, mai puțin direct, mai „sofisticat”, din zona Victor Iliu (*La Moara cu noroc*), Iulian Mihu-Manole Marcus (*Viața nu iartă*), Mircea Săucan (*Meandre, 100 lei*), în care decorul și muzica sunt și ele personaje deopotrivă de importante. În aceeași perioadă (anii '70-'80) s-au produs și alte câteva filme românești, extrem de interesante ca propuneri de limbaj cinematografic, oarecum în tradiția *ciné-vérité*-ului începută cu *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie: *Cursa*, *Proba de microfon*, *Croaziera*, *Vânătoare de vulpi* (Mircea Daneliuc), *Ilustre cu flori de câmp* (Andrei Blaier), *Mere roșii*, *Casa dintre câmpuri*, *Secvențe*, *Fructe de pădure* (Alexandru Tatos), Dinu Tănase (*La capătul liniei*).

Tânără și frumoasă

Lucian Maier

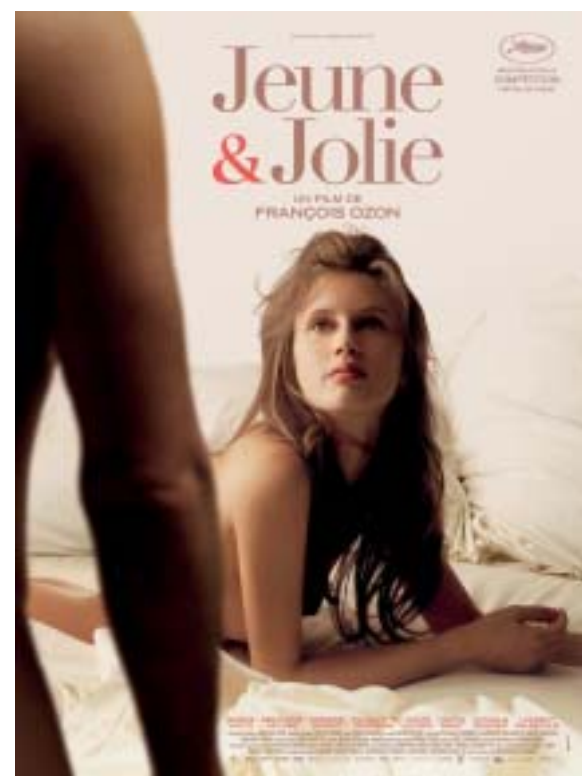
Pentru cinematografia europeană, filmele lui François Ozon arată și vorbesc precum filmele care vin pe piața americană dinspre Fox Searchlight sau Warner Independent și sunt prezentate ca *filme independente*. Ozon e acolo, cât se poate de corect față de spectatorii europeni de salon, care cunosc neajunsurile politicii și politicianilor, pe cele ale societății și ale cetățenilor ei, își cunosc și propriile probleme și neajunsuri, și, în tot contextul acesta vitreg, pentru ei, eticheta rămâne adăpostul civilizației. O etichetă care seamănă de multe ori a fabulație (cu provocări morale), literaturizantă și psihanalitică a propriei vieți. Un mijloc de a se proteja pe ei înșiși, ipocrizie poate, însă lucruri pe care - Ozon, cel puțin - și le asumă cap-coadă, ceea ce, într-un spațiu care trebuie să fie mai întâi productiv ca să-și permită luxul artistic, e o *afacere* cât se poate de onestă.

O *afacere* în care - în cazul de față - Ozon (pre)ia teme și construcții vizuale dezbătute (profund) de autori canonizați - cum sunt Hou Hsiao-hsien cu *Millenium Mambo* sau Wong Kar Wai cu *In the Mood for Love* sau *2046* (de care *Jeune & Jolie* amintește prin modul în care aparatul de filmat urmărește personajul feminin central pe coridoarele hotelurilor, camere cu numărul la vedere - dar și prin tematică), cum sunt Bunuel sau chiar Pasolini (în felul în care văd burghezia și comportamentul aferent) - și le tratează (cât se poate de conștient) cu o precizie cinematografică în care Haneke sau (tinărul) Woody Allen devin *music for the masses*.

Tânără și frumoasă / Jeune & Jolie e un film în care personajele debordează sexual, în care persoanele din familia burgheză se văd reciproc fără haine, persoane între care pare că stau să răsără gînduri incestuoase, e un film în care

părinții - într-o epocă în care celălalt, om sau animal, trebuie protejat - iartă greșelile copiilor, indiferent cât de uriașă e fapta comisă. Ozon reușește să conducă personajele în interiorul acestei lumi clișeice cu suficientă finețe încît proiectul său să rămână în granițele firești ale unui cinema de consum axat pe calitate. Astfel, răspunsurile pe care spectatorul le-ar aștepta dinspre Isabelle (fata care, la 17 ani, se prostituează) nu vin pe tavă, sînt doar conturate, vin sub forma unor săgeți cărora spectatorul trebuie să le așeze pînta: diverse aspecte care țin de dinamica familiei - divorț, posibil adulter în noua căsătorie - de dinamica adolescenței - curiozitate, încercare de definire a identității - și o anumită suferință greu de precizat, generată de toți factorii care apasă asupra fetei. Isabelle e un personaj care - în ciuda valorilor vizibile în aerul familial (teatru, muzică clasică) sau în coală - ia parte la tumultul material contemporan; astfel, Isabelle e încîntată de posibilitatea achiziționării (ușoare) a unui produs de ultimă generație, un telefon, astfel că îi pare normal să sugereze că a fost eficientă, doar atît.

O eficiență fizică, în granițele materiei, unde ea - dincolo de micile atenții (materiale) pe care și le acordă - acumulează capital. Strînge bani, pentru nimic. Aici găsim punctul cel mai acut al criticii pe care o aduce Ozon societății de consum: în faptul că transformă banul, dintr-un mijloc prin care pot fi procurate o serie de scopuri (care ar trebui să fie și valoroase, cu însemnătate spirituală/culturală, în măsura în care societatea se vrea una sănătoasă moral), într-un scop al acțiunii. Clipă în care nu mai trebuie să ridice semne de întrebare ideea că orice ajunge să aducă bani devine automat un lucru bun, un *bine* în genere, și că acest *orice* - inclusiv corpul uman



- ajunge să fie asumat exclusiv material și calculat în termeni de eficiență.

Pină la urmă e capcana întregului cinematograf. Care, la nivel discursiv, își menține statutul de artă, însă propune ca baza munca unor cineaști care se dovedesc rentabili, cineaști care în primul rînd trebuie să acopere contracte de eficiență. Cinematograful însuși trăiește un soi de ipocrizie perpetuă. Conștient de ceea ce înseamnă valoare, însă imediat gata să renunțe la părți din aceasta în favoarea unor clișeuri (cît mai) facile. Totul sub semnul libertății de a alege, o libertate, însă, materializată ea însăși. Într-o piață în care alegerea - pentru cei mai mulți - nu poate depăși stocul de produse deja dat.

remember cinematografic

Inegalabila noastră doamnă...

Ioan Meghea

Pe la începutul anilor '60, într-una din frumoasele zile de toamnă bucureștene, mă plimbam pe Bulevardul Magheru și tocmai mă pregăteam să-mi beau cafeaua la parterul blocului Aro când, în geamul de la cinematograful Scala am observat noul afiș al săptămânii: *Vacanță la Roma*. Un film de William Wyler, cu un mare actor, Gregory Peck, pe care-l mai văzusem în câteva filme remarcabile cum ar fi *Bancnota de un milion de lire sterline*, *Ultimul țărnam* sau în westernul *Ferma din Arizona*. Alături de frumosul actor am remarcat în cele câteva fotografii din afișier, o actrișă necunoscută pentru mine, foarte tânără, cu silueta zveltă și androgină, cu o tunsoare pixie și sprâncene proeminente. Așa am întâlnit-o pe Audrey Hepburn...

Nu știam nimic despre acest film însă regizorul și distribuția m-au convins să intru în sală și timp de două ore am fost alături de o prințesă modernă care s-a hotărât să nu mai țină cont de obligațiile sale regale și va explora orașul Roma pe cont propriu. Așa îl va cunoaște pe Gregory Peck, în rolul unui ziarist american care, dorind să scrie articolul vieții sale, se va preface că nu cunoaște adevărata identitate a prințesei. Dar intervine inevitabilul. Cei doi se îndrăgostesc și totul va lua o nouă turnură...

Da, pe bună dreptate, filmul acesta va rămâne unul dintre cele mai savuroase filme ale tuturor timpurilor! A fost un succes imens. Cât despre tânăra actrișă britanică, ce pot să vă spun... Pentru acest rol, Audrey Hepburn a câștigat Premiul Oscar pentru cea mai bună actrișă! Peste mulți ani, voi afla că Audrey Hepburn a ocupat locul întâi într-un top al celor mai frumoase femei din ultimii 50 de ani, și asta într-o lume a blondelor și a formelor voluptoase! Va deveni un adevărat model al eleganței și feminității și va rămâne una dintre cele mai iubite personalități de la Hollywood din toate timpurile. Ca o curiozitate, coafura actrișei din filmul *Mic dejun la Tiffany* din 1961, acel coc sofisticat, va rămâne cea mai populară coafură din toate timpurile, iar simpla apariție a pisicii actrișei din același film a făcut să crească neașteptat de mult cererea de cumpărare a acestei rase de animale...

Mă gândesc că firesc ar fi să vă vorbesc mai

mult despre omul Audrey Hepburn decât despre filmele sale și asta pentru că această femeie a avut o influență extraordinară asupra lumii cinematografiei, asupra modei, a noului concept de frumusețe și eleganță feminină. A fost o ființă de o modestie teribilă, unică și specială, o emblemă a frumuseții și a farmecului copilăresc, a eleganței. O imagine a stilului și a bunului gust...

Îmi aduc aminte cât de mult mă înnebuneau fustele ei ample și bogate, strânse pe talie, pozele perfecte sau pardesiile extrem de elegante. Vizionând *Mic dejun la Tiffany* nu am putut să nu-i remarc rochia neagră de o simplitate formidabilă, mânușile lungi și negre și ochelarii mari, negri. Era un nou stil, pe care presa mondenă îl va numi „little black dress”. Pe bună dreptate, avea maniere aristocrate...

S-a născut în 4 mai 1929 în Belgia, tatăl fiind Consul onorific britanic în Indiile Olandeze de Est și mama baroneasa olandeză Ella van Heemstra. Audrey vorbea fluent engleza, olandeza, franceza, spaniola și italiana. Din 1953 începe să studieze dansul clasic, apoi urmează Conservatorul.

Debutează pe scenă în 1948 ca și coristă, apoi joacă în diverse piese prin anii '50. În 1951, avea rolul principal în piesa *Gigi* care s-a jucat la New York de 219 ori! Primește în 1954 premiul Tony pentru cea mai bună interpretare feminină pentru rolul principal din piesa *Ordine*. Se pare că începuturile sale artistice prefigurau marea actrișă care venea...

și iată, în 1953, succesul mondial dobândit cu filmul *Vacanță la Roma*. Pentru acest film a primit Oscarul, Globul de Aur și premiul BAFTA!

A urmat în 1954 filmul *Sabrina*, unde apare alături de inegalabilul actor Humphrey Bogart, fiind nominalizată la premiul Oscar. Au urmat și alte filme remarcabile cum ar fi *Povestea călugăriței*, în 1959, cu Peter Finch, film pentru care a primit o nominalizare la Oscar și premiul BAFTA, apoi *Mic dejun la Tiffany*, în 1961, cu George Peppard, *My Fair Lady*, în 1964... Totul continua să fie teribil de benefic pentru cea despre care marele regizor Billy Wilder spunea: „Era pentru prima dată când pe ecrane era lansată o vedetă adevărată, cu stil și personalitate, cu asemenea talent și pasiune pentru



Audrey Hepburn

tot ce făcea.” Superb spus!

După despărțirea în 1967 de soțul său, carismaticul actor Mel Ferrer, Audrey Hepburn a renunțat să mai joace în filme importante având doar apariții sporadice. Se pare că, uneori, o întâmplare din viața ta poate să schimbe tot mersul acesteia...

S-a stabilit din 1969 în Elveția și din 1980 a fost numită ambasador UNICEF și pentru Audrey Hepburn această activitate a fost a doua carieră, dedicându-se cu dăruire acestei misiuni până în ultimii ani ai vieții. Președintele Americii George H.W. Bush i-a acordat pentru acțiunile ei Medalia Libertății.

Moare în 1993, la 64 de ani, datorită unui cancer abdominal. Zilele trecute ar fi sărbătorit 85 de ani... De altfel, pe 4 mai 2014 ziua ei de naștere a fost celebrată de GOOGLE cu un logo special: inconfundabilul ei profil, cu genele mari acoperind frumoșii săi ochi, o coafură simplă - vestita ei coadă de cal - și buzele delicat creionate. Audrey Hepburn, inegalabila...

colapionări

Destine și destinații

Alexandru Jurcan

La Cannes, în 2012, regizorul Alain Resnais era însoțit de actorii din filmul *Vous n'avez encore rien vu* - adică... *Voi n-ați văzut încă nimic*. La cei 90 de ani ai regizorului, propunerea filmică avea vigoare, pornind de la piesa *Euridice* de Jean Anouilh. La început aflăm că autorul dramatic Antoine a murit și că, în stil de testament, îi cheamă print-un alt prieten pe toți cei care, de-a lungul anilor, au jucat în piesa sa. Filmul astfel gândit devine „un imn cinemaului, o declarație de dragoste teatrului” - *L'Express*. Joacă în film Pierre Arditi, Sabine Azéma, Lambert Wilson, Anne Consigny, Mathieu Amalric, Michel Piccoli, Anny Duperey.

Invitații sosesc pe rând în casa opulentă. Acolo se așază în fotolii confortabile pentru a urmări pe un ecran aceeași piesă, jucată de o trupă de actori avangardiști. Iată trei generații - 60, 40, 20 de ani - interpretând diferit mitul lui Orfeu, cântărețul descins în infern spre readucerea iubitei sale Euridice la lumina terestră, doar că a pierdut-o, întorcând capul spre ea. După care a stat în preajma râului Styx, înduioșând cu lira sa animalele sălbatice, dar Hades n-a mai eliberat-o. La Anouilh, Orfeu e violonist, iar Euridice actrișă cu un trecut turbure, susceptibil în a provoca gelozia lui. Bufetul gării e locul tuturor destinațiilor și destinelor. Aceași

gară apare fulgurant și obsedant în multe secvențe. Actorii privitori nu sunt cuminți, se ridică și spun replici, care se suprapun celor rostite de tinerii actori. Replicile aleargă simfonic de la o generație la alta, în cercuri haotice. „Poate că noi nu suntem noi... că spunem mereu gândurile altora” - conchide un personaj. Titlul filmului parodiază oarecum replica din primul film al lui Resnais (*Hiroshima, mon amour*): „Tu n-ai văzut nimic la Hiroshima!”. Casa autorului o fi o casă-mormânt, bântuită de fantome?

Filmul e adesea repetitiv, greu de urmărit de spectatorul obișnuit. Chiar și cinefilii avizați pot da semne de oboseală, întrucât ideea e diluată prin reiterarea obsesivă a replicilor.

sumar

agenda	
<i>Claudiu Groza</i> - O primăvară... fructuoasă	2
inedit	
<i>Anton Dumitriu</i> - Jurnal de idei (XXVII)	3
cărți în actualitate	
<i>Ioan Negru</i> "Păpânii" literare în comunism	4
<i>Ani Bradea</i> "Nimic nu e ceea ce pare a fi"	5
<i>Florentin Smarandache</i> Acest exil spiritual continuu	5
<i>Ion Buzași</i> Din "jurnalul unui medic la țară"	6
evocare	
<i>Vistian Goia</i> V. Fanache și "vârstele" poeziei românești	7
cartea străină	
<i>Alexandru Petria</i> "erban Foașă și un cocktail Molotov erotic	8
poezia	
<i>Costel Simedrea</i>	9
parodia la tribună	
<i>Lucian Perța</i> Costel Simedrea	9
proza	
<i>Christian Bistriceanu</i> Muzeul lucrurilor grele	10
<i>Ștefan Doru Dăncuș</i> Domnu' Bumb	11
rememorări	
<i>Alexandru Iorga</i> Se citește?... Nu se citește?...	12
o dată pe lună	
<i>Mircea Pora</i> Situația României...	13
eseu	
<i>Gizella Kovats</i> Impresionism: între refuzul teoriei și practica meditației	14
politica zilei	
<i>Petru Romoșan</i> Alegeri sau ananghie?	15
filosofie	
<i>Remus Foltoș</i> Lumea ca teatru a lui Petre Țușea	16
diagnoze	
<i>Andrei Marga</i> Contractualismul lui John Rawls	18
showmustgoon	
<i>Oana Pughineanu</i> Hainele noi ale inimii haine	21
blocnotes	
<i>Radu Mărza</i> Capitalele Europei Culturale: Košice și Cluj	22
opinii	
<i>Isabela Vasiliu-Scraba</i> Filozoful Noica, un marginalizat al culturii comuniste și post-comuniste	23
meridian	
<i>Wojciech Bonowicz</i> Ecouri și alte poeme	26
<i>Lewis Carroll</i>	27
opera	
<i>Maria Carla Bălan, Oleg Garaz</i> O operă "deghizată" în <i>Requiem</i> pentru un director-cântăreț defunct	29
teatru	
<i>Adrian Pion</i> Feerie în alb, plictiseală în negru	31
<i>Alexandra Dima</i> Shakespeare al străzii	32
film	
<i>Marian Sorin Rădulescu</i> Euforie echilibrată și gravitate artistică - seria <i>Ardelenilor</i>	33
<i>Lucian Maier</i> Tânără și frumoasă	34
remember cinematografic	
<i>Ioan Meghea</i> Inegalabila noastră doamnă...	35
colapionări	
<i>Alexandru Jurcan</i> Destine și destinații	35
plastica	
<i>Radu Șerban</i> Gânduri din spatele imaginilor	36

plastica

Gânduri din spatele imaginilor

Radu Șerban



Oricum proiect pornește de la o idee care să pună împreună gândurile, trăirile și priceperile într-o formă de exprimare coerentă, care să poată fi împărtășită cu cei din jur. Gândurile zboară. Pentru mine, a privi în urmă înseamnă a face apel la memorie, a te întoarce în interiorul propriu, în locul acela intim unde sunt depozitate toate întâmplările vieții noastre și de unde alegem tot ce ne iscodește și ne incită spiritual, cu mai mare ușurință decât le-am citi dintr-o carte. Prin apelul la memorie, la amintire și la reamintire, locurile și lucrurile de odinioară, trăirile și sentimentele încercate în diferite momente ale vieții, suprapuse peste experiențe imediate, se transformă în stimuli, în pretexte care alimentează concepția plastică și orientează demersul creativ spre un joc secund, în urma căruia „materialul brut” devine mai epurat, mai sintetic.

A fost o vreme în care habitatul casei păronești a însemnat pentru mine un loc al armoniei și fericirii. Mi se părea că toate din casă și dimprejur erau făcute cu rost și nu puteau fi altfel decât erau: că pereții trebuiau vopsiți în albastru, că lampa trebuia să răspândească o lumină palidă, că cel mai cald loc era cel de pe cuptor, că cel mai bun loc de joacă era acela de la capătul prispei iar cel mai bun loc de spus povești era în ieslea din grajd.

Revenind peste ani în acest loc, am fost profund întristat de faptul că nu mai exista nimic din ceea ce păstrasem și ocrotisem în memorie. Casa și Țura erau năpădite de vegetație, pereții aproape că nu mai puteau suporta greutatea acoperișului, ferestrele erau înclinate, hornul se dărâmasse peste cuptor și un praf gros îmbrăca întreg interiorul. În câțiva ani, această casă se va

năruși dintr-o dată, pentru că rostul ei se va fi terminat. Peste un alt număr de ani, aici, va rămâne doar o ridicătură de pământ. Memoria va mai purta o vreme un ecou al acelei lumi. Doar fotografiile, filmele și picturile vor mai reține, poate, în corporalitatea lor urme ale acestui loc și vor reverbera de duhul acestuia.

Imaginile prezentate în acest număr al revistei au la bază un concept care pune în discuție intenția de interdisciplinaritate, de întrepesere creativă între tehnici consacrate și modalități mai noi de expresie artistică, apelându-se la trei direcții distincte de cercetare a expresiei imaginii, configurată printr-un demers stilistic diferențiat, în corelație cu materialele și tehnicile folosite. Mediile de interes sunt: pictura, obiectul artistic, fotografia și animația digitală.

Una dintre etapele demersului meu artistic cu caracter experimental s-a consumat în anul 1998, când suportul lucrărilor a devenit sticlă-recipient. Mi-am propus să experimentez problema imaginii „compuse”, să observ felul în care aceasta comunică cu mediul căruia îi aparține, ce se întâmplă cu imaginea realizată pe un suport tridimensional transparent și rigid (recipient din sticlă), imagine care la rândul ei poate fi reținută, modificată și alterată de un al doilea mediu transparent, apa, conținutul recipientului din sticlă. Întregul experiment a avut ca punct de plecare tehnica icoanei pe sticlă, tehnică transferată de la un suport plan, la unul tridimensional. Pictura a fost realizată pe o porțiune a recipientului care nu era expusă receptării directe, toate celelalte părți, destinate privirii, au fost opturate prin grunduire,

(Continuare în pagina 15)

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.