

TRIBUNA

285



Consiliul Județean Cluj

4 lei

Director fondator: Ioan Slavici
Revistă de cultură • serie nouă • anul XIII • 16-31 iulie 2014

www.revistatribuna.ro



Horeea
Paolina

Vistian Goia

O polemică

C. Rădulescu-Motru
vs. Lucian Blaga

Poeme de

Friedrich Michael

Valentin Nicolae

Ani Bradea despre

Balcic.

Micul paradis

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

Mircea Arman
(manager)

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

Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mleșniță

Colaborați 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: Horea Paștina *Fereastra* (2010), ulei pe pânză, 93x 71 cm



Horea Paștina

Ușa (2011)

din lirica universală

John Keats

When I Have Fears That I May Cease to Be

When I have fears that I may cease to be
Before my pen has gleaned my teeming brain,
Before high-piled books in charact'ry,
Hold like rich garners the full-ripened grain;
When I behold, upon the night's starred face,
Huge cloudy symbols of a high romance,
And think that I may never live to trace
Their shadows, with the magic hand of chance;

And when I feel, fair creature of an hour!
That I shall never look upon thee more,
Never have relish in the faery power
Of unreflecting love; - then on the shore
Of the wide world I stand alone and think,
Till Love and Fame to nothingness do sink.

Când temeri am că n-oi mai fi-ntr-o zi

Când temeri am că n-oi mai fi-ntr-o zi,
Cât până-n gând să treiere n-apucă,
Cât tomuri despre firi n-oi grămădi
Ca largi hambare, rod preacopt să ducă,
Văzând pe fața nopții înstelată
Un semn ceșos de mari iubiri crescând,
Și-oi crede c-a lor umbră fermecată
Noroc-n palmă nu mi-a da nicicând;

Și de-oi simți, frumoasa mea de-un ceas,
Că-n veci n-o să mai pot a te privi,
Că-n vraja-ți nu m-alin, că n-a rămas
Iubire fără s-o gândesc, voi fi
Pe țărmul lumii largi, singur în gând,
Iubirea, Faima-n hâu să văd căzând.

On Seeing the Elgin Marbles

My spirit is too weak - mortality
Weighs heavily on me like unwilling sleep,
And each imagined pinnacle and steep
Of godlike hardship, tells me I must die
Like a sick Eagle looking at the sky.
Yet, 'tis a gentle luxury to weep
That I have not the cloudy wings to keep,
Fresh for the opening of the morning's eye.

Such dim-conceived glories of the brain
Bring round the heart and undescribable feud;
So do these wonders a most dizzy pain,
That mingles Grecian grandeur with the rude
Wasting of old Time - with a billowy main -
A sun - a shadow of a magnitude.

Privind frizele Elgin

Prea slab mi-i duhul - gând că-s muritor
Atână greu, ca somnul nedorit,
Gurguie, pante ce-am închipuit,
Zeiască trudă, -mi spun că-s trecător,
Bolnavă pajură, spre cer cătând.
Deșertăciune dulce, totuși, e
Să plâng că n-am noroase vânturi, ce
Stau așintit, ochi zilei deschizând.



Horea Paștina

Cobză și flori în fereastră (2001)

Nimicuri, glorii fade-ale gândirii,
Ce-aduc în suflet negrăit război;
Și-aste minuni ce dor mocnit, a firii
Grecești, ce-amestecă barbar în noi
Timp antic, ce-l tocăm - crescând pieirii -
Cu-un soare - umbra unei vechi splendori.

Este vorba de frizele Parthenonului, aduse la
British Museum de diplomatul englez Sir Thomas
Bruce, conte de Elgin (1766-1841), în timpul
războiului civil din Grecia.

traducere de
Cristina Tătaru



Horea Paștina

Biblioteca (1987)

O viziune ortodoxă - Mircea Vulcănescu

Remus Folto^o

Foarte multe argumente pentru faptul de a-l instala pe Mircea Vulcănescu în rândurile filosofilor ortodocși de la începutul de secol, nu prea au mare importanță teoretică deoarece, de prea multă vreme, numele lui este legat de filosofia creștină, impusă mai ales prin gânditorii ruși - Lossky, Berdiaev, Evdokimov, Florensky, Aestov. Curentul creștin de la începutul secolului venea să suprimă pozitivismul lui Comte care dăduse de altfel faliment. Un faliment atât de important încât ortodoxia - cu care pozitivismul simpatiza - s-a delimitat atât de mult de conceptul filosofiei, încât aceasta începea să adere mai exact teologiei decât ortodoxiei. Dar nu numai în Răsărit exista această apropiere dintre filosofie și teologie, ci chiar în Occident, filosofia se atașa de concepte religioase vădite. Să-l amintim numai pe Rudolf Otto sau pe Jacques Maritain sau pe Gabriel Marcel. Toți aceștia voiau să recupereze o dimensiune creștină a filosofiei, chiar dacă nu întotdeauna catolică sau ortodoxă: mă refer aici la importanța capitală pe care Occidentul i-a conferit-o fenomenului religios. Multe tratate inventariau toate formele de sentiment religios, de la *numinosul* lui R. Otto și până la principiul "alternativei asemănării" a lui Maritain (cel care spune că omul care crede în Dumnezeu va semăna tot mai mult cu Dumnezeu; pe când omul care crede în originea sa ca aparținătoare din rândul primatelor va semăna tot mai mult cu acestea). Până și psihologia, prin Jung, sau antropologia, prin Levy-Bruhl, sau sociologia, prin Durkheim, evaluau cu atenție fenomenologia religiei și căutau să explice religiosul. Numai prin această convergență asupra studierii religiosului s-au putut readuce, în cei mai limpezi termeni, lumini hotărâtoare asupra ortodoxiei sau catolicismului.

Revenind asupra ortodoxiei lui Vulcănescu, aceasta reprezintă un model de fidelitate pentru exemplificarea credinței seculare a poporului român. În *Dimensiunea românească a existenței* este reliefat acest lucru cel mai bine. Dar noi ne vom opri, de data aceasta asupra altui volum: *Logos și Eros*.

În primul eseu din volumul *Logos și Eros*, Mircea Vulcănescu atrage atenția asupra relației dintre Logos și Eros în filosofia creștină din Răsărit dar și în cea din Apus. Fiind vorba despre Logos și Eros - vorbim aici de Rațiunea (atât umană cât și dumnezeiască) și de Eros (ca dragoste a omului față de Dumnezeu, dar și o dragoste a lui Dumnezeu față de om).

În *filosofia răsăriteană* găsim un tip elen și altul indic. *Tipul indic* urmărește să cuprindă „marele tot cosmic”. *Tipul elen* urmărește să cuprindă Ființa „printr-un contact direct cu ceea ce este”. În cadrul tipului răsăritean, iubirea e subordonată cunoștinței. În cadrul *filosofiei apusene* se subordonează cunoștința acțiunii. Iar în tipul apusean deosebim tot două tipuri de filosofare: mistic și moral. *Cel mistic* se bazează pe intuiția directă a existenței iar *cel moral* se bazează pe libertatea ce deliberază și hotărăște.

Este clar pentru oricine că, atât funcția Logosului, cât și cea a Erosului se aplică în cele patru cazuri, două câte două: pentru tipul răsăritean avem un Logos care „depășește” cadrul

intelectului - ceea ce corespunde unui Eros care înseamnă „eliberare” (modul indic); și un Logos care „se adâncește în ființă” - ceea ce înseamnă un Eros cu „tendință spre „plinătate” (modul elen). Pentru tipul apusean avem un Logos care „intuiește existența” - ceea ce corespunde unui Eros nevoit să „treacă” peste intelect „gustând” dumnezeirea (modul mistic), și un Logos „orientat tot spre Ființă dar rezervându-și în ceea ce privește Erosul, faptul de a fi nu sentiment ci atitudine a subiectului în fața existenței”, deci libertate (modul moralist).

Vulcănescu sintetizează în acest sens: „în vreme ce în tipul răsăritean, omul se depășește prin trecerea contemplativă peste momentul acțiunii, dragostea fiind instrumentul depășirii, iar cunoașterea momentul contactului; în tipul apusean, dimpotrivă, cunoștința e momentul care trebuie depășit, iar contactul real, efectiv, cu absolutul, se capătă dincolo de căile cunoașterii, prin trăire extraintelectuală, prin inserțiune activă în absolutul pe care intelectul nu-l cuprinde.”

Mai departe, Vulcănescu se oprește puțin asupra cunoașterii precizând că spre diferență de dragoste, ea trebuie supusă dubletului subiect-obiect - care, orice am face, dănuiește sub auspiciile materialității cel puțin al unui termen dintre cei doi. În relația de iubire materialitatea lui „unul cu altul” dispăre, deci dispăre orice „conținut intelectual”. Cantitatea dispăre în favoarea calității. Acolo unde subiectul și obiectul nu se pot suprapune prin cunoaștere, intervine „unifierea calitativă” care „aidomează” cei doi poli prin dragoste de data aceasta.

Mergând mai departe, în al doilea eseu „Creștinul în lumea modernă” al volumului amintit, găsim, pe la început, următorul fragment: „Toată viața lui (a creștinului, n.n.) nu are sens decât în funcție de această transfigurare a existenței în Dumnezeu. Omul e pe Pământ prin voința lui Dumnezeu, creat pentru această transfigurare. Viața lui este o mare aventură a dragostei lui Dumnezeu, care se vrea iubit de o făptură liberă, căreia pentru aceasta i-a dat puțină să se piardă. Și care pentru a-l răscumpăra s-a jertfit pe sine însuși pentru mântuirea lumii”. Nimic mai emoționant decât acest fragment, căruia dacă îi adăugăm alt fragment despre întâlnirea posibilă a omului contemporan cu „spectrul” lui Iisus, ca personaj istoric - adică aproape „pe viu” - ar însemna să resimți un fior religios aproape terifiant.

Omul modern caută să impună, contrar vechii table de valori, dată de Iisus prin Predica de pe munte, o nouă tablă în care rostul Lumii nu este decât de a-l pierde pe om, a-l ceda haosului pentru că lumea contemporană l-a pierdut din sine pe Dumnezeu. Trăirea lui Dumnezeu nu mai poate fi decât o „afacere” din care sensul suferinței lui Hristos s-a pierdut. El nu ne mai răscumpără - în mod cât se poate de direct - deschizându-ne propriul nostru drum spre evitarea oricărei suferințe, comoditatea de a nu lupta cu păcatul și, prin cunoașterea hiperdimensionată omul va încerca să înlocuiască propriul destin-spre-eternitate cu un destin-cotidian. Semnificația trăirii lui Dumnezeu s-a



Mircea Vulcănescu

pierdut în trăirea pentru sine, ba chiar, omul tinde să se substituie lui Dumnezeu însuși.

Pentru a asculta litera textului lui Vulcănescu, nu numai pentru a ne clarifica, ci și pentru a-i observa frumusețea intrinsecă, iată că vom reproduce un lung citat: „Două caractere generale are această lume modernă: unul teoretic, altul practic. Caracterul său teoretic este vedenia universului sfărâmat, scoaterea lui din mâna lui Dumnezeu. Caracterul său practic e îndumnezeirea omului. Caracterul său teoretic e spargerea lumii lui Dumnezeu, dezarticularea din boltele cerului ptolemaic și substituirea concepției naturaliste în locul concepției teologice a existenței. Omul - care până atunci păstra sentimentul că face parte dintr-o lume închisă, organică, ierarhizată, dominată de relațiile intenționale ale legăturii lui cu Dumnezeu, pierde sensul totalității existenței; se simte dintr-o dată fiu al haosului, aruncat într-o lume pierdută undeva în universul nesfârșit, încercând cu disperare să descopere - în lipsa providenței - măcar permanența unei legi. Cugetul descumpănit și care a pierdut încrederea în priza directă a intelectului asupra unei lumi pe care își închipuie că o fabrică din el însuși, lasă un sentiment de goliciune a abstracției, ale cărui roade sunt: căderea în concret, setea de experiență, adaptarea omului la trăirea fragmentară. Omul pierde astfel și sentimentul transcendenței; ideea că e pe Pământ pentru un sens care depășește viața lui precară de aici; omul se adaptează imanenței. Și-n locul luptei spre a nemuri, omul își organizează efortul tehnic în vederea realizării fericirii lui terestre, substituind astfel vedeniei transfiguratoare a mântuirii prin harul izvorât din întrupare, mântuirea de jos în sus a omului prin efort propriu, de dominare a naturii prin cultură. Acesta e caracterul practic.”

Ar fi foarte multe de discutat asupra amănuntelor sub aspectul cărora se manifestă scrierile lui Vulcănescu, dar ne oprim aici, urmând ca altă dată să ne aplecăm mai mult asupra lor.

cărți în actualitate

O binevenită reeditare

Dorin Mureșan

Daniel Moșoiu
Poeme din mers
 Cluj, ed. Eikon, 2012

Nu cred că sunt scriitori clujeni care să nu fi avut vreodată tangență cu Daniel Moșoiu, cum nu cred, nici invers, că lui Daniel Moșoiu i-a scăpat din vedere vreun profesionist clujean într-ale scrisului. Cam toată lumea îl cunoaște, și cam toată lumea cunoaște cartea sa de debut (de citit nu bag mâna în foc că ar fi citit-o toți), *Poeme din mers*, premiata de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor, și tipărită la editura Timpul în 1999. Întocmai ca unul dintre concitadinii săi, mai vârstnicul și mai faimosul Ion Mureșan, Daniel Moșoiu nu este foarte prolific (sau poate foarte darnic) în (cu) producția sa poetică. Iată, după treisprezece ani, el reeditează *Poeme(le) din mers* (Editura Eikon, 2012), readucând în atenția publicului, e drept, pe un suport material superior din punct de vedere grafic, mai vechile sale poeme (în dedicația pe care mi-a făcut-o le numește „dintr-o altă viață”). „Sînt în Clujul ăsta o groază de poeți/ cei mai mulți pe metru pătrat/ cam un poet la suta de locuitori”, iar Daniel Moșoiu, deși stă „...înghesuit/ între cei o sută de oameni care-mi revin/ în mod echitabil și care/ habar nu au de poezie” (*Statistică*), este, să recunoaștem, un poet de primă mână.

Cele două părți care structurează cartea se disting atât prin temă, cât și prin tensiune. Astfel, în cea dintâi parte, intitulată explicit și formal „Din mers”, poetul preia din cotidianul urbei studențești detalii pe care, jovial și ludic, le colorează și le implică într-un act poetic sub forma unor notații cu tentă sapiențială. Pe lângă versurile care provoacă zămbet, cum sunt cele deja citate, ies în evidență zonele profunde din *Poezia, din buzunarele clovnului*. Daniel Moșoiu este pe vârful creației atunci când trece prin filtrul introspectiv firimiturile cotidianului. În ciuda titlului care trimite la figura duplicitară a clovnului, poemul este foarte bine centrat, având o miză gravă și profundă: „Visează că umbra își înlocuiește trupul/ în orașul în care nebunii rîd unul de altul/ aici unde statuia poetului e ca o fintină/ iar cei mai fericiți oameni nu scriu poezie (...)/ așază-te ziua întregă melancolic pe un scaun/ într-un tramvai obosit străbate orașul cu nasul lipit/ de geam ca o etichetă de compot pe borcan/ rămii ziua întregă pe străzi vei auzi înjurături scurte/ birfe subțiri și neapărat bucurii simple căci/ numai acestea pot respira singure...” Nu mai puțin atrage atenția poemul ce are ca titlu numărul 13., scris parcă în timpul unei beții controlate, și-n care alonja de filosof a poetului iese în evidență pe palierul metafizicii, prin inspirarea/asimilarea și, mai apoi, expirarea personalizată a lumii: „doar dirijorul auzind de unde nu te nîci el muzica/ rămîne pe scenă/ și cu bagheta tremurîndu-i în mînă/ fără reflectoare/ își continuă concertul/ în timp ce noi/ dintr-o suflare/ interpretăm partitura/ la instrumente imaginare.” și, în fine, *Poemul existenței comune* pare să aprindă banalul, smulgându-l din coaja lui și aducându-l pe muntele vrăjtit al creației: „nevastei/ îi voi dărui doi prunci pe care cu timpul îi voi duce de/ mînă la grădinișă iar seara le voi spune povestea cu/ făt-frumos și cu neghinișă

după care mă voi așeza lângă/ femeie îi voi număra firele albe și ridurile iar ea îmi/ va spune: sunt bătrînă și nu mă va primi în brațele care/ altădată îmi păreau de felină lângă ea îmi voi încălța/ oșonii și mă voi sprijini în cîrjă cu gîndul la/ odraslele noastre care vor intra în lume îmbrășiînd la/ rîndul lor poemul acesta al existenței comune.”

În cea de-a doua parte, intitulată simplu „Poeme”, Daniel Moșoiu își leapădă masca jovială și ludică, se desface complet de lumea studențească și coboară, într-o manieră expresionistă (vizând tenebrosul), în subsidiarul lumii (asociat cavoului interiorității). Prin pielea poemelor lui încep să transpire/ defuleze cîmarul și frustrarea: „această noapte e frica intrînd iepurește în visele tale/ e praful scuturat de pe chipul orașului orbindu-te/ e clipa în care spaima se gudură credincioasă în aternutul tău/ te ridici împingi greașă înapoi în stomac/ cu palma tergi aburul nopții (...) poate într-un tren un bețiv stă întins pe-o banchetă/ poate o fată cu coșuri își coase himenul plîngînd/ pe un veston de soldat poate/ un rid se așază timid pe obraz” (*Poate într-un tren pe-o banchetă*). Ochiul poetului percepe aproape exclusiv dejecția, disonanțele lumii, sferele periferice, aglutinate parcă forțat de centrul semnificat, existența devenind descentrată, ca o ardere inutilă: „oții tu ce înseamnă să fii prima țigară/ pe care somnoros Dumnezeu o scoate/ din pachet dimineața?” (*Oții tu*), „și dintr-o dată lenea cumplită greașă întinsă pe o mie/ de corzi pleznind înăuntru să pleci să ieși să fii pietricica/ aceea care desparte talpa de restul pantofului” (*Duminica vînzătorului de lozuri*). Atmosfera devine apăsătoare, iar procesualitatea morții este redată prin imagini deosebit de elocvente: „zăvorul bisericii răsunînd/ în locul slujbei de seară tramvaiele/ purtînd oboseala din oine mîinile copilului/ împreunate la piept grea noaptea se așază/ ca un clopot mort (*Noaptea*),



Horea Paștina *Fereastra* (2011)

„cu lama de ras să tergem bronzul duminicilor/ care stă ca o cămașă de forță peste bucuriile simple/ ca un strat de ciment peste fericirea așă mică cum e/ și strînsă în clopotul cu care sunăm dimineața” (*Cu lama de ras tergem bronzul duminicilor*).

Apariția *Poeme(lor) din mers* la deja titrată editură clujeană, dincolo de faptul că readuce în atenția cititorilor, pe un suport grafic superior, un (încă) tânăr poet al urbei, ce pare să se fi retras o vreme pe margine pentru a privi cu detașare la ce se întîmplă în atât de agitata arenă a scriitorilor, are menirea (și cred că reușește) de a-l reintegra și fixa definitiv printre cei mai importanți poeți de după revoluție. Chiar dacă pare a fi tributar într-o oarecare măsură mai vârstnicului Ion Mureșan, pe linia aceluia „vizionarism negru”, Daniel Moșoiu este totuși un poet cu o voce puternică, adesea citabilă. și în cazul lui, la fel ca în cazul marilor poeți, linia de demarcație dintre viața (materială a) trupului și viața (imaterială a) poeziei este un non-sens. Căci ce este poetul, dacă nu un creator de viață (după o logică doar de el știută), cu, deopotrivă, materialitatea și imaterialitatea ei (?): „îmi apuc oscior după oscior, le desprind și le lipesc/ la loc sau chiar în locuri mai bune pentru că sunt/ la fel de moi ca la naștere, pentru că pot din ele/ să-mi fac un alt trup, un trup care să nu aibă nimic de a/ face cu ceea ce noi îndeobște cunoaștem despre trup” (*Poemul din mers*).



Horea Paștina

Amurg la Tescani (1986), ulei pe pânză, 46 x 61.5 cm

Gherla - Cetatea lui Martinuzzi

Ioan Negru

Gabriel-Virgil Rusu
Gherla - Cetatea lui Martinuzzi
Cluj, Centrul de Studii Transilvane

Despre Gherla au mai scris până acum: români, maghiari, armeni etc. Recentă carte, *Gherla - Cetatea lui Martinuzzi* (Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2013, tipărită excelent la Zalău de către Color Print), îl are ca autor pe Gabriel-Virgil Rusu. Licențiat în drept (București, 1994) și istorie (Universitatea „Babeș-Bolyai”, 2002), doctor în istorie al Universității clujene (2011), director adjunct la Școala de Agenți de Poliție „Septimiu Mureșan” din Cluj-Napoca, autorul are publicate mai multe cărți, este coautor la altele și are studii și articole publicate în țară sau aiurea, în reviste de specialitate. Este și profesor asociat al Facultății de Istorie și Filosofie al Universității „Babeș-Bolyai”, Secția studii de securitate.

Cartea aceasta despre Gherla apare în condiții grafice deosebite, fiind însoțită de un „Cuvânt către cititor” al acad. Ioan-Aurel Pop, rectorul Universității „Babeș-Bolyai” și respectă toate cerințele editoriale și tipografice ale unei lucrări academice. Pentru redactarea acestui volum autorul se folosește de o bibliografie adusă la zi, dar și de foarte multe documente inedite găsite în arhivele orașelor din zonă: Bistrița, Gherla, Beclean, Dej, Cluj-Napoca etc. Mai precizăm că, volumul de față cuprinde în *Anexe* și o *Cronologie* a cetății Gherla, care începe cu anul 1539 și se încheie cu 25 octombrie 1785, dată la care Iosif al II-lea „dispune transformarea cetății Gherla în *Carcer Magni Principatus Transilvaniae*.” Această „Cronologie”, cu mai multe referiri la zonă și cu mai multe precizări istorice din Principat, din relațiile acestuia cu Imperiul Otoman, cu cel Habsburgic, cu Polonia, cu Pările Române etc., poate constitui o carte de sine stătătoare, deosebit de utilă cercetătorilor medievaliști și publicului interesat de Transilvania.

Autorul stăruie mai cu seamă asupra evenimentelor majore care au avut loc în această perioadă de timp la Gherla; de la existența vadului și satului la edificarea cetății, apoi la prezența aici a mai multor „oameni de seamă” ai principatului, principii, voievozi, văduve, călători străini, instalarea armenilor în Gherla și formarea Armenopolisului, transformarea cetății în închisoare de maximă siguranță. Toate aceste evenimente sunt încadrate în contextul mai larg al Transilvaniei și al ascensiunii Imperiului Otoman și al celui Habsburgic. Lectura cărții și informația sintetizată despre Transilvania în contextul ascensiunii ei, dar și a celor două imperii, poate fi completată cu folos de *Istoria Transilvaniei*, vol. II (de la 1541 până la 1711), coordonatori: Ioan-Aurel Pop, Thomas Năgler, Magyari András.

Ne aflăm în sec. al XVI-lea, în plină ascensiune politică și militară a imperiilor otoman și habsburgic. Până să ajungă sub zidurile Vienei, otomanii vor cucerii Belgradul, iar mai apoi Ungaria, prin bătălia de la Mohács (1526). Parte din Ungaria va fi transformată în pașalâc (ayalet), pașalâcul de Buda. „Stat nou pe harta Europei medievale, stat succesor al regatului Ungariei, Transilvania cuprindea fostul voievodat împreună cu comitatele din Partium: Maramureș, Satu

Mare, Crasna, Solnocul de Mijoc, Solnocul Exterior, Bihor, Zarand și Arad, Banatul întreg și unele comitate din Ungaria Superioară (Bereg, Szabolcs, Ugocsa). Banatul va fi ocupat etapic de către turci care în anul 1552 îl reorganizează sub forma pașalâcului de Timișoara” (p. 50). Politica dusă de către conducătorii principatului Transilvaniei va oscila între politica celor două imperii, la care se mai pot adăuga relațiile dintre aceasta și Polonia și Pările Române. Ungaria și Transilvania vor fi ocupate de austrieci în 1688, fapt confirmat prin *Diploma leopoldină* din 4 decembrie 1691 și consfințit prin Pacea de la Karlowitz (1699). Principii Transilvaniei au oscilat în politica internă și externă când de-o parte, când de alta, când duplicitară față de cele două mari forțe politico-militare. Fapt care s-a răsfrânt și asupra vieții interne din principat. Unii dintre ei au reușit să impună o domnie autoritară, alții au cedat intereselor mării nobilimi, a magnajilor, a Stărilor, așa numitul „regim nobiliar”. O carte despre Gherla nu poate face abstracție de aceste evenimente și, așa cum am mai spus, nu le eludează, le pune în evidență spre o mai bună înțelegere a unor fapte istorice.

Gheorghe Martinuzzi sau Georg Utjessenovicz-Martinuzzi (în maghiară *Fráter György*) (n. 18 iunie 1482, Kamitic, [Croația](#), 16 decembrie 1551, [Vințu de Jos, Alba](#)) a fost un călugăr catolic, din 1535 episcop de Oradea, apoi arhiepiscop de Esztergom și cardinal. Tatăl său a fost nobilul croat George Utjessenovicz, iar mama sa a fost descendentă unei familii de patricieni [venețieni](#). În perioada 1541-1551 a fost guvernatorul Transilvaniei.

Rămâne orfan la vârsta de opt ani. Trimis în Ardeal, îl slujește pe Ioan Corvin, fiul regelui Matia, timp de 14 ani. Apoi intră în slujba lui Ioan Zápolya, viitor voievod al Transilvaniei și rege al Ungariei, cel care a refuzat să lupte la Mohács, în 1526. (De numele voievodului se leagă Pacea de la Oradea, 1538, între el și austriecii lui Ferdinand.) „În cazul decesului lui Zápolya, partea din Ungaria stăpânită de el urma să fie moștenită de Ferdinand și de urmașii acestuia” (*Istoria Transilvaniei*, vol. II, p. 17) Fapt care va duce, de-a lungul vremii, la nenumărate conflicte, pretenții, argumente între cele două părți.

„După ce, încă din anul 1534, primește dioceza Oradiei, devenind episcop, Fratele George este numit consilier regal și thesaurarius, devenind astfel una dintre cele mai influente personalități ale curiei regale”. (p. 43). După moartea lui Zápolya, se formează o locotenință care să conducă Transilvania până ce Ioan Sigismund Zápolya, fiul lui Ioan Zápolya, va fi major. Locotenința compusă formată din: Petru Petrovici, Valentin Török și George Martinuzzi. Este perioada în care Martinuzzi va pune la cale ridicarea cetății Gherla, pentru sine, pentru averea sa enormă și pentru paza sa. Autoritar, a dus o politică duplicitară între cele două imperii. A fost ucis la Vințu de Jos, din porunca generalului spaniol Castaldo, foarte apropiat lui Ferdinand de Habsburg.

Cetatea Gherlei ascunde și azi multe mistere. Aici, după ce cetatea a devenit închisoare (1785) și până azi, nu s-au putut face cercetări



Horea Paștina Peisaj la Panaci (2009), ulei pe pânză

amănunțite și nici arheologii n-au avut acces. Au fost timpuri când aceasta n-a mai fost locuită. A căzut în „uitare”, apoi a fost refăcută de către principii vremii. Despre toate acestea vorbește pe îndelete cartea lui Gabriel-Virgil Rusu. Despre aurul și averea lui Martinuzzi, despre crima de la Vințu de Jos, despre Stefan Dobó, eroul de la Eger, voievod al Transilvaniei și „locuitor” al cetății Gherla, despre moartea tragică a lui Balthazar Báthory, a episcopului Bornemissza și a multor altora care se aflau de cealaltă parte a baricadei politice: fie cu austriecii, fie cu turcii. Sunt avute sub condei și alte personalități politice ale vremii, printre care și Gheorghe Rákóczi al II-lea, de numele căruia se leagă și cetatea Gherla. Ni se mai prezintă și satul Candia, sat de români după „căderea în dizgrație” a cetății, dar și orașul Armenopolis, întemeiat de armenii veniți din Moldova în urma represaliilor lui Gheorghe Duca. Îndrumași de episcopul Vreșcu (veniseră și alți armeni în Ardeal, încă mai înainte de a ajunge aceștia din Bistrița la Gherla: „La Gherla primii armeni sosesc prin anul 1672, poate chiar mai devreme”, p. 253) armenii întemeiază aici, lângă cetate, un oraș baroc armenesc, devenit oraș liber și oraș regesc.

În *Anexe* găsim „Cronologia cetății Gherla”, „Administrația cetății Gherla”, „Documente edite”, „Documente inedite”, rezumate în engleză și maghiară, bibliografie și indice (onomastic, toponimic).

Cartea de față nu este ceea ce numește o monografie, este o carte de istorie, care pleacă de la fapte și rămâne la ceea ce ele spun cercetătorului. Deși „blindată” la tot pasul cu bibliografie și documente de arhivă, *Gherla - Cetatea lui Martinuzzi* este o carte a unui profesor de istorie, dar și a unui istoric. Plecând de la fapte, reușește să dea o „imagine” inedită până acum a cetății de pe Someșul Mic, a oamenilor care au locuit-o, a celor din jurul său, a evenimentelor istorice prin care a trecut.

În cadrul istoriografiei medievale, cartea lui Gabriel-Virgil Rusu este, credem, un reper.

Florica Bud și avaturile feminității

Antoaneta Turda

Florica Bud
Cu taxă inversă, iubirea
București, Ed. Mașina de scris, 2014

Voce distinctă nu doar în peisajul literar băimărean, Florica Bud propune, în cel mai recent volum de versuri său, un exercițiu rațional al iubirii.

Pendulând între jocul imaginarului și acceptarea realității nu întotdeauna frumoasă, scriitoarea pornită din Ulmeni-Maramureș și reconstruiește în acest volum propriul univers clădit pe iubire. Reper existențial esențial în lirica sa, iubirea este invocată cu patimă: „rămân gaj aș cum sunt/În casa schimburilor de lux/Ridic mâna la licitația/obraznicie inclusă în tva/supralicitez/asurzită de înalta frecvență de la care/demonstranzii.cer./îndrăzneș.iubirii.un ton.cu.taxă.inversă” (p. 70).

Fără a fi o feministă înverșunată, Florica Bud decriptează riguros și clar tainele iubirii în primul rând prin prisma eternului feminin. Revelatoare în acest sens este poezia *Femeia celui iubit*, în care simbolistica cifrelor și a culorilor este fascinantă și extrem de concludentă. Un alt unghi de percepere este cel al iubirii de țară, bine oglindit în *Bărbatul care cioplește femeii cât Casa Poporului* și *Locul meu cu Mame*, poezii emblematice în creația poetei care nu se sfiește să-și declare deschis patriotismul într-o perioadă în care acesta pare a fi căzut în desuetudine.

Lectura cărții nu ne poartă prin labirintul unor trăiri intense, ci mai degrabă încearcă să demonstreze, prin tonul confesiv și printr-un

discurs linear, naturalețea și simplitatea vieții trăite într-o iubire: „rămân să verific florile deschise altruist pe strada/împovărată de griji/mă las ademenită în vizuina ceasului obosit” (p. 26) declară, fără emfază, poeta în *Arheologul Ioan*. Mărturisirea dezvăluie acea sensibilitate contemplativă tipică liricii feminine, căreia totuși poeta nu îi cade pradă întru totul, demonstrând deseori că poate deveni, dintr-o dată, extrem de ancorată în cruda realitate datorită de fiori și tristeți nemărginite: „pășesc pe cuie fahirice și număr ruine/pe care să pot plânge/în timp ce triez dintre motive/doar pe cele ce dau năvală/necontrolabil peste mine” (p. 46) mărturisește în *Alchimie confuză* cu aceeași nonșalanță pe care o întâlnim și în poezia *Tac fără forme legale*, ambele atingând paroxismul temerilor existențiale.

Mereu la granița dintre optimism și pesimism, între ironie și bonomie, autoarea pare să străbată degringolada lumii, privind foarte atentă la ceea ce se petrece în jurul ei. Raportându-se mereu la lume, vocea sa nestidentă marchează momente esențiale ale istoriei naționale și mondiale. Nedezvăluindu-și o sensibilitate exacerbată dar nici acel spirit distrus de dileme metafizice tipic postmoderniste, Florica Bud se confesează cititorilor cu o naturalețe remarcabilă, dovedind că poezia nu este o demonstrație de lirism rupt de realitate și nici expresia unor trăiri individualiste greu de înțeles. Cu discreție ea demonstrează și prin acest volum de versuri că poezia nu se scrie cu egoism, din înaltul unui

turn de filde, ci cu dragoste de oameni, sentiment ce fixează perfect paradigmele unei iubiri profunde, atotcuprinzătoare.

Nepreocupată de efecte stilistice alambicate, dar totuși foarte expresivă în redarea sentimentelor, poeta se cuibărește în culcușul propriilor gânduri, contemplând măștile umane ce îi trec prin fața ochilor, ca apoi să prelucreze aceste imagini pentru a le oferi amatorilor de poezie de bună calitate.

Cotrobâind prin minte pentru a găsi minunatul dar de a iubi, Florica Bud izbutete să-și încante publicul și cu această carte a cărei grafică executată de Gheorghe Makara pune în valoare freamătul lumii.

Demnă de luat în seamă este și structura cărții, compusă din două cicluri de poeme (unul dintre ele fiind tradus în franceză și spaniolă de către Nicole Pottier) care definesc foarte bine o anume filosofie a vieții a acestei scriitoare capabilă să perceapă lumea cu echilibru și speranță.

După parcurgerea celor 112 pagini ale volumului în care sunt cuprinse și câteva repere biografice și critice, am contemplat câteva clipe coperta cărții (o fotografie excepțională realizată de Silviu Gheșie după un tablou al cunoscutului Gh. Makara) și am avut senzația că toate poeziile se transformă într-o simfonie cu accente când delicate când răsunătoare, asemeni vieții noastre cea de toate zilele.

Prin rezervația de spioni

Alexandru Petria

InimăRea
Pseudospionologykos
Iași, Ed. Adenium, 2013

Prin '94-'95 lucram la *Cotidianul*. S-a nimerit într-o perioadă în care eram în pană de subiecte. Fiica din prima căsătorie a soției vine intrigată acasă de la o colegă de coală. Mi-a povestit că fata respectivă e foarte supărată că, de câte ori s-a mutat cu părinții prin țară, și-au schimbat de mai multe ori numele de familie. Dacă la început cuvintele îmi treceau pe lângă urechi receptate cu intermitență, dintr-o dată au început să-și întindă gâturile a curiozitate piticii mei de pe creier. Mi-a spus că fiica mea a continuat cu inocență cum colega i-a arătat dulapul cu haine al tatălui, unde erau uniforme de la diferite arme, și că aceasta i-a zis că n-are voie să spună nimănui unde-i lucrează tatăl, care merge des în străinătate, ca femeile sperioase la ginecolog sau păoasele la epilat. Desigur, am priceput mersul trenurilor, era lesne de înțeles. Am scris un articol în *Cotidianul*. Nici 1000 de semne, apărute pe prima pagină a ziarului, unde vorbeam despre practica schimbării numelor la ofițerii de informații provenind din Securitate. Desigur, n-am pomenit de unde am datele, nimic exact. Ehei, și a început jocul - printr-o colegă, de care eram sigur că o ardea prin zona ciripitorilor,

am fost invitat de un domn, care susținea că l-au dat afară din SRI, la un vin într-un bloc unde cică-i stătea un prieten. Dar numai a apartament locuit nu aducea, prea erau acolo toate stas. În fine, n-o lungesc, după timpul în care a încercat să mă aburească și a realizat că nu cred în povești, mi-a mărturisit că sunt interesat de unde am informația cu schimbatul numelor și dacă nu m-ar tenta să câștig un salariu și de la ei, ca destui colegi. I-am dat cu flit înainte de-a umple cu aer butelia cu vin.

După această experiență, când mi-a căzut în mâini, am citit pe repede *Damele din pălărie*. *Pseudospionologykos*, roman apărut la editura Adenium în 2013 sub semnătura InimăRea. Se referă la eful Biroului de Presă al uneia dintre continuatoarele Securității. Volumul e prefăcut entuziast de Liviu Antonesei. Autorul (pe numele adevărat George Tudor) s-a născut în 1950 și este absolvent de filologie, promoția 1974. După ceva profesorală, un popas de redactor la editura Militară, s-a pensionat din rezervația de spioni de la SIE, cu gradul de colonel. Cică a lucrat analist acolo, însă pe oamenii aștia nu îți niciodată cum să-i iei. Iar cu analiștii ne-au învățat filmele cum se aruncă zarurile.

Cine vrea dezvăluiri din culisele serviciilor secrete o să rămână cam mofluz. Nimic peste ce se găsește și în arhivele ziarelor. Cu siguranță că nici autorul n-a intenționat să vândă din casă,

cred că a scris *Damele din pălărie* din plăcere, fără o țință precisă, chiar fără să se gândească la un public anume, nișat. Nu e de neglijat că a scontat să-și și clăbucească în Ariel imaginea.

După cum, probabil, v-ați dat seama, romanul are o tușă autobiografică de netăgăduit. Lipsa unei intrigi e suplinită de aglomerarea de întâmplări centrate pe colonelul căruia amicii îi zic Theo. Theo în erparul de intrigi spionești, Theo la băut, și se bea fără crușare în text, Theo nemulțumit că-i securist, dar mulțumit de solda obeză, Theo la dezapretat cearăfuri cu o doamnă descrisă ca apetisantă. Limbajul autorului e savuros, fără perdea, comic, pe alocuri de cazarmă, se jonglează neașteptat cu cuvintele.

Stilul aduce cu al lui Ion Creangă în privința sfătoșeniei. All inclusive. Cu *Povestea poveștilor*. Pasionații netului au întâlnit comentariile ocoșe ale lui InimăRea în subsolul unor articole de pe *Voxpublica*, *Cotidianul*, *Observatorul cultural* ori pe blogurile lui Dorin Tudoran și ale lui Liviu Antonesei, așa că nu o să obosească realizând ce-i așteptă, dacă încă n-au dat banii pe acest op.

comentarii

Cuibul lini^otit

Ani Bradea

Balcic. *Micul paradis al României Mari*, cartea cunoscutului istoric Lucian Boia, apărută la editura Humanitas la începutul anului 2014, s-a vândut încă înainte de lansarea ei pe piață, prin precomenzi la librăriile online. Nu știu dacă interesul cititorului român pentru istorie este adevăratul motiv al succesului, sau, mai degrabă, mitul unui tărâm plin de mister, o Mecca a pictorilor și nu numai, mit readus la viață după 1989, din care s-au născut numeroase povești și legende, valorificate azi de către vecinii noștri de peste Dunăre în ghiduri turistice „condimentate” cu povești din budoarul reginei Maria. *Totul, remarcabil de neadevărat* – ne asigură autorul. Limbajul textului nu este unul sec, specific scrierilor cu caracter istoric, ba din contră abordează o oarecum artistică, unind cele douăzeci de capitole, care tratează fiecare o temă distinctă, într-un tot unitar. Intenția autorului e declinată încă din *Cuvânt înainte*: *Subiectul acestei cărți este Balcicul: Balcicul în perioada lui românească, din 1913 până în 1940. Un Balcic real și imaginar totodată: așa cum l-au văzut, așa cum l-au vrut românii: un colț altfel pe harta României, un fel de paradis, un loc, poate, al unor noi începuturi. (...) În cea mai mare parte, ceea ce urmează e însă rodul investigației proprii, prioritate având fondurile de arhivă puțin sau deloc cercetate până acum. Pentru mine, în acest moment, aventura se încheie. Nu-mi rămâne decât să-l las pe cititor să-și spună cuvântul.*

Lectura este așadar una foarte accesibilă, iar datele istorice deloc cosmetizate: *Nu Balcic visau românii atunci când s-au înverșunat să anexeze Cadriaterul. Simțeau doar că trebuie să dobândească ceva. (...) Argumente de tot felul, însă, evident, nici un argument etnic în favoarea românilor (...) Cadriaterul n-a fost pentru români o experiență prea fericită. Cert este că a întreținut o tensiune permanentă între România și Bulgaria. (...) Una peste alta, Cadriaterul a adus românilor mai multe griji decât motive de satisfacție. Cu o excepție: o unică și splendidă excepție. Un dar neașteptat: Balcicul. Începând de aici, de la această ultimă afirmație, autorul ne poartă printr-o poveste, într-adevăr argumentată cu date istorice și demografice. Dar în mare parte aceasta este construită mai puțin din perspectiva unui cercetător obiectiv (chiar dacă apelează insistent la fondurile de arhivă), cât mai ales din aceea a artiștilor, care au lăsat posterității tablouri și însemnări valoroase despre un loc fermecător, a cărui irezistibilă atracție l-a transformat într-un mit, numit Balcic, Coasta de Argint, sau *Nissa a României*.*

Primii care au ajuns aici au fost pictorii, până atunci marea fiind o temă aproape absentă în pictura românească. Oferta vizuală pentru artiști era una neașteptată: *...Balcic, orașul înconjurat de stânci albicioase, dar și de creste împădurite, brăzdate de văi adânci, coborând vertiginos spre albastrul mării*. Pentru ei a contat mai puțin lipsa infrastructurii și a condițiilor de locuit precare: *Străzile și piețele sunt pline de gropi. Iluminatul, cu lămpi de petrol, dă o lumină cam chioară. Noaptea, „cu oarecare greutate își găsește omul casa, din cauza întunericului (...) Orașul e lipsit cu totul de lumină... la fiecare pas oamenii se împiedică de bolovani și gropi.”* (*Doleanțele orașului Balcic*, în *Ecoul*, 10 ianuarie 1915).

Dacă Balcicul este fiul artiștilor, așa cum Egiptul este fiul Nilului, este firesc să ocupe primul planul această prezentare a istoriei sale, prin ochii celor care i-au construit ființa spirituală și chiar cea arhitecturală și turistică: *Pictorii, din fericire, nu se lăsau intimidăți de gropi. Prea erau îmbătați de culorile și exotismul locului. Ei sunt, de fapt, cei care au creat sau au recreat Balcicul, l-au transformat în asemenea măsură încât ne e greu să mai distingem între realitate și imaginar; oare privim Balcicul cu ochii noștri sau îl vedem cu ochii lor?* Cu toate resursele naturale de care dispunea pentru dezvoltarea sa din punct de vedere turistic, Coasta de Argint (primul care a folosit această denumire a fost, aflăm în capitolul al doilea, *Români și marea*, geologul Gheorghe Murgoci la 1913, impresionat de strălucirea stâncilor calcaroase și lansând implicit o sfidare la adresa faimoasei *Coaste de Azur*) nu a trezit multă vreme interes pentru posibila vizitatori și „sezonieri”, și asta în special din cauza dificultăților de acces și a dezvoltării insuficiente a localității: *Pentru turism, Balcicul era, într-adevăr, splendid dăruit, atât prin pitorescul lui natural, cât și printr-un pitoresc uman, nu mai puțin bător la ochi. În totul, era diferit, era altfel. Dar pe cât era de dăruit, pe atât era de lipsit de toate cele. Nu exista cale ferată, iar drumurile de acces promiteau de la bun început o călătorie cu peripeții. Străzile nepavate ofereau cu generozitate gropi, praf sau noroi, în funcție de starea vremii. Nici canalizare, nici apă curentă, nici lumină electrică. Pentru unii – cu suflet de artist – neînsemnate impedimente, pentru alții, poate, ceva mai supărătoare.*

Printre pictorii care au „invadat” Balcicul, unii construindu-și mai târziu case, alții venind doar vara, în sezon, făcând din acest loc o temă frecventă în pictura românească, sunt amintiți: Alexandru Satmary, Cecilia Cușescu-Storck cu soțul său, sculptorul Frederick Storck, Samuel

Mutzner, Iosif Iser, Gheorghe Petrașcu, Ion Teodorescu-Sion, Jean Al. Steriadi, Ștefan Dumitrescu sau Paul Miracovici. Dar sunt și pictori care au „refuzat” Balcicul, dintre care, cel mai sceptic dintre sceptici, Nicolae Tonitza, căruia autorul îi rezervă un capitol întreg intitulat *Convertirea lui Tonitza: Ani de-a rândul, Tonitza se încapățânase să nu ajungă la Balcic. Îi stărnise un sentiment de respingere tocmai pictura Balcicului. I se părea fără interes și repetitivă. În interpretarea lui, cam simplificatoare, Iser crease aici un tip uman, iar Dărăscu, peisajul; după ei nu vedea decât epigoni, cu nesfârșite variațiuni pe aceeași temă. Aflăm, astfel, că pictorul a întreprins o călătorie pe Coasta de Argint ca un omagiu adus unui prieten dispărut, dar a căzut repede sub vraja locului, cum el însuși se confesează într-o scrisoare datată 5 august 1933 (N. Tonitza, *Corespondență, 1906-1939*, București, Editura Meridiane, 1978): *În sfârșit, am parvenit să văd și eu Balcicul. Mi-l închipuiam, după tablourile pictorilor noștri, cu totul altfel. Între cum a fost pictat până acum și ceea ce este el în realitate e o enormă diferență. E mult mai fin, mult mai tandru, mult mai irizat. Nu e decorativ și mai ales nu e deloc brutal. E fantastic. (...) Deocamdată, ceea ce mă plătise aici este afluența de sezonieri care aduc o notă de nesimțire și frivolitate în decorul acesta de basm, aproape religios... De altfel marele pictor își va atinge aici apogeul artistic; perioada petrecută la Balcic, încumetându-se chiar să rămână peste iarnă, constituie etapa cea mai înaltă a creației lui Tonitza.**

Al doilea factor esențial în crearea Balcicului a fost Regina Maria. Ea a venit mai târziu și nu s-a lăsat cucerită de la prima vizită: *I-a plăcut Balcicul, dar așa cum îi plăceau multe locuri, n-a avut vreo tresărire specială. N-a fost dragoste la prima vedere. În Maria, regina României, *Para mea*, ediția a III-a, Sibiu, 1919, carte din care autorul citează, găsim impresiile acestei prime călătorii: *Balcicul este un târgușor pitoresc despre care ai zice că se rostogolește în valuri. În grupe murdare căsușele lui turcești se cașără pe**



Horea Paștina

Fereastra (2008), ulei pe pânză, 97 x 130 cm



*povârniuri repezi, ca și cum ele ar sta să lungece pe încetul, atrase de apele de dedesubt. (...) Numai o dată am fost acolo, dar am o amintire vie a înfăptuirii lui neobișnuite, a mulțimii îngrămădite de fețe de toate spețele, a locuințelor ei mărunte, încântător suite una în capul celeilalte, așa încât păreau că numai cu greutate stau sprijinite pe niște coaste atât de răpezi și rupte. Cu toate acestea, din chiar însemnările sale, răzbate clar faptul că o scânteie s-a aprins încă de la această primă vizită, din care s-a născut mai apoi sentimentul de dragoste copleșitoare, ce avea să o lege pentru totdeauna de locul în care a dorit să-și lase inima la propriu. Odată cu cea de-a doua vizită a reginei s-a declanșat interesul său deosebit pentru această zonă, și începe perioada ca adevărat definitorie pentru ceea ce înțelegem azi prin Balcic. Lucian Boia puntează importanța interesului regal și a suspinării pentru dezvoltarea și promovarea Coastei de Argint, în patru capitole ale cărții: *Tenha Juvah; Scurtă cronică a „Cuibului liniștit”* (care include și o serie de fotografii de epocă); *Primarul și regina*, precum și *Dispariția reginei*, unde citim despre despărțirea Mariei de Balcic, de fapt despre moartea sa, căci doar ea a putut-o îndepărta de „iubitul Tenha Juvah” cum și-a numit ea „cuibul liniștit” în turcește. Pe parcursul acestor capitole sunt descrise atât achiziționarea terenurilor care au dus la domeniul de mai târziu, cât și detaliile privind construcția vilei, dar și implicarea efectivă în viața comunității și a problemelor ei, relația sa cu administrația locală, apropierea în special de unul dintre primari, George Fotino, în mandatul căruia Balcicul a cunoscut cea mai importantă dezvoltare.*

Cu toate că regina era o protectoare a artelor, ea însăși picta și scria, cel care a insistat ca ea să revină la Balcic, tocmai pentru că spera într-o apropiere și o suspinere din partea ei pentru breaslă, a fost Alexandru Satmary. În această carte istoricul Lucian Boia dezmințe părerea încetățenită potrivit căreia regina ar fi fost binefăcătoarea absolută a pictorilor și creatoarea coloniei artistice de la Balcic: *La Balcic, regina se vede în mai multe rânduri cu Satmary (...) dar, mai curând decât pictor, acesta era pentru ea un prieten. (...) și Cecilia Cușescu-Storck e mai*

degrabă o vecină; regina nu pare să o aprecieze în mod deosebit ca pictoriță. (...) Regina nu pare să fi fost prea interesată de cum evoluează pictura românească pe coordonatele Balcicului. Ea și colonia artistică rămân entități separate.

Capitolele rezervate reginei abundă în informații privind apropiării, prieteni și cunoștințe, care i-au fost alături în perioadele petrecute la Balcic, pictori, scriitori, oficiali locali sau oameni simpli, ca acea bătrână turcoaică, efica, aflată în slujba ei, pentru care Maria a avut o afecțiune deosebită: *Se înțelegeau de minune, nu prin vorbe - efica șiind doar turcește, limbă pe care regina n-o cunoștea -, ci din priviri și prin gesturi (de fapt, înțelegerea perfectă, dincolo de cuvinte!).* Dar există o prietenă specială a reginei, amintită de către istoricul Lucian Boia: *Dintre prietenele care o vizitează la Balcic, cea mai apropiată, cea mai iubită, este, fără nici un dubiu, Cella Delavrancea, fiica scriitorului și pianistă reputată (mat târziu și scriitoare).* Aceasta o aduce, într-o vizită făcută reginei la Balcic în 5 octombrie 1932, pe sora sa, arhitecta Henrieta Delavrancea Gibory, care va construi aici numeroase vile, Maria descoperind în ea un aliat în lupta pentru păstrarea specificului oriental al localității. Ea se pronunța frecvent și insistent împotriva afectării armoniei locului, prin construcții impunătoare și nepotrivite: *Voi, toți cei ce iubiți Coasta de Argint - lansase ea chemarea -, nu distrugeți atmosfera orientală care îi este marele farmec. Îmbunătățirile rău înțelese sunt mult mai rele decât dacă nu le faci deloc! Ele ar ruina frumusețea rustică și simplă a locului.* Multe dintre casele Henrietei au rezistat vremurilor vitrege, chiar dacă nu a existat nici cel mai mic interes de a fi protejate și păstrate după cedarea de către români a Cadrilaterului. În finalul scrierii autorul face o trecere în revistă a acestora, dar și a gradului avansat de degradare a unora dintre ele, cum ar fi *majestuoasa vilă Cușescu-Storck.*

Istoria e până la urmă o poveste, sau mai bine zis suma poveștilor dintr-o poveste, fiecare având epilogul său. Cel al Balcicului e unul trist pentru români. Dacă despre perioada lui interbelică, despre rolul determinant pe care Maria, regina României, l-a avut în crearea și dezvoltarea sa, am putut citi frecvent în ultima perioadă, istoricul

Lucian Boia vine să ne dezvăluie și partea mai puțin luminoasă a istorisirii. Mai exact, aflăm ce s-a întâmplat după ce inima binefăcătoarei sale a ajuns în capela Stella Maris și apoi după ce românii au pierdut Coasta de Argint. Azi, cu toate că Balcicul nu ne mai aparține, istoria, într-un fel, oferă compensațiile ei: *Regina Maria se bucură de toate onorurile... de onoruri „turistice” îndeosebi. A redevenit patroana locurilor. (...) Se petrece un fel de „recuperare” românească. (...) Se aude din nou vorbindu-se românește, fenomen explicabil, fiindcă cei mai mulți dintre vizitatori sunt români. (...) Pe când Balcicul era românesc, mulți bulgari nu vorbeau românește. Nu-i nimic, învață acum. Cel puțin cei care lucrează în hoteluri, restaurante și magazine cu „suvenire”.* Dar cu toate acestea se pare că noi n-am învățat nimic de la ei, și chiar dacă litoralul nostru e unul mult mai bătrân decât al lor, cel puțin din punct de vedere al serviciilor turistice oferite, ne-au depășit de multă vreme. Pentru că, parafrazându-l pe Emanoil Bucuța, deși suntem un popor de mare, marea ne este încă străină.

Balcic. Micul paradis al României Mari oferă nu doar o radiografie istorică, pertinentă, a unor perioade de timp în care acest teritoriu a marcat existența noastră națională, cât, mai ales, reînvie o legendă. Una care face din Balcic, în sensul larg al temei, un brand bine vândut. Paradoxal, vândut tot românilor, cei care l-au inventat, dar ambalat acum în poleiala unor legende născocite meșteșugit pentru ghidurile turistice. Dacă e bine sau nu să ne cumpărăm propria istorie cosmetizată, de la dughenele care vând bilete la intrarea pe fostul domeniu al reginei sau de la firmele de turism ori hoteluri, aflăm de la autor în concluzia finală asupra scrierii sale: *Istorie, legendă, cine mai știe unde e adevărul? De fapt, translația spre legendă e un semn bun, un simptom de vitalitate. Rămâne cu noi doar acea parte a trecutului susceptibilă să stârnească imaginația. Balcicul este Balcic tocmai fiindcă peste Balcicul real, și transfigurându-l, s-a așezat un Balcic imaginar.*



Horea Pațina

Grădina din strada Rozmarin (1996), ulei pe pânză, 200x400 cm

cartea străină

Pe-atunci „cuvintele erau parola”

a tefan Manasia

J.R. Moehring
Dulcele bar: memorii
 Trad.: Paul Slayer Grigoriu
 București, Editura Publica, 2013

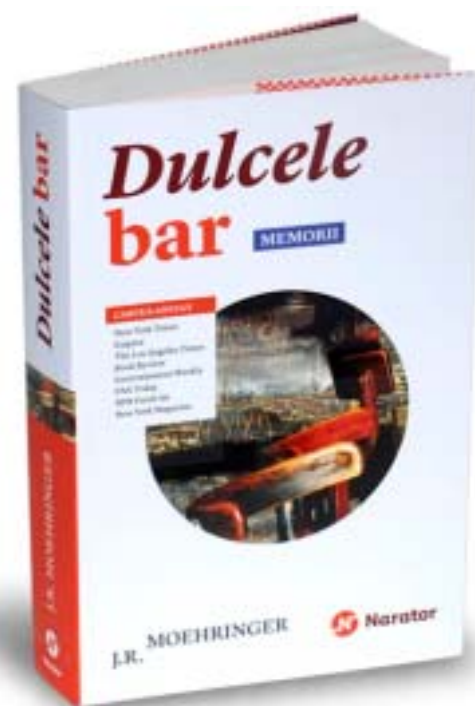
Dacă a° fi scris despre *Dulcele bar* după ce am parcurs fragmentele promo apărute în presă, a° fi lăudat umorul negru °i talentul romancierului american dintotdeauna de a captura miriadele de nuanțe ale realității într-un lexic minimal, pur funcțional. Dacă a° fi scris despre J.R. Moehring fără să-i fi citit un rind, doar colportând impresiile prietenilor, a° fi ajuns rapid la concluzia că blocul de celuloză – cîntărit neîncercător în palmă la Book Corner – ar putea fi biblia băutorului de cursă lungă (apocrifele unor Hemingway & Scott Fitzgerald) sau bildungsromanul *luzărului* transcendental (apocriful *Vieții °i opiniilor lui Zacharias Licher*). Dacă a° fi scris în starea euforică de după prima lectură (pe care nici măcar fotografiile uzate ale trenului Timi°oara-la°i n-au reu°it s-o fisureze), i-a° fi constatat numai geniul, autenticitatea, autoritatea supremă în teritoriul „rîsu-plînsului”; aveam impresia că două-trei fraze mi-ar fi de-ajuns pentru a comunica universului insolitul acestor „Memorii” scrise (încă) la tinerețe, acestui (în fapt) roman nonficcional autobiografic fără pereche. Am preferat însă, egoist, să amîn clipa recenziei, păstrînd căpîiul pe noptieră, recitînd capitole întregi, rîzînd de unul singur, imaginîndu-mi – la puterea cinematografică – bandele care-l populează: beșivii din barul „Dickens”, devenit ulterior „Publicans”, colegienii de la Yale, editorii °i curierii de la *The New York Times* °i, *last but not least*, familia extraordinară în banalitatea ei, cînd nemilos-infernală, crudă ca o mișcă cu pisoi de trei luni, cînd tandră pînă aproape de sacrificiu (în fapt, pînă dincolo de sacrificiu).

Cum să iei notițe, cum să subliniezi, căror pagini să le faci urechi, încît nimic esențial să nu dispară din rama recenziei? E imposibil. Cele 577 de pagini ale ediției române°ti sînt tot atîtea jeturi de cerneală (șepie?) lansate întru dezorientarea *demonului invizibil* care-l vînează °i-i înfige colții în ceafă junelui Moehring: *RATAREA* – talismanul secret al familiei, clanului, lumii din Manhasset, Long Island (undeva în sudul New York-ului erect economic, zonă în care chiar °i hiperdivinizatul Scott Fitzgerald ajunge, peste golful cu yachturi, doar prin imaginație °i privire).

Patruzeci °i patru de capitole (plus prolog °i epilog) sînt tot atîtea pove°ti, anecdote sau mici tragedii personale spuse, irepresibil, de ?eherezada circiumii – pu°tiul cu idealuri de romancier de clasă. Barul e Roma către care duc toate drumurile. *Nexul* lumilor etilice, neru°inate. În centrul pînzei, ca un paing amoretat de Charles Dickens °i colocvialitate, °ade patronul Steve: „Din mijlocul barului său, puteai vedea bărbați °i femei din toate categoriile sociale educîndu-se reciproc sau abuzînd unii de alții. Îl puteai auzi pe săracul ora°ului cum discută despre «volatilitatea piepei» cu pre°edintele Bursei de Valori din New York sau pe bibliotecarul local explicîndu-i unuia dintre cei mai cunoscuți

jucători de la New York Yankees cum se ține bîta de baseball. Îl auzai pe un hamal fără minte cum spune un lucru atît de ciudat °i totu°i atît de înșelept, încît un profesor de filosofie de la facultate îl nota pe un °ervejel pe care îl băga în buzunar. Îi auzai pe barmani – în timp ce făceau pariuri °i mixau cocktailuri Pink Squirrel – vorbind ca ni°te prinși ai filosofiei.” (15)

Cu o mamă hăituită de sărăcie °i mistuită de dorul de a avea o casă a ei (chiar °i în Arizona) °i abandonat de un tată DJ, alcoolic & violent, J.R. Moehring ajunge să se refugieze nu o dată, cu anii, în casa bunicilor. De aici îl va lua sub aripa ocrotitoare unchiul Charlie, barman la Publicans, clona lui Humphrey Bogart °i minte strălucită, căreia alcoolul îi (putea) da numai o strălucire aparte. Comentator neegalat al sportului, Charlie are vocabularul °i enciclopedia la degetul mic: „«Publicanii» sînt barmanii °i proprietarii de baruri din Anglia (...) ?i în Roma antică un publican era cel care colecta taxele” (133). Chel complet, longilin, Charlie pare o felină uria°ă care veghează – neglijent, imperial – soarta orfanului. Aparent ursuz °i neîngăduitor cu fandoselile copiilor, Charlie e însă cel care îi va iniția pe J.R. °i pe veri°orul său, McGraw, în plăcerile plajei °i surfului pe valurile Atlanticului, a beșiei în °ezlong °i a somnului regenerativ în aerul sărat; Charlie îl va duce, apoi, pe pu°ti la unul din meciurile Yankeeilor °i tot el îl va ajuta să obșină, pe o minge din piele adevărată, autografele genilor baseballului – într-o seară evocată, uneori, ca o revelație biblică. °i, în fine, Charlie – căruia pușini i°i permiteau să-i spună *Gîscă* – îi va demonstra °i va arăta fanaticilor circiumii ce înseamnă dragostea °i camaraderia (anume chestiunile răs°tiute pe care le-nvâpăm din cinema °i romane): „Cînd am aflat, după pușin timp, că Pat avea cancer, primul lucru la care m-am gîndit



a fot cît de tandru °i delicat fusese unchiul Charlie cu ea în acele momente. Nu înșelesesem cît de mult ținea unchiul Charlie la Pat – nici unul dintre bărbați nu înșelesese – pînă cînd s-a îmbolnăvit. S-a mutat la ea acasă, a hrănit-o, a îmbăiat-o, i-a făcut injecții cu morfină, iar cînd ea a murit, a stat în bucătăria bunicului cu trupul frîngîndu-se de suspine, în timp ce bunica îl ținea în brațe °i îl legăna u°or.// Am mers la înmormîntare cu bunica. Stăteam deasupra sicriului deschis al lui Pat, îi priveam chipul, obrăzii săpași de cancer. De°i nu se vedea nici o urmă din zîmbetul ei caraghios, mi se părea că îi aud vocea îndemnîndu-mă să am grijă de unchiul meu. Mi-am întors privirea dinspre sicriu °i i-am văzut pe bărbații de la Dickens strîn°i în jurul unchiului Charlie, ca jocheii °i îngrijitorii de la grajduri în jurul unui cal de curse care a trebuit să abandoneze.” (166) Închid aici citatul acesta enorm °i definitoriu pentru poetica, pentru stilistica romanului. Pentru filosofia căpîii acesteia unde etilismul se întrepătrunde, tandru-duios, cu melancolia, caritatea, dragostea °i exasperarea.



Horea Pa°tina

Scaun (2006), ulei pe pânză, 143,5 x 196 cm

Aadar, aproape copil, J.R. găsește afecțiunea și tandrețea în lumea barului și a barmanilor, a pariorilor și povestitorilor. Bobo și ciinele-om Wilbur, Joey D, Tommy, Bob Poliștistul, Cager, Săifutpuiule - replicile și automatismele personajelor devin în universul Publicans poreclele lor - și Steve cel cu zîmbetul motanului Cheshire întipărit pe figură sint, de-acuma, sfinții protectori ai adolescentului, care identifică arhetipul masculinității cu: **mirosul** de colonie, tabac, alcool dulce sau amar și transpirație; Vocea tatălui DJ, sociopat, exilat de la un post de radio la altul și **Vocea** lui Frank Sinatra, deopotrivă virilă și ultragiată, a unui alt mare campion al tavernelor. Mirosul și vocea sint doi din ganglionii textului acestuia cu care nu poți să nu empatizezi. Lor li se mai poate adăuga un al treilea: **cuvintele**. Unchiul Charlie le are, cum spuneam, la degetul mic. Mama acoperă jegul realității sub poleiul minciunii ca nimeni alta, din depărtare îi trimite fiului casete audio, cu vocea ei înregistrată. Bunicul ursuz și exasperat de familie, zgîrcit, bilbiit și îngălat, reușește ca - la unica-i apariție la o festivitate colară a micușului - să hipnotizeze părinții și pedagogii cu... erudiția, locvacitatea și manierele sale. Aadar - cum filosofează juniorul talentat la porecle și rime - „Cuvintele erau parola. Cuvintul vorbit mi-a conferit legitimitate în ochii bărbănilor. După ce am descifrat Ghicitoarea Sunătoare, nu am mai fost mascota grupului. Sigur, bărbății nu mă includeau în toate conversațiile lor, dar nu mă mai tratau ca pe un pescăruș care aterizase în mijlocul lor. Dintr-o prezență vagă, am devenit o persoană reală.” (155) Strategia antică a *supraviețurii prin povestire*, adolescentul J.R. o (dublu)rafinează sprijinind tejeheaua, studiind viețile rudelor și prietenilor, descoperind ghemul însingurat al ratării, al pierderii, sub *persona* aurită a fiecăruia. Unele episoade au o încărcătură de puritate și

afectivitate aproape insuportabilă. Bunăoară acela al prieteniei lui J.R. cu studentul Jedd, logodnicul abandonat în Arizona de Sheryl, verișoara lui Moehringer (și fiica lui Ruth, o altă rătăcitoare a clanului). Jedd îl urcă pe puști din deșert spre munții înzăpezii și, când nu-i vorbește sau nu-i cere povești despre Sheryl, îi spune: „Cînd un cactus începe să se îndoie într-o parte,...), îi crește un braț pe *cealaltă* parte, ca să se îndrepte. Apoi, cînd începe să se încline într-acolo, îi crește un braț pe *cealaltă* parte. Și tot așa. De aceea îi vezi cu optsprezece brațe. Un cactus încearcă mereu să stea drept. Trebuie să admiri ceva ce încearcă așa de insistent să-și păstreze echilibrul.” (175) Dialogul acesta care-mi evocă simplitatea atașantă a unor anecdote salingeriene e urmat de altele, care, la un mod superior, parafrazează, ironizează erudiția acelorași eroi salingerieni. Sînt episoadele unde unchiul Charlie, beat mort, își întreabă amicii barmani dacă ți-u ce e acela un „prescient” sau unde se scuză, memorabil, pentru a fi folosit un cuvînt interminabil, livresc în mijlocul unei istorioare pornografice. Sau cel al întîlnirii acum tînărului absolvent de Yale cu un preot catolic în vagonul restaurant: Moehringer bea pentru că fusese abandonat a cîta oara de Sidney, prietena din studenție, superbă și bogată; preotul îl consolează recitîndu-i din Longfellow, cunoscător absolut al durerilor (și frumuseților) iubirii.

Evident, în cele aproape oase sute de pagini, J.R. Moehringer își scrie - cu un termen împrumutat din Dominique Fernandez - „psihobiografia”. Analizează și ilustrează anumite mărci distinctive de clan, familiale, între care demonul ratării, impulsul autodistructiv, neîncrederea în sine (a celui sărac aflat într-o permanentă și inegală competiție cu odraslele bogătanilor) etc. Așa cum puști de azi se identifică, misterios și violent, cu subvedetele

MTV și starletele hollywoodiene, Moehringer, de copil și pînă după anii studenției, va trece prin toate, peste toate, ascultînd vocea, dogită, etilică, a lui Frank - legendarul cîntăreț și actor provenind el însuși din lumea săracilor, dipsomanilor. Iată cum descrie o conferință a lui Sinatra - bătrîn și în pierdere de viteză - la Yale, acolo unde, între auditori, se va fi aflat și JRM: „I-am privit ochii. Văzusem de atîtea ori acei ochi albaștri, pe copertele albumelor, în filme, dar nici o cameră nu putea cuprinde acea plinătate de albastru pe care o vedeam de la cîțiva metri. Se mișcau dintr-o parte într-alta, măturînd încăperea ca niște reflectoare albastre și am observat că își schimbau nuanța de albastru cînd se mișcau - indigo, albastru regal, bleumarin. În spatele albastrului am văzut ceva mai izbitor. Teamă. Frank Sinatra se temea. Nu-l speria să stea la masă și să mînnice paste cu niște asazini plătiți, în schimb îl treceau sudorile pentru că trebuia să vorbească în fața unei încăperi pline de tocilari. (...) Îl priveam cum se crispează, vedeam că îl chinuia aceeași dorință de a fi plăcut care mă chinuse și pe mine timp de patru ani la Yale și îmi venea să strig: *Liniște-te-te, Frank! Ești mai bun decît toți nenorociții ăștia la un loc!*” (327).

Dulcele bar: memorii a fost, în 2006, bestseller-ul de proză nonficțională al Americii. La genialului tenisman Andre Agassi i-a plăcut atît de mult, încît l-a invitat pe jurnalistul-romancier să îl ajute ca să-și redacteze propriile memorii. Așa a apărut, în 2009 (și în traducere română, în 2011, tot la editura Publica), volumul *Open* - cocoșat și el imediat în topul vînzărilor. Deținător al unui premiu Pulitzer, J.R. Moehringer a mai publicat un roman, *Sutton*, în 2012, pe care ni-l dorim, cît mai repede și mai bine, transpus românește.

Violonistul Sherban Lupu la Turda

Faimosul violonist de origine română Sherban Lupu a susținut un master-class de vioară la Turda, între 1-13 iulie, în cadrul unui proiect inițiat de Fundația Culturală Serban Lupu, în parteneriat cu Centrul Rașiu pentru Democrație, Rașiu Family Charitable Foundation (Londra) și Fabrica de Timp Liber.

Master-class-ul a reunit la Turda, timp de două săptămâni, oase participanți, proveniți din SUA, Turcia, Polonia și România. Conceput ca o experiență internațională, evenimentul a fost structurat pe două componente: una de acumulare de cunoștințe teoretice și practice de vioară, studiu individual și îmbogățire a spiritului muzical și o alta, care vizează descoperirea specificului regiunii. Master-class-ul a avut și o dimensiune de antreprenoriat social: o parte din taxa de înscriere achitată de participanți susține costurile ridicării, în curtea fostei Berării, a unui pavilion multifuncțional. Acesta va găzdui concerte în aer liber, precum și spectacole de teatru și improvizație.

Tinerii muzicieni participanți au studiat împreună cu maestrul Sherban Lupu, programul master-class-ului cuprinzând și scurte deplasări în zonă (Cheile Turzii, Salina Turda, Cluj). De asemenea, cursanții au interacționat cu membrii comunității locale în cadrul unei întîlniri găzduite joi, 10 iulie, de Cafeneaua Culturală „La Papion”, pentru care au pregătit și momente muzicale.

Master-class-ul Internațional de Vioară s-a încheiat cu un concert-eveniment, sâmbătă, 12 iulie, la fosta Berărie din Turda (Piața Romană, nr. 17), clădire de patrimoniu industrial aflată, din 2004, în proprietatea familiei Rașiu. Programul a inclus lucrări de Enescu,

Brahms, Tchaikovsky, Mozart și Dvořák, sub îndrumarea profesorului Sherban Lupu.

Sherban Lupu este profesor emerit al Universității din Illinois și unul dintre cei mai importanți interpreți ai muzicii lui George Enescu. S-a specializat în estetica muzicală românească și în cea din sud-estul Europei și este, de asemenea, un virtuoz al repertoriului romantic. Sherban Lupu cântă pe o vioară Niccolo Gagliano, datată 1751, oferită de Rașiu Family Charitable Foundation.

Master Class-ul Internațional de Vioară coordonat de Sherban Lupu reprezintă una dintre direcțiile planului de sustenabilitate dezvoltat de Centrul Rașiu pentru Democrație. Acesta reprezintă o formulă de autofinanțare relativ nouă în România, care va permite organizației să dezvolte, în timp, proiecte de business social care implică membri ai comunității și să creeze locuri de muncă la nivel local. Printr-un program susținut de antreprenoriat social, Centrul Rașiu dorește ca, în următorii ani, inițiativele în domeniul democrației, al participării tinerilor, programele de advocacy sau care urmăresc transparența decizională să poată fi finanțate cu resurse provenite din diferite forme de business social.

Fundația Culturală Serban Lupu promovează arta și cultura. Susține proiecte îndrăznețe de colaborare internațională între artiști și schimbările culturale. Centrul Rașiu pentru Democrație lucrează de 10 ani în domeniul promovării experienței democratice, urmînd modelul promovată de Ion Rașiu (1917-2000) al „democrației ca mod de viață”. Misiunea CRD este de a încuraja cercetarea, învățarea perpetuă, informarea cetățenilor și participarea tinerilor și de a aplica - sau sancționa nerespectarea valorilor democratice la nivel local, național și internațional.

Rașiu Family Charitable Foundation (Londra) a fost înființată în 1979 de Ion Rașiu și de soția lui,



Elisabeth. Fundația susține educația și cultura română în afara granițelor și stimulează mecanismele de înțelegere și de aplicare a principiilor democrației la nivelul societății civile din întreaga lume.

Fabrica de Timp Liber este o inițiativă a Centrului Rașiu pentru Democrație destinată promovării implicării sociale a membrilor comunității și voluntariatului. Scopul acestui proiect este de a conecta tinerii din Turda cu diverse organizații internaționale cu scopul dezvoltării personale.

poezia

Friedrich Michael

Adoratio semper virgo

Nemăsurat de multă îți este carnea trupului tău, mamă,
revărsat val după val, în cascade multiple,
valuri orange prăbușite în văioage spectrale!
O, mare zeiță a spicului de grâu,
cu adevărat tu ești marea doamnă a cerurilor;
acolo sus, printre astre, tu ești cea care-ți naște
veșnic
pruncul cu ochii ca stelele pălpâind într-o
noapte de iarnă.

Din prea marea ta dărnicie, tu ești chiar
darul dăruirii tale marelui zeu
care-ți modelează carnea, aducând-o la unitate.
Din lutul trupului tău în formă de amforă
greacă

cerul întreg e făcut, de la o margine care ești
tu însăși, până la cealaltă margine,
care îți este soț și zeu totodată.
Tu ești cea care dai;
cea care te dai, pe tine însăși, căci tu ești
dărnicia fără de asemănare a dăruirii tale:
din preaplinul trupului tău
însăși viața se naște.

O, zee grasă, obezo, tu ești mama vieșii,
materia ei revărsată abundant în ceruri!
Mamă, tu ești doar prima dintre zei,
linia de start de la care se pleacă
spre a se ajunge, trecând prin iubirea logosu-
lui,
la punctul alb al unității.

Cântec de sirenă

Ascultă-n adânc armonia cea sacră:
tăcerea albastră, marină,
este glasul sirenelor
ce cântă în noapte;
iar ploaia mărunță
ce lin se pogoară
în marea înspumată
e corul divin, o, tragicii greci,
cei ce înșelegeau armonia,
ar fi jurat chiar
pe ale Styxului unde cernite
că în uitare e locul
de o neagră-ntristare.
Chemarea e certă:
despășirea-i aproape
de soare, de zi, de lumină.
De jos, din abisul cel criptic
de aur și groază,
nimic nu se-ntoarce
spre a soarelui rază.
Acolo e locul tăcerii
în adins vinovate.
Duse sunt toate,
pe un drum ca o ceață,
și doar umbre de morși
și mai tânguie viața
cea scumpă, curmata.
Ascultă atunci, tu,
cel purtat prin văzduh
de-o neagră zeiță:
ce se aude e doar
dorul ce mistuie
dulcele glas al sirenelor;
el cheamă-n adâncul,
retrasul din toate,

pe cei ce-s rămași
peste veacuri în lume.
Plecași ne sunt grecii.
Însă alții, mai tineri,
colindă curajoși
peste apele Pontului,
vâslind cu brațe bărbate către
delta cea sacră,
înspre noul pământ,
cel vegheat doar de zeii cei mari,
ce vieșuiesc în lumină solară.
Promisiunea-i acolo,
câtre munții unde
Marele Pan
cânta-va din nou din
naiul duos, cu păstori laolaltă.
Este noua Helladă.
Iar sirenele tac, rugătoare.

Dăruirea Binelui

Dat mi-a fost darul tău să mi-l dăruiești mie,
căci bine este ceea ce s-a făcut
într-o zi de însoțită duminică -
rustică primenire blajină,
primire în dar a plinătății tale
cea fără de hotar și simplă
precum numai Unul singur,
fără niciun al doilea poate să fie -
dar dăruit, merit să-mi vindece sărăcia mea de

duh,
să mă umple de plinătatea ta compactă,
așa cum o cupă este umplută de vinul dulce și
roșu

pe care mâini îngerești îl coboară la masă
celor pe care doar tu, fără de niciun altul,
i-ai invitat la masa ta împărătească,

spre a te dăruii lor ca vinul în pocale de aur
curat.

Dăruiește-mi-te, doar, din prea-plinul
bogăției tale, și fă-mă să nu mai am nevoie
să-mi întind mâinile rugătoare
spre nimeni altcineva
în afară de tine, bunule și darnicule!

Ideal alchimic

În scrieri vechi și sfinte se spune de maeștri
că toate câte sunt date să stea sub soare
în aur galben și găsesc simplificarea înceată:
metalele, fierul cel alb, ori cuprul din insula
Venerei,
ba chiar și cositorul; sărurile, câte or fi pe
lume,
tot aur or să fie, cu apa transmutată în
galbenă licoare.

E bine definită mișcarea în nigredo, albedo,
citrinitas, rubedo,
în cărți de altădată.

Dar cum e dat să fie, acolo,
mai sus de ceruri albe, când toate sunt doar
unul,
în galbenă de aur splendoare majestuoasă,
să miște în sinea și simplă particula eternă
ce a fost dintru-nceputuri,
nici un cuvânt nu scrie.



Horea Pațina

Grădina din strada Rozmarin (1988), ulei pe pânză, 195x195 cm

Valentin Nicolae

S-a născut în 29 septembrie 1973, la Alexandria, județul Teleorman. A publicat texte, articole, versuri în revistele *Tomis*, *Meandre*, *Caligraf*, *Teleormanul*, *Gazeta de Teleorman*, *Efectul de seară*, *Lama de ras (ă)*. A debutat editorial în 2010, cu volumul de poezii *Paninsomnia*, la Editura Etnous din Brașov, iar apoi a publicat în regie proprie volumul *Val amatoria*, la Sibiu, în același an. În 2014 a publicat volumul de versuri *nextval* la Editura A.T.U. din Sibiu.

la combinat sau rova

noi, noi am crescut mari
ingurgitând cavit °i-actiphos
noi, noi am fost fanii societății vin-alcool
°i sufețele voastre vibrau ca tabla
noi, noi am fost adulatorii fabricii de țigarete
târgu-jiu
pe strada noastră erau tutungerii
pe strada noastră se prăbușeau soldați
era revoluție, soro!
°i i-auzi, fă, nelo, vin °i tantri°tii!
noi, noi am trăit în trenuri, în gări, în scări, pe
pietroaie
noi n-am crezut în titus steel sau în mamona
aici poți scrie:
coma
caoma
mona
voma
noi n-am °tiut de voi, de tablă
noi ne-am hrănit mâncând cavit
°i-am muncit la ILF sau fabrica de sârmă,
sau la ICIL, la combinat sau rova
aici poți scrie simplu: vova.

o viață mecanică

să fi avut °i eu o viață ordonată
ca a lui stolnici
o viață mic dejun gustare prânz somn gustare
ceai cină
o viață mecanică academică
o viață în papuci °i capot
nu ca a mea...
să fi avut °i eu o viață de lector
de conferențiar ca papadima ca lefter
o viață de studiu neculce golescu neac°u de la
câmpulung... sau de la muscel?
o viață universitară
nu ca a lui fane mucegai din prelungirea ghencea
bă, o viață lungă cu citate-n latină
haleo asta est! te belescl!

tu e°ti masculul arteta

măncarea pe care o mâncam nu era bună
toți sclavii intrau aici în cantina corporației
tu e°ti masculul alfa
tu e°ti masculul beta
tu e°ti masculul arteta,
omega, pobeda

măncarea pe care o mâncam nu era mâncare
°i ca în povestea lui panța:
AZI NU SE FUMEAZĂ!

tu e°ti masculul lambda
tu e°ti masculul raketa
când ai făcut tu bine? °i cui?

n-aveam bani de încălțări-haine-țigări
neoaiele chineze°ti învinețeau mâncarea

era un °ir, mai multe, de sclavi metronomici
eram masculul corp
ma-scula corporate...

noi am crezut în hatha yoga

noi am crezut în comunism °i-n hatha yoga
am plâns când m-au făcut °oim eu am crezut în
comunism
până la pepsi-ul pe care-l beau copiii
activi°tilor de partid
până la cele pe care le-am mai povestit aici,
la noi, inochente damian,
a fost crimă! a fost întuneric de fer
bezna asta făcută cuburi mari
era casa noastră
furam biscuiți suc eugenii covrigi
°tiu °i acum câteva tehnici
pot să-ți arăt
ne-au dărâmat ā°tia cu camerele video
noi n-am tâlhărit noi n-am lucrat niciodată
mâncam hotdog
stăteam într-un olcit
°i fumam până spre dimineașă noi am crezut în
comunism,
în hatha yoga °i-n fenomenele psi
tot un fel de pe-psi
noi am crezut în puterea credinței
în viața after viașă, în re, aici ezit, re-birth,
re-born, re-incarnation.

banu mărăcine

nu-mi mai pot izola amintirile,
separat, în celule

era 3 dimineașă
îmi adunam geaca la piept
bătea un vânt rece, sticlos
din depărtarea mută °i neagră venea trenul elec-
trotputere
ca o stafie

plecam spre craiova
prin bezna viorie
când vedeam stația banu mărăcine
parcă-l vedeam pe Dumnezeu

era un întuneric ca pereții interiori ai unei sfere
de jucărie
ce se tot strângea
până la punct
până la extincție

coboram în noaptea asta
mai rămânea din mine un abur, un fum, o
absență
ca fluturarea unei pelerine plină de var...

P. O. °OIMU

mă axasem pe junk-food
altfel nici nu era cu puțință
aveam ceva mecanic în mine,
ceva întunecat, de bufniță, de cioară

microbuzul, cu perdelele trase...
călătoream propriu-zis clandestin
9 lei biletu'
plecasem spre zimnicea
frig, ceașă, la radio, polina gheorghe sau floarea
calotă: ioane, ioane... dimineașă cross-over

acela°i banner cople°itor:
WELCOME TO CERNOBÎL!
totul se desfășura sub ochiul mare

al boierului nicolae
tot căutam pe cineva de la fabrică
să cumpăr °i eu ni°te tutun vârsat de pipă
dau un anunț °i aici:
caut tutun de pipă de la boierul nicolae!

gara era în celălalt capăt al ora°ului
asta la întoarcere
de°i dunărea curgea la 2 pa°i
nu se simțea

trenurile se desființaseră
era un tren privat al unei companii din brașov
sau mizil sau al boierului grua
până la P. O. °OIMU mergea ca o cărușă

°i-am tot mers
un nou mesh impozant:
BISERICA PENTICOSTALĂ BETLEEM,
prins între un bloc de nefamili°ti °i un stâlp de
lemn plin de păcură

era exact cum nu ne gândisem niciodată
un băiețel tocmai inventase un joc cu eroi °i tică-
lo°i

ajunsesem
v-ați hotărât?
cartofi-prăjiți-chiftele-de-legume

...

băusem cafea toată ziua
beam continuu
nu mai reușeam să-mi iau mazăge asta de pe ochi,
de pe inimă
tot mă duceam într-un hâu
într-un scrum
tot mă prăbușeam în mine
îmi revenea în minte expresia asta:
apărarea prohaska
gepa, un pic mai bine pt. dvs.,
nu °tiam de unde să le mai iau.

parodia la tribună

Valentin Nicolae

o viață mecanică

dacă prindeam °i eu atunci, în `91, vara,
trenul acela spre capitală,
eram cunoscut acum în toată țara,
nu doar în Teleorman
°i °i aici
cunoașterea parțială...
m-am lăsat dus în acel an
de valul amatorismului °i de mici
conflicte existențiale,
împrietenindu-mă cu fane mucegai,
în loc să-mi fac cale
spre viața universitară - un rai
pierdut dar nu de tot poate -
bă, cititorule, nu-mi căuta pricină,
păi eu, dac pun burta pe carte,
în câpiva ani vorbesc numai în citate-n latină!

Lucian Perța

O polemică "dezonorantă": C. Rădulescu-Motru versus Lucian Blaga

Vistian Goia

De la 1943 încoace, fiecare generație de liceeni și studenți se amuză copios de felul hazliu în care Lucian Blaga l-a „nemurit” pe C. Rădulescu-Motru, apărătorul a ceea ce el a numit „filosofie ȋtiințifică”. Această se afla la polul opus față de sistemul filosofului ardelean, cuprins în *Trilogia cunoașterii* și în *Trilogia culturii*, ambele apărute deja înainte de 1943. Una din consecințele polemicii a fost, printre altele, „rebotizarea”

de către Lucian Blaga a adversarului său:

C. Rădulescu-Motru, spre supărarea academicienilor din capitală care, în anul respectiv, era și director al *Revistei de Filozofie* din București.

La 1943, C. Rădulescu-Motru avea 75 ani, iar Lucian Blaga 48. Nu e dificil, astăzi, să ne dăm seama care au fost motivele declanșării polemicii dintre ei. Primul se afla în admirația amicilor și a foștilor săi studenți, și publicase principalele opere: *ȋtiință și energie* (1902); *Puterea sufletească* (1908); *Elemente de metafizică* (1912); *Personalismul energetic* (1927); *Vocația, factor în cultura popoarelor* (1932); *Românismul, catehismul unei noi spiritualități* (1936); *Timp și destin* (1940); *Etnicul românesc* (1942).

Lucian Blaga era cunoscut drept un poet modern, cu o „voce” inconfundabilă nu numai în creația lirică, ci și în filozofie. În 1936 este ales membru al Academiei, cu discursul de recepție intitulat: *Elogiul satului românesc* (1937). Aadar, în anul polemicii, amândoi erau personalități distincte ale filosofiei românești.

Scânteia confruntării a declanșat-o C. Rădulescu-Motru prin articolul: *Ofensiva contra filosofiei ȋtiințifice*, publicat în *Revista Fundațiilor Regale*.¹

Credem că venerabilul academician citise anumite pagini din filosofia transilvăneanului. Probabil a avut impresia că „sistemul” său filosofic, croit după germanul Wilhelm Wundt (sub îndrumarea căruia și-a luat doctoratul), se clatină și cade într-un con de umbră în comparație cu acela al lui Lucian Blaga. Cum nu l-a putut convinge nici pe discipolul său, Nae Ionescu, să adere și să-l susțină în edificiul proiectat - filosofia ȋtiințifică - acum, probabil, va fi constatată că noua generație de simpatizanți ai filosofiei bliagene îi împinge spre anonimul „strădania” de o viață.

În primele rânduri din articolul amintit, C. Rădulescu-Motru constată că, de câțiva ani, se duce o adevărată „ofensivă” împotriva „filosofiei ȋtiințifice” și a spiritului acesteia. În locul ei, sunt preferate „speculațiile metafizice”, sprijinite pe etnicul din sufletul românesc. Aderenții acestei orientări moderne afirmă că, mai bine de 50 ani, filosofia care se făcea la noi era superficială, pentru că nu ținea seama de „nevoile pentru om a misterului”. Astfel, ea era înstrăinată de specificul autohton, fiindcă nu se sprijinea pe credințele poporului, pe ritualul ortodox. Dimpotrivă, ia drept model filosofia lui Kant, Hegel și alții. Apoi, filosofia românească contemporană nu ar avea un stil propriu, tineresc,

asemănându-se cu un „bazar” umplut cu „marfă” adunată din diferite centre europene. De aceea a sosit timpul să se afirme o filosofie în care, deasupra adevărului și metodelor ȋtiințifice, să se situeze „misterul”. Iar conceptele dezbătute altădată de Descartes, Kant, Leibniz, Hegel și alții să fie înlocuite cu problematica eresurilor din descântecul și miturile populare. De asemenea, stilul plicticos al demersurilor raționaliste să fie înlocuit cu „stilul poetic”, metaforic, prin care se deschid orizonturi noi.

Observăm că C. Rădulescu-Motru a compus un tablou voit „caricatural”, cu trimiteri sigure spre filosofia lui Lucian Blaga. După academicianul din Oltenia, scrierile care aparțin „noii filosofii” au un conținut amestecat, eterogen, cu elemente din teologie, metafizică și estetică literară. Unei astfel de filosofii, spune Motru, îi lipsește „gândirea sistematică”. Aceste trăsături negative caracterizează filosofia lui Lucian Blaga și a colaboratorilor săi de la revista *Saeculum*, apărută la Sibiu în 1943, anul declanșării polemicii.

Este primul atac frontal împotriva lui Lucian Blaga, pe care îl și numește aici. În continuare, polemistul Motru încearcă să disocieze profilul „filosofiei ȋtiințifice”, apărută de el, de aceea „metaforică” bliagiană.

E adevărat, recunoaște Motru, și filosofia ȋtiințifică se ocupă de „mister”, dar văzut doar în două înțelesuri: primul ar fi misterul simplității de omul primitiv, denumit de etnologi „tabu”; al doilea înțeles al misterului constă într-o depășire a cunoașterii, treaptă la care au ajuns filosofii Indiei vechi, apoi elinii (incluzându-l aici și pe Socrate) și filosofii moderni. Ei nu mai consideră misterul ca pe un „tabu”, de care le era frică, ci ca pe un hotăr, pe care-l doresc cât mai depărtat, în funcție de ȋtiință.

Aceste aprecieri despre „mister”, prezentate drept ceva care ar aparține „culturii generale”, ne determină să credem că C. Rădulescu-Motru nu a citit cu atenție „Integrarea în mister” din „Cenzura transcendentă” - ca parte a *Trilogiei cunoașterii*, din opera filosofică a lui Lucian Blaga. Menționăm că, anterior, filosoful se ocupase de mister în „Cunoașterea luciferică”. Aici, el distinge câteva tipuri: mistere latente, deschise, atenuate, permanentizate, potențate, plasând ideea de mister în centrul teoriei cunoașterii. Este „singura idee care sparge sau mai bine zis «trece» frontul cenzurii transcendente”². C. Rădulescu-Motru nu amintește nici de unele, nici de altele.

Ceea ce l-a preocupat pe acesta a fost să opună „filosofia ȋtiințifică” celei aparținătoare lui Blaga, dar fără să-și dea seama că nu pot fi opuse și disociate două „sisteme”, unul pe care îl cunoaște și celălalt pe care nu-l înțelegea în toate articulațiile lui.

Pentru adeptul filosofiei tradiționale, nu există „opreliști” de nici un fel înaintea rașunii, totul trebuie verificat la lumina acesteia, chiar și

„incognoscibilul”, care cere extinderea dreptului de verificare. După C. Rădulescu-Motru, Socrate ar fi fost primul filosof care a presimțit sfera incognoscibilului, fiind și inițiatorul rașionamentului de verificare prin „noțiuni abstracte bine definite”. În acest sens, el exemplifică prin calificativul de „bun”, aplicat unor obiecte: om *bun*, masă *bună*, negustorie *bună* etc, apoi conchide, cu seninătate, că acest calificativ „bun” nu este un „mister”, ci o noțiune abstractă, pe care Platon o va numi „idee”. Aadar Socrate ar fi fost „cazul tipic al filosofului ȋtiințific”, care apelează mereu la „metode ȋtiințifice”. Astăzi, nouă ni se pare că demersul filosofului român este didactic și copilăresc, fără să aibă tangență cu experimentul ȋtiințific. În filosofia contemporană, Socrate este prețuit prin „arta de a moși spiritul”, prin credința sa în misterele din Eleusis și în spiritualismul pitagorician. Academicianul român l-a integrat în „filosofia ȋtiințifică” pentru a-i conferi un plus de credibilitate față de filosofia lui Lucian Blaga.

A doua „calitate” a filosofului ȋtiințific ar fi aceea că el vede rașunea deasupra impresiilor, dar, zicem noi, nu numai el. Apoi, Motru crede că perfecționarea metodelor de verificare l-ar feri pe gânditor să cadă în „mister și în tradiție”, prin creșterea inteligenței, care îl apără pe om de căderea în „neprevăzutul misterului”. Tot rașunea îl ferește pe omul modern de spaimă sau, cu termenii lui Motru, de „tremuriciul misterului”! Observăm o persiflare a termenilor folosiți de Blaga în filosofia sa.

Mai departe, C.R. Motru și exprimă crezul că, pentru filosofia românească, „esențial” este ceea ce a fost pentru Aristotel, Descartes, Leibniz, Kant, Hegel, Schopenhauer, Herbart, Wundt, și nu ceea ce este „esențial” pentru românul crescut în satul tradițional și în biserica ortodoxă, cum susținea Blaga. Pentru autorul *Spașului mioritic*, orizontul filosofului român ar fi fost străin, până acum, de orizontul țării sale, pentru că nu s-a arătat „linia ondulată și armonică a văilor și dealurilor pe care au colindat strămoșii păstori în perioada lor de transumanță”. Din nou observăm ironizarea filosofiei lui Blaga.

Ajuns în acest punct al argumentației sale, C.R. Motru construiește o frază în stilul și cu savoarea polemicii adversarului. Adică, îl acuză pe autorul „Spașului mioritic” că îl obligă pe filosoful român „să se închidă în etnicul neamului său, ca și melcul în scoica sa, fiindcă numai astfel el poate fi original, și, prin urmare, demn de a fi ținut în seamă”³.

Altă acuzație adusă lui Blaga este următoarea: prin filosofia sa, el ar nega folosirea motivelor și conceptelor prezente în literatura străină de către gânditorii și literații români, acuzație lipsită de temei. Argumentul lui Motru este acesta: întreaga noastră cultură, atât cea populară, cât și cea cultă, și are „izvorul de inspirație dincolo de orizontul de deal și de vale al sateanului român”. Însă, după noi, acel „dincolo” este imprecis și poate fi oriunde. Pentru adeptul „filosofiei ȋtiințifice”, preocuparea de căpetenie era să respingă „Spașul mioritic” da capo al fine.

În sfârșit, C.R. Motru ironizează acuzația adversarilor conform căreia „filosofia ȋtiințifică” ar fi lipsită de poezie, pentru că ea nu pășește direct din metaforă. Ca atare, este un produs chinat al rașunii. Cu o anumită detașare a intelectualului superior, el și exprimă dorința că vrea să evite „polemici inutile”, pentru că





argumentele trec dincolo de cadrul culturii românești. Ele pun în discuție problema raportului dintre limbă și filozofie, dintre mentalitatea și filosofia unui popor, dintre mentalitatea poporului și felul său de a filosofa.

Drept concluzie, polemistul Motru afirmă că el nu vrea să deosebească bănuiala de „părtinire” și, deci, lasă cititorului libertatea să hotărască de ce parte stă adevărul”, adică, de partea „filosofiei” și „filosofiei” ori de cealaltă parte, a filosofiei lui Lucian Blaga.

Însă polemistul oltean nu a expus clar și explicit sistemul său filosofic, criticându-l aspru pe al adversarului, fără să pună ceva în loc, ceea ce-i aparține numai lui. Invocă mereu câte un element din sistemul blagian, pentru a-l respinge cu propoziții și sentințe de manual școlar. De pildă: „o filozofie care nu se bazează pe o gândire logică, nu este filozofie”; „metafora nu se poate supune unei reguli logice, sau dacă se spune, ea nu mai este metaforă!”; „în poezie, metafora este naturală, în filozofie ea este forțată” etc.

Spre finalul articolului său, destul de lung, C.R. Motru recunoaște măcar un adevăr: „antagonismele dintre filosofi sunt semne ale libertății de cugetare, care trebuie să domnească în filozofie”. Însă, imediat, devine subiectiv și intolerant: sub antagonismele de față se ascunde „o adversitate contra spiritului și înțelesului în genere, prezentat ca fiind nepotrivit sufletului românesc”. Or, după opinia lui, „secolul în care trăim trebuie să sfârșească dând neamului nostru o educație în spirit și înțeles”⁴.

* * *

Multelor acuzații aduse de C.R. Motru, Lucian Blaga le va răspunde în revista *Saeculum*, dar nu dintr-o dată, ci treptat, semn că cei doi polemici se supravegheau reciproc.

Am văzut, anterior, că apărătorul „filosofiei și înțelesului” îl critica pe filosoful transilvănean pentru că, prin sistemul său, ar nega folosirea motivelor și conceptelor prezentate în gândirea și opera culturilor apusene. Acestor învinuiri, Lucian Blaga le răspunde pe un ton ferm, fără un atac direct, ci aluziv și în mod civilizat, fără să invoce nici numele revistei bucureștene, nici numele filosofului „și înțelesului”.

În primul număr al revistei *Saeculum* din 1943⁵, Lucian Blaga semnează un articol doct cu titlul: „Despre viitorul filosofiei românești”. Aici precizează liniile directoare ale crezului său cu privire la „gândirea străină” și la specificul filosofiei românești. Iată prima afirmație: „O idee este românească dacă e originală, adică dacă ea, în plenitudinea ei inedită, este gândită întâia oară de un român” (p. 2). „Gândirea străină”, spune Blaga, poate oferi celei românești „sugestii, motive sau material de prelucrat”, dar nu poate furniza „formule” obligatorii și „intangibile”. „Acceptăm sugestii dar nu subjugare”, afirmă românul cu mândria intelectualului sigur pe judecățile sale și fără să aibă vreun complex în fața autorităților din alte culturi.

Ca argumente la cele afirmate, Blaga amintește niște lucruri elementare, la îndemâna oricui: în filosofia lui Platon au intrat destule motive pregrecești, babiloniene, cretane; la fel, în filosofia lui Kant au intrat sumedenie de sugestii platonice, aristotelice și creștine, dar Platon a rămas grec, Kant a rămas german.

Sigur, în articolul acesta, filosoful român menționează din nou faptul că literatura populară constituie, pentru cultura filosofică, un „rezervor

de o bogăție necuprinsă”, că există o legătură „inevitabilă, fatală între creație și etnicitate. Un autor cu adevărat creator este etnic prin structura sa, prin substraturile profunde ale spiritului său” (p. 56.).

Aadar răspunsul lui Blaga la afirmațiile lui C.R. Motru este limpede și fără ironii de nici un fel.

Al doilea atac al filosofului transilvănean împotriva adversarului său este cu totul de altă factură. Prin felul cum a fost compus, prin lexicul utilizat și prin anatele aruncate asupra omului și filosofului ne îndreptăm să-l considerăm un adevărat pamflet, amintindu-ne, fără să vrem, de *Baroane*, scrierea lui T. Arghezi. E vorba de articolul intitulat *Automatul doctrinelor*, de la rubrica „Note” din aceeași revistă *Saeculum* (nr. 5/1943)⁶.

Se știe, polemica se bazează pe logică, pe argumente, pe judecăți al căror final să înlăture fie o teză greșită ori insuficient susținută, fie o ipoteză imaginată, străină de domeniul aflat în discuție.

Lucian Blaga a creat un „portret” savuros, menit să-l compromită pe adversar, adică, în limbaj sportiv, să-l facă „knockout”. În boxul profesionist, adversarul se află la podea, după o lovitură care provoacă pierderea cunoștinței pentru câteva clipe, fără putere de a mai continua lupta.

Pentru creatorul *Spațiului mioritic*, C. Rădulescu-Motru este un „șvicăr”. La 75 ani își duce existența într-o „oboseală naivitate”, pentru că urșitoarele i-au „tors firul vieții din călți și cânepă și prea puțin din și mătase”, fiind trimis în lume cu un nume fără noroc și destin – *Mortu*. Din punct de vedere spiritual, acest Făt-frumos s-a născut pe „năsălie”, în zodia berbecului, fiind toată viața „un onorabil producător de grâne” și un „metafizician-aspirant până la adânci bătrânețe”.

La 40 de ani a născut un „embrion de sistem filosofic”, după o „gestație” lungă și țara a fost cuprinsă de freamăt: „avem un filosof!” Astfel C. Rădulescu-Motru a pornit în căutarea „eului transcendent”, dar cu plugul, cu grapa și cu mașina de treierat prin ogorul kantian! Însă n-a avut noroc, pentru că își căuta „eul transcendent”, precum Don Juan iubita eternă.

Dar nu s-a descurajat, ci a devenit autorul unor lucrări dolidora de „banalități prefilologice”, scrise cu „aparențe de savantlăc”. Treptat, Făt-frumos cu „șvicării” s-a metamorfozat într-un „automat producător de doctrine”. Vara, omul Constantin și-o petrece la moșie (Butoești), unde visează „programe babilonice”, pentru a fi proclamat „mare gânditor român”. Era în stare, în euforia care-l cuprindea, să subvenționeze toate revistele literare și filosofice pentru a-i închina cel puțin un număr special pe semestru. Din nefericire, toate speranțele lui au rămas „simple visuri”.

Cum fiecare făptură omenească își încheie odată ființa, și pe Constantin l-a cuprins „senilitatea!” Dar olteanul n-a renunțat la gândul de a-și găsi „eul transcendent”. În loc să devină înțelept, spiritul denaturat al filosofului îi provoacă clipe ciudate de furie, fiind cuprins de „tremurici neputincioase”. Scrie epistole și articole – spune Blaga – împotriva revistei *Saeculum*, din convingerea că „filosofia misterului și a matricei stilistice” constituie cauza pentru care filosoful nu a „înflorit” în conștiința noilor generații. În felul acesta C.R. Motru s-a transformat în polemist, colindând „incintele academice, în vreme ce omonima sa îl caută pe-acasă”.

Oricâtă satisfacție literară ne produce acest „portret”, realizat mai degrabă cu pana

scriitorului decât cu aceea a filosofului, îl considerăm în primul rând un excelent pamflet, cu trimiteri polemice distrugătoare pentru omul și filosoful C.R. Motru.

În general, se spune că polemica este o luptă de idei, o discuție contradictorie pe o anumită temă. În cazul de față, polemica nu se limitează la o singură temă, ci, prin pozițiile celor doi, se ciocnesc două sisteme filosofice, unul tradițional (filosofia și înțelesului), celălalt, așa cum a fost denumit, „filosofia misterului”, sau produsul „mitico-filosofic”.

Din capul locului, nu a existat nicio „punte” de apropiere între ele. În timp ce Motru atacă, după cum am remarcat, anumite elemente din structura filosofiei blagiene, autorul *Spațiului mioritic* nu recunoaște nici un concept original în lucrările olteanului, pe care nici nu le amintește. Ambii polemici se neagă reciproc în postura de filosofi.

Cel mai afectat a ieșit Motru, după cum citim în volumul I de memorii, scris chiar în anul polemicii, 1943⁷. Sub însemnarea din „13 oct. 1943”, recunoaște dureros că Lucian Blaga, prin „articolașul” său, „l-a insultat și batjocorit”, cum n-a fost vreodată în viața lui, motiv pentru care e „măhnit profund”. De aceea se întreabă retoric ce l-a determinat pe „colegul de profesorat și de Academie” să întrebuițeze atâtea „trivialități și calomnii” la adresa sa. Consideră că articolul său polemic (pe care noi l-am comentat pe larg), l-a scris, „într-un stil moderat, fără nicio răutate chiar”. Noi credem că adevărul nu este acesta, pentru că anumiți termeni ai filosofului Blaga au fost comentați cu destulă ironie și depreciere. În final, Motru judecă „gestul” lui Blaga prin faptul că „poezii sunt vanități și irascibili”. Cât privește filosofia transilvăneanului, el o consideră „ieșită din speculații metafizice” și va fi „un adevărat pericol pentru viitorul culturii românești”. Însă această premoniție nu s-a adevărat. Filosofia lui Blaga se studiază în școală, iar *Trilogia cunoașterii* și *Trilogia culturii* au fost traduse și tipărite la Paris (în 1992 și 1995), fiind lansate de editura Librairie du Savoir.

Reșinem, totuși, o însemnare plină de haz a memorialistului Motru: în 1943, el ne spune că a primit o revistă anonimă, *Timocul* (Caietul II și III/1943), unde Petre Pandrea a scris câteva rânduri: „Cel mai de seamă profesor de filozofie și creator în filozofia sistematică la noi se numește C.R. Motru, cu lucrarea sa *Personalismul energetic*, exprimând cu fidelitate și forță o anumită latură a sufletului și metafizicii oltene!?” Explicația „însemnării” o găsim în căutarea omului de a-și obloji rănile sufletești!

Pe de altă parte, tot din memoriile amintite, aflăm că polemica lui Blaga a produs „stupefacția” nemuritorilor din Academia Română. Aceștia trimit lui Motru o „scrisoare” de consolare și de solidarizare cu cel atacat, regretând și atacul brutal din revista *Saeculum* și exprimându-și sentimentele de caldă simpatie și stimă colegială. Textul forului și înțelesului e semnat de 29 academicieni, printre ei: A. Lapedatu, D. Gusti, G. Ionescu-Sisești, Gr. Antipa, Th. Capidan, N. Cartoian, George Enescu, D. Caracostea, P. P. Negulescu, I. Petrovici ș.a.⁸

În clipe de meditație, C.R. Motru caută motivele pentru care a fost „defăimat”. El crede că Lucian Blaga era obișnuit „cu gândirea sa de poet” să se plimbe prin „sferele misterului suprapământesc”. Adeptul filosofiei bazate pe „metodele experimentale și înțelesului” se consolează repede cu traducerea în limba germană a scrierii *Timp și destin*, dacă dăm crezare confesiunilor sale din memorii.

Comentarii la un inedit *Pretext cehovian*

T. Tihan

Pe de altă parte, deși „focul” polemicii s-a cam stins, Lucian Blaga nu-și iartă adversarul, care a ridicat instituția academică împotriva sa și, în aceeași manieră pamfletară, îl ridiculizează din nou. Astfel, în revista *Saeculum* (din 1944) publică un articol cu titlul: *Wundt și Bergson*. Lucian Blaga amintește faptul că C.R. Motru a publicat recent un articol despre dascălul său german, W. Wundt. Este un motiv pentru român de a vorbi despre sine și despre alții. Blaga exploatează cu istețime ceea ce adversarul său a spus și despre Bergson, anume, că faima acestuia „ar fi fost ca un foc de paie și condiționată de strălucirea unor însușiri cari n-ar avea a face cu filosofia”. Mult mai bogată ar fi opera modestului Wundt. Prețuirea puternică pentru acesta l-a făcut pe Motru să facă o premoniție: „va veni o epocă de dreptate, când opera lui Wundt se va bucura de o apreciere neasemănat mai mare decât a lui Bergson”. Dar cum admiratorul nu precizează epoca respectivă, Blaga îi „optește” că-i spune el, însă, pe același ton ironic ucigător: „când leul va mânca fân și paie ca bou!”

Sigur, polemica dintre cele două mari personalități va mai pălpi din când în când prin atacurile sporadice ale discipolilor acestora, noi, însă, nu am mai dat importanță răfuielilor minore. În final, ne punem întrebarea: ce fel de polemică a fost aceasta între doi filosofi. Din depănarea fazelor ei, credem că a fost în bună parte una „dezonorantă” pentru toți combatanții. C.R. Motru nu a admis în cultura noastră decât filosofia sistematică tradițională, moștenitoare a celei universale, alături, în gândirea lui, pe cuceririle științei moderne. El a uitat ce-i spusese în tinerețe T. Maiorescu, care-l citase pe Schopenhauer: „numai mediocritățile fac o muncă migăloasă de laborator, geniile inventează prin intuiție”. Lucian Blaga a exagerat prin atacurile sale, transformând polemica în pamflet. În timp ce el era un polemist „din naștere”, Motru era timid din naștere, cum recunoaște în memorii, apoi lipsit de curajul și cultura literară pentru a se duela cu un stilist de talia adversarului său. Iar Academia Română și-a depășit atribuțiile de for științific, devenind, prin apărarea unuia din cei doi polemici, o „instanță” părtinitoare. Ea trebuia să-și păstreze imparțialitatea. Totuși, prin argumentele celor doi adversari, sistemele lor filosofice au căpătat un contur mai aproape de adevăr. Credem că în polemica prezentată, nici unul nu a fost „învingător”. Spectacolul creat de replicile lor creează cititorului avizat momente agreabile de veselie spirituală.

Note:

1. Vezi *Revista Fundațiilor Regale*, anul X, nr. 7 (iulie), 1943, p. 123-137.
2. Lucian Blaga, *Opere 8, Trilogia cunoașterii*, Ed. Minerva, București, 1983, p. 331, 491.
3. Vezi „*Revista Fundațiilor Regale*”, op. cit., p. 129.
4. *Ibidem*, rev. cit., p. 136-137.
5. Vezi revista *Saeculum*, anul I, ian.-febr. 1943, p. 112.
6. *Idem*, nr. 5 (sept.-oct.), p. 86-89.
- * Zwicker (germanism) = Lornion (ochelari plianți) cu mâner de lemn, folosiți de femei.
7. Vezi C. Rădulescu-Motru, *Revizuirea și adăugiri*, vol. I, Ed. Floarea Darurilor, București, 1996, p. 228-230.
8. C.R. Motru, *Op. cit.*, vol. I, p. 239-240.
9. Vezi revista *Saeculum*, anul II (martie-aprilie), 1944, p. 73.

Privit din perspectiva creației sale epice, acest inedit *Pretext cehovian* se arată a fi și singura scriere în care Perpessicius a avut șansa de a depăși stadiul unor simple intenții. Fiindcă, așa cum se mai întâmplase și altădată, și cum avea să se întâmple și după elaborarea acestui document literar, deși s-a vrut cu tot dinadinsul romancier, n-a reușit să-și închege decât fragmentar proiectele care ar fi urmat să-l valideze ca prozator.

Or, apelând, prin 1950, la formula aparent mai simplă, dar deloc lipsită de interes, a unui „jurnal silvestru”, criticul își creează, implicit, și cadrul în care să poată figura el însuși ca personaj. E, de altfel, și postura care-i permite să intre în scenă și să se afle alături de cei lângă care îi este sortit să stea. Iar pe ei îi poate manevra, tocmai fiindcă se simte în egală măsură actor și regizor. Statut care îl și califică, în cele din urmă, să se comporte aidoma unui omnipotent mănuiitor de destine. Printre ele, numărându-se și al său. Este, de fapt, și rolul care îl solicită în cel mai înalt grad, obligându-l să joace, pe o scenă a interiorității, într-un spectacol chiar de el regizat.

Să mai notăm, apoi, că oricât s-ar ascunde în spatele unor însemnări de vacanță, acest *Pretext cehovian* își păstrează totuși alura unei scrieri epice cu pretenții de roman. Și lucrul acesta se observă încă din primele rânduri pe care Perpessicius le așterne în capul propriului „jurnal silvestru”. Finalul *Căsei cu mezanin* devine, în tot cazul, și leit-motivul ce se face auzit de la primele și până la ultimele acorduri ale acestei târzii povești de dragoste. „Unde ești, Misius?” se întrebase cândva Pictorul îndrăgostit, la răndu-i, de adolescența întâlnită la conacul unde fusese invitat. Iar oful său va stăruii obsesiv și în scrierea lui Perpessicius. Atâta doar că, spre deosebire de personajul cehovian, care bănuia, probabil, că n-avea s-o mai întâlnească vreodată pe aceea care îl făcuse pentru un moment fericit, torturatul nostru îndrăgostit oția, în schimb, prea bine, că nu se despărțise decât temporar de aceea pe care avea s-o revadă în Sala cu Suspine, cum am putea numi acum Sala Manuscriselor, în care era obișnuit să-și facă demult veacul.

Întrebarea rostită în finalul *Căsei cu mezanin* pare a fi sortită să n-aibă niciodată răspuns. Ea rămâne, într-un fel, suficientă și ea, cât timp ajunge să-și reverbereze ecoul, ca un mereu reluat lamento după toate câte au fost și niciodată nu vor mai fi. Perpessicius oție, probabil, ca și personajul lui Cehov, că, oricât ar vrea, nu se mai poate reîntoarce în timpul paradiziac al iubirii. Dar e mereu tentat să reia și el leit-motivul villonesc al zăpezilor de altădată, la care făcuse apel și Pictorul din „Casa cu mezanin”. Și-i va da, la răndu-i, o altă coloratură, atunci când se va decide să se adreseze, cu aceleași cuvinte, celei care l-a pus pe jar. În felul acesta, el va ajunge să reia, cum a și recunoscut, epigraful așezat în capul romanului său sentimental. Iar întrebarea lansată în interiorul acestuia o va adapta împrejurării care i se potrivea: „Chérisson, unde ești?”, pentru ca imediat să-i aducă și motivarea necesară: „căci la nimic nu pot gândi decât la tine”. Fiindcă, așa cum singur recunoaște, obsedanta-i iubire rămâne, pentru el, și singurul rost al acestor însemnări”. Procedând asemeni unui dramaturg, Perpessicius fixează de la început



Horea Paștina

Peisaj la Hodora (2011)

cadrul și anotimpul în care urmează să aibă loc întâmplările: o zonă mai liniștită a orașului Pitești, în luna august a anului de grație 1950. Figurile pe care le aduce în acest decor estival, fac parte din lumea reală, lui atât de familiară. Mai ciudat rămâne doar felul cum înțelege să-și trateze soția și fiul. Fiindcă, deși amândoi l-au urmat în perioada concediului, ei apar totuși rar în paginile jurnalului său. Iar dacă ar trebui să găsim o explicație acestei stări de fapt, n-am putea decât să observăm că, pe ai săi, criticul pare a-i considera prezențe aproape insignifiante, care n-au de ce să fie băgate în seamă. Iar atunci când împrejurările îl obligă, e tentat să le ascundă identitatea, fie sub o inițială („A” pentru cea care a fost distinsa Doamnă Alice Panaitescu), fie sub un cuvânt („băiatul”), care nu spune mai nimic despre cel astfel numit, cu toate că, în realitate, sub acest apelativ se ascundea un remarcabil italianist.

Ca să înțelegem de ce procedează așa, când e vorba de cei alături de care zilnic își ducea viața, va trebui să nu pierdem din vedere că, în jurnalul său silvestru, criticul lasă loc cu precădere unui prozator înclinat să aducă, alături de lumea din jur, și lumea sa. Acestea i se conferă un statut aparte, criticul fiind ispitit și-o pună mereu în prim-plan, căci e lumea pe care a ținut-o mult timp ascunsă în sufletul său. Sondarea propriei interiorități îi oferă, în tot cazul, și posibilitatea de a se refugia într-o lume numai a sa, unde se poate regăsi. În sfera acesteia, și poate permite să viseze și chiar să dea viselor sale conturul celei mai palpabile realități. Lucru de care este cel dintâi conștient de vreme ce îi oferă fantasmaticii Chérisson posibilitatea de a se comporta, în plan afectiv, ca un posibil partener de dialog. Pe ea o și recheamă la rampă în cele mai neașteptate împrejurări, reușind, astfel, să facă dintr-o absență și cea mai notabilă prezență. De aceea, se pare că nici nu greșete prea mult când constată că impresiile sale tind să se constituie și ca un posibil „reportaj sumar despre absența” iubitei sale Chérisson. Pentru că, orice ar zice și oriunde ar merge, gândul îi rămâne numai la ea, chiar dacă, aparent, poate da, o clipă, senzația că s-a reconectat, fie la realitatea din care a descins, fie la o alta, în care tocmai a intrat, cum ne asigură el însuși în însemnarea făcută într-o „Miercuri, 9 August”, când încearcă să ajungă, pe jos, la noul său loc de lectură, care-i amintește, ciudat, de cel avut la București, în Sala Manuscriselor.

Un epilog al prea-târziului

Simina Răchișeanu

Întotdeauna când a fost vorba de un mare scriitor, gânditor sau artist, publicul și criticii și-au îndreptat cu interes atenția asupra ultimelor opere lăsate în grijă posterității, înainte ca, fizic vorbind, acesta să părăsească lumea noastră. Cu atât mai mult putem afirma acest lucru în cazul dramaturgului norvegian Henrik Ibsen, care, prin puterea sa de sondare a conștiinței și psihologiei umane, a articulat o creație artistică impresionantă, atât ca număr de opere, cât și ca noutate a gândirii, valoare literară și tehnică. În 1899, cu puțin înainte de venirea unui nou secol ce avea să aducă o nemaivăzută schimbare pe toate planurile, Ibsen finaliza ultima sa piesă de teatru, epilogul intitulat *Când noi, morți, înviem*. Mărturisind el însuși că aceasta din urmă marchează și încununează totodată seriile de piese gândite și distribuite de-a lungul a câtorva decenii, Ibsen lăsa impresia că planul său legat de dramele politice, sociale și simbolice a fost împlinit, urmând să continue din acel punct cu un alt tip de opere. Din această cauză epilogul a stârnit o sumă de discuții, critici și dezbateri în lumea literar-artistică (chiar și multă vreme după moartea dramaturgului, în 1906), acestea hrănindu-se din substanța piesei, căutând, identificând și interpretând o sumă de indicii – dacă nu contradictorii, atunci cel puțin problematice în procesul de decantare a sensurilor.

Tradusă într-o primă fază cu titlul de *Ziua învierii*, piesa și-a primit o versiune românească mai nouă, *Când noi, morți, înviem*, în traducerea Sandei Tomescu-Baciu. Preferința pentru un titlu mai apropiat de cel norvegian are avantajul de a nu îmbogăți (inevitabil și poate dăunător) gama de semnificații atribuite operei de către autorul ei, aspect care nu trebuie neglijat, având în vedere și așă suficiente ambiguități ce răsar din recurența și distorsionarea unor motive și simboluri din piese anterioare. S-a speculat chiar că autorul și-ar fi scris epilogul după primele sale semne alarmante de boală (pinute secrete pe cât posibil), așadar influențat fiind de contextul nefericit – afirmație ce schimbă neîndoios modul în care ne-am raporta la cea din urmă scriere. Deși gândită, parcă, pentru a fi mai degrabă citită – căci punerea ei în scenă ar pune la încercare orice colectiv teatral competent –, o traducere și talmăcire pătrunzătoare era absolut necesară unui mediu artistic român în care a-l aduce pe Ibsen în fața publicului a fost mereu o provocare.

Stranie este distanțarea abruptă de conflictele sociale și morale recurente de-a lungul întregii cariere, cât și modalitatea ibseniană de presărare a elementelor simbolice și mitologice. Chiar și schemele tipice ibseniene iau aici o altă turnură, de parcă norvegianul însuși ar fi trecut la un nou mod de gândire și de raportare la lume. În primul rând aș menționa utilizarea minimalistă a elementelor de cadru prin eliminarea din piesă a spațiilor interioare. Ipostaziată până atunci ambivalent, între adăpost sau închisoare/cușcă, cămin sau pur și simplu clădire, casa nu mai este acum spațiul în care se mișcă și evoluează personajele, nici nu mai e un martor tăcut al conflictelor ce stau să răbufnească, nici al plecărilor furtunoase sau rămănerilor asumate. În *Când noi, morți, înviem* casa, odată o locație dorită de sculptorul Rubek pentru a-și găsi confortul și liniștea, s-a transformat într-o vilă mare, mult prea spațioasă pentru artist și tână sa soție, Maja. Trimiterile la situația din *Constructorul*

Solness sunt prea vizibile pentru a fi considerate coincidențe, însă aici sunt de o altă factură. Nimic dramatic nu va avea loc în proximitatea vilei, construcțiile rămânând la periferia piesei. Plasarea acțiunii într-un spațiu deschis oferă mai multă libertate de mișcare și dezvoltare totodată o economie de mijloace.

Mai apoi, dezlipirea acțiunii de spațiul tradițional al familiei mai are un corespondent în construirea unui nou tip de conflict – sau cel puțin unul aparte față de cele cu care ne-a obișnuit autorul scandinav. Încă din primele scene se simte o atmosferă inertă, lipsită de vitalitate, detensionată în sensul în care conflictul sau conflictele s-ar fi consumat deja, în timp, spre deosebire de conflictul (cu rădăcini în trecut) în stare latentă, care așteaptă factorul declanșator, atât de tipic ibsenian. Senzația constantă de sfârșit este întreținută și de ritmul și tonul dialogal, calm, obosit, concludiv, de minimalismul mișcărilor și de evoluția stranie a relațiilor dintre personaje.

În contrast cu piese precum *Femeia mării*, *Hedda Gabler*, *Rosmersholm* sau *Strigoii*, evenimentul din trecut nu are același caracter puternic retrograd, cu forța de a schimba radical dinamica personajelor. Irene nu se întoarce să-l „bântuie” pe Rubek cu scopul de a obține vreun fel de compensare, judecată sau pentru a-și cere drepturile (deși anumite scene ne împing spre această pistă). Revenirea ei este fantomatică în sensul în care totul a fost consumat, existența sa a intrat pe un făgaș al pietrificării și al încremenirii interioare, mult mai accentuat decât la Rubek; ea este propria ei fantomă și nu are puterea de a repara în vreun fel răul făcut. Dublura sa spectrală, departe de a fi un personaj important, ne indică faptul că Irene nu poate decât să fie martoră a propriei existențe funeste, a propriului sfârșit.

Ritmul lent și restrângerea acțiunilor se potrivesc spațiului lipsit de repere. Schimbarea constantă în revenirea (paradoxală) la o stare de fapte anterioară, astfel încât se întâmplă ceea ce ar fi trebuit să se întâmple cu mai mulți ani în urmă. Cele două cupluri trec printr-o mișcare permutare, evoluția fiind una disonantă față de tiparele cu care ne-am obișnuit. Luarea unei hotărâri de separare, alegerea altei vieți nu manifestă dramatismul și tensiunea din operele anterioare, ci pur și simplu instaurează un echilibru. Cuplul Maja-Ulfheim și-ar putea găsi rădăcinile în *Rosmersholm* prin potrivirea în gândire și camaraderia de care dau dovadă, dar în absența unei conștiințe încărcate și în lipsa unui motiv de regret, ei sunt liberi să și definească propria fericire, propria libertate. Tânăra plină de vitalitate și dornică să-și trăiască viața (o potențială zână fermecată de magia unei naturi sălbătice, de domeniul zeului Pan) face pereche bună cu vânătorul cu nume de lup, un adevărat faun, respingător și irezistibil prin natura sa dionisiacă. Vitalitatea debordantă se înscrie în cadrul natural și îl respinge pe cel cultural (lumea lui Rubek), descris ca rigid, împietrit, izolat. Probabil aici, mai mult decât niciodată, se simte influența competitorului său constant, Knut Hamsun, a cărui celebru roman, *Pan*, apăruse cu numai câțiva ani în urmă, în 1894.

Perechea Irene-Rubek emană, în schimb, o vitalitate obosită, bolnăvicioasă, detaliile pe care le dezvoltă femeia („sunt moartă”) trimit chiar către zona morbidității. Cel mai probabil referințele la

închiderea ei într-o instituție psihiatrică este doar un simbol folosit de autor; în plus, sanatoriul (cu regim deschis) din zona unde poposesc cei patru (zona întâlnirii) trimite la senzația de letargie, lentoare, sfârșeală. Nordul în sine și călătoria spre nord simbolizează fuga de trecut sau căutarea unor răspunsuri / rezolvări la stările conflictuale ale trecutului. Cu motivația de a-i face un bine Majei, Rubek plănuiește acest sejur, urmând apoi să descopere scopul ascuns, inconștient – regăsirea Irenei, în speranța că ea va reuși să îl readucă la viață și să deschidă ușa închisă al creativității sale. Absența ei a fost pusă în umbră; așă cum Solness uitase de promisiunile făcute lui Hilde, dar le reconstruiește odată cu revenirea ei – și nu cum protagonista din *Femeia mării* se gândea cu groază și regret la marinarul cu care se logodise și care se întoarce să-și împlinească promisiunea matrimonială – lipsa Irenei a fost refuțată, pusă în zona uitării, timp în care artistul a devenit cunoscut și să realizat profesional. Perioada de glorie a lui nu poartă marca culpabilității asumate (poate cel mult prin transpunerea propriei persoane în lucrare, un bărbat cuprins de regret și de disperarea imposibilității de realizare). Reîntâlnirea cu muza sa ar putea, crede el, să-l revitalizeze și să-l aducă la viață. Or muza nu mai are această putere. Ea este conștientă de faptul că amândoi au pierdut ceva esențial din viața lor odată cu ruptura; cu toate acestea, faptul că ei se caută inconștient și se întâlnesc arată faptul că fiecare ar putea compensa ceva din acea pierdere. Dar deși polarizarea dintre cei doi încă există, ei se comportă asemenea metalelor rare (au o capacitate infimă de a reacționa la alte elemente), prin urmare regăsirea nu duce și la o uniune – pentru acest lucru timpul a apus de mult.

Dincolo de toate trimiterile inserate de Ibsen, dincolo se simbolurile a căror semnificație poate fi interpretată și speculată, epilogul dramatic al sfârșitului de secol XIX are o încărcătură puternic apăsătoare, care, raportată la cele două perechi, permite pe de o parte o rezolvare facilă și democratică, aparent superficială, dar aducătoare a bucuriei de viață (însoțirea dintre Maja și Ulfheim) și, pe de altă parte, o resemnare a perechii ce și-a greșit cu mult timp în urmă. În penumbra existenței două forme moarte se reîntâlnesc, găsindu-și loc de odihnă unul în proximitatea celuilalt, dar fără vreo șansă de a mai schimba ceva. *Când noi, morți, înviem* este o dramă a eșecului, a prea-târziului, a tristeții revelației postume.

Bibliografie:

Henrik Ibsen, *Când noi, morți, înviem*, traducere de Sanda Tomescu Baciu, Cluj, Biblioteca Apostrof, 2009

Ion Vartic, *Ibsen și teatrul invizibil*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995

Atle Kittang, *Ibsens Heroisme. Frå „Brand” til „Når vi døde vågner”*, Trondheim, Editura Gyldendal, 2002

Bjørn Hemmer, *Ibsen. Kunstnerens vei*, Bergen, Editura Vigmostad & Bjørke, 2003

1. Henrik Ibsen - *Ziua învierii*, traducere de Il. Chendi și C. Sandu, Minerva Institut Tipografic, societate pe acții, Orăștie, 1900
2. Henrik Ibsen - *Când noi, morți, înviem*, traducere de Sanda Tomescu Baciu, Ed. Apostrof, 2009

rememorări

Maria Imre-Trăilă, balerina

Alexandru Iorga

În ultima perioadă, pe scena Operei Naționale spectacolele să le zicem aniversare se țin lanț. Unele mai mult sau mai puțin justificate, dar fiecare cu explicațiile lui. Primul ar fi cel de pe la începutul anului trecut, dedicat Luciei Stănescu, având ca pretext o lansare de carte. O carte mare, cartonată, ediție de lux, ce conținea poze de familie, plus ilustrații privind cariera artistică a sopranei. Într-adevăr, Lucia Stănescu a fost una dintre cele mai mari cântărețe pe care le-a avut Clujul. Talentată, dar și frumoasă. Fizic. Întrucât, privind cealaltă latură, intimitii spuneau „chip de înger și suflet de demon”. Lucia Stănescu a fost ani buni și director al Operei. Ani în care fără o justificare anume au fost concediați și retrogradați peste 30 de artiști, mulți în pragul pensionării. Dar despre acei ani nu pomenește în cartea autobiografică. În fine, s-o lăsăm pe Lucia, ne-am mai ocupat de ea, Dumnezeu s-o alduiască.

A doua sărbătorire a fost în cinstea maestrei de balet Gabriela Taub-Darvash. Asta n-a avut o motivație anume. S-a ținut așa, ca să fie.

Ultima, recentă, de altfel, s-a ținut în cinstea balerinei Maria Imre-Trăilă, cu ocazia împlinirii a 92 de ani de viață și onorată fiind întreaga ei carieră artistică. Intitulată *Seară de balet* și organizată cu multă competență de regizorul coregraf Felicia Țerbănescu. A avut ca suport baletul în trei acte *Coppelia* de Leo Delibes, regia artistică și coregrafia Vasile Solomon, dirijor Szabolcs Kulcsar, de la Opera Maghiară. Interpreți: rolul principal feminin, Svanilda - Adelina Filipa, debut. Debut fericit, întrucât Adelina Filipa promise a fi o artistă de prestigiu a coregrafiei românești. În primul rând datorită atuurilor fizice: frumoasă, suplă, picioare lungi, frumoase, de asemenea deschidere naturală optimă. Peste acestea se simte pasiune pentru arta sa. Nu mergem mai departe decât că în actul trei ne-a servit dezinvolt cu cele 32 de fouette-uri. Acum, desigur că mulți, dar mai ales multe, vor sări ofuscați: „iar ne iau atât cu 32 de fouette-uri!” Iar. Pentru că este cazul să punem mai clar punctul pe „i”. Da, 32 de fouette-uri - „crucea prim-balerinei”, cum se mai spune. Fără acestea nu te poți numi prim-balerină. Te poți numi prim-solistă, artistă merită chiar, dar nu prim-balerină. Întrucât o balerină care execută 32 de fouette-uri mai poate executa și alte multe puncte de virtuozitate clasică. Opera Națională din Cluj, de când s-a deschis și până astăzi, a avut doar cinci asemenea prim-balerine absolute: Iudita Turos, „fugită” în timpul comunismului și ajunsă prim-balerină la Opera Mare din Munchen; Simona Noja, prim-balerina României, ajunsă prim-balerină la Dusseldorf, apoi la Viena, iar acum posedă cea mai prestigioasă „coală” coregrafică din capitala Austriei; Mayura Misawa, apoi, recent, Andreea Jura, iar acum Adelina Filipa. Desigur, au mai fost și altele, onorate numai de statul de plată, nu și de scenă.

Să continuăm cu distribuția din *Coppelia*. În Franz, Augustin Gribincea, debut, de asemenea. Augustin se făcuse remarcat încă din ultimii ani de liceu, iar evoluția lui dovedește că previziunile în ceea ce-l privește au fost justificate. Încă două-trei elemente de virtuozitate tehnică și poate liniștit ataca orice rol de prim. În rolurile de compoziție, eternul și imbatabilul Marius Toda, aici în Copelius, apoi Dan Orădan, Monica Pinteș-Martin, Poliana Țefănescu, Daniel Moga, Mihai Boneu etc. Apoi minunatul ansamblu de fete, fermecător prin însuși aspectul lor plin de farmec, amplificat, bine-nțeles, prin expresivitatea și grația cu care și prezintă arta. Le-am enumerat pe toate, ca și pe băieți, împreună cu contribuția elevilor de la Liceul de Coregrafie, dar am făcut-o la premiera spectacolului. Nu sunt mari

schimbări. Nivelul însă este ascendent. Acum ne vom rezuma doar să salutăm revenirea, de peste... mări și țări pe scena Operei Naționale a talentatului balerin Mircea Barișchi.

Și acum să dăm Cezarului ce este al Cezarului și să onorăm titlul - *Seară dedicată balerinei Maria Imre-Trăilă*. Atât de bine organizată, cum am mai spus, de de regizorul coregraf Felicia Țerbănescu. În pauza actului doi, pauza sărbătoririi, au vorbit o Domnișoară tânără cu dișie bună și aspect fericit și a vorbit și Maria Trăilă.

Maria, dragă, arăși minunat! Și cu toate că amândoi suntem pe acolo, 90 de ani și chiar peste, te ții mai bine ca mine. Și dacă scena s-ar fi transformat într-o clasă de balet cu elevi sau profesioniști, indiferent de ce nivel, avem certitudinea că ai fi predat o oră de studii cu precizia și eficacitatea pe care numai tu îți ai să le realizezi.

Dar să revenim la sărbătorire. Au vorbit Domnișoara și Maria. Scurt și destul de cuprinzător. De fapt nici nu se putea mai mult în fața publicului. Numai predicatorii și filologii nu se mai gată... Totuși, fiind vorba de artista Maria Imre-Trăilă, de marea doamnă a baletului clujean - și nu numai -, pentru a putea cuprinde nu tot, dar măcar esențialul, suntem determinați, și de data aceasta, să săpăm puțin în istorie.

În 1948, septembrie, se înființează la Cluj Opera Maghiară de Stat, în clădirea de lângă Parcul Central. În tovarășie cu Teatrul Maghiar de Stat. Conducere, administrativ, artistic, tehnic - separat. Spectacole - o zi unii, o zi alții. Se dau concursuri, audii și, la începutul începutului, în octombrie 1948, suntem 80 de artiști - mari și lași - soliști, cor, orchestră, balet - care deschidem Opera. Primul director, compozitorul și profesorul Max Eizikovits. Un tip arogant și acrimonos, veșnic nemulțumit. Nu stă mult. În locul lui este promovată la conducerea Operei tenorul Kalos Iosif, un om lucid și bun administrator. Prim-dirijor, bine-și bine, Antonin Ciolan, care, în timp ce o parte din Ucraina era cucerită de armata lui Antonescu, fusese numit directorul Operei din Odessa. Prim-violonist, concertmaestru - Ștefan Ruha. La Operă, maestrul Ciolan a stat câțiva ani buni, după care a fost solicitat să înființeze Filarmonica. Sarcină pe care a abordat-o cu multă plăcere și maximă eficacitate. În balet, inițial, am fost angajați 6 băieți și 14 fete. Printre acestea se distinge o brunetă, foarte bună. Și foarte frumoasă, care dintru început a fost angajată ca solistă. Se numea Maria Imre. Am avut privilegiul să-i fiu partener, întrucât printre primele spectacole montate era și *Carmen* de Bizet. Soliști în balet, Maria Imre și subsemnatul. Dirijor - Antonin Ciolan. A fost unul din spectacolele mele favorite. Cum putea să nu fie? Cu o parteneră care arunca scânteii și un dirijor pentru care muzica de calitate nu mai avea de mult taine! Acum suntem determinați să intrăm din nou puțin în istorie, chiar dacă secvența de care avem nevoie a mai fost evocată. Este vorba de Seda Vasilieva Sarkizian, balerină conducătoare de la Opera din Erevan, URSS pe atunci, soția directorului sovrom-lemnului, care ne-a montat la București spectacolul de balet *Fântâna din Baccisarai*, cu Oleg Danovski în Prințul Vaslav, Sanda Cinski în Prințesa Maria, Trixi Checais în rotăție cu N. Iacobescu în „ahul Ghirei” și Zarema, favorita sultanului, însăși ea, Seda Vasilieva. Și acum să revenim la baletul Operei Maghiare. Am spus că inițial am fost 6 băieți și 14 fete, în total 20. Apoi, după plecarea lui Max Eizikovits de la directorat, se mai adăugau câte unul, doi..., de pe unde se putea. Maestru de balet fusese numit Domnul - nici nu putem să-i spunem altfel - Horvath Géza, a cărui contingență cu arta, în general, era că la Oradea fusese

patron de cinematograf. Altfel, un tip inteligent, carismatic, veșnic elegant. Niciodată nu l-am văzut altfel decât cu cravată și la costum, nici chiar în sala de balet. Cu ansamblul se înțelegea bine. Fiind bun organizator, și să se servească de oamenii lui.

Într-o zi, intră în sala de balet directorul Kalos, cu o geantă voluminoasă în brațe, de care se eliberase punând-o pe pian.

Am fost la București. Vom monta la Cluj, la Opera Maghiară, baletul *Fântâna din Baccisarai*, balet în patru acte prolog și epilog pe muzica lui Boris Asafiev.

Acolo sunt partiturile. Amănunte vești primi în viitorul apropiat.

După plecarea directorului, colegii, fiind că am participat la premiera bucureșteană atunci când eram angajatul Operei din capitală, mă înconjoară mai mult suspicioși decât curioși.

Ce balet este acesta, cu puști, cu drapele roșii, cu revoluție?

La început ocat, apoi înțelegând, răspund tot printr-o întrebare.

Ce puști, ce drapele roșii, ce revoluție? Ce-i cu întrebările acestea?

Păi dacă-i din URSS, din țara sovietelor, cum poate fi altfel decât cu revoluție și cu roșu...

Nici vorbă. Subiectul este după un poem de Pușkin și e cu Prinț și Prințesă și ?ah și harem și cadăne... Ceva ca *O mie și una de nopți*.

Auzind frații că nu-i cu revoluție și cu luptă de clasă s-au liniștit și Géza s-a apucat de treabă. Așa cum credea el că trebuie făcută această treabă. Dar nu s-a zbuțumit mult fratele Géza, întrucât la nicio săptămână de la sosirea partiturilor, Tov. Director Kalos apare din nou în sala de balet, de data aceasta însoțit de cea mai aprigă personalitate a baletului românesc. Nimeni altul decât Oleg Danovski. Acuma, să-l prezint pe Oleg, cât de sumar aș încerca și tot mi-ar trebui vreo zece pagini. Așa că o lăsăm pentru altă dată. Eventual un material special. Sau poate o carte. Vom spune doar atât: la vremea respectivă Oleg era prim dansator și Maestru de Balet la Opera din București. Bun psiholog, iar în privința talentului regizoral-coregrafic nu vom exagera cu nimic dacă vom spune că era înzestrat cu scânteie de geniu. Mama lui, dansatoare de varieté, care l-a crescut și căreia îi poartă numele, i-a dat primele nopți coregrafice. Despre tatăl lui circulau diferite legende, dar eu știu precis, din sursă maternă, că tatăl lui a fost ofițer român. Cu Oleg mai era și Nicolae Iacobescu. Fost solist la Opera din București și vremelnic la cea din Odessa, acum în pensie și adus ca profesor de clasic la Liceul de Coregrafie.

- Tovarăși, începe Directorul Kalos, în limba română. De altfel, întotdeauna, în baletul Operei Maghiare componența, cel puțin o treime, dacă nu chiar jumătate, era - și este formată din români.

- Deci, tovarăși - repetă Directorul Kalos. Maestru Oleg Danovski de la Opera din București va monta pentru Opera Maghiară de Stat din Cluj baletul *Fântâna din Baccisarai*.

- Da, foarte bine - se bagă Géza. Noi am chiar început...

Directorul ar vrea să intervină, dar Oleg, oarecum zămbind, îl oprește.

- Lăsați, Tov. Director, să vedem ce e de făcut.

Din tonul și zămbetul lui mi-am dat seama că aici vom avea un pic de spectacol. Géza pune repede un scaun în mijlocul sălii, se așază pe scaun într-o poziție pierdută, iar Văradi Măgda, specialistă noastră în dans exotic, începe să se Țerpuiască în jurul lui străduindu-se să-i trezească niscai idei. Când muzica se termină și Măgda cade epuizată la picioarele „ahului” și acesta revine din rol, explică:

- Maestre, noi până aicea am făcut, dându-i lui Oleg să înțeleagă că mai departe poate el să continue.

- Altceva ați mai făcut? întrebă Oleg.





- Câteva mișcări scenice, dar...

Foarte bine, spune Oleg, cu glas ferm de data aceasta. Până diseară la ora 9 se uită tot ce a făcut!

Liniște de mormânt. Apoi, în continuare, tot Oleg:

- Diseară la ora 9 se uită tot baletul Operei Maghiare prezent. Și cele... bolnave! Prezent tot baletul Operei Române! Prezent tot Liceul de Coregrafie, de la clasa a VI-a în sus. Prezent tot corul Operei Maghiare! Și corp de figurație dacă există. Maestrul Iacobescu se va ocupa de studiile ambelor balet. Iar dumneata, D-le Géza, vei face regia de culise și te vei ocupa cu listele.

Hopa! Géza! Domnule Géza? Păi da. E singurul îmbrăcat la costum și cu cravată. Este momentul în care Directorul Kalos consideră că ar fi cazul să intervină:

- Totuși, nu s-ar putea numai cu forțe proprii? Corul nostru, eventual elevi de la coregrafie!...

- Nu s-ar putea! Numai la poloneza din actul întâi am nevoie de 24 de perechi. Și voi aveți în total 20 de persoane. Tot baletul Operei Române diseară să fie aici, împreună cu Maestrul Moravsky, facem apelul. Dacă vor fi impedimente de ordin scriptic mergeți la primul secretar județean. Dar nu vor fi. Și nu au fost. S-a asigurat el, Danovski, de la minister.

Și seara la 9 se uită tot personalul dorit era în sală iar Géza, transpirat, cu stiloul și caiet în mână, cu cravată, dar fără sacou, aștepta să i se dicteze. Distribuția s-a făcut la repezeală. Prințul Vaslav - Szaboray Zoltan, Oleg îl știa de mai demult. Nu avea treabă decât la început, întrucât la sfârșitul actului întâi îl omorau tătarii. Prințesa Maria - Jeana Popovici, prim-solista Operei Române, Ghirei-han - N. Iacobescu. Cunoștea rolul din București. Zarema, favorita ăhului - Imre Maria. Și aici am vrut să ajungem. S-au fixat apoi rolurile secundare, războinicii tătari, cadănele și Géza a umplut două pagini de caiet și două batiste cu transpirație. Oleg a oprit 24 de perechi și în seara respectivă a și terminat poloneza. Repetițiile se făceau în general de la 11 și până... se terminau. Szaboray în Vaslav era bun partener, așa că se achita, Jeana avea 9coala rusă - a mers ușor și cu ea - combinații pur clasice - cu ansamblul era de lucru și cu rolul Zaremei. Dar și aici:

- Ce mă fac cu asta, mă?, îmi spune Oleg la una din primele repetiții. Îi explic ce trebuie să facă, intenția... și până să-i arăt, ea deja le execută. Mai bine decât aș fi intenționat. Are o expresivitate și un simț al scenei ieșite din comun. O să fie mai bună decât Seda Vasilieva.

- Cred și eu. E mai tânără. Și e frumoasă.

Nici Seda Vasilieva nu-i urâtă. Dar asta-i plină de draci. Tare aș duce-o la București pentru câteva Zareme.

- Păi du-o!

- Da, și să intrăm în conflict cu imperiul sovietic. Poate că Seda nu s-ar formaliza, dar s-ar formaliza Sovromlemnul!

Se înțelege desigur că este vorba de Imre Maria, care este atât de convingătoare în rolul favoritei căzute în dizgrație încât, atunci când condamnată la moarte fiind, o aruncam (manechinul) de pe turnul cetății, în public se auzea o rumoare de groază abia stăpânită.

Căpiva ani mai târziu, tot Oleg Danovski, acum în plină glorie regizorală, este rechemat la Cluj, de data aceasta la Opera Română, să monteze *Esmeralda* (*Cocoșatul de la Notre Dame*) după romanul lui Victor Hugo. Și l-a montat. Balet în patru acte și peste douăzeci și ceva de tablouri. Aici s-a folosit de tot baletul Operei Române, tot baletul Operei Maghiare, toți elevii Liceului de Coregrafie, tot corul Operei Române, tot corul Operei Maghiare, corpul de figurație, mașiniștii toți în figurație. Era în stare să bage și personalul administrativ în figurație. Și poate reușea dacă ar fi insistat. La Curtea Minunilor, spre exemplu, eram în scenă peste 230 de persoane. Și Danovski mânua aceste mase cu logică și o dexteritate inimaginabilă. *Esmeralda* a fost cea mai grandioasă montare a scenei românești, în general. Poate *Oedip* al lui Enescu, în premierele bucureștene

sau pariziană să se apropie, oarecum, în amplasare. Dar *Oedip* s-a jucat de vreo cinci, 9ase ori, cu săli de protocol, pe când *Esmeralda* lui Oleg ar face săli pline și astăzi, dacă bugetele ar mai permite. Oleg știa să cheltuiască, dar știa și să ceară. Și partidul a alocat fonduri nelimitate pentru acest spectacol. Numai cu banii cheltuiți cu platoșele și armele gărzii lui Phoebus, în alte împrejurări se puteau monta trei opere. În Quasimodo - Szaboray Zoltan - rolul vieții lui. În decursul anilor am văzut, cred, toate filmele inspirate din romanul lui Victor Hugo, dar niciun interpret francez sau hollywoodian n-a fost atât de convingător ca Szaboray. Alături de acesta, tot în rol de mare compozitor, s-a evidențiat Imre Maria, devenită Trăilă, în rolul de profund dramatism - Gudula. Când iese din Catedrală și găsește monstrul (Quasimodo) are acea scenă de nebunie, de un tragism nemaîntâlnit - putem spune, pe vreo scenă teatrală. Și aici, Oleg n-a intervenit decât cu aproximative indicații de mișcare, în rest, a lăsat-o pe ea să-și creeze rolul. Înainte de a merge mai departe, se cuvine, totuși, să amintim modul cu totul și cu totul neobișnuit privind scenariul, sau, dacă vreți, libretul după care Oleg Danovsky și-a montat spectacolul. De fapt, n-a fost niciun libret, nici scenariu! Oleg și-a adus cu el romanul lui Victor Hugo - două volume, tipărite la Editura Socec, București. După fiecare repetiție, care începea la 9 seara și se termina atunci când se termina - după țigări de bere și mici cu mult muștar la Casa Armatei, trebuia să urc cu el la hotel. Îmi puneam în mână volumul lui Victor Hugo și mă puneam să-i citesc un capitol sau două. Din când în când mă opream, îmi ceream să recitesc alineatul și trăgeam o linie în dreptul lui. A doua zi, cu romanul pe pian, asculta muzica și recitea alineatul însemnat și monta mai departe. Dansuri, joc de scenă, pantomimă - ce se potrivea. Acesta era libretul.

La început a mers, dar după două seri am protestat:

- Maestre, dar n-ai putea să-ți citești D-ta și să-ți însemnezi?

- De ce, ce treabă ai?

- Maestre, dar e târziu și până în Dâmbul Rotund, unde locuiesc eu, sunt 9apte kilometri!

- Dacă tu citești, recepționez mai bine. Și pe urmă, tu ești intelectualul.

- Halal intelectual, cu 9ase clase.

- Și eu am patru. Deci, tot tu ești intelectualul.

Aici trebuie să menționez că, în ironia lui, Oleg n-a greșit deloc. Nici în ce mă privește, dar nici în ceea ce-1 privește pe el. Însă marele Danovsky era un autodidact de înaltă competență și rafinament. Și încă ceva legat de Oleg: la București, îi vorbeam la per-tu, iar aici, nici n-am încercat și nici n-aș fi putut. Mi-a și atras atenția odată.

- *Maestre*, la București era la București, iar aicea, este aici. Așa-mi vine și așa consider că se cuvine.

O altă creație... grea a balerinei Maria Imre Trăilă a fost tot pe scena Operei Române, în baletul *În Calea Trăsnetului* - coregrafia - Gabriela Taub-Darvash. Printre coregrafii cu care a mai colaborat, realizând importante roluri, au fost C. Harangozo - Budapesta, Tilde Urseanu - București etc. Concomitent cu scena și mai ales după pensionare, s-a dedicat cu mult suflet și devotament pedagogiei. Din clasa ei de dans clasic multe talente și-au luat zborul spre scene europene de mare prestigiu unde, având baza clasică implementată de profesoara Maria Imre Trăilă s-au putut realiza atât artistic cât și - de ce să n-o spunem - financiar..

Și acum, înainte de a încheia, *pour la bonne bouche*, să ne ocupăm puțin de o situație mai neobișnuită, sau poate prea obișnuită, din lumea artiștilor. Maria este mama prestigiosului chirurg Alexandru Trăilă. De la acesta are două nepoate. Cea mare, de acum și ea medic - Alexandra, și cea mică Petra, după numele bunicului, regretatul medic Petre Trăilă, elevă în clasa a VIII-a. Cu aceasta, cu Petra, bunica consideră că are probleme.

Ce mă fac cu ea - îmi spunea, adesea, Maria. E la unul dintre cele mai bune licee din Cluj. Învăță foarte bine. Dar ea nu visează și nu vrea altceva decât balet.

În timpul liber, în loc să se relaxeze sau să se joace, aleargă la un studio particular - adevărat, la cel mai bun, unde trage, fără pic de milă, de sine. Uite, și acasă, are trei perechi de poante.

- Și care-i necazul?!

- Cum „care-i necazul”? Să-și vadă de carte și să lase baletul în plata Domnului. Merită? Termină Coregrafia, se angajează la o Operă și stă trei ceasuri pe zi cu poantele-n picioare pentru 800 de lei pe lună, merită?!

- Tu ai lăsat baletul în plata Domnului? Căci după câte știu - și o știu bine - încă de când erai fetiță, simțeau nevoia să te exteriorizezi prin dans, evoluând pe peron în fața trenurilor care opreau în gara Beclean, unde tatăl tău era șef de gară.

- Ei, atunci erau alte vremuri.

- Desigur! Alte vremuri. Mai ales cele care au urmat. Războiul și imediat comunismul. Cu teroarea roșie. Cu granițele închise, unde artiștii trăiam ca într-un lagăr, cu domiciliu forțat. Ascultă, Maria, câte dintre fostele tale eleve, care au apucat să danseze dincolo, au acum pensii în mii de euro?! Nu în câteva sute, ca noi. Ca noi, care, atunci când eram în plină forță, trebuia să stăm în „lagăr”, de 1 Mai și 23 august să defilăm și să strigăm lozinci în cinstea... celor mai iubii, după care să mergem pe cimentul de la Hoia unde să dăm spectacole de balet, dezbrăcați, indiferent de vânt și ploaie, pentru clasa muncitoare, fericită că Ceaușescu i-a adus de la țară și le-a dat blocuri și servicii. Da, colectiviști și muncitori - calificați în câteva luni la locul de muncă, fericiți că în aste două... sfinte sărbători, pe lângă bere mai băgau și carne pentru mici și după cinci, 9ase... beroace, privind baletul, începeau și comentariile: „No ni, mă! ai'n negru care se învârte, cum i s-o redecăt rochia! Numa că nu i să vede... Na, Nastasăie! așe să te vad și pă tine când te învârtești! - No du-te dracului, mă Gligore, da ce, io's...de-alea!...” Apoi, după comentarii, începeau înjurăturile, uneori și câte o bătaie. Dar nici o catastrofă. Când vreunul dintre ei era plin de sânge, apărea și miliția - să facă proces verbal. Da, alte vremuri!

- Totuși, baletul este greu.

- Ție și-a fost greu?

- Eu nu concepeam să fac altceva decât dans.

Eram pasionată.

Mersi, Maria Trăilă! Marea Doamnă a baletului transilvan - și nu numai: Aici am vrut să ajungem! Petra de la cine a moștenit pasiunea? Și cine, pe lângă calitățile naturale - ca să nu spun divine, cu toate că ar fi mai potrivit -, pentru o artă, are și pasiune, pentru acela nimic nu este prea greu. Într-adevăr, situația se schimbă în majoritatea cazurilor - din păcate când măturoica Aglaia și bunicuța Matilda intervin entuziasmate: „Vai, dragă! Dar uități-vă la fetița noastră ce frumos baletază! Cum dă din fundic, ca alea de la televizor. Ei, pe Mimișor, balerină trebuie s-o facem!” Și hai cu Mimișor la un studio particular unde să învețe să dea din fundic ca naiadele lui Brenciu sau Dan Negru sau chiar bebelușele lui Găinușă. Și așa trec anii și Mimișor intră-ntr-a cincea la Coregrafie. Și aici începe tragedia. Nici vorbă să dea din fundic. În schimb trebuie să facă zilnic plie, grand plie, port de bras, arabesque, și alte figuri încălcite, în niște poziții chinuitoare - a-ntăia, a doua și mai ales a cincea, care le pune capac la toate. Pornite de Regele acela, Soqre și suita lui, care în loc să se țină de războaie, se țină de prostii. Dar acestea n-ar fi nimic dacă n-ar fi început războiul între bunicuța Matilda și bunicul Gogu: „Da ce-i dați, dragă, atăta să mănânce?! Nu vedeți că-i cea mai voinică din clasă? În curând o să arate ca o batoză! - Baletu-i greu. Trebuie hrănită, să aibă putere. Ce vrei, să fie scoabă ca alelalte? Ce îți tu?” Și atăta putere face Mimișor încât după doi sau trei ani celulita-i acoperă o bună bucată până și din tanga. Întocmai ca la alea de la televizor. Și pe parcurs, Mimișor trebuie să se retragă de la Coregrafie. „Așa e, dragă, peste tot, dacă n-ai pile. Ce ne facem? - O dăm la Drept. Facultatea oamenilor deștepți. - Și cu Dreptul ce faci? Cum intri-n Barou?

(Continuare în pagina 22)

Lacrimile Izaurei. Unde sunt banii?

Petru Romoan

Ce-i frământă cu adevărat pe lunecoii locuitori ai Bucureștiului, aflați în criză economică dar și morală, este „chestiunea” celor 300 000 de euro rătăciți undeva prin orașul lor. Au ajuns sau nu banii la Cotroceni? Nici picurat cu ceară, arestatul preventiv Marian Căpăpână, lider PDL, nu ar fi rostit încă numele fatal (Traian Băsescu). Deși, evident, el știe ceva despre aceste „aspecte”. Procurorii îl vor opri să spună ce știe - obișnuința bine instalată, rutinată - sau vor face pe proștii și vor scăpa porumbelul?

A doua întrebare care-i roade pe mulți români telespectatori: de ce nu le-au dat Băseștii banii înapoi Berceștilor? La averea care i se atribuie în popor lui Traian Băsescu (mult peste cea a lui Adrian Năstase, cu conturile din Mările Chinei cu tot), e greu de înțeles de ce marinarul strângător nu s-a despărțit de un mizilic de 300 000 de euro... Numai pentru atât să-și pierzi sceptrul prezidențial și onoarea? Dar prietenii

multimiliardari, cu Elena Udrea și Sorin Blejnar în frunte, ce au păzit? De ce n-au rezolvat discret „chestiunea”? Așa se prăbușesc imperiile, președințiile, gloriile, dintr-un fleac... Poate că banii (cei 300 000 de euro) care nu ies la socoteală s-or fi pierdut la vreun șofer, la vreun bodyguard, la vreun sepepist?! Telenovela dramatică sau comedie?

L-am auzit pe „patriarhul” Bercea, din dubă, vorbind de un șofer al doamnei procuror Laura Codruța Kovesi și de bani mulți. Nu ar trebui deja luși la întrebări, cu procedură serioasă, toți șoferii doamnei Kovesi din ultimii ani? Nu așa cer legea și regulile stricte ale siguranței naționale? Ce spune CSAT, condus încă de fratele lui Mircea Băsescu, arestatul preventiv? Și, mai grav, nu ar fi trebuit să fie deja suspendate din funcție procurorile Ponea și Kovesi pentru blocarea procurorului de caz Iacobescu? Sau în România legile sunt altfel decât în toată Uniunea

Europeană? Dar în ceea ce-i privește pe cei trei ziariști ciomăgari (Robert Turcescu, Grigore Cartianu, Ion Cristoiu) s-a pornit o anchetă ca să aflăm cine i-a pus să-l agreseze inimaginabil, pe B1 și în *Adevărul*, pe procurorul Iacobescu în exercițiul funcțiunii? Ce au făcut cei trei nu mai are nici o legătură cu libertatea presei, ci doar cu obstrucționarea violentă a bunului mers al justiției, măi tovarăși juriști! La fel, procurorii DNA care au scris penibilul scenariu comandat de Traian și Mircea Băsescu în legătură cu presupusul șantaj al păgubiților Bercea sunt oare deja suspendați și sub anchetă sau scriu alte piese de teatru tragi-comice?

Brava Izaura Anghel, cu răstiri și lacrimi în glas, dar cu o excelentă stăpânire de sine, și-a făcut din plin datoria față de ai săi. Deocamdată, de altfel, până la deplina clarificare în justiție a cazului, merită să vorbim atent și precaut despre familia ei greu încercată, arestată „la complet”. În această afacere, clanul Anghel își merită numele recent căștigat de rom. Băseștii Mircea și Traian s-au purtat, în schimb, ca niște țigani.

Text preluat de pe blogul Editurii Compania

opinii

Uitarea și insulta

Aurel Sasu

În 2011 a apărut la Editura „Dacia” XXI din Cluj, sub îngrijirea lui Ilie Rad și a colaboratorilor săi, un volum de *Interviuri* ale lui Fănuș Neagu (perioada noiembrie 1965-ianuarie 2011). Inițiativa plină de laudă, prin care profesorul disciplinează lectura studenților și-i obligă, măcar o dată la trei ani, să afle că există și un produs autohton numit presă literară. Măcar de-ar învăța acești tineri, prin simplul exercițiu de transcriere, ce înseamnă, cu adevărat, arta dialogului, și ce responsabilități presupune comunicarea culturală dintre oameni. Fiindcă, deja de câteva decenii, autorul de interviuri, altceva decât simplul gestionar de scandaluri și evenimente poluate, pare să fi dispărut cu desăvârșire. I-a luat locul inteligența autosuficientă și abuzul ridicol de improvizăție. Devenim confuzi, zice un poet, pentru că nu știm ce gândesc alții. Să vedem, dacă e adevărat! Fănuș Neagu, important prozator al perioadei postbelice, nu este, cum spune Adrian Păunescu, un om umblat prin rai. Ploile limbii române, ca mare povestitor, le-a învățat de-acasă, nu la Școala de Literatură (1952-1953), „cazarma creioanelor” în care n-a scris nici un rând. Cum ne apropiem de acest monstru sacru al literaturii române, cum îi citim astăzi dezlănțuirile pamfletare, într-un cuvânt, în ce măsură l-a făcut liber adevărul, ieri, și în ce măsură același adevăr l-a obligat să iasă gol în public, mai târziu! Iată o declarație din 1972, deci imediat după celebrele *Teze* ale combativității revoluționare din 1971: „Îmi place în România libertatea pe care au câștigat-o oamenii de-a se exprima deschiși”. Cât de deschiși? Firește, cât permiteau organismele de stat și instituțiile de propagandă politică. În alt loc: „Dialogul cu țara al tovarășului Nicolae Ceaușescu e semnul rodnic al democrației și libertății”. Același ne-ar fi învățat, nu-i așa, să ne păstrăm chipul, ființa și tradiția. Iată ce va să zică povestea cu „frontul imediat” al unui

scriitor „neumblat prin rai” (popular, nedus la biserică!). Dovadă că subit, după 1989, se înțelege, apologia dictatorului e citită ca împotrivire la „hotărârile, directivele (și) aberantele îndrumări ale lui Ceaușescu”. Deci, cum rămâne cu sinceritatea, „condiția de bază a scriitorului” (un slogan nemuritor al regimului totalitar). Plecând de la această sinceritate! Se știe, paternitatea romanului *Mitrea Cocor* e încă marea enigmă nedezlegată a literaturii române. L-a scris sau doar semnat Mihail Sadoveanu? Fănuș Neagu, lipsit de complexe, oferă două versiuni, una mai romanescă decât alta. În prima: știe precis că „Sadoveanu n-a scris niciodată *Mitrea Cocor*”. Dovada? Ar fi văzut „pe vremuri” o scrisoare adresată de marele prozator lui Zaharia Stancu. În ea, maestrul „face această mărturisire” și dădea numele adevăratului autor (p. 177). În a doua variantă, convingerea se face, neașteptat, impresie („*Mitrea Cocor*, despre care întotdeauna am avut impresia că e scrisă de altă mână”). Scrisoarea de altădată e, acum, vocea solemnă a lui Zaharia Stancu, răsunând într-un birou al Uniunii Scriitorilor: „*Mitrea Cocor* nu e scrisă de Sadoveanu, e scrisă de Ciurezu”. Nume de care Fănuș nu pare să fi auzit (p. 300). Deși se pronunțase, inițial, în cunoștință de cauză: „Nu e în nici un caz Ciurezu...”. De ce am dat acest exemplu? Pentru a arăta că între a încerca să spui adevărul și a spune adevărul e o diferență enormă. Altfel, se poate întâmpla, trecerea prin viață chiar să arate ca „o felie de carnaval”. E de ajuns să-l declarăm pe Mihail Beniuc cel mai mare poet după generația Arghezi, Blaga, Bacovia și Barbu, făcând abstracție că în romanul aceluiași, *Pe muchie de cupit*, din 1959, poetul ardelean e „tristă lepădătură” și filosofia lui o „junglă metafizică”? Sau că Marele Anonim, ideea boltită peste lume din trilogia cunoașterii, este „marele imbecil”? După 1990, din păcate, incapacitatea lui Fănuș Neagu de a se elibera

din captivitatea răului devine simptomatică pentru o întreagă societate căzută iremediabil în vulgaritate, violență și impostură intelectuală. Ce constată prozatorul? Că „până în 1989 eram o familie. Apoi am început să ne urâm grupat, sfârșind, cu o putere ieșită din comun, să ne urâm unul pe altul”. Cum reacționează moralistul față de acest spectacol de alteritate spirituală? Cum arată exercițiile lui de iubire? Exact ca ale lui Mihail Beniuc, cel din... 1959! Disidența Anei Blandiana? „E o tâmpenie. N-a fost niciodată o disidentă. Dimpotrivă, a beneficiat de toate darurile P.C.R.” (p. 246). Explicațiile lui Nicolae Manolescu privind o întâlnire între Ceaușescu și un grup de scriitori „sunt tâmpite”, criticul având impresia că e „un ales al sfântului mir” (*ibidem*). Preda, Sorescu și Labiș „au fost considerați (colaboraționariști) de către imbecili” (p. 248). Cei care i-au numit comuniști pe cei de la *Literatorul* (Valeriu Cristea, Fănuș Neagu, Eugen Simion și Marin Sorescu) sunt fie „grav handicapați” (Ion Caramitru), fie „peltici în literatură” (Laurențiu Ulici, intrat „prin efracție” la conducerea Uniunii Scriitorilor).

Este, nu-i așa, o apreciabilă distanță între insultă și glorie! Trebuie, nu-i așa, făcut un efort disperat „să ne îndulcim uitarea”. Problema este, facem acest efort sau practicăm, în literatură, injurăturile „artistice”, ca și când ne-am afla în Parlamentul României? Te și întrebi la ce și cui folosesc aceste interviuri în care *agonia flăcărilor* e înlocuită cu viziunea în negru a unei mistici de joasă biologie! Fănuș Neagu rămâne, evident, un mare prozator. Publicistica sa este însă, cum a și numit-o, un blestem. Unul de la care n-a învățat că disprețuirea elegantă face și ea parte din jocul *inecului în lumină*. Parafraze: vine o vreme când nu te mai poți sprijini decât în tine însuși. Abia atunci descoperi, uneori împotriva voinței tale, că nu poți fi decât ceea ce ai fost. În America, Allen Ginsberg este profetul nebuniei lumii și al orbirii timpului. Nouă de ce ne lipsesc „urletele sfinte” ale solitudinii lui?

Murmurul poemelor lui Mircea Ciobanu și salvatoarea neînțelegerii a criticului Marian Popa

Isabela Vasiliu-Scraba

Motto: „...era un scriitor de mână întâia, cu un stil care ne îmbogățea limba, cu moduri de gândire și de viziune care au adus trăsături singulare la vasta, la pasionanta frescă a literaturii românești dinaintea de 1944” (N. I. Herescu despre Dan Botta, în rev. *Destin*, Madrid, nr. 12/1962).

Într-un fragment din *Praznicul mare* (poem încadrat de Mircea Ciobanu, așezat și la începutul *Istoriilor*, vol. I-VI, 1977-1993) ne pare a fi înfățișată risipirea rodului spiritualității interbelice românești, asemuită cu mormane de struguri lăsați în părăsire după un presupus cataclism. Mustul scurs din grămezile abandonate (asemănate unui imens cadavru desupra căruia plutesc - precum deasupra locurilor unde au fost îngropate comori -, „flame spectrale”) ar fi ajuns în ape freactice și de acolo în fântâni și iazuri. Din imensul stârv pănesc „păsări cu zbor turbat”. „Ceapa de-alcool străvezii” naște legiuni de viermi roșii care ivesc „legiuni muribunde de fluturi” (Mircea Ciobanu, *Praznicul mare*). Criticul literar Marian Popa, în cel de-al doilea volum al eruditei sale *Istoria a literaturii*, nu-i vede înțelesul (1) aș cum l-am decriptat noi. Pentru el ar fi vorba de o simplă descriere a unei realități, neinteligibilă, „prezentată relațional în cheie ermetică” (vol. II, 2001, p. 500).

În viziunea grea de sens a risipirii unui rod spiritual acumulat înainte ca semi-analfabetul de Iosif Chișinevschi să devină „șarul culturii românești”, roșul legiunilor de viermi nu mai trebuie explicat. Extrem de transparent e comunicată și ideea „zborului” (fără perspectivă) a mulțimii de fluturi muribunzi ieșiți din viermii cei roșii. Dar iată și poezia: „Ah, am văzut mai demult / într-o repede-amiază de toamnă, / nu prea departe, spre vii, părăsite gorgane de struguri. / Mustul sub ele, băltind, îmbuibase pământul; / galbene seve și roșii, / trândave seve săpaseră anșuri pe clinele văii. / Cheaguri cât palma zvâcneau, și dospeli, înspre iazul din vale, / iazul din vale creștea - / apele lui, îndoite cu mult, le-am văzut / răsufând peste maluri. / / Drojdie sporul de must se făcu peste ape. / / Apele fierb - nu doar apele fierb, / chiar și fântânile fierb în adâncuri! / chiar și pe fundul canalelor frează mătul! / - astfel strigam, pe când dulcile / dealuri de struguri scădeau sub rotirea nsetatelor stoluri. / / Ca dintr-un mare cavavru vedeam înălțându-se / păsări cu zborul turbat, / ceșuri de-alcool străvezii; legiunile viermilor roșii / fluturi nașteau legiuni muribunde și flame spectrale” (Mircea Ciobanu, *Praznicul mare*).

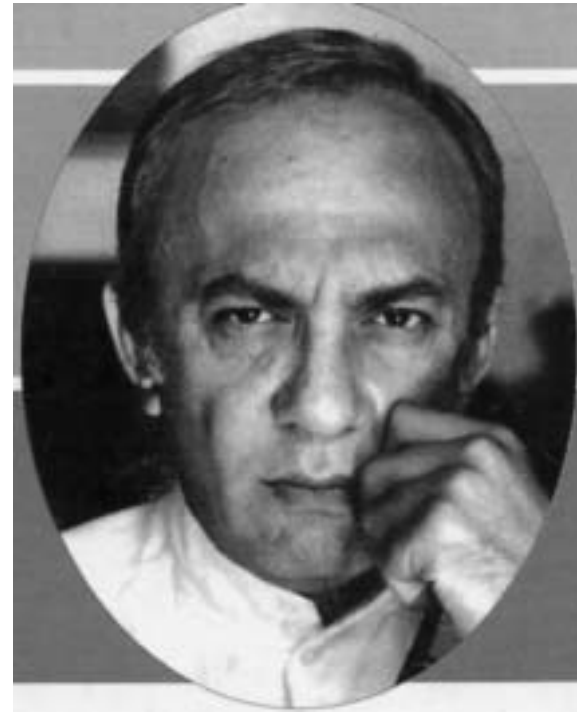
Într-un articol compus cu cele mai bune intenții („Mircea Ciobanu nedormitul”) am găsit fragmente din poezia intitulată *Fiara* însoțite (de astă dată) de comentarii de-a dreptul comice, destinate studenților de la Litere care află din decriptarea poemului *Fiara* că poetul Mircea Ciobanu s-a lăsat inspirat de vișă de vie, vin, darul beției și ruina sănătății celor căzuți în patima beției. Mai mult decât fragmentele prezentate în

articolul postat pe internet în 2013 n-am găsit să citesc, dar, știindu-l pe Mircea Ciobanu gânditor religios, imediat mi-a venit în minte imaginea vișei de vie din icoanele ortodoxe, unde - când nu simbolizează Euharistia, ca în icoana pe sticlă decorând la Paris camera de lucru a lui Cioran, vișă de vie simbolizează lumea aflată sub oblăduirea „vierului” Hristos (apud. Părintele Arsenie Boca, *Omul, zidire de mare preș*, Ed. Creștină strămoșească, 2009).

În poemul lui Mircea Ciobanu lumea capătă înfățișări monstruoase, cu o vișă de vie devenită „fiară”. Vitalitatea o face să cătîge tot mai mult teren parcă spre a obloni cât mai bine orice deschidere spre lumea lui Dumnezeu. Vișă sălbatică crescută pe ziduri ajunge să împiedice până și pătrunderea luminii în spațiul ferestrelor. Asemănarea reșelei pe care o construiește planta-fiară căpărătoare cu grățiile de pușcărie este evidentă („Iată s-a-nfipt în canaturi și-n timp ce coboară / Face grilaje și trainice noduri - / Fereastra odăii de scris / Stă sub o umbră mai deasă acum decât norul de-aseară”). Lîmpede apare și sensul proorocirii după care cuvintele nu și vor mai putea păstra multă vreme menirea lor de a comunica prin ele Adevărul. Scriitorii trebuie să se grăbească, fiindcă timp mult nu le-a mai rămas să poată consemna că „Afară, lumina / încă se cheamă lumină. Amiaza / Numele nu și-a pierdut” (Mircea Ciobanu, *Fiara*).

Opinia lui Mircea Ciobanu (1940-1996) despre posibilitatea romancierilor de a spune acele adevăruri pe care istoria oficială le ocultează (iar când nu mai poate să le ascundă le deformează) era pe 14 iunie 1975 îndosariată de Securitate (vezi *Cartea albă a Securității*, București 1996, p. 75). Ca poet el încifrase în versuri încă din volumul *Patimile* (1968) unele adevăruri despre exterminarea prin schinguire a deșinșurilor politici, exterminare pe care oficialii cripto-comuniști o ascund și astăzi, mai cu seamă în „interfașă” Wikipediilor pe care o păzesc cu strășnicie să nu se abată de la normele falsurilor istorice cu care a defilat jumătate de secol ideologia comunistă. Categoria de „martir al temnișelor comuniste” e ștearsă instantaneu de mafia din umbra acestei enciclopedii on-line, nu pentru că n-ar fi existat asemenea martiri (istoria a dovedit-o cu prisosinșă!) ci din grija de a nu simpatiza cu sutele de mii de victime ucise după gratii acum când se clocește o lege pentru interzicerea pronunșării numelor de foști deșinșuri politic altfel decât pentru punerea lor la zid.

Ca romancier, Mircea Ciobanu scrisese tot în anul de grație 1968 despre „liantul” fricii care înlesnește procesul de integrare al indivizilor „într-un organism unitar”, despre dificultatea de a „simpatiza cu victimele” care nu și sunt rubedenii sau cunoscuți, despre memoria mulțimii care „n-are bătaie lungă”, observând cum „rașiuinea îtblânșită învașă să contemple cele mai dezgustătoare alterări ale înfășiării umane” (*Martorii*, 1968).



În *Trapezunt* (pe care Marian Popa o transcrie în două variante), Mircea Ciobanu sugerează pragul disperării („bolnav de viașă fie altul”) și chiar trecerea pragului vieții (verificată prin apropierea de gură a unei oglinzi („ceașă gurii... la ceasul oglindirii”) în timpul bestialelor anchetări a unor oameni nevinovași („varul... e singura părere de zăpadă”). Titlul de *Trapezunt* (2) ne pare a indica „Imperiul”, sau „Regatul morșii” în care deșinșurii coboară după inimaginabile schinguiuri (3). Poetul Mircea Ciobanu - cu o tehnică a încripșărilor mai greu de dibuit de cenzura comunistă -, enumeră chiar și unelte de torturare „verigi și clești, reșele strânșe, lanșuri” a deșinșurilor politici a căror strigăte de durere umpleau spașii („spre cheile cupolei... răsșicat ecou de strigăt”). Iată poezia în a doua ei variantă: „Împins de glasuri, dat pe mâna șerii / coboară treapta-ntăi. Sub Trapezunt, / dreptatea coridoarelor te-alungă; / ungherele te-ntămpină și varul / pe care-l ștergi cu umerii pe ziduri / e singura părere de zăpadă / a frigului din aer; o, meandre. / La locul zis Al tragerii la șorși / te-așteaptă ei cu gleznele-n lagună / și ce va fi e suma împletirii / și ce va fi e suma celor patru / călătorii spre cheile cupolei / a unui răsșicat ecou de strigăt. / Verigi și clești, reșele strânșe, lanșuri! / Acolo unde viu cadranul spune / rotirea-n loc și-ntoarcerea la curbă, / bolnav de viașă fie altul / și ceașă gurii alșuia să lase / alb semn că e, la ceasul oglindirii” (Mircea Ciobanu, *Trapezunt*, din vol. *Patimile*, ed. II-a 1979; ed. I-a 1968).

Criticului Marian Popa îi scapă lumina înșelesului prin adăugarea în cea de-a doua variantă a două versuri cuprinzând ideea de „alb”. Ratând puținșă descifrării (descifrare care desigur i-ar fi periclitat tânărului autor de 28 de ani libertatea, cariera de scriitor și chiar viașă), Marian Popa este de părere că cele două variante ale poeziei *Trapezunt* pot fi considerate poeme autonome (Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, București, 2001, vol. II, p. 501). În lucrarea ei pentru doctoratul susșinut în 2007, Cristina Cioabă menșionează prefașă scrisă de Mircea Ciobanu la vol.: Eminescu, *Poezii*, Ed. Prometheus, București, 1991 (vezi Cristina Cioabă, *Identitate și disolușie. Introducere în opera lui Mircea Ciobanu*, Ed. Muzeul Literaturii Române, 2000, p. 265). Aici Mircea Ciobanu mărturisește indirect sacrificarea variantelor pentru a o găsi pe cea ideală, contrazicând astfel părerea lui Marian Popa despre lipsa unui „grad superior de explicitare” și despre diferenșă pur cantitativă a variantelor poeziei *Trapezunt*. Ajuns la concluzia „frustrării informașionale” în volume ticsite cu

„banalitate solemnă, fluentă și pură” (p. 500), criticul se arată căzut în cursa întinsă de romancierul Mircea Ciobanu care scria la 28 de ani criticilor săi că „autorul interzice posibilitatea interpretării... face de prisos divagația și comentariul creator” (Mircea Ciobanu, *Martorii*, Cartea Românească, 1973, p. 155).

În cursa întinsă de Mircea Ciobanu care „a dat limbii române o strălucire diamantină” (apreciere îndepărtată în Wikipedia.ro, unde înlăturată a fost și citarea volumului apărut în 2005 la Timișoara: *Generația resurecției poetice. 1965-1970*, de Ion Păchia Tatomirescu) îi aflăm căzuți pe toți wikipediștii care s-au împotmolit în spinoasa problemă a conjugării verbului „a fi”, unii scriind că Mircea Ciobanu „a fost”, alții că „este” poet, prozator și eseist, cu toții fiind însă de acord că poezia lui Mircea Ciobanu, de la *Patimile*, e „pură incantație muzicală, nemaiurmând un sens anume” (vezi fișa „Mircea Ciobanu” din Wikipedia.ro, cu variante intermediare din 2006 până pe 15 iunie 2014).

De opt ani de zile, wikipediștii gândesc la unison că odată cu volumul *Patimile* din 1968 „critica a intrat în acel moment într-o criză de interpretare”, din care n-a mai ieșit nici în 2007 după un doctorat (4) la Facultatea de Litere din București condus de fostul secretar al lui Ioan Chișinevschi (5) la vremea când nenumărați scriitori români erau trimiși după gratii pentru vini imaginare. Din criza de interpretare, critica n-a putut fi scoasă nici de universitarul clujean Ovidiu Pecican (wikipedistul „Dedi”), nici de universitarul bucureștean Sorin Lavric (wikipedistul „Torlena89”), cel visător la cizelarea unui stil (literar) al său, inconfundabil, ambii preocupați nevoie mare de „pura incantație” a unui poet genial.

Note:

1. În opinia Cristinei Cioabă, peisajul risipei de struguri ar indica „consubstanțialitatea vieții și a morții, risipa formelor vitale devenind un peisaj al morții perpetue... o alegorică transfigurare a vieții în devenirea ei” (Cristina Cioabă, *Identitate și disoluție. Introducere în opera lui Mircea Ciobanu*, Ed. Muzeul Literaturii Române, 2000, p. 317).

2. Trapezuntul a fost stat succesor al Imperiului Bizantin.

3. După Cristina Cioabă, cetatea Trapezunt ar simboliza lumea întreagă. Poemul ar fi despre „suferința părăsirii de sine, care promite eliberarea din capcana timpului” (p. 293). Sub cetate s-ar



Horea Paștina Grădina din strada Rozmarin. Domnul Nasta (1987), ulei pe pânză, 146x195 cm

descinde în infern, aici fiind o „zonă a meandrelor” în care coboară un presupus condamnat, „iar această coborâre este un supliciu... instrumentele torturii sunt, la nivel simbolic, treptele pătimirii, ale suferinței desprinderii de trup”. În opinia ei, ceasul oglindirii ar fi „momentul revelatoriu suprem al cunoașterii de sine. Viața devine în acest moment o boală a cărei vindecare este ieșirea de sub dominația timpului” (ibid.)

4. Fostul ideolog comunist informează cititorul că înainte de 1989 nu se putea spune că Mircea Ciobanu este un gânditor religios și că în analiza prozei autoarea își asumă această părere a lui Eugen Negrici. „Simbolica ceșpoasă” din *Martorii*, ca și „lumea damnată” din creația poetului „anxios și zbuciumat” ar trimite la realitatea comunistă cu lipsa ei de repere, mai scrie prefăcătorul care a condus teza de doctorat (Paul Cornea, Prefață la volumul Cristinei Cioabă, *Identitate și disoluție. Introducere în opera lui Mircea Ciobanu*, Ed. Muzeul Literaturii Române, 2000). Or, să întemnițezi milioane de români și să extermini după gratii sute de mii cu intenția lipsită de orice echivoc de a-i depersonaliza (transformându-i în propagandiști ai regimului de teroare ideologică) nu denotă o „lipsă de repere”

ci o feroce așezare a unor repere neclintite. Existența reperelor bătute în cuie aproape jumătate de secol credem că este de fapt motivul pentru care numele poetului Mircea Ciobanu a fost mereu ocolit în desele enumerări ale poezilor din anii 90-eci, cum ocolit a fost și la alcătuirea unei liste a romancierilor reprezentativi unde ar fi trebuit pus alături de Gabriela Adameșteanu cu scrisul ei urmând ideologia partidului unic și cu idiosincraziile ei din 2014 legate de Premiul Goncourt al Academiei Franceze oferit în 1960 romancierului Vintilă Horia.

5. În nereușita lor încercare de a o scoate din detenție pe Alice Voinescu, un grup de scriitori au făcut prin anii cincizeci un memoriu către Ioșif Chișinevschi, factor de decizie în acea perioadă.



Horea Paștina

Grădina din strada Rozmarin (1988), ulei pe pânză, 146 x 382 cm

efectul de seară

Muelle, o semnătură subversivă a Movidei

Robert Diculescu

Rătăcind pe una din cele mai importante străzi ale centrului vechi al Madridului, și anume strada Montera, cea care unește Poarta del Sol cu Gran Vía, în căutarea unui bun cultural al Madridului, și anume, a semnăturii unui artist al subculturii madrilene, *Muelle*. Partea de subcultură, care între timp, din anii 1980 până acum, s-a transformat în cultură obligatorie a urbanului.

Pe această stradă se găsește semnătură unuia din cei mai renumiți pionieri în arta *grafitti*-ului spaniol, de la începutul anilor 1980, care a purtat pseudonimul Muelle.

Acesta se bucură, după mulți ani de la semnătura lui pe zidurile clădirilor sau în metroul madrilean, de un adevărat cult. Pe numele său real Juan Carlo Arguelles, el a fost fără îndoială un nonconformist artist al cartierelor madrilene, talentat, iconoclast, original, și a făcut parte din rândurile celor care au fost numiți mult mai târziu de către critici *Mi-carea madrileană* ori, mai cunoscut ca termen cultural, *Movida*.

Într-un interviu, când a fost întrebat ce anume a dorit să exprime prin desenele lui, acesta spune că este o întrebare oribilă și că nu știe ce vrea să exprime, "Ce fac eu este doar o formă de expresie, un steag care este *logo*-ul meu, dar nu vând nimic. Eu vreau să atrag atenția fără intenție, dar prefer să o fac în stradă. Îmi plac mult străzile, dar nu mă interesează cine mă privește."

Scopul lui artistic nu a fost în niciun moment faima, ci o formă liberă de exprimare a unui mesaj care, chiar dacă nu este explicit, are o doză de nonconformism evident. Mesajul transmis prin semnătura sub care desena o săgeată de la stânga la dreapta, în diverse culori și la diferite dimensiuni, poate fi interpretat ca marcă a identității, a individualității, într-o mare metropolă, unde ceilalți trăiesc sub imperiul anonimatului. Muelle îndeamnă la a te exprima pe tine, în propria ta manieră, căci o semnătură pe un perete poate însemna mult mai mult decât

Maria Imre-Trăilă, balerina

(urmăre din pagina 18)

Dacă n-ai tată sau mamă avocat?! Sau măcar să vinzi o casă." Aicea, bunicul se înfurie de-a binelea: „- Cum vorbiți așa? Dar fratele meu nu-i notar? și încă de pe vremea notariatului de Stat! - Că bine zici, Gogulică, maică! Notar! Acolo se câștigă banii. O iscălitură și o țampilă, și-i gata milionul! - Suta, mamaie, suta! - Ei, eu încă-i mai zic milionul că-i mai rezonant.” și, astfel, soarta lui Mimi^or este pecetluită. La chefurile studențești, ba chiar și la cele juridice, cine... baletază mai aprig din fund? Mimi^or. Că doar a făcut și coregrafia! și dacă la câte o figură, din cauza celulei, o parte din tanga este chiar invizibilă, ca la multe de la televizor, cu atât mai interesant!

Dar s-o lăsăm pe Mimi^or cu familia și să trecem la ale noastre; după spectacolul aniversar în cinstea prim-solistei și profesoarei Maria Imre Trăilă, marea doamnă a baletului clujean și transilvan - așa cum am mai spus - într-unul dintre foaierurile Operei are loc o mică recepție. Ținut la discreție, plus ce

o semnătură. Ea poate însuma mai multe povești ale fiecăruia și marca unui anume tip de personalitate, a unui tip personalizat de revoltă în cadru public, ținând cont de interdicțiile legale care există și constrâng la un anumit comportament locuitorii în asemenea spații ale orașelor.

De multe ori, acesta era urmărit de poliție și a fost denunțat pentru desenele lui în spațiile publice. Trebuia să aibă mare grijă la supraveghetorii din metroul madrilean, mai ales când desena în stații și în interiorul vagoanelor metroului.

El spunea că cel mai mult s-a ferit de "vulturi", adică de cumpărători sau orice tip de intermediar cultural, pentru că aceștia nu știu să facă altceva decât să cumpere și să vândă orice tip de artă. Atunci când te protejezi și ieși distanțat față de ei și de pretențiile lor, arta ta este mult mai misterioasă și în felul acesta capătă o altă valoare. Este valoarea dată de privitorul anonim din stradă, mult mai importantă decât banii unui negustor, fie el și de artă.

Un alt autor „revoltat”, deșănător al premiului Eugenio Nadal și jurnalist interesat de *Movida*, Francisco Umbral, scria într-un articol: "Desenele lui Muelle sunt frumoase, laconice și fără destinație".

Dar Muelle, dincolo de "semnăturile" publice și activitatea sa artistică subversivă, a fost semnificativ și pentru grupul de grafari pe care l-a cunoscut și care l-au socotit un model pentru arta lor și un foarte bun prieten.

Glub, un alt artist emblematic al mișcării, care l-a imitat cu tipul de semnătură, până la un punct, și alături de care a și desenat, spunea despre acesta: "Muelle a impulsionat toată mișcarea independentă din Madrid. Era cu adevărat o stea. El a pornit mișcarea autonomă madrileană... cu siguranță a avut o mână magică... Era o persoană foarte socială, amabilă și specială. Era original în tot ceea ce făcea."

se mai cuvine pe lângă ea. Într-o parte, o văd pe Petra, în mare vervă, în mijlocul unui grup de domnișoare, cam la 15 ani. Doamne, perfectă poate fi! Picioare foarte suplă, trup de top-fashion, frumusețe exotică în care și genele materne au avut un cuvânt important de spus. La un moment dat mă observă și vine la mine. Toată-i numai fericire. Mă ia direct:

- Am învins!
- Ce ai învins, tu?
- De alaltăieri sunt elevă în clasa a VIII-a la Liceul de Coregrafie Acelea-mi sunt colegile. Ce părere aveți?
Mai iau o cupă de ținut pe care o golesc dintr-o răsuflare, apoi:
- Mă bucur, te felicit, ești o luptătoare. Mai vorbim noi. Acuma du-te la fete căci te așteaptă.

Mă reazim de o balustradă și cuget. A fost puțină luptă. În primul rând conducerea Liceului de unde pleacă. Cu greu lași o elevă eminentă să te părăsească. Aici sunt sigur că au contribuit eficace și eforturile sufletistului animator de artă coregrafică profesorul Marius Loga - Directorul Liceului de Coregrafie din Cluj. Mai iau o cupă de ținut pe care însă n-o beau, deocamdată, și cu ea în mână mă îndrept spre canapeaua laterală unde Maria se întreține ca una dintre sopranele Operei Maghiare. Să precizez, este

Semnătura lui Muelle a fost imitată, odată cu trecerea anilor, de mulți tineri, iar aceste semnături cu săgeți dedesubtul lor au căpătat și o denumire aparte: *flecheros* (de la cuvântul *flecha*, care înseamnă în castiliană săgeată).

Un alt artist, prieten bun cu Muelle, Bleck spune în aceeași notă cu Glub, despre calitățile artistului și prietenului dispărut la numai douăzeci și nouă de ani, în urma unui cancer de ficat:

"Muelle era ceva aparte, întotdeauna vesel, mereu răsând, mereu atent să te ajute, mereu încântat de orice lucru pe care ar fi putut să-l facă pentru tine. Muelle era diferit de noi. Întotdeauna a știut că moartea a fost în jurul său și întotdeauna a fost conștient că nu avea timp de pierdut și că nu ai decât prezentul pentru a fi fericit. Căci ziua de mâine nu este asigurată pentru nimeni. Aceasta era cea mai bună virtute a sa.

Întotdeauna te puteai bizui pe el. Întotdeauna îți oferea maximul din ce putea să-ți ofere. Știa că cel mai important era să dăruiești. Știa că timpul este limitat și nu putea cădea în durere, privea mereu înainte, așa cum singur spunea - în tihnă, dar fără pauză".

Era aparte, era altfel și aceasta o confirmă și relatările prietenilor despre el. Era diferit și în maniera de a lucra în anii optzeci printre "grafitteros" madrileni. Ceilalți desenau pereții clădirilor din orașe în grupuri, în felul acesta erau mai protejați față de autorități, pe când el era, așa cum l-au numit într-un articol de ziar la moartea sa, *ave rapaz*, adică o pasăre de noapte răpitoare, care ieșea singur pentru a-și căuta locurile unde să-și pună amprenta.

Lubea punkul, a fost chiar baterist în câteva formații. Dead Kenedys era trupa lui preferată și frecvența adeseori Mecca cluburilor Movidei, clubul Rock-Ola, în care s-au ținut toate concertele importante ale trupelor de pop, punk, post-punk și muzică electronică din ceea ce s-a numit *Movida*. "Semnătura" subversivă a lui Muelle se află, așadar, în prim-planul acestei mișcări culturale extravagante, revoltate, cosmopolite, zgomotoase dintr-o Spanie care încerca să se regăsească după zeci de ani de dictatură franchistă.

vorba despre acele canapele sau fotolii triple - nici nu știu cum să le zic - mari, foarte comode, din catifea roșie. Plasate în foayerurile Operei de însuși arhitectul austriac care a construit clădirea. Și care acum au devenit obiecte de patrimoniu.

Mă așez. Soprana vrea să plece.

- Rămâi, căci nu avem secrete. N-am prea discutat noi cam de multi^or, dar secrete niciodată n-am avut.

Maria-mi răspunde, fără să întreb:
- Să știi că sunt tare mulțumită. Mai întâi pentru reușita spectacolului, apoi pentru modul cum au evoluat lucrurile cu Petra. Direct în anul opt. Și la specialitate. Are mult de recuperat. Dar va reuși. Acesta este destinul ei. Sunt de-a dreptul fericită.

- Maria, la vârsta noastră, în relațiile cu cei dragi, fericire este în ceea ce dai, mai mult decât în ceea ce primești. Într-adevăr, și noi am dat cât am putut... AM DAT TOT!

dezbateri și idei

Scurta viață fericită a unui avatar (II)

Dorina Lazăr

În Second Life, găsești câte un paradis la fiecare colț de stradă, fel de fel de nimicuri "cute" (drăguțe) sunt acolo gata să te vrăjească pentru încă o seară, muzica dulceagă răsună în nenumăratele săli de bal, iar magazinele de pixeli nu se închid niciodată. Alergi o zi întreagă după rochia perfectă ca să petreci două ore în compania unui alt avatar, într-un salon direct din desene animate, cât mai colorat, cât mai kitsch, ascultând "muzică romantică". Ai, dacă ești sadic, intri în vorbă cu o X, care are un partener oficial, ba e chiar măritată în joc. "Soțul" are un gadget cu care îi urmărește IM-urile. Ai te trezești cu un mesaj gen "du-te naibii, e nevastă-mea". *Get a life, man*, nu există niciun spital psihiatric prin apropierea casei tale?

De curând, tot teleportându-mă de pe un sim pe altul, am dat peste ceva asemănător unui cabinet de consiliere, care ne promitea "soluții concrete pentru probleme de viață". Era acolo fotografia RL a unei psiholoage, cel puțin a ea se recomanda femeia. Zicea că jocul inventat în laboratoarele Linden i-a afectat existența într-un mod pe care nici astăzi nu și-l poate încă explica. Ori, era de-a dreptul stupidă, ori sub identitatea doamnei psiholog se ascundea un reprezentant LL, care își bătea joc de mine. În joc, nu ești niciodată cine, ce și cum. Ești tu că oamenii au început să-și dea doctorate în SL prin Occident, dar chiar a ea, să-și schimbe viața, percepția și Weltanschauung-ul un desen animat?

Dacă dăm însă la o parte tot deosebitul romantic și forțat psihologizant, s-ar putea să găsim locuri, insule (sim-uri) create de jucători cu imaginație și umor. LL oferă doar "oceanul", domeniul pe care cei care intră în joc îl pot umple cu tot ce le trece prin cap. Printre locurile mele preferate se află un club german, unde un DJ inteligent, profesor de istorie în viața de zi cu zi, pune în fiecare seară muzică electro și industrial. E a doua slujbă pentru el, căci poartă câștig și bani în joc. În acel club virtual, am întâlnit oameni faini, unii mi-au devenit chiar prieteni. Asta dacă acceptăm că un prieten de pe Facebook e ceva mai mult decât un avatar în SL.

De ce au oamenii nevoie de astfel de... simulări? Poate un joc precum SL să-i ajute pe cei care au dificultăți în a stabili relații în viața de zi cu zi? Te afli la un click distanță de Berlinul anilor 20, te poți plimba prin magazine *vintage*, teatre, săli de spectacol construite după fotografii de epocă. Dacă te-ai săturat de Berlin, într-o secundă vizitezi un templu budist și ești înconjurat de sunete zen. Sau te joci de-a Indiana Jones într-o piramidă. Sau te inițiezi în istoria regilor Franței, după care asculți jazz într-un bar de prin anii 50, pierdut în pustietate, cu o benzinărie prin preajmă. Ai, dacă ești într-o pasă proastă, arunci în aer respectiva benzinărie. Ca să închei jocul, îi atașezi avatarului cel mai tare AK47 din inventar - culmea, cea mai întâlnită armă în joc e rusească - și dai o raită prin lumea postapocaliptică. Toate teleportările astea se termină cu blocarea calculatorului, dar ești satisfăcut, ai sărit din imagine în imagine, creierul tău prea grăbit, prea înfometat și-a luat drogul și astăzi. N-ai rămas cu nimic, o călătorie virtuală

care nu ți-a adus nimic, eventual ai făcut niște *snapshots*. Căci, spre deosebire de alte jocuri, SL nu-ți impune să depășești vreun *level*, nu ești în concurență cu nimeni, doar cu propria plictiseală. Pintele ți le stabilești singur, dar dintre toate cea mai benignă este pură plăcere de a juca.

Ești captivul unor imagini, te hrănești cu derularea lor cât mai rapidă, un mic hedonist care se minte că e în SL pentru a explora. Da, poți explora, dar doar dacă te afli cu un pas în afara jocului, adică renunți, cu un ochi lucid, tocmai la convențiile jocului. Am întâlnit acum ceva vreme un tip olandez care voia să scrie o carte despre Japonia, nu călătorise niciodată dincolo de granițele Europei, dar cunoștea aproape toate simurile care aveau o oarecare legătură cu ținutul nipon. L-am întrebat dacă, în afară de floarea de cire și muntele Fuji, mai e ceva despre subiectul viitoareii lui "capodopere". Mi-a livrat toate clișeele, se zbătea grațios la suprafața temei într-o engleză impecabilă. Era atât de prins de toate truismele nici măcar citite prin vreun ghid de călătorie, încât m-am prefăcut că mi s-a blocat programul și am ieșit urgent din joc. Căci ai întotdeauna posibilitatea de a părăsi într-o secundă un loc unde nu te mai simți bine, bucurie pe care viața de zi cu zi nu ți-o oferă de fiecare dată. Mi se confirmase de fapt că informația nu înseamnă cunoaștere, fără o cultură prealabilă și o organizare a conceptelor, "rețeaua", fie ea și una formată din sim-uri și avataruri, nu te îmbogățește cu nimic. Ai, până la urmă, nici măcar nu trebuie să-ți ofere ceva.

Dacă ar fi să-ți dăm crezare doamnei "psiholog" mai sus amintite, singura modalitate prin care SL și poate schimba viața este o adicție pe care, într-adevăr, cel puțin într-o primă fază,



Horea Pațina

Scaunul (2005)

nu o resimți ca atare. Ești conectat la unul dintre zecile de ecrane cu care te-ai obișnuit zi de zi, nici nu ești cum trec orele atunci când sari din sim în sim. O hidră enormă, tentaculară, rețeaua imensă și infinită a Internetului, te călăuzește spre o lume virtuală, în care poți fi oricine, te poți proiecta în orice epocă, ai impresia că nu ești singur plimbându-te printre alte sute și mii de avataruri.

În 1992, prin intermediul filmului *Benny's Video*, Michael Haneke arăta printre primii regizori consecințele posibile ale adicției de jocurile video. Un adolescent, înconjurat de ecrane și supraalimentat cu imagini, trecea de la lumea virtuală la realitatea actului, omorând o fată de vârsta lui. SL nu face parte dintre jocurile cu un potențial violent. După cum am mai spus, nu există niveluri pe care să le depășești, nu te lupți cu zombi și nici nu salvezi universul. Dar, dacă nu îl tratezi fix ca ceea ce este de fapt, un simplu joc, ești în pericol. Despre SL și eventualele tulburări pe care le poate accentua sau declanșa, data viitoare.



Horea Pațina

Grădina din strada Rozmarin. Doamna și Domnul Nasta (1989), ulei pe pânză, 135x166 cm

Horea Pa^otina

Poetica grădinilor

Oliv Mircea



Horea Pa^otina

Autoportret (1985) ulei pe carton, 41 x 34 cm

Ascult și privesc. Ce se aude, ce se vede din locul în care mă aflu. Pictura Lumina, culoare, aer bogăție, frumusețe: Se înmulțește. Peste toate și prin toate. Auzul vederii... Argint e pe ape și aur în aer...

Mă gândesc că atunci când se vorbește despre ceva, trebuie să vezi lucrul despre care se vorbește. Mă uit și la unul și la celălalt, ca să am stabilite raporturile: numai în relație cu celălalt, cu ceilalți aflu cu adevărat despre tine. Urmăresc ca în ceea ce fac să se vadă lucrurile pe care le văd și cu care intru în relație. Nu numai un fir de iarbă sau un arbore, ci toată iarba. Toți arborii. Lucrarea pictorului nu este pîntă, ci calea, un mijloc de a aduce laudă rânduiei vieții, vieții în rânduială. Este necesară o apropiere cuviincioasă, astfel încât tu și eu, necesari unul altuia, să ne păstrăm identitățile. O apropiere îndepărtată și o depărtare apropiată. Este o apropiere care te ajută să te aflu pe tine întărind-te. Fără a privi lucrurile în mod rece, neutru, indiferent,

caut și le pun pe ele în valoare. Așa mi se pare firesc: să nu fac ceva în care să vorbesc despre mine. Important este cât ești de dăruit, cât poți să te concentrezi și cât poți să înțelegi din ceea ce vezi. Și să nu vrei să fii altfel sau altceva decât ești. Înainte studiam problemele de limbaj: linie, valoare, culoare. Am înțeles că nu e suficient și am căutat să mă folosesc de limbaj astfel ca el să nu devină un scop în sine, ci să poarte un conținut - pe care însă nu l-am produs eu. Nu fac altceva decât să studiez, să învăț. Am înțeles că și nemulțumirea necesară pentru a nu sta pe loc și încrederea pentru a putea continua. Întotdeauna am cercetat ce au făcut înaintașii, m-au preocupat lucrurile care au statornicie și în care, sufletește, mă regăsesc. De aceea încerc să folosesc experiența celor de dinainte fără a căuta neapărat ceva nou, în sens pozitiv, adâncind, pe cât îmi este cu putință, ceea ce fac. Simt nevoia să merg pe terenul sigur al tradiției, să știu că în fiecare clipă calc pe ceva stabil. Copaci sensibili, firul de iarbă

sensibil și subtil, flori și grădini sensibile și subtile, arhitecturi sensibile și subtile, obiecte sensibile și subtile... ceea ce lasă pictorul să se vadă..."

„Gramatica” unui asemenea demers teoretic și pictural, poetica unei asemenea picturi, precum cea care se desprinde din mărturisirea și crezul transcris mai sus îi îngăduie celui care privește recenta expoziție a pictorului Horea Paotina de la Muzeul de Artă din Cluj, intitulată „Grădini”, să înțeleagă cu o remarcabilă acuitate caracteristicile formale și estetice pe care o pune în operă pictura autorului. El încearcă să picteze experiența pe care o are și parcă încearcă să i-o transfere și privitorului dimpreună cu visele sale, așa încât parcă l-ai auzi murmurând asemeni lui Ștefan Luchian, pictorul cu ale cărui lucrări se înfrățesc peste timp în același muzeu: „Arta e și adevăr și vis”, sintetizând lapidar, și el ca și ilustrul său înaintaș, concepția sa despre esența artei.

Prin urmare, el are răbdarea și liniștea, consecvența și forța de a picta „lumea sensibilă” sau mai degrabă „ceea ce este comun între noi și lume”. Nu e oare acea parte a lumii care cade sub privirea și ochii pictorului, acea parte a naturii, acele obiecte, „locul” cu toate ale sale, lumea care, dimpreună cu sensibilitatea pictorului în stare de maximă receptivitate, e cea care ne dă, prin transfigurare și conversiune, de fapt, tabloul?

Câni fără toartă, copaci, flori, vase cu busuioc, grădini, fructe, scaune în așteptare, pâinea și fructul, flori dintre cele mai umile, ori dintre cele mai alese, câmpuri și dealuri, ni se oferă toate, clare și subtile. Pictorul nu face altceva decât să înlăture distincția dintre fenomen și numen, înlătură obiectul însuși în relativitatea sa, punându-l în lumina conștiinței sale contemplatoare și cunoscătoare. Percepția sa este, prin urmare, rezultatul unei „arheologii” prin care cheamă la o judecată și care va îmbrățișa originile înseși ale obiectului și ale lumii acesteia, urmând ca abia apoi să picteze „văzutul”. În acest fel viziunea sa picturală devine coexistența propriului corp cu lumea, un circuit în care actul picturii devine drept un al treilea element care clarifică raportul reciproc dintre celelalte două. Lecția aceasta, pictorul a avut răbdarea și iscusința de a o învăța de la Paul Cezanne. Invocând „Ascultarea Privirii” în textul de jurnal de atelier, pictorul chiar asta spune. Se adună în opera picturală a lui Horea Paotina, iată, un alfabet de esențe care sunt în același timp și trăiri, dar și sunetul interior produs de acestea. Forma, la el, abstractă sau figurativă, așezată pe un suport compozițional geometric își are ființa spirituală care are acele calități și acel parfum care o fac inconfundabilă și unică. Există în fiecare suprafață pictată de Horea Paotina o asemenea muzică a culorilor care permite să se păstreze inarticulat întregul parfum al operei. Un mecanism, limpede și lucid, al inducției, mai degrabă decât unul al seducției, îi pune pictorului în valoare personalitatea, definind actele sale creatoare de sensuri. Actul pictural dător de sensuri, practicat cu liniște, claritate și luciditate, îi îngăduie artistului să își exercite exigențele de expresie în adevărul lor estetic. Pictorul își recăștigă pământul de sub picioare, în timp ce, asemeni unui rege Midas, amenință să transforme în pictură tot ceea ce privește, inclusiv umila realitate și fiecare moment al zilei.

O aceeași grădină, o altă grădină, un bine rânduit și de grădini, un același interior de atelier, o privire spre strada Mântuleasa, priveliștea care dă aura și liniștea unei câni, a unei candelă, a unui hiveci cu flori, toate pun în evidență raporturi

mereu schimbătoare de volume, de plinuri și de goluri, dimpreună cu alternările de perspectivă care creează, structural, o mare metaforă care dă ființă secretă armoniilor și liniștii din jurul obiectelor, creând un ritm viu, luminos.

Poezia, oriunde ar fi ea, înfăptuită cu indiferent ce mijloace de către pictor, se caracterizează prin faptul că îl face pe cel care privește să trăiască starea paradisiacă cu pasiunea cu care începe să înțeleagă că este prezent la propriul său „prezent”, adică se contopește cu propria sa „biografie” cerească. Din această perspectivă privit, pictorul Horea Pațina este îndreptățit să se considere un imnograf. Un platonism al esențelor „cununoscut” cu un simbolism și cu un realism spiritual ca urmare a „admirabilelor întâlniri” pe care le-a avut și de care a știut să se bucure, îi îngăduie picturii lui Horea Pațina să fie într-o mare măsură „citită” într-un registru al nivelului anagogic.

„Grădinile” din expoziția de acum de la Cluj, ne apar - ca și viziunea despre natură a pictorului - ca un caz special de „dezvoltare” organică, ca o parabolă a organicului. Grădina ca topos al excesului de prezență, ca spațiu ordonat de repere, se „instalează” prin luarea în posesie a spațiului. Lumina este, în cazul acestor picturi, operatorul cunoașterii unitive și mediul emblematic. Lumina orizonturilor deschise („Dealuri”, „Fața mării”) creează mediul prin care acestea sunt resimțite ca întinderi dominate și absorbite de lumina amiezii, lumină maximă, înglobantă, lipsită de umbre și care reverberază uniform strălucirea razei verticale. Orizontala ca matrice pozițională aplicată naturii nu vrea decât să sublinieze încă o dată armonia, echilibrul, care „survine” lin și liniștit asemeni unei psalmodii. „Locul” - în cazul nostru „Grădina” - devine o noțiune temporală, în care realitatea devine „dinamică” pentru că ea este un aliaj al timpului, în care imaginile sunt „făcute reale” și trăite toate într-un singur timp, în prezentul etern. Autorul pictează de fapt ritmuri, semne, tensiuni, folosind întregul arsenal al picturii tradiționale. În arta lui Horea Pațina, abstracția, realitatea și semnificația se condiționează mutual. Stilul lui vine din maniera lui de a da limbajului picturii, cu toate riscurile pe care acest lucru le comportă, o rezistență de înțelegere a subiect-obiectului care pune în valoare „obiectivismul” său substanțial și adevărul percepției, ca trăire subiectivă și personală. În cazul lui, imaginea pictată încercuiește și luminează nepieziș, cu o lumină de dimineață, realitatea unei lumi guvernate de idei. Chiar când pictorul își propune mai întâi să prefigureze un „loc”, o „realitate”, avem mereu impresia că ea vine de deasupra, asemeni dimineții.

„Grădinile” lui Horea Pațina par a se înfățișa la aceasta întâlnire ca un meandru al unei narațiuni pedagogice, care adună și fac să trăiască împreună sentimentul cosmic, liniștea așteptării ca fericire posibilă, sentimentul nostalgic și melancolia regăsirii de sine și, de ce nu, un greu definibil orizont utopic. Ce este pentru pictor utopia? Ce fel de utopie suntem noi? (Această întrebare i-o pune Constantin Flondor lui Paul Gherasim într-un stagiu de lucru al grupului „Prolog” la Cuptoare, în anul 2009, și întrebarea rămâne ca mărturie înregistrată, iar răspunsul apare tot ca o întrebare) „Nu cumva asta înseamnă a crede în fericire, frumusețe, adevăr și în perfecțiune?!” Pentru artist ar putea fi suficient să retrăiești în tine însuși - acolo unde Dumnezeu te așteaptă pentru a găsi împreună cu tine promisiunea și germenul fericirii - și pentru a crede că această perfecțiune poate să îți vină din afară, fie prin înțelegerea „ingenium”-ului locului și prin așteptarea bunătății și purității care trebuie căutate deopotrivă în tine însuși cât și în lumea exterioară amenajată și bine păzită de „locurile” evenimentelor. Întoarcerea către începuturile timpului

indică scopul care trebuie atins. Grădina sugerează un model cosmic, un loc paradisiac la care se poate ajunge prin contemplație și care este pentru cel care intră în acest superior joc, poet, pictor, teolog, filosof, un loc pașnic și fericit. Un paradis terestru. Un model cosmic la care pictorul ajunge prin contemplație, după cum spuneam. Lunga carieră literară și iconografică pe care grădina o face începând cu a doua jumătate a Evului Mediu se datorează aceluși *hortus conclusus* care reunește însuși atât în plan profan cât și în plan sacru, atât ca grădină magică cât și ca loc al misterilor paradisiace ale neprihănirii. Grădina paradisiacă închipuie o minunată paranteză în spațiu și timp... asemeni unei insule fericite, căreia oricine are dreptul să îi viseze virginitatea și proșpețimea.

O grădină marială care poate servi ca decor, ca de atâtea ori în istoria artelor, unei matinale Bune Vestiri.

Acest paradis terestru este imaginat de pictor, de Horea Pațina, în această expoziție din sălile Muzeului de Artă de la Cluj, în anotimpul florilor, a florilor care nu se veștejesc niciodată, al crinului cel alb al împăcării, iertării și neprihănirii, al vioarei neprețuite a smereniei și credinței, dar și în „răstimpul” în care se deschide roșul trandafir al milosteniei nesecate. Limbajul codificat al florei paradisiace îi devine accesibil privitorului, în general, prin înțelegerea și acceptarea picturii pe care o practică din totdeauna Horea Pațina ca unui „inspirat” căruia nu îi surâde, mai niciodată, nici un fel de relație cu întâmplătorul și insolitul naturii. În felul său, pictorul Horea Pațina se așază în „îrul de grădinari umaniști” inaugurat de Petrarca, de „caligrafii” orientali, de alți „maestri” renașcențisti și continuat în modernitate de Vincent van Gogh și Cezanne, de Manet și Degas, de Monet, de Bonnard și de Matisse, iar la noi de Grigorescu, de Andreescu și Luchian, de alți și alți pictori. Sugerând că grădina nu doar că nu e mută, dar ea îi optește sau chiar îi vorbește omului care o contemplă, oferindu-i multe învățături dacă este atent și dornic de instruire, pictorul de astăzi poposește îndelung în liniștea ei luminoasă și candidă.

Nu spune oare natura, dacă *asculpi și privești*, cu chipul ei atât de delicat în vremea primăverii, că Dumnezeu, creatorul ei, este tot atât de frumos și înțelept pe cât este de bun? Spre această întrebare pare a ne îndemna pictorul Horea Pațina prin mereu actualul și actualizat adagiul la care recurge în jurnalul său de atelier: ASCULT și PRIVESC.

Grădinile lui Horea Pațina își dezvăluie „firea și magia”, după cum ar fi observat altădată Lucian Blaga, ca loc al reveriei prielnice *otium*-lui, adică reculerii autocopice, atenției îmbunătățite și unei *vita contemplativa*, dar și ca înțelegere și împrietenire cu locul *excesului de prezență* al naturii, al comunicării, comuniunii și al convivialității sacre care este grădina.

Grădina este pentru pictor un topos al egalității și loc de paradisiacă indistinție, în care se regăsesc și sunt așteptați, totuși, cei aleși, cei inspirați, cei iluminați, cei buni. Grădina lui Pațina ar putea fi înțeleasă și ca o *heterotropie*. Heterotropia desemnează pentru el un spațiu real, dar diferit de toate celelalte spații profane, cuprins în reșeaua compactă a unei domesticități anume și totodată diferit de ea, o „enclavă” în care aflându-te, survine o „ruptură de nivel” care îți îngăduie să ai acces la o altă dimensiune, la o altă lume. Este un spațiu sănătos fără să fie festiv, un spațiu care a început să fie „pierdut” și nu de puține ori „uitat”. Există o ordine firească a grădinii fără ca aceasta să fie dictată de rigoarea spațiului vegetal. Pictorul ne înfățișează o grădină care nu privilegiază „jocurile” apei în dauna „apei de băut” care izvorăște din nebănuite paradisuri ascunse în desișul floral. Grădina lui Horea Pațina sugerează prezența umană prin toponimia locului,

evocând în acest fel intervenția mâinii omenești în plantarea podoabelor vegetale, dar și o prezență diafană, inefabilă („Grădina Emiliei”, „Grădina lui Mihai”, „Grădina Domnului Nasta”, „Grădina din strada Rozmarin”, „Grădina Mănăstirii Vatopedi”, „Grădina lui Ovidiu și Virgil”).

Atim, fără să fim prețioși, că și grădina intervine asupra omului așa cum și omul intervine asupra grădinii. Ea îi stărnește omului, în primă instanță, o „mirare veselă, bucuroasă și de desfătări” cum observa altădată, în alt secol, Dinicu Golescu despre multe grădini din București cu care grădinile lui Horea se află într-o bună vecinătate...

Grădinile lui Horea Pațina, însă, au preluat ceva din duhul oriental al grădinii, există în ele grija pentru detalii specifică civilizației bizantine, refuzând să devină un „sistem conceptual complicat și codificat” după modelul grădinilor occidentale și în care natura este „negată” și chiar „siluită și mutilată”. Natura se prezintă în pictura lui Horea Pațina atât ca Grădină cât și ca Elizeu, ca imperiu al elementarului sau ca cer înstelat. Găsim în ea un „duh” al veșnicei schimbări și înnoiri împreună cu „lumina cunoașterii de dimineață”, a veșnicei perseverențe și a veșnicului repaos.

Închisă sau deschisă, grădina se desfășoară acum în mijlocul sau în vecinătatea unor spații vaste sau mărginite, a unor orizonturi marine, în apropierea cărora se pot vedea pomi, dealuri, cupole și turnuri de biserică, flori, frunzișuri, arhitecturi, ferestre, cărți, biblioteca, și mai ales o pasăre... În locul fântânilor vom găsi un „tron” ca „loc al așteptării revelației”, un „loc” al uimirii și al minunării. Ar fi de așteptat ca receptacolul pe care îl semnifică „Scaunul”, „Tronul”, „Locul însemnat” să păstreze analogia simbolică cu „spațiul” interior care este spațiul modelator al sufletului noetic care își dobândește calitatea unui principiu de emanație a spațiului în care sunt reunite atât experiența stabilității cât și direcția aventurii spirituale, a itineranței. Minunarea nu face altceva decât să releve dimensiunea profunzimii naturii care te îndeamnă să-l evoci pe Hölderlin care, în încheierea cărții întâi din „Hyperion” spunea: „Va exista doar o Frumusețe, și Umanitatea și Natura vor fi totuna, într-o atotcuprinzătoare Divinitate”.

Ca scenă a posedării și domesticirii naturii, grădina devine un loc privilegiat al odihnei, cel mai adesea asociat cu locuirea poetică. Acolo se redefineste tensiunea dintre natural și artefact, într-un spațiu în care nici unul dintre ele în sine nu își pot fi, prin definiție, suficiente.

Alcătuirile acestea naturale marchează într-un mod subtil trecerea de la peisajul formal geometric la aparența naturală a dezordinii. Naturaleșea este rezultatul unghiului de privire mai mult decât rezultatul unei „construcții” sau al unei căutări. A picta și a cultiva o grădină - pictorul este și el în felul său un grădinar - e un gest de slăvire în care natura este aranjată și remodelată pentru a putea fi citită. Te simți protejat și în siguranță în spațiul grădinii unde înțelegi că sacrul a fost umanizat pentru a-i putea oferi omului de astăzi împăcarea cu sine însuși. Grădina este locul în care omul se poate scâlda în duh, ca loc care devine răscrucea în care se întâlnesc excesul de prezență cu Împărăția și nu naturalul căruia i se poate gusta ordinea preexistentă. Aici, excesul de umanitate bine temperat poate face să dispară tot ceea ce este nesemnificativ și să „survină” tot ceea ce e pe măsura omului, în firea lui. Spațiul pare a fi ceva deja de mult cunoscut, cu zeii săi de demult cunoscuți și așteptați. Aici și doar aici, respirația și ritmul se așază în lumina așteptării unui timp de glorie.

Resimți în toată pictura și în prezența în lume a lui Horea Pațina, trebuie să o spunem, un specific pathos etic, o „puritate”, o „transparență” resimțite





ca un postulat moral, și care dau culoare și „întrupază” o prezență umană autentică și un stil comportamental ușor recunoscut și lesne identificabil.

Fără „labirinturi” și fără „trasee inițiatice”, „Grădinile” din expoziția lui Horea Paștina evocă, în sens alegoric, un adamism care este pe placul și gustul omului de astăzi. „Luminiurile” din pictura lui Horea Paștina par a fi „grădini” și „anotimpuri” care sunt și în inima celor care, astăzi sau oricând, simt în cerul gurii, în acest început de secol și de mileniu, anagoric vorbind de această dată, gustul învierii. Această grădină anagorică în suflet, care este grădină a sufletului, o putem numi grădină interioară, peisaj interior cum l-ar fi numit Ortega. După ce și-au fost date aceste grădini își vine să își dai toată inima tăcerii, după o vorbă a Simonei Weil.

Ce cred că ar trebui spus și înțeles îndeosebi despre expoziția de la Cluj?

Pictorul vrea să indice parcă prin pictura ultimului deceniu de muncă în atelier că prin puțin exercițiu al privirii, printr-o mai bună atenție, și mai ales printr-un efort de concentrare poți ajunge să vezi aerul.

Arhitectura vizibilă a aerului văzut de pictor este întotdeauna una monumentală și de aceea picturală și nu decorativă. Horea Paștina *înțelege* și vede în ceea ce face în pictura sa problema succesiunii. Arhitectura de culori și de idei pe care el o „configurează” este mai degrabă și sigur monumentală decât liniară. Monumentalitatea grădinii nu face altceva decât, în ultimă instanță, să dezvăluie „divinitatea aerului”. Picturile lui te îndeamnă să vezi volumul aerian pe care îl cuprind. Pictura lui nu e plată, are monumentalitate în compoziție, e ritmică, are completă obiectivare și mai ales are ceea ce trebuie să aibă o operă de artă autentică: *este lirică*. Esențial pentru pictor devine „monumentul de aer”. Pentru el, atunci când surprinde *obiectul* în singurătatea sa metafizică dar și în „gloria duhului” lui, și sunt nenumărate asemenea lucrări în atelierul său („Cana fără toartă”, „Candelă”, „Mărul”, „Potirul” etc.) metafora devine o construcție de „materie” și de „aer” pe care ochiul îl poate vedea, deși el, obiectul însuși, devine semnificativ în sânul unui continuum al aerului.

Imaginea acelor monade de aer și de duh nu este o imagine „captativă” ci este, dimpotrivă, o imagine „oblativă”. Din această perspectivă frumusețea devine un fruct privit fără a întinde mâna. O lume a spiritului arcanic se arată și copleșește mai mult decât o lume a fascinației magice, a unui univers incantatoriu și emblematic în care totul e mai mare, mai intens și mai amețitor. Nimic nu lasă deschisă calea către gustul pentru esoteric, pentru orice doctrină rezervată unui cer închis, pentru că într-o asemenea lume exotica luminii și muzicalitățile oculte te-ar putea îndemna să crezi că se deschide calea către o frumusețe care este armonia dintre hazard și bine.

Pictura lui Horea Paștina, o spun așa cum o spunea altădată maestrul lui spiritual, Părintele Dumitru Stăniloae, surprinde și face transparentă divinitatea aerului. Ea are ca obiect regenerarea sensibilității. Pictorul asumă cu discreție veghea, așteptarea, atenția contemplativă, căutarea, orientarea către sens și subiect, interogativitatea, făcând o lectură spirituală în orizontul propriului lui patos existențial. Pictura este în Dumineca ei Filosofie și Teologie vizibilă, în Timp ce Arta este Filosofie și Teologie Sensibilă.

A fi un mare pictor poate să nu spună nimic din punctul de vedere al „seducției” temelor și subiectelor abordate și să spună enorm din punctul de vedere al „inducției” lente și ascetice a misterului și a fanaticului lumii. Fără să ia în seamă ori să se folosească de teatralitatea lumii și de surpriză, pic-



Horea Paștina

Iarna (2010) ulei pe pânză, 130 x 97 cm

tura lui Horea Paștina are *intensități* calme și liniștite care sunt puse în valoare de ritmuri. Ea, pictura, este cea care ne indică/arată cât de natural este supranaturalul și cât de supranatural este naturalul. La limită, o asemenea pictură ne poate arăta că Dumnezeu e cu atât mai invizibil cu cât lumina lui strălucește mai puternic în suflete și se manifestă pe pânză prin liniște și primește chipul tăcerii.

Pentru artistul nostru, pictura pare a fi contrast calitativ – contrast de valoare și lumină „transfigurată”. Culorile par a fi arhanghelii luminii pe pământ. „Materia” cromatică în cazul acestei picturi pare a deveni și apoi a fi spirituală. Acordând luminii calitatea cuvenită aceasta obligă și umbra să lumineze. Acolo unde există certitudinea „trecerii”..., acolo începe creația /arta.

Adevărul celor afirmate aici nu poate decât să confirme o observație notată de Horia Bernea, prietenul dintotdeauna și pictorul admirat de Horea Paștina, în septembrie 1974 conform căreia: „Arta nu poate fi prin ea o <<cunoaștere>> decât în măsura în care devine un <<mijloc>> și un reflex al unui efort de <<cunoaștere personală>>; ea este o activitate profund spirituală, care trebuie să facă parte din sfera considerabil mai vastă a activităților de tip mistic”. (...)

Este, de asemenea, de la sine înțeles, că opera de artă, tabloul, epistema după care este „înfăptuită”

pictura nu explică nimic, nu oferă nici o dizertație, nu ridică întrebări și nici nu se încarcă de întrebări. Ea acceptă de la bun început că ființa nu poate fi redusă la cunoscut ci doar *revelată*, ceea ce implică, cum spunea și Horia Bernea, o *cunoaștere de alt ordin*. Ca *invenție* ea este expresie a misterului exprimat de artist și prin urmare ni se înfăpșează asemeni unui poem.

Ajunși aici, iată ce spune pictorul însuși, într-o notă lăsată nouă spre lectură:

„Pictura este pretutindeni. Atâta frumusețe, folos și rost e în jur (s.a.). Plin este cerul și pământul. Pictura trebuie să o auzi ca să poți să o asculți. Trebuie să o privești ca să poți să o vezi. Trebuie să o miroși ca să poți să te orientezi. Trebuie să o pipăi ca să o poți simți. Trebuie să o guști ca să poți să o apreciezi. Simțurile sunt date spre folos, trupul și sufletul ca să poți să lucrezi. Minteă și-e slabă, dar nu-i dată degeaba. Pune-o în lucrarea cea ziditoare. În lumină” **

Notă: */** Textele din Horea Paștina reproduc fragmente din volumul *Ascult și privesc - Atelierul ca experiență didactică*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2010.

Întâmplări picturale dintr-o realitate vernil

Vasile Radu

Între „Casa Omului” și „Casa Domnului” este o mare asemănare! Ambele sunt „lucrări ale omului” și sunt „instigate” de autoritatea divină a Domnului, ambele sunt susceptibile să dea dimensiunea unei realități transfigurate, încreținate.

„Așa cum, prin toată realitatea accesibilă nouă, se străvede Dumnezeu, creatorul ei, așa și printr-o pictură se vede Dumnezeu, Creatorul. S-ar putea spune astfel că fiecare pictură sau colecție de picturi este un început în pătrunderea puterii și gândirii creatoare a lui Dumnezeu cel infinit. Căci nimic nu e fără Dumnezeu” - spunea părintele Dumitru Stăniloae, „instigatorul” grupului „Prolog”, asociere artistică de mare succes pentru arta românească de la cumpăna ultimelor două secole.

Casa Omului a fost de la început o „împrejmuire” care l-a separat întâi pe om de pericolele proximității naturale, adică de natura aspră, înconjurătoare, ea însăși, în integralitatea ei, o „casă a Domnului”, Dumnezeu regăsindu-se în toate, pentru că, nu-i așa, „nimic nu este fără Dumnezeu”! Cum a intrat natura în „casa omului”? Întâi prin „tabloul-fereastră” care a spart zidul răcoros, opreliște a luminii, lăsând ochiul să aibă acces mijlocit la natura „ne-civilizată” de dincolo de ziduri. Astfel, Omul a găsit prima sa bucurie în a contempla cea ce stăpâna pasiv din habitacul securizat al zidurilor casei.

Grădina este explicit o natură domesticită. Un „model” al naturii benefice, umanizate. Transferată în casă, prin tablou, natura devine peisaj, operă de artă, un „colț al naturii interpretat prin mintea și sensibilitatea artistului”, adică spațiu de viețuire sensibil-intelectualizat, canonic, ritualic-stăpănit.

La grupul „Prolog”, peisajul a devenit genul proxim al explorării virtuale a „puterii Domnului”, iar diferența specifică a acestei arte este dată de „caracterul”, ethosul ființei, departe și acesta, de-a fi o simplă „întâmplare” aflată sub controlul Domnului.

La artiștii români, oameni născuți dintr-un popor de țărani, expresia etică și retorică a caracterului lor a avut strania relevanță a „naturii mioritice” în care, mai degrabă, adăpostul silvestru și bordeiul campestru au jucat rolul complinirii manifeste cu universul vegetal, decât „palatul codrilor” transcript eminescian - expresie exuberant-retorică, aristocrată, din care aceștia dialogau cu umbra și lumina cosmice.

În pictură, scenariile peisajului s-au succedat, s-au tot adăugat ca un narativ pictorial pe tot parcursul artei noastre moderne. Primul a fost al unui pitoresc exterior dictat de imperative social-naționale ca reprezentare a muncilor câmpului, imagine a omului producător de hrană, actor „costumat” în vodevilul păstoresc în care animalul, păscând, îndeplinea un ritual de cosmicitate atât de bine definind „caracterul” românesc de pictura lui Nicolae Grigorescu și post-grigorescienii din proximitatea sa; cel de-a doilea a fost făcut prin implicarea „genetică” a pictorilor interbelici, încă mai fecunzi și mai acut datorii unui „semănatorism” vibrant și liturgic. Este generația unor artiști precum Ion Theodorescu-Sion, Camil Ressu, Ștefan Dimitrescu. Alt scenariu l-a adăugat Ion Vlasiu, care a descoperit și dimensiunea social-istorică a acestei retorici „naturaliste” pe care

eroismul emfatic al realismului socialist l-a acceptat, complezent, împăcat cu soarta. La sfârșitul anilor 70, Horia Bernea a pus bazele unui peisaj generic legat de ortodoxie și de credința în fapt, alt recurs la „ideologie” - temă care a însuflețit repede tânăra generație. În prelungirea acestuia stau componenții grupului „Prolog”, aceștia evadând spre o varianta generică, europeanizată și cosmopolită, în care caracterele formale ale imaginii își pierd „etnicitatea” și acumulează trăsături ale construcției plastice occidentale, mai ales sub forma limbajului cromatic.

Pictorul Horia Paștina, el însuși, însoțit de o ceată veselă de „îngeri” - foști studenți - a repus în planul originalității proprii limbajului plastic un surplus de „energie” ortodoxă concentrată pe o dominantă cromatică. „Lectura” realității prin concentrarea monocromatică a dus la o „limpezire” și potențare a limbajului și expresivității conjugate cu forma. Culoarea lui stăruie în zona cea mai imobilă a spectrului cromatic, verde/galben, semnificând predominanța vegetativă aproape monocromatică, scoasă din câmpul dialogului spectral, policromatic. Această inerție energetică a culorii comunică ceva din lipsa de agresivitate, din

vocația contemplativă a unui personaj cultivat pentru care culoarea este ca mierea de salcâm în care prisăcarul își mișcă agale pensulele.

Domesticită pînă la docilitate, această pictură strecoară prin efuziuni calme teoriile cromatice ale stilisticii picturale din secolul al XIX-lea, desfigurând-o, așa cum mai făcuse odată Nicolae Grigorescu, atunci când a refuzat tonul rupt și tușă divizionistă (juxtapunerea culorii) cu suprapuneri cromatice, înclinat spre compromisul fertil.

Astfel, povestea acestei picturi ne arată o extravaganță subtil erudită, academizată. Înclinat să creadă în continuare că mecanismele formale ale expresiei sunt suficiente pentru a exprima dacă nu caracterul unei arte, măcar forma conștiinței creștine îmbrășate, Paștina, așa cum mai încercaseră odată, în plainairism, barbizonienii, a făcut din arta sa „un rond de zi” și nu o îndeletnicire „de noapte” (de atelier). Așa cum Grigorescu integrase culorii lumina, Paștina adaugă acesteia albul pentru a devitalizeza verdele crud de clorofilă, redefinind plenitudinea energetică a demitenței.

La Paștina, pictura este tot o „lucrare asupra pământului”, „un adăpost” și o „hrană a omului”, lucrare mesianică în sensul creștin, pastoral, atâta doar că emoțiile sale „îngropate” stăruie sub „crusta” formală elegantă a unei gândiri puternic academizate.



Horia Paștina

Mușcată - detaliu (2010) ulei pe pânză, 130 x 97 cm

muzica

Billy Idol *live* la Cluj-Napoca

RiCo



Britanicul William Michael Albert Broad (n. 30 noiembrie 1955) poartă numele de scenă *Billy Idol* și a fost lansat în SUA de MTV la începutul anilor '80. Câteva dintre piesele sale de succes (precum *Dancing With Myself* sau preluarea *Mony Mony*, după Tommy James & The Shondells) provin din perioada în care a fost solist vocal la *Generation X* (1977-'80). Spre deosebire de celelalte formații punk ale vremii, *Billy Idol* nu a negat niciodată faptul că a fost influențat muzical de *Beatles* și *Rolling Stones*. Discografia sa include următoarele titluri: *Billy Idol* (1982), *Rebel Yell* (1983), *Whiplash Smile* (1986), *Charmed Life* (1990), *Cyberpunk* (1993), *Devil's Playground* (2005), *Happy Holidays* (2006), *Kings & Queens of the Underground* (2014).

Am fost foarte reticent când am auzit de mutarea concertului desfășurat în 30 iunie a.c. la Cluj-Napoca de pe Cluj Arena în Piața Unirii, fiind obișnuit în centrul orașului doar cu proiecte *playback* și interpreți de muzică populară. Spectacolul organizat de Amprinta Advertising a fost însă impresionant; cred că este pentru prima dată că am stat mai mult de două ore în Piața Unirii, iar genul rock se pretează foarte bine ambianței centrului istoric al Clujului. (Am impresia că - în lipsa unei locații mai potrivite în aer liber, cu capacitate de 5.000 de locuri, cum sunt Arenele romane din București - se dorește ca Piața Unirii să devină o locație de concerte pentru anul 2015, când Clujul va fi Capitală Europeană a Tineretului.) Bănuiesc că mutarea concertului lui *Billy Idol* a dat mari bătaii de cap organizatorilor, care au încercat să se adapteze spațiului neconvențional, prin ridicarea unei serii întregi de garduri pentru a repartiza cumva locurile rezervate pe stadion pentru diferite categorii de bilete.

Gardurile de patru metri (care aveau și un rol important de antifonie) nu au mai putut fi instalate datorită avertizării INMH, furtuna fiind iminentă pe tot parcursul serii. Organizatorii au dat jos și plasele de pe o

parte din garduri și steagurile de la corturi, pentru siguranța publicului, pentru a nu fi luate de vânt. Rezultatul a fost benefic pentru toată lumea (mai puțin pentru organizatori). Lumea care nu avea habar de concert s-a adunat pe trotuarul din fața Librăriei Universității ca să caute ochii la spectacol. Lumea care nu avea bani de bilet, dar care cunoștea artistul, s-a adunat pe trotuarul de pe partea Pieței, în fața gardurilor semi-transparente de doi metri, să urmărească concertul. Plătitorii de bilet (nu cred că mai mult de 4.000 de persoane) au avut șansa să stea mai aproape de scenă decât dacă concertul s-ar fi desfășurat pe stadion.

Billy Idol a oferit un show simplu, lipsit de efecte video și alte briz-brizuri. M-am bucurat că accentul s-a pus pe hiturile înregistrate de-a lungul carierei (unele vedete, precum *Iron Maiden*, au venit la noi să își promoveze cele mai recente materiale lansate și au lăsat lagărele din trecut undeva pe finalul concertului, sau la bisuri). M-a distrat faptul că de fiecare dată când avea ocazia, *Billy Idol* adapta versurile astfel încât să includă România în piese, iar de mai multe ori de-a lungul recitalului a repetat "CLUUUUJ" între piese, precum un copil fericit, care a descoperit că poate pronunța un cuvânt nou, care-i gădilă timpanele. Rockerul a venit cu un sac de cadouri pentru fanii săi, aruncând bețe de tobe și discuri (*frisbee*) publicului din fața scenei, de la prima piesă.

Billy Idol s-a schimbat de patru ori de-a lungul spectacolului, apărând la bustul gol, cu tricou, și în geacă de piele neagră. Au fost momente când *Billy* și-a luat chitara în brațe (sau instrumentul i-a fost pus cu grijă în jurul gâtului de către un coleg) și se făceau scheme de coregrafie pe partea instrumentală a pieselor, unde cei patru chitariști se aranjau în două capete de scenă, spate în spate sau față în față - doi câte doi. Jocul scenic cu zidul de patru chitare, în care sunetele nu se suprapun, nu este o fază des întâlnită la un concert rock.

Repertoriul lui *Billy Idol* nu este deloc monoton. Programul concertului a inclus și piese tari, mai metalice și balade pop, mai melancolice. Am savurat momentele acustice și poantele de prezentare pregătite pentru câteva dintre piese (cum a fost povestea adevărată legată de letonul Edward Leedsalnin, care a construit Castelul Coralului în statul american Florida, ca introducere la *Sweet Sixteen*). Artistul și-a dat drumul abia în a doua parte a spectacolului, unde glumițele și umorul de situație au abundat între piese.

Dintre compozițiile parțial reorchestrate, cu intro-uri acustice, care au sunat deosebit în spectacol, amintim de *Eyes Without A Face*. Pe *Rebel Yell*, artistul a stărnit participarea activă a publicului, la bis. Pe lângă momentele individuale din anumite piese, dedicate bateristului, chitaristul Steve Stevens a avut două solouri deosebite de chitară (într-o anumită secvență instrumentală se imita perfect sunetul de bouzouki). Pe unul din solouri a început chiar să plouă. Cred că *Billy Idol* a început să prindă viață de fapt când a văzut că norii au început să se descarce, dar publicul a rămas alert și neclintit. Solistul are o voce deosebită, și a reușit să facă un spectacol de zile mari la cei 58 de ani ai săi.

Remarcabil este faptul că, cel puțin în zona în care am stat eu, publicul a fost atent la muzică și nu a povestit aiurea cu prietenii, nu se trimiteau sms-uri și nu se vorbea la telefon în mijlocul spectacolului, așa cum este obiceiul la astfel de evenimente.

Nu am găsit deloc potrivite formațiile alese în deschidere (*Kumm*, *Les Elephants Bizarres* și *Roadskill Soda*). Nu am înțeles de ce toate cele trei propuneri autohtone din deschidere au fost aduse tocmai din București! Mult mai potrivit ca *feeling* ar fi fost trupa de pop-punk *Ultimu nivel* din Baia Mare, sau punkerii clujeni de la *Rehab Nation* (care după ani de activitate pe plan local, se află pe punctul de destrămare vara asta, solista fiind, din toamnă, studentă la Conservatorul din Budapesta), punkerii *Iguana pe fir* din Oradea (care au fost promovați recent în filmul *Rocker* al lui Marian Crișan) sau revelația progresivă brașoveană *Angels Kill the Pirates*, care a debutat pe scenă în februarie.

Formația alături de care *Billy Idol* a evoluat la Cluj-Napoca a fost formată din: Steve Stevens (chitară solo, între 1981-86, din 2001), Stephen McGrath (*Evil G*, chitară bas, voce secundară, din 2001), Billy Morrison (chitară ritm, voce secundară, din 2010), Paul Trudeau (keyboards, din 2014), Erik Eldenius (baterie, percuție, din 2012)

Billy Idol se află într-un turneu mondial din 31 mai 2014 până în 2015. Următorul album de studio, *Kings & Queens of the Underground*, va fi lansat în octombrie 2014.

teatru

Viața în oglinda-poliedru

Claudiu Groza

Festivalul Internațional de Teatru Nou de la Arad a debutat, în 2014, cu o premieră a Teatrului Clasic arădean: *Perplex* de Marius von Mayenburg, în regia lui Theodor-Cristian Popescu.

N-o să spun despre festival - în care, ca selecționer, sunt implicat direct - decât că a înregistrat, și mă bucur pentru asta, dinamica impetuoasă pe care o are teatrul românesc tânăr în ultimii doi-trei ani, și care încet-încet determină și o reorientare a „priorităților” pe piața teatrală, cu un focus de atenție fixat pe noua generație, inclusiv la nivel instituțional. Sunt bucuroși că, încă de la prima ediție a FITN, de anul trecut, am adus la Arad, împreună cu Bogdan Costea, managerul teatrului și festivalului, cele mai proaspete și provocatoare spectacole de „teatru nou” din România, fie că aparțin unui nou val, fie că sunt create de generații deja artistic consolidate.

Am văzut destule montări cu texte de Mayenburg, unul din primii autori europeni extrem-contemporani jucați la noi. *Chip de foc*, *Copilul rece*, *Piatra*, *Urâtul*, *Paraziți*, *Martiri* au cunoscut cel puțin o versiune scenică (prima are cel puțin cinci montări, din câte știu eu), iar cine parcurge măcar rezumatele pieselor va sesiza o versatilitate tematică și stilistică uimitoare, al cărei principal temei este, de fapt, o alienare uneori sumbră, alteori absurdă ori ludică, a ființei umane.

Înainte de *Perplex*, Theodor-Cristian Popescu a mai înscenat *Chip de foc*, *Urâtul* și *Martiri*; cunoaște, astfel, foarte bine universul lui Mayenburg, cu tot cu aparența sa de puzzle

tematic. A îndrăzni să spun, cunoscând la rândul meu destul de bine creația regizorului român, că o anumite potrivire de caracter artistic a făcut ca montările lui Popescu pe textele autorului german să fie la fel de versatile și la fel de „umaniste”, fie în cheie cinică, fie în cheie grav-empatică, fie în cheie năstrucnic-ludică, precum în *Perplex*.

Povestea e pe cât de simplă aparent, pe atât de greu de rezumat: un cuplu revine din vacanță la casa de care trebuia să aibă grijă un alt cuplu, niște prieteni: să ude florile, să plătească facturile etc. Doar că plantele-s cam ofilite, electricitate nu e, iar prietenii îi scot afară ca pe niște intruși, de parcă ar fi casa lor. De aici urmează un fel de balet social schizoid, un amestec de absurd domestic și parodie culturală, în care toți cei patru execută niște „roluri”, apropiindu-se/depărtându-se unii de alții, mereu cu măști diferite: schiori, homosexuali, animale, vikingi, SS-iști, snobi casnici etc. E un fel de joc de-a „mima”, vorbit însă, un joc trist, în ciuda umorului pe care-l degajă, întrucât gratuitatea sa nu mai e ludică, ci disperat-demonstrativă. Deci, absurdă.

În *Perplex*, Mayenburg se joacă de-a calofilia intelectuală, cu o bună doză de sarcasm, iar Th. Cristian Popescu redă cu un perfect simț al „interpretării” regizorale această atitudine în montarea sa. Așa cum în text se simte o *diaboludică* (adică ghidu-perversă) persiflare a vulturilor pretențios-superficiale din dialogul teatrului contemporan „deopt”, de idei (cel francez, de pildă), în spectacol există aluzii poznașe la varii „idiosincrazii” ori laitmotive ale unor

regizori congeneri, pe care n-o să le devoalez. Regizorul respectă fidel articulațiile piesei, dar jonglează cu articularea personajelor, construind un spectacol în care accentul e pus pe actori și capacitatea de ipostaziere și (auto)persiflare a acestora, atât în ipostaza de personaje, cât și în cea de indivizi.

Carmen Vlaga-Bogdan, Cecilia Donat, Andrei Elek și Alex Mărgineanu sunt cei patru interpreți care au jucat cu mare sinceritate, mobilitate, lipsă de inhibiții și poftă în *Perplex*. Purtând pe scenă prenumele lor „civile”, ei s-au adaptat cu mult umor și relaxare provocărilor unui text necanonic. Dincolo de savoarea dialogului și flexibilitatea schimbării „măștilor”, actorii au reușit să redea și deruta interioară, mica temere metafizică pe care personajele și-o neagă, și-o ascund bine în subsolul conștiinței, nu total convinși că ea va dispărea. Altfel, firește, a dominat acea „aparență” care e sarea și piperul spectacolului: „poza” individuală, extravagantele de „inventivitate” în abordarea „rolului” (cel din poveste, de bună seamă), interacțiunile comice, ba chiar și lepădarea de personaj, „ieșirea din scenă” pirandellescă din final, când decorul e scos afară, căci joaca s-a terminat.

O scenografie concepută de Mihai Păcurar ca să potențeze semantica din subtextul spectacolului, servind-o foarte bine și pe cea evidentă, ca și coregrafia ca de obicei inspirată a Andreei Gavrilii sau light-designul lui Lucian Moga, mereu meticolos și eficient, au completat această oglindă poliedrică.

Există o imagine iconică a sensului piesei lui Mayenburg, pe care Theodor-Cristian Popescu a dezvoltat-o scenic impecabil cu ajutorul lui Andrei Elek: e momentul când personajul Andrei se plimbă prin apartament, complet nud, ținând discursuri savante. Vulnerabil și exhibiționist, precum oamenii zilelor noastre...

Un musical... diabolic

Claudiu Groza

Un spectacol cu atmosfera unui film englezesc „de epocă”, o poveste *mystery* și o performanță muzicală de remarcă a montat nu de mult regizorul Drago Galgoșiu la Teatrul Maghiar din Cluj. *Sweeney Todd* e un musical broadwayan din 1979, creat de Stephen Sondheim și Hugh Wheeler, care a devenit cunoscut marelui public mondial prin ecranizarea din 2007, cu Johnny Depp în rolul principal.

Povestea e destul de cunoscută: bărbierul Benjamin Barker revine la Londra după cincisprezece ani de peregrinări prin lume, din cauza unui conflict cu influentul judecător Turpin. Aflând că soția i-a murit din pricina mizeriei, iar fiica sa e în custodia dușmanului său, Barker decide să se răzbune. Își redeschide salonul de bărbier, se asociază cu o plăcintăreasă dubioasă și se dovedește a fi, în cele din urmă, autorul unei serii de crime teribile, ale căror victime devin „materie primă” de patiserie.

Opțiunea lui Drago Galgoșiu și a trupei Teatrului Maghiar din Cluj pentru această montare se datorează cu siguranță și pitorescului său subiect, dar și calității remarcabile a partiturii muzicale, care dă de fapt valoarea producției. Rezultatul e un spectacol cu o atmosferă aparte, de pregnantă „culoare”, excelent susținut muzical și condus regizoral cu mult echilibru.

Subiectul din *Sweeney Todd* e dezvoltat cumva în siajul „temei” Jack Spintecătorul, dar cu

un plus de culoare istorică. Ni se înfăpșește o Londră mizerabilă, în plină criză economică, cu oameni infometaji și promiscuizați, un oraș bolnăvicios și vicios, așadar tocmai potrivit pentru întâmplări oribile.

Drago Galgoșiu a știut să-și abstragă „doctrina scenică” până la un nivel care să valorizeze, fast, performanța actricească și muzicală ce dă savoare spectacolului. *Sweeney Todd* este, absolut decent, o montare de divertisment, în cele din urmă, dar există momente de mare virtuozitate muzicală care îi dau un farmec special. Trebuie specificat că autorul coordonării muzicale e Katalin G. Incze, care și dirijează *live* orchestra Operei Maghiare din Cluj și interpreții-actori. Or, aceștia din urmă se dovedesc - cum au mai demonstrat-o de câteva ori - niște muzicieni bine formați și capabili să urmeze perfect o partitură nu tocmai ușoară. Dinamica scenică e redusă cât să accentueze performanța muzicală. Unele secvențe sunt deliric-pulsionale, altele acute, majoritatea ca într-un soi de „derivă existențială” prevestitoare de dezastre. Excelenta evoluție a lui Viola Gábor (*Sweeney Todd*) și a lui Andrea Vindis (Nellie Lovett) atinge un apogeu în duetul „cârdășiei” în rele dintre bărbier și lipsita de scrupule plăcintăreasă, de pildă. Viola Gábor e „vedeta” incontestabilă a reprezentației, atât prin gama de nuanțe actricești, cât și prin susținerea

muzicală. Are o arie pătimașă în care mărturisește că vrea să-l ucidă pe Turpin; devine aproape sadic în „duetul canibal” al pateurilor cu carne de om, apoi poetic în cântecul dedicat fiicei sale, Johanna. Andrea a întruchipat miezos cinismul dezabuzat al personajului său. Există și alte evoluții convingătoare: cea a lui Kinga Ötvös în Johanna, de bună ținută muzicală, a lui Loránd Váta în Beadle Bamford, aprodul judecătorului, ostentativ-teatral, parcă un „maestru de ceremonii” al săngeroasei puneri în scenă, a judecătorului însuși (József Biró), vicios-obsedat într-un monolog memorabil, a cuplului de fanfaroni Adolfo Pirelli (Loránd Farkas) și Tobias Ragg (Róbert Laczkó Vass, cu o dezvoltare ludică de ținută minte). Galeria personajelor e completată cu bune resurse de Csaba Marosán (Anthony Hope, iubitul Johannei), Rita Sigmond (Cerșetoarea cu rol de prevestitoare), Éva Imre (Lucy Barker) și Ervin Szücs (Narratorul), ca și de un amplu cor alcătuit din actori și muzicieni. Finalul spectacolului capătă o adâncime specială prin leitmotivul muzical preluat tocmai de acest „cor al spectrelor”.

Prin performanța muzicală și interpretativă, prin echilibrul regiei lui Drago Galgoșiu, prin decorul aspectuos-utilitar (András Both) și costumele simbolic-adevrate ansamblului, *Sweeney Todd* este un musical plin de farmec și culoare, în manieră europeană, ceva mai profundă, dar cu acea tușă „broadwayană” bine marcată care face deliciul genului.

Dinamism contaminant la Galactoria 2014

Adrian Pion

Febra examenelor, specifică încheierii unui ciclu de studiu din instituțiile de învățământ ale orașului universitar, a cuprins, inevitabil, și Facultatea de Teatru și Televiziune din cadrul UBB Cluj. Numai că aici emoțiile absolvenților și cunoștințele acumulate îmbracă o formă diferită. Rezultatul studiului se revarsă literalmente pe scenă într-un irag de spectacole-examen, cuprinse într-o formulă extrem de bogată în manifestări, derulate sub aura artei actorului și denumite direct *Galactoria*, pentru că - nu-i așa? - este vorba despre o gală: gala absolvenților. Despre faptul că multe din momentele galei se desfășoară la demisolul clădirii Facultății de Litere, într-o sală neîncăpătoare ce trădează încă statutul „actorilor” de toleranți printre filologi, mai bine să nu vorbim.

Ediția din acest an, a XI-a, a oferit un program dens și variat, ealonat pe cele 6 zile (din 26 până în 31 mai 2014) reușind să pună în evidență performanțele colii clujene de teatru. Un spectacol cu adevărat exploziv și temeinic lucrat a fost *Sweet Charity*, pregătit de Miklos Bács și Camelia Curușiu împreună cu studenții lor. Îmi face plăcere să scriu despre acest spectacol deoarece a irupt ca o veritabilă descătușare de forțe actoricești în plină afirmare și confruntare cu publicul. O reușită ce trebuie remarcată ca atare. O reprezentare remarcabilă ce onorează în mod deosebit instituția și pe formatorii acestor talente în curs de perfecționare. Musicalul *Sweet Charity*, pus la cale de Neil Simon și Cy Coleman în 1966, oferă minunate partituri (ca întindere și provocare) unui număr mare de interpreți, din acest punct de vedere alegerea a fost justificată și țelul atins. Jocul în sine a acoperit o gamă variată de solicitări. Viitorii actori și-au putut pune în evidență calitățile: de la declamație și dicție la mișcare scenică, dans, cântece în engleză sau chiar acrobație. Și n-a picat

niciunul examenul! Ba chiar s-au descurcat excelent, au reușit să închege un musical fermecător, dinamic, atractiv. Mă întreb câte teatre profesioniste de la noi pot împlini cerințele unui musical de asemenea structură și cine are curajul să riște cu *Sweet Charity*, scenariu și entertainment cu performanțe scenice și cinematografice atât de celebre.

Desigur, antecedentele internaționale cu acest produs teatral au apăsător pe umerii lui Miklos Bács, dar scopul nu era, cred, găsirea unor unghiuri noi în tratarea subiectului, deși avem inovații regizorale și la acest capitol, cea mai evidentă găselniță fiind funcționalitatea panourilor cu oglinzi glisante, purtate în ritm de dans în jocul de lumini, ce întrețin atmosfera de cabaret și de autoreflexivitate într-o lume a aparențelor redusă la dimensiunea unei arene circulare în miniatură. Această sugestie este întreținută mai ales de turele făcute pe spațiul scenei cu scuterul de unul dintre membrii grupului de drogași din secvența *hippy style*. Pentru că și în societatea lor ajunge eroina în vârtejul ei sentimental-amăgitor în căutare de afecțiune și dragoste. În distribuția 1, rolul *Charity* a fost interpretat de Ioana Repciuc, o adevărată „bomboană” de față, înzestrată cu mult farmec personal, dar și cu mari posibilități de expresivitate și interpretare. Ea reușește să ducă greul spectacolului, fiind o convingătoare față bună, modestă și sufletistă, dar fără noroc în dragoste. Rătăcirile ei, de la „iubitul” care o fură, la vedeta de cinema pe care o adoră sau la Oscar, logodnicul care o părăsește, sunt un lung șir de decepții și speranțe redefinite pe care Ioana Repciuc le nuanțează cu sensibilitate și tact, reușind de fiecare dată să impresioneze și să depășească prin finețea interpretării ablonul în care e turnat personajul. Ciprian Nicula e un Oscar timid și scofălcit, în

ton cu ezitățile și exaltările cerute de temperamentul tânărului îndrăgostit. La polul opus evoluează Cătălin Asanache în Vittorio Vidal, întruchipând pe bărbatul sigur pe sine, celebru, imperturbabil, risipitor și nepăsător, trăind în lux. El are aerul unui *big spender* autentic. Poate numai tinerețea prea pronunțată dăunează personajului. Languroasă și senzuală reușește să fie Lavinia Pele în Ursula, amanta lui Vittorio Vidal. Majoritatea interpreților apar și în alte roluri, precum Adrian Filimon în Daddy și în Poliștutul. Nu pot încheia aceste rânduri fără să subliniez aportul fecund al fiecărui actant al motorului acțiunii, mașinărie scenică de un dinamism contaminant din care au făcut parte Alexandra Dușă, Elisabeta Râmboi, Andreea Tănase, George Hădărig, Adrian Strâmtu, Sorina Maican, Alexandra Caras, Boglarka Veligdan, Codruța Humă, Cristian Har. Ultimul nume din înșiruire îmi sună în ureche precum un leitmotiv obligatoriu venit dinspre ceea ce înseamnă sacralitatea artei. Mă folosesc de el pentru a arăta că, într-adevăr, fulminant și actoricesc dovedesc și risipesc cu toții, frumoși, ambicioși, entuziaști, buni exact acolo unde au fost puși, indiferent de întinderea rolului acordat în spectacol. E o performanță la care toți au râvnit și până la urmă au ajuns, dovadă că au fost bine îndrumați de dascăli și efortul lor merită răsplătit. Cu ce, ne-am putea întreba. Cu locuri de muncă în diferite teatre, dacă se poate, dar... Încerc să fiu interpretul unei dezamăgiri exprimate de Melania Ursu, marea doamnă a teatrului românesc, prezentă la Galactoria an de an cu un sentiment aproape religios. Desigur, nu se știe care va fi destinul lor artistic și e păcat ca visele lor să se sfârșească aici. Nu știu nici ce note vor fi acordat profesorii lor, dar pentru acel evident *sweet flirt* cu publicul, eu nu pot cobori sub 10. Nu aceeași notă aș da edițiilor pentru că n-au găsit de atâția ani un spațiu adecvat, o sală de spectacol ca lumea, acestor minunați copii ai teatrului pe care i-am aplaudat la ediția a XI-a a Galactoriei clujene.

Vibrație. Sunet. Formă. Concept

Ana Liliana Ilea

Veghind la insomniacele arte ale spectacolului, fantomele teatrului continuă să ne însoțească pe meleagurile sufletului, unde abundă multiple înșelesuri. Ochiul interior, dinamizat, pulsează, personajele teatrale se iluminează. O umbră, un acord final, o întretăiere de sunete vagi, iată condiția spectatorului de teatru. Pe nimbul ascezei artelor spectacolului sunt inscripționate frământări sufletești, tăceri, chiote, sufluri turbionare, angoase, frici.

A fi la teatru înseamnă a fi în comuniune cu lumea ancestrală. Energii neobișnuite se declanșează. Gesturi, emoții, sunete, cuvinte, toate evocând Ființa. Noiane de amintiri spintecă memoria afectivă.

Personajul de teatru e un mesager al sufletului. El ne deschide orizonturi spre care ne luăm zborul, uneori poticnit, alteori de-a dreptul abisal, ca în cele din urmă să aterizăm în lume împliniți, fermi. Zvâcnirile inimii răspund chemării teatrului dintotdeauna. „Ceremonia socială” continuă.

A chibzui, a intra în legătură cu jocurile minții incarnate de către actori este a te hrăni cu substanța vieții, netulburat de grijile cotidiene. Trupurile actorilor devin nuferi albi care răsar la suprafața conștiinței spectatorilor. Alcătuirii senzoriale. Ecouri tainice. Actorii merg pe drumul îngust al creației. Călăuzire a spiritului prin noianul cuvintelor, gândurilor, acțiunilor, totul pentru a îndepărta „coaja” lucrurilor. Destine fragile, mărețe, mărunte într-o căutătură a realului sub orizontul invizibilului.

Căutând Realul, jocul actoricesc se ramifică în așteptări istovitoare, percepții subite, incantații. În lumina reflectoarelor, corpul actorului devine un arc incandescent. A călători împreună în lumile imaginare, o sinestezie acrobatică.

Acest preambul este pentru a ne introduce în ceea ce se va defini ca performance-ul: *Societatea de socializare din Medio-Monte* (proiect al Uniunii Europene), piesă de teatru într-un act, axată pe trei personaje: Liz, Henrietta și Lang, o falie de timp din picturile colii Băimărene.

Lang - un trickster postmodern

Domnul Lang este o proiecție imaginară a celor două femei, o sugestie puternică, o prezență covârșitoare. Scrierea în spațiu a corpurilor actorilor-labirintul viu, cinetic. Richard Balint și Florin Vidamski (Henrietta și Liz), într-o interpretare ceremonială, sunt două voci singuratică amalgamând prezentul, trecutul și viitorul, prezențe statuare, baroce, ambigue. Două fante prinse în caruselul vieții. Fețele lor albe răsfrâng neantul din teatrul kabuki. Lang, materializat sonor, existentul cu inexistentul plutind în derivă, conștientul cu inconștientul la cheremul spectatorilor, spusul cu nespusul. Cuvintele - arborate dincolo de sens, arce ale gândului necuprins. Ce știm despre lumea asta? Călători în timp. Păsări tutelare ale cuvântului. La asfințit, totul devine posibil. Labirintul lumii pulsează. Ascensiune/coborâre în subteranele Ființei. Oglindire de artă? Cei doi actori-creuzete de lumină.

Există timp?

Bulversaji înainte-înapoi de un mecanism existențial incontrollabil, tutelași de domnul Lang care ne scoate aparent la liman prin rapel la vârstele copilăriei.

Suntem într-un spațiu în care toate artele își dau mâna, devin congruente într-un spectacol



total, cum îl postula Richard Wagner, într-o spirală a timpului.

„Cutia lui Faraday” este un loc protejat, în care timpul este suspendat. Se pot face salturi în timp neașteptat. Un timp anistoric, circular, care integrează iluzia filmului, adâncindu-se.

Transpunerea teatrală a labirintului

S-a configurat un „spațiu al nevinovăției”, având ca precursor „Baletul Triadic” al lui Schlemmer. Jocul actorilor, o „decompoziție a omului”, provoacă imaginarul. Așa cum compozitorul rus Alexandr Scriabin asocia fiecărei note o culoare, în acest performance corpul mimant al actorului transmite o emoție dinamică cu fiecare mișcare interioară. Coloana sonoră, constituită și din muzica lui Bach și Purcell, construiește un personaj baroc, numit Lang. Sub o aparentă discuție domestică, dialogul se fărâmișează, sursele se pulverizează, personajele fiind surprinse în instantanee fragile din diorama existenței. Piesa de teatru a lui Marian Ilea a fost un pretext creativ pentru construcția teatrală care a întrunit și letter-poems, filme experimentale, lucrări de artă din întreaga lume.

Un spectacol „work in progress”

Turnanta labirint, semnată Helmut Stürmer, dublată de labirintul conceput pictural de către artistul plastic Mircea Bochi, oglinzile reflectând realități multiple produc o „mise en abyme” atât a personajelor cât și a spațiului și timpului. Labirintul vivificant se prelungește în noi la infinit. Specularul reflectă vârstele omenirii.

Liniile de forță care definesc personajele sunt hieroglife vibrante; actorii Florin Vidamski și Richard Balint însumând tehnici extra-cotidiene ale corpului ordonate muzical. Întreaga arhitectură a spectacolului fiind un tot unitar consonant. Scenografia maestrului Helmut

Stürmer configurează un panopticum edulcorat al absurdului mecanism mundan. În plan secund, regizoarea Mihaela Panainte, diseminând textul, a difuzat rezonant, pe mai multe planuri, mesajul dramaturgului Marian Ilea. Angrenajul teatral e în continuă mișcare, un perpetuum mobile. În și pentru teatru, acest performance este o demonstrație a creativității dincolo de barierele închistate ale obișnuinței, o lecție de estetică teatrală.

Monte Medio, performance bazat pe textul lui Marian Ilea și manifestto-ul lui Mircea Bochi. Regia: Mihaela Panainte. Scenografia: Helmut Stürmer. Performeri: Florin Vidamski și Richard Balint. DJ: Adrian Electroclown. Asistent scenografie: Corina Grămoțeanu. Spectacol prezentat de Teatrul Municipal Baia Mare, în parteneriat cu Cătălin Chereche, primarul Municipiului Baia Mare. Premiera a avut loc duminică, 8 iunie a.c., ora 22, în Sala de Expoziții de la Colonia Pictorilor din Baia Mare.

TES(Z) Timonial central-european (II)

Claudiu Groza

Alte două din spectacolele văzute la TESZT mi s-au părut relevante, prin subiect sau realizare artistică, pentru dinamica teatrală a regiunii maghiaro-sârbo-române pe care o catalizează festivalul Teatrului Maghiar din Timișoara.

Ro'u de B.R. Brestyánszki, o coproducție a Teatrului „Katona József” din Budapesta și a Teatrului Popular din Subotica, Trupa maghiară, atinge o temă extrem de delicată, nu doar ideologică, ci și identitară: conflictul dintre partizanii iugoslavi și populația maghiară din Voivodina în 1944, la retragerea armatei germane din zonă. Unul din planuri este evident politic, comunism vs. fascism; al doilea însă, mai sensibil, este etnic, sârbi vs. maghiari. Or, răzburarea partizanilor, ce survine sângerosului raid de la Novi Sad, din 1942, și ocupației maghiare din timpul războiului, nu mai e necesarmente împotriva exponenților invadatorului, ci capătă și o dimensiune naționalistă.

Subiectul din *Ro'u* e foarte provocator pentru oricine cunoaște acest colț frământat al Europei, unde și după aproape un secol de la reafirmarea granițelor fostului mare imperiu mai dăinuie încă umbra unor traume identitare.

Spectacolul regizat de Máté Gábor se bazează pe un scenariu de tip documentar, cu mărturiile ale supraviețuitorilor epocii, dar și elemente ficționale, iar atmosfera sa este adesea atroce, în ciuda unor momente clișee (pasiunea pentru ceasuri a ofițerilor ruși, de

pildă). Abuzurile partizanilor sârbi susținuți de armata sovietică asupra unei comunități maghiare dintr-un sat armonios multi-etnic până la izbucnirea războiului sunt redade secvențial, cu un fel de sacadare a tempo-ului de joc, într-o coregrafie cel mai adesea colectivă (concepută de Hegymegy Máté), dar folosind un spațiu restrâns, ce potențează dinamica reprezentației, un patruleter aternut cu „pietricele” gumate, care poate semnifica mlaștina vremurilor ori morminte ori magma din care ies spectrele trecutului, în orice caz o suprafață bine gândită ca să acutizeze pregnanța secvențelor scenice (decor: Cziegler Balázs). Muzica lui Kucsera Geza, cu sunuri folclorice adeseori, pune o amprentă și mai marcată pe subiectul spectacolului. Foarte susținut, cu o geometrie impecabilă, a jucat distribuția destul de amplă, în care accentul a căzut pe performanța de grup, cu roluri multiple pentru fiecare interpret. Mai remarc zona de extra-text, cea a „solidarizării” actorilor în interludiile scenelor dramatice, ca o limpede punctare a mizei spectacolului.

Ro'u este un spectacol solid articulat artistic, o pledoarie pentru reconciliere, deși unele din replicile ori momentele sale mai pot zgândări sensibilități. El ar putea fi declicul unei dezbateri interesante - care nu s-a putut derula, din rațiuni obiective, la TESZT - despre moștenirea istorică și provocările cotidianului dintr-o regiune geografică pluri-etnică, aflată pe falia tectonicii politice europene.

Un baroc estetizant, greoi și magmatic, a caracterizat *Europa, Europa* de Howard Barker, montat de Koltai M. Gábor la Teatrul Stúdió K din Budapesta. După opinia mea, regizorul și-a asumat pozna-vicios capcana auctorială, pentru că Barker a declarat nu o dată că, după el, teatrul trebuie să fie un calvar, un chin îndurat de spectator. Astfel că scriitura sa este eseistic-poetică, decadent-declamativă, de o textualitate grea, încât subiectul devine magmatic, și suficient, un fel de calofilie gratuită, excesiv-intelectualistă.

Aici, momentul retragerii turcilor dintr-o Europă în ruină, la finele secolului XVII, e pretextul unei „dezbateri” despre valori morale, relații interumane, sinceritate și minciună, coterii politice și decizii militare, umanism și pragmatism fără scrupule. O dezbateră feroce, aș putea spune, într-atât de cinic și compusă de Barker, ca un fel de radiografie crudă pe organismul unui continent decrepît.

Koltai a preluat textul nu doar în litera, ci și în spiritul său, construind un spectacol-tablou, în rama căruia se perindă diverse personaje, gongorizând pe marginea destinului lor. Un frumos aer pictural (decor Vereckei Rita, lumini Fodor Gergely) și o interpretare de mare virtuozitate a tuturor actorilor, cumva „în răspar”, accentuând vidul personajelor, zbaterea lor de insecte ale Istoriei, sunt punctele forte ale spectacolului. Totuși, *Europa, Europa* mi se pare o provocare lipsită de orice miză, un joc intelectual ombilicocentric, o vultă de rafinament post-apocaliptic. Iar mie nu mi-e suficient.

film

Călăuza Tarkovski (I)

Marian Sorin Rădulescu

Dintre toți cineștii pe care îi cunosc, Andrei Tarkovski – „topograf al lui Dumnezeu”, „călugăr al unei abajii a cinematografului” (Antoine de Baeque) – mi se pare un artist nepereche. Filmografia sa, unitară valoric, mă îndreptățește să cred, pentru o dată, nu doar în capodopere izolate, ci și într-un autor. Tarkovski este un regizor-poet, pe cât de vizionar, pe atât de selectiv cu spectatorii pe care îi derutează, îi irită, apoi îi exclude, „oarecum în același fel în care Domnul nu-i suportă pe cei călduși” (Costion Nicolescu). Îi rămân credincioși doar cei dispuși să-i deslușească „imaginile de viață” ale căror funcție, precizează regizorul, „nu este una de a impune idei sau de a servi drept exemplu, ci aceea de a pregăti omul de moartea sa, de a-i lucra și iriga sufletul, de a-l face capabil să se întoarcă înspre bine”¹.

La începutul anilor '80, *Călăuza*² avea să stârnească mare valvă. A rulat și pe ecranele din România. Criticul de film Valerian Sava chiar a realizat o anchetă la cinematograful Studio din București, pentru a afla de la spectatori ce anume îi atrăgea la acest film în trei personaje, în care nu se întâmpla mai nimic, parțial alb-negru și filmat cu o lentoare ieșită din comun. Unii au spus că au venit atrași de titlu (se gândiseră că e o ecranizare după Fenimore Cooper), pe alții i-a tentat genul S.F., iar alții au recunoscut că erau familiari cu filmele lui Tarkovski (mai ales datorită cinematecii). Toți cei care veniseră să-l revadă (unii îl văzuseră deja în repetate rânduri) erau fascinați de atmosfera misterioasă, de lucrurile nespuse și nearătate, ci doar – vag – sugerate. De gama largă de conotații culturale (sau chiar adevărate „opârle” pentru vremea aceea, cum ar fi replica rostită flegmatic de Călăuza: „Pentru mine, peste tot e pușcărie!...”) pe care cu greu le puteai desluși la o sigură vizionare. Multă vreme după ce am văzut întâia oară *Călăuza* am trăit cu impresia că „Zona” (în care se afla „camera miracolelor”) era de fapt „pământul făgăduinței” (occidentul, Eldorado) unde omul – credeam atunci – nu poate să trăiască decât liber. De aceea, mi-am zis, multe din secvențele din „Zona” erau în culori. Din păcate, această îngustă lectură – strict ideologică și politică – a *Călăuzei* continuă să rămână, pentru mulți, singura cheie de interpretare a insolitului apologetic tarkovskian³. Mai ales scepticii („rașionaliștii”, „progresiștii”, „liber-cugetătorii”) refuză să accepte că viziunea lui Tarkovski depășește cu mult și convențiile (clăvele) unui anume gen de film și însăși paradigma ideologică (chiar și cea „dizidentă”, „critică” în raport cu regimul totalitar în care a creat și trăit regizorul). Abia după mai multe vizionări aveam să receptez *Călăuza* cu alte „antene”. Treptat am început să descopăr că „semnele” cu care este presărată odiseea de o zi – o zi mai lungă decât veacul – a Călăuzei, Scriitorului și Profesorului oferă cheia de înțelegere a filmului. Care nici nu e film (sau nu e numai un film), ci o mărturie de credință, o aventură – cu mijloacele filmului – în adâncul conștiinței omenești „dezbiserice” (sau în stare avansată de „dezbiserice”), un *quest* (o căutare) într-o izbăvire (restaurare sufletească, demnitate). Iar aceste teme sunt *evergreen*, nicidecum specifice unui regim totalitar. Lecția de demnitate a *Călăuzei* e mai valabilă azi ca oricând.

Apoi am descoperit, grație televiziunii iugoslave, spre care erau orientate antenele televizoarelor la mine în urbe (și, de altfel, din întreg sud-vestul țării, înainte de 1990) și celelalte țări (și jumătate) filme regizate de Andrei Tarkovski. În ziua morții sale (29 decembrie 1986) Televiziunea din Belgrad a organizat o masă rotundă la care au participat importanți critici de film iugoslavi. S-a vorbit despre viața și opera lui Tarkovski, apoi s-a prezentat *Nostalgia*. Acest proiect, primul realizat de Tarkovski în occident, împreună cu scenaristul Tonino Guerra, oglindește cu violență starea de spirit a regizorului din timpul turnării filmului, eliberându-i lumea interioară cu o profunzime fără precedent. Andrei, personajul principal, este om profund înstrăinat de lume și de el însuși, un om ce nu poate găsi echilibrul între realitate și idealul spre care se îndreaptă. *Nostalgia* sa este provocată nu doar de faptul că trăiește – asemenea regizorului, în ultimii ani de viață – departe de țară, ci mai cu seamă de aspirațiile sale pentru o existență deplină⁴. *Nostalgia* este și o meditație pe tema crizei din arta modernă, care „a luat-o pe un alt drum”. Nu mai contează acum aspirația către un ideal, căutarea unui sens în viață, ci afirmarea valorii individului ca entitate autonomă. Artistul nu mai este „un slujitor al unei idei mărețe, al unui ideal comun, gata oricând să-și răscumpere înmiit darul cu care a fost înzestrat”. Arta nu mai este o *omilie*, o expresie a ceea ce are omul mai bun în ființa sa: nădejde, credință, dragoste, frumusețe, rugăciune. De aceea omul modern, extrem de suspicios față de ideea de jertfă (chiar dacă exprimarea de sine presupune obligatoriu o formă de sacrificiu) și bombardat din toate părțile de clișeele diferitelor genuri, manifestă o sensibilitate (și o dependență) excesivă față de surrogatele artistice.

Personajele principale masculine din *Nostalgia* își asumă însă jertfa de sine la propriu, până la capăt. Dar cele feminine? În peregrinările sale italiene, Andrei este însoțit de Eugenia, o translatoare – o *bella donna* – căreia însă frumusețea îi e „blestem și acoperământ al răutății”, nu binecuvântare și bucurie. Frumoasă e și soția lui Andrei din Rusia, însă feminitatea acesteia, înobilată de maternitate, e pătrunsă de rostul pe care și-l găsește alături de bărbatul și de copiii ei – o feminitate asumată, harismatică, spre deosebire de feminitatea degenerată, narcisistă, a Eugeniei. Plimbată de Andrei pe la tot felul de biserici și mănăstiri (care n-o interesează și pe care în mod obișnuit nu le frecventează niciodată), Eugenia asistă la o procesiune religioasă închinată Fecioarei Maria. Cum toți cei prezenți în capelă sunt în genunchi, încearcă și ea – stingheră, stângace – să îngenuncheze. Renunță. Zărește un paracliser în vârstă și intră în vorbă cu el. Îl întreabă de ce sunt în biserică mai multe femei decât bărbați la rugăciune, la slujbele bisericesti. Acesta-i răspunde, cu smerenie în glas, că femeile sunt cele care, în mod normal, au grijă de copii, de bărbății lor, de întreaga familie, de căminul lor. „Aha”, i-o taie Eugenia malițioasă, „decu dumneata crezi că pentru asta sunt făcute femeile, să aibe grijă de copii și de casă.” Paracliserul, cu aceeași modestie și cumințenie, îi răspunde: „Măști întrebat ce cred; eu doar v-am



Andrei Tarkovski

răspuns”. Exasperată de atitudinea rezervată a lui Andrei (care este infinit mai interesat de soarta nebunului Domenico, despre care spune: „El are credință”, și de la care învață că 1+1 fac 1, pentru că „o picătură de ploaie adunată cu încă una fac o picătură mai mare, nu două picături”), Eugenia face o criză de isterie pentru că nu concepe ca legătura lor să nu se concretizeze într-o aventură. Își dezvăluie – umilindu-se în zadar – un sân în fața lui. Apoi izbucnește: „Hai, du-te la nevastă-ta! Spune-i că aproape ai înțeles-o! Și se citește asta pe față de la o poartă! Ești un porc la fel ca toți ceilalți! Ipocritule!”. Spre final, chiar în clipa în care se pregătește să plece la aeroport pentru a lua avionul înapoi spre Moscova, Andrei primește un telefon de la Eugenia. De data aceasta, în postură de mesager îl anunță că Domenico este în Piața Capitoliului din Roma (aflată chiar sub balconul ei) și vrea să-și dea foc în semn de protest la nepăsarea omenirii față de soarta celor „umiliți și obidiți”; îi spune că „nebunul” Domenico îl tot pomenește, că îi dăruise un ciot de lumânare și îi lăsase, ca un fel de testament, sarcina să treacă bazinul de ape termale de la un capăt la celălalt, cu lumânarea aprinsă. Discuția se încheie protocolar: „Mă bucur că am stat de vorbă”, spune Eugenia. „Ai eu plec. Sau în India, sau în... Ceylon. Vittorio și cu mine nu ne-am decis încă.” și-l vedem acum pe Vittorio, prietenul ei: figură tipică de mafiot, nu scoate o vorbă (nici nu e nevoie), dar – îi spune Eugenia, lăudându-se (de fapt, minșind cu nerușinare) – „e un tip dintr-o renumită familie de aristocrați, interesat de probleme spirituale...” Iată însă cum îl descrie Tarkovski în scenariul pe care l-a scris, în colaborare cu Tonino Guerra: „Un tip mic și îndesat, cu fizionomie de țăran. Poartă haine fără niciun gust, dar – după toate aparențele – foarte scumpe. E posibil să fi făcut mulți bani în afaceri și să nu știe cum să-i cheltuie. Și termină de fumat țigara și stinge chiștocul în farfuria murdară de lângă el. Degetele-i sunt scurte și butucănoase.” Până să plece în India (sau Ceylon), Eugenia pleacă la butic, după țigări. Reacția lui Vittorio, după plecarea ei, așa cum este indicată de scenarist: „Ochii bărbatului o urmăresc cu furie. Un pachet de țigări tocmai deschis se află pe masă, lângă el.”

Pentru cei familiarizați cu *Nostalgia* lui Tarkovski, materialul scris, filmat, montat și interpretat de regizor împreună cu Tonino Guerra în perioada prospecțiilor pentru *Nostalgia* este un *bonus* de zile mari. *Tempo di viaggio* (*Timpul călătoriilor*) este un film-poem cu mișcări de aparat lente, decoruri, sunete și încadrături ce amintesc de Antonioni. Dialogul dintre cei doi cineaști trimite la universul preocupărilor tarkovskiene, așa cum avea să fie sintetizat în volumul *Sculpting in Time* (o adevărată *ars poetica*): rolul și responsabilitatea artistului, filmul ca vehicul spre desăvârșire, identificarea artistului cu omul, a operei de artă cu viața, cinematograful comercial o.a.m.d. La început, Guerra îi citește lui Tarkovski un poem pe care i-l și dedică. Tema versurilor este casa înțeleasă ca spațiu taboric, al „pogorării duhului”: „nu îți tie ce e o casă/ e un palton?/ sau o umbrelă atunci când plouă?/ am umplut-o cu sticle, boarfe, răpuște de lemn/ perdele, ventilatoare/ se pare că nu vreau s-o părăsesc niciodată/ înseamnă că e o cucă/ în care ești închis/ dacă treci pe lângă ea/ chiar și o pasăre ca tine,/ murdară de zăpadă/ dar ceea ce ne-am spus unul altuia/ e atât de ușor/ că nu poate fi ținut înăuntru”.

Chiar înainte de începerea filmărilor la *Nostalgia*, scenaristul Tonino Guerra i-a prezentat lui Tarkovski o serie de posibile locații naturale, din diferite colțuri ale Italiei, pentru a alege cadrul potrivit cu atmosfera filmului și psihologia personajului principal. Barocul sofisticat și bizar al mozaicului „ecumenist” din care este alcătuit pavimentul basilicii Sfintei Cruci din Lecce nu-l impresionează. Nu este amăgit de explicațiile unui erudit prelat catolic („toate culturile - indiană, persană, egipteană, mesopotamiană, scandinavă, elenistică, platoniciană și augustiniană, biblică și bretonă - sunt reprezentate în acest copac care ocupă întregul paviment al sălii”) ce crede că „în toate culturile este ceva adevărat, ca omul să se îmbogățească fără a-și trăda propriile credințe religioase și politice”, „ființa umană se hrănește din alte culturi, într-un mod deschis; acest concept a fost reafirmat de Conciliul Vatican II, dar el se regăsește aici, fiind un concept biblic”⁵. Nici pledoaria „ecumenistă” și nici „prea frumoasele”

locuri de vacanță pe unde îl plimbă Guerra nu l-au încântat pe Tarkovski. L-a fascinat însă Bagno Vignoni pentru bogăția expresivității sale: „Mă interesează să sugerez o călătorie în adâncurile sufletului omenesc, nu să surprind exotismul unei arhitecturi care se înalță.” La un moment dat, Guerra îl provoacă pe autorul *Călăuzei* să răspundă unor întrebări adresate de cinefili sau cineaști. Astfel, Tarkovski vorbește despre cei pe care îi consideră cei mai mari regizori de film. Dovjenko, care „a făcut minuni în anii aceia”, este pomenit pentru cinematograful său poetic. La Bresson îl atrage „ascetismul și simplitatea absolută”. De la Antonioni îi place cel mai mult *Aventura*, unde „nu se întâmplă nimic”, iar acțiunea este condiționată de atmosfera întregului film. Pe Fellini îl iubește pentru „bunătatea cu care își privește personajele și pe noi, spectatorii”, pentru umanismul său și tonul intim al creației sale, pentru barocul, exuberanța și frumusețea sa. La Mizoguchi remarcă „eleganța, noblețea și simplitatea”. Pe Vigo îl consideră „părintele cinematografului modern” și adaugă: „Nimeni nu a mers mai departe de el.” Admiră „gândirea paradoxală și poetică” a lui Paradjanov, precum și enorma sa libertate de exprimare artistică. În fine, Bergman încheie lista regizorilor enumerați. Îi vede filmele mereu și întotdeauna înainte de a începe un nou film, vizionează un film de-al lui Bergman. Pe regizorii tineri Tarkovski îi sfătuiește să nu separe munca de viață, să nu își exploateze profesia, să fie responsabili, să știe că filmul este o artă serioasă care cere sacrificii. Despre genul S.F. afirmă tranșant: „Nu am fost nici pasionat de el și nici nu am dorit să evaderez, prin el, din realitate.” De altfel, *Solaris* i se pare cel mai slab dintre filmele sale, tocmai pentru că nu a reușit să elimine cu totul elementul S.F. din scenariu (în *Călăuza* avea să reușească). Genurile cinematografice, în general, „indică spre *show business*, spre cinematograful de bălci, unde arta nu mai are ce căuta”. O ultimă secvență cu Tarkovski ni-l prezintă pe regizor pe veranda casei lui Guerra, în fața unui geam cu grății. Ajunsese, în sfârșit, dincolo de grățiile „Cortinei de Fier” și în scurtă vreme avea să anunțe, printr-o conferință de presă, decizia de a nu se mai întoarce în URSS.

Compresorul și vioara (un metraj mediu, lucrarea sa de diplomă la terminarea Institutului) este primul film realizat integral de Tarkovski. Poartă, *in nuce*, expresia viitoare a căutărilor sale (artistice, tematice, stilistice) și conține numeroase secvențe gândite ca un tribut adus experimentelor din perioada de glorie a cinematografului sovietic (*Omul cu aparatul de filmat, Pământ*) sau italian (*Hoji de biciclete*).

Note:

¹ Pentru Tarkovski, menirea adevărată a artei este aceea de a afirma „tot ce are omul mai bun - nădejdea, credința, iubirea, frumusețea, rugăciunea, ceea ce îl visează sau nădăjduiește”.

² Titlul original: *Stalker*.

³ În finalul *Rinocerilor* aflăm o posibilă cheie de interpretare a *Călăuzei*. Când toți cei din jur se metamorfozează în rinoceri, personajul din piesa ioniciană spune: „Eu vreau să rămân om!”. Nu despre meteoriți căzuți „miraculos” pe Terra e vorba în *Călăuza*. Și nici despre telechinezie. Filmul lui Tarkovski este, mai degrabă, despre nevoința de a-și păstra umanitatea, în condiții dintre cele mai inumane. Mai mult: să păstreze nestinsă flacăra cunoașterii (care e tot una cu iubirea nebună de aproapele) primită ca o moștenire de la Învăpătorul său. De la acesta aflase despre Zonă, despre Camera Dorințelor, despre importanța de a te apropia de „pragul camerei” dezinteresat și cu inima curată, fără gânduri egoiste și fără viclenie. Între timp însă, Învăpătorul și-a pierdut și entuziasmul și renumele. Acum el este Mistrerul. Semne de „rinocerizare”, de „mistrerificare” găsim și la blazatul Scriitor și la cinicul (și nu mai puțin vicleanul) Profesor. Unul ar vrea (și n-ar vrea) să primească înapoi „inspirăția pierdută”, dar, când Călăuza îi spune „Trebuie doar să crezi!”, dă înapoi și se gândește că e umilitor să te rogi, să ceri iertare, să te căiești. Celălalt, ar vrea (și n-ar vrea) să pună o bombă de câteva kilotone în Camera Dorințelor pentru că „nu se știe niciodată cu ce gânduri intră aici oamenii...”. Și unul și altul, deși „înțelepți și pricepuți”, par cu totul robiți celui „duh de împietrire”, căci au ochi și nu văd, urechi și nu aud, oricât s-ar nevoi pentru ei Călăuza să-i îmbunătățească, să-i ademenească spre poezie, spre nepătimire, spre cercetare de sine. Ei însă de asta se tem cel mai tare. Scriitorul se îndoiește că ar deveni mai bun dacă - așa cum îl îndeamnă Călăuza - și-ar aminti întreaga viață, încercând să devină „precum pruncii”. Pentru el, conștiința și remușcărilor sunt doar „născociri ale creierului”. De aceea, spune Scriitorul acrit (de viață, de oameni, de odiseea prin Zonă), Mistrerul - care a înțeles mecanismul de om născocit - s-a spânzurat, atunci când a primit de la Zonă nu minunea pentru care se rugase (venirea în fire și sănătatea aproapei lui), ci ceea ce era mereu în inima sa (un sac cu bani). Sensul aventurii din *Călăuza*? Poate chiar acesta: merită și se cuvine să fim oameni până la capăt. Iar „capătul” (sau „măsura”) omenității noastre o aflăm nu în deznădejdea extremă, cenușie și tristă a Mistrerului, ci în entuziasmul și în fericirea amară a Călăuzei.

⁴ „Tarkovski se zbate între certitudinea că Dumnezeu există și realitatea de a nu-l fi aflat deplin” (Costion Nicolescu).

⁵ „Din păcate, nu mă pot ruga într-o biserică catolică. Nu că nu pot, nu doresc. Este un loc care mi-e străin.” (Andrei Tarkovski)



Cadru din *Nostalgia* (1983)

Colivia de aur

Lucian Maier

La *jaula de oro* (*Colivia de aur*) a fost parte din competiția Un certain regard la Cannes 2013. Nu am reușit să îl văd atunci, fiindcă interesul meu prim a fost să urmăresc competiția pentru Palme d'Or, iar la Un certain am intrat doar la ceea ce rămânea disponibil în programul fiecărei zile (având în vedere cozile la intrarea la proiecții, difuzările sau redifuzările filmelor). Dacă l-aș fi văzut acolo, aș fi spus că e cel mai bun film din întreg festivalul. Sigur, și filmul lui Lav Diaz a fost excelent - *Norte, the End of History*, la fel și ecranizarea lui James Franco după Faulkner (*Pe patul de moarte*), la fel și *Heli* lui Amat Escalante. Dar, cumva, dincolo de o realizare greu de amendat în vreun fel, din punct de vedere uman, din perspectiva discuției despre viață, soartă și oameni, toate acestea nu privesc în viață atât de departe, atât de adânc, atât de firesc, atât de clar precum o face *La jaula de oro*. Pe care l-am văzut anul ăsta la TIFF și care e unul dintre filmele vieții mele. Debutul în lungmetraj al cineastului mexican Diego Quemada-Diaz, cunoscut (până acum) prin implicările sale ca operator secund sau asistent de operator în câteva proiecte la Hollywood, cum sînt *The Number 23*, *The Constant Gardner*, *Gone in 60 seconds* sau *21 Grams* (acesta din urmă realizat tot de un autor mexican, Alejandro Gonzales Inarritu).

La jaula de oro urmărește călătoria unor tineri dinspre Guatemala spre Mexic, cu Statele Unite ca destinație. Și e extrem de bun în felul în care construiește odiseea acestor tineri, în modul în care prezintă realitățile sociale din spațiile vizitate, totul cu un firesc dezarmant, un firesc în care prezentarea devine și analiză și critică, un firesc în care rostirea e și sentiment și adevăr, în care imaginea e și mediu lingvistic și realitate: prin felul în care întâmplările relaționează cu visurile personajelor, prin felul în care comunică unele cu altele și toate cu peisajele-cadru ale derulării acțiunilor.

Personajele sînt sudate de lumea din care provin - la un moment dat, într-un vagon de tren marfar,

în Mexic, un tînăr fugit din Guatemala de cîțiva ani vorbește despre dorul de țară, parte din discursul de seducere a cetățenilor transfugați pe care îi va preda unui interlop; atunci cînd începe discuția, ca spectatori, deja sîntem conștienți de legăturile dintre oameni și glie - în cuvinte sună destul de pompos-clieatic afirmația asta, însă pe ecran ideea de *patrie, afinitate și loc* crește foarte natural datorită modului în care e construit filmul: despre personaje nu vorbesc numai acțiunile lor, ci vorbește natura, ca parte integrantă din *sufletul* personajelor; un suflet pe care-l descoperim în mișcările lor, în felul în care visează, totul în culori vii, culori pe care spațiile lumii lor deja le conțin... și, în același timp, același *suflet în culorii vii* e manipulat și e parte dintr-o manipulare (discursul seducător al tînărului din tren) în urma căreia, ca personaj prins în istorie, pierzi tot ce ai mai de preț. E un melanj copleșitor între viu și precar, între somptuozitatea naturii, care debordează de formă și culoare, și sărăcia, mizeria socială vizibilă imediat ce ne apropiem de ceea ce obișnuim să numim *civilizație*, în același timp în care conștientizăm că această civilizație are, totuși, *suflet*. Și, din nou, în orice fel de alăturare și contrast ne-am afla în interiorul lumii de pe ecran, nimic nu țipă, nimic nu e tușat, orchestrarea lumii și sensurilor posibile în această lume fiind exemplare.

Realitatea deschide colivii la fiecare pas, pe unele le ocolești, dintr-unele scapi, uneori drumul *și* se îndfundă. Filmul vorbește despre visuri și bariere (în același timp în care vorbește despre și *arată* o mulțime de alte lucruri) și rămîne vibrantă imaginea unuia dintre băieți privind printr-un gard de plasă o autostradă suspendată. Îl desparte un centimetru de vis, dar e centimetru ală pe care îl ratăm mulți dintre noi în viață. Centimetru ală care face diferența între succes și ratare, între rafinament și mediocritate, e pasul acela necesar, pentru care avem toate condițiile, capacitățile, poate, dar pe care nu reușim să îl facem.



Imaginea unei ninsori în noapte (sau pe un fond negru, ruptă de orice *real*) e un leitmotiv al filmului. O treabă ruptă de context și, pas cu pas, prețioasă. Însă atât de bine rezolvată estetic (prin joc - tinerii privesc într-o vitrină un trenuleț care trece prin văi și munți; și vis - secvența care închide filmul, unde visul e filmul, e realitatea, e un *ceva* greu de numit - mai ales în raport cu tot ce va fi fost pe ecran - altfel decît *arta*), încît, din nou, deschide minții o cale de acces spre *nebănuitele* cotloane ale existenței, o cale în care esteticul și prețiosul devin ele însele moduri naturale de a construi cinematografic și de a rosti *realitate*.

Cu Amat Escalante, Carlos Reygadas, Fernando Eimbcke sau Diego Quemada-Diaz, Mexicul are astăzi cel mai proaspăt cinematograful de pe mapamond.

colapionări

Poveștile lui Gabrea

Alexandru Jurcan

Timpul dă verdicte, așază și reașază valorile. Radu Gabrea poate fi mulțumit: timpul a lucrat pentru el, poveștile sale au credibilitate, emoție, bun gust, savoare. Acum, din nou, o premieră: *O poveste de dragoste, Lindenfeld* cu Victor Rebengiuc, Victoria Cocias, Mircea Diaconu, Ion Caramitru. O poveste nostalgică, din satul Lindenfeld, undeva lângă Caransebeș, de unde au fost deportați vabii în Siberia de către regimul comunist. Scenariul se bazează pe cartea lui Ioan T. Morar, apărută în 2005 la Polirom. Ulli Winkler, președintele unei mari companii din străinătate, nu este altcineva decât fostul tînăr din Lindenfeld, despărțit brutal în 1945 de iubita sa Helga, care s-a reîntors în satul pustiit, după mulți ani de supraviețuire în lagăr. Ulli vine s-o întâlnească, în amurgul vieții, însoțit de servitorul-prieten Boris.

Radu Gabrea e interesat de efectele unei vieți curmate, deturnate. Imaginile încadrează câmpul de floarea-soarelui, ca o lumină filtrată prin sita amintirii. Revelația actoricească este Victoria Cocias, în rolul Helgăi. Rareori m-a impresionat

astfel o voce, un chip. Un joc echilibrat, dar magic, o stăpînire de sine candidă, fără nimic superfluu. Extrem de eficient în rol este Mircea Diaconu, conducând mica mascaradă burlescă, cu accente de bufon interesat și calculat. Desigur, Rebengiuc nu ratează niciodată, ne-am obișnuit să fie „de acolo”, convingător și emoționant.

Finalul surprinde plăcut, pecetluind amarul poveștii într-un nimb de basm: Ulli pleacă din sat, dar acolo în mașină, alături de el, se află Helga cea tînără, ca o prizonieră voluntară. El a recuperat exact ceea ce trebuia. Măcar în cotloanele misterioase ale marilor speranțe.

Ioan T. Morar s-a născut în 1956, în județul Arad, iar facultatea a făcut-o la Timișoara. Locurile descrise îi sunt familiare. Să nu uităm nici volumele sale *Fumul și spada*, *Vară indiană*, *Negru și Roșu*. Caz fericit de concordanță valorică între film și carte, ceea ce nu e pușin lucru, luând în considerare atâtea eșecuri în materia transunerilor.



remember cinematografic

Miraj...

Ioan Meghea



Charles Aznavour

Ași vrea să fi actor de cinema?" Dumnezeule, ce mai întrebare... Păi, cine nu ar vrea? Până la urmă, meseria asta îți poate aduce celebritate, bani mulți, femei frumoase, oameni de calitate lângă tine, proprietăți, tot soiul de lucruri scumpe în jurul tău, un stil de viață demn de invidiat, nu?

Mă gândesc că unul din motivele care m-au făcut în urmă cu zeci de ani să mă opresc și să mă îndrăgostesc iremediabil de cea de "a aptea artă" a fost tocmai ceea ce spunea cândva atât de bine regretatul Alex. Leo Șerban despre cinematografie: "Nu e nici literatură, nici pictură, nici muzică, ci toate la un loc. Sau, mai bine zis, ceea ce nu pot face literatura, pictura sau muzica decât la un loc - iar acest loc este filmul...". Superbă definiție!

Sigur, nu e o mare filozofie să înțelegi că, pentru a deveni un mare actor în cinematografie trebuie să ai în primul rând, de la Dumnezeu, acel dar minunat, talentul. Cu asta te naști! Îl ai sau nu îl ai! Cât despre poveștile cu munca, transpirația, perseverența și altele, toate astea dau bine pe la emisiunile TV și îi fac pe unii sau pe unele să creadă că nu e chiar așa de greu - dacă ești harnic! - să ajungi mare, acolo, pe ecran. Prostii! E adevărat că nu o dată, un om aflându-se la momentul și locul potrivit sau în fața celui care trebuie, a avut marea șansă a vieții lui, de a fi descoperit. Să nu uităm că marele actor Marlon Brando, la prima lui încercare de a arăta ce este, încercându-și norocul, a fost trimis la plimbare datorită felului oarecum greoi în care-și rostea replicile. Neinspirata persoană care l-a respins și-a blestemat ani de zile felul în care l-a catalogat pe cel care va stabili un nou standard estetic, inegalabilul Marlon Brando!

Personal, mai cred că au existat personaje care, prin natura meseriei lor, prin contactul permanent cu publicul, cu mass-media, au putut trece destul de ușor spre cinematografie și am să vă povestesc despre câștiga.

Spre sfârșitul anilor '50 am avut surpriza ca într-una din zilele când în micul meu oraș de provincie se schimbau afișele celor două cinematografe să văd un nou film cu un titlu incitant: *Salariul groazei*. În rolul principal, un personaj despre care știam doar că e un dansator de music-hall și un mare ansonetist francez: Yves Montand. Câteva melodii ale acestuia le mai auzisem pe la aparatul „Radio Popular” al familiei mele. *Les feuilles mortes*, *C'est si bon* sau *Le temps des cerises*... Filmul de care vă spuneam - de altfel foarte bun - m-a făcut curios să urmăresc posibila carieră cinematografică a acestui cântăreț carismatic. Și nu am greșit. Se pare că Yves Montand a fost pasionat de cinema și, cu timpul, era capabil să joace oricum ar fi. Căsătoria cu actrița Simone Signoret, câștigurile fabuloase din mulțimea de discuri vândute, marile spectacole de la sala Olympia din Paris și întâlnirile permanente cu mari personalități ale momentului, ca Jean Paul Sartre, regizorii Louis Bunuel, George Clouzot sau Costa Gavras, la reședința lui din Autheuil-Normandia, toate astea l-au făcut să se îndrepte cu mult curaj către cinematografie. Așa au apărut o mulțime de roluri în filme ca *Vă place Brahms?* al lui Anatole Litvak, alături de Ingrid Bergman, *Z și Stare de asediu*, în regia lui Costa-Gavras, *Cercul roșu*, cu Alain Delon, în regia lui Melville sau *I... de la Icar*, al lui Henri Verneuil. Filme mari, premii mari, bucurii personale mari. Talent nativ? Încredere în ceea ce făcea? Posibil că amândouă. A murit la 70 de ani, împăcat parcă cu tot ceea ce făcuse căci cu puțin timp înainte de deces, a declarat: "Știu că sunt terminat, dar nu e grav, am avut o viață frumoasă...".

Un alt cântăreț extraordinar care va intra și în cinematografie cu un imens succes a fost Charles Aznavour. Acest interpret, care a vândut peste 100 de milioane de discuri și care în anii studenției mele mi-a însoțit iubirile, bucuriile, eșecurile sau speranțele cu melodii ca *La*

Boheme, *Il faut savoir* sau *Sur ma vie*, a făcut peste 60 de roluri în cinematografie. Bizar, deși avea o constituție total diferită de marii cuceritori ai ecranului - era mic de înălțime, veșnic cu fața unui om cu probleme -, Charles Aznavour a reușit să cucerească o lume întreagă și cu talentul său cinematografic. A jucat în filme ca: *Trageți în pianist*, al lui Francois Truffaut, *Un taxi pentru Tobruk*, regizat de Denys de la Patelliere, *Diavolul și cele zece porunci*, *Oarecele din America* și multe altele. O zic din nou: Talent nativ? Încredere în ceea ce făcea? Posibil că amândouă. Și astăzi, la cei 90 de ani împliniți, Aznavour pare să spună: "Am câteva daruri și vreau să le împărtășesc cu voi, oameni buni!".

Ar mai fi de vorbit încă despre câștiga cântăreți-actori de cinema, care își au locul în sufletul meu de cinefil, dar timpul e scurt și spațiul acordat deasemenea. Poate altă dată, o să vă povestesc și despre Frank Sinatra actorul și despre multele lui filme. *Candidatul manciurian*, *Patru pentru Texas*, *Umbra unui uriaș*, *Can-can* sau *Expresul colonelului Von Ryan* sunt doar câteva din cele aproape o suteci de filme ale acestuia...

Poate o să vă povestesc și despre cariera de actriță de cinema a cântăreței Barbra Streisand, artista cu mai mult de 50 de discuri de aur și 30 de platină, dar care a iubit mult și a aptea artă... Primele ei filme au fost muzicale, *Funny Girl* și *Hello, Dolly!*, și i-au adus un premiu Oscar și un Glob de aur! Din 1970 va juca numai în filme "nemuzicale". Așa au apărut *Cei mai frumoși ani* și *S-a născut o stea*, apoi *Yentl*, *Prințul mareelor* și *Cele două fețe ale dragostei*, în regia proprie (!). Astăzi, la 72 de ani, a rămas aceeași femeie atrăgătoare, cu vocea având același registru amplu de opt octave și cu aceeași dragoste pentru cinematografie!

...Întâlnirile cu un public îndrăgostit de vocile lor, veșnicile apariții în lumina reflectoarelor, emoțiile scenei și, nu o dată, contactul cu lumea bună a celei de a aptea artă, toate astea au făcut ca de la spectacolul muzical la cel al marelui ecran, pentru unii, să nu fie decât un pas. Pe care, din fericire, l-au făcut...



Barbara Streisand

sumar

| | |
|--|----|
| din lirica universală | |
| <i>John Keats</i> | 2 |
| filosofie | |
| <i>Remus Folto</i> - O viziune ortodoxă - Mircea Vulcănescu | 3 |
| cărți în actualitate | |
| <i>Dorin Mureșan</i> O binevenită reeditare | 4 |
| <i>Ioan Negru</i> <i>Gherla - Cetatea lui Martinuzzi</i> | 5 |
| <i>Antoaneta Turda</i> Florica Bud și avaturile feminității | 6 |
| <i>Alexandru Petria</i> Prin rezervația de spioni | 6 |
| comentarii | |
| <i>Ani Bradea</i> Cuibul liniștit | 7 |
| cartea străină | |
| <i>Ștefan Manasia</i> Pe-atunci "cuvintele erau parola" | 9 |
| poezia | |
| <i>Friedrich Michael</i> | 11 |
| <i>Valentin Nicolae</i> | 12 |
| parodia la tribună | |
| <i>Lucian Perța</i> Valentin Nicolae | 12 |
| eseu | |
| <i>Vistian Goia</i> O polemică "dezonorantă": C. Rădulescu-Motru versus Lucian Blaga | 13 |
| <i>T. Tihan</i> Comentarii la un inedit Pretext cehovian | 15 |
| meridian | |
| <i>Simina Răchibeanu</i> Un epilog al prea-târziului | 16 |
| rememorări | |
| <i>Alexandru Iorga</i> Maria Imre-Trăilă, balerina | 17 |
| politica zilei | |
| <i>Petru Romoșan</i> Lacrimile Izaurei. Unde sunt banii? | 19 |
| opinii | |
| <i>Aurel Sasu</i> Uitarea și insulta | 19 |
| <i>Isabela Vasiliu-Scraba</i> Murmurul poemelor lui Mircea Ciobanu și salvatoarea neînțelegerii a criticului Marian Popa | 20 |
| efectul de seară | |
| <i>Robert Diculescu</i> <i>Muelle</i> , o semnătură subversivă a Moviei | 22 |
| dezbateri și idei | |
| <i>Dorina Lazăr</i> Scurta viață fericită a unui avatar (II) | 23 |
| Horea Paștina | |
| <i>Oliv Mircea</i> Poetica grădinilor | 24 |
| <i>Vasile Radu</i> Întâmplări picturale dintr-o realitate vernil | 27 |
| muzica | |
| RICo Billy Idol <i>live</i> la Cluj-Napoca | 28 |
| teatru | |
| <i>Claudiu Groza</i> Viața în oglinda-polidru | 29 |
| <i>Claudiu Groza</i> Un musical... diabolic | 29 |
| <i>Adrian Pion</i> Dinamism contaminant la <i>Galactoria 2014</i> | 30 |
| <i>Ana Liliana Ilea</i> Vibrație. Sunet. Formă. Concept | 30 |
| <i>Claudiu Groza</i> TES(Z)Timonial central-european (II) | 31 |
| film | |
| <i>Marian Sorin Rădulescu</i> Călăuza Tarkovski (I) | 32 |
| <i>Lucian Maier</i> Colivia de aur | 34 |
| colapionări | |
| <i>Alexandru Jurcan</i> Povestile lui Gabrea | 34 |
| remember cinematografic | |
| <i>Ioan Meghea</i> Miraj... | 35 |
| plastica | |
| <i>Petru Bejan</i> Încercuirile și absențele lui Maxim Dumitraș | 36 |

plastica

Încercuirile și absențele lui Maxim Dumitraș

Petru Bejan

Este absolvent al Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca. Conduce de ani buni (peste douăzeci) singurul Muzeu de Artă Comparată din România, la Sângeorz-Băi. Organizează periodic tabere de creație, simpozioane, participă la evenimentele importante ale breslei. Ultimul dintre acestea, vernisajul unei expoziții personale, s-a consumat zilele trecute, la Iași, pe simezele Galeriei Dana. Dintr-o lume obsedată de prezența și zgomot, Maxim Dumitraș decupează... „absențe”, le „încercuiește” artistic, expunându-le apoi în forma unor lucrări de sculptură și desen. Mai puțin familiară, tema ca atare solicită, de bună seamă, unele clarificări. Ce înțeles atribuim „absenței”? Are cumva consistență și realitate? Poate fi aceasta „încercuită” și reprezentată? Cum reprezentăm non-reprezentabilul? Nu cumva sunt sfidate înseși limitele expresivității?

Înțelegem oarecum „absența” prin recurs la termenul opus. Prezența este vizibilă și manifestată, absența nu. Putem identifica mai multe „regimuri” ale absenței. În lumea omului, o percepem ca lipsă ori ca pierdere. Ceva sau cineva (ne) lipsește, fapt ce creează disconfort. Limbajul



Maxim Dumitraș, Pavel Ţuoră și Petru Bejan

obișnuit este compus din cuvinte, dar și din pauze sau tăceri care fragmentează discursul, însă îl fac inteligibil. Universul este „plin” de goluri; pe lângă mulțimea corpurilor solide, vidul, găurile - albe și negre - intră fără dubiu în compoziția spațiului infinit. Absentează și zeii... Unele mituri descriu retragerea lor temporară. Rămasă fără cârmă, lumea rătăcește „de capul ei”, adâncindu-se în rău. Filosofia și teologia gândesc absența ca neant, ca Nimic. În creștinism, nimicul întemeiază (Dumnezeu, se știe, a creat lumea „din nimic”). Fiiința (ceea ce este) și Neantul (ceea ce nu este) sunt de secole pretext pentru cele mai serioase acrobații speculative. Absența ca etalare a nimicului este „vizibilă” și în artă - dovadă expozițiile de vid, tablourile monocrome și lucrările „fără sens”.

Ce expune Maxim Dumitraș? Structuri circulare suspendate la înălțime, „absențe” încercuite, „goluri” circumscrie prin contur desenat. Intenția artistului este aceea de a capta spațiul în orizon-



Maxim Dumitraș Absența încercuită (2008)

tul sculpturii: „Sculptura aduce cerul în fața ochilor, ca să poată fi privit. Are loc o schimbare totală de perspectivă, unde nu mai interesează în primul rând materia sculpturii, ci spațiul care o înconjoară, însă nu spațiul apropiat, ci acela cosmic, Cerul. Sculptura devine un limbaj al spațiului nemărginit, un discurs despre el... Prin sculptură, spațiul își dezvăluie cea de-a patra sa dimensiune - timpul”.

Evacuând materia, spiritualizând-o prin abstractizare și vidarea conținutului, Maxim Dumitraș face loc lui Dumnezeu - Celui care nu poate fi reprezentat. Sculptura sa aduce în atenție „prezența nevăzută” sau absența aparentă a divinității. Cercul (Alfa și Omega, începutul și sfârșitul, simbolul totalității, perfecțiunii, eternității) este perceput ca „aură” a semnificativului ultim, devenind „cadru” favorit al lucrărilor.

Ca și Brâncuși altădată, Maxim Dumitraș optează pentru dematerializare și decorporalizare, epurând formele de orice artificiu decorativ. „Minimalismul” sau laconismul său nu suprimă sensul, ci îl caută instinctiv în fiecare detaliu: în pliurile formelor sculptate, în neobișnuitul materialelor (paie, nuiiele, lemn, piatră, carne), în spațiul nealterat al naturii. Sursele de inspirație sunt nu neapărat livrești. Explorează trecutul îndepărtat, lumea arhetipurilor, când diferențele dintre culturi se dizolvă într-o matrice comună. Este tradiționalist în alegerea motivelor, dar modern și postmodern în limbajul utilizat. „Priza” tematică evită atât naționalismul facil, cât și provincialismul păgubos.

Proiectul lui Maxim Dumitraș tatonează cu succes granițele expresivității. Îl putem lectura și ca retragere deliberată în zona estetismului rafinat, a reflecției cu accente grave, metafizice, de unde se profilează multe și nebănuite posibilități.

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.