

# TRIBUNA

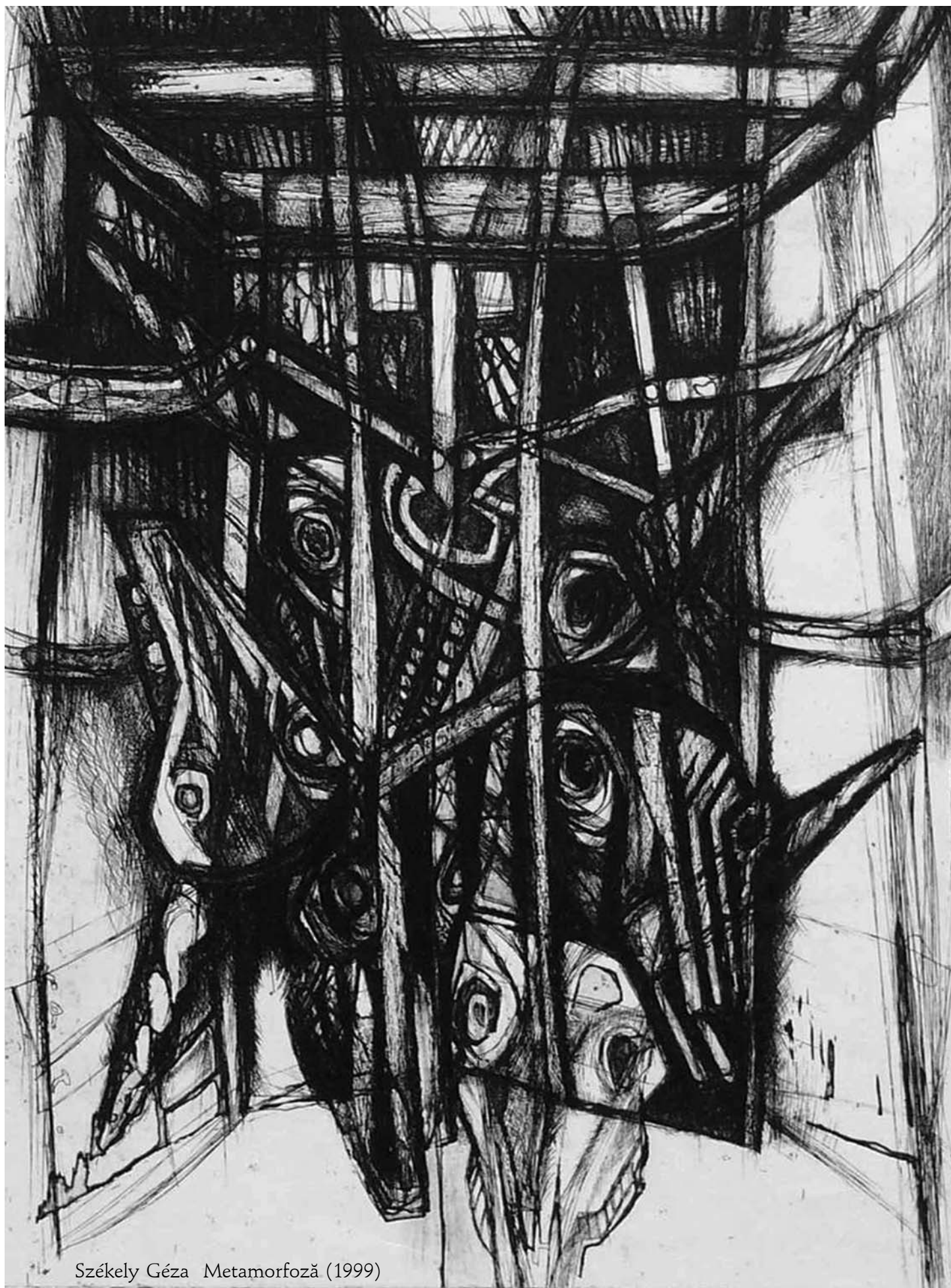
Revistă de cultură • serie nouă • anul VII • 16-31 iulie 2008

141



Judetul Cluj

2 lei



Székely Géza Metamorfoză (1999)

## Nicolae Breban și Dan Coman

Explorări literare

**EMOTICON**  
o rubrică de  
Serban Foartă

Adrian Andrei Rusu  
despre *Clujul gotic*  
de Lukács József

Claudiu Groza  
Festivalul de  
Teatru *Atelier*  
Baia Mare

Ilustrația numărului: Székely Géza

## TRIBUNA

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:  
I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:  
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:  
L.G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97  
E-mail: redactia@revistatribuna.ro  
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

## bour



## agenda

# “Pe vremea mea, publicul a cîntat, a suferit, a rîs, a plîns cu noi...”

## de vorbă cu soprana Lucia Stănescu

**Ciprian Rusu:** - *Artista emerită Lucia Stănescu nu mai are nevoie de nicio prezentare, viața dumneavoastră a fost și este dedicată dăruirii celor mai subtile trăiri sufletești prezente în fiecare arie, în fiece operă, dar și în îndrumarea celor mai tineri interpreți. Nu demult, v-ați sărbătorit ziua de naștere. Nu vă întreb câți ani ați împlinit, vreau doar să vă urez - în numele meu dar și al miilor de iubitori de operă care chiar dacă nu vă cunosc au fost fermecați de glasul și trăirea artistică de pe scenă - un călduros și sincer “La mulți ani!”.*

**Lucia Stănescu:** - Mulțumesc! Eu totuși îmi voi spune vârsta, pentru că sunt mîndră de vârsta mea și de felul în care am atis această vîrstă. Pe 16 iunie am împlinit 82 de ani. Ca de obicei, am sărbătorit împreună cu întreaga mea familie care este numeroasă, iar bucuria este cu atît mai mare cu cît lîngă familie este și un număr mare de prieteni. Recunosc că nu-mi place să-mi aniversez ziua de naștere decît aici, cu prietenii și familia.

- *Locuiți în Italia, dar unde sunteți acasă: la Cluj sau la Livorno?*

- Mă simt foarte bine acolo unde am hotărît să rămîn. Aici la Cluj este atmosfera inegalabilă pe care am trăit-o profesional, dar și altfel, dar **acasă** este la Someșul Rece, acolo unde m-am născut. Sunt legată de acel loc, de oamenii cu care am copilărit, de o Corneliu, de o Mărie, un Vasiliu - acum vin să-mi prezinte nu nepoții, ci strănepoții. Acolo este bisericuța veche - poate și o parte din sufletul meu locuiește tot timpul acolo, cine știe, numai Bunul Dumnezeu știe exact, noi doar facem presupuneri. Recomand clujenilor care au timp și răbdare să viziteze acea bisericuță, prima bisericuță moțească de-aici de la poalele Apusenilor. Pe mine mă leagă amintiri deosebite de acest lăcaș, casa parohială era lîngă biserică iar tata ne ducea bineînțeles la biserică - atunci mi se părea mare, acum o văd mult mai mică, așa cum este, dar în mod sigur este fermecătoare. În 1934 s-a construit biserica mare, din cărămidă, și cum spunea tatăl meu “suntem mîndri că am construit această biserică, fără să cerem nimănui nimic”. și această biserică trebuie vizitată pentru că are o pictură minunată, făcută de frații Profeta.

- *Religia, ca și muzica, este o problemă de adîncă profunzime sufletească. V-a ajutat în viață faptul că proveniți dintr-o familie profund religioasă? Ați trecut mai ușor în lumea liricii?*

- Am trecut cu foarte mare greutate în lumea



Lucia Stănescu în Mimi din Boema de Puccini

liricii, tatăl meu nu a fost deloc de acord să existe o artistă în familie, pentru că familia noastră era deja la a patra generație de preoți (din păcate s-a terminat această tradiție pentru că niciunul dintre cei trei frați ai mei nu a vrut să îmbrățișeze această misiune, pentru că a fi preot nu este o meserie ci este o misiune), ar fi urmat ca eu să mă căsătoresc cu un preot, ceea ce nu m-a interesat din cale-afară. Asta era în 1945, cînd am terminat liceul, pe atunci era Academia Regală de Muzică, era subvenționată de Casa Regală și foarte greu se intra la Academie. Dar m-am pregătit și visam ca orice tînar să ajung la aceea Academie Regală de Muzică unde președinte era maestrul Mihail Jora, alături de alți iluștrii profesori, ca Stroescu, Vulpescu, Duca, Mazzini (care era și directorul Operei din București), dar tata nu a fost de acord decît cu o condiție: dai examen și la Facultatea de Drept - pentru că fratele meu mai mare era deja avocat în Cluj -, vei lucra alături de el, spunea tata, și eu voi fi liniștit... și am făcut și asta. Am reușit și la Drept, dar am dat și la Academie. După ce am dat examenul și am ieșit din sală, a venit la mine un domn înalt, frumos, elegant și i-a spus mătușii mele: “Doamnă, după ce veți coborî la secretariat, vă rog să o înscrieți pe fiica dumneavoastră la clasa mea”. Noroc că mătușa mea nu a întrebat cine este...! Bine, a zis dînsa și apoi a întrebat pe cineva dintre ceilalți concurenți cine este domnul. E maestrul

Interviu realizat de  
**Ciprian Rusu**

(Continuare în pagina 27)



Radio România Cultural



În fiecare luni, de la ora 22:10,  
scriitori, critici, traducători, editori  
sunt invitați la  
**Radio-grafii literare**  
Un talk-show de literatură  
contemporană

101,0 FM

## editorial

## Fericirea fără alternativă

Oana Pughineanu

Să începem cu imposibilul, adică printr-o divagație:  
Odată cu terminarea TIFF-ului viața clujenilor intră în hibernare: pe la terase nu mai colindă decât veteranii, și poți să folosești o plimbare în week-end prin centru ca pe un fel de test Real Age: dacă întâlnești mai mulți cunoscuți pe străzile rămase aproape pustii după efervescența încheierii anului universitar decât atunci când orașul e populat de mii de creiere aspirante, atunci înseamnă că ai devenit un adevărat clujean, ba mai mult, ai devenit și nițel expirat în același timp în care ai devenit clujean. Gândul că alte orașe (occidentale) învie, când al nostru pare să-și dea duhul te va lăsa rece! Ba chiar vei socoti că e o virtute a orașelor provinciale faptul că au reușit să răstoarne asocierea turismului cu vacanța în vederea asocierii lui cu studiul. Dar aceasta nu se vrea o discuție despre „marele centru universitar” care este Clujul, mai ales că de ceva vreme, se știe cu precizie că discuțiile nu-i servesc la nimic acestui „mare centru”, prea ocupat să-și mențină locul 800 în lume.

O divagație introductivă a fost necesară însă tocmai pentru a scoate mai mult în „evidență” subiectul la care mi-am propus să mă opresc (fără să reușesc) de această dată: fericirea. Primul lucru care mi-a trecut prin minte a fost capitolul despre „Fericire” pe care cei care doreau să devină studenți „în filozofie” trebuiau să-l învețe pe de rost pentru admitere. Până la urmă nu era decât un prim pas filosofic să-i faci pe niște adolescenți de 17-18 ani să treacă de la trauma de a învăța fericirea la trauma de a învăța despre fericire. Dar am renunțat la această cale de raportare la tema fericirii, preferând să mă îndrept spre natura oarecum estivală a ei. Fericirea – cred unii – ar trebui să-ți dea un sentiment continuu de vacanță, fie că o privești asemeni vechilor filosofi ca pe ceva

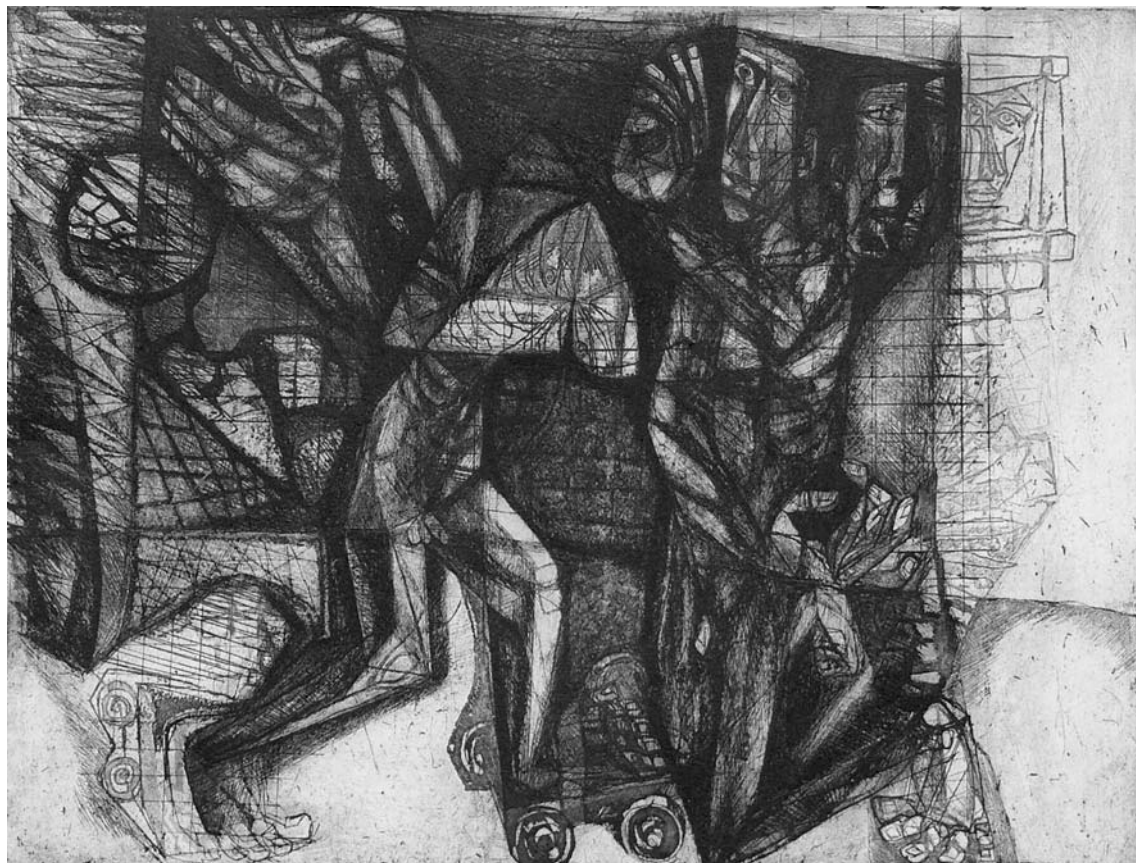
obținut prin asceză și teribile dresaje, fie că o privești ca pe o artă a delăsării. În orice caz, fericirea asemenea metaforei, trebuie să fie o deviație care sfârșește într-o analogie (celebra armonie cu sine însuși). Cred că numai Schopenhauer a putut extirpa total discuțiile futile despre fericire, subsumând viclenia rațiunii, viclenia naturii și concluzionând, după vorbele lui Alain de Botton, că nu merită să disperi (rațional) pentru că ești nefericit, deoarece fericirea nu a fost niciodată inclusă în planul (natural) al existenței. Este un avertisment adresat mai ales celor care au ales căsătoria ca și cale spre fericire, deși rămâne un mister faptul că rămân nefericiți și celibatarii. Probabil că o nefericire proprie (construită în mod artificial, prin forțe egoiste) este mai intensă decât nefericirea hărăzită în mod natural. Celibatarii, ca mai vechii sfinți sau eroi, beneficiază de fericirea de a-și crea propria nefericire. Dar până și cel mai pesimist filosof este supus pericolului, și uneori admite în mod feminin, adică în felul acelor animale cu „păr lung și idei scurte”, că „pentru a scăpa de singurătate chiar și o tovrășie rea este bună”. Schopenhauer sfârșește într-o aporie: dușmanii concomitenți ai fericirii sunt *celălalt* (sau *celălalt* privit dintr-o perspectivă metafizică) și *plictiseala*. Și, mai rău decât orice, nefericitul nu poate să-și amelioreze durerile decât încercând să-i „convingă” pe acești doi dușmani să lupte între ei. Desigur catastrofa se va produce mai devreme sau mai târziu, iar *celălalt* și *plictiseala* vor intra într-o relație de analogie, dacă nu chiar de identitate. E momentul în care vicleșugul mult înfierat apare ca o salvare.

Obsesia postmodernă pentru comunicare accelerează procesul de identificare între *celălalt* și *plictiseală*, căci comunicarea este un gen de cunoaștere care preaslăvește operaționalizarea, și

care, la fel ca visul vechilor limbaje universal-utopice, va sfârși, sau a sfârșit deja prin a stârni același entuziasm ca citirea unui mers al trenurilor. Comunicarea desăvârșește un gen de discurs precum cel din *Jurnalul seducătorului*, eliminând din procesul seducerii inclusiv satisfacția de a produce strategii. Abia în era comunicării corpul va deveni un obiect, utilitatea înlocuind aproape fără rest dezirabilitatea. O lume în întregime recognoscibilă, fagocitată mereu de terenul recognoscibilului, acest nou neant al omului postuman, se va dovedi poate mai insuportabilă decât foștii evi întunecați. Într-un fel Baudrillard, reia pe alt plan pesimismul schopenhaurian și îl aplică vremurilor contemporane, subsumând vicleșugul subversiunii, celui al sistemului/comunicării, susținând că de fapt subversiunea (o ficțiune dragă literaților) nu face decât să fortifice, să extindă sistemul. Avangarda a fost ultima mișcare „artistică” posibilă tocmai pentru că a exploatat la maxim nu o nouă sensibilitate, ci sensibilitatea ajunsă la agonie: avangardiștii aveau un simț desăvârșit, nu pentru lucrurile care vor să spună ceva, ci pentru a le detecta pe cele care nu mai spun nimic, tocmai pentru că spun totul. Suprarealității n-au fost, în sânul avangardelor, decât niște „neoclasiști”.

Comunicarea aduce la perfecțiune teroarea de a spune totul, iar neînțelegerea, dacă se întâmplă să apară este repede reciclată într-un soi de nouă „teodicee”: neînțelegerea își are și ea farmecul ei ambiental, la fel cum vechiul rău făcea parte din planul celei mai bune lumi din cele posibile. Cultura se simte și ea masiv teroarea comunicării, căci prin comunicare culturii i se cere practic să se autoanihileze ca sursă de alternativă(e). Simt nevoia să mă repet: înțelesul deplin al unei culturi de masă este acela de a fi o cultură fără alternativă. Scriitorii și artiștii în general nu fac decât să ocupe rolul „căsătoritorilor” care făceau jocul unui vicleșug în logică schopenhauriană. Scriitorii și artiștii în general au devenit prea mediocri ca să iasă din cultură. Metodele cirenaice sau cinice de evadare le sunt refuzate, iar stoicismul e o opțiune de două ori dificilă: în primul rând pentru că scriitorii și artiștii în general nu se mulțumesc doar cu ce pot avea, iar în al doilea rând pentru că abținerile deși pot fi integrate, încă nu sunt remunerate.

Și ca să închei cu fericirea, voi spune că ea este „încheiată” sau, mai degrabă că sistemul în care ea funcționa e în agonie, și discuțiile cele mai în temă pe seama ei au devenit cele despre neuromediatori. Fericirea, la fel ca religia, nu funcționează decât într-un câmp dialectic, devenind o chestiune de bună comunicare sinaptică/ neuronală în noul câmp... comunicațional în care omul postuman e învățat să se lase chinuit de absența activităților și nu de cea a dorințelor. Fericirea era o activitate a dorințelor, comunicarea e o dorință a activităților.



Székely Géza

Metamorfoza (1993)



# Un gotic parțial

Adrian Andrei Rusu

Lukács József

*Clujul gotic*

Volum ilustrat cu fotografii de Várdai Levente.  
Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007

**D**in ce în ce mai implicat în istoriografia orașului Cluj-Napoca, Lukács József merită o atenție specială. A publicat din ce în ce mai îndrăzneț despre monumentele și istoria urbei someșene. Printre altele, și „povestea” orașului, în asociere cu același fotograf și aceeași editură<sup>1</sup>. Acum a ieșit în fața cititorilor de limbă română cu o ofertă anume destinată doar iubitorilor de Ev Mediu<sup>2</sup>.

Chiar dacă civismul napocensilor contemporani nu oferă semne marcante de interes pentru valorificarea zestrei lor istorice, există o categorică foame pentru literatura care să explice trecutul localității. De câteva bune decenii, Clujul a fost mereu ambalat în „istorii” care sfârșeau ba în blocurile Mănăsturului sau cazanele de la CUG, ba în promițătoarele perspective promovate de politicieni cu istoria trasă la scară.

În această falie încearcă să pătrundă volumul lui Lukács József. Are de la început câteva atuuri: un ambalaj livresc de bună calitate, fără mărime exagerată, care-i conferă, alături de sporul financiar public obținut, și accesibilitatea pungilor mai strâmte la gură, o ilustrație care, în cea mai mare parte, se poate numi reușită.

Doar că, văzându-se atât de bine citit sau poate doar publicat, autorul a uitat că nu este singur și că specialiștii istorici ai orașului medieval nu au dispărut și nici nu se umbresc doar în birourile lor.

Recenzia noastră urmează după aceste rânduri introductive.

Este eronat ceea ce se afirmă, în diferite locuri (p. 6, 50), despre „îngăduirea” folosirii de către oraș a peceteii cu reprezentarea porții cu trei turnuri. Corect este doar că din anul 1377, s-a păstrat primul document în care această impresiune sigilară s-a transmis către noi. Cu alte cuvinte, ea putea să fie mai veche și nu neapărat concedată de rege, ci doar asumată de către clujeni. Aceeași precizie heraldică este pusă și în dreptul stemei regatului Ungariei, care, pentru autor, a fost instituită de către regele Bela al III-lea, nici mai mult, nici mai puțin decât în anul 1190 (p. 51). Iar în același loc, pe frontonul de vest al bisericii parohiale se imaginează, căci de văzut este imposibil, un scut colorat al „Austriei”. În sfârșit, leul de pe stema parohului Schleinig nu este „legat de turn” (p. 52), ci doar păzește o poartă ridicătoare, căreia îi aparține și lanțul greșit descris.

Întâlnim stângăcii generale care introduc tratarea obiectivelor. Bisericile romanice nu s-au născut din templele păgâne, cum crede autorul (p. 7), ci mult mai târziu. Este mult prea simplistă explicația bestiarului gotic, provenită din „groaza din sufletele oamenilor” (p. 7); la fel, este explicarea apariției goticului doar după relaxarea de temerile milenariste (p. 7); la începutul mileniului II, Europa era departe de a fi „plictisitor de pașnică” (p. 7); pereți nu pot fi înlocuiți cu ferestre (p. 8); diferența dintre goticul european și cel transilvan nu este de „un secol și

jumătate” (p. 8), ci mult mai mică; prima construcție gotică de la noi nu a fost cea de la Cârța, ci aceea de la Igrîș (dispărută); folosirea unor elemente gotice în secolul al XVII-lea, nu dovedește că stilul a trăit până atunci (p. 8), ci se explică prin chemarea specială a unor meșteri care să repare doar vechile structuri gotice; Clujul a devenit „oraș-comoară” nu în vremea goticului (p. 8, 30), ci în secolul al XVI-lea; cam greu de acceptat că datorită invaziei tătare de la 1241, s-a început epoca goticului (p. 9).

Apariția orașului s-a pus doar pe seama folosirii drumului imperial roman și a ocnelor de sare (unele prea depărtate, Turda și Dej). Genezele sunt mult prea complexe. Chiar zidurile romane trebuie să fi fost, inițial, o sugestie importantă pentru recidiva urbanistică.

Ambiguitatea construcțiilor de fortificare este evidențiată în dreptul anului 1405 (p. 22), deși din moment ce există o „Cetate Veche”, este destul de clar că ceva exista și înainte. Asupra aceluiași obiectiv se revine și în capitolul destinat bisericii/mănăstirii dominicane/franciscane. Nu știm de unde există siguranța numărului de turnuri și porți la acest prim obiectiv fortificat (p. 56). Chiar dispărute în bună parte, cortinele orașului se conservă însă pe sectoare importante. Câteva unghiuri de fotografiere a bisericilor lăsate deoparte, ar fi dat posibilitatea includerii unor bune imagini de ziduri cu drumuri de strajă pe console.

Autorul socotește că cea mai importantă clădire civilă gotică ar fi „Casa Matia”. O descrie cu suprapuneri cronologice care nu-i surprind evoluția corectă (p. 27). Nașterea viitorului rege nu a fost nici pe departe căutată. Ea a fost un accident, cum tot astfel trebuie să fi fost însăși rămânerea sa în viață, având în vedere distanța cronologică însemnată dintre Matia și fratele său Ladislau, interval în care, în mod sigur, Ioan de Hunedoara și soția sa Elisabeta au avut cu siguranță și alți copii, morți prematur. Chiar și locația camerei de naștere este îndoielnică, având în vedere faptul că la o clădire cu etaj, totdeauna camerele de favoare sunt la primul cat, și nu la parter.

A rămas afară una dintre cele mai importante clădiri istorice ale orașului, respectiv casa parohială. Din ea se oferă totuși un detaliu fotografic al uneia dintre ferestre (p. 27), fără niciun fel de comentariu asociat. În anii din urmă, numărul pivnițelor gotice ieșite la lumină și puse în valoare economică este impresionant. Niciuna, în afara celei de la Casa Matia, nu este fotografiată sau măcar amintită. Este destul de păcat, pentru că o bună parte din turismul actual se va baza pe ele.

Nici vorbă nu poate fi despre demararea construcției bisericii parohiale doar după privilegiul lui Carol Robert, din anul 1316 (p. 29). Nici mica „teorie” a genezei pieții principale a orașului nu este de susținut (p. 31). Iar „acest locaș de cult trebuia să fi fost biserica Sf. Iacob, pomenită în documente drept capela Sf. Iacob, iar mai târziu capela Sf. Ioan” (p. 31) este, pur și simplu de respins pe de-antregul. În afara totalei incertitudini de succesiune cronologică, cu cea mai veche biserică a orașului în afara incintei și alături de amplasamentul celei actuale, o biserică

nu se preface în capelă, iar o capelă nu-și schimbă hramul după viziunea vreunui exeget. Mai apoi, este clar pentru multă lume că Sf. Iacob a fost capela funerară a bisericii parohiale Sf. Mihail. Chiar și autorul o știe (p. 32). Deci utilitatea lor a fost sincronă, nu succesivă. Capela Sf. Ioan putea fi, foarte ușor, una dintre capelele interioare (la absidele laterale ori capela Schleinig). Raportul dintre declinarea cardinală a bisericii și laturile pieții este fără nicio relevanță. Deși cunoaște prezența elementelor romanice descoperite la Sf. Mihail, autorul așteaptă încă cercetări arheologice. Dar ele există deja, cel puțin la nivelul cimitirului, care, în mod cert, funcționa acolo din secolul al XII-lea. Problema celei mai vechi biserici a orașului este reluată și în alt compartiment (p. 60), fără ca punctul de vedere al autorului să fie clar împărțit. Nedumerirea legată de regimul de folosire al unei biserici medievale aflate în construcție ori reconstrucție (p. 38) este doar o chestiune de cultură de specialitate. Toată istoria fazelor de construcție și intervenție la biserică se puteau sugera printr-un plan colorat diferit.

Este, în opinia noastră, greșit să se afirme că patrulebul cu inițialele ST, nu ar fi un însemn particular. Nu neapărat nobiliar, ci poate chiar de orășean. Se face chiar asocierea cu blazonul unei case (p. 44). Dacă parohul Georg Schleinig, care nu era nobil, și-a montat blazonul de cel puțin două ori în Cluj, de ce nu ar fi făcut-o și alți clujeni? Punerea împreună a reliefului menționat la 1401 (Isus pe muntele măslinilor), cu urmele unui relief înfățișând Răstignirea (p. 47), nu face decât să încurce pe lector.

Aranjamentele și motivațiile cronologice care ar explica montarea reliefului de pe frontonul de vest al bisericii Sf. Mihail (p. 51) sunt de privit cu multă rezervă. Dacă frescele sunt datate în secolele XIV-XV (p. 52) sau „în jurul anului 1450” (p. 53), a le lega, fie și ipotetic, de părintele sculptorilor Martin și Gheorghe (p. 110), este ca și când ai admite că s-ar fi putut monta în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Ce trebuie ales dintre cele trei date prezente?

Anterioritatea unei biserici pe amplasamentul viitoarei mănăstiri dominicane este întemeiată mai mult pe baza unei tradiții fără dovezi, decât pe date verificabile (p. 56-57). Dacă mărturia, nepublicată în detalii, a arhitectului Bágyuj Lajos (1978), susține că cele mai vechi elemente sigure provin din jurul anului 1260, atunci este foarte greu de strecurat vreo biserică mai veche ori, imediat după, noua biserică dominicană. Mica lecție despre istoria dominicanilor putea fi evitată sau măcar pusă în legătură cu benedictinii sau reforma „ordinelor cerșetore”. Apariția lor în Ungaria este eronat motivată unilateral de convertirea cumanilor. Mai târziu, rosturile lor anti-eretice sunt prea exclusiviste (p. 58), având în vedere implicările similare ale franciscanilor. Deși menționat doar la 1397, conventul din Cluj pare să fi apărut în intervalul anilor 1321-1344. Nicolae de Mirabili nu a fost clujean (p. 59), ci italian de origine, doar naturalizat în Cluj. În alt loc se comite greșeala de a-l socoti pe Gabriel Polnar, episcop al Bosniei, abate de Cluj-Mănăstur, și abate al dominicanilor din Cluj (p. 102-103).

Nicăieri autorul nu folosește termenul propriu pentru definirea anexelor mănăstirii, respectiv acela de „claustru”. Alt termen neimplicat, al coridorului perimetral curții, este acela de „portic”. Este cu totul de neînțeles faptul că nu sunt amintite refacerile incisive ale claustrului, prin șantierul condus de către arhitectii Möller

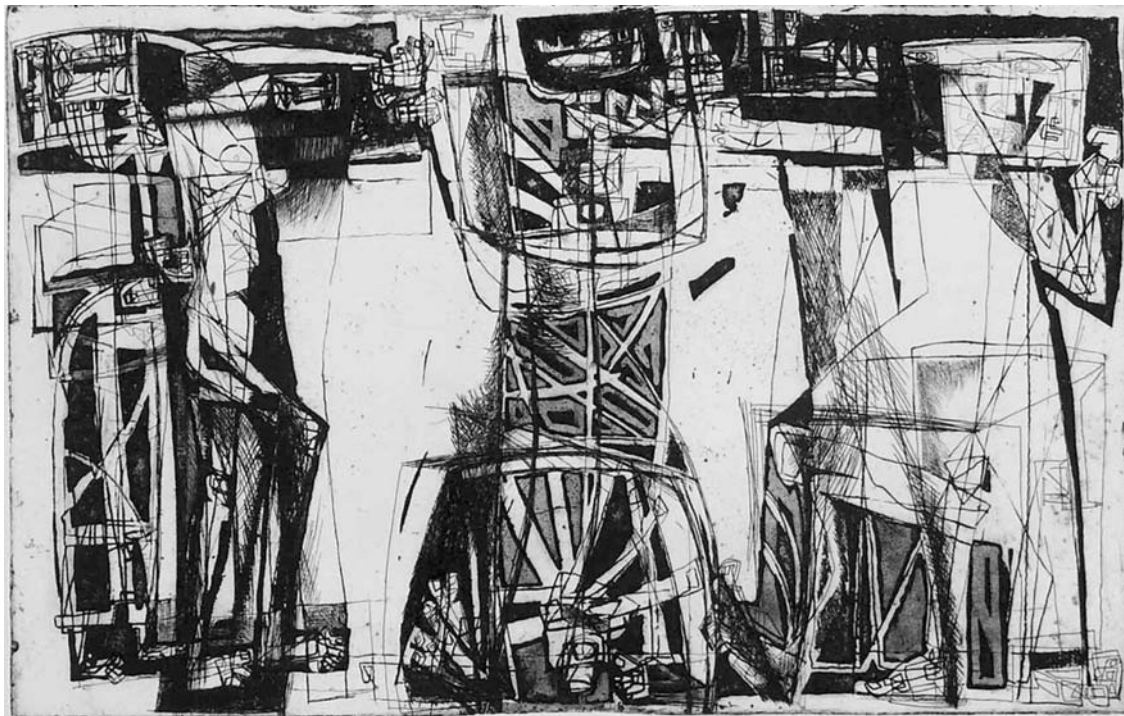
István și Lux Kálmán, la începutul secolului XX. În urma acestui proces, o serie importantă de elemente decorative au fost schimbate și înlocuite în spiritul concepției dominante în epocă, a „unității de stil”. Aceste replici se văd astăzi pe clădirea Liceului de Muzică.

Biserica din Cluj-Mănăstur, nu aparține Clujului medieval. A fost mereu o altă entitate teritorială, socială și culturală. De aceea pentru noi nu este greu de crezut că a fost sat separat până la 1895 (p. 91). De obicei, leii artei romanice, prezenți în număr impresionant, reprezintă cu totul altceva decât simboluri regale și cu atât mai puțin ale regalității maghiare (p. 99). Este mult prea exagerat să ne imaginăm, numai pe baza reliefului refolosit în rotunda sexlobată, că ar fi un semn al unui atelier clujean de sculptură (p. 100). Mai departe, nici vorbă să se susțină că aici ar fi fost „una din principalele instituții de instruire a intelectualității laice din Ardeal” (p. 101). Era aproape exclusiv destinată formării intelectualității ecleziastice. Dacă „Conventul” a meritat majuscula, e nedrept ca aceeași regulă să-i fie refuzată „capitlului” (p. 101). Dar, ambele sunt instituții comune, și nu cer titluri speciale.

Rotonda arheologică descoperită în nordul bisericii actuale merita, doar ea, câteva date, deoarece este unică în Transilvania și destul de rară în întreaga Europă Răsăriteană. Corul relict al bisericii este ba gotic, ba romanic (p. 103). Nu ni se explică cum de elemente decorative esențiale ale frontonului de vest au fost salvate și conservate în colecțiile vechiului Muzeu Ardelean (acum în depozitele Muzeului Național de Istorie al Transilvaniei). Tot pe același fronton există inscripții importante, care nu sunt împărțite. Dacă se vorbește despre demolarea navei la 1818, în nici un singur aliniat nu se povestește refacerea navei și, mai apoi, concesiunea întregii biserici greco-catolicilor, apoi trecerea la ortodocși (1948) și, în final (după 1990), revenirea sa la catolici.

Vorbind despre statuia Sfântului Gheorghe, de pe strada Kogălniceanu, trebuie să reamintim tuturor că se discută în fapt despre una dintre cele câteva copii ale statuii al cărei original nu se mai află nici măcar lângă catedrala Sf. Vit din Praga, ci în interiorul muzeului din Hradul orașului ceh. Este ca și când ai vorbi despre replicile, făcute cu zecile, ale *Lupei capitolina*, împrăștiate cu generozitate de regimul lui Mussolini. Dacă s-a insistat într-atât asupra ei, discursul merita să conțină măcar anul de execuție al copiilor și o parte abreviată din larga discuție de încadrare în arta europeană a timpurilor.

În concepțiile autorului se simt ecouri de clișee amintind de interpretările vremurilor în care „clasele” medievale stăteau mereu în tensiuni sociale (biserici doar pentru oameni sărmani, „state feudale”, p. 7; „mari stăpâni feudali” – inexistenți, din jurul orașului, p. 9, imediat după cucerirea maghiară se dezvoltă feudalismul, p. 12). De asemenea, chiar abținându-se mult, autorul nu se poate detașa de evidentele sale simpatii reformate (ex. urmărirea singulară și extinsă a istoriei reformate a fostei mănăstiri franciscane, p. 83-88), să recunoaștem, destul de antagonice cu întreaga temă, când este vorba despre analiza unei epoci dominate doar de catolicism. Trebuie să ai destulă naivitate pentru ca să concepi „interiorul elegant, de o sobrietate puritană” al actualei biserici reformate, foste franciscane și iezuite (p. 87), dar care, în realitate, este de-a dreptul agresat de ostentația orgoliului blazoanelor nobiliare. În niciun caz, ele nu sunt mai potrivite decât vechile icoane sau sculpturi



Székely Géza

Presimțire (2006)

medievale. În fața lor, mecanicul sau învățătorul calvin de astăzi se face doar mai mic și mai umil, fără ca sentimentul să stimuleze în vreun fel credința în Dumnezeu.

Suntem în stadiul în care greșelile lingvistice nu se mai pot justifica ori chiar îngădui. Ele țin, la urma-urmei, de respectul față de cultura celuilalt, adică tocmai a aceluia căruia îi oferim un cadou în propria sa limbă. Dar ele, gafele, sunt prezente, viciind generozitatea gestului (ca și când „e bine și așa”, „oricum mă vei înțelege”, „n-ai decât să corectezi tu, dacă ști mai bine” etc.): „planuri de cruce” (= planuri în cruce, p. 7), „cruce pe ogive” (= cruce în ogive, p. 8), „boltei” (p. 8), „creneluri deschise”, „piatră recarisată” (= ecarisată), „coridoare de apărare” (= drumuri de strajă) (p. 23), „poartei” (p. 44), „fiale, adică turnulețe” (non-identitate, p. 50), „pietre de boltă” (nu toate „chei de boltă”, ci două sigur „console”, p. 52), fresce „pe două niveluri” (= două registre, p. 53), numele propriu „Margarete” (p. 60), „cuburile de sare” (= bolovani de sare, p. 61), „doamna ... este amintită drept ctitorul” (p. 61), redarea banilor în „forinți” este un transfer din contemporaneitate, știut fiind că în Evul Mediu se opera doar cu „florini”, „încetată demolarea” (p. 83). Numele maghiare rămân neschimbate, alteori se traduc (ex. p. 75, 77); în alte situații s-au lăsat numele latinizate (p. 77, 100-101), iar variantele neuniforme se folosesc pe aceeași pagină (p. 102), fără să avem nicio motivație a acestui uz. Dacă doi dintre sfinții regi ai Ungariei sunt Ștefan și Ladislau, atunci cel de-al treilea nu mai este Imre (p. 108), ci Emeric. Unele erori sunt cu atât mai regretabile cu cât, un lector de limbă română este menționat (contrapagina de titlu), iar un corector de limbă dintr-un program de computer ar fi subliniat imediat majoritatea carențelor semnalate.

Ilustrația volumului este destul de contradictorie. Textul nu face trimitere la ea, lăsând-o independentă. Și chiar așa și este, pentru că sunt imagini care nu se asociază direct cu paginile în care au fost instalate. Pe drept cuvânt se poate aplauda o parte a ei: copia actului de indulgență papală de la 1349 (p. 35), calitatea unor detalii decorative din biserici (sculptură, p. 38, 42, 44, 45, 61, 63, 83, 91-93, 114 și pictură, p. 48, 49, 50 etc.). Prezența vechii cristelnițe de la Someșeni (p. 13), a peretelui de sarcofag al lui Ioan de Hunedoara, de la Alba Iulia (p. 22), a portretelor principilor Gabriel Bethlen (p. 76, rămas fără nicio legendă) și Gheorghe Rákoczi I

(p. 77), imaginea capelei Calvariei, ridicată la 1831 (p. 100), nu au nicio legătură cu Clujul medieval. Deci, puteau lipsi.

Nu înțelegem de ce notele critice demarează doar de la compartimentul privind biserica parohială Sf. Mihail (de la p. 29 înainte). Paginile de început nu au asemenea note. Forma de citare a unor titluri (ex. nota 5, p. 53, „În volumul omagial editat cu ocazia împlinirii a 80 de ani de către Kelemen Lajos, p. 207-218”, cu altă variantă de citare la nota 3) sunt total inadecvate, fiind în contradicție cu normele elementare de citare bibliografică.

Parcursul listei bibliografice indică precis deficiențele de lectură ale autorului. Cele mai grave pot fi socotite necunoașterea sintezei despre mănăstirile dominicane ale Transilvaniei (Sanda M. Salontai, 2002), despre arhitectura mănăstirii franciscane (Papp Szilárd, 2005), despre începuturile artei Renașterii și studiile privind arta sculptorilor Martin și Gheorghe (Balogh Jolán, cu mai multe contribuții), studiile reunite despre orașul însuși (Entz Géza și Kovács András, 1995, Mihály Melinda, 2005, Radu Lupescu, 2005, vol. *Orașe și orașeni. Városok és városalakók*, 2006) sau despre orașe transilvane în general (H. Fabini, P. Niedermaier, Eniko Rűsz-Fogarasi, 2003). Alte titluri nu au nicio relevanță pentru temă și sunt incluse doar pentru a mări artificial lista (dublarea monografiei și a colecției de documente a lui Jakab Elek prin poziții separate date vol. I, respectiv volumelor II-III, Kovács András, Ioan Aurel Pop, Szabó Bálint, unele lucrări ale lui V. Vătășianu).

În concluzie, volumul pe care l-am avut spre analiză este estetic frumos, dar deficient în concepții și detalii. Informația sa nu ajunge până la zi. El propune doar viziuni particulare, care ar fi păcat să se cimenteze pe de-antregul în lectura publică. Goticul clujean este doar curtat, puțin mai popularizat, dar fără să fie restituit pe măsura și la calitatea în/pe care o merită.

<sup>1</sup> Lukács József, *Povestea „orașului-comoară”. Scurtă istorie a Clujului și a monumentelor sale*. Volum ilustrat cu fotografii de Várdai Levente. Cluj-Napoca, Edit. Biblioteca Apostrof, 2005, 144 p.

<sup>2</sup> *Clujul gotic*. Volum ilustrat cu fotografii de Várdai Levente. Cluj-Napoca, Edit. Biblioteca Apostrof, 2007, 119 p.

# Jocul cu parantezele

Octavian Soviany

Constantin Acosmei  
*Jucăria mortului*, ediția a III-a  
 București, Editura Vinea, 2006

În poemele sale, Constantin Acosmei optează pentru poemul lapidar și pentru scriitura austeră, descărnată ca un semn cuneiform – pe linia unui minimalism de esență, plasat voit sub semnul banalului, insignifiantului, al anecdotei domestice sau cotidiene, dezvoltată cu mijloacele unui ironist care promovează umorul negru, de descendență bacoviană: “să nu te dezvelești/ să nu îți becul în ochi/ să nu pui mâna pe mătă// dacă ieși în ogradă/ și aprinzi o țigară/ și trezești găinile -/ nu va fi viața mai/ frumoasă// mai bine să deschizi ușa/ și să pui limba/ pe clanța înghețată// ori să te învârtești/ prin mijlocul casei/ cu mâinile în buzunar/ cu ochii pe var” (*Odă la viața mea*). Principala ciudățenie a acestor texte este aceea că, aproape întotdeauna, poetul le pune între paranteze, iar rațiunea mai adâncă a unui asemenea artificiu grafic pare să decurgă din perspectiva autistă a unui spirit claustrofob, care practică (în termenii lui Jean Burgos) o “scriitură a refuzului”, guvernată de schema dinamică a repelierii. Astfel încât poemele lui Acosmei transcriu secvențele anodine ale unei “existențe în paranteză”, care se desfășoară într-un orizont carceral (replică a “odăii” bacoviene) și într-un “după” incert, timp al “sfârșitului continuu” și al catastrofei eschatologice, unde poezia, poetizarea nu mai pot fi decât niște “jucării ale mortului”: “am scris pe ultimul plic/ ”anul unu după era noastră// voi coborî și eu în refugiu/ cu aripile între picioare/ printr-o spărtură a zidului/ privesc cum se înalță/ cu nesfârșită grandoare/ pe cel mai înalt catarg/ steagul alb al patriei” (*Scrisoarea unui provincial*). Autismul e solidar în asemenea

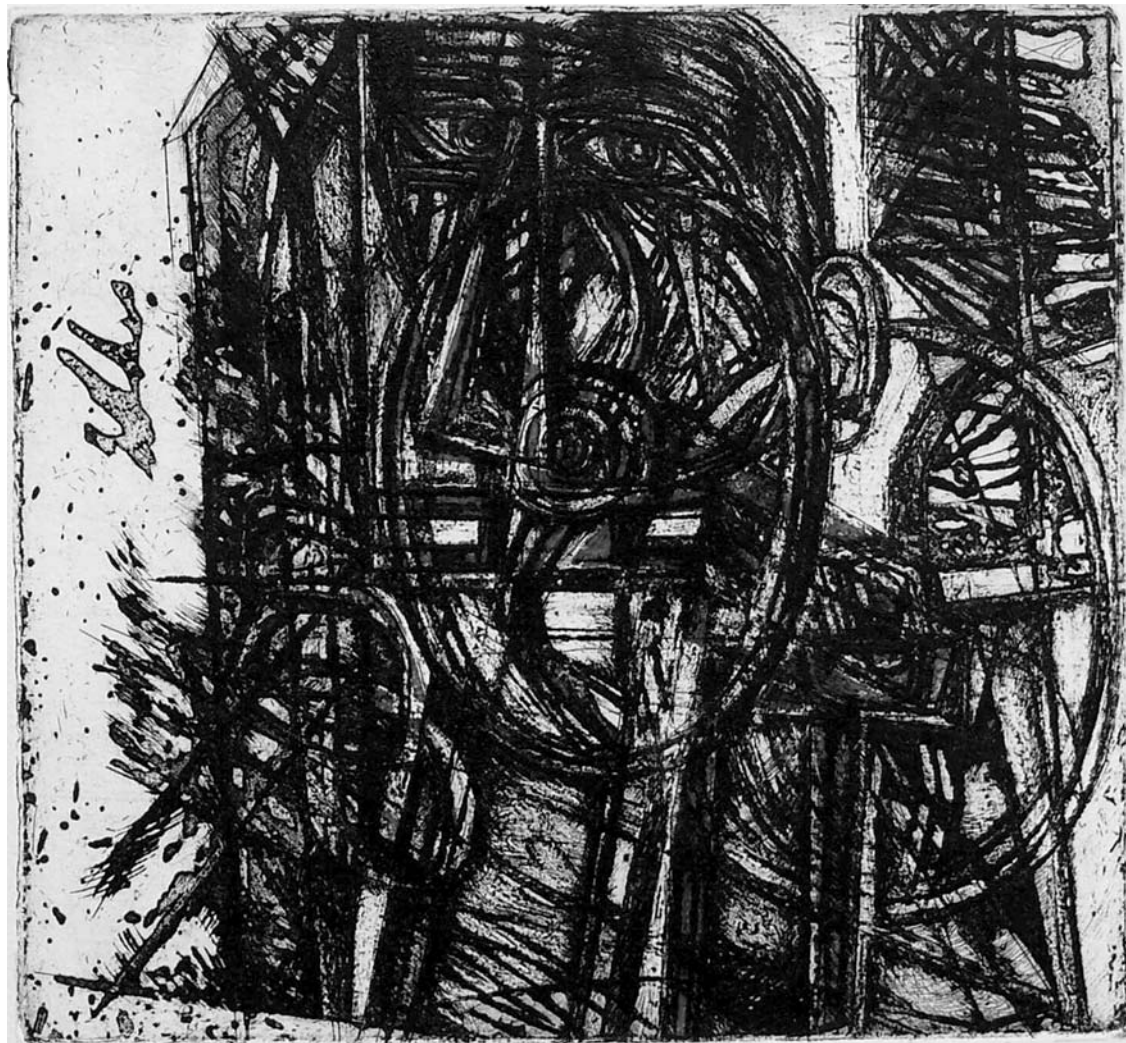
poetizări cu mitologia omului-margine (promovată de membrii grupului 2000), dar nu mai este vorba aici de marginalitatea în registru maximalist pe care o puteam întâlni la Marius Ianuș sau la Ștefan Manasia, ci de una percepută sub regimul litotelor, obscenă (așadar caracterizată printr-un exces de vizibilitate), legată de obsesia corpului abject și a pântecului digestiv, de inflația somaticului, care dobândește aici vitalitatea maladivă a țesutului canceros. Privirea introspectivă nu mai este fixată acum asupra proceselor sufletești: ea se va adânci în chimia secretă a corpului, e ironică, demistificatoare, crudă adeseori, reducând viața la palpitul arterii metabolice: “străzile tremură cu burta la stele/ mațele cântă duios - / închid ochii deschid gura/ în locul lacrimilor/ din orbite /se scurg bucăți de scuipat” (*Pentru nimic în lume*). Știm însă de la Jean Baudrillard că în spatele “excreșcențelor metastatice” se ascunde lucrarea pulsionii de moarte, astfel încât această inflație a somaticului (asemănătoare cu dilatarea cadavrului dintr-o cunoscută piesă ionesciană) face existența problematică și incertă și de aici se naște în poemele lui Acosmei nevoia “confirmatorilor” prin intermediul cărora ego-ul încearcă să dobândească proba propriei lui existențe. În mod poate paradoxal (și pe linia “umorului negru” care constituie cheia de boltă a acestei lirici a supraviețuirii agonice) principalul confirmator rămâne corpul, mișcările și gesturile acestuia, care se articulează în secvențele unei pantomime absurde ce pare să illustreze principiul “mă mișc, deci exist”, astfel încât umblatul pe stradă se transformă în “argument ontologic”: “sunt chior de somn și mă uit la soare/ pot să pariez că nu voi muri/ anul acesta/ m-am trezit cu becul aprins/ am descuiat ușa am ieșit în ogradă/ n-am avut chef să mă spal pe ochi/ o viață lungă mă



Székely Géza

Gornistul 1989

pândește/ - un intestin încălzit pe care trupul/ meu întreg nu poate să-l înfunde - / îmi amintesc cum zboară prin iarbă/ o găină fără cap” (*Tedium vitae*). Și totuși, pantomimele lui Acosmei sunt mai puțin inocente decât par la prima vedere, încărcându-se uneori cu răbufniri tenebroase de agresivitate, născute și ele, cum a arătat Freud, din mișcarea “pulsionii de moarte”: Se lăsa întunericul și strada era aproape pustie. La distanță în fața mea un om mergea grăbit pe trotuar, prin ploaia mărunță cu mâinile îndesate în buzunarul paltonului. (...) Când trecea pe lângă o baltă l-am lovit scurt, din lateral, peste glezna piciorului drept, cu care tocmai pășea. Vârful acestuia s-a agățat de pulpa piciorului stâng. Dezechilibrat, s-a înălțat pe vârful piciorului de sprijin, încercând un mic salt, cât să-și elibereze celălalt picior. Atunci l-am îmbrâncit puțin din spate cu mâna dreaptă. A apucat să-și smulgă mâinile din buzunare, desfăcându-le, apoi s-a prăbușit răcnind pe asfaltul ud. Eu am traversat și m-am strecurat printre blocuri” (*Relatarea unui bărbat*). Etalate ostentativ în seria *Relatărilor*, asemenea explozii de instinct agresiv sunt prezente însă, cu mai multă discreție, ori de câte ori actantul liric își face vizibile stigmatele agoniei, sau execută mișcări coregrafice fără noimă ce ilustrează absurditatea existenței ca supraviețuire, anecdota domestică dobândind în asemenea circumstanțe aspectul unui “teatru al cruzimii și violenței” care își propune să agreseze privirea potențialului spectator sau să o supună aceluiași joc al bagatelizării demistificatoare care guvernează reveriile autoscopice ale poetului: “am scos câteva oase/ de sub saltea și/ am făcut o morișcă// în timp ce morișca/ se învârtea mi-am/ împachetat capul/ într-o coală de hârtie” (*Jucăria mortului*). În felul acesta poemele lui Acosmei capătă o evidentă dimensiune reprezentatională, sunt “comedii în fond”, solilocvii grotești, pe al căror parcurs mimica și gesticulația se dovedesc mai importante decât cuvântul, iar poetul ia masca măscăriciului dezabuzat, care a luat act de lipsa de noimă a existenței. În contextul grupului 2000, el se dovedește un campion al umorului negru și al zeflemelei enorme, dar total lipsită de veselie, care dă cu tifla absurdului. Salut în acest context faptul că poetul Constantin Acosmei a fost premiat recent ca cel mai convingător debut al ultimilor doi ani de Fundația Culturală *Paradigma* a lui Marin Mincu.



Székely Géza

Mașina timpului (1999)



## comentarii

## Proza pe divanul psihiatrului

Adriana Stan

Ion Vianu  
*Necredinciosul*  
 București, Ed. Cartea Românească, 2008

A devenit de multă vreme un loc comun (mai nou, în termenii eclatanți ai teoriei post-structuraliste) a vorbi despre ficțiune ca spațiu al libertății și al fantasmelor similar nebuniei. Este celebră, de pildă, scrisoarea pe care câțiva artiști suprarealiști, în acord cu programul lor estetic de exhibare a unui imaginar lipsit de cenzura rațiunii, îl trimiseseră medicilor psihiatri ai vremii pentru a le cere „să nu mai măsoare mintea”. De asemenea, mai multe școli critice de pe la mijlocul secolului trecut, precum mitocritica lui Gilbert Durand, psihocritica lui Charles Mauron sau fenomenologia lui Gaston Bachelard, au încercat să introducă în analiza literară metoda vânării stratului inconștient pulsativ al fantasmelor personale ale autorului cristalizat în forma convențională și considerată de suprafață a textului. În plus, fapt care explică deopotrivă ușurința cu care și-a creat adepți fanatici cât și extrema ei vulnerabilitate ca teorie la argumente mai organizat-științifice, psihanaliza freudiană a fost dintotdeauna, s-ar zice, periculos de apropiată de literatură. Mistică, experimental-speculativă, spiritualistă, ea și-a constituit cele mai faimoase explicații în forma unor meta-ficțiuni:

*Interpretarea viselor sau Moise și monoteismul* sunt analize cu desfășurări românești, semi-ficțiuni despre ficțiuni propriu-zise în care se ascund adevăruri despre om și despre istorie.

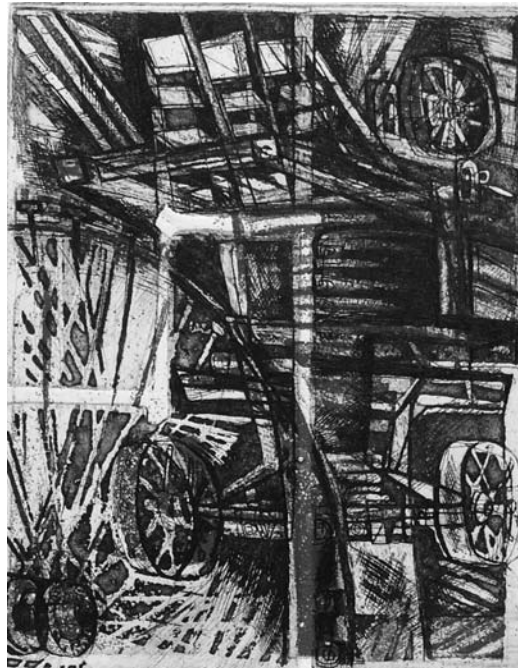
Ca psihiatru cu îndelungă experiență, Ion Vianu scrie o literatură simptomatică, întrucât plină de simptome. Cu siguranță, prin natura formației sale, inspirația narativă n-are cum lipsi; căci, în practică, față de „urechea feudiană” retrasă în mușenie îndărătul divanului, pacientul tinde cel mai adesea să devină creator, romancier, își fabrică propriul caz discursivizându-și amintirile și obsesiile. De înțeles așadar de ce întreg spațiul epic al scrierilor sale literare, așa cum se vede, cel puțin, din ultimul său roman, *Necredinciosul* (Cartea Românească, 2008) e ocupat de interioritatea ostentată și supra-explicitată a indivizilor. Astfel că, deși autorul se consideră „un douămiist printre șaizeciști” prin prisma debutului său întârziat, el este mai degrabă un șaiyecist printre douămiști ca afinități elective epice, din perspectiva prozei de conflict psihologic pe care o agreează.

Deloc surprinzător, *Necredinciosul* sună de la început până la capăt ca o confesiune pe divan dublată de un comentariu expert asupra funcționării psihicului uman, asupra limitelor și declinurilor acestuia. Povestea este spusă de către un narator aparent inocent, care se lasă târât de tăvălugul faptelor la care, involuntar, este părtaș. Fost speculant bancar, retras din activitate la 38 de ani cu o compensație bănească frumușică, într-un cochet orașel occidental, el se cufundă inițial într-o stare de ascetism hedonic și solitar, o adormitoare neutralitate față de orice amintiri, emoții, griji, speranțe. Această homeostazie începe să se clatine în momentul în care în existența sa pârtrunde insidios misteriosul jurnalist Joseph, care și-l asumă ca psihanalist secund, obligându-l să-i asculte povestea vieții. Marcat de o copilărie

neagră, plină de restricții, Joseph este actualmente un „curvar” și un „alcoolic”, cu porniri ce poartă „pecetea elementarului”, „asasinul oricărei porniri înalte în mine, o mașină de plăcere funcționând ca orice mașină”. Cum medicul său psihiatru îl tratează cu o superioară indiferență și se mulțumește „să grohăie” din când în când la dezvăluirile care i se fac, jurnalistul caută în naratorul nostru un ecran de la care să poată smulge o reacție umană față de valul de „pasiune neagră, de mâl negru” pe care îl proiectează. Pe măsură ce unul face așadar pe exhibiționistul, iar celălalt, fără voie, pe voyeur-ul, destinele lor evoluează similar, ca în urma unui misterios transfer de vase comunicante. Balansul dintre haosul juisant al vieții morale și sociale, pe de o parte, și tendința spre restabilirea mântuitoare a echilibrului, pe de alta, pare să nu fie soluționat până la final, cei doi atingând în paralel extremele suicidului ratat și ale tentativei de igienizare prin căsătorii mic-burgheze.

Narațiunea lui Ion Vianu are la îndemână ingredientele clasice ale *thriller*-ului – un fir detectivistic contorsionat prin obscure mobiluri psihologice – pe care se brodează unele apetențe stilistice pentru grotesc (vizibil în portretele îngroșat-diavolești ale doctorului și ale lui Joseph), precum și pentru toposuri de monopol matein (cârciumile orgiastice pe aerul lor de vetustețe, întâlnirile fantomatice pe cheiuri). Este însă mai degrabă ciudat că aceste date structurale, oricât ar arăta ele cam pe unde bate gustul livresc al marelui cititor de literatură care e Ion Vianu, nu cadrează mai deloc cu perspectiva auctorială ce acționează schematizant. Cu tot jocul suprapus de oglinzi și răsturnările de situație, romancierul nu creează, de fapt, o epică a echivocului, cu soluții lăsate în coadă de pește și psihologii prinse din zbor, la limita clar-obscurului. Având la dispoziție teoria, Ion Vianu face din start niște raționalizări ale stărilor sufletești pe care literatura, de obicei, doar le aproximează (sau, măcar, așa ar trebui). Nota asertorică a textului surclasează rafinamentul stilistic sau cel al analizei personajului, de care îl suspectam poate pe autor: „parcă mă lovește demența. Nu mai gândeam, devenisem un automat. Din funcțiile cerebrale rămăseseră doar cele vegetative”; „Întortocheate sunt căile psihanalizei! Chiar în absența unui plan precis, inconștientul îl împingea către o combinație perversă.”; „Relația sexuală nu e simetrică... Noi nu înțelegem femeile în mișcarea interioară a sufletului lor”.

Ca un psihanalist ce se respectă, autorul vorbește despre dorință, libido, eros ca un chirurg sau ca un preot, dacă este să-i dăm crezare lui Foucault, oricum mai puțin delirant decât un scriitor. Și dacă în practica terapeutică punctul de vedere psihanalitic dezalienază mecanisme interioare obscure, literaturii parcă nu-i stă chiar așa de bine dezalienată. O lumină prea explicativă ce aduce în discuție cu acuratețe terminologică „principiul plăcerii” sau „activitatea încălțată a conștiinței” estompează privilegiul ficțiunii de a se plia pe nevroză, ocultează bănuita întunecime onirică după cortina unui blindaj de concepte. De asemenea, ideea indivizilor posedați de obsesiile lor despărțite de conștiință, de alcoolism sau erotomanie, nu se adecvează permanentului raport hermeneutic pe care aceștia îl au față de



Székely Géza Perpetuum mobile (2002)

sine. O lume întreagă de senzații se ghicește în alunecările pe panta alcoolismului sau în aventurile erotice ale lui Daniel și ale lui Joseph, cu toate acestea în narațiune primează luciditatea cu care ei se autocomentează, cum e atunci când percep „brutalitatea” mobilurilor personale sau când trag concluzia că „nimeni nu poate, nu trebuie să se opună principiului plăcerii”. Tot conform cutumei de analiză, instinctul e prezentat ca deviere față de norma morală/socială: „Așa cum apostaziase religia părinților lui, renegase mai târziu, prin căsătorie, paternitate, religia sexului violent, clandestin.”

Ca și în cazul lui Umberto Eco care scria romane masiv intertextuale și cu mai multe porți de interpretare exact pe măsura operei sale teoretice, psihanaliza ficționalizată practică de Ion Vianu sugerează intenția unei debarasări de balastul analitic. Flerul său este neîntrecut – și, bineînțeles, chiar prea exact – în dramatizarea scenariului conflictual al terapiei sau a relației „tiranice” stabilită între psihanalist și pacientul său. Chit că faptul că amantele celor doi, femele negre de lux al instinctelor, visează să ajungă „psihanaliste lacaniene” e deja o exagerare pasibilă de un comic involuntar (eventual dacă cele două, ca femei, n-or fi existând, cum suna aforismul maestrului francez).

Freudian la modul gnostic, romanul de față nu e atât de interesant ca epică precum e ca meditație asupra posibilității unei puteri interioare inaderentă la cenzurile supraeului sau ale realului. Așa cum remarca excelent autorul într-o conferință susținută acum vreun an la Cluj, partea fascinantă și subversivă a acestui sistem de interpretare a psihicului uman stă în interiorizarea transcendenței, în plasarea sa mai adânc de conștiință. De aici și spiritualismul încărcat al prozei sale, contururile mistice pe care romancierul le plastificiază eroilor săi: „Erau în el două ființe: Don Juan, mereu în căutarea prăzii și bietul amant respins, mereu în căutarea iubirii mântuitoare!”; psihanalistul e „preotul unui cult misterios al plăcerii care, în loc să mă mustre pentru faptele mele rele, îmi țipa în ureche, prin tăcerea lui asurzitoare că orgasmul, numai orgasmul, e obligatoriu!”. La jumătatea drumului dintre ficțiune și eseu, fabulă și speculație, Ion Vianu discută șansele subiectivității, care sunt, de altfel, și șansele psihanalizei – astăzi ipso-facto înfrântă într-o lume a suprafețelor.

## ordinea din zi

## Drojii în sfintele potire

Ion Pop

Îmi pare de-a dreptul uluitor și consternant felul în care „dezbate” presa noastră din ultima vreme în jurul „erezii” mitropolitului Nicolae Corneanu al Banatului. Cum se știe, într-o împrejurare solemnă, la o slujbă ecumenică, Înalț Preasfinția Sa a făcut gestul exemplar de a se împărtași din același potir cu frații catolici. Dincolo de retoricul discurs „ecumenic”, aflat pe mai toate buzele clerului ortodox, s-a trecut, iată, la fapte, măcar în regim simbolic, împărtașirea fiind, cum se știe, centrul liturghiei și al credinței creștine în același Mântuitor. În loc să bucore sufletele și să ofere o rază de lumină și de speranță în înfrățire și... comuniune spirituală, emblematicul gest mitropolitan a stârnit mai degrabă ură și discordie, trezind din cenușa în care mocneau flăcările anatemei. Până și un înalt prelat ortodox de aleasă cultură, care se bucură, pe drept cuvânt, de prețuirea și admirația celor pe care-i păstorește, ca om al cuvântului bine rostit și scris, a chemat chiar la „caterisirea” celui vinovat. Momentul solemn al ritualului sacru, cu o valoare ce trece – sau ar trebui să treacă – cu mult dincolo de cutare virgulă sau conjuncție din texte făcute, la urma urmei, tot de oameni ai Bisericii, dar oameni, se află, incredibil, denunțat ca act contrar... dreptei credințe!

Nefiind calificat în materie de teologie, cred totuși că s-a întrecut orice măsură a dreptei, de astă dată, judecăți. Dacă acea condamnată împărtașire s-ar fi făcut din vasele „spurcate” ale nu știu cărei secte rătăcite de la căile Domnului ori din cupele „păgânului” de tot soiul, s-ar mai fi putut pricepe ceva din furia intempestivă a pravoslavnicilor. Dar să condamni pe cineva fiindcă a luat parte la festinul simbolic al aceluiși Dumnezeu e un fapt ce întrece biata noastră putere de înțelegere. Cu atât mai mult cu cât se predică la toate răspântiile idea frăției și a reconcilierii creștine.

Or, tocmai în aceste vremuri în care se caută, de către mințile luminate ale slujitorilor Domnului, căi și soluții de comunicare interconfesională, pe fundalul mutațiilor radicale ce au loc mai peste tot în materie de credințe și sub amenințarea unei grave deteriorări a perspectivei creștine asupra lumii, combatanți de toată mâna, răsăriți din hățșurile încălcate ale mentalului național aflat încă într-o întârziată stare de „tranzitie” confuză, se coalizează pentru a mai spori, dacă se mai poate, ceața din capetele enoriașilor.

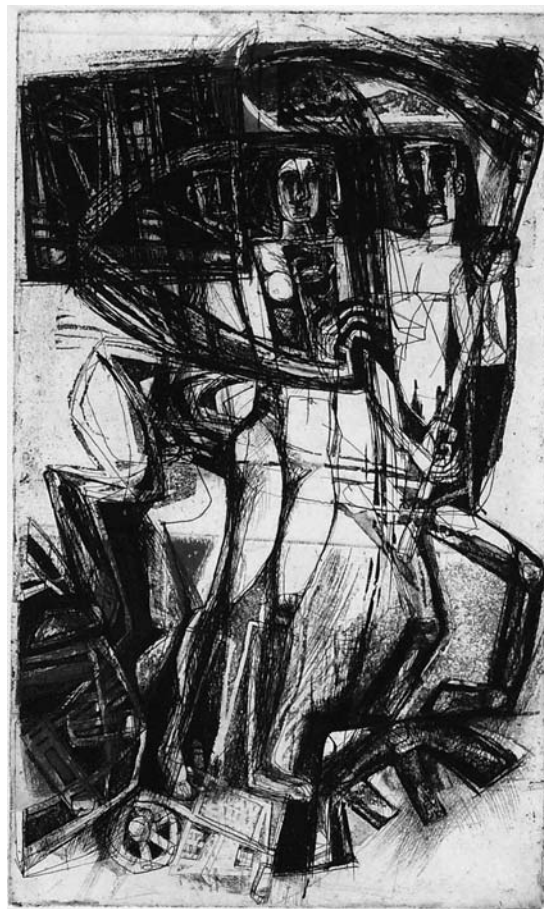
Nu pentru frumoasa îndrumare a omului căutător de speranțe și de noi întăriri sufletești în viața cu repere spirituale slăbite se luptă, de fapt, noii apostoli, ci pentru foarte discutabile și vremelnice stăpâniri. O fac, însă, în numele marilor Adevăruri ale credinței sau, mai exact, al singurului Adevăr, pe care sunt convinși a-l deține în exclusivitate. Încurcă, din ignoranță sau din interes, datele istoriei Bisericii în drumul ei lumesc, ce-i drept, dificil și dramatic adeseori, manipulează informațiile de ordin confesional, scot din context momente ale istoriei eclesiastice și le interpretează unilateral și tendențios, îndeamnă, în ultimă instanță la ură și intoleranță, într-un soi de Ev Mediu recondiționat. Și asta, într-o epocă în care eforturile de atenuare a tensiunilor acumulate în timp sunt vizibile mai peste tot, cu gândul la o finală reconciliere. Căci, într-adevăr, nu se slujește aceluiași Dumnezeu?

Se pare că nu, de vreme ce gestul simbolic al

mitropolitului bănățean a fost și mai este întâmpinat cu ostilitate și chiar cu ură de către numeroși reprezentanți, de toate rangurile, ai Bisericii Ortodoxe Române. Se strigă blasfemie, erezie, trădare, ba se prevede, cu o rea satisfacție, chiar înlăturarea înaltului prelat. Culme a ipocriziei, după ce s-a glosat atâta vreme, bombastic, despre actul de deschidere al B.O.R. față de mișcarea ecumenică, în legătură cu vizita papei Ioan Paul al II-lea, „prima într-o țară majoritar ortodoxă”. S-a „uitat” atunci, pentru binele cauzei, cât de greu s-a obținut acordul Patriarhiei Române pentru această vizită și câte mișcări de culise diplomatic-religioase au trebuit să fie făcute pentru ca, în fine, să se ajungă la o victorie, simbolică și ea, dar atât de benefică, în fond, pentru noua „imagine a României în lume”. Însă nu doar despre o atare „imagine” este vorba, ci de ceva mult mai adânc, ce ține de „mesajul pe carele marele Papă ni l-a transmis, generos și cald, în propria noastră limbă.

Acum, se scot din penumbre posomorâte tot felul de fețe, bisericesti sau nu, gata să agite sabia Adevărului Ultim, într-un limbaj anacronic, de o rigiditate nemaîntâlnită în vremurile moderne. Cutare propoziție interdictivă din texte canonice vechi de secole, depășită evident de evoluția raporturilor dintre catolicism și ortodoxie prin, de pildă, eliminarea acuzațiilor reciproce de erezie, este reabilitată în chip bizar, mizându-se, probabil, pe ignoranța credinciosului de rând. E bună de repus pe piața ideilor formula radicală, naționalist-ortodoxistă, a unui Nae Ionescu, după care doar ortodoxul e un bun român, sunt reciclabile insinuările privind atotputernicia masoneriei universale și legăturile oculte cu ea ale bisericilor occidentale sau deschise spre Occident, se încurcă voit datele mișcării iconoclaste, puse exclusiv pe seama „carolingienilor” etc.

Dar este relansată, mai ales, în scopuri diversioniste, ideea „trădării naționale” a ardelenilor care s-au reîntors, acum trei secole, la Biserica Romei, uitându-se, dincolo de injustițiile și dramele contextuale ale evenimentului, uriașul câștig adus de Unire cauzei românilor transilvăneni și, în planul mai larg al istoriei noastre, idealului latin și panromănesc biruitor în 1918. Se pare că e nevoie să li se reamintească a mia oară înfocaților militanți fundamentaliști că Unirea de la 1700 a fost, atunci, cum dovedesc toți istoricii serioși, singura cale pentru îmbunătățirea situației românilor greu oprimați, abia „tolerați”, din Ardealul tuturor marginalizărilor în fața celor patru religii „recepte”. Se mai uită că „uniții” și-au condiționat adeziunea de conservarea elementelor de rit răsăritean, respectate, de altfel, de trei secole încoace. Și dacă e adevărat că puterea habsburgică i-a atras pe români de partea catolicismului din motive politice evidente și cu intervenții, uneori, în forță, și dacă promisiunile făcute de cele două Diplome imperiale n-au fost decât parțial respectate, fiind și sabotate în timp de religiile și „națiunile” concurente, nu e mai puțin adevărat că orientarea spre Roma a servit, cum spuneam, într-o perspectivă istorică mai largă, afirmării idealului național românesc, promovată de o Școală Ardeleană de înaltă ținută patriotică și etică, cu destin tragic și sublim, a cărei luptă a condus în cele din urmă la împlinirea de la Alba Iulia. Impunătoarea figură a unui Inochentie Micu Clain spune totul despre măreția și jertfele acestei



Székely Géza

Cântec cosmic I (2005)

lupte, dar și despre miza uriașă pusă atunci în jocul Istoriei, pentru a elibera de umilințe „sărmana națiune valahă”. Iar luminoasa idee latină e cea care a însuflețit de atunci întreaga Transilvanie, și nu inerțiile slavone cu ale lor „chirilicești petice”, cum le numea ironic Petru Maior.

Am deschis această paranteză pentru că, sub aparența fidelității față de o singură „dreaptă credință”, supusă și ea, în realitate, condițiilor Istoriei, după ce marele trunchi originar cu rădăcini romane s-a despicat de la 1054 încoace, se ascund deopotrivă resentimente vechi și foarte noi interese, deloc creștine. Resentimentele sunt agravate, cum vedem zilnic, în noul timp post-decembrișt, când „Biserica Neamului” are nevoie să facă uitate destule jalnice compromisuri făcute cu puterea comunistă și cu organele ei de represiune, după cum reprimarea brutală a Bisericii Române Unite în 1948 se încearcă a fi drapată în odăjdiiile neprihănite ale beneficiarilor ilegiti ai acestui act de rușinoasă represiune.

Așa se face că, profitând de „defecțiunea” mitropolitului de la Timișoara, se aruncă din nou în mass media sămânța discordiei, pentru ca angajamentele pe teme ecumenice să fie cu adevărat dovedite ca ipocrite și false. O emisiune recentă, – „Semne” – transmisă la televiziunea publică, a găsit de cuviință, bunăoară, prin câteva voci de reporteri tineri (!), să chiar încurajeze un anti-ecumenism manifest, trecând cu ușurință peste opacitatea și rigiditățile nepătaților ortodocși români și simplificând până la nerecunoaștere, pe un ton de o agresivitate abia disimulată, orice idee de comunicare venită dinspre celelalte biserici creștine. Idealul ecumenist ar fi, din punctul lor de vedere, nu doar foarte îndepărtat, chiar irealizabil, ci și, pur și simplu, de nedorit, date fiind multiplele „rătăcirii” și „erezii” ale bisericilor din afara ortodoxiei. Ba, susținea o voce ascuțită, prezența ortodocșilor la vreo reuniune ecumenică nu poate fi acceptată decât ca semn de „dojană” față de cei „rătăciți”, întrupare a muștrării. Ecumenismul – reiese din asemenea intervenții mâniaoase – ar fi chiar periculos și nociv pentru singura adevărată,



dreaptă credință. Ca și cum nu e vorba totuși de niște confesiuni creștine. Și, desigur, catolicismul și Biserica Română Unită cu Roma rămân, cu fiecare ocazie mediatică, ținta predilectă a atacurilor noilor militanți fundamentalști. Ca să nu mai vorbim despre limbajul de vehemențe dogmatice ale unui fost june, efervescent colaborator al revistei pro-securiste *Săptămâna*, din tristele vremuri ale „epocii de aur”, reciclat după 1989 în mare apărător al credinței adevărate, care cheamă și el, la anateme și pedepse.

Pe acest fundal agitat și sumbru, diverși purtători de cuvânt, mai mult sau mai puțin autorizați, prevestesc o reacție dură a Sfântului Sinod față de mitropolitul nonconformist, trecând – ni se spune – peste manifestațiile colective și susținerile individuale, din partea timișorenilor care s-au dovedit, încă o dată, mai treji la minte decât enoriașii din ale părți de țară. Se vor ține, desigur, și în cadrul așteptatei reuniuni sinodale, predici patetice pe tema „Legii” și a lepădării de ea, se vor invoca citate din regulamente eclesiastice de mult timp inactuale, privind raporturile dintre ortodoxie și catolicism, se vor mai invoca, poate, în virtutea unei inerții pur retorice, deschiderile Bisericii Ortodoxe Române spre minunatul ecumenism. Zgomotul din jurul „ereziei” mitropolitului Corneanu nu se va stinge, totuși, ușor. Fiindcă, din păcate, sub toate aceste vociferări ce invocă rectitudinea spiritului, stau alte glasuri și alte tăceri, foarte vinovate, ce se cer acoperite de vacarmul dogmatic.

Mitropolitul Nicolae Corneanu e, de fapt, o prezență incomodă și indezirabilă pentru mulți, în ierarhia B.O.R.. Nu el a fost prelatul care a avut curajul, aproape singurul, să mărturisească păcatul colaborării cu poliția politică a vechiului regim? I se poate, oare, ierta acest gest de căință, tocmai de către cei care s-au împotrivit cu atâta înverșunare Spovedaniei, contra propriilor exigențe ale religiei creștine? Pe fundul prea multor potire ale promisei euharistice mântuitoare s-au depus și rezistă încă, din nefericire, drojdiile de sub vinul sacru... Și cum să se treacă peste gestul de bun simț și de autentică frăție creștinească, de a fi acceptat, în Banatul său, repunerea în drepturi a bisericii gerco-catolice? Aceasta, în timp ce, de exemplu, biserica mănăstirii Nicula, ridicată de „uniți”, e lăsată să se deterioreze, începând chiar cu altarul, la umbra noii construcții în curs, în speranța, poate, că sacrilegiul demolării va fi scuzat, foarte lumește, în viitorul apropiat, de motive „obiective”. Ori în vreme ce trecătorii prin comuna târgumureșeană Ungheni, pot privi, de ani de zile, cum biserica greco-catolică e sugrumată la propriu de zidurile roșii ale celei aflate în construcție în jurul ei: un soi de șarpe boa travestindu-l pe cel biblic și diavolesc...

Ar fi de comentat multe pornind de la incidentul „eretic” din Banat. Fapt este că regiunea românească cea mai dispusă să practice idealul ecumenic și armonia inter-etnică și care e și locul originar al Revoluției din decembrie 1989 a dat, prin recente manifestații de solidarizare cu Mitropolitul ei, încă un exemplu de frumoasă ținută etică. Ele sunt – cum inspirat suna un titlu de ziar – un fel de „punct 9”, echivalent, simbolic vorbind, cu celebrul punct 8, al proclamației de la Timișoara. Acela n-a fost luat în seamă de moștenitorii comunismului, spre răul general al românilor. Rămâne de văzut dacă micul guvern sinodal va ști să pună capăt falsei crize provocate și alimentate mediatic de zelul anacronic și penibil al unor fundamentalști de ultimă oră.

## imprimatur

# Viitorul corpurilor

Ovidiu Pecican

Pe vremuri, ideea de debut implica nu doar prima ieșire la rampă, ci și o anume nesiguranță a autorului debutat, niște promisiuni care aveau nevoie de o poliță semnată aproape în alb cu gândul că vor fi onorate ceva mai încolo. Nu era rău, fiindcă în această convingere și, totodată, practică exista și o parte de noblețe și de generozitate, de speranță. Nu se știa sigur ce se va alege din debutantul respectiv, dar se asumau riscurile de rigoare. În anii '80, epocă tenebroasă și inovativă în direcții nepotrivite, debutul își pierduse nuanțele azurii, devenind un filtru birocratic și cenzorial foarte restrictiv. Nici nu mai exista, aproape, primă apariție în nume propriu, fiind înlocuit cu așa-numitele antologii de debut cărora – culmea! – le dăduse tonul o realizare de excepție: breviarul prozastic *Desant* al cenaclului de proză bucureștean „Junimea” călăuzit de fostul proletcultist Ovid S. Crohmălniceanu, convertit spre sfârșitul vieții la liberalism antidogmatic, la gesticulația unui critic de direcție și la proză originală de calitate (și promovată din creația altora, cu autoritatea criticului, dar și scrisă de el însuși). Obiceiul s-a împământat atât de strașnic, încât până și poeții originali ai momentului au optat, pe bani proprii, pentru aceeași formulă, publicând la Ed. Litera antologii de grup (*Aer cu diamante* sau *Cinci*). Spre deosebire de cele concepute însă de mintea scorburoasă a tovarășului Mihai Dulea, acestea afirmă însă programe de grup, nu alăturat aleatoriu nume, abordări și anverguri diverse.

După ce deceniul 10 a mai perpetuat o vreme acest obicei, noutatea pe care au adus-o anii de după schimbarea mileniului și secolului în respectivul câmp de observație a fost revenirea la volumele de autor ale debutanților. Ed. Polirom a lansat o întreagă colecție de proză scrisă de nume necunoscute, dintre care câteva chiar foarte bune, iar celelalte peste nivelul mediocrității recunoscute anterior ca atare. Tot la Polirom au apărut, de vreo doi ani încoace, și primele debuturi teoretice care nu mai au nimic din tatonările începuturilor, ci afirmă direct autori vigoși, capabili deja de eforturi speculative, constructive și critice de anvergură. Așa au fost Gabriel Troc, Liviu Bordaș, Adela Emanuela Toplean (câștigătorii concursului de debut „Ioan Petru Culianu” pe 2005) și, adjudecându-și premiul pe 2006 la același concurs, așa sunt Catrinel Mădălina Popa și Lucia Simona Dinescu.

Cartea ultimei autoare menționate, *Corpul în imaginarul virtual* (Iași, Ed. Polirom, 2007, 296 p.) este o parte din teza de doctorat susținută la Universitatea din București sub coordonarea lui Sorin Alexandrescu. Acest fapt spune deja destul despre nivelul elaborării, debutul nemaivenind aici să recomande un nume, ci să consfințească – prin realizarea contactului cu un public mai larg, nu unul exclusiv academic – intrarea în arenă a tinerei eseiste. De altfel, oricum, publicarea unei cărți survine, la Lucia Simona Dinescu, după un bogat exercițiu publicistic, domnia sa deținând o rubrică permanentă în săptămânalul *Observator cultural*. Punând, așadar, împreună pe membrii juriului cu boardul revistei bucureștene și adăugându-le și prestigiosul profesor coordonator de la Literale din capitală se obține un portret de grup impresionant al „nașilor” care îi urează bun venit autoarei în cultura română. Și pe bună dreptate.

De la bun început reține atenția decupajul subiectului, care poartă în geografia complicată a

imaginarului (cu trimitere directă la remodelările pe care le permite calculatorul, internetul și tot ceea ce poate fi pus sub semnul „realității virtuale”, aceasta din urmă fiind o expresie paradoxală a unui este-și-nu-este mediat de progresele tehnologice de ultimă oră). Suntem, de-acum în lumea de mâine care, chiar dacă a început deja ieri, nu are nimic de-a face cu trecutul autohton plin de interes pentru proprietatea funciară, iarmaroace, hanuri și ursari. Lucia Simona Dinescu scrie o carte „americană”, cercetarea ei situându-se, întâi de toate, într-o civilizație a tehnologiei atât de avansate, încât a ajuns să se întreprindă cu dezvoltarea organică a omului și, mai ales, cu imaginarea unui alt tip de corporalitate. Revoluția s-a produs mai demult, iar tipătul de disperare al rousseauismului – manifest al întoarcerii la natură – a rămas mult în urmă. De astă dată, corpul bionic, amestecul de carne, sânge, circuite integrate și plastic ori metal a invadat imaginarul și, prin avansul chirurgiei plastice, al geneticii și al electronicii, s-a ridicat o cezură radicală între lumea dinaintea acestei cotituri sincrone cu globalizarea și informatizarea lumii, și vechiul mediu natural de evoluție umană. E valul terț, cum i-ar zice Alvin Toffler, dar nu necesarmente în termenii în care pune problema acest autor, ci mai curând într-o perspectivă care amestecă arhetipalul, istoria și postistoria: primul a fost cel amniotico-metafizic și mitic, al viețuirii paradisiace a omului primordial, al doilea rămânând cel al vieții terestre, anturate de natură. Odată cu civilizația industrializată și tehnologizată care a așezat între om și natură un prim zid, vizibil, de acută materialitate, divorțul de iarbă și copaci, de stânci și izvoare s-a produs ireversibil, în favoarea apei îmbuteliată și a ornamentelor minerale din interioarele noastre urbane. Descoperirea peisajului ca ambianță estetică și gazdă a ludicului și loisir-ului a însemnat, de fapt, separarea tranșantă și definitivă de natural, pierderea sensurilor inițiale ale acestuia, alterarea relației om – Fire.

Pe Lucia Simona Dinescu o interesează însă a doua cezură, și mai gravă. Desprins pentru a fi predat bitumului și consumismului urban, competiției capitaliste și mitului originalității, omul și-a inventat mitologii și ritualuri noi. Printre ele, regândirea existenței sale corporale, proiectarea propriei sale dimensiuni fizice într-o lume a virtualităților și artei combinatorii dezmarginite. *Corpul în imaginarul virtual* al Luciei Simona Dinescu este, prin preocuparea pentru această nouă metamorfoză, o carte avertisment, un repertoriu de teme și motive ale imaginarului trupesc într-o vârstă a umanității pentru care până și literatura SF a ajuns un depozit de imagini, de planșe și schițe, un atelier vraște, plin de proiecte leonardești, o terifiantă mină de aur a cărei exploatare abia a început, fie și în mare viteză.

Lucia Simona Dinescu a dat la iveală un prețios volum deschizător de drumuri, atrăgând atenția, în chip inspirat, asupra zonei pe care, de la instalarea la putere a creștinismului, care a propus și acreditat tratamentele mortificante ale corpului pentru salvarea sufletului, o neglijam în fel și chip, când nu o lăsăm doar pe seama marginalităților hedonice, erotice, olfactiv-gustative, minor valorizante. Salut curajul și reușita textului și îi aștept cu nerăbdare urmările.

## sare-n ochi

## Istoria în instanță

Laszlo Alexandru

Între diversele tehnici de scriere a istoriei, care ocupă atenția specialiștilor și stau în centrul dezbaterilor, modelul românesc, pe cale de-a fi brevetat, e din nou în măsură să stîrnească uimirea. Dilema dintre istoriografia factologică și cea interpretativă e tranșată scurt de experimentul autohton: trecutul se judecă în instanță.

Mă gîndesc la inedita inițiativă prin care Șerban Alexianu a solicitat oficial reabilitarea părintelui său, Gheorghe Alexianu, fost guvernator civil al Transnistriei, numit în funcție pe vremea mareșalului Ion Antonescu. Se știe că blestemata provincie răsăriteană a constituit spațiul de supliciere a citorva sute de mii de evrei și romi, deportați acolo de oficialitățile statului român, în perioada 1940-1944, și supuși condițiilor celor mai inumane, cu scopul nemărturisit al grabnicei exterminări. La sfîrșitul celui de-al Doilea Război Mondial, conducătorii politici vinovați de dezastrul României au fost arestați, judecați și condamnați - unii la moarte, alții la ani grei de închisoare (unde mulți și-au găsit, mai apoi, moartea). Printre cei executați atunci, în baza sentinței judecătorești din 1946, alături de mareșalul Antonescu s-a aflat și fostul șef al Transnistriei ocupate, Gh. Alexianu. Dar iată că, în prezent, urmașul celui care a coordonat buna administrare a operațiunilor din Infernul de la Răsărit pretinde să fie despăgubit.

Ceea ce părea la început un capriciu a dobîndit, cu trecerea vremii, un profil de coșmar, după tehnica bulgăreului de zăpadă. Din 28 aprilie 1998, cînd s-a cerut revizuirea sentinței penale date de Tribunalul Poporului, a mai trecut aproape un deceniu pînă s-a stabilit aria de competență a magistraților și pînă cînd Curtea de Apel București (C.A.B.), derulînd procesul, a ajuns la concluzii stupefiantă. Prin sentința din 5 decembrie 2006, s-a hotărît achitarea mareșalului Ion Antonescu, a șefului Gărzii de Fier, Horia Sima, precum și a altor demnitari și guvernanți ai vremii, întrucît deciziile lor ar fi fost luate în condiții extreme, de război. Ba chiar agresiunea militară a României spre Răsărit era considerată legitimă, justificată de starea de necesitate în care se afla țara pe atunci. Totuși era menținută parțial vina inculpaților, pentru fapta de a fi permis și a fi militat în favoarea pătrunderii armatei hitleriste pe teritoriul României.

Sentința C.A.B. a fost criticată în presa română și străină, a provocat note oficiale de protest din partea guvernelor Moldovei și Rusiei. De altminteri, a și fost atacată la instanța superioară, de ambele părți aflate în proces, atît de către Parchet, cît și de către Șerban Alexianu. Iar în mai 2008, judecătoria Înaltei Curți de Casație și Justiție întorc la loc situația: confirmă definitiv sentința dată inițial de Tribunalul Poporului, la finele războiului, mențin decizia privind vinovăția inculpaților și atestă legitimitatea pedepsirii lor.

Nu e doar o simplă poveste despre justiția din România, ori despre modalitatea originală prin care se încearcă impunerea adevărului istoric pe plaiurile noastre. Se mai remarcă și alte detalii pitorești. Printre argumentele în favoarea redeschiderii discuției stă lipsa de legitimitate a Tribunalului Poporului, în anii de după război. Creat de puterea sovietică de ocupație, acesta a pus în practică voința învingătorilor și a avut un caracter eminent politic. I-au căzut victimă numeroase personalități inocente, pentru simplul fapt că nu s-au grăbit să adere la noul regim dictatorial. Asemenea aspecte evidente nu sînt, totuși, în măsură să invalideze

moral chiar toate sentințele pronunțate cu acea ocazie. La sfîrșitul celui de-al Doilea Război Mondial, întreaga Europă a fost cuprinsă de frenezia pedepsirii colaboraștilor vinovați de dezastru. De ce să credem oare că fasciștii sancționați în Vest au fost monștri, în schimb cei din Est au rămas - moral vorbind - neprihăniți?

Un pretext pentru relansarea dezbaterii a fost că, de la pronunțarea sentinței postbelice, ar fi ieșit noi fapte la iveală: s-au descoperit clauzele pactului secret Ribbentrop-Molotov. Însă detaliul că, într-un acord politic confidențial, cele două mari supraputeri de-atunci își împărțeau domeniile de influență geografică nu scuză prin nimic implicarea activă a unor politicieni români de partea agresorului hitlerist. După cum nici nuanța insistență, vehiculată de apărare, potrivit căreia Gheorghe Alexianu a fost pe-atunci guvernatorul civil, iar nu militar, al Transnistriei nu e de natură să modifice în vreun fel realitatea. Ce contează că Holocaustul a fost supravegheat de sub pălărie sau de sub chipiu?

Ipozeza enunțată de avocatul lui Gh. Alexianu, potrivit căreia situația politică din acea perioadă ar fi determinat România să acționeze în legitimă apărare, atunci cînd a pătruns pe teritoriul U.R.S.S., ascunde în epicentrul său o gîndire aberantă, capabilă să justifice orice agresiune armată, în orice moment istoric, și punînd-o pe seama falsului imperativ al autoapărării. Ce apărăm noi oare, cu atîta legitimitate, la Stalingrad și la Cotul Donului?!

Lamentația finală a lui Șerban Alexianu, în opinia căruia judecătoria (care i-au respins definitiv tentativele de rescriere a istoriei în instanță) ar fi dat o sentință eronată, deoarece "sînt produsul comunismului, sînt genul de procurori și de juriști care au trăit în comunism, cu frica comunismului și cu obișnuința de a aștepta dispoziții de sus" e, o dată în plus, discutabilă. Dacă justiția de azi e pe de-a-ntregul tributară comunismului, urmașul demnitarului fascist de ce i-a solicitat sprijinul? Iar dacă nu e - de ce o ponegrește în ciudat?

Contextul întregului "business" e dezvăluit însă abia de paginile gazetelor (vezi, de pildă, *Adevărul* din 7 mai 2008). În ipoteza reabilitării lui Gheorghe Alexianu, moștenitorii săi ar fi putut formula o revendicare imobiliară de 124.750,12 metri pătrați, în cartierul bucureștean Colentina, iar drepturile litigioase au și fost deja vîndute, înainte de vreme, controversatului afacerist Gigi Becali pentru suma de 750.000 euro.

Mai puțin de un milion. Doar atît valorează azi adevărul istoric despre participarea României la al Doilea Război Mondial?

P.S. *Țîfnă cu ciucuri*. Nu cu mult timp în urmă, Nicoleta Sălcudeanu își manifesta interesul pentru viața publică într-un mod neașteptat, admițînd hodoronc-tronc: "Trebuie să încep cu o autodelațune. Am semnat și eu o declarație la Securitate" (vezi *Cultura*, nr. 35/17.08.2006). De la nivelul unui asemenea ascendent eroic, gălăgioasă gazetară culturală se dezlănțuia apoi împotriva procesului de asanare din societatea noastră, condamna încercările răzlețe de deconspirare a foștilor colaboraștii, ne explica doctă cum între un turnător și deconspirarea unui turnător există o mare echivalență, în ordinea lipsei de moralitate ("mi-e silă de abjecta deconspiradă implantată în lumea literelor, o formă de turnătorie și asta"), cum macularea colectivă și generalizată era oricum inevitabilă ("sînt convinsă că, dacă ar mai fi durat, n-ar fi scăpat nimeni de

racolare. Poate nici n-a scăpat nimeni, într-un fel mai subtil") etc. etc.

Procesele - lipsei - de conștiință pe care și le face retroactiv N.S. o privesc pe de-a-ntregul și n-are decît să și le păstreze, sub formă de monopol privat. Dar atunci cînd, de la genunchiul broaștei, își ridică vocea să le dea celor din jur lecții de dans într-un picior, insistența impenitentă devine sicitoare. Cucul se vrea privighetoare.

N-am împărțășit niciodată nihilismele ei tendențioase și, de-a lungul activității mele publicistice, i-am contrazis eforturile de-a amesteca albul și negrul. Era inevitabil să-mi iau de la ea tainul de insulte. În tentativele frenetice de a-i trage șuturi pe sub masă cărții recent publicate de Alexandra Tomiță (*O istorie "glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*), impavida admiratoare de turnători și securiști Sălcudeanu deraiază și pe la "neprofesionalismul, urechismul și calibanismul contribuțiilor" polemice ale lui Laszlo Alexandru (vezi rev. *Viața Românească*, nr. 3-4/2008). Mai rupe trei basoane și pe spinarea "judecăților umorale, grosiere, precum cele din cartea-trialog *Grigurcu-Laszlo-Pecican*". Aferim, doamna șef-contrabas! Diferența dintre o declarație semnată la Securitate și un articol semnat în revistă e că, în prima situație, trebuie să fii mai precis(ă) în detalii și argumente. Pe cînd la gazetă merge și așa, doar cu etichetări din vîrfurile condeiului.

Iar cînd e vorba de profesie, mai mare jalea de ce anume și se arată privirii. Pentru marea specialistă în *flatus vocis*, amplul serial analitic în opt părți *Cultura română între comunism și naționalism*, publicat odinioară de Mircea Martin în paginile revistei 22, devine un... "interviu conjunctural" (?). Între un studiu academic și un interviu probabil că mai există, pe ici pe colo, niscaiva deosebiri. Ca să nu mai vorbim despre opinia care îi reproșează Alexandrei Tomiță stîngăcia de-a se lua după opiniile neserioase ale unui Mircea Martin, ca și gafa de-a "subevalua puncte de vedere adverse mult mai profesioniste și mai în cunoștință de cauză, cum cele ale lui C. Stănescu - rafinat cunoscător al istoriei literare recente". Atunci cînd, între studii academice elaborate de M. Martin și activitatea ieftin-gazetărească a lui C. Stănescu, cineva ca Nicoleta Sălcudeanu îl discreditează pe cel dintîi, în schimb îl acreditează pe al doilea, opțiunea ne spune multe despre calitatea emițătorului de judecăți. Dar a-l promova, cu aceeași mișcare, pe alde C. Stănescu, frenetic propagandist comunist de-o viață, ba la *Scînteia*, ba la *Scînteia tineretului*, ba la *Adevărul*, ba la *Adevărul literar și artistic*, pînă la gradul de - risum teneatis! - "rafinat cunoscător" de literatură, asta ține nu doar de incompetență, ci și de nerușinare. E greu să mai publici azi pe la *Cultura*, fără să te guduri pe lîngă redactorii din cazarmă...

În consistența ei cercetare, Alexandra Tomiță consemnase eforturile "rafinatului" C. Stănescu de-a trage sforile și de-a îngloba, în mod fraudulos, o personalitate de talia lui Mircea Zăciu printre pionierii protocronismului (vezi p. 86 etc.). Însă, precizează limpede autoarea studiului, M. Zăciu a rămas mereu, de-a lungul anilor, pe lista "antiprotocroniștilor declarați" (vezi p. 218 ș.a.). Ce noroc că vine acum o Nicoleta Sălcudeanu și, în recenzia ei despletită, îi reproșează tocmai Alexandrei Tomiță că l-ar include pe M. Zăciu printre protocroniști și, cu aceeași mișcare, îl complimentează pe C. Stănescu pentru cît e de "rafinat"...!

Rea-credință, falsificare patentă, tendențiozitate, umoare neagră, neprofesionalism în selectarea surselor, violențe gratuite de limbaj - cam multe bube într-o singură luare de cuvînt. Nicoleta Sălcudeanu e rugată să cînte la altă masă. ■

## poezia

Bianca Felseghi s-a născut în Cluj-Napoca, la 23 martie 1983. Este licențiată în jurnalistică a Universității „Babeș-Bolyai”. În prezent este redactor la cotidianul *Ziua de Cluj*. N-a publicat până acum poezie, dar a colaborat la trei volume de reportaje sau eseuri, coordonate de Ruxandra Cesereanu: *A doua Curte a Miracolelor* (2004), *România înghesuită* (2006) și *Anunțuri mortuare în Re* (2008).

În poemele Biancăi Felseghi e sesizabilă, încă din debutul lecturii, o anume apetență ludică, juvenil-teribilistă, căreia îi face loc uneori o la fel de juvenilă *confesiune* afectivă. Deși discursul liric nu e încheșat, nu e finisat suficient, imaginile au o pregnanță ce suplinește această deficiență formală. Cititorul poate rămâne însă, după lectura acestor versuri, cu senzația de joacă și tristețe *proaspete*, adică onest narate și livrate nefiltrat. (Claudiu Groza)

## Bianca Felseghi

## 1.

Îmi dau în cărți de tarot.  
Câte una, câte trei, în cruce. Amin.  
Aleg pietricele norocoase, chilipir de coviltir  
din cele mai bune: aztece și egiptene. Altă valoare  
au ele, în buzunarele mele, înțelepciunea  
faraonilor  
mă luminează la portofel.  
Închid ochii și număr perechile:  
I-am văzut de două ori, era pe a doua stradă la  
dreapta,  
am încurcat dreapta cu stânga tot de două ori,  
numele noastre unite formează un număr de  
mașină. Ce ciudat!  
Cred în mine, cred în tine, cred într-unul atotput-  
ernic nebun  
spânzurat cu capul în jos de cerul cel sus  
unindu-și palmele cu sublima supunere a unui  
condamnat la moarte  
de pământ.  
Cred în ultima privire ce pretutindena e, mă sub-  
jugă  
precum ochii regelui de cupă în tronul său.  
Cred fără tăgadă în atingeri, în beție, în satiri  
buni de glume,  
în apași deghezați în pirai  
fără corăbii, acostează mereu femei. Cred în ei.  
Îmi dau în cărți de tarot,  
Cu mâna mea tremurată de teorii gnoseologice și  
escatologice, sau de la  
fumat,  
trag viitorul și mă uit la el: bă, frate! -Ți bați joc  
de mine...

## 2.

azi...  
mi-am pierdut o mare iubire.  
de azi, pieptul meu va căpăta contururi de bărbat,  
degeaba mai cresc pe el sânii,  
de azi, creștetul tău atârnat în prelungirea  
mâinilor mele  
ca să te mângâie,  
va avea un loc comun, pe umeri.  
când m-ai strâns în brațe tremurai  
și mi-ai sărutat un deget,  
eu ți-am atins cu jenă părul, pentru că era o  
despărțire,  
firește, nu doar o simplă atingere.  
azi simt cum trec prin mine bucăți  
rupte din fotografii pe care aș fi vrut să le fi  
făcut,  
cuvinte pe care ni le spuneam, dar în recurență,  
cu încetinitorul,  
tu sărind în apă, undeva la munte - ce mai con-

tează unde,  
eu adormind cu telefonul la tâmplă așteptând  
mereu să suni - ce mai contează când,  
tu, închis în casă și răcit, plimbând un ziar -  
încotro, nu contează.  
de azi, e trist, e drept, zâmbetul oricărui bărbat  
mi se va părea un atentat cu bombă,  
poveștile despre tine vor dispărea în urechile mele  
sub formă de zvon,  
când aerul va miroși a pucioasă voi fi știind că ai  
trecut pe acolo  
înaintea mea,  
când o țigară uitată va fumea pe masă,  
voi ști că ea îți va fi atins buzele. De azi...  
voi purta în urechi cercei.  
Pe care nu i-ai mai dat nici unei fete.

## 4.

de-aș fi creștin ți-aș spune hai să-i punem o cruce  
și să ne amintim pios  
de ce-ar fi putut fi.  
de-aș fi păgân, ți-aș zice însă:  
iubește-mă tu,  
iubește-mă,  
ca și când ai avea  
sânge pe mâini  
și un cadavru ascuns în pivniță  
iubește-mă, îți spun,  
căci fariseii  
și mincinoșii



și uitații  
și nefericiții  
și cei pierduți  
și cei trădați  
și vameșii  
și propriii noștri apostoli  
ne vor vinde și ne vor huli.  
aliatele noastre, pietrele,  
vor urla  
pe marginea drumurilor și vor cădea  
ca vorbele  
aruncate cu furie în maria-magdalena...  
...răstignită la poarta cetății  
între mine și tine,  
două brațe de cruce.

## emoticon



## Uvertură sau Ușorii pași, între ușorii ușii,-i trec pragul (ușii) de mai mare dragul

## Șerban Foarță

Una din prietenile mele este Ușa. Mătușa Ușei este Poarta, cu care, însă, nu-s bun prieten, - cum nu sunt portăreii cu ușierii. De altfel, chiar și prietenia mea cu Ușa mai scârțâie, din când în când: când o trântesc sau o forțez. De forțat, ce-i drept, n-am prea forțat-o, dar câte-un umăr greu tot i-am mai dat. În rest, mi-e dragă pentru că-i o rază: e raza unui arc de cerc. (Nu mă refer la ușile turnante, nici la acelea japoneze, ce glisează). E pentru ce aduce cu o carte cu paginile (inclusiv ambele-i coperti) compacte. De fapt, e o copertă fără carte; dar, dacă știi cum s-o (între)deschizi, ai ce citi într-însa. Coperta-i, dată-n lături, lasă, de obicei, să se-ntrevadă decoruri, personaje, chiar și intrigi. Multe se țin în dosul ușilor închise. Eu, însă, nu vorbesc de uși, ci doar de Ușa. Vara, ea poate fi un evantai: Ușa,-n du-te-vino, adie tot mai reavăn... Pe prietenile altora le cheamă Pușa, Nușa, - iar dacă-s mai în vârstă, Tușa. Pe-a mea o cheamă simplu: Ușa. Diminutivul i-ar fi Ușy (cu, evident, *sh & y*). I-ar plăcea, însă, niște nume numeroase, șanjabile în funcție de propriile-i mișcări și ipostaze: Învârtecușa, Jucăușa, Pitulușa, Capitonușa, Tiptilușa. Când este prevăzută cu un lacăt, s-ar învoi s-o cheme Lăcătușa (pentru că nu e snoabă, nici fițoasă, - potrivnică, din principiu, a lucr[ător]ului manual). Tot astfel, când e zăvorâtă, s-ar bucura să-i spunem, Zăvorușa. (Oricum, când era mică-mică, îi ziceau, cu toții, Bebelușa). - Dacă aș fi oleacă mai gelos, aș suferi din pricina faimosului Capac, rege sau zeu precolumbian. Ușa mea, însă, nu e o regină, fie și dacă e „regina” mea!



# Căpitanul prafului (o poveste)

Alexandru Colțan

**Alexandru Colțan** (n. 20 august 1974) a studiat informatica și filosofia la Universitatea de Vest din Timișoara. Autor al volumului *Etapel Salvării în filosofia religioasă a buddhismului originar* (Târgu Jiu, Ed. Ager, 2000) și coautor al volumului *Ca la o linie de start* (Timișoara, Editura Marineasa, 2007).

Timpul: anii Conspirației prafului

Locul: România, o cârciumă vineție de gară, cu manele și fum de mititei

Personajele: Poema în pielea goală, Personajul-care-este, Gică Oțet, Aron coadă de maimuță. ro și altele

## Prima parte

Țăranul Rural (intrând odată cu notele discordante ale gării, care compun și dizolvă cadre, asemeni pulberii dintr-o rază de soare): Hă! Hăăăă!... ia uite-i ! șălgeii moșului!

Poema în pielea goală (păr scurt, priviri globale): Vai, mi-e rău. (tare) Ieși dracului afară de aicea!

Țăranul Rural (poartă pantalonii chinezești de trening și o pufoaică): Ce-ai, mă, ești bolundă? Voi cine sunteți, că nu vă cunosc?... Io îl caut pe Căpitan...

Personajul-care-este (un individ format din dungi de alb și valuri de poftă, sub un strat scorogit de oboesală): Da, și noi vorbeam despre el. Să faci bine să curețe mizeria asta, că ne-a orbit de tot!... Ne-a intrat și în gură!

Noul venit își caută un scaun, numai că în birt nu mai rămăsese decât o masă pătrată, la care celelalte personaje își împărțeau o sticlă de bere. Țăranul afixează o figură speriată, dar nimeni nu pare să aibă vreme de asta. Pesemne că așa le era scris, își zise, ca șuvoaiele de praf care se ridicau și se răsuceau pe deasupra câmpiei să le îngroape tot satul. O clipă urmări cum tălpile mici de nisip se ascundeau printre tomberoane și se strecurau înăuntru, pe ușa deschisă. Apoi (către ceilalți): Dacă îl vedeți, să-i spuneți că l-am căutat ...Io mă duc cătă oraș...o să-i dau un mesaj, că mi-e preten... (către Poemă) Mai taci focului! (iese). În urma lui, autorul scoase un carton, notă pe el „Închis - inventar” și îl atârână pe dinafară, de clantă.

Personajul-care-este (cel care în tinerețe rătăcise prin prozele lui Slavici sub înfățișarea lui Lică): De fapt, eu îl cunosc pe tipul ăsta de-și spune Căpitanul...Vă spuneam, era odată o lumină mai limpede, vânzătoarea de loto și cafeneaua în care mă întorceam din toate expedițiile, însoțit de o mapă cu încheietorile uzate. Câteodată ploua, iar zăgăreala de humă... (pentru a-l întrerupe, autorul stropi din telecomandă un snop de sunete cacofonice).

Aron (umplându-și paharul): Știe cineva cum se ajunge cu mașina la Barcelona și cam cât ar costa, pls?

Personajul (către Poemă): Ce zici, parcă s-a întetit șuieratul?

Poema (către Aron): Nu-l mai asculta, că iar începe ăsta cu minciunile ...

Gică Oțet (bărbatul-ghips, idei - bărcuțe de hârtie): Eu cred că acuma e prin Apusenii, umbilă aiurea în loc să ne ajute, că ne pierdem și bruma de avere...

În vremea aceasta, gândurile Personajului continuau să îi coboare treptele alunecoase ale aducerii aminte, îi răscoleau magaziile, aruncându-i pe linia de fugă a conștiinței, ca într-un joc de bile,

napolitane și locomotive, fețe încruntate, zimții rupți ai emoțiilor, măruț rotat pe sub care urmărea încă norii cu ferestrele sparte cu mingea. „Da, chiar a fost odată un început, continuă el pentru sine, mărgelele de Cibo se legau pe atunci în șerpi fantastici Uroboros care ocoleau pământului în optzeci de zile, iar printre blocurile înverzite de igrasie răsărea același soare de acuarelă. Pe Căpitanul prafului l-am cunoscut în anul Varicelei, îl chema Alin și era cu un cap mai mic decât noi toți, nu mai vorbesc că nu-i plăceau nici corcodușele și nu știa nici fentele braziliene. Drept să spun, mi-a stârnit râsul încă de la primele apariții, căci avea obiceiul să își umple gura cu pământ, hei, prostule, ce te-a apucat, mănânci țărâna morților, îl luase furios la rost Știrbu și imediat după aceea toate poveștile copiilor s-au lungit, ca arcurile din canapeaua lui Ciocârlan, către urechile părinților. Apoi mă obișnuisem și îi urmăream adesea cu uimire mâna, care ne desena prin colbul trotuarelor tot soiul de făpturi ciudate, animale care beau apă, copaci cu milioane de petale, *cauboi* și balauri, orașe gigantice din care făceau ochi personaje care se ridicau, încetul cu încetul, se multiplicau, alergau și se războiau, își schimbau înfățișarea și mureau singure pentru a renaște, ca și cum roțile mașinilor le-ar fi insuflat o viață fără sfârșit. Ce nu îmi plăcea la el era că puștiul hotărâse la scurtă vreme să nu se mai spele, iar hainele ajunseseră să îi spânzure de gât murdare și roase, de parcă s-ar fi transformat și el cu totul într-un fel de ființă a prafului. Bineînțeles, copiilor le era interzis să-i vorbească, iar Știrbu și cu Manuel Pocăitu...”

Poema (zâmbind misterios, către Aron): Nu poate fi prin Apusenii. Nu te mai lua după Gică, habar n-are.

Împinsă de singurătatea miriștei, pulberea își făcuse loc printre scândurile cârciumii și creștea la fiecare mișcare a vântului. De la teigheaua sa, autorul acoperi alene cu sonorul televizorului țipetele câmpiei dezlănțuite.

Aron coadă de maimuță (șterge cu dosul palmei țărâna care se întindea pe masă): Bine, stau o noapte în München într-o benzinărie, dar apoi pe care autobahn mă bag?

Personajul : Pământul vine peste noi, pământul cere răzbunare...

Gică Oțet (nostalgic): Ehe, când o veni Căpitanul, atunci să vezi !... (apoi scoate vioi un pachet din buzunar): Hai mai bine să facem un pocheraș, ce ziceți? Cine pierde, dă berea..

De afară, firele furtunii curgeau odată cu vocile oamenilor, se înnodau între ele și se țeseau repede într-o rețea a spaimei. Țăranul Rural bătea cu pumnii în ușa zăvorâtă: Săriți, oameni buni, vine prăpădul!...

Personajul (către sine): "...poate că tocmai îndelungata sa prietenie cu praful și setea de răzbunare dospiseră în Alin puterile acelea extraordinare care, peste ani, i-au adus și renumele. Așa se face că într-o zi Mișu Găinaț veni în fugă să ne aducă teribila veste că băiatul cel nou oprise

vârtejul care rupea crengile și umfla colburile din cinci străzi. Așa aflară că piticul se ridicase în mijlocul vijeliei, pocnise din degetele mâinii stângi, cum se face la nuntă, iar pana prafului se despărțise, ascultătoare, pe două coloane, alunecase peste capotele mașinilor și dispăruse înghițită de cine știe ce gură. Oricum, de la întâmplarea aceea, mogâldeată se pricopsi cu funcția de mare vrăjitor al Zonei B7 și scăpă de scuipat și de pișcărici”...

Aron avea doi copii, iar Gică ful de dame. Personajul pierduse și își umplu paharul, apoi i se adresă iritat autorului: Domnule, oamenii ăștia zbiară ca măgarii, nici nu ne mai auzim între noi!

Aron (privind distrat canalul de manele): Eh, ce zici de bucățica asta?, însă autorul continua să-și ronțăie amintirile din punga sa de plastic. Cititorul, personaj al unui autor anonim, îi privea cu compasiune.

Poema strănută, apoi își șterse nasul cu o batistă cenușie. Și ea îl cunoștea, ba chiar foarte bine pe Căpitan, căci și-l imaginase de atâtea ori, încât visurile i se amestecau cu amintirea de nu le mai putea deosebi. Își scărpină un picior, scoase o țigară, dar curentul îi fură scânteia brichetei și atunci simți cum cineva apasă pe o pedală de start și că țâșnește cu viteza gândului printre bărnele pe care se acuplau șobolanii, pe deasupra gării, peste acoperișurile caselor dărăpănate. În mod curios, pe măsură ce se pierdea în tunelul imaginației, trăsăturile i se ascuțeau, i se strângeau, apoi o coamă roz-electrică îi acoperi ceafa și Poema noastră deveni pe de-a-ntregul o Femeie-piaptăn.

„Visul nr.1: ne aruncaserăm cu toții înainte zdrobind, urlând, sfâșiind tot ce întâlneam în cale, unul înhăță damigeana și o dădu peste cap, vedeam cum focul îi aprinde măruntaiele, îi coborâ până în picioare și apoi urcă, prin țevăria nervilor, ca să-i mănânce gândurile și să-i țâșnească prin ochi, camera de cămin se îngustase și se alungea, cercul mirosului de vodcă, bucățele de cuvinte și de biscuiți, ce mai vrei, fată? explozia scrumierei de perete, ha ha ha, sângerezi ca un porc, muzica asta era bestială, asaltați din toate părțile de lumină ca de sticlă pisată, blonda începe să se dezbrace, mai ușor, bă javră, respirațiile se adunau unele în altele, forme rostogolindu-se în toboganul culorilor, apoi în sunete cu șapte limbi, înainte, tot înainte până la moarte și înapoi, până când urletul îți părăsește curat pieptul, străbate tot cerul și apoi își soarbe tăișul, ca un briceag de argint... pe neașteptate, în cameră apărură tânărul Căpitan, tu cine naiba mai ești, îl întrebă și atunci simți cum într-o clipită privirea lui vie se lungeste, o parcurge până în întunericul unor vârste necunoscute, o perforează fără cruțare până la miez, ochii aceia minerali în care lumina se distila și se curba, apoi ieșea ca dintr-o capcană, privirea pe care atâta vreme o căutase înnebunită prin baruri, prin gări și prin săli de lectură, ochii pe care-i sperase în nopțile scurte de fosfor, arse una după cealaltă ca bețele de chibrit, erau în sfârșit lângă ea, acolo, la un pas, iar lumea întreagă se aplecă și pocni ca un mugure în sute de vrejuri care dansau și se răsuceau de-a lungul și de-a latul odăii. Numai că necunoscutul zâmbi, se întoarse pe călcăie și închise după el ușa fără o vorbă.”...

Erau deja la a treia mână, Personajul pierduse și se retrăsese în turnul său albastru de oftică, iar Femeia era sigură că Gică trișează. Doar printre interlopi era cunoscut sub porecla de Gică Milion.

Gică: Eh, biată țărișoară, vai ș-amar de tine...(bate cărțile)

Aron: Vai ș-amar de noi... Mai vrea cineva restul ăsta de bere? (își toarnă). Afară-i jale, ia auzi-i cum fug să se ascundă... Iar s-au oprit trenurile...

Gică (satisfăcut): Hă hă hă!

Alunecând parcă fără zgomot, dunele de praf le îngropaseră, deja, încălțările și le urcau spre genunchi. Furtuna începuse să scuture cu forță pereții de scândură. Autorul analiză niște dialoguri, apoi îi făcu un compliment cititorului.

Personajul (pentru sine): Țara lui Papură Vodă, ce mai..

Femeia se foi puțin în scaun, o cam mânca pielea, schimbă trei cărți, dar al doilea vis se lipise prea bine de primul ca să se mai poată desprinde:

„Ne așezaserăm de data aceasta la umbră, cu un copac înalt sub cap și ne aruncam cuvinte, știam, în spate se întindea dezastrul, satele cu drumuri desfundate, prin care nu intrau nici doctorul și nici poliția, orașele vagaboande prin care Dictatura prafului arunca sămânța dezolării, toți oamenii aceia îmbrăcați în haine de culoarea cenușii, care nu mai vedeau, nu mai deosebeau adevărul de minciună și vindeau tot ce apucau ca să fugă blestemând prin străinătăți. După zeci de ani de înfrângeri, puțini mai păstraseră un dram de nădejde și mai plecau urechea la zvonuri. Și mai puțini îndrăzneau să mai povestească despre aparițiile Căpitanului, cu hlamida sa de hârtii de ambalaj și de sticle goale pe umeri, împărțind comenzi de pe puntea corabiei de praf armatelor sale echipate cu aspiratoare, cu perii și măhuri. E adevărat, nu se cunoștea cu siguranță nimica, dar șoferii de autocare asigurau că omul acela există, că îl văzuseră pe fronturile din Ardeal și că, după bătălii crâncene, locuințele, fabricile, ba chiar și străzile orașelor străluceau de curățenie. Toată lumea știa doar că luptele erau grele și trebuiau purtate continuu, căci pulberea era vicleană, se prefăcea doar că se retrage, ca să apară peste noapte cu efective sporite și să își recucerească pozițiile. Pentru un timp se auzise că elevii unei școli din Moldova, însoțiți de profesorii de educație fizică, îi luaseră urma prin Ceahlău. Apoi, că niște investitori străini fixaseră o sumă pentru cel care reușea să-l momenească în capitală. Cei mai mulți, însă, le rânjeau în față, convinși că totul nu era decât o scorneală ca atâtea altele și se mulțumeau să se vaiete prin colțuri. Printre ei se numărau și înfrânții, care se obișnuiseră atât de mult cu gunoiul, încât și-l strângeau acasă în grămezi, ca să le dea de furcă pompierilor.

În vara aceea nu eram decât niște oameni alungați din lume către marginile mării. Căpitanul se lungise lângă mine pe iarbă, iar eu sporovăiam întruna, îl întrebam ce găsește de râs într-un prăpădit răsărit de soare încărcat de alge și de ioni, mai erau: babe unse cu nămol, valuri încărcate de spumă. De curând se scufundase un vapor, iar curenții aduceau pe plajă scânduri sparte și etichete. Nu știu, poate că era numai vina mirosului de iod, dar toate păreau noi în dimineața aceea, îmi strângeam mai departe tricoul pe mine și Căpitanul mă privea în tăcere, nu părea să îi treacă prin cap ca să-mi spună „știi ce, hai să ne purtăm ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, hai să nu ne mai facem vinovați de războaie, de impresii și de cuvinte. O să vezi. Dansul e simplu. Întotdeauna începe cu cei mai simpli pași”, dar el nu, el mergea de-a lungul țărnelor și eu am schițat un surâs, apoi am început să zâmbesc în răstimpuri privind cum se îndepărtează, cum trece mândru mai departe, cum construiește unul după altul castele de nisip și cum le distruge, cum se ascunde și cum își croiește drum cu mâinile în buzunare, asemenea valului cel mare care aleargă și nu se mai întoarce, care nu uită și nu iartă niciodată și care înfruntă praful cu pasiunea florii de salcâm. Îl urmăream de la distanță, aprinzându-mi din când în când țigara de la un tăciune, strigam, punându-mi palmele la gură și îl auzeam apoi, chemându-mă, ca pe un ecou, de la mari depărtări. (aici, cititorul o întrebă pe

Femeia-piaptăn câți ani are Căpitanul și, la urma urmei, cu ce se ocupă. Surprinsă, Femeia își înăbuși un râs din acela vechi, cum ar spune Personajul, cumpărat pe sub mână de la măcelărie).

Țărâna se ridicase până la înălțimea ferestrei, formând movile care vibrau într-o notă acută. Când autorul așează o altă sticlă pe masă, un glas de femeie care naște sfâșie pentru o clipă pânzele furtunii.

Gică: Domnilor, poate ar trebui să-l căutăm pe Căpitan... deja nu mai văd cărțile.

Aron: Foarte bine, să îl căutăm... suntem în nisip până la mijloc.

Femeia-piaptăn (ironică): și când îl vezi, cum îl recunoști, hm?

Personajul (dintr-o dată): Așa-i, tu habar n-ai cum arată! Ai vreo amintire cu el?

Gică (își aruncă peste umăr fularul, apoi continuă, emfatic): Bă, io când l-am cunoscut era deja om făcut, l-am văzut la defilare, mi-a părut că în hambare, dincolo de aparență, vână, leac sau competență, poartă-n sine nu speranță, ci alean, ce să spun, mare hatman...

Aron coadă de maimuță înghetase-n conversație, tot sperând în emigrație (către Gică): Să te cred, să nu te cred?

Autorul: Va să zică nu-nțelegi, Căpitanul e un mit, sunteți toți doar niște blegi!

Femeia-piaptăn (cătrănită): Vântul ăsta te-a tâmpit! (atunci izbucnește scandalul, toți încep să vorbească peste ceilalți, Aron strigă: ba pe-a mă-tii, Femeia - peste câteva zile, pe mess: Gică, ești un bou, Personajul lasă în urmă un purcel de cerneală, care face lectura incalificabilă. Autorul strigă la ei, îi amenință cu concedierea, apoi își cere scuze cititorului, dar este chemat de urgență la telefon. Se trage cortina; se pot aprinde licuricii metaforici ai țigărilor. )

#### Partea a doua

(În același decor, perdeaua se ridică, surprinzându-l pe autor în timp ce încerca să îl scoată afară pe Aron, considerat verigă slabă. Acesta ține piciorul la ușă, vrea să spună ceva, dar autorul apasă hotărât pe Delete. Vijelia împinge însă personajul înapoi, odată cu limbile de leu ale prafului, care întunecă privirea. Autorul nu se lasă, îl aleargă până la pagina 3, unde îi trage un șut în



Székely Géza

Orans II

spate, dar Aron se ascunde sub semnificațiile cuvântului „papură” și tace chitic. Când este descoperit, spre dezamăgirea cititorului, își trage pe el o geacă second hand și revine pe scaun, de unde amenință cu drepturile personajelor.)

Gică desfăcuse o nouă sticlă de bere și turna academic în pahare. Nisipul negru se ridica în picioare de balerină și rotea de jur împrejurul mesei. În sfârșit, autorul stinse odată televizorul ăla, căci cititorul începuse să caște.

Gică (spre Femeie): Tu ce-ai avut, mă, trei bucăți cu doiari în coadă?

Femeia-piaptăn (băgându-i mâna sub nas): Păi, nu se vede?

Gică: Nu se mai vede nimic, ce să...Cine dă berea?

Personajul: Păi o dai tu, că io am dat două.

Gică (important): E, o dau eu...Tu ce ai, ia să vedem. Aha, aha.. (mormăind) Ehe, nu vine odată Căpitanul, că șmecherii ăștia...

Aron (către Gică) : E numai din cauza autorului.

Gică (hotărât): Nu dau nicio bere! Să meargă cineva să îl caute pe Căpitan!

Cărciuma se zguduia puternic, din toate șuruburile. De afară, zeci de degete începuseră să tragă cu furie de scândurile pereților, până când autorul le lovi cu lopata.

Personajul-care-este (cu o voce puternică) : Foarte bine, să îl căutăm!

Aron: He he, ușor de zis...

Datorită amintirilor, o durere mare de măsele îi tricota autorului o realitate alb - negru din care senzațiile, acre precum veninul de broască răioasă, îi sugeau orice rămășiță de bun simț; la ce bun să îți mai rupi dinții în realitatea asta costelivă, uscată, își spuse, să mai cauți pe cine știe cine...): "...când știi că în cele din urmă trebuie să te ridici și să pleci mai departe, angajând alți oameni, cu alte pretenții, să le hașurezi gânduri, să le pictezi privirile, să le suportți fițele. Mereu aceleași personaje, le vezi curgând în timp, ocupând spații, rupând cu mâinile cerurile de carne pentru a-și astâmpăra foamea, studiind în biblioteci, atacându-se, rânindu-se, nimicindu-se unele pe altele, continuându-și ideile primitive, peste care giulgiul prafului se lasă ca un râset. Mai bine să stăm frumușel pe tușă și să mestecăm, să respirăm și să ne înmulțim exponențial, lăsându-i pe Marii Farsori, precum Căpitanul, să inventeze roata. Cine era, la o adică și Căpitanul acesta, dacă nimeni nu îl cunoștea, dacă nu apăruse nici în jurnalele sportive și nici în *tocșouri*? Îl văzuse oare cineva? Poate că era doar un *nickname* sau vreun personaj de duzină al unui autor de mâna a doua... și chiar dacă ar exista, ce-ar putea face? Nu încercaseră oare și alții să se pună cu praful - și ce mare scofală făcuseră? Să continuăm deci să ne strâmbăm civilizată unii la alții, să poreclim obiecte și stări, puncte - puncte, să ne dăm aceleași explicații, să ne îngrășăm sau să slăbim, să urmărim rubrica meteo. Nu putem fi decât martorii incozi ai doctorilor, ai șoferilor de taxi, ai bișnițarilor și eroilor, ai lui Stephen Hawking și ai după-amiezilor de duminică, condamnați la o singură aruncare de zaruri. Să tragem deci peste noi covorul acesta de ziare, de ambalaje și peturi și să ne mulțumim cu plânsutul dulce- sacadat, al manelei". (Aici autorul rotește cuvântul „manelei” în sens invers acelor de ceasornic, dar cititorul nu mai este demult impresionat ). De afară, însă, strigătul pustiului îi răspunde precum refrenul.

Femeia-piaptăn: Îl căutăm toți sau...? (după o clipă): Cine hotărăște cine să-l caute?

Aron (își umple paharul): Păi votăm, nu?

(Continuare în pagina 24)

explorări literare

# Dan Coman, Francis Bacon și „urechea tridimensională”

Dana Kiosan

*Dana Kiosan face parte dintre studenții pasionați de literatura română actuală și de fenomenul artistic contemporan. Acest dublu interes a făcut ca, în lucrarea mai amplă pe care a consacrat-o poeziei lui Dan Coman, să încerce să fixeze unele din particularitățile de imaginar ale poetului antrenând un demers comparativ cu universul plastic al lui Francis Bacon. O face într-o lectură inteligentă, matură, nuanțată, care merită pe deplin premiul acordat de revista „Tribuna” la sesiunea științifică a studenților. (Sanda Cordoș)*

Deși folosesc mijloace de expresie diferite, cei doi artiști creează **viziuni** uimitor de asemănătoare. Ceea ce îi leagă nu este doar maniera de reprezentare artistică a corpului corporalității, ci și un anumit gen de atmosferă, destinsă, pe cât de tensionată, burlescă, dar totuși tragică, afirmând, dar negând cu strășnicie, altfel spus, un loc al irezolvabilului, dar și al trăitului, prin excelență. Ceea ce Francis Bacon numește „exhilarated despair”<sup>1</sup>, pe urmele nietzsche(a)nei științe vesele, devine, la Dan Coman, histrionism apocaliptic și farsă a morții. Ambii reflectă, prin distorsiune, în operele lor, o lume de mult desacralizată, marcată de eșec în toate compartimentele sale fundamentale: moral, științific, religios. Aceste spirite „desvrăjite” surprind, în creațiile lor, un om conștient de faptul că este doar un animal printre alte animale și de lipsa de sens a existenței sale, dar care trebuie să-și inventeze iluzorii moduri de supraviețuire. În aceste condiții, violența devine mijloc de afirmare a vitalității și formă de exprimare a sinelui fragmentat. Ceea ce lipsește în aceste poeme/picturi este sentimentul fatalității. Starea de criză nu este percepută ca un prolog al sfârșitului, ci este trăită într-o mereu înscenată simultaneitate. „Apocalipsa” va fi trăită la infinit și cu o plăcere nedisimulată de entități fără contur, etern deformabile, fiindcă nu există nimic care să le predetermine forma/conținutul, nici în afara, și nici înăuntrul lor. De aceea, entitățile celor doi artiști vor fi instabile și procesuale, fără a ajunge la vreun rezultat discernabil. Ca o fugă disperată, cu respirația întretăiată, pe o frânghie al cărei capăt nu poate fi nicicând întrezărit. Este și o viziune întoarsă a vieții, după cum va fi o viziune întoarsă a morții; în asta ar consta presupusul satanism al celor doi, răstălmăcirea și încăierarea la Dan Coman, pictarea pe dosul pânzei - chipurile, pentru o mai mare aderență și durabilitate a culorilor - violența și sexualitatea debordante, la Francis Bacon.

Atât pentru Dan Coman, cât și pentru Francis Bacon, trupul va fi nu doar loc al paradoxului, ci și al creației artistice înseși. Amândoi împărtășesc obsesia corporalității, tratând-o prin procedee înrudite. Pentru această încercare de analiză vom avea în vedere volumele *Anul cârțiței galbene* și *Ghinga* și câteva lucrări din seria *Studies of the Human Body*, semnate de Francis Bacon, temă reluată de-a lungul vieții sale în nenumărate pânze.

Din punct de vedere **tehnic**, se poate vorbi despre câteva elemente/procedee esențiale în negarea/reafirmarea unei corporalități convulsive, dar izbitor de... reale. În cazul pictorului englez, avem de-a face cu o pereche antinomică - care nu se rezolvă niciodată într-o dialectică - între corpurile evanescente, acele „fugitive bodies” și efortul de a reconstitui și chiar reinventa, artistic, carnalitatea corpului uman (?). De aceasta din

urmă se leagă și „urechea tridimensională” din titlu, formularea datorându-i-se unui alt artist contemporan, Damien Hirst, într-un interviu despre Bacon: „You go up to it and it’s, like, the ear is made of oil paint, but it’s almost like a relief. It’s almost three-dimensional. You’ve only got to get oil paint and do an ear, and you paint over it three or four times and it starts to be raised off the canvas. It’s like you managed to stick a fucking ear on.”<sup>2</sup> F. Bacon reușește să deschidă, pe calea „reformulărilor” vizuale, impresia de relaționare nemijlocită cu materialitatea corpului din pictură, tot astfel cum Dan Coman „activează” lentilele cititorului, aducându-l într-o insuportabilă apropiere de trupul anamorfotic și de sinele care încearcă să-l locuiască. Revenind la procedee și la natura antinomică a tipului de reprezentare corporală ilustrat de F. Bacon, acestea ar fi, în mare, trei: 1. punctul de plecare este o „schiță” a corpului sau un corp fracturat, caricaturizat, dar totuși recognoscibil sau recuperabil pe calea recombinării operate de privitor<sup>3</sup>; 2. o contaminare a părților corpului înscenat vizual, unele „topindu-se” în altele - de aici, senzația de corp „alunecos”, evanescent - în vreme ce altele dispar, pur și simplu, atrase parcă într-un vârtej al nimicului<sup>4</sup>; 3. tușe energice, stropi de vopsea aruncată pe pânză, gest violent prin care trupul își reafirmă carnalitatea, visceralitatea ce pare să răzbată cu furie din pânză.<sup>5</sup> Corpurile lui Francis Bacon, întocmai acelora din poemele lui Dan Coman, se „fac” sub ochii receptorului, în sensul în care nu pot fi decodificate în virtutea unor discursuri culturale ori științifice preexistente, ci ele își fabrică propriul discurs sau măcar încearcă, precum și propria carnalitate, această stranie simultaneitate, un fel de aruncare ireversibilă într-o procesualitate care se auto-generează la infinit, creând frustrarea cititorului/privitorului pentru care trupul devine lizibil și ilizibil totodată.

De aceea, trupurile nu sunt niciodată „aceleași”, după cum nu sunt niște trupuri în accepțiunea lor obișnuită, fără ca vreunul dintre noi să poată afirma că sunt altceva decât trupuri. În celebrele sale tripticiuri, Francis Bacon creează iluzia unei endoscopii a mișcării corpurilor, ceea ce implică o reconfigurare a părților sale - și aici intervin mecanismele de anamorfoză, ruptură, contaminare, re poziționare, exacerbare sau simplificare corporală - și a spațiului prin care trece, spațiu asimolic, marcat, cel mai adesea, prin figuri ale închiderii, este binecunoscută, spre exemplu, fascinația lui F. Bacon pentru ringul de box, ori ale reflectării, prin prezența frecventă a oglinzilor, de pildă. Trebuie spus că unul dintre inspiratorii pictorului englez - mai ales în privința descompunerii mișcării corpurilor - este legendarul fotograf Eadweard Muybridge. Să ne reîntoarcem la poemele lui Dan Coman și la

modul în care trupurile din aceste poeme oscilează între mișcări neobișnuite, plutiri suprarealiste, contorsiuni, balet mecanic, rotiri în jurul propriului corp și nemișcare. În fapt, nu poate fi vorba despre o pendulare întâmplătoare a corpurilor între mișcare și „înțepenie”, ci despre o ingenioasă periodizare a unei procesualități pe care poetul o îngheață adesea, sub forma unui stop cadru care o face, astfel, vizibilă. Dar ea nu se oprește niciodată în punctul acela de „devoalare” vicleană, ci își continuă desfășurarea. Și la pictorul englez descompunerea corpului va fi totdeauna reluată, niciodată finalizată. Iar dacă la Francis Bacon, tablourile creează impresia de performare a corporalității, acea „flesh-in-action”, tot așa, în poezia lui Dan Coman și, mai cu seamă, în *Ghinga*, iluzia spectacolului care se joacă în fața noastră, ideea de performance poetic, devine o dimensiune fundamentală a receptării.

Cei doi artiști surprind, în creațiile lor, avatarurile unui **sine** fragmentat ori chiar dispariția sinelui. Fragmentarismul trupului - care presupune un fragmentarism al sinelui - se poate explicita în cel puțin două feluri: a. fie psihosomatic-ca schizoidie a cărnii corelată cu scindarea interioară, astfel explicându-se multiplicitatea, contaminarea, jocul de oglinzi, b. fie metafizic, prin dispariția ființelor și apariția gradelor de ființare a unor entități rizomatice, excentrice sau a-centrice, aflate în imposibilitatea recuperării proprii integrități.

Dispariția sinelui nu are, însă, doar cauze de natură intrinsecă, ci ea poate fi privită și relațional, ca o scurtcircuitare a modurilor în care identitatea ar deveni, prin raportare la alteritate ori la spațiul care o înconjoară, o entitate distinctă, de sine stătătoare. Din punct de vedere spațial, sinele se confruntă cu problema dihotomiei conceptuale *interior-exterior*. Într-una din pânzele lui Francis Bacon, o siluetă încearcă să deschidă/închidă o ușă cu piciorul. Postura insolită, nefirească a trupului aflat în fața ușii indică anxietatea și chiar spaima „individului” în fața unei primejdii nenumite, ce ar putea fi localizată deopotrivă în interior și în exterior, de vreme ce limita dintre ele este subtil minată<sup>6</sup>. Confuzia dintre subiectivitatea schizoidă și lume va fi creată, în cazul pictorului englez, prin introducerea unor cadre bizare, plasate în vecinătatea corpurilor, uneori refractându-le, alteori devenind, împreună cu acestea, un soi de conglomerat inform - de pildă, introducerea capului uneia dintre figuri într-o ciudată cutie cu pereți transparenți (*Study for Human Body*, 1991) ori secționarea-refractare într-un paravan negru (*Study from Human Body*, 1981)<sup>7</sup>. În mod similar, poezia lui Dan Coman mizează pe o confundare a interiorului și exteriorului, sinele din poeme fiind marcate de o așa-numită „vocație” a exteriorității, care se transformă întotdeauna într-o angoasă, provocând întoarcerea înspăimântată a sinelui în „propriul” trup. Însă „propriul” trup nu este niciodată același, el nu poate fi asimilat unei autentice interiorități, ci se va constitui el însuși într-o paradoxală interioritate-exterioritate. Limita dintre cele două spații nu e niciodată stabilă, atunci când este, și pare pur arbitrară, cele două zone schimbându-și după o logică necunoscută, locurile. De pildă, nu putem spune care este interiorul și care exteriorul în *Ghinga*, de vreme ce marginile trupului ajung să se lipească de marginile lumii.

În privința raportării la alte entități, observăm cum în tablourile pictorului englez nu există



alteritate. Și aceasta din mai multe motive: 1. pentru ca o relație „eu”-„tu” să poată fi stabilă, trebuie să existe un „eu” distinct și un „tu” asemenea, or, trupurile contorsionate, deformate, „amestecate” din aceste tablouri anulează posibilitatea perechii identitate-alteritate<sup>8</sup>. Tot astfel, atât în *Anul cârțiței galbene*, cât și în *Ghinga*, alteritatea este înlocuită de proiecțiile identitare ori devine o imposibilitate, nici ghinga și nici viii neputându-se constitui în forme ale alterității. 2. Bacon preferă să așeze, în pânzele sale, o singură figură, sugerând izolarea absolută a acesteia și blocând, astfel, perspectiva încheșării sinelui în raport cu un altul potențial<sup>9</sup>, la fel cum sinele din poemele lui Dan Coman își declară în repetate rânduri singurătatea și claustrarea. În acest sens, ambii artiști își închid creaturile în spații sufocante: cutii, platforme, cuști, la Francis Bacon, încăperi din care nu se poate ieși, decât în alte încăperi din care nu se poate ieși, în poemele lui Dan Coman. 3. pentru F. Bacon atracția erotică devine unul dintre principalii catalizatori ai dezintegrării sinelui. Corpurile se amestecă, își pierd contururile și așa instabile. De aceea, trupurile sunt întinate, fragmentate, mai diforme ca oricând, dorința fiind unul dintre factorii esențiali în dispariția sinelui.<sup>10</sup> Și la Dan Coman, atracția cvasi-erotică dintre sine și ghinga, dintre vii și sine, dintre sine și femeile care vin în vizită în *Anul cârțiței galbene*-produce fie o anulare a diferenței, prin tehnica imitației, fie o serie de contaminări între cele două trupuri ce se contopesc adesea într-un nefiresc balet mecanic.

În concluzie, pornind de la creațiile celor doi artiști contemporani, putem avea două atitudini: să constatăm - cu un suspin sau cu un rânet sadic - dispariția sinelui, una dintre „marile drame” ale postmodernismului regăsindu-se, astfel, și la cei doi autori; să preluăm ideea paradoxală conform căreia, singura modalitate de supraviețuire a sinelui rămâne anularea posibilității autodefinirii sau definirii relaționale<sup>11</sup> - vs. spațiu; vs. alteritate - ceea ce este un paradox în sine sau o omologare a sinelui ca o altă categorie negativă, printre atâtea altele, pe urmele ilustrului Hugo Friedrich.

Cât privește receptarea, și ea suferă o mutație, devenind deopotrivă paradoxal-frustrantă și activă. Frustrantă și, oarecum, paradoxală, din cauză că, în ciuda senzațiilor -sentimentelor pe care le transmit: neliniște, groază, chiar și durere-în picturile lui F. Bacon - ele exercită o atracție irepresibilă asupra receptorului. Pe de altă parte, deși reprezintă trupuri distorsionate, stranii, ilizibile, creează aproape simultan impresia de „real”, de apropiere primejdioasă în raport cu privitorul/cititorul, de familiaritate și chiar complicitate ușor morbidă.<sup>12</sup> Activă, pentru că ambii artiști comprimă distanța dintre receptor și operă (?) cu ajutorul unor mecanisme ori obiecte „uite” în tablou/poem: oglinda, camera de luat vederi, jocul de lumini, figura voyeurului la F. Bacon<sup>13</sup>, oglinda, oralitatea, caracterul de performance poetic la Dan Coman.

Niciunul dintre cei doi nu își menajează publicul, receptorul trebuind să admită, de fiecare dată, că s-a înșelat în privința lecturii sale, trebuind să o reia pentru a ajunge la aceeași concluzie. Astfel, el se trezește prins într-un spectacol care se reproduce la infinit, însă de fiecare dată altfel. Asemenea „ființelor” ce populează poemele/ picturile celor doi, cititorul/privitorul pendulează între plictiseală și spaimă, între pasivitate și violență.

Note:

<sup>1</sup> Eva K. W. Man., art. *Reclaiming the Body: Francis*

*Bacon's Fugitive Bodies and Confucian Aesthetics on Bodily Expression*, rev. *Contemporary Aesthetics*

<sup>2</sup> Gordon Burn, *Bacon's Got the Guts*, *The Guardian*, octombrie 2001

<sup>3</sup> Tom Lubbock, *Francis Bacon, the Man Who Put the Pain into Painting*, *The Independent*, octombrie, 1998-„The first is a quite solid and clear depiction of a face or body, albeit often severely caricatured and fractured - something you could make a model of”.

<sup>4</sup> *Ibidem*„, some very fugitive dissolves and fades, by which one part of the flesh melds and sucks into another part, while others suddenly vanish away or cut off into the void.”

<sup>5</sup> Tom Lubbock, art. cit., „brush swipes and blots and splashes, where the paint no longer depicts anything, is just an energy, an attack, a twirl. But, because these gestures of real paint take off from the gestures that mean flesh, the effect is of the flesh literally breaking or smearing the picture's surface, becoming tangible”.

<sup>6</sup> Eva K. W. Man, art. cit., „One example is *Painting* (1978), in which a naked figure tries to lock (or unlock) the door with his foot. The extremely artificial posture seems to express the danger and anxiety involved in this simple act. It remains unclear whether the danger is caused by something inside or outside, or by the act of drawing a line between inside and outside”.

<sup>7</sup> Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, apud Faye Hirsch, *Francis Bacon and the Loss of Self*, book reviews, *Art in America*, decembrie 1994-„Such devices as the multiplication of interior frames or a displacement of corporeal forms onto landscape serve only to confuse inside and outside, subjectivity and the world”

<sup>8</sup> Eva K. W. Man, art.cit., „we see bodies as a series of fragments dangling on the string of the inner sensation of self, and lacking the wholeness that the self/other relationship would produce. Van Alphen specifically refers to this lack in *Self Portrait*(1969) in which faces are fragmented in such a way that we cannot decide whether formless elements belong to the faces of subjects or not.”

<sup>9</sup> *Ibidem*, „Bacon always avoids putting more than one figure on the same canvas because such togetherness would suggest the becoming of a self through the other. His work would rather fragment the subject or close out the possibility of a unified self.”

<sup>10</sup> *Ibidem*, „One interesting interpretation of the play of desire in Bacon is that the self may become indistinguishable from the other, and the outer body of the subject would then disintegrate, becoming no more than an aspect of the body of the other.”

<sup>11</sup> Eva K. W. Man, art.cit., „We can see that Bacon seems to consistently deny the possibility that subjects



Székely Géza Cântec cosmic II (2005)

can be defined by the space that surrounds them, and he provides no representation of subjects within a meaningful world, hinting that this is paradoxically the only way that the idea of self can be felt and kept alive, instead of being defined by others or by the surrounding space.”

<sup>12</sup> Faye Hirsch, art. cit., „Van Alphen characterizes Bacon's "narrativity" as one in which the modernist gaze is destabilized even as it is seduced by an apparent readability”.

<sup>13</sup> *Ibidem*, „Bacon's subject matter is frequently concerned with perception and its tools - cameras, mirrors, lights - and the figure of the voyeur makes repeated appearances. Van Alphen sees Bacon as eroding the distance between the viewing subject and the painted object; Bacon's "procreative narrative," he says, "does not allow for a safe distance between viewer and a unified image, but . . . implicates the viewer, in almost a bodily way, in the act of production.”



Székely Géza Allegro barbaro I (2006)

# Îngerul de gips și râsul posedatului

Maria Goje

*Absolventă (la data apariției acestui text) a Facultății de Litere din Universitatea Babeș-Bolyai, Maria Goje are două calități rare: atenția specială pentru textul citit pe care îl cercetează în profunzime și exigența față de propria lectură. Sînt două calități care o recomandă pentru prezența de acum în paginile revistei „Tribuna” (care i-a acordat un premiu la sesiunea științifică a studenților care a avut loc la sfîrșitul lunii mai) și, sper, pentru prezențele viitoare în paginile revistelor culturale. (Sanda Cordoș)*

## 1. Premise - contextul producerii

„După ce m-am întors în țară, am publicat *Îngerul de gips*, ca să arăt încă o dată că sunt cel mai bun constructor de romane din România”, susține Nicolae Breban în contextul unui dialog despre „tentația construcției”, tentație care transformă romanele sale în echivalentele unor catedrale gotice (cel puțin la nivelul dezideratului auctorial). Orgoliul (afirmat) de a fi „cel mai bun” romancier este, probabil, o formă de subminare, prin autoironie, a utopicului superlativ: Nicolae Breban își probează limitele abstractizării punând la dispoziția publicului un roman „dușmănos, pentru că se termina cu o dublă negare: a existenței și a nonexistenței”<sup>1</sup>. Alunecând între două morți, printr-o contopire cu „animalul său, pe care nu i-l vînduse nimeni”<sup>2</sup>, Minda nu realizează, de fapt, un gest real, ci un ritual interior al ieșirii din sine. „Retorica” volumului pare să înscrie la fiecare pas apropierea de acest final (pentru public, neașteptat), un exemplu fiind și momentul în care o voce naratorială anunță în prima pagină a romanului că doctorul Minda, în timp ce îi recomandă un tratament necunoscut venite la consultație pentru o problemă minoră (pentru care s-ar fi putut adresa și unui generalist<sup>3</sup>), „păstră aceeași față impenetrabilă și gesticulația lentă, ca și cum ar fi stat în fața unui caz serios, din simplă obișnuință sau cult al propriei profesii”<sup>4</sup>.

Efectul în planul receptării pe care o asemenea figură („sondată” de narator) îl produce ține de zona lecturii „stelelor” textului ce par să se grupeze încă din incipit: cititorul descoperă atât prestigiul de care se bucură doctorul, cât și narcisismul profesional care pare să denote și mania muncii susținute, conștiințiozitatea și meticulozitatea unui medic ambițios. Accentul pus pe această dimensiune a personajului determină o lectură „prudentă”, în sensul în care cititorul se confruntă încă de la început cu o personalitate formată, împlinită, astfel încât firul narativ (intuiește lectorul) va prezenta istoria unei... deconstrucții a instanței personajului. De altfel, după cum vom observa, romanul lui Breban propune dezarticularea personalității lui Minda (cu oglindirile acestuia în ceilalți „infernali”<sup>5</sup>) sub ochiul ironic al unui narator care nu își urmărește personajele în istoria lor, ci unul care le determină deambulația halucinantă.

Această funcție „subtilă” a vocii auctoriale ține de „reficționalizarea la vedere prin autoficționalizarea de sine a autorului devenit personaj secundar, specular”, redând dialogismul postmodern al romanului<sup>6</sup> care plasează textul într-un context nou de receptare: dezideratul lui Nicolae Breban cu privire la propriile romane-catedrale pare să se împlinească, romancierul tentând „romanul pur” (absolut, total...) imaginat de André Gide, cu personaje-idei, construcții atent

realizate de dragul unei Forme ideale.

De altfel, revenind la figura doctorului, observăm că demersul „construcției” romanești stă sub semnul deconstrucției personajului central, vizibilă atât în oglindirile acestuia în celelalte personaje, cât și în substanța imaterială a unui narator-personaj ironic, pe care îl vom numi în continuare *homo ironicus* sau *homo ridens*. Această figură, intrigantă prin prezența ei posibilă doar în măsura dublării sale de către fiecare personaj în parte, se inserează în întregul roman ca suprastructură a epicului prim.

Prin urmare, în cadrul acestui eseu, vom încerca să urmărim semnele acestei prezențe textuale, trecând de la planul general (receptarea romanului în epocă, efecte) la cel particular (trăsăturile lui *homo ridens* și urmele acestui suprapersonaj în *Îngerul de gips*), iar, pentru exemplificare, vom analiza pasajul unei convorbiri telefonice a lui Ovidiu cu Mia Fabian.

## 2. Efecte - contextul receptării

În ceea ce privește receptarea romanului, apărut în 1973, Marian Victor Buciu distinge cele două categorii „receptoare”: critica și publicul. *Îngerul de gips* s-ar înscrie seriei de romane brebaniene care au șocat în momentul publicării lor, dar care, în timp, și-au pierdut din intensitatea violenței gustului publicului (avizat ori amator). Astfel, critica de întâmpinare din acea perioadă nu a primit foarte călduros romanul, Valeriu Cristea susținând (*Interpretări critice*) că romanele lui Nicolae Breban propun un singur tip de om „unidimensional”, pe când Mircea Martin (*Generație și creație*) le reproșează biologismul și tezismul. Eugen Simion tratează acest roman în termeni de „criză epică”, iar Victor Buciu conchide că „eșecul personajului a surprins, a nedumerit și chiar iritat” vocile recenzenților.

Observăm că opiniile criticilor trimit (direct sau subversiv) la entitatea esențială a universului romanesc - personajul. Ceea ce critica de întâmpinare amendează ține de funcția (sau lipsa ei) acestei instanțe narrative care, prin acest roman, pare platformizată, devenind pretext al manifestării Ideii. Chiar dacă într-o cheie negativă, această observație nu pare să fie inadecvată, în măsura în care autorul însuși afirmă despre romanele sale, „problematic”, că sunt „o construcție, ele cer în primul rând o inhibiție a elementelor spontane, o dozare, gradare ce se aseamănă cu construcția unei simfonii, a unei cupole”<sup>8</sup>.

De asemenea, în contextul epocii, romanul modern propune o estompare a figurii personajului care, din axa structurantă a textului, devine punct mobil, destructurat al unui discurs fragmentar. Personajul romanelor (post)proustiene

se ambiguizează în jocul infinit al măștilor, ajungând nu un mascat, ci un personaj-mască. Contradicțiile care îl construiesc îl transformă în instanță necreditabilă, astfel încât discursul romanesc pare să se alcătuiască mai degrabă pe firul tematic, simbolic ori retoric decât pe cel narativ.

În romanul lui Breban se întâlnesc cele două orientări amintite anterior (influența exterioară, venită pe linia moștenirii interbelice... și dostoievskiene și manifestarea unui crez artistic ce i-a explicat demersul, dar i l-a și orientat). Prin urmare, în măsura în care protagonistul *Îngerului de gips* e înțeles ca figură unidimensională, pretext al unui discurs abstract, vorbim, împreună cu Laura Pavel, de atributul postmodernismului și, particularizând, de crearea unei rețele de personaje-suport pentru un suprapersonaj decelabil din discursurile celorlalte. Chiar și într-o astfel de lectură, textul nu poate scăpa de acuza de „tezism”, ținând cont tocmai de ceea ce am indicat la punctul 1 cu privire la „previzibilitatea” evoluției lui Minda, previzibilitate susținută și de mottourile romanului (de sorginte nietzscheană) și care orientează lectura spre înțelegerea textului ca metamorfoză a unor reflecții nietzscheene (obsesie brebaniacă).

Pe fondul acestor observații, înțelegem că romanul *Îngerul de gips*, în receptarea lui imediată, anunță atât o criză a acestei receptări (din partea unui public fără „obiceiul” finalului *problematic*), astfel încât *intentio lectoris* marchează negativ *intentio operis*, cât și riscul unui roman „nietzschean”, programatic și, deci, nespectaculos ori șters. Totuși, aceste date ale plasării *Îngerului* într-o normă strictă de evaluare a acestuia ne permit încercarea reinterpretării lui dintr-o perspectivă diferită, sugerată de Nicolae Breban însuși, care, în instanța personajului, de pildă, vede manifestându-se „necesitatea omului modern de autoironie ca semn al existenței”<sup>9</sup>. Pornind de la această coordonată, vom observa că „tipologiile” brebaniene își construiesc (sau sunt construite de) universul, instituindu-l prin limbaj și, implicit, prin ironie (care își distruge propria formă de manifestare - limbajul). Obsesia autoironiei, de factură romantică<sup>10</sup>, e elementul ordonator al spațiului romanesc - Minda și Ceea se ironizează continuu, marea autoironie a lui Ceea fiind povestea acestuia despre o iubire adolescentină (Pitina) ce polarizează, în registru aproape cinic, figura intelectualului și cea a activistului de partid. Romanul se țese pe indicații numeroase cu privire la caracterul remarcilor: „și Minda râse și el, contagiat de Ceea”<sup>11</sup>, „Minda spuse toate acestea cu veselie; îi plăcea să-și ironizeze prietenul”<sup>12</sup>, „o ironie didactică”<sup>13</sup> etc. Acest *modus dicendi* ține atât de o retorică a autoanulării (în cazul lui Minda), cât și de conturarea „portretului” aceluși *homo ironicus/homo ridens*.

Prin urmare, lecturile destul de unitare în epocă au urmărit surprinderea: 1. semnificației finalului; 2. crizei personajului, devenit, în limbajul criticii, personaj-anafora, personaj-idee, personaj de hârtie etc.; 3. introducerii în relație cu opera brebaniacă, în terminologia de specialitate a categoriei *suprapersonajului*, cu variațiile: infrapersonaj, metapersonaj, personaj trialogic etc., prin aceste denotații încercând să fie surprinsă controversata figură a vocii auctoriale ce realizează așa-numita „hipnoză a personajului” (Laura Pavel) - „temporara lui adormire artificială și manevrarea lui în scopuri metanarative”<sup>14</sup>. Astfel, jocul lui *homo ironicus* stă sub semnul unei demiurgii (i-am spus *deus ironicus*?...), transpunând discursul romanesc în unul

metareferențial ce urmează să își creeze personaje-ancore interpretative; în continuare, vom încerca să surprindem tocmai dinamica acestui joc între personaje și manifestările suprapersonajului.

### 3. Îngerul de gips - un homo ridens demiurgic

În această parte, vom trasa liniile teoretice cu privire la prezența „eroului” nevăzut inserat pe firul epic al romanului *Îngerul de gips*, urmând ca în ultima parte a lucrării noastre să ne orientăm asupra unei scene exemplificatoare<sup>15</sup>.

Pentru început, observăm că ceea ce numim suprapersonaj ia forma unui *homo ridens*<sup>16</sup> demiurgic, constituit aproape independent de celelalte instanțe narrative: la întrebarea lui Minda: „De ce râzi?” logodnica lui, Ludmila, îi răspunde „Pentru că am umor. Pentru că și tu ai umor. În orice caz e singura explicație valabilă – pentru mine, oricum – a încăpățânării mele de a sta lângă tine, individ execrabil ce ești!...” Elementul coagulant al universului românesc este umorul și manifestarea, recunoașterea lui prin răs. Perechea Ovidiu-Ludmila se poate împlini atâta vreme cât aceștia se refugiază în răs. Astfel, romanul este bogat în „indicații regizorale” care surprind răsul în toate formele lui: de la un epitet banal ce ar trimite mai degrabă la finețea personajului - „Minda începu să râdă, pentru că Ceea însuși râdea. Ceea râdea frumos.”<sup>17</sup>; până la antropomorfizarea răsului - „și acolo apăru capul urât al lui Ceea, livid și împurpurat în partea inferioară, cu zâmbetul acela de femeie, indescriptibil, care, chiar jucat, era de neînvinș”<sup>18</sup>; „Zâmbetul mic, feminin, vinovat al lui Ceea apăru iute, traversându-i fața, și Minda îl recunoscu în orbita unei zecimi de secundă, așa cum avem revelația cuiva foarte apropiat, după ore și ore de intimitate, ciudat, într-un gest mărunț, neașteptat, cu o lumină neașteptată, și nervii noștri tresar și exclamă: „Da, el este!”<sup>19</sup>; de la valorizarea funcției răsului în condițiile unei exhibări tensionate<sup>20</sup> - „Era furioasă și râdea de furie.”<sup>21</sup>; „și răsă din nou, fără răutate, fără ironie măcar, râdea pur și simplu pentru că se afla acolo, pentru că avea șaisprezece ani, cu atâta lume în jur, pentru că era dorită”<sup>22</sup>; „Ea râdea cu poftă uneori, răsul ei contagios, neobișnuit de expansiv, care sfârteca ploaia aceea gri, provincială, răsul ei pe care trupul meu îl recunoscu cu un început de teamă”<sup>23</sup>; până la forma subtilă, „neterminată” a răsului, zâmbetul, care se în-carnează - „dând din umeri, cu zâmbetul adolescentin pe care și-l simțea aproape fizic pe buze”<sup>24</sup>. Observăm că *homo ridens* se construiește ca structură polimorfă, tentaculară, ce parazitează spațiul intim al personajelor: acestea, ca personaje trialogice<sup>25</sup> și mecanisme „ideale”, sunt jucate de o entitate narativă și își joacă, la rândul lor, rolul primit în țesătura epică: cititorul descoperă treptat identitatea Miei Fabian, chiar dacă romanul începe sub semnul unei „întâlniri” (o consultație) între Minda și aceasta, dar dezvăluirea graduală a ei respectă legea coerenței interioare a lui Minda, în sensul în care doctorul începe rememorarea prin (!) refuzul amintirii ei, ajungând apoi total subjugat Miei.

Semnele care îl divulgă pe acest *homo ridens* țin de aparente automatisme, stereotipii ale răsului: după cum am observat, deși extrem de prezent în roman, răsul nu pare să-și epuizeze avatarurile; într-o mobilitate continuă și în funcție de exigențele particularităților fiecărui personaj și ale fiecărei situații, *homo ridens* pare a avea o

structură proteică, nesistematizabilă. Variantele sale dau coerență universului romanului: personajele „de hârtie” sunt semne-suport ce fundamentează Personajul unic. În ansamblul „ipostazelor” suprapersonajului, am identificat anumite automatisme *materiale* (formele „fizionomice” ale răsului: zâmbetul, râșnetul, grimasa), investite cu miniportrete care par să autentifice existența autonomă, vie, a lui *homo ridens* („și ea îl întrerupea nu cu vocea mai ridicată, ci cu un zâmbet al ei, mic, de gheață, care îl scotea din sărite pe doctor, dar pe care, acasă, în singurătate, spre mirarea sa, îl regăsea, îl căuta chiar, cu interes”<sup>26</sup>) și automatisme *ideale* (umorul, ironia, sarcasmul, cinismul), care sunt decelabile din discursul personajelor, din combinatorica replicilor și din indicațiile ... regizorale.

Premisele teoretizate în aceste rânduri ne vor ajuta să realizăm o analiză cât mai adecvată a unei îndelungi meditații a lui Minda, finalizată în conversația telefonică între acesta și Mia Fabian. Am ales această scenă pentru exemplificare, deoarece comicul frizează, în toate conversațiile lui Minda cu Fabian, trivialul, vulgarul, glumele fără perdea, ieftine. Vom vedea, însă, în ce măsură acestea (sau, poate, altele...și de ce) sunt gesturi ale unui spirit dionisiac surprins în procesul defulării ori replici cu valoare meta...discursivă, ordonate în funcție de măștile unui *homo ridens* mut, dar zgomotos.

### 4. Ovidiu Minda și jocul gratuit al existenței

Fragmentul ales surprinde conversația telefonică dintre Ovidiu Minda și Volumnia Fabian, conversație care se desfășoară ca rezultat al unor evenimente explicit prezentate, dar și insinuate. De aceea, vom porni de la contextul pregătitor al acestei discuții. Aflăm, mai întâi, că doctorul Minda, sosit la casa logodnicei lui, e nerăbdător să-i împărtășească „aventura” petrecută în ziua respectivă și anume întâlnirea cu Mia Fabian, o „femeiușcă” autentică. Însă Ludmila, având și alți invitați, pune răbdarea logodnicului la încercare, cerându-le acestora să mai zăbovească. Ovidiu, în semn de răzbunare, la sfârșitul vizitei celor doi, pleacă împreună cu ei, lăsându-și logodnica furioasă. Ajuns acasă, doctorul intenționează să o sune pe Ludmila, dar, în ultimul moment se răzgândește și își sună prietenul, pe Ceea. Acesta nu răspunde, astfel încât Minda se hotărăște să citească o carte de specialitate, recent tradusă în limba română. Din acest moment, parcursul comportamental al lui Minda se modifică. Deși își propune să citească o oră, nu reușește să dedice *Bolilor metabolismului* decât jumătate de oră; deși nu obișnuiește să fumeze seara, se ridică de pe scaun și își aprinde o țigară; deși, sunând-o în sfârșit pe Ludmila care nu răspunde, vrea să plece la ea, se răzgândește; deși programul său riguros îi cerea să revină la cartea lui Duncan, Minda nu o face. De fapt, toate gesturile lui sunt fie *intenționale* (pentru că, sunându-i pe cei doi, știa că nu i se va răspunde, le cunoștea programul), fie *atipice* (țigara de seară, lectura nefinalizată). Pe fondul acestui comportament, ni se formulează atât cauza lui, cât și regula de supraviețuire în fața unei asemenea manifestări: „Nu se simțea deloc obosit, nu se putea concentra însă asupra unui singur lucru și se simțea incapabil de orice inițiativă. Când avea astfel de stări – rare în caracterul său atât de bine ordonat, dominat fără greș de o voință pilduitoare – el se lăsa în voia acestor

„crize” (...) și care, prin raritatea lor și opoziția lor perfectă la felul lui de trai, la tipul de existență, îl înveseleau aproape, în orice caz, li se aservea cu o lene de inițiativă, ca un răsfăț al tenacității sale atât de des verificată”<sup>27</sup>. Abulia lui Minda pare modalitatea aleasă pentru a defula tensiunea și oboseala adunată în ultima vreme...suntem, din nou și paradoxal, în registrul „obiceiurilor” lui Minda, obiceiuri dezvăluite treptat, pe măsură ce gândirea acestuia începe să se pună în mișcare. Exteriorizarea conștiinței doctorului se realizează (neașteptat...?) sub semnul „aventurii” din ziua respectivă – Minda își compară plăcuta delăsare cu „aceeași după-amiază, [cu] plimbarea aceea, cu femeiușca aceea care-l agasase de câteva ori în cabinet și la telefon”<sup>28</sup> și care ... *il odihnese*. Discursul său interior continuă fără vreo altă referire la prezența Miei, ci în strânsă legătură cu reflecțiile cvasi-filosofice cu privire la stările sale de inerție existențială ca încercare a Limitei („cunoaște-te pe tine însuși și în sensul rezistenței psihice”<sup>29</sup>). Într-un monolog despre „tentația contrariului”, Minda reduce, cinic, categoriile umane la două extreme ispitite mereu de opusul lor: tentația viciului la virtuozii, a anonimatului la celebritați, a minciunii la oamenii sinceri. Deși realizează (ne-spuse) imposibilitatea existenței unei transparențe totale, Minda își imaginează „ispita” perfectă pentru un om onest: „o minciună mărunț, e adevărat, poate chiar neexprimată sau repede retractată, sau infirmată apoi prin slujirea fanatică a adevărului zile și ani întregi, dar, totuși...- zâmbi reflex Minda, un zâmbet uitat, puberal, stângaci și puțin feminin – era o minciună ca o odihnă după o severă profesare a adevărului pentru a regenera cu nouă forță din această scurtă izbire de opoziția sa fundametală în cadrul îngust al unui caracter, perfect structurat și cu vocația născută a sa...”<sup>30</sup>. Fragmentul citat anunță, de fapt, atitudinea protagonistului în fața propriului „adevăr”: minciunile mărunte pe care le va spune Ludmillei cu privire la Mia Fabian sunt metode de „regenerare” a spațiului său vital, supraîncărcat de profesarea adevărului. Minda, prin reflecția cu valoare aparent generală, își salvează atitudinea pe care începuse, de altfel, să o adopte în fața logodnicei lui. În acest mod, pasajul citat e o punere în abis a întregului roman, la toate nivelurile de lectură: 1. devenirea lui Minda – starea de echilibru ca „salt între două morți”; 2. crezul nietzschean al lui Minda (anunțat la nota 13); 3. alegerea Miei ca punct salvator al sensului său existențial; 4. rolul crucial al *zâmbetului* (ca semn textual pentru indicarea unei schimbări situaționale sau a unei tensiuni inexprimabile).

În continuare, vom zăbovi asupra deschiderilor interpretative pe care le oferă punctul 4 (funcția răsului, a zâmbetului), în măsura în care fragmentul acesta e primul „loc” textual al scenei în care Minda e surprins zâmbind. Zâmbetul lui are valoarea unei antifraze, a unei autoironii ce anunță o dedublare greu de redat în alt fel: deși doctorul *gândește* o abstracțiune, zâmbetul care o însoțește îl deconspiră pe Minda în fața auditorului – Minda pozează în fața propriei persoane și își joacă rolul în siguranța gândurilor sale. Personaj trialogic, protagonistul e conștient de neadevărul (sau adevărul mascat al) propriilor afirmații. Zâmbetul lui, „uitat”, devine, astfel, element constitutiv al unui joc scenic instituit tocmai prin acest „morfem dublu articulat”<sup>31</sup> și pe care îl vom regăsi „aprofundat” în punctul-limită al conversației cu Mia Fabian.

A doua ocurență a zâmbetului, tot în timpul







monologării în singurătate, se manifestă în momentul în care doctorul își traduce propria abulie în termeni de „leac de existență” asemănător *mitridatismului*, înțeles ca „adaptare a corpului prin otravă dozată progresiv tocmai ca să reziste unui șoc de acest tip, al unei otrăviri”<sup>32</sup>. Zâmbetul e anunțat în text între constatarea mirată cu privire la această metodă paradoxală de imunizare la otravă și „posibilitatea de joc, de a trăi câteva clipe de parcă ai fi cu totul alt om”<sup>33</sup>. Demersul său meditativ continuă, la nivel teoretic, speculativ, pe liniile pe care, în scurt timp, Minda va alege să meargă alături de Mia Fabian. Jocul care îl intrigă și pe care îl practică la un nivel intelectual (încă) e dublat de un gest mecanic (tot un joc), prin care frământa bucata de hârtie pe care Mia îi scrisese numărul ei de telefon. Dându-și seama de conținutul acesteia, un al treilea zâmbet (de această dată, *larg*) îi demască o nepotrivită ușurare – se simte înveselit și, într-o reamintire a invitației pe care Mia i-a lansat-o, mimica sa schițează „zâmbetul adolescentin pe care și-l simțea aproape fizic pe buze”<sup>34</sup> și care întâmpină gestul subit, grăbit pe care îl face: o sună pe Mia Fabian, îi închide și apoi o sună din nou. Din acest moment, caracterul dialogal al textului oferă indicații mult mai puține (și, deci, mai semnificative) cu privire la mimica personajelor. Aici, *homo ridens* pare să aibă individualitate doar pe buzele lui Minda, deoarece „duduia” își păstrează aerul trivial, grosolan al femeiuștilor „obraznice”, astfel încât râsul ei se rezumă la informații ... interjecționale de tipul „he, he”. Înțelegem suita de zâmbete ca elemente premergătoare (într-un ceremonial al pregătirii conversației telefonice) unui act, în măsura în care, așa cum am afirmat mai devreme, Ovidiu, până în momentul în care o sună pe Mia, face gesturi nefinalizate, intenționale și atipice. Altfel spus, în desfășurarea lor, doctorul își anunță (lui însuși? ... sau e, într-adevăr, „deconspirarea” suprapersonajului?) viitoarele acte prin zâmbete subversive.

Dialogul dintre Mia și Ovidiu începe de pe poziții inegale, în măsura în care doctorul Minda, fascinat de propria hotărâre de a intra în jocul Mieii, o abordează direct și ieftin – „duduie”, „duduiță”, „domniță” fiind variante de adresare într-un limbaj aproape argotic, neapreciat de cel care le folosește. Lucrând în deficitul propriei odihne spirituale, Minda continuă conversația începută sub semnul trivialului și pe care dorește să o încheie. Cu toate acestea, un element distinctiv îl determină să zăbovească asupra unui joc în care o descoperă pe Mia Fabian mai „tare” decât credea: acea „voce plăcută, caldă, fără inflexiuni emotive, bine dispusă”<sup>35</sup>. Vocea care îl atrage, în ciuda atitudinii sale respingătoare, suplinește orice posibilitate a aluzivului, atâta vreme cât discursul Mieii e de o franchețe descumpănitoare pentru Ovidiu. Concurența între trivialitatea Mieii și cerebralitatea „jocului” interlocutorului duce, până la urmă, la victoria tinerei femei. Punctul în care doctorului îi e descris (de această dată) râsul este, de fapt, punctul de cotitură al destinului „textual” al lui Minda: „Ha, ha! râse Minda, **aproape cu slugărnicie**, și răsese de două ori, o dată în el și o dată spre ea, și în clipa aceea nu ar fi putut spune cu precizie care din cele două râsete era al său, **dacă era vreunul**”<sup>36</sup>. Pasajul acesta, ambiguu și abstract, instaurează reacțiile lui Minda sub semnul unei înfrângeri și, deci, al unui nou tip de relație: stăpân-slugă (motiv recurent al romanelor brebaniene), prin care Minda începe să își „regenezeze” existența. Nicidecum un „eșec

existențial”, *Îngerul de gips* inițiază, prin conversia în stilul lui Thomas Mann (*Moartea la Veneția* tratează convertirea apolinicului în dionisiac, prin „umilirea” apolinicului – transformarea grotescă a protagonistului), o „salvare” ce începe din punctul „slugărnicii” lui Minda. Însă acest citat ne propune, în cadrul aceleiași metamorfoze existențiale, o ipostază inedită a râsului – un râs dublu, întors în sine și, în același timp, în exterior. De unde necesitatea unei asemenea reacții? Să fie un râs asumat sau neasumat? Personal sau impersonal? Imprecizia identificării acestui râs ne plasează din nou într-un discurs despre un așa-numit *homo ridens* care pare să își posezede personajele, fără știrea acestora. Proliferarea râsului în interioritate și în exterioritate apare ca manifestare a unei îngăduințe (*slugărnicii*) față de afirmația Mieii (care îi ghicește jocul<sup>37</sup>) și ca îngăduire a acestei slugărnicii (înțeleasă ca jocul devenirii unui *altcineva*) față de sine însuși.

În textura acestei scene de început ni se creionează, astfel, figura doctorului în „limitele” oferite de ipostazele acestui *homo ridens*, care imprimă protagonistului semnele gestului său hotărâtor și ale prefigurării lui (prin modalități prezentate anterior).

Adunând toate datele, observăm că Minda, iritat de amânarea Ludmillei, intră în „criză”, un soi de „sentiment al nimicului”, moment propice pentru declanșarea reflecțiilor cu valoarea unei „cercetări de seară”. Kairotic doar în aparență, Ovidiu Minda ni se descoperă dornic de a se lăsa ispitit de complementul său, „minciuna mărunță”, Mia. Conversația cu aceasta îl surprinde și, prin trivialitatea-i „naturală”, îl supune. Toate momentele esențiale ale acestui „itinerar” sunt marcate de zâmbetele semnificative ale doctorului, zâmbete care își dezvăluiesc sursa (sau lipsa ei) în momentul înfrângerii lui Minda.

## 5. Concluzie

În lucrarea de față, am încercat să surprindem, în planul teoretizării, dar și al domeniului de analiză textuală, „urmele” pe care un suprapersonaj (numit de noi *homo ridens*) le-a lăsat în unul dintre romanele brebaniene întâmpinate cu multe rețineri de critică. În ciuda acestei „primiri” și a neajunsurilor dezbătute la început, considerăm că *Îngerul de gips* câștigă prin noutatea acestei prezențe metanarative – un om (sau un zeu) al râsului ce ordonează și distruge universul de figurine de gips, imagini groțesti ale unei creații ironic asumate de autor.

Note:

<sup>1</sup> Robert ȘERBAN, *A cincea roată (Convorbiri)*, Editura Humanitas, București, [2004], pag. 16.

<sup>2</sup> Nicolae BREBAN, *Îngerul de gips*, Editura Cartea Românească, [București, 1973], pag. 525 -

<sup>3</sup> Accentul pus pe statutul privilegiat pe care îl joacă în breaslă e primul indiciu textual al conversiei destinale ce se va realiza treptat, lent până la final.

<sup>4</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>5</sup> Cf. Marian Victor BUCIU, *Breban. Eseu despre strategemele supraviețuirii narative*, Editura Sitech, Craiova, 1996.

<sup>6</sup> Laura PAVEL, *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Fundației Culturale „Idea Europeană”, București, [2004].

<sup>7</sup> Se referă la romanul *În absența stăpânilor*, apărut înaintea *Îngerului de gips*.

<sup>8</sup> Ovidiu PECICAN, *O utopie tangibilă. Convorbiri cu Nicolae Breban* (antologie), Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1994, pag. 98.

<sup>9</sup> Ovidiu PECICAN, *op. cit.*

<sup>10</sup> Marian Popa susține că autoironia, deși anterioară romantismului, doar în el își găsește coerență, dezvoltându-se în datele sale principale. De altfel, problema (auto)ironiei se pune în termenii unei tensiuni (metafizice) exterior-interior: „practica ironiei dezvoltă prudenta: ironistul nu se lasă angajat în exaltări compromițătoare sau exagerări sentimentale, interior vorbind, pentru că exterior el le poate mima în folosul ironiei”. Marian POPA, *Comicologia*, Editura Univers, București, 1975, pag. 198.

<sup>11</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 11.

<sup>12</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 12.

<sup>13</sup> Un schimb de replici între Ceea și Minda: “Ce-i asta, o ironie didactică?” “Ironie? Să mă ferească Cel-de-Sus! Nu mă interesează adevărul pur și simplu, nu poți să înțelegi, seralistule! Mă interesează altceva!” Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 19. Acest fragment de dialog surprinde, de fapt, alegerea pe care Minda încearcă să o facă (în spirit nietzschean) între ironia socratică (maieutică, modalitate de dezvăluire a adevărului) și „altceva” (autoironie postmodernă, netragică rece). Crezul lui Minda enunțat aici îi anticipează direcția devenirii, neprecizată încă la nivelul proiectelor pe care și le face acest personaj.

<sup>14</sup> Laura PAVEL, *op. cit.*

<sup>15</sup> Nu am ales o privire de ansamblu asupra textului, deoarece „prezențele” lui *homo ridens* sunt numeroase și variate, fiind, deci, imposibil de sistematizat. Deductiv, vom aplica asupra unui fragment ceea ce am afirmat până acum.

<sup>16</sup> Oscilația între *homo ridens* și *homo ironicus* se menține datorită contextului în care utilizăm termenii. Cu valoare generală, *homo ridens* ar include a doua categorie, deoarece variantele textuale ale comicului nu se rezumă la autoironie, ci acesta cultivă în aceeași măsură cinismul, sarcasmul, gluma, aluzia, umorul, noțiuni care depășesc sfera ironiei. De asemenea, prin *homo ridens* nu înțelegem doar manifestări verbale, ci și gestică, mimică, atitudine, pauze în vorbire etc., determinante pentru acest suprapersonaj fiind *zâmbetul* și *râsul*.

<sup>17</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 13.

<sup>18</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 16.

<sup>19</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 45.

<sup>20</sup> Cu precizarea că personajele din *Îngerul de gips* practică râsul ca substitut al vorbirii, râd în momentele de criză - „zonele nodale” ale devenirii lui Minda.

<sup>21</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 46.

<sup>22</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 47.

<sup>23</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 53.

<sup>24</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 83.

<sup>25</sup> v. Vasile POPOVICI, *Eu, personajul*, Editura Cartea Românească, [București], 1988. Autorul consideră că personajul trialogic ar reprezenta una dintre formele de teatralizare a epicului, un procedeu modern regăsit la Slavici, de exemplu. *Cel de-al treilea personaj* ar fi o ființă obiectivă, independentă, o proiecție imaginată a protagoniștilor, declanșatoare a jocului reprezentărilor. De altfel, în *Îngerul de gips*, personajele își joacă propriul rol, pozând, schimonosindu-se (Minda și Fabian) în izbucniri variate ale râsului. Posedate de un astfel de zeu, personajele brebaniene își pierd autonomia, intrând în proiectul unei suprastructuri narative - sub imperiul lui *homo ridens*.

<sup>26</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 27.

<sup>27</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 79.

<sup>28</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 80.

<sup>29</sup> *Idem*.

<sup>30</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>31</sup> Definiția personajului în accepția lui Ph. Hamon: “un morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu”. Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage* in Roland BARTHES (coord.), *Poétique du récit*, Editions du Seuil, 1977. Definiția acestuia - dar și exemplificările de tipul „personaje referențiale” sau „personaje-anafore” - favorizează apropierea entității *homo ridens* de „statutul semiologic” al personajului.

<sup>32</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 82.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 83.

<sup>35</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pag. 87.

<sup>36</sup> Nicolae BREBAN, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>37</sup> „îmi place să vorbesc cu tine, pentru că nu ești prost...cred că e singura ta calitate, hai? He, he!”, *Op. cit.*, pag. 89.

intermezzo clujean

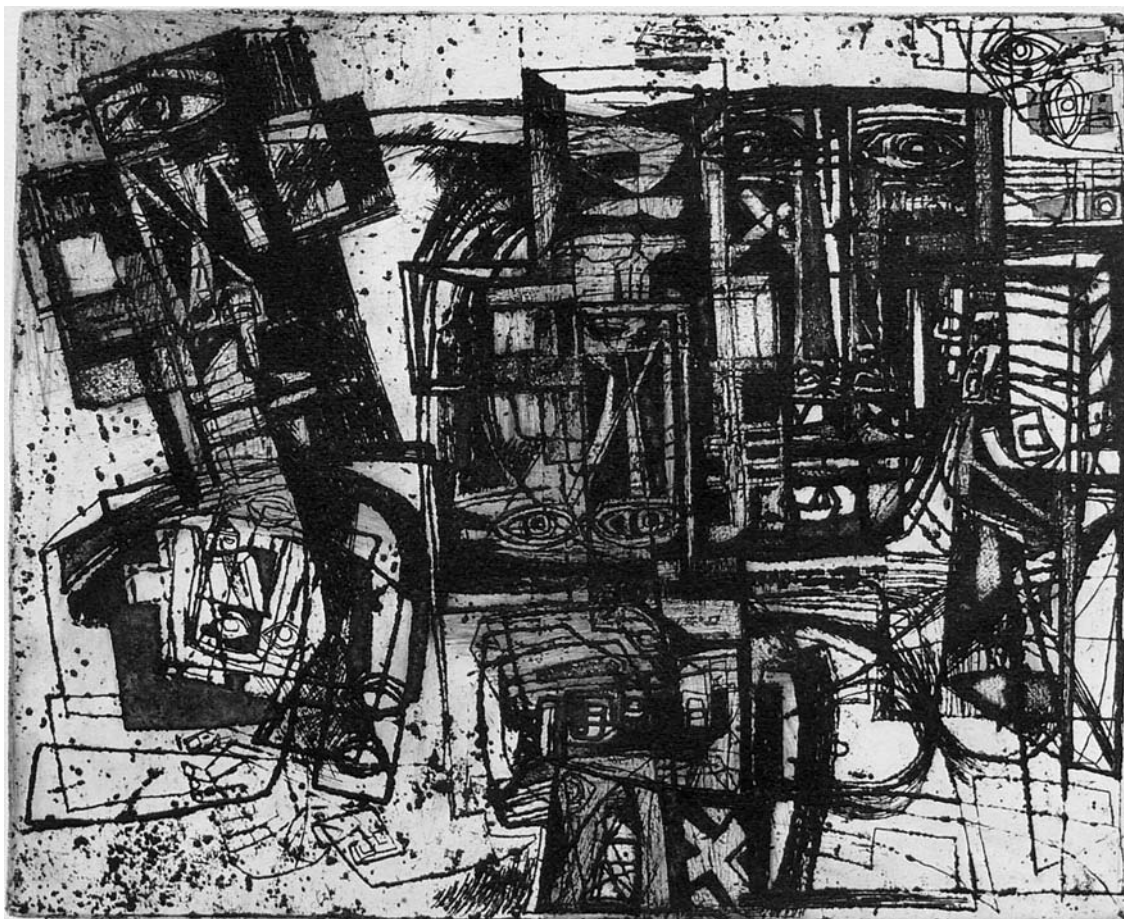
# “Semnificația Ardealului” actualitatea unui eseu de Vasile Băncilă

Petru Poantă

În 1938 se sărbătoreau 20 de ani de la Marea Unire. Atunci apare, în revista “Gînd românesc” din Cluj, excepționalul eseu *Semnificația Ardealului*, semnat de filosoful Vasile Băncilă. Avem de-a face cu o sinteză percutantă dar și cu un fel de testament spiritual propus de unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai generației Primului Război Mondial. Deloc conjunctural, textul apărea într-un moment cînd spiritualitatea românească se afla în plină ofensivă și își reevalua cu luciditate tradițiile, în timp ce irendentismul european devenise extrem de agresiv. Trianon-ul era în permanență denunțat de către revizionismul maghiar care reușise, încă în deceniul precedent, să-și formeze o formidabilă rețea internațională de susținere. Românii au conștiința tenebroasei amenințări asupra Ardealului, dar reacțiile sînt palide față de vehemența propagandistică a ungarilor. Sigur că românii se bizuie în primul rînd pe argumentul dreptului istoric împlinit. În contextul respectiv era un mod mai degrabă intelectual decît politic de a vedea lucrurile. Eseul lui Vasile Băncilă radicalizează întrucitva un asemenea mod de înțelegere a evenimentelor. Elogiind Ardealul drept centru vital al românismului, el pare convins de exorcizarea răului. Cred, însă, că mai există o motivație a acestui elogiu: e mărturisirea unei solidarități intelectuale cu un spațiu de sensibilitate. Concret, cu filosofia lui Lucian Blaga. Vasile Băncilă fusese uimit de această energie spirituală românească, avînd revelația că singură vitalitatea ardelenescă poate coagula într-un sistem filosofic. El intuia, într-o asemenea voință romană, fibra noastră occidentală, o vocație catolică activă, dobîndită prin descendența latină și nu prin imitație de cult. Evident, nu doar opera blagiană îi oferea acest argument. Ardealul în întregime este o construcție patetică, de tip faustic, iar problema lui esențială în istorie nu a fost una de supraviețuire, ci de afirmare. Ardelenii nu au fost fataliști, ci creatori de cultură majoră. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, de exemplu, în mediile intelectuale de aici se scria curent în limba latină, ca să nu mai vorbim de faptul că protagoniștii culturii cunoșteau de la sursă principalele limbi europene și se manifestau, ca niște enciclopediști veritabili, prin proiecte adeseori stupefiant; unele în bună parte actualizate. Ca o premieră, cel puțin europeană, ar fi suficient să-l amintim pe Ion Budai-Deleanu cu extraordinara sa serie de dicționare, vizînd aproape toate limbile Europei inclusiv latina și greaca veche. Mai mult, toți marii ardeleni ai acestui secol XVIII sînt niște întemeietori de istorie, filologie, gramatică, lexicografie, teologie etc. În a doua jumătate a veacului următor, generația lui Nicolae Bălcescu din Principatele române lua cunoștință despre ținutul neamului său din cărțile acestor ardeleni (Petru Maior îndeosebi). În altă ordine de idei, cu toate piedicile puse de administrația austro-ungară, aici apar mai repede decît în Principate elementele unei burghezii românești. Încet dar tenace, acestea dobîndesc o anume putere financiară și încurajează formarea unor medii culturale în principalele orașe, medii în care cristalizează ideea națională.

Într-o vibrantă expresivitate stilistică, eseuul lui Vasile Băncilă dezvoltă asemenea idei, convins că “Ardealul cuprinde sensul originarității noastre”. Mai mult, această provincie a reprezentat cîteva funcții constitutive pentru existența organismului poporului român: “o funcție de geneză românească”, prin “descălecările” sale consecutive în Principate (economice și culturale); “în al doilea rînd, sensul Ardealului în configurația sufletului românesc e un sens de tenacitate, de dîrzenie, pe de o parte, de practicisim organic și de metodisim, pe de altă parte; “în al treilea rînd, semnificația Ardealului este în legătură cu ideea de ordine și de cultură”. Multe dintre aserțiunile eseistului au devenit în timp un fel de “locuri comune”: “Sufletul Ardealului are un caracter cel puțin în parte epic, spre deosebire de lirismul și intelectualismul dominant de dincoace de Carpați”; “Ardealul, pe de o parte, și-a continuat cultura lui populară, pe de alta, și-a apropiat ceva din cultura europeană, dar nu printr-un raport de imitație ci printr-unul de înceată infiltrare”; “în Ardeal e mai multă realitate sufletească romanică, eficientă ca dinamism psihic chiar cînd a fost ori este inconștientă”; “Ordinea romanică a Ardealului și voluntarismul istoric sînt menite, cel puțin în parte, să dea o formă și o selecție nenumăratelor posibilități românești de pretutindenii” “Ardealul subliniază ideea autohtoniei românești (...) Autohtonია este elementul cel mai însemnat de definire a sufletului românesc. Fuziunea dintre noi și pămînt e atît de organică, încît, atunci cînd au apărut în sfîrșit gînditorii existenței românești s-a putut spune, cum a făcut Blaga, că e un acord adînc între spațiul creator de cultură al subconștientului nostru și forma cea mai obișnuită a spațiului geografic românesc. Tot

așa un Nichifor Crainic, un Rădulescu-Motru au subliniat și au pus în doctrină ideea legăturii organice dintre suflet și natură la români (...) Ardealul e ca și ca nume astăzi o substanță românească, fiind integrat în autohtonია noastră. E adevărat că Ardealul ne mai amintește și că pe pămîntul său sînt mai multe popoare. Dar tocmai prin aceasta și prin comparație el ne sugerează, mai mult decît oricare altă provincie românească, ideea fundamentală a autohtoniei românești”; “Dacă azi sînt ardeleni intelectuali ce fac parte din biserica unită și care țin la Roma catolică mai mult decît ne închipuim noi, e tocmai fiindcă vîd în catolicism o domnie a ordinii și le e teamă de inconsistența din vechiul regat ... De aceea problema uniților e mai importantă și se pune altfel decît se pare de obicei. Ceea ce trebuie să înțelegem acum e însă că în Ardeal putem găsi dinamism de fond, deși cu aparență mată, pentru ordine și cultură și că idealul trebuie să fie crearea în sfîrșit a acelei sinteze românești în care spiritul și potențele vechiului regat să intre într-o disciplină și o voință de istorie, pentru care Ardealul ne poate fi folositor”. În ciuda unor aparențe, Ardealul nu e totuși proiectat într-o perspectivă mitologizantă. În viziunea lui Vasile Băncilă, el reprezintă elementul constitutiv fundamental, dar și un model posibil, pentru realizarea vertebrată și coerentă a “sintezelor românești”. El avea sentimentul, în 1938, că această sinteză nu era încheată, cum credea, bunăoară, și Ortega Y Gasset despre “Spania nevertebrată”. Unitatea politică și geografică nu desăvîrșise și unitatea structurală a societății românești. Desigur, eseistul înțelege prin sinteză o integrare a diversităților și nu o omogenizare. Concepția lui e organicistă, însă dincolo de dezideratul creșterii organice a României, el identifică în eminența Ardealului cîteva exigențe (calități) pe care le presupune o civilizație și o cultură de tip occidental.



Székely Géza

Răscruce (2007)

## religie

## philosophia christiana

## Teologia: între știință și revelație

Nicolae Turcan

Dacă ar fi să păstrăm distincția dintre științele naturii (*Naturwissenschaften*) și științele spiritului (*Geistwissenschaften*), teologia ar putea fi încadrată, așa cum s-a și întâmplat de altfel, în câmpul celor din urmă. Cu toate acestea, încadrarea nu e fără probleme.

Prima problemă intervine imediat ce ne întrebăm asupra naturii teologiei. Sunt dificil de preluat teoriile lui Pierre Gisel, care fac din teologie un fel de filosofie religioasă, al cărei câmp se reduce doar la om - la antropologie și la sociologie (vezi *Teologia. Statutul, funcția și relevanța sa*, Universitaria, Craiova, 2006). Chiar dacă ar deține un rol metaantropologic și metasociologic, teologia nu poate suferi această reducere radicală la câmpul omenescului fără a-și trăda vocația majoră. Dumnezeu teologiei nu e reprezentat doar de urmele sale în istoria omului, decât dacă o presuposiție fundamental atee sau fundamental nepotrivită însoțește o asemenea abordare.

Dar nu este teologia în primul rând discurs, logos despre Dumnezeu? și în calitate de discurs nu ține ea de „spiritul” din sintagma „științelor spiritului”? Să semnalăm, în primul rând, că discursul teologiei se deosebește de cel științific, fiindcă în varianta ei maximală trimite la un obiect care nu poate fi cuprins în experiență, fiind necircumscribil - Dumnezeu. De asemenea, se deosebește de discursul estetic pentru că nu deține defel ambiția de a se opri la sine, ci trimite de fiecare dată către o transcendență care depășește simpla ambiție estetică. (Categoriile estetice nu sunt excluse din discursul teologic, numai că ele sunt subordonate de fiecare dată vectorului transcendenței.) Discursul teologic se mai deosebește, în al treilea rând, de discursul filosofic, cel puțin așa cum filosofia este înțeleasă de la Descartes încolo, fiindcă adevărul cu care operează nu e rodul unei reflecții rigurose raționale, ci, într-un anumit fel, o predetermină. Într-adevăr, adevărul revelației Dumnezeului viu în istorie nu poate sta la capătul desfășurării unui gând, decât în apologetii; cu toate acestea teologia e mai mult decât apologetică, iar dorința teologilor de a fi „gânditori de Dumnezeu” este mai ambițioasă decât simpla apărare a unei credințe.

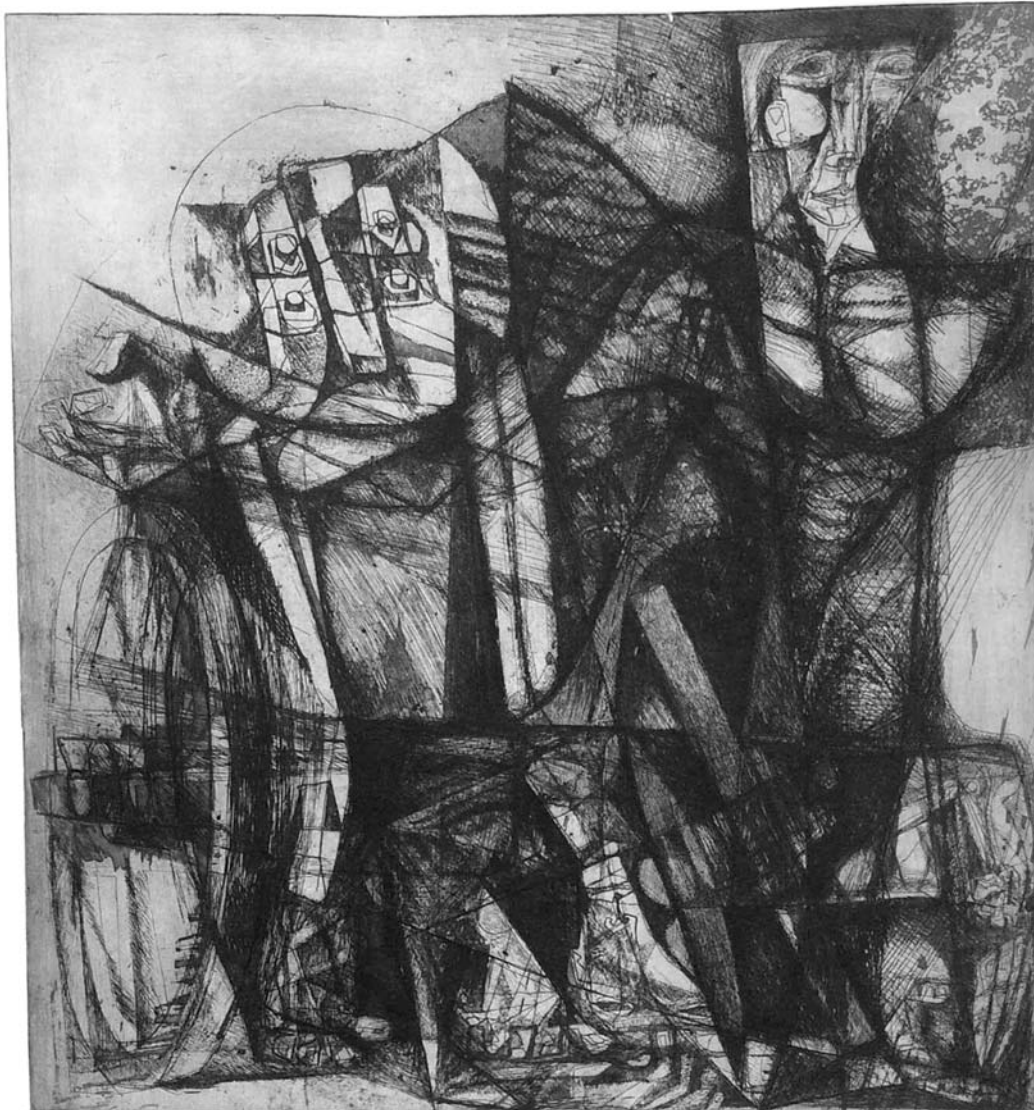
Acestei dificultăți de încadrare a teologiei în rândul umanioarelor i se adaugă și problema referitoare la științificitatea teologiei. Este teologia o știință, la fel cu celelalte? În măsura în care obiectul ei de studiu este reprezentat nu de Dumnezeu cel viu, necircumscribil obiectual, după cum semnalăm mai sus, ci de urmele lui Dumnezeu în istorie (Scriptură, tradiții, mentalități etc.), caracterul științific nu poate fi pus la îndoială. Teologia se aseamănă în acest caz cu filologia și cu hermeneutica (atunci când se ocupă de textele sacre), cu istoria (când în cauză e diacronia evenimentială), cu dreptul (dacă se cercetează normele și canoanele Bisericii) etc.

Epuizează însă aceste abordări fragmentare natura teologiei? Am putea susține că suma tuturor acestor abordări, care sunt discipline în sine, răspunde la întrebarea „Ce este teologia”?

Un răspuns pozitiv, chiar când ar avea o oarecare îndreptățire și un anumit grad de adevăr, ar rata însă caracterul apofatic al teologiei. Căci, la rigoare, și în deplin acord cu Tradiția Părinților Bisericii, teologia, în măsura în care este logos despre Dumnezeu, nu poate avea un obiect de cercetare bine circumscribit, ergo nu poate fi o știință veritabilă. De aceea ea nu poate fi omologată științelor spiritului decât parțial, și doar atâta timp cât i se eludează caracterul apofatic care-i asigură, de altfel, excelența. Teologia nu poate fi nici măcar o îndeletnicire omenească, prea omenească, atâta timp cât obiectul (Dumnezeu!) îi scapă. Dacă „teolog este cel care se roagă și cel ce se roagă este teolog” (după cum susținea într-o celebră apoteogmă Avva Marcu Ascetul), atunci Dumnezeu e implicat direct, transformând teologia într-o îndeletnicire divină. Doar Duhul cunoaște adâncurile lui Dumnezeu, doar Dumnezeu se cunoaște pe Sine, iar teologia, din acest punct de vedere, este împărtășirea acestei cunoașteri celui merituos, care are mintea curată. Teolog e cel prin care Dumnezeu își continuă revelația, purtătorul Tradiției vii în istorie, cel prin cuvintele căruia se dezvăluie, în exprimări potrivite, dragostea Celui Prea Înalt. Discursul astfel ivit, e mai mult decât o filosofie, fiindcă el nu oferă doar o teorie

explicativă, ci, totodată, și chemarea către transcendența Celui ce este. Teognozia, cunoașterea lui Dumnezeu, în urma căruia e cu puțință teologia, este un dar al Duhului și o funcție a Bisericii, având drept scop chemarea tuturor în comuniunea de dragoste a Sfintei Treimi. În mod surprinzător, distanța dintre gândire și viață este anihilată, căci fiecare trimite la cealaltă. Sesizând legătura, Sf. Grigorie de Nazianz afirma: „Nu este în puterea oricui să filosofeze despre Dumnezeu, fiindcă lucrul acesta pot să-l facă cei care s-au cercetat cu demănușul și care au înaintat pas cu pas în calea contemplației și care, înainte de aceste îndeletniciri, și-au curățit și sufletul și trupul, sau care cel puțin se silesc să se curețe. Căci pentru omul necurat, atingerea de cel curat poate nu este nici îngăduită și nici în afară de primejdie, după cum nici pentru o privire bolnavă nu este fără primejdie atingerea razei de soare.” (*Cuvântarea întâia despre Dumnezeu*, III).

Teologia, astfel înțeleasă, nu reprezintă o utopică îndeletnicire, chiar dacă e lipsită de criteriile de cuantificare și validare funcționale în celelalte științe; ea reprezintă scopul celorlalte preocupări teologice științifice și orizontul lor interior, „zarea interioară” (după o sintagmă a lui Blaga). Ea dă mărturie despre viața adevărată, pe care Dumnezeu o dăruiește celor ce cred. De aceea cuvintele teologiei se ivesc dintr-o viață închinată lui Dumnezeu. Pierdut din vedere, acest sens majuscul al teologiei invalidează cercetarea științifică de astăzi. Iar gândirea își rămâne suficientă sieși, ieșind din orizontul vieții, și aruncându-se în atitudini suicidare pe care doar rigoarea obiectivității mai are aparența de a le salva.



Székely Géza

Iată... (1992)

# Uniunea Europeană la răscruce - o formă care trebuie să își găsească legitimitatea

George Jiglău

Referendumul irlandez privind Tratatul de la Lisabona aruncă din nou o mare umbră de îndoială asupra viitorului Uniunii Europene, asupra identității și a fundamentelor sale. Criza de acum, deși de mai mică amploare, este similară celei apărute după refuzul Olandei și Franței de a ratifica Tratatul Constituțional European, refuz care a dus la prăbușirea acestui Tratat și la intrarea într-o perioadă de reflecție, concretizată tocmai prin Tratatul de la Lisabona, care ar putea avea aceeași soartă.

## O criză care a evoluat lent, dar sigur

Uniunea Europeană a fost încă de la fondarea ei un proiect elitist, o soluție a elitelor politice pentru prevenirea unor noi conflicte, posibile războaie, care să afecteze din nou pacea și dezvoltarea Europei. Timp de mai bine de 20 de ani, până la înființarea Parlamentului European ales direct de cetățeni, deciziile în cadrul Uniunii au fost luate în cercuri restrânse, unde consensul era ușor de atins, iar înțelegerile ușor de respectat. Atunci au fost puse practic bazele adevărate ale Uniunii, ca proiect politic și economic.

Odată cu înființarea Parlamentului European și cu introducerea alegerilor directe pentru selectarea europarlamentarilor din fiecare stat membru, Uniunea Europeană a manifestat primele tentative de orientare către cetățeni, însă și acestea au fost reduse ca intensitate. În cercul elitist de luare a deciziilor în cadrul Uniunii, apăreau acum europarlamentarii, aleși direct de cetățeni, având tocmai menirea de a duce Uniunea Europeană aproape de cetățeni, însă cu puteri extrem de limitate de decizie. Astfel, legitimitatea conferită de votul direct al cetățeanului nu își regăsea un corespondent în puterea de decizie, așa cum se întâmplă într-un sistem democratic, bazat pe separația puterilor în stat și pe principiul delegării puterii de cetățeni către aleși și instituții. Astfel, Uniunea a continuat să evolueze ca proiect elitist, în timp ce frustrarea cetățenilor europeni, afectați tot mai mult de decizii pe care nu le puteau influența, creștea proporțional cu gradul de integrare din interiorul Uniunii.

Tratatele care au urmat au sporit puterile Parlamentului European, dar l-au transformat și într-o instituție supradimensionată, greoaie, care nu a putut deveni un liant între Uniunea Europeană și cetățenii săi. Treptat, pe măsură ce Uniunea s-a lărgit, Parlamentul a ajuns să numere peste 700 de membri, astfel că bagajul de influență și de putere de decizie cu care se putea prezenta un europarlamentar în instituția în care fusese ales era extrem de limitată. De asemenea, chiar dacă s-au înmulțit, organizațiile neguvernamentale, *think-tank*-urile sau alte cercuri academice sau profesionale care aveau un cuvânt de spus în probleme europene nu au putut

transmite eficient opiniile cetățenilor către Uniune. Sau cel puțin, cetățenii nu s-au simțit mai reprezentați sau mai ascultați din cauza unor astfel de organizații. În paralel, au sporit și puterile instituțiilor europene „numite”, deci și influența lor asupra statelor membre și a cetățenilor Uniunii Europene.

## Elite fără legitimitate populară

Ceea ce se întâmplă acum în Uniunea Europeană nu este altceva decât încercarea de a adapta un proiect elitist la nevoile și cerințele maselor. Procesul este invers față de cel care a avut loc la formarea statelor. În mod ideal, statul democratic a apărut de jos în sus, adică cetățenii și-au delegat puterea către instituții și reprezentanți. Cu alte cuvinte, cetățenii au permis elitelor politice să se formeze și să existe, conferindu-le legitimitate. Uniunea Europeană a apărut după ce elitele statale, legitime pentru cetățenii lor, au creat un nivel superior de putere, cu alte instituții și alte elite. Cu alte cuvinte, un cerc elitist a conferit legitimitate unui alt cerc elitist, existând impresia că legitimitatea conferită de cetățeni elitelor statale se va transfera automat elitelor europene. Acest lucru nu s-a întâmplat.

Pe măsură ce au devenit tot mai vizibile curentele eurosceptice din unele state membre, elitele europene au început „să caute” legitimitate din partea cetățenilor europeni. Procesul pare însă puțin credibil, deoarece credibilitatea persoanelor din aceste cercuri este foarte mică. Nimeni nu poate crede că elitele europene, privite în mod abstract, și-ar dori să își știrbească influența acumulată în zecile de ani care au trecut de la înființarea Uniunii Europene, doar de dragul democrației interne. Într-un stat există, ideal vorbind, un control reciproc între mase și elite, favorizat de distanța relativ redusă dintre cele două categorii. În cadrul Uniunii Europene, această distanță este mult mai mare.

Acesta poate fi, pe scurt, unul din mecanismele care a dus la criza de identitate din interiorul Uniunii Europene. Referendumurile ratate din Irlanda (în cazul Tratatului de la Nisa), Olanda și Franța (pentru Tratatul Constituțional) și acum din nou din Irlanda (pentru Tratatul de la Lisabona) reprezintă terminațiile acestui mecanism, materializarea crizei prin care trece Uniunea Europeană. Faptul că Uniunea nu a fost capabilă să perceapă avertismentele anterioare date de referendumurile ratate din Suedia și Danemarca privind introducerea euro demonstrează că aceasta este un organism greoi, care se poate adapta cu greu la realitățile cu care se confruntă, cel puțin din perspectiva relației cu cetățenii europeni.

## Ce va urma?

Uniunea Europeană se află într-un moment în care trebuie să ia câteva decizii foarte importante pentru viitorul său. Pe de o parte, ratificarea Tratatului de la Lisabona trebuie să continue, altfel procesul de luare a deciziilor în cadrul Uniunii ar putea avea de suferit, iar procesul de lărgire către state care corespund criteriilor impuse, precum Croația va fi oprit. În aceste condiții, ar putea apărea probleme și mai mari în interiorul Uniunii, care s-ar putea materializa tot în creșterea nemulțumirii cetățenilor europeni, dar ar crește și euroscepticismul la granițele Uniunii, pierzând și credibilitatea în fața statelor care au depus eforturi pentru a se conforma cerințelor pentru aderare și a cetățenilor acestora.

Pe de altă parte, Uniunea Europeană trebuie să își „îmbuneze” cetățenii. Este adevărat că irlandezii reprezintă un procent infim din totalul cetățenilor statelor membre, la fel cum erau și olandezii și francezii care au reușit să blocheze Constituția Europeană. În plus, doar puțin peste jumătate dintre cei care au votat în aceste referendumuri au respins Tratatul pus în discuție. Totuși, e clar că o parte însemnată a cetățenilor europeni - fie că vorbim de 30%, 40% sau 50%, e mai puțin important - a dezvoltat o anumită antipatie față de Uniunea Europeană. Este nevoie de o strategie amplă de comunicare între instituții și cetățeni pentru a trece de acest moment. Uniunea trebuie să repare cât mai repede tot ce a neglijat în ultimii ani. În acest proces, rolul guvernelor și parlamentelor din statele membre este foarte important. Practic, acestea trebuie să își joace acum rolul de curea de transmisie între cetățenii lor și elitele Uniunii Europene. Până acum, acest rol a acoperit doar deciziile. Instituțiile europene decideau, instituțiile din statele membre aplicau. Acum, acest rol trebuie să se refere în egală măsură și la procesul de luare a deciziilor.

Practic, Uniunea Europeană trebuie să își reclădească un sistem democratic pe scheletul instituțional deja existent. Trebuie să umple formele cu fond, cu substanță, pentru a nu se prăbuși complet ca proiect politic. Uniunea se află în continuă evoluție și expansiune, adăugându-și noi dimensiuni, însă fundamentele pe care se sprijină au rămas la fel de subțiri. De aceea, soarta Tratatului de la Lisabona este esențială pentru ca Uniunea Europeană să poată trece de acest moment, chiar și cu prețul excluderii temporare a Irlandei sau a Poloniei, care dă și ea semne că va refuza ratificarea. Odată încheiată ratificarea, Uniunea trebuie să intre cu adevărat într-o perioadă de reflecție. Nu ca cea de după eșecul Constituției Europene, pentru că reflecția nu poate da rezultate concludente și durabile sub presiune. După admiterea Croației ar trebui să urmeze o pauză în procesul de extindere, chiar cu riscul de a amâna Turcia pentru cel puțin încă un deceniu. Uniunea trebuie să își găsească liniștea și să obțină legitimitate din rândul cetățenilor ei, cât mai repede. În caz contrar, viitorul său este unul sumbru.



# Drog și degenerescență: *fin de race, fin de monde*

Andrada Fătu-Tutoveanu

„Idea de degenerare a fost o importantă sursă de mituri pentru lumea post-darwinistă” (William Greenslade), perioada finalului de secol al XIX-lea fiind umbră de fantasmele cele mai diverse (spaima de boală, de ruină materială, de crimă/moarte sau de cei diferiți și „pervertiți” malefici), unul dintre elementele-liant între aceste angoase fiind, în mod esențial, spectrul decăderii. „Astfel de temeri circulând în fin de siècle acționau în modelarea practicilor instituționale – medicale, psihiatrice, politice – și a opiniilor acestora.” (ibid.). Ideea de degenerescență servea stabilirii unor disocieri radicale, care aparțineau deopotrivă zonei medicale, sociale ori culturale. Astfel marginalitatea era etichetată de către societate ca deviantă, anormală, inadecvată (normei), morbidă sau primitivă, barbară. În perioade problematice în plan socio-politic (și se impune aici o extensie dinspre spațiul francez spre cel britanic pentru a menționa situația din Londra anilor 1880), discursul emblematic pentru ceva ce poate fi definit ca o „panică socială” e marcat de elemente de sorginte medicală, din zona patologicului:

Celuilalt, care se diferențiază de norma general acceptată, i se atribuie o dimensiune maladiivă, irațională. Se face simțită de asemenea o anxietate la nivelul orânduirii oficiale, emblematic, instituționale, exponențială pentru zona convențională a societății, indiferent că e cauză sau efect a unor fantasme negative colective, zona „oficială” extinzându-se către discursul medical, politic, jurnalistic și chiar literar. Citând contribuțiile lui Foucault, autorul britanic vorbește despre coagularea discursivă a unor reprezentări cu surse diferite (asocierea într-o imagine generică a Răului a figurilor „criminalului, a celui «sărac cu duhul», a femeii nevrotice, a huliganului și artistului”), vorbind despre degenerescență ca despre o „suprafață de emergență” pentru discursul (marcat de psihopatologie) de sfârșit de secol XIX și continuat în primii ani ai celui următor. Ceea ce se numește discurs instituțional nu este însă un corpus omogen ca formă ori sens, ci un ansamblu de mesaje, instituții și contexte diferite, având însă în comun acel complex anxios, izbucnire a unui imaginar colectiv și a temerilor ce-l parcurg, față de orice se manifestă ca diferit, marginal, exterior normei și deci asimilat ca o amenințare identitară.

Născută în spațiul psihiatriei, școala franceză de psihologie de la mijlocul secolului al XIX-lea, prezenta ideea de degenerescență drept „o devianță morbidă de la un tip perfect primitiv – subordonată unei legi a «progresivității» [progressivity], [...] de-a lungul generațiilor. Boala mentală, explicată ca un eșec al palierelor superioare ale creierului de a le controla pe cele inferioare, e integrată într-un complex ereditar, afectând și având afectată a priori capacitatea de rezistență. Gradual, individul a devenit tot mai „vulnerabil la boală sau la un mediu degradat ale cărei efecte morale se exprimă ca o patologie a voinței, o incapacitate de a rezista [...] tentațiilor senzualismului facil sau încălcării legilor” (Robert A. Nye). Degenerescența apărea, după credințele epocii (atât la nivel individual, cât și social), pe bazele epuizării unor resurse genetice, din pricina nevoii de adaptare la un mediu în transformare sau chiar definitiv schimbat, diferit (Jean Baptise Lamarck).

Bénédict A. Morel (1809-1873), unul dintre teoreticienii care inaugurează această explicație

științifică, prevedea un declin progresiv social și individual, conturând o teorie a „involuției” cu efecte asupra mentalului epocii. Printr-o extensie disciplinară, s-a ajuns la ideea că ereditatea poate determina progresul sau decăderea unei societăți, opiumul fiind unul dintre elementele fundamentale în acest proces, jucând rolul simultan de cauză și efect. Se credea că pe de o parte, consumul de opiu determină o ereditate încărcată și o inevitabilă pervertire a codului genetic, dar și că „moștenirea” unei astfel de tare face imposibilă sustragerea, individul fiind deja „condamnat” la modul tragic de propria zestre biologică (o imagine de sorginte deterministă, însă cu implicații culturale multiple).

Discipol al lui Cesare Lombroso, Max Nordau, promovează în epocă ideea că viața modernă, prin faptul că obligă individul să se adapteze la condiții nespecifice, ar influența echilibrul nervos al individului și implicit, epuizându-l, i-ar afecta ereditatea. Nordau scria la 1892 că a trăi într-un oraș modern (acest spațiu care permite coabitarea a atâtor tipuri de devianțe, un adevărat melanj reprezentational) înseamnă a trăi la limita unei căderi nervoase: „Fiecare rând pe care îl citim sau scriem, fiecare față umană pe care o vedem, orice conversație purtăm, orice scenă percepem de la fereastra unui express atât de rapid, pune în activitate nervii noștri și centrii noștri cerebrali... Zgomotul perpetuu și diversele priveriști de pe străzile unui mare oraș, suspansul din timpul evoluției unor evenimente, așteptarea constantă a ziarelor, a poștașului, a vizitatorilor costă creierul nostru disoluție și uzură” (William Greenslade). Opinia lui Nordau e congruentă celei a lui Morel în privința rolului substanțelor cu proprietăți halucinogene, susținând că „originea esențială a degenerescenței se găsește în intoxicația cu alcool, tabac, hașiș sau în ingerarea de otrăvuri organice. Tipul de intelectual degenerat este pentru el poetul simbolist, pictorul impresionist și misticul neocreștin, care „lasă să se producă în centrii lor cerebrali imagini semi-clare, difuz fluide, embrionii abia conturați de gândire”.

Determinismul medical se află însă în direcția conexiune cu cel social, explicația eredității apărând ca o potențială explicație general-valabilă pentru toate tarele unei societăți și ale indivizilor săi, în zonele cele mai obscure și ininteligibile, neurastenia sau isteria, ca stări individuale, având la nivel general corelative simptomatice amenințătoare pentru viitorul unei rase ce se începe să perceapă ca agonizantă.

Localizând acest complex în zona *fin de siècle*, cu prelungiri în primii ani ai noului secol, un *turn of the century* bivalent, Greenslade contextualizează precis această neliniște a degenerescenței, vorbind chiar de o *de-generation*, de o generație marcată de propria suspiciune față de diferență ori de transformare, văzute ca forme de devianță și tocmai de aceea mai profund afectată de tranziția iminentă. Mai mult decât o idee-sinteză, „degenerescența” ar fi evoluat într-un mit explicativ, cu aplicații multiple, în relație cu mutațiile socio-economice din Occidentul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, care au avut și iminente implicații la nivel psihologic sau de comportament, de unde o anumită senzație de fragilizare identitară a suprastructurilor sociale. Circula „o energie negativă, care era în același timp omniprezentă și niciodată integral explicabilă.

Deruta și deziluzia găseau o eliberare în teoria ce părea să identifice sursa descompunerii” (William Greenslade), aceea a degenerescenței. „Credința religioasă, codurile morale, atitudinile privind clasele, rolurile sexuale și chiar sexualitatea însăși au trecut prin zdruncinări și șocuri seismice, ca și prin eroziuni și dezintegrări” (ibid.). Imaginea lumii moderne se propunea omului obișnuit ca ambiguă și tensionată: fascinația progresului și a stabilității materiale, materializate în reușita economică a unor indivizi sau categorii coexistau cu problemele sociale, cu inadaptarea, nesiguranța și absența de perspective ale altora, care eșuaseră. Impresia de fragilitate a unei lumi care putea glisa la fel de ușor în ambele direcții, conduce la o nesiguranță existențială și sprijină mitul degenerescenței, la nivel individual (cu implicațiile sale ereditare, deterministe, cu „viciile” și tarele marginalității), cât și la nivelul societății, ca spațiu civilizat, însă asaltat de nesiguranțe și spaima. Halucinogenele sunt pe rând parte a marginalității (atunci când se exploatează latura lor euforizantă), sursă de fascinație (și, ca stereotip, de decădere) sau paliativ (foarte generalizată, prin latura sa oficială, medicală), uneori acestea interferând, așa cum se întâmplase la De Quincey și Coleridge și mulți alții ulterior, când alături de utilizarea terapeutică se insinuează o dimensiune extatică, irezistibilă pentru spiritul artistic. Spaima care tiranizează latent mentalul colectiv (cel puțin la nivelul indivizilor „integrați” normei) se manifestă în special față de ceea ce rămâne invizibil, imperceptibil, dar este presimțit ca o eroziune internă, care va dizolva în final lumea „civilizată”, lume muribundă, agonică, prilejuind aceleași angoase ca și în spațiul francez. Pornind de la teoria darwiniană și mutațiile științifice produse, asociată teoriilor determinismului și evoluției cercetărilor psihologice/psihiatrice, teoria degenerescenței s-a diseminat în spațiul medical, științific, sociologic, literar (și artistic în general), ambiguitatea și instabilitatea termenului fiind extinse astfel prin transferul repetat.

„*Degenerescența*, scrie William Greenslade, reprezintă capacitatea nelimitată a unei societăți să «genereze» regresie [...], sentimentul unei permanente secularizate «căderi» din stadiul de grație [s.n.]” Discursul magico-religios e substituit, în articularea unei viziuni fataliste până la eschatologic, cu o apropiere pretențioasă de către teoriile științifice a ceea ce era irațional, obscur și angosant. Explicațiile deterministe, presupunând factorul ereditar ca fundamental în teoriile degenerării, implicau un anumit coeficient de siguranță, de încredere, prin transpunerea misterului într-un limbaj ce se voia pozitivist, rațional, explicit pentru „cunoscători”: „dacă tot ceea ce era irațional, injurios sau supărător era înscris în codul determinist al eredității, însemna că iraționalul era păstrat ca un mister, ale cărui secrete le puteau înțelege numai marii preoți ai științelor.[s.n.]” (William Greenslade). Funcționând ca o boală, degenerescența: implica, credea Morel, trei categorii de simptome diformitate fizică, pervertire a organismului și răvășire a facultăților emoționale.

S-ar putea spune, sub forma unei concluzii parțiale, că ideea de degenerescență vine să pozitivizeze o situație incontrollabilă prin metodele obișnuite, pe de altă parte această „amenințare” se infiltrează într-un sub-strat „freatic”, tocmai într-o perioadă când „nevoia de a controla și a face delimitări stricte în legătură cu definirea genului, a rasei, clasei sau naționalității devine foarte intensă” (Elaine Showalter).

accent

# Existând din cochetărie

Vianu Mureșan

A-i cerceta rostul lui Cioran, a hăitui pe urmele lui (căci, nu-i așa, lectura hermeneutică este un gest vânătoresc și, ca atare, proba nevoii ancestrale de pradă) în nădejdea unei întâlniri revelatoare poate fi la fel de fascinant, dar și imprudent ca actul nefericitului Acteon, ademenit de umărul gol al unei zeițe la fel de tainice precum cercul pătrat. Sortită, adică, nedezvăluirii. Poți fi otrăvit de-un murmur, te poate săgeta o privire, te poate sufoca strânsoarea divinității. Ori poți tânji tupilat între tufe, încordat într-un gest nesăvârșit până ce nudul ei himeric dispăre învăluit în arca asfințitului. Iar fantasma ei să-ți ia mințile.

Asta face în primă instanță Cioran, smintește. Lectura lui, încărcată pasional, nu se consumă ca o simplă acumulare de idei, nici nu ajunge vreodată operă de lămurire intelectuală. Îl citești, luptându-te cu el pentru a scăpa de strânsoarea stilului său, speriat de puterea pe care insolenta ideilor lui o dezvoltă în tine. Îl citești cu fascinația unui îndrăgostit, dar și cu disprețul autoprovocat al celui ce vrea să se exorcizeze. În multe lui moduri de-a seduce, Cioran posedă mintea cititorului, se joacă cu ea asemenea unui geniu rău, induce teroare, dar și, trezind instincte vitale, dorința eliberării. Întâlnirea cu el, pentru aceia care nu consideră lectura ca pe-o formă de distracție, aduce mai mult cu situația toreadorului pe care propria mândrie îl împinge în fața coarnelor taurului, unde circumstanța „care pe care” implică mereu riscul morții. Iar a fi convertit de Cioran, substituit spiritual și moral de efuziunile minții sale nu e departe de moartea personalității spirituale proprii.

Dacă Nicolae Turcan ar fi rămas la o lectură pasionată, încărcată afectiv adică, necesară dar nu suficientă stabilirii unei relații culturale cu autorul, și nu ar fi adoptat alura cinegetică, nu ar mai fi izbutit să scrie o teză de doctorat, din care mai apoi, prin operațiuni eliminatorii și gesturi de migălire stilistică, extrage o carte, **Cioran sau excesul ca filosofie** (ed. Limes, Cluj-Napoca, 2008). Probabil că pasiunea pentru Cioran nu e de ajuns nici pentru a-i parcurge cărțile - veritabile jocuri de artificii în care larva și strălucirea aserțiunilor maschează mecanismul producător -, nici pentru a te alege de pe urma lecturii cu o imagine cât de cât corectă a orizontului său spiritual, pe care e impropriu să-l considerăm sistem de gândire, cu atât mai puțin filosofie pură. Această dificultate de a-l integra unui gen - filosofic, literar, religios, moralist - face ca lectura lui Cioran să ofere mereu, în funcție de orizontul de sensibilitate al cititorului, fie mai mult, fie mai puțin decât te aștepti. *Mai mult*, dacă vizezi purul schimb de idei, situație în care te pomenești încărcat cu efuziuni spirituale, stări de exaltare mistică, transe nihiliste, insolente narcisiste, dezmațuri confesive neașteptate, acrobații antinomiste, variațiuni splendide pe teme împrumutate, atitudini profetic-histrionice și, nu mai puțin important, cu o colecție de bijuterii stilistice. În situație inversă, dacă vrei adevărul de la Cioran, tratându-l ca pe orice scriitor de text cu iz filosofic capeți *mai puțin*, adică mai nimic. În niciun caz nu capeți o tolbă de aserțiuni cu care, înarmat, poți porni în explorarea tainelor lumii și vieții generale sau personale.

Resemnat, dacă vrei să te așezi corect față de scriitorul franco-român, va trebui să renunți la gândul că ai de-a face cu Adevărul. Însă, ceea ce poate fi chiar mai important, poți întâlni multe

versiuni conjuncturale ale acestuia, adevăruri mărunte, capricioase, enunțuri încărcate emoțional. Încărcate cu acele emoții radicale, extreme, care constituie răspunsul subiectivității noastre la marea nedumerire care e viața. Căci Cioran reacționează mai mult ca un instrument muzical decât ca un subiect cunoscător, postat într-o țepăună neutralitate kantiană. El vibrează și emite sunete după acordul sau dezacordajele conjuncturale în raporturile lui capricioase cu lumea. Toanele lui, mofturi de consistență metafizică, răvășirile mistice generează texte pentru a nu se lăsa purtat înspre punctul critic al suicidului. Ca tip de atitudine existențială, Cioran pare un infante suferind de sentimentul orfanității cosmice care plânge și râde de-odată, cu accese egale de fervoare și ciudă, de disperare și bucurie. Și în vertijul întreținut de texte - adesea delirante, mereu categorice, mai nicipând fidele epistemei - ai impresia că existența lui este pradă unei angajări strict estetice ori, ceea ce poate fi și mai excesiv, că trăiește din pură cochetărie într-o lume pe care nu dă doi bani, dar nu vrea să rateze nicio ocazie de-a o scuipa în față.

Când vezi o teză de doctorat despre Cioran, un studiu disciplinat, conceptualizat, ordonator și limpezitor nu poți să nu-ți închipui râsul sarcastic cu care ar întâmpina-o, asigurându-te că e o idee proastă. Lui îi convine, mai degrabă, să fie pretextul unor curiozități dezlănate, totemul unei mitologii subiacente în continuă reciclare, decât onorabilul obiect de expertiză științifică. La felul neospitalier de a trata curioșii, aproape orice ai spune despre opera lui probabil că i s-ar părea vorbă de clacă și lucru neisprăvit. Pentru a te apuca, totuși, de lucru ai nevoie să ignori o astfel de descalificare a priori, necruțătoare din partea autorului cercetat. Cred că Turcan a fost conștient de inadecvarea în care se plasează compunându-și teza și, de asemenea, cred că ideea lui ar putea până la urmă să domolească tistuielile cioraniene. Alegând să analizeze opera, în care sunt absorbite și transmutate umorile, accidentele, amprentele vieții, ordonarea acesteia împrejurul *excesului*, ce capătă „demnitate categorială” în opinia autorului clujean, constituie o bună poziționare față de Cioran: „Soluția noastră, pe care vom încerca s-o demonstrăm în baza unei analize atente a operei lui ..., pornește de la ideea că, pentru a-l înțelege, trebuie să apelăm la conceptul de exces, adevărat punct de fugă în ansamblul scrierilor lui.” (p. 14)

Din capul locului trebuie admis că, atunci când situăm excesul în centrul unui mod de gândire suntem somați de-o întregă tradiție să nu o considerăm demnă de numele de *filosofie*, care și-a făcut din măsură principala normă. Nicolae Turcan riscă, punându-se rău cu această tradiție, să considere că putem asocia filosofiei și lipsa de măsură, excesul adică, fără a-i deprecia prin asta demnitatea. Și se angajează să argumenteze acest lucru, în ample incursiuni prin textele cioraniene și glosele diverșilor comentatori. Definit, clasificat, analizat, întors pe toate fețele și identificat în textele sau evenimentele biografice ale filosofului franco-român, excesul indică un tip de estetism, deopotrivă ludic și terapeutic fără de care Cioran nu-și putea integra surpriza propriei existențe, nu-și putea înghiți neajunsul de-a fi fost născut. Altfel spus, excesul este o soluție medicală, un fel de spălătură sufletească profilactică pentru a putea rezista emoțiilor metafizice care viermuiesc

## Cioran sau excesul ca filosofie

NICOLAE TURCAN



imemorial în temelia vieții.

Turcan alege trei formule ale excesului, în care ar intra atât modul de viață, cât și stilistica scriiturii cioraniene. *Prima*, formula peratologică, adică înțeles ca „limită, paroxism, ieșire din cadrele obișnuite în direcția iraționalității extatice sau detașării sceptice” (p. 23). *A doua*, formula polarității, în care încap ambiguitățile, paradoxurile, trăirile antinomiste, altfel spus concomitența stărilor ireconciliabile: „Polaritatea extremelor face cu puțință considerarea amândurora în același timp, atitudine de la care Cioran nu se dă în lături, excedând, prin paradox, contradicția și lansându-și gândirea în piruete stilistice dintre cele mai neașteptate, mai violente și, totodată, frizând nu de puține ori umorul” (p. 27). Nu mai este vorba aici de acel dezechilibru pe care-l provoacă situația dincolo de o margine sau limită a normei, ci de crearea unei noi situații în care polarizarea refuză să încline în direcția unui termen sau celuilalt, ca și cum ai trăi terțul tensionat al unei opoziții dialectice care nu dă sinteză, dar te încapățânezi să o forțezi. Și *a treia*, formula indeciziei, opțiunea provizoratului risipitor între extreme echivalent dezirabile și refutabile. Raportarea excesului la limită, așa cum procedează Turcan, considerarea lui ca depășire sau spargere a limitei nu e deloc lipsită de consistență, dar cred că polaritatea exces-măsură ar duce mai departe. Limita nu poate fi depășită pentru că nu e cunoscută, orice manifestare cuprinzându-se în spațiul extensibil al propriilor posibilități neexplorate. Întrucât limita ar coincide cu viața, singura depășire a ei ar fi moartea (prin sinucidere eventual), ceea ce nu e cazul la Cioran. În schimb o măsură poate fi depășită, sfidată, supusă agresiunii continue a excesului. În plus organizarea unei argumentații în cadrul polarității măsură-exces capătă ilustrări limpezi, inteligibile atât în plan etic, cât și psihologic și chiar logic.

Desfășurat pe spațiile contorsionate ale acestor excese, ieșit din măsură, sfidător cu bunul simț Cioran obligă pe cel ce vrea să-i urmeze pașii „pe drumul operei” fie să renunțe la înțelegerea reduționist-logică, fie să compună o logică mai cuprinzătoare în care paradoxul, contradicția, inconsecvența să-și afle reprezentare. O logică în care să se vadă deopotrivă limpezimile și tulburările trăirii, accesele vitaliste ca și dezolările apocaliptice ale unui neîmpăcat principial cu viața. Dacă e ceva





prin care am putea caracteriza poziționarea existențială a lui Cioran, aceasta ar fi viziunea antinomistă asupra cosmosului și convingerea inadecvării principiale dintre om și lumea în care trebuie să trăiască. Este, evident, o poziționare gnostică, ce ar putea fi argumentată identificând multe motive, teme, idiosincrasii ale școlilor gnostice. Dacă am risca o comparație, dată fiind neîmpăcarea sumbră cu faptul de-a exista, Cioran pare a practica un marcionism estetic și metafizic de uz privat, o religie a situației de excepție, netransferabile, în lipsa căreia agonia dinaintea dumnezeului indicibil s-ar termina cu sfârșire și moarte. Strigătele de sfârșire fac să se audă propria voce ca și cum ar răbufni dintr-un colț îndepărtat al lumii, cu aerul că exprimă imprecizia creaturii damnate. Deși uneori poate lăsa impresia unor insolente narcisiste, Cioran nu e străin de convingerea că prin el grăiește *creatura* în versiunea ei nefericită, că e procuratorul vocal al unei secte, neconstituite, de lezați metafizici.

Turcan nu poate evita această capcană: scriind despre operă, e musai să asume contingente ale biografiei cioraniene, iar compunând o teză să riște un portret. Oricât ai abstrage ideile din viață, nu le poți judeca, totuși, ca pure esențe abstracte. Ca atare ești condamnat să faci proză sub aparența că oferi explicații. Acest fapt nu descalifică lucrarea de față, și nici vreo altă încercare similară, însă obligă autorul să lărgască atât de mult sensul hermeneuticii încât să-i permită apropierea de ficțiunea biografică. Anumite conținuturi de existență ce reverberază în registrul metafizic – precum insomnia, angoasa, furiile, impulsivitatea, decepția, ura, revolta, invidia, disprețul, durerea, neputința și multe altele – nu au, nici nu vor avea vreodată o știință riguroasă explicativă, oricât de atent

le-ar fi cercetată cauza, oricât de minuțios le-ar fi descris comportamentul. Sunt stări ireductibile care iau chip particular de la o persoană la alta, dezvoltând consecințe morale și, am putea spune, chiar ontologice. Acestora nu li se poate oferi un diagnostic în ciuda frecvenței enervante a unor termeni precum *scepticism*, *nihilism* sau alții din aceeași familie, care efectiv nu fac altceva decât să înghețe mintea într-un conținut abstract ce nu preia în sine – și nici n-o poate face – nimic din adevărul existențial al celui vizat. De asemenea credința religioasă, căreia Turcan îi consacră un întreg capitol, fericit intitulat *Cu Dumnezeu pe aleile singurătății*, nu e suficient să fie asaltată cu instrumentele creștinismului, nici măcar a monoteismului sau budismului, cum se face aici. Poate că trebuie să ne jucăm cu termenii și să acceptăm că modul religios al lui Cioran nu este o concepție, ci mai degrabă o decepție, iar dacă cea dintâi beneficiază de avantajul sistematicității, aceasta din urmă ar suplini lipsa ideii prin consistența afectivității. Și, dacă nu suntem naivi, nu vom exclude posibilitatea ca la baza unei raportări religioase la viață poate sta la fel de bine o decepție, chiar mai ferm decât o concepție.

Desigur, în conținutul tezei de față i se recunoaște foarte bine o „credință privată” al cărei semn constant e intensitatea trăirii sau emoției, nicidecum un conținut teologic oarecare, însă judecata acesteia e făcută tot din perspectiva așteptărilor și imperativelor mântuirii creștine. Or, în acest punct, pus să performeze într-un joc impropriu pierdem legătura cu Cioran. Înțelesul pe care Turcan îl dă *luciferismului*, termen împrumutat (p. 190) pentru a califica tipul de religiozitate cioraniană, anume ca fervoare demonică, orgoliu fondator, invidie pe Dumnezeu ar lămuri întrucâtva problema, ne-ar apropia de un profil: „în acest joc

*excentric cu extremele, religia proprie lui Cioran, ni se prezintă deocamdată ca un luciferism distructiv, cu reflexe sceptice și, paradoxal, extatice.”* (p. 192) Până la urmă, dezlegând itele din *Demiurgul cel rău, Căderea în timp, Despre neajunsul de a te fi născut*, titluri echivalente unor principii de natură teologic-metafizică, Turcan se apropie de concluzia, întru totul susținută, că Cioran este un soi de teosof încadrabil modelului gnostic, completat de un mistic dezorientat ce se zbate plin de fervori sub privirile unui Dumnezeu nerecunoscut, dar tatonat cu insolentă prin cele mai extravagante metode.

Trecut prin bibliografii, controlându-și fără slăbiciuni aparatul critic, aducând prompt dovada textuală a fiecărei afirmații, călăuzindu-se după o schemă amplă și relevantă cartea lui Nicolae Turcan face cu succes figura unei opere așa-zis *științifice*. Întrucât termenul în cauză îmi pare complet nefiresc, atribuit întreprinderilor filosofice, și pentru că mediile universitare se cramponază de el cu insistență aproape dogmatică pentru a ascunde lipsa de creativitate, de stil și imaginație a căștilor universitare – multe fiind în cel mai bun caz *împrumuturi* pe termen lung, în vederea îngroșării CV-ului, din cărțile autorilor studiați – refuz să consider că atributul *științific* ar fi în sine măgulitor. Iar pentru că nu vreau să diminuez cu nimic meritul cărții lui Turcan, consider că aceasta e o bună proză descriptivă a lui Cioran, cu lumea gândurilor, cu patimile și efuziunile lui. Ca atare, nu caracterul strict hermeneutic e cel ce poate să ne intereseze mai mult, ci reconstituirea contingențelor revelatoare, în care viața și opera se lămuresc reciproc. Astfel caracterul istoriografic, abilitatea analitică și inventivitatea literară se regăsesc deopotrivă în compoziția acestei binevenite cărți. ■

## Căpitanul prafului (o poveste)

(Urmare din pagina 13)

Autorul: Votați pe dracu, ce e aici, democrație? Eu hotărăsc. Ați fost de acord să fiți personajele mele, asta e!

Personajul-care-este (încet): Ei, ce să spun... că n-or mai fi autori pe lumea asta...

Gică (către autor) : Auzi, noi facem ce dorim, clar?

Autorul (îmblânzit, către Personaj): Păi, unde să îl căutăm? Știți voi unde să-l căutăm?

Atmosfera se acrise ca o lămâie, pe care Aron o stoarse cu mâna deasupra paharului și apoi bău cu mare mulțumire. Cititorul, care își dorea demult scaunul autorului, începu să comploteze, împreună cu familia.

Femeia-piaptăn (își pune cărțile deoparte): Eu propun să mergă Gică și așa se laudă că-l cunoaște.

Gică: Deci îl cunosc bine... am fost prieteni, nu-i vorbă... Dar mie ce-mi iese din afacerea asta?

Personajul: Du-te, domnule, ce atâta...Vai ș-amar de țara asta...

Gică (spre Femeie): De ce nu te duci tu, dacă ești așa deșteaptă?

Femeia-piaptăn: Eu nu pot, am o treabă urgentă ... nu v-am spus că am o problemă cu creditul?

Aron (scuturându-și reverul): Ia nu vă mai certați, poate că se oferă autorul, nu-i el șeful?

Autorul: Hă hă, ați vrea voi să mă duc, șmecherilor, ca să plecați fără să plătiți! Mă luați cu Căpitanul prafului, cu gogoși, ca să scăpați de

mine. (apoi, aproape părintește): Căpitanul prafului nu există, vă repet a mia oară, e doar o minciună de presă... Să plece Aron că și așa nu-i bun de nimica...

Aron: Hai, domle...

Din câmpie, mâini necunoscute smulseșeră o scândură și prin spărtură vânturile pământului se năpusteau în încăperea, ca animalele încolțite.

Conspirația cititorilor se extindea cu iuteala focului de paie. La rândul său, autorul își înarmă gașca literară cu pistoale metafizice cu dopuri.

Autorul (țipând): Din cauza lui Aron n-o să ne mai terminăm povestirea...

Gică (atât de încet, încât nu îl mai aude nimeni): Eu mă gândesc că și de-ar exista, Căpitanul n-o veni degeaba, că doar nu-i prost să nu-și tragă partea.

Aron (înfricoșat, căci vijelia îi furase paharul din față): Să-l căutăm toți...

Autorul: Da, păi normal, să ne unim ca să iei tu comanda... știam eu ce urmărești, te-am simțit de la început...

Vârtejurile nisipului urcau de acum până în crucea tavanului și le acopereau în viteză umerii și bărbia. Prin zgomotele furtunii alunecau strigătele oamenilor: Lăsați-ne... înăuntru! ... Înăuntru!

Aron: Mai bine să-l căutăm separat...

Gică (disperat): Fraților, nu mă mai pot mișca, ajutați-mă!

De la tejgheaua sa, autorul, îmbrăcat în praf ca într-o placentă, reuși să își extragă o mână, cu care să-și apuce punga de semințe. Femeia, învinsă de brațele nisipului, suspina erotic.

Personajul (urlând din toți rărunchii): Mă îngrop!... Mă sufoc !

Atunci de afară, călărind apocalipsa, năvăliră cititorii, înarmați cu topoare și bâte. Ei îl înhață pe

autor și pe celelalte personaje, îi leagă în lanțuri și îi vând unor traficanți de organe. Apoi se depărtează, în pas de defilare, ca să își reinstaureze dictatura.

Rămas singur în camera distrusă, cititorul nostru ascultă cum octavele isterice ale naturii încep, pe rând, să coboare și țărâna să se așeze. Izvorâtă de cine știe unde, o liniște de început de lume se desfăcea, ușoară ca uleiul, peste intestinele întoarse ale văzduhului. În tăcerea aceea neagră, nefirească se decupă atunci un fâșâit ușor, ca o aripă de pasăre. Cititorul trase la o parte bucățile de scândură și ieși în câmpie. Nu era decât un bătrân îmbrăcat în zdrențe, care se apropia, măturând în grabă șinele de cale ferată.

- Hei, tu, cine ești și de unde vii? îi strigă cititorul.

Bătrânul își vedea în continuare de treabă.

- Nu m-auzi ? Nu l-ai văzut cumva pe Căpitanul prafului?

Bătrânul urcă pe peron și atunci desluși, desenate în pulberea de la picioarele sale, două cuvinte - „Căpitanu egzistă”. Se opri o clipă, își șterse sudoarea, apoi își continuă fără o vorbă măturatul. ■

## flash-meridian

# În arșița verii, zăpada (cenușa) lui Rigoni Stern

Ing. Licu Stavri

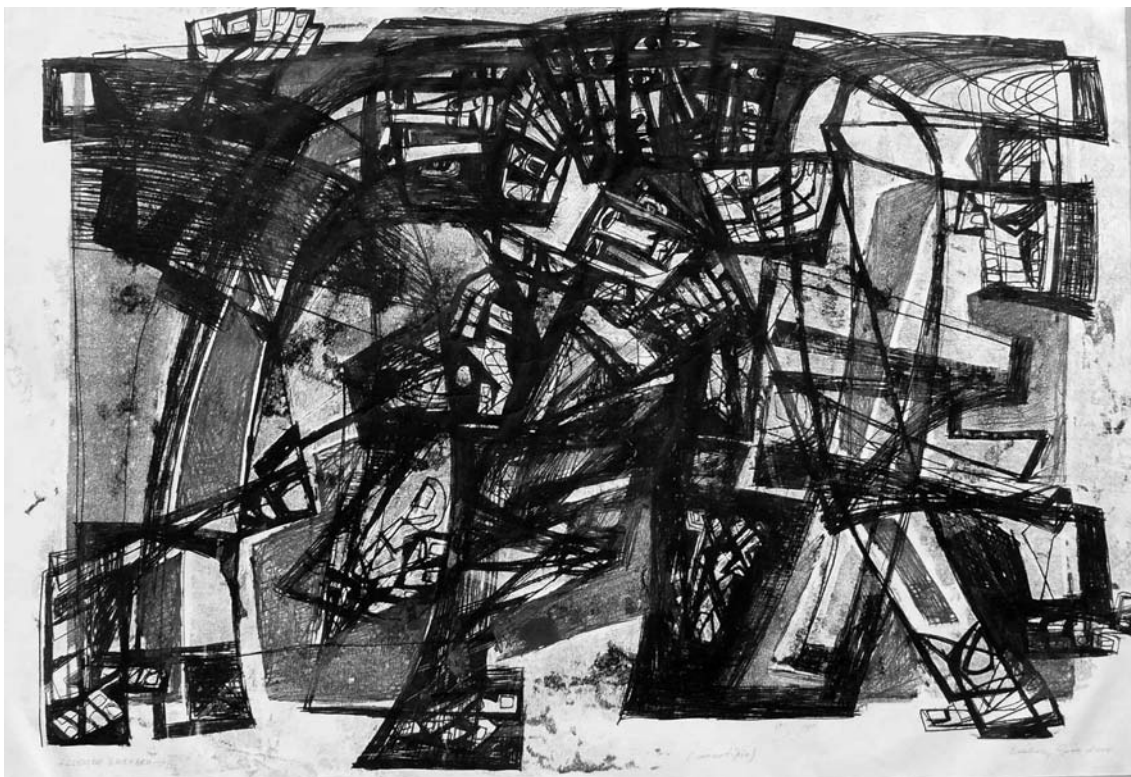
■ Un mare scriitor al secolului XX, maestrul italian Rigoni Stern, a încetat din viață în 16 iunie a. c., ne informează cotidianul *Corriere della Sera*. Mario Rigoni Stern, născut la Asiago (Vicenza) în 1 noiembrie 1921, a devenit cunoscut în 1953, când, datorită intervenției prietenești a lui Elio Vittorini, "Einaudi" i-a publicat romanul *Il Sergento della neve* (Sergentul zăpezii), descris de Claudio Magris drept "o narațiune individuală și corală, povestea unui om și a camarazilor săi, a aceluși sergent de vânători de munte care s-a întors din negurile Rusiei și ale Germaniei în zăpada Italiei, după ce și-a servit cu onoare patria dezonorată de regimul fascist." *Il Sergento della neve* se inspiră din realitatea frontului din est: episodul teribilei bătălii de la Nikolaevska, prin care, în ianuarie 1943, regimentul lui Rigori Stern a încercat, cu pierderi uriașe, să rupă încercuirea și să ajungă la Harkov, în Ucraina. Este o carte despre greutatea de a rămâne om și în fața celor mai strivitoare greutăți, a neantului și a barbariei. Nu un roman despre război, ca la Remarque, nici o narațiune în care, ca la Sven Hassell, frontul să se transforme într-un spațiu al aventurii, ci o meditație amară despre om, istorie, politică și suferință. Rigori Stern, spune Magris, a scris despre "inumanitatea tuturor războaielor." Prietenul său, poetul Fernando Bandini, îl numise "Dostoievski al secolului XX". Născut într-o familie numeroasă de țărani, Stern a rămas atașat întreaga viață de ținutul natal al Alpilor italieni, evocat de el într-un număr considerabil de povestiri și în câteva romane. Istoria antică și contemporană, literatura clasică și modernă, mitologia, legendele și superstițiile locale, reveriile unui pasionat cuceritor al munților, amintirile dureroase ale soldatului se combină savant cu observația atentă, cu darul descrierilor surprinzătoare și al explorării valențelor poetice ale limbii în opera acestui mare prozator, din păcate total ignorat la noi. Rigori Stern ridică regionalismul și inspirația ecologistă la nivelul marii literaturi. Ca și prietenul său Primo Levi - a cărui carte *Mai este acesta un om?* a avut o mare înrăurire asupra formării sale artistice - el scrie despre frăția umană, descriind nu doar războiul (și lagărele de prizonieri în care a petrecut doi ani) ci și ceea ce a urmat războiului, încercând să găsească un sens amestecului de exaltare produsă de libertatea regăsită și disperare indusă de persistența amintirilor suferinței. O literatură obsesivă, așadar, dominată însă de o excepțională poftă de viață, de o percepție senzorială de o finețe ieșită din comun și de o excepțională capacitate de rezonanță poetică. Alte titluri din opera lui Mario Rigoni Stern sunt *Il bosco degli urogali* (1962), *Storia di Tönle* (1978) - pentru care i s-a decernat Premiul Campiello - *L'anno della vittoria* (1985), *Le stagioni di Giacomo* (1995), *Racconti delle Vite dell' Altipiano* (2006).

■ O altă regretabilă dispariție din lumea artelor, aflăm din *International Herald Tribune*, este aceea a starului filmului muzical american clasic Cyd Charisse (Tula Ellice Finklea), născută în 1921. Imaginea acestei dansatoare elegante ne-a rămas întipărită pentru totdeauna în memorie din

filmul lui Stanly Donen *Cântând în ploaie* (1952), unde apărea în episodul visului: părul brunet tuns sub formă de caschetă și încadrând o prelungă față de o paloare neobișnuită; rochia verde mulată pe trupul svelt; picioare nesfârșit de lungi, încălțate cu pantofi cu tocuri înalte; pe vârful unui astfel de picior, întins orizontal pe toată lățimea ecranului, învârtea o pălărie bărbătească, tolănită pe un scaun de bar și inhalând languros fumul dintr-un porttigaret. Cyd Charisse a mai apărut în filme ca *The Bandwagon* (1953) și *Brigadoon* (1955), ambele de Vicente Minelli, *Party Girl* (1958) de Nicholas Ray, *Silk Stockings* (1957) de Ernst Lubitsch, *Black Tights* (1960) de Terence Young. Partenerii artistici preferați i-au fost Fred Astaire și Gene Kelly. Începând cu anii 1960, când filmul muzical a intrat în declin, Cyd Charisse a refuzat să interpreteze roluri (melo)dramatice, preferând să se dedice frumoasei sale familii și apărând doar rar, în roluri episodice, mai mult la T. V.

■ Câteva informații cinematografice, preluate din ziarul *Aujourd'hui en France*. \* Afirmat cu *Transporteur 1* și *Transporteur 2*, Louis Letterier va regiza, probabil, *Stays*, un thriller scris de Michael Ross. Este povestea unui grup de tineri consultanți aflați în călătorie de faceri în Rusia, care se trezesc, misterios, într-o localitate radioactivă abandonată din Taiga. Cota regizorului francez a crescut la Hollywood, după ce a realizat *The Incredible Hulk* cu Edward Norton, film ce a debutat excelent în Statele Unite (54 de milioane de dolari în primul week-end) și a cunoscut succesul și la cinemaograful clujean "Republica". \* În viitorul film al lui Ridley Scott, *Nottingham*, în care rolul șerifului din Nottingham va fi interpretat de australianul Russell Crowe, britanica Sienna Miller va fi Maid Marian. Scris de Brian Helgeland (*L. A. Confidential*, *Mystic River*), *Nottingham* va înfățișa un șerif mult mai omenos decât de obicei

și un Robin Hood (Christian Bale) mai puțin virtuos. Vanessa Redgrave și William Hurt vor fi și ei pe genericul acestui film turnat de Brian Grazer, care supervizează în acest moment la Roma continuarea *Codului Da Vinci*, *Angels and Demons*, cu Tom Hanks în rolul principal.\* Studiourile Warner Bros. l-au angajat pe scenaristul Anthony Peckham ca să adapteze romanul *The Tourist* de Olen Steinhauer. Povestea, avându-l ca protagonist pe George Clooney, e a unui spion care, acuzat de o crimă pe care nu a comis-o, dezvăluie existența unei conspirații. Tot Anthony Peckham a semnat scenariul pentru *The Human Factor*, pe care îl va turna Clint Eastwood, cu Morgan Freeman și Matt Damon, și al filmului *Sherlock Holmes*, regizat de soțul Madonnei, Guy Ritchie. \* *Valse avec Bachir* de Ari Folman marchează nașterea documentarului de animație. Cronicarul îl consideră un moment cheie în istoria cinematografului, comparabil cu *L'Arrivée d'un train en gare* de la Ciotat al fraților Lumière sau cu exploatarea revoluționară a perspectivei de către Orson Wells în *Citizen Kane*, din 1941. *Valse avec Bachir* se inspiră din experiența personală a realizatorului său, care, la vârsta de 19 ani, soldat în Tsahal, a fost martor, în Liban, al masacrului de la Sabra și Chatila: sute de civili executați în 1982 de către falangele creștine (milițiile libaneze), sub ochii armatei israeliene pasive. Pentru a face acest film, Folman și-a căutat prietenii din 1982, care i-au povestit de-a fir-a-păr aventurile lor, ceea ce suferiseră și simțiseră, coșmarurile ulterioare. Avantajele documentarului de animație sunt că realizatorul poate arăta acțiunile în desfășurare, poate explica și interpreta totul, ceea ce este mult mai atractiv pentru public decât o suită de interviuri filmate, întrerupte de materiale de arhivă. Surprinzător este faptul că acest film extrem de original a fost prezentat la Festivalul de la Cannes, unde nu a primit niciun premiu, nicio distincție. \* Dacă există romane auto-referențiale și ficțiune (auto)biografică, iată că același lucru se dovedește a fi posibil și în cinema. Van Damme se joacă pe sine însuși în *JCVD*, o parodie a filmelor de acțiune populare, scrisă de Marc Fiszman și regizată de Mabrouk El-Mechri.



Székely Géza

Allegro barbaro III (2006)



## Știință și violoncel

## Anecdotală și mit

Mircea Oprîță

Academicianul Grigore Moisil a fost, în felul său, o mare „figură”. Termenul prin care îl caracterizez nu e tocmai academic, dar ceva îmi spune că o asemenea determinare admirativă, mai curând de jargon studentesc decât de sobrietate protocolară, nu l-ar deranja prea mult. Există mărturii conform cărora profesorul universitar, deloc convențional în manifestările proprii și în relațiile angajate cu lumea, ținea prea puțin la morgă sau la rigorile scoțtoase ale unor funcții menite să introducă între sine și ceilalți distanță. Nu știu câți colegi de-ai săi, ca să poată fuma în tihnă la examen, le-ar fi permis și studenților să-și satisfacă viciul în asemenea ritualuri de tip universitar, de regulă sobre până la rigiditate. Or, el a mers până acolo încât să afișeze la examenele proprii anunțul: „Profesorul Moisil împrumută țigări”. Bineînțeles că în felul acesta curma foiala prin sala de examen, pe seama căreia, sub pretext că ar cere colegilor o țigară, studentul mai trăgea cu ochiul la rezolvările vecinului, ori conversa pe șoptite despre vreo formulă insuficient stăpânită. Istorioara, cu aer de anecdotală, mai adaugă că procedeu, surprinzător în sine, ar fi avut rapid un succes învecinat cu abuzul. În consecință, la un moment dat născocitorul său s-a văzut în situația de a-și corecta afișul inițial, transformându-l în „Profesorul Moisil nu mai împrumută țigări”. Ceea ce pentru un împătimit al cifrelor echivalează cu o teoremă reciprocă, dar poate că și omul de alte profesii tot la reciprocitate se gândește. Mai precis, la cugetarea de bun simț conform căreia, de unde tot iei și nu pui nimic la loc, până la urmă resursa seacă. E un adevăr din categoria celor ce poartă pecetea lui *quod erat demonstrandum*.

Considerat părinte al informaticii românești, Grigore Moisil era, ca formație profesională, matematician. Dar, spre deosebire de savanții caricaturizați în literatură, era un om plin de spirit. Meditațiile sale au un aspect logic exemplar, însă și un umor subtil ce vine dinspre filtrul profund umanist, aplicat unor chestiuni aparent aride. Înclinat omenește spre plăcuta degustare a vinului vechi, despre știință trăgea în schimb concluzia că nu trebuie lăsată cu niciun chip să se învechească. Ea, știința, se degustă în stare proaspătă. În plus, mai are și capriciul de a se comporta ca o femeie: se răzbuună nu când o ataci, ci când o neglijezi. În domeniul ei abstract funcționează explozivul cel mai puternic, care - susține cu îndreptățire glumețul academician - nu este toluenul, ci ideea omenească. Învățând matematică, mai adaugă, înveți de fapt să gândești, dar și să comunici, fiindcă „matematica va fi limba latină a viitorului, obligatorie pentru toți oamenii de știință”. Circulația accelerată a ideilor științifice doar pe această cale abstractă se va produce. Computerului îi întrevădea un mare viitor încă din anii '60 ai secolului trecut, când calculatoarele autohtone din seria Felix, dar și altele de pe aiurea, erau mari cât casa. Anticipa cu umor o vreme când populația lumii avea să se împartă în două categorii: bătrâni și oameni care știu să lucreze la calculator.

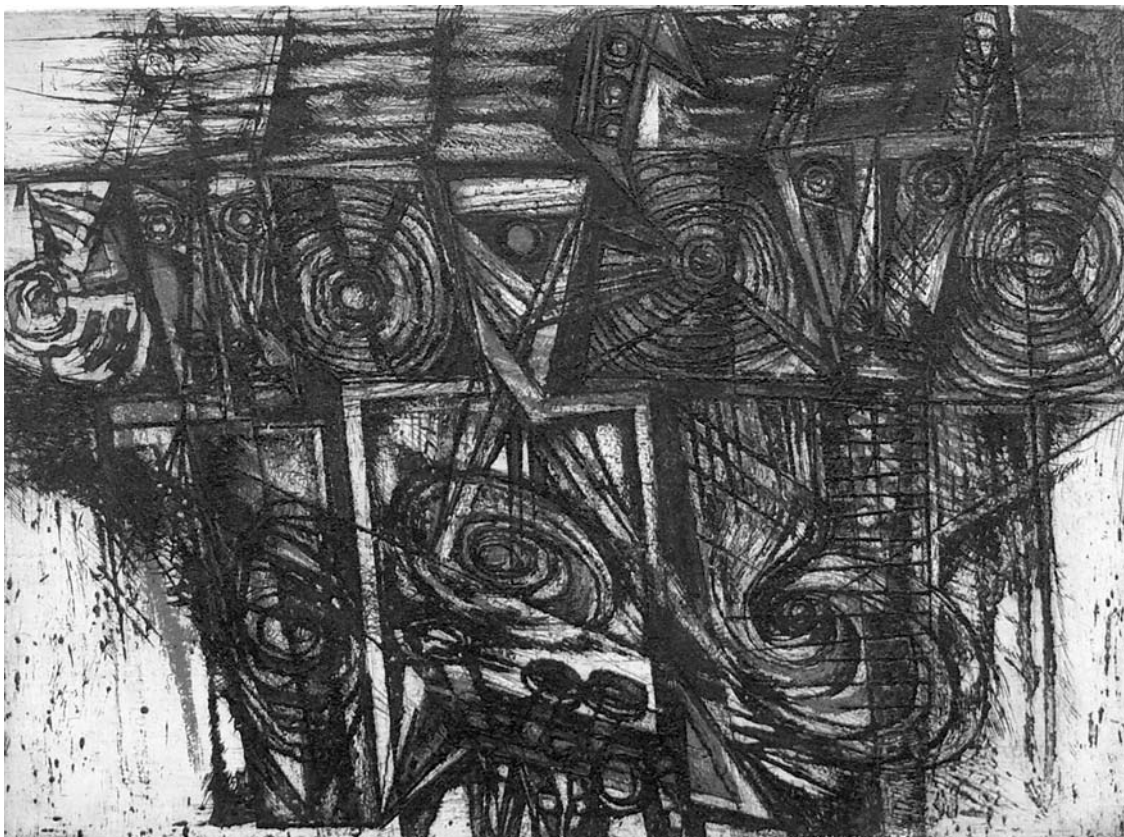
Vorbele sale de duh nu se limitează, firește, la știință, ci trec cu ușurință în sfera general-umanului și a situațiilor de natură cotidiană. Avea, de pildă, corectitudinea de a afirma: „Iubesc oamenii începând cu mine”, însă și inteligența unei observații bazate pe faptul că, oricât de generos ai fi cu toți ceilalți, dușmanii ți-i recrutezi dintre

prieteni. Cândind tinerește până la sfârșitul vieții sale, Moisil deturna într-un algoritm umoristic perspectiva senectuții, fiind gata mereu să exclame: „Ce păcat că la bătrânețe nu mai ai inimă, ai cord!”, dar și să-și îndemne studenții să se bucure din plin de vârsta lor privilegiată, fiindcă tinerețea nu se recuperează mai târziu. Umorul lui, pe care și-l definea drept „un cocktail de revoltă și disperare”, putea fi destul de sarcastic când în raza sa de acțiune intrau răutatea și prostia umană - de care nu o dată s-a lovit pe parcursul unei prodigioase cariere. O cugetare precum „legile țării nu interzic nimănui să fie imbecil” va fi fost în egală măsură o resemnată consolare, dar și o necruțătoare sancțiune morală venită din partea cuiva care știa să-și afișeze firesc bonomia, fără să accepte prin asta să treacă drept naiv. Dintr-un portret extrem de expresiv pe care cred, de altfel, că i-l știe toată lumea, rețin trei elemente: un nas prominent, care ar face deliciul caricaturistilor, apoi zâmbetul subțire, lipsit de severitate dar nu și de scepticism (doar spusese și el că scepticul e un optimist bine informat), și mai ales, mijită printre pleoape grele, privirea unor ochi ageri, care nu se lasă descoperiți pe deplin, însă nici nu scapă lumea de sub un atent control. Este privirea înțeleghătoare și totodată critică a unui spirit universal.

Contribuția științifică a lui Grigore Moisil este greu de rezumat în câteva cuvinte și, în fond, nici nu mi-am propus s-o trec în revistă amănunțit. Ajunge dacă spun că a fost un caz rar de matematician total, cu alte cuvinte un om care aplică matematica și în alte domenii: unele conexe, altele mai îndepărtate de baza teoretică de pe care își pornește raționamentele. A avut contribuții în logica matematică, elogiata până în ziua de azi de discipolul său, Solomon Marcus, în mecanică, geometrie, algebră - iar teoriile cunoscute sub denumirea de algebre Lukasiewicz-Moisil i-au folosit la studiul logicii și al teoriei automatelor. Două din cărțile sale importante se intitulează chiar *Teoria*

*algebrică a mecanismelor automate și Teoria structurală a automatelor finite*, aceasta din urmă publicată la Paris în 1967. Începuturile sale „politehniste” i-au condus cu ușurință gândirea matematică spre informatică și spre calculator, domenii de performanță modernă în care, pentru România, Moisil este un veritabil pionier. După studii la Iași și Sorbona franceză, a predat un deceniu la universitatea ieșeană, apoi, timp îndelungat, la cea din București. Cei care au avut șansa să le fi fost profesor îl consideră fără ezitare nu doar o prezență extraordinară, ci și un reper moral dublat de un sprijin. Noi, ceilalți, ni-l amintim de la radio, de la televizor (era epoca imaginilor în alb-negru), sau pur și simplu din scris, fiindcă academicianul ieșea cu bucurie în public, prin rubrici pe care le-a susținut în presa culturală ani în șir, până la moartea sa prematură (întâmplată la Ottawa, Canada, în 1973).

Și dacă tot am atins motivul reperului moral, să mai pomenesc un exemplu din viața acestui savant care vedea matematica peste tot și pentru care „o teoremă era ca o scrisoare de dragoste”, cum citec undeva, într-o formulare de-a dreptul senzațională. Un fapt din 1941, când Universitatea din București a deschis concurs pentru o poziție de profesor și s-a întâmplat să participe, alături de Grigore Moisil, Gheorghe Vrâncănu, Dan Barbilian și Miron Nicolescu. Postul l-a câștigat Vrâncănu, dar un memoriu adresat de Moisil ministrului Educației îi deschidea acestuia ochii asupra imensei șanse pe care o avea învățământul științific din România dacă toți acești patru matematicieni de vârf ar fi fost folosiți la locul cuvenit. Au fost angajați la universitatea bucureșteană toți patru, ceea ce nu știu dacă s-ar mai putea întâmpla și astăzi, iar cel puțin în cazul lui Barbilian aveau de profitat nu doar matematicile superioare, ci și literatura. E de prisos să mai spun că matematicianul în cauză își semna poeziile cu pseudonimul Ion Barbu.



Székely Géza

Totemurile noastre (2006)

## rânduri de ocazie

# Doi autori din Reghin, Frândăș și Lăzăroiu

**Radu Țuculescu**

Cu mișcări domoale și vorbire mereu calmă, Ilie Frândăș este un personaj cunoscut în orașul Reghin și nu numai. Purtînd, de cele mai multe ori, o pălărie cu boruri largi pe cap, se plimbă, adesea, pe străzile orașului, cu pași mari și rari, mereu atent la ceea ce se petrece (sau nu...) în jurul său. Uneori se lasă umbrit de gânduri și atunci se nasc proiecte în mintea sa iar unele dintre ele primesc viață. Iată, așa, după o plimbare prin cele 29 de localități înșirate pe Valea Gurghiului, Ilie Frândăș s-a hotărît să scrie o carte. Despre istoria comunităților din acele localități, despre obiceiuri și tradiții, despre persoane și personaje cu personalitate marcantă care s-au născut și au trăit în respectiva zonă geografică. Așa a apărut volumul de peste 400 de pagini intitulat *Valea Gurghiului - istorie și spiritualitate* (Casa de Editură Mureș, 2006, prefată de Grigore Ploșteanu și ilustrații Emil Boloș). E un amestec doct de istorie, etnografie și reflecții personale cu trimiteri, uneori, la realitatea noastră cea de toate zilele. Autorul s-a documentat pînă în cele mai mici amănunte, oferind cititorilor un bogat material informațional, uneori pagini "seci" cu date și nume, pagini juridice ori administrative, care au, însă, un "parfum" de epocă și pot trezi curiozitatea cititorului. Despre legi și pedepse (de exemplu, la

1700 se aplicau pedepse corporale precum bătaia, mutilarea, înfierarea, spînzurătoarea ori decapitarea...), despre comerț, arme și armată, despre compoziția etnică a populației, despre gospodăria și despre cum era alcătuită o cetate, despre ocupații, despre testamente și moșteniri, despre stăpîni și supuși, despre unguri, români, germani, evrei și țigani, despre baroni, conți și coloniști, despre diferitele religii existente în același spațiu geografic. Despre război și pace. Încleștările care au avut loc aici de-a lungul istoriei sînt analizate fără patimă, cu detașarea necesară unei analize corecte, nepărtinitoare. O bună parte a cărții este dedicată portului și cîntecului popular, ritualurilor de nuntă, de botez ori de înmormîntare. În mod special am remarcat capitolul despre fantastic și real în colind, în proverbe, în poveste, în vise... Ilie Frândăș se dovedește a fi un autor meticolos, scrupulos, atent la detalii, capabil și de interpretări personale, dincolo de informațiile strict documentare. Pînă la urmă, un iubitor de oameni, locuri și istorie.

Ion. I. Lăzăroiu este opusul lui Frândăș. Aflat într-o continuă mișcare, într-o continuă agitație creativă, i-aș putea spune, e cînd aici cînd... dincolo, adică undeva prin țară ori undeva... prin Europa. Dar își mai găsește timp să și scrie,

evident, despre pasiunea sa, despre meseria-artă pe care o posedă. Adică cea de lutier. Astfel s-a născut volumul *VIOARA - Reghinul orașul viorilor* care are, pînă acum, două ediții (apărute la Editura ARC, București). Un volum scris cu același dinamism care-l caracterizează pe autor, despre instrumentele muzicale cu coarde și arcus, în general, și despre vioară, în special. În mod firesc, volumul se deschide cu un concentrat istoric al instrumentelor cu coarde în lume, în general, și în România, în special. Aflăm date interesante despre lemnul necesar pentru construirea instrumentelor, cînd și cum trebuie tăiat, care copac are cea mai bună rezonanță, despre căluș, popic, eclise... Apoi urmează „explicații” temeinice despre cum se construiește o vioară, încît volumul poate fi considerat și un adevărat manual pentru cei interesați să devină lutieri. Un bogat material fotografic, tabele, desene aplicate plus un dicționar de termeni, completează, în mod profesionist, volumul. Ion I. Lăzăroiu, chiar și atunci cînd e investitor și manager, rămîne tot un adevărat artist, un iubitor de sunete și cuvinte, dacă acestea se îmbină în mod armonios și original. La Reghin s-a născut un cîntec al viorii care se aude, acum, în toată lumea. La percepția acestui cîntec pe mapamond, contribuie și Ion I. Lăzăroiu, nu doar prin producția de instrumente confecționate ci și prin acest volum în care aflăm o prea frumoasă poveste a viorii reghinene și a suratelor sale de pretutindeni.

## “Pe vremea mea, publicul a cîntat, a suferit, a rîs, a plîns cu noi...”

(Urmare din pagina 2)

Constantin Stroescu, mergeți repede să o înscriseți...! Așa am ajuns la Academia Regală de Muzică din București. Apoi am alergat de la o facultate la alta, pînă am absolvit anul trei. Mai aveam de făcut un an cînd a apărut o decizie că nu ai dreptul să faci două facultăți, iar atunci tata, cu înțelepciunea dînsului, a zis: „Draga tati, cred că asta ar trebui să faci, pentru că avocatura nu va mai fi avocatură, așa că rămîi la această vocație...” Apoi a devenit marele meu admirator, cînd a înțeles că Opera nu este nici operetă nici cabaret - pentru că la aceea vreme preoții nu erau sfătuiți să meargă la operă. Tata a venit să mă vadă prima dată la un „Faust”, care se termina într-o apoteoză religioasă, i-a făcut o impresie deosebită. Apoi a venit să vadă „Boema”. După spectacol mi-a spus: „Draga tati, eu la acest spectacol nu mai vin niciodată”. „De ce să nu veniți - am spus eu - nu v-a plăcut?” „Ba da, dar așa de veridic ai murit că eu nu mai vreau să văd această operă...”

- În atîția ani de muncă, de dăruire pe scenele de operă din lume, ați învățat să simțiți publicul. Există un feeling, o relație bine definită între interpret și public?

- Nu este doar un feeling, este datorită cîntărețului, sau a actorului, să capteze publicul, dar

cu un singur lucru: talentul! Italianul are o expresie foarte adecvată: “inmedesimarsi” - a te identifica cu personajul jucat, adică Lucia Stănescu să fie Cio-Cio-san, să fie Violetta, Desdemona, acesta este talentul și secretul. Noi spunem “a intra în pielea personajului”, asta impresionează publicul.

- Publicul italian este foarte pretențios, are în spate o tradiție colosală: Zilele trecute l-au fluierat pe Alagna la Scala din Milano, iar el a hotărît să-și dea demisia. Dumneavoastră cum ați simțit publicul italian?

- Da, cîteodată publicul italian este de-a dreptul crud. În cazul lui Alagna a fost un pic și vina lui pentru că a ieșit din scenă în timpul terțetului din actul întii al operei *Aida*, trebuia să aștepte, pentru că mezzosoprana nu știa pe ce lume e, nu a fost un gest prea colegial. De fapt, de aici a pornit totul. Publicul italian e pretențios, e adevărat, dar și cînd îi place se dezlănțuie, așa cum niciodată nu se va manifesta publicul german, trebuie să o spun și asta, sau publicul englez...

- Dar publicul clujean cum e?

- Publicul clujean, pe vremea noastră și a celor dinaintea mea, a fost cel mai surprinzător public pe care eu l-am întîlnit, nu l-am mai găsit nicăieri, pentru că te iubea și pe stradă, a doua zi după spectacol. Acesta este adevăratul public, cel care te oprește pe stradă să-ți spună două cuvinte: “Vai, ce spectacol minunat a fost!”, să vezi lacrima în ochii lui. Nu știu cum este astăzi, dar publicul de pe vremea aceea a cîntat cu noi, a suferit cu noi, a rîs cu noi, a plîns cu noi...

- Ion Buzea - marele tenor care a cîntat pe toate

marile scene ale lumii și care, sunt sigur, ar fi avut ce să povestească, întîmplări din culisele marilor opere -, cînd vorbește despre lumea operistică se referă în exclusivitate la întîmplările de la Opera Română din Cluj. Oare de ce?

- Colegul și prietenul meu Ion Buzea - de fapt marele meu prieten, așa sunt obligată să spun, să recunosc lucrul ăsta - este un om foarte sensibil. Este așa cum erau cavalerii de pe vremuri, el a captat publicul clujean, el a fost și va fi pînă în ultima sa clipă îndrăgostit de Cluj și de Ardeal. El și astăzi vorbește cu un accent neaoș ardelenesc, îi face plăcere lui dar și celor cere-l ascultă vorbind...

- Ce gânduri, vise, dorințe de viitor are Lucia Stănescu?

- Cam de 10 ani încoace viitorul meu este dorința de a ajuta tinerii să se realizeze. Viitorul meu, bătrînețea mea trăiește și se reflectă prin tineretul care bate la porțile afirmării.

- O ultimă sugestie?

- Cum tineretul de astăzi respiră greu fără internet aș îndrăzni să le sugerez celor interesați să viziteze situl [www.youtube.com/LuciaStănescu](http://www.youtube.com/LuciaStănescu). Apar 10 arii de operă. Cînd a apărut pentru prima dată, am primit un telefon de la Windsor: “Doamna Stănescu, eram student pe vremea cînd ați cîntat, și ne-am adunat cu prietenii români să vă vedem și să vă ascultăm...” Pentru aceea a fost o mare plăcere, pentru tineretul de astăzi ar putea fi o descoperire, o lecție despre cum trebuie iubită și respectată, cu mari sacrificii, această vocație pe care Bunul Dumnezeu ne-a dat-o: vocea!

## anestezii de larg consum

# La marsupiul lui Tudose, cu ridicarea vălului și florile artificiale

Mihai Dragolea

De când a sosit în țară și l-am supus unui proces intens de aclimatizare mediatică, cangurul Tudose dă semne că s-a schimbat cu ceea ce se întâmplă la noi nici nu se mai scarpină la pălăria lui albastră, nici nu mai bagă laba în marsupiul delicat pe care îl posedă; se dovedește tot mai interesat de fenomenele care ne agrementează viața de zi cu zi, de veștile care ne înconjoară. În ultima vreme, cea mai tare a sosit dinspre tărâmurile arabe, unde, după o

conviețuire lejeră de treizeci de ani, o arăboaică a intentat divorț pentru că legitimul soț a dorit să-i vadă fața. Nici în ruptul capului - eu, nici în ruptul marsupiului - cangurul Tudose, nu înțelegem cum poți trăi atâta amar de vreme cu o femeie fără să-i vezi chipul, fără să-i mângâi, fără să-l săruți. Și, se spune în știre, au mai mulți copii; degeaba ne tot minunăm noi, uite că merge și amorul cu vâl, altfel spus - în pat cu necunoscuta, vreme de treizeci de ani! Cum e și

o problemă religioasă, poate face pereche cu una de la noi: un popă dintr-un sat, la vremea delicioaselor alegeri locale, le-a spus enoriașilor din dotare că, dacă nu votează cu cine trebuie, el nu îi va înmormânta creștinește; mare figură popa! Cum afla el ce votează enoriașii, care merită și care nu slujba de îngropăciune? Un alt preot, în capela unui spital, dăruia bolnavilor, pe lângă hrana spirituală, și câte o ciocolată, frumos ambalată, cu chipul de lapte și cacao al unui candidat pe hârtie lucioasă; să tragă bieții suferinzi concluzia că el, candidatul e cel mai dulce între toți ceilalți. În altă parte, la curtea altui candidat, ciocolata a fost înlocuită cu tărâțe: trei saci cu tărâțe celor care pun ștampila pe numele lui! La urma urmei, așa candidat e sigur bucuria porcilor.

## zapp-media

# Știri pozitive, prelucrări negative și invers

Adrian Țion

Dacă anul trecut *Evenimentul zilei* lansa campania „Cele 7 minuni ale României” (despre monumentele făcute de om), anul acesta aceeași publicație continuă prospecțiunile despre cele 7 minuni naturale ale României. Cum aceste minuni (mereu 7) nu pot fi evaluate în cadrul propunerii legislative susținute de Funar și Ghișe decât ca fiind pozitive, alergii în căutarea minunilor negative ca să nu rămâi cu o imagine deformată despre media românească. Și nu trebuie să alergi prea mult, pentru că exemplele se adună în gura presei ca albinele la miere. Mierea senzaționalelor știri pusă peste untul întins pe felia zilnică de pâine.

Hulitul apendice lipit de corpul legii audiovizualului prin adoptarea în unanimitate a propunerii de către Senat, la 25 iunie, a pus pe jar presa din România. Cenzurarea știrilor negative contravine legilor jurnalismului! Contravine libertăților de expresie garantate de orice democrație! Vreți să luați pita de la gura ziariștilor? și alte reacții la fel de vehemente au asaltat și ridiculizat pe cei doi inițiatori.

Ochiul vigilent al Zeului Video nu se lasă însă păcălit de strigătele lor, deși unii au căzut de acord în privința reducerii imaginilor violente de pe micul ecran, a știrilor despre violuri și crime care au ajuns peste limitele suportabilității. Ce te faci însă - se întreabă Video - când știrea în sine e inocentă, neutră aproape, banală aproape și ziaristul combatant ca s-o facă atrăgătoare, ca să sară din pagină, ca să nu lufteze, o umflă cu pompa propriei imaginații? Imaginația poate să fie la rândul ei pozitivă (servind textul) sau negativă (împroșcând cu noroi fața onorabilității evidente). Cum sună, de pildă, titlul așezat pe prima pagină din *Evenimentul zilei* intitulat, prin tembelă parafrazare, *Mihai I, regele berii Azuga*? și alăturat apare fotografia regelui Mihai pe post de Moș Martin folosit de firma Ursus,

adică „regele berii în România”. Blasfemie involuntară? Îngenunchearea simbolurilor sacre pe altarul afirmării curajului jurnalistic sau suport furat pentru a spori șansa vandabilității unei fițiuci de un leu? Casa Regală, umilită deja



Székely Géza

Sub clar de lună

în atâtea rânduri de clasa politică din România, ar trebui să riposteze. Nu-i destul câte a îndurat acest om, mai trebuie să suporte și grosolănia unor jurnaliști care au dreptul de a lua în răspăr orice în numele libertății cuvântului? și când te gândești că toată făcătura din *Evenimentul zilei* se datorează unei știri **pozitive în fond**, conform căreia Casa Regală ar putea deveni acționar la compania Bere Azuga, după cum a făcut parte și în trecut, adică înainte de război. Un articol pertinent scris de Adelina Vlad, dar căzut în penibil zornăit de reclamă ieftină prin titlul de-a dreptul jignitor pentru tragismul unui rege ajuns prin forța împrejurărilor fără țară. Când văd astfel de prelucrări aberante ale unor știri oarecare, tind să cred că inconștiența jurnalistică nu are limite. S-ar părea că habar nu au despre ceea ce s-ar numi o minimă morală.

Să căutăm echilibrul pe aceeași latură a prelucrării documentației, dar la alt nivel, desigur. Pendulând cu eleganța-i obișnuită între „orașul mathein” și „orașul neiuibit” denumit așa de Andrei Pleșu, mereu subtilul și inventivul Dan C. Mihăilescu prezintă cartea lui Andrei Pippidi *Casa și oamenii în București* în termeni catifelati, chiar dacă eseistul își încheie articolul într-o echivalare elocventă, sensibil atinsă de amărăciune: „Legea locului, legea prafului”. Dacă textul amintit mai sus poate fi asimilat unei optici pozitive, nu știu ce să spun despre vestea că oribilul caz de la Tanacu, devenit între timp spectacol de teatru sub bagheta lui Andrei Șerban, prinde consistență și prilejuiește noi dezbateri cu publicul. Din oroarea faptului cotidian, direct pe scenă. Nu numai că dezavuuăm această știre cutremurătoare care a făcut înconjurul lumii în iunie 2005, dar o și înobilăm estetic. E bine, e rău? E pozitiv sau negativ?

## ferestre

## Recviem pentru un poet

Horea Bădescu

A plecat, nu demult, dintre noi un poet pe care nu-l vor înregistra antologiile și nici nu-l vor consemna istoriile literare. Nu i se vor organiza simpozioane, nu va tulbura niciodată ierarhiile poetice, nu va fi nici măcar subiectul vreunei docte teze de doctorat. Ceea ce nu-l face mai puțin poet. Poet nu te poate face nimic. Poet ești sau nu ești; poet te naști!

Pierdut în infinitele teritorii ale Ființei - căci nu există o mai mare imbecilitate a limbajului «balizat și banalizat», cu care-și însoțește omenirea istoria, decât sintagma a trecut în neființă - el s-a făcut lumină cu aceeași sfială, cu aceeași discreție cu care a trăit și cu care ne-a părăsit.

În vârful picioarelor. A picioarelor care cândva au refuzat să-i mai ducă puțină povară a trupului și, poate, imensa povară a poeziei ascunse în el, ținându-l la pat atâtea interminabile, pustiitoare decenii iar acum s-au grăbit, dintr-o dată ascultătoare, dintr-o dată sprintare, să-i ducă făptura de abur, ființa lui prin inserările Ființei.

Numele lui de om a fost Văsălie Dohotar. Ca și numele lui de poet. Văsălie Dohotar din

Petrova Maramureșului. Când l-am cunoscut eu, acum treizeci de ani, trăia în absolut, de mai bine de un deceniu, starea poeziei, rațiunea sa de a fi, lumea între hotarele căreia universul își regăsea echilibrul, cum scriam în revista Steaua, în care i-am făcut botezul literar.

Îmi amintesc fața cu linii prelungi, spiritualizată ca a inițiaților, glasul curgând monoton, după un canon interior care ar fi putut fi cadența arhetipurilor poetice, degetele neliniștite care urmăreau meandrele emoției ori pulsațiile unei îndepărtate stele ori, poate, timpul măsurat după clepsidra paginilor și a gândului.

Plutea ceva desprins de firea lucrurilor, de ființa noastră, în acea odaie țărănească austeră. Ceva de iconă veche și naivă: maica poetului în picioare, rezemată de ușorul ușii, cufundată în sine, surâzând cum doar mamele știu să suradă; tatăl, așezat cuviincios pe marginea patului, într-o bărbătească reculegere, cu mâinile lui trudite, mâini țărănești, pe genunchi, mirate parcă de acele alcătuiți sonore atât de fragile pe care fiul lui le putuse isca. Și noi, eu și poezii-

dascăli ori dascălii-poetii ai Petrovei, tovarășii singurătății sale, strânși în jurul mesei, la acea insolită și tainică întâlnire, ca într-o rembrandtiană lecție de anatomie a poeziei.

Era un tablou vibrant, o diaporamă magic tragică a vieții, pe care aveam s-o revăd, să o retrăiesc un sfert de veac mai târziu, în aceeași odaie, cu aceleași personaje, peste care timpul parcă nu vroise să treacă decât în împăcata înțelepciune a celui pentru care lumea de dincolo de ferestrele casei nu era decât proiecție interioară, poate mai adevărată și mai dureros poetică a celui care «îmbătrânește zidit cu trupu-n casă», a aceluia despre care am făcut atunci un sfâșietor documentar: *Dumnezeu se numește poezie*. Un film de televiziune care a emoționat aici, ca și la Valencia, la Bruxelles sau la Paris.

O emoție niciodată, însă, pe măsura emoției pe care o degaja contactul direct cu acest autodidact al vieții și al poeziei, cu acest înțelept poet și deopotrivă poet înțelept. Niciodată pe măsura aceluia cutremurător haiku rostit atunci: «Am îmbătrânit/ și cu ce mi-a dat copilăria/ nu se mai poate trăi!»

N-a fost atunci, ci mult mai târziu, dar a fost să fie într-o zi. Căci fiecare are ziua lui.

## remember

## Mănăstirea și trovanții

Tudor Ionescu

Da, da, cititorul nostru, al revistei *Tribuna*, este un individ care gândește logic.

Indubitabil. Așadar, în mod logic, citind acest titlu, cititorul nostru și-a pus trei întrebări: 1. Care mănăstire? 2. Ce sunt trovanții, care trovanți, ce înseamnă aia - „trovanți”? 3. Ce treabă are mănăstirea cu trovanții?

Consider că ar fi cazul să răspund la aceste întrebări, nu? Mi se pare... logic.

1. *Care mănăstire?* Păi, Mănăstirea Maicii Domnului. A, deocamdată răspunsul este insuficient? Să trecem la amănunte: ar fi vorba despre Mănăstirea Maicii Domnului din Cluj-Napoca, de pe strada Romul Ladea, sculptor (1901-1970). Și mai multe amănunte? Romul Ladea a fost un renumit sculptor clujean, iar strada care-i poartă numele o puteți găsi (de n-ați găsit-o la vreme și nu v-ați apucat să vă faceți deja casă pe-acolo!) la sfârșitul bulevardului Constantin Brâncuși (care și el a fost sculptor, dar clujean numai prin faptul că a fost și este admirat de mulți dintre noi, poate că cel mai tare de Titel Zărnescu). Mănăstirea a mărișoară, cuminte, albă, îngrijită, are o grădină bine întreținută și adăpostește Congregația surorilor Maicii Domnului;

2. *Ce sunt...*, ce înseamnă aia - „trovanți”? Ei, aici se complică lucrurile. Pe scurt, ce sunt. Trovanții sunt un fel de bolovani. Oltenii le mai spun și „balatruci” ori „dorobanți”. Mishu Pop, acum un an pe Internet, le spunea „concrețiuni de Feleac”, adică niște conglomerate nisipoase de găsit pe Dealul Feleacului. Dar aceștia, de pe Feleac, sunt „trovanții” ardeleni; iar de vreme ce oltenii le spun altora „balatruci”, înseamnă că se pot găsi trovanți și pe la ei, ba chiar mulți, prin preajmă de Costești, Oțeșani și Măldărești, în

județul Vâlcea, pe valea pârâului Gresari (sau Gresarea?). Despre trovanți (fie ardeleni, fie olteni) unii spun că sunt de origine extraterestră, că fac trecerea între regnul mineral și cel vegetal, alții - că-s doar un fel de gresie, de siliciu pietrificat dar că, de vreo șase milioane de ani de când au apărut, cresc și aproape că... puiesc (însă încet-încet, deoarece timp au avut și încă au). Oltenii mai adună dintre trovanții lor ca să-i pună în ogradă fiindcă sunt rotunzi sau elipsoidali, mai mărișori sau mai mititei și cu o suprafață aproape netedă, asta dacă pe suprafața unui trovant nu a crescut sau nu începe să crească alt trovant (dar și acesta rotund și neted). Oricum, trovantul arată „îngrijit”, fără ca cineva să fie obligat să-l îngrijească;

3. *Ce treabă are mănăstirea cu trovanții?* Niciuna. Poate, și mai ales potrivit amintirilor mele (destul de istorice!), strict una de relativă vecinătate geografică. Adică Mănăstirea Maicii Domnului este la doar câteva zeci de metri de pârâul Becaș, iar eu, tocmai pe valea pârâului Becaș, acum vreo douăzeci și ceva de ani, am văzut pentru prima oară trovanți (asta înainte de a vedea alți câțiva în fântâna arteziană de vizavi de CEC, la începutul străzii Cuza Vodă și încă undeva prin Cluj, dar nu mai știu unde). Atunci, eu le-am zis „bolovani de Becaș” și mi-am imaginat că, rotunzi fiind, bolovani aceștia s-au rostogolit până în centrul orașului, de unde cineva i-a luat și i-a pus în fântâna de la CEC, poate cu gândul la faptul că, în Transilvania, unii trovanți sunt folosiți ca pietre de căpătâi, prin cimitire. Deci: mănăstirea nu are treabă cu trovanții, cu toate că cei de la Vâlcea nu se află departe de Horezu. Dar mănăstirea aceasta din Cluj nu exista acum douăzeci și ceva de ani,

când m-am poticnit eu de trovanții felecani.

Poticnit, dar cu privirea. De fapt pornisem cu nevastă-mă într-o plimbare *à la grande aventure* pe zona dintre Palacșai și Feleac, urmând aproximativ valea Becașului, până la un lac mai mititel (sau baltă mai mare), unde se adăpau niște oi și în care eu m-am scăldat. Balta aia o știam din anii în care făcusem cu Jul aproape întregul tur al Clujului, dar pe-atunci era în februarie-martie și nu mi se prea arătase cu scăldatul. Tot atunci, în loc de trovanți cred că am văzut doar niște bolovani ciudat de rotunzi (nu știu dacă la mate trecusem deja de elipsoid, sau la astronomie de cel de rotație, ca să fiu în stare să-mi bat capul cu denumirea formelor!). Dar împreună cu nevastă-mea, acum douăzeci și ceva de ani, am văzut trovanți; încă nu știam că așa le zice, dar

i-am văzut și m-am mirat când i-am văzut. Jur.

În secolul XXI după Hristos, deci în iunie 2008, m-am dus să revăd trovanții felecani. Aproape că nu i-am revăzut; adică am văzut trei, dintre care unul chiar la un metru de podul de peste pârâu, ascuns printre brusturi. Pe ceilalți doi - între pârâu și strada... Antonio Gaudi (Arhitect, 1852 - 1926), și ei cam pitiți în vegetație. Toți trei mărișori bine și incompleți. Am aflat că lacul mai există acolo, la deal, însă au trecut de atunci peste mine așa de mulți ani, împrejur erau cam treizeci de grade Celsius, nevastă-mea nu era echipată de expediție... Am lăsat expediția pentru altădată. Sau pentru altcineva? Pentru un cititor al acestor rânduri?



## teatru

## Marele teatru de la Baia... (I)

Festivalul Internațional de Teatru „Atelier”, Baia Mare, 15-22 iunie 2008

Claudiu Groza

Razonabile, bune și foarte bune – cu o singură excepție flagrantă, pentru că nu putea să lipsească exemplul negativ – au fost și în acest an spectacolele Festivalului „Atelier”. Radu Macrinici, selecționerul și directorul festivalului, a optat pentru etalarea a două formule scenice: una de „dramă”, așa-zicând, dar cu spectacole pe texte de cea mai diversă factură, de la clasic-contemporane la extrem-contemporane; a doua de spectacole de mișcare și spectacole-atelier, conforme profilului asumat al „Atelierului”.

Pentru a păstra o anume claritate a acestui comentariu, voi analiza spectacolele jucate la Baia Mare pe *module*, în ordinea reprezentării lor.

**Spectacole de mișcare și teatru-dans.**

Nefăcând propriu-zis parte din categoria sus-numită, dar având o zonă ce îl integrează potrivit aici, *Working Class Hero* al coreografului rus-austriac Oleg Soulimenko a tentat un experiment oarecum ratat, din perspectiva mea.

Comparația artistului cu un muncitor a fost un bun temei de chestionare scenică; din păcate însă, monologul lui Soulimenko s-a transformat apoi într-un soi de „imitație” ieftină a unor tehnici de magie-actorie-concert public, oarecum opacă pentru spectatori. „Hipnotizarea” a trei voluntari, puși apoi să execute diverse mișcări mai mult sau mai puțin acrobatică, a creat și nedumerirea de final, justificată: ce dorea oare să ne transmită omul de pe scenă? *Working Class Hero* a fost, cel puțin pentru mine, o propunere impenetrabilă.

*Fixed Wheel* (Mouvement Theatre, Londra, coregrafia: Etta Ermini) a fost o propunere ce și-ar fi aflat locul mai bine într-un alt spațiu decât pe scena Teatrului Municipal, întrucât poate fi asimilată *performance*-ului stradal. Cei doi interpreți, Ian Garside și Louis Fontana, au transpus scenic o adolescență năvălășă, vitală, acrobatică, în care interacțiunea personajelor era „mediată”, ori, mai bine zis, stărnită, de o bicicletă. Obiectul metalic, simbol al tehnologiei, își contopea dinamica, motricitatea sclipitoare, cu mișcările virile, sclipitoare și ele, dar din cauza efortului, ale celor doi protagoniști. Efectul n-a fost lipsit de o oarecare forță de sugestie, deși astfel de spectacole nu pun mari probleme de decriptare. Cred însă că, dacă acest spectacol s-ar fi jucat pe o pistă de role, de pildă, ori una de biciclete, percepția publică ar fi fost alta, mai în spiritul acestei montări fără pretenții, dar oneste și profesioniste.

O reprezentație de excepție s-a dovedit *Esc* (M Studio, Atelierul de teatru-dans al Ansamblului de Dans „Trei Scaune”, regia: Zalan Zakarias), pentru care regizorul a fost nominalizat de altfel la un premiu. Un spectacol de grup, compact, dinamic, cu o tensiune conținută care traversa scena și ajungea la spectatori. Formula de compunere a spectacolului face apel la elemente de percepție extrem-contemporane: un tempo foarte ritmat, atitudine ofensivă, acută, lipsa timpilor de „recreație”, costumele ca-și-metalice, senzația de clausturare și dominația unei forțe nevăzute, toate întruchipând un univers traumatic, dar și tehnologic. Sunetele/luminile care se aud/se văd când protagoniștii depășesc aria scenei întăresc senzația de orizont virtual, clausturant, traumatic. *Esc* are ceva din ariditatea hipnotică a jocurilor computerizate; de altfel, titlul său vine tocmai din limbajul IT, de la tasta „escape”. Eroii sunt tentați

să evadeze, să fugă, însă chiar și evadarea e controlată de undeva. Camerele de filmat supraveghează totul.

Sugestiva parabolă imaginată de creatorii lui *Esc* se decriptează pe parcursul unui spectacol interpretat cu nerv, bine ritmat, expresiv și ofensiv, pregnant vizual și foarte modern. Au jucat-dansat, într-o excelent sudată echipă, Attila Peter David, Peter Fehervari, Eszter Nagy, Attila Nagy, Emilia Polgar, Laszlo Szekrenyes.

Participant de câțiva ani buni la Festivalul „Atelier”, Hikaru Otsubo a jucat anul acesta cel mai bun din spectacolele sale de dans butoh: *Visul marelui arbore* de Gonji Otsubo (Compania Koto-Otsubo-Butoh, Tokyo), prezentat și în 2003, la Sfântu Gheorghe, acum într-o variantă refăcută. Rigoarea și hieratismul dansului japonez au fost acum completate de secvențe ludice, parodice, dând o culoare specială reprezentației. Și coloana sonoră a suferit transformări, astfel că momentele ample alternează cu altele „minimaliste”. Hikaru a împletit în dansul său simbolurile metafizice cu parodia unor întâmplări banale, precum cântecelul strident al unei fetițe, reușind să comunice unui public nedeprins cu specialul cod butoh senzații și stări aparte.

La un nivel peste media spectacolelor de dans contemporan văzute de mine în ultimi ani s-a ridicat și propunerea coregrafei Vava Ștefănescu, cu *Cvartet pentru o lavalieră*, ultimul spectacol din festival, denumit „instalație coregrafic-sonoră”. *Cvartet* are loc într-un spațiu extrem de limitat, o cabină telefonică, în care sunt înghesuiți trei oameni. Spectacolul se naște nu doar din interacțiunea – aproape fetal-antagonică – dintre ei, ci și din sunetele pe care aceștia le scot, în încercarea de a se „acomoda” măcar unii cu alții. Sugestia semantică poate fi întărită, recurgând la ideea recompunerii, în manieră postindustrialist-ludică, a unui soi de recompunere a androgenului primordial. Poate această interpretare e abuzivă, însă dă un plus de logică interioară mișcării inițial browniene, egoiste, a celor trei, ajunși în cele din urmă la un fel de adaptare reciprocă, o recunoaștere în spațiul strâmt al cabinei. Foarte sacadat-expresivi au fost interpreții, Carmen Coțofană, Mihaela Dancs și Mihai Mihalcea.

*Cvartet...* este un spectacol de dans bine conceput și bine interpretat, cu un orizont semantic nu foarte criptic. Totuși, capacitatea hermeneutică a publicului român nu este încă formată pentru asemenea semnale artistice, din păcate, ceea ce a temperat reacția sălii la spectacolul băimărean.

**Premiile Festivalului Internațional de Teatru „Atelier”**

Marele Premiu „Atelier” pentru cel mai bun spectacol:

*Mantaua* după Gogol, Teatrul Credo, Sofia (Bulgaria), un spectacol de Nina Dimitrova, Vasil Vasiliev-Zuek și Sletlozar Gagov;

Nominalizări:

*Portugalia* de Zoltan Egressy, Teatrul Municipal Baia Mare, regia Victor Ioan Frunză;

*Esc*, M Studio Sfântu Gheorghe (Atelierul de

Teatru-Dans al Ansamblului de Dans „Trei Scaune”), regia Zakarias Zalan.

Premiul special al juriului:

Radu Afrim, pentru regia spectacolelor *Vis. Toamna* de Jon Fosse (Teatrul Clasic „Ioan Slavici”, Arad), *And Bjork, of course* de Thorvaldur Thorsteinsson (Teatrul „Toma Caragiu”, Ploiești) și *Povestiri despre nebunia noastră cea de toate zilele* de Petr Zelenka (Teatrul Tineretului, Piatra Neamț).

Premiul pentru cel mai bun regizor:

Victor Ioan Frunză, pentru spectacolele *Caligula* de Albert Camus și *Portugalia* de Zoltan Egressy (Teatrul Municipal Baia Mare);

Nominalizări:

Zakarias Zalan, pentru *Esc*;

Vava Ștefănescu, pentru *Cvartet pentru o lavalieră*.

Premiul pentru cel mai bun actor:

George Costin, pentru rolul Caligula din spectacolul *Caligula*;

Nominalizări:

Cezar Antal, pentru rolul Petr din *Povestiri despre nebunia noastră...*;

Cătălin Mândru, pentru rolul din *Cyrano de Bergerac, poate...* (Teatrul 74, Târgu Mureș).

Premiul pentru cea mai bună actriță:

Coca Bloos, pentru rolul Tanti Hanek din *Povestiri despre nebunia noastră...*;

Nominalizări:

Serenela Mureșan, pentru rolul Breda din *Eden* de Eugen O'Brien (Teatrul 74, Târgu Mureș);

Ramona Dumitrescu, pentru rolul Femeia din *Vis. Toamna*.

Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar:

Sorin Miron, pentru rolul Clamă din *Portugalia*;

Nominalizări:

Constantin Cojocaru, pentru rolul Pată din *Povestiri despre nebunia noastră...*;

Theo Marton, pentru rolul Părintele Welsh din *Vestul singuratic* de Martin McDonagh (Teatrul 74, Târgu Mureș).

Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar:

Inna Andriucă, pentru rolul Jucika din *Portugalia*;

Nominalizări:

Ada Simionică, pentru rolul Hilda din *And Bjork, of course*;

Nicoleta Lefter, pentru rolul Marta din *And Bjork, of course*.

Premiul pentru cea mai bună scenografie

Adriana Grand, pentru *Caligula* și *Portugalia*;

Nominalizări:

Onisim Colta, pentru *Vis. Toamna*;

Teatrul Credo, din Sofia pentru *Mantaua*.

Premiul pentru cea mai bună coregrafie

Hikaru Otsubo, pentru *Visul marelui arbore*;

Nominalizări:

Bacso Tunde, pentru *Caligula*;

Vava Ștefănescu, pentru *Cvartet pentru o lavalieră*.

Premiul pentru muzică de scenă al Fundației ACCUMM a revenit lui Radu Afrim, pentru „înaltul grad de excelență prin care a pus de acord designul sonor cu substanța dramaturgică a textului și interpretarea actorilor din spectacolul *Povestiri despre nebunia noastră...*”

Juriul ediției a XVI-a a festivalului a fost compus din Nicolae Prelipceanu (președinte), Dana Puiu, Anca Rotescu, Gabriela Lupu și Claudiu Groza. ■

**muzica**

# María de Buenos Aires cântată & dansată la Cluj

**Virgil Mihaiu**

Descins de la ICR Lisabona la Cluj – ca să-mi susțin Cursul de Estetica Jazzului la Academia de Muzică – avui surpriza să descopăr pe afișul Operei Naționale Române atractiva *tango operita* a lui Astor Piazzola, *María de Buenos Aires*. Cu doar câteva săptămâni mai devreme, pe scena Operei São Carlos din capitala portugheză fusese reprezentată o variantă – să-i zicem, minimalistă – a aceleiași lucrări, frustrată însă tocmai de un element principal al demersului piazzolan: fuziunea intimă dintre muzică și dans (fapt explicabil, dacă avem în vedere dificultățile pe care le întâmpină coregrafia pe pământ lusitan, în vădit contrast cu înflorirea altor arte, precum arhitectura sau poezia).

Cum era de așteptat, latura coregrafică a spectacolului clujean a fost încredințată Ancăi Opreș, una dintre cele mai reprezentative balerine născute, crescute și afirmate în România. Desemnarea ei în această postură mi se pare o opțiune firească și totodată ideală, după cum voi argumenta ceva mai încolo. Alte revelații agreabile: în reprezentația la care am asistat (26 mai 2008), orchestrația a fost cât se poate de fidelă înregistrării originale. Fundamentală s'a dovedit cooptarea bandoneonistului argentinian Marcelo Nisinman. Deși încă tânăr, acesta are deja la activ remarcabile performanțe interpretative și componistice. Amintesc doar albumele sale *Reunion* și *Libertango*, înregistrate împreună cu corifeul vibrafonului în jazz, Gary Burton; apoi colaborările cu "piazzolafilul" violonist leton Gidon Kremer și a sa *Kremerata Baltica*; o operă de cameră proprie, intitulată *Senor Retorcimientos*; *Rapsodia en Tango* pentru orchestră de suflători etc. La Cluj, chiar fără să-și etaleze virtuțile improvizatorice, Nisinman a pus în valoare rolul de voce conducătoare al bandoneonului, cu timbru inconfundabil, purtând marca patriei tangoului. Pe de altă parte, junele și talentatul violonist Răsvan Dumitru a reușit să coordoneze nonetul orchestral în spiritul amintitei înregistrări paradigmatică, unde bandoneonistul/compozitor/inovator Astor Piazzola colaborase cu muzicienii săi de încredere, în frunte cu violonistul Antonio Agri. Pentru dăruirea cu care au cântat, merită amintite numele valoroșilor instrumentiști clujești: Ovidiu Coste/violă, George Munteanu/ghitară, Dumitru Rus/vibrafon și percuție, Anna Szallos Kis/flaut, Alexandru Mânzat/contrabas, Vlad Rațiu/violoncel și Lucian Dușa/pian.

La moartea lui Piazzola, în 1992, publicasem la rubrica *Jazz Context* din mensualul *Steaua* un text, din care actualul program de sală al Operei Române clujene a preluat câteva fraze. Iată citatul pe care îl tradusesem atunci din Bill Shoemaker, criticul revistei-etalon a jazzului, *Down Beat*: "Tango nuevo-ul lui Astor Piazzola despică realitatea ca un pumnal. Interpretul este nemesul ambivalenței, al ego-ului care ne informează că sexualitatea e represiunea primară. Din contra, conștiința morții e represiunea primară – scrâșnesc tangourile lui Piazzola – instinctul ce ne face să transcendem limitările umane, vulnerabilitatea și finitudinea. Fiecare strângere a bandoneonului proclamă aceasta. Compozițiile sale sunt, la rândul lor, sisteme ale spasmelor pure..." (mi-am permis să corijez erorile survenite în adaptarea din Program,

ce nu mi se datorează).

Dacă muzica lui Astor Piazzola a intrat între timp în patrimoniul universal, autorul libretului, poetul și recitatorul Horacio Ferrer, e mai puțin cunoscut la noi. Colaborările dintre cei doi artiști au început la mijlocul anilor '60, pentru ca în 1967-'68 să ia naștere *María de Buenos Aires*, spectacol gândit ca o combinație de recitare cu muzică vocal-instrumentală. Versurile lui Ferrer poartă un fel de aură borgesiană, caracteristică zonei Estuarului La Plata (leagănușul acestei muzici de dans), dar sunt atinse și de suflul pan-continental al "realismului magic" latino-american. Coliziunea dintre kitsch-ul melodramatic, inerent tangoului clasic, și rafinamentul esteticii inovativ-surrealiste propuse de tandemul Piazzola/Ferrer s'a atenuat, pe măsură ce relativismul postmodern câștiga teren. Prin urmare, ideea interpretării întregului spectacol de la Cluj în limba spaniolă este nu doar firească, ci absolut laudabilă. Sunt convins că înșiși autorii ar fi fost încântați de rezultat. Atât cântăreții, cât și ansamblul de balet – metamorfozat, când e cazul, într'un veritabil cor (oscilând între valențele antice și cele moderne) – se achită fluent și convingător de această misiune. Mai mult chiar, versurile sunt rostite cu accent argentinian (unde *y* și *ll* se pronunță precum *j* în română sau portugheză). În schimb, traducerea simultană proiectată la mare înălțime (și, ca atare, deranjantă prin distragerea atenției de la acțiunea scenică) rămâne doar la stadiul unei versiuni brute, lipsite de fluentă.

Latura vocală a spectacolului a fost asigurată de către tinerii cântăreți Cristina Maria Damian (în dublul rol María/Umbră Mariei) și Florin Pop (în vădită ascensiune, dotat cu o deosebită versatilitate, ce-i permite să contureze convingător cele cinci fantasmagorice personaje masculine imaginate de Ferrer). Rolul recitatorului (El Duende, alias spiritul poetic prin excelență) i-a revenit actorului Ionuț Caras. Timbrul vocal, intonațiile, intruziunile sale în vârtejul muzical mi-au reamintit stilul declamator al lui Horacio Ferrer din versiunea *operitei* înregistrată, după moartea compozitorului, de către ansamblul lui Gidon Kremer. Ceea ce nu e la îndemâna oricui.

Cum se poate constata din notațiile de până acum, *María de Buenos Aires* e un spectacol de mare complexitate. În plus, e încărcat de o specificitate... extraeuropeană, dificil transmisibilă unui anumit public, mai puțin dispus să abandoneze confortabilele stereotipuri ale scenei lirice. Provocarea a fost surmontată cu succes de către juna regizoare Mihaela Bogdan (la fel ca și majoritatea celor deja menționați, un produs al excelentissimei Academii de Muzică din Cluj). Eficient susținută din umbră de acel entuziast al operei care rămâne Dan Lupea (regia tehnică), coordonatoarea întregului spectacol a reușit să-i imprime dinamism, fluentă, atractivitate și, aș zice, o doză binevenită de inedit (cine și-ar fi imaginat, cu puțini ani în urmă, că "reformatorul tangoului" va avea parte la Cluj de o punere în scenă sincronă cu tentativele de pe alte meridiane?).

După cum am afirmat în repetate ocazii, în scris și verbal, Clujul adăpostește – printre alte valori creative – o mare artistă a artei coregrafice: Anca Opreș (de câțiva ani și) Popdan. Printre numeroasele ei reușite s'a numărat un exemplar



Coregrafia spectacolului e semnată de Anca Opreș Prodan Foto: Nicu Cherciu

spectacol pe muzică de Astor Piazzola, creat la mijlocul deceniului trecut de către coregraful Adrian Mureșan sub titlul *Jazzango*. Fascinat de performanța ei scenică, am reușit să captez de acolo trei minute pentru filmul *Paradis pierdut în memorie*, pe care l-am realizat împreună cu operatorul Alex Huppert în 1995 (peliculă prezentată cu succes la festivalurile de cinema independent din Graz, Edinburgh, Beograd, Kosice și Paris). Mi-era clar, încă de pe atunci, că prim-balerina Operei Române de Stat din Cluj avea o irepresibilă vocație a tangoului. Dacă evoluția ei din *María de Buenos Aires* ar fi decupată și vizionată separat, ar putea întruni sufragiile unui exigent juriu al celebrelor concursuri de tango din capitala argentiniană. Premiselor clasice ale acestui dans – pasionalitate, temperament, senzualitate, eleganță, distincție, totală dăruire – li se aliază, în cazul Ancăi Opreș, o impecabilă tehnică de factură clasică și o capacitate de transfigurare a propriului trup în pură poezie.

Modestia acestei balerine născute iar nu făcute a generat un dublu efect: pozitiv – în sensul că ea a optat să rămână atașată sublimei (dar uneori ingratei) metropole culturale a Clujului, conferindu-i strălucire într'o artă frumoasă și efemeră precum florile; negativ – pentru că s'a menținut excesiv de discretă, în situații ce ar fi necesitat o autoproiecție fermă în prim-plan. Intuiția și imaginația poetică mă fac să cred că "dubla María" creată de Ferrer pe muzica lui Piazzola și-ar afla transfigurarea ideală prin inefabilul mod de a dansa al Ancăi Opreș. Ipoteza poate părea excesiv de îndrăzneță. Însă o *María de Buenos Aires dansată* – cu o asemenea incandescență a implicării fizice și afective – ar elibera-o pe primadona "din oficiu" de povara ireconciliabilei dileme: cum să rămână la fel de seducătoare în plan vocal și în cel coregrafic?

Energii pozitive aduc și interpretii propriu-ziși ai tangourilor, bine serviți de costumele create de Andrei Șchiopu (cu subtile aluzii la tensiunea, specifică tangoului, dintre machism și provocarea erotică feminină): coregrafa-balerină evoluează alături de excelenții profesioniști Daniela Drăgușin, Liana Hangu, Dalia Boar, Rodica Feșteu, Ana Maria Boancă, Ofelia Mărginean, Dan Orădan, Octavian Popa, Lucian Bacoiu, Marius Toda, Valentin Mihăilă, Radu Sântimbrianu, Daniel Moga, Bogdan Cuc.

Dincolo de sporadice incongruențe stilistice, sau de ilustrativismul prea apăsător al rezolvării unor episoade, spectacolul demonstrează salutara voință (și capacitate) de înnoire a emblematicei instituții culturale clujene, la aproape nouă decenii de existență.

# O pianistă aristocrată a spiritului

Francisc László

C. D. Zeletin, *Principesa Elena Bibescu, marea pianistă. Cronică*, București, Editura Vitruviu, 2007

Dimensiunile fizice ale cărții sunt impresionante – și chiar incomode. Nu știu cărei pianiste din lume i s-a mai dedicat o biografie de 850 de pagini. Din acest punct de vedere, volumul impune respect chiar și înainte de a-l deschide. Pe de altă parte, el constituie o lectură grea *stricto sensu*: citindu-l în pat, greutatea ei ne produce dureri în încheietura mâinii cu care îl ținem. Trebuie să-l citim la masă. Însă și merită să-l citim altfel decât obișnuitele biografii de pianiste, chiar cu creionul în mână, luând notițe, cum obișnuim să lecturăm cărțile științifice.

Dimensiunile muzicologice ale demersului autorului par să fie impecabile. Scriu „par să fie” din motive de modestie obligatorie, nefiind suficient de documentat în materie pentru a-l putea elogia pe autor *ex cathedra*. Cartea a fost omagiată de Viorel Cosma, în recenzia sa publicată în *Jurnalul literar* (anul XIX, nr. 1-4, ianuarie-februarie 2008, p. 2), de pe poziția lexicografului atotștiutor al muzicii românești, care distinge și noutățile, rezultate ale cercetărilor personale întreprinse de autor, de informațiile istorio- și muzicografice preexistente, cunoscute și valorificate de acesta cu probitate, trimițând la sute de surse bibliografice. Poate va apărea și o recenzie semnată de un istoric român de prim rang.

Cartea este mult mai mult decât ceea ce promite titlul ei, nu numai biografia unei pianiste de viță nobilă. Ea este totodată și o evocare istorico-literară a unei lungi perioade din trecutul României, precum și a unei clase sociale apuse: a aristocrației românești din Principatele Române, respectiv Vechiul Regat. Elena Bibescu, fiică a lui Manolache Kostake Epureanu, a trăit între anii 1855-1902. Având un arbore genealogic cunoscut până la epoca întemeierii Moldovei și ascendenți apropiați participanți direct la unele evenimente cruciale ale istoriei țării, ea a fost ca și

predestinată să joace un rol activ în viața publică românească, iar căsătoria cu prințul Alexandru Bibescu, fiu al domnitorului muntean Gheorghe Dimitrie Bibescu, înrudit cu mai toată aristocrația muntenească și oltenească, a potențat semnificativ orizontul ei spiritual și patriotic. Cu migala unui istoric de carieră și cu arta unui literat autentic, autorul creionează în volum o mulțime de portrete de personalități înrudite cu eroina, începând cu părinții pianistei și ai soțului ei până la cei doi fii ai lor, Emanuel și Anton, amici notorii ai lui Marcel Proust. Cu nu mai puțină acribie și dăruire sunt înfățișate și celelalte personaje, unele secundare, altele conexe, ale cronicii de carieră și de familie.

Ca lectură, cartea este irezistibilă. Ea se citește cu nesăț, grație în primul rând bagajului bulversant de cunoștințe al autorului, dar și harului său de povestitor. Pentru C. D. Zeletin, mulțimea de personalități și persoane care populează cele 850 de pagini ale volumului reprezintă tot atâtea cunoștințe vii, chiar intime, iar acestea devin pentru cititor mai mult decât oameni în carne și oase: caractere bine individualizate, pregnante. Autorul crește în ochii cititorului prin faptul că, deși îi iubește, el nu-și idealizează eroii, ci îi prezintă împreună cu ciudăteniiile și chiar scăderile lor. Portretizarea cu mult tact și empatie, dar fără ascunzișuri și ocolișuri, a reginei-poete Elisabeta-Carmen Sylva, spiritistă practicantă, înclinată spre exaltare, victimă a propriei labilități psihice, este grăitoare în acest sens. Autorul nu ocolește nici impasurile majore ale înaltei societăți din Vechiul Regat, ca de exemplu criza constituțională provocată de perspectiva căsătoriei lui Ferdinand, moștenitor desemnat al tronului, cu Elena Văcărescu, sau scandaloasa despărțire a domnitorului Bibescu de soția sa, declarând-o iresponsabilă, iar pe fiul său cel mic, bastard. Dar aceste „pete” nu fac decât să sporească creditul imaginii generale mai mult decât pozitive a înaltei aristocrații românești ca aristocrație a spiritului. Elena Bibescu, prezentă adesea și în viața de concert din țară, a creat unul dintre cele mai faimoase saloane pariziene,

unde ea, elevă la pian a lui Rubinstein și Liszt, primea vizitele tuturor somităților vieții muzicale și intelectuale franceze – de la Saint-Saëns, Fauré și Debussy până la Anatol France, Proust și Maillol –, iar soțul ei, filolog și bibliofil, care a adunat cam zece mii de cărți rare și își redacta jurnalul sub forma unor sonete, a mai scris, de exemplu, și o monografie dedicată unui compozitor german, prieten cu Liszt, Wagner și Berlioz, azi complet uitat de lume, Berthold Damcke. Prințesa Elena Bibescu a fost o admirabilă și admirată pianistă de carieră a epocii ei, dar ea ar fi rămas nemuritoare și dacă nu ar fi avut alt merit istoric decât că a descoperit și a promovat geniul adolescentului George Enescu și l-a lansat pe acesta în viața muzicală pariziană. Același lucru s-ar putea spune și despre „cea de-a doua vice-mamă” a lui Enescu, Carmen Sylva, strâns legată sufletește de prințesa-pianistă.

Cartea are și o dimensiune morală care nu poate fi trecută cu vederea nici într-o recenzie atât de sumară precum cea de față. C. D. Zeletin, medic și profesor universitar de biofizică, istoriograf, genealog, poet, prozator și traducător din franceză și italiană, autor a 40 de volume de literatură, a început să lucreze la această carte acum douăzeci și șapte de ani. Iată un intelectual care, în plină „iepoacă de aur”, când atâția istoriografi, scriitori și poeți români și-au pus talentul în slujba cuplului dictator și a totalitarismului de inspirație nord-coreeană, a început să lucreze la edificarea unei ample biografii de prințesă, menită să devină totodată și o operă de readucere în atenția cititorilor a aristocrației ca factor providențial al primenirii culturii naționale și europene! Mă aplec în fața lui!

Sper și doresc ca opera lui C. D. Zeletin să apară și la o cât mai mare editură pariziană, pentru ca și francezii să afle cât de benefice au fost și pentru primenirea lor culturală saloanele pariziene ale aristocraților români.

Cartea este o „lecție” deosebit de binevenită și pentru noi, ardelenii. Suntem mândri că Clujul a dat Ungariei pe cel mai puternic rege al istoriei acesteia, pe Matia Corvin, că providențialii guvernatori autohtoni ai Transilvaniei, baronul Brukenthal și contele György Bánffy II, au construit, în centrul Sibiului, respectiv al Clujului, câte un somptuos palat, care ar fi obiective turistice majore și în capitala austriacă, ne lăudăm cu Biblioteca Teleki din Târgu Mureș și Batthyanaeum din Alba Iulia. Știm că primul teatru clujean s-a născut, în 1792, din inițiativa și spiritul de sacrificiu al aristocrației locale și că baronii și conții noștri, pentru care cea de-a doua limbă (dacă nu chiar prima!) a fost germana, au fost prezențe bine văzute în saloanele vieneze. Dar suntem oare destul de deschiși față de meritele aristocrației predilect francofone de peste Carpați în edificarea României culturale moderne, de stilul de viață al elitelor regățene? Îmi vine în minte un adagiu al compozitorului Robert Schumann, din celebra sa scriere pedagogică, *Reguli muzicale pentru casă și viață* (1849): „Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden!” („Și dincolo de munți trăiesc oameni. Fii modest!”).

Ce n-aș da dacă am avea și noi un istoric și scriitor de talia și tenacitatea lui C. D. Zeletin, care ar sacrifica douăzeci și șapte de ani din viață pentru a cerceta și a dezvălui dimensiunile reale ale legăturilor aristocraților ardeleni – care și-au împărțit viața între Viena și moșiile lor transilvănene – cu Mozart și Beethoven și alți cei mai mari ai capitalei împărătești!



Székely Géza

Allegro barbaro II (2006)

## film

# Indiana Jones și regatul craniului de cristal

Ioan-Pavel Azap

Despre Steven Spielberg se poate spune orice, doar că este un regizor ocolit de succes nu. Succes datorat, pe de o parte, atât talentului – mai exact profesionalismului, Spielberg fiind mai degrabă un foarte bun meseriaș decât un artist măcinat de obsesii sau drame ideatice & existențiale (cred că putea să facă la fel de bine orice meserie, atâta doar că, probabil, nu cu aceeași plăcere) –, cât și, pe de altă parte, versatilității uluitoare de care este capabil. Ar fi inutil și superfluu să enumăr genurile și stilurile abordate, spun doar că sunt convins că Spielberg ar fi fost în stare să regizeze cu aplombul și dezinvoltura din *Indiana Jones* și un film despre noua revoluție agrară din România ceaușistă a anilor '80, posibil și cu același succes de public. (Niciun reproș în asta, Doamne ferește! Dimpotrivă!) și să nu uităm că Steven Spielberg a debutat ca un „minimalist”, „sărăcăcios” rău de tot. Cum altfel poate fi considerat *Duel pe autostradă* (*Duel*, 1971), cel mai „simplu”, dar și cel mai curat, mai onest, mai sincer – poate chiar și cel mai bun film al său?

Chiar dacă este imposibil ca printre cele aproape 50 de filme regizate în aproape 40 de ani de carieră să nu fie și rateuri (nu pot să nu amintesc aici *Războiul lumilor / War of the Worlds* – 2005, unul dintre puținele filme de la care am ieșit din sală deși, din motive profesionale, îmi impun să văd un film până la capăt, oricât de prost ar fi sau mi s-ar părea mie că e), Spielberg este un

model de reușită și unul dintre regizorii cu cel mai constant succes de public și, nu arareori, și de critică. Una peste alta trebuie să recunosc că-l îndrăgesc pe regizor (mă rog, filmele sale – majoritatea), iar serialul cinematografic *Indiana Jones* – lansat taman în 1981 cu *În căutarea arcei pierdute* (*Raiders of the Lost Ark*) – îl consider un model al genului. Chiar dacă nu originalitatea îl dă afară din casă, filmul, ca de altfel toate episoadele seriei, poate fi savurat și de către spectatorii prețios-pretențioși (în măsura în care nu este vorba despre niște inși care se simt în permanență responsabili de tot greul și profunzimea acestei lumi, deși în mod cert aceștia sunt prea ocupați ori prea „abisali” pentru a merge la cinema!), fără a-și simți lezat intelectul.

*Indiana Jones și regatul craniului de cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, SUA, 2008; sc. David Koepp; r. Steven Spielberg; cu: Harrison Ford, Cate Blanchett, Shia LaBeouf, Karen Allen, John Hurt, Jim Broadbent) – cel de-al patrulea film al seriei, după amintitul *În căutarea arcei pierdute*, *Indiana Jones și templul blestemat* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984) și *Indiana Jones și ultima cruciadă* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) – nu aduce nimic nou în plan epic ori tipologic, întâlnim și aici același schematism caracteriologic, același comportament previzibil al personajelor, aceleași tipologii consacrate. Dar tocmai acesta este unul

dintre aspectele care dau farmec filmului și viață eroilor săi – o viață pe care puterea ficțiunii o face uneori mai veridică decât viața multor personaje reale, în ciuda întâmplărilor, a aventurilor incredibile în care aceștia – eroii filmului, ai ficțiunii adică – sunt antrenați. Faptul că Indiana Jones nu mai este la prima tinerețe (ba nici chiar la a doua, ci de-a dreptul în pragul senectuții) este exploatat cu măsură (citește: cu ironie), fără îngroșări ori supralicitări inutile. Nici faptul că bătrânul Indiana Jones are un fiu nu transformă filmul într-un simplu pretext pentru Harrison Ford de a se reîntâlni cu un personaj, bănuiesc, drag sau pentru Spielberg de a reîncălzi o supă sleită. Dimpotrivă. Dacă nu ignorăm umorul prezent încă din prima secvență și stilul clasic în care este dirijată regizoral povestea, inclusiv faptul că nu se face abuz de efecte speciale (sau, mă rog, acestea nu sunt defel ostentative), avem un film de-a dreptul savuros, deconectant și relaxant mai ceva ca o baie (era să scriu bere...) rece într-o zi de vară caniculară.

De remarcat Cate Blanchett, care realmente se răsfășă într-un rol negativ – combinație reușită de benzi desenate, desene animate și (un pic de) joc video. Nici „prestația” plină de ironie a (și la adresa) lui Sean Connery nu este de ignorat: el apare doar într-o fotografie provocând nostalgia fiului Jones-Ford...

Faptul că Spielberg n-a predat ștafeta regizorală altcuiva, ca în cazul lui *Jurassic Park* (când bine a făcut, Joe Johnston reușind cu *Jurassic Park III* cel mai bun episod al întregii serii), spune ceva despre „relația” regizorului-cameleon cu proiectul *Indiana Jones*: acesta este filmul pe care adultul Spielberg i-l face, periodic, cadou copilului Steven. Din fericire, fără a mima inocența copilăriei.

## Orfelinatul

Lucian Maier

Pivnița din *Psycho*, masca din *Elephant Man*, percepție extra-senzorială, atmosferă ca în *The Others*, coșmaruri, medium, fantome, saci cu schelete, întuneric și o bandă sonoră care menține fiorii. *El Orfanato* (*Orfelinatul*), un film regizat de Juan Antonio Bayona și produs de Guillermo del Toro, are toate ingredientele filmelor de groază. Unele dintre acestea pot fi identificate precis și se pot trasa linii de înrudire cu filmele în care le-am mai văzut. Astfel, momentan, pot fi găsite tot felul de explicații și se pot face tot felul de prognoze cu privire la ceea ce se petrece pe ecran. Jocul regizorului cu spectatorul, prin intermediul acestor chei ale genului, dublează excelent jocul psihologic care se leagă între personajele din film. Excelenta orchestrare a tuturor acestor semne cinematografice ale *horror-ului* (psihologic) asigură un parcurs plin de mister care ține spectatorul în tensiune până la final. Aici lucrurile se strică puțin, căci concluzia autorului prea este inspirată de *El Labrinto del Fauno*, iar dincolo de sfârșit există și un epilog uns bine cu frișcă pufoasă. Finalul+epilogul nu sînt cele mai inspirate cu puțință fiindcă regizorul împinge explicațiile dincolo de pragul necesar unei bune înțelegeri a poveștii. Putem trece însă peste mura pe care Bayona ne-o vîră-n gură cu forța, deoarece pînă în acel moment filmul nu are scăpări. Actorii sînt bine înfipti în roluri, montajul e brici, iar camera de filmat menține atent isonul poveștii: fie surprinde frumusețea falezei unde se înalță fostul orfelinat, pentru a mări disconfortul spectatorilor atunci cînd coboară tenebrele asupra spațiului respectiv, fie

ridică și mai mult misterul - atunci cînd urmează ultraîncet personajul aflat în plină cercetare.

Laura (interpretată excelent de Belén Rueda, pe care am mai văzut-o în *Mar Adentro*) este mama adoptivă a lui Simón (Roger Princep), un copil infestat cu HIV. Alături de soțul ei, Carlos (Fernando Cayo), Laura cumpără vechea clădire a orfelinatului în care ea însăși copilărise. Dorea să o amenajeze încît să poată găzdui și îngriji copii cu dizabilități. Dar odată instalați în noua locuință, Simón începe să îi spună Laurei că și-a făcut (noi) prieteni imaginari în casă și că uneori se joacă împreună. Cîteodată Simón e înspăimîntat de aceste năluci. Însă, pentru a-i păstra psihicul într-o condiție cît mai bună, Laura caută neconștient să adoarmă temerile copilului inventînd istorii în care colegii imaginari de joacă ai lui Simón să poată fi considerați prezențe normale. Cînd Simón dispăre, Laura realizează că și neatenția sa ca părinte e de condamnat. Treptat, găsirea copilului e luată pe cont propriu de femeie și va lua forma unui joc al indicilor, un puzzle care va fi rezolvat prin găsirea unor piese răspîndite prin trecutul Laurei sau prin curtea și clădirea fostului orfelinat.

*El Orfanato* se înscrie în galeria filmelor *horror* aflate-la-limită, la limita altor genuri. Prin intermediul sfîrșitului, filmul este (și e posibil să rămîna pentru privitor) o *dramă* profundă, povestea recuperării unui sentiment de culpă draconic. Prin ritmul istorisirii și prin tensiunea existentă în poveste, *El Orfanato* e un *thriller* veritabil. Prin toate acestea, *El Orfanato* e un *horror* mai puțin

natural (ca genă dominantă). Din punct de vedere al stilului de a menține misterul, *El Orfanato* se înrudește pînă la un punct cu *Rosemary's Baby*. Ca și în filmul lui Polanski, pînă spre finalul aventurii din *El Orfanato* rămîne vie o întrebare esențială: ceea ce vedem pe ecran nu e doar psihoza cuiva care și-a pierdut fiul și găsește o explicație în supranatural sau paranormal? Pentru că, în ambele cazuri, starea psihică precară a personajelor principale feminine ar putea explica fenomenele de pe ecran - presupusa intervenție a diavolului în *Rosemary's Baby* și presupusa prezență a fantomelor în *El Orfanato*. Dincolo de această stare care persistă în ambele filme, interesele proiectelor sînt diferite; Polanski discută paranoia urbană și sensurile sexualității în vremea contraculturii din America anilor '60, pe cînd Bayona vorbește despre familie și responsabilitate, despre vină și, oarecum, despre destin (Laura plecase din orfelinat la o vîrstă apropiată de cea a lui Simón; imediat după plecarea ei s-au petrecut ororile pe care ea le va descoperi atunci cînd îl va căuta pe copil; Simón devine o punte de legătură a femeii cu istoria din care, prin adopție, a fost extrasă cîndva).

Așadar: avem în față un film bine lucrat, plin de tensiune și cu un parcurs incitant, care asigură o sută de minute de trăire intensă. Filmul merită văzut, cu o rezervă, însă: epilogul. E de preferat să nu vă împiedicați în concluzia oferită de Bayona, un fel de *te cunosc, te iubesc, înțeleg de ce ai făcut asta și îți mulțumesc că îmi dai un semn, e bine acum!*



colajonări

# Când necazurile se odihnesc și te culci între cuvinte

Alexandru Jurcan

Cunoaștem mulți scriitori care au recurs la pseudonime (din varii motive) pentru cărțile lor. Ce a făcut acum un an regizorul Claude Lelouch, furios pe eșecul ultimului său film? A început munca la filmul *Roman de gare*, dându-se drept producător al respectivului film, pretinzând (trăiască impostura glumeață!) că regizorul ar fi un Hervé Picard. Iată un film realizat incognito și selecționat la Cannes în 2007, în afara competiției. Imediat după selecție, Lelouch dezvăluie adevărul, adică... EU sunt regizorul, v-am dus de nas acum la 50 de ani de cinema și la al 40-lea film! și a afirmat: "Fericirea e atunci când necazurile se odihnesc. Dacă încercăm să le evităm, nu avem dreptul la fericire". Nu a avut Lelouch satisfacții? Oscar-ul, Leul de Aur, Palme d'Or... În anii '60 a cunoscut pedestalul succesului populist. Mai ales cu *Un bărbat și o femeie*, care i-a cimentat stilul, "oferindu-i" și reversul, adică: regizorul va recădea în propriile clișee, va fi redundant, criticat, huiduit, părăsit. Astfel că, anii trecuți, Lelouch a invitat gratuit spectatorii să-i vadă filmele, pierzând mulți bani, dar ce contează? Trilogia *Parizienii* a fost astfel lansată.

Regizorul, născut în 1937, are șapte copii și un club la Paris, cu câteva săli de proiecție. Cum și-a început cariera? A picat la bac, iar tatăl său i-a oferit (spre consolare) un aparat de filmat, cu care Lelouch s-a dus în URSS și a realizat documentare (cu camera ascunsă). Orice s-ar spune, Lelouch știe unde să plaseze camera, într-un registru

extrem de empiric, obținând spontaneitate. Supralicitează, însă, acel "roman-photo", cu planuri imobile sacadate și folosește cam pleonastic muzica. Îl preocupă destine, povești, flash-backuri metafilmice. În filmul *Partir-revenir* personajul principal e doamna Lerner, o scriitoare evreică a cărei familie a fost deportată în urma unui denunț odios. După 30 de ani ea își prezintă cartea autobiografică la o emisiune a lui Bernard Pivot ("Apostrophes"). Însă Lelouch nu scapă de obsesie și iată că în *Roman de gare* Judith apare la o emisiune cu scriitori.

Cine joacă în film? Inegalabilul Dominique Pinon (l-am văzut în *Delicatesen*, *Amelie*, *Alien 4*, *Cetatea copiilor pierduți*), Fanny Ardant și Audrey Dana (o revelație în rolul lui Huguette). Cine cântă? Gilbert Bécaud. Un generic lung, cu interstii narative, cu muzică lacomă, ce înghite dialoguri (să fie un soi de infatuare maniera de a prelungi un generic?). Pierre Laclos e secretarul scriitoarei Judith. Mai bine zis, un furnizor de subiecte, tânjind după statutul de scriitor. Cum se scrie o carte? Cum se face un film? Viața însăși devine un platou profitabil. Îți alegi personajul și îl urmezi în propriu-i culcuș. Pierre are un reportofon. Cartea, așadar, se scrie singură. Cât e ficțiune, cât e literatură? Incursiunea în realitatea campestră-bucolic-idilică a coafezei Huguette putea da naștere unei comedii oneste (vezi secvența mimării... necesare a unui orgasm). Numai că Lelouch vrea să complice, să creeze bucle superflue, garnisite cu clișee. Mai trebuia o



soră îndrăgostită de comisarul de poliție, un vapor de vacanță, sticle de vin..., apoi iar emisiuni explicite cu scriitori, plus... bomba! O sinucidere. A scriitoarei. O aruncare în neant ca nuca în perete, nepregătită epic. Rămâne într-o verticalitate de invidiat personajul lui Dominique Pinon, care știe că, din când în când "trebuie să te culci cu cuvintele". Și să invite la emisiune un personaj-prototip, care să acuze scriitoarea (la noi ar fi sunat cam așa: "Nu ți-e rușine, fă, să mă folosești în cartea ta și să afirmi, pe deasupra, că Dumnezeu ți-a dictat romanul?").

Rămâne un mit al stilului Lelouch, o autopastișare amețitoare, un carusel al temelor bătătorite, mereu în căutarea celui "șabada-ba-da" din 1966, în absența cuvintelor grave.

# Forspan

Ioan-Pavel Azap

Chiar dacă în cursa pentru Oscar **Remușcare** (*Atonement*, Marea Britanie / Franța, 2007; sc. Christopher Hampton; r. Joe Wright; cu: Saoirse Ronan, Romola Garai, James McAvoy, Vanessa Redgrave) n-a obținut decât o statueta pentru muzică originală, se poate lăuda cu Globul de Aur (tot) pentru muzică dar și pentru cea mai bună dramă și, mai ales, cu un Premiul special pentru regie obținut la festivalul venețian. Dincolo de orice premii, *Remușcare*, ecranizare după un roman de Ian McEwan - povestea unei scriitoare ajunsă la senectute care încearcă să-și răscumpere prin ficțiune vina de a fi distrus, adolescentă fiind, printr-o falsă mărturie, viața surorii ei și a prietenului acesteia -, este un film bine susținut dramaturgic, cu personaje complexe, cu o intrigă spectaculoasă, melodramatic în limitele bunului simț și ale bunului gust, condus/construit/dirijat cu mână sigură de regizorul Joe Wright (de reținut planul-secvență extrem de lung și de complex de pe front!). Un film frumos, construit într-o manieră clasică, defel sofisticat, mulțumind deopotrivă spectatorul pretențios cât și spectatorul care frecventează mai rar cinematografele. Chiar dacă nu de revăzut, *Remușcare* este cu siguranță un film care merită să fie văzut.

Nu e de ignorat nici **Avocatul terorii** (*L'avocat de la terreur*, Franța, 2007), un documentar în

regia lui Barbet Schroeder care prezintă (sau încearcă, sau pretinde) biografia avocatului francez Jacques Vergès, personaj misterios și controversat care i-a apărut în anii '50 pe așa-ziii teroriști ce luptau pentru eliberarea Algeriei de sub dominația franceză (construindu-și pledoaria deloc ortodox, printr-o comparație acidă cu fascismul german!), dar și, mai târziu, pe Klaus Barbie - călăul din Lyon sau pe Slobodan Milošević. Fără a oferi răspunsuri clare (deși faptul că Vergès însuși apare în „rolul principal”, aparent explicându-se, poate spune câte ceva despre poziția lui Schroeder) la întrebări mai mult sau mai puțin retorice în ce privește istoria recentă, *Avocatul terorii* nu se sfieste să inducă ideea că tot ce se întâmplă la nivel macrosocial, la nivel macroistoric este manipulare și convenție politică.

**Reduceri de personal** (*Severance*, Marea Britanie / Germania, 2006; sc.: James Moran, Christopher Smith; r. Christopher Smith; cu: Toby Stephens, Andy Nyman, Laura Harris) este un *horror* doar în intenția regizorului-coscenarist, altfel pelicula oscilează permanent între *horror* de gang, parodie *horror*, comedie involuntară, comedie neagră (tot fără voie), film de aventuri - fără a fi nimic din toate acestea. Și cum din nimic nimic răsare, *Reduceri de personal* este un film (mult spus!) eterogen (să spui că-i eteroclit ar fi un



compliment!), la care răzi de debilitatea subiectului, te miri, ești nedumerit, îți pui întrebări legate de „dihania” cu pretenții de film ce se derulează pe ecran, dar în niciun caz nu te sperii. Ca o dublă curiozitate: acțiunea se petrece undeva la granița dintre Ungaria și România, iar personajele negative nu sunt români ci unguri și ruși.

## 1001 de filme și nopți

# 65. Rashomon

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

Cele două povestiri care stau la baza filmului *Rashomon*<sup>1</sup>, realizat de Akira Kurosawa în anul 1950, sunt distribuite ca materie epică inegal de către regizorul-(co)scenarist. În timp ce *Într-un bunget de pădure* ocupă locul principal în subiectul filmului, cealaltă povestire, al cărei titlu este asumat în întregime de film, are o prezență mai mult decât restrânsă. Însăși această alegere a lui Kurosawa - două povestiri scrise la distanță destul de mare una de cealaltă - duce demersul cinematografic al viitorului regizor al *Tronului însângerat* sau *Ikiru* într-o zonă care, dacă nu poate fi înțeleasă în întregime măcar poate fi „scuturată” de câteva sensuri. Noua stilistică prezentată de Akira Kurosawa, alături de uimirea lumii europene la vizionarea acestui film, atunci, la Veneția anului 1950, sunt date care se cer explicate prin cunoașterea mai profundă a materialului narativ a celor două povestiri ale lui Akutagawa, cel care se spune că ocupă un loc special în literatura japoneză precum un Poe în America sau Maupassant în Franța. La acest demers vom adauga un altul, într-unul din episoadele următoare, care se va ocupa de poezia *nakata* și *haiku*, de probleme generale legate de teatru *No*, precum și de influența covârșitoare a acestora asupra lui Kurosawa, în general, și a filmului *Rashomon*, în particular.

Povestirea *Rashomon* se desfășoară undeva la marginea orașului Kyoto, la poarta numită *Rashomon*, într-un timp neprecizat, un timp al unei păci relative, apărut la capătul unor crunte războaie civile. *Rashomon* se dovedește a fi un templu vechi a cărui funcție de apărare a orașului a dispărut. Acum, lăsat în părăsire, este cotropit de buruieni și stârvuri de animale lăsate de țăranii din zonă: „După ce se însera, totul părea acolo atât de înfiorător, încât nimeni nu cuteza să se apropie.”<sup>2</sup> Aici, peste acest spațiu al Porții, o ploaie de vară nu contenește să cadă. Vremurile de odinioară, cele ale belșugului și ale liniștii, au dispărut. Acolo, nu foarte departe, orașul Kyoto se zbate în mizerie, foamete, atacuri armate și multe alte neajunsuri. Din această pricină oamenii sărăciseră atât de mult încât până și familiile înstărite ale samurailor erau obligate a-și concedia slujitorii. Un astfel de personaj, îmbrăcat într-un chimonu albastru, cârpit și destul de învechit, se adăpostește în acest loc încercând să se gândească la viitorul său. Orașul bolnav era lăsat undeva departe în urma lui. Trebuia din acest moment să-și schimbe viața. Ani de zile a stat în siguranță, liniște și belșug. Acum menghina nemiloasă a istoriei părea să-i schimbe destinul. Putea să se pună pe hoție sau chiar pe crimă. Oricum, legea nu are cum să-l găsească pentru că ea, legea, părea a fi dispărut demult. El urma să trăiască din fărâdelegi dar totuși trebuia să fie prudent, să se ascundă bine. Deocamdată ziua de mâine pare a fi departe. Important acum este să se adăpostească de ploaie și de privirile unor musafiri nepoftiți care ar putea să-l descoasă vis-à-vis de prezența lui acolo, într-un loc sălbatic, plin de animalele pădurii. Chiar dacă nu se face încă vinovat de nimic, cine l-ar asculta? Este obosit, neras, iar veșmintele par a fi furate. Prin urmare se va ascunde peste noapte în spațiul de deasupra Porții iar dimineață, când va ieși soarele, va lua o hotărâre. Va escalada scara abruptă ce urcă spre podul Porții, de fapt un fel de turn din lemn destul

de subred, întunecat și înghesuit. Acolo, la capătul scării va privi înăuntru și va „zări câteva hoituri aruncate la întâmplare pe dușumea. [...] S-ar fi îndoit oricine că momăile acelea fuseseră vreodată vii, atât de tăcute erau acum pentru vecii vecilor. Umerii, pieptul și trunchiurile le răsăreau în lumina ștersă, în timp ce celelalte părți ale corpului li se pierdeau în umbră. Duhoarea nesuferită a acelor stârvuri date în putrezire îl făcu să-și ducă mâna la nas.” Iar ajuns aici, în penumbra nopții, slujitorul vede o mogâldeță care, aplecată peste trupurile descompuse, smulge firele de păr de pe capetele acestora. Ciudata arătare îi provoacă bărbatului o profundă repulsie și greață. Mirosul morții și chipul acelei pocitanii îl fac pe bărbat să se gândească la crimă. O astfel de ființă nu poate să mai trăiască. Cu ultimele puteri, îngrozită la rândul ei și ea de gândul morții, bătrâna îi va spune bărbatului că smulge leșurilor umane părul din cap deoarece din asta trăiește. Va vinde părul și își va cumpăra de mâncare. Oripilat peste măsura, fostul slujitor o va jefui pe bătrână de puținătatea hainelor ei și va coborî scara pierzându-se în bezna nopții. Bătrâna își va reveni cu greu, se va târî până la marginea podului și va constata că „dincolo de treapta aceea, neștiutor și neștiut, se întindea doar întunericul”.

A doua povestire care stă la baza scrierii scenariului ecranizat de Kurosawa se numește *Într-un bunget de pădure* și este scrisă sub forma unor relatări ale unor personaje pe marginea unei fărâdelegi comise în adâncul unei păduri. Aici un faimos tâlhar se întâlnește cu totul întâmplător cu doi soți tineri: Takehiko și frumoasa sa soție Masago. Ea are 19 ani și călărește un cal alb, este frumoasă și stârnește pasiunea banditului Tajomaru. Acesta, ticluind o poveste despre o comoară ascunsă, îl atrage pe bărbat în adâncul pădurii, profită de neatenția lui, îl atacă și mai apoi îl leagă. Apoi o violează pe soția acestuia. Aceste sunt faptele. Povestirea însă alunecă pe mai multe nivele în care vedem diferite versiuni ale acestei întâmplări în urma căreia soțul moare ucis, versiuni povestite de cei implicați în aceste evenimente. Astfel, prima mărturie este cea a pădurarului care a descoperit primul crima, *Mărturia unui tăietor de lemne interogată de un comisar al Înaltei Poliții*, a doua este *Mărturia unui preot budist rătăcitor, interogată de un comisar al Înaltei Poliții*, a treia se numește *Mărturia unui polițist interogată de un comisar al Înaltei Poliții*, a patra este *Mărturia unei bătrâne interogată de un comisar al Înaltei Poliții*, a cincea este *Mărturisirea lui Tajomaru*, a șasea este *Mărturisirea unei femei care a venit la templul Shimizu* iar ultima relatare, a șaptea, este *Povestirea celui ucis, așa cum a fost ea transmisă printr-un mediu*.

Toate aceste scurte relatări, unele de nici măcar o pagină, sunt de fapt șapte monologuri a șapte personaje care relatează subiectiv o întâmplare. Marele talent a lui Akutagawa este acela că prin extraordinara putere creatoare de a imagina o situație precum și pregnanța vizuală a acesteia, conturează o scriere cu o mare putere de sugestie și o neobișnuită subtilitate artistică (nu trebuie omis aici, dincolo de cele aproximativ 150 de povestiri scurte, faptul că autorul povestirii *Rashomon* a fost în epocă unul dintre cei mai originali creatori de poezie haiku).

Să mai spunem că, dacă *Rashomon* reprezintă debutul său în literatura japoneză în 1915, cealaltă



povestire din care Kurosawa s-a inspirat, *Într-un bunget de pădure*, a apărut în anul 1922, după o pauză de un an, timp în care Akutagawa a vizitat China. Acesta trebuia să scrie pentru ziarul unde era angajat o serie de reportaje, mai ales articole legate de spiritualitatea extremității nordice a Chinei. Dar tăcerea scriitorului a fost totală și, pentru o vreme, prietenii au crezut că acesta nu se va mai întoarce niciodată în Japonia. Nimeni nu știe ce a făcut Akutagawa în această perioadă dar se presupune că în călătoriile sale o bună parte din timp a dedicat-o mănăstirilor tibetane. Se crede că acolo ar fi avut un lung șir de revelații care până la urmă au dus la acutizarea problemelor de sănătate pe care deja le avea. Dacă acestea au existat într-o oarecare măsură și înainte de a pleca în această lungă călătorie, la întoarcere, problemele legate mai ales de anxietate devin din ce în ce mai grave. Cinci ani mai târziu, în iulie 1927, se sinucide prin otrăvire cu veronal. În scrisoarea lui de adio lăsată unui confrate Ryūnosuke Akutagawa scrie: „Lumea în care trăiesc este una a suferinței nervoase dar lucide ca o bucată de gheață. Sinuciderea trebuie să îmi redea pacea dacă nu chiar fericirea. Acum, fiind pe cale de a încheia cu viața, am descoperit frumusețea naturii mai mult decât aș putea-o exprima în cuvinte. Am văzut, am iubit și am înțeles mai mult decât alții.”

(Urmare în numărul viitor)

Note:

<sup>1</sup> Nu putem decât să subscriem la afirmația făcută de Jay Leyda în *The films of Kurosawa* (din „Sight of Sound”, octombrie 1959, nr. 22): „surpriza întregii lumi cinematografice cu ocazia prezentării lui *Rashomon* la festivalul de la Veneția în anul 1951, va fi un paragraf dramatic în toate viitoarele istorii mondiale ale cinematografului.” Kurosawa nu a știut că *Rashomon* a ajuns la Veneția datorită italienilor. În timpul ceremoniei decernării marelui premiu el a subliniat faptul că compatrioții săi disprețuiesc cel mai mult filmele japoneze și că stampele japoneze au fost considerate un articol banal înainte de a ajunge în Europa.

<sup>2</sup> Citatele sunt luate din volumul *Rashomon* de Ryūnosuke Akutagawa, Editura pentru literatura universală, București, 1968, traducere de Ion Caraion.

## sumar

<b>agenda</b>	
de vorbă cu soprana Lucia Stănescu "Pe vremea mea, publicul a cîntat, a suferit, a rîs, a plîns cu noi..."	2
<b>editorial</b>	
Oana Pughineanu În loc de editorial	3
<b>cărți în actualitate</b>	
Adrian Andrei Rusu	Un gotic parțial 4
Octavian Soviany	Jocul cu parantezele 6
<b>comentarii</b>	
Adriana Stan	Proza pe divanul psihiatrului 7
<b>ordinea din zi</b>	
Ion Pop	Drojii în sfintele potire 8
<b>imprimatur</b>	
Ovidiu Pecican	Viitorul corpurilor 9
<b>sare-n ochi</b>	
Laszlo Alexandru	Istoria în instanță 10
<b>poezia</b>	
Bianca Felseghi	11
<b>emoticon</b>	
Șerban Foartă	Uvertură sau Ușorii pași, între ușorii ușii, i trec pragul (ușii) de mai mare dragul 11
<b>proza</b>	
Alexandru Colțan	Căpitanul prafului (o poveste) 12
<b>explorări literare</b>	
Dana Kiosan	Dan Coman, Francis Bacon și "urechea tridimensională" 14
Maria Goje	Îngerul de gips și răsul posedatului 16
<b>intermezzo clujean</b>	
Petru Poantă	"Semnificația Ardealului" actualitatea unui eseu de Vasile Băncilă 19
<b>religie</b>	
<b>philosophia christiana</b>	
Nicolae Turcan	Teologia: între știință și revelație 20
<b>dezbatere &amp; idei</b>	
George Jiglău	Uniunea Europeană la răscruce - o formă care trebuie să își găsească legitimitatea 21
Andrada Fătu-Tutoveanu	Drog și degenerescență: <i>fin de race, fin de monde</i> 22
<b>accent</b>	
Vianu Mureșan	Existând din cochetărie 23
<b>flash-meridian</b>	
Ing. Licu Stavri	În arșita verii, zăpada (cenușa) lui Rigoni Stern 25
<b>știință și violoncel</b>	
Mircea Oprîță	Anecdotă și mit 26
<b>rânduri de ocazie</b>	
Radu Țuculescu	Doi autori din Reghin, Frandăș și Lăzăroiu 27
<b>anestezii de larg consum</b>	
Mihai Dragolea	La marsupiul lui Tudose, cu ridicarea vălului și florile Artificiale 28
<b>zapp-media</b>	
Adrian Țion	Știri pozitive, prelucrări negative și invers 28
<b>ferestre</b>	
Horia Bădescu	Recviem pentru un poet 29
<b>remember</b>	
Tudor Ionescu	Mănăstirea și trovanții 29
<b>teatru</b>	
Claudiu Groza	Marele teatru de la Baia... (1) Festivalul Internațional de Teatru "Atelier", Baia Mare, 15-22 iunie 2008 30
<b>muzica</b>	
Virgil Mihaiu	María de Buenos Aires cântată & dansată la Cluj 31
Francisc László	O pianistă aristocrată a spiritului 32
<b>film</b>	
Ioan-Pavel Azap	Indiana Jones și regatul craniului de cristal 33
Lucian Maier	Orfelinatul 33
<b>colaționări</b>	
Alexandru Jurcan	Când necazurile se odihnesc și te culci între cuvinte 34
Ioan-Pavel Azap	Forșpan 33
<b>1001 de filme și nopți</b>	
Marius Șoptorean	65. Rashomon 35
<b>plastica</b>	
Ovidiu Petca	Vimane secuiești 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**, Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.  
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

## plastica

# Vimane secuiești

Ovidiu Petca

Expoziția retrospectivă Székely Géza (la 50 de ani) de la *Galeria Barabás Miklós* nu a fost o revelație pentru mine.

Fiind familiarizat de mai bine de douăzeci de ani cu opera artistului, fiind prieteni buni, am avut ocazia de a-i vedea lucrările în timp, într-o dezvoltare lentă, imperceptibilă, cosmică, asemenea rostogolirii roții de car, element mitic dominant în creația sa.

Opera sa este dirijată de un mecanism intelectual complex, asemenea unui ceas de turn cu multe roticele, fiecare cu un rol bine definit. În acest mecanism timpul curge cu o lentoare îngrijorătoare pentru vârsta umană și, dacă n-ar fi munca susținută ca dascăl la *Liceul Apáczai Csere János*, siguranța predării ștafetei, aș spune că riscul lui Székely Géza este de a avea o operă neterminată. Dar el și-a construit universul pe continuitate și pe tradiția populară secuiască solidă, perenă, pe o mitologie vie, uneori primitivă, altelei încălțată și sofisticată, deci modernă. Pentru a defini un stil specific local se folosește de conexiuni culturale. Acest lucru se realizează prin crearea unor verigi dinspre dascălii valoroși: *Deák Ferenc, Feszt László și Cseh Gusztáv*, cei care au sondat acest teren mitic transilvan și au creat opere reprezentative dintr-o perspectivă intelectuală. Acest triumvirat a dat pentru prima oară dimensiuni universale graficii clujene. Gestul său de apropiere asumată către premergători este evident în ciclul de gravuri *Cântec cosmic*, preluând și fixând soluții tehnice sau clișee pe care le numim *tradiție*. Alte conexiuni sunt realizate prin crearea unor noi verigi dinspre avangardiștii maghiari ca *Moholy-Nagy, Kassák* sau mai puțin cunoscuții *Korniss Dezső și Vajda Lajos*. Integrarea elementelor specifice constructivismului în opera sa este un semn evident al acestei comuniuni. Aș aminti gravurile *La răscruce, Mașina timpului, Perpetuum mobile* și seria de monotipii *Allegro barbaro*,

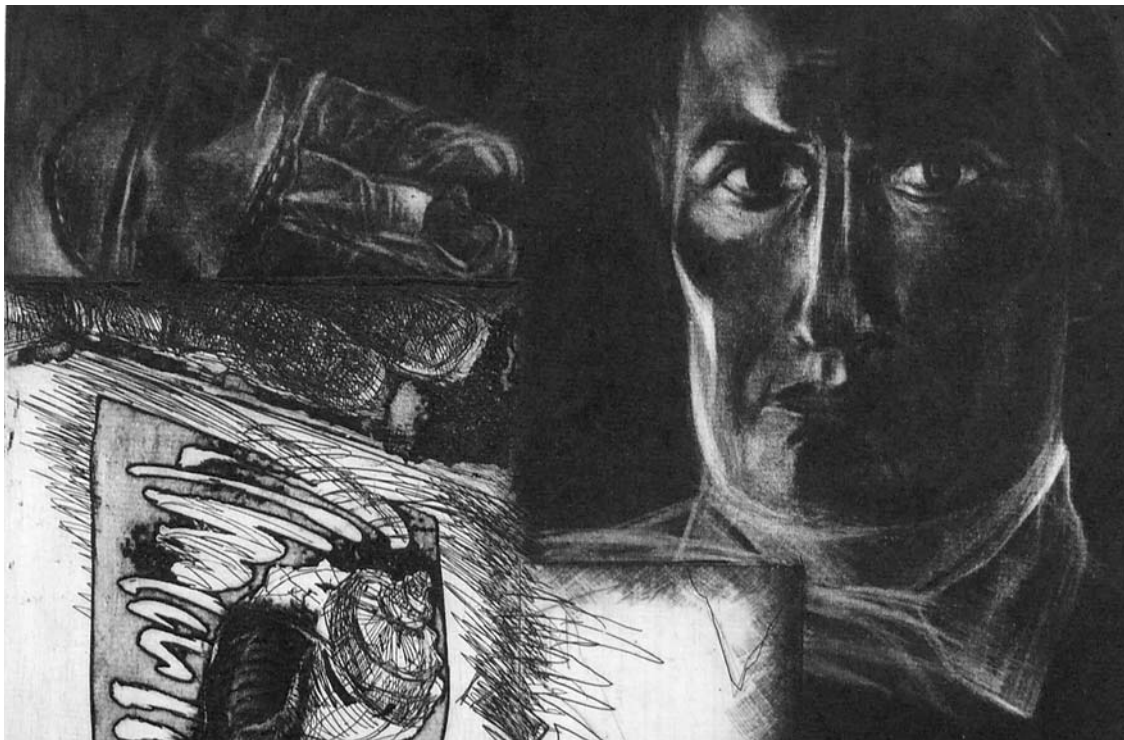
inspirată din muzica marelui compozitor și folclorist *Bartók Béla*, cu o abordare filosofică a mitului popular și nu una emotivă, anecdotică des exercitată de confrății noștri de toate etniile. Chiar și lucrările cu un mesaj direct cum ar fi *Totemurile noastre, Presimțire* dar mai ales *Gornistul* sunt mai degrabă mitice decât istorice sau patriotice.

Pentru descifrarea operei lui Székely Géza trebuie să folosim întregul arsenal intelectual al civilizației contemporane.

Această perdea intelectuală încifrată a operei este compensată de o activitate didactică susținută, dar mai ales de calitatea de organizator al expozițiilor societății *Barabás Miklós*. Propunând teme atractive și folosind mai multe locații, într-un mod inventiv și de invidiat, a reușit să atragă artiști valoroși din urbea noastră sau de peste hotare. Aceste expoziții sunt itinerate în orașe transilvane dar și în Ungaria.

Am fost colegi la *Ion Andreescu* în ani diferiți de studiu, limită definită de un paravan de pânză, care nu constituia un obstacol, cel puțin comunicării verbale. După rarele și scurtele pezențe profesionale printre noi, paravanul se deschidea vizitelor reciproce, pentru că adevărata practică era furtul meseriei de la studenții mai mari. Aceste contacte erau mult mai importante decât materia predată de profesor. Se creaa o legătură directă și mistică cu generații apuse de artiști și cu metodele lor tehnice. Știam cu toții că la institut secretele gravurii se învață de la student, la student, nu de la profesor, care nu se va așeza lângă tine niciodată pentru a-ți arăta, iar teoria pe care o predă este întotdeauna scrisă mai bine în cărți.

Deși suntem de o vârstă, o asemenea călăuză a fost pentru mine Géza în anii studenției.



Székely Géza

Autoportret

**ABONAMENTE:** Cu ridicare de la redacție: 12 lei - trimestru, 24 lei - semestru, 48 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 21 lei - trimestru, 42 lei - semestru, 84 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email [abonamente@rodipet.ro](mailto:abonamente@rodipet.ro); [subscriptions@rodipet.ro](mailto:subscriptions@rodipet.ro) sau on-line la adresa [www.rodipet.ro](http://www.rodipet.ro).

