

TRIBUNA

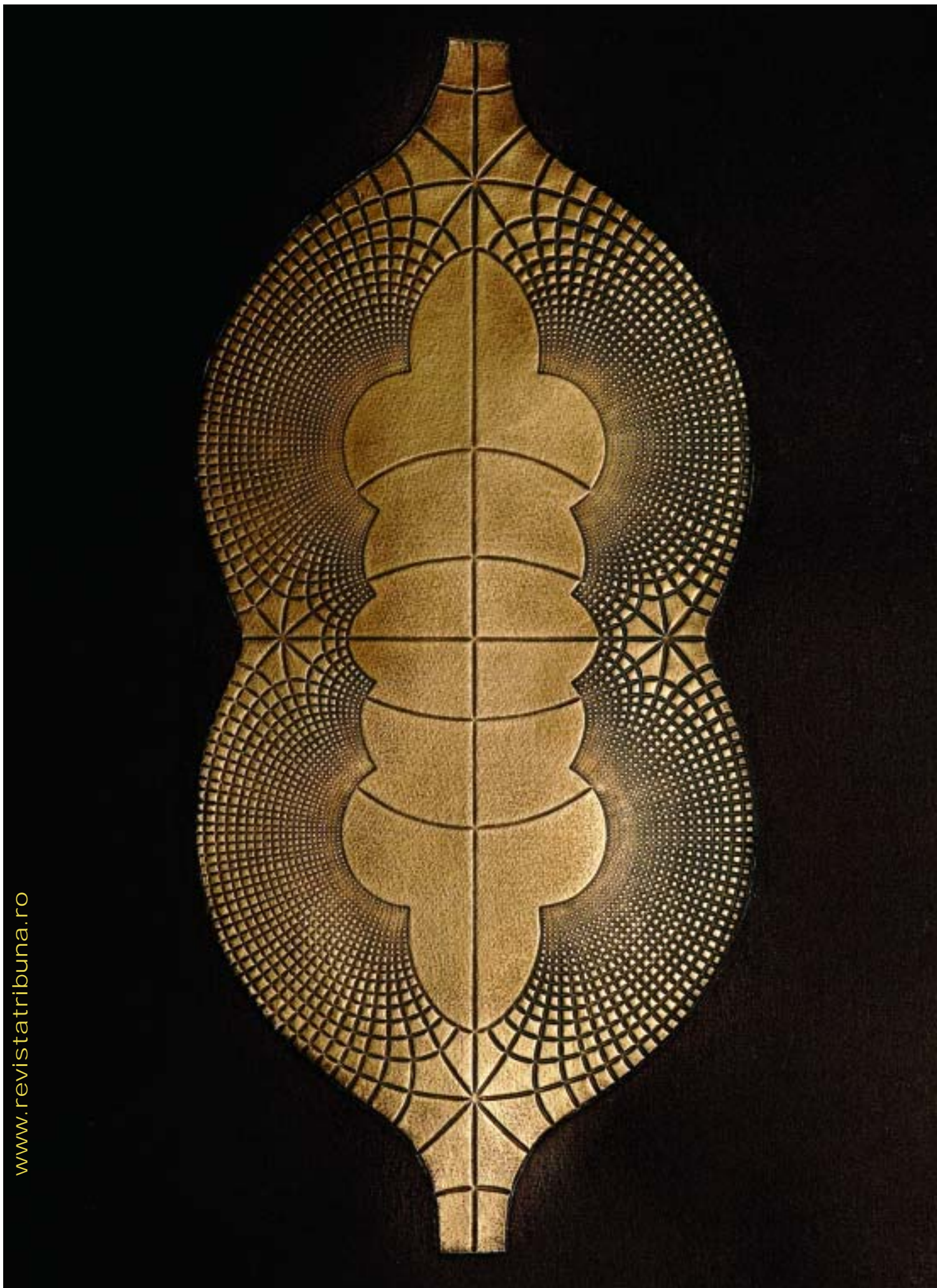
301



Consiliul Județean Cluj

4 lei

Director fondator: Ioan Slavici
Revistă de cultură • serie nouă • anul XIV • 16-31 martie 2015



www.revistatribuna.ro

Marc Pessin

Flaviu Vasile Rus

Spania

Între monarhie și
dezideratul republican

N. Georgescu

Niciodată ca odată

Mircea Pora

Din corespondența nașiei...

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
Nicolae Breban
Victor Gaetan
Nicolae Iliescu
Andrei Marga
Eugen Mihăescu
Vasile Muscă
Mircea Muthu
D.R. Popescu
Irinel Popescu
Marius Porumb
Petru Romoșan
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

Coloționare 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:

Marc Pessin, *Fractale translation et plissement*



Biblioteca Marc Pessin

Sala comorilor

din lirica universală

Douglas Dunn

Născut în 1942, în Inchinnan, Renfrewshire, Scoția. Educat la școala Scoțiană de Bibliotecă și Universitatea Hull. A lucrat ca bibliotecar în Ohio, 1964-'66 și la Universitatea Hull, 1969-'71. Trăiește în Fife, ca scriitor *free-lance*. A editat antologii din Byron și Delmore Schwartz, și a publicat o carte de proză scurtă, *Sate Secrete*, în 1985.

Mutare din Strada Terry

Împing o cărușă ce scârțâie, cu boarfele obișnuite,
O saltea, tăblii de pat, câni, covoare, scaune,
Patru romane western cu coperți de hârtie.
Doi tineri ce fluieră îmbrăcați cu vestoane de război
Refuzate de U.S. Army, mută
Bunurile surorii lor. Soțul
Vine în urmă, ducând pe umeri băiețelul,
A cărui răutate ne bucurăm că se mută,
și împingând, din toate chestiile imaginabile,
O mașină de tuns iarba.
În Terry Street nu există iarba. Viermii
les din crăpăturile betonului din curți la lună.
Omului ăluia îi doresc tot binele. Îi doresc iarba.

Băieți de școală din Glasgow, alergând cu spatele

Vânt tare... Îi întorc spatele și împing.
Salturile nebune se mărunțesc în pași mici.
Tot așa, toată viața, vor trebui să se repeadă
Înainte, cu spatele, mereu cu șepcile în mână.

Casa de alături

Bătrâne dragi, grădinărint, în blănuri
Încălțate în „Hush Puppies”, cu toate că e un iulie blând,
L-au întâlnit odată pe Freddie Lonsdale la John o’Groat.
Pe claviatura lor e Chopin și umorul le e sec.
Nu există nimeni de la care mi-aș dori mai mult
să mă cheme „Faimos”. Ele au un peștelor auriu
străvechi, o mășcă, șaieata.

Ele trăiesc în piesa mea nepublicată
Cu două personaje triste. Mobila lor Chippendale
Bântuie sălile de licitație ale Angliei, ca și tava lor
de argint
Care i-a dus micul dejun Victoriei și scrisorile.
Le vizitez casa - aroma ei de cafea,
Mășca în frig, pe afară, în coma de după-masă!

Le privesc așteptând poștașul,
Mirându-se cine le-o mai fi scriind. În piesa mea,
Nu scrie nimeni, sunt singure, împreună, și-au
pierdut
Secolul nostru ca bătrâne. Serile lor
Le petrec exersând Irving Berlin;
Grădinile devin decor de scenă când încep.

Cele mai bune clipe cu ele sunt „Diminețile
Chopin”. Zâmbesc vanitoase la aplauzele mele
mici -
Nimeni nu-l mai cântă pe polonez așa de prost -
și șaieata se ridică și toarce, scoțând ghearele,
Cântând la pianul ei pisicesc pe pernuțe
și numită de suratele pianiste „Pacoste Totală”.

Garajul lor se pronunță ca în franțuzește,
Căpșunile întotdeauna se cheamă fraises,
și numai cheddar-ul se cheamă brânză, restul fro-
mage,
și toată viața e o Poloneză tristă.
De ce mi-s dragi, cu mediul ce nu-i al meu,
Pe cele mai tinere, cică, „ultime descendente”?

Niciun răspuns. Ele mi-au dat deja
Prea mult timp să-mi răspund. Sunt animalul lor
de companie
Ca șaieata. M-au sfidat, dezlegându-se
Din invenția mea. „Lasă-ne să trăim. Uită
Că ne-ai născocit pentru bani. O să-ți dăm ceai,
și tu ne vei conduce rabla veche la țărmul mării.”



Marc Pessin

Ceramică Pessinoise

Un vis al Judecării de Apoi

Posteritate, numele tău este Samuel Johnson.
Tu ezi pe o pernă de catifea pe un tron lăcut
Scuturând din cap, zicând Nu,
Nici într-un caz, la toate căștile ce ți se deschid în
față.
Te lingușește un scoțian mititel
Care arată ca Boswell, dar de fapt sunt eu.
Tu spui în continuare Nu, în niciun caz,
Aranjând volumașul lui Horățiu
Sub perucă și scuipând furios
La portretul lui Blake ținut de Swift.
Ușurel, Pope mă conduce afară în iadul
Cărților uitate. Aproape, încetișor,
În cerul fără de praf al clasicilor,
Se cântă morale în latină și greacă.

Traduceri de
Cristina Tătaru

editorial

Anatemele unui sceptic - Emil Cioran

Remus Folto°

Scrierile lui Emil Cioran, asemeni textelor sofistilor, denotă aceeași perplexitate, care te obligă să gândești cu propriile tale resurse, iar maniera de tratare te face să deschizi urechea unor lucruri care îți se păreau rezolvate de la sine. Dacă ar fi să inventariem majoritatea termenilor pe care Cioran îi întrebuințează, ne-am afla în fața unui breviar pe cât de incitant, pe atât de neobișnuit; pe cât de original, pe atât de cumplit; pe cât de curajos, pe atât de iresponsabil. Degeaba i-am căuta lui Cioran scuze sau justificări pentru „întunerecul” pe care îl aruncă asupra lumii întregi, degeaba am vrea să fim complezenți sau indulgenți când talentul său absolut „se joacă” cu mințile tuturor, coborându-le în „pivnița” celor mai acablante fatalități umane-conjuncturale, a celor mai negre obiceiuri mai mult sau mai puțin intelectuale.

Cioran este un prestidigitator al problemelor cu soluții dihotomice, un ambasador al nimicniciei într-un secol de final de istorie, un schimnic al unei credințe departe de a fi religioasă cât mai curând „politică” (adaptabilă unor scopuri relative și comune). Din această perspectivă, el își aruncă anatemele, convins că epoca îi va admira tribulațiile care nu sunt nici categorice, nici unilaterale (de unde apare fascinația lectorului). Cioran este mai degrabă un exponent al vagului (negativ) decât un exponent al „criticii” (pozitive). Din poziția foarte puțin precisă a filosofului dezabuzat, el nu crede în nimic, dar cu toate acestea își lansează cu surle și trâmbițe refuzurile. Anatemele lui, care sunt acelea ale unui sceptic, nu vor duce decât spre aneantizarea cutumelor intelectuale ale unui ev decadent. De altfel, Cioran va sublinia întotdeauna că el însuși este un profet al disoluției, un vestitor al alexandrinismului absolut, un slujitor al echivalențelor dintre pozitiv și negativ, un monstru conștient de egalitatea axiologică a alternativelor. De aceea, modalitatea de expresie, distinctă și rarismă a lui Cioran, este pusă în slujba unui virulent atac asupra a tot și a toate: nu numai asupra ideilor sau dogmelor cât, mai mult, asupra oricărui tip de „teză” sau de „status” (nu neapărat intelectual sau spiritual) -, ar putea fi și un aspect din realitatea concretă (de ex. o lege fizică, psihologică, sociologică, istorică ș.a.m.d.). Cioran anunță nu numai descoperirea cea de pe urmă a epocii prezente: eșecul cunoașterii (fie științifice, fie metafizice), cât și descoperirea unui morb cu care este contaminat însuși omul: imposibilitatea de a mai supraviețui într-o lume în care parcă toate lucrurile sunt împotriva lui. Căci el însuși le-a îndepărtat de sine printr-un exces civilizator toxic. Omul s-a jucat cu propriile limite și a aruncat tot ce era în sine firesc la coșul de gunoi. Pentru orice nivel ontologic-antropologic există (în urma intervenției omului) o anume „tiință” sau abilitate practică, astfel că omul și-a disjuns propria-i substanță, s-a descompus, s-a fragmentat. Când întrebi *ce este omul?* - astăzi -, și se răspunde *ce sunt atributele sale* - fiind compartimentat, și nu unitar, el s-a dezagregat și s-a transformat într-o instanță schizoidă, care nu numai că nu se poate explica pe sine, dar împinge orice explicație a lumii sale într-un con de umbră, într-o regiune pentru care lumea nu poate însemna decât „cuanțumuri funcționale”, „formule algebrice” ce se potrivesc proceselor interne ale conștiinței, iar *Sensul* subiectului nu mai este prezent demult. Fără sensul omului în lume, toate „cuceririle spirituale” ale tuturor științelor fragmentare sunt nu numai inutile cât primejdioase. Căci înlocuiesc rostul omului în lume cu aptitudinea practică, ce sporește confortul interior dar distruge „facultatea integrativă”. E mult mai ușor să

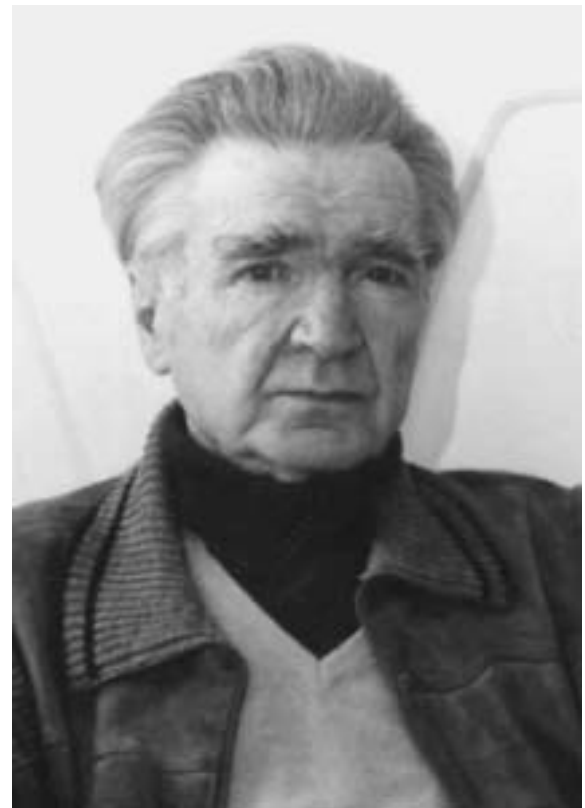
dai un răspuns pentru un amănunt prezent în conștiință decât să privești prin conștiința ta asupra lumii ca fenomen ce schițează întregul sau totul. În această ordine de idei, toate raționamentele folosite de Cioran seamănă unele cu altele și conduc la același deznodământ: refuzul, respingerea, antiteticul, negația, „polemica neagră”, „gândirea oblică”, „reflecția în răspăr”, anatemizarea - într-un final - a tot ce este problematic (fie în cunoaștere, fie în ființă).

Pentru a ne replia din aceste generalități, vom menționa câteva (și destul de multe) dintre conceptele complexe ale lui Cioran. În mod obișnuit Cioran gândește în termeni-compoziți, aplicând un calificativ unui substantiv (ca titlu al microeseului). Urmând „firul” calificativului, Cioran dezvoltă o întreagă filosofemă care transformă substantivul în „concept specific” cioranian (distinct și original). Cu această tehnică alunecă Cioran pe apele monotone ale creativității sale. Cu toate acestea Cioran nu este „monoton”. Dar poate fi bănuț, anticipat și (de aceea) el poate fi „rescris”, „reinventat” de orice lector, mai mult sau mai puțin talentat. De aceea pentru a-i reliefa câteva dintre motivele sau temele sale am reformulat chiar și noi această gândire, cu speranța că-i vom reproduce și noi intențiile sale ultime (după cum credem noi - cu un termen, sperăm, reușit): - „excomunicarea indiferenței”.

Așadar, iată câteva dintre aceste „concepte”!
Un prim aspect: toți oamenii au drept calitate intimă un imperativ al misionarismului de orice tip. Toți ar vrea să reformeze lumea, să o schimbe. Iar idealul acesta, contrar unei indiferențe ce ar fi salvatoare, îl aruncă pe om în ipostaza unui tiran. Orice credință, orice ideal se impune întotdeauna prin forță. Orice convingere aduce cu sine vărsare de sânge. Numai indiferenței, cei care nu suferă pentru nimic, ar trebui să devină modele pentru omenire. (Cu toate că predică indiferența, Cioran este, în același timp, și cel care ar putea purta stindardul „trezirii” din indiferență. Sunt două feluri de indiferență separate.)

Alt aspect: împotriva unei seriozități metafizice, ce nu poate fi decât toxică, Cioran oferă alternativa frivolității care ne ajută să trecem mai ușor peste problemele irezolvabile ale propriei noastre vieți. Când nu luăm în serios gravitatea existenței noastre, despre care nu știm mare lucru, frivolitatea se anunță în noi ca o salvare, ca un beneficiu bine-venit. Profunzimile noastre - ca element negativ care ne împiedică să trăim liberi - sunt acoperite de aparențele pe care noi le punem acolo unde trebuie să înflorească speranța. Ori omul nu poate spera decât dacă are o doză importantă de frivolitate.

Alt aspect: referitor la aptitudinea omului de a se înconjura de vocabule, de a da definiții, Cioran găsește că acest tipic de a numi tot ce ne înconjoară, ne face viața suportabilă. Asta pentru că nu avem curajul propriilor noastre tăceri. O lume unde totul a fost prins în definiție este mai suportabilă, căci cine ar rezista să trăiască înconjurat doar de mistere?! Cu toate acestea, orice virtuți pe care dialogul sau mărturisirea le-ar putea livra omenescului, nu sunt decât intrigi ce murdăresc capacitatea omului de a se și singur, virginal în fața misterului ce ar trebui să domnească în lume ca aceasta să nu-și piardă farmecul și dorința de a fi trăită. Orice om se îndepărtează trivial, demascându-se, vorbind, se îndepărtează de principala calitate pe care timpurile imemorabile i-au oferit-o: aceea de trezorier al Indicibilului. Acolo unde curiozitatea își face loc și unde spusul acaparează realul, paradisul piere, se transformă în vid. Prin exegezele ce le facem în fiecare zi insignifiantelor și



Emil Cioran

mizerelor noastre probleme, verbalizând meschinele noastre tendințe de socialitate, ne desprindem de condiția noastră existențială virginală. Incomunicabilul ar trebui să fie conceptul pe care omul să-l caute. Însă omul - după cum spune Cioran - este și rămâne un „palavragiu al universului”.

și dacă este vorba de mistere, avem alt aspect: o tribulație sofisticată așează opinia lui Cioran despre moarte pe o linie interesantă: moartea noastră este singurul lucru precis în existență. Viața, din contră, este misterul în sine. Dacă i-am da vieții un scop evident, dacă am avea pentru ea o justificare indiscutabilă (așa cum încercăm de obicei să facem - verbalizând tot ce ne înconjoară), ea s-ar spulbera, cel mai probabil. Toate instinctele se destramă odată cu Rigoarea: „un supliment de logică i-ar fi funest existenței”.

Alt aspect: Cioran concepe, poate concepe lumea ca drum spre Paradis: orice faptă (se înțelege aici și munca) ne face să participăm la Istorie. Singură lenea nu uzează resursele noastre de fericire. Munca ne cufundă în suferința înfruntării obiectelor și forțelor. Inactivitatea ne transformă în contemplativi goliți de orice tentative, deci spontani și liberi - în fața unei existențe ce ne-ar vrea înjugați unei necesități constrângătoare, declarându-ne dinainte învinși.

Alt aspect ce ține, din nou, de facultatea noastră verbalizantă: adjectivele cu care mânuiește omul realitatea se găsesc într-o rotație continuă, după cum se schimbă epoca ce le produce atât sensul cât și termenul. Nu există „cuceriri spirituale” noi, ci rearanjări ale adjectivelor pentru a da seamă de o altă ordine existențială. Ordinile se succed, la fel - adjectivele. Lipsa de sens a existenței este reliefată de spontaneitatea absolută cu care se schimbă calificativele ce se aplică realității. Arbitraritatea cu care asimilăm lucrurile este datorată bunului-plac cu care omul pecetluiește prin adjective lumea lui. În aventura cunoașterii, omul se trezește în fața unui compozit pe care trebuie să-l descifreze: are mijloacele de cunoaștere pregătite? Atunci are și terminologia necesară acestei cunoașterii. Toate se schimbă, toate sunt la fel!

Alt aspect: între Dumnezeu și Diavol se interpune modul cum îi proiectăm pe cei doi. Dumnezeu nu este decât bun, blând, sublim, drept - ceea ce trădează anemia noastră proiectivă. Diavolul, din contră, preia tot ce este mai creativ în om: ager, săltăreț, inteligent, ironic și meschin. Imaginea cu care omul ar vrea să se confunde este, paradoxal, a acestuia din urmă. Pentru

(continuare în pagina 13)

Sinceritatea tensionată

Marin Iancu

Marcel Mureșeanu
Voi plăti pentru faptele mele
 Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014

Reflex al unor tot mai vizibile deschideri spre o nouă viziune poetică, cu schimbări mai radicale de tonalitate și de limbaj, recent apărutul volum de versuri, *Voi plăti pentru faptele mele*, de Marcel Mureșeanu, este o proiecție cu detalii de o solemnitate aproape gravă asupra lumii, întretăiată de aceleași accente meditativ-reflexive din poemele volumelor publicate de la *Capriciile Săgetătorului* (1997) încoace. Configurate în limitele etosului subiectiv liric conștient de adâncimea suferinței sale, poemele din volumul *Voi plăti pentru faptele mele* confirmă drama proprie a conștiinței poetului în efortul său de a-și păstra statura pură și viguroasă într-o existență aspră și stereotipizată, absurdă și pustiitoare. În fond, conferindu-i textului poetic o certă dimensiune ontologică, Marcel Mureșeanu își definește propriile stări lirice, propunându-ne o estetică rezultată din sinceritatea tensionată a actului poetic: „Nu lăsați copiii să arunce pești / în ochiul subpământean! / Acum, ascultați cum zornăie banii / la casele de toleranță ale cimitirelor! / Zgomotul lor acoperă Recviemul lui Mozart, / umezește frunzele cu un lichid tuciuuri.”

Vizionar al derizoriului și al suferinței, Marcel Mureșeanu creează un spațiu cosmăresc („Bete se leagănă corăbiile în port, pipete scot pescărușii, / leșurile se înmulțesc prin piețe.”; „a trebuit să trec râul și să ascult / dincotro se aud corbii, să mătur cu unghiile / zăpada de pe trupul tău înghețat / și să-ți strig în ureche: / Iată-mă, am ajuns, sunt clipa morții tale!”), cu tablouri macabre („Lumea-i pe moarte!”; „Deodată clădirea din tablou se clatină, / cade tencuiala, se desprinde plafonul...”) sau cu structuri și paradoxuri venite dinspre onirismul romantic: „marea / e o regină țirbă”; „lilieci / sunt ultimii mei slujitori credincioși, / ei se trag din evadajii / spânzurați cu capul în jos.” Poemul se configurează coerent, lapidar și verosimil, surprinzând prin bogăția particularităților cognitive, în care deznădejdea și dezgustul se alătură hazardului și elementelor unei lumi crepusculare spre împlinirea unui simțământ tragic. Dintr-o asemenea perspectivă a crizei, uzând în parte de canoanele suprarealiste, Marcel Mureșeanu ne conduce cu o rară artă a combinațiilor surpriză spre răsturnări în ordinea lumii ce duc spre viziunea unui *theatrum mundi* grotesc, cu complicități îngăduite prin „jocuri” caricaturale și ambigue: „cerșetorul negru și scund / care doarme pe conducta din fața barului Monis / va supraviețui până la primăvară!”; „Printr-o fereastră zăresc jocul unor corăbii necunoscute, / mari cât un cap de pisică”. Un astfel de imaginar oniric-grotesc exprimă experiențe traumatizante trăite cu intensitate (moartea, singurătatea, desolidarizarea) sau stări cărora conștiința poetului le-a fost doar martor, sensibilitatea ultragiată găsindu-le acum echivalențe imagistice din care se desprind semne dintre cele mai profunde ale monotoniei vieții cotidiene, aspre și neprietenoase („Copiii sunt isterici, puberii sunt isterici! / Adolescenții sunt isterici, tinerii sunt isterici! / Adulții sunt isterici, bătrânii sunt isterici! / Până și morții sunt isterici!” (*Lanțul*). Întâlnim texte dense, reflecții ale unui suflet aflat într-o mișcare continuă de purificare, unde, cu totul relevantă, ni se dezvăluie înclinația poetului către un anumit decorativism, cu accente ale unei imaginații în delir, pe aceeași linie neo-avangardistă a poezilor C. Tonegaru, Ion Caraion sau D. Stelaru. Atât de pur în sensibilitatea estetică, Marcel Mureșeanu

construiește imagini potrivite să sugereze ruptura dintre lumea interioară deschisă și o lume tenebroasă și stereotipizată, eul liric dezvoltându-și aici esența unei interiorități zbuciumate în găsirea unui liman al liniștii. Impresia și vagul sunt înlocuite cu un șir de construcții poetice în care se mizează pe notațiile senzoriale, imprecizia fiind eliminată în folosul unei sugestivități mai rafinate, precum în aceste versuri, în care „drumul pe care călcam se umpluse de sânge creș, / Pășisem în cormar. Treapta cu soș era o ciupercă maronie, / cea fără soș o cutie de chibrituri. / Mă lovea în spate cu ciocul ei de seceră galbenă.” (*Luna flămândă*).

Într-un exercițiu de identificare a esențialei identități cu sine a poeziei, se invocă o regăsire a ființei în fața absolutului și a eternității, într-un peisaj primordial, fără hotar și de totdeauna, într-o lume a începuturilor, în care somnul sugerează o potențialitate ascunsă („Adormiți așă nu-și dau seama / că plâng prin somn ca și cum ar boci / un mort care merge singur la groapă.”), asemănătoare cu starea de somn din *Cântecul somnului* din volumul *Nebănuitele trepte*, de Lucian Blaga („Plăcut e somnul în care / uși de tine ca de-un cuvânt”), unde Marcel Mureșeanu tematizează problematica actului scriptural, cu toate raporturile dintre logos/cuvânt și lume. Trecând peste dimensiunea ludică din imaginea spectacolului lumii intens vizualizate prin aceeași discretă implicare ironică, un joc cu personaje în formă manieristă al ideilor cu fantezia, cu totul ingenios în asocieri și combinații, poetul revine la relația dintre existență și scriere, explorată într-un fel de mișcare genezică. Mai mult decât atât, contaminat de unele mijloace ermetizante ale suprarealismului („Există însă o zi / cât un veac în care zălele lanțurilor / se ating și sunetul lor îi adoarme pe toți temnicerii. / Atunci adevărul colindă lumea, și face de cap, / iar spre amurg mai singur se întoarce, / cu ghețele pe umăr, pe furie, în draga lui temniță.” - *Seara pe ulișă*), Marcel Mureșeanu insistă asupra aceleiași confruntări brutale cu „starea de a fi” în accepția lui Nichita Stănescu, discursul liric evoluând aici spre formele unei confesiuni contaminate tot mai mult de spaime, proiecții ale unor stări de altădată, nevindecate însă, semne simbolice ale unei lumi dominate tot mai mult de accente dureroase: „Cine a urcat spânzuratorile astea în vârful dealului? / Cine?... Cine le-a lăsat goale, ca pe ceva / ce nu-ți trebuie? Devastați păduri, arbori falnici, / fețe peșce și atârănători și pe urmă nu le folosim!” (*Când se face seară*). În altă parte (*Aceasta este o rugăciune*), șirul neîntrerupt al interogațiilor asociate invocă din final transformă versurile într-un strigăt al spaimei de moarte, de sufocare, revelând condiția omului muritor în opoziție cu Divinitatea atotputernică („Cine nu-l lasă pe bunul Dumnezeu / să ne stropească cu ploaia milei sale? / Câte chinuri se vor mai adăuga / vieții noastre? Cine ne strică firea / și ne întărită între noi?”), după cum în *Sălcii* sau în alte poeme similare domină același acut sentiment al vieții și al morții, pus sub semnul regresivității în mineral, de transgresare a regnurilor cu unele nuanțări postmoderniste: „Iar a venit duminică... / Unde te duci tu așa singur? / La Sălcii, întrebătorule din umbră, / la Sălcii de la Chiajna mă duc! / și faci tu acolo așa singur? / Sunt cu ele, întrebătorule! Mă spal / cu umbra lor și povestim.” Pastrându-se în nota acelorași meditații tensionate, relația dintre eu și destin devine dominantă, sub o formă sau alta, și în alte poeme ale volumului de față, unde un detaliu de natură să probeze intenționalitatea în această privință constituindu-și și titlurile unor poeme, unde unele cuvinte sau sintagme din structura acestora

sugerând un transfer de înțelesuri similar celor existente în contextul imagistic al textului poetic. Ceea ce atrage imediat atenția este prospețimea și mobilitatea viziunii, stările lirice trăite fiind definite aici printr-un joc imagistic debordant, în formule ocante în viziune, dar și în limbaj, apropiat de sugestiile poetice proprii poeziei lui Gellu Naum, cu clișee și stereotipii încântătoare prin gradul înalt de expresivitate: „se bat cu fulgii ninsorii, vorbesc în limba clopotelor / și cântă de-și vine să răzi”; „dezleagă căpelul pământului să-i păzească”; „Cât oare și va mai putea ține respirația / Titanicul, până să se întoarcă la suprafață / cu punțile pline de morți?”

Plasat sub semnul unui asemenea rafinat fantezism, jovial și teatral-ludic, Marcel Mureșeanu dispune de o evidentă lejeritate de a se mișca în registre stilistice paralele. Relația cu lumea, spectacolul vieții și al morții sunt transcrise la început într-un discurs liber, familiar, sprijinit pe un vocabular realist, cu efecte ironico-umoristice, de esență parodică, în manieră soresciană, lipsit în aparență de orice tentații lingvistice pe care o abordare atât de profundă a lumii le-ar fi impus („S-a rărit lumea în Gogoșu, / pâinea se aduce marți, joi și sâmbătă, / o scândură dintr-un gard / a căzut la pământ / și s-a făcut pasăre. / Ierburii, ierburii, ierburii! / Gâini mai sunt? / Mai sunt! / Capre mai sunt? Pușine. / Nori mai trec? Spre Craiova. / Un purcel conduce satul.”), ca, spre final, cum se poate vedea în poemele *Satul natal*, *Tablou celebru*, *O doamnă îndărătnică* sau *Nebunul*, jocul de cuvinte să sfârșească dintr-odată într-o notă existențială înaltă, cu miză profund teoretică, semn mai mult decât vizibil că poezia lui Marcel Mureșeanu și accentuează dreptat nota de reflecție, de meditație, propunând pesături complexe pe tema condiției lumii. Mai mult decât atât, tinzând spre expresia aforistică concentrată, Marcel Mureșeanu caută în straturile adânci ale limbajului, ajungând la alte tipuri de texte, un fel de eseuri-poem, reflecții pur și simplu, o suită de „exerciții” foarte libere, concentrând însă în structura lor unele sensuri filosofice despre condiția omului în lume. Descoperim aici un eu liric dornic să dezvăluie esența unei interiorități zbuciumate prin intermediul unui limbaj excesiv conceptualizat: „Nu voi mai bate în pieptul tău, mă voi strecura prin rânile tale!”; „Încremenită ca două mâini rugătoare, ca două aripi pe umerii unei singure linii!”; „Porțile caselor arse, abia animate în cenușa ce trece prin ele...”; „E doar urletul celei ce-a fost și al celor ce odată cu ea muriră!” (*Porțile*). Asociată reverberațiilor poetice proprii unui șir de metafore atotcuprinzătoare, remarcăm substanța livrescă densă, cel mai adesea - ironică, cu întreaga sursă de personaje sau elemente mitico-biblice, istorice sau literare, din care nu lipsește nici „corbul cel bătrân” din poemul narativ *Corbul* de Edgar Allan Poe, invocat și în poemul *Corbul și norul* din volumul *Cu voia corbului* (2012). „A-mbătrănit corbul meu / se spală negrul de pe el / și se vede carnea de pe corb. / Așa nu va ajunge departe, / va cădea de oboseală / la picioarele câinilor. Nu te duce, corbule! / strig, dar el a și dat Cotul Donului. / Mă mângâi cu gândul / că sunt acolo păstorii / și că nu vor lăsa câinii să-l sfâșie / și-l vor înmormânta sub un fag, cum au făcut și cei dinainte de ei” (*Un corb bătrân*). Poet sensibil moral, una dintre cele mai originale prezențe poetice ale momentului, Marcel Mureșeanu construiește un univers liric convingător, plasat sub semnul unei nesfârșite derulări de reprezentări și combinații de o mare diversitate, semn al unei mobilități a imaginarului care-i poate exprima evidenta identitate polivalentă.

Pagini din istoria polemicii românești

Ion Buzaș

Vistian Goia
Polemica între vocație și diletantism
 Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2014

Definită ca o „discuție în contradictoriu pe o temă” (științifică, literară, politică etc.), *polemica* este o constantă a oricărei culturi, o necesitate stringentă pentru viața literară din orice epocă (Vladimir Streinu), unul din primele semne de sănătate a unei culturi. În *Dicționarul universal al limbii române* de Lazăr Șteineanu se dă o definiție succintă, dar sugestivă: polemica este „ceartă cu condeiul”.

Vistian Goia, istoricul literar care ne-a dat monografia documentată despre V. A. Urechia, școala lui Hașdeu (*Hașdeu și discipolii săi*), și a scris despre o serie de scriitori români, a extras acum aceste fragmente și articole care ilustrează pagini sau momente din istoria polemicii românești - nu numai în literatură (deși aceasta precumpănește) ci și în istorie, învățământ, politică, subliniind actualitatea unor considerații sau aserțiuni formulate în duelul polemic.

Paginile polemicii românești se deschid cu răspunsurile ferme, convingătoare și casante ale Episcopului Inochentie Micu Klein, care, în Dieta transilvană respinge caracterizările infamante ale românilor de către nobilimea maghiară.

În perioada pașoptistă se manifestă polemic opiniile lui Ioan Maiorescu și Ion Heliade Rădulescu despre starea învățământului din Țara Românească. Ardeleanul, cu o temeinică pregătire pedagogică împărțind crezul școlii Ardelene despre rostul școlii și al educației în emanciparea poporului, este dezamăgit de situația din Muntenia primei jumătăți a secolului al XIX-lea și scrie o critică acerbă, în care, înaintea fiului său, Titu Maiorescu, apare conceptul „formelor fără fond” - așa cum observă Adrian Marino. Critica lui a stârnit mai multe intervenții polemice, dintre care cea mai importantă este a lui Ion Heliade Rădulescu, din păcate prea puțin la tema propusă, și cuprinzând unele accente pamfletare. Este o caracteristică a polemicii românești, care a fost de puțin ori „cordială” așa cum și-a dorit Octavian Paler. Din această confruntare viitorul i-a dat dreptate lui Ioan Maiorescu pentru că, într-adevăr era și este necesară în orice epocă o modernizare a școlii românești.

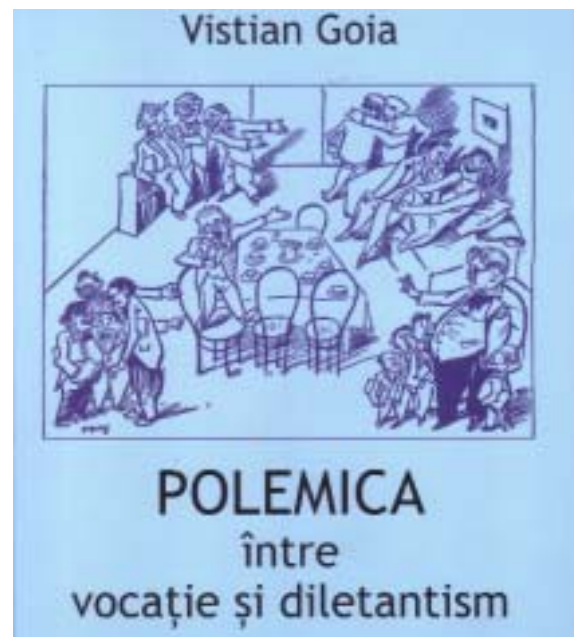
Primul mare polemist în literatura română este Titu Maiorescu, care este și creatorul unui stil polemic ce se caracterizează prin eleganță stilistică, logica argumentării și concluzii lămuritoare - pentru că, avea dreptate Hașdeu, când spunea că polemica pe tărâmul fecund al științei oferă două avantaje: 1. ajută la definitivarea limpezirii a unei (unor) probleme controversate și 2. arată „superficialitatea unuia dintre luptători”.

Cartea lui Vistian Goia distinge între *polemici* de *vocație* cum ar fi Titu Maiorescu, N. Iorga, E. Lovinescu, Lucian Blaga, Nae Ionescu ș.a. - „dotăți cu talent din naștere și cu o certă cultură în domeniul în care au polemizat - și *diletanții* - „firi timide, fricoase, cu pregătire lacunară, pășind în domenii pe care nu le stăpâneau și căutau să se apere prea puțin cu argumente plauzibile și mai mult cu învinuiri fanteziste și cu văicăreli prin care cerșeau milostenia”. (pp.5-6)

Așadar într-o polemică autentică - avem doi combatanți și o problemă controversată. Paginile

care prezintă: polemici și polemici pe tărâmul istoriei (G. Panu, Gr. G. Tocilescu, G. I. Ionescu-Gion, N. Iorga, I. Bogdan, A. D. Xenopol, Const. C. Giurescu), cele despre *legislația școlară* (C. Dimitrescu-Iași, Take Ionescu, Barbu Delavrancea, Titu Maiorescu, Spiru Haret) și cele despre revista *Sămănătorul* (N. Iorga, E. Lovinescu, Ilarie Chendi, Lucian Blaga, Pompiliu Constantinescu - la care adaugă și critici literari din a doua jumătate a secolului al XX-lea: Dumitru Micu, Mircea Zăciu, Silviu Iosifescu, Zigu Ornea, Teodor Vărgolici) sunt polemici ample, cu mai mulți participanți, sau așa cum le numește autorul „spectacole polemice”. Problemele sunt controversate și aici: *cum se scrie istoria*. În centrul discuției este *Istoria Bucureștilor* de G. I. Ionescu-Gion - punctele de vedere sunt divergente, se conturează două tabere, unii opinenți și nuanțează pe parcurs poziția critică, ba chiar ajung să elogieze cartea; în privința legislației școlare se discută tipul de învățământ liceal (secundar), adecvat României de la începutul secolului XIX: trifurcat (real, clasic, modern), sau doar bifurcat (clasic-umanist și real), triumfând opinia unuia din cei mai mari organizatori ai învățământului românesc, Spiru Haret, care spunea că menirea liceului este „să dea o tinerime cu o cultură integrală, cu toate facultățile în echilibru, prin studiile variate ale clasicismului și ale științelor pozitive.” (p. 72) Mai amplu este „spectacolul polemic” iscat de revista *Sămănătorul*, început încă din prima decadă și continuat până prin anii '60 ai veacului trecut, discutându-se uneori pătimaș, dacă sămănătorismul este un curent literar sau doar o orientare, o tendință ideologico-literară, dacă a dat scriitori importanți și dacă scriitorii importanți care au colaborat la această revistă pot fi afiliați sămănătorismului. La sfârșitul acestui lung „spectacol polemic” alert prezentat, Vistian Goia împărtășește opinia lui Mircea Zăciu, unul din cei mai avizați în această problemă, că „sămănătorismul a fost și rămâne o problemă controversată.”

Interesante pagini polemice sunt cele consacrate înfruntării dintre Titu Maiorescu și V. A. Urechia. Prieteni la început, colaborând amical în domeniul învățământului, ajung să se îndepărteze și să polemizeze. Motivele nu sunt numai de ordin politic, cum susținea Al. George, ci și, mai ales, de temperament, de orientare literară, cum arată Vistian Goia. V. A. Urechia a fost și a rămas un romantic pașoptist, iar Titu Maiorescu era un spirit modern, înnoitor. Această polemică ne arată că, uneori, talentul unui polemist ca Titu Maiorescu face victime pe nedrept. Este cazul lui V. A. Urechia care nu s-a putut măsura în „cearta cu condeiul” cu un adversar de talia lui Titu Maiorescu, deși, în problema învățământului, viitorul i-a dat dreptate acestui scriitor uitat. Relația B. P. Hașdeu-Al. Odobescu a fost eludată de biografiile celor doi scriitori. Ca și în cazul precedent, cei doi au fost la început în relații colegiale de universitari, academicieni, dar, temperamente diferite, ei au ajuns la o răceală a relațiilor de - suspine Vistian Goia - ei nu sunt „spirite antinomice”, ci afine. Uneori polemicele se declanșează și între scriitori foarte apropiați, chiar prieteni, cum este polemica dintre ardeleni Octavian Goga și Onisifor Ghibu, care au opinii diferite despre progresul social, economic și cultural al României după Marea Unire, contestat „de



plano” de poetul *Clăcașilor*; se contrazică și în aprecierea rolului Astei și, în fine, în funcția purificatoare a răsului, a zeflemei necesare, Goga susținând că Ardealul acelei vremi avea nevoie de un nou Caragiale, spre deosebire de Onisifor Ghibu, marele pedagog, care credea că trebuie susținute și încurajate energiile naționale care duc la progresul țării.

O victimă a polemicilor în care a intrat, ca un „diletant” s-a dovedit filozoful C. Rădulescu-Motru, în două rânduri. Mai întâi că adversarii săi au fost talentați polemiciști: N. Iorga și Lucian Blaga. Cu N. Iorga polemizează în problema revistelor literare și, deși susține un punct de vedere judicios ca în acest fragment, a cărui „actualitate” o subliniază Vistian Goia, vocea lui nu s-a putut impune într-o confruntare inegală: „Înțeleg prea bine că pot să existe la noi reviste personale, în care prietenii să fie laudăși, iar neprietenii insultați, precum există și ziare personale de partid. Ele sunt chiar în firea obiceiurilor noastre românești. Românul, din fire, este înclinat spre egotism. Nu poate sta într-o funcțiune publică mai mulți ani - și să nu ajungă la confundarea intereselor publice cu ale sale personale; nu poate fi reprezentant al națiunii mai mulți ani - și să nu confunde partidul său cu însăși națiunea; nu poate fi membru al Academiei, măcar o zi - și să nu considere Academia ca o moșie a sa proprie.” (p. 83) Același filozof se înfruntă și cu Lucian Blaga, alt redevabil polemist: de data aceasta se ciocnesc două sisteme filozofice, filozofia științifică a lui C. Rădulescu-Motru și filozofia mitico-poetică a lui Blaga, care uneori degenerază din partea autorului *Trilogiei cunoașterii* în pamflet și jignitoare calambururi (Motru/Mortu).

Cartea se încheie armonios, arătând o constantă în polemică, și anume conflictul dintre generații, vechi de când lumea și mereu actual, conflictul dintre bătrâni și tineri. Sunt citate două opinii pertinente tocmai pentru că nu absolutizează nici una dintre poziții. Eminescu îi condamnă pe tineri pentru că nu trebuie disprețuite realitățile autohtone și îi apăra pe bătrâni pentru credința în tradițiile românești; mai târziu, în perioada interbelică filozoful Nae Ionescu îi critica pe bătrâni pentru apucăturile lor retrograde, văzând în tinerii generației sale - purtătorii progresului.

Scrisă cu pasiune și temeinic documentată cartea lui Vistian Goia ne arată că istoria literară sau culturală ar fi monotona și plicticoasă fără asemenea pagini polemice, care înviează atmosfera literară, rămânând o modalitate sigură de clarificare a unor idei controversate. Și, purtată cu eleganță stilistică, ea constituie și o încântare pentru cititor; de aceea cred că era bine să fie reproduse mai multe citate, chiar *in extenso*, pentru a reliefa aceste dueli „cu condeiul”.

Însemnări de lectură

Florin Costinescu

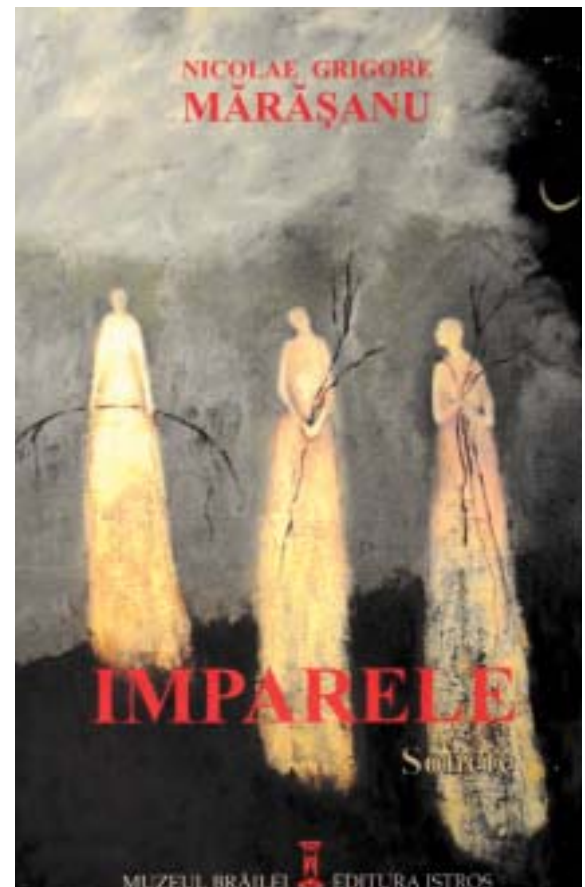
Nicolae Grigore Mărășanu
Imparele. Sonete
 Brăila, Editura Istros, 2013, ed. a doua

Ultimii ani au însemnat pentru N. Grigore Mărășanu pe lângă o accentuare, demnă de semnalat, a virtușilor deja cunoscute și recunoscute ale creației lui poetice, și evidențierea, mult mai pregnantă, a însușirilor sale de teoretician al poeziei, în speță, al sonetului, oferindu-i acestuia posibilitatea de a fi și altfel decât cel obișnuit și consacrat ca atare prin structură și sonorități, al celui sonet practicat, de altfel, de autori celebri de-a lungul timpului. Nu trebuie văzută, desigur, în acest altfel de sonet, construit nu numai teoretic, dar și practic, cumva, vreo bravadă târzie (sau o insurgență), ci o nevoie imperioasă a acestui poet, iubitor de armonii lingvistice, de a inventa o formă poetică care să surprindă mai bine modulășile de finețe ale inspirației sale. De altfel, într-o poezie intitulată semnificativ „Printre ndoilei, morgane, rime”- căutări, el mărturisește cum „printre iambi diezi” îl caută pe Dante, de asemenea, pe „marele Rigă”, Shakespeare, iar „pe sub tei, tăceri de piscuri”, pe genialul Eminescu.

Această ediție, a II-a, revăzută și adăugită, a volumului, *Imparele-sonete*, apărută la Editura Istros, Brăila, 2013 - beneficiind de o substanțială prefață semnată de criticul și istoricul literar brăilean Viorel Coman -, se arată a fi, o dată în plus, rodul „seducției imparului”, după expresia autorului folosită ca titlu-argument într-un eseu plasat la sfârșitul cărții. Miza pe impar în noua configurație a sonetului în viziunea acestui autor, ar rezolva un anumit paradox născut din raportul dintre simetria catrenelor și asimetria terșinelor, acestea din urmă având un rol important „în salvarea sonetului de monotonia propriei desăvârșiri”. Aspectul impar, cu efecte benefice în planul semnificației și receptării acesteia în registre multiple este imprimat de acea pentadă (cinci versuri) cu care se încheie poemul (sonetul), parte finală pe care poetul o numește „pinut al revelației și al dezlegărilor a toate câte înnoadă harul”. De altfel, sonetul cu care se deschide volumul configurează caracterul generator de lirism al imparului: „Imparul meu nu-i hiacint în glastră/ nici nu sucombă în perfecțiune;/ e zbor nuntit, iubiri, comuniune,/ Topite într-o ardere mai vastă./ Din lava lui fecundă, ce minune,/ sticlar, făcui o magică fereastră”. Această „magică fereastră” cu vedere spre înlăuntrul poeziei i se deschide „sticlarului” întru poezie N. Gr. Mărășanu doar apelând la *mirabilul impar* invocată cu o nedisminulată evlavie, plin de virtuși în relevarea esențelor spre care tinde adevărata poezie.

Ca o consecință a acestei încrederi în opțiunea sa stilistică îl surprindem pe poet întorcându-se, mai mereu, în apărarea sonetului său. „Rog pronia să-mi ocrotească/ de șteang sonetul, să-l proteje/ de inchiziții, jurii blege// de snobi... tușind de măgărească”, scrie el la un moment dat, invocându-l, în alt text, ca protector suprem, chiar pe Dumnezeu: „Trei terșine și-o pentadă/ poartă semn sonetul meu/ în terșine, Dumnezeu// Vine seara să mă vadă,/ să-mi optească:” Uite, colo,/ așezat pe tron de aur// Cu nimfe șapte pe-un plaur/ i-ar sta bine lui

Apollo (...) Privit global, acest nou volum al poetului are rolul de a fixa un reper important în creația acestuia, dar și de a consacra, stilistic vorbind, silueta unui sonet mai încăpător de sensuri și trimeri ideatice. Cititorul acestui volum, alcătuit din cinci cărți - „În plin mister iluminez ființa”, „În șafta dintre Scylla și Charibda”, „Crește în mine o desăvârșire”, „Hagialăc și fesuri pe sub cuverturi”, „Mutând interogația-n idee” -, va descoperi în paginile sale nu numai un univers poetic în continuă mișcare, dar și propriile lui întrebări, puse sau încă nepuse, în formulări de evidentă elocvență și forță sugestivă. Înseși titlurile citate, prin pregnanța și sonoritatea lor oferă, credem, numeroase indicii privind natura lirismului practicat de acest autor, o îmbinare subtilă între metaforă și jocul gândului liber, atras de spații poetice puțin frecventate. Nu întâmplător, apreciem, într-o poezie din primele pagini găsim invocată figura emblematică, purtătoare de simbol, a „Magului fântănar”, cel ce-i cere poetului să sape în cuvânt *fântână*: „Sap și tot sap... și-ntr-un târziu mă doare/ urcușul meu din moarte în splendoare”. Săpând în cuvânt, poetul săpă, implicit, în propria-i memorie de unde scoate la lumina versului fapte și întâmplări demne de a trece pragul *imparelor* sale, fie că e vorba de *magul Diogene* „cu torța lui de seu arzând în mână”, fie ridicând în slăvi „licoarea sacră/ ce spală sufletul de-amar divină Grasă de Cotnar/ Ce-n har sonetul mi-l consacră!” Există în acest volum, indiferent de titlurile celor cinci cărți care îl compun, o alternanță de voci, unele, să le spunem, terestre, colocviale, altele profetice, oraculare, la care N. Gr. Mărășanu apelează cu o virtuozitate de alchimist. *Imparele* lui au un sunet modern, acesta fiind etalat într-o gamă diversă, pe subiecte variate, exprimând stări poetice ce presupun abordări în care coexistă ca stare - mirarea, ca atitudine - tenta filosofică, iar ca expresie - desenul abrupt, neașteptat, expresiv. În măsura în care partea (bine aleasă!) reprezintă întregul (poeziei) reproduc aici - spre exemplificare - câteva versuri ilustrative pentru încărcătura lor semantică deosebită. „Vad clar prin șaftă cum un sex mă naște”(*Întroieniși în mistici și mătâni*), „Cresc în impas și mă frământ întruna”(*Dilema magului din Auguna*), „Răniși soldașii toamnei culeg porumburi verzi,/ alunecă prigorii pe părțile Lunii,/ de spaime kafkiene se spânzură nebunii” (*De spaime kafkiene se spânzură nebunii*). Teritoriile poetice abordate de N. Gr. Mărășanu exprimă, prin relieful și conturul lor, un fel de biografie retrăită prin poezie, *geographic* - este lesne identificabil pinutul fantast alcătuit din combinația - ape, floră, faună - specific Brăilei -, dar și spașiu unor mari spirite creatoare: Panait Istrati, Fănuș Neagu etc., al legendelor de tot felul, al întâmplărilor din trecut intrate în folclorul urbei, cum ar fi, între altele, viața amoroasă a mult-vestitei *tanti Elvira*. Acest personaj feminin, beneficiind de multiple identități la nivelul receptării populare și modelat intens de fantezia, în primul rând a bărbăților, este privit de poet ca „basm antitetice, pur, real”, el scriind incitant: „Crezută-m sânuși vas de cult/ dar demonul din sfârc mă-ncarcă/ de iad - sub soarele din barcă...” În versuri tandre, bine timbrate temperamental, rezonante, Mărășanu realizează un fel de canon-



izare târzie a Elvirei sale, ca zeiță terestră a Amozului. A Elvirei sale spun, pentru că, la un moment, poetul, crai și trubadur, zice: „Ai fost un fruct oprit dar te-ai dat toată./ Mortalo, mai omoară-mă o dată!”. În același regim al recepției, aproape carnale, trebuie văzută și asocierea dintre acest personaj feminin cu cea invocată „magmă pulsatilă”, ocazie cu care poetul se definește, la rândul-i, ca fiind... „pulsar” (*Amorul spectrelor contrare - pulsașii*).

Aceeași vervă imagistică, asociativă, care ține treaz interesul cititorului, îl aflăm și în ultima parte a volumului, a cincea, purtând expresivul titlu *Mutând interogația-n idee-deert?*. Cităm din poezia respectivă pentru modul în care ea rezumă o dimensiune a puterii de reflecție a poetului asupra ființei umane și rostului acesteia: „Introspectiv deert! Ce măști difuze!/ mirat întreb de Dumnezeu,/ mi-au înflorit mirările pe buze// De când întreb. Dar, Doamne, cine-s eu/ de vreau să știu, de caut nod în rază/ în loc să-mi văd doar de deertul meu?” „Imparele”, aceste părți, pendulează tematic între Sacral, cel care tutelează și clădește ființa umană în întrebările și determinările acesteia, și Profanul, cel cu ispitele sale pământene, pe care aceeași ființă le traversează lăsându-se, din păcate, de multe ori, pradă lor. Prin însăși scrierea sa sonetul are atingere directă cu Divinitatea, ne asigură poetul, denumind sonetul „prefigurare/ a ceea ce inima-n sine are! Iubire, vas vestalic, cu aghiazma/ mare de mir de sub catapeteasmă/ în care Crist se scaldă în mireasmă (*Mirabilul sens - imm orfic*). Atrag atenția și imprimă o notă aparte acestei părți a volumului, ca și în cazul celorlalte, de altfel, referințele - unele directe, altele abia sugerate - la concepte și noțiuni, organic integrate în fluxul poetic, flux stăpânit cu brio de autor de la idee la expresivitatea frazării. Folosind unul din multele cuvinte *brevetate* de autor vom spune că volumul „Imparele” ne „destaină” în N. Gr. Mărășanu un poet de prim plan al actualității noastre literare.

Fecunda singurătate

Teodora Jurma

Alexandru Mihăilă
Sărută-mă singurătate
 Editura Universitas XX, Iași, 2014

„Ard rafinăriile de la Novi Sad!”

Așa te introduce Alexandru Mihăilă în atmosfera romanului *Sărută-mă singurătate*, a cărui ediție a treia a apărut de curând (2014). E ca și cum ar vrea să îți spună: „Trezește-te, nu mai e timp de pierdut!”. Te aruncă direct în foc. Un foc cu vâlvaie egală, nu cu intermitențe. Pentru că aceste pagini iau de piept propria conștiință și o supun unui ropot de întrebări; o mitraliază, odată cu focurile de arme care se aud tot mai aproape... Trezirea conștiinței (naționale și personale) a cititorului se petrece în același timp cu cea a personajului principal, Costin Vuza: „Ce caut eu în această poveste mediocră? De ce nu te duci la culcare, Don Quijote?”.

„Un roman prea trist și prea altfel (despre niște lucruri cu adevărat frumoase)”, ne spune, în prefață, Constantin Dram. Și aceasta pentru că este o carte care se respiră cu înțetăiat. Un imn înălțat *lubirii*, căreia îi dă trup și o împinge să iasă singură în lume. Chiar dacă bănuie că aceasta se poate întoarce la sine cu hainele sfâșiate. O carte despre curaj: despre curajul de a fi patriot și despre curajul de a fi prieten.

Este un roman al apropiierilor de sine și către sine, în șesătura de păianjen a unor fine, dar trainice articulații între posibile *eu-uri* sau între *eu-l* personajului aflat în prim-plan și ramuri bine definite ale genealogiei proprii.

Această carte despre *lucruri cu adevărat frumoase* este un fel de *cloacă cu puii de aur*. Pentru că din povestea propriu-zisă izvorăsc continuu poveștile strămoșești, plasate într-un cadru istoric cât se poate de palpabil/real/documentat, din care urcă înspre noi foșnet de crinoline, oapte mai mult sau mai puțin împătimate de iubire, mirosul prafului de pușcă sau lozinci precomuniste. Sunt un fel de miniromane, incubate în matca poveștii-mamă, în care timpul istoric (trecutul propriu - care se circumscrie bătăliei de la Nistru și trecutul strămoșesc, pe care se înșiră neamul Vuzeștilor, pe firul dublu al zestre genetice și al blestemului) se suprapune peste prezent (care pulsează în miezul războiului din Iugoslavia), dând naștere unui timp al piscurilor venic înzăpezite.

Intrarea în aceste lumi cu cortinele trase este permisă doar prin porțile unor fermecătoare arhaisme (cnut, seleaf, fustanea, jiletcă, tesace, ișlicuri, oblaștea, hogașuri, oghealuri, baragladine, bivuacuri, pașiri ș.a.), care par să recreeze, pe alte coordonate, atmosfera din *Craii de Curtea-Veche*. Scenele dau impresia că se derulează ca într-un fel de carusel de fotografie veche, dacă nu ar fi străbătute, de la un capăt la celălalt de fiorul neliniștitor al blestemului (de dragoste, singurătate și moarte).

Numitul blestem este veriga care leagă minipovestirile, înlănșuindu-le într-o aparentă cauzalitate. Acesta urcă de la serdarul Dimitrie Vuza, polcovnic în oastea domnească, prin vreme, la Todirașcu Vuza și Scarlat Vuza (1841), înspre Costache Vuza (1908), cel mai înstărit, sublocotenentul Cezar Vuza (1941) cu Tiberiu Vuza, Traian Vuza (bunicul), ajungând la Costin Vuza, sub forma aș-numitului *Cântec al lui Vuza cel Mare*.

Costin Vuza încearcă să se elibereze de pecetea trecutului, plonjând în apele cele mai adânci ale acestuia; însă aici nu găsește decât roata *destinului*, care îi readuce aceleași drame, jucate pe scene diferite. Dintre toate bătăliile în care este prezent, cea mai teribilă este cea a *eu-lui*, răscolit de semințele ce cad din arborele genealogic, care se răsucesc în propriile sale trăiri, încercând să prindă viață. Această eliberare a sa va trece prin coroana de spini aflată dinaintea ușilor *lubirii*. Pentru el iubirea este devastatoare, stihială, dar cu trimeri înspre o verticală spirituală a ființei. Astfel că pierderea ei este mai înfricoșătoare decât moartea: „Am învățat și eu că există ceva mai înfricoșător decât moartea; s-o pierd pe Augusta!” (într-un plan al trecutului nu foarte îndepărtat, și Tiberiu Vuza se lasă împușcat cu o bucurie stranie atunci când îi moare iubita). Pentru că el știe că „iubirea nu este din lume”.

Dragostea pe care i-o poartă Augustei stă sub semnul minunii („Minunea ignoră orice determinare”), fiindcă este sinceră și clocotitoare. De aceea cuvintele prin care și-o reprezintă capătă aripi de arhanghel. El compară *lubirea* cu Sfânta liturghie, o substituie chiar lui Dumnezeu, o dogmatizează. Refuză să vadă diferențele față de *trăirile tinereții* („prefer să visez timpul în loc să-l trăiesc”), care prind contur în persoana Augustei: „Iubirea ei este torențială, incitantă și agresivă, cu imediat consum, în timp ce iubirea mea este un ascensor către Dumnezeu”.

După trădarea Augustei, care reiterează și urul trădărilor din neamul Vuzeștilor, el își taxează exaltările („neroadă”), care, deși bine intenționate și înveșmântate în cuvinte care înmiresmau totul, l-au împiedicat să vadă adevărul. Prin atingerea contrariilor din timpul suferinței, care capătă valențe terapeutice, el realizează o autoanaliză minușioasă, o *metanoia* (mai mult sau mai puțin *fără voie*) *prin iertare*: „Acum înțeleg că sângele lor răzbunător a dus mai departe pedeapsa, din generație în generație, alegând clocotul urii, în locul simplei *iertări*, care ar fi stins pentru totdeauna blestemul”. Aceasta este una dintre

cheile dezlegării de sine: „Toate drumurile către Dumnezeu trec prin *iertare*”.

Costin pierde iubirea, devenind singur, nu atât fizic cât, mai ales, în interior, unde *singurătatea* și face cuib, *sărutându-l*. Iubirea sa este cernută de suferință și de singurătate. Relația cu Dumnezeu se simplifică și se intensifică, pătrund în prim-planul vieții sale. Raportul de forțe se schimbă: dacă la început exista lumea și într-un colț îndepărtat Dumnezeu, acum există Dumnezeu și într-un plan îndepărtat lumea: „La Novi Sad, am stat de vorbă cu Dumnezeu!”. Așa încât singurătatea capătă în cazul său dimensiuni izbăvitoare. El înțelege, la finele romanului că iubirea nu este numai extaz, cât, mai ales, jertfă. Acum totul se dezleagă, apar ultimele piese de pe tabla de puzzle. Așa încât, pomenitul blestem devine, prin prisma acestei noi înțelegeri, echivalentul propriilor patimi - al sângelui care clocotește ca în venele străbunilor și care poartă, în involburările sale, sămburii nenorocirilor trecute și viitoare: „strămoșul acela cumplit trăiește în mine!”.

Dincolo de miza mântuitoare pe care o presupune, romanul este o bijuterie stilistică. Dacă la începutul acestor pagini ne trezim azvârliți în lumina incendiară (întunecată) a războiului, finalul ne învăluie în lumina care nu arde, hrănitore, mângâietoare, dalbă a învierii: „Dar eu, Doamne Iisuse, cum te-aș putea invita înăuntru, când știu că în chilia sufletului meu e atât de întuneric și se descolăcesc șerpi și pândesc balauri cu oapte capete? Te-am chemat de atâtea ori, dar n-am știut până astăzi să arunc, peste prăpastia păcatelor mele, o punte de lacrimi, pe care Tu să pășești spre mine”. Sau: „Urletul de fiară al alarmei nu reușește, totuși, să slujească această noapte miraculoasă, această noapte sfântă. Pădurea de lumânări crește spre cer, atingând stelele.” Razele acesteia străbat întreaga scriitură și o transfigurează: „inima, singura mea medalie!”. Tot ce a fost cumplită suferință, devine *fericita înfrigare* a sfinților.



Marc Pessin

Carte scrisă în *Pessionois*

„Raiuri - în orice păcat”

Ioan Negru



Marc Pessin

Ceramică Pessinoise

Traian Vasilcău
Sfe^onic în rugăciune
Chi^oinău, Notofraf Prim, 2012

Nu poți să ^oti care-i Dumnezeu omului, dacă nu ^oi-l scrie. Nici poezia nu i-o poți ^oti altfel, pentru că ea, poezia, este de-odată cu El. De la începutul lumii, de la începutul limbii ^oi limbajului. Mai de dinainte de ele. Întâi în vorbe, apoi în cuvinte. N-avem ce face, de^oi limba, cum bine s-a spus, „este casa ființei”, ^oi ea, ca orice „atelier”, ^oi are „ustensilele” sale. Uitate sau nu. Uitate, poate, sunt ^oi cuvintele: Dumnezeu ^oi poezie. De^oi, cu ambele, „ciocănim” de la facerea lumii.

Cartea lui Traian Vasilcău, *Sfe^onic în rugăciune*, este o carte de poezie, în cele mai multe cazuri având în centrul lor divinul, Dumnezeu cre^otin. A scrie pe „teme religioase” înseamnă a ^oti ^oi a păstra o anume ierarhie dată de construcția teologică a respectivei religii, credințe. În vârf Dumnezeu, apoi poezia, mai apoi omul. Peste tot, însă, limba ^oi limbajul. „Limba, s-a spus, este casa ființei”. L-am citat pe Heidegger, tot la el am făcut apel ^oi în ceea ce prive^ote „ustensilul” ^oi „ciocanul”. Tot limba ar trebui să fie ^oi casa ființării. Aruncați în lume fiind, n-o putem cunoa^ote doar prin simțuri, o cunoa^otem mai ales prin limbă ^oi limbaj. Cu atât mai mult atunci când este vorba de poezie. Poate că în această limbă, care este „casa ființării” (expresie croită ad-hoc) sunt ^oi „cuvinte ustensile”, uitate în dicționar sau în cărți, care mai apoi, descoperite, deschid omul către deschisul său. Aici, spre divin. Traian Vasilcău folose^ote astfel de „ustensile” în textul poeziilor sale. Mai ales atunci când parcă vrea să fie ^oi „preot”. Flori, crin, schit, tăcere, rană, plâns, stele etc. sunt doar câteva dintre el. Nu sunt cuvinte uitate, dar parcă nu mai pot fi folosite cu aceea^oi eficiență ca prin secolele 19 ^oi 20. Ca să nu mai spun de Evul Mediu. Acum, în sec. XXI, ^otim ce este o stea, ^otim că suntem făcuți

din praf stelar, ^otim că organul de reproducere al unor plante (organul sexual) este floarea, ^otim că plânsul ^oi tot felul de litanii nu mai conving, că uneori sunt desuete, la^oe ^oi cinice. Cuvintele au acum ^oi altă încărcătură semantică, pe care trebuie să o ^otim. Cum s-ar zice, cuvintele de pe vremea lui Adam au evoluat. Adică omul. A evoluat ^oi percepția, mai bine zis înțelesul, nostru asupra divinității ^oi asupra poeziei.

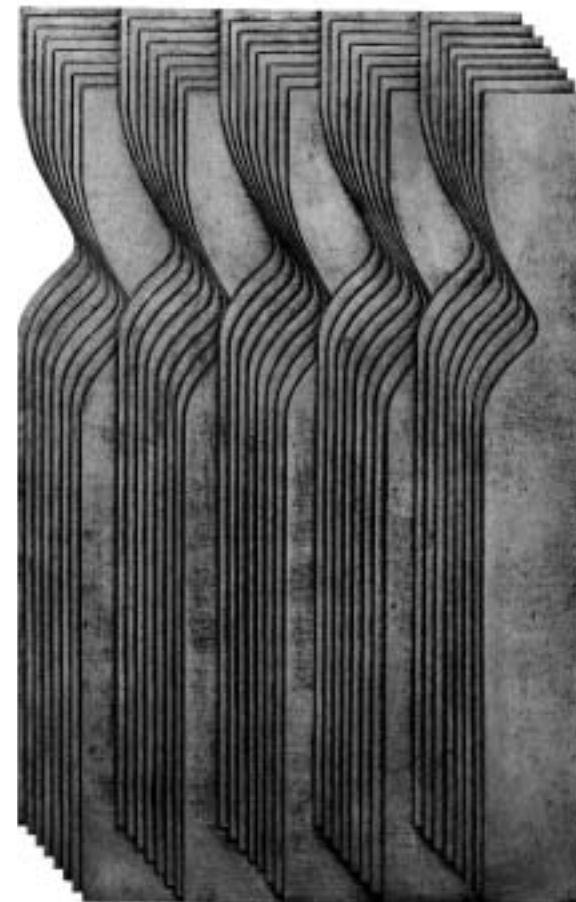
A rămas, credem, foarte viabilă partea mistică. ^oi în actul mistic (pe care nu-l gândim în plan religios) există ierarhie: divin, poezie, om. Sigur că el poate ține ^oi de religios, dar, fundamental, credem, el ține de înțeles. Înțelesul nu ține doar de partea rațională din om, ci ^oi de subcon^otient ^oi incon^otient. De partea afectivă ^oi volitivă. Actul mistic poate fi întâlnit în mult mai multe domenii decât doar în cel religios. Esențial ni se pare că omului care se află într-un act mistic nimic nu-i este exterior. Dacă spunem că suntem de la facerea lumii, atunci avem mai multe opțiuni de a ne înțelege. Monoteiste sau politeiste. Inclusiv Marea Explozie.

Omul ajunge până la scris, poetul ajunge până la poezie, iar poezia ajunge să fie act divin. Este locuită de el, sau îl locuie^ote. Divinul îl putem numi apofaticul. Scăpăm astfel de conotația sa religioasă, eliberăm astfel ^oi actul mistic de panreligios. Apofaticul (divinul) îl găsim la orice nivel, dar trebuie să ajungem, printr-o anume asceză, la el. Să fim el însuși. În misticismul cre^otin, excepție, printre pușini, Meister Eckhart, omul nu se identifică niciodată cu Dumnezeu. Nu însă ^oi la Traian Vasilcău. La el, divinul este gășibil peste tot, dar ^oi poetul (cite^ote poezia) ^oi găse^ote oriunde locuire: „Eu carele-am furat povestea lumii/ ^oi-o am ascuns în mine - spre-a mai fi,/ Sunt nerecunoscutul baci al humii/ ^oi răstignit de pasalmi mai pot trăi./ Pustiul care-am fost a înverzit,/ Curând zbcuni-vor flori de sânziene,/ ^oi-n mijlocul durerii pîntuit/ Bucium Mirare, Adevăr se cerne./ Ales mi-s al tăcerii poemelor ce sînt/ ^oi scriu cu-n ram de cruce - ^oi nu-s decât cuvânt!”

(*Hoșul incorigibil*), sau: „Nu merg, ci numai zbor din mare teamă/ Să nu omor cuvintele pe drum./ Venit din taina-și, voi de bună seamă/ În taina-și să să rămân antum postum. // ^oi când va trebui să plec din mine/ Să n-am unde migra decât în Tine!”, sau: „S-alunec prin icoane, să cad ^oi să nu doară/ ^oi ori^oice murire să-mi pară prea u^ooară, // Ma^oinile cu taine să urce-n bolți mereu/ ^oi să n-aud în mine cum cade Dumnezeu.” Acolo unde este scrierea, este ^oi lumea, sunt ^oi poemele ^oi povestea lumii. În această carte, spune autorul, este scrierea lumii. Nu facerea ei, de^oi, ajun^oi în divin, este ^oi geneză, viață. În „lumea ființării” toate sunt împreună, uneori aceleași. Această lume se „deschide” față de lumea ființei. În cazul cărții de față, cel puțin eu a^oa citesc, „lumea ființei” este poezia. Când este poezie, lumea este: „În marmura cuvintelor cioplesc/ Să dau de slova-clopot ^oi uitare./ Intrași, intrași, sufletul meu e mare,/ Chirii nenumărate-locuiesc. // În cartea-mi scrisă mor pentru o clipă/ ^oi-n cea de-o scriu întruna înviez./ ^oi doar din Pururi Miine, grea risipă,/ Sorb vinul suferinței ca pe-un crez, // În care botezat am fost de Tine/ Să fiu un cer, când evadez din mine.” Dacă citim textul de mai sus ca fiind scris de către poezie nu de către poet, textul prime^ote alte semnificații. Abia trecută „dincolo” de om, poezia este ea însăși, se deschide spre divin. Dacă nu este chiar divinul însuși.

Poemele lui Traian Vasilcău nu sunt poeme religioase, fac apel la divin, dar ele sunt ceea ce trebuie să fie - poezii. De aici „pendularea” între scris, poezie, divin. Ele „coboară” divinul (apofaticul prezent în neti neti) în uman, dar îl ^oi „ridică” pe om până la poezie. Nu ^otiu unde se situează poetul în ierarhia propusă mai sus. Dar el, pe drept, face ca povestea vieții să fie.

În încheiere, un singur repro^o legat de partea tehnică a cărții: cartea trebuia bra^oantă, nu capsată ^oi, ar fi fost un mare că^otig pentru cititor ca fiecare poezie să-și aibă pagina sa.



Marc Pessin

Fractale translation et plissement

comentarii

Niciodată ca odată..

N. Georgescu

Când regularizezi un sistem de scriere vechi trebuie să fii de două ori atent la sensuri: mai întâi la cele actuale, uzuale - apoi la cele din sistemul respectiv. Autorii care au gândit îndelung asupra scrisului implică în grafie gândul: trebuie cel puțin să-ți pui întrebarea dacă are sens *ce* și *cum* au scris ei, înainte de a schimba ca pentru noi. Iată, de pildă, banalul *odată* la Eminescu. Redau prima strofă a „Luceafărului” în forma din *Almanahul România jună* (aprilie 1883):

A fost odată ca 'n povești,
A fost ca nici odată
Din rude mari împărătești
O prea frumoasă fată.

Convorbirile literare reiau poemul în august 1883, astfel:

A fost odată ca 'n povești.
A fost ca niciodată
Din rude mari împărătești
O prea frumoasă fată.

Titu Maiorescu păstrează, pentru ediția din decembrie 1883, forma din *Almanah*, în ediția a II-a (1885) are la fel - dar în ediția a treia (1888) pune *A fost o dată* și *ca nici o dată*, forme pe care apoi le abandonează. (Nu e greu de înțeles de ce abandonează: la reluarea termenului, în vorbele fetei, are: *Noi merge nici odată*, deci a avut intenția să corecteze și aici: *o dată*, dar corectorul l-a înțeles greșit și a ieșit greșala *Noi merge*, pentru *N'oi merge*; de obicei în vecinătatea corecturilor lui Maiorescu apar greșeli tipografice noi. La ediția a IV-a va fi renunțat, așadar.) Editorii de după el oscilează între *niciodată* și *nici odată*. Astăzi textul este astfel, după Perpessicius:

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

În prima ediție, din 1939, Perpessicius nu avea nimic după primul vers, împotriva întregii tradiții de până la el, dar apoi revine la forma împodobită cu virgule - pe care o stabilise, de fapt, C. Botez (1930).

Cât despre manuscrise, nu ne lămuresc prea mult, laboratorul *Luceafărului* fiind extrem de vast. Undeva găsim „A fost odată ca 'n povești / A fost ca nici odată” (Mss. 2277, 132, corelat cu „N'oiu merge nici odată”), la fel este în Mss. 2275, 39, pentru ca în *Legenda Luceafărului* (Mss. 2261, 198, datat de poet *Aprilie 10, 1882*) să găsim „A fost odată ca 'n povești / A fost ca nici o dată”, corelat însă cu „N'oiu merge nici odată”. Peste tot în manuscrise punctuația este albă - fie că sunt ciorne, fie că e lăsată special deoparte (probabil, pentru a fi completată sistemic pe textul definitiv) - astfel că autorului însuși îi putem atribui sigur doar virgula din *Almanah* sau punctul de *Convorbiri* după primul vers. Încă o dată: cine-și face iluzia că manuscrisele rezolvă cele mai multe probleme editoriale se înșală: mai degrabă ele dau sugestii. Pentru nici (măcar) un poem eminescian nu deșinăm ultimul manuscris, cel dat la tipografie. Și, ca să fim și mai liniștiți în privința aceasta, trebuie

să mai ținem un lucru: chiar după tipărire poetul intervenea asupra textului (vezi cazul *Scrisorii III*, publicată în *Convorbiri literare* și apoi în *Timpu*). Am demonstrat în altă parte că, în cazuri extreme, pentru greșeli tipografice se întrerupea procesul de tipărire al *Convorbirilor literare*, se făcea corectura și apoi se relua. (Există exemplare din revistă, același număr, care diferă: unele au greșala tipografică, altele nu o au).

Așadar, și în privința primelor versuri din *Luceafărul* tot editorii trebuie să întrebăm asupra voinței auctoriale.

Ce vrea să însemne, în fond, această oscilație a formelor și a punctuației? Nimica toată, s-ar zice, a evoluat scrierea spre simplificare în privința formelor, *nici o dată*, *nici odată* e mai ușor de scris *niciodată*. Limba română nu are un termen specializat pentru „jamaic” franțuzesc (așa cum nici germana, de pildă, nu are) - și cred că se încearcă o creare artificială a lui. La noi, teoreticul „nicio” n-a reușit să se generalizeze (se referă la viitor, nu și la trecut).

Adverbul „odinioară” este, pe de altă parte, destul de complicat; dar ce substantivare interesantă de la latinescul *de una hora* - „într-una dintre ore”, clipe, momente: vezi, de pildă, *într-o doară*, simetric acestuia: *în una de hora* „într-o oră, clipă oarecare”, „la întâmplare”, „fie ce-o fi” - nu însă „bunăoară”, *bona hora*, clipă bună - pentru care vezi *bonehur* franțuzesc, „fericire”, cu deosebirea că acolo s-a creat perechea cu *malheur*, „nenorocire”, din *mala hora* pe când limba română n-a păstrat *malus* (noi moțtenim pentru ideea de „rău” un termen juridic: *reus* care înseamnă *acuzat*; probabil că „mal” tracic a fost prea puternic și n-a putut fi dizlocat, vezi *Dacia malvensis* și atâtea toponime pe *mal*: Mălureni, Malu Surpat, chiar Moldova, cum ne demonstrează dl. Mihai Vinereanu, etc., etc.; în românește „ceasul rău”, combinație slavo-latină, nu înseamnă „nenorocire”, „malheure”, ci „ghinion”, pine tot de clipa, ora fatidică - și nici nu are pereche într-un eventual „ceasul bun” - expresia „să fie într-un ceas bun” pare singulară și este, probabil refăcută pe linie cultă: să fie de bun augur, etc. - de vreme ce înseamnă ceva tot în legătură cu norocul: se pare că la noi sistemul expresiilor - pereche s-a dezechilibrat, aici, din cauza refuzului lui *malus* latinesc, oricum *răul* nu se opune la *bine*, vezi expresia „e bine rău”, etimologic: e *acuzat* de bine, foarte bine). Neputând crea pereche, *bunăoară* a trecut în zona adverbilor. Toate aceste forme sunt mascate în scris, pentru că noi scriem fonetic (și bine facem, desigur...) adică legat: *doară* pentru *d'oară*. Dacă avem curiozitatea să căutăm, însă, sensul primar latinesc se păstrează, chiar și pentru omul de cultură medie solidă, nu numai pentru lingvist.

Așadar, formele multiple pe „dată” românesc pot să încurce vorbitorii și se tinde spre o grafie unitară, „niciodată” în loc de „nici odată”, întocmai ca în cazul lui „oară”. O panică scientiștii îl împinge, cred, pe lingvistul român să facă din cuvinte - concepte sau să descopere concepte acolo unde nici nu te-ai aștepta ca filolog. De pildă, un bun prieten din latura aceasta a lingviștilor este convins că în cuvântul românesc „nimic” se află ideea de zero absolut, de *kenos* din greacă. Nicidecum: nimic vine din *ne* și *mica*, (firimitură, bucată foarte mică, „miette” pe franțuzește), deci



Mihai Eminescu

nimic (*nimica* mai degrabă) înseamnă nici măcar o firimitură întreagă, mai puțin decât o fărâmișă. De aceea se și spune *o nimica toată*, adică o fărâmișă mică, mică de tot - deci: *ceva*, totuși, care se mai poate divide, nu un *a-tom* (se mai spune *un nimic*, *niște nimicuri*; expresiile de limbă par a conștientiza etimologia). Spațiul este fragmentat pentru limbă - și la fel este timpul: fragmentat în *dăți*, *ori* (*oare*)... Dar lingvistul trebuie să-și facă norma lui seculară la reforme, altfel nu mai poate explica evoluția, nu este așa?

...Ca să ieșim din zona aceasta a digresiunilor atât de agreabile, vom spune simplu că acceptăm scrierea, dar cerem să se spună unde s-a schimbat, ca să ținem și noi, cititorii de rând.

Cât despre virgule, tot lingvistul contemporan poate spune că ele nu fac decât să ajute la recreerea atmosferei de basm, sunt binevenite... Dacă ar fi așa, de ce nu pun editorii încă una, astfel: „Din rude mari, împărătești”, pentru că rudele mari sunt, doar, și împărătești, e apozitie, n-ar fi bine să fie punctată? Iată însă că aici nimeni nu apozitează. Este vorba nu de împărăți ca oameni mari, rude mari - ci de împărății cei mari, de mării împărăți, împărății lumii (poate chiar în succesiune temporală), aceia care au imperii, nu simple împărății ca prin basme. În recitare trebuie să reiasă asta, deci autorul invită și la accente speciale. De altfel, poemul eminescian începe cu „a fost odată” - dar nu continuă în logica basmului: „A fost odată un împărat și o împărăteasă, și ei aveau o fată etc.” - ci se oprește la ea, la prea frumoasa fată - care era una la *părinși* - dar iarăși: *părinși* sunt de căutat între sfinți și stele.

Cred că nimeni nu mai judecă atât de simplist „uvertura” (Lucian Costache) *Luceafărului* când observă cum se detașează între ediții textul de bază, cel din *Almanah*. Poetul nu creează o atmosferă de basm - ci judecă basmul și trece dincolo de el, îl depășește către sensuri filosofice adânci. Dl. Academician Alexandru Surdu ne spunea, o dată la fumaorul Bibliotecii Academiei, că în deschiderea *Luceafărului* recunoaște definiția dată de Hegel, în introducerea la „*tiința logicii*”: *ființa este nimicul* (cu vorbele dânsului, din memorie „Das Sein, das reine Sein [...] ist das Nicht”); pot confirma că accentua „Das reine Sein” exact ca „O *prea frumoasă fată*” după aceea. M-a urmărit





expunerea, și am găsit textul în traducerea lui D.D. Roșca: „Ființa, ființa pură [...] este de fapt neant.” (G.W.F. Hegel: *„Ființa logică”, p. 62-63, passim; îi cer scuze d-lui Alexandru Surdu pentru că, deși nu am instrumentarul necesar unei abordări a chestiunii în zona strictă a filosofiei, totuși scriu despre aceste lucruri „pe mâna dânsului”: cred că o fac și pentru a-l readuce la Eminescu-el-însuși). Poți regăsi aici formula din deschiderea basmelor românești, dar depinde cum citești. Dacă zic „a fost odată ca niciodată” asta înseamnă că a fost cândva cum n-a mai fost până atunci sau de atunci în colo, a fost o singură dată; în franceză: *une fois comme jamais* - deci a fost, și-a întâmpinat sigur doar că nu oțim când. În acest sens, odată poate fi scris (și înțeles) *o dată, o singură dată*, așa cum a scris și înțeles Titu Maiorescu în ediția a III-a a sa. Dacă zici, însă, ca Eminescu: *odată* ca *nici odată* înseamnă că negi clar pe *odată*, a fost fără nici un determinant, deci n-a fost (în franceză: *jamais pas jamais*, în greacă: *topos - atopos, kronos akronos*). *Lucefărul* vrea să spună că *a fost cândva* cum este în povești, că este posibil să fie cum este în povești; se accentuează în recitare *a fost* cu sensul certitudinii: într-adevăr, ca în poveștile de azi a fost cândva. Punctul din *Convorbiri literare* mi se pare mai ferm - și-l compar cu situația din *Te duci*, versul 2: la fel, punct ferm în *Convorbiri* (refuzat în serie de toți editorii). Mai departe de această constatare fermă, însă, continuă: a fost cum nu e, ca nicicândva. Însă aceste întâmplări, această poveste, acest mit...există. (Basmul iese din paradox ironic, mai degrabă accentându-l astfel: „Că dacă n-ar fi nu s-ar povesti”). Există fără să fie, pentru că nu a căzut în timp. N-a fost nici în trecut, nu va fi nici într-un viitor oarecare: asta înseamnă că poate să fie oricând, chiar acum. Mai mult: asta înseamnă că este continuu, întâmplările acestea sunt, se petrec acum și s-au petrecut mereu și se vor petrece mereu, se nasc încontinuu căutându-și...un odată al lor. În acest sens *Lucefărul* este *actual* ca trăire - și ca mit, adică îl trăim toți și ne trăiește pe toți. (Ca în finalul basmului, cu „și au trăit fericiți până la adânci bătrânețe, și mai trăiesc și azi, etc.”) Încontinuu Hyperion este tentat să coboare în chip de lut - și încontinuu se abține pentru că nu are dimensiunea norocului, adică nu poate fi acum și aici, pentru faza aceasta prea frumoasă: ar putea cădea altunde (în timp sau în spațiu), ar putea găsi altă fată - dar nu pe aceasta. Va trebui să se lase căutat de către ea. Dar cum îl va recunoaște ea între atâtea chipuri de lut?! „Ce-ți pasă ție, chip de lut dac' oi fi eu sau altul?” (cu punctuația originală) - cum altfel decât prin potriviri cu cineva și... invocându-și norocul propriu? Tot în acest sens... povestea ne spune despre o fată care nu este dar este, n-are corporalitate, timp, există doar în mintea noastră, o „realitate virtuală”, un raționament.*

Într-o carte recent apărută (Lucian Costache: *Mihai Eminescu. Eseuri deschise. Chipul de aer și chipul de lut*, Ed. Tiparg, Pitești, 2009) autorul îl citește pe Eminescu în punctuația și cu formele originare - și ajunge la concluzii asemănătoare. Cartea este o adevărată enciclopedie eminescologică, dl. Lucian Costache consultând activ, pentru analiza sa la „Lucefărul”, o bibliografie de-a dreptul impresionantă. „Uverturii” poemului îi dedică aproape o sută de pagini pentru o analiză filologică și stilistică exemplare. Printre sugestiile pe care dânsul mi le oferă, o rețin mai întâi pe aceasta, un citat din Tudor Vianu: „n-avem de-a face cu un *niciodată* al trecutului, nici cu unul al viitorului, ci cu un *niciodată* al *fișiiunii*; formula amintită vrea să spună că întâmplarea narată aparține închipirii, nu lumii, este estero-cosmică”.

L-a° reciti cu mare bucurie pe Vianu, numai că dl. Lucian Costache mă trimite la o ediție nouă (Junimea, 1974), pe când studiul lui Tudor Vianu a apărut în 1930, înaintea ediției Perpessicius, deci el n-avea cum să citeze după acesta, deci s-a modernizat după normele noastre, de azi. Prin urmare, renunț să refac, acum, confruntările - și amintesc doar că în vremuri mai vechi se cita din Eminescu după izvoarele prime, edițiile erau privite cu circumspecția necesară. (La Vianu am găsit câteva citări chiar după *Convorbiri literare*, cu punctuația de acolo).

Noi nu ne vom opri, însă, la „Lucefărul”. Cu *odată* la Eminescu ne întâlnim în mai multe contexte, de pildă în *Rugăciunea unui Dac*, v. 6: „Pe când pământul, ceriul, văzduhul, lumea toată / Erau din rândul celor, ce n-au fost niciodată” (C.L., 1 sept.1879; în două manuscrise anterioare: *nici odată* - dovadă că a studiat forma ultimă, pentru tipar; la Titu Maiorescu: *nici-odată* în toate edițiile; în rest, peste tot *niciodată*, nicăieri nu se păstrează virgula după *celor* din C.L.) - unde surprindem același context: *a fi este a nu fi*, - cu diferența că cele care „erau” sălăluiau astfel, identice cu ele însele, în increat, și își așteptau rândul să devină făpturi, chipuri, realități. Dacă facem abstracție de formele manuscrise (cum bunul simț ne cere, de altfel) - în formele tipărite avem situația clară: „a fost ca *nici odată*” *Lucefărul* (1883) - „n-au fost niciodată”, *Rugăciunea unui Dac* (1879; aici virgula eminesciană este foarte necesară, separând net categorii quasiidentice: *celor, ce* - ca și *cele, care* - nu sunt aceleași, acelea care, ele, ci *unele* în comparație cu *altele*). În acest sens (*Rugăciunea unui Dac*), *niciodată* este „*jamais*” și arată timpul continuu, nediferențiat, de dinaintea creației. Nu se poate spune *nici odată* despre concepte care există și doar așteaptă intrarea în lume.

Tot în 1879, în *Despărțire*: „Să fie neagră umbra în care-oi fi perit / Ca și când niciodată noi nu ne-am fi găsit” - situație identică: *nici odată* de trei ori în manuscrise, *nici-odată* la Titu Maiorescu, *niciodată* în prima tipăritură. (Ce indiciu mai clar vrem că în manuscrise studia formele iar în textul definitiv decidea?). Aici situația ipotetică din raționament se potrivește tot cu sensul *niciodată* - „*jamais*”.

Trecem peste Strigoi: „...și fost-ar fi mai bine / Ca niciodată'n viață să nu te văd pe tine”, pentru că avem o expresia, probabil calc după limba franceză: „*jamais de mai vie*”.

Mai există, însă, un context care am dori să ne infirme afirmațiile de mai sus.

Este vorba de *Sonet (Trecut-ai anii)*, primele două versuri, redate astăzi astfel:

Trecut-au ani ca nouri lungi pe esuri
și niciodată n-or să vie iară

Am citat după Ediția MLR, cu textul stabilit de Petru Creția care explică, într-un studiu separat, de ce preferă forma din manuscris *nouri*. Într-adevăr, se armonizează mai elegant în vers decât forma clasică din Ediția Maiorescu (prima tipărire; aici primul editor nu mai pune cratimă ci păstrează în două cuvinte, ca în deschiderea la *Lucefărul*):

Trecut-au anii ca nori lungi pe esuri
și nici odată n-or să vie iară

Forma manuscrisă uniformizează, mai ales, substantivele: *ani* și *nouri*, ambele nearticulate. Rămâne, însă, dezacordul cu titlul: *Trecut-au anii*. Acesta apare numai în prima tipăritură, manuscrisele nu-l conțin. Cine l-a dat (Eminescu sau Maiorscu), trebuie că are în vedere forma articulată care se reia: *anii*. În manuscrisele eminesciene sunt

7 variante ale acestui sonet, toate aduse la formă încheiată, fiecare în parte mult lucrată - iar textul definitiv (adică: tipărit) cântigând de la fiecare câte ceva. Nu sunt ieșite dintr-un condei, este limpede că autorul a cântărit îndelung fiecare amănunt până la o formă convenabilă. Or, în alegerea lui Petru Creția pentru „ani ca nouri”, versul 2 este și *nici o dată n'or să vie iară*, cum se vede în Mss. 2260, 150 (descifrat de Perpessicius *niciodată*, legat, poate intuitiv sau neatent). Se repetă *nici o dată* în Mss. 2261, 237, de data aceasta scris și de Perpessicius astfel. Nici nu ne interesează oscilația *nici o dată / niciodată* - mai important este că în alte forme avem *nici odată*.

Ce vrea, în fond, acest poem? La Eminescu, *Sonetele* sunt forme fixe de poezie incantatorie, cheamă umbrele, evocă, amintesc de *ghicitori, eresuri*. Aici negația este pusă puternic, de trei ori: *nici odată, nu, iarăși*. Dar în forma primei tipăririi persistă un joc de cuvinte: *nori* (lungi) / *n'or* (să vie). În fond, este o afirmație banală: au trecut anii și nu se mai întorc. Transmisă către norii lungi, însă, care nu au unicitate, a căror lege este să revină și iarăși să revină, ireversibilitatea timpului devine relativă. De trei ori se afirmă că „nu vine”, în forme tot mai categorice - între care acel *nici o dată*, nici măcar o singură dată, este foarte solid - și totuși amintirea *norului* care persistă în jocul de cuvinte... lasă loc de speranță. În profeții sau invocații, texte divinatorii în general, potrivirile de cuvinte adevăresc sau infirmă; aici relativizează acel *jamais*. Să fim atenți la accentul logic (nu la prozodie neapărat): Trecut-ai ani ca *nouri* lungi pe esuri / și *niciodată* n-or să vie iară: se accentuează *nouri*, *niciodată* - cu nostalgie - dar: Trecut-au *anii* ca *nori* lungi pe esuri / și *nici odată* n'or să vie iară - se accentuează *anii* și *nici*, lăsând o linie secundară de accent pe cuvintele imediat următoare: *nori - n'or*. Este, în fond, „filosofia” aceluși „*niciodată*” să nu spui *niciodată* al nostru, de astăzi. Și în *Lucefărul*, când spune la modul prezumtiv: „N'oi merge *nici odată*”, fata de împărat neagă categoric timpul, dar relativizează acțiunea, lasă loc la reveniri - ca dovadă: *Lucefărul* chiar vine iarăși cu aceeași rugă / cerere. Ea nu afirmă ferm: *Nu merg* - ci lasă îndoiala: oi merge, n-oi merge (chiar negociază, cerându-i lui să coboare pe pământ etc.).

Important este că forma „*nouri*” se află în manuscrisul 2260, 150, în corelație cu *nici o dată*. Forma tipărită, *nori*, nu se găsește în manuscrise - dar se fixează în ediția Maiorescu pe lângă *nici odată*. Jocul de cuvinte eminescian nu poate fi desființat prin alegerea formei manuscrise *nouri*, oricât de expresivă și comodă gramatical ar fi aceasta (iar la Eminescu *nouri* este recurent, vezi chiar personajul Toma *Nour*; cu atât mai mult abaterea de aici trebuie considerată semnificativă și păstrată) - iar *nici odată*, rupt, răspicat, trebuie păstrat cu valoarea din începutul *Lucefărului*: acolo ceva este continuu pentru că i se neagă negația - aici este prefigurată ca relativ pentru că, deși montat într-o triplă negare, totuși stă într-o puternică legătură cu realitatea comparată. Dacă ar fi zis: *anii nu* sunt ca *norii* care vin și pleacă, *anii* nu se mai întorc - autorul spunea un adevăr simplu, sesizabil de oricine; când zice că *anii* sunt (trec) precum *norii* - e altceva, înseamnă că speră să se întoarcă - sau, precum în *Cu mâne zilele-ți adaogi* (din aceeași zonă manuscrisă), că are de gând să dezvolte o teorie proprie a timpului complet.

Rodica Dragomir

ora botezată de cuvânt

Arde sub pa^oii-^{fi} târziu
drumu-nserării.
Pustii ^{și} se par depărtările.
Vocile nopții, rebele, ^{își} pregătesc
răstignirea.
Ce-^{și} sfâ^oie carnea e doar
neiubirea, îndoiala, teama,
tăcerea.

Ora botezată de Cuvânt
înfăptuie^ote taina.
Nimicul fulgerat de Poezie
va na^ote iubiri
ce nu se mai pot vinde.
Fără de-ntoarcere cuvântul
neprins din prima zvâcnire.
Ce se ascunde dincolo
e albă uitare, neagră ninsoare,
fruct ve^otejit,
neant obosit.

ore fără memorie

^ai lumina îmbătrânea...
Amurgul pătat de lacrima ei
^{își} ascunde fața umbrită.
Rădăcinile zilei ^{erpuiesc}
în adâncul lăuntru
ce-nchide ^oi miresmele
orelor fără memorie.

Iarba înghite pa^oi furi^ași
de felină ce tulbură
tihna primului ceas
din jumătatea altui început.
Rafale de ploaie ^{îmi} biciuie
ochii spălând
durerea neprimenirii.

Cu vuiet, păduri tinere
alunecă-n mare.
De ce rămân doar eu
copac solitar
pe creasta din zare,
numai cel asemenea mie
înpelege.

Iona

Cuvinte învinse
cădeau haotic lovind
în lini^otea
ce le-a ucis
^oi mi se strecurau
în sânge ^oi în gând
la ceas târziu.

Casa mea se umplea
cu acvarii
din care pe^oti colorași
mă priveau cu ochi
rotunzi ^oi stranii.

Pe nesimpțite,
pântecul nopții mă-nghite.
Sunt Iona, sunt Iona închis
în burta balenei
de-a valma cu pe^otii
din vis.

poezia

Îmi fac din cuvintele
ce colcăie-n mine
cușite
^oi spintec cu ele
închisoarea de întuneric
^oi de tăcere.

În zori, ochiul balenei
răpuse luce^ote de sus
^oi mă închide
în cerul de foc
al cuvântului spus.

o nouă itacă

Tot mai lungi popasurile
între colinele ce-ascund
limpezimea orelor.

În urmă, porțile
închise ^oi cheile pierdute
în apele uitării.

Nimeni pe ulișa dorului,
doar umbra mea dormind
în colbul amintirilor.

În ierburi se culcă, tăcut,
^oi ^{arpele} cu clopoșei,
ascultând Căpelul Pământului
cum latră, chemând, sub țărână.

Fără nunta^oi noaptea de
pomină. Singură urc în
corabia ce va rătăci
spre o nouă Itacă.

orizont modelat

Mă desprind din tiparele nopții
mărunțind fă^oii de întuneric.
Împușinata-mi privire se-ndoaie
lovind zidul ce-ascunde
un alt anotimp,
simbioză necunoscută,
regat pentru un timp
doar al meu.
Eu, dansatoare pe sârmă.

La capăt - gheață subțire.
Pe retină, pirueta patinatorului
înghițit de culorile unui
orizont modelat
după noul meu gând.

doar mirii...

^ai marea poartă-n adâncu-mi
zbaterea ei.

Pe plajă, doar miros de alge, uscate
ierburi ^oi urmele pa^oilor mei -
e^ouate corăbii pe prund.

Valul îmi strigă în zări al meu
nume pierdut.
Fără identitate, pă^oeam spre
cealaltă margine a singurătății.

Rotundul orei închide-n hotare
^oi viață ^oi murire.

În cochilia mea, rănit se zbate
zborul. Respir a vântului poteci.
Uitate iubiri, din adânc în adânc,
deschid ferecatele porți.

Cineva prive^ote-n ființa mea
^oi-mi ține-n brațe risipirea.

Doar mirii ^{își} beau cupa
vindecării.

vârtejul trezirilor

^ai-am început s-ascult tăcerea...
Intram în țărâmurii abia bănuite
îmbrăcată în căma^a de nuntă.
Trăiam vieși viitoare sub
taina începutului - o lume
pictată-n culori de sărut, sub
semn ocult ^oi binecuvântat de zodii.
Timpul - țestoasă săpând
cărare-n nisip spre centrul
pământului - cuib pentru
ouăle orelor.

Pe^oti colorași se jucau în
marea din mine - ca după o ploaie
de vară, în vârtejul
trezirilor.

Tăcerea se frânge-n ecouri
zbătând spre timpul ce vine,
căutând îmbrăși^oarea altor mări
revărsate spre mine.

parodia la tribună

Rodica Dragomir

Ore fără memorie

Numai lumina nu îmbătrâne^ote.
Porțile timpului sunt clădite pe lacrimile ei,
lumea copilăriei din ea-mi ^{erpuie}te,
până-n cuvinte ^oi-^oi află temei
în versuri sprințare,
scrise uneori, vrei-nu vrei,
^oi cu piper ^oi sare.

Pe vremea când în iarba copilăriei
pășteam turme de melci
^oi în cuptorul improvizat al bucătăriei
coceam turte de lut ^oi cozonaci,
ei bine, atunci a început totul.
Am înșeles că în viață trebuie să faci
ceva ce să merite tortul.

Apoi am plecat din sat
^oi am devenit studentă,
mai apoi m-am măritat
^oi ulterior am devenit ^oi poetă.
Doar atunci am înșeles că lumina nu
îmbătrâne^ote
fiindcă orele n-au memorie,
fire^ote!

Lucian Perța

Mircea Pora

Din corespondența nașiei...

Dragă Nanaie,
Eu am ajuns cu bine la stațiune. Așa e cum a spus tovarăul Cașu; lume multă, aer proaspăt, munții cade pe noi. În cameră suntem patru persoane dintre care numai una doarme greu. Face, ca să zic așa, ca o treierătoare sau poate și mai rău. E o tovarășă care a lucrat (mucit), mult în ture de noapte și din cauza asta ne bombardează. Aștie multe lucruri despre lupta de clasă. Mâncăm la cantină, la aceași masă, toate patru. Este așteptată să sosească și o tovarășă din China. Ieri am ieșit la plimbare și am făcut poze cu ursu. Fotograficul ne-a întrebat dacă ătim cine este tovarăul Stalin. Prietenul țării și al copiilor am răspuns ca la comandă. Mă gândesc la voi dar și la fabrică. Anul viitor o să cătigăm din nou întrecerea. Acum vă las că mergem la cină și pe urmă la filmul Serghei și Catiușă. Cu drag, Viorica.

Mă, Ioane, nici nu ăti ce minunății sunt aici. Mâncăm înghețată la coș, cucuruz fript pe ceva electric, am fost cu mocănița să facem turism, am vizitat o unitate militară unde nea primit chiar colonelul. La bere nea spus ca pornit-o de jos. Patru clase ca căpitan. Seara, într-o grădină s-a dat un program artistic. Pentru popor, nu pentru alții. Unu dat naibi a cântat din frunză, altu a spart dovleci cu capu. Mă, da frumoasă-i țăara asta... și la cântat patriotic nu ne-ntrece nima. Să aveți grijă să nu vină vulpea la găini. Acu ajung și vă mai povestăsc. Semnează unchiu Ioșă.

Dragă Nucule,
Să scrii despre conducătorul țării nici nu ătii ce înseamnă. Și apoi să vezi în revistă că totul apare și lumea te citește. Am acum aproape gata încă un poem despre "oșef". Am spus la urmă că și luna-l privește când stă noaptea, târziu, la birou. Stau cu Zica la hotelul Partidului de aproape o săptămână. La câteva camere de noi e poetul Căpățână, cu familia, care a scris zece poeme despre "oșef". Avem bonuri la restaurant, putem mânca amândoi cât vrem. Mă, Nelule, tare prost ești tu. La română, pe vremuri, ne băgai în buzunar. De ce pierzi vremea, pune-te și scrie o poemă strănică și la anul vom fi împreună aici. Al tău, Nae.

Dragii mei,
La nuntă să fiți cu ochii pe Stănică. Bea și mai și bagă lucruri la buzunar. Poate nu trebuia să-l chemați. Să mai fiți atenți și la muzicanți, mai ales la cel cu gorduna, broanca, contrabasul vreau să zic. Așa aruncă în cutia aia mare a lui tot ce poate; bucăți de friptură, prăjituri, cotoaroage, bani, furesecuri. Pe cei din partea miresei nu-i cunosc defel, zic să fiți cu ochii și pe ei. Cine ătie ce le poate trece prin cap. Mie-mi pare rău că nu ajung la voi dar tata, mama, fratele mai mare, sunt, după doctori, pe ultima sută. Fiecare cu ce i-a dat Dumnezeu. Vă doresc dextră plăcută, să-mi scrieți și Zămbu să cânte căci doar are voce bună. Palu să n-o facă, sperie și munții, sună a doagă glasul lui. Aici, mai zilele trecute, s-au bătut la coada de carne. Se dădeau copite și cozi și s-au plesnit cu ele. S-au dat și coarne și unul care chiar le poartă le-a cumpărat pe toate. M-am lungit, închei, sănătate, cu drag, Vișu. (Rugați pe nașu Gavrilușă să verifice dacă n-am greșit cu ortografia).

Dragă Groza, voi stați la munte, aer proaspăt, liniște, lume cât de cât cuviincioasă, vă rog, primiți-ne la vară pentru o săptămână, să stăm la voi. Plătim și ultima fărâma de pâine consumată. Ca să intru în subiect, Mimi e cu nervii la pământ. Înainte a mers

căci făcea roluri istorice, Doamna lui ătefan cel Mare, sora lui Decebal, Ioana d Arc, Jupânița Ruxandra, acum a venit un val de piese proaste și joacă roluri de activistă, Titica, de tovarășă de la cadre, de stăhanovistă. Trebuie să strige mult, chemări, lozinci, pe cuvânt de onoare, nu mai poate. Și eu simt că m-am tâmpit. Nu mai citesc nimic, ascult muzică populară și mă uit ore întregi pe pereți. Eu ca eu, dar Mimi se îndreaptă spre o stare gravă. Te rog, prietene Groza, să ne înțelegi. Dormim și în pod dar avem nevoie de aerul de munte de la voi. O îmbrățișăm pe Stanca. Cu drag și mulțumiri, Vasile.

Dragă Vere,
O să-ți scriu pe scurt. O jumătate de porc e destul să-l treacă odată la matematica aia? Copilu nu pricepe și gata. Are și meditator, nu mă uit la bani, dar să-l promoveze, ce naiba. El vrea să se facă salva-mont, îi tare, urcă bine, îi plac pădurile, stâncile, n-are el nimic de împărțit cu tot felul de ecvații și romburi. Dacă nu

bine că nimic. Ei, hai, pune-te pe treabă și ține-mă la curent. Al tău prieten, Tilă.

Ai auzit, Petre?... A sosit în sat taurul Partidului, tovarăul Cocoșu. Spurcă tot ce prinde, la Sfat, pe câmp și cică-i bine înzestrat. A mea-i rea de muscă, dă din coadă repede, precis ajunge sub tovarăul Cocoșu. Tu cum ai făcut, ai bătut-o "înainte" sau "dupe"?... Răspunde repede că stau ca în friptoare. Pavel.

Dragul meu,
Înțeleg, vai, că ești la capătul puterilor, cine în situația ta n-ar fi la fel? Ai învățat greaca veche, latina, ai scris așa pentru tine, discursuri în latina medievală, ai citit, în original Sfântul Augustin, memoriile lui Columb, pe urmă te-ai apucat de persana cea mai dificilă ce se vorbea de lumea bună din Persepolis, în fine, cu somn doar de trei ore pe noapte, ai făcut mari clarificări în graiurile popoarelor siberiene din zona Amurului. E și explicabil ca de pe urma acestor eforturi supraomenești, cum se spune pe la noi "căruga să intre în pietre". Dacă ai ajuns să nu mai înțelegi nimic, să-ți fie o problemă tabla înmulțirii, punctele cardinale, înseamnă că ești surmenat până la ultima celulă. Eu zic, pentru recuperare, să faci o pauză totală pe plan intelectual. Întoarce-te o vreme



Marc Pessin

Ceramică Pessinoise

reuește la salva-mont îl dau la crescătoria de cai căci îi plac armăsarii, armigi, cum se spune pe la noi. Spune-i ăluia să nu ne încurce cu prostiile lui că atunci chiar îi ies în cale. Dar mai întâi cu tratativele. Pot să-i dau și un porc întreg, cu un spor de găini. Aștept răspuns și între timp pregătesc ce ți-am spus. Dacă totul iese bine aveți și voi o păreche de curcani. Al vostru văr, ăuli.

Dragă nene,
Dacă te-ai hotărât să-l părătești pe colegul ăla al dumitale, fă-o, ce tot stai atâta pe gânduri. ătiu că nu-i un lucru frumos dar arată-mi mie unul care n-a umblat cu păra. Ascultă ce-ți zic, nu reuești fără ele. Iftimoaie a părăt de-a stins până a ajuns ce-a ajuns. Sau Stamatoiu... ă-acum sunt bine, ei sus, alții jos le pupă tâlpile. Zici că nu ătii cum să începi... asta să ătii că-i culmea... "Subsemnatul, și-ți pui numele, vă informez că, și-i pui numele, vă vorbește toată ziua de rău, plus și pe soția dumneavoastră, despre care a spus, cu respect vă relatez, că se culcă cu un șofer de la autobaza 3. Zici și de copil, de Horia, că-i al nu ătiu cui... E prea de tot, trebuie să luați măsuri... etc., etc"... Nene, poți să ataci și alte probleme ca să-l înfunzi pe individ dar întâi bag-o pe asta, cu coarnele. După aceea mai vezi, ne mai sfătuim. Și eu am părăt ani de zile pe cine-am putut. Și-am pășit ceva, vezi

spre lucrurile simple. Auzi o găină că cotcodăcește, asta e o ănsă, lasă-te invadat de semnele de viață ce ți le transmite, de entuziasmul ei, te trezești între niște porci, uită-te vrăjit la ei cum grohăie, cum scurmă, se ia după tine un căpel, vorbește cu el, întreabă-l unde merge, dacă-i plac prăjiturile, dacă socotește că are pureci, etc. Simplu, cât mai simplu. Nu te mai preocupa un timp de romancier, poezii, critici, dramaturgi, lasă-i în plata Domnului. Iar de citit, citește elementar, povești, multe povești, cum ar fi pentru început "Capra cu trei iezi", "Ursul păcălit de vulpe". Pe urmă, mai vorbim. Al tău, Pache.

Scrisoare-document înainte de Neacșu din Câmpulung

- Trezește-te, mă, vin turcii...
- Cine?
- Turcii, frate...
- Vin preste noi... preste alții?
- Na, dară, preste noi... sau obicinuitu...
- Și armatu?
- Prin paduri... pe burtu...
- Și Domnu'...
- La goană... turkitu...
- Și primejdiu?...
- Cât bordeiu... atac muieriu... apar turcii mikiu
- No bine... mâne fugimu și noi...

Spania - o istorie. Între monarhie și dezideratul republican (I)

Flaviu Vasile Rus

Spațiul iberic a fost mereu prezent la nivelul publicisticii internaționale datorită unor rațiuni economice sau a problemelor interne legate de intensificarea mișcărilor pentru obținerea autonomiilor regionale. Această zonă unică a reprezentat mereu, pentru Europa, un adevărat creuzet de popoare și civilizații. Cu tradiții lusitanice, cartagineze, romanice, basce, catalane, vizigote, sau mediteraneene, cu interconectivități culturale musulmane, creștine și iudaice, Spania s-a format ca un mozaic de provincii care au fost atrase mereu de independență. Astăzi, într-o Europă a națiunilor, în care multiculturalismul, multilingvismul sau tradițiile ocupă un rol esențial în funcționarea Uniunii Europene, aceste aspirații de autonomie și de reconfigurare a teritoriilor statale au fost stimulate intens de anumite interese politice care își găsesc originea într-un trecut deosebit de complex. Istoria Spaniei se află într-o interconexiune cu formele de guvernământ experimentate de acest popor, în speță monarhie, republică sau dictatură.

În 218 î.Hr., a avut loc debarcarea romană în Ampurias, acest eveniment a marcat începutul cuceririi Peninsulei Iberice de către Republica Romană. Totuși, timp de milenii acest teritoriu a fost controlat de popoarele celtice, iberice, cartagineze, feniciene, sau grecești. Populațiile autohtone au dobândit și perfecționat în toată această perioadă identitățile politico-culturale transformându-se într-o adevărată provocare pentru Roma. Influențele grecești și cartagineze au reprezentat adevărate vestigii ale spiritului republican pre-roman. Evenimente ca rebeliunea Lusitaniei condusă de Viriato (înving în 139 î.Hr.), rezistența popoarelor celtice (135-132 î.Hr.) sau războaiele asturo-cantabrice reprezintă dovezi ale acestor vestigii. Cucerirea romană a Hispaniei (218 î.Hr.-19 d.Hr.) dar mai ales procesul de romanizare propagat de Republică a transformat ireversibil acest spațiu politico-cultural. Coloniile romane din perioada republicană și imperială constituie fundajul arhitecturală și culturală a Spaniei de astăzi. Republica Romană a întemeiat coloniile: Corduba (Córdoba) în 46 î.Hr., Tarraco (Tarragona), Charthago Nova (Cartagena), Hispalis (Sevilla), doar în perioada principatului lui Augustus (63 î.Hr.-14 d.Hr.) au fost întemeiate orașele Elerita (Mérida), Cesareaugusta (Zaragoza), Illici (Elche), Tucci (Martos), Acci (Guadix).

Mai târziu, când gloria Romei nu mai strălucea asupra peninsulei, primul rege al Spaniei, vizigotul Eurico² (rege al vizigotilor între 440 și 484) a apreciat și prezervat valorile culturale și instituționale republicane, suveranul publicând chiar un tratat de drept al Occidentului european „Codex Euricianus” în care obiceiurile și legile vizigote au fost reglementate în conformitate cu etica republicii romane.

În urmă cu aproximativ cinci veacuri la Bruxelles, orașul care astăzi găzduiește Parlamentul European, a fost proclamat ca rege Carol I al Spaniei (supranumit Carol Quintul). La vârsta de doar douăzeci de ani, acest împărat a devenit cel mai puternic monarh european după Carol cel Mare.

Carol Quintul (1500-1558)³ și soția sa Isabella de Portugalia au guvernat cu înțelepciune și devotament „Imperiul Spaniol”, continuând cu succes politicile inițiate de predecesorii lor Fernando de Aragon (1452-1516) și Isabella de Castilla (1451-1504)⁴ reușind să realizeze coeziunea întregii peninsule, simultan cu dezvoltarea economică și social-culturală, încât Spania a atins cea mai glorioasă perioadă a istoriei sale de până atunci.

Fără a se ridica la acest nivel, Spania a mai cunoscut perioade favorabile, condusă de monarhi conservatori de talia lui Filip al II-lea (1527-1598) când Imperiul Spaniol a exercitat o influență deosebită asupra sistemului politic internațional. Dar a avut și monarhi care au abordat politici dezastruoase pentru acest vast imperiu colonial.⁵ Între 1492, de la publicarea „Gramaticii castiliene” scrisă de Antonio de Nebrija și până la moartea lui Pedro Calderón de la Barca în 1681, decadența economică spaniolă devenise cunoscută la nivel european, dar aceeași perioadă este marcată și de „Secolul de Aur” al culturii spaniole⁶, consacrat prin marii creatori, cum au fost: Lope de Vega (1562-1635), Francisco de Quevedo (1580-1645), Baltasar Gracián (1601-1658), Juan Bautista de la Concepción (1561-1613), Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), San Juan de la Cruz (1542-1591), Miguel de Cervantes (1547-1616), Tirso de Molina (1579-1648), Juan Luis Vives (1492-1540), Juan Hidalgo (1614-1685), Andrés de Torrentes (1520-1580), Juan Vázquez (1500-1560), Luis de Morales (1509-1586), Alfonso Sánchez Coello (1531-1588), José de Ribera (1591-1652), Diego Velázquez (1599-1660), Juan de Ancheta (1540-1588), Rodrigo Gil de Hontañón (1500-1577), Eufrazio López de Rojas (1628-1684) etc.

Domnia primului rege al casei de Borbón, Felipe al V-lea (1700-1746) a reprezentat pentru Spania o perioadă a stagnării care a durat mai bine de 45 de ani, în care declinul acesteia s-a accentuat pe fondul unei atmosfere de instabilitate politică și conflagrații.⁷ Carlos al III-lea (1759-1788), un continuator al dinastiei burbonice a readus țara într-o poziție de prestigiu internațional,⁸ revigorând economia țării prin intermediul reformelor sale ingenioase, promovând o politică mercantilistă și menținând o balanță comercială favorabilă.⁹ În anii guvernării sale a avut loc o reconfigurare a sistemului monarhic, prin anularea privilegiilor, reorganizarea armatelor, monitorizarea migrației, liberalizarea economiei și chiar reafirmarea conceptului de națiune spaniolă, adoptând pentru prima dată drapelul și imnul național.¹⁰

Neîntâmplător, astăzi Filip al VI-lea descendent al aceleiași familii regale și regina sa Letizia Ortiz și-au propus să restituie Spaniei prestigiul și integritatea monarhică și să vegheze asupra valorilor democratice și europene.

În 15 noiembrie 1930, filosoful José Ortega y Gasset a publicat în „El Sol” articolul „El Error Berenguer” care a influențat în mod direct societatea spaniolă. Articolul lui Ortega, din care a rămas celebră expresia latină: „*Delenta est Monarchia*” (Să

distrugem Monarhia!)¹¹ a generat o serie de greve și proteste în întreaga țară, provocând în final abdicarea regelui Alfonso al XIII-lea¹² (rege al Spaniei în perioada 1886-1931).¹³ Acesta, bunic al regelui Juan Carlos I, a văzut în primii ani ai domniei sale dezastrul din 1898 ca o umilință națională insuportabilă. În discursurile sale, s-a prezentat în fața poporului ca forța ce trebuia să reformeze Spania și s-o aducă pe locul pe care îl merită, intenționând s-o transforme într-o putere europeană, făcându-și cunoscută intenția de a revigora economia și de a stimula cultura în drumul obținerii unei poziții internaționale influente. În ziua depunerii jurământului în fața Constituției, la 17 mai 1902, Alfonso XIII și-a notat în jurnalul său: „*Eu pot fi un rege care se va umple de glorie prin regenerarea patriei, iar de asemenea pot fi un rege care nu guvernează, care poate fi guvernat de către miniștrii săi...*”¹⁴

Evoluția Spaniei a confirmat alternativa din urmă, parcurgând una din cele mai dezastruoase perioade din întreaga sa istorie.¹⁵ Implicarea monarhiei¹⁶ în acțiunile dictaturii conduse de Primo de Rivera (1923-1930), incapacitatea de a gestiona corespunzător numeroasele crize interne, inițierea unor noi războaie coloniale în Africa, dar și incapacitatea de a reforma țara a dizolvat legitimitatea monarhică în această țară. Spre deosebire de regalitate care și-a atribuit mereu ca principale repere ale identității sale tradiția și stabilitatea, republicanii s-au legitimat prin modernitate și democrație. Acest antagonism al segregării totale a celor două forme de reprezentare rămâne învăluit în obscuritate chiar și în zilele noastre.

O mare parte a sistemelor monarhice au adoptat forme ca monarhia constituțională sau parlamentară care apropiu regimurile monarhice de cele republicane. Doar că adesea constituționalismul și parlamentarismul rămăneau pur formale în raport cu autoritatea absolută a monarhilor. În cadrul monarhiei, sistemul politic cu cea mai lungă durată în Spania, ideea de atribuire a competențelor a reușit uneori să producă soluții în situații de criză. Dar, în multiple rânduri, Parlamentul s-a aflat într-o stare de slăbiciune intenționat provocată de către monarh. Bazându-se pe Constituție, coroana a încercat cu ocazia fiecărui conflict să-și retragă sprijinul acordat guvernului și să dizolve anticipat Parlamentul, uzând astfel de exercițiul „suveranității”.¹⁷ Suveranitatea monarhică și cea națională au stat la baza conflictelor politice a secolului XIX.

Încă din antichitate au existat dezbateri legate de importanța monarhiei și a republicii, sau care dintre cele două sisteme este mai optim pentru popor. Peste milenii a rămas interogația: monarhia sau republica? Pe lângă această stare de contradicție a existat mereu un conflict social, o luptă între clase, o dorință constantă de reorganizare a societății.

Republica (Res Publica), prin definiția acestui concept, puterea și suveranitatea ar rezida în mâinile poporului și delegată unor guvernanți care sunt aleși. În istoriografia spaniolă este acceptată ideea inexistenței moderne a Republicii. Pentru un timp, menținerea regelui ca șef al executivului a fost considerat un lucru convenient, încercându-se totodată abordarea unei forme republicane a monarhiei. În acest context, cetățenii și-au pus întrebarea: *De ce să menținem instituția monarhică?* Doar că neexistând o idee modernă a conceptului de „Republică”, modelele republicane urmate de Spania au fost cele antice ale republicii romane, grecești sau spartane. Aceste democrații directe, ale unor mici orașe state, s-au dovedit nefuncționale, la nivelul unor state mari, a căror formă de guvernare se baza pe

sisteme reprezentative. Modelul democrației americane, al celor 13 colonii, nu a fost considerat aplicabil în acel moment statelor europene, întrucât „democrația americană” funcționa într-o republică federală.

Tendențele monarhiilor vechiului regim de a-și concentra în persoana suveranului întreaga autoritate politică au făcut excepție în Anglia secolului XVII. Filosoful John Locke (1632-1704) a legitimat regimul monarhic englez. În această țară nu s-au mai problematizat chestiunile teoretice ale suveranității naționale pentru că revoluția acestei țări s-a produs mult mai devreme față de restul Europei. Revoluția liberală a utilizat conceptul de suveranitate absolută a poporului, suveranitatea națională.¹⁸ Pentru Spania, aplicabilitatea sistemului englez implica o suveranitate divizată, fracționată, cu un guvern mixt. Însă aici autoritarismul monarhic a fost foarte puternic, susținut inclusiv de un liberalism incapabil de a avansa spre democrație.¹⁹ Regele se considera garantul propriului guvern liberal în fața ideilor democratice și sociale. Impunând, funcționarea unei monarhii în care nu putea fi abordată problema reînnoirii proiectelor constituționale, se asigura astfel statuquoul monarhic respectiv.

Între 1854 și 1856, moderării și progresiștii au apărut cu tărie monarhia. În acel moment chiar și democrații au refuzat să se numească republicani.²⁰ Pentru aceștia, democrația nu era incompatibilă cu instituția monarhică, erau interese doar ca sistemul democratic să funcționeze atât într-o monarhie cât și într-o republică.²¹ Prima experiență republicană a Spaniei a avut loc în 1873, dar în absența unei elite politice, care să fi elaborat un proiect și un program de reorganizare socio-politică, pe baze republicane și democratice a Spaniei, această primă experiență a constat, mai degrabă, dintr-un „ir de eșecuri...²² care au generat dezordine, anarhie, extremism?”²³

Cu toate acestea, spaniolii au rămas cu nostalgie republicanismului, care, la o analiză mai atentă, pare că face parte din matricea psihologică a spaniolilor, în vreme ce monarhia sau alte forme despotice sunt acceptate oarecum inerțial, ca un provizorat prelungit sine die. Așa se explică instaurarea celei de-a doua Republici din 1931 care, spre deosebire de cea dintâi și propunea, pentru prima dată în istoria țării, cum afirma Lord Salisbury „O Republică mai democrată decât monarhia” („Una República mas democrata que la monarquía”).²⁴

Noua Republică Spaniolă este în mare măsură expresia consacrării regenerării²⁵ societății după înfrângerea suferită în fața Statelor Unite (Pierderea Cubei și pierderile teritoriale din 1898). Intelectuali precum Joaquín Costa (1846-1911) au promovat eliminarea oligarhiei și a casticismului. Și-a făcut apariția, pe scena publică națională spaniolă un colectiv de intelectuali, care va fi cunoscut mai târziu ca „Generația din 98”, intelectuali care au împărtășit același sentiment: „Suferința Spaniei”, operele lor atingând un punct comun: cercetarea intensă a sufletului, a acelei Spanii muribunde și a originilor decadenței sale. „Generației 1898” îi aparțin gânditori și scriitori de talia lui Miguel de Unamuno și Jugo (1864-1936), Pio Baroja (1872-1956), Azorin (1873 - 1967), Ramiro de Maetzu (1874-1936), José Ortega y Gasset (1883-1955) sau Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Odată cu această generație în cultura spaniolă a debutat o nouă etapă a splendorii intitulată „Vârsta de Argint”, în care se vor dezvolta trei generații de intelectuali și se va prelungi până la izbucnirea Războiului Civil. Creatori de mare prestigiu în pictură: Pablo Picasso (1881-1973), Ramon Casas (1866-1932),

Joaquín Sorolla (1863-1923), Ignacio Zuloaga (1870-1945), Romero de Torres (1874-1930), Juan Gris (1887-1927), Joan Miró (1893-1983) sau Salvador Dalí (1904-1989), în sculptură și arhitectură, Antonio Gaudí (1852-1926), Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), în muzică Albéniz (1860-1909), sau laureatul premiului „Nobel” pentru medicină Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), reprezintă doar o parte din personalitățile care au propulsat Spania spre atingerea unei noi „Epoci de Aur a Culturii”. Personalitățile anului 1898 au constituit un schimb generational necesar atât pentru Spania cât și pentru Europa.

1. Julian Martín de Francisco, *Conquista y romanización de Lusitania*, în „Acta Salmanticensia”, Vol. 58, Salamanca, Universidad de Salamanca, Estudios Históricos y geográficos, p. 405.

2. Javier Arce, *Barbaros y romanos en Hispania*, Madrid, Editorial Marcial Pons, 2007, pp. 143-149.

3. Hugh Thomas, *El Imperio Español de Carlos V*, Madrid, Editorial Planeta, 2010.

4. José Angel García de Cortázar, *La Época Medieval*, în *Historia de España*, coord. Miguel Artola, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

5. Fernand Braudell, *El Mediterraneo y El Mundo Mediterraneo en la Epoca de Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2001.

6. Termenul „Secolul de Aur” a fost conceput de către savantul și cărturarul Luis José Velázquez (1722-1772).

7. Joaquim Albareda y Salvadó, *Felipe V y el triunfo del absolutismo: Cataluña en un conflicto europeo (1700-1714)*, Barcelona, Entitat Autònoma del Diari Oficial y de Publicacions, 2002; Ricardo García Cárcel, *De los elogios a Felipe V*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002; *Idem, Felipe V y los españoles*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.

8. El Rey Carlos III, „Mercurio Historico y Politico”, Madrid, iunie 1765.

9. García Cañuelo y Heredia, *Dedicatoria, y los viente y tres primeros Discursos publicados en el año de 1781*, în „El Censor”, Nr. 1., Madrid, 1781.

10. El Rey Carlos III, în „Mercurio Historico y Politico”, Madrid, iunie 1765; Hugh Thomas, *El Imperio Español de Carlos V*, Madrid, Editorial Planeta, 2010; Antonio Dominguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Edición Alianza, 2005; Joseph Addison, *Charles III of Spain*, Oxford, Oxford University Press, 1900.

11. *A se vedea*, José Antonio Alcina, *Felipe VI. La Formación de un rey*, Madrid, La Esfera, 2014.

12. José Ortega y Gasset, *El Error Berenguer/Delenta est Monarchia*, în „El Sol”, Nr. 4138, Madrid, 15 noiembrie 1930, p. 1; J. Díaz Fernández, *La Revista de Occidente y su obra*, în „Luz/ Diario de la Republica”, Nr. 9, Madrid, 16 iunie 1932, p. 4.

13. Ángeles Lario, *El rey, piloto sin brújula. La corona y el sistema político de la restauración (1875-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; *Lo Que se Quiere, Teatro del Principe Alfonso*, în „El Imparcial”, 12 mai 1897.

14. Alfonso al XIII-lea de Burbon, numit și „Africanul”, a trăit între anii 1886-1941, a fost rege al Spaniei de la nașterea sa și până la proclamarea celei de-a doua Republici în 14 aprilie 1931. Și-a asumat puterea la vârsta de 16 ani, în 17 mai 1902.

15. Alvaro Alcalá-Galíao, *La caída de un Trono. Al servicio de la Republica*, în „Acción Española”, Nr. 1-5, Madrid, 1932, p. 362.

16. *A se vedea*, Joaquín Varela Suanzes-Carpegna, *Las Constituciones Españolas. Vol. VII. La Constitución de 1867*, Madrid, Lustel, 2009.

17. *A se vedea*, Miguel Artola Gallego, *La Monarquía en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

18. Jose Ortega y Gasset, *Ni Legislar ni Gobernar*, în „El Imparcial”, Nr. 16 372, Madrid, 25 septembrie 1912, p. 1.

19. Miguel Artola Gallego, *Antiguo regimen y la revolución liberal*, Barcelona, Editorial Ariel, 1991.

20. Ángeles Lario, *Monarquía y la Republica en la España Contemporanea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

21. Ángeles Lario, *Historia Contemporánea Universal: Del Surgimiento del Estado Contemporáneo a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

22. Javier Moreno Luzón, *Romanones: caciquismo y política liberal*, Madrid, Alianza Editorial, 1998; Javier Moreno Luzón, *Ser Españoles*, Barcelona, RBA Libros, 2013.

23. Ángeles Lario, *Españoles ya teneis Patria. De la Independencia a la Constitución*, Madrid, UNED, 2012.

24. Marcos García de la Huerta, Carlos Ruiz Schneider, *República, liberalismo y democracia*, Madrid, LOM Ediciones, 2011.

25. Javier Moreno Luzón, *Progresistas: Biografías de Reformistas Españoles (1808-1939)*, Madrid, Taurus, 2006.

26. *Discursos de los marqueses de Quintanar y Luca de Tena y señores Saínz Rodríguez, Primo de Rivera, Maeztu y Montes en el banquete organizado por Acción Española*, în „La Época”, Nr. 29. 697, Madrid, 22 februarie 1935, p. 1.

27. Matias Peñalba, *El Republicanismo*, în „El Liberal”, Nr. 12 547, Madrid-Barcelona, 25 iunie 1914, p. 3.

28. *Las Huelgas, Los Estudiantes. Disturbios en Zaragoza, La vuelta a los campos*, în „El Heraldo de Madrid”, Nr. 8.399, 29 noiembrie 1913, p. 3; *La Vergüenza Carlista. Reformas Aplazadas*, în „El País”, Nr. 5185, Madrid, 11 octombrie 1901, p. 1; *De la reorganización del Ejército. Desconocimiento del ministro del espíritu y de las aptitudes de la oficialidad*, în „La Correspondencia Militar”, Nr. 17073, Madrid, 29 august 1931, p. 1.

29. *La maniobras de la Prensa fascista, Respeto para la Republica*, în „Heraldo de Madrid”, Nr. 14350, Madrid, 28 iunie 1932; *Política liberal a toda costa. El proyecto de sindicación, El regionalismo catalán. El movimiento catalan irrumpira de nuevo con violencia, Las juntas militares*, în „El Sol”, Nr. 1632, Madrid, 1 noiembrie 1922; *El terrorismo y el sindicalismo en Reus, Barcelona y Valencia. Luchas a tiros, atentados y una bomba*, în „La Voz”, Nr. 162, Madrid, 5 iunie 1921, p. 1; Xavier Diez, *El anarquismo individualista en España (1923-1938)*, Barcelona, VIRUS Editorial, 2007; *La clase obrera*, în „El Dia”, Nr. 857, Madrid, 2 octombrie 1882, p. 1;

30. Miguel Artola Gallego, *El modelo constitucional español del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March, 1979

31. Miguel Artola Gallego, *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, Madrid, Alianza Editorial, 2001

32. *Las Naciones Moribundas. Discurso de Lord Salisbury*, în „España”, Nr. 87, Madrid, 21 septembrie 1916, p. 2

33. Jordi Nadal, *El Fracaso de la Revolución Industrial en España, 1814-1913*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975

34. *A se vedea*, Ramiro de Maetzu, *Cartas de Portugal. El hombre y la casa*, în „El Sol”, Nr. 1683, Madrid, 31 decembrie 1922, p. 1; *Conferencia del señor Maetzu*, în „El Sol”, Nr. 1632, Madrid, 1 noiembrie 1922, p. 1

În căutarea unei conștiințe ecleziale

Marian Sorin Rădulescu

Există, în filmul lui Dan Pița din 1983, *Faleze de nisip*, o secvență în care un milițian (Valentin Uritescu) anchetează un tânăr strungar (Gheorghe Visu) numit Puțiu, bănuit a fi furat niște lucruri de pe plajă. Băiatul neagă fapta. Milițianul, exasperat, spune: „Nu bei, nu fumezi, nu furi... Ești sectant? Ții ce-i aia?” „Ăia de nu cred în Dumnezeu” - răspunde Puțiu. „Ți tu în ce crezi?” - îl iscodește milițianul. „În mine!” - mărturisește cel care, prin firescul purtării sale, este etichetat drept „sectant”. Pentru că, nu-i așa, doar un „sectant” nu bea, nu fumează, nu fură. Ceilalți - „binecredincioșii”, „ortodocșii” - n-au scrupule și „virtuși”. Nu cunosc „frâne” și piedici de natură morală. Ei sunt „de lume” și-i permit orice.

Se vorbește mai ales de trecerea la „secte”, la „pocăiți”. Rar, foarte rar mai află de „venirea în fire” a câte unuia în (spre) Biserică. Este cool să te lipești de o organizație „progresistă”, „modernă”, „civilizată”. Nu ar trebui să surprindă pe nimeni. Venirea sau revenirea la Biserică, la Ortodoxie nu e o țire ce aduce rating. E, poate, singurul lucru de neînțeles (de mințile noastre utilitariste, ahtiate după consum, după confort, după lucruri „clare”, „științifice”) și tocmai de aceea minunat. E - pentru cei pregătiți să deslușească esențe, ori măcar dornici de a privi dincolo de suprafețele învelitoare - singura pricină de mirare. Și de bucurie. O astfel de „întoarcere acasă” (nu la o denumire creștină între altele, nu la o „biserică națională”) avea să trăiască - după experiența „acelui Apus” (a studiat în Atena, Bonn, Paris) - și filozoful-teolog Christos Yannaras (n. 1935, autorul

cărților: *Abecedarul credinței, Libertatea moralei, Contra religiei, Heidegger și Areopagitul*).

Video-interviul realizat de Sorin Dumitrescu cu Christos Yannaras a fost cadoul de mare preț pe care l-am primit în ajunul Duminicii Ortodoxiei¹ via facebook. Materialul video este publicat pe pagina fb a Fundației Anastasia. Interviul începe abrupt, cu trei întrebări extrem de directe, în cascadă: „Aveți un părinte duhovnic? Mergeți duminică de duminică la Sfânta Liturghie? Postiți?”. Cine nu îl ține pe Sorin Dumitrescu, îl poate bănui de exces de zel, de năravuri ortodoxiste, de un legalism agasant ce pretinde ca interlocutorul să-o ofere „dovezi” de „loialitate” mai presus de orice bănuială. (Amfitrionul întâlnirii explică: „Nu e o curiozitate, e o asigurare că pot să vorbesc cu cel ce e în fața mea. Dacă nu merge la biserică în fiecare duminică, nu-mi poate înțelege problemele, ca credincios.”) Interlocutorul său i-a răspuns, cu răbdare, că se consideră membru al Bisericii. Restul, a adăugat, ține de viața personală a fiecăruia.

Am urmărit extrem de interesat și de bucurios acest dialog filmat. *Libertatea moralei*, cartea lui Yannaras pe care am citit-o cu aproape 20 de ani în urmă, avea să-mi deschidă o perspectivă nebănuită asupra Ortodoxiei pe care o credeam, pe atunci, nu doar învechită, ci și defunctă. Ori eseuul său, la fel ca o serie de alte texte de Nicolae Steinhardt (*Jurnalul fericirii, Dăruind vei dobândi, Primejdia mărturisirii, Dumnezeu în care spui că nu crezi, Monahul de la Rohia răspunde la 365 de întrebări*) și Pavel Florenski (*Cadrul eclesial* -

sinteză a artelor, Perspectiva inversă, Iconostasul) pe care le-am descoperit și lecturat cu nesăb în acei ani, mi-au arătat că se poate. Că Frumusețea - atunci când e frumusețe liturgică², nu aparență de frumusețe, nu o „frumusețe decorativă” - poate salva omenirea. Dacă omul se apropie de ea așa cum se apropie de Poezie: prin participare, prin trăirea ei. Limbajul liturgic, spune Yannaras, este un „limbaj poetic”, iar „teologia devine poezie și cântec; mai mult se trăiește decât se gândește cu continuitate silogistică” (*Abecedar al credinței*). Legalismul, moralismul și (auto)îndreptățirea țin de altceva, de cu totul altceva. Astfel, Dumnezeu Bisericii nu este un „judecător” în sensul în care un magistrat proclamă sentințe pentru cei găsiți vinovați. El este judecător prin *ceea ce este*: posibilitatea vieții și existență adevărată. Iar Biserica este un „dineu euharistic”.

În câteva puncte (esențiale), odiseea lui Yannaras - „contra religiei” și întru aflarea unei parohii, a unei „conștiințe ecleziale” - s-a întâlnit cu experiența mea. Și eu am descoperit, mai întâi, în străinătate (în Occident) viața unei mici comunități euharistice („participarea la Euharistie este viața”) alcătuite din convertiți la Ortodoxie. Și eu am simțit că tot ceea ce poate face cineva care cu adăvărat dorește să găsească o parohie-oază în babilonia actuală, e să caute. Să nu accepte soluții de compromis. (Și aici Yannaras a dat exemplul cu doctorul a cărui reputație e compromisă pentru că se ține că i-au murit mulți pacienți după operație: e de bun simț, spune el, să-l ocolești.) Să nu se lase în niciun fel sedus de duhuri pietiste³ ori de „evanghelia babelor conservatoare” ce vorbesc de necesitatea îndeplinirii unor „obligatii religioase”. Să nădăjduiască. Să stăruiască întru îmbiserizarea minții sale. Și va găsi ceea ce caută, dacă - de bună seamă - chiar își dorește asta. (Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*: „Fiecare tot ceea ce vrea obține, dar ceea ce vrea cu adevărat, nu ceea ce spune că i-ar plăcea să aibă; ceea ce se dobândește cu neprecupețit sacrificiu, cu nedezmințită încăpățănare, înfruntând lenea, nestăruind asupra scrupulelor” - un posibil rezumat al *Călăuzei* tarkovskiene.)

Note:

„«Ortodocșii» continuă să sărbătorească «restaurarea icoanelor», dar în biserici în care nu mai există icoane autentice, ci predomină, pe de-a întregul sau în cea mai mare măsură, pictura religioasă naturalistă. Aceste reprezentări ale realității sensibile și efemere, ce idolatrizează sentimentele și didacticismul naiv, sunt onorate și purtate în procesiune în locul icoanelor, fără măcar vreo bănuială că această celebrare se realizează prin inversarea termenilor sărbătorii, termeni-semnificații ai veștii celei bune a Bisericii.” (Christos Yannaras, *Contra religiei*)

Arta religioasă din Europa este acum dominată de reprezentarea „naturalist-fotografică” a „sacruului” (persoane, locuri, obiecte), în timp ce caracterul „sacru” al celor reprezentate ține exclusiv de temă.

Întreaga omenire este, azi, amenințată să cadă în capcana mortală creată de polarizarea celor două „imorale sisteme moraliste” - „individualismul pietist al taberei capitaliste” și „colectivismul moralist al viselor marxiste de fericire universală” aflate într-un permanent conflict. (Yannaras, *Libertatea moralei*)



Cărți scrise de Marc Pessin

interviu

„Ador să traduc în imagine poezia”

De vorbă cu gravorul Marc Pessin (Franța)



Marc Pessin (n. 1933 la Paris) este un reputat artist atipic cu multiple fațete: gravor, pictor, sculptor, caligraf, bibliofil, editor de artă recunoscut, inventator al unei arheologii imaginare.

Contactele sale cu artiști graficieni români s-au consolidat cu ocazia expoziției *Europa gravurilor*, organizată de Marc Pessin în anul 1989, la Grenoble, unde s-au prezentat lucrările a șase artiști români alături de cele a trei sute de gravori de douăzeci și nouă naționalități. În anul 2014 artistul francez a onorat expoziția *Tribuna Graphic Cluj* cu o magnifică operă reprezentată pe afișul și pe coperta catalogului acestei importante manifestări culturale din orașul Cluj.

În acest an, 2015, dumnealui ne invită la vernisajul unei expoziții intitulată *L'écriture en liberté en faveur de la chose écrite, calligraphies, calligrammes, taos...* care va avea loc la Primăria din micul său oraș de reședință - Saint Laurent du Pont - în masivul prealpin Chartreuse.

Marc Pessin oferă revistei *Tribuna* din Cluj acest interviu obținut prin intermediul doamnei Cornelia Petrescu, scriitor de origine română (www.cornelia-petrescu.info), care locuiește în aceeași localitate cu domnia sa.

Cornelia Petrescu: Dintru început vreau să vă mulțumesc pentru gentilețea de a-mi acorda acest interviu, așteptat de remarcabila revistă de cultură *Tribuna din orașul Cluj, România*.

Lată și prima mea întrebare: Dumneavoastră înșivă preferați să vă definiți ca un artizan, cu toate că această modestă intitulare este mult depășită de imensa dumneavoastră capacitate de creație, de cultura, erudiția și deschiderea ce le aveți spre multiple domenii. Credeți oare că modesta titulatură ce v-o atribuim vă caracterizează destul de bine?

Marc Pessin: Mă consider ca un artizan-gravor,

mai curând ca un pictor-gravor, deoarece când realizez picturi importante le și gravez, săpând astfel urme de neșters în materie. Cel mai important lucru care poate caracteriza un artist este de a nu se supraestima și de a da operelor sale o solidă bază artizanală pentru că adevărata artă este aceea care face ca greul muncii să fie uitat. Evocați cultura mea și vă mulțumesc, dar după mine, adevărata cultură este de a iubi în același timp atât Bach cât și muzica rap...

- Dumneavoastră reprezentați în primul rând o viață consacrată poeziei, gravurii asociate scrisului, un scris pe care îl faceți să respire, să vorbească. Cele mai mari nume ale poeziei contemporane, precum cele ale lui Michel Butor, Jean-Pierre Chambon, André Chérid, Marguerite Yourcenar, Jean-Claude Renard, Alain Bosquet, sunt gravate pentru totdeauna în istoria vieții. Marc Pessin ca prieten sau colaborator. Cum s-au creat aceste legături strânse între dumneavoastră și acești mari creatori de poezie ?

- În 1964 am creat editura *Le verbe et l'empreinte* dar încă din 1953 am realizat cărți ale întâlnirilor cu poezii pe care îi ilustram (prefer mai curând expresia *ii însoțeam*) cu desene, decupaje, picturi, gura.

Încă de pe când eram foarte tânăr am frecventat numeroși poeți : Jean Follain, Claude Aveline, Georges Emmanuel Clancier, Andrée Appercelle, Luc Berimont, Luc Decaunes, Max Paul Fouchet, Armand Guibert, Géo Charles, Rouben Melik, Pierre Seghers, Jean Tardieu, Miguel-Angel Asturias, Claire Goll și, desigur, Léopold Sédar Senghor. De fapt am sfârșit prin a-i edita pe toți acești poeți.

De ce poezii? se întreabă Heidegger. Întrucât, spune dânsul, ei sunt deschiderea spre spațiile unui timp necunoscut.

Am făcut eu însumi alegerea poezilor pe care

i-am editat, fără să cer ajutorul niciunui comitet de lectură, pentru că poezia a făcut parte din viața mea de când eram copil. Am cunoscut primele cărți ilustrate cu poeme de Claude Aveline, Luc Berimont, Max Paul Fouchet, Geo Charles, Paul Gilson, Pierre Seghers, Jean Tardieu, Andrée Appercelle, Jean Follain, G. E. Clancier și, din 1964, Léopold Sédar Senghor.

Dar, din dorința de a analiza prea profund lucrurile riscăm să le deteriorăm.

Totuși... Trebuie să mai spun că am creat în casa mea de editură și o colecție de literatură științifică unde am publicat, printre altele, *Unda solitară* de John Scott-Russel, Joseph Boussinesq și Paul Appel (fenomene în hidrodinamică), o lucrare despre Dalton raportându-se la viziunea culorii, o lucrare adresată muncitorilor în metalurgie despre fabricarea oțelurilor, scrisă de Monge et Bertholet.

În fine, nu este posibil să citez toate edițiile și toate cărțile la care am lucrat.

- Sunt foarte curioasă să aflu câteva detalii despre memorabilele dumneavoastră contacte cu Poetul-Președintele a Senegalului, Léopold Sédar Senghor.

- L-am întâlnit pe Președintele Senghor în 1964, am făcut cunoștință cu acest mare om, la îndemnul lui Armand Guibert. Prima întâlnire, foarte călduroasă, a avut loc la Paris, în apartamentul său. Reveneam de la New York, unde rezidasem câțiva timp și, fascinat de acea vizită, am evocat cu dânsul posibilitatea de a realiza împreună o carte, cu titlul poemului său *New York*, carte pe care am și scos-o în 1967, acompaniată de șase gravuri în aur ajurate. Această operă a obținut, în anul 1967, premiul celei mai frumoase cărți a anului și diploma de prestigiu la târgul de carte de la Leipzig și a fost prezentată, cu numeroase prilejuri, la New York, Montréal, Berlin, Marele Ducat al Luxemburgului, Geneva, Lille, Lyon și, bineînțeles, Paris. Ea se găsește în numeroase biblioteci naționale și din străinătate.

Am călătorit mult cu președintele Senghor și a venit la mine, la Saint Laurent du Pont, însoțit de soția lui, pentru a vizita atelierul meu. Cu această ocazie orașele Grenoble și Voreppe au organizat o retrospectivă a celor douăzeci și una de lucrări, editate de mine, destinate operei sale.

În același timp, am expus la Saint Laurent du Pont cărțile realizate cu domnia sa, pentru operele lui Atlan Marc Chagall, Hans Erni, Etienne Hajdu, Hans Hartung, Paul Hickin, Alfred Manessier, Nja Mahadaoui, Mariette, Marc Pessin, Picasso, Mehdi Qotbi, Pierre Soulages, Scanreigh, Vieira da Silva, Zaowuki.

Nu pot să citez totul, dar nu trebuie să omit acțiunea de omagiere a o sută zece poeți ai francofoniei, pe care am organizat-o împreună cu Președintele Senghor (poeme, manuscrise, autografe, reflecții despre francofonie din colecția lui Marc Pessin), expuse la Grenoble și Amiens în 1990, la Centrul Cultural al departamentului Somme, ca și la Biblioteca Națională din Marele Ducat al Luxemburgului.

- Ați putea să îmi spuneți câteva cuvinte despre cum percepeți legătura între conținutul și forma unei scrieri? Oare operele dumneavoastră încearcă să conceapă grafica precum o oglindă a conținutului? Încecați oare să transpuneți în caligrame titlul sau o parte din textul poemului?





„Oare complicitatea între autorul textului și artistul grafician se stabilește cu ușurință?”

- Ador să traduc în imagine poezia. A traduce înseamnă în acest caz a reinvia, însă corpul readus la viață riscă să nu mai fie același dacă traducătorul nu este îndeajuns de sensibil și trădează visul celui alt artist. Pentru a acompania un poem cu desene în tuș sau cu gravuri trebuie să îi găsești de la bun început echivalențe prin care expresia grafică să își găsească spontaneitatea și eficacitatea, în caz contrar totul este ratat. Câteodată dorința mea de penetrare în profunzimea scrierii este atât de intensă încât, odată grafica terminată, devine expresia absolută a poemului pe care nici nu l-am vizualizat.

Alteori, demersul este invers: poemul cheamă gravura și o comentează la rândul său, atunci trebuie păstrată distanța potrivită spre a nu te găsi prizonier al cuvântului scris. Poezia ruptă de realism oferă în acel moment o profunzime de imagini care scapă constrângerilor logice. A vorbi și a grava devin atunci unul și același lucru care naște o dinamică magică și misterioasă prin care imaginea și scrisul se completează și se prelungesc.

Dialogul angajat între poem și gravură concretizează momentul decisiv al acestei minunate întâlniri și exaltări comune.

- Minunat ! Sperăm să nu vă opriți.

Dar, întrebările mele de necunosător mă îndeamnă să vă săcâi. Puteți să îmi spuneți câteva cuvinte despre „mail-art”, denumire care pentru mine este o enigmă? și poate, dacă nu vă cer prea mult, o scurtă informație despre Biblioteca dumneavoastră și despre Arhive.

- A crea timbre, a decora plicuri, a schimba scrisori și a le colecționa, sunt preocupări care m-au fascinat începând din anii 1950 și continuă să mă preocupe și astăzi. Foarte tânăr, nu știam încă în ce măsură a scrie și a schimba scrisori este o axă de transmisie, o adevărată resursă providențială. Arta poștală sau *mail-art* cum i se spune acum este o artă a dăruirii, un vector de emoție și de prietenie. Pasiunea mea pentru această artă s-a concretizat într-un schimb de aproximativ zece mii de scrisori, dintre care o mie



Cornelia Petrescu și Marc Pessin

opt sute expuse în anul 2000 într-o expoziție retrospectivă la Albertville (inaugurată de Jacques Toubon, pe atunci ministru al culturii) și în anul 2008 într-o impresionantă expoziție la Muzeul Poștei de la Paris.

Cât despre Biblioteca mea, trebuie să spun că este tixită de cufere, de etajere și are colțuri și cotloane pline de cărți, multe pline de non-sens, deoarece cărțile își schimbă și ele mesajul odată cu timpul. Cărțile astea au avut pentru mine o mai mare influență decât părinții sau prietenii mei. Pentru că, vedeți dumneavoastră, eu mi-am construit viața cu ajutorul cărților mele...

Arhivele sunt pentru mine o prezență vie, nu sunt deloc un *ceva fragmentar*, ci mai curând sunt un exercițiu al imaginarului, o imaginație izvorâtă din exactitate. Arhivarea este de fapt o ancorare în real. În oarecare măsură edificarea de Arhive reprezintă menținerea operei unei vieți, a arhiva înseamnă a inventa o altă memorie.

A face să se știe devine, prin intermediul arhivelor, mai important decât a *ști să faci*.

Vorbesc întotdeauna despre trecutul privit ca ceea ce s-a produs și continuă să se producă,

despre evenimente care au fost și continuă să fie fără încetare, deoarece cred că ceea ce încetinește progresul omului este fascinația exclusivă pentru trecut și mai cu seamă pentru propriul său trecut.

- Vă mulțumesc din tot sufletul. Învăp atâtea lucruri cu ocazia acestui interviu!

Sunteți o magnifică resursă de gândire filozofică asupra vieții, gândire care ar trebui să ne încete să cugetăm și noi mai mult. Totuși, vă rog să mă scuzați, dar cum sunt perseverentă, voi continua să vă tracasiez cu întrebări care îmi bântuie mintea și care interesează probabil cititorii revistei Tribuna.

Vă rog, câteva cuvinte despre civilizația Pessinoise!

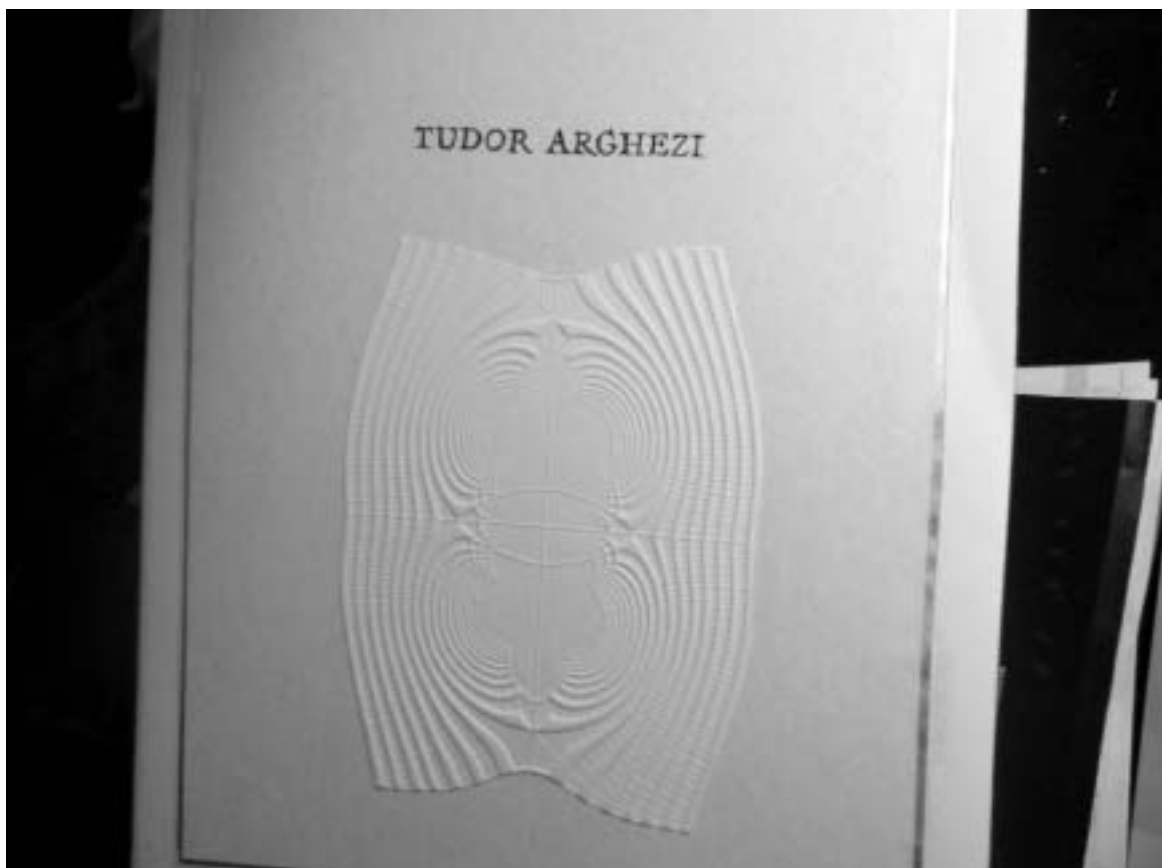
- În acest domeniu este dificil să rezum prea mult lucrurile, deci vă voi spune cu adevărat doar câteva cuvinte...

Două mari și neînțelese noțiuni au forjat în mine nu numai o perpetuă neliniște dar și dorințele și visele mele... *Total și Simultan*... Sunt realist și informat dar îmi place să descopăr vestigii cu orice preț și sunt un pasionat cercetător al naturii gravând cu imaginarul, rând pe rând, lumea vegetală, minerală, a fluidelor și solidelor, fractalele, undele... Sunt impregnat cu o permanentă curiozitate despre tot și toate, și mai ales, despre științele umane dar și de cea a insectelor, plantelor, rozătoarelor... Cum să sesizezi legătura care trebuie să unească într-o operă diverse aspecte și alternative? Pot exista variații în interiorul aceleiași opere dar eu încerc să dezvolt o gândire unitară și astfel lucrurile disparate se regăsesc reunite.

Mă opresc aici, altfel ar fi prea multe de spus.

- Involuntar, gândul meu se deplasează spre remarcabilul istoriograf al religiilor, românul Mircea Eliade care spunea: Mitul este întotdeauna o istorie adevărată pentru că el se referă la realitate. Oare Eliade s-ar fi putut găsi în mirifica dumneavoastră galerie atunci când spunea asta? Sau, poate că dumneavoastră, deplasând un trecut imaginar spre o creație viitoare, ați conversat cu dânsul într-o lume de vis?

- Într-adevăr Mircea Eliade spunea că *Mitul este întotdeauna o istorie adevărată pentru că el se referă la realitate*, dar nu trebuie uitat că spunea de asemenea că dorința de a se strecura în



universuri misterioase și de a urma peripeziile care se petrec acolo pare *consustanțială* condiției umane și, prin urmare, *ireductibilă*...

- *Mulțumesc mult. Vă rog să vă opriți câteva momente asupra unui eveniment mai concret: expoziția pe care o organizați în orașul nostru în luna aprilie, L'écriture en liberté en faveur de la chose écrite, calligraphies, calligrammes, taos..., asupra căreia sunteți atât de aplecați în perioada aceasta. Este posibil să ne precizați câteva dintre cele mai importante opere sau artiști care vor fi expuși ?*

- Vor fi ceva mai mult de o sută artiști expuși - poeți, scriitori, gravori - care se regăsesc în colecția mea, începută în anul 1955. Printre numele cele mai importante, să spunem mai bine cunoscute publicului larg, îi vom regăsi pe: Pierre Alechinski, Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Miguel-Angel Asturias, Tudor Arghezi, Roland Barthes, Yves Bonnefoy, Jean Burgos, Michel Butor, Frédéric Bruly Bouabré, J.P Chambon, Andrée Chedid, François Cheng, Chillida, Charles Dobzynski, Doutremont, Nicolae Labiș, Mihai Eminescu, Edmond Gages, Allain Jouffroy, Hassan Massaud, Henri Michaux, Edgar Morin, Marc Pessin, Mehdi Qotbi și... nu îmi este posibil să citez toate marile nume.

- *Descopăr cu mare emoție, explicabilă prin originea mea, numele câtorva poeți români printre cele ale marilor artiști care vor fi prezenți în expoziția din luna aprilie. Nu este prea multă vreme de când, întâlnindu-vă în oraș, ați abordat acest subiect foarte scump pentru sufletul meu: poezia românească. Încântată, mi-am dat seama că rosteți nume ale unor mari poeți români: Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Nicolae Labiș, Marin Sorescu... Cultura română nu este prea cunoscută în Franța și am fost foarte plăcut surprinsă să descopăr că un artist de notorietate dumneavoastră are cunoștințe atât de vaste despre cultura română. Cum se explică asta?*

- Alain Bosquet și Charles Dobzynski, poeți pe care i-am cunoscut bine și i-am editat adeseori, m-au făcut să cunosc poezia românească. Până la urmă am ajuns să mă simt foarte apropiat de această poezie plină de prospețime, de o sonoritate adecvată și concisă, de înțelepciune, umor dar și de orgoliu și uneori de revoltă și furie; poeții români sunt cu adevărat tulburători.

Încă din anul 1973 am realizat cărți pentru poemele lor - lucrări caligrafiate și acompaniate de gravuri sau desene în tuș sau chiar picturi lacuite. Am ilustrat poeme de Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, George Bacovia, Nicolae Labiș și Tristan Tzara. În ultimul timp Michel James Emirkanian a realizat de asemenea o lucrare caligrafiată pe marginea poeziei lui Nicolae Labiș.

Îl apreciez mult pe George Bacovia, poezia sa induce senzația de profunzime iar euforia pe care o provoacă îmi confirmă intuiția că spațiul său este bântuit de învinuri surde și de obsesii apăsătoare. Apreciez poezia lui concisă și precisă și presupun că posteritatea, căreia probabil îi va place doar poezia scurtă, va continua să îl aprecieze.

Am realizat în anul 1973 o lucrare cu poemele lui George Bacovia caligrafiate de mine însumi și înbogașite cu opt desene în tuș de China. Poemele sale: *Nocturnă, Cu tine, Proză, Adnotări de toamnă* și mai cu seamă *Lacustră*, sugerează translații și meandre care nu conțin să îmi bântuie spiritul.

Dar nu mă voi lansa în analiza poeziei românești, există desigur specialiști care știu să o

facă mult mai bine decât mine.

Aș dori să continui *aventura* cu poeții români și dintre tinerele talente o apreciez mult pe Linda Maria Baros pe care am descoperit-o în volumul *La Maison en lames de rasoir* pe care mi l-ați prezentat, care a apărut la *Cheyne éditeur* cel care a imprimat și câteva dintre cărțile mele, volumul este prefăcut de Patricia Castex Menier, această mare poetă, pe care am cunoscut-o.

- *Am angajat acest dialog, de o valoare inestimabilă pentru mine, pentru revista Tribuna din Cluj. Este deci explicabil să mă gândesc și la Etienne Hajdu, sculptor francez originar din Turda, o localitate din apropierea orașului Cluj. Ați colaborat cumva cu dânsul? Credeți că*



operele sale sunt inspirate din volumele ovoide ale lui Brâncuși?

- L-am cunoscut destul de puțin pe Etienne Hajdu, grație lui Léopold Sédar Senghor, și posed câteva lucrări în tehnica *emprentei uscate* realizate de acest artist. Apreciez forța și precizia liniilor sale dar trebuie să țin seama că un sculptor nu are aceeași apropiere de subiect ca și migăitorul cu dalta care este gravorul.

Brâncuși?

Numai Marea și Brâncuși știu să sculpteze de o manieră unică bolovanii, pentru că pentru ei timpul nu există: fie că este vorba de trecut, prezent sau viitor, totul se derulează simultan...

- *O să încetez să vă sâcâi cu întrebări deoarece, iată, ajung și la ultima.*

Dacă doar în ultimul timp relațiile noastre s-au strâns, cu toate că suntem vecini de ani de zile, este grație lui Ovidiu Petca, acest grafician român din Cluj. Dânsul a fost prezent la expoziția L'Europe des graveurs pe care ați organizat-o la Grenoble, în 1989, iar anul trecut ați participat cu o lucrare la expoziția Tribuna Graphic organizată de dânsul în orașul Cluj. Cum se desfășoară relațiile dumneavoastră cu artiștii

români pe care îi cunoașteți și care sunt perspectivele acestor relații?

- Cunosco de multă vreme câțiva gravori și creatori din România. Astfel Silviu Băiaș, Klara Tamaș Blaier, Wanda Mihuleac, Ovidiu Petca, Petru Petrescu, Ion Stendel și Dimitrie Vărbănescu (pe care l-am cunoscut bine, am gravat pentru dânsul) au fost prezenți, în 1989, la expoziția *L'Europe des graveurs* din Grenoble la care au participat trei sute gravori de douăzeci și nouă naționalități. Această expoziție, la care Ovidiu Petca a participat ca invitat, a avut un veritabil impact asupra vieții culturale din regiune.

și într-adevăr, tot Ovidiu Petca, acest mare artist din Cluj, m-a invitat să expun la *Tribuna*

Graphic 2014. Am trimis acolo o gravură mare concepută pe arcade, cu un motiv din mecanica fluidelor inspirat de opera lui D'Alembert, domeniu pe care îl studiez de patruzeci de ani. Atât cât timpul îmi va permite, mi-ar plăcea să continui această *aventură* cu artiștii români.

- *Iată că dialogul nostru ia sfârșit.*

Vă sunt recunoscătoare de a fi investit cu generozitate în acest dialog mult din timpul dumneavoastră prețios și de a fi făcut apel la cunoștințele impresionante pe care le dețineți pentru a răspunde la cererea lansată de vechii și actualii dumneavoastră prieteni din Cluj.

Mulțumiri din tot sufletul, MAÎTRE, și poate, pe curând!

Interviu și traducere realizate de

Cornelia Petrescu
Saint Laurent du Pont,
februarie 2015

diagnoze

China și diplomația armoniei

Andrei Marga

Societățile de astăzi se dovedesc dependente mai mult ca oricând de ceea ce se numește, de la Niklas Luhmann încoace, „societatea mondială”. Nu orice se poate pune în seama dependenței (de pildă, lipsa de proiecte proprii, selecția greșită a personalului, sărăcia de idei, deformarea democrației etc.), dar cine vrea dezvoltare și modernizare, întâlnește forțele societății în format mare. Pe acest fundal, geopolitica nu numai că a fost reabilitată, dar tinde să integreze cunoașterea lumii actuale. În cadrul ei, observarea politicii externe a Chinei, unul dintre actorii principali ai „societății mondiale” actuale, nu mai este un gest exotic, ci are importanță practică pentru oricine.

Ascensiunea globală a Chinei, începută cu vizita președintelui american la Beijing, în 1972, și cu reorientarea, în 1978, a politicii chineze, sub Deng Xiaoping, este socotită, pe drept, cel mai important eveniment politic al erei globalizării. Este, în fapt, și ceea ce a schimbat cel mai mult situația din lume.

Desigur că și politica celei mai populate țări a trebuit să facă adaptarea la noua poziție, ca a doua supraputere economică a lumii. Pe de o parte, China trebuia să prevină răspândirea impresiei că pe scenă apare o forță ce amenință ordinea, pe de altă parte, chiar dacă, în virtutea autoizolării postbelice, nu-i revine răspunderea pentru ordinea existentă, China nu putea rămâne pasivă. Din ambele considerente China a înțeles, valorificându-și îndelungata tradiție diplomatică, că este timpul să acționeze în haina unei puteri cu greutate.

și a acționat, cum s-a observat (vezi Jean-Pierre Cabestan, *La politique internationale de la Chine*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris, 2010), la distanță de gesturi „rebele” sau de „revizionism” (p.63). China a lăsat în urmă opoziția lui Mao Zedong la formula lui Hrușciov a „coexistenței pașnice” și a avansat pe linia deschisă de înțelegere Mao Zedong - Richard Nixon a profilării printre puterile ce participă la direcționarea lumii. Formula „ascensiunii pașnice”, adoptată la un moment dat, avea să fie înlocuită cu soluții proactive, mai ales după depășirea pericolului izolării, legat de sfârșitul tragic al protestelor din piața Tienanmen.

Reorientările au fost elaborate sub președinția lui Jiang Zemin. Acesta a lansat deviza „marii națiuni (*daquo*)” și a asigurării „securității (*anquan*)”, iar în politica externă viziunea „armoniei (*hexie*)” și a „unității fără uniformitate (*he er butong*)”. Desigur că, între timp, în viața internațională apăruse noul pericol al terorismului, încât China s-a alăturat acțiunilor de combatere a acestuia. Iar odată cu acutizarea situației din Orientul Mijlociu, China, dependentă de petrol și materii prime din import, s-a desfășurat din ce în ce mai eficace în Africa.

Ce este de observat în desfășurarea politicii chineze în orizontul „armoniei”? Sunt inevitabile, precum în cazul oricărei alte țări, contextualizări ale opțiunilor generale. Dar, dincoace de acestea, s-a putut spune că principiile „coexistenței pașnice”, formulate în anii '50, „au rămas incontestabil fundamentul oficial al politicii externe chineze” (p.67) până astăzi. Este vorba de respectul mutual al integrității teritoriale și suveranității; neagresiune; noningerința mutuală în treburile interne; egalitate și avantaje reciproce; coexistența pacifică.

În aplicarea acestor principii, China a pus, însă, accente specifice, pe care analiștii le-au scos în relief, în mod justificat. Bunăoară, în contextul combaterii terorismului, după atacarea New York-ului și Washington-ului de către teroriști islamici, din 2001, China a acceptat circumstanțierea „suveranității naționale” sub controlul Consiliului de Securitate al

ONU. Sau, ca alt exemplu, valoarea „independenței naționale” este privită de China, mai ales după prăbușirea puterii partidelor comuniste în Europa din jurul lui 1989, nu atât ca opoziție la dominația mondială a vreunei puteri, ca altădată, cât ca suport pentru căutarea de „soluții echitabile (*gongzheng*)” în cadrul „multilateral”.

China și-a declarat voința de a realiza „două obiective majore de politică externă - pacea și dezvoltarea (*weihu heping, cuojin gongtong fazhan*)”. În mod evident, ea este interesată vital să păstreze un cadru internațional lipsit de conflicte majore drept condiție a realizării propriei dezvoltări. De aceea, nu are de partea ei argumente suficiente ipoteza unor analiști, conform căreia apelul la valorile amintite ar fi pur conjunctural. Sprijinirea cursului pacific al lumii și globalizarea aduc evident incomparabil mai multe avantaje țării decât orice alternativă. Se poate observa, de altfel, că Beijingul a folosit prompt și eficace șansa dezvoltării apărută în consecința lungii perioade de pace din Europa și ca urmare a globalizării.

O schimbare semnificativă, ce a relansat de fapt diplomația Chinei, a fost „marginalizarea luptei contra hegemonismului”, în favoarea temei „cooperării internaționale” (p.71). Aceasta a avut imediat multe consecințe practice. De pildă, relația China-SUA s-a putut desfășura normal, desigur în cadrul unei competiții, oarecum de așteptat între cele mai mari puteri ale lumii. China a criticat, de exemplu, „unilateralismul” intervenției în Irak, dar a făcut-o în termeni ce denotă înțelegerea complexității situației, oricum mai puțin severi decât cei folosiți atunci de unele puteri europene. O altă consecință practică a fost deplasarea de la accentuarea „multipolarității” lumii, spre promovarea „multilateralismului (*duobianzshuyi*)” (p.74), folosindu-se, înainte de toate, de organisme internaționale. Opțiunea fundamentală a Chinei este în continuare, evident, pentru „diplomație multilaterală”. A treia consecință practică a fost relansarea „politicii regionale”. China nu s-a mai limitat la politica bunei vecinătăți, ci a făcut un pas înainte spre politica inițiativelor reciproc benefice de cooperare. Ca urmare, schimburile economice, turistice și de altă natură cu vecinii au luat avânt. S-a observat, pe bună dreptate, că „diplomația de bună vecinătate a Chinei constituie o politică regională cu geometrie variabilă” (p.78).

Orizontul acțiunii internaționale a Chinei a rămas „armonia”. Conceptul a fost relansat de Jiang Zemin, a fost reluat apoi de succesorul său, Hu Jintao, și este reafirmat de actualul președinte, Xi Jinping. Unii analiști văd în apelul la acest concept efortul diplomației chineze de a preveni ingerințele altor țări în politica sa internă, de pildă, în domeniul drepturilor omului (vezi Jean-Pierre Cabestan, op.cit., p.79). Apelul la „valori asiatice” s-a dovedit fără rezultate, încât, spun unii, s-ar fi recurs la „armonie”. Nu se pot exclude, desigur, calcule politice în cazul nici unei opțiuni, al nici unei țări. Diplomația nu se face nicăieri, în mod curent, la distanță de presiunile politicii interne. Dar, în cazul Chinei, este vorba, înainte de orice, de o tradiție ce precede cu mult calcule ce pot fi făcute astăzi. Efectiv, este vorba de viziunea elaborată de Confucius, pe care chinezii, de azi și de odinioară, o consideră mai adecvată în abordarea lumii. Folosirea unei viziuni poate lua, ca totdeauna, o direcție sau alta, dar viziunea confucianismului a existat.

Conceptul „armoniei” este invocat frecvent în orientarea acțiunilor chineze. Hu Jintao, de exemplu, vorbea de „trei armonii (*san he*)” - „pacea (*heping*)”, „reconcilierea (*hejie*)” cu Taiwan-ul și „armonia (*hexie*)” în societatea chineză. Fostul președinte a

vorbit tot de „trei armonii” ca orizont al diplomației chineze: „dezvoltarea pașnică (*heping fazhan*)”, „societatea armonioasă (*hexie shehui*)” și „lumea armonioasă (*hexie shijie*)”.

Este de observat că abordarea societății proprii și a lumii în perspectiva atingerii „armoniei” se bucură de vastă susținere în societatea chineză actuală. Nu numai atât, însă. Cum s-a spus foarte bine, „această reorientare națională contribuie, de asemenea, la restaurarea forței de atracție culturală (în sens etic) și economică tradițională a Chinei în Asia Orientală și în particular în sânul Asiei confucianizate (Coreea, Vietnam, Taiwan și Japonia). Din aceste motive, un număr crescând de responsabili și analiști chinezi consideră că de acum țara lor este în măsură să exercite rolul unei veritabile *soft power* (putere blândă) concurentă cu *soft power* americană în afacerile mondiale” (p.81-82).

Acest rol China îl exercită deja cu succes. Se pot da multe exemple, dar poate că, în acest moment, grăitoare sunt cel al politicii ei africane și cel al abordării relațiilor cu Taiwanul. Să ne oprim asupra acestor două exemple.

După preluarea președinției Chinei, Jiang Zemin a propus reorganizarea prezenței chineze în țările în curs de dezvoltare. El a și lansat „noua politică africană”, în cinci puncte: amicitie bazată pe încredere, egalitate în condiții de suveranitate, neintervenție, cooperare internațională și dezvoltare mutual benefică (Philippe Richer, *L'Offensive chinoise en Afrique*, Karthala, Paris, 2008, p.86). Ulterior, investițiile chineze în Africa și exporturile au crescut într-un ritm constant.

În fapt, China nu și poate asigura ritmul de creștere economică anuală de peste 8% fără importuri, în primul rând de petrol. Deja la nivelul anului 2005, 45% din petrolul de care China avea nevoie era importat. Ne putem imagina care a fost evoluția ulterioară a acestei dependențe, în condițiile puternice creșteri economice din ultimul deceniu. Tot mai mult, China are nevoie de zincul, plumbul, etanul, fierul, cuprul, aluminiul, bauxita din alte țări. Ea a și cultivat relația cu Africa, făcând, de pildă, ca țările africane să poată valorifica materiile prime la prețuri mai ridicate decât până atunci. În orice caz, lemnul pădurilor, produsele tropicale, carnea și alte produse animaliere, zahărul, cafeaua și cacao China le cumpără masiv din țări africane.

Pe de altă parte, China exportă spre Africa și desface la prețuri ceva mai accesibile uriașe cantități de produse industriale. Deja în 2005, ea a depășit Anglia și a egalat Franța la exportul în Africa, cu 50 de miliarde de dolari, fiind doar în urma SUA, care exportau atunci preț de 70 de miliarde de dolari anual. China a fost convingătoare până acum pentru africani prin contribuția la construirea de căi de transport și de obiective urbanistice. Deja în 2007, peste 700.000 de chinezi se stabiliseră în țări africane pentru lucru, iar efectivul actual este mult sporit. Scopul declarat al politicii chineze este, de altfel, de a ajunge la un acord durabil de liber schimb cu piața comună a Africii Orientale și Australe.

Din motive ce sunt la îndemână, analizele franceze par să fie cele mai reactive la „ofensiva chineză în Africa”. Aceste analize aduc în discuție concurența pe care exportul chinez o face industriilor indigene, faptul că investițiile chineze sunt însoțite de deplasarea de forță de muncă din China și contribuie astfel insuficient la ocuparea forței de muncă de la fața locului, prea puțină considerare a mediului (pp.133-141). Mai nou (vezi Tidiane N'Diaye, *Le jaune et le noir. Enquete historique*, Continents Noir NRF Gallimard, Paris, 2013, pp. 25-47) se încearcă stilizarea alternativei ce s-ar contura pentru decidenții africani - „pasivul colonial al occidentalilor sau calul troian chinez”?

În acest moment, însă, orice s-ar spune în reacție la sporirea ponderii Chinei în economiile africane, este limpede că politica chineză actuală câștigă în impact.

Principiile enunțate în discursul pe probleme africane (2012) de fostul președinte Hu Jintao - „lărgirea cooperării în domeniile investițiilor și finanțării”; „continuarea creșterii ajutorului dat Africii”; „sprijinirea integrării africane”; „strângerea legăturilor de prietenie între poporul chinez și popoarele africane” și „promovarea păcii și stabilității în Africa” (discurs publicat de Tidiane N'Diaye, op.cit, p.173-174) - nu-l lasă deloc insensibili pe africanii înșiși. Pe scară semnificativă, aceștia îmbrățișează cooperarea extinsă cu China.

Nimeni nu poate contesta apartenența Taiwanului la China și nici un actor politic responsabil de astăzi nu o face. Evoluția politică postbelică a insulei, devenită „Republic of China”, în fața „Popular Republic of China”, a fost, cum se știe, diferită: liberal democratică, cu o populație de peste douăzeci de milioane de chinezi, și intrată în sfera de influență a Statelor Unite ale Americii. După revenirea Chinei pe prima scenă internațională se putea pune problema, așa cum s-a pus în cazul coloniilor Hong Kong și Macao. „O societate, două sisteme sociale”, formula cunoscută a lui Deng Xiaoping, putea fi lucrativă și nimeni nu ar fi obiectat față de dezideratul reunificării țării. Nu s-a petrecut aceasta. Atât China continentală, cât și Taiwanul puteau apăsa pe pedală - prima pentru a integra insula cu orice preț, celălalt pentru a refuza manifest integrarea - dar nu au făcut-o, ci au adoptat o altă soluție.

Cu două decenii în urmă, parteneri ai Taiwanului vorbeau de „imposibila reunificare” sau, atenuând formula, măcar de „improbabilitatea” ei (vezi Jean Pierre Cabestan, *Taiwan-Chine populaire: l'impossible reunification*, Dunod, Paris, 1995, p.155). Ei se bazu pe amănunțita examinare a regimurilor politice de la acea oră, a gradului de integrare a economiilor celor două părți ale Chinei și a climatului internațional. Lucrurile nu s-au oprit deloc aici.

Ambele părți - China continentală și Taiwanul - își reafirmă pozițiile, dar situația evoluează oricum spre reunificare. Ceea ce nu înseamnă că ea se va produce mâine. Nu sunt argumente pentru sugestia unora după care capabilitățile militare ar conta aici în primă linie. Nu se află în nici una din luările de poziție oficiale ale părților implicate astfel de considerente. În fapt, contează cel mai mult poziția Chinei. Preocupată în continuare să asigure condiții pentru a realiza proiectele proprii de creștere economică - ceea ce înseamnă din capul locului excluderea conflictelor - China a reafirmat optica „armoniei” în relația cu Taiwanul sub deviza „reconcilierii”. Rămânând atașată proiectului reunificării, China plasează acum atingerea acesteia în viitor, în baza acordurilor corespunzătoare dintre cei implicați.

Achiziunea internațională a Chinei este la această oră atât de amplă încât tinde să se suprapună cu toate problemele globale și regionale. Deloc întâmplător, politicile externe nu numai ale SUA, ci și ale Germaniei, ale Franței, ale Rusiei și ale altor țări, includ explicit China în ecuațiile deciziilor. Statura la care politica externă chineză aspiră este aceea a unei „puteri mondiale responsabile (*fu zeren dague*)”. Este o opțiune care s-a concretizat deja cu diverse prilejuri - precum lupta contra terorismului, abordarea dosarului nuclear nord-coreean, Irak-ul, Marea Chinei de Sud, Africa și multe altele. Analiști europeni au putut spune justificat că, „mai subtil și mai sofisticat, acest curs diplomatic se caracterizează printr-o abordare mai constructivă și proactivă a afacerilor regionale și internaționale” (Pascal Lorot, *Le siècle de la Chine*, Choiseul, Paris, 2007, p.236). Este o abordare bine calculată, plecând de la premisa simplă că „atitudinea confrontațională nu este ... de nici o utilitate și ar putea să se dovedească chiar contraproductivă, în măsura în care ea ipotechează ritmul chinez de dezvoltare economică” (p. 239). În mod evident, un calcul de oportunitate, desigur, dar și o tradiție de abordare ce are în spatele ei cultura tradițională a Chinei, stau la baza diplomației „armoniei”. (Din volumul Andrei Marga, *Ascensiunea globală a Chinei*, în curs de publicare)

showmustgoon

Un nou Celălalt

Teodora Anao

Între străin și seamăn, între Alteritate a Chipului sau figură a ereticului, Celălalt a parcurs mai multe scheme de apropiere sau excludere. Fie că era văzut ca prieten, relația vizând ceva mai mult decât simpla trăire împreună, ci identificarea unor armonii datorate aflării pe același nivel în drumul spre perfecțiune, fie că era exclus prin limitele impuse de cetățenie sau mai apoi, în epoca modernă, de către nașterea „cunoașterilor” care au dus la „marea excludere”, Celălalt a fost făcut vizibil, adus la lumină, ca damnat sau înglobat. Desigur, acest model al Identității (grec) are multe neajunsuri. Dar ceea ce s-a pierdut în lumea noastră lipsită de „exterioritate”, de transcendent este, cu siguranță, faptul că prietenia, nu se mai susține pentru a viza ceva ce depășește ființa prietenilor. Excluderea celui alt-străin se bazează pe neaderența la acest model al Identității care este necesar ordinii kosmosului. Celălalt, străinul este pentru grec sclavul, femeia, barbarul animalul. De aici putem deduce, un prim model: Celălalt este garanția identității, iar Străinul este exclus în măsura în care este pe o treaptă inferioară a ființei, nu participă la armonie și în măsura în care nu este un cetățean. Identitatea nu e garantată doar de o „afinitate sufletească”, de obiceiurile comune ci și de aspectul legal, legat de drept al cetățeniei. Legea și drumul spre Ființă stabilește domeniul lui Același.

În momentul în care după cum observă Foucault, cunoașterea se desprinde de spiritualitate, Celălalt poate deveni subiectul marii închideri și excluderi, supus disciplinei și reglementărilor, care au culminat în teoriile biopolitice și eugeniste ale secolului XX dar și în ceea ce Marx numea alienare și falsă conștiință, un soi de autoreificare. Cunoașterea care a luat calea instrumentalizării a eliminat ceea ce este incalculabil în om. Ceea ce face posibilă excluderea Celălaltului așa cum apare în epoca modernă este tocmai diminuarea calității lui de Alteritate. Dacă modelele premoderne îl supuneau pe celălalt prin pîrghiile puterii suverane și a celei venite de la Dumnezeu, în modernitate se adaugă „cunoașterile” care ajung să controleze aspecte din ce în ce mai intime ale vieții individuale (există trainerii în feminitate). Modernitatea vine cu un alt model al puterii: „inventarea unei noi mecanici de putere care este absolut incompatibilă cu raporturile de suveranitate. Ea se referă în primul rând mai mult la corpuri, pentru a extrage din ele timp și muncă. Este un tip de putere ce presupune o urmărire strictă prin coerciția materiale mai mult decât prin existența fizică a unui suveran, care definește o nouă economie a puterii care spune că trebuie făcute să crească în același timp forțele aservite, cât și forța și eficacitatea celor care se supun. Este o putere disciplinară.” Dreptul rămâne legat de lege, dar disciplina e legată de aplicarea normei, de definirea și redefinirea continuă a ceea ce e normal. Puterea disciplinară se exercită prin: selecție, normalizare, ierarhizare și centralizare. Sec XVIII - sec. disciplinării cunoașterilor. Putem recunoaște această putere disciplinară în ceea ce Ritzer numește mcdonaldizarea societății și principiile ei „universale”: eficiență, calculabilitate, previzibilitate, control.

Fără a insista mai mult asupra acestor modele

premoderne și moderne de includere-excludere, aș dori să mă opresc la o nouă figură a Celălaltului, ca „străin intim” (după formularea lui Aurel Codoban, *Imperiul comunicării*). El este un Celălalt care își prefigurează singur, conștient sau nu, un model de includere și excludere. În Panopticonul virtual, fiecare devine un regizor mai mult sau mai puțin priceput al propriilor „aparitii”. Comunitățile virtuale, sunt provocarea zilelor noastre în ceea ce-l privește pe Celălalt. Există susținători exaltați pentru care comunitatea virtuală nu este decât un spațiu al eliberării de limitările corporale. Uneori, limbajul apologetilor frizează misticismul. Aproape că imaginează un universalism pavlian, dar care se produce fără corp, se produce facil, pentru că nu mai presupune nicio confruntare cu limitele vieții reale. În virtual apărem fără culoarea pielii, fără naționalitate, fără diferențele de sex și chiar fără noi înșine, în măsura în care ne putem transfera în multiple avatare, putem folosi multiple pseudonime. Totuși ceea ce le scapă sau par să ignore susținătorii entuziaști ai comunităților virtuale este domnia codului. Modulurile în care noi intrăm în rețea sunt absolut predefinite. Este diferența pe care Baudrillard o vede între „formă și formulă”, între limbă și limbaj. „Eliberarea virtuală chiar dacă e eliberare de operatorii simbolici tari, te transformă în ostaticul codului. Când ești eliberat de nume, devii dependent de marcă, de semn, de toate semnele de reperaj codate. Toate mediile electronice reclamă un soi de procesiune a recunoașterii prin cod sau a idexării prin cod, o procesiune a recunoașterii față de cunoaștere. Problema rezidă în această atotputernicie a codului. El comandă modul de apariție și dispariție. Cu cât ești mai debarasat de corp, de identitate, de nume cu atât cazii mai mult sub impactul unei codări și supracodări înspăimântătoare». Codul nu oferă decât imagini și scenarii predefinite. Teatrul aparițiilor seamănă cu cel interactiv din Fahrenheit 451.

Dacă ar fi să înscriem călătoria către acest Celălalt în vreo categorie dintre cele identificate de Todorov, probabil că ea s-ar înscrie în cea impresionistă, făcută sau savurată numai în măsura în care revigorează simțurile. În spațiul virtual chiar Călătorul poate deveni un Celălalt etern metamorfozabil, un sine care nu se poate identifica decât în producția de Avataruri. E un consum care nu mai are nevoie de exterior. Nu mai este vorba nici măcar de o călătorie psihedelică, mai mult sau mai puțin beatnică, și cu siguranță nu mai este vorba de o călătorie contemplativă. În lumea virtuală, celălalt, imposibil de desprins de călător, devine parcursul propriei sale disoluții. Identitatea lui constă în fuga de identificare cu un model sau cu o figură a autorității. Interactivitatea e un soi de nou imperativ categoric al consumului de sine. Provoacă o dependență de ceea ce aș numi constanta „evacuare de sine”.

politica zilei

Piață de artă sau de falsuri?

Petru Romoan

Ni se pare foarte util să revenim asupra devastatorului fenomen al contrafacerilor pe piața de artă de la noi. Există o casă de licitații la București care vinde falsuri ritmic, masiv, la prețuri modice (mai mici, foarte „competitive” față de cota la zi general acceptată a artiștilor). Se vând picturi contrafăcute, sculpturi fără justificare de tiraj și de turnătorie, cu semnături adăugate, din toate categoriile de prețuri. E vorba de artiști de mână a doua și a treia, dar și de pictori și de sculptori din prima linie valorică. Pereții multor colecționari din România sunt frecvent tapetați cu pânze dubioase, falsuri grosolane, primitive, dar și falsuri „profesionale”, cumpărate pe multe mii de euro.

Toată lumea e la curent, subiectul e dezbătut adesea în celelalte case de licitații, în galerii și anticariate („anticuri”). Negustori, artiști, colecționari, experți, poliști, procurori, servicii secrete sunt la curent cu aproape toată povestea acestei ciudate case de licitații. Oricine o poate accesa pe Net, iar falsurile, mistificările, contrafacerile, semnăturile adăugate fraudulos se pot decela cu ușurință. Dar, cu anumite hurducături, provocate de returnări intempestive, amenințări și vorbe grele pentru recuperarea banilor, uneori sume foarte mari, afacerea continuă și, spre deosebire de concurența onestă, chiar prosperă!

O afacere simptomatică pentru România cătușelor de azi, dar încă nebagată activ în seamă de procurori! Mulți colecționari recenți sunt, de altfel, încătușați și, bineînțeles, toată lumea e de acord, comerțul de artă suferă. Dar, dincolo de umorul negru, proporția, cantitatea de falsuri „artistice” care a inundat toată România, cu Bucureștiul în frunte, începe să fie o agresiune periculoasă pentru fibra națională, pentru valorile ei identitare majore. Luchieni, tonitzi, iseri, grigorești, stoenești, ghebe (de la Dumitru Ghiță), theodorescu-sioni, dar mai ales juculești, brauneri, marcel-ianci, mattis-teutschii, milișe-pătrașcu, maxy-i și toată arta de avangardă, mult mai ușor de falsificat decât cea clasică, s-au vândut și încă se vând între 500 și 20 000 de euro. Experții Ministerului Culturii sunt neputincioși față de amploarea fenomenului, când nu participă de-a dreptul, cu „certIFICATELE” lor, la proliferarea tifturilor. Mulți dintre acești experți și-au obținut patalamalele în condiții deloc clare, de tranziție, netransparente, uneori chiar dubioase. Experiența cu care veneau din comunism, cea de critici de artă sau de muzeografi, e de cele mai multe ori irelevantă pentru expertiza profesională. O sută-două sute de euro sau un procent din valoarea tranzacției sunt de cele mai multe ori de neînlocuit pentru niște oameni în general în vârstă, obligați să se adapteze la noua viață capitalistă, la consumerismul atoatetriumfător. Iar cei tineri au făcut coli postrevoluționare, tot de tranziție, într-o lume politizată până la demență și adânc coruptă. Tupeul lor enorm nu completează deloc fericit o pregătire precară.

Merită să tot readucem în discuție - până la rezolvarea problemei! - subiectul falsurilor pe piața de artă din România, ca și din celelalte țări comuniste, incapabile să implementeze o legislație europeană, pe cât de serioasă, pe atât de complexă și, bineînțeles, foarte stufoasă,

acumulată în vestul Europei în mai bine de 100 de ani (începând cu 1910, anul apariției legii tirajelor la sculpturi în urma unui proces răsunător al lui Rodin cu colecționarii americani). Piața națională de artă trebuie regularizată, iar falsificatorii trebuie pedepsiți și descurajați, ca și facilitatorii, conștienți sau inconștienți, ai propagării acestui teribil flagel.

Deocamdată, în așteptarea intervenției organelor abilitate, nu vom da nume și nu vom discuta situații binecunoscute deja în mediu, jenante, uneori tragi-comice, cu care s-au întâlnit toți actorii pieței de artă de la noi. Dar cumpărătorii de lucrări de artă trebuie să știe că simpla reproducere a unui obiect într-un catalog de licitație, asortată cu certificate bombastice și găunoase, cu poze color, fără probe suplimentare, fără expertize independente, altele decât cele furnizate de experții casei de licitații, angajați ai săi prin diferite tipuri de contract, nu sunt probe de autenticitate irefutabile. Singurele probe indiscutabile sunt cele care rezistă în fața unui judecător.

Nu avem cataloage științifice, zise „raisonnés” în lumea largă, pentru primii 100 de artiști români. Asemenea cataloage lipsesc chiar și pentru primii noștri 10 artiști! Lipsa acestor cataloage a fost în anii comunismului o politică de stat antinațională (ca și lipsa autostrăzilor!), foarte probabil comandată din afara României. Regretații experți Remus Niculescu, Radu Bogdan, Theodor Enescu, Barbu Brezianu au fost împiedicați să-și ducă la bun sfârșit cataloagele raisonnés dedicate lui Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ștefan Luchian și, respectiv, N. Tonitza. Presiunile la care au fost supuși pentru a-și compromite munca de o viață prin inserarea de informații false în cataloage sunt greu de imaginat. Singura soluție pe care au găsit-o pentru a-și salva onoarea a fost aceea de a renunța la publicare. Un caz extrem de inventivitate și de apărare a fost acela al lui Radu Bogdan, care dezvoltase o adevărată obsesie din nevoia de a începe tipărirea catalogului Ion Andreescu cu volumul cuprinzând falsurile, vreo 800 de lucrări... În alte culturi, așezate, volumul de falsuri - întocmit și el destul de rar - se publică, evident, ultimul.

În tranziția românească spre nicăieri de după

1990, nimeni nu a mai avut tihna, răbdarea și banii pentru a-și permite o asemenea întreprindere, elaborarea unui catalog raisonné, care, în anumite cazuri, poate să-și ocupe întreaga viață. Prioritate a avut împărșirea sălbatică a moștenirii vechiului regim ilegal. S-au făcut averi uriașe într-un timp foarte scurt, s-au adunat colecții uluitoare, fabuloase. Iar noii proprietari de obiecte de artă nu au fost și nu sunt interesați de cercetarea științifică din domeniu. Multe dintre cărțile și albumele tipărite în ultimii 25 de ani suferă de amatorism, de un gust foarte îndoielnic, numai scilicet și coperți cartonate, amintind panofii de marcă și sticlele de whisky, când nu reproduc, voluntar și direct interesat, falsuri patente.

Am văzut multe colecții, încropite, construite sau, foarte rar, pasionat și atent, într-un chip „raisonné”, clădite. Oameni de afaceri, politicieni, bancheri, vedete din show-biz, mai rar doctori și avocați, străini stabiliți la noi au adunat tablouri, sculpturi, mobile, covoare, artă decorativă, valori românești sau din cele patru zări. Orice colecționar acceptă cu mare dificultate, cu neplăcere și suferință că are în casă unul sau mai multe falsuri. În general, nu-i ușor să admiți că te-ai înșelat, că nu te-ai priceput, că ai fost păcălit de un presupus cunosător în care ai avut încredere. Cu atât mai mult când prețurile plătite au fost considerabile. În acest domeniu vast, practic nelimitat, oricine se poate înșela câteodată, dar erorile pot fi îndreptate, eliminate din colecție. Excepție fac doar cei de-a dreptul împătimiți de falsuri, cei care preferă falsurile lucrurilor adevărate, pentru că numele artiștilor sunt mai sonore, iar ei, mai „mecheri”, i-au achiziționat pe mai nimic. Excepție fac și falsificatorii de profesie, altfel de multe ori artiști cu ocoală, dar care au renunțat la vocația lor pentru o activitate mult mai lucrativă. Și negustorii, profesioniști sau ocazionali, care pun falsurile în vânzare deliberat.

Comerțul de artă din România trece printr-o mare criză. Această criză nu e doar o consecință a crizei economice generale. Ca și în alte domenii, în politică, de exemplu, prea mulți ciudași, marginali, de tot amatori sau omeri s-au improvizat negustori, experți și chiar colecționari fără ocoală, fără cunoștințele de specialitate și fără experiența necesară. Prea lungă tranziție, prea generalizata corupție au sfârșit prin a paraliza, poate pentru foarte mulți ani, un domeniu altfel rezervat oamenilor pasionați, cultivați și, mai ales, cinstiți.



Marc Pessin

Ceramică Pessinoise

atitudini

Rusia, între autarhie economică și izolare globală

Octavian Sergentu

Încălcarea dreptului internațional de către Federația Rusă care s-a exprimat prin anexarea Crimeei și inaugurarea unui nou focar separatist în Ucraina de Est a determinat comunitatea globală să adopte măsuri aspre la adresa Kremlinului și a elitelor puterii. Occidentul a inaugurat, metaforic vorbind, un "club al sancționaților". Circa 100 de persoane cheie din politica rusă și mediul de afaceri au nimerit în pachetul de sancțiuni. Majoritatea personajelor sancționate constituiau un cerc apropiat a colaboratorilor Kremlinului. Sancțiunile i-au unit și mai mult, pentru că fiind incluși de către SUA și UE într-o "listă a sancționaților" au perceput actul ca pe un merit patriotic. Ei au obținut acel pașaport de fidelitate absolută față de președintele Vladimir Putin; au format "cercul alților" și discursul antiamerican a devenit mult mai dur. Aceste persoane înțeleg că nu vor fi absolvite vreodată de sancțiunile impuse de Occident, chiar dacă vor fi eliminate în viitor sancțiunile sectoriale. Conflictul lor personal cu SUA exclude posibilitatea ca, după ce va pleca Putin, să dispună de o perspectivă politică. Sancțiunile personale îi leagă definitiv de regimul actual. Sancțiunile personale creează o formă aspră de loialitate politică și ei trebuie din răspuț să sprijine acțiunile liderului lor. Nu putem să ne așteptăm la o fragmentare a elitei actuale. Cei care s-au distanțat de elita puterii sunt plecați în Occident. În schimb, zeci de milioane de persoane activează în corporațiile pe care le administrează cercul apropiat al președintelui Vladimir Putin, inclusiv în companii de materie primă, în companiile feroviare, în telecomunicații, în companiile de stat, cum ar fi Sberbank (Banca de economii), poșta, companiile de asigurări, inclusiv în rândul funcționarilor publici de toate nivelurile. Ei vor fi obligați să sprijine noua ideologie a Kremlinului. Subiectele de care uzează Kremlinul în plan propagandistic:

- decadența Occidentului;
- suveranitatea afectată a statelor europene, care acționează sub dictatul SUA;
- egocentrismul SUA;
- în fața problemelor globale democrația europeană este paralizată;
- creșterea sentimentului de neîncredere a cetățenilor europeni față de sistemul de reprezentare etc.

Unul dintre liderii opoziției ruse, Mihail Hodorkovsky, avertiza, în data de 2 decembrie 2014, în cadrul comisiei pentru relații internaționale a Parlamentului European: "Astăzi la Kremlin și-n jurul Kremlinului sunt tot mai multe persoane care mizează sincer că va avea loc un rapid «declin al Europei» ca rezultat al unei crize politice și economice de anvergură. La Kremlin se speră, la modul serios, că ieșirea Marii Britanii din UE sau *default*-ul unui stat din spațiul Schengen va contribui la destrămarea zonei europene și vor apărea acute contradicții în Europa pe segmentul Nord-Sud și Vest-Est".

Principalul pericol care amenință Rusia îl reprezintă rostogolirea spre autarhie și deconectarea de la globalitate. Para a început să fie percepută ca una care emite semnale periculoase. Sectorul bancar a intrat într-o perioadă dificilă cu șapte ani în urmă, când a avut loc criza financiară. Băncile cele mai importante, și care sunt intercalate cu statul, cota

activelor cărora reprezintă mai mult de jumătate din activele bancare ale Rusiei, au ajuns să fie decuplate de la piața financiară occidentală din cauza sancțiunilor impuse de UE și SUA și nu mai dispun de accesul creditării. Deprecierea rublei determină consumatorii ruși să-și transfere conturile în dolari și euro. Pe de altă parte, continua scădere a prețului la petrol, care cumulează din ce în ce mai puțină valută externă din exportul de petrol, creează un deficit acut al finanțării dolarului în sistemul bancar. În cazul în care sancțiunile se vor menține pentru o lungă durată, situația bancară și economică a Rusiei poate deveni catastrofală. Consumatorii ruși, care au depășit criza din anul 2008 și *default*ul din 1998, priveau în anul 2014-2015 cu optimism starea economică a țării. Rezervele valutare ale Rusiei la începutul anului 2015 erau de 389 miliarde de dolari și se diminuează considerabil, chiar dacă Banca centrală a uzat de instrumentele de refinanțare a cursului rublei și a încercat să evite panica în societate. Potrivit evaluărilor integrale ale Comisiei Europene, sancțiunile occidentale vor produce o pagubă economiei ruse în valoare de 95 de miliarde în 2015, față de 30 de miliarde de dolari în anul 2014.

În anul 2014 a existat o emigrare a capitalului în valoare de circa 150 miliarde de dolari. Boris Kuznețov, analist la Școala Superioară Economică, considera, în luna noiembrie 2014, că sancțiunile nu vor produce o pagubă letală economiei ruse. Kuznețov estima că gradul pagubei ar fi între 4-6% din PIB și esența relației Occidentului și Rusiei nu se va modifica substanțial, aceasta fiind una interdependentă. Mai degrabă, considera acesta, se va purta o dezbateră pe un model de dezvoltare economică în perspectivă.

În ultimul deceniu Rusia s-a mișcat standard posedând un model de recuperare economică față de Occident și miza pe rezervele de materie primă, pe prețul avansat la petrol și pe cel la gaze. Pozițiile statului rus erau printre cele mai importante pe piața mondială energetică, iar în domeniul exportului de petrol se prezenta ca lider, pe aceeași poziție cu Arabia Saudită. În ultimii ani Rusia a deținut pozițiile de lider în extracția de petrol brut și asigură 12 procente din comerțul cu petrol. Circa patru cincimi din volumul petrolului sunt exportate în țările Europei, iar cota Rusiei de pe piețe constituie aproximativ 30 de procente. Principala orientare a exportului rusesc o constituia piața europeană.

Indiscutabil, sancțiunile impuse Rusiei de către Occident au suscitat dezbateri academice și de expertiză legate de integrarea globală sau de o opțiune de minimalizare a dependenței față de piețele externe, s-au reclamat alte modele de dezvoltare pentru economia rusă. Or, modelul economiei ruse a fost elaborat având la bază accesul la piețele financiare mondiale. În proximitatea a 3-5 ani acestea vor fi închise pentru băncile ruse sau vor fi extrem de limitate. Reorientarea înspre Asia va presupune un proces dificil și cu sincope temporale de durată. Mai ales că va exista un iminent pericol, datorită faptului că acolo rolul de lider îl are China, care dispune de o bază logistică mult mai dezvoltată a instituțiilor economice și de dezvoltare, iar statul rus nu va dispune de o ofertă aferentă.

În consecință, Rusia va fi obligată să dopte o nouă politică. Programele și strategiile prevăzute

pentru anii 2030-2050 vor fi nevoite să fie abandonate, modificate, adaptate la noul context geoeconomic. Rusia trebuie să se adapteze la noile cerințe și la noul mediu, mai puțin favorabil, sau să lanseze un model genial care ar asigura dezvoltarea economică. Pentru un astfel de model e nevoie de tehnologii contemporane, de proiecte investiționale și politica bugetară să fie restructurată. Majoritatea economiștilor și experților de pe mapamond au disecat consecințele sancțiunilor economice occidentale impuse Rusiei și parțial deconectare de la globalitate. Laureatul premiului Nobel în economie P. Krugman explică degajat de ce aventurile rublei rusești nu reprezintă ceva ieșit din comun și de ce Rusia a intrat într-un declin economic. Experții de la Saxo Bank au prezis nașterea în anul 2015 a *default*ului în Rusia. Raportul experților de la Saxo Bank arată că nașterea *default*ului în Rusia va fi provocată de politica externă a țării și de procedurile de limitare a finanțării externe, adică a creditelor de stat. Prăbușirea prețului la petrol și intervențiile militare în Ucraina, conflictul cu Occidentul vor aprofunda situația complicată pe plan economic a Rusiei. Pe de altă parte, experții ruși, într-un limbaj agresiv și belicos, consideră că "criza ucraineană a demonstrat că lumea a intrat într-o nouă realitate, care este determinată de caracteristica confruntării. Occidentul a inaugurat o luptă cu Rusia, și aceasta este o parte din contradicția pe care o poartă cu comunitatea independentă, non-occidentală. Scopul constă în menținerea dominației sale economice și politice, care este supusă întrebărilor ce țin de schimbările economice și geopolitice care se produc pe arena internațională".

O seamă de intelectuali se arată consternați de modelul economic al țării lor, considerându-l însușit încă din perioada sovietică, din timpul anilor '70, fără ca statul să fi realizat un model economic competitiv după destrămarea Uniunii Sovietice. Andrei Sklearov adoptă un ton vehement față de politica statului său, pe care-l consideră aidoma unui drogat în convulsii: "Rusia reprezintă un drogat. Un drogat cu experiență. Ea a fost așa creată, într-un mod violent a fost pusă pe injecția petrolieră și nu i s-a permis să opteze pentru calea inovațiilor din anii '70. Conducerea brejneviste îi era mai simplu să bage în venele țării petrodolarii, care provocau economiei afecțiuni față de aceștia. Numai să nu se schimbe nimic. Numai dacă ar exista stabilitate. Iată așa a luat-o valul și curba. Inițial exista o stare paradisiacă, se introducea și injecta în așa fel încât prindeai toți sfinții. O nu știu care pace-muncă-măi, măi, socialism dezvoltat, cu veteranii totul a început, ori Brejnev a luptat și el... Mai ofereau câte o doză și vecinilor, Cehoslovaciei, Afganistanului".

Indiscutabil, Rusia se află în aceeași situație ca și în perioada anului 1998 și trebuie să-și configureze strategiile de la zero. Kremlinul a subestimat forța Occidentului. Deprecierea rublei și prefigurata criză economică vor obliga puterea rusă să-și modifice politica externă. Rusia își dorește să iasă onorabil din această criză. Moscova va fi obligată să-și reconsidere viziunile geopolitice și să se miște foarte rapid în direcția occidentală, fără să chibzuiască, să evite o confruntare mai acerbă cu Occidentul, să nu-și dinamiteze toate punțile și să-și regăsească puterea integrării în globalitate. O altfel de politică poate produce un final letal. Această criză economică poate reseta valorile și strategiile economiei ruse.

filosofia

Străinul din Callipolis (XII): La răscruce de căi regale (1)

Iovan Drehe

I. Secolul al IV-lea dinaintea erei noastre a fost scena pe care s-a petrecut un eveniment, probabil, singular în istorie: o întâlnire directă între doi titani: unul dintre cei mai influenți gânditori din istoria filosofiei și otiinței și unul dintre cei mai mari oameni de stat din toate timpurile, Aristotel și Alexandru Macedon. Întrăurirea a fost cât se poate de directă, Aristotel fiind responsabil cu educarea tânărului Alexandru, dar conținutul exact al acestei cauzări paideice s-a pierdut sau s-a distorsionat prin neajunsurile transiterii de informație istorică de-a lungul veacurilor. Dar să începem relatarea cu Aristotel, căci el este de fapt personajul principal al rândurilor ce urmează.

Stagira era o colonie grecească a cetății Andros, situată pe țărmul nordic al Egeei în peninsula Calcidica (Tucidide, *Istoria războiului peloponezic* IV, 88). Acolo s-a născut Aristotel în 384 î.e.n., avându-i ca părinți pe Phaistis și pe Nicomachos, medic asclepiad la curtea lui Amyntas al III-lea (m. 370 î.e.n.), regele Macedoniei (Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* V, 1, 9).

La apesprezece ani ajunge la Atena, la Academia lui Platon, unde petrece douăzeci de ani, până la moartea lui Platon în 347 î.e.n. (Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* V, 9). Împrejurările exacte care au determinat alegerea Atenei și Academiei de către Aristotel nu se cunosc, dar există două variante menționate de un medic și istoric arab din secolul XIII, Ibn Abi Usaibia, în cartea sa *Despre viețile medicilor* (cap. 5, dedicat lui Aristotel), ambele ajunse la acesta probabil pe filieră neoplatonică: prima variantă susține că Aristotel i-a fost încredințat lui Platon în urma îndemnului Oracolului Phytic, iar cea de-a doua, mai plauzibilă, relatează că, după moartea tatălui său, Aristotel a devenit protejatul unui anume Proxenus, iar acesta, în virtutea relației de prietenie pe care o avea cu Platon, l-a trimis pe adolescentul Aristotel la Academie. Acest Proxenus, originar din cetatea Atarneusului, a fost și tatăl lui Nicanor, care s-ar putea să fi fost același cu generalul macedonean din timpul lui Alexandru Macedon și al diadohilor. Aceste informații, greu verificabile mai apar și în *Vita Aristotelis* scrisă de un autor numit de exegezi Pseudo-Ammonius (apud Eduard Zeller, *Aristotle and the Earlier Peripatetics*, vol. 1, London, New York: Longmans, Green and Co., 1897, p. 5).

II. În Atena acelor zile existau cel puțin câteva opțiuni paideice pentru tinerii doritori, pe lângă sofii și profesori itineranți ei având la dispoziție și instituții concurente precum școala de retorică a lui Isocrate (436-338 î.e.n.) sau Academia lui Platon. Atunci când Aristotel a ajuns la Atena, în jurul anului 367 î.e.n. se prea poate să nu-l fi întâlnit pe Platon, care era în acea perioadă plecat în a doua sa călătorie siciliană și avea să se reîntoarcă, cu greu după cum am văzut în textele precedente, aproximativ trei ani mai târziu.

În Atena Aristotel avea statutul de metec și astfel nu putea participa la viața politică a cetății sau să dețină vreoa funcție publică, deși, ca în cazul fiecărui metec, nu scăpa de obligațiile pe care aceștia le aveau față de cetate în materie de taxe de exemplu, iar în cadrul Academiei se presupune că ar fi studiat matematici, dialectică, metafizică sau politică, cu alte cuvinte discipline care se regăseau în interesele curente ale platonicienilor. Nu se știe exact care a fost relația sa cu Platon și cercul său, dacă a fost una de apropiere, după cum reiese din celebrul pasaj *amicus Plato* din *Etica Nicomahică*: (I, 6, 1096a11-15: „Este preferabil, poate, să examinăm caracterul universal al binelui [...] deși o asemenea cercetare va fi îngreunată de faptul că cei ce au introdus doctrina ideilor ne sunt

prieteni. Credem însă că, pentru a salva adevărul, este mai bine și chiar să renunși la sentimentele personale [...] Căci, deși le iubim pe amândouă, este pentru noi o datorie sacră să punem adevărul mai presus de prietenie”, trad. Stella Petecel) sau una tensionată, conflictuală (de pildă în lucrarea *Despre viețile și doctrinele filosofilor* aflăm de la Diogene Laertios - V, 2 - că Aristotel a plecat din Academie pe când Platon încă trăia, iar Platon însuși i-ar fi comparat gestul cu cel al mănșilor „care dau cu piciorul în mama care i-a născut”, trad. C. I. Balmu): Ceea ce e destul de sigur e că a rămas în Academie până în jurul anului 347 î.e.n., cel mai probabil până după moartea lui Platon. O cauză a plecării sale poate fi considerată a fi și de natură politică, anume sentimentul atenienilor față de regatul Macedoniei, cu care se crede că Aristotel ar fi fost în relații apropiate, dat fiind și trecutul tatălui său la curtea regală.

În jurul anului 350 î.e.n. situația geo-politică în zona Mării Egee era următoarea: statele grecești încercau să păstreze un echilibru de putere într-o regiune în care rolul principal îl jucau Imperiul Persan și regatul Macedoniei, acesta din urmă aflat în plină ascensiune. În acest context atenienii, urmași de alte cetăți-state sau orientat mai degrabă către favorurile și prietenia perșilor, încercând să contracareze amenințarea mai apropiată și mai directă a Macedoniei. În anul 348 î.e.n. a avut loc însă un eveniment marcant pentru lumea greacă din jurul Egeei: Filip al II-lea al Macedoniei (382-336 î.e.n.) a invadat Peninsula Calcidică și a cucerit cetatea Olynthus, devastând-o și vânzându-i pe supravieșuitori în sclavie. Ca urmare a respectivei campanii, peninsula Calcidică a fost încorporată în regatul Macedoniei. Se presupune că în timpul respectivei campanii și orașul de origine a lui Aristotel, Stagira, a fost distrus. Respectiva expansiune a Regatului Macedoniei a rămas adânc întipărită în memoria colectivă ateniană, până și Aristotel fiind acuzat postum că și-ar fi trădat cetatea mamă, Stagira, macedonenilor. Acest lucru s-a întâmplat în cadrul unei invective publice împotriva filosofilor realizată la aproape jumătate de secol de la eveniment, în 306 î.e.n., de către un nepot al marelui Demostene (384-322 î.e.n.), retorul Demochares (355-275 î.e.n.), probabil la fel de spumantă în expunere ca în conșinut (Eusebius din Caesarea, *Praeparatio evangelica* XV, 2). Dar vom mai avea ocazia să ne întâlnim cu aceasta.

III. După moartea lui Platon în 348/7 î.e.n. și alegerea lui Speusip, nepotul lui Platon, în fruntea Academiei, Aristotel părăsește Atena și ajunge în Atarneus, unde era tiran Hermias, un apropiat al Academiei, urmând să rămână acolo trei ani (Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* V, 9). Aristotel părăsește cetatea Atenei într-un context de tensiune politică, în care partida anti-macedoneană condusă de Demostene preia puterea. Nu este sigur dacă Aristotel s-a decis să părăsească cetatea din motive de tensiuni interne în Academie, cum ar fi de pildă intenția nerealizată de a deveni următorul scolarh, sau din motive de climat politic anti-macedonean, dat fiind faptul că el ar fi fost văzut ca reprezentat al agresorului din nord.

În perioada de după plecarea din Academie se crede că ar fi stat inițial în Atarneus și Assos, pe coasta Asiei Mici, iar apoi pe insula Lesbos, la Mytilene (Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* V, 9-10). Aristotel nu pare a fi primul discipol al lui Platon care ajunge în cetatea Atarneusului, Erastus și Coriscus, după cum am menționat la finalul textului precedent, fiind deja la curtea acestuia (v. Platon, *Scrisoarea a VI-a*). Aristotel

pare să fi avut o relație foarte apropiată cu acest Hermias, căsătorindu-se chiar cu fiica (sau nepoata) acestuia din urmă (Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* V, 3). După ce ajunge în Atarneus, împreună cu Xenocrate alăturându-se lui Erastus și Coriscus deja prezenți acolo, formează un cerc filosofic, localizat la Assos și se pare că-l conving pe tiran să transforme guvernarea într-una mai moderată, cu consecințe pozitive. Dar poate nu ar trebui exagerată influența eventuală a educației în acest caz. Hermias s-a ridicat totuși la putere de la o condiție umilă, de eunuc, iar prin ingeniozitatea sa a ajuns în timp, de la câteva sate pe care le avea în stăpânire, la un mic stat controlat cu mercenari în vecinătatea unei satrapii persane (v. Werner Jaeger, *Aristotle. Fundamentals of the History of His Development*, tr. R. Robinson, Oxford: Clarendon Press, 1948, p. 112).

Deja ceea ce Platon visase să realizeze în Sicilia părea a se înfăptui pe coasta Asiei Mici. Nu doar că Hermias îi primește bine pe filosofii veniți din Atena, ci se și dedică învățăturilor necesare cerute de Platon (Platon, *Scrisoarea a VI-a* 322-3).

Din Assos și Atarneus, Aristotel se îndreaptă apoi spre insula Lesbos, unde va petrece o perioadă la Mytilene alături de Teofrast (cca. 370-280 î.e.n.), considerat cel mai important discipol al lui Aristotel, originar din Lesbos (Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* V, 36). Aici a stat aproximativ între 345 și 343 î.e.n. pentru a pleca apoi în Macedonia.

IV. După cum am văzut, Hermias, prin modul în care guverna, se apropia cu mult mai mult decât Dionisiosos al Siracuzei de idealul filosofului rege. Dar această situație nu a durat foarte mult, Hermias, aliat al Macedoniei, sfârșind în mâinile perșilor, în urma capturării lui de către Mentor din Rhodos, general al regelui persan (Diodorus Siculus, *Biblioteca istorică* XVI, 52, 4-7). Aristotel i-ar fi dedicat o inscripție și un imn în care sunt pomenite măreașă greco-persană, respectiv virtutea lui Hermias: „Mult râvnită virtute de toate-ale lumii noroade!” (Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* V, 6-8, trad. C. I. Balmu).

În aproximativ aceeași perioadă Aristotel ajunge în Macedonia. Modul în care Aristotel a ajuns la curtea regală este povestit într-un mod interesant de Werner Jaeger (W. Jaeger, *Aristotle ed. cit.*, pp. 119-120): Filip al Macedoniei ar fi format o alianță militară cu Hermias al Atarneusului în urma căreia o eventuală armată de invazie macedoneană ar fi fost ajutată de poziția favorabilă a micului stat condus de Hermias. În continuare, Werner Jaeger speculează că Aristotel în mod sigur a fost trimis de Hermias într-o misiune politică și diplomatică la curtea Macedoniei, fiind imposibil de crezut că Aristotel ar fi fost ignorant sau neinteresat de situația politică din jurul său. Aristotel ajunge la curtea Macedoniei în jurul anului 343-2 î.e.n., iar un an mai târziu, în 341, Hermias moare în mâinile persanilor (Demostene, *A patra filipică* 32).

Între timp fiul regelui macedonean se apropia de vârsta adolescenței, iar tutorii locali nu păreau a reuși să-l strunească prea mult. În tradiție antică se spune că Filip l-a ales pentru educarea fiului său pe cel mai faimos și mai erudit dintre filosofii de atunci (Plutarh, *Viața lui Alexandru* 7, 2). Deși nu e sigur că faima lui Aristotel în acel moment era chiar atât de mare încât să-l recomande în mod nemijlocit pentru un asemenea rol, el a ajuns totuși să-l educe pe viitorul moștenitor al tronului.

Astfel, în 343 (sau 342) î.e.n. Aristotel este invitat și ajunge la curtea lui Filip al II-lea al Macedoniei. I se oferă un loc de școală în templul nimfelor din Mieza, iar apoi îi sunt încredințați câțiva învățăcei: Casandru, Ptolemeu sau Hephaistion, alții dintre fiii nobililor macedoneni, pentru a-l însoți pe drumul învățării pe fiul regelui, Alexandru.

zona virtuală

Ontologia virusului

Rare^o Iordache

Un sistem este funcționabil fără erori atât timp cât este invizibil, adică toate procesele rulate nu "fac zgomot", sunt neafectate. În momentul în care există disfuncționalități, apar zgomotul și erorile.

Există o mare diferență în analiza accidentelor care prefigurează sucombarea unui sistem computațional sau care definesc o anumită perioadă din parcursul tehnologic: există o perioadă a sistemelor individuale, fără stabilirea unor conexiuni între ele, pe care o voi denumi *perioada închisă*, și o altă etapă care a culminat cu deschiderile oferite de interconectarea computerelor între ele, în mod special culminând cu și prin intermediul Internetului - *etapa deschiderilor*. Era marii computerizări, cea cuprinsă între anii 1970 și 1980, a fost precedată de una în care cercetările s-au direcționat înspre procedura legării ca atare a două mașini. Paradigmele tehnologice s-au succedat rapid, fără a deveni translucide cum se întâmplă în prezent, situațiile de tipul: ARPANET (1969), circuitele integrate (1971), computerele personale (1974-1976), revoluția software, UNIX-ul (1974), protocoalele de tip TCP/IP (1973-1978), și au făcut posibilă apariția Internetului. Acest și lung de achiziții și evoluții exponențiale reprezintă în același timp și istoricul dezvoltării unor erori, apariția și evoluția unor anomalii sau "boli" ale sistemelor. Acestea s-au transmis în mod diferențiat de la o etapă la alta. În etapa închisă contagiunile s-au răspândit pe segmentul hardware, prin intermediul dischetelor care transmiteau viruși sau viermi¹. Ulterior, deschiderile oferite de interconectivitate au condus la împărțiri în rețelele construite de către computerele conectate. Astfel, anomaliile² au devenit contagioase și mediatice, au părăsit tărâmul închis al laboratoarelor și au pătruns în vizibil. Jussi Parikka a abordat contagiunile digitale prin filtrul a trei chestiuni relevante:

1. Frică și securitate; 2. Corp și 3. Viață artificială (ALife - artificial life). (Parikka 2007, 7). Autorul și pornește cercetarea din anii 1970, atunci când și-au făcut practic apariția discursurile despre viruși de computer. Primele indicii ale apariției acestora au fost asocierile cu panica, paranoia și teama de insecuritate. Aceste aspecte fac și mobilul primului capitol din cartea sa, acolo unde pornește de la analizele lui Fred Cohen din anul 1983³, prin care se dă naștere virologiei digitale. Partea a doua a lucrării este centrată pe febele atribuite viralității și virușilor, Parikka pornind de la premisa că totul are o față, iar analogiile infectării corpului trimit către genetică. Teoriile *cellular automat* dezvoltate de Jon von Neuman și ideile lui Norbert Wiener referitoare la mașinile auto-reproducătoare - *Cellular Automata Machine*⁴ din cibernetică (anii 1940) sunt amorsate în partea a treia de către Parikka, transgresând bariera primelor două capitole înspre accepția anomaliilor din perspectiva vieții artificiale. Aceasta este o manieră și pentru înțelegerea cauzei pentru care virușii și viermii, aceste "programe cvasi-autonome și care-se-răspândesc-singure"⁵ (Parikka 2007, 10), sunt atât de perturbatori. Analogiile cu domeniul virologiei sunt evidente, iar autorii au făcut dese referiri în analizele lor la analogiile metaforice dintre virușii de computer și AIDS. Spațiul anomaliei digitale devine unul incontrollabil, cu toate că asocierile de

acest gen sunt evitate. "Încercăm să evităm pe cât posibil tendința de a evoca esența anomaliei digitale din spațiu drept ceva cumva în-afară - un spațiu populat de către acei *Alpii* digitali sau patogeni de inteligență artificială scăpați de sub control, angajați într-o cursă evolutivă a înarmărilor cu sistemele imune" (Sampson & Parikka 2009, 5). De altfel, evoluția teoriilor computaționale referitoare la viruși a urmat îndeaproape evoluția virologiei ca și înțelegerea. După descoperirile din biologia moleculară și celulară, finalul secolului XIX/ începutul de secol XX a dus la sedimentarea și înțelegerea a virologiei, oamenii de știință confirmând posibilitatea transmiterii unor agenți patogeni invizibili la microscop. Contagiunea diferitelor boli transgresează corpul uman înspre câmpul digitalului. Anomalia sistemului perfect funcționabil este asimilată cu un virus sau vierme, despre care s-a constatat că se poate replica și transmite de la un corp-de-unitate la un altul, de la o mașină computațională la alta. O distincție importantă ar fi nașterea virusului informatic. Anomaliile apărute în sistem sunt coduri scrise, experimente de laborator scăpate sau puse în sistemul însuși (de exemplu, virusul Creeper, scris în 1970 pentru Tenex, în scopul efectuării unor teste). După lansare, autorii acestora au constatat similitudinile cu simptomatologia virusoidă din virologie: agenții patogeni digitali sunt autonomi, operează pe cont propriu (sunt vii), se replică în sistem. Virușii devin mașini auto-reproducătoare și auto-replicante. Infectarea se produce prin fiecare copie nouă concepută de virus, iar evoluția sa după faza scrierii este similară mașinilor-autopoietice⁶. Virusul scris este deja un act de devenire, unul care este capabil să se rescrie autonom, să se replice și să-și împărtășească copiile în rețea. În acest mod virusul este o celulă vie, o mașină-autopoietică. "Punctul de vedere al descrierii unor astfel de unități *din-afară*, de către un observator, pare că violează cerința fundamentală pe care Varela și Maturana au pus-o pentru caracterizarea unor astfel de sisteme: și anume, că sunt sisteme închise autonome, auto-referențiale și auto-constructive - pe scurt, sisteme autopoietice, în termenii lor" (Beer Stafford 1980, Prefața Editorială - V). Același autor, Sir Stafford Beer, aprecia contribuția celor doi, Francisco Varela și Humberto Maturana, din patru perspective: biologică, cibernetică, epistemologică și psihologică (vezi Beer, 1980, Prefața). Ceea ce este mai interesant este tocmai faptul că virusul poate fi văzut simultan și ca mașină autopoietică, și ca mașină allopoietică⁷. Acest aspect ar presupune o identitate perfectă între virus și copia sa, o identificare deplină, tocmai pentru a justifica auto-reproducerea. Replicarea în sistem ar fi echivalentă cu contagiunea unuia-și-aceuiași, adică a unui singur virus. Ca atare, computerul este infectat nu cu 1000 de viruși, ci cu virusul X replicat în mii de copii. Mașina autopoietică și păstrează identitatea prin autonomie și diversitate, care devin provocări esențiale ale fenomenologiei sistemelor vii, notează Varela și Maturana în chiar introducerea Autopoiesisului (*The Organisation of the Living*). Virusul, ca mașină autopoietică, "generează și își specifică propria organizare prin operațiile sale ca sistem de producție a propriilor componente, și face aceasta într-un ciclu nesfârșit al componentelor sub condițiile perturbărilor continue și



Marc Pessin

Fractale translation et plissement

compensației perturbărilor" (Varela & Maturana 1980, 79). Procesul fenomenologic de (re)constituire constantă a virusului se realizează prin replicările care regenerează unitatea sistemului - mașină. Totuși, perceperea virusului ca sistem viu conduce în mod direct la perceperea lui ca mașină autopoietică. ADN-ul virusului digital este codul, scriitura codului. Organismele vii dispun de coduri genetice, în care se înscriu anumite caracteristici. Codul se transmite, se scrie și se creează organismul - virus, capabil de autonomie și replicare. Reproducerea unității unui sistem autopoietic este o problemă cu trei elemente: replicarea, copierea și auto-reproducerea (Vezi op. cit., 100-101). Cea mai apropiată de mecanismul virusului este replicarea, adică generarea de unități distincte de sine, însă identice între ele. Foarte apropiată de producerea repetitivă, replicarea în versiunea Varela & Maturana diferențiază produsul replicat de ceea ce produce, de producător, în contextul în care semnătura virusului original este identică cu cea a copiilor sale. Nota trasată de autori este că replicarea se face independent de autopoiesis, văzut ca un mecanism-proces. Auto-reproducerea este identificată cu autopoiesisul însuși. O altă distincție relevantă este dată de apariția mutațiilor. Referirile la perturbări și deformarea unui sistem autopoietic nu sunt suficiente pentru a explicita transformările care au loc în timpul unei mutații. Virusul - mutant devine altceva decât îl semnalase scriitura - semnătura sa inițială. Anomalia devine *anomalie anomaliei* sau *meta-anomalie* a sistemului, iar produsul în forma aceasta pare a fi mai aproape de formula sistemului allopoietic. Mutațiile sunt deja conținute în spațiul genetic al posibilităților, ca atare, nu este nimic ieșit să comun să le considerăm combinații de 0 și 1⁸. În cazul de față, replicările repetate conduc la o distincție esențială: virusul a devenit complet diferit de forma sa inițială. "Virușii sunt entități care și replică în mod constant diferența lor" (Galloway & Tracker 2009, 256). Ceea ce contează este infectarea spațiului/ rețelei. "Dacă o epidemie are succes în ceea ce privește replicarea și răspândirea, atunci (rețeaua) devine gradual o rețea distribuită, în care fiecare nod al ei poate infecta un alt nod" (Sampson, 2009, 47). Într-un astfel de





mediu al atacurilor invizibile se instalează panica și paranoia. Securitatea computerului este simbolul sănătății corpului, însă mulțimea de organisme invizibile ochiului așteaptă momentul eliberării de sub cenzura scriiturii. Frica lansată de (in)securitate se instalează treptat la nivel colectiv, după ce anomalia a devenit mediatică. Ceea ce a deschis portile a fost transformarea computerului într-o ustensilă accesibilă tuturor. Ideea sa din laboratoarele de cercetare și construirea unor programe software din ce în ce mai prietenoase (*user friendly*) a condus la paralizia (in)securității. În etapa închisă contagiunile virale nu au captat atenția utilizatorilor *home edition*, iar acest lucru s-a datorat, în primul rând, rolului computerului. Virușii și viermii au devenit elemente ale securității, iar acestea din urmă parte integrantă a unei ecologii a culturii rețelei. Primele atenționări și mediatizări ale acestor anomalii au fost revendicate la nivelul scrierilor SF și ecranizărilor. Nuvelele din anii 1970 au fost primele apariții ale virușilor de computer, însă mediatizarea propriu-zisă s-a petrecut după evenimentul Morris⁹. Termenul *vierme* a fost propus pentru prima dată în scrierea science-fiction *The Shockwave Rider* a lui John Brunner în 1974. Autorul a intuit perfect capacitatea unui vierme de a se auto-propaga într-o rețea.

Tema igienei digitale a devenit una curentă în era mașinilor digitale și a corpurilor cibernetice, transformându-se treptat într-o formă de gândire computațională. Într-o măsură încep să pătrundă din exterior înspre interior simultan cu deschiderea spre conexiunism. Computerele interconectate la rețea sunt atacate din interior, întrucât acolo este plasat virusul. Mecanismul este văzut ca un act de vandalism sau sabotaj, iar securitatea individuală este serios afectată întrucât originea computerului este legată de automata, iar platforma virușilor de computer este o mașină auto-transmisibilă. Ca atare, securitatea vizează în mod explicit controlul patogenilor, anomaliilor și parazitilor digitali. Virușii capabili de auto-replicare au afectat serios infrastructura computațională abia după conceperea primelor rețele. În acest sens, caracterul lor viral¹⁰ în etapa închisă este pus între paranteze chiar de către analiști. „În 1975, când majoritatea computerelor erau insule izolate care comunicau între ele prin schimbul magnetic de casete sau dischete, cu conexiuni de modem folosite în mod special de terminale la distanță care accesau un computer central, riscul pus de un program malicios precum ANIMAL¹¹ era mic și putea fi cu ușurință oprit. Astăzi, când Internetul împletește toate computerele de pe Pământ în interiorul intercomunicării și tapițerii cooperative, lecțiile oferite de ANIMAL sunt mai relevante decât oricând” (DeLanda 2007, 9-12). Intențiile nu au fost din start malicioase, scriitorii de viruși fiind mai aproape de net-artiști din anii 1990, mai curând, decât de hackerii sau activiștii extremi din spațiul online. Virusul Creeper din anul 1971 a fost un program-experiment capabil de auto-replicare în sistemele care rulau TENEX, ca sistem de operare. Mesajul virusului îl făcea vizibil utilizatorului: „I’m the creeper, catch me if you can!”, iar programul Reaper a fost conceput pentru a-l șterge. Marea problemă a fost aspectul incontrollabilității unor astfel de programe. Securitatea era legată de controlul lor, însă din momentul deschiderii computerelor spre conexiunism, programele malicioase au devenit incontrollabile. Situate în deschisul rețelei, acestea au reușit să se împrăție până au devenit o problemă reală, o chestiune media. Atenția publicului s-a direcționat spre rețelele virușilor, ale creatorilor lor. Securitatea internă a

computerelor a reprezentat un interes real pentru cercetare încă din 1960, însă fără un impact major în sfera medialității. Reculuri ale securizării rețelelor prin intermediul unor programe (santinela sau cod-program digital¹²) au survenit până către finalul anilor '90. Voi lua exemplul filmului *Matrix* (1999): agenții din *Matrix* sunt apărătorii securității rețelei, sunt cei care se asigură că totul se derulează conform programărilor. Algoritmul lor de funcționare este: totul trebuie să ruleze conform codurilor, fără erori sau anomalii. Programele obsolete sau cu erori de scriere sau funcționare sunt dezactivate, făcute invizibile pentru funcționarea mașinii - computer. Din acest punct de vedere, ceea ce reprezintă anomalia este chiar omul, modul său de raționare fiind rudimentar pentru tipul de algoritmizare propus de computer. Matematicianul Roger Penrose face o analiză interesantă a proceselor minții umane în lucrarea „*The Emperor’s New Mind*” (1989), distincțiile relevante pentru noi aici fiind cele la dualitatea algoritmic - non-algoritmic. „Procesele raționale ale minții umane sunt complet algoritmice și ar putea fi duplicate de un computer suficient de complex, însă conștiința ca atare nu poate fi simulată/copiată. Penrose și Stuart Hameroff au construit o teorie în care conștiința umană este rezultatul unui quantum gravitațional de efecte într-o structură micro-tubulară (Orch-OR: orchestrated object reduction¹³)” (Iordache 2007, 30-31). Fluxul proceselor perfect funcționabile ale mașinii este întrerupt de o eroare, de o anomalie, de un program malicios. De aici se instalează paranoia securizării fluxului informațional. „Aceasta înseamnă să limitezi accesul persoanelor autorizate, controlând fluxul de informație părților terțe, să fii sigur că accesul la bazele de date este controlat și securizând liniile de comunicare împotriva *zgomotului*, care în acest caz nu se mai referă la zgomotul fizic al structurii informaționale a canalului, ci la încercările malicioase de a întrerupe și fura din flux date confidențiale” (Parikka 2007, 47).

Fizicalitatea (in)securității este transgresată de noile medii software. De la atacuri prin intermediul dischetelor sau cd-uri se trece la atacuri prin rețea, inițial cea în care sunt interconectate un număr restrâns de computere și mai apoi rețeaua - Internet. Aceasta din urmă este percepută ca o formațiune topologică de tipul scală-liberă¹⁴ în care nu fiecare nod este unul democratic, dar anumite noduri acționează precum huburi cheie care au mai multe contacte decât altele. Aceasta presupune că o astfel de topologie include elemente ierarhice și distribuite, în interiorul cărora totul este interconectat (Vezi Barabási 2003).

Recomandări bibliografice

- Barabási, Albert-László (2003), *Linked: How Everything is Connected to Everything Else and What It Means for Business, Science, and Everyday Life*, Plume, New York;
- DeLanda, Manuel (2006), *A new Philosophy of Society Assemblages*, Continuum, New York;
- Galloway, Alexander (2004), *Protocol: How Control Exists after Decentralization*, MIT Press, Cambridge;
- Parikka, Jussi (2007), *Digital Contagions. A Media Archaeology of Computer Viruses*, Peter Lang, New York;
- Sampson, Tony D. & Parikka, Jussi, (2009), *The Spam Book: On Viruses, Porn, and Other Anomalies from the Dark Side of Digital Culture*, Hampton Press, Cresskill;
- Varela, Francesco & Maturana, Humberto (1980), *Autopoiesis and Cognition. Realization of*

the Living, Boston;

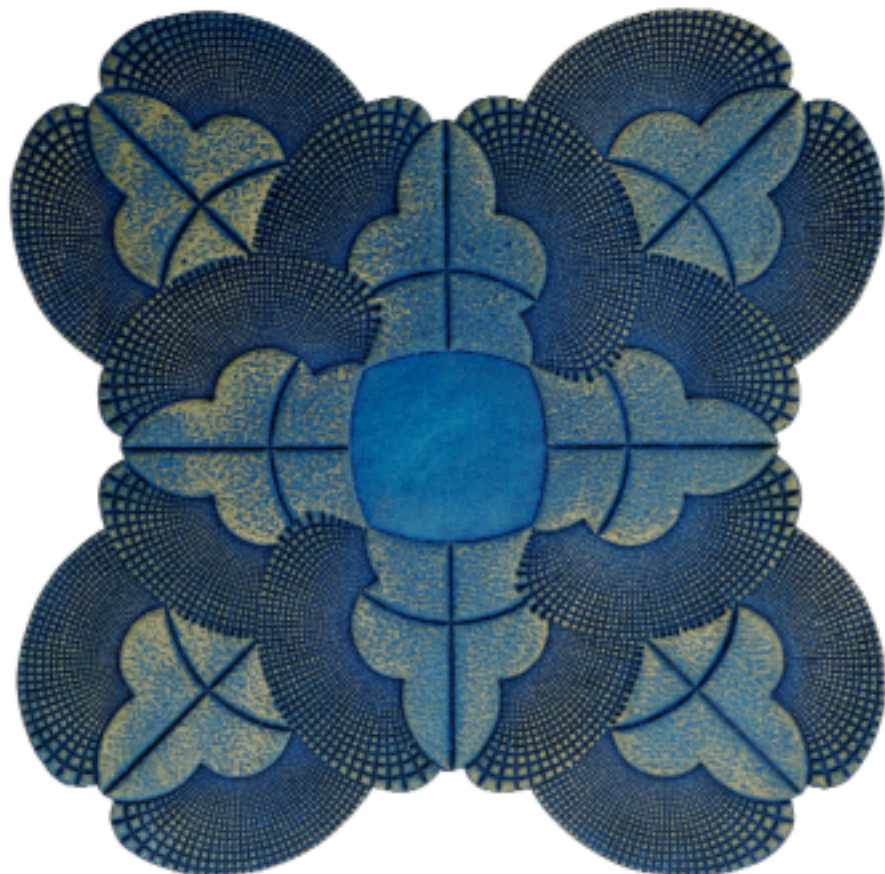
Note:

1. Asociat de cele mai multe ori cu un virus, un vierme (din englezescul *worm*) este un program a cărui sarcină este replicarea și afectarea sistemelor, mai ales a BIOS-urilor. Conceperea lor nu a avut mereu atributul de „malicious software”. Mai multe detalii despre părțile pozitive ale viermilor, vezi descrierea de pe pagina Wikipedia, disponibilă la: https://en.wikipedia.org/wiki/Computer_worm, accesată pe 13 iulie 2013.
2. Termenul anomalie este utilizat în lucrare cu accepția de deviație de la funcționarea în parametri normali, fiind păstrat registrul de discurs oferit de către Jussi Parikka în *Digital Contagions. A Media Archaeology of Computer Viruses*, ed. Peter Lang, New York, 2007.
3. Este vorba, mai exact, despre teza de doctorat a lui Cohen: „Computer Viruses” (1983). Omul de știință a văzut caracterul malicios al programelor în urma unor experimente efectuate. Cohen a reușit să observe caracterul replicabil al virușilor și care sunt efectele asupra funcționării computerului.
4. Mașinile auto-reproducătoare sunt, în cazul de față, într-o corelație perfectă cu mașinile auto-replicante. Astfel, virusul este perceput ca o mașină care se produce pe sine prin replicare. Este nevoie de acțiunea unui agent extern asupra sa (scriitorul de viruși în acest caz) pentru producere, iar copiile sale sunt realitate autonom, prin replicarea sa în sistem.
5. Traducerea autorului. Termenul original este: *auto-spreading*. În română nu am găsit un corelat adecvat.
6. Termen folosit de Francisco Varela și Humberto Maturana în: *Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living* (prima ediție - 1973, a doua 1980) pentru definirea unui sistem închis capabil să se producă pe sine.
7. Francisco Varela și Humberto Maturana definesc mașina allopoeitică drept cea care produce altceva decât pe sine însuși, diferit de autopoeitic.
8. Sistemul binar digital: 0 și 1, preluat din logica booleană. Luciana Parisi precizează în „Extensive Abstraction in Digital Architecture” faptul că schimbările neașteptate pot fi percepute drept schimbări calculate ale posibilităților (2009, 67).
9. Este vorba despre anul 1988, când Robert T. Morris a lansat un vierme pe Internet care și-a câștigat rapid rețeaua.
10. În cazul de față termenul *viral* este utilizat cu sensul de răspândire epidemiologică rapidă.
11. Virus scris în aprilie 1975 de către John Walker pentru UNIVAC 1108 - sistem de operare construit pe platforma de 36 de biți. Predecesorul său, UNIVAC 1107, a fost creat în 1962, tot pentru sisteme care rulau pe 36 de biți. Programul funcționa similar unui joc, în care utilizatorul era atras, iar virusul pune întrebări pentru a descoperi la ce animal se gândea user-ul. Programul PERVADE crea în acest timp o copie în fiecare director la care utilizatorul avea acces. Răspândirea sa se făcea cu evitarea unor stricăciuni pricinuite computerului, până la punctul terminus, iar oprirea împrățierii se putea face printr-un upgrade al sistemului de operare (OS). Practic, Pătrunzătorul ANIMAL a reprezentat primul Trojan în sălbăticie. Vezi pagina de Wikipedia dedicată virușilor și viermilor, disponibilă la: http://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_computer_viruses_and_worms, accesată pe 14 iulie 2013.
12. Jussi Parikka face referire în *Digital Contagions* la programele - agenți similare unor portari sau unor agenți de pază postali în fața unor porți digitale.
13. Teoria Orch-OR combină apropieri ale teoriei conștiinței din perspectiva matematicii, fizicii și anesteziei. În *mainstream*, teoriile asumă ideea conform căreia conștiința ar reieși din creier, în urma unor procese complexe computaționale între sinapse, care permit comunicare între neuroni. Vezi descrierea completă a teoriei pe pagina de Wikipedia, disponibilă la http://en.wikipedia.org/wiki/Orchestrated_objective_reduction, accesată pe 19 iulie 2013.
14. În original: scale-free, făcând referire la tipurile de scalare, mapare și spațiere a cyberspațiului.

efectul de seară

Rivas VaciaMadrid (2)

Robert Diculescu



Marc Pessin

Ei la muncile câmpului, la amiază, concentrați la spart bucăți de mozaic și gresia din piscină. La o muncă în reluare. Tocmai au sfârșit pauza de amiază. După masa este mai greu cu orientarea, iar acum se află lângă piscină, din care vor scoate în câteva zile tot mozaicul pentru schimbare, la vila lui don Pedro.

Sunt orele în care Pedro stă tacticos, cu picioarele întinse pe un scaun din fașă, cel din paie cu picioare din lemn de stejar veritabil, esență din stejar și nu alte prostii de lemn îndoielnic, nu imitații de lemn, de care sunt pline mai toate magazinele de profil din Madrid.

Pauza lui este de vreo patru ore și jumătate, o nesfârșită pauză de patron, nu are el treabă cu ora lor de masă și încă cele cincisprezece minute, ciupite din programul oficial și doar în unele zile. Până sunt nevoiți să reînceapă cu adevărat munca.

După pauză se pornesc greu, în prima jumătate de oră zici că trebuie să se roage de fiecare mușchi, tendon, oscior, venă în parte, pentru a readuce organismul la forma maximă. Adică aceea avută înainte de se opri pentru haleală și picoteală, ori somn, la alegere, pentru fiecare. Sau ce le vine mai înainte?

La unii somnul instantaneu, nici un preludiv, nicio vorbuliță de spus celorlalți, nicio poveste, un râgâit, o înjurătură de alint, nicio pre-picoteală, nu, deloc, sunt catapultați direct în somn. Nici vise la ofertă nu li se mai dau în această adormire. Un somn cu leșin. De asta au parte în multe după-amieze. Somn specializat.

Seamănă în mișcările lor de după pauza de masă cu niște mașinării second-hand, insuficient unse, ori în criză de combustibil, ameții, mai ales după somn, căutând năucii uneltele în toată obra, mai multe minute, plictisii, privind la ceas de parcă ar suferi de vreo amnezie instantanee. Un fel de mașinării cu termen de garanție expirat, gata să fie abandonate la marginea drumului,

pentru a fi eventual transportate de ceatarero hămesiși, după fiecare cent. Sunt de dus cu mașinile la centrele de recuperare a fierului și deșeurilor aflate la marginea capitalei. Toți trei nu ar valora prea mult în dinero. Mai nimic nu s-ar lua după ei. Nu au caroseria bună și nici destul de grea, nu sunt de fier, nici de cupru, nu au nici aur la ei, nici măcar un lanț, un ceas, nici o afacere pentru buzunarul lui Padrito. Nici pentru revalorificare nu sunt născuți. Nici creiere de dat la amanet nu au. Nu au valoare, nu au căutare, așa că prestează în continuare disciplinați muncile câmpului la don Pedro.

Pedro, desfăcut la primul nasture de la cămașă, stă într-o poziție relaxată cu picioarele atent întinse în fașă, descălțat, până degetele picioarelor pot atinge primele fire de iarbă. După servirea dejunului copios își fumează havanele, venite prin colet din Cuba și numai din Cuba. Doar trabucuri originale, trimise în cutiile cu inscripție, toate de culoare galbenă și cu o folie transparentă de plastic, trasă pe deasupra pachetelor cartonate.

Apoi își toarnă vinul într-un pahar albastru, unul cu picior subțire, vinul este de cel pușin 30 de ani vechime și sticla nu este din colecția de invidiat, nu este luat din pivniță, peste care trebuie să toarne el și cu Silviu-Dubai în următoarele zile telă asfaltică.

De doi ani, atunci când plouă și se infiltrează apa în pivnița aflată în partea dreaptă a vilei, prin niște găuri făcute în vechea telă. Îi felul ăsta îi aduce mușgaiul peste sutele de sticle de vin din colecție. Cele mai bune vinuri depășesc zece sau cincisprezece ani ca vechime. Dar acelea sunt băute numai la anumite fieste organizate lângă piscină și pentru anumiți prieteni, în serile de vară. Restul, primesc vinul de un an sau doi ani vechime. Adică un fel de vino de masa fașă de cealaltă, combinat dacă vrei cu cola-bonus, atât,

un calimocio de spălare a mașului plin de mâncare. Și basta! Nu rispiți pe oricine bunătate de vino!

Își tot mișcă labele picioarelor în iarbă, până îl prinde oboseala și somnul. În scaun, spune el, că se odihnește cel mai bine. Patul este doar pentru somnul de noapte, niciodată pentru cel de zi.

Are și umbră de la cei câșiva copaci aflați pe lângă alee și nimic nu îl poate deranja pentru câteva ore. Umbră și scaune de stejar. Combinația minune!

El își adaugă înainte de servirea vinului un aperitiv frugal, la care își calculează fix jumătate de pahar cu uischi, pentru o digestie rapidă, înainte de începerea mesei. Are în meniu măslina verzi, gogoșari în oțet, capere, câteva felii tăiate subțire, alte câteva felii de hamonel serrano, proaspăt luate din supermercados.

Hamon. Hamon. Peste tot hamon.

O țară plină de hamon. La fiecare colț de stradă parcă s-ar vinde hamon, așa pare. Barurile de cartier sunt tot un fel de hamonerie în miniatură, căci niciodată acesta nu lipsește din aperitivele barmanilor. Bea berea și primești porția ta de hamon! Bea mai repede berea!

Hamonerieile sunt întinse pe marile bulevarde, niște magazine aranjate cu cârnăraie în cârlige, aliniată, înseriată, răspândind arome pătrunzătoare în narile celor care intră să aleagă unul din sortimente. Să te tot uiși zilnic fără bilet de intrare, la performance-hamon, la tăierea, felierea, servirea lui de către angajații mereu zămbitori. Să tot deguși, guși, deguși, reguși, până simți ce vrei și ce îți place.

Denumiri: jamon iberico de bellota, jamon iberico de recebo, jamon iberico de campo, pata negra, jamon Serrano, reserva, credo, extra.

Serano vechime cinci ani. Sărat. Y otra.

Sărătură. Otra cârnișă, pușină grăsime, frăgezimea mușchiuleșului plimbat printre buze și degete. Desface să vadă ce este în mușchi. Desface ușor carnea, cu limba, apoi cu buzele, se apropie ușor cu buzele de porțiunea fină de grăsime, la final intră în carne cu dinții și mușcă pofțicios. Intră tot în gură. Nu scapă nimic din gură. Înfulcă tot. Cât de subțire este felia primită de la măcelar și cât de subțire tăietura omului, ce nu măcelărește încă oameni, ci doar mușchi de porc.

Hamon și don Pedro. Măslina lui verzi, și gazonul lui verde, iarba foarte verde din jurul vilei, iarba și gazonul vecinilor întinse pe zeci de kilometri. În Rivas VaciaMadrid ecosistemul a dat lovitură, regenerabil, aer aerisit, singurul aer aerisit de cumpărat din comunidad la pungă de Lidl. Nu în capitală. Acolo aerul este carnivor. Iremediabil carnivor. Nu se poate transporta, nici respira, și totuși.

Gazonul-eco-pedro de tuns săptămânal. Este tuns săptămânal, doar eco-pedro. Regulile eco. Respectate. Hamon-eco. Și el. Respectă regulile.

Ardeii, caperele aranjate într-o farfurioară cu model de taur-eco, pe fundul farfuriei este desenat steagul galben-roșu, exact pe fundul farfuriei. Acum îi vine altfel pofta lui Pedro, pofta vine și nu stă, crește, apare un alt fel de gust pe fondul galben roșu al farfuriei, cu tăurașul ca inscripție motivațională a degustării.

Taurul din farfurie este pregătit să-și înfigă cornul-eco în următoarea limbă care înfulcă hamonul. Taurul este flămând și îl înfurie orice vede roșu. Lovește-eco!

Jurnalismul sportiv, între tradiție și social media

Ovidiu Blag

În istoria jurnalismului, încă de la începuturile lui, avantajul de a putea fi accesate informațiile de o cât mai mare parte a receptorilor a constituit un avantaj. Este suficient, probabil, un exemplu pentru a ilustra acest fapt. Mihai Coman ne arată în cartea sa, „Introducere în sistemul mass-media”, cum o scrisoare trimisă de Cristofor Columb către consilierului regal Santángel, prin care celebrul explorator descria călătoria sa peste ocean și descoperirea noului drum către Indii, a devenit, datorită tiparului, un „bestseller” și o țire la nivel mondial.

„La începutul lunii aprilie a anului 1493, la Barcelona a fost tipărită, sub titlul de *Insulis Inventis*, versiunea latină a scrisorii pe care Cristofor Columb a trimis-o consilierului regal Santángel, în care descria călătoria sa peste ocean și descoperirea noului drum către Indii. Retipărită peste numai o lună, la Roma (unde a cunoscut trei ediții succesive), apoi la Paris, Anvers, Basel și Florența, descrierea expediției și a noilor teritorii a devenit, după formula istoricului Samuel Eliot Morison, un <<bestseller>> al momentului. Iată cum tiparul a transformat o experiență personală în cunoaștere larg accesibilă și a făcut ca niște secrete, care altfel ar fi fost păstrate ascunse de către suveranii europeni, să devină acum țiri”¹.

De asemenea, în evoluția sa, jurnalismul a evoluat pînă într-acolo, încât, de dată relativ recentă, ideea de „jurnalism universal” a chiar prins contur, în sensul în care acum unui angajat în media i se poate cere să facă și chiar trebuie să facă, dacă se respectă, mult mai multe lucruri.

De exemplu, celebrul post ESPN a adus în discuție ideea conform căreia „în viitor, jurnaliștii de sport trebuie să fie capabili să se descurce atât în televiziune, cât și în presa scrisă. Într-o lume în care companiile media dețin televiziuni, posturi de radio, ziare și site-uri, un jurnalist care scrie pentru un ziar sau pentru o revistă trebuie să producă țiri și pentru radio, televiziune sau site”².

Pe linia dezvoltării sale, jurnalismul a ajuns la mijloace de comunicare din ce în ce mai moderne și mai sofisticate, ajungându-se în prezent ca social-media să ne facă mare parte din agendă și să ne satisfacă nevoia de informație pe o scară din ce în ce mai largă.

Extensia se poate face și înspre jurnalismul sportiv, cel care își ia seva din ce în ce mai mult de pe facebook, poate în detrimentul materialelor mai elaborate și care ar reclama cheltuieli mai mari.

Că sportul ocupă un loc fruntaș în mass-media, cel puțin prin aria de adresabilitate largă, este un fapt îndeobște cunoscut. Acest lucru ne este explicat pe larg de Phil Andrews în „Jurnalismul sportiv. O introducere”.

„Sportul este atât de important pentru organizațiile mass-media, încât chiar și cele mai mici dintre ele își creează propriile departamente sportive, incluzându-le în echipele lor editoriale, din care fac parte jurnaliști sportivi experimentați. În sectorul ziaristic, sportul, atât la nivel național, cât și zonal constituie unul dintre cele trei departamente tradiționale – celelalte două fiind

reprezentate de țiri și feature – care formează echipa redacțională.”³.

Pe cale de consecință, social media nu putea să ignore laturi ale sportului care, preluate de diferite publicații, devin țiri sau puncte de pornire pentru materiale mai ample, inclusiv pentru radiouri sau televiziuni.

Social media, dincolo de definiția care se referă la mijloacele on-line prin care o comunitate împărtășește tot ceea ce vrea să fie cunoscut, capătă, în sfera jurnalismului sportiv, noi valențe. Facebook, Twitter, Instagram, YouTube și altele au devenit instrumente de reflectare a performanțelor sportive în jurnalism, alăturându-se canalelor tradiționale reprezentate de print, radio sau televiziune.

Acum, o postare a unui fotbalist celebru sau mai puțin celebru, pe contul personal de facebook, poate deveni țire sportivă, prin simpla citare a acesteia în paginile unei publicații sau un punct de pornire pentru un material aprofundat în ceea ce privește viața lui.

Rapiditatea social media vine să satisfacă gustul fanilor de sport, de la postarea în timp real a componenței unei echipe înainte de startul unui meci, prin trecerea în revistă a evenimentele de ultimă oră de dinaintea partidei sau din timpul partidei (cu imagini în timp real), cu rezultatele și marcarorii afișate on-line, și până la amănunte dintre cele mai diverse care pot influența, de exemplu, lumea pariurilor sportive.

Instrumentele social media pot produce o schimbare semnificativă (dacă nu au și produs-o deja) în ceea ce privește rolul jurnalismului sportiv, care își mută centrul de greutate înspre inedit, amănunt, rapiditate, poate în detrimentul unei analize laborioase, în termenii clasici în care eram obișnuiți să înțelegem acest lucru.

Aceste noi abordări au dezvoltat și elemente de business, analize științifice asupra jurnalismului sportiv, statutul jurnalistului sportiv și rolul acestuia în domeniu, dar și în societate.

În teza de doctorat pe care îmi propun să o realizez voi dedica un capitol special exemplelor, în care contribuții ale unora dintre sportivi în mediul virtual sunt preluate și devin materiale virale chiar pentru presa din România. Demersul nu va fi doar unul constatator, ci voi încerca să analizez felul în care jurnalismul sportiv tradițional s-a metamorfozat, a căpătat noi valențe și interpretări. De asemenea, voi analiza reacția publicului, cel care pare a nu mai avea răbdare cu materialele elaborate, documentate și lucrate în amănunt, preferând oarecum această abordare de tip facil, dar care are drept stindard rapiditatea informației și stărnirea unor emoții puternice, imediate.

În lucrarea de față, mă voi opri la un singur exemplu, cel al fotbalistului Ciprian Marica, unul dintre cei mai „vocali” sportivi ai noștri în ceea ce privește folosirea social media și voi demonstra cum două dintre cele mai recente postări ale sale pe Facebook au ajuns să țină prima pagină a unor publicații print și on-line, să deschidă jurnalele de țiri pe radio și televiziune și cum au reușit jurnaliștii să aibă pe tavă o serie de informații,

pentru care nu au făcut altceva decât să dea un simplu copy-paste. Iar când Ciprian Marica a scris pe pagina sa despre Simona Halep (poate cea mai în vogă sportivă româncă la ora actuală), presa sportivă din România a avut subiecte pe tavă săptămîni întregi.

Iată primul exemplu – mesajul lui Ciprian Marica de Ziua Națională a României:

1 decembrie, 2014 „Dragi prieteni! Vă urez la mulți ani fericiți de ziua națională a României! și pentru că este aniversare, fac și două cadouri – tricoul sacru al echipei naționale – pentru două persoane care înseamnă enorm pentru toți românii. Domnișoarei Simona Halep i-am ales numărul 9 pentru că a fost cel mai bun atacant al României în meciul cu imaginea proastă care ni se face în străinătate. A dus numele României în toate țăările, mai mult decât orice ambasador al statului. Bravo, Simona!

Un tricou cu numărul 1 îl voi oferi omului numărul 1 în stat, președintelui Klaus Iohannis. Să nu uitați, domnule președinte, câte speranțe și-au făcut românii în privința dumneavoastră. Să fiți numărul 1 în lupta împotriva corupției, în lupta cu nedreptățile, în lupta pentru drepturile tuturor românilor! Încă o dată <<La mulți ani!>> Hai România!”

Mesajul, însoțit de fotografiile celor două tricouri, a primit în interval de aproape două luni, peste 7.000 like-uri, 300 share-uri și 150 comentarii (mai exact, în data de 26 ianuarie avea 7.042 like-uri, 303 share-uri și 132 comentarii). Fotografiile, luate independent, cea cu număr 1, spre exemplu, avea 499 like-uri și 19 share-uri, iar cea cu număr 9 avea 433 like-uri și 4 share-uri.

Profilul oficial de Facebook al lui Ciprian Marica

Un prim efect: preluarea acestui mesaj de Simona Halep, o jucătoare care este urmărită pe Facebook de un milion două sute de fani sau; în limbaj social media, pagina sa are acest număr de like-uri.

Pe 8 decembrie, Simona Halep scrie pe pagina sa de Facebook doar trei cuvinte: „Mulțumesc, Ciprian Marica”, însoțite de o fotografie în care apare îmbrăcată cu tricoul primit cadou și primește peste 35.000 de like-uri, 350 de share-uri și 350 de comentarii (s-au contorizat aceste date pe parcursul unei luni și jumătate, până în a treia săptămână a lunii ianuarie 2015, deci numărul lor e posibil să mai crească).

Al doilea efect, care a mers în cascadă, a fost preluarea în massmedia a celor două mesaje (cel inițial, cu oferirea tricoului de fotbalist și cel al mulțumirilor adresate de jucătoarea de tenis), jurnaliștii nefăcând altceva decât să consemneze dialogul de la distanță dintre cei doi sportivi, ilustrând materialele lor cu fotografiile postate pe paginile lor de Facebook.

Iată, spre ilustrare, un exemplu elocvent de pe site-ul celor de la Radio Cluj (<http://radiocluj.ro/2014/12/11/cadou-pentru-simona-halep/>), cei care, cu o fidelitate exemplară, consemnează și comasează totul într-un material care devine țirea lor din acea zi (țirea a apărut în 11 decembrie 2014) :

“Ciprian Marica, internaționalul român care se numără printre puținii jucători activi pe rețelele de socializare, i-a făcut cadou *Simonei Halep, un tricou al naționalei de fotbal a României. Domnișoarei Halep i-am ales numărul 9 pentru că a fost cel mai bun atacant al României în meciul cu imaginea proastă care ni se face în*

străinătate. A dus numele României în toate zările, mai mult decât orice ambasador al statului. Bravo, Simona! (Ciprian Marica)

Sportiva româncă, aflată pe locul III în clasamentul mondial, a primit cadoul de la Marica și a ținut să-i mulțumească atacantului de la Konyaspor pe aceeași rețea de socializare, îmbrăcând tricoul:

Mulțumesc, Ciprian Marica. Un gest deosebit - a fost mesajul lui Halep pentru cel care în ultima perioadă trage din greu pentru a putea reveni pe terenul de fotbal după o accidentare. Acum, cei doi au în comun tricoul naționalei, cu numărul 9 inscripționat pe spate.

Această postare a lui Ciprian Marica, dublată de răspunsul Simonei Halep, puse într-un ansamblu sau oferite receptorilor pe rând, au văzut lumina tiparului sau au devenit materiale on-line, radio sau tv pentru aproape toată presa din România.

Au relatat acest subiect: Gazeta Sporturilor, ProSport, ProTV, RomaniaTV, NaționalTV, RealitateaTV, LookTV, doartenis.ro, Digi24, Evenimentul zilei, Vocea Transilvaniei, stiridecluj.ro, stiridesport.ro, spynews și lista ar putea continua la nesfârșit.

www.stiridecluj.ro

Cum în acea postare fotbalistul se referea și la un cadou (simbolic, tricoul oferit în dar avea chiar numărul 1) pentru președintele României, Klaus Iohannis, această țire a culisat și în presa generalistă (nu doar în cea sportivă), ajungându-se până la... de acum celebrul titlu apărut pe www.stiripesurse.ro, care suna astfel:

„Iohannis, impresionat până la lacrimi. Ce cadou a primit de Ziua Națională”.

„țirea semnată de Cristi ălaru conține următoarele cuvinte:

„Klaus Iohannis a participat, pentru prima dată, la manifestările prilejuite de Ziua Națională la Alba Iulia din calitatea de președinte ales. Surpriza pentru președinte a venit, însă, tocmai din Turcia. Ciprian Marica, unul dintre căpitani naționalei de fotbal, i-a făcut cadou un tricou personalizat lui Iohannis”.

După care, în restul corpului țirii, este redat mesajul original apărut pe pagina de Facebook a fotbalistului Ciprian Marica în data de 1 decembrie, 2014.

Ciprian Marica, sfătuit probabil de specialiști social media (un alt aspect pe care îmi propun să îl cercetez în teza de doctorat), „recidivează” la început de an 2015, pe 10 ianuarie, cu o postare care are darul de a degaja suficientă emoție cât să fie preluată ca atare și difuzată pe toate canalele media de la noi. Iată cele câteva cuvinte ale fotbalistului care au devenit cap de afiș pentru țirile de a doua zi:

„Hey prieteni. De câteva zile sunt în Antalya, în cantonamentul de iarnă al echipei mele Konyaspor. Am venit înaintea colegilor mei pentru că am de recuperat după accidentare. Vreau să vă spun că între două ădințe de pregătire am descoperit un loc superb și aș vrea să-i dau share cu voi. Este în Lara și se numește „The big man”. O priveliște superbă! Vă las, vă îmbrăpșez, am antrenament în 15 minute. Seară bună! Sau faină, cum ar zice unii.”

Profilul oficial de Facebook al lui Ciprian Marica

Contabilizând rezultatele acestor câteva cuvinte, dar în limbaj new-media, să spunem că postarea a adunat aproape 4.000 de like-uri, a provocat 75 de comentarii și 20 de share-uri (fără să punem la socoteală like-urile și comentariile generate pe websiteurile publicațiilor care au

preluat această postare).

După modelul tricourilor pentru Simona Halep și președintele României, presa a reacționat cu o rapiditate demnă de o cauză mai bună și a informat opinia publică despre felul în care se pregătește, în Antalya, fotbalistul Marica.

Simplele cuvinte ale lui Marica sunt îmbrăcate cu un titlu profesionist de cei de la Wowbiz, care, nici mai mult, nici mai puțin, decretează în aceeași zi: „Toți fotbaliștii din România îl vor invidia!”, în timp ce țirea propriu-zisă este reprezentantă, în cvasitotalitate, de cele câteva cuvinte însăilate de fotbalist pe pagina sa de Facebook.

www.wowbiz.ro

În acest context, se potrivește poate foarte bine una dintre remarcile ziaristului Cornel Nistorescu, care, într-un dialog cu Cecilia Caragea, face o caracterizare ironică, dar exactă a presei românești de astăzi, fiind de părere că *jurnalismul e încă dominat de amatorism, de glandă, de feeling*: „La noi, o presă în stil anglo-german sau în stil francez ar arăta ca un domn în papion, dar în fundul gol, pierdut într-o populație de salopete”⁴

La fel de bine putem aduce în discuție, la finalul acestui capitol, și o întâmplare ce ține mai mult de anecdotică, dar care constituie o temă de reflecție pentru modelul sportivului ideal, care înseamnă sănătate, performanță, glorie sau excelență.

Chiar dacă sportul și celebritatea au mers tot timpul mână-n mână, ceea ce a atras mulți oameni cu bani, există în viața acestor modele și momente mai „sensibile”. De exemplu, magnatul american Donald Trump a cumpărat, la mijlocul anilor 1980, echipa de fotbal american New York Generals. Odată ce a făcut acest lucru, și-a dorit foarte mult să cumpere și un jucător, de fapt să dețină unul. Aadar, Trump a decis să-l achiziționeze pe Lawrence Taylor, unul dintre cei mai buni jucători de fotbal american din istoria acestui sport. Taylor a primit 1 milion de dolari cash și a semnat un contract de prestări servicii cu Trump. Întrebat fiind ce va face cu sportivul în cazul în care echipa va da greș, Donald Trump a răspuns sec: „Îl voi îmbrăca într-o uniformă de portar și îl voi pune să-mi păzească una dintre clădirile mele.”⁵

BIBLIOGRAFIE

- ANDREWS, Phil, *Jurnalismul sportiv. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2006
- BOYLE, Raymond, *Sports Journalism. Context and Issue*, SAGE Publications Ltd, London Thousand Oaks New Delhi, 2006
- COMAN, Mihai, *Manual de jurnalism. Tehnici de documentare și redactare*, ediția a II-a revăzută, volumul I, editura Polirom, Iași, 2001.
- COMAN, Mihai (coord.), *Manual de jurnalism. Tehnici de documentare și redactare*, ediția a II-a revăzută, volumul II, editura Polirom, Iași, 2001
- COMAN, Mihai, *Introducere în sistemul mass-media*, ediția a II-a revăzută și adăugită, volumul II, editura Polirom, Iași, 2004
- CONRAD, Mark, *The Business of Sports. A Primer for Journalists*, Lawrence Erlbaum Associater, Publishers, Mahwah, New Jersey, 2006
- DeFLEUR, Melvin, BALL-ROKEACH, Sandra, *Teorii ale comunicării de masă*, Editura Polirom, Iași, 1999.
- ESKENAZI, Gerald, *A sports-writer's Life, From the Desk of a New York Times Reporter*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 2003
- LEITCH, Will, *God save the Fan*, HarperCollins, New York, 2008
- MATTELART, A, MATTELART, M, *Istoria teoriilor*



Marc Pessin

Fractale translation et plissement

comunicării, Editura Polirom, Iași, 2001

RANDALL, David, *Jurnalismul universal. Ghid practic pentru presa scrisă*, traducere în limba română de Alexandru Brăduș Ulmanu, editura Polirom, Iași, 1998

SCHULTZ, Brad, *Sports Media. Planning, Production, and Reporting*, Elsevier Inc, Oxford, UK, 2005

SEVERIN, Werner J.; TANKARD, James W. Jr., *Perspective asupra teoriilor comunicării de masă: originile, metodele și utilizarea lor în mass-media*, traducere în limba română de: Mădălina Paxaman și Maria Paxaman, editura Polirom, Iași, 2004

STEEN, Rob, *Sports Journalism. A multimedia Primer*, Routledge Taylor&Francis Group, London and New York, 2008

LINK-URI

- <https://www.facebook.com/ciprianmaricaofficial>
- <https://www.facebook.com/simonaahalep>
- <http://radiocluj.ro/2014/12/11/cadou-pentru-simona-halep/>
- www.stiridecluj.ro
- www.wowbiz.ro

¹Mihai Coman, *Introducere în sistemul mass-media*, Editura Polirom, Cluj-Napoca, 2004, pagina 15

²Brad Schultz, *Media Reporting, Producing and Planning*, Elsevier Inc, Oxford, UK, 2005, page 10

³Phil Andrews, *Jurnalismul sportiv. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2006, pagina 14

⁴Cecilia Caragea, *Dialog cu Cornel Nistorescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, paginile 63-64

⁵Gerald Eskenazi, *A sports writer life*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 2003, pag. 45-46

muzica

GBOB - Concursul muzical pentru cei care cântă pe bune

RiCo

The Global Battle Of The Bands (GBOB, Bătălia mondială a formațiilor) este cea mai mare și cea mai apreciată competiție de muzică *live* (cântat pe bune, în direct) din lume. Concursul se organizează în peste 30 de țări de pe cinci continente.

După o pauză de trei ani, Asociația "Sunetul Muzicii" propune o concurență reală emisiunilor de karaoke din România, relansând Competiția GBOB în România. Din septembrie 2014 se lucrează la etapele de concurs pentru calificarea la Marea Finală din Cluj-Napoca, Capitala Tineretului European din 2015.

Obiectivul principal al proiectului este de a găsi o formație dinamică și carismatică pe scenă care să reprezinte țara noastră la Marea Finală a Competiției Mondiale a Formațiilor din 2015 (GBOB: Global Battle of the Bands).

Acest proiect dorește ca prin cooperarea cu instituții locale, naționale și străine de specialitate să sprijine creația artistică, să pună în valoare patrimoniul cultural național și să ajute la dezvoltarea unei industrii muzicale funcționale în întreaga țară.

Valoarea adăugată a proiectului cultural pentru artiștii activi în domeniul muzicii va ajuta muzicienii locali și formațiile aflate la început de drum să se organizeze pe scenă, înaintea unui spectacol; va ajuta la dezvoltarea jocului scenic și va învăța artiștii cvasi-cunoscuți să se pregătească pentru un concert de amploare.

Dacă până în prezent, la patru din cele cinci ediții anterioare GBOB România, concursul național a fost organizat într-o singură etapă finală (în trei ani consecutivi doar la București), de data aceasta Asociația "Sunetul Muzicii" își propune să organizeze semifinale locale și regionale în mai multe centre culturale din întreaga țară.

Semifinalele GBOB România 2015 confirmate până la această dată sunt: 21 martie - Cluj-Napoca (Hard Club, punk-rock-metale); 15 mai - Râmnicu Vâlcea (Aby Stage Bar, punk-rock-metale); 22 mai - București (Club Fabrica, punk-rock-metale); 28 mai - Oradea (Club Abyss, punk-rock-metale); 29 mai - Timișoara (Scottish Pub, jazz, blues, electro, funk, world); 5 iunie - Brașov (Rockstadt, punk-rock-metale); 6 iunie - Sfântu Gheorghe (Muzeul Național Secuiesc, jazz, blues, electro, funk, world); 10 septembrie - Târgu Mureș (Jazz&Blues, punk-rock-metale); 19 septembrie - Iași (Underground Pub, punk-rock-metale); 29 octombrie - Timișoara (Daos Club, punk-rock-metale).

E posibil să se mai confirme etape de concurs la Sibiu, Craiova și Constanța. Finala Națională va avea loc în noiembrie 2015.

Lista trupelor înscrise la prima Semifinală GBOB, sâmbătă 21 martie (la Hard Club, în Cluj-Napoca) include: *Vespera* (Cluj), *Caustic* (Cluj), *Kaidun* (Cluj), *Nuclear Muffin* (Cluj), *Divided By Perception* (Cluj), *Gecko* (Cluj), *Times of Need* (Cluj), *Kontrast* (Cluj), *Rattlejack* (Cluj), *Hybrid Symphony* (Sighetu Marmăției), *Face Today* (Odorheiu Secuiesc), *DØTS* (Satu Mare), *The Emp* (Bistrița) și *RiotMonk* (Baia Mare).

Juriul de la Cluj este format din persoane care, în medie, lucrează de peste 10 ani de zile în domeniu. Aici vor fi prezenți: patronul casei de discuri Sun & Moon Records din Odorheiu Secuiesc, managerul artistic Cristi Busuioc (în anii 2000 a lucrat cu *Omul cu o bobolană*, *AB4*, *Shukar Collectiv*, în prezent promovează *Liar* și *The Noise*), Olimp Boroș (DJ de rock, respectat la Târgu Mureș și organizatorul festivalului Eurock Christmas) și Edmond Lenarth (responsabil cu programul artistic la Electric Castle). Pe lângă premiile oferite de către cei din juriu, vor fi și alte surprize. Câștigătorul fiecărei etape este ales în proporție de 50% prin votul juriului, și 50% prin votul publicului. În caz de egalitate, Juriul va avea prioritate în decizia finală.

Fiind vorba de un concurs itinerant, cu etape în mai multe localități, artiștii înscriși au dreptul să se prezinte la mai multe Semifinale ale competiției. Din nou, asta vine în sprijinul artiștilor care consideră că merită a doua oară și simt că nu au obținut rezultatul dorit din cauza unor greșeli de interpretare din timpul recitalului.

Asociația "Sunetul Muzicii" caută formația

care să reprezinte România la Finala Mondială GBOB la Berlin în primăvara 2016. Formațiile trebuie să se prezinte cu două compoziții originale din orice gen muzical, interpretate cu instrumente muzicale, cu componența între 2 și 6 membri, de orice vârstă. Trupele vor prezenta câte două piese, excepție făcând grupurile muzicale psihedelice sau de metal simfonic care nu au piese cu o durată mai mică de oase minute (iar acestea pot cânta o singură compoziție în cadrul celor opt minute de recital acordate formațiilor în concurs). Grupurile muzicale trebuie să fie dinamice pe scenă sau să transmită acel *quelque-chose* care să atragă publicul prin muzica lor. Formațiile din întreaga țară se pot înscrie gratis completând formularul aflat pe website-ul www.gbob.com.

Dintre artiștii care și-au confirmat participarea la GBOB România în 2015, trebuie menționat chitaristul Andrei Cerbu, în vârstă de 12 ani (de la formația ieșeană *The Iron Cross*), care a câștigat la României au talent în 2014. Mai sunt formații de adolescenți în concurs precum *Atrivm* de la Tecuci, *Got-X* de la Bărlad și *Sold Out* de la Râmnicu Vâlcea (unde cântă copiii celor de la *Antract*), dar și veterani, precum Viorel Repciuc de la *Statuar* din Oradea sau brașovenii Ramiro Junger (ex-*Conexiuni*) de la *The Angels Kill The Pirates* și Gabriel Isac de la *Ringtone*.

Formațiile se pot înscrie în concurs pe tot parcursul anului, până la miezul nopții în ajunul ultimei Semifinale GBOB.



Marc Pessin

Ceramică sarcofag

Tineri pe scena Euphorion-ului clujean

Adrian Pion

Programul „Relansarea Studioului Euphorion al Teatrului Național din Cluj” își asumă, tot mai vizibil, sarcina generoasă de a veni în întâmpinarea tinerilor regizori și actori în formare, cărora li se oferă astfel oanse multiple de afirmare profesională.

Din această serie face parte debutul tânărului regizor Cătălin Bocîrnea cu spectacolul *Agnus Dei* de John Pielmeier. Sper ca inițiativa să prindă consistență, depășind chiar prin dimensiune *Festivalul Dramaturgiei Clujene* din 2013, o reușită consemnată ca atare atunci a Studioului Euphorion. Altfel, aceste „programe”, ca și „Teatru-forum” anunțat, rămân simple etichete publicitare aplicate excedentar unor proiecte de rutină.

Întru întâmpinarea tinerilor artiști ieșiți recent la rampă se vor mai ales aceste rânduri. Cătălin Bocîrnea este un proaspăt absolvent al școlii clujene de teatru, afirmat mai întâi (paradoxal!) ca motociclist, dar, cum singur mărturisește, „a înlocuit adrenalina motociclistului cu plăcerea din sala de repetiții.” I s-a încredințat un text dificil, *Agnus Dei*, în original *Agnes of God*, presărat cu capcane în planul montării. A fructificat spațialitatea extinsă pe scări a locației, ieșind din stereotipia scenei italiene. Se simte capacitatea de empatizare a regizorului cu eroinele piesei și efortul de conceptualizare a mesajului contras într-un limbaj scenic adesea bine structurat, elocvent pe felii. E drept că lentoarea derulării scenelor creează uneori sincope minore, iar repartizarea în spațiul de joc e uneori în detrimentul replicilor rostite în oaptă (mai ales la Irina Wintze). Pe secvențe, textul e bine lucrat și corect exploatat la nivel interpretativ, mici rețușuri fiind posibile pe parcurs, mai ales la asamblarea în corporalitatea întregului. Alexandra Tarce, actrișă formată tot la școala clujeană, are parte de un rol de mare complexitate, vizând o psihologie feminină întemeiată pe deviație mistică și sensibilitate ultragiată. Valoarea demersului ei artistic poate fi pusă în evidență și din încredințarea unor roluri de rezonanță în cinci spectacole numai anul trecut. În *Agnus Dei*/ Mielul lui Dumnezeu (denumire dată lui Iisus în *Evanghelia lui Ioan*), Alexandra Tarce este o călugărișă novice, Agnes, aleasa lui Dumnezeu. Tânăra actrișă traversează problemele ridicate de acest personaj polyvalent cu sensibilitate și remarcabilă interiorizare, oscilând între redarea stărilor de transă mistică și de traumatizante amintiri.

Introducerea în mediul monahal începe de la intrarea spectatorilor în sală, pe scări: o călugărișă spală scările. Apa ca element purificator este simbolul omniprezent. Ne aflăm în spălătoria mănăstirii, cu cearăfuri albe întinse la uscat, cu lavabo, cu un cazan și cărucior sugerând activitatea măicușelor. Un spațiu al spălării de păcate, al reculegerii și al devoțiunii față de divinitate. Dar tocmai aici are loc o crimă. Una din călugărișe a născut și apoi și-a omorât copilul. Faptul în sine, deși glisează ușor spre *policier*, e mai mult nucleul unei drame psihologice și filosofice, pesute în jurul abominabilei

crime. În această atmosferă sumbră descinde medicul psihiatru Martha Livingstone, însărcinată cu atenta consiliere a novicei Agnes. Irina Wintze conduce cu dibăcie de anchetator seria investigațiilor, devoalând caracterul unei doctorișe ce ține să se apropie cu sufletul de clienta sa, ajutând-o cât îi stă în putință. Dialogul dintre Marta Livingstone și Maica Miriam Ruth, maica superioară (interpretată cu fermitate de femeie trecută prin viața de Miriam Cuibus), se dezvoltă ca mici dezbateri pe tema religiei, a miracolelor credinței, a rapiunii, a greșelii, a inocenței rănite și a refugiului în dogme anacronice. Tensiunea căutărilor și a discuțiilor tăioase despre viața monahală e menținută la cote înalte de-a lungul spectacolului de cele trei interprete,

angajate într-un joc actoricesc remarcabil. Parabola mielului prinde consistență treptat. Cui a cedat Agnes nu are relevanță. Firul *policier* se taie brusc. Amprentarea se pune pe traumele eroinei din copilărie și recunoașterea vinei, dezvoltări tratate cu mare forță emoțională de tânăra interpretă.

Dacă la unele nuanșări subtextuale mai trebuie să lucreze, ceea ce a înțeles bine tânărul regizor e munca în echipă cu ceilalți realizatori. Scenografia Carmencitei Bojboiu a concretizat plastic ideea curățeniei spirituale a „copilului divin” aruncat într-o mănăstire. Muzica lui Șerban Ursachi a amplificat prin revărsări sonore adecvate stările de transă ale personajului principal, împreună cu luminile „dirijate” de Jenel Moldovan, punctând momentele cheie. Fără contribuția lor, reprezentarea nu s-ar fi împlinit într-un imn închinat, aproape în mod dostoevskian, suferinței umane.



Biblioteca Marc Pessin

Sala comorilor

2015. Primele premiere (I)

Claudiu Groza



Parcul de Botho Strauss, regia ătefan Iordănescu, Teatrul Clasic „Ioan Slavici” Arad. *Parcul* e un text din 1983 al celebrului dramaturg german, care pleacă de la *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, dar îl bricolează în manieră postmodernă, adeseori derutantă, căci logica intrigii e mereu spartă de inserturi satirice, ironice, coerența e fracturată, iar frumoasa poveste de dragoste devine rizibilă. „E, într-un fel, partea întunecată a piesei shakespeariene, visul prefăcut într-un coșmar fără scăpare”, au caracterizat textul artiștii hongkonghezi care l-au jucat în 2011.

Printr-o satiră ludică tipic postmodernă, deloc ceremonios-referențială, Strauss îi aduce pe Oberon și Titania într-un parc al lumii de azi, unde cei doi încearcă să-și exerseze puterile magice de insuflare a iubirii. Însă eșecurile se țin lanț, haosul și confuzia domnesc copios în devălmășia nocturnă a parcului, iar cei doi vor deveni ei înșiși pământeni, confruntându-se cu plata alcătuire a lumii contemporane.

Se poate spune că *Parcul* e o parabolă a pierderii *vârstei magice*, narată fără nostalgie, cu luciditate și sarcasm, cumva, de Botho Strauss, dar e cert că o amprentă elegiacă transpare în final spre spectator, scăpând autorului, poate chiar prin planimetria dublă pe care piesa ne-o propune.

În montarea sa, ătefan Iordănescu a marcat exact amprenta postmodernă a textului, cu toate ruperile de ritm și coerență, cu accente fruste pe „ghiduri” textuale și ale situației dramatice, ca un fel de ospăț pentru gurmeși. E-adevărat, spectacolul poate crea astfel deruta spectatorului neprevenit, care nu se raportează la faimosul referent cultural. Acesta a fost și riscul reprezentației pe care am văzut-o, care a limitat cumva capacitatea de reacție a publicului. Dincolo însă de această observație sociologică, montarea e articulată ferm din punct de vedere regizoral. E o lectură afină cu intenția auctorială, exact în cheia straussiană, cu multiple referințe metatextuale, savuroasă prin exhibarea elementelor comice ori a sem-

nelor unui altfel de canon cultural, păstrând doza onirică necesară coerenței interioare a acțiunii. Iordănescu a transferat, inspirat, asupra actorilor nuanșele intrigii.

Adriana Ghiniță și Ovidiu Ghiniță sunt Titania și Oberon, plini de superbie în tentativa de a-și exersa puterile magice, dar „aruncați”, în final, în realitatea pe care nu pot s-o modeleze, înconjurați de o „curte” bizară (Cyprian - Ioan Peter - de pildă, e un fel de Puck tenebros, Trufandaua - Călin Stanciu și Ceremoniosul - Constantin Florea, par niște chibiși năuci, personaje „reale” luate în stăpânire de cei doi, Fiul - Ionel Bulbuc, e obiectul disputei părinților săi, Băiatul negru - Cosmin Blaga, ar fi mesagerul unei realități anti-magice). Helen - Angela Petrean-Varjasi, Georg - Florin Covalciuc, Helma - Roxana Sabău-Nica și Wolf - Sorin Calotă sunt „replicile” eroilor din *Visul*, victime acum ale lipsei de îndemănare ale lui Oberon. Căci nimic nu iese din vrăjile acestuia, iar situațiile romantice devin rizibile, derizorii, nu mai puțin comice prin confuzie. Au fost savuroși actorii arădeni, integrați perfect în acest demers postmodern nu lesne de asumat, întrucât pretențios prin balansul semantic. Mici ezitări de intonație la unii sau o estompăre vocală sesizabilă pe alocuri sunt lucruri ce se pot îndrepta.

În decorul minimalist imaginat de Dorothea Iordănescu, cu un copac metalic în centru, ca un pilon al derulării scenice, toate aceste personaje execută un balet haotic (coregrafia Maura Cosma). De remarcat superbe costume ale Dorotheei, care particularizează și dau o identitate pregnantă personajelor, îngroșând orizontul ludic. Ansamblul e completat de muzica lui Ildiko Fogarassy și de eclerajul lui Lucian Moga, spectaculos prin bogăția nuanșelor cromatice.

Parcul este un spectacol provocator pentru public, dar cu un contur artistic exact și inteligent configurat.

Cerc, oglindă, transformare de Annie Baker, regia Cristian Juncu, Teatrul Clasic „Ioan Slavici” Arad. *Cerc...* e o piesă foarte... americană, dacă pot s-o caracterizez așa. A fost scrisă în 2009, având la bază niște cursuri de teatru comunitar, a fost distinsă cu Premiul Obie, nominalizată la alte premii și a avut un ecou foarte bun în SUA și Marea Britanie. Textul are toate datele minimalismului teatral, atât în intrigă cât și în dezvoltarea scenică, dar talentul tinerei autoare (Baker e născută în 1981) încarcă acest „exercițiu” cu o bogăție semantică tulburătoare.

Resortul terapeutic al piesei e evident la început, cei cinci eroi având toate datele unor inadaptați social, ale unor introverți emoțional, pe care această formă de interacțiune îi ajută să se cunoască și să se accepte în primul rând pe ei înșiși, apoi și pe ceilalți. Cei cinci participă, ca să rezum cumva intriga, la niște exerciții teatrale elementare, în care „joacă” copaci, canapele sau mânuși de base-ball, improvizează folosind cuvinte-cheie sau își „împrumută” unul altuia identitățile, ca într-o oglindire tămăduitor-exhibiționistă.

Tatonările timide, entuziasmul mimat, inhibarea trăirilor acute, reactive, tonul egal-prevenitor, eschivele, sunt ingredientele primelor întâlniri, în care personajele par mai degrabă niște pacienți aflați sub tratament decât niște personalități angrenate într-un *hobby*. Însă pe măsură ce se deschid unii față de alții, se cunosc, se implică emoțional fiecare în destinul celuilalt, portretul fiecăruia începe să capete culoare, identitate. Apar povești de iubire, sentimente rănite, frustrări și mici conflicte, empatie, secrete bine păzite, scoase la iveală în sfârșit, toată gama de *senzații interacționale* care caracterizează omul ca „animal social”. Or, de aici piesa lui Annie Baker devine dintr-un exercițiu comunitar o fină, amărui-tulburătoare radiografie a umanității noastre crepusculare, post-industrialiste, în care apropierea trebuie *învăpată*, ca mersul în prima pruncie, dobândind relevanță simbolică. De altfel, una din replicile pe care am simțit nevoia să mi le notez a fost „Cred că tot ce fac e din frica de singurătate”.

Regizorul Cristian Juncu este un cititor de teatru extrem-contemporan cu fler și experiență. Ca și în alte montări, a decodificat și aici, chirurgical aproape, nodurile semantice, construind un spectacol în care hiper-formalismul iritant de la început („enervant de americanesc”, mi-am notat în primele scene ale spectacolului) converge spre final într-o emoție cu aparență cathartică, a solidarității umane dincolo de cât de ciudași suntem fiecare.

Cerc, oglindă, transformare are o structură aparte, exploatată inspirat de regizor și actori. Ești tentat să privești personajele întâi ca pe niște neajutorați, niște inși demni de milă, dar de la distanță. Însă pe măsură de le urmărești „exercițiile”, nu poți nega senzația speculară care te încearcă; e faimoasa butadă cu scheleții din dulap, până la urmă. Și atunci rezerva de la început se transformă în simpatie. „Demonstrația” spectacolului ar fi, astfel, că emoția e ceva elementar, dar trebuie uneori exersată.

Mare parte din observațiile de mai sus mi-au fost sugerate de jocul actorilor, pe care Juncu a mizat și aici, toți excelent integrați în ansamblu, cu o notabilă atenție de a da

personajelor o „istorie”, dincolo de ce dezvăluie acțiunea. Aura Călărașu a fost Marty, „antrenoarea” exercițiilor, punctând ferm și cu răbdare parcursul celorlalți, și ea însăși implicată intim în „terapie”, la care ia parte și soțul ei (Ovidiu Ghinișă). O fostă actrișă (Alina Danciu), o liceancă timidă (Amalia Hușan) și un tâmplar proaspăt divorțat (Ioan Peter) completează galeria eroilor. Fiecare din cei cinci actori a nuanșat interacțiunile scenice, de la calmul înțelept, dar trecut prin conflicte al cuplului ce vrea să se regăsească la căutarea de sine a femeii aflate la o răspântie a vieții, nevoia de afecțiune și de încredere în sine a bărbatului însingurat sau efortul de maturizare, de ordonare interioară a adolescenței. Un efort individual și de grup admirabil al actorilor arădeni, care au împlinit impecabil lectura regizorală.

Foarte potrivită în context scenografia geometrică a lui Cosmin Ardelean, un simplu patruleter ca de sală de gimnastică, cu un cerc și o minge ca „recuzită”, ce a pus în valoare jocul actoricesc.

Cerc, oglindă, transformare e un spectacol care amuză și emoționează, care duce spectatorul într-un joc de depărtare-apropiere continuu, un joc simbolic al oglinzirii în celălalt.

Ivona, prințesă de Burgund de W.

Gombrowicz, regia Andrei Măjeri, Teatrul „Aureliu Manea” Turda. Am văzut piesa lui Gombrowicz în montări diverse, opulente sau burgheze, toate „mature”, niciuna însă destul de incisivă pentru a se fixa în memoria mea afectiv-teatrală. Nu neg că o mică îndoială am avut și față de intenția scenică a tânărului regizor Andrei Măjeri de a monta acest text cu impresionantă istorie spectacologică. O spun însă de la început: în varianta sa de la teatrul turdean, *Ivona* e un spectacol fermecător de proaspăt, de jucăuș-copilăresc, în pofida cruzimii sale subsecvente.

Andrei Măjeri și-a articulat în detaliu opțiunea hermeneutică, iar asta se vede în fiecare element al spectacolului. Amprenta jocului e marcată net, încă din primul moment, când niște copii ce intră zglobiu în scenă își schimbă hainele, devenind personaje „poveștii” pe care ne-o înfățișează.

Această plasare a intrigii în rama metatextuală permite mai apoi ebulliția derulării acțiunii, împinsă într-o zonă excesivă, grotescă pe alocuri, cu proporții denaturate, precum în fantezia infantilă. Această perspectivă dă de altfel și farmecul narapionii scenice, căci nimic nu e „real”, nimic nu respectă așteptarea burgheză; dimpotrivă, orice năzbâtie e tolerată.

Alura „rococo”, ca de cofetărie, a alaiului regal, cu costume opulente, pastelate, având drept podoabe elemente de lego, în contrast cu ținuta simplă a „intrusei” Ivona – între care o adorabilă rochie galbenă cu smiley – compun vizual un orizont semantic limpede, ce subliniază și mai net evoluția protagoniștilor, prețioși, sofisticăți, gongorici aproape, ceremonioși și găunoși totodată. În pandant, timiditatea Ivonei, naturalețea ei banală pentru ceilalți e și stigmatul victimizării, excluderii, „uciderii” sale. Fractura de comunicare e exhibită ca declanșator al violenței, dar Ivona, în această montare, nu este un personaj abulic, amorf, ci ricanează prin gestică, mimică, privire, cu un soi de superioritate deloc orgolioasă, ci mai degrabă a conștiinței-de-sine. E un joc de putere, un război al personalităților acestora, drapat în gratuitatea unui joc de copii.

Lectura atentă a intrigii e prelungită și în carnația personajelor, mai reduse ca număr decât în textul original. Cuplul regal e văzut în cheie androgină, mătușile Ivonei sunt un singur personaj cu două capete, Chiril e un soi de „prieteni imaginari”, ale cărui replici sunt spuse de Filip, acesta fiind uneori un „geamăn” în comportament al tatălui său, alteori un răzvrătit etc. De altfel, pe Filip și Ivona nu pare să-i lege doar curiozitatea prințului, ci și o trăsătură de personalitate, se deduce din propunerea regizorală.

Spectacolul are frumoase momente de coregrafie (cea dintre Filip și Iza, ca un joc de curtare, de pildă, ori cea a urmăririi, spre final) și minunate (nu mă feresc de cuvânt) interludii muzicale (aproape fiecare erou are un solo), care depășesc „rama” trasată inițial, adâncind semnificațiile. Totuși, nimic nu devine prea „matur” pentru grila propusă, ci e mai degrabă o proiecție, visător-fantezistă, spre „când o să fim mari”.



Scenografa Irina Chirilă a construit un univers cuceritor, printr-un decor simplu și pregnant, cu mari piese de lego și scaune exagerat-înălțate, dar mai ales prin superbe costume, dovedind o fantezie pe măsura intenției regizorale.

Nu mai puțin, dincolo de un exces de „mante” și o anume efeminare la băieți – care sunt semnele clare ale „teribilismelor” lui Andrei Măjeri –, tinerii actori au jucat cu o rigoare poznașă, dacă-mi permiteți oximoronul, care a trecut rampa. Ei sunt Valentin Oncu, Andrei Sabău, Ingrid Neacșu, Bianca Pinteau, Alexandra Dușă și Flavia Giurgiu, cu toții admirabili, implicați, profesioniști. O mențiune specială pentru Flavia, care face din Ivona un rol memorabil, având toate datele unei viitoare mari actrișe de teatru. Aplauze tuturor.

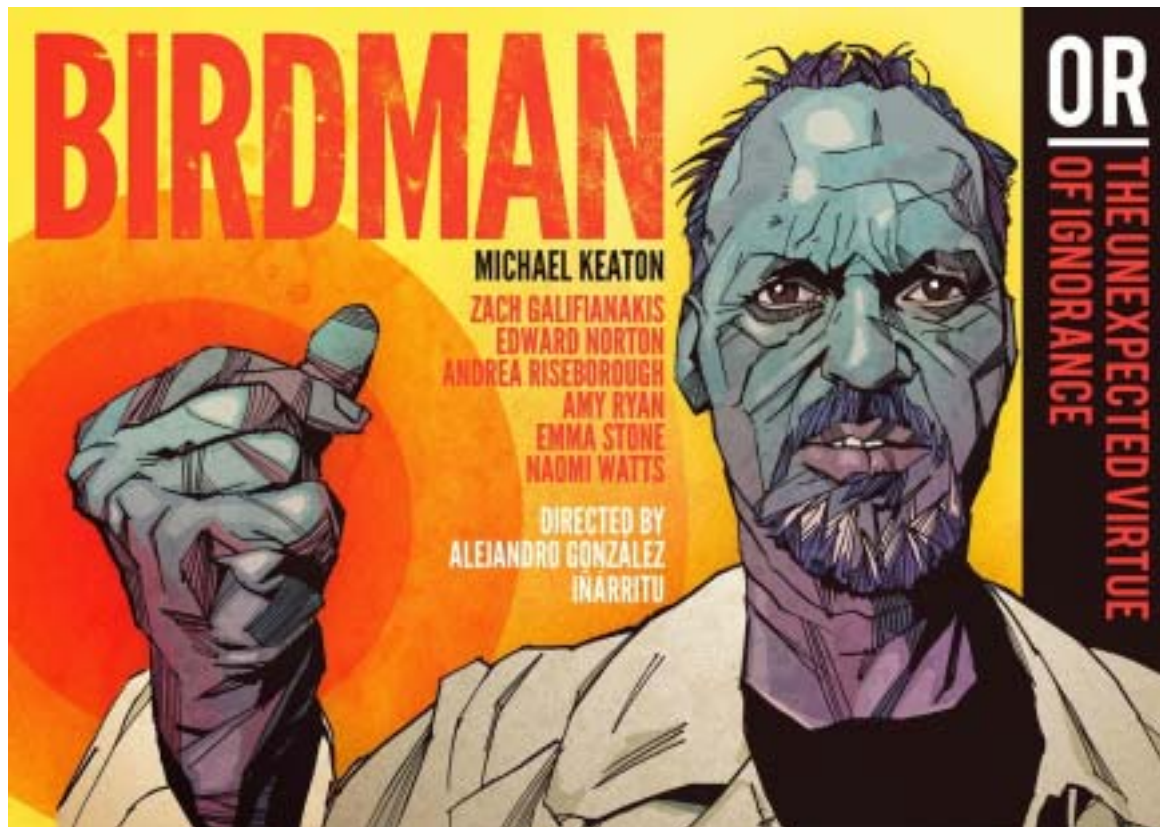
Ivona, prințesă de Burgund e un spectacol care te cucerește, te energizează, te vitalizează, te face să vrei să te joci. E ca o prăjitură cremoasă când simți că te lasă puterile. Pe terenul de joacă, evident.



film

Dominoul caraghios al con^otiinței

Cătălin Bogdan



Dante Remus Lăzărescu n-a murit de moarte bună. I-au grăbit sfârșitul *infernul* medical, indiferența *fraternă* a concitadinilor, lipsa unui *resuscitator* motivat. Înainte de asta, alcoolismul însinguratului și zorii degenerescenței senile i-au stins vitalitatea. El reprezintă tipul bătrânului bolnav, cu toate implicațiile unei problematice poveri sociale. Boala și neputințele aferente par inevitabile haine grele ale bătrâneții. Dar nu e întotdeauna așa. *Umberto D* înfrunta cu mai multă demnitate necazurile sociale ale vârstei. Sărăcit până la tentația eșuată a cerșitului, atât compensatoriu de o potaie, amenințat cu evacuarea, la limita sinuciderii, ajunge să-și vândă pe nimic prețioasele cărți. Se confrunta mai degrabă cu o lume ostilă, care penalizează din interes meschin valori superioare, în timp ce *domnul Lăzărescu* parcă se dizolva într-o lume incapabilă să se mobilizeze pentru a interveni - o lume a impotenței multiple. Jep Gambardella e în schimb un hedonist încă în putere la 65 de ani. E vecin de terasă cu Colosseumul roman, participă la petreceri extravagante, eleganță sa e încă seducătoare, consonantă cu un cuceritor doar ușor dezabuzat, iar spiritul caustic îi întreține prestigiul monden. Bătrânețea sa e mai degrabă o ansă, o privire retrospectivă plină de vitalitate, capabilă să distileze *marea frumusețe* din preajmă într-o subtilă dinamică interioară. Un gust rafinat al vieții la antipodul decreștitudinii deprimante a celeilalte bătrâneți. *Birdman* e și el un om care îmbătrânește și care pare îngrijorat de panta existențială ce se profilează. De fapt, suferința sa psihologică e de suprafață, rod mai degrabă al condiției ingrate de vedetă cândva adulată, dependentă de aura sa iconică. E teama celui care începe să chelească, o potențială dezamăgire pentru admiratori hrăniți cu fantasmă. „A îmbătrâni înseamnă a te retrage treptat din lumea aparențelor”, preciza Goethe. Dar fostul star de

cinema nu vrea să scape de aparențe, vrea doar să le redistribuie. Cu maniere foarte postmoderne: un making-of care revitalizează un vedetism altfel răsuflat, deja produs detestabil de industrie culturală. E de adăugat doar puțină sofisticare pe măsura unui public care a prins gust pentru condimentele parodice. Iar bătrânețea tocmai asta înseamnă pentru vedeta de Hollywood care vrea să devină vedetă de Broadway: o mai subminantă dezagregare a contextului existențial. La o privire mai atentă nici măcar nu e o specificitate a vârstei. E doar o acumulare de probleme nerezolvate - cu alte cuvinte, în joc e o bătrânețe nevrotică. Tată absent al unei junkie vulnerabile, divorțat încă resentimentar față de fosta soție înșelată, amant fără perspectivă, vedetă redusă la un rol-fetiș, actor neconvingător, regizor lipsit de autoritate, iată premisele unei atitudini fundamentale isterice, fertile însă pentru teatru.

Fiindcă mai mult decât cu un bătrân avem de-a face aici cu un actor. Care nu se interoghează despre implicațiile artei sale, precum la fel de ambițiosul protagonist din *Mefisto*, subminat treptat de metamorfozele profesiei, ci vrea doar să aibă succes. Veritabil erou postmodern, nu are dramatice remuocări morale, nici anxietăți revelatoare, ci doar lunecă, iar și iar, precum un savuros personaj burlesc. Ușoara și repetată descompunere a spațiului său proximal e un pretext ideal pentru gaguri pretențioase de hipsteri - fără a mai vorbi, desigur, de gratificantă revalidare a înțelepciunii deconstructiviste. Labirintul aproape metafizic al clădirii teatrului, ritmul în fond liniar, doar drapat cu distorsionante sincopă (emoționale, dar nu narrative), replicile muocător-seducătoare, farmecul discret al ridicolului, contrapunctul fantast, ludicil exacerbat - iată o îmbietoare mixtură care dă gust unui experiment altfel fără ingrediente prea substanțiale. Laboratorul pe jumătate submers al creativității teatrale și existențiale totodată, unde trebuie să te pierzi pentru

a te regăsi, loc al clar-obscurului, al variațiilor imprezibile de direcție - ce amintește și de compulsia narcotică a jocurilor video - și al magiei de dincolo de ușa vecină, e revelator pentru o dinamică de particule instabile. Ce mai e identitatea într-o astfel de haotic-perpetuă reconfigurare? O mască, desigur. Careia îi lipsește însă sângele pentru a relansa o convenție dramaturgică deja detestabil patetică. Ca un Charlot mai puțin cabotin, actorul nevrotizat convinge paradoxal prin comicul slăbiciunilor sale - de atribuit mai mult multiplelor presiuni ale mediului decât vreunei rezerve proprii de candoare -, căci toți ne regăsim în condiția de hilari maratoniști urbani, de-abia răzbind printr-o mulțime care ne scrutează cu ochi nerușinați de voyeur. În același timp, îndârjirea sa monomaniacă pare să-l transforme în erou de vodevil pirandellian.

De fapt, teatrul rămâne un mediocru *violon d'Ingres* pentru vedeta în căutare de suplimentară validare artistică. Piesa pe care mizează nu are decât avantajul unui intimism salutar într-o cultură prioritar de masă, însă perspectiva e tributară mai ales esteticii montajului cinematografic. Ambientat în lumea actorilor, filmul nu-și propune să aflăm *totul despre Eva*, ambițioasă aspirantă la glorie, dispusă să calce chiar pe cadavre, acum în variantă masculină, fără remuocări pentru a scăpa de actori nepotriviți prin accidente de muncă regizate. Ci să retrăim pretinsa continuitate a conștiinței ca o succesiune rapidă de cadre - o cinematică. Și chiar mai mult: să abolim impresia de construcție arbitrară pe care o imprimă inevitabil orice sincopă. Dar teatralitatea e totuși mai mult decât un pretext, căci potențează permeabilitatea rolurilor, acea detașare ambivalentă obținută printr-o subtil seducătoare autopersiflare. Replicile însă, oricât de scilpitoare în ironia lor autoreferențială, doar ung un mecanism de gesturi provocatoare. De la răfuieli psihice la dezgoliri non-alante, de la erecții și sinucideri live la plimbări la propriu înaripate, de la săruturi safice la promiscuitate de culise, de la isterii subțiate la țarje exuberante - sunt toate piese ale unui domino colcăitor.

Dincolo de această pastă dulce-amăruie stoarsă dintr-un ego bine tocat, în surdina răzbate chestiunea autenticității artei. Ne amintește de *Lebăda neagră*, altă sinucidere pe scenă la apogeul de recital. Dar nu din perspectiva maestrului mefistofelic care vrea să stimuleze neconvențional creativitatea ucenicului, abuzând de vulnerabilitățile și ambițiile sale - aspect de regăsit și în mai recentul *Whiplash*. Acest spirit concurențial, de performanță îndirjită, poate supraviețui și în varianta sa tragicomică și isterică din *Birdman*. Mai ales că de data aceasta regizorul și actorul coincid, iar această coabitare conferă mai multă complicitate, chiar dacă climaxul nu garantează sublimarea. Mult mai semnificativă e însă estetica participativă: publicul ia parte la un eveniment cu așteptări de catharsis. Iar actorul îi oferă sângele său, fiindcă percepe gustul publicului drept irepresibil canibal. Prin moartea sa (ratată) poate chiar reuși să reinvie teatrul american - parodica exultare a dezabuzatului cronicar teatral e delicioasă -, dar impresia secundă e de farsă. De fapt, ceea ce convinge nu e disperarea sinucigașului, nici fidelitatea slujitorului (artei) și cu atât mai puțin intenția sacrificială, cât ambiguitatea fundamentală a farsei - când jocul și realitatea devin metafizic interanabile. În descendența pirandelliană. ■

remember cinematografic

În genunchi mă întorc...

Ioan Meghea



Gianni Morandi

De câțiva ani lucrez ca inginer la o firmă forestieră din orașelul meu de provincie. Aveam aproape treizeci de ani și încă nu rezolvasem o mare problemă a bunicii mele. Mai exact, femeie aceasta dorea să mă vadă, odată și odată, căsătorit. La casa mea. Ei bine, în acel an tocmai începusem să ies în oraș cu Doina, o fată frumoasă, care venise recent în oraș și pe care bunica o cam plăcea.

Era o după masă de vară, bunica lucrează prin grădina iar noi doi ne-am hotărât să încheiem ziua cu un film. Așa am ajuns în sala de cinematograf de lângă Leul de Aur, localul unde pe vremuri breslele orașului își țineau balurile anuale. În seara aceea rula un film numai bun perechilor de îndrăgostiți, *Ritorno in ginocchio da te*, adică: *În genunchi mă întorc la tine...* O poveste romantică, o muzică teribil de frumoasă și doi actori tineri, carismatici și atât de asemănători cu perechile din sala întunecoasă. Gianni Morandi, Laura Efrikian și

muzica cu parfumul acela, de altă dată: „Io, voglio per me le tue carezze, Sì, io t'amo piu della mia vita, Ritorno, in ginocchio da te...” Dumnezeule, ce le trebuia mai mult unor tineri de nici treizeci de ani!...

Povestea filmului era simplă, ca și viața noastră din acei ani. Un tânăr țărănesc din Bologna, visând să devină cântăreț și compozitor, ajunge la Neapole unde a fost chemat să-și facă serviciul militar. O va întâlni pe Carla, fata comandantului său și cei doi se vor place. Sigur că nimic nu e simplu în viața asta, apar tot soiul de mici încurcături, cei din sală suferă și ei împreună cu cei de pe ecran, dar, vorba bătrânului Will, „Totul e bine, când se termină cu bine”... Dragostea învinge, tânărul erou își cântă dragostea pentru Carla și aceasta, sub privirile binevoitoare ale rudelor, fuge fericită pe străzi, printre mașinile din Neapole, spre dragostea ei... Apropo, cei doi actori, nu peste mult timp, vor deveni soț și soție. Da, și de această dată „viața bate filmul”...

Gian Luigi Morandi s-a născut într-un mic sat italian, Monghidoro, în 11 decembrie 1940. Tatăl său

era activ în Partidul Comunist Italian și băiețelul, nu o dată, îl ajuta la vânzarea ziarelor. A avut o copilărie plină de tot soiul de munci: lustragiu, cizmar, vânzător într-un cinematograf. Erau vremuri și familii italienești în care se lucra de la o vârstă fragedă. Bani se câștigau destul de greu.

Gianni Morandi a debutat ca și cântăreț în 1962 și a participat în 1969 la festivalul Canzonissima. Voce foarte bună, carismă deosebită, un caracter extrem de răzbatător și pozitiv. Acesta era Morandi, unul din idoli copilăriei mele. Era doar cu un an mai tânăr decât mine. Probabil gândeam la fel, cu siguranță iubeam aceeași muzică...

A scris și câteva cărți autobiografice, după care s-au făcut și niște filme, a jucat în 1984 în televiziune în serialul *Voglia di volare*, dar au fost câteva filme în care Gianni Morandi a interpretat roluri care l-au făcut unul din cei mai iubii artiști italieni ai acelor ani. Filme cu povești de dragoste, cu fete frumoase, cu încurcături amoroase, filme cu happy end. Erau anii tinereții noastre, filmele de acest gen erau la mare căutare după cenușii filmelor Neorealismului italian, cu acele cadre triste care ne arătau o Italie care-și „linge rănilor” după un război atât de urât...

Așa am văzut câteva filme cu tânărul acesta frumos, nu prea înalt, cu alură sportivă - juca și fotbal -, cu o voce extraordinară și, mai ales, cu un veșnic zâmbet pe față. Toți doream să semănăm cu el, toți doream să avem în viață norocul care dăduse peste el. Anii 1965-70 au fost anii de succes ai acestui actor total. După succesul filmului *În genunchi mă întorc la tine*, cu aceeași Laura Efrikian a mai făcut și alte filme: *Nu sunt demn de tine* și *Se non avessi piu te*, în 1965. În 1967 face un film de asemenea gustat de milioane de tineri, *Per amore... per magia...*, și mai sunt de amintit încă vreo zece, unele cu actori cunoscuți, cum au fost Franco Fabrizi sau Ottavia Piccolo. Îl regăsim și în filmele anilor 2012, precum în *I padroni di casa*. Avea deja 68 de ani, dar îl regăseam pe același bărbat bine păstrat, cu zâmbetul molipsitor, cu un păr încă negru și bogat, într-un cuvânt, același Gianni Morandi iubit de cei din jurul său.

Recent, am intrat pe Facebook și, la „Gianni Morandi”, am găsit un om în vârstă de 70 de ani, mereu în mijlocul naturii, tunzând trandafiri sau reparând una, alta, prin jurul casei. Vesel, dornic de viață, omul ăsta, încă o dată, ne arată că vârsta nu e totul, atâta timp cât dorești să spui ceva celor de lângă tine...

colapionări

Strigoii în beci

Alexandru Jurcan

Ca profesor, nu poți neglija gusturile elevilor, preferințele de lectură, filmele lor. Ca și ății unde e vulnerabilitatea, adică fanta prin care poți infuza idei. Ca să formezi, să construiești. Cât de cât...

Astfel am văzut cum circulă cartea *Suge-o, Ramona!* de Andrei Ciobanu, în detrimentul lecturilor din Eminescu, Blaga, Marin Preda. Am văzut cum intră în librării indivizi bizari, care nu ătiau cum arată rafturile cu cărți, cerând - totuși - cu o oarecare decență, „cartea aia cu Ramona”. Poate că e o carte simplă, pe înțelesul tuturor, iar titlul... să fie doar o bravadă? Musai să văd ce și cum. Deocamdată m-am ocupat de alt fenomen, adică de „explozia” Grey.

Erika Leonard (Mitchell) s-a născut la Londra în 1963. La 45 de ani se amuză să scrie pe blog, apoi se vrea publicată, astfel că avem trei cărți cu Grey: *Cinzeci de umbre ale lui Grey*, *Cinzeci de umbre descăturate ale lui Grey*, *Cinzeci de umbre întunecate ale lui Grey*, toate semnate cu pseudonimul E.L. James. Acum rulează filmul, adică prima parte,

regizat de Sam (Samantha)-Taylor-Johnson. Încasări mari, curiozități erotice, orizont de așteptare dezamăgit, zeci de comentarii, plus ciuda autoarei, care dorește să se implice în următoarele scenarii, ea având în mână hăpurile financiare. Degeaba protestează asociațiile umanitare, cum că filmul încurajează sclavia sexuală a femeii, rugând virtualii spectatori să renunțe la vizionare, donând banii pentru femeile asuprite, jignite etc.

Sala de cinema e plină. Majoritatea sunt tineri-tineri. Cu pufuleți, cola, cafea. Joacă în film Dakota Johnson și Jamie Dornan, care nu a acceptat să joace total dezbrăcat: „publicul nu trebuie să-mi vadă penisul” - declară el. Filmul e modest, desigur. Tinerii așteaptă scene tari. Personajul din film e și frumos și bogat, are mașini nenumărate, plus o cameră de „tortură” pentru poftele sexuale sadice. Asta e drama lui... după o copilărie de rahat... după ce a fost exploatat sexual la 15 ani de o nimfomană... Vrea ca noua victimă să semneze un contract de supunere totală în camera sexuală. Nu atingeri, nu tandrețe -

zice el, deoarece „eu nu fac dragoste, eu reglez dur!”. La această replică spectatorii aplaudă cu urlete de satisfacție. El o dezbracă încet. Un băiat excitat se ridică în sală și strigă puternic: „Bagă, mă, strigoii în beci!” Pruncul strigător nu a auzit de Freud, habar n-are de echivocul expresiei lui, că doar „beci” poate fi subconștientul, umbra din noi. Să păstrăm proporțiile! Pruncul strigător are vreo vină? Nu toți trebuie să-l iubească pe Tarkovski, doar că e mare lucru să fii civilizată, să nu te manifești ca în junglă.

Nenumărate comentarii negative pe *cinemagia.ro*. Fanii cărții protestează. Prea s-a simplificat. Și de ce nu apare scena în care el îi scoate tamponul Anastasiei Steele într-un fel de preludiu? Inacceptabil, nu?

Iată, citesc o pagină din... *Ramona*. Personajele se pregătesc de o partidă de sex. Găsesc un joint. Sex dur, blugi mulți, pierce în buric, „urme de dinți și palme peste fese”. Ca să... nu-și dea drumul... băiatul se gândește la „schemele de corner ale echipei Steaua”, iar strigătul orgasmului penetrează liniștea nopții.

Acum să te vad, profesore, cum deturnez gusturile, cum ajungi la Rebreanu, dacă acolo există o singură scenă des căutată. Să fie imposibil? Ce crezi, profesore?

sumar

din lirica universală		
<i>Douglas Dunn</i>		2
editorial		
<i>Remus Folto</i> - Anatele unui sceptic - Emil Cioran		3
cărți în actualitate		
<i>Marin Iancu</i> Sinceritatea tensionată		4
<i>Ion Buza</i> Pagini din istoria polemicii românești		5
<i>Florin Costinescu</i> Însemnări de lectură		6
<i>Teodora Jurma</i> Fecunda singurătate		7
<i>Ioan Negru</i> "Raiuri - în orice păcat"		8
comentarii		
<i>N. Georgescu</i> Niciodată ca odată...		9
poezia		
<i>Rodica Dragomir</i>		11
parodia la tribună		
<i>Lucian Perța</i> <i>Rodica Dragomir</i>		11
proza		
<i>Mircea Pora</i> Din corespondența nașiei...		12
eseu		
<i>Flaviu Vasile Rus</i> Între monarhie și dezideratul republican (I)		14
<i>Marian Sorin Rădulescu</i> În căutarea unei conștiințe ecleziale		16
interviu		
<i>de vorbă cu gravorul Marc Pessin (Franța)</i> "Ador să traduc în imagine poezia"		17
diagnoze		
<i>Andrei Marga</i> China și diplomația armoniei		20
showmustgoon		
<i>Teodora Anao</i> Un nou Celălalt		21
politica zilei		
<i>Petru Romoșan</i> Piață de artă sau de falsuri?		22
atitudini		
<i>Octavian Sergentu</i> Rusia, între autarhie economică și izolare globală		23
filosofia		
<i>Iovan Drehe</i> Străinul din Callipolis (XII): La răscruce de căi regale (1)		24
zona virtuală		
<i>Rareș Iordache</i> Ontologia virusului		25
efectul de seară		
<i>Robert Diculescu</i> Rivas VaciaMadrid (2)		27
media		
<i>Ovidiu Blag</i> Jurnalismul sportiv, între tradiție și social media		28
muzica		
<i>RiCo</i> GBOB - Concursul muzical pentru cei care cântă pe bune		30
teatru		
<i>Adrian Pion</i> Tineri pe scena Euphorion-ului clujean		31
<i>Claudiu Groza</i> 2015. Primele premiere (I)		32
film		
<i>Cătălin Bogdan</i> Dominoul caraghios al conștiinței		34
remember cinematografic		
<i>Ioan Meghea</i> În genunchi mă întorc...		35
colapsonări		
<i>Alexandru Jurcan</i> Strigoii în beci		35
plastica		
<i>Vasile Radu</i> Autoportretul artistului Emil Băcilă		36

plastica

Autoportretul artistului Emil Băcilă

Vasile Radu

Dintr-un autoportret memorabil realizat la vârsta senectății pictorul Emil Băcilă (1926-1990) ne privește așezat pe o punere în pagină a chipului îl înfățișează pe artist având alături un ulcior încărcat cu flori albastru-gris și movuri teroaze, cu câteva petale «răcite» de alburii grizate, spălăcite, legănate în lănciile tulpinii. În dialogul lui cu privitorul omul ne privește muștrător din dosul ochelarilor cu rame groase de baga. Colțurile gurii care atârnă în jos ca și pleoapele acoperind lumina ocularului ascund o supărare care e gata să izbucnească verbal în imprecapii. O durere sfâșietoare greu stăpânită ascunde deziluzie și reproșuri. Calota neagră a bascului e așezată precum o ghilotină deasupra capului, compunând alături de ochelari un triunghi al frunții luminos, invadat de strălucirea albului care se așază pe linia nasului și pe pometele său stâng. Eșarfa și gulerul, compuse cu perpendiculara feței, sugerează o cruce de un dramatism compozițional exacerbant. Poate numai autoportretele încruntate ale lui Corneliu Baba mai exprimă acea tensiune dramatică, acea vibrație psihică nocivă care se presimte în sufletul omului. Care vor fi fiind motivele supărării lui? Pur și simplu «arlehniada» tristeții vesele a spaniolului Picasso sau expresia însușită din lecturile sale despre «opera bufă» și teatrul de stradă italian? O retorică asumată ca o *leșie de stil* care se refuză vanităților concupiscente iradiind lacom și senzual din chipurile rembrandtiene? Mai ales din cele cu Saskia? Strania și posaca deznădejde și întruchipare a distanțelor revoltăși Van Gogh și Paul Cezanne? Poate, câte puțin din toți aceștia care *au umplut* ulciorul dramelor, înfrângerilor și neputințelor pe care *le-au înghițit* artiștii, indiferent de epocă sau de succesul lor social! Emil Băcilă a fost doar unul dintre cei care au resimțit cu acuitate strășnică apăsarea a lumii asupra sufletului artist. Dedicat colii a urmat până în ultima clipă destinul ei. Ca profesor la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj a văzut succesele sale în prinosul unei cariere care își asuma destinul fericit sau nefericit al studenților săi. Opera sa proprie de artist a păstrat-o în penumbra preocupărilor didactice, deși, acum, după consumarea unei scurte postumități, vedem mai clar cu se întregește, prin el, imaginea artistică a colii clujene cu „punctele ei de sudură” necesare pe linie românească: Vasile Crișan, Paul Sima, Mircea Vremir, Ghiorghe Apostu.

De unde totuși supărarea omului? Neliniștea sa, reproșul aluziv ale acelei priviri îngândurate vin din temerile sale scrutând un orizont nelămurit dar amenințător, de



Emil Băcilă Autoportret (1984) mixt (ulei tempera) pe carton, 70 x 80 cm, semnat

neândurat: prăbușirea și ruina treptată a unui edificiu al clasicității și modernității unei picturi care a busculat secolul al XIX-lea european și se afla acum la limita extincției ei sub loviturile nemiloase ale „democrației artelor”. Atitudinile care calcă în picioare spiritele fragile, sensibilitățile timide și introspective începeau haotic și intempestiv cu „marea golăneală” care nu amenința lumea artei cu un model mai bun, mai valoros ci, pur și simplu, urmărirea dizlocarea de pe socluri a vechilor valori. Iată cum autoportretul unui artist poate servi ca expunere a profesiunii sale de credință.

Școala veche clujeană s-a manifestat permanent ca un climat inter-cultural și ca o relație de solidarizare estetică și stilistică a membrilor ei. Chiar dacă părea un „conglomerat” a extras și distilat „minereul” artistic al talentului studenților, adâncind mereu caracteristicile meseriei care au consacrat trecerea „lină” de la un modelul socialist de împrumut la o artă a sensibilității naționale, refăcând integritatea culturală și relațiile afective cu pictorii româniții din perioada interbelică. Găsindu-i locul în acest „puzzle” de identități, Emil Băcilă se prezintă într-o altă lumină, ca un artist pasional, fervent susținător al unei modernități reticente, virtuoză și elegante prin preferințele ei intimiste, anti-militante.

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, cv. abonament cont nr. R057TREZ21621G335000xxxx, cv taxe poștale ro16trez24g670310200108x B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.