

FAMILIA

FAMILIA
Revistă de cultură
Nr. 10 • octombrie 2019
Oradea

Responsabilitatea opiniilor, ideilor și atitudinilor exprimate în articolele publicate în revista *Familia* revine exclusiv autorilor lor.

Seria a V-a
septembrie 2019
anul 55 (155)
Nr. 10 (647)

FAMILIA

REVISTĂ DE CULTURĂ
Apare la Oradea

Seriile Revistei *Familia*

- Seria Iosif Vulcan: 1865 - 1906
- Seria a doua: 1926 - 1929
M. G. Samarineanu
- Seria a treia: 1936 - 1940
M. G. Samarineanu
- Seria a patra: 1941 - 1944
M. G. Samarineanu
- Seria a cincea:
1965-1989
Alexandru Andrițoiu
din 1990
Ioan Moldovan

Responsabil de
număr:
Alexandru Seres

REDACȚIA:

Ioan MOLDOVAN - Director
Traian ȘTEF - Redactor șef
Miron BETEG - Secretar de redacție
Mircea PRICĂJAN,
Alexandru SERES, Ion SIMUȚ
Redactori asociați:
Marius MIHEȚ, Aurel CHIRIAC

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:

Oradea, Piața 1 Decembrie, nr. 12
Telefon: 40-259-41.41.29
E-mail:
revistafamilia1865@gmail.com
(Print) I.S.S.N 1220-3149
(Online) I.S.S.N 1841-0278
www.revistafamilia.ro

TIPAR: Metropolis, Oradea

Revista figurează în catalogul publicațiilor la poziția 4213
Idee grafică și tehnoredactare: Miron Beteg

Revista este instituție a
Consiliului Județean Bihor



ABONAMENTE LA FAMILIA

Cont pentru abonamente: RO81TREZ07621G335000XXXX deschis la Trezoreria Oradea
C.F. 4208358

FAMILIA

REVISTĂ LUNARĂ DE CULTURĂ

Fondată în 1865 de
IOSIF VULCAN

DIRECTOR:
IOAN MOLDOVAN

Revista apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România

CUPRINS

Zilele Revistei Familia - XXIX

Traian Ștef - <i>Revista cu prieteni</i>	5
Asterisc de Gheorghe Grigurcu	13
Poeți în cărți de Ioan Moldovan	16
Cronica literară	
Andreea Pop - <i>Berlinul e o stare de spirit</i>	19
Viorel Mureșan - <i>Proze din mers</i>	22
Cronica ideilor de Florin Ardelean	27
Mediafort de Lucian-Vasile Szabo	31
Poeme	
Emilian Galaicu-Păun	36
Lucian Scurtu	39
Vasile Gogea	44
Ana Ardeleanu	47
Sorin Ivan	52
Marian Vișescu	57
Francesca Farina	60
Eseul	
Mircea Băduț - <i>Stagnare în evoluția umană</i>	66
Analogon	
Alexandru Pop - <i>Un joc al minții</i>	71
Carnete critice	
Lucian Scurtu (Octavian Doclin)	74
Save as... de Magda Danciu	77
Cuantata polifenică de Horia Al. Căbuți	82
Muzica de Adrian Găgiu	89
Thaligrafii de Maria Hulber	93
Cinemascop de Irina-Roxana Georgescu	97
Plastica	
Aurel Chiriac (György Jovián)	101
Maria Zintz (Eugenia Drăgoi)	115
Festivalul de Artă Naivă	124

Revista cu prieteni

Traian Ștef

Zilele Revistei Familia - la 29 de ani



Dacă ar fi să privim în urmă, multe am avea de povestit despre „Zilele” revistei noastre, cu întâlnirile pe care le-au prilejuit, cu aventurile invitaților. Au văzut Oradea pentru prima oară Octavian Paler, Neagu Djuvara, Alexandru Paleologu, Mircea Horia Simionescu, dintre invitați. Ei nu mai sînt, cum nu mai este nici Mircea Zăciu, profesorul nostru, nu mai este nici Adrian Marino, cum nu mai sînt prietenii noștri de generație: Alexandru Vlad, Gheorghe Grăciun, Radu G. Țeposu, Alexandru Mușina, sau mai tînărul prieten Andrei Bodiș, nelipsiți de la întâlnirile noastre, sau Luca Pițu, dintre cei care au venit mai rar.

Trec aproape în fiecare zi pe lîngă locuri unde erau cazați, unde se desfășurau întâlnirile, sau cinele prelungite. „Zilele” revistei continuă, dar restaurantul Bihoreana sau Hotelul Crișul Repede nu mai există decît sub forma unor clădiri dărăpănite. Cultura, iată, rezistă mai mult decît afacerile, pentru că responsabilitatea, onestitatea și simțul gratuității întrec preocuparea exclusivă pentru cîștigul mare, imediat și cu orice mijloace. Vorbesc la general, pentru că nu știu cum au falimentat cele de mai sus; îmi amintesc însă cu nostalgie plăcintele și berea de la Bihoreana încă de pe vremea cînd eram licean.

La „Familia” a venit, precum într-un poem al lui Ioan Moldovan, multă „lume bună, literară”, și ar fi interesant să facem o listă a tinerilor (cred că ajunge la 100 de nume), doar pentru a vedea cîți au confirmat dintre ei – și la o trecere fugitivă prin minte a unora, mulți au reușit asta.

Cultura rezistă, la noi, mai ales datorită aceluși simț al gratuității. Invitații noștri au venit la Oradea din respect pentru bătrîna revistă, din prietenie și solidaritate față de membrii redacției, la bine și la rău. Ni s-a reproșat de către unii controlori de conturi că le-am oferit cîte un prînz sau

cîte o cină. Oare de cîte ori depășește suma primită de un cîntăreț mediocru întregul buget al „Zilelor” noastre?

Începînd cu anul trecut s-a discutat mult despre o inițiativă a Uniunii Scriitorilor de a alege dintre scriitorii români cîte 100 pentru fiecare gen, în sensul constituirii unor liste canonice. Au fost implicați 35 de autori, critici de meserie sau semnatori constanți, avizați, de comentarii critice. Pînă acum sînt gata, publicate, listele pentru poezie și proză. Dacă ne uităm în manualele și programele de limba română pentru liceu, literatura de după 1945 nu are decît trei reprezentanți, ceea ce înseamnă că în 75 de ani nu s-ar fi produs nimic relevant, de învățat la școală. Nu este așa, dar aceasta e dovada că încă funcționăm după canonul interbelic, adică lovinescian. Și nu numai de simple liste e vorba, pentru că sîntem, totuși, într-un nou mileniu, iar gustul și valorile se mai schimbă și ele.

Mai e în viața literară o anume tensiune ce ține de ierarhii, declanșată, cred, după apariția *Istoriei critice...* a lui Nicolae Manolescu (în curînd va apărea a doua ediție, cu surprize, se pare). De fapt, dată fiind cariera îndelungată în cronica literară a lui Nicolae Manolescu, autoritatea sa, cu voie sau fără voie a format un canon manolescian.

Nu am simțit în aerul literar o temă mai importantă și de aceea ne-am oprit la aceasta. Apoi, Nicolae Manolescu vine la Oradea de foarte mult timp, de prin 1980, iar acum sîntem în preajma aniversării celor 80 de ani ai săi și am început-o noi, la „Familia”. Revista îi datorează multe domnului Manolescu. Pe lîngă întîlnirile de la Oradea, a și publicat la noi (de exemplu capitolul despre Slavici din *Istorie*), dar în momente dificile și-a arătat deschis solidaritatea și s-a folosit de toată puterea sa pentru a întoarce unele decizii aberante privind redacția. Și de data aceasta a acceptat imediat invitația, subliniind că vine pentru a-și arăta solidaritatea cu noi după atacurile cunoscute. Nu numai a sa, ci a Uniunii Scriitorilor ca instituție. A și vorbit despre asta, în conferința din 25 octombrie, de la Biblioteca Județeană, spunînd că „e o mare mizerie să ataci tocmai baza de existență a revistelor literare”. De fapt, domnul Manolescu a ținut mereu conferințe, nu numai la bibliotecă, ci și la Colegiul Național Emanuil Gojdu, dar și la prînz, la cină, pentru cei care îi stăteau pe-aproape. I-a cucerit repede pe cei peste 100 de liceeni cu umorul său. În 1983 a pățit-o cu asta, la un liceu de industrie ușoară tot din Oradea, cînd activistul de partid din sală n-a înțeles sensul unei glume și a deturnat discuția despre lectură cu întrebarea: cum se reflectă politica de partid și de stat în operele scriitorilor din acel timp. De data asta, pledoaria sa pentru necesitatea, pentru școală în primul rînd, a unei liste canonice a scriitorilor români a fost mult mai serioasă. L-au însoțit Gabriel Chifu, Răzvan Voncu, Daniel Cristea-Enache, Sorin Lavric, de fapt redactorii „României literare” fiind aceia care s-au ocupat de proiect.

ORADEA
24-26 OCTOMBRIE

2019

Ediția XXIX

FAMILIA ZILELE REVISTEI

admis respins

LISTA CANONICĂ A LITERATURII ROMÂNE

Joi, 24 octombrie, ora 17
Primăria Municipiului Oradea
Colocviul ADMIS/ RESPINS
LISTA CANONICĂ
A LITERATURII ROMÂNE

Vineri, 25 octombrie, ora 12
Colegiul Național Emanuil Gajdu
Colegiul Național Mihai Eminescu
Dezbaterea CANONUL LITERATURII
ROMÂNE ÎN ȘCOALĂ:
LECTURI PUBLICE

Sâmbătă, 26 octombrie, ora 10
Redacția Revistei Familia
DIALOGUL REDACȚIILOR

Am descoperit cu surprindere că la edițiile anterioare nu l-am invitat pe poetul Vasile Igna, deși atât eu cât și Ioan Moldovan eram cu el în bune relații. A citit dintr-un poem de dimensiuni mai mari care cu siguranță va stârni multe mirări plăcute. Nici Mircea Muthu nu mai fusese la „Zile”. Mircea Muthu a fost zeci de ani profesor de teoria literaturii și estetică la Filologia clujeană, un savant, iar la Oradea a anunțat apariția unei cărți de mari dimensiuni despre balcanism, ca și a tratatului de estetică. Conferința sa de la Primărie despre canon l-a arătat pe profesor plimbându-se degajat prin filozofie, teologie, științe, arte.

La Colegiul Național Mihai Eminescu a fost o întâlnire minunată, la fel, cu peste 100 de elevi care au întrebat cum se scrie o poezie, care este impulsul ce declanșează scrierea ei, ba au întrebat și de ce ei nu au destul curaj să pună întrebări, întâlnirea prelungindu-se mult peste ora destinată, și în sală, și în grupuri ce îi înconjurau pe invitați. Mare succes au avut Traian Dobrinescu, Hanna Bota (și ei au fost mai rar pe la noi), Adrian Popescu, Vasile Dan (cei mai constanți dintre prietenii noștri și ca prezentă), dar și Mircea Muthu și Vasile Igna, întrebările distribuindu-se inteligent către unul sau altul. Parcă tinerii știau cine le-ar putea da răspunsul cel mai potrivit.

Rareori au fost atîția orădeni (de data asta și mai mulți universitari) la întâlnirile cu invitații „Familiei”. Mulțumiri tuturor, ca și Consiliului Județean, Primăriei, cercului de prieteni, colaboratori, cititori ai revistei, cerc în care au intrat, ca prieteni generoși, cu acest prilej, Adrian Ochiș și Dorin Popa.



ZRF XXIX - Deschiderea, Sala Mare a Primăriei Oradea
Vasile Igna, Ioan Moldovan, Mircea Muthu, Traian Ștef, Adrian Popescu





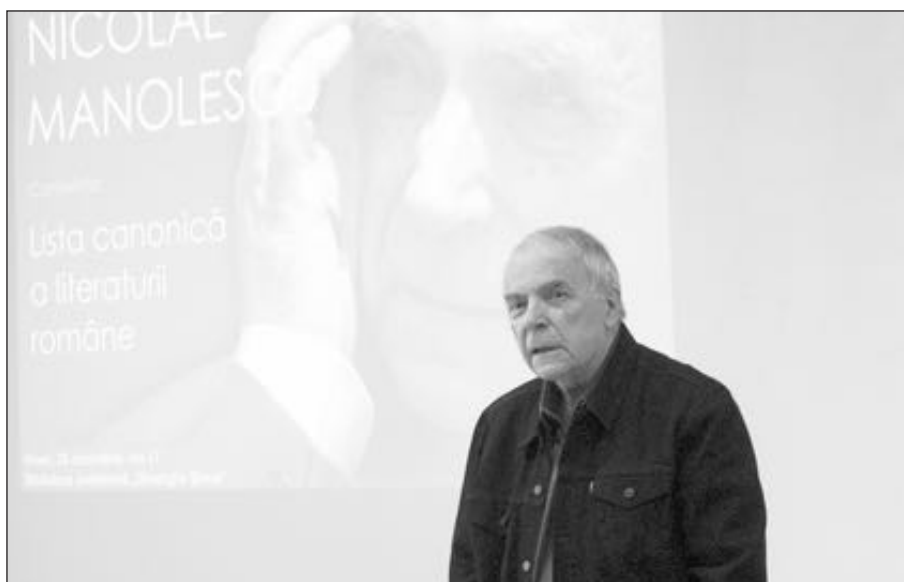
ZRF XXIX - Colegiul Național *Mihai Eminescu*
Adrian Popescu, Hanna Bota, Vasile Igna, Traian Dobrinescu, Vasile Dan,
Mircea Muthu, Traian Ștef





ZRF XXIX - Colegiul Național *Emanuil Gojdu*
Ioan Moldovan, Sorin Lavric, Răzvan Voncu, Nicolae Manolescu,
Gabriel Chifu, Daniel Cristea Enache





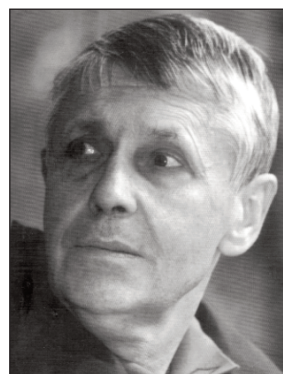
ZRF XXIX - Biblioteca Județeană *Gheorghe Șincai*
Nicolae Manolescu



Asterisc

Gheorghe Grigurcu

„Sunt diverse specii
de aripi mitologice”



Miracol: suferința se transformă în Dumnezeu.

*

„Nu-ți poți descoperi gândurile tuturor, ci doar acelor care pot să-ți vindece sufletul” (Sf. Antonie cel Mare).

*

Unele aforisme sunt constatative, altele, cum ar spune Blaga, revelatoare.

*

Cele mai intense sentimente tind să adopte un aspect particular. Credința în Dumnezeu, dragostea pentru cei apropiați, durerea la pierderea lor capătă pentru cei ce le trăiesc profund un aer de unicat. Răspunzând unor esențe ale lumii, ele implică, paradoxal, prin cufundarea în adâncimile eului, și o izolare de lume.

*

„Baudelaire, un dandy care avea totdeauna dreptate, a spus: «lucrul cel mai îmbătător în vulgaritate e plăcerea aristocratică de-a dispăcea». Fac un scurt comentariu la acest citat: a) vulgaritatea e prețuită numai dacă e «îmbătătoare»; b) vulgaritatea *aceasta* presupune o plăcere «aristocratică». E limpede că nu e vorba de *orice* vulgaritate. E vorba de transgresiuni ale canoanelor bunului-gust care *scandalizează* și *inovează* totodată. Beethoven, Picasso au putut să pară – când au apărut – vulgari. Evident că nu de această erezie estetică inovatoare e vorba în vulgaritatea contemporană. Arătarea sexului pentru sex (și pentru că face să se vîndă produsul!) dă curs unei vulgarități puțin «îmbătătoare». Acesta nu e decît unul din aspectele morții artei” (Ion Vianu).

*

N-ar putea fi considerată ironia un delir elegant, monden?

*

Neîndoios, cea mai profundă speranță e în raport cu irealizabilul.

*

„Natura are perfecțiuni pentru a arăta că ea este imaginea lui Dumnezeu și defecte pentru a arăta că nu-i decît o imagine a Lui” (Pascal).

*

Unitatea ființei poate fi concepută doar în perspectiva eternității. Sub zodia efemerului, ființa e fatal compozită.

*

Orice dubiu sporește forța unui ideal.

*

„Nostalgicii fostului lider iugoslav Jozip Broz Tito și-au anunțat intenția de a proclama un stat pe internet numit «Titoslavija», cu ocazia aniversării zilei de naștere a acestuia, 25 mai 1892. «Statul nostru, Titoslavija, nu are teritoriu, dar își propune să adune oameni din lumea întreagă care împărtășesc ideile lui Tito, în special coabitarea pașnică între diversele etnii», a declarat unul dintre organizatori, bosniacul Jezdimir Milosevic. Statul există deja la adresa www.titoslavija.com, dar proclamarea sa oficială și adoptarea «Constituției» vor avea loc la 25 mai, a explicat Milosevic. Capitala acestui stat virtual se află «în inima simpatizanților lui Tito», iar «naționalitatea și un pașaport de Titoslavija vor putea fi obținute la cerere», a adăugat acesta” (*Adevărul*, 2005).

*

Oricît de depărtate ar fi concepțiile lor, gînditorii se pot întîlni fie în cadrul unor idei de generalitate maximă, fie în cel al unor detalii, la fel de constrîngătoare. Îi despart mai mult ideile și experiențele medii decît extremele existenței.

*

„Există ceva mai trist decît să îmbătrînești: să rămîi copil” (Cesare Pavese).

*

Sunt diverse specii de aripi mitologice: aripile lui Icar, aripile heruvimilor, aripile deznădejdiei despre care vorbea Kierkegaard...

*

Ești religios uneori doar din neputința de-a fi ateu, așa cum n-ai putea fura, n-ai putea viola, n-ai putea ucide.

*

Obiectivitatea deplină: o stare anorganică.

„Sunt diverse specii de aripi mitologice”

*

Cu toții suntem discipoli mai mult ori mai puțin fideli ai Imposibilului.

*

Desăvârșirea tinde spre tăcere. Numai imperfecțiunea e logoreică.

*

Cioran mărturisește că după cutremurul din 1977, când i-a parvenit știrea falsă că Sibiul s-ar fi dărîmat, a fost cuprins de o mare tulburare. În această stare a avut tentația de-a intra într-o biserică. Apoi într-o casă de toleranță. În cele din urmă s-a dus la cinematograful. Din gestul său să deducem oare că arta e o medie între biserică și bordel?

*

Scrii nu doar din plăcerea Formei, ci mai din adînc, din nevoia biologică de productivitate. Spiritul imită organismul dornic de a da rod.

*

Paul Valéry despre intelectuali: „această specie se lamentează, deci există”.

*

„Femeii îi repugnă un bărbat care se gîndește la ea zi și noapte – pentru motivul că ea *nu* se gîndește la el” (Cesare Pavese).

*

Narcisiac, adică atașat de imagine, nu de idee.

Poeți în cărți

Ioan Moldovan



„ZIDIT DE VIU ÎNTR-O INVIZIBILĂ CALIGRAFIE”

Gândirea poetică a lui Ion Mircea continuă să producă poeme admirabile. Cea mai recentă carte a sa, *Materia care ne desparte*, e un excelent prilej de încântare la reîntâlnirea cu un poet al limbii poeziei române pentru care experiențele și experimentele cugetării, simțirii și scrisului liric sunt tot atâtea ocazii de tulburătoare revelații și viziuni, cum și de sofisticate construcții poematice, deopotrivă speculative și riguroase. Despre sensul „materiei” în poezia sa a scris aparent just Mircea Martin: „Cuvântul «materie» e deseori folosit în poemele lui Ion Mircea, dar – deloc surprinzător pentru familiarii poeziei sale – ca entitate abstractă, ca o soluție de a îndepărta de la sine, de a se scutura, în fapt, de povara materialității. Poezia lui ilustrează în mod aproape exemplar ceea ce misticii au numit «fuga din carne». Poemele lui înaintează în pură *i-materialitate*.” Da, acesta e, în mare, „comportamentul” poietic al lui Ion Mircea, doar că – mie, cel puțin – chestiunea îmi apare mai complicată. Întocmai relației



Ion Mircea
Materia care ne desparte
Ed. Junimea, Iași, 2018

mamã-fiu (realitatea sufleteascã cea mai obsesivã în noua carte) din poemul liminar, *Oglinda natalã*, în toate „încercãrile” (eseurile, de ce nu) sale poetul se confruntã cu un fel special de „vibrație” – cu „sunetul ei persistent și infinit dezirabil” – și rezultatul este mai întotdeauna trans-scrierea unei revelații de existență atotcuprinzãtoare. O sensibilitate metafizicã (Lucian Blaga își numea astfel instanța edificatoare a poeziei sale) absoarbe din real/realitate, din „cele mai neașteptate locuri”, pulsioni, semne, semnale, mesaje pe care operarea finã și complicatã a scrisului sãu de naturã substanțial intelectualã le convertește, sub imperati-vele spiritului, în enigme a cãror structurã cristalinizatã emanã o ambiguitate perpetuu generatoare de misterioase înțelesuri. Uimește și farmecã la Ion Mircea arta cu care – precum la marii artiști plastici – distribuie magnanim și fãrã prejudecãți canonice, dar cu mare iubire a aparenței și cu simultanã fascinație pentru esență/esențial, privirea absorbantã spre lucrurile concrete – imediate sau reținute de memorie – reținându-le ca pe niște *anume* semne numaidecãt necesare și binevenite procesului de configurare – prin scris – a unei partituri speciale *ad usum delphini*, adicã pentru un cititor apt și dispus la aventuri dificile de descifrare/inventare a sensurilor.

Fluența limpidã a textului, refuzul morfo-sintaxei poetice terne, debile, prozaice, produc ecuații lirice din care nu lipsesc mai niciodatã reflexele unor detalii prin care poetul cautã a exprima inefabilul, „problema astei vieți”. Este oarecum situația opusã celei mărturisitã la începutul poemului *Tata Ipie*: „Sã fac un lucru sã disparã/ era jocul preferat în a doua mea copilãrie/ (pentru cã prima dintre ele a dispãrut)”. Poetului nu îi mai sunt accesibile decãt „jocurile secunde”, dar, deși „infinit mai fidel invizibilului”, el nu e iertat de seducția vizibilului, fãrã de care prezumția întregului nu se propune textului. Cu binecunoscuta sa inteligență speculativ-liricã, apelând nonșalant și benevol la fapte biografice – Mama, Tata, sora, iubita sunt personajele emblematice ale emoției și memoriei poetului, cãrora el le gãsește alte și alte ipostazieri în poeme de nobilã puritate sufleteascã – și la constructe culturale/literare, Ion Mircea convoacã imediatul și livrescul cu dezinvolturã și cu magie simili-alchimicã pentru a mărturisi esența cãutată în Athanorul poeziei. Dintre procedeele de efect poetic, comparația e la mare și subtilã utilizare. Iatã cãteva doar: „o ceață stupidã/ ca o generație in vitro/ s-a lãsat din senin peste tot”, „înainte ca totul sã se mute în limbaj/ ca panglica mașinii de scris/ în gușa unei lebede”, „când se trezește/ lacrimile-i umblã pe suprafața ochilor/ ca fauna unei țãri invizibile”, „totul e fãrã întoarcere/ ca bumerangul putrezit care și-a pierdut memoria” „Jocul de zaruri” al poeziei e mereu surprinzãtor și nu produce sațietate

Ioan Moldovan

câtă vreme o „privire din interior” a poetului proiectează metamorfoze noi: „mereu începem/ cu un început mai vechi/ și o spun încă și încă o dată:/ degetul arătător al orbului nu arată.” De la debut și pe tot parcursul ei până acum, poezia lui Ion Mircea nu s-a „dat pe mâna” cititorului lenes, mai degrabă a căutat în cititor un comiliton: „dar tu, o cititorule,/ pe de o parte ești precum orbul din naștere/ iar pe de alta/ ca nenăscuții/ vezi mult mai limpede și mai departe/ decât mama ta.” Parafrazând, aș zice că și eu sunt cititor, și nu sunt deloc lămurit de sensul versurilor de mai sus: e o concesie acolo, o acuză, o încurajare? Nu are, pentru mine, importanță. Mă duc cu mare plăcere spre poezia lui Ion Mircea, intru, îi urmez cărările/rândurile, dau de pasaje ce mi se par „deja vu”, nu mă deranjează, în fond mă simt cumva mai „deștept(at)”, îmi trece, redevin curios, sunt „furat ca de ispite”, de alte și alte trasee, trasoare, rariști, zariști etc.

Cronica literară

Andreea Pop

Berlinul e o stare de spirit



Krista Szöcs,
berlin,
Editura Nemira, București, 2019

Cu toate că din 2013, când își făcea apariția prin debutul *cu genunchii la gură* (Charmides) și până la volumul publicat recent au trecut câțiva ani, Krista Szöcs pare că și-a configurat, privind retrospectiv, un repertoriu poetic deja bine cantonat în materie de angose; poemele din *berlin* (Nemira, 2019), cel de-al doilea volum al poetei formate în jurul revistei *Zona nouă*, își delimitează acum și mai clar niște linii de emergență pe care le anunțau încă de la început: e și aici vorba despre o poezie extrem de interiorizată, cu o focalizare puternic introspectivă, care practică sondajele interne ca pe o formă de autocunoaștere, ori măcar de aproximare. Toată această miză de „decontare” a nervurilor personale, cu o filiație destul de evident biografică în textele din primul volum, care antrenaseră, la vremea respectivă, și niște alter ego-uri pe măsură (antik, romantik, madi, madanne) ce dădeau o notă ușor ludic-suprarealistă versurilor, e de găsit și în *berlin*. Toate filmele poetice care alcătuiesc acest al doilea volum al Kristei Szöcs (abundente în imagini ale convulsiilor fragmentare, disipate) pornesc de la aceleași premise ale (re)configurării identitare; de data asta, politica implozivă a poemelor, anterior prelucrată prin escapismul alter ego-urilor amintite, e înlocuită cu odiseea inefabilă a expatriatului, una extrem de difuză. Asta pentru că Berlinul Kristei Szöcs e mai mult o stare de spirit în aceste poeme, decât un teritoriu cu o funcționalitate concretă, un spațiu mental, mai mult decât unul fizic, în care acestea își proiectează numeroasele episoade ale căutărilor și tatonărilor: „sunt lucruri care rămân/ mai mult decât/ pot ignora/ ar fi fost doar întâmplări dacă/ în jurul lor/ n-ar fi existat nume și trăsături/

desenate/ stângaci pe un pliant// degetele trecute simplu peste frunte/ gesturile tactile necesare apropierii/ sistemele autodefensive devenite agende/ care notează orice detaliu afectiv// berlinul luminat noaptea e locul perfect unde/ rutina poate fi acoperită cu răbdare/ unde frumusețea s-ar mări pe/ construcțiile de beton// și întunericul s-ar deosebi/ doar când ar ajunge/ la glezne”, *sunt lucruri care rămân*. Nu se poate observa, în acest punct, o desprindere radicală față de domesticitatea aproape exclusivă a poemelor de debut, acolo puternic încărcate de imagini ale interiorității, pentru că, în fond, „hărțile” berlineze ale Kristei Szöcs funcționează mai mult ca debușee pentru exercițiile confesive.

Cu toate că ele nu lipsesc nici de aici, așa zice, totuși, că poemele le supun acum unui regim cu o bătaie ceva mai largă, reperabilă la nivel tematic. Fondul de combustie al textelor scoate în evidență preferința poetei pentru o zonă ceva mai serioasă, prin câteva secvențe preocupate în mod insistent de problema timpului. E o „achiziție” recentă această ancorare într-un registru sobru-existențial, prin care volumul capătă o fizionomie de tipul unor jocuri cu lumini și umbre. Seducția acestei teme mari, distribuită relativ omogen în *berlin*, dar reperabilă mai ales într-unul din cele câteva poeme narative (a doua arie de interes a poetei, după exploatarea temei mai sus-amintite, care experimentează pe porțiuni sub forma unor astfel de episoade de respirație ceva mai largă) generează nu o dată un flux confesiv cu evidente calități cinematice: „[...] timpul e drumul pe care trebuie să-l fac pentru a vedea oamenii prin același filtru. îmi doresc să fi existat pe instagram. să mă urc pe clădirea cea mai înaltă și să pozez oamenii, cu zoom, să pun filtrul și asta să regleze. aproape tot ce spun a devenit narativ. autorefecția mea e dispersată, fracțiuni, timp compresat (din nou timp), ambiguități, nicio stabilitate.” *mă contrazic, mă contrazic*. Practica aceasta a efemerului e ceea ce câștigă în plus poemele Kristei Szöcs în raport cu cele mai vechi; sunt de găsit aici o viziune ceva mai matură și o serie de percepții ale crizei care, supuse dramei discrete a emigrării, dau nota personală a plachetei.

Dar nu numai asta. Dincolo de inserția pasajelor narative, care structurează dinamica textelor sale, Krista Szöcs mizează și pe o componentă muzicală elaborată în consens cu atmosfera fiecărui poem în parte, pentru că o bună parte din ele sunt însoțite de un soi de breviar post-punk, trip hop și industrial (The Cure, Joy Division, Tricky, God is an Astronaut și alții) menit să le amplifice efectele. De departe, aceasta e zona în care poeta se simte cel mai în largul ei pentru a-și transcrie inventarul vulnerabilităților (frica de apă/ înălțime/ lifturi/ nou/ mediocru/ rutină etc., doar câteva dintre cele pe care le anunță în *sunt un om al exceselor*); cu o croială minimală,

Berlinul e o stare de spirit

abundente în gesturi și imagini imponderabile, textele Kristei Szöcs își decantează micile „războaie” zilnice nu chiar sub forma unei revoluții personale, căci poetei îi lipsește temperamentul, așa cum o spune în versurile citate în continuare, ci printr-un manifest intim hrănit în mod proporțional atât de premisele convulsive efective, cât și de sugestiile culturale: „[...] îndoielile vin foarte, dar foarte repede. mă repet. mă uit la filme cu și despre droguri. junkiștii sunt oameni curajoși care s-au hotărât să treacă mai departe de confortul unui apartament de peretele alb din fața lor. realitatea unui film de jarmusch, realitatea cititorilor avizi de fantasy. nu o să fiu o junkistă.// la fel cum nu o să fiu o punkistă. punkerii nu sunt elegantă în limbaj sau haine. nu știu să mă revolt. nu ies în stradă. formă ușoară de agorafobie. am văzut pancarta «e atât de grav, că și introvertiții au ieșit din casă». am dat din cap a aprobare. nu în totalitate. nu mă consider introvertitul absolut. nu am strigat într-o piață plină de oameni «îmi bag pula în el de sistem». limbajul meu e atent calculat, nu sunt nonconformistă, deși am iubit extrovertiți și nonconformiști. excesivă în cumințenia mea”, *omul exceselor*. La fel cum tot atât de lipsit de excese e și *berlinul* Kristei Szöcs, un volum curat și care reușește să își delimiteze o zonă de lucru personală, constantă și deopotrivă receptivă în a experimenta noi spații afective.

Cronica literară

Viorel Mureșan

Proze din mers



Daniel Moșoiu,
Țigări umede,
Editura Limes, Cluj-Napoca, 2013

Am mai vorbit despre momentul fast pe care-l parcurge proza scurtă, de profuziunea tematică și stilistică ce-o caracterizează, avându-și reprezentanți în toate generațiile de creatori. Detaliind puțin, putem observa că pătrund în textura ei spații și comunități noi, cel mai adesea în funcție de profilul social al autorilor. Nu sunt deloc rare cazurile prozatorilor care, înainte de a scrie sau publica în genul epic, au izbutit să-și consolideze un loc în poezie. După un singur volum de versuri, *Poeme din mers* (1999), reeditat în 2012, culegând și câteva premii, Daniel Moșoiu lasă aproape două decenii să se scurgă, până să publice și un volum de proză scurtă, *Țigări umede*, Editura Limes, Cluj, 2018. Acum, cu câte o singură carte în fiecare dintre cele două genuri, el este, trebuie să spunem de la-nceput, la fel de remarcabil ca poet și ca prozator. Venind dintr-un mediu cu specific puternic conturat, acela al gazetarilor, prozele sale, în număr de zece în cuprinsul volumului, au o serie întreagă de caracteristici comune cu cele ale scrisului jurnalistic, dar și altele cu evidente origini în proza realistă, care se cer numai reliefate.

Între povestire și schiță oscilează opțiunea de poetică a lui Daniel Moșoiu încă de la primul text, intitulat *Țigări umede* precedat de un motto din volumul de poeme *Țigări umede și dor de călătorie* al lui Franz Hodjak, unde e sugerat și subiectul: o combinație între stările de iubire pasageră, ocazională și agonică. Toposul e „Arizona”, o cafea clujeană, celebră, cu încărcătură culturală neobișnuită, cunoscută sub acest nume mai ales printre scriitori, în realitate „Cofetăria Tineretului”, sub care denotație apare în ultima proză, semn că au fost apelate rudimente din tehnica povestirii în

ramă. În schiță, recursul la memorie are loc rar, favorizată fiind observația directă a faptelor, trecute prin filtrul subiectivității; cu alte cuvinte, experiența de viață, fundamentală pentru acest tip de scriitor. Subiectul din *Țigări umede* se referă la experiența cotidiană supărător de banală a unui tânăr poet, la micile lui zbateri și vanități, prinse în câteva secvențe clar conturate. Din pricina platitudinii existențiale, unica țintă a protagonistului e să epateze. De-aceea, înaintea fiecărei trepte narrative, găsim ca într-o exergă, cuvintele: „Trebuie să facă ceva neobișnuit”. Ce-l mână pe condeierul nostru în această lupă deșartă sunt nurii unei fete, ospătăriță la „Arizona”, care, doar lui, îi aduce întotdeauna cafeaua într-o ceașcă fără farfurie, iar țigările la bucată, umede, de la palma ei. Șovăind în a-i spune că o iubește, aspirantul la grațiile fetei, dar și ale muzei, e în stare să pună la cale, pentru a o face să-l ia în seamă, năzbâtii ce ușor pot luneca din teribilism în patologic: își lipește poeziile pe vitrina unei librării în timpul desfășurării unui eveniment la care nu era parte, vrea să-și recite cu voce tare poemele în spațiul cofetăriei populat cu clienți imuni la arta cuvântului, fură bicicleta unui „cretin” cu speranța că va fi arestat, în sfârșit, provoacă o emisiune la o televiziune locală, privind creația și soarta tinerei generații de scriitori, pentru care pregătește din timp intervenții și replici de-a dreptul scandaloase. Întrucât fata, absorbită de munca istovitoare de la teighea, continuă să rămână indiferentă la avansurile poetului, ba și mărturisindu-i cât de bine s-a distrat împreună cu colega ei în fața televizorului, când îi transmitea ultima ispravă, textul lui Daniel Moșoiu reușește să emită spre cititor, un mesaj major: desolemnizarea statutului și profesiei de scriitor. Stilistic, s-a ajuns la acest deziderat și prin mijloacele parodiei. Transpar din text câteva tipare și clișee din *Hanu Ancuței*: ritualul întoarcerii zilnice a protagonistului la aceeași masă, între pereții barului, cele două generații de cărciumărițe, timiditatea jucată, mai mult teatrală, a celei mai tinere dintre ele, în fața clienților. Dar și memoria locului, exprimată prin grotescul inscripțiilor de pe mese.

Ispitele erotismului, subtil și ironic descrise în *Argentina*, își mută spațiul de desfășurare într-o promiscuă bodegă de mahala, unde se întâlnesc la aceeași masă doi soldați evadați de la programul cazon și o fostă pereche tânără, divorțați de vreo șapte luni, din pricina eternelor probleme de alcoolism și infidelitate. După ce bărbatul abrutizat de alcool cade cu capul pe masă, se înțelege că Argentina, deprinsă a întreține focul amorului liber și pasager, va dărui desfătătoare clipe imberbilor în uniformă de soldat. Se naște aici o rețea de relații între personaje ce are la bază intenții de analiză psihologică. Surprinde plăcut veridicitatea cu care e descris universul cazon, finețea observațiilor, densitatea și eleganța stilului. În treacăt, ca o particularitate a portretelor feminine, iubita de ocazie din prozele lui

Daniel Moșoiu are întotdeauna, cum altfel, forme planturoase și puțină nai-vitate. Schița *Ești o femeie frumoasă* mizează mai mult pe umor și ironie decât textele care o precedă, începând chiar cu titlul. Purtătorii amorului veșted, care se înfiripă tot ocazional, sunt pasagerii unui tren ce transportă supporterii unei echipe de fotbal dintr-o regiune a țării în alta. Trecuți binișor de vârsta când te mai poți îndrăgosti la prima vedere, protagoniștii devin aleatoriu un cuplu ce frizează aproape absurdul. În *Să știi că mi-e dor de tine...* întâlnim tehnica epistolară. Scrisoarea fetei către iubitul aflat în armată, cam nătâng și lipsit de experiență, devenită vector al fluxului interior al memoriei și conștiinței, are cam același rol, semănând și în plan stilistic, prin cruditatea exprimării, cu monologul lui Molly Bloom, care încheie romanul *Ulise* de James Joyce. În urma lecturării ei repetate, sinuciderea soldatului în postul de pază e sugerată la modul poetic: „Apoi simți pe obraz țeava rece a puștii, urcând ușor înspre tâmplă.” (p. 49).

Deși de întinderea unei nuvele, nici *Avansarea lui Vasile Ojog*, întocmai majorității textelor din carte, nu are un punct culminant, fixându-se într-o structură de aglutinări de secvențe egale ca intensitate epică. Acest procedeu e apelat pentru a putea mai exact sugera monotonia și cenușiul existențial, de vreme ce subiectul povestirii îl reprezintă, precum la Cehov, dezamăgirile din lumea funcționarilor, unii îmbogățiți chiar de tranziție. Vasile Ojog e un astfel de slujbaș mărunț, strivit în aceeași măsură, la birou și acasă, de nedreptățile șefilor și de apucăturile despotice ale nevastei. Victimă a unei confuzii onomastice, provocată de o funcționară a cărei gură era toată șantierul unor lucrări dentare, Vasile Ojog își toacă într-o după-amiază leafa la cârciumă, plătind din belșug mâncare și băutură viitorului său șef, Pițoiu, nedumerit fiind chiar cel invitat de acest gest, căci, în realitate, propus pentru avansare fusese Chițoiu. Umorul de aici, benign și afectiv, aparține mai degrabă reporterului poet, avid de anecdoticul senzațional, decât, unui prozator satiric. Scena cea mai savant elaborată din întregul volum se numește *Bubulina*. Textul e un exercițiu stilistic elevat, pe o temă nu foarte frecventă, nici chiar în proza scurtă, cea a măturătoarelor de noapte. Grupul e surprins în repaus, pe treptele Agenției de voiaj, cu măturătoarele rezemate de peretele clădirii. Femeile fumează țigări ieftine și au nume pitorești: Ciulina, Bubulina, Violina, Augusta. Dialogul lor, abundent și pe alocuri hazliu și spumos, curge în jurul problemelor curente: loc de muncă, sănătate, hrană, spital, spațiu locativ. Când narațiunea e pe punctul să lăncezească: „Tocmai atunci, înspre capul trotuarului se auziră pași, iar femeile zăriră silueta unui bărbat înalt, subțirel, complet chel. Pășea grăbit. Bubulina stinse țigara sub gheata fără șireturi și se pomeni strigând:

— Servus, Demo!

Bărbatul încetini o clipă ritmul și privi insistent înspre treptele Agenției de voiaj. Iar când se dumiri, își dădu drumul la gură într-un șuvoi precipitat.

— Servus, Bubulină! Tot mai mături, mai mături?

— Amu numai șăd, drăguțele. Iar ai fost la amante?

— Numa' la una, Bubulină.

— Apăi nu mai poți nici tu ca-n tinerețe! No, servus, drăguțele, griji...

Bărbatul râse și, în semn de salut, ridică în aer borseta pe care o ținea în mână, apoi grăbi iarăși pasul.

— Da' cine-i ăsta, Bubulină? Întrebă Ciulina.

— ăsta-i ziarist. Demo și numai știu cum. O scris despre mine.” (pp. 72-73).

Deloc întâmplător, în termenul de adresare „Demo” identificăm, încifrat prin compunere, numele scriitorului. Iar salutul volubil al Bubulinei cu acest apelativ ne sugerează că autorul se identifică în mare măsură cu lumea pe care o descrie. Tușa groasă a regionalismului, mai ales fonetic, conferă textului oralitate, ilustrând vitalitate limbii române.

În *Televizorul* avem convertirea faptului de viață trăit în substanță epică. Nararea la persoana întâi imprimă textului un acut caracter memorialistic, dar și subiectiv. Vocea narativă este a unui profesor de țară în care s-a cuibărit, odată cu așezarea sa în satul Trestia, sufletul lui Popa Tanda. E o fiziologie de dascăl, puternic irigată de un vârtos lirism rural, având și realismul unui document existențial. Mantaua reporterului fâlfâie în pagini despre istoria recentă din *Revoluția lui Fane Gurău*. De subiect au fost atrași și alți prozatori, martori sau actanți la evenimentele din decembrie 1989. Unii au scris texte scrobite, alții numai brăzdate de un ridicol civism ancestral. La Daniel Moșoiu ducerea în deriziune a unui eveniment istoric de proporții e succedată de o deschidere a textului spre perioade prelungite de confuzii. *Nefericirea* e o schiță aproape canonică. O scurtă vizită pe care o bătrânică, tanti Florica, o face unei vechi prietene, Maria, locatară în alt cartier al orașului, aduce în dialog fapte comune de viață, dar și succesiunea unor morți neașteptate. Ce le pune pe gânduri pe cele două interlocutoare e că aproape toți morții despre care vorbesc erau mai tineri decât ele. O frică nelămurită le cuprinde, încât convorbirea lor pare o pagină desprinsă din teatrul absurdului. Personajul din *Bilete de papagal* fusese, în anii triumfali ai socialismului, șantierist, punând umărul la zidirea din temelii a câtorva cartiere ale Clujului. Stabilizat la sat, la bătrânețe îl apucă dorul de ducă, vrea cu orice preț să vadă din nou orașul, de care îl leagă atâtea amintiri. Pentru asta trebuie însă să învingă vigilența de cerber a nevestei, pretextând că are

Viorel Mureșan

de cumpărat niște materiale speciale necesare la reparatul casei, care chipurile nu se găsesc la Zalău. Călătoria din sat până la Cluj cu un autobuz hodorogit, ca și atâtea repere clujene cunoscute, unde poposește însoțit de gândurile sale, sunt rediate prin dislocări temporale, într-un flux al memoriei involuntare aiuritor. Noua înfățișare și noua ordine a unei lumi pe care odată o cunoscuse bine au asupra bătrânelului un impact atât de șocant încât singura sa reacție, de altfel recurentă, e că simte nevoia imperioasă să urineze. E modul lui de a răspunde unei realități care-l strivește la tot pasul. O panoramă a Clujului postrevoluționar prin ochii lui, sub presiunea timpului dintre două mijloace de transport, ne amintește, și prin capacitatea de uimire a protagonistului, dar și prin dinamica de reportaj a alternării cadrelor, de cele *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil* ale lui Geo Bogza. Daniel Moșoiu se instalează cu acest volum într-o spectaculoasă competiție a prozei scurte.

Cronica ideilor

Florin Ardelean

Recviem pentru experți



Tom Nichols,
*Sfârșitul competenței. Discreditația experților și
campania împotriva cunoașterii tradiționale,*
Polirom, București, 2019,
Traducere de Cristian Fulaș

Dacă ar fi să găsim o siglă a timpurilor noastre, probabil că una dintre cele mai reprezentative ar conține cuvântul sau ar angaja motivul alarmei – pericol iminent, atenție maximă, nevoie urgentă de adăpost! Riscul, urgia, ba chiar catastrofa sunt produsele de ultimă oră, reambalate sofisticat, ale civilizației. În plus, sunt situații în care alarma sună pe arpegiiile apocalipsei. Lumea *post* este ocupată cu inventarierea a numeroase sfârșituri. Accentele sunt sepulcrale, tonalitățile trimit spre scârțâitul lugubru al „coroanelor de plumb”. După sfârșitul istoriei sau cel al inocenței, iată că ne trage de mână un altul. Suntem luați pe nepregătite, ba chiar simțim un vag ultragiu, câtă vreme totul în jurul nostru indică știința de top și tehnologie *smart*. Al doilea prilej de uluială e dat de faptul că nu un boșiman, ci tocmai un american este cel ispășit a anunța sfârșitul competenței. Dar poate că și mai ciudat e faptul că este perfect îndreptățit să o facă.

Cu ceva vreme în urmă (1987), Allan Bloom a propus o carte despre criza spiritului american. Analiza sa a vizat în special universitățile, mediul academic, constatând ruina disciplinelor umaniste în beneficiul științelor aplicative, o derobare a inteligenței de la fundamentele clasice ale educației. Nu *înțelepți*, ci *competenți*, remarca A. Bloom, livrează școlile înalte. Descartes și Pascal, cei ce au țesut, în trecut, „stofa sufletelor” fuseseră trași pe linie moartă, motivația fiind una pragmatică: tehnologiile, nu filosofia, constituie motorul umanității. De o patalama au tinerii nevoie, nu de plonjeuri temerare în abisurile gândurilor. Iată că la exact 30 de ani distanță, un alt american, Tom Nichols, continuă analiza pentru a remarca o criză instalată profund în chiar mecanismul ce dă impuls lumii moderne.

Cu probe, dezvoltând o argumentație ale cărei concluzii sunt limpezi și convingătoare, este demonstrat faptul că, după ce înțelepciunii îi sunase de mulțitor ceasul, competența prezintă simptomele unor boli ce par incurabile. Fisuri ascunse expun riscului imploziei o construcție de care până acu' o clipă eram atât de mândri! Expertul, cel ce știe, pentru că este validat de o laborioasă și certificată instrucție, a ajuns obiectul neîncrederii generale. Ba chiar al blamului. Omul de rând nu mai este dispus să îl creadă necondiționat. Între mase și elite o imensă prăpastie s-a căscat, aproape pe neobservate, cei mulți sfidându-i pe cei atât de puțini și, poate, infatuați în numele unui prestigiu agonisit mai ales în ultimele două veacuri. O falsă percepție a devenit virală: toți suntem experți, pentru că toți avem dreptul la opinii, pe o bursă a acestora în baza principiului egalității. În plus, pentru ca masa să refuze elita fără nicio umbră de vinovăție, se manifestă ceea ce am putea numi prostia din culpă, perfect explicabilă în virtutea „efectului Dunning-Kruger” – „cu cât ești mai prost, cu atât ești mai convins că de fapt nu ești prost”. Astfel ignoranța devine virtute, perfect camuflată psihologic, prostul găsim pe deplin temeiurile disprețului său față de intelectuali.

Firește, Tom Nichols pornește în căutarea cauzelor. De ce competența e în ruină? Răspunsul îl găsește pe mai multe paliere. Universitățile americane au o mare parte din vină, renunțând la exigențele clasice (să fie laboratoare ale gândirii critice), pentru a deveni oferte ale unor pseudo-agenții de turism („pachete de vacanță multianuale”), cu profesori exersând statutul de valeți și cu studenți laudați în exces și menajați intelectual pentru a nu cădea în depresie. Studiile superioare amorsează simularea competenței, dar, și mai grav, declanșează un soi de înfumurare a celor tineri, pe considerentul că examenele luate le conferă statutul de egali ai profesorilor: „odată ce răzlesc prin labirintul criteriilor de admitere și ajung la facultate, /tinerii/ își petrec următorii patru ani primind prea puțină educație și prea multe laude” (pag. 94). Universitățile sunt, pretinde T. Nichols, „fabrici de diplome”, în care lucrează prea mulți studenți și prea mulți profesori. Primează taxele, în folosul strict al bisnisului.

O altă cauză depistată ține intim de uzul internetului, de marșul triumfal al lumii virtuale, copleșind lumea reală, ba chiar făcând-o tot mai inutilă. Aceasta se constituie în izvorul fals, în narcoticul ce ne induce amăgirea că suntem competenți. „Pășunatul pe internet”, o sintagmă abundentă în sugestii (în siajul lui Umberto Eco), ne induce starea de confort intelectual, un anume bovarism alimentând un complex de superioritate cu totul implauzibil, dar recesiv: „a crede că ești mai deștept pentru că ai căutat ceva pe internet e ca și cum ai crede că ești un bun înotător pentru că te-ai udat mergând pe jos prin ploaie” (pag. 138). Drama nu rezidă doar în acest halo

megaloman, ci ajunge la dimensiunile unei catastrofe posibile în momentul în care inventariem indicii copioase în privința faptului că „internetul ne face mai răi, mai iritabili și incapabili să purtăm discuții din care să învățăm ceva”. De aici nu trebuie trasă concluzia că autorul cărții este un anti-modernist sadic, un paseist fără leac. Dimpotrivă, recunoaște beneficiile imense ale internetului, ca binefacere pentru cei instruiți, dar nu prin extincția cunoașterii tradiționale.

O a treia cauză nominalizată vine dinspre mass-media. Este vorba despre *social media* și *new media*, ultimele mode, extrem de agresive și „purtate” chiar cu ostentație de noii jurnaliști: facebook, twitter, blog, vlog, instagram etc. Oricine poate exersa celebritatea, consolidându-și estimația de sine, rețeta fiind asigurată de lipsa oricăror inhibiții și mai ales de refuzul normelor deontologice. Ești expert dacă ești *cool*. Ești competent dacă ai *followeri*. Orice zăbavă pe tărâmul gândirii critice nu face decât să te inhibe, să-ți stăvilească împlinirea. A avea succes motivează orice abuz și aruncă în moft orice idee de competență. Consecințele acestor habititudini, consolidate drept filosofie de viață, ar trebui să îngrijoreze: *social media* este trendul prin care din mai puțin informați devenim greșit informați, presa modernă fiind „un imens exercițiu de bias de confirmare”, adică apreciem și digerăm doar ceea ce ne consolidează așteptările și prejudecățile.

O ultimă cauză ține de experți, de eșecurile lor provocate de erori, dar mai ales de înșelătorii. O anume mefiență din partea publicului față de cei ce pretind nimbul competenței poate fi naturală. Uneori elitele au dat diagnostice greșite, ba chiar au perseverat în a susține ceea ce fusese invalidat de experiența practică. Asta nu face decât să dea o dimensiune perversă întregului simptom analizat aici, afectând buna reputație a celor ce au ca interdicție formală chiar dreptul de a greși. Tocmai de aceea, experții apelează la o plasă de protecție, insistând asupra faptului că ei doar dau sfaturi și fac predicții, urmând ca deciziile să fie luate la un eșalon superior – clasa politică, așa cum este ea configurată democratic prin mecanismul reprezentativității. Doar că cei mulți nu par a mai avea instrumentele cognitive suficient de exersate pentru a înțelege astfel de subtilități. O anume mânie, alimentată de cele câteva cazuri notorii prin care experții s-au făcut de râs, se manifestă dezinvolt, pe o canava a resentimentului. Dar Tom Nichols vorbește despre un sfârșit al competenței, nu de un eșec al acesteia. Totuși, o discuție despre o etică a expertului, în măsura în care impactul lui asupra mediului public este imens, ar completa un tablou ce altfel pare debalansat. Competența nu este o constantă atemporală, nici expertul un reper absolut. Nevoia de a te adapta la secvența de cultură și de civilizație cu care ești contemporan este un lucru esențial din perspectiva istoricității

competenței. Un sfat al înțelepților în epoca premodernă asuma ambele aspecte, cele de ordin tehnic, dar și cele de ordin moral, pe când lumea de acum este fundamental scindată între experți și decidenți. Când lucrurile merg prost, fiecare are o scuză la îndemână, de-a arunca vina pe celălalt.

În *Despre libertate*, John Stuart Mill face o pledoarie impresionantă în favoarea dreptului la opinie. Un cititor neatenț ar putea crede că expertul american îl contrazice pe filosoful englez, disprețuind opinia în favoarea enunțului savant și prob. Nu este vorba despre asta. Pur și simplu, constată T. Nichols, opiniile nu au toate același grad de relevanță. Dacă facem greșeală să cădem într-un egalitarism găunos reducem la unitate o lume a diversității și a inegalităților naturale. Unele opinii sunt mai bune și mai temeinice decât altele, pur și simplu. Tocmai de aceea o deliberare rațională duce la ierarhizare, în urma unui proces de evaluare critică. Acest proces îi dă drept la viață expertului.

Ca indiciu peremptoriu al sfârșitului competenței este indicată victoria lui Donald Trump la ultimele alegeri prezidențiale. Sarcasmul autorului nu este nici măcar camuflat, ci expus în vitrina unui vis american pe cale să devină un coșmar, tocmai prin căderea într-un somn aparent odihnitor, susținut de trilurile unor sirene sponsorizate de gloată. Expertul este acum o clonă a lui Moțoc, căruia cei proști dar mulți, îi vor, democratic, capul.

Aruncarea în șomaj tehnic a expertului este un lux pe care umanitatea nu ar trebui să și-l permită. Dar dacă o va face, totuși? Atunci vom fi nevoiți să ne aducem aminte de Julien Benda și de trădarea pe care cărturarilor au făcut-o pentru a fi „din lumea aceasta”. Expertul nu este un cărturar, dar are toate caracteristicile unui intelectual standard, momit de interese impure. Vrea și el glorie, aplauze, vacanțe *all inclusive*. „Avem prea mult din toate”, spune oarecum sibilinic Tom Nichols. Civilizația opulenței și *homomesura*, iată un gând despre un paradox ce persistă dincolo de lectură.

Mediafort

Lucian-Vasile Szabo

Eminescu, Granda
și telegraful



RĂZBOI PE FRONT, JALE ÎN REDACȚII

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, comunicarea era greoaie și din cauza faptului că lipseau (tele)comunicațiile. Pentru Grigore H. Granda (pentru toți editorii) era destul de greu să primească informații de la locul evenimentelor. Cadrul general al informării în Principatele Unite la 1877 era deficitar și pentru că nu exista un birou telegrafic românesc, această inovație tehnică importantă funcționând de peste două decenii în statele avansate ale lumii. Problema fusese sesizată încă din 1876, de Mihai Eminescu, amicul lui Granda. Eminescu era încă la Iași, unde observa: „Lipsa unui biurou telegrafic de corespondență și greutatea cu care ziarele noastre își procură noutățile din străinătate se face ca mai întotdeauna cu știri publicate cu două, trei zile înainte în jurnalistică vieneză. Într-adevăr, românii învecinați cu Serbia, având comunicație telegrafică cu această țară, primesc totuși știrile ce o privesc din Pesta și din Viena. Ceea ce se întâmplă în momentul de față în Serbia ni este deci necunoscut, și, crainici întârziați ai mișcărilor din Orient, jurnalele românești trebuie să se mulțamească cu știri relativ vechi și răsuflă de trei, patru zile”¹. Eminescu se referea la întârzierile publicațiilor din Principatele Unite, deoarece, așa cum precizează chiar el, presa din Banat, Ardeal și Bucovina avea facilități sporite la acest capitol.

1 „Serbia” [„Lipsa unui biurou telegrafic”], *Curierul de Iași*, IX, nr. 69, 20 iunie (2 iulie) 1876. Va fi reluat în Mihai Eminescu, *Opere*, IX, Editura Academiei române, București, 1980, p. 130.

Semnificativă în ceea ce privește modul greoi în care erau expediate telegramele corespondenților de război aflăm dintr-o notă din ziar. Unele publicații au făcut eforturi deosebite pentru a trimite oameni pe teren. Echipele erau formate din reporter și ilustrator, iar produsele lor de comunicare trebuiau să ajungă în redacții pentru a fi publicate, adică pentru a ajunge la cititori. Mecanismul era complex și costisitor: „*Daily Telegraph* din Londra are șase corespondenți pe câmpul de răzbel din Europa, și toți aceștia trimit telegramele lor la Brașov, unde este al șaptelea corespondent, care le expediază la Londra. Telegrama despre bătălia de la Plevna cuprindea 6000 de cuvinte și costa o mie de florini (200 de galbeni)”².

Relatând echilibrat sau părtinitor, știrile din gazete sunt urmărite atent de Grandea, acesta reușind să refacă destul de credibil mersul războiului de peste Dunăre. În 25 iulie, trupele rusești încep să aibă probleme. *Războiul* preia o știre telegrafică în care se spune: „Situațiunea s-a schimbat cu desăvârșire la Constantinopol, în urma ultimului succes la Plevna”. Iar în alta, venită de la Viena: „Ziarele turcofile de aici adresează consilii armatei otomane de a urmări energic pe vrășmaș și de a-l azvârli în Dunăre”³. Plevna rezistă în 26 iulie, un atac este respins, detașamentele turcești ajungând în spitalul de campanie și ucigând răniții. „După terminarea luptei, s-a constatat lipsa unui corespondent de la un ziar german. Se bănuiește că a fost și dânsul măcelărit”⁴.

GREUTĂȚI MARI LA PLEVNA

La mijlocul lunii august, situația începe să se schimbe. Sunt confruntări tot mai multe pe Dunăre, însă armata română trece fluviul pe la Corabia, în prezența domnitorului, și înaintează către Plevna. În 23 august este publicat *Înaltul ordin de zi*, dat de Carol I, în care se specifică: „Comanda superioară a ambelor armate despre Plevna îmi este încredințată mie”⁵, ceea ce era o mare onoare⁶. Rezultatele încep să se vadă după două săptămâni, când Plevna va fi înconjurată. Va fi supusă asediului, fiind tăiată comunicarea dintre Osman Pașa și Suleiman Pașa, venit în ajutorul său. În țară încep să fie aduse drapelele de luptă turcești, precum și tunurile capturate pe câmpul de luptă. Preluând știri din *Die Presse*, „ale cărui relatări s-au

2 *Războiul*, I, nr. 24, 15 (27) august 1877.

3. *Idem*, I, nr. 26, 18 (30) august 1877.

4 *Idem*, I, nr. 4, 26 iulie (7 august) 1877

5 *Idem*, I, nr. 32, 23 august (6 august) 1877.

6 Se referă la forțele armate rusești și românești. Țarul s-a văzut nevoit să adopte această măsură din cauza deselor insuccese rusești în cucerirea Plevnei.

probat până acum că sunt foarte exacte”, *Războiul* va informa despre situația conducerii militare a forțelor combatante creștine din Bulgaria. Românii aveau propriul cartier general, văzută ca foarte importantă: „Da! Trebuie s-o spun categoric, ea are o astfel de poziție, încât în realitate ea este o armată care operează cu totul independent”⁷.

Știrea ocupării Plevnei de către armatele creștine va fi consemnată oficial de *Grandeia* în 29 noiembrie (11 decembrie) 1877, în ultima pagină, ceea ce arată că era o informație de ultimă oră. Va fi redată cu corp de literă 14 (petit), aldin (ceea ce înseamnă bold sau litere îngroșate în prezent). Precauția este maximă în formulare: „Tratările care începuseră de mai mult timp între comandantul suprem al armatei de la Dunăre și Osman-Pașia au avut de rezultat, în cele din urmă, predarea acestuia, a armatei sale și a Plevnei, în care au intrat victorioase armatele ruso-române”⁸. Se va reveni în numărul următor, însă în paginile a doua și a patra. Unele dintre știri sunt ceva mai vechi, căci din ele aflăm că Osman Pașa era încă activ în teatrul de război, deși se predase!

Oferind date preluate din diverse locuri, *Grandeia* va semnala adesea încercările de manipulare sau erorile apărute. Un incident deosebit va fi consemnat la 1 (13) septembrie 1877, când o gazetă a anunțat căderea Plevnei, fără ca evenimentul să se fi produs în realitate. Frédéric Damé, cunoscut editor de presă, aflat atunci la București, a scos împreună cu Caragiale *Națiunea română*. Un corespondent va transmite o telegramă faimoasă: „*Médoc fini. Votca, Tzuica, dedans.*” Decodarea e oferită de Caragiale: „*Médoc* - Plevna; *fini* - luată; *Votca* - rușii; *Tzuica* - românii; *dedans* - înăuntru”⁹. Corespondentul luase de bune informații date de ofițeri ruși la beție... Extrem de dezamăgit, *Grandeia* va lua atitudine. Sunt atinși și miniștrii, în frunte cu premierul Brătianu, dar nu și Caragiale, despre care poate că nu știa că a fost atât de implicat: „Pot dnii Chițu, Rosseti, Brătianu să râdă cu hohot de pehlivănia d-lui Frideric Damé, c-a știut prin o minciună să înnebunească o țară întregă. Pe noi însă ne doare și blestemăm p-acei care ’și râd astfel de inima noastră”¹⁰. Punerea lui Chițu¹¹ primul pe lista vinovaților își are temeiul ei, deoarece Damé era considerat protejatul său, fiind și decorat.

7 *Războiul*, I, nr. 54, 14 (26) septembrie 1877.

8 *Idem*, I, nr. 130, 29 noiembrie (11 decembrie) 1877.

9 Articolul respectiv a apărut în cotidianul de largă răspândire *Universul*, numărul din 31 decembrie 1899. A fost reprodus în diverse volume cu scrierile autorului. Am preluat citatul din I. L. Caragiale, *Momente*, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997, p. 437.

10 *Războiul*, I, nr. 41, 1 (13) septembrie 1878.

11 Gheorghe Chițu a fost de mai multe ori ministru al Cultelor și Instrucțiunii publice în guvernele liberale.

ZIARE DIN... ZIARE

Granda a utilizat în publicația sa *Războiul* informații din publicațiile importante ale vremii, acestea fiind foarte multe. Erau în rimul rând sursele românești: *Monitorul oficial*, *România liberă*, *Pressa*, *Curierul*, *Săteanul*, *Reforma*, *Gazeta Transilvaniei*. Cele de limbă engleză erau: *Daily Telegraph*, *Daily News*, *Times*, *Morning Post*, *Standard*¹², *Birmingham Post*, *Vanity fair*, dar și *New York and Commercial Chronicle*. Printre cele de limbă franceză s-au numărat: *Le Figaro*, *République Française*, *Le Nord*, *Le petit Marseillais*, *L'Orient*, *Le Temps*, *La France*, *Le bien public*. Și cele de limbă germană erau multe, cele din Viena fiind citate des: *Die Presse*, *Neue Freie Presse*¹³, *Fremdem-Blatt*, *Deutsche Zeitung*, *National Zeitung*, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, *Post*, *Deutsches Montagsblatt*, *Kölnische Zeitung*, *Politische Correspondenz*, *Wiener Presse*, *Wiener Abendpost*, *Berliner Tagblatt*. Dintre cele italiene i-a reținut atenția: *L'Italie*. Apar și gazetele de limba rusă: *Golos*, *Ruskjckir*, *Ruskij Mir*, *Sowremennye Iswestje*, *St. Petersburgkija Viedomosti*, *Novoja Vremja*. Vor fi pomenite des ziarele ungurești: *Pester Lloyd*, *Kelet Nepe*, *Hon*, *Egyetértés*, *Budapester Correspondenz*, *Ellenör*, dar și *Hestia*, din Grecia. Dintre cele turcești sunt amintite *La Turquie*, *Itihat și Vachit*. Granda va critica destul de des alte publicații, cel mai frecvent *Românul*, *Telegraful* sau *Dorobanțul*. Aceasta din urmă era scos tot de C. A. Rosetti și se ambiționa să concureze cu *Războiul* ca foaie ilustrată.

Știrile despre luptele desfășurate veneau greu, condițiile de lucru pentru corespondenți fiind extrem de dificile. Puține publicații aveau oameni pe front, aceștia stând, în general, pe lângă serviciile auxiliare (sanitare sau de aprovizionare). Granda chiar va publica o ilustrație pe toată pagina întâi, sub titlul *Bombardarea Rusciucului*. Turcii sunt desenați pe zidurile cetății, de unde trag cu puștile și tunurile în forțele adverse. Aici a fost desenată o trăsură, ai cărei cai se cabrează speriați de explozia unei ghiulele de tun. Gravorul a redat schizele și fumul, ceea ce are un efect impresionant asupra ochiului cititorului. În spatele vizitiului, în trăsură, se află plasate două personaje, despre care aflăm amănunte din legenda plasată sub ilustrație: „Correspondentul ziarului *Times* și desinatorul ziarului *The Illustrated London News* în momentul d-a intra pe poarta cetății, o

12 Desemnat ca ziar turcofil.

13 Granda ne cere să nu facem confuzie între cele două publicații vieneze. El o va aprecia pe prima, susținând despre *Neue Freie Presse* că este o foaie “par escelentiam turcă” (*Războiul*, I, nr. 27, 18 (30) august 1877.

bombă ibucnește 'nainte trăsorii lor (august 12 a.c.). E posibil ca ilustratorul ziarului *The Illustrated London News* să se fi desenat chiar pe sine documentându-se pe teren, ceea ce reprezintă nu doar satisfacerea unei mici vanități, ci și o dovadă a condițiilor dificile în care lucrau jurnaliștii în teatrele de război¹⁴.

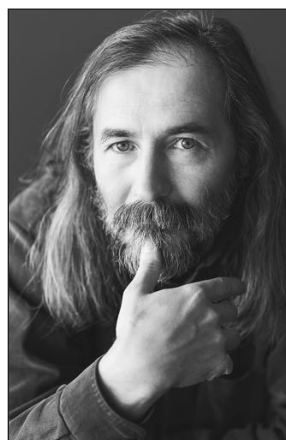
Transmiterea știrilor se făcea cu dificultate, stațiile telegrafice fiind la distanță de teatrul confruntărilor. Dar și așa, se puteau transmite doar telegrame, textele mai lungi, de genul corespondențelor sau reportajelor, urmând calea poștei, în scrisori sortite unui drum lung și întortocheat făcut în cea mai mare parte cu căruța. În aceste condiții, nu surprinde faptul că unele informații erau trunchiate sau chiar false. Desigur, modul de prezentare a știrilor în paginile ziarelor depindea de orientarea și interesele patronilor fiecărei publicații. Uneori, știrile preluate sunt contradictorii, ceea ce arată că *Războiului* îi lipsea un cap limpede... limpede: „Ziarul din Londra *Daily Telegraph* zice că turcii se luptă în adevăr pentru interesele și supremația Englierei în Orient. Generalul englez Dikson a plecat să inspecteze Galipoli. Colonelul englez Welesley a trimis guvernului său un memoriu, prin care dezmente toate zgomotele despre cruzimile ce se impută soldaților ruși în Bulgaria”¹⁵.

14 Lucian-Vasile Szabo, „Războiul ilustratorilor în publicația *Războiul*”, în Ilie Rad (ed.), *Fotojurnalism și imagine*, Ed. Tritonic, București, 2015, pp. 335-354.

15 *Războiul*, I, nr. 1, 23 iulie (4 august) 1877.

Poeme

Emilian Galaicu-Păun



sO.nE.te

I.

tonul: „Deodată-aud foșnirea unei rochii”
(Eminescu, *Sonete I*)

'14

Măsurată în versuri, nu ani, prima dragoste este-un sonet.
Nici nu *das Ewig-Weibliche*, vârsta Julietei e cifra – matrice
care-o face pe юная* Lou Salomé să se-ncurce cu Nietzsche
și tot ea – mai în vârstă cu paispe ani –, după, c-un tânăr poet.

Dar e-aceeași – în toate/de fiecă dată – măsura când, zice-
se, din șapte în șapte ani, trupul uman se reface complet?
Pentru cine o pagină albă, cui un formular cu antet,
[fără'de]Lege a vaselor comunicante, iubirea. Complice

sau potrivnică, prima sau ultima – *c'est une merveille*
de l'avoir rencontré, și cu asta n-ai cum să te... În filigran,
Dumnezeu se arată în chip de terțină (penultima) ce-i

ține locul cât Ochiul atotvăzător se întoarce-n ocean
(când nu-ți vine al paispelea vers din sonet, n-ai decât să-l închei
cu mezinul – din paispe copii ai familiei –, Vali Boghean)

* Dată fiind originea rusă a scriitoarei Lou Salomé (1861-1937) – mai tânără cu 17 ani
decât Friedrich Nietzsche (1844-1900), iar apoi mai în vârstă cu 14 ani decât Rainer Maria
Rilke (1875-1926) –, am introdus-o în sonet printr-un adjectiv din limba rusă, юная (tână-
ra).

II.

tonul: „Privirea ta asupra mea se plece...”
(Eminescu, *Sonete II*)

Sunt terținele lungi îndeajuns, să arate-a picioare de fată?
Iar odată ajunse pe mâinile tale, li s-ar potrivi
rîma împerecheată? sau îmbrățișată? sau încrucișată?

Și piciorul de vers pe măsură, -ncât drumul de-o mie de *li*
să înceapă sub tălpi? Ori de câte ori i le desfăci, te desfătă?
Într-atât de aparte, că tot ce poți spune-i că-i „dată în π !”?

Niciodată la fel de frumoasă ca-n toamna lui '14, la Iași!
La fereastră-n catrenul – același cu camera ta de la et-
ajul zece – în care își face simțită prezența discret,
cui i-a (fost) dat/cui *scris* s-o cunoască – și după, ieșiți în oraș

(transformat, în octombrie, într-un imens festival *Lire en fête*),
cât să bucure ochii, 'nainte de a dispărea în peisaj...
Când de-odată, și fără a-i cere-nvoirea formal, o-întrupași,
Strălucirea aceea de paișpe carate, în chip de **Sonet**

din tălpi până-n creștet

III.

tonul: „Atunci te chem: chemarea-mi asculta-vei?”
(Eminescu, *Sonete III*)

Nu-i nevoie de veacuri să-nalți, în chip de catedrală,-un sonet
– și sonetul ca specie, și Notre-Dame de Paris cam de-un leat –,
se ia poza Eugeniei, prima în care mi s-a-nfățișat
în septembrie 2015, chiar aia în care – *toute muette*

devant la Cathédrale – în chip de vitralii i s-au dilatat
de uimire irișii, și se proiectează, cum ai etiche-
ta-o,-n lume ca o hologramă – și nici să o faci pe Viollet-
le-Duc, ca s-o ridici în țării – *sous le ciel de Paris*. Sublimat,

Emilian Galaicu-Păun

***en flèche*, titlul țintind însăși Dumnezeu – în flăcări!**

Însă partea cea mai delicată-a sonetului, aia din spate
după care-ți curg ochii de când te-ai trezit că-ți miroase-a catrință,
pentru care, și dacă ar fi să iei două terține de Dante,

și tot n-ai prididi s-o slăvești îndeajuns, aia cu aluniță
care-și merită numele: *grain de beauté* – ca să mi se arate-
n chip poetic, la Iași m-a făcut să simt cum e cu „întru ființă” ...

Poeme

Lucian Scurtu - 65



Și noi am fost robi în Sumer

I

Peste o mie de ani, craniul meu rostogolit de lăbuța
unei pisici prin iarba înrourată,
în disprețul popoarelor de furnici, cohortelor de găze,
armatelor de rândunici,
atunci mi-am amintit trupul care mi-a fost sac de dormit
pe malul unui fluviu mare,
și mi-a fost cald în el, și am iubit în el, m-am înmulțit întru el,
am îmbătrânit urât în el și nu am spus nimănui,
dar eu văd altceva acum, anume pe mine în partea mea de cort,
cum ard o tăbliță din lut cu înscrisul *accept să fiu contemporan
cu prostul tribului*,
o văd pe *ea* în partea ei de templu, cum răzuie un pergament
pe care a fost imprimat *admit rușinea de a putrezi*,
știe că poezia nu o poate ajuta la nimic, cu nimic,
trage cu coada ochiului la o eclipsă care nu se mai termină
(iată ce trebuie să nu faceți în ziua în care voi muri!),
neatentă, lama cuțitului îi crestează puțin degetul,
un sânge albastru se revarsă pe scândura rece,
„bine, dar sângele acesta nu este al meu!”, spune mirată,
și-l calcă în picioare cu furie.

II

Mai târziu, și-a amintit cum, în mijlocul deltei roditoare,
i-am donat (dăruit!) câțiva stropi din sângele meu involburat,
drept recompensă, am primit câțiva snopi din lanul de papirus,
o efigie cu chipul unei împărătese bătrâne pe ea,
peste ani, mi-am înmuiat și eu vârful stilului în sângele ei,
cu el am scris, dincolo de turma aceea de porci, pentru întâia oară
primul cuvânt care începea cu litera n: *nimic*,
dincoace de aceeași turmă n-am mai scris nimic,
în miezul turmei, am vrut să inventez o hieroglifă nouă, dar păianjenul
din colțul odăii a mârâit cu înverșunare: „*știm că îți plac doar obiectele
care pot fi făcute scrum, nu și cele care dăinuie!*”,
mi-a șoptit, acoperindu-mă cu pânza lui zdrențuită,
asemenea unui giulgiu
care învelește, ține mortului de cald și de frig,
sătul am îngenuncheat în fața râmei, râma a leșinat
în fața mierlei, mierla s-a înfipt în fața mea,
nu și-a cerut iertare, dar am iertat-o în numele peretelui
la care ne rugăm, din care se aud bătăi neconținute (animalul!),
pe el se prelinge o zeamă gălbuie prevestitoare de moarte,
zorii unui alt început, amurgul unei alte specii.

III

Pe un colț al bănuțului eram reprezentat eu,
cel născut din părinți cetățeni,
pe celălalt colț, tu, zeița cu coiful de aur (ah, ce *atenă* ai fi fost astăzi,
pe străzile oradiei!),
dar a venit ziua cea mare, în care ostraconul a cuprins numele meu,
așa cum era el pe atunci: lukianos cinicul,
eu, cel care a refuzat să voteze legile și să aleagă conducătorii cei aspri,
eu, cel care a sfidat retorica propagată prin livezile de măslini
de la marginea orașului,
și atunci mi s-a interzis să port amforă pe umăr și praștie la șold,
cu greu am identificat numele cetății noastre,
cea dătătoare de roade, smochine, purpură și untdelemn,
dar a venit un an în care corăbiile n-au mai putut ajunge până la noi,
cei abandonăți, cei renegați, cei învinși,

distanța dintre noi și euxinul acela era nemărginită și vântura
în toate zările subțirimea pânzei de catarg așternută între noi,
„și totuși, vecinătatea mării este plăcută!”, a spus ea,
sclavă a statului și aristocrată a mea, încercând să ridice
la rang de artă tot ceea ce nu putea atinge cu vârful sandalelor,
era amiaza în care cele necesare vieții nu mai aveau calitatea mărturisită,
și atunci am decretat în chora:
„străinilor, după felul cum îmbătrânesc, sunt bine!”

IV

Locul meu în fața noilor istorii a fost stabilit prin naștere,
când am uzurpat locul *tatălui* prin violență ereditară,
„urăsc oamenii obișnuiți!”, am spus în unica locuință a zeilor,
un grajd urât mirositor, luminat electric,
pereții i-am decorat cu scene care nu redau faptele unșilor,
doar urmările ascunse ale unor inși ne semnificativi, uitați, șterși,
necesitate pentru care firul și-a lăsat ușor plumbul pe suprafața
contorsionată a întâmplării, cu precizia unei revărsări de Nil,
din clipa aceea, ea aparținea doar acelora pentru care
era frumoasă, înțeleaptă și dreaptă,
de dorul ei, sistemul uriaș de canale l-am săpat
până în dreptul ziguratului meu (s-a auzit doar ecoul,
un alt frate siamez al eclipsei),
și doar noi am găsit lângă cataractă smerenia rătăcită,
cea care a șoptit: „zeul nu vâslește în locul tău, zeul vâslește
în numele tău!”
Atunci m-am urcat pe un mormânt, pentru a fi mai aproape de cer,
dar și de mortul din acel mormânt.

V

Viteza, de care am nevoie pentru a înălța piramida,
este viteza de curgere a Nilului în ziua de
trei octombrie, 1954, î.H. (după cum amintește Polybius
într-un fragment recuperat),
moartă, o voi așeza în miezurile ei încălzite de sudoarea
și sângele acelora care au murit pentru faima ei,

așa cum, în seara aceea de toamnă, cortegiul a așezat
în groapa mortului o statuie, a lui Nusku? Marduk?,
astăzi nimeni nu vrea să-și amintească, dar greutatea
mortului este importantă pentru posteritate, nu?
și au plâns-o ca pe un om trecut la cele veșnice doar de o zi,
„*dacă nu am mâini, eu cum pot ține lumânarea?*”, se aude
Vocea plânsă a râmei din aluviunile aflate pe lopata groparului
(ea nu are urmași, are doar gena confuză a fondatorilor tirani),
curios cum putrezește o statuie înmormântată în mijlocul deltei,
am deschis larg ochii și am văzut haita purtând pe spate o sămânță,
una singură, suficientă pentru a hrăni un popor rătăcit,
din spița lui mă trag eu, chimistul științelor exacte,
omul aproximativ, omul posedat,
ascendent în nimic.

VI

Peste toamna aceea sumeră, am privit ca peste un zid,
și m-am văzut pe mine, aruncând grâu pe un pământ fertil,
el a aparținut unor imperii care s-au prăbușit din cauza
unor întâmplări pe care astăzi le întorc pe toate fețele
(modelul Romei a fost unul greu de urmat),
când din negura semințiilor a apărut *ea*, semiramidă a cerului
și nefertiti a pământului, am știut că sunt superior sicofanților
care ațipesc la poalele farului în așteptarea efemerei necesități,
știam (de unde?) că *ea* este alcătuită din mai mult pământ decât mine,
și că urna ei în timp va fi neîncăpătoare,
motiv pentru care am desfoliat realitatea de pielea îndoielii
și am otrăvit fântânile, fluviile și mările din care s-au adăpat
elefanții inconștienței și gazelele ignoranței,
am incendiat semănăturile, lanurile și ogoarele acelora care
au prânzit pe altarele tinerilor zei, au băut pe scuturile
obosiților hopliți,
„*ura face istoria mai vie!*”, am spus unui rob eliberat chiar atunci,
el mi-a sărutat talpa piciorului în anul în care am ieșit din doliul ținut
după o salamandră înnebunită că din trecutul ei nu a învățat nimic,
din viața mea nu a învățat nimic,
idioata întronizată!

VII

Din rana străveche iese un fum amenințător, dovadă că ceea ce trebuia să moară a murit sub ochii descompuși ai altor ochi, dar eu știu că scrumul acela purtat de austru suntem noi, fericirea altora, nefericirea tuturor, acolo unde se termină ea începe să curgă un fluviu măreț, neștiut de scribi, salahori, împărați, basilei, ciulesc urechea, aud neîncetat țipătul privighetorii și cântul pescărușului (facă-se voia Sa!), în timp ce mielul cel gras mă roagă frumos să nu-lucid, dulce ispită, am spus atunci, alungă-mă din grădina fără de foloase, păcătuiește prin altul, nu prin mine, tu, biată lumânare de la căpătâiul mortului, de ce te-ai stins oare? și atunci o luminiță încovoiată de durere s-a aprins singură la pervazul ferestrei, a bătut stingheră în geam: cioc! cioc! dar omul acela răstignit pe crucea de ulm a spus că pe trupul lui a fost răstignită crucea de ulm! noi ne-am reamintit când neputința a cerut puțină apă, am refuzat-o, și-o dorea din mâinile aceluia care a scormonit cenușa pentru ai căuta verigheta înnegrită în flăcări, pentru a o jupui până la os, ea lasă urme adânci în creierul înrăit.

VIII

Acolo unde se va deschide cartea, veți găsi consemnat despre mine:
eu, Lucyan Mărturisorul, am pus acest dar în numele bănuțului cu chipul ei, de dragul mileniilor, în care am venerat-o în tristul meu Sumer, un sfert din acel bănuț mi se cuvine mie, restul nimănu!

Poeme

Vasile Gogea



Foto: Teodora Gogea

Din
Jurnalul unui melc

*

Un melc călugăr caligraf,
Mare Maestru arhegraf,
trasează-n iarbă-un labirint:
fosforescente-anluminuri de-argint.

*

De fost-aș fi miriapod
demult eram un lunahod.

Dar cum mergînd-alunecînd,
doar zbor din cînd în cînd
în gînd.

*

Un melc slab înotător
dar un bun inventator
visător
a trecut peste-un izvor
pe umbra lui fără motor
hidroaeroglisor



Desen de
Emilian Nicula (1956 - 2010)

*

Nu se știe cum
(poate se visase papagal, trebuie să fim atenți la ce
visăm!),
un june melc a ajuns captiv
într-o colivie. Un adevărat palat!
O vreme a fost încântat: siguranță, confort, hrană – all
inclusive!

Ajuns matur, a început să înțeleagă
și să accepte
că n-o să-i crească niciodată pene,
cu atât mai puțin aripi.
Alunecos, gelatinos cum e orice melc,
ar fi putut ușor, chiar dacă-ncet,
să evadeze.
Dar, acum nu-l mai lăsa
să treacă printre barele de argint
chiar casa ce-i crescuse în spate...

*

Un melc-poet, cu ochii-n lună visă
că i-au crescut aripi.
Și-atât a dat,
o noapte-ntreagă, din ele
pînă i-a explodat
inima lui bicamerală.
Nu s-a putut dezlipi de
„pista de decolare”!

Poeme

Ana Ardeleanu



In vitro

Totul este despre filozofie și Dumnezeu,
Chiar și cei doi copii crescuți sub formă de iederă,
Din coasta ta.
Cineva, cu o lucrare academică în mână,
Caută pajiștea verde a ochilor, pentru a se relaxa,
Cum cel sărman caută mina de aur,
În petalele florii-soarelui,
În lumina căroră,
Bucuriile sunt fertilizate in vitro,
Cu note muzicale absolute,
Ce vor depăna firul unei realități simple,
Despre poezie și patrie,
Despre cultura florii-soarelui și a tutunului,
Fiecare cu iubirea sa, durerea sa,
Locul comun al sângelui său, devenit artă
Ce și-a rupt în bucăți
Dovada de liberă practică a fericirii,
Pentru a determina
Grupa sanguină a poemului,
În propriu-i sânge.

Simplificare

Cer vieții o simplificare
A tuturor lucrurilor.
Un singur nasture,

Un proverb chinezesc
Plin de înțelepciune,
O singură sămânță, de in, încolțită
În cămașa ta,
Atunci când emoția colectivă
Te părăsește.

Nu e simplu să obții simplificarea
A tot ce omul a complicat.
A dublat datoriile, după ce și-a cheltuit viața.
Când martorul de credință l-a părăsit,
Nimic nu l-a mai putut îmbogăți,
Nimeni nu i-a mai putut hașura cu albastru,
Cerul și marea.
Lucrurile se pierdeau pe ele însele,
Ceasul bătea cuiul aceleași ore.
Încă se mai fredona o melodie
Din repertoriul pământului,
În momentul său bun,
Când, o pană de cocor,
Îi gâdila tălpile.

O simplificare, vă rog!
Ceri omului care a vândut de toate,
Dar acum nu-și poate imagina obiectul râvnit.
Nu găsește pagina scrisă și rostul major
Al acestei dorințe,
Dar poate trasa în aer o simplă linie
Care să-ți fie călăuză

Viața e precum o moașă

Te ajută să renaști,
Îți scoate capul dintre trandafirii mamei,
Dintre crinii tatălui,
Iar pentru ca rezultatul să nu fie uitat,
Îl trece cu roșu, în caietul cu mii de căsuțe goale,
Precum un fagure părăsit.

Oare cui să ofere poemul nescris și floarea de nufăr?

Nu dau telefon nimănui, pentru sugestii,
Nu citesc prospectul,
Pentru că mi-e clar ce pastile să iau.
Cineva îmi recomandă pastila verde,
Cică ar calma durerile renașterii,
I-ar folosi strugurelul
Pentru buzele crăpate de vânt.
Dar timpul?
Timpul este răul necesar,
Cel care pune în evidență binele vieții,
Iar renașterea acceptă această ecuație
Și o rezolvă în felul ei,
Tăind, precum Dalila, pletele zilelor lungi,
Căci nu se știe niciodată:
Dacă Dumnezeu va vrea,
Soarele va răsări iar, pe strada noastră,
Scoțând de sub nori jucăriile și pastilele roz,
Precum și arcul sprâncenei
Sub care privirea
A învățat să tragă cu praștia.

Stau pe coasta lui Adam

Ca pe o insulă,
Nimic în jur,
Doar eu și obsesia mea pentru cuvintele care fac rime
Și îmbracă păpușile în roz.
Dumnezeu permite umila tăcere
A cântecului venit din sud,
Precum și zgomotul unui strănut de crin
Pe care-l prind în mâna stângă
Și îl miros,
Cu mirosul acela de zână bună.

Stau pe coasta lui Adam,
Așa cum fluturele stă, dimineața,
Pe o floare de bujor.
Nicio bicicletă nu trece prin dreptul meu,
Pe-o singură roată, așa cum trece timpul.

Nervii mi-au cedat de mai multe ori,
În fața singurătății
Și nimeni, dar nimeni,
Nu mi-a citit spaima în ochi, nu m-a judecat,
N-a hotărât ce drepturi am,
În ce rochii să mă îmbrac, cum să gândesc
Și ce indivizi, inexistenți, să se uite la mine,
Să-mi țină isonul
În această singurătate de 24 de karate,
Altfel, atât de invidiată
De cei care, nici ei, nu există
În recensământul îngerilor
Invadatori.

Poemul alcoolic

Număr în minte pijamalele purtate
În poemele scrise
Din nevoia de frondă.
Pijamalele de iarnă
Au versurile cele mai sofisticate!
Pe celelalte le-am descoperit când îmi făceam patul,
Iar vara și toamna umblau desculțe prin el,
Așa cum paharul cu vin
Umblă prin sângele celui care
A făcut ferfeniță, orice încercare
De-a înmuia pâinea în apă sfințită,
Oferind șanse pentru cei ce știu leacul,
Căci ei pansează și pudrează, cu pasiune,
Rana care a făcut moda poemului alcoolic,
Așezând bobite aurii, pe toată pagina,
Făcând podgorii de datorii
Pe suprafața albă, a paginilor următoare,
Riscând totul, pentru felul de a fi,
De a merge pe sârmă,
În ochii albaștri,
Lipind, precum rășina de brad,
Umbra poemului alcoolic,
Pe trupul celor setoși.

Autopsia eului

Știți cum e să te îndepărtezi de tine,
Să vezi, de la distanță,
Fântâna arteziană a eului tău,
Acele flori de gând, ce țâșnesc,
Amenințând stema inimii
De pe care au dispărut
Aquila și vulturul?

Sau cum e atunci când poți da celuiilalt,
Fără regret, tot ce ai tăinuit
Sub paltonul din păr de cămilă,
Căldura neavând darul
De-a-i înmuia inima.
Autopsia eului, rămânând un gest de cutezanță,
În fața trecătorului etern
Prin fața casei sale,
Ce aruncă o privire înlăuntru,
Fără a se bucura de râvnita ospetie.

Poeme

Sorin Ivan*



viziune

nu eram profet, nici măcar pentru cele întâmplare
din faptele și întâmplările destinului meu,
dar avusesem o viziune, o nemaipomenită halucinație,
se făcea că aveam o praștie ciudată, cum nu mai văzusem
(poate era o reminiscență din aproape uitata mea copilărie,
cu cine știe ce semnificații, dacă m-ar fi psihanalizat cineva),
nu știu de unde, nu-mi amintesc dacă o promisem
sau dacă o găsisem din întâmplare pe drum...

la început, fusese din joacă, în clipele când eram copleșit
de ideea subversivă a inutilității oricărei întrebări,
a oricărui efort de a înțelege ceva din sensul lumii și al destinului,
dar văzusem că pot trage cu praștia aceea departe, foarte departe,
vis vechi de copil, când îmi doream o praștie bună
ca să trag cu ea în avioanele îndepărtate și minuscule
ca niște bijuterii de argint, care lăsau dâre albe pe cer...

* În poezia lui Sorin Ivan dinamica realului se resoarbe în șoaptă lirică, iar convulsiile afective își atenuează retorică până la restabilirea unei limpezimi esențiale a discursului, într-un exercițiu cvasialchimic utopic, de "transmutare" a zgurei realului în noblețea versului. Sorin Ivan plasează pe scena poemului stări lirice clare și auster, ezitând între obiectivare mimetică și sugestie anamnetică. Austeritate a tonului și a expresiei, dar nu uscăciune stilistică, căci poetul află, dimpotrivă, în propria sa sensibilitate, suficiente resurse de a revigora lirismul, încifrând voalat sensurile, în limitele unor abstracții diafane și, pe de altă parte, asumându-și contradicțiile realului în întreaga lor amplitudine, fără a le escamota anvergura ori stridențele. (**Iulian BOLDEA**)

acum, o întindeam și trăgeam cu praștia în sus,
iar pietrele găureau norii și făceau cercuri largi,
prin care izbucnea lumina în raze lungi, materiale,
fascicule dense, coloane oblice și perpendiculare de lumină,
care luminau lumea ca în revelații, ca în icoane...

și mai ciudat, prin razele care uneau pământul cu cerul,
coborau șiruri nesfârșite de porumbei albi, fără trup
și se așezau lin, din zbor, pe creștetul oamenilor,
ca într-o neașteptată epifanie peste lumea însingurată,
astfel că se umpluseră străzile și trotuarele de oameni
care purtau porumbei transparentți, de lumină pe creștet...

și mai era ceva, înfloriseră deodată toți pomii și toate florile,
mai devreme decât oricând în primăvara aceea timpurie,
când și ultimele urme de nori se destrămau în lumină,
sub cerul adânc și albastru ca niciodată până atunci...

Canaan

după aceea, am rătăcit ani lungi prin deșert,
prin pustia pierderii de sine și a tuturor amăgirilor,
se țineau de mine-n cortegii umbrele zilei, ființele nopții,
mă pândeau de după stâncile gândurilor să mă sfâșie,
să mă lase pradă acvilelor care se roteau pe deasupra neantului...
niciun fir de iarbă, nicio lăcustă, nicio urmă de apă,
am trăit doar cu mana iluziei că drumul merge-nainte,
că pustiul se sfârșește odată și-odată, cândva, undeva...

târziu, când credeam că totu-i zadarnic,
am văzut o mare lucind în dogoarea pustiei,
nu s-au dat apele-n lături ca în fața lui Moise,
am trecut prin Marea Roșie a uitării
într-o canoe încropită din țandările speranței,
înfruntând aprige vânturi și valuri haine,
s-au înecat turmele de stafii ale trecutului
și-am fost aruncat de ape pe țarmuri,
în Ținutul Făgăduinței, plămădit din visele mele...

iată, Canaanul mi se arătase în cele din urmă,
încă auzeam ca în vis enigmatică voce
care mă însoțise mereu pe drum și pe ape:
„nu-i niciodată târziu, nu-i târziu niciodată”...
eram pe tărâmul speranței, eu, naufragiatul destinului,
renăscut din focul deșertului și din apele mării,
cu fiecare speranță, o lume aștepta să se nască
și-atunci am început să te-aștept, știam c-ai să vii
cândva, poate cu răsăritul din mare,
pe un țărm, în mirajul luminii...

graffiti

scrisesem pe zid în camera mea:
„Lasciate ogni speranza, Voi ch'entrate!”
vorbele lui Dante gravate pe ușa Infernului
sunau profetic, înfricoșător, apocaliptic,
pe gustul meu de student sceptic, nihilist și eretic,
gândind la destin, la neant și la om,
la sensul vieții și-al morții,
care avea risipite pe pat, de jur-împrejur,
Ecclesiastul, cărți de Cioran, Kierkegaard și alții ca ei...

am înțeles, între timp, teribilă iluminare,
că Paradisul, Purgatoriul, Infernul,
mai ales Infernul, cu toate revelațiile dantești,
se găsesc chiar în lumea aceasta,
nu e nevoie să le căutam, să ne temem de ele
în lumea cealaltă...

mă gândeam în ultimul timp să aștept primăvara,
dar voi începe în iarna aceasta uscată, poate la noapte
(mi-am cumpărat spray-uri albastre, roșii, portocalii
și toate culorile fosforescente),
să scriu, să caligrafiez pe uși și pe ziduri,
pe panourile multicolore de publicitate,
cu reclame la cafea și alcooluri,
la haine și lenjerie, branduri și firme celebre,
cu litere mari pe strălucirea de gală a lumii:

“Lăsați speranța să meargă cu voi,
înaintea voastră mereu, și urmați-o!”

într-un caiet mai vechi am găsit:
„luați toate speranțele cu voi, oriunde ați fi,
mergeți cu ele până-n pânzele albe,
faceți arme din ele, de temut, invincibile,
luptați cu speranțele-n mâini
cum s-a luptat, o noapte întreagă, Iacov cu îngerul,
spargeți cu ele porțile grele ale lumii
și ușile ferecate ale sufletelor voastre,
faceți speranța cuvânt și zidiți din iubire
lumea visată, curată pe cenușile celei vechi...”

după ce voi fi scris pe zidurile mari ale lumii,
voi scrie pe zidurile mai greu de văzut, transparente,
care se înalță, tot mai mult, între noi,
ziduri groase, de sticlă, de netrecut deseori,
dar voi avea nevoie de alte culori și vopsele,
poate de cerneala aprinsă a sufletului,
pe care o văd doar ochii iubirii...
și voi începe cu zidul ce crește între mine și tine,
cu zidul dintre mine și lume...

eliberare

am căzut amândoi pradă cuvintelor,
ne-am lăsat ispitiți, îmbătați de semnificații,
seduși de denotații și conotații,
de subtile figuri ce spuneau mult mai mult
decât trebuia pentru întâmplările noastre...
ne plăcea să spunem cuvinte, uitând,
nepăsători cum eram, că prin ele,
oricât de frumoase, adânci, muzicale,
amenințam ființa fragilă a iubirii,
sufocând-o cu înțelesuri și neînțelesuri...

treptat, iubirea noastră a început să se mute
de pe tărâmul cu păsări albastre și cântece

Sorin Ivan

în ținutul primejdios al cuvintelor,
ne pierdeam în jungla lor fără margini,
ne jucam de-a baba-oarba pe după trunchiuri,
ne strecuram printre lianele de litere și sunete
care coborau dintre ramuri să ne sugrume,
simțeam cuvintele ca pe niște flori carnivore
cu răsuflarea fierbinte în tâmplele noastre,
așteptând cu infinită răbdare să ne devoreze...

viețuiam într-o lume tot mai ciudată,
cu peisaje luxuriante, sterpe, selenare, lunatice,
plină de capcane, cu primejdii mortale,
ori cu himerice drumuri spre nori,
ne-am fi putut prăbuși în neant
călcând pe-un cuvânt, pe-o silabă,
ne-am fi putut ridica departe, în ceruri,
urcând trepte înalte de sensuri,
am fi putut bântui ascunzându-ne nesfârșit
în sfârșirea vieților noastre
de noi, de fantasmеle noastre, de timp...

cuvintele ne atrăgeau ca un drog,
aveau asupra noastră un efect psihedelic,
ne aruncau într-un joc funambulesc
al sensurilor, nonsensurilor și speculațiilor,
eram, de la un timp, dependenți de cuvinte,
ca într-o narcoză, ca într-o răvășitoare beție,
și voiam amândoi să ne eliberăm de pericolul lor,
care ne pândea ca o fiară din umbră,
amenințând să ne ucidă iubirea, să ne ucidă curând...

într-o noapte când cuvintele adormiseră târziu,
cum făceau de mult punând stăpânire pe noi,
ai plecat căutând cu disperare tăcerea,
lăsându-mă într-o liniște asurzitoare,
printre nerostite vorbe și sensuri
ce nu aveau să se mai nască vreodată...
ca prin farmec, fugiseră și cuvintele toate,
dar era prea târziu, prea târziu să ne-ntoarcem
în ținutul plin de cântece și păsări albastre...

Poeme

Marian Vișescu



Liniștea singurătății

Doar ochiul nopții de mătase
doar un copil infometat
ștergându-și buzele pe pâine
doar o pată de cer înverșunat
cu norii aruncați
și frunza nopților de vară secătuită
încolțind totuși!

Iubire

Acoperă-mă de tot cu părul tău de râu
Ce curge peste mine în valuri fără frâu
Așează-mi pernă brăul înstelat
Sărută-mă pe frunte să știu că m-ai visat
Apasă-mă încet, să mor fără să simt
În Panteonul cald și strâmt
Țintește-mă de tine cu gândul necurat
Să ne topim în noi sub Pomul Luminat
Și nu uita nici timpul, o rugă tu să-i pleci
Deodată să ne soarbă, acuma și în veci.

Viață

Stă întinsă o piatră

Fericită
capătă vibrațiile și undele

Cu o plăcere sardonică
prinde
fiecare sunet

Sub ea ne ascundem
facem pe ispititorii
sub dezgustul
neîndurător

Căutăm o altă
mască
mai rezistentă

Nu mai suntem noi

Mâini în noapte

Ți-ai lăsat mâinile la vedere
să te pot găsi ușor în noapte,
Îmi trimit privirea în sus să văd
cum unul după altul
din cer cad nori
pierzându-și în siaj melancolia

În noi se-așterne tăcerea...

Drumul tău

Pe drumul tău
soarele asfințește blând peste păduri,
ochii copacilor se închid

Treci peste un deal cu rugii ghimpați
și gândul te-mpinge să-i mângâi
ca pe niște frați

Deodată
că dacă ți-ai părăsi sufletul
ar începe să ningă.

Haos

curăț timpul cu privirea
adorm pe-o parte și cobor
fac valuri mici în roua dimineții
tresar, sunt strâmb și drept,
interminabil de mare și enervant de îngust
într-o imperfectă armonie
întinsă pe garduri prăfuite
mâncate de ploi

Pisica

Plouă eliptic printre bolovanii deformați de timp
Stau pe o plajă goală la margine de mare
și-mi înece viețile spălându-mi ochii în valuri

Trosnește a sare și pe frunte o scoică-mi cântă surd

Traduceri

Francesca Farina



Mielul

Cât depre miel, ce-mi spui?
Spre ce folos a fost ales tocmai el
cel de jertfit, dintre ființele
abisale care înaintau pe colina abruptă
strălucitoare ca și grădinile raiului?
Mielul pe care l-ai luat în brațe
nevinovat, tremurător și moale
ca un ghemotoc de nor de zăpadă
împotriva norilor, carul de aur al apusului,
preludiu al prăpăstiilor zădărniceii?
Tu și el pe colină, amândoi holocaust
neștiutori, amândoi fremătând în crepuscul
în violetul zorilor ce se deschidea
în primulele de gheață care înfloreau
vălul mai curat al izvorului
ca pene de înger, mielul
mielul la al cărui behăit orice ființă
se recunoaște victimă și mărturie.

Cerescul astăzi

Din când în când văd că e mai puțină
carnea, substanța care ne hrănește,
se schimbă fața, complice-i chirurgul
dar nu celulele, cele făr'de folos

se revarsă și înnebunesc în nimic,
dând imputuri greșite și se proliferază
în leucocite frenetice sau moleșite:
scapă ceea ce poți, ori chiar te roagă.

Sfinților, tuturor, li te adresezi în rugăciune
și ce primești? În vremea-aceasta moartea-naintează,
triumfătoare și batjocoritoare în fiecare clipă:
numai cuvântu-acesta se impune acum.

Dă-i-o în grija unui computer, Internetului,
fă-o să rătăcească-n spații, constelații
și semnalul unde-ajunge, ajunge

peste-un mileniu și poate la o rătăcire
de galaxii ce-au explodat din nou, care unite
vor captura file și resetul.

Dumnezeul de apă

Tu în apă, ceață
cu un Dumnezeu ascuns ce explodează
în mii, în mii de sori
eu aici, în lumină,
lamă sfâșietoare, lamă mortală
tu în reflexele apei
ploaia și negurile, neguri
infinite, picături dilatate, neguri
în ger, în cristalul zorilor
în gheața celor morți
canalele ascunse la rădăcinile
Milano-ului, Mediolanum...

Acolo, Câmpia, atât de vastă și de asurzitoare
de ustensile zeloase care melițează
și boabe, cărnuri, sânge, cât mai diferite
și-aici, aici un Câmp acoperit de-albastru
și verde, atât de verde ca și fânul

Francesca Farina

în mai, și mai departe Marea Tireniană
moale gâfâind...”

Alte simțuri nu știu, decât iarna aceasta;
altă viață nu am decât iadul acesta.

„Haiku-ul corpului”

Iubitul meu:
în oglinda mării
corp al păcatului.

Mare, tu, și sare,
apă legată de apă,
foc amestecat cu soare.

Și picături, picături
ropotind pe stânci,
și tu, apă pură.

Corp de iubire
înveșmântat în soare,
strălucire vie.

Spumă și coral,
scoică în val,
tu, viața mea.

Fericirile

fericiți cei care nu au trăit,
ale căror bătăi de inimă nu au sunat pe căile venelor
ca un rooooooaaaaar al unei Ferrari în ceață,
ca un milion de albine într-un stup de purpură
să cânte orice clipă a apusului,
al cărui gând nicicând nu a înghețat în minte,
în amintirea permanentă de mortificare nu încetează
niciodată

de-a-și urzi uneltirile din sânge și pământ,
profilându-se într-un mauzoleu, mlaștină a vieții;

fericiți cei care nu au fost vii vreodată,
ale căror cuvinte nu s-au rătăcit niciodată în spatele viziunii
scrierii mute de marmoră
fără alt sens decât sfârșitul tuturor simțurilor;
ale căror plângeri nu au încetat în ultima definitivă noapte
la lucirea luminilor din templu
într-o catedrală indiferentă;
ale căror zâmbete nu s-a stins în neliniștea zilei de mâine
sau a însăși clipei în care acestea s-au născut;

fericiți cei care nu au fost născuți niciodată,
fericiți chiar și animalele, pisicile
visătoare în ziua lor fără timp
care vânează chiar și prin somn
șoareci închipuiți care se lasă prinși, noaptea;
fericiți înșiși câinii fără zestre,
care nu se străduiesc să adune bunuri
neliniștiți de firimiturile de vânt,
fericite privighetorile de-argint
în topazul crepusculilor,
fără dureri sau cancer ori sfâșieiri de inimă,
lipsiți de viitor sau premoniții;
fericite furnicile nevinovate de dindărătul boabelor,
în bogăția unui grâнар imens,
fără să știe să numere altceva decât tunetele,
în zorii de ghirlandă din aprilie
în clipa în care se deschid ouăle...
Dar eu trăiesc pentru aceasta,
doar pentru acest cânt mă chinuiesc.

Juvaere

Juvaerele tale, aceste
inele care au montate diamante
în forma crucii și aceste glasuri
de mină și de sânge de lucrători,

acest aur strălucitor, aceste plânse
zefire-n grupuri, incrușișări
de jasp și de corali
vene de briliante, lacrimi de sfinți
căutători, sudoare de muncitori
acest orologiu moale
trist marcându-și timpul
mereu nesfârșit și încet
repede și proclat
acest răufăcător fără-ncetare
aceste animale la jugulare,
lanțul de colier și platina
ascunsă în gâtul puloverului
brățările de *torchon*, *cabochons*
atinse de mâinile tale, hoațe
de bunuri, de suspine, și acești vampiri
ce sug sângele din carotidă,
la tâmpile, aceste bijuterii ce-atârână și rănesc
aceste spade care dor, martirii
uciși pentru ele,
pentru juvaere...

Zăpadă

Ești zăpada ce dansează ca
un mesaj de polen în aer
dar nu e primărară, este miezul iernii
o iarnă întunecată, de noapte, și mâinile tale
sunt iarnă, reci de zăpadă, dar așa de mici
și de perfecte încât fac să fie iertate
blândețea lor, usurătatea lor;
ochii tăi sunt trandafiri ce se deschid
în zori
iar genele sunt spini...
Buzele tale-s apă de torent
ce curge, dinții sunt pietre șlefuite
de valurile acestui fluviu de nestăpânit,
vorba; părul tău e respirație a cerului
vântul care suflă plin de crini și de zambile,

mușcatele se deschid sub pleoapele tale,
împodobind tâmpile și-obraji;
ți-ai luat culoarea pletelor tale
din cărbunele din pământ devenit diamant...
Nasul tău e o nuia, un juvaer prețios,
la mijlocul tău înfloresc mimoze fără-ncetare
iar pe sân se așează cuiburi de vrăbii,
penele noi din aripile lor;
picioarele, nuiele flexibile și apă,
apă ce curge fără încetare...
Numele tău e Poezia
tatăl tău a fost un filosof orb,
mama ta o împărăteasă cerșetoare,
detronată și însingurată
dezmoștenită de strălucirea de milenii...
Înțelepciunea ta-i din oase frânte
și zdrobite într-o piuă veșnică.
Veșnicia și uitarea îți sunt destinul de lacrimi.

În românește de
Ștefan DAMIAN

Eseul

Mircea Băduț



Stagnare în evoluția umană?

Orice privire scrutând în trecut, în căutarea unor idei de sinteză (inclusiv idei comparative), este apriori grevată de riscul parțialității, al sofismului involuntar. (Nu putem cunoaște trecutul în perspectivă completă întrucât istoria a consemnat doar anumite fapte/aspecte și le-a văzut din anumite unghiuri.) Și e de preferat să avem în minte acest corolar, oricât de seducătoare ar fi acele idei.

Progres cultural în avânt

Privind retrospectiv la *evoluția intelectuală a societății omenеști* de la începuturi și până astăzi, putem spune că progresul cel mai substanțial a avut loc în ultimele două secole. Și, da, acest progres a fost sincron cu (dar și motivat de) o evoluție semnificativă în domeniul material (industrializarea, creșterea nivelului de trai) și în sfera socială (democratizarea, emanciparea politică, expansiunea umanismului, etc). Considerând sumativ (cât) mai multe direcții de manifestare a intelectului uman – pentru a diminua riscul pomenit în preambul – putem admite că în aceste ultime secole parcurse de omenire cam fiecare generație a asimilat cunoașterea generației anterioare și a depus propria ei participare peste aceea. Altfel zis, fiecare generație a adus ceva în sensul pozitiv al evoluției culturale, în sensul progresului intelectual. Fiecare generație a cunoscut mai mult și a avut o gândire mai puternică – mai liberă și mai articulată – decât a generațiilor anterioare.

Imaginându-ne un grafic al evoluției culturale a omenirii (și estimându-l mental) vom fi uimiți de creșterea bruscă din aceste două secole, dar în același timp vom admite că societatea umană a reușit să asimileze respectivul progres cu oarece echilibru. (Există și reversuri, precum cel al resurselor naturale, dar

Stagnare în evoluția umană?

ele încă ne apar ca fiind controlabile.) Da, pe ansamblu putem fi întrucâtva mulțumiți că civilizația noastră și-a însușit fără echimoze remanente acea revoluție culturală. (Și eventual reținem durata acelei rampe din graficul imaginat.)

Domolire în progresul cultural?

Însă, cumva paradoxal, în ultimii ani – ani în care progresul tehnologic din sfera informațiilor și telecomunicațiilor (componente esențiale cunoașterii) a avut o creștere fără precedent (și ne imaginăm o rampă aproape verticală într-un grafic similar celui invocat mai devreme, cu abscisa lui gradată în secole) – se poate observa o *oarecare domolire în evoluția intelectuală* a societății, considerate *in extenso*. (Pe deasupra, ca într-o buclă de reacție pozitivă, lumea ultimilor ani își proclamă tot mai insistent dreptul la confort, la comoditate. Avem aici o chestiune banală, pe care antropologii o știu de mult: cu cât resursele de trai sunt mai facil de obținut, cu atât populațiile sunt mai puțin energice/inventive.)

Probabil că, în exercițiul social cotidian, fiecare dintre noi observă aspecte revelând o temperare în evoluția intelectuală a societății (expresii/tendințe de superficializare; diminuarea/deteriorarea lexicului; accente ale interesului pentru consum în detrimentul creativității; prevalența criteriului comodității; preponderența idealurilor/obiectivelor mărunte; îndesirea confuziei elocvență-competență; predominanța kitsch-ului; excese de sublimare spirituală; etc), dar, fiind observații individuale, ele nu sunt ușor de obiectivat prin însumare (prin adunare într-o medie statistică). Însă, extinzând un pic scara, o minimă sumarizare, în perspectiva unei analize sintetice, ar fi totuși posibilă, atât urmărind fluxuri de informații publice (radio, web/internet, televiziune) cât și din interacțiunea socială individuală, atunci când aceasta este suficient de intensă stochastic. Și probabil că una dintre cele mai dureroase observații va fi cea indicând o anume reinventare a mediocrității, o îndesire a discursului *legitimând mediocritatea*, stagnarea; ceea ce ar însemna că generațiile devin mai interesate de o dezvoltare orizontală decât de una verticală. Cu destulă justificare individuală, la nivel psiho-social: “Nu este necesar să asimilez ceea ce au știut/făcut cei dinaintea mea, ci doar să am acces la acele informații, la nevoie”. Sau: “Nu trebuie să combat pe alte fronturi în afara celor care îmi aduc satisfacție imediată”.

Particularități românești

Domolirea evoluției intelectuale este evidentă în societatea românească actuală, însă – prin hazardul istoriei recente – la noi ea se datorează în primul

rând haosului cauzat de ruptura pe care societatea a cunoscut-o prin schimbarea regimului politic de după evenimentele din Decembrie 1989. Dincolo de fireasca defulare urmând unui regim opresiv/închis și de criza economică inerentă diluării controlului statal, acea ruptură a avut efecte devastatoare și în educație, adică exact în sfera formării generațiilor următoare. Iar *dezinteresul pentru educație*, pentru școală, nu *se datorează* imperfecțiunii sistemului de învățământ (perfecțiunea conținutului fiind aici un ideal eronat), ci *unei asimilări neponderate a libertății*.

Libertatea include un risc inerent de punere sub îndoială/negație a oricărui lucru, oricât de consacrat ar fi el în societate. Astăzi, la noi, orice elev/student, și orice părinte, poate întreba disprețuitor: “La ce îmi trebuie mie materia/tema aceasta!? Că ea nu folosește la nimic în viața reală! (sau:) Nu mă ajută să devin ce mi-am propus!” O reacție semidoctă, ecou al suficienței. Ca și când – parafrazând imaginea din celebrul film de animație cu Asterix – sportivul aruncător de suliță nu trebuie să facă alt antrenament decât aruncarea cu sulița. *Se pare că libertatea – când este grefată pe organism subdezvoltat – nu este neapărat benefică organismului*. În zilele noastre, elevi și profesori, deopotrivă și la fel cu întreaga societate, află adesea – cu nesaț dar și cu dezgust – că celălalt nu contează, că pot disprețui. O fațetă a libertății pe care deocamdată o ignorăm, și care nici nu se arată ca fiind ușor curabilă.

La rândul ei, ideea de carieră profesională este compromisă de nerăbdare (impaciență venind tot din amăgirea libertății, care ne spune că lucrurile ar fi posibile și fără efort/tenacitate) și de pierderea încrederii în valorile clasice (idem, nimic nu este peren/valoros). Așa încât, din perspectivă psiho-socială, putem concluda că *starea jalnică a învățământului actual se datorează lipsei de experiență în gestionarea libertății*. Sau, mai bine spus, cauza este lipsa unei autocenzuri în asimilarea libertății. Și notăm, deloc facultativ, că *în societățile tradiționale libertatea este în mod firesc echilibrată de o mulțime de norme, scrise și nescrise*.

Însă, lărgind geospațial perspectiva, vom observa că “întâmplarea românească” este doar o coincidență a istoriei, un adaos la tendința generală, tendință asupra căreia revenim imediat.

Speculând asupra cauzelor

Putem admite că acest ultim-manifestat filon al progresului – informatizarea și telecomunicațiile – constituie cea mai pregnantă expresie a fenomenului de *globalizare*. (Da, așa cum scriam odinioară, globalizarea își are precursor în campaniile lui Alexandru Macedon ori ale lui Gînghis-Han, și rădă-

cini concrete în invențiile lui Gutenberg și Marconi, însă adevăratul ei corpus îl constituie internetul.) În acești ultimi ani, lui Homo Sapiens i s-a lărgit brusc lumea. Adesea l-a bucurat puzderia de informații/oportunități, iar uneori a pornit să le chiar exploateze. (Și eventual notăm astfel că migrațiile recente – dinspre Europa de Est, dinspre zonele arabe, dinspre Asia – se datorează în esență globalizării.) Însă deschiderea subită a lumii îi aduce lui Homo Sapiens și angoasă. Pe de o parte – și anume partea cea mai semnificativă – diferențele culturale sunt surse potențiale de conflict, de prejudiciere a echilibrelor sociale și economice. Pe de altă parte – o parte mai de cursă lungă – uniformizarea culturală, ineluctabilă în perspectivă, poate submina creativitatea.

Globalizarea aduce oamenilor un plus semnificativ de libertate. Și astfel, întrucât indivizii observă/simt că se pot “manifesta” mai liber – deci și mai fără efort –, *reflexul de autoperfecționare* (reflex esențial în dezvoltarea intelectuală) *se diminuează*. Societatea ajunge să se dezvolte mai degrabă pe orizontală decât pe verticală. Cantitativul surclasează calitativul.

Dincolo de posibila discuție referitoare la markeri și metrici care să evidențieze (ori să chiar măsoare) această distopic-revelată *domolire a evoluției intelectuale*, putem specula ceva mai detaliat asupra cauzelor, tot ca provocare filosofico-antropologică. Și eventual vom lua în considerare aspecte precum cele ce urmează.

- Pierderea simțului autocritic. Atenuarea reflexului de autoevaluare (la nivel individual dar și social) poate avea, la rândul ei, o serie de explicații/motive: automulțumirea pentru nivelul de cultură atins; satisfacția pentru confort; impresia de omnipotență*; exercițiul nebalansat al exercitării puterii; consolidarea ideii de adevăr personal (care favorizează judecățile absolute); considerația/sentimentul de suficiență; indiferența socială; toleranța extremă (corectitudine politică neponderată), ș.a.m.d..

- Saturația în cunoaștere: cantitatea de informații devenite accesibile prin mijloace informatice și de telecomunicație depășește capacitatea de asimilare a indivizilor umani (ipoteza pare plauzibilă: capacitatea oamenilor de a memora/procesa informație este totuși limitată, întrucât, din perspectivă biologică, omul nu a evoluat semnificativ în ultimele sute/mii de ani); și cu mențiunea că o astfel de saturație se poate manifesta, ca reflex de apărare/conservare, prin varii, infime și neexplicite fenomene psihice individuale (blazare, interiorizare, depresie, oboseală cronică) însă cu efect sumativ în mentalul societății.

- Un efect (și totodată un indicator) al superficializării societății îl vedem în frecvența crescândă cu care folosim concepte ‘black-box’ în discursul zilnic. (Funcția de revelator psiho-social se realizează observând diminuarea reflexului de a afla ce anume este în respectivele ‘cutii negre’.)

• O estompare a motivației, a rațiunii de evoluție intelectuală, prin slăbirea unor valori tradiționale. (Cum spuneam mai devreme, însăși globalizarea poate induce o anumite uzură a valorilor.) Pentru antiteză ne amintim efervescența animată în secolul 20 de ideea cuceririi spațiului cosmic, exprimată atât în domeniul științei cât și în artă.

Iar acest ultim aspect, al subminării de valori tradiționale, accentuat și de micile dar dese degradingolade spirituale, vizibile în societatea din jur dar și aiurea prin lume, va pune la încercare instinctul de conservare al civilizației înseși: supraviețuirea rasei umane va necesita fie reimpunerea valorilor clasice, fie afirmarea unor noi valori cu potențial de fundament, fie – cel mai probabil și firesc – conturarea unui mix conciliant de valori, vechi și noi, suficient de viguros pentru a ne putea duce mai departe, în ciuda provocărilor ce vin.

Omnipotența și plafonarea

Pentru cei mai mulți dintre noi, și pentru o parte semnificativă a vieții active, universul se concentrează fizicalmente în cei 5-6 inci ai ecranului de telefon mobil. Da, în ciuda dimensiunii extrem de mici, smartphone-ul ne înlesnește accesul la mai toată informația civilizației umane și e capabil să facă o mulțime practic nelimitată de lucruri. Ceea ce, în mod firesc, induce în mintea proprietarului senzația de omnipotență. De acum, Homo Sapiens crede că totul îi este accesibil, că totul este fezabil. Nu prea mai are dileme, provocări, vârfuri de cucerit. (Și am zis ‘Homo Sapines’ pentru că numărul de smartphone-uri se cam apropie de numărul populației mondiale: este deci un fenomen de masă, care privește nu o clasă/categorie socială ci însăși specia.)

Avem aici un alt paradox, însă unul care susține supoziția/raționamentul eseului de față: în urmă cu 5-6 decenii nici NASA nu avea calculatoare la fel de puternice precum cel pe care fiecare dintre noi îl are astăzi în buzunar/posețată. Dar hai să presupunem, de dragul argumentației, că existau atunci în lume 10 calculatoare cu putere de procesare similară smartphone-ului! Și că astăzi am avea în lume un miliard de smartphone-uri! Desigur că, aplicând deja-implicitul raport matematic, întrebarea ‘suntem astăzi de 100 de milioane de ori mai inteligenți decât acum o jumătate de secol?’ are un cert iz de sofism. Însă, dincolo de jocul logic spre care am îndreptat atenția cititorului, ni se revelează un corolar ce poate funcționa ca axiomă: *sporirea funcției* (inteligenței, în cazul de față) *prin externalizare nu dezvoltă organismul.*

Analogon

Alexandru Pop

Un joc al minții

*În zadar ne batem capul, triste firi vizionare
Să citim în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris,
Potrivim șirul de gânduri pe-o sistemă oarecare,
Și gândirile-s fantome, și viața este vis.*
(M. Eminescu: *La moartea lui Neamțu*, 1870)

Poate un numerolog ar putea interpreta ciudățenia că, la un interval exact de o sută de ani, la mijlocul a două secole (XIX și XX), s-au născut două minți geniale, a căror viață a fost frântă în jurul a patru decenii.

Mihai Eminescu și Ioan Petru Culianu, căci despre ei este vorba, spun același lucru, dar fiecare în felul său, despre cum poate fi privită lumea: gânduri alcătuiind un sistem anumit sau un joc al minții.

Din jocurile minții se pot desprinde diferite sisteme religioase, filosofice, epistemologice ș.a. care își mențin valabilitatea prin credința în ele, prin adecvare la viața materială și spirituală, prin adevărul lor.

Zidit pe temelii ascunse, edificiul lumii, la Eminescu, poate fi înțeles de noi după „o sistemă oarecare”, ceea ce chiar încearcă epistemologiile de astăzi.

Culianu este convins că în tradiția rabinică și în „Ars Combinatoria” a lui Raymundus Lullus „cele două sisteme – sistemul limbii și lumea – nu sunt doar analoage, ci consubstanțiale; prin manipularea limbii se poate, în mod real și concret, manipula lumea înconjurătoare.” (*Jocurile minții*, pag. 357, Ed. Polirom, 2002). Astfel, el acordă epistemologiei, ca teorie a cunoașterii științifice, un rol major în alcătuirea sistemelor care încearcă explicarea funcționării lumii, fie și parțial.

Dintre sistemele mai puțin cunoscute, ne vom opri la epistemologia nomistă (nomism) fondată pe nomos (grec: lege), încercând însă o „tato-

nare” dincolo de sfera necesității legilor naturii, care funcționează în lumea reală. Este vorba de lumea noumenală, a cunoașterii și conștiinței, a libertății absolute, caracterizată în nominalism ca infinită, unică, spirituală și nemișcată. Este Ființa, așa cum a fost și este gândită de mulți filosofi.

Surprinzătoare pentru un cititor avizat din zilele noastre sunt însă caracteristicile acestei lumi, caracteristici ce se regăsesc, între altele, în prima parte (*Summa Naturalis*) din renumita lucrare *Summa Theologica* a Sf. Toma d’Aquino, ca fiind atribute ale lui Dumnezeu: Infinit, Unic, Spirit, Etern.

Separat sau împreună, aceste două lumi – materială și spirituală – au captat încă din vechime gândirea religioasă și filosofică, omul fiind privit ca o ființă alcătuită din trup (material) și suflet (spiritual).

Moartea ar viza doar trupul, nu și sufletul. Credința în nemurirea sufletului presupune simplitatea acestuia, „unicitatea” lui, absența unor părți componente. Moartea, care înseamnă descompunerea unui întreg în părțile componente, până la fragmente asimilabile spre a intra în compunerea altor „întreg”-uri, n-ar afecta sufletul considerat simplu, indivizibil (fără părți), individual și ca atare intact și nemuritor. În această viziune, corpul, prin descompunere, ar părăsi sufletul și nu invers! Este o situație oarecum asemănătoare celei în care, odinioară, oamenii credeau că Soarele se rotește în jurul Pământului nemișcat.

Sufletul, care apare drept promotor al mișcării, al vieții, specific fiecărui individ, sensibil și evoluând odată cu acesta, denotă prin „nemurirea” sa o esență neschimbătoare, proprie spiritului. Acest paradox impune o diferențiere între suflet și spirit.



Ipotetic, „jocul nomist” al minții, vede sufletul ca fiind compus din psihic și spirit. Psihicul este specific fiecărui om ca „produs” al sensibilității structurii sale somatice, poate chiar al A.D.N-ului fiecărui individ; psihicul evoluează, se schimbă din copilărie până la bătrânețe; este legat fizic de miraculosul automat al organismului viu și moare odată cu el. Psihicul în mișcare este „obiect” de studiu a numeroase discipline științifice.

Spiritul este diferit de suflet; prin nemișcarea sa, spiritul imprimă sufletului fluctuant (datorat psihicului) o identitate constantă care ar fi „eul” neschimbător al fiecărui om. La bătrânețe, cel care-și privește fața și corpul aproape că nu se mai recunoaște în cel din copilărie și tinerețe: și totuși, e constrâns a constata:... „sunt eu!”.

Moșteniri ale Antichității și ale Evului Mediu, sufletul și spiritul sunt și astăzi „vehiculate” din plin ca entități ale lumii și limbajului (vezi citatul din I.P. Culianu), fără să fie explicit deslușite.

Ceea ce se mișcă poate deveni „obiect” de cercetare științifică, dar ceea ce „nu se mișcă” poate fi luat numai ca punct de reper. Orice orientare necesită un reper; fără acesta rătăcim în neștire...

Diaristul patetic

Poet prolific, adesea în defavoarea sa, de o expresivitate și originalitate de netăgăduit, Octavian Doclin editează o nouă carte de poezie intitulată *și punct. și de la capăt*, editura Gordian, Timișoara, 2019, cu precizarea-atenționarea, ușor sumbră, pe pagina de gardă: „Încă un an din cartea Subteranei. Ultimul (2018)”. Volumul este însoțit de o consistentă prefață semnată de Marian Odangiu, intitulată *Retorica vitalității* („De la o carte la alta, scriitorul devine tot mai conștient și mai grijuliu față de destinul său și al poeziei sale”), dar și de trei postfețe semnate de Gabriel Coșoveanu (*Grădinarul îngrijorat*), Nicolae Oprea (*Originalitate și reiterație poetică*) și Ioan Nistor (*Poeme libere luminând Subteranele docliniene*), toate generoase cu poetul reșițean, publicate anterior în România literară, Hyperion și Poesis.

În noul volum, Doclin se confesează dezinhibat, revelând stări existențiale, dar și transcendente, fluctuante, de la fervori intempestive la disperări cenzurate, de la exultanțe consubstanțiale mirărilor insinuante, la vituperări blânde, unele abia sugerate, dând poemelor o aură de psalmi neconvenționali, de incitare spirituală și evlavie consolatoare, prin panoramarea lor descriptiv-explicativă. Obsesiile sunt datate conștiincios, pe zile și luni, metamorfozate cartezian în poeme ce devin adevărate spovedanii, când mai sacre (în special cele inspirate *în Biserică*), când mai profane, pentru ca majoritatea lor să sfârșească în sentințe și gnome diseminate persuasiv cu seninătatea aceluia care trebuie să convingă, încredințat de temenicia demersului -ză, dispus a-și nota epifaniile și reveriile (care nu sunt puține), cu acribia diaristului meticolos, ori a cronicarului aplecat cu sfială și agerime asupra teodiceelor sale. Reflecțiile tind spre intensități maxime,

concișe, pe fundalul unui patetism supravegheat, interiorizat, deoarece Doclin își impune să convingă din primăvară (23 apr., 2018, datarea primului poem), până în toamnă (30 nov., 2018, datarea ultimului poem), declamând/epatând în văzul lumii și cu voce tare ispitele care i-au clătinat credința și rătăcirile care i-au tulburat speranța, aceasta din urmă mereu clamată și fluturată, asemenea unui stindard al cărui blazon trebuie respectat, dar mai ales apărut. Martor al propriului proces de conștiință, depoziția se vrea intransigentă, lipsită de echivocuri, parti-pris-uri ori redundanțe. Impresiile sunt stilizate pe cât posibil, imprimând întregului o senzualitate fluidă, accesibile Subteranei sau underground-lui revelat apăsător, concis hașurat, ca topos cotidian și spațiu umoral străbătut de actantul ajuns la senectute și împovărat de îndoieli, spaime, purtător de criză asumată conștiincios, dar obnubilată sentențios. Disjunția de acest areal nu este facilă, din moment ce tarele ei constrâng și eliberează deopotrivă, poetul intuind faptul că aici dospește miezul dilemelor existențiale, pe fundalul unui presentiment al morții acceptat cu serenitate: a trăit toată viața/ pentru a păzi Grădina/ nevandalizată/ murind împăcat/ că răsadurile au rodit/ la timp/ a trăit și a murit/ necerînd și nedînd socoteală/ despre sine însuși/ Grădinarul tânăr/ ce i-a urmat (4 nov. 2018 în Biserică).

Simbolistica lui Yin și Yang se relativizează prin poemul scris, se confruntă în arena viziunilor parțial escatologice, demantelând identitatea poetului nevoit/obligat să medieze disputa livrescă dintre ars scribendi și ars moriendi, printr-o percepere ordonată a declinului fizic, nu și spiritual, și tocmai de aceea refugiul în bolgiile memoriei personifi-



Octavian Doclin

că, voalat, intransigența, dar și acceptarea, în fața finitudinii, dar și perseverența salvării prin scris: „Poemul/ după ce-a ieșit din mâna poetului/ se umflă în cuvinte-pene./ Poema/ și ea așșderea în pene-cuvinte./ Poetul/ atunci nu își mai semnă numele./ Și duse au fost/ și s-au tot dus” (17 sept.2018). Iată cum poemul (anima) și poema (animus) se confruntă într-o complicitate supravegheată, ambele aspirând la edificarea creației finale, sub stricta autoritate a poetului dispus a folosi maieutica în locul ieremiadelor sterile, în speranța înfăptuirii redempțiunii imediate, deși un anumit scepticism de natură reflexivă excede clipa trăită dincolo de sinestezia mărturisită.

Dacă viitorul este aparent sumbru, prezentul relativ izomorf, trecutul personifică oaza de luminozitate și încântare, necesare reînțoarcerii în spațiul copilăriei inocente, deși timpul estompează, treptat, o lume care abia mai pâlpâie în amintirile sale („văd ceva care seamănă/ tot mai mult cu o nălucă”), nimbate de cețurile seducătoare ale nostalgiilor greu de stăpânit, greu de amăgit. Ieșirea din Subterană este sinonimă cu evaziunea din lume, dar mai ales din sine („De fiecare dată/ Ies din Subterană/ Cu o altă memorie/ Nouă”), când Doclin simte nevoia evadării din marasmul presupus pernicios și accederea în asceza voită/căutată a intimității creatoare, sursa indubitabilă a propriei ontologii, unde catarsisul se produce prin exaltări duioase și exclamații monitorizate, incitat de Noul Scrib, Scribul trădător, Gândul Scribului sau Noul Stăpân, care, până la urmă, sunt tot atâtea măști sau travesti-uri ale eului liric. Conceptualizarea și cerebralitatea sunt vectorii rizomatici ai sensului și carnației interogațiilor asociate cu un fel de sfătoșenie agonică, elegiacă în fond și etică în formă, motiv pentru care poezia este antimetaforică, anticalofilă, dând senzația frigidității față de receptor, și nu pentru că ar fi impusă de autor, ci chiar de poemul/poema care, acum, își reneagă creatorul de dragul tranzitivității la vedere. Dinamica gestuală, dar și textuală, este manierată, studiată până la mici amănunte, pândită de histrionice prețiozități, unele de factură narcisistă. Aluzie indirectă la faptul că pe Dumnezeu nu trebuie să-l rogi, pe Dumnezeu trebuie să-l cauți, iată dogma morală a acestei cărți de poezie, marca Octavian Doclin.

Save as...

Magda Danciu



Ficțiune *Retro*

Recent am fost la vernisajul expoziției *Aurul și argintul* (Galeriile „Reperaj”, Cetatea Oradea) și câteva dintre tablourile expuse de Lucian Irimescu, reprezentând fotografii de familie, în stilul perioadei interbelice (*Mirele, mireasa și...; Mireasa fericită; Jițul și ea*), mi-au amintit de felul în care se poate evoca un secol trecut, azi și cum poate fi el readus la viață și pus sub ochii noștri prin imaginația artistului. Eu am o fascinație pentru secolul al XIX-lea, mai ales pentru a doua jumătate a sa, marcată de schimbarea unei întregi paradigme de gândire, când știința începea să-și găsească materializarea în produse de tehnică și în tehnologii ce aveau să deschidă atâtea orizonturi pentru secolele care l-au urmat. Ca atare, orice incursiune în acele timpuri mă ispitește; așa s-a întâmplat la lectura cărții Ioanei Pârvulescu (2017) în care cititorii erau invitați să se aventureze în secolul 19, „o altă planetă”, cu oameni cu „alte reguli de conversație”, cu anumite „obiecte de îmbrăcăminte obligatoriu de purtat”, cu oameni cu inima moale și tărie de caracter, care „scriu scrisori enorme și au un fel atât de direct de adresare” (Pârvulescu, 2017: 5); și la fel a fost și cu alte cărți care reușeau să mă seducă prin modul în care evocau atmosfera acelor vremuri.

Pentru mulți scriitori este o adevărată provocare ca în plin postmodernism, cu toate atributele sale detectabile sau ascunse, să se întoarcă la o istoricitate care duce la secolul al XIX-lea, cel adesea abordat prin strategii aflate la intersecția dintre nostalgie și inovație, menite să regândească și să rescrie într-un fel distinct istoriile și miturile unei moșteniri culturale (vezi și Kirchknopf, 2008: 62), mai bine zis, să reconecteze cititorul de azi cu o lume „de mult trecută și de tot moartă” (Pârvulescu, 2012: 7).

Din perspectiva unor teoreticieni, revizuirea moștenirii trecutului reprezintă o sursă culturală, politică, economică a prezentului, gata să trea-

Magda Danciu

că în viitor, pentru că orice moștenire se compune dintr-un amestec de evenimente și personalități trecute, amintiri despre locuri, oameni, întâmplări, și ca atare, poate deveni, datorită regulilor cărora i se supune, un instrument cu care se ating alte obiective de valoare intrinsecă și extrinsecă. (vezi Ashworth et al., 2007: 40)

OPERÂND CU CANONUL UNUI SECOL TRECUT

Se pare că în zilele noastre societatea folosește trecutul pentru a controla, confirma și confrunta atitudinile și convingerile sale sau pentru a-și articula identitatea și apartenența la un anumit grup, etnie sau națiune - dimensiuni esențiale în înțelegerea pluralismului cultural și în stabilirea unui echilibru, chiar și temporar, între tensiunile pe care le creează forțele contemporane ale multiculturalismului. O contribuție hotărâtoare pentru orice scriitor care dorește să se confrunte cu riscurile rememorării istorice, o are încorporarea de texte și documente din trecut în lumea ficțională aleasă în acest scop, așa cum o face Graeme Macrae Burnet (2015) când folosește *Documente legate de Cazul lui Roderick Macrae Burnet*, cu mențiunea că scrie „*asta la cererea avocatului meu, domnul Andrew Sinclair, care din momentul încarcerării mele aici, în Inverness, m-a tratat cu un grad de amabilitate pe care în nici un caz nu-l merit. Viața mea a fost mărunțică și lipsită de importanță, și nu doresc în nici un fel să fiu scutit de răspunderea faptelor pe care le-am săvârșit recent. Nu există așadar vreun alt motiv pentru care scriu aceste cuvinte, decât pentru a-l răsplăti pe avocatul meu pentru întreaga sa bunăvoință.*” (Macrae Burnet, 2015: 7).

Includerea unor informații arhivate (aparent!) dă sentimentul că autorul autentifică lumea ficțională, mai ales când aceasta e asociată cu figuri recognoscibile ale epocii (vezi Hadley, 2010: 145), așa cum se întâmplă în romanul lui Alasdair Gray (publicat în 1992, tradus în română în 2013) care operează cu juxtapunerea simultană de real/ficțional când evocă „*EPISOADE DIN TINEREȚEA UNUI FUNCȚIONAR SCOȚIAN ÎN DOMENIUL SĂNĂTĂȚII/ Archibald McCandless, medic. Gravuri de William Strang/GLASGOW/ Publicat pentru autor de ROBERT MACLEHOSE&COMPANY, Tipografi ai Universității, 1909.*”, menționând că „William Strang (1859-1921) a fost un artist scoțian născut în Dumbarton, care studiasse cu Legro la Slade School of Art din Londra” (Gray, 2013: IX).

Reconstruirea secolului al XIX-lea în exemplele noastre este facilitată, așadar, de reinserarea de personaje ale epocii, firește din perspectiva contemporană, modalitate prin care se diminuează contextul istoric și se

atenuează discrepanța dintre secole, autorii reușind să demonstreze, asemenea personajelor Ioanei Pârvulescu, faptul că „trecutul se afla în viitor”, că viitorul se poate vărsa în trecut, chiar să „se salveze, la nevoie, în trecut” (Pârvulescu, 2012: 12). Eliminând orice urmă de nostalgie, autoarea, asemenea altor confrăți ai săi, dă soliditate relației cu trecutul prin elemente constitutive incontestabile: existența biofonografului, apariția unor orașe cu case cu 6 etaje și a unor mașini care muncesc în locul omului, momentul în care „Edison ia prizonier sunetul” (12), sau traducerea și publicarea foiletonului american *Singur din veacul său. În anul 2000*.

JOCUL EDITĂRII

Narativizarea trecutului prin crearea de noi povești sau prin reimaginarea romanelor care îl caracterizau se face dintr-o nouă perspectivă, o perspectivă care poate asigura un echilibru și o stare de neutralitate în operarea cu convențiile literare ale vremii, anume, prin asumarea de către prozator a unui rol auxiliar în economia romanului, din dorința de a survola discontinuitățile dintre prezent și trecut. În romanul lui Alasdair Gray, bunăoară, acesta semnează doar INTRODUCEREA la textul integral, unde precizează că „Medicul [Archibald McCandless] care și-a istorisit aceste experiențe de tinerețe a murit în 1911 (...) Aceia care vor consulta dovezile prezentate la sfârșitul acestei introduceri nu se vor îndoi de faptul că în ultima săptămână a lunii februarie din 1881, în Glasgow, în Park Circus, la numărul 18, un geniu al chirurgiei a utilizat niște resturi umane pentru a crea o femeie de douăzeci și cinci de ani. Un istoric local, Michael Donnelly (...) a salvat textul care formează grosul cărții.”(Gray, 2013: VII).

În contextualizarea trecutului prin examinarea unei biografii din cartea lui Macrae Burnet, autorul este editorul, adică persoana care îngrijește apariția unei cărți, asigurându-se prin adnotările și comentariile introduse, că materialul este bun de tipar pe de o parte, iar pe de altă parte, este și prefațatorul cărții, jonglând cu mai multe niveluri de referință care încearcă să îi inducă cititorului sentimentul de autenticitate, de adevăr. Ne referim aici la un set complex de documente de arhivă: memoriile condamnatului scrise la solicitarea avocatului său, Mr Andrew Sinclair (1869); articole din presa vremii (Edinburgh Review, the Scotsman, Inverness Courier); declarații ale locuitorilor din Culduie în Ross-shire (Scoția), adunate de ofițerul William MacLeod din cadrul poliției Wester Ross, Dingwall, în zilele de 12 și 13 august 1869; rapoarte medicale semnate de medicul legist Charles Mac Lennan din Jeantown, și de chirurgul J.D. Gilchrist din Kyle de Lochlash în 12 august 1869; 5. studiul chirurgului J. Bruce Thomson (personaj real),

Magda Danciu

rezident la Închisoarea Generală a Scoției (General Prison for Scotland), închisoare cunoscută din Perth, intitulat, *Călătorii în ținuturile mărginașe ale nebuniei* (Incursiuni în teritoriul liminal al nebuniei), publicat postum în 1874; respectiv, o relatare asupra procesului, compilată din articolele publicate de presa vremii și din volumul *Un Raport complet al procesului lui Roderick John Macrae*, publicat de William Kay din Edinburgh în octombrie 1869, cuprinzând cele trei zile ale procesului urmate de verdictul final (6-9 septembrie 1869) de condamnare la spânzurătoare, cu executarea sa în 24 septembrie. Textul imită convențiile și stilul secolului al XIX-lea pentru că Burnet recunoaște că și-a limitat foarte mult „intervenițiile editoriale în ceea ce privește punctuația și împărțirea în paragrafe.” și că „manuscrisul se află în continuare în arhiva din Inverness.” (Macrae Burnet, 2017: 14).

RECOMPUNÂND ISTORII TRECUTE

Pentru că așa cum scrie Kate Williams, „nu există memorie în afara cuvintelor” (Williams, 2012: 31), romanul istoric, în versiunea lui britanică de roman neo-victorian, devine instrumentul lingvistico-estetic prin care se reconstruiește un secol, al XIX-lea, interesant și palpitant prin promisiunile sale, prin lumea sa „uluitoare de nouă în vechimea ei”, când noutățile și progresul erau “vizibile cu ochiul liber”, când oamenii erau dominați de o dorință inegalată azi de “a construi și de a inventa lucruri frumoase și de durată” (Pârvulescu, 2005: 9). Romanul neo-victorian și cel asemănător lui prin structură și intenționalitate, recuperează trecutul așa cum un detectiv urmărește indiciile care duc la rezolvarea unui caz, transformând istoricul în detectivul care explorează împreună cu cititorii, numeroasele posibilități de a cunoaște trecutul și de a-l conecta cu prezentul (vezi Hadley, 2010: 95), dezvăluind astfel că apropierea istoriei de literatură le face pe amândouă mult mai interesante ca rezultat al aventurii spiritului și imaginației. În ceea ce mă privește, faptul că vorbim despre romane este convingător, pentru că asemenea lui Ferguson, personajul lui Paul Auster din *4321*, și pentru mine cititul romanelor este „una dintre plăcerile fundamentale ale vieții” și întotdeauna mă gândesc cu drag la cei care își dedică inteligența, imaginația, energia să scrie acele romane pentru ca „oamenii să aibă ocazia de a gusta acea plăcere” (Auster, 2018: 367).

Referințe

- Auster, Paul, 2018 (2017), *4 3 2 1*, București: Editura Art, Colecția Musai (trad. Iulia Gorzo)
- Ashworth, G.J., Graham, Brian, Turnbridge, J.E., 2007, *Pluralising Pasts. Heritage, Identity and Places in Multicultural Societies*, Londra: Pluto Press
- Gray, Alasdair, 2013(1992), *Sărmane creaturi. Episoade tin tinerețea lui Archibald McCandless, medic și funcționar scoțian în domeniul sănătății*, Iași: Polirom (trad. Magda Teodorescu)
- Hadley, Louisa, 2010, *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative. The Victorians and Us*, Londra: Palgrave Macmillan
- Kirchknopf, Andrea, 2008, '(Re)workings of Nineteenth-Century Fiction. Definition, Terminology, Contexts', în *Neo-Victorian Studies*, nr.1.1 (Toamna 2008),
- Macrae Burnet, Graeme, 2017 (2015), *Un proiect sângeros*, București: Editura Art, Colecția Musai (trad. Alex Văsies)
- Pârvulescu, Ioana, 2005, *În intimitatea secolului 19*, București: Humanitas
- Pârvulescu, Ioana, 2012, *Viitorul începe luni*, București: Humanitas
- Williams, Kate, 2012 (2011), *Plăcerile bărbaților*, Iași: Polirom. Proză XXI (trad. Miruna Voiculescu)

Cuantata polifenică

Horia Al. Căbuți

Întunecimile armoniei



Gesualdo da Venosa

(Text scris în colaborare cu lect. univ. dr. Carmen Rus)

În 1929, fizicianul american Ernest Lawrence a confecționat primul *ciclotron*, un strămoș al acceleratoarelor de particule contemporane. Instalația, inițial nu mai mare decât un aparat radio, accelera cu ajutorul unor magneți un fascicul de protoni ce căpătau astfel energii sporite, pe un traseu spiralat, după care corpusculii se ciocneau de o țintă fixă iar rămășițele impactului erau analizate cu niște senzori. În perioada următoare instalațiile au crescut și s-au perfecționat, consumând sume exorbitante din bugetele guvernamentale pentru cercetare. În Tennessee s-a construit o adevărată uzină care utiliza magneți de mii de tone, consuma energie cât o metropolă și a epuizat rezerva de cupru Americii¹. Lucrătorii se trezeau cu cuiele din tălpile pantofilor smulse, iar femeile rămâneau fără agrafe trecând pe lângă ciclopicele agregate. După mijlocul secolului trecut, întâietatea în domeniu a fost preluată de Europa prin înființarea imensului așezământ de lângă Geneva, *Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire* (CERN), cu un tunel subteran circular de accelerare de 27 km care, în etape succesive de re tehnologizare, a ajuns să aducă fasciculele de protoni excitați la valori comparabile cu cele din primele momente ale universului. Astfel, micro-particulele accelerate prin inelul de sub pământul elvețian până la energii incredibile și puse să se ciocnească frontal se pulverizau în componente stranii, unele dintre ele prevăzute anterior prin calcul matematic, ce trimiteau în totală uitare intuițiile democritiene asupra

atomilor. Hadroni și leptoni, bosoni grei sau mai supli, misterioși neutrini, miuoni sau cuarci de diverse culori sau arome², înimaginabili până mai ieri, umpleau tainițele invizibile ale materiei cu comportamentele lor halucinante. Hărțuindu-se, ciocnindu-se, alipindu-se fără vreo noimă în corpusculi și mai obscuri, spărgându-se în jerbe de lumină, apărând din nimic sau dispărând cum n-ar fi fost, parcurgând distanțe pe mai multe trasee simultan, într-o zăpăceală totală. Uitată era de-acum și suplețea echilibrată a atomului lui Niels Bohr, cu dansul grațios al norului electronic în jurul unui nucleu falnic și răsfățat. Uitată era, evident, poezia geometrică a solidelor lui Platon ce se încuscreau unele cu altele în pământ, apă, aer sau foc, în funcție de colțurozitate. Uitată era, să nu mai vorbim, înduioșătoarea dar, în același timp, frapanta înfiripare pitagoreică a substanței din numerele naturale, „aceste numere dovedindu-se cele dintâi principii ale întregii naturi”, fiind „elementele tuturor lucrurilor și cerul întreg este armonie și număr”. Armonie de sorginte muzicală, provenită din mișcarea astrelor ce emit muzica supremă, inaudibilă pentru urechile omenești deoarece „suntele acesta se află în auzul nostru de îndată ce ne naștem, astfel încât nu poate fi deosebit de tăcere”³.

Tocmai acesta e punctul de convergență la care voiam să ajungem. Pentru că în aceeași perioadă cu ciclotronul, în 1928, compozitorul vienez Arnold Schönberg finalizează *Variațiunile pentru orchestră op. 31* ce aveau să zdruncine din temelii concepția tradițională bazată pe stabilitate armonică. Asemeni protonilor lui Lawrence izbiți furibund de ținta fixă metalică și spulberând tihna atomilor din preajmă, Schönberg aplică armurii de la începutul portativelor o lovitură de berbece asemănătoare, împrăștiind spre zări neștiute diezii și bemolii ce zideau o tonalitate structurală și confereau compozițiilor seculare pacea armonică clamată de Pitagora și statuată într-o adevărată Constituție sonoră (*Clavecinul bine temperat*) de către J.S. Bach, transformând orice rigoare în aleatoriu. Ce a rezultat e stupefiant. Audiția lucrării nu te mai poartă pe meleaguri firești clădite din văi și creste, din coline și întinderi înflorite de motive bine țesute, furnizoare de stări închegate de bucurie ori tristețe, de beatitudine ori interogări metafizice. Peisajul austriacului e alcătuit din văgăuni întortocheate într-o planetă a nimănu, presărat cu cratere non-gravitaționale și doline din care răzbat izuri înțepătoare de pucioasă. De umblări rătăcite prin labirinturi fără speranță și răgazuri extenuante în reverii aplazice. *Descentrare, instabilitate, fluctuație, relativizare* – sintetizează fenomenul un cunoscut muzicolog clujean⁴. Neîntâmplător și cu atât mai motivant pentru „polifonia” acestui text, toți cei patru termeni sunt preluați din fizică. Altfel ar fi și greu de explicat torentul de teme ce intră în altercații lipsite

de cenzura rigorii estetic-aritmetice a acordurilor diatonice. De îmbinări disonante, majoritar stridente, de înlănțuiri cromatice asfixiante, de melodii abstracte și nemelodioase în sensul clasic, aflate în permanente difluențe emoționale. De alienare a spațialității prin aglutinarea verticalității și orizontalității sistemelor de sunete într-un soi de masă vâscoasă („supă fierbinte” în jargon cosmologic) cum numai particulele elementare la energii fulminante sunt capabile să urzească. Analistul clujean ne confirmă din nou paralelismul: „Energia fragmentării și dispersiei este însoțită de pierderea definitivă a sistemului de valori romantice (...) provocând multiple reacții de decompensare atât în planul expresiei cât și în planul structurii. Pentru această situație termenii-cheie sunt: *hiperbolizare* pentru expresie și *atomizare* pentru structură”⁵. *Atonalism* se numește inovația schönbergiană și el a generat îndată luxurația de curente ce-au urmat: dodecafonism, serialism, expresionism, bruitism, aleatorism, muzică concretă etc. Dar nu pe acestea intenționăm să le dezvoltăm acum. Ci ne întoarcem la înspăimântătorul și genialul lor precursor cu mai bine de trei veacuri, supranumit și „Prințul întunericului”⁶.

Contemporan cu Galileo Galilei (1564-1642) – un ilustru distrugător de canoane teologico-astronomice –, Gesualdo da (sau di) Venosa, sau Carlo Gesualdo, pe numele complet Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa (1560-1613), a mers în întregă lui activitate muzicală pe aceeași paradigmă de-re-constructivistă, dar nu izvorâtă din cerul înstelat al nopții, ci din magia portativelor scrise cu picăturile de sânge și întuneric din sufletul său încrâncenat. Autorul unei oribile multiple crime pasionale (victime fiind prima soție împreună cu amantul ei și, după unele surse⁷, și copilul avut cu aceasta, pe care îl suspecta de a nu-i aparține), Gesualdo și-a trăit întreaga existență sub sceptrul remușcării, al depresiei și zbuciumului duse până la episoade extreme, masochiste. Încât fabuloasa sa muzică, de-o nouitate și forță anticipativă greu explicabile, este o grandioasă expresie a umbrelor, a labirinticelor întunecimi ale spiritului său sfârtecat. Iar întâlnirea tenebrelor acestei pustiitoare interiorități cu lumina cât se poate de concretă a averii sale considerabile ce nu-l făcea dependent de comenzile ecleziastice, îi confereau o libertate de gândire absolută și cutezanță în a spulbera regulile componistice ale vremii statuate odată cu „canonizarea” polifoniei palestriniene (1562-63, Conciliul de la Trento) ca tip de muzică liturgică oficială. Inovații cuprinse în special în cele șase volume de madrigale la cinci voci axate în majoritate pe tematica morții, dar și în lucrările cu caracter religios, culegerea de motete *Sacrae Cantiones* ori ciclul destul de puțin cunoscut *Responsoria*, în care forța faustiană a viziunilor sale sonore se desprinde net de sensurile literale evanghelice, energiile „vibrează în

concordanță cu umanul, cu viața terestră și nu cu transcendentalul”, iar „cerul nu ni se mai prezintă ca un lăcaș senin, ci mai degrabă al unor uneltiri antiumane”⁸.

Conaționalul său Galilei a izgonit iremediabil pământul din centrul cosmic și a aruncat în derizoriu armonia milenară a epicleurilor ptolemeice. O stupefiantă lume apărea prin lentilele telescopului său: planete cu mișcări analoge pământului nostru, sateliți ce le dau ocoale reverențioase, bizarerii orbitale, pete solare neînțelese, iar mai târziu comete și asteroizi primejdioși și galaxii abulice în mișcări iraționale. Gesualdo a întemeiat o cosmologie muzicală întru totul asemănătoare. Acorduri nemaiuzitate până la el decât eventual ca subconștientă scăpare, de nonă, undecimă, tredecimă (cu distanțele dintre note de 9, 11 sau 13 trepte) ce dădeau extensii siderale senzației armonice sonore; utilizarea pregnantă a falsei relații prin care câte un sunet se furișează în acorduri succesive diferite creându-ți senzația de plutire între tărâmurii; ori îmbinarea multiplă a modurilor major, minor (la vremea aceea ionic respectiv eolic) cu cele medievale (dorian, frigian, etc.) într-un polimodalism imponderabil, ca primă fisură – și decisivă – în „tirania” coordonatelor tonale tradiționale. Însă Principele a fost inegalabil în *modulații*. Ele reprezintă saltul spontan de la o tonalitate la alta, mai apropiată sau mai depărtată (măsurat în numărul de intervale de cvintă existente între notele de bază ale structurilor respective, algoritm de sorginte pitagoreică), folosite până la el precaut, timid și mai mult apropiat (la una-două cvinte). Gesualdo și-a zburdat vobletele sale polifonice nu arareori la distanțe de 4-5-6 cvinte, ceea ce conferă ascultătorului un element de surpriză șocant. Modulația, trecerea frapantă de la o atmosferă/stare armonică/ afectivă la una diferită este cea mai imprevizibilă și în același timp mai dificilă dintre tehnicile componistice. Conferă ceva asemănător senzației ipotetice avute plimbându-te printr-un oraș, iar după ce cotești pe o străduță constăți că te afli într-un cu totul altul. Nu o dată, sinuozițiile sale tematice îl conduc prin câte un hățș de 7-8-9 astfel de tonalități conflictuale succesive (madrigalul *Dolcissima mia vita*)⁹, deschizând potecile către *variația continuă* adoptată ulterior ca „lege organică” de Wagner. Un adevărat arsenal de expresie dificil până și de enumerat. Însă aluziile de manierism la adresa marilor madrigaliști (e suficient să pronunțăm numele Monteverdi!) și evident și a sa, lansate de unii muzicologi (vezi nota 6), probabil urmând linia de catalogare Curtius-Hocke, sunt hazardate. Incontestabil, la vremea respectivă Europa era invadată de artizani ai tenebrelor labirintice, ai artificialității, ai „raționalității de bravură” ori jongleuri ai polifoniei „împielitului” (!)¹⁰. Intr-adevăr, umbrele armoniilor gesualdiene pot fi asemuite într-o oare-

care măsură, și pur formal, obscurului, aplecării spre haotic sau oniricului manierist. Dar să nu uităm că manierismul, pe lângă mari artiști posedând multă *ingegno*, cuprindea o cohortă întreagă de giuvaergii cu macabre înclinații cartilagiforme, de veselari ai teratologicului, de dansatori și iluzioniști zoomorfi¹¹ și de tot felul de alte specii de manieraci, ce-i drept nu lipsiți de pitoresc, posedați de gnoze și viziuni oculte, prin mai toate îndeletnicirile. Or, a-l plesni pe Gesualdo în acest ceaun heteroclit echivalează cu a afirma că Biblioteca din Alexandria a fost o instituție pentru *loisir*. Dacă e musai să-l încadrăm într-un curent pe Prințul din Venosa, acesta nu poate fi decât unul cu un singur reprezentant și cu filiație directă din tragedia greacă: *gesualdism*. În rest, orice categorisire n-are altcum fi decât „vicioasă”, după expresia lui Nicolae Balotă.

Însă aplecarea tehnicității lui Gesualdo stă în cromatica melodicii sale (poate, din nou, neîntâmplător, ramura fizicii dezagregării atomice, respectiv cea care studiază interacțiunile cuarcilor, se numește *cromodinamica cuantică!*). Cromatica muzicală, asemeni nuanțelor din pictură, e dată de seria de diezi și bemoli ce „alterează” sunetele de bază, spărgând monotonia tonalității domestice, diatonice, a cântecelor „cuminți”, vizând astfel zone emoționale tari sau extreme. Muzica rezultată nu mai e una a trăirilor echilibrate, cu duioase alunecări înspre elegie sau bucurie, către emfaza eroică, giumbușlucul dansant, sau pioșenia aseptică, ci vizează sfera seismelor psihice. Și pătrunde direct în fieful compozitorilor douăzeciști, specialiști în vivisecții sufletești: „Își așterne pe hârtie Gesualdo primele sale madrigale înfrigurate și tragice – viziuni contorsionate ale stingerii și morții – devansând adesea, oricât de necrezut pare aceasta, psihoza neliniștii și neurasteniei expresioniste a începutului secolului nostru chiar”¹², ne spune un avocat (cu doctorat juridic) al polifoniei. „Cromatism intens ce merge până la dizolvarea funcțiilor tonale”. „De fapt, toate creațiile sale de acest gen stau sub semnul celei mai iremediabile anxietăți și disperări”¹³. Cromatism dus în unele lucrări (*Ardo per te, mio bene*) până la epuizarea putrințelor științei muzicale prin tăvălirea succesivă a temei, asemeni aluatului în făină, prin toate cele 12 sunete și alterații posibile ale gamei¹⁴; ceea ce Schönberg a trudit neostoit trei secole mai târziu, cu inspirație, dar cu închidere din punct de vedere evolutiv, în așa-numitul *dodecafonism*. Iar ca cireașă de pe tort, însăși această știință muzicală este la un moment dat supusă unor presiuni ce-i fisurează chiar structura, așa cum fizica avangardistă a teoriei universului ca hologramă, spre pildă, ne zdruncină până și voluptatea căscatului după o zi epuizantă. A fost influențat puternic, după cum relatează muzicologul Alex Ross, de cercetările muzicianului Nicola Vicentino, decedat când Gesualdo abia ieșise din adolescență, care

este autorul unui tratat unde încerca să aducă la uzul „modernilor” principiile antice grecești ale muzicii netemperate (în care spre exemplu do diez nu e identic cu re bemol), obținând o divizie a octavei în nu mai puțin de 31 de trepte sau „microtonuri” (față de cele 12 ale muzicii temperate), sugerând obținerea unei extensii a gamei emoționale fără precedent. Se pare că Gesualdo, chiar dacă faptul nu s-a materializat în configurația partiturii, a gândit o astfel de năstrușnicie în tulburătorul madrigal *Moro, lasso, al mio duolo*, în care delirul de alterații încinge până la incandescență zidurile ultimei fortărețe a rigorii rămase în picioare, aceea a elementarității semitonurilor. Creând un amețitor salt, dincolo de *-isme* începutului de secol 20, direct către muzica electronică contemporană, aptă să sintetizeze orice sunet posibil fizic (Olivier Messiaen, dar mai ales Karlheinz Stockhausen). Veacul nostru era deja fecundat.

Se putea fără Gesualdo? Se mai nașteau Bach, Wagner, Debussy sau Schönberg? Singurul răspuns posibil este tot o întrebare: se putea fără Galilei? Mai inventa cineva teoria expansiunii universului care implică originile lumii în „supa fierbinte”, cu nebunia „haitei” turbate de cuarci, leptoni, neutrini, bosoni etc., etc.? Ce într-un final s-au așezat (aparent) mai liniștit în delicatețea atomului lui Bohr, țesându-ne piatra casei și freamătul indecifrabilei rețele axonice? Puteam noi trăi fără aceste sondări atroce în străfundurile materiei și ale psihismului uman? Evident că da, așa cum s-a trăit vreme de sute de mii de ani înainte. Nimic important nu și-ar fi luat altă înfățișare. Apusul ar urma în continuare răsăritului iar fazele lunii n-ar suferi nicio modificare. Leoparzii s-ar năpusti mai departe asupra grațioaselor antilope iar pâraiele de munte nu și-ar găsi odihna decât amușinând valurile mării dansând cald după fracțiile lui Pitagora. Chiar și noi ne-am putea bea mai departe cafeaua matinală sub ramurile noduroase ale mărilor auriu din grădină. Atâta doar că acordul aromelor ei tari ar fi un pic mai sărac.

Note:

1. Amănunte despre evoluția acceleratoarelor pot fi găsite în volumul: Jim Baggott, *Higgs, Inventarea și descoperirea „particulei lui Dumnezeu”*, Humanitas, 2015, pp. 115-120.
2. Denumiri plastice, dar fără vreo legătură cu sensul concret al termenilor, date cuarcilor de fizicieni pentru a-i categorisi în funcție de manifestări: *top, bottom, charm, strange, up, down*.
3. *Filosofia greacă până la Platon*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, pp. 25 și 52.
4. Oleg Garaz, *Canonul muzicii europene, Idei. Ipoteze. Imagini*, Eikon, 2015, p. 279.

5. Ibid., p. 278.
6. Alex Ross, *Prince of Darkness, The murders and the madrigals of Don Carlo Gesualdo*, studiu publicat în *The New Yorker*, dec. 19-26, 2011
7. Doru Popovici, *Gesualdo di Venosa*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, 1969, p.27
8. Ibid., pp. 65 și 95.
9. Ibid., p. 55.
10. Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, Univers, 1977, pp. 252-253.
11. Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, Meridiane, 1973, pp. 267, 287.
12. Max Eisikovits, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, Editura Muzicală, 1976, p. 16.
13. *Gesualdo di Venosa*, p. 70.
14. Ibid., p. 76.

Muzica

Adrian Gagiu

Două premiere beethoveniene în România la Festivalul Enescu



Beethoven – Opera "Leonore" ("Fidelio"), versiunea 1 (1805). Libretul: Joseph Sonnleithner (traducerea din programul de sală: Ioana Brumă). Cu: Birgitte Christensen, soprană (Leonore/Fidelio), Joshua Ellicott, tenor (Florestan), Christian Immler, bas (Rocco), Robin Johannsen, soprană (Marzelline), Johannes Weisser, bas-bariton (Don Pizarro), Nikolaus Pfannkuch, tenor (Jaquino), Torben Jürgens, bariton (Don Fernando). 13 sept. 2019.

Beethoven – Missa solennis în Re major, op. 123 (1823). Soliști: Polina Pastirchak (soprană), Sophie Harmsen (altistă), Nikolaus Pfannkuch (tenor), Johannes Weisser (bas). 15 sept. 2019. Ambele cu corul *Zürcher Singakademie*, dirijor Florian Helgath, și *Freiburger Barockorchester*, concertmaestru Anne Katharina Schreiber, dirijor René Jacobs, la Ateneul Român, ora 22.30 ("Concertele de la miezul nopții", Festivalul Internațional "George Enescu", București).

De ce ar fi *Missa solennis* și *Fidelio*, lucrări reprezentative și teoretic bine cunoscute, prime audiții în România? Foarte simplu (deși nu s-a mai remarcat): e prima oară când ele se cântă în România conform stilului epocii și cu copii ale instrumentelor originale. Prima versiune a lui "Fidelio" e o premieră în România oricum, iar interpretarea lui René Jacobs cu Orchestra Barocă din Freiburg (una dintre cele mai bune din lume în domeniu) e prima integrală corectă stilistic a acestei versiuni în vremea noastră.

În afară de unele diferențe în distribuție, versiunea de la București păstrează caracteristicile interpretative pe care le-am reliefat pe baza concertului de la Amsterdam din 28 oct. 2017 în articolul "O premieră beethoveniană în România la Festivalul Enescu 2019" (nov. 2018, publicat în

”Familia” nr. 1 din ian. 2019). Dirijorul belgian René Jacobs, unul dintre experții interpretării corecte stilistic a muzicii baroce și clasice, poartă de doi ani aceste concerte prin mari centre culturale europene. Faptul că au ajuns și la București e remarcabil, în nota tendinței de ridicare a ștachetei Festivalului Enescu din anii recentți, iar observațiile despre cele trei versiuni ale operei și despre interpretare din articolul citat rămân valabile. S-ar mai putea observa talentul actoricesc al soliștilor în această interpretare semi-scenică, dar și lungimea excesivă a dialogurilor vorbite, în germană (rescrise de Jacobs, în loc să fie eliminate pe cât posibil ca să nu fragmenteze cursivitatea muzicii și a acțiunii). Tendința lui Jacobs către tempouri cam rapide asigură întrucâtva fluenta spectacolului, dar muzica trebuie să și ”respire” și să-și producă efectul. Și de ce a inserat chiar după uvertură micul lied beethovenian „*Zärtliche Liebe*” (fie el și în Sol major, într-o tonalitate înrudită cu piesele ce-l încadrează), pe care îl fredonează Marzeline?

Concertul a avut mare succes la Ateneu, dar *Fidelio* rămâne, paradoxal, o capodoperă deficitară. Oricât ar fi Beethoven unul dintre cei mai mari compozitori, acțiunea și interesul muzical se urnesc greu și lent, mai ales în prima versiune a singurei sale opere. Cu toată scriitura măiastră, influențată de Mozart și Cherubini, Beethoven nu era în elementul lui în vodevilul comic cu Marzeline, Jaquino și Rocco, mai ales că subiectul operei e tragic și eroic, implicând salvarea deținutului politic Florestan de către soția lui, Leonore, și se amorsează abia din terțetul ce încheie actul întâi al versiunii inițiale. O alternanță de contraste între piesele ”ușoare” și cele eroico-tragice, ca în *Don Giovanni* de Mozart, ar spori mult interesul operei, dar rearanjarea lor ar necesita să se țină cont de relațiile dintre tonalitățile lor, precum și mutarea întregii acțiuni din actele 1 și 2 în curtea închisorii (până la marele act 3).

În ce privește concertul cu *Missa solemnis*, să remarcăm programul de sală inteligent și precis (o raritate pe la noi), scris de Alice Mavrodin. Se zice că Beethoven considera această missă drept cea mai bună lucrare a lui, iar în perioada compunerii ei (1819-1823) s-a documentat în biblioteca arhiducelui dedicatar asupra muzicii bisericești vechi, ceea ce era extrem de rar în epocă. Așteptările sunt foarte mari față de o astfel de capodoperă sintetică și crucială, în egală măsură grandioasă și personală, entuziastă și tragică, extatică și reculeasă. Ca și la concertul precedent, corul și soliștii vocali au fost excelenți, cu voci clare, precise și expresive. În schimb, tempourile au fost cam grăbite, sacrificând uneori chiar indicațiile din partitură, reculegerea și subtilele efecte de tranziție, atât de admirate de unii comentatori. Dispunerea ansamblului pe podium a fost diferită de cea standard a concertelor *main stream* moderne și i-a surprins doar pe cei

Două premiere beethoveniene la Festivalul Enescu

neobișnuiți cu practica adecvată muzicii vechi: în față, la margini, corul (sopranele și bașii în stânga, altistele și tenorii în dreapta), la mijloc corzile (violoniștii și violiștii în picioare), în spatele lor suflătorii de lemn în linie (flauți, oboi, clarineți, fagoți), iar în fundal consola organistului, contrafagotul, alăturările (trombonii, trompetele, cornii) și timpanii.

Sonoritatea unui astfel de ansamblu "de epocă" a fost excepțională și pe viu, nu doar în înregistrări, mai ales în *piano* și *pianissimo*, care au avut o delicatețe foarte rafinată. Aproape totul se aude foarte clar într-un astfel de ansamblu (acordurile disonante au un impact mult sporit, mai ales la alăturări, față de rotunjirea conturilor din orchestrele moderne). Dar deficitare au fost tocmai efectele de forță, *sforzandi* și implicit contrastele, fiindcă efectivul, mai ales al corzilor (vreo șase viori prime, șase viori secundare, cinci viole, patru violoncelle, trei contrabași), deși adecvat concertelor obișnuite din epocă, n-a prea făcut față (mai ales viorile) corului de cca. 50 de persoane și alăturărilor în *fortissimo* și *forte-fortissimo*. Oare interpretii s-au menajat, sala Ateneului e totuși prea mare pentru lucrările clasicismului, sau efectele psiho-acustice erau diferite în clasicism la nivelul general de zgomot mult mai mic dinaintea de industrializare? Probabil toate aceste răspunsuri au doza lor de veridicitate, dar la concertele excepționale din epocă efectivul interpretativ era sporit cât se putea (cum am detaliat în articolul "Orchestra lui Beethoven: camerală sau gigantică?", în "Familia" nr. 7-8 din 2018).

Nota bene: efectivul de la prima audiție vieneză, coordonată de Beethoven (fragmentară și cuplată cu uvertura la "Sfințirea casei" și cu Simfonia a IX-a), se cunoaște (cf. D. B. Levy, "Beethoven, the Ninth Symphony", New Haven și Londra, 1995). Au participat 58 de corzi (24 viori, zece viole și, cam bizar, câte 12 violoncelle și contrabași), suflătorii de lemn dublați (la concertele cu un efectiv consistent de corzi, ca în orchestrele medii și mari de azi, numărul suflătorilor era dublat și cântau toți în pasajele viguroase), plus un cor de 90 de persoane (cu un cor de băieți care să întărească vocile feminine). Astfel ar suna și "în sfârșit, *fortissimo!*" (cum a zis Mahler când a ajuns la Niagara).

Missa solemnă prezintă, pe lângă dificultățile interpretative, și unele probleme textuale: atribuirea începutului din "*Et incarnatus*" (în modul doric!) pentru tenorii din cor (ca în manuscris) sau pentru tenorul solo (ca în còpiile pe curat și în prima ediție), precum și a secțiunilor "*Pleni sunt caeli*" și "*Osanna*" din "*Sanctus*" pentru soliștii vocali (ca în prima ediție) sau pentru cor (cum se practică de obicei, fiindcă vocile solo nu fac față aici scriiturii orchestrale jubilate și fugate). În primul caz, tenorul solo pare alegerea finală a autorului, mai ales că o secțiune nouă după una corală

era diferențiată în epocă și prin utilizarea vocilor solo, dar el nu are încă acompaniamentul redus la corzi din pasajul cu voci solo ce-i urmează, iar între cele două pasaje sunt diferențe mari de registru la tenor. A doua situație e mai ușor de rezolvat (cf. W. Drabkin, *Beethoven, Missa solennis*, Cambridge, 1991): a fost o eroare a copiștilor, fiindcă Beethoven a scris neglijent în partitură vocile în primele spații disponibile, care la începutul lui *Sanctus* erau pentru soliști (sub ele erau portativele goale ale corului, care nu participa acolo), dar în epocă se folosea întotdeauna corul la acele texte și în fugile ce încheiau marile secțiuni. Ca să împace ambele ipoteze și ca să nu studieze cercetări serioase de genul celei citate, Jacobs a atribuit pasajele respective și corului, și soliștilor (adică practic corului, care a acoperit vocile solo).

Faptul că acest concert a avut o pauză după *Credo* nu e atât de revoltător față de eforturile lui Beethoven de a induce unitate și profunzime lucrării, fiindcă, după ce întârziase cu trei ani față de termenul de predare, el a destinat-o vieții concertistice, "ca un oratoriu". Grave au fost licențele pe care chiar un specialist ca Jacobs și le-a permis față de o astfel de partitură: cadența întârziată a corului față de orchestră ce încheie *Gloria*, expresie a entuziasmului nebun de până acolo, a fost cântată *pianissimo*, ca un ecou vag, falsificând intenția autorului, iar în *Benedictus* a pus soprana și altista să facă mici *fioriture* la cele două *fermate* (ce suspendă în treacăt tempoul), deși astfel de floricele neindicate în partitură se făceau în epocă, dar în opere și în concerte instrumentale, nu și în muzica bisericească.

Per total, și acest al doilea concert a fost răsplătit cu numeroase salve de aplauze, rămânând un eveniment artistic de vârf pentru Festivalul Enescu și pentru România. Poate că astfel și viața muzicală de pe la noi se va racorda mai bine la circulația internațională a ideilor și nu va mai privi deformat și unilateral diferitele epoci din istoria muzicii.

Thaligrafii

Maria Hulber

Argo!



Cu spectacolul *Medea's Boys*, pus în scenă în 2018 la Teatrul Apollo 111, regizorul Andrei Măjeri lansează o nouă provocare lumii teatrale contemporane. Ritmul zvâcnit și animat de energia tinereții, cu care ne-a încântat în piesa *Pulverizare*, montată la același teatru bucureștean cu un an în urmă, se rafinează de data aceasta prin inedita simbioză dintre textul tragediei antice a lui Euripide și reflexiile provenite din zone extrem de sensibile ale realității zilelor noastre, aflate sub asediul gândirii de tipul *political correctness*: sexualitatea în contextul dezbaterilor despre anularea diferențelor de gen, desanturările, uneori violente, ale feminismului versus vulnerabilitățile feminității, noile paradisuri artificiale, misoginismul scăpat din hățuri, homosexualitatea, comportamentele psihanalizabile, grefate pe traume adânc înrădăcinate în subconștient etc. Dramaturgia semnată de Ionuț Sociu înserează pasaje esențiale din tragedia antică a Medeei pe canavaua unei viziuni artistice de o savuroasă modernitate. Întrebarea dacă intenția a fost una demitizantă sau, dimpotrivă, s-a contras într-o încercare de revalidare a mitului barbarei criminale din lumea antică rămâne una secundară, atâta timp cât racursiurile psihologice ale problematicii supuse disecției scenice sunt atât de complicate

* Teatrul Apollo 111

Medea's Boys, dramaturgia de Ionuț Sociu + fragmente din *Medeea* de Euripide

Regia: Andrei Măjeri

Distribuția: Eduard Trifa, Alexandru Ion, Alex Mirea, Vlad Ionuț Popescu, Alex Chindriș, Florin Aioanei

Scenografia: Irina Chirilă

Coregrafia: Attila Bordas

Light design: Marius Nițu

Sound design: Adrian Picioarea

Spectacol vizionat în 7 iunie 2019

încât par evadate dintr-o cutie a Pandorei abia recent descoperită. În plus, dramaturgul probează o foarte bună cunoaștere a semioticii tuturor limbajelor culturale ce au determinat profilul artelor grecești în perioada Antichității și al tragediilor antice, în mod aparte.

Spectacolul are coeziune, suplețe în succesiunea scenelor, o armonie indicibilă la care contribuie generos scenografia semnată de Irina Chirilă, costumele insolite și coregrafia creată de Attila Bordas. Într-un dialog cu scriitoarea Ana Barton, Andrei Măjeri dezvăluia că echipa de artiști a preferat să lucreze *devised*, „ca într-un permanent laborator în care totul se compune la lucru”. O asemenea manieră de creație, la care pun umărul toți actorii, potrivit a ceea ce consideră (sau simte) fiecare că i se potrivește piesei și personajelor interpretate, amintește de seria impromptu-urilor lui Molière și invită la o reconsiderare a filonului literar, eclerându-l adesea din unghiuri comice, cu tușe de ironie fină, dar percutantă. Se cuvine să-i amintim aici pe toți cei șase actori care au contribuit la realizarea acestui spectacol unic în felul său în teatrografia românească: Eduard Trifa, Alexandru Ion, Alex Mirea, Vlad Ionuț Popescu, Alex Chindriș și Florin Aioanei. Ecouri subtile se întrevăd, pentru spectatorul familiarizat cu *acest* tip de teatru, din performanța lui François Testory, *Medea, Written in Rage* (2017), producție a companiei britanice NFA International Arts and Culture (se observă și la piesa românească dispariția, deloc întâmplătoare, a unui *e* din numele Medeei). Aceeași gesticulație expresivă care divulgă instinctul criminal, același decupaj vestimentar al rochiilor ce lasă la vedere însemnele masculinității în rolul feminității sanguinare. Profilul femeii dominatoare căpăta acolo note de forță interioară aduse fără echivoc la suprafață. În varianta românească din *Medea's Boys*, lucrurile însă se complică, iar ipostazele se multiplică.

Șase personaje masculine pornesc, involuntar, într-o călătorie simbolică spre enigmatică natură feminină. Șase argonauți, care se întâlnesc după 5 ani de la încheierea marii expediții inițiatice în căutarea lânii de aur, constată că în noua joacă a existenței lor obstacolele ce survin sunt chiar cele ale acestei feminității detestate. Locul de întâlnire aduce nota de mister, dar și de voie bună a spațiilor de răscruce regăsite în întreaga literatură, nu doar în teatru. Decorul barului lui Euphemus – el însuși un fost argonaut - este construit după modelul vechilor corăbii grecești, având o tablă pe fundal, pe care sunt desenate, inițial, insulele din nordul Mării Egee. Mai târziu, când tensiunile se ascut, pe tablă apar, pe rând, scrise cu majuscule, cuvintele BARBARĂ și HAOS, aluzie la ororile comise de Medeea și la consecințele lor. Ingenios și minimalist, proiectul scenografic mizează pe virilizarea mediului ambiant, cu structuri metalice de culoare gri, corpuri simple de iluminat, difuzând o lumină rece și bine cumpănită. În stânga se află atârnată o armură de luptător, un

simbol al trecutului eroic. Pe acordurile muzicii grecești insulare sosesc, pe rând, argonauții de altădată, fie ducând o geantă de voiaj pe rotile, fie ținând sub braț o placă de surf. Rolurile lor se împart acum, prozaic și desacralizant, între personaje descinzând din celebrele mituri: Orpheu, care-și uită lira în



Secvență din *Medea's Boys*, Teatrul Apollo 111

schimbul unui bouzouki cu opt coarde, Thryphos - fiul lui Dionysos, Euphemus - fiul lui Poseidon. Discursul viril al argonauților de odinioară se azonează contrapunctiv cu urarea „Pentru noi, argonauții! Argo!” la fiecare ciocnire a paharelor. Acțiunea în sine pare doar un pretext pentru a pune în lumină superbe construcții de roluri, individuale și colective. Corpurile devin metafore vizuale ale poveștii, exprimate într-un teatru de mișcare, dar nu într-un dans propriu-zis. Vocile fuzionează într-o polifonie stranie și percutantă, al cărei ambitus l-am perceput personal ca pe o reminiscență a corului antic în scena alungării Medeei de către Creon, atunci când repetă cuvintele celei urgite: „Vai mie!”

Replicile debordează de un eclecticism jovial și imprevizibil, care spulberă orice tentativă de instalare a monotoniei. Dacă rememorează la un moment dat, cu un tragism jucat, avatarurile Medeei, care „și-a căsăpît propriii copii”, vorbitorii revin curând la aluzii rugos-misogine și la experiențele lor individuale: „Eu am fost cu argonauții mei să luăm lănița de aur!” Alternanța registrelor și secvențelor textuale se produce firesc, în secvența când masa devine scena mitică a jocului de pantomimă dintre Iason și Medeea. Textul e rostit la microfon de alte două personaje (rolurile sunt încă intersanjabile, într-o continuă redistribuire), aflate la cele două margini opuse ale scenei. Microfonul, una dintre mitologiile scenei contemporane, aduce

spectatorul în miezul unui *reality show*, mixând situații arhetipale greu de rezolvat cu momente de reflecție asupra unor spinoase probleme actuale. Tragedia nu se mai joacă individual, e un dat al colectivității. De la nota gravă a discursului solemn, propriu tragediei antice, se alunecă pe neașteptate spre limbajul cotidian, spre gândul că bărbații nu-și mai asumă nimic, iar „femeile sunt neamul cel mai oropsit”. La primul semn de slăbiciune al unuia dintre argonauți, Iason, excelent interpretat în momentele clasice de Alexandru Ion, îi replică scurt: „Ești bărbat. Rezolvă-ți problemele!” Odată cu disoluția tragediei, altul devine laitmotivul: „Așa sunteți voi, femeile. Bărbatul trebuie să vă fie credincios, altfel îl dușmăniți până la moarte.”

Se întâmplă însă și invers, pe măsură ce toți cei șase își intuiesc slăbiciunile, odată cu cea de-a treia inserție din textul lui Euripide, când Eduard Trifa se identifică întru totul cu Medeea, realizând acele memorabile și unice ipostaze care ne-au dus cu gândul la François Testory. Teatrul modern are nevoie de un asemenea suflu proaspăt, de contopirea actorului cu personajul său până la cea mai intimă fibră vitală. Medeea e de-acum la fel de puternică și de pasională precum bărbatul. Am putea distinge, în revolta acesteia, ceea ce Sanda Golopenția denumea drept *kynism feminin* în studiul *Feydeau and Female Kynism*. Bărbatul, la rândul său, se întoarce cu daruri derizorii spre cei doi copii: două tricouri cu însemnele „Copil 1” și „Copil 2”. Fervoarea paradoxului și amestecul de senzualitate și visceralitate se concentrează în scena uciderii prințesei din Corint, înveșmântată cu șiraguri de bijuterii otrăvite. Revenirea la „realitate” se produce, pentru toți, cu percuția unei ieșiri din transă, a unei retrageri dinspre aburul seducător al poveștii spre claritatea factualității: „Unele din poveștile tale se suprapun peste realitate.”

Scena nudității celor șase argonauți amintește de splendoarea perfecțiunii și a frumuseții celebrelor grupuri statuare de *kouros* din muzeele arheologice ateniene. Cântecul grecesc irumpe din vremuri uitate, dar recuperate prin odiseea artei. Travestiul și exersarea feminității dedate energiilor negative culminează cu reprezentarea unor erinii moderne, care, asemenea văduvelor negre, lascive și insolente, devin ipostaze multiplicat ale Medeei. Anticipat livresc și mitologic, ca parte a unui scenariu ritualic fără derogări, dublul infanticid e așteptat să se întâmple. Nu se întâmplă. Dincolo de orice proiecții și rutine, chiar și în absența fiorului tragic, tot grecii antici știau cel mai bine să-și joace partitura estetică, un pariu imposibil de pierdut în confruntarea cu timpul. Andrei Măjeri a înțeles și el, tot atât de bine, că esențele tari se extrag din această dimensiune eternă în artă și spirit, iar soluțiile combinatorii sunt, practic, infinite. Se poate spune că a reușit. Argo!

Cinemascop

Irina-Roxana Georgescu

Durere și virtute



Obişnuindu-ne cu o cinematografie traversată de marginali sau de figuri feminine proeminente, al căror traiect existențial stă sub semnul înțelegerii de sine prin chestionarea alterității sau chiar a divinității, Almodóvar schimbă registrul în noua sa peliculă și propune ca subiect viața unui bărbat aflat la senectute, prins într-un vârtej continuu de provocări somatice și psihologice. *Dolor y Gloria* nu este un film autobiografic, ține să precizeze Almodóvar, deși într-un interviu declară: „cinematografia a devenit viața mea”. De la *Todo sobre mi madre*, *La mala educación* și *Hable con ella* la *Volver*, *Los abrasos rotos*, *La piel que habito* și *Julieta*, filmografia lui Almodóvar dinamitează stereotipurile culturale și sociale, propunând adesea, pe lângă o satiră astuțioasă, și o perspectivă inedită asupra naturii umane sau chiar a transcendenței. Filmul lui Almodóvar surprinde crepusculul carierei unui cineast, prăbușit într-o gravă criză artistică. Mai surprinde, ca într-o lentilă convexă, straniețea lumii, de la privirea empatică a celorlalți (fie că e vorba de prieteni – prea puțini, fie de cohorta de medici specialiști) la singurătatea autoimpusă, trecând de pragul copilăriei și de trezirea dorinței sexuale pentru a plonja din nou în prezentul plin de umbre și de durere al regizorului. Aparent, *Dolor y Gloria* pare un film mai linear față de filmele anterioare, dar nu este deloc așa. Șiretenia cineastului, care ne îndeamnă recurent să suprapunem scenariul peste autobiografie (de altfel, ar fi cea mai la îndemână interpretare!), ne forțează deopotrivă să ieșim din acest joc de șoareci a cărui cheie este lumea în care trăim: proteiformă, prilej pentru însingurare și depresie.

Protagonistul – Salvador Mallo, fabulos interpretat de Antonio Banderas, rol care i-a adus, de altfel, premiul pentru cel mai bun actor la

Irina-Roxana Georgescu

Festivalul de Film de la Cannes – este un regizor gay, care trăiește într-un apartament cochet din centrul Madridului, în tovărășia unor tablouri celebre, alter-egouri ale propriei singurătăți. Salvador este, în intimitate sa alveolară, și scriitor, dar vede în scris doar un paliativ pentru propria suferință. Pe lângă slăbiciunea fizică – sunt enumerate zeci de boli într-un ritm galopant, încă de la început, într-un soi de caleidoscop funambulesc –



Antonio Banderas în *Dolor y gloria*, regia Pedro Almodóvar
(foto: IMDb)

eroul își reactivează, anamnestic, și dureri ale sufletului, pricinuite de câte un gest, de câte o întâlnire fundamentală.

Experiența este ceea ce îl definește pe Salvador, dar și ceea ce îl înfrânge sistematic. Pentru că evadează din realitate în vis, apoi din nou în realitatea copleșitoare, disruptivă, bărbatul se simte alungat de propriile dureri într-un paradis artificial: ceea ce îi conferă temporar alinarea durerilor este consumul de heroină. Plonjează în epoca halucinantă a copilăriei, motiv de reverie și de regăsire a izvoarelor epice. În definitiv, după cum mărturisește Almodóvar, cinematografia poate umple spațiile libere din propria viață și din propria singurătate, nu e nevoie de pârgii care să te facă să simți că trăiești, în afara propriilor suferințe care îl întovărășesc: dacă sunt mai multe în același timp, se roagă la Dumnezeu, dacă e numai una se declară ateu convins. Singura prietenă, Mercedes (interpretată de actrița de origine bască Nora Navas), rezonază cu depresiile aluvionare ale

lui Salvador. În *Dolor y Gloria* sunt mai puține eroine ca în celelalte filme, mai puțină forfotă, mai puține surprize, accentul căzând pe introspecție, pe căutarea surselor vitale și pe acumularea detaliilor semnificative.

Sabor, filmul de tinerețe al lui Salvador Mallo, e un prilej ca regizorul să reia legătura cu Alberto Crespo, eroul său dependent de heroină, care îl îndeamnă să-și dramatizeze textele memorialistice. Devenim, astfel, martorii unui *film în film*, încapsulare *sui-generis* a unor frânturi din trecutul lui Salvador, iar acțiunea trece dinspre Alberto Crespo înspre Federico Delgado (*aka* Leonardo Sbaraglia, cunoscut atât în Argentina, cât și în Spania pentru portofoliul său destul de variat, de la telenovele la filme de artă, dintre care putem numi *Intacto*, regizat de Juan Carlos Fresnadillo, pentru care argentinianul Sbaraglia primise la sfârșitul anilor `90 un premiu Goya). Prin dramatizarea memoriilor, odată cu *Adicción*, reiese marea artă a lui Almodóvar: tehnica inserției, coroborată cu arta actorului dezvăluie poteca singurătății artistului. În linearitatea filmului, regizorul include scena revederii celor doi – Salvador și Federico – jucată magistral de Banderas și de Sbaraglia, ca o repunere în discuție a problematicii din *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee sau *Floating Skyscrapers* (2013) de Tomasz Wasilewski.



Plastica

Aurel Chiriac

Vremea antimetaforei

György Jovián



Dezastru, catastrofă, sinistru, tragic, confuz, ravagiu, distonanță, conflict, deznădejde, exasperare, limită, exces, final: de la oricare dintre aceste cuvinte am putea porni un text despre arta lui György Jovián. E drept că toate se înscriu într-un soi de registru negativ al percepției, într-un limbaj al apocalipticului și disperării. Chiar artistul propune această aparentă negativitate. E până la urmă limbajul pe care l-a folosit în lucrările sale încă din anii 1980, căutând de atunci răspuns la câteva întrebări care l-au urmărit obsesiv de-a lungul întregii activități: e ființa umană dependentă de tragic?; pricepem tragismul contemporaneității sau îl căutăm, scormonim după el ca după un imperativ existențial?; era industrială pregătește apocalipsa sau este apocalipsa însăși?; la ce se reduce rostul și putința ființei umane într-o lume pe care ea însăși o pregătește de un final inevitabil?; de unde impulsul patologic pe care îl avem pentru „a demola”, a distruge, a ne auto-distruge?; trăim cu conștiința vinovăției sau suntem doar niște barbari moderni?



Din acest punct de vedere György Jovián reprezintă unul dintre plasticienii binecuvântați de propria viziune artistică. Dacă îi privim lucrările din urmă cu ani și pe cele de acum ne dăm seama că nu a fost nevoie să bâjbâie, să talmăcească – în timp – preluând în propria operă tendințe, mode, stiluri, teme care nu îi erau proprii, că nu are, în acești zeci de ani, modificări de epigon și spectaculozități de imitator. A păstrat o corespondență cu sine însuși, cu propria lume vizuală, cu propriile motivații plastice, cu propria interpretare a lumii specifică doar marilor artiști.

Expoziția de față, numită *Vremea vremuiește*, cuprinde de la o lucrare din 1985 (*Aquarius*) până la lucrări din 2018 (*Studiu pentru demolare XII, XIV*). O paranteză temporală largă la care nu putem participa fără a ține cont de mărturisirea autorului: „Încep din mine însumi și încerc să-mi transfer personalitatea în tot ceea ce fac. E vorba despre propria mea viață și nevoia acută de a picta. Chiar nu contează ce pictezi, ci să pictezi.” E aici, cum de altfel s-a mai remarcat, o mărturisire foarte apropiată filosofiei existențialiste, existența individuală stând atât la temelia cunoașterii cât și la baza oricărei opere de artă create, după cum lupta cu limita dă măsura acesteia din urmă. Vorbind despre tragic la Jovián trebuie să facem precizarea, odată cu Gabriel Liiceanu, că „situația tragică nu este compatibilă decât cu *fințe conștiente finite confruntate cu limita*”. Dar tocmai acest „transfer de personalitate” în opera de artă îi construiește lui Jovián un univers distinct, care oarecum se refuză afirmației „chiar nu contează ce pictezi”. Pictezi ceea ce ești, în sensul cel mai profund, ca într-un scenariu ale cărui indicații regizorale – la nivel interpretativ și vizual – sunt mai puternice decât tine. Așa se explică și faptul că Jovián a fost mereu cel care a *provocat* modul în care a pictat și nu invers. A-ți pune mereu în joc interioritatea duce la o *neconștientare artistică* pe care o putem regăsi în fiecare lucrare a lui. Cum se înscrie însă titlul acestei expoziții, *Vremea vremuiește*, cu acest haotic univers industrial/ postindustrial creat, totuși, de om, atât de prezent la György Jovián? E, așa zice, mai degrabă o antimetaforă – scurgerea timpului poate *vremui* bine (fără a confunda aici civilizația cu binele moral), dar poate *vremui* și *rău*, distructiv. Lucrările lui Jovián, luate împreună, sunt o simfonie de apocalipse parțiale care o prevestește pe cea definitivă sau numai absențele pot lăsa loc unor noi înălțări? Toate lucrurile demolate, sfâșiate, abandonate din aceste picturi constituie un suport pe care se va înălța o altă lume, firească, așa cum se întâmplă de la începuturile-începuturilor (*vremea vremuiește*, cu vorbele lui Jovián) sau sunt până la urmă expresia unui tragic final înghețat?

Picturile sale în ulei pe pânză au, tocmai de aceea, în ciuda hiperrealismului lor, o capacitate aparte: te forțează întotdeauna să vezi, să îți închipui o altă realitate, un plan secund ascuns vederii dar totodată mereu propus imaginației: e răscucea în care György Jovián, din punct de vedere artistic, se întâlnește cu un suprarealism mascat, iar din perspectivă umană cu catastrofele *faptului de a fi*. Lucrările care nu conțin prezențe umane explicite au în ele totuși pervertirea adusă de ființa umană, distorsionarea, macularea, frângerea lumii până la apocalipsele trăite cotidian. Detaliile precise, tușele de culoare aproape microscopice experimentează finitudinea unui proiect existențial distrus, dar meticulozitatea, chiar o „pedanterie cromatică” conferă spațiului pictural o dinamică specifică lucrărilor lui Jovián. Artistul forțează de fiecare dată lumea devastată pe care o pictează să își spună propria poveste, a decăderii dar și a fostei măreții, de fapt a frumosului pe care îl presupune orice sălbăticie, a normalității care stă în umbra oricărui cataclism. Partitura neputințelor noastre, fragilitățile, vulnerabilitățile, precaritățile ființei umane sunt „planul secund” pe care György Jovián spuneam că ni-l propune – izvorând dintr-o viziune esențialmente tragică, apropiată ideatic de drama elină – în toate lucrările expuse. Două cicluri, care se întind pe ani buni, conțin cuvântul demolare. Unul se numește chiar așa, Demolare iar celălalt Studiu pentru demolare. Demolarea e un act pur uman, cu totul altceva decât distrugerile suferite odată cu trecerea implacabilă a timpului. Doar omul demolează, doar el are în sine o infinită disponibilitate spre catastrofă, spre pustiire. Infinită și inexplicabilă, acestei disponibilități Jovián îi oferă un statut privilegiat în lucrările sale. E o liniște oarecum nefirească în felul în care artistul acceptă, fără a fi nici moralizator și nici acuzator, această dimensiune distructivă a ființei umane. Îl privește mai degrabă ca pe o victimă, admitându-i tentația de a fi „mai păcătos decât păcatul”. Tot haosul apocaliptic din opera lui Jovián rămâne de neînțeles dacă nu ne apropiem și de lucrările în care apar personaje. Ele sunt cele care se confruntă cu limita și tot ele sunt cele care pot să o depășească. Trebuie spus clar un lucru: nici o clipă artistul nu cade pradă *tentației grotescului*, cu toate că hotarele între care se mișcă l-ar fi putut ademeni către grotesc. Nimic nu amintește de celebra expresie *o frumusețe deformată rămâne totuși o diformitate frumoasă*. Cel puțin când e vorba de ființa umană. *Scara*, din 2008, *Parcul*, din 2013, *Flacăra II* (2015) sunt lucrări care, aparent, nu au nimic de a face cu cele din ciclurile *Demolare* sau *Studii pentru demolare*. Fiecare conține câte un personaj care pare că doarme. Cu toate astea, dacă am scoate nudul feminin din *Flacăra* am rămâne cu

o lucrare care ar putea intra în ciclul *Demolărilor*. Toate cele trei personaje sunt în aceeași poziție: ghemuite, cu picioarele aduse către piept, cu mâinile strânse. Și îmbrățișare de sine dar și fugă de lume, căutarea propriei identități însă și separarea de ceilalți. Dar înainte de toate o nostalgie a originilor. Cele trei personaje sunt în poziție fetală, poziția unei fragilități emoționale, a lipsei de siguranță dar, din punct de vedere metafizic, este poziția din care umanul poate să renască permanent, se poate *în-ființa* de-a pururi în pofida propriului apetit pentru distrugere și haos. E o dimensiune creștină evidentă în opera lui György Jovián care dăruiește această bipolaritate a dezastrului și a renașterii. Faptul că nu avem personaje colective pare să sublinieze credința existențialistă a pictorului că fiecare dintre noi suntem unici și doar noi înșine ne putem bate cu propriile limite.

Sunt lucrări în care plasticianul pare un *romantic postindustrial*. Prin tonalitate, punere în scenă dar mai ales prin nostalgia lor „peisajele” lui György Jovián amintesc – împingem la extrem comparația – de *atmosfera* din peisajele lui Caspar David Friedrich, să zicem. „Nostalgia este un fenomen intim legat de un fenomen de memorie”, crede Starobinski.

Haosul, debandada, învălmășeala din unele lucrări ale lui Jovián nu sunt, în acel plan secund de care vorbeam, decât memoria lucrurilor care au fost odată. Amintirea a ceea ce reprezentau înainte de a fi distruse, făcute țândări, devenind o civilizație a gunoiului și inutilității. Jovián e un nostalgic și un optimist reținut. Griurile lucrărilor lui, temele, repetitivitatea obsesivă, lăsarea în suspensie a unui răspuns final nu ar da de bănuț asta. Privită însă în întregime, în tot acest interval de ani, opera sa, tocmai pentru că nu oferă răspunsuri definitive ci se constituie într-o căutare febrilă a acestora lasă să se întrevadă acest optimism. Câtă vreme artistul caută răspunsuri, căutare sprijinită pe câteva certitudini intime, înseamnă că speră și să le găsească. Iar acest optimism poate fi parte o soluției ieșirii din labirint.

Indiscutabil unul dintre cei mai importanți artiști plastici contemporani, György Jovián vine să ne spună nu doar că *vremea vremuiește* ci și că *omul vremuiește*. Privindu-i lucrările, nu știu dacă privim fragmente de realitate sau de hiperrealitate, dacă intrăm în sfera imaginarului sau a ideaticului, dar e limpede că pătrundem în zone ale interiorității artistului la care nu am ajunge altfel. Pentru că, așa cum se întâmplă la toți marii artiști, fiecare pată de culoare ori linie îl face să ni se destăinuie, fiecare lucrare îi convoacă *ființa întreagă*.



György Jovián



György Jován



György Jovián



György Jovián



György Jovián



György Jovián



György Jovián



György Jovián



György Jovián



György Jován

Plastica

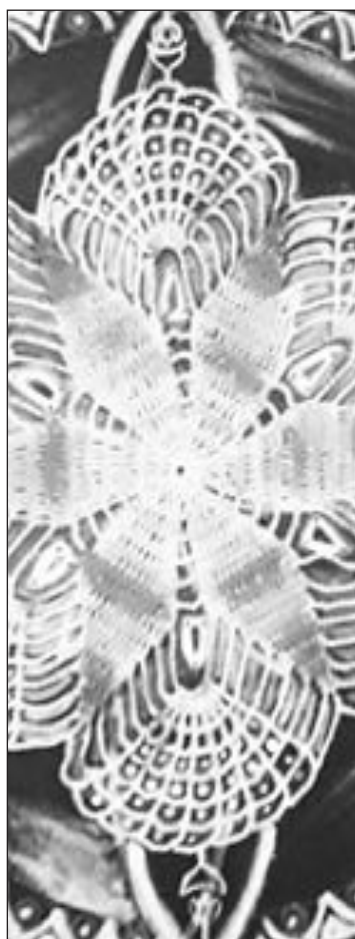
Maria Zintz

Comunicarea artistului cu lumea spiritului



EUGENIA DRĂGOI, EXPOZIȚIE PERSONALĂ -
VOCILE FORMEI – PĂTRATUL ȘI CERCUL,
LA GALERIA TIBOR ERNÖ

În primul rând, observ că suntem într-un moment aniversar: Eugenia Drăgoi se află la cea de-a noua expoziție personală, începând din anul 2010, în același timp ea participând la numeroase expoziții de grup, și aș menționa că toate au avut câte o temă care, de fiecare dată, avea legătură cu interesul ei pentru antropozofie – o concepție despre om și lume fundamentată de Rudolf Steiner, ce-și propune să ofere cunoștințe despre lumea spirituală obținute prin cercetare spiritual-științifică. Ea susține existența unor facultăți de percepție suprasensibilă în cazul oamenilor, prin dezvoltarea cărora, urmând o metodă precisă și sistematică, se poate atinge perceperea nemijlocită a spiritualului. Deși referirile la concepțiile religioase sunt frecvente, antropozofia nu își propune să fie o nouă religie, ci să facă înțelese determinările istorice și esoterice ale



religiilor existente, precum și să vină cu impulsuri înnoitoare în toate domeniile practice ale vieții. În viziunea antropozofică, omul reprezintă o ființă integrată în microcosmos și în macrocosmos, ce acționează simultan pe mai multe niveluri, orice acțiune a sa având urmări și în lumea spirituală. Iisus Cristos ocupă un rol central în acest sistem spiritual, fiind cel care dă sens întregii evoluții pământești.

Am dorit să mă opresc pe scurt asupra acestei definiții a antropozofiei, pentru că Eugenia Drăgoi este o căutătoare neobosită în acest domeniu. Notez câteva titluri de expoziții personale, începând cu anul 2010: *Ochiul-fereastră*, *Dialog cu ierarhiile superioare* (2011), *Copac m-oi face* (2012), *Binevestitorul* (2013), *Mandale și peceți* (2014), *Pledoarie pentru zbor* (2016), *Vocile formeii - romb* (2016), *Vocile formeii - pătratul și cercul* (2019).

Se consideră că rombul este simbolul unificării materiei cu spiritul, deoarece conține simultan direcțiile vertical și orizontal. Unește cerul și pământul, direcția de înălțare, aspirația către Divinitate, cu direcția orizontală, orientată către materie. Deoarece vârfurile reprezintă extremele crucii, se poate face o legătură strânsă și directă între cele două simboluri. Rombul este reprezentarea geometrică a unei legi universale, *Legea corespondenței*, formulată de Hermes Trismegistus prin: „ceea ce este Sus este ca și ceea ce este Jos, ceea ce este Jos este ca și ceea ce este Sus”. Rombul sincronizează activitatea emisferelor cerebrale. Rombul este o figură dinamică, generatoare de magie și mișcare. Rombul este și o figură geometrică a vindecării.

Am văzut lucrările Eugeniei Drăgoi pe tema rombului și este important de observat că ele conțin un ritm, sunt dinamice, generatoare de energie, depășind decorativul – deși ea și-a numit expoziția ca fiind de pictură decorativă. Apar acolo motivul crucii, al inimii, un ritm dinamic datorat desenului și cromaticii vitale, calde, motivul praporului, semne și simboluri creștine. Lucrările, dincolo de simbolismul lor, sunt picturi – prin cromatică expresivă. Și acum, *Vocile formeii – pătratul, cercul*. Nu voi insista asupra simbolisticii complexe ale celor două forme de bază, arhetipale. Totuși, *pătratul* este considerat simbol al stabilității, semnifică permanența în lumea fizică, pământească, manifestarea lui Dumnezeu în creație, dar și perisabilitatea. Laturile și unghiurile drepte sugerează ordinea, rigoarea, această figură geometrică armonizând aspectele duale, contradicțiile, aduce ordine în haos, ne îndeamnă la structuralizare. Platon era de părere că, alături de cerc, pătratul întruchipează frumusețea și perfecțiunea. Remarc *Pătrat celtic cu cruce* (acril pe pânză), cu volutele, meandrele specific celtice, subliniate printr-un roșu cald,

luminos, având central crucea, seria de lucrări intitulate sugestiv *Semne și sâmburi și Floarea vieții*, în care cromatică caldă sugerează armonia și astfel infinitul. *Cercul* – simbol universal cu semnificații mistice, divine, largi și totuși unitare, comunitare, arhetipale. El a fost prezent din vremuri străvechi în diferite culturi și religii. Reflectă întregul, totalitatea, unitatea, sinele, apartenența, perfecțiunea, pe Dumnezeu. Potrivit lui Hermes Trismegistus, „Dumnezeu este un cerc al cărui centru se găsește pretutindeni și a cărui circumferință nu se află nicăieri”. Cercul simbolizează ciclul timpului, soarele, mișcarea perpetuă, natura infinită a energiei, zodiacul, ritmurile esențiale ale universului. Cercul este conectat în credințele antice cu inima. El întruchipează energia spiritului – una atotcuprinzătoare a universului.

La celți, erau trasate cercuri considerate a avea funcțiuni protectoare, ce nu puteau fi încălțate de dușmani. În tradiția celtică, ele simbolizau cosmosul și trecerea timpului. În China, cercul descria forma cerului, iar pământul era simbolizat prin pătrat. Arta plastică chinezească includea adeseori un pătrat într-un cerc, semnificând unitatea dintre cer și pământ. Orice simbol inclus într-un cerc este potențat, semnifică o sporită semnificație de unificare și completitudine. Cercul ne invită să pășim înlăuntrul sacralității. Eugenia Drăgoi a pictat *Cruce celtică în cerc* (acrylic), de fapt într-un triplu cerc, iar prin culorile calde și motivele ce decorează cercul este susținută ideea de unitate, dar și de mișcare continuă, de dinamism cosmic perpetuu. Crucea semnifică sacralitatea atotcuprinzătoare. Iar o lucrare ca *Floarea vieții în cerc* aduce în prim plan feminitatea, pentru că cercul este conectat în credințele antice cu inima, face vizibilă influența feminină. Altă lucrare, *Floarea vieții* (tehnică mixtă), deși într-o cromatică cu contraste fine, rece-cald, cuprinde motive florale sacre, exprimă sentimentul de continuitate, de existență prin iubire. Culorile au la rândul lor o simbolistică a vieții terestre, a unei energii atotcuprinzătoare. Apoi lucrări intitulate *Mandala cu îngeri*, *Mandala vegetală* (acrylic pe disc de lemn), mandala fiind un simbol original din hinduism și din budism, reprezentând Universul. Este o diagramă circulară ce păstrează cu rigoare o anume simetrie care se concentrează cu toată forța asupra unui centru, având ca structură tipică împărțirea suprafeței în patru segmente egale. Eugenia Drăgoi a înțeles semnificația simbolului, observăm împărțirea în patru părți, dar este important sensul de continuitate, ritmul universal și centrul ce unifică totul.

Mi-a atras atenția lucrarea *Cărările vieții*, ce se remarcă prin rafinament cromatic. Linia ondulatorie simbolizează drumul cu suișuri și coborâșuri

din existența omului. Pătratul inclus în cerc, prin introducerea lumii terestre, a pământului în cercul simbolic, nu face decât să potențeze energiile benigne. Vedem în această expoziție lucrări ce reprezintă cruci, și ele cu simbolistică creștină: *Crucea Ierusalimului*, *Crucea trilobată a Sfântului Patrick*, *Crucea celor patru Evangheliști*, *Cruce pentru scaun episcopal* – unde volutele, forma inimii dețin și ele elemente simbolice, lucrările atrăgând prin căldura pe care o emană. *Crucea celtică*, pe care am amintit-o deja, exprimă și ea încrederea în puterea credinței, o anume certitudine.

Deci Eugenia Drăgoi a ales chiar de la începuturile activității sale creatoare expoziționale teme legate de cunoașterea și aprofundarea sinelui, de înțelegere a locului, dar și a rolului omului pe pământ, în legătură cu universul, cu ascensiunea sa spirituală dorită perpetuă, de căile de a ajunge tot mai sus pe scara ce duce la sferele înalte. Accederea o simte prin credință, prin armonizarea propriilor energii, a reverberațiilor cu cele ale universului, fiind fiecare dintre noi parte a acestei energii universale.

Lucrările de față se remarcă tocmai prin armonie, prin sugerarea ideii de continuitate, în acord cu cele două forme, pătratul și cercul, ele nefiind izolate una de alta, din contră, potențându-se reciproc. Exprimă aceste stări ale echilibrului, ale armoniei, printr-un desen ce dezvăluie faptul că Eugenia Drăgoi mănuieste linia cu ușor, în ritmuri când mai dinamice, cu tensiuni ascunse, când continue, predominând formele circulare, volutele, lipsa asperităților, în acorduri rafinate. Iar culoarea, mai ales în acoduri calde, – dominând cromatic roșul-flacără, roșul cu transparențe ce exprimă profunzimea, imensitatea universului, roșuri în nuanțe variate, albastrul, verdele, albul translucid, culori niciodată agresive.

Sunt căutări personale ale creatoarei, dar ele ne îndeamnă să ne oprim din drumul nostru pentru a medita, pentru că ne privește pe toți dacă vrem ca existența noastră să fie echilibrată iar pericolele, cataclismele să se îndepărteze de noi, de pământul nostru. Putem fi mai luminoși prin iubire și credință, prin fapte bune, gânduri bune, vorbe bune, prin dorința de a nu tulbura cu energii joase armonia universală.

Aș mai observa că Eugenia Drăgoi este mai ales o coloristă sensibilă și datorită aprofundării sinelui, a exercițiilor spirituale care-i conferă starea de liniște și de comuniune spirituală cu lumea, a încercării de a nu tulbura energia universală prin tulburarea propriei sale energii.



Eugenia Drăgoi



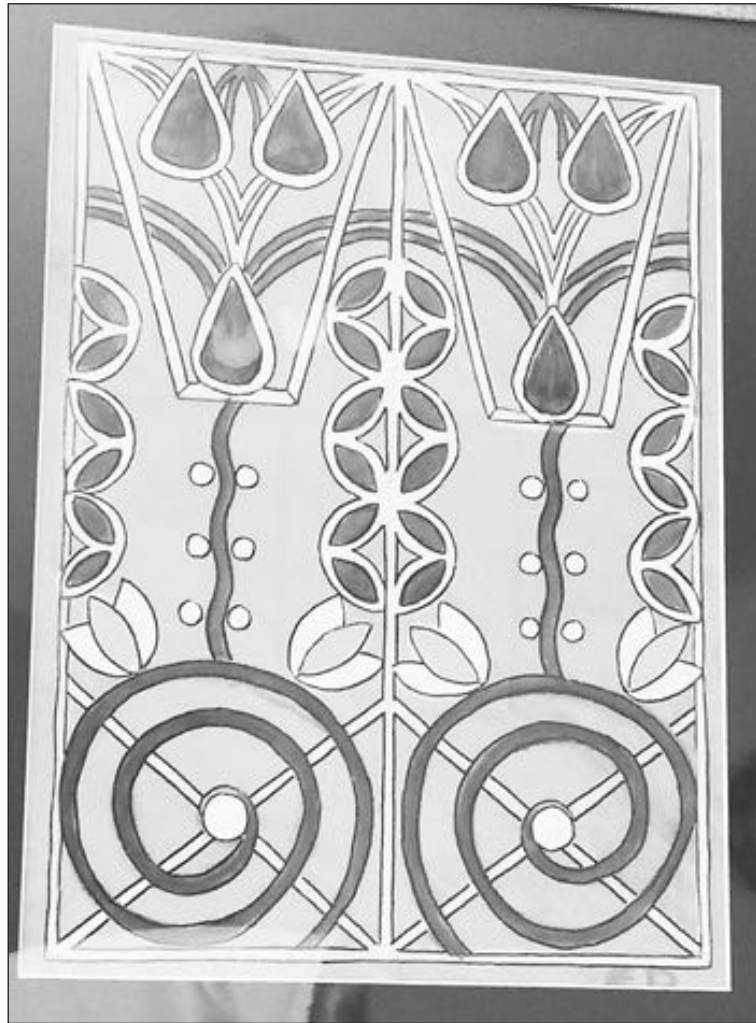
Eugenia Drăgoi



Eugenia Drăgoi



Eugenia Drăgoi



Eugenia Drăgoi

Festivalul Național de Artă Naivă Ediția a VI-a

La mijloc de octombrie, când toamna este deja instalată cu drepturi depline, lumea bună a artei naive își dă întâlnire la Oradea. De la colecționari la pasionați de artă și de la artiști mari și mici la iubitori de frumos, toată lumea are aceeași destinație: Festivalul Național de Artă Naivă, cel mai important eveniment din țară dedicat în exclusivitate acesteia. An de an, capitala Bihorului devine astfel, pentru câteva zile, capitala artei naive contemporane românești.

Ediția din acest an, cea de-a 6-a, a găzduit aproape 100 de lucrări din toată țara, atât contemporane cât și aparținând unor artiști de mult dispăruți, majoritatea foarte căutați astăzi de către colecționari. Cu ajutorul Asociației Artiștilor Naivi din România, scena artistică naivă prinde contur, încet, dar sigur, pe fondul unui interes tot mai mare din partea consumatorilor mai vechi sau mai noi. Și dacă ținem cont că la ediția de anul trecut aproape 75% din expoziție a fost vândută, chiar se pare că arta naivă câștigă teren.

Toate acestea, plus alte amănunte pe care publicul și mass-media le observă la fiecare ediție, denotă o dezvoltare a planului artistic local, dar cu toate acestea Oradea este foarte departe de orașe precum Clujul (plin de galerii de artă și de evenimente artistice) sau Timișoara (cu al său deja celebru Art Encounters). Iar în Oradea, loc de mai bine există: piața de artă este încă la început, există câțiva colecționari dar și cumpărători ocazionali, plus cumpărători din țară sau străinătate.



Festivalul Național de Artă Naivă

În ceea ce privește arta naivă, considerată o nișă, Asociația Artiștilor Naivi din România are meritul de a fi format o piață incipientă care crește și se dezvoltă de la an la an, de a fi contribuit la formarea unui nucleu de oameni care vor să afle mai multe despre acest gen de artă și din care se vor forma viitorii colecționari. Este însă nevoie de o educare continuă, de o "evangelizare" a pieței din România. Interesul pentru arta naivă, chiar dacă în creștere, este încă la început, dar potențialul este foarte mare.

La această a VI-a ediție a Festivalului Național de Artă Naivă organizatorii au venit cu câteva surprize. Pe lângă secțiunea "debutantul anului", reprezentată anul acesta de Genoveva Popa, pe lângă celelalte manifestări ale festivalului (conferințe, lansare de carte, workshop-uri, spectacole de teatru țărănesc etc.) a fost introdusă și proiecția de film documentar, în parteneriat cu Cinema Palace. De asemenea, o altă surpriză este expunerea de lucrări aparținând unor artiști naivi demult dispăruți: Ion Niță-Nicodin (primul artist naiv recunoscut oficial din România), Ghiță Mitrăchită (considerat de criticii de artă drept unul dintre cei mai mari artiști naivi din țara noastră), Gheorghe Munteanu (cu ale sale culori "de pământ") și Viorel Cristea (considerat cel mai mare peisagist naiv din Europa). Lucrările, deosebit de valoroase prin raritatea lor, provin din colecții particulare. Școala Populară de Arte din Botoșani expune lucrări din colecția proprie, aparținând unor artiști naivi absolvenți ai instituției.

*

Aurel CHIRIAC

FARMECUL ARTEI NAIVE

În ce constă, pînă la urmă, fascinația pe care o exercită, tot mai accentuat în lumea contemporană, arta naivă? Inocența picturii spontane, cuminența copilărească a sculpturii naive, sunt dimensiuni după care tînjim, intuitiv măcar, oricât de sofisticat am încerca să prizăm creațiile artistice contemporane? Există în arta naivă o atemporalitate a bucuriei, a simplității, a părților luminoase ale privirii și sufletului nostru a căror descoperire în lucrările artiștilor spontani ne transpune într-o existență misterioasă, ușor fantomatică, trezind în noi amintiri primordiale, ascunse, pe care nu bănuiam că le avem ?

Acest sentiment revigorant, de inocență și de calm spiritual pe care îl condensează arta naivă reușește să ne anuleze toate handicapurile aduse de o civilizație prea opresivă de cele mai multe ori și ne reclădește sinele la modul ideal, ne scoate din "convulsiile crepusculare" redându-ne unei cuminenții interioare tulburătoare. Fascinația artei naive derivă din

detașarea de tot și de toate, de pătrunderea, atunci când luăm contact cu ea, într-un pasaj de confort lăuntric greu de obținut altfel.

Fascinează apoi prin lipsa de constrângeri într-o contemporaneitate plină de reguli, precepte, o lume obsedată de rigori și certitudini. Tehnic, când ne referim la arta spontană inventariem mereu aceleași lucruri care “ies” din canoane: iregularități geometrice, abandonarea perspectivei, culori tari indiferent de compoziție, detalii la fel de clare indiferent de locul în care sunt plasate. Dar tocmai această *ieșire din dogmă* face arta spontană seducătoare. Toți simțim nevoia să evadăm, să ne manifestăm altfel, să ne eliberăm de reguli și rigori, să nu mai recurgem la stratageme pentru a fi simpli și naturali, să uităm măcar o vreme de chingile civilizației, a lucrurilor învățate, a comportamentelor primite de-a gata. Privind o lucrare de artă naivă absorbim tocmai această deraiere voită de la normă, preluând-o existențial. Sinceritatea ei devine sinceritatea noastră, inocența ei ajunge inocența noastră. Puțin interesează tehnica, ne îmbibăm de libertatea exprimării, ne lăsăm captivați tocmai de lipsa de constrângeri, cum spuneam, a artei naive.

Artistul naiv *boicotează* temele și brutalitatea mesajului artei contemporane, întorcându-se mereu și mereu la lucrurile simple ale vieții, la contururile părților strălucitoare ale acesteia. Artă naivă nu are dimensiunea tragicului. Nu rămâne blocată în jocul aparențelor, nu încearcă să răspundă marilor probleme ale universului. Viața pe care o reflectă e pură și simplă. Nu e un defect, nu e o întâmplare, e o stare de spirit. Și ce poate fi mai reconfortant, mai atractiv, decât ieșirea din angoasă? Ce poate fi mai admirat decât să reușești – așa cum o face artistul naiv – să transmiți mai departe acest sentiment, să faci ca vitalul să triumfe printr-un tablou ori printr-o sculptură? *Boicotarea tristeții*, a colapsului sufletesc e o trăsătură definitorie a artei naive autentice.

Fascinația artei naive este una de care nu poți scăpa. Exprimarea completă a sinelui artistului în lucrările sale face ca farmecul acesta să nu poată fi rupt. Să nu existe *vrăji plastice* care să te dezlege de el. Nu e nevoie de o analiză foarte atentă pentru a-ți da seama că sub vraja artei naive se află, astăzi, și o bună parte din arta *serioasă*, arta *școlită*.

Farmecul artei spontane îl poți povesti însă nu îl poți explica până la capăt. Îl poți aproxima dar nu îl poți defini riguros. Și e ușor de înțeles acest lucru: nu poți tălmăci o operă pentru realizarea căreia ”artistul și-a înmuiat pensula în propriul suflet”.

UN FENOMEN ARTISTIC RELEVANT

Festivalul Național de Artă Naivă, al cărui vernisaj a avut loc în 17 octombrie la ora 17:00 la Muzeul Țării Crișurilor, a fost, chiar de la prima ediție, o revelație culturală atât pentru organizatori, cât și pentru Oradea și Bihor. Nici măcar organizatorii n-au realizat inițial ce poate ieși din aducerea laolaltă a artiștilor, dar s-a produs o energie foarte mare, care a stimulat inițiativa și a atras atenția asupra Asociației Artiștilor Naivi din România și asupra artei naive contemporane românești.

Cu fiecare ediție, organizatorii au cunoscut și discutat mult cu artiștii naivi și au înțeles că dificultatea lor primordială era de a expune, de a vinde și de a se promova eficient. Circa un an de zile am vizitat galerii, am citit despre arta naivă, am făcut *research* în domeniul curatorial. Nu aveam bani de un festival național, dar ne-am gândit că vor veni ei pe parcurs dacă reușim să organizăm un eveniment cultural frumos și cu priză la public.

După prima ediție, care a fost un succes - de foarte mult timp nu se mai văzuseră în Oradea 130 de oameni în sală, la un vernisaj de artă -, organizatorii au început să fie contactați de diverși potențiali parteneri: companii, ONG-uri, artiști, critici de artă ș.a.m.d. Un rol major în succesul acestei manifestări l-au avut artiștii naivi deja consacrați pe plan național și internațional. Au fost ca un fanion și au condus lucrurile spre succes. După cinci ediții, a devenit evident pentru oricine că Festivalul Național de Artă Naivă este un *main event* cultural, iar universul completează pentru momentele de glorie ale artei naive. La ediția a V-a, numărul celor prezenți în sală la vernisaj depășise 200 de persoane, puține expoziții de artă din Oradea având parte de asemenea audiență în ziua vernisajului. Autoritățile județene (în principal) și cele locale (într-o prea mică măsură) au început să înțeleagă importanța acestui eveniment și beneficiile pe care le pot aduce artiștii în economia urbană.

Cred că ambiția noastră, la momentul T zero, era de a porni la drum, nu neapărat de a ajunge la o destinație. Practic, nici acum nu există o stație terminus, iar asta ne diferențiază de alții dar ne și stimulează. Lumea se schimbă, arta, chiar și cea naivă, se schimbă, avem de-a face cu evoluții dinamice și ai senzația că n-ai ajuns niciodată la destinație. Unul dintre atuurile noastre este că ne-am asumat schimbarea și sîntem permanent în

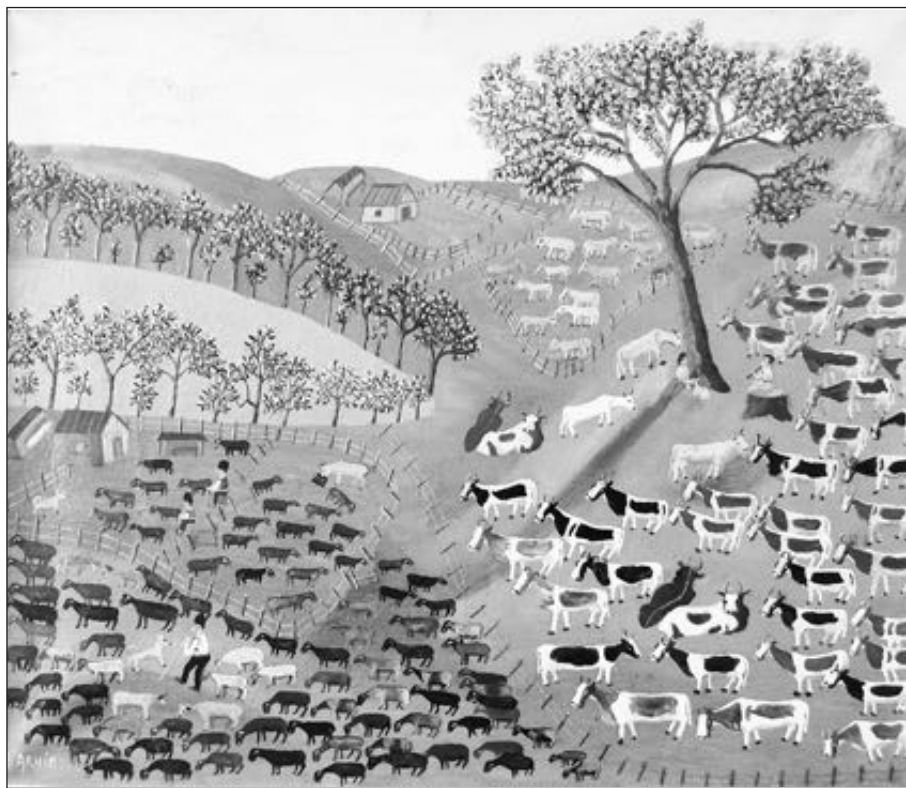
Festivalul Național de Artă Naivă

căutarea a ceva nou. Asociația Artiștilor Naivi din România funcționează, chiar dacă membrii ei au, uneori, moduri de exprimare și aspirații diverse, nevoi diferite sau proiecte personale. Am reușit, împreună, să transmitem un mesaj relevant, în locul potrivit, la momentul potrivit.

La momentul actual, T1, cheia funcționării acestei organizații dedicate exclusiv artei naive contemporane românești, este asumarea fermă a unui rol complex, dar flexibil. Festivalul Național de Artă Naivă are meritul de a fi pus Oradea pe harta lumii, cu specificul artei naive românești care dă măsura culturii noastre tradiționale. Acest eveniment unic în România are ceva special, este un punct de focalizare a interesului pentru arta naivă contemporană românească și spune o poveste uimitoare despre aceasta. Festivalul Național de Artă Naivă este un fenomen artistic relevant și datorită faptului că și-a asumat rolul unei instituții care relaționează cu alte instituții (Consiliul Județean Bihor, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Bihor și C.J.C.P.C.T. Dolj, Muzeul Țării Crișurilor, Revista „Familia”, Fundația Comunitară Oradea, Cinema Palace, TVR Iași, Comuna Bârca-Dolj, Plastor, Liceul de Arte Oradea, Colegiul Național Iosif Vulcan, Liceul Ortodox Episcop Roman Ciorogariu, Liceul Teoretic Onisifor Ghibu și Inspectoratul Școlar Județean Bihor), mixând cu acestea o “rețetă” culturală cu care reușește să creeze valoare socială. În ultimii șase ani Asociația Artiștilor Naivi din România a livrat artă, evenimente culturale pentru oraș și județ, a contribuit la strategia culturală a orașului, a atras turiști din toată lumea și cumpărători din țară, din Europa, ba chiar și de peste ocean. Oradea a câștigat notorietate, viziune, dar a câștigat și economic odată cu apariția și dezvoltarea Festivalului Național de Artă Naivă.



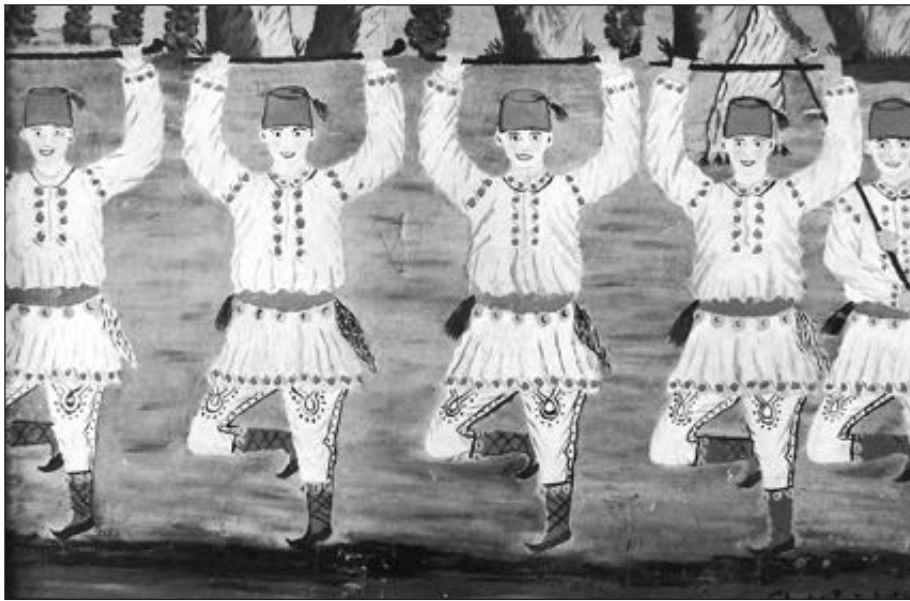
Camelia Constantin



Elisabeta Arhip



Gheorghe Babeș



Ghiță Mitrăchiță



Maria Goșoiu



Mircea Cojocaru



Nicolae Pătru



Viorel Cristea