

Vitrabilia

PERIODICAL CENTRULUI CULTURAL INTERNAȚIONAL „GEORGE APOSTU” - BACĂU • ANUL XXX, NR. 56, APRILIE 2022

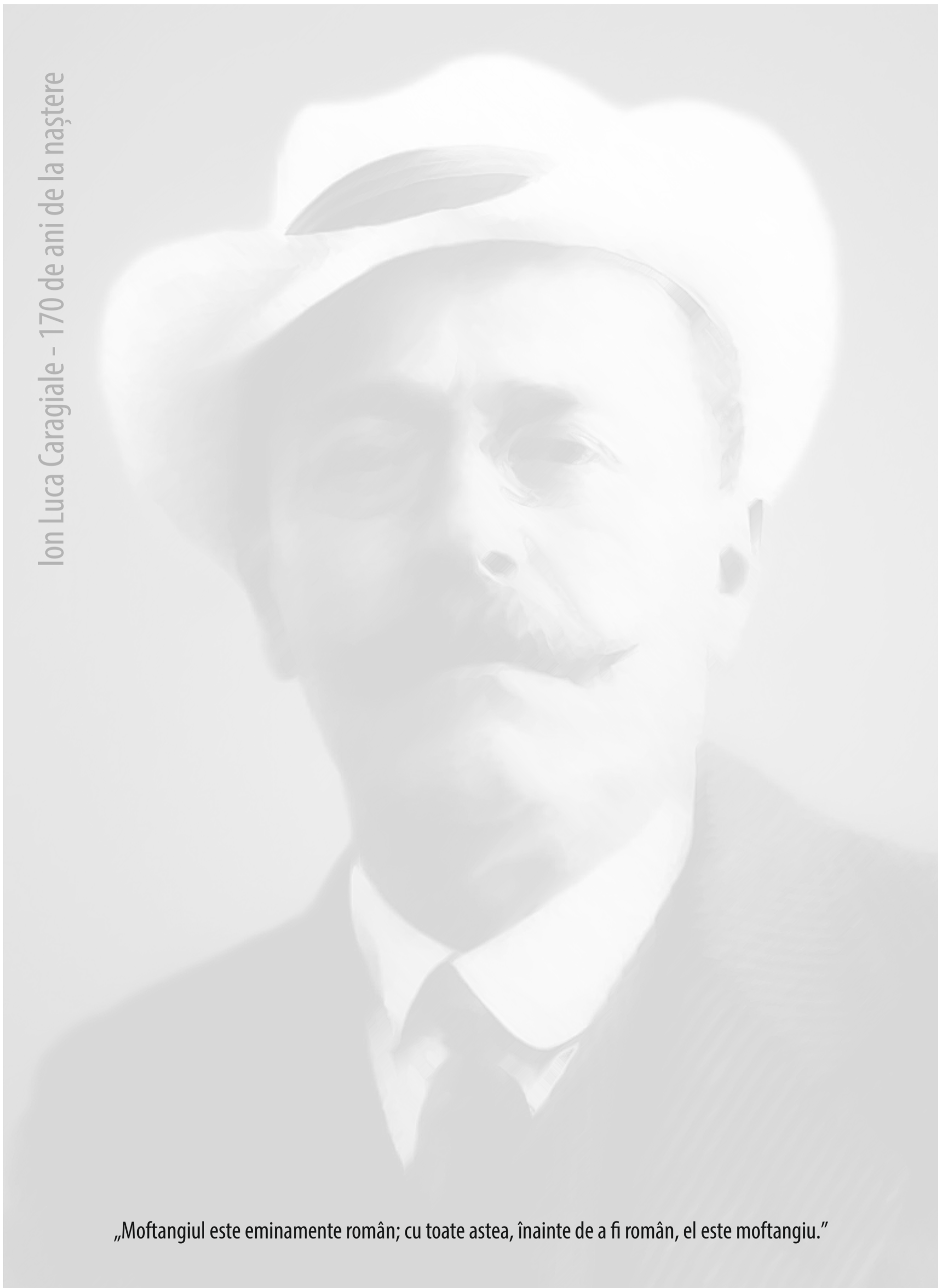


„xDarul”, Dragoș Pătrașcu

„Din păcate, numai atunci când este amenințată cu război existența unei țări se vede că dragostea de locul nașterii nu a murit. Dar, în astfel de cazuri, este câteodată prea târziu. De aceea, iubirea de țară trebuie cultivată, ea se naște și crește în familie și în școală. Cu o educație adecvată, vom fi pregătiți să existăm, prin colțul nostru de lume, în Europa.”

Ioan-Aurel Pop

Ion Luca Caragiale - 170 de ani de la naștere



„Moftangiul este eminentemente român; cu toate astea, înainte de a fi român, el este moftangiu.”

SUMAR



Persoanele sau instituțiile care vor
să sprijine financiar revista
pot depune sumele în contul
RO49TREZ06120G331900XXX
Trezoreria Municipiului Bacău

Pentru ilustrarea revistei s-au folosit
lucrări din expoziția
„Călătorii în timp”
realizată la
Centrul de Cultură „George Apostu”,
noiembrie 2021

Responsabilitatea pentru conținutul
fiecărui text publicat aparține, în
exclusivitate, autorului.

Ioan-Aurel Pop – Perenitatea cărții	2
Alin Sebastian Popa – România mea, a ta și „a mai multor neamuri”. Drumul României Mari de la proiect la realitate (1821-1918) (IX)	4
Ionel Savitescu – Biografia Reginei Maria	12
Mircea Coloșenco – Al. Alexianu - o personalitate: erudit al istoriei feudale, exeget al artei poetice vechi românești	16
Constantin Coroiu – Recitind „Jurnalul” unui „pierdut în lumină”	22
Shanti Nilaya – Poezii	30
Liviu Dospinescu – Încrucșări și contracurențe: despre dezgrădirea artelor și transgresiunile lor în secolul al XX-lea	32
Cornel Ungureanu – Despre estetica spectacolului: de la Andrei Șerban la Niky Wolcz	42
Călin Ciobotari – Sărutul la Shakespeare (fragmente)	48
Leo Butnaru – Avangarda, muzica, dansul, poezii... ..	54
Daniel Ștefan Pocovnicu – Două cuvinte în căutarea conștiinței estetice	58
Petre Isachi – Ubicuitatea spectacolului și mutația estetică, de la <i>mimesis</i> la <i>semiosis</i>	62
Anca Hațiegan – Teatrul românesc după 1989 (fragmente)	66
Nicoleta Popa Blaniariu – Teatrul de ieri pentru cei de azi	76
Dan Petrușcă – Poezii	82
Paula Romanescu – Cum să mai fii frumos?!	84
Constantin Trandafir – Ion Creangă. Lumea ca spectacol	86
Petru Bejan – Participare și spectacol în arta contemporană	90
Ozana Kalmuski Zarea – Macbeth – ce mai era de spus astăzi	94
Theodor Codreanu – Spectacolul lumii în poezia lui Nicolae Breban	100
Emil Nicolae – Franz Kafka: „Trebuie să posezi orice fată!”	106
Tiberiu Ionescu – Domnul Vraciu	110
Cornel Simion Galben – Remember Ioan Mitrea	114
Simona-Grazia Dima – Poezii	118
Ștefan Munteanu – Alexandru Surdu despre filosofia lui Eminescu (I)	122
Marius Manta – Ion Tudor Iovian sau despre vocația întemeietorului	126
Maria Pașc – Interviu: „În ambarcațiunea pictorului Gheorghe Anghel”	128
Maria Pașc – Călătorii în timp / Tur de confrerie	132
Adrian Jicu – Brâncuși sau lupta cu gravitația	134
Gheorghe Iorga – Pavel Șușară și <i>a doua posteritate</i> a lui Brâncuși	136
Ioan Dănilă – Un DOOM viu	144
Emil Nicolae – Poezii	148
Ion Fercu – Temeiuri ale contemporaneității lui Dostoievski cu viitorul	150
Daniel Ștefan Pocovnicu – Alt exercițiu de admirație: Dostoievski	154
Ion Fercu – Recitindu-l / (re)interpretându-l pe Dostoievski ca pe scrisoarea primită de la un iubit / o iubită	158
Ion Fercu – Lectura hermeneutică a operei dostoievskiene	163
Ion Fercu – Dostoievski și vrăjitorii armoniilor muzicale	166
Daniel Ștefan Pocovnicu – Cronicar de Onoare	170
Alexa Visarion – Pamflet scenic	174
Violeta Savu – Dora 5 Tatuaie	184

Perenitatea cărții

Ioan-Aurel Pop



Ilie Boca

Se vorbește tot mai mult despre carte ca despre un obiect vetust. Și nu este de mirare, într-un timp al abolirilor, al demolărilor, al anulării culturii, predicate vehement de noii propagandiști ai neomarxismului deghizat în „progresism”. Cum ar putea rămâne cartea pe pedestalul ei din moment ce Dante, Shakespeare, Voltaire, Margaret Mitchell, Eminescu sau Goga sunt declarați „incorecți politic”, blamați, cosmetizați ori chiar repudiați integral? Ca să fie agreeți, acești clasici ar fi trebuit să gândească, în epocile lor revolute, precum globaliștii de azi.

Și totuși, nu putem fi prostiți chiar toți. Cartea rămâne un obiect de mare finețe, care cuprinde în paginile sale întregi universuri, așa cum se învârt și în propriul său univers. Din copilărie, am rămas impresionat de versul arghezian („Carte frumoasă, cinstei cui te-a scris,/ Încet gândită, gingaș cumpănită...”), iar apoi am căutat cu fervoare să pătrund cât mai adânc în universul cărților („Universul cărților” este titlul unei fascinante cărți de istoria cărții, scrise de Albert Flocon).

An de an, promoțiile mele de studenți rămân mirate când le spun că proverbul „Ai carte, ai parte!” nu a avut inițial legătură cu școala și nici cu alcătuirea în formă de carte, despre

care vorbeam mai sus. Respectiva vorbă de înțelepciune se referea la un aspect foarte prozaic, legat de viața cotidiană și de dreptul la proprietate: numai acela care avea chartă (adică un document scris pe pergament sau hârtie) de la rege avea parte de pământ, adică putea stăpâni partea lui cu drepturi depline. Oamenii medievali – foarte inventivi

și spirituali, de altminteri – nu aveau cultul educației prin școală (cam 1% știau să scrie și să citească, de regulă clericii) și nici nu aveau nevoie de instruire școlară pentru a reuși în viață; obsesia lor era pământul, stăpânirea pământului, cea mai importantă bogăție, aceea care-l putea face pe om demn, prețuit, respectat. Târziu, în epoca modernă, cartea a ajuns să se confunde cu școala, fiindcă știința de carte se dobânda prin școală. Succesul în viață nu s-a mai legat exclusiv de pământ ori de bogăția materială, ci de zestrea spirituală. Atunci s-a văzut că poți răzbate în viață dacă știi carte, iar la români (cu precădere în Transilvania, după unirea cu Biserica Romei, în plin iluminism, când primii români din lumea noastră bizantină au putut merge la școli înalte, latine, la Viena, Buda și, mai ales, Roma) obsesia școlii a făcut carieră. Aceasta s-a întâmplat până de curând. Pentru generația mea și a părinților mei, fără carte nu obțineai nimic, erai un paria. Celor cu carte, multă și înaltă, le erau deschise toate porțile viitorului și



Ioan-Aurel Pop

le era garantat cumva succesul. Așa că proverbul pomenit, rămas fără înțelesul cel vechi, a fost adaptat noilor împrejurări. Azi, nu mai are înțeles pentru mulți nici în forma adaptată și succint explicată mai sus. Cartea (școala) le aduce multora necazuri și dezamăgiri ori îi obligă să ia calea pribegiei...

Cartea propriu-zisă, așa cum o cunoaștem și denumim azi, este tot o invenție a Evului Mediu – ca și universitatea și ca și bisericile romanice, gotice ori bizantine – dar atunci se chema *codex* (din latinescul *codex*, -*cis*) și era manuscrisă (pe foi de pergament ori, de la o vreme, pe hârtie). Sute de ani au circulat din mână în mână astfel de cărți, copiate cu migală de călugări pricepuți și pasionați ori numai obligați să scrie, drept canon pentru păcatele lor multe și grele, sub bolți reci, de întunecate scriptorii. Formatul, pe fascicule, s-a păstrat și în epoca tiparului cu litere mobile, inventat, cum se știe, de Guttenberg, pe la 1440-1450. De-atunci, din amurgul Evului Mediu și până azi, adică timp de peste o jumătate de mileniu, viața intelectuală nu s-a putut imagina fără cărți palpabile, cu foi și pagini, ilustrate sau nu, legate cu ferecături prețioase sau doar cu banale coperte. La noi, cartea tipărită apare foarte timpuriu, la 1508, la Târgoviște, prin strădania călugărului Macarie, patronat de principele Radu cel Mare. Eram printre primele popoare (țări) din regiune care primeam și experimentam o astfel de noutate, prolog al modernității. Primele cărți din Transilvania aveau să se tipărească la Sibiu (începând cu 1528), Brașov (din 1538) și Cluj (din 1550), peste tot inițiatorii teascurilor fiind germanii. Prin cărțile în limba noastră tipărite la Brașov de diaconul Coresi (afacere bănească, propagandă luterană și har pentru suflet) – cu voie ori fără voie – s-au pus bazele limbii literare românești. Cartea tipărită pe hârtie a revoluționat o lume, a făcut-o mai bună, mai blândă și mai apropiată de esența umană.

Azi, calculatorul, cu toate variantele sale năucitor de noi și de perisabile, pare să copleșească și să domine cartea clasică, citită la lumina veiozei sau conspectată cu grijă la birou (vechiul *secretaire*). Și chiar dacă purtăm acum cu noi biblioteci întregi, pe tablete și iPad-uri (iPhone-uri) cântărind câteva zeci de grame, avem nostalgia cărții vii, palpabile, cu foi care se răsfoiesc real și nu virtual. Continuăm încă să cumpărăm și să citim aceste cărți vetuste, gândind la marea lor glorie și la binefacerea lor pentru omenire. Cartea pare la zenit,



Vasile Crăiță Mădră

dar, înainte de a fi drastici, se cuvine să așteptăm măcar alte cinci secole, spre a compara destinul noilor tehnici cu destinul magistral al cărții. Poate nu este atât de grav că se va duce cartea (în format clasic) pe panta uitării, ca atâtea mijloace de viață intelectuală de odinioară devenite azi relicve. Grav este că nu am învățat să folosim conținutul cărții în alte moduri. Dacă se duce cartea și mințile noastre se golesc de conținut solid și folositor odată cu această ducere, atunci suntem pierduți. Dacă în loc de experiența de viață din cărți, dacă în loc de viețile autorilor transpuse în acele pagini, nu punem nimic sau punem doar nimicuri, atunci vom deveni ușor instrumente, roboți ușor de manipulat. Cartea a fost și este depozitar de înțelepciune și, dacă vom abandona setea de înțelepciune odată cu forma clasică a cărții, atunci vom intra în „somnul rațiunii”.

Prin urmare, este de preferat să luăm aminte și să nu ne pripim. Cărțile

ne împiedică încă să ne golim mințile și să facem *tabula rasa*. Sunt convins că prețuirea cărții va continua încă multă vreme de-acum încolo, fiindcă în carte nu sunt simple pagini legate, ci vieți revelate cu mijloace literare ori științifice, adică – așa cum spuneam – înțelepciunea de până acum a lumii. Repetăm, de aceea, ceea ce, așa de inspirat, s-a spus cândva despre Eminescu: „Ape vor seca din albie, și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și câte o stea va veșteji pe cer în depărtări”, până când – parafrazându-l pe George Călinescu – un alt crin de tăria parfumurilor cărții să se ridice în lumea spiritului. Deocamdată, cartea, ca și Eminescu, tronează, ne descântă și ne încântă sub orice formă, definindu-ne esența de „trestii gânditoare” (Blaise Pascal). Să ne bucurăm, așadar (*Gaudeamus igitur*) în tristețea noastră, să nu ne gândim la scurttimea vieții (*De brevitate vitae*) pământestei, ci la eternitatea cuvântului scris.

România mea, a ta și „a mai multor neamuri” (IX)

Drumul României Mari de la proiect la realitate (1821-1918)

Alin Sebastian Popa



Alin Sebastian Popa

În condițiile transferului tulburărilor revoluționare bolșevice peste Prut, prin dezintegrarea armatelor ruse din România și fuga lor spre est, stabilitatea internă a Basarabiei a devenit fundamentală pentru existența însăși a statului român și o condiție *sine qua non* pentru prezumtiva funcționalitate a coaliției antibolșevice, aflată în stadiul de proiect pe masa strategiilor militare francezi. În plus, în ipoteza (plauzibilă) a unei noi ofensive a Puterilor Centrale în regiunea dintre Prut și Carpații Orientali, Basarabia era locul menit pentru refugiu, cu atât mai mult cu cât aici se aflau principalele depozite de hrană și de armament.

Totuși, în pofida acestor argumente redutabile, potențate de justificările de ordin etnic și istoric, decizia de trecere a Prutului de către trupele române presupunea asumarea unor riscuri aproape suicidale pentru statul român (deschiderea simultană a trei fronturi de luptă – cu *centralii*, rușii și ucrainenii), a căror gestionare era incompatibilă cu situația catastrofală în care se afla țara. În ianuarie 1918,

niciun aspect al realității interne românești nu ar fi putut recomanda invadarea unei regiuni aflate în administrarea și componența unui stat aliat, cu atât mai mult cu cât ideea unirii cu Basarabia avea o aderență foarte slabă în rândul opiniei publice și al clasei politice românești; și totuși, vulnerabilitatea Rusiei și, mai ales, sprijinul nesperat venit din partea Germaniei și Austro-Ungariei au dus în cele din urmă la finalizarea cu succes a primei etape de edificare a României Mari – unirea cu Basarabia.

Obiectivul pacificării și al debolșevizării Basarabiei a fost dus la îndeplinire de către militarii români dislocați în această provincie în numai zece zile, respectiv în intervalul 10-20 ianuarie 1918. Rezumând, etapele de înaintare au fost următoarele: în noaptea de 10/23 ianuarie 1918, în conformitate cu prevederile unei hotărâri anterioare a guvernului condus de Ionel I. C. Brătianu¹, trupele române (inițial, doar Divizia 11 Infanterie, comandată de generalul Ernest Broșteanu, și Regimentul 2 Roșiori) au ocupat localitatea Ungheni, deplasându-se ulterior în direcția Ungheni-Chișinău, de-a lungul căii ferate; în seara de 12/25 ianuarie 1918, trupele române au intrat în capitala RDM, fiind urmate o zi mai târziu de generalul Broșteanu și de statul major al Diviziei 11; tot în ziua de 13/26 ianuarie 1918, au intrat în Basarabia alte trei divizii – 13 Infanterie, 1 și 2 Cavalerie; în ziua de 15 ianuarie 1918, generalul Broșteanu a fost primit în ședința solemnă a Sfatului Țării, acolo unde a adus basarabenilor asigurări privind „păstrarea libertăților cucerite” și al „neamestecului României în organizarea RDM”; pe data de 20 ianuarie 1918, rămășițele bolșevice au fost alungate peste Nistru, ultima

localitate eliberată fiind Tighina (Bender)².

Decizia politică de trecere a Prutului de către armata română în ianuarie 1918 este ilustrată de istoriografia națională exclusiv din perspectiva intereselor strategice ale țării noastre, ponderea cea mai mare fiind deținută de interesele militare ale statului, unele dintre acestea având potențialul unor implicații majore la nivelul diplomației post-conflict³. Pe alocuri, se întrevăd și unele interese de ordin politic, acestea aducând la suprafață fie pericolul bolșevizării României, fie nevoia de supraviețuire a Casei Regale sau chiar a armatei naționale, prin retragerea acestora la Odessa și, respectiv, în Basarabia; cât privește obiectivul unionist, acesta lipsește cu desăvârșire din inventarul argumentativ, decizia fiind lăsată exclusiv în seama *fraților noștri* de peste Prut.

Spre deosebire de factorul politico-militar intern, contextul extern are o pondere neînsemnată în cercetarea problematicei, puterile hegemonice având un rol pur decorativ în tot mecanismul de configurare a votului din martie 1918; rezumând, voința politică, bravura militarilor și justificările de ordin istoric și etnic par să fi fost determinante pentru desăvârșirea proiectului unionist al românilor. Or, netemeinicia unor astfel de abordări alterează adevărul istoric, ducând la supralicitarea importanței factorului politico-militar intern, într-o perioadă în care – fără nicio exagerare – România traversa cea mai neagră etapă din istoria sa modernă: țara noastră pierduse 2/3 din teritoriul vechiului Regat, se confrunța cu un veritabil colaps financiar-economic (fapt accentuat și de pierderea tezaurului) și, nu în ultimul rând, reușise „performanța” de a avea în vecinătate numai țări inamice, după

ce, prin trecerea Prutului, și-a ostilitizat și singurul aliat zonal (Rusia).

În contextul semnării acordului de armistițiu cu Puterile Centrale⁴, este de la sine înțeles faptul că iureșul ofensiv al armatei române în Basarabia nu ar fi fost posibil fără acordul tacit al Germaniei, stat ce a dominat politic și militar întregul front est-european, cel puțin pentru intervalul ianuarie-iunie 1918. Cea mai bună dovadă în acest sens este capacitatea Germaniei de a impune Ucrainei și Rusiei semnarea unor tratate de pace cu clauze de-a dreptul umilitoare pentru acestea din urmă. La rândul ei, prinsă în acest malaxor al istoriei, România va urma calea deja bătătorită a penitenței politice a statelor estice, semnând în mai 1918 Tratatul de Pace de la Buftea-București. Un tratat pe care istoricii români l-au categorisit, plecând de la articolele sale constitutive, drept unul „umilitor”, cu pronunțate accente „înrobitoare”, în pofida statutului României de țară învinsă (statut neasumat până în zilele noastre) și în ciuda faptului că tratatul conținea clauza recunoașterii unirii Basarabiei cu *patria-mumă*; un act de clemență (teritorială) din partea Germaniei, de care Rusia sau Ucraina nu au avut parte, menit să mai *îndulcească* întrucâtva din gustul amar al înfrângerii și al cedării Dobrogei – un alt teritoriu atașat vechiului Regat cu sprijinul Germaniei, la propunerea Rusiei (Berlin, 1878).

Ajutorul militar trimis Republicii Democratice Moldovenești și debolșevizarea Basarabiei s-au răsfărat imediat la nivelul relațiilor româno-ruse, efectele acestora marcând negativ dialogul bilateral până în

zilele noastre. Astfel, chiar în ziua în care trupele române intrau în Chișinău, guvernul de la Petrograd a reacționat radical la adresa României – relațiile diplomatice cu țara noastră au fost rupte în mod unilateral, tezaurul României depus la Kremlin a fost sechestrat⁵ (ocazie cu care Troțki a declarat că „fondurile românești (...) sunt intangibile pentru oligarhia română” și că puterea sovietelor „își ia răspunderea păstrării acestor fonduri și a predării lor în mâinile poporului român”) iar reprezentantul României în Rusia, ambasadorul Constantin Diamandy⁶, a fost arestat și, după trei zile de detenție, expulzat la presiunile diplomaților occidentali. Din perspectiva unui fost aliat, angajat pe Frontul românesc timp de mai bine de un an, într-un război cu pierderi umane și materiale uriașe, în baza unui tratat ale cărui obiective teritoriale nu aveau nicio clauză referitoare la Basarabia, am putea accepta faptul că reacțiile Rusiei au avut, totuși, un anumit grad de „fisc” și o doză consistentă de predictibilitate.

Trebuie subliniat faptul că reacțiile de atunci s-au manifestat exclusiv la nivel diplomatic, numeroasele fronturi interne deschise de antibolșevici făcând imposibilă o reacție militară antiromânească a Rusiei (puterea sovietică lupta atât pe frontul deschis de Kornilov cât și împotriva finlandezilor, estonienilor, lituanienilor, letonienilor, slovacilor, cazacilor de pe Don sau ucrainenilor antantofili); instrumentul militar, însă, va fi utilizat ulterior, în vara anului 1940, atunci când parteneriatul ruso-german va reconfigura întreaga hartă a estului Europei.

Tensiunile româno-ruse vor fi resimțite inclusiv la Odessa, important centru militar și comercial aflat (neoficial) în administrarea Rumcerod – comitet militar revoluționar bolșevic coordonat de socialistul român Cristian Racovski⁷ (numit guvernator al Odesei), cu scopul de a lichida *contrarevoluția* din Ucraina și România. La mijlocul lunii ianuarie 1918, în contextul conflictului ruso-ucrainean, dar și al intervenției militare a României în Basarabia, bolșevicii au confiscat toate depozitele cu armament, alimente și rezerve sanitare ale statului român în Odessa și cea mai mare parte a depozitelor private, posturile de pază fiind dezarmate; tot atunci, au fost confiscate numeroase nave românești aflate în portul orașului, parcul de aviație, automobile destinate României, inclusiv mașinile misiunilor consulare românești, împreună cu sumele de bani deținute de acestea⁸.

Acțiunile bolșevicilor s-au îndreptat și împotriva compatrioților români aflați la Odessa, mulți dintre cei afectați de aceste acțiuni reprezentând în mod oficial statul, în calitate de diplomați, militari, funcționari sau, pur și simplu, în calitate de simpli particulari. Astfel, la scurt timp după fuga lui Racovski din România și stabilirea lui la Odessa, bolșevicii au operat sute de arestări în rândul cetățenilor români refugiați acolo, printre ei aflându-se ofițeri, soldați, funcționari, oameni de afaceri sau chiar parlamentari, aceștia fiind sechestrați pe vasele din portul orașului (de pildă, pe navele „Sinope”, „Alexis”, „Almaz”, „Împăratul Traian” sau „Dacia”, controlate de români



Gabriela Culic



Dumitru Macovei

care au aderat la ideile bolșevice) sau reținuți în diferite închisori din Odessa; ulterior, aceștia vor fi eliberați în schimbul unor sume mari de bani.

O particularitate interesantă a acestor operațiuni de extorcare, reținere și maltratare a oficialilor și particularilor români este dată de faptul că un rol decisiv în aceste acțiuni l-au avut refugiații socialiști bolșevizați și dezertorii români din Odessa⁹.

În tumultul acestor evenimente, ziua de 23 ianuarie/5 februarie 1918 a presărat peste plumburiul realităților românești solicitarea ultimativă a Puterilor Centrale cu privire la începerea tratativelor de pace; momentul ales de *centrali* era ideal pentru a forța o astfel de solicitare – diviziile românești erau răsfirate pe suprafața întregii Moldove istorice iar numărul total al acestora era de aproape două ori mai mic decât cel al diviziilor Puterilor Centrale (sursele germane vorbesc de capacitatea *centralilor* de a mobiliza ofensiv un număr de 20 de divizii și jumătate de infanterie și a nouă divizii și jumătate de cavalerie); România se afla în imposibilitatea de a face față fronturilor deschise de bolșevici și de germani, austro-ungari și bulgari (potrivit estimărilor strategilor militari germani, capacitatea de rezistență a României era de trei-patru săptămâni); în plus, *centralii* aveau un motiv foarte întemeiat pentru o astfel de solicitare – mutarea diviziilor românești la est de Prut era o încălcare flagrantă a armistițiului de la Focșani din decembrie 1917.

Profund divizat și neagreat la masanegocierilor, guvernul de uniune

națională condus de Ionel Brătianu va demisiona la 26 ianuarie/8 februarie 1918, lăsând viitorului premier Alexandru Averescu (29 ianuarie–4 martie 1918) o moștenire politică aproape imposibil de gestionat: un dezastru național neasumat de nimeni, un război pierdut în numele unui ideal ce părea să depășească cu mult posibilitățile de împlinire de care dispunea vechiul Regat. În jocul politic regizat de binomul Brătianu-Știrbey (cu acceptul regelui Ferdinand), „soluția Averescu” era una temporară, de tranziție, principala sa menire fiind aceea de a sonda „cu mâna pe sabie” condițiile păcii cu Puterile Centrale; altfel spus, fără a avea habar de acest scenariu, Averescu urma să tergiverseze aceste negocieri până la limita suportabilului, pentru a-i face loc ulterior premierului Alexandru Marghiloman, singurul politician român care a avut curajul și tăria de caracter să-și asume misiunea de a salva ce se mai putea din statalitatea României, privind realitatea drept în ochi, cu demnitatea specifică oricărui învins.

Este important să amintim aici faptul că, încă de la începutul guvernării Averescu (premier cu origini basarabene prin naștere), Basarabia cunoscută o importanță modificare a statutului său internațional prin proclamarea în Sfatul Țării a independenței sale de stat cu unanimitate de voturi (24 ianuarie 1918, o zi cu o simbolică intrinsecă, puternică și... deloc întâmplătoare); este drept, o independență „discutabilă”, atâta timp cât ea a fost proclamată în condițiile prezenței militare a unui stat vecin pe teritoriul

național, și, mai ales, limitată, câtă vreme ea s-a manifestat pe parcursul a numai două luni, fără a fi recunoscută nici măcar de statul român. În tot cazul, după cum mărturisește și Alexandru Marghiloman, proclamarea independenței Basarabiei a fost principalul pas spre unirea cu România, fapt anticipat chiar de următorul pasaj din Declarația din 24 ianuarie 1918: „(...) Basarabia va putea avea *legături de unire cu alte state*, dacă aceasta o va cere binele popoarelor Republicii noastre”¹⁰.

Indiscutabil, decizia din 24 ianuarie 1918 trebuie corelată atât cu momentul proclamării anterioare a independenței Ucrainei¹¹ (9 ianuarie 1918) – stat care va pune asupra Puterilor Centrale o presiune uriașă în direcția alipirii Basarabiei – dar și cu următoarea informație pe care o regăsim în „Notele politice” semnate de Alexandru Marghiloman: încă din decembrie 1917, Mackensen îi sugera lui Marghiloman că o eventuală uniune dintre România și Basarabia va fi posibilă numai în condițiile proclamării independenței acesteia din urmă¹². Sugestia trebuie analizată din perspectiva unor minime precauții diplomatice care ar fi exonerat Germania (dar și România) de eventualele reproșuri formulate de Rusia, Ucraina sau chiar de statele Antantei cu privire la imixtiunea *centralilor* în treburile interne ale Basarabiei.

De altfel, din perspectiva intereselor regionale ale Marilor



Gheorghe Coman

Puteri, „impactul” internațional al momentului 24 ianuarie 1918 a fost unul tern, lipsit de relief, dar și de relevanță practică. Bunăoară, Ucraina și Rusia au protestat vehement, afirmând că teritoriul micii republici face parte structural din propria lor statalitate, în vreme ce statele occidentale (în special SUA), din dorința de a menține structura politică a sovietelor în coaliția împotriva Puterilor Centrale, nu au privit cu prea multă simpatie decizia moldovenilor, preferând o Rusie stabilă și indivizibilă (cu unele excepții legate de Țările Baltice și Polonia); în tot cazul, precizăm aici faptul că niciuna dintre puterile occidentale nu au recunoscut independența RDM, fapt ce ne scutește de orice alt comentariu. Cât privește statele din componența Puterilor Centrale, acestea aveau propria lor agendă pentru viitorul Basarabiei, un viitor *românesc*, dar condiționat strict de cedarea Dobrogei către bulgari; la finalul anului 1917 și începutul anului următor, statele germane aveau pregătite pentru România „soluții” pentru absolut toate scenariile posibile, inclusiv pentru ocuparea în întregime a țării noastre.

La mijlocul lunii ianuarie 1918, pentru a pregăti principalele condiții de pace care aveau să fie prezentate României, miniștrii de externe ai Germaniei și Austriei, Richard von Kuhlmann și contele Ottokar von Czernin, s-au întâlnit la Berlin cu Erich Ludendorff (cancelarul din umbră al Germaniei) și au convenit asupra următoarelor puncte nenegociabile, dincolo de care alternativa era ocuparea militară a României: *politic* – demiterea guvernului Brătianu; chestiunea dinastică era o problemă internă a poporului român; *teritorial* – cedarea Dobrogei către Puterile Centrale, modificarea graniței cu Austro-Ungaria; în schimb, centralii vor susține România în vederea dobândirii unor teritorii în Basarabia¹³; *militar* – demobilizarea armatei române cu excepția diviziilor care luptă împotriva Rusiei; în plus, Germania anunța continuarea administrației sale în Valahia pe termen nedeterminat¹⁴. Aceste cereri urmau să fie dezvăluite treptat, primele solicitări fiind aduse la cunoștința negociatorilor români¹⁵ în ziua de 4 februarie 1918, când au început tratativele de la Focșani; în cadrul acestei întâlniri, generalul Hell

a susținut cu tărie faptul că armistițiul din decembrie 1917 nu mai era valabil (din cauza deplasării de front a trupelor rusești și românești) și că venise momentul ca România să-și clarifice intențiile politice și militare.

Folosindu-se de prietenia cu mareșalul von Mackensen, înfiripată în urmă cu două decenii în timpul stagiului său de atașat militar la Berlin, Averescu s-a deplasat la începutul lunii februarie 1918 în teritoriul ocupat, acolo unde a avut întâlniri cu miniștrii de externe ai Germaniei (Richard von Kuhlmann) și Austro-Ungariei (Ottokar von Czernin) în palatul prințului Știrbey de la Buftea. În pofida cordialității cu care a fost primit, Averescu a eșuat în încercarea de a obține condiții de pace mai favorabile, demersul său nefăcând altceva decât să aducă lumină în privința condițiilor păcii¹⁶ și chiar să grăbească semnarea acesteia; în timpul discuțiilor, fiind însărcinat de împăratul Austro-Ungariei cu transmiterea unui mesaj strict secret, Czernin l-a rugat pe Averescu să-i stabilească o întrevvedere personală cu regele Ferdinand, aceasta fiind stabilită pentru ziua de 27 februarie, în gara Răcăciuni (județul Bacău). În cadrul acestui *tête-à-tête* ce a avut loc în trenul regal, având în față un suveran intimidat și înlăcrimat, ministrul de externe al Austro-Ungariei i-a cerut lui Ferdinand să accepte condițiile de pace în 48 de ore și să-l aducă la conducerea guvernului pe Al. Marghiloman; în caz contrar, reluarea luptelor ar fi însemnat „sfârșitul României și al dinastiei”¹⁷.

Având la orizont perspectiva reluării războiului cu Puterile Centrale, Averescu și-a exprimat acordul cu privire la încheierea unei înțelegeri cu Rumcerod, dând naștere unui nou și controversat episod româno-rus. Acesta a avut în prim-plan așa-numitul *Acord Racovski-Averescu*, ce conținea, printre altele, prevederi ce stipulau retragerea trupelor române din Basarabia; la schimb, țara noastră primea asigurări cu privire la eliberarea ostaticilor români din Odessa și garanția păcii pe frontul răsăritean.

Negocierile între cele două părți au fost purtate prin intermediul reprezentanților puterilor occidentale la Petrograd și Odessa¹⁸, România neputând utiliza canalele diplomatice directe după expulzarea ministrului Diamandy. În cadrul discuțiilor s-au evidențiat, prin adoptarea unor poziții pro-românești, colonelul canadian Joseph Boyle, văzut ca intermediar britanic, consulul francez Arquier și Carlo Fasciotti, ministrul Italiei la



Mihai Chiuariu

lași. Formulată de colonelul Boyle, propunerea de mediere a conflictului româno-rus a fost acceptată de liderii bolșevici, înțelegerea fiind condiționată de acceptarea următoarelor condiții preliminare: 1. Guvernul român urma să evacueze progresiv Basarabia¹⁹, începând cu localitățile Bender și Jibreni (la nord de vărsarea brațului Chilia în Marea Neagră), menținând în regiune un număr de 10.000 de militari pentru paza depozitelor și a siguranței traficului feroviar; 2. Activitățile de poliție aveau să fie preluate de milițiile locale, iar comandamentul militar român renunța să se mai amestece în treburile interne și viața politică ale Basarabiei; în plus, România se obliga să nu întreprindă acțiuni ostile, militare sau de altă natură, împotriva Federației Sovietice Ruse; 3. Ca o concesie, se admitea ca, după satisfacerea necesarului de hrană pentru populația locală și pentru detașamentele militare ruse, produsele agricole ale Basarabiei să fie destinate exclusiv pentru aprovizionarea României; 4. O comisie formată din reprezentanți ai Rusiei, României, Franței, Angliei și Statelor Unite ale Americii avea să se constituie pentru medierea litigiilor dintre ruși și români. Dincolo de aceste condiții obligatorii, este interesant de semnalat și prezența unor ademenitoare propuneri de colaborare militară: în cazul în care Armata României era nevoită să se retragă în Rusia, efectivele urmau să primească adăpost și provizii, iar eventualele acțiuni comune împotriva Puterilor Centrale urmau să fie coordonate prin intermediul legăturilor directe între comandamentele armatelor ruse și comandamentul român.

Documentul rușilor a ajuns în posesia decidenților români prin intermediul colonelului Boyle (11/24 februarie 1918), propunerea fiind discutată în ședința guvernului de la Iași în ziua de 14/27 februarie 1918. Varianta în limba rusă păstrată în arhiva Ministerului Afacerilor Externe al României poartă o rezoluție a premierului Alexandru Averescu, care avea să dea naștere unor controverse atât în cursul anului 1918, cât și în perioada interbelică, care începe astfel: „Se admit toate condițiunile, exceptând prima”; de asemenea, în aceeași rezoluție, președintele Consiliului de Miniștri insista ca înainte de începerea negocierilor dintre cele două părți să fie eliberați cetățenii români deținuți de ruși la Odessa.

Schimbul de scrisori între guvernul de la Iași și reprezentanții



Mihai Sârbulescu

sovietelor de la Odessa a continuat, răspunsul oficial al guvernului român, asumat de Averescu, fiind formulat la 20 februarie/5 martie 1918; actul era asemănător în formă și conținut cu cel înaintat de Rumcerod, excepție făcând primul punct, unde responsabilii români depistaseră un viciu în formularea privind retragerea trupelor din Basarabia, introducând și o „excepție”, Benderul. Răspunsul final al părții ruse, semnat de Cristian Racovski în fața lui Joseph Boyle, a venit în aceeași zi (20 februarie/5 martie 1918), conținând atât precizarea acceptării modificărilor aduse de guvernul de la Iași, cât și anunțul privind instaurarea păcii între cele două state din momentul primirii scrisorii de către partea română.

*Acordul*²⁰ propriu-zis este cunoscut doar în forma din arhivele rusești (datat 20-24 februarie/5-9 martie 1918), instituția similară din România nefiind în posesia actului oficial. Documentul final cuprindea nouă articole și avea unele elemente suplimentare față de propunerea inițială. Primul și cel mai important privea angajamentul României de a evacua Basarabia în două luni, cu precizarea faptului că localitățile „eliberate” urmau să intre imediat sub administrație bolșevică; milițiile locale preluau controlul asupra comunităților urbane și rurale, iar comandamentul militar românesc renunța la orice funcție judecătorească și administrativă. Avea să se procedeze la un schimb de persoane între cele două părți: românii arestați în Rusia în locul revoluționarilor, ofițerilor și soldaților ruși arestați în

România. Acordul obliga România să nu întreprindă acțiuni militare sau de alt tip împotriva Rusiei Sovietice și să nu susțină acțiuni de acest fel. României avea să i se asigure de către ruși livrarea surplusului de cereale din Basarabia, după ce erau satisfăcute nevoile populației locale; de asemenea, România avea dreptul să achiziționeze din Rusia alimente pentru populația sa. În același timp, Rusia restituia României depozitele cu alimente organizate de Aliați. Pentru reglementarea eventualelor neînțelegeri româno-ruse, urmau să se înființeze șase comisii internaționale în punctele urbane „fierbinți” din cele două țări: Odessa, Kiev, Moscova, Petrograd, Iași și Galați; în aceste comisii intrau reprezentanți ai Rusiei, României, Angliei, Franței și SUA.

În pofida faptului că Republica Democratică Moldovenească își declarase independența încă din ziua de 24 ianuarie/6 februarie 1918, reprezentanții puterii de la Chișinău nu au fost parte în acordul Racovski-Averescu. Nerecunoscut la nivel internațional, tânărul stat nu a fost luat în considerare nici de rușii bolșevici, nici de români: pentru cei dintâi, Basarabia era parte a Federației Sovietice Ruse, în vreme ce pentru noi, Basarabia reprezenta un nesperat câștig, un trofeu cu un statut neclar, dar gestionabil, câtă vreme diviziile românești erau prezente acolo. De altfel, în acordul din 20 februarie/5 martie 1918, referirea la regiunea dintre Prut și Nistru se făcea sub numele de Basarabia, nu sub cel de Republica Democratică

Moldovenească; acordul nu punea în discuție statutul politic al acestui teritoriu, ci încerca să reglementeze chestiuni de ordin militar între doi actori internaționali, România și Rusia Sovietică, într-un context defavorabil ambelor părți, îndeosebi pentru ruși.

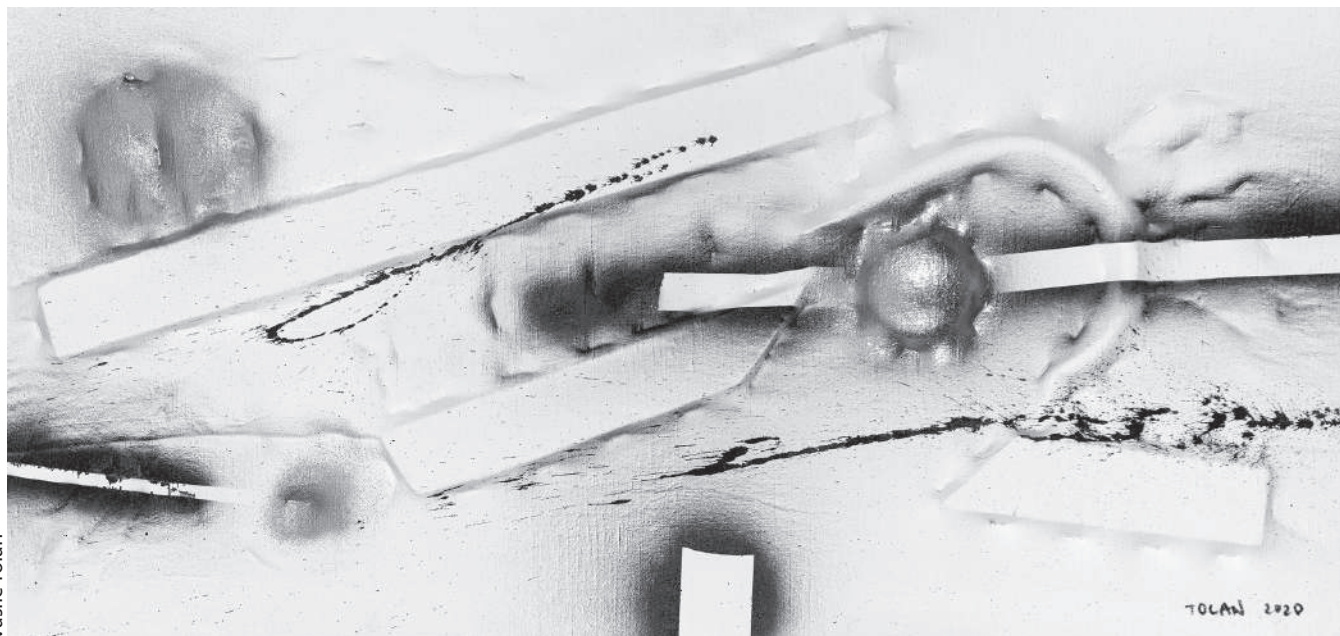
Prevederile acestui tratat bilateral nu au fost puse în aplicare niciodată, partea română profitând de evoluția politico-militară regională, deosebit de favorabilă proiectului unionist în contextul disoluției autorității Rusiei și al impunerii hegemoniei germane în estul Europei. Semnarea tratatelor de pace cu Ucraina (9 februarie 1918) și Rusia (3 martie 1918), ocuparea orașului Odessa (27 februarie/12 martie 1918) – cu sprijinul Marelui Cartier General Român²¹ – precum și reconfigurările guvernamentale de esență filogermană care au avut loc în țările recent intrate în sfera de influență a Germaniei reprezintă cele mai clare indicii ale schimbărilor geopolitice profunde care au survenit în prima jumătate a anului 1918 în spațiul est-european.

Decizia unionistă din ziua de 27 martie/9 aprilie 1918 a reaprins discuțiile pe marginea acordului Averescu-Racovski, partea sovietică acuzând România de nerespectarea clauzelor tratatului, în special a celei referitoare la evacuarea militară a teritoriului cuprins între Prut și Nistru. Din perspectiva rușilor, neaplicarea prevederilor acestui acord echivala

cu un caz de anexare teritorială a unei regiuni ce făcea parte integrantă din Rusia Sovietică și o încălcare flagrantă a tratatului din august 1916, prin care România recunoștea în mod indirect apartenența Basarabiei la statul rus.

În perioada interbelică, acordul a fost reasezat pe agenda de lucru a diplomaților în cadrul întâlnirilor bilaterale româno-ruse din anii '20-'30; discuțiile, care au avut ca principale obiective reluarea relațiilor dintre cele două state și recunoașterea graniței comune, s-au împotmolit de fiecare dată la propunerile menite a clarifica statutul Basarabiei. Lista acestor încercări eșuate va fi întreruptă brusc, într-o zi din vara anului 1940, atunci când tancurile sovietice au tranșat soarta acestei provincii, după cum era scris pe anexa secretă a tratatului de amiciție semnat de marii hegemoni europeni, aflați într-o eternă pendulare între statutul de inamici și cel de prieteni – Rusia/URSS și Germania (tratatul Ribbentrop-Molotov). Faptul că România nu a tras niciun foc de armă în apărarea acestei regiuni istorice sau că puterile occidentale nu au schițat barem un gest diplomatic de condescendență la adresa țării noastre sunt „detalii” pe care, cel mai adesea, cărțile de istorie încearcă să le evite; nici nu putea să fie altfel, atât timp cât România reușise performanța de a încălca absolut toate tratatele semnate cu Marile Puteri în numai doi ani (1916-1918).

Aknai János



Vasile Tolan

Note:

¹ Premier al României cu cinci mandate încredințate, dintre care cele suprapuse perioadei Primului Război Mondial și Conferinței de Pace de la Paris acoperă următoarele intervale: 4 ianuarie 1914 – 28 ianuarie 1918 și 29 noiembrie 1918 – 26 septembrie 1919.

² Comunicatul semnat de generalul Broșteanu conține numeroase elemente clarificatoare privind această bătălie, cea mai importantă din campania de eliberare a Basarabiei: „(...) azi, 20 ianuarie, ora 5,00 dimineața, după trei zile de lupte crâncene, trupele române au ocupat Benderul. Am câpătat o cantitate enormă de tunuri, arme și munițiuni; orașul n-a putut fi cruțat de ororile războiului. Bolșevicii au fost alungați dincolo de Nistru. Pierderile lor se ridică la aproape zece mii de morți”. A.N.I.C., fond Casa Regală Miscelane, dosar nr. 270, f. 231 *apud*. Petre Otu, *România în Primul Război Mondial. Marea Unire – 1918*, vol. IV, București, Editura Litera, 2017, p. 49; pierderile umane suferite de trupele române au fost relativ mici: morți – 3 ofițeri și 122 de soldați; răniți – 12 ofițeri și 300 de soldați; dispăruți – 151 de soldați.

³ Bunăoară, în viziunea premierului I. I. C. Brătianu, prezența militarilor români în Basarabia putea fi o monedă de schimb – convertibilă în plan politic – în cadrul viitoarelor tratative de pace sau drept compensație în cazul în care obiectivele de război ale României nu se puteau realiza în Austro-Ungaria; în acest din urmă scenariu, mulțumindu-se doar cu Basarabia, calculul politic intern era unul cât se poate de prozaic: „(...) nu s-ar putea spune că am luptat și am suferit chiar degeaba”. Detalii în Glenn E. Torrey, *România în Primul Război Mondial*, traducere din limba engleză de Dan Criste, București, Editura Meteor Publishing, 2018, p. 291.

⁴ Semnarea de către delegația României a acordului de armistițiu cu Puterile Centrale (9 decembrie 1917; Focșani) a fost o consecință firească a armistițiului semnat de Puterile Centrale și Rusia (3 decembrie 1918; Brest-Litovsk). În documentul semnat de partea română era consemnat faptul că „armatele române încheie această convențiune, pentru timpul cât va dura armistițiul armatelor ruse de pe frontul român”; totodată, era prevăzută interdicția de retragere a unităților aflate pe front.

⁵ În urma ruperii relațiilor diplomatice, interesele României în Rusia au continuat să fie reprezentate, cu titlu temporar, de ambasadorul Franței la Petrograd, Noulens, respectiv de Eirick Labonne, consulul francez la Moscova. Acesta din urmă a preluat de la consulul român, la 2 februarie 1918, arhiva Consulatului General Român de la Moscova. Cu aceeași ocazie, lui Labonne i s-au remis protocoalele de depunere la Kremlin a tezaurului BNR și respectiv de depunere a valorilor Casei de Depuneri, precum și cheile de la compartimentele unde erau depozitate valorile BNR. Cheile au rămas în posesia consulului francez până în august 1918, când acesta a fost arestat și expulzat, cheile fiind predate consulului Danemarcei și apoi celui al Norvegiei. În septembrie 1918 ultimii reprezentanți ai României părăseau Moscova, iar din acel moment nu s-a mai cunoscut nimic cert despre soarta tezaurului. Tezaurul României a fost parțial restituit, în trei tranșe separate, ca un semn de bunăvoință al

sovieticilor și, ulterior, al rușilor: 1935, atunci când relațiile bilaterale au cunoscut un scurt interval de „dezgheț” la nivel diplomatic; 1956, cu două luni înainte de revolta antisovietică a maghiarilor, atunci când România a acordat URSS sprijin militar în cadrul Tratatului de la Varșovia; 2008. Cea mai mare parte din tezaur a rămas însă nerestituită, fapt pentru care subiectul rămâne un punct sensibil în relațiile diplomatice dintre România și Rusia.

⁶ Constantin Diamandy (1868-1931) – diplomat și ministru plenipotențiar al României la începutul secolului al XX-lea. Debutul carierei diplomatice are loc la 15 mai 1892, în calitate de atașat de legație, îndeplinind acest rol la Sofia (1910-1912) și la Roma (1913). Numit ministru plenipotențiar la ambasada română de la Petrograd (Imperiul Rus), a contribuit esențial la realizarea acordului ruso-român (Convenția Sazonov-Diamandy) care a făcut posibilă alianța României cu Antanta, în anul 1916; în ianuarie 1918, odată cu ocuparea militară a Basarabiei, a fost arestat și, ulterior, expulzat la ordinul lui Lenin. La finalul Primului Război Mondial, a fost numit al doilea delegat al României la Conferința de Pace de la Paris, în 1919. Aici s-a remarcat prin stăruința cu care a insistat pe lângă Aliați, pentru ca aceștia să recunoască României rolul important jucat în *Marele Război*, pentru restabilirea păcii în Europa, în special prin lupta împotriva bolșevismului din Rusia și Ungaria. În luna august 1919, după ocuparea Budapestei de către armata română, a fost numit înalt comisar al guvernului român în Ungaria. Între 1924-1930 a fost ministru plenipotențiar al României la Paris, calitate în care a semnat, în anul 1926, Tratatul de Alianță cu Franța. Cea mai mare parte a memoriilor sale diplomatice au rămas nepublicate, doar câteva fragmente din acestea văzând lumina tiparului în reviste din țară sau din străinătate.

⁷ Personaj aproape uitat după Al Doilea Război Mondial, Cristian Racovski a fost redescoperit de istoricii români după 1990. Născut în 1873, în Bulgaria (atunci teritoriu otoman), s-a stabilit în 1880, împreună cu

familia sa, în Dobrogea, intrată recent în componența statului român (1878). Cristian Racovski a avut parte de o educație înaltă după standardele timpului: încă din liceu a avut convingeri socialiste în expresie marxistă, motiv pentru care a fost eliminat în câteva rânduri din școală; a urmat medicina în Elveția și Germania. În perioada studiilor universitare și-a consolidat concepțiile socialiste și a intrat în legătură cu diferite cercuri europene atrase de aceleași idei; s-a transformat repede într-un militant, a scris la diverse gazete socialiste din mai multe țări europene. În timp i-a cunoscut și a devenit apropiat de socialiștii moderați, spre exemplu de Jean Jaurès, apoi de radicalii Lev Troțki, Vladimir Ilici Lenin ș.a. Întors în România, a fost unul dintre principalii promotori ai socialismului de aici, ceea ce l-a și făcut unul dintre liderii mișcării de stânga, dar i-a și creat conflicte cu autoritățile de la București, care i-au retras cetățenia (recâștigată ulterior). În 1916 a fost unul dintre criticii intrării României în război, iar în toamna aceluiași a fost arestat de guvernul Brătianu și transportat la Iași; a fost arestat, iar la 1 mai 1917 a fost eliberat de bolșevicii ruși, după care a fugit peste Prut. În Rusia, după ce este primit în rândul elitei revoluționare, Racovski este trimis (alături de alți socialiști români) la Odessa în calitate de președinte al Colegiului Suprem Autonom pentru Afacerile Ruso-Române, căruia i se subordona Rumcerod; printre obiectivele politice urmărite de Racovski se regăseau lupta contra „oligarhiei române”, răsturnarea monarhiei, „nimicirea burgheziei” și instituirea unui regim politic asemănător celui care tocmai prelucsa puterea în Rusia.

⁸ Anterior, bolșevicii ruși au confiscat Comisia Mixte (Interaliată) de la Chișinău fondul de 2.000.000 lei; pe de altă parte, odată intrate în Basarabia, trupele române au ajuns în posesia unei cantități impresionante de provizii și materiale aflate în fostele depozite ale armatei ruse din Bender, Chișinău, Bălți, Ismail și Chilia (Hotinul era ocupat de austrieci).

⁹ Arestarea ofițerilor români a fost semnalată în februarie 1918 și la Kerson, Sevastopol



Diana Brăescu

Alexandru Macovei



și Moscova. La Odessa au fost transportați și ofițerii români din Comisia Interaliată, colonelul Ghenădescu și maiorul Lucasievici, luați prizonieri de bolșevici la Chișinău, în ziua de 6/19 ianuarie 1918. După anchetare, ei au fost închiși pe vasul de război „Sinope”, apoi înaintați unui „tribunal revoluționar”, format din marinari și prezidat de un civil. În cele din urmă, ei au fost eliberați la intervențiile unor deputați români, care au redactat un protest semnat de consuli Aliți la Odessa, tonifiat cu ajutorul unei garanții în bani. În epocă a circulat zvonul potrivit căruia rezolvarea situației românilor de la Odessa a avut în spate interese personale ale unora dintre membrii guvernului Averescu – eliberarea părinților lui Constantin Argetoianu, ministrul Justiției, care se aflau atunci la Odessa.

¹⁰ Ion Țurcanu, *Sfatul Țării (1917-1918)*, Chișinău, Editura ARC, 2018, p. 169 *apud*. ANRM, fond 727, inv. 2, dosar 21, partea a II-a, f. 218.

¹¹ Ucraina și-a proclamat independența prin cel de-al IV-lea Universal, anunțat la 9 ianuarie 1918 și adoptat două zile mai târziu.

¹² Ion Țurcanu, *op.cit.*, p. 135-136; „La est de Prut, România ar putea avea compensații importante (...) întemeiate numai prin constituirea revoluționară a unei Basarabii independente, care nu poate exista între România și Ucraina”. Informații similare, ce indică aceeași cale unionistă ne sunt oferite atât de către fostul ministru de externe al Austro-Ungariei (Ottokar Czernin, *Im Weltkrieg*, Zweite Auflage, Berlin und Wien, 1919, p. 360), dar și de către premierul de atunci al României, Alexandru Averescu (cuvântarea susținută pe 23 iunie 1918 în Parlamentul României, ca urmare a reproșurilor adresate de unii colegi parlamentari cu privire la faptul că nu a înfăptuit unirea cu regatul imediat după trecerea Prutului de către trupele române).

¹³ Armata română nu a ocupat tot nordul

Basarabiei, limita atinsă de soldații români fiind pe aliniamentul Ocnița-Moghilev-Soroca; la nord de această linie se aflau forțele austriece, care au atins aliniamentul Nowosielica-Hotin (administrând calea ferată ce traversa nordul Basarabiei în vederea transportării de trupe pentru ocuparea Odesei); regiunea ocupată de austrieci cuprindea și vechea cetate a Hotinului. Planurile Germaniei vizau cedarea către România a celor trei județe din sudul Basarabiei, preluate de Rusia în 1878, pentru protejarea Gurilor Dunării.

¹⁴ Glenn E. Torrey, *România în Primul Război Mondial*, traducere din limba engleză de Dan Criste, București, Editura Meteor Publishing, 2018, p. 302.

¹⁵ Negocierile de la Focșani au început în ziua de 4 februarie 1918, în timpul guvernării Brătianu, prin intermediul generalului Lupescu; Ionel Brătianu va demisiona patru zile mai târziu, obligând Puterile Centrale să prelungească până la 13 februarie termenul sosirii la Focșani a unui ministru plenipotențiar român.

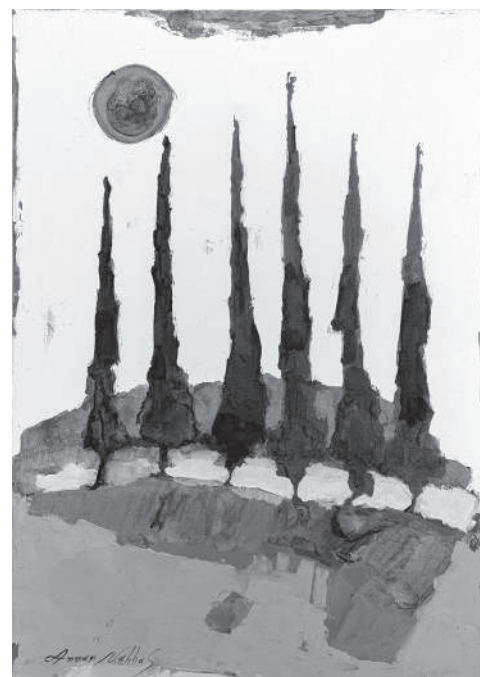
¹⁶ Între condițiile nenegociabile impuse de centrali amintim aici: cedarea Dobrogei, rectificări de frontieră peste aliniamentul Capaților, subordonarea economică a României, tranzitul spre Rusia a unor divizii germane, controlul Dunării, plecarea misiunilor militare aliate din România, în principal a celei franceze.

¹⁷ Glenn E. Torrey, *op. cit.*, p. 307.

¹⁸ La negocieri au mai participat consuli țarilor aliate la Odessa, deosebit de activi fiind cei ai Italiei, Franței și Spaniei (țară neutră), însoțiți de atașajii militari ai acestor state.

¹⁹ Termenul de evacuare era de două luni de la data semnării acordului/tratatului.

²⁰ Cu privire la terminologia utilizată referitoare la acest document, în mediile românești s-a impus încă din epocă noțiunea de *acord*, în vreme ce în cele rusești se utiliza termenul de *tratat*; în documentele vremii



Ammar Alnahas

s-a folosit frecvent și termenul de *înțelegere* româno-rusă.

²¹ Cu acordul Marelui Cartier General Român, mai multe divizii germane au traversat sudul Basarabiei având ca obiectiv ocuparea orașului Odessa.

Biografia Reginei Maria

Ionel Savitescu

„Am scris această carte pentru a-mi satisface curiozitatea legată de Maria a României. Am vrut să înțeleg de ce o femeie, cu atât mai mult regină, simbol al succesului și al frumuseții în vremea ei, avea să se piardă în uitare și, mai rău, avea să fie discreditată la jumătate de secol de la moarte.”

Hannah Pakula

Dacă aruncăm o privire asupra monarhiilor occidentale (Marea Britanie, Germania) vom constata lejer că acestea se înrudeau cu monarhia rusă, însă suspiciunile și dezacordurile politice le-au separat, ele constituindu-se în blocuri militare diferite, care au condus la izbucnirea Primului Război Mondial cauzat, în bună parte, de asasinatul de la Sarajevo. Prin urmare, în contextul reevaluărilor istorice apar monografii consacrate acestor capete încoronate, care, prin acțiunile lor, au influențat malefic sau benefic starea Europei din primele decenii ale secolului XX. Între acestea, se poate menționa și tomul masiv al Hannei Pakula* consacrat reginei Maria a României (1875-1938). Cartea, ce depășește 500 de pagini, este segmentată în cinci părți („Europa caselor regale”, Copilăria și căsătoria”, „Principesa moștenitoare”, „Regina”, „Regina-Mamă”) și 31 de capitole, urmate de epilog, note, bibliografie selectivă, index și precedate de mulțumiri, nota autoarei și personajele înrudite cu regina Maria. Ce lipsește acestei cărți este un set de fotografii de epocă. Așadar, Maria Alexandra Victoria (Missy) s-a născut la 29 octombrie 1875 ca prima fiică a cuplului Alfred (Affie, fiul reginei Victoria a Marii Britanii) și a Mariei Alexandrovna, fiica lui Alexandru II al Rusiei. Dar până la nașterea viitoarei regine Maria a României, Hannah Pakula dezvăluie, cu lux de amănunte, evenimente mondene și politice, caracterizări și portrete de persoane, toate contribuind la mai buna cunoaștere a epocii. Ce aflăm astfel? Că inițial ambele familii s-au opus căsătoriei dintre Alfred și Maria Alexandrovna, că regina Victoria era rusofobă, văzând în Rusia un rival în Extremul Orient și Asia Centrală, că în 1873 Alexandru II încheiase un pact cu Germania și Austria, ba, mai mult, dorea să-i scoată pe turci din Constantinopol și să-și mărească influența în Balcani. În pofida



Ionel Savitescu

dificultăților, căsătoria s-a realizat, regina Victoria neluând parte la nunta fiului ei, Alfred, nuntă celebrată în fabulosul Palat de Iarnă (1.600 de încăperi și 4.000 de locatari). Totuși, între Alfred și soția sa, Maria, existau deosebiri fundamentale, datorate, în parte, superiorității intelectuale a soției (pp. 33-34), pasionată de lectură, teatru, muzică, vorbea fluent mai multe limbi străine, iar acomodarea la Londra fusese dificilă: „Viața la curte nu era deosebit de veselă, cel puțin în Anglia. Totul se învârtea în jurul reginei Victoria, îmbrăcată invariabil în mătase neagră și purtând bonetă albă, de văduvă” (p. 41). Prin căsătorie, Maria Alexandrovna devenise ducesă de Edinburgh. Nu a fost lipsită de evenimente nefericite: în 1880 mama îi moare în brațele ei la Sankt Petersburg, Alexandru II fugise cu amanta, iar pe 13 martie 1881 este asasinat. Missy fusese educată în arta conversației, a unei activități

manuale, să nu fie pretențioasă la masă etc. Un timp, familia s-a mutat în Malta, apoi la Coburg. Pentru Maria cunoștința cu vărul George nu s-a finalizat cu o căsătorie, dar și-au scris toată viața scrisori din care răzbate nostalgia unui destin neîmplinit. În fine, la un dîneu în Germania, Missy îl cunoaște pe Ferdinand Viktor Albert Meinrad, principe de Hohenzollern – Sigmaringen, nepotul lui Carol I, născut la 24 august 1865. Cum lui Carol I i-a murit unica fiică, Mărioara, în 1874, Ferdinand vine în România în 1889 ca prezumtiv urmaș al unchiului Carol. Idila cu Elena Văcărescu este neacceptată de Carol I, care-l trimite pe Ferdinand prin Europa pentru a cunoaște o principesă. Soarta i-a hărăzit-o pe Maria de Edinburgh, mariaj nu într-un totuș apreciat de regina Victoria și Lady Geraldine Somerset (p. 61). Logodna și nunta tinerilor (10 ianuarie 1893), petrecute în Germania. Carol I, care la nunta sa cu Elisabeta de Wied și-a permis o lună de miere de trei zile, le-a urat Mariei și lui Ferdinand o lună de miere de o zi (Honigtag): „Așa e el – nu-i pasă de alții și nici nu le înțelege sentimentele. La el totul e muncă, muncă, iar muncă. Nici când s-a însurat el însuși nu i-a pasat de luna de miere... contează doar datoria, nu există nicio slăbiciune și pretinde de la ceilalți același lucru. Mereu e așa; totul trebuie sacrificat. N-are niciun fel de sentimente și de înțelegere pentru dorințele tinerilor. E nemilos când e vorba de chestiuni de stat!” (p. 66). Pentru ambii tineri luna de miere a fost un eșec (p. 72). Totuși, Missy, deși realizase că nu alcătuia cu Ferdinand (Nando) cuplul perfect, nu se temea să plece într-o țară îndepărtată, necunoscută și cu reputație de moralitate îndoielnică și oarecum sălbatică. În drum spre

România, Missy și Ferdinand fac o escală la Viena la Franz Joseph care, în 1888, se exprimase astfel despre Carol I: „Un flecar îngâmfat și îngust la minte” (p. 75). Împăratul Franz Joseph oferă un dineu de stat cu 12 feluri de mâncare, iar în 1896, Franz Joseph sosește în România, apoi mai sosesc în vizite tatăl principesei Maria, sora ei, Ducky, cu soțul Ernie, iar Maria și Ferdinand se deplasaseră în Rusia la încoronarea lui Nicolae al II-lea. Hannah Pakula găsește de cuviință să ofere pentru cititorii străini ai cărții sale date istorice despre România, începând de la cucerirea Daciei (nu în urma primului război cu romanii din 101-102 d. Hr., ci după al doilea din 105-106 d. Hr.), menționează câțiva domnitori renumiți: Vlad Țepeș (în timpul acestuia exista la o fântână din București o cană de aur cu care se bea apă, iar după înlăturarea lui Țepeș cana a dispărut), Mihai Viteazul, dar mai puteau fi amintiți Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Ion Vodă cel Cumplit, Brâncoveanu, D. Cantemir.

După 1711 au început pentru un secol domniile fanariote. În sfârșit, cu toată opoziția unor puteri străine, Principatele se unesc, Cuza este ales domn, apoi este forțat să abdice, iar Ion Brătianu (după alte surse Ion Bălăceanu) caută în Occident un principe dispus să devină domn al Principatelor Române. După refuzul lui Filip de Flandra, Carol de Hohenzollern – Sigmaringen acceptă, mai ales, la sfatul lui Bismarck: „Carol a învățat de la bunicul său punctualitatea, voința și corectitudinea” (p. 82). Carol a contribuit la refacerea țării, s-a căsătorit în 1869 cu Elisabeta de Wied, în timpul războiului franco-prusac (1870-1871) se gândea să abdice, a reorganizat armata care a câștigat Războiul de

Independență ajutându-i pe ruși să obțină victoria, dar la Congresul de la Berlin (1878), România pierde cele trei județe din sudul Basarabiei, câștigate în urma războiului Crimeii, și primește Dobrogea. În 1881, Carol I este încoronat rege, iar în 1883, România aderă la alianța dintre Germania și Austro-Ungaria, constituită în 1879, alianță la care a aderat Italia în 1888 (p. 88), de fapt, în 1882. În 1888 și 1913, tratatul cu Puterile Centrale este reînnoit. După căsătorie, perechea princiară sosește la București („Bucureștiul anului 1893 era puțin mai mult decât un târg dezvoltat”, p. 91). În același an 1893 (15 octombrie), Missy naște pe principele Carol. Relațiile cu regina Elisabeta sunt reci și protocolare: „Așa tânără cum era, Missy a înțeles că saloanele reginei erau exerciții de glorificare a mediocrității” (p. 108). Boala lui Ferdinand (1897) îngrijorează familia regală și populația. A urmat jubileul de diamant al reginei Victoria (1897), apoi în 1901 regina se stinge, iar în 1902 are loc încoronarea lui Eduard al VII-lea al Marii Britanii, eveniment la care au participat Missy și Ferdinand. Principesa Maria, cunoaște, cu prilejul șederii la Londra, pe frații Astor (Waldorf și Pauline), marcând astfel începutul unei prietenii de câțiva ani: „Este aproape neîndoielnic că Maria s-a îndrăgostit de Waldorf Astor și că el a răspuns sentimentelor ei, într-o oarecare măsură. Legenda spune că au avut o legătură pasională, dar, în realitate, se pare că relația lor a rămas la nivel platonice” (p. 139). Până în 1906, frații Astor vin adesea în România oferindu-i principesei Maria sfaturi și îndemnuri pentru a învăța românește și a se apropia de popor. În acele vremuri, mulți români „vorbeau

fluent patru sau cinci limbi”, în timp ce Missy „nu se descurca onorabil nici măcar în franceză” (p. 120), deși în *Nota* autoarei (p. 15), Hannah Pakula scrie că regina Maria „vorbea fluent câteva limbi...” În ceea ce-l privește pe Ferdinand era „un maestru al limbilor clasice și moderne, precum și un botanist de primă clasă. Ferdinand a început să-și ascundă cunoștințele de cei din jur. Marea lui susținătoare, Martha Bibescu, pretindea că făcea pe ignorantul... pentru a nu-i pune într-o postură ingrată pe cei mai puțini erudiți decât el. Pentru Martha, principele era un savant dislocat din mediul său, prea inteligent și prea sensibil pentru nevasta lui englezoaică, lipsită de educație” (p. 141). Mai sunt citați Gheorghe Duca (fiul lui Ion Duca) și prințesa Callimachi. Alți prieteni ai principesei Maria: Maruca Cantacuzino și Martha Bibescu, descrisă astfel de un contemporan: „izbitor de frumoasă, cu o fire intrigantă, cu glezne urâte, de o mare inteligență și voință, dar cu o educație incompletă” (p. 150).

În 1906 are loc aniversarea celor patru decenii de domnie a regelui Carol I, ceremonie urmată în 1907 de o răscoadă țărănească ce a cuprins toată țara, Hannah Pakula admitând că au fost uciși peste 10.000 de țărani, chestiune controversată, cifra de 11.000 de țărani uciși se pare, spune Alex Mihai Stoenescu (v. „Istoria loviturilor de stat în România”, 1821-1999, vol. 2, „Eșecul democrației române”, RAO, 2010) a fost introdusă de N. D. Cocea, în realitate, numărul victimelor fiind mult mai mic. Acum se naște prietenia dintre Missy și prințul Barbu Știrbey. Dar educația propriilor copii, Missy și Ferdinand au neglijat-o. Carol și Elisabeta nu au putut realiza căsătoriile scontate de părinții lor (Carol cu marea ducesă Olga a Rusiei, Elisabeta cu fiul Kaizerului, Adalbert), Mignon, al treilea copil „o fată fără niciun fir de răutate și fără nici o dorință materială” (p. 164) va ajunge soția regelui Alexandru al Iugoslaviei, asasinat la Marsilia în 1934. Nicolae (n. 1903) și Ileana (n. 1909) vor fi copiii preferați ai principesei Maria. Al șaselea copil, Mircea (n. 1913), moare de timpuriu (1916). Luând parte în 1910 la ziua de naștere a Kaizerului, Missy „a fost foarte vexată de superioritatea afișată de Kaizer și de disprețul acestuia față de femei, în general” (p. 170). Cu doi ani înainte (1908), Missy se deplasase la Sankt Petersburg la nunta uneia dintre verișoarele sale cu principele Suediei. În fine, în 1911, principesa Maria și Ferdinand iau parte la încoronarea lui George al V-lea. Balcanii erau în fierbere: în 1908, Franz Joseph



Diana Brăescu

anexează Bosnia și Herțegovina, apoi au urmat cele două războaie balcanice, precedate de vizita lui Franz Ferdinand la Sinaia. În februarie 1914, Missy și Ferdinand vizitară Rusia, iar pe 13 iunie 1914 (după alte surse pe 14 iunie), familia imperială rusă le-a întors vizita la Constanța, dar căsătoria prințului Carol cu fiica țarului, Olga, nu s-a realizat. Evident, destinul le conturase altă soartă. Asasinarea lui Franz Ferdinand și a soției sale la Sarajevo va determina Austro-Ungaria să declare război Serbiei, apoi, treptat conflictul se generalizează. Consiliul de Coroană alege, contrar voinței lui Carol I, neutralitatea, iar regele bolnav, slăbit și nemulțumit se stinge în somn, beneficiind după spusele prințesei Callimachi „de o înmormântare grandioasă, de multe discursuri de laude oficiale... dar nici de un singur regret sincer” (p. 194). Tot prințesa Callimachi spune despre Missy: „ca principesă moștenitoare era populară: ca regină a fost iubită” (p. 194). După moartea lui Carol I, Elena Văcărescu revine în România, dar nu o revede pe regina Elisabeta, care se stinge pe 2 martie 1916. Pentru România au urmat doi ani de neutralitate, dar, din păcate, țara rămăsese nepregătită pentru război: echipamentele militare erau insuficiente, la fel munițiile, spitalele erau nedotate, învechite, personalul era necalificat, iar geografic România era vulnerabilă. Deși ambele blocuri militare făceau presiuni asupra României de a intra în război, acest lucru se va petrece la sfârșitul lui august 1916, când, la somațiile Antantei, Brătianu impune anumite condiții Aliatilor. De fapt, elita politică românească era divizată în două grupări: germanofili și adepții Antantei, fiecare năzuind la recuperarea altor teritorii. La obiecția lui P. P. Carp că nu-i putem învinge pe

Hohenzollerni, Ferdinand i-a răspuns: „Scuzați-mă, stimate domnule Carp, greșiți. Tocmai ce-am învins unul – pe mine însumi!” (p. 212). Regina Maria i-a spus: „Domnilor... niciunul nu realizați la fel de bine ca mine cât l-a costat gestul acesta. Sunt mândră de el. Și România ar trebui să fie” (p. 212). Curând armatele românești suferă înfrângeri. Bucureștiul este ocupat de trupele germane conduse de Mackensen, în fine, Franța trimite o Misiune Militară condusă de generalul Berthelot. Însă, Rusia năzuia în secret să împartă România cu Germania, iar Misiunea Rusă de la București dorea ca Misiunea Franceză să nu reușească. Regina Maria vizitează spitalele, îi îngrijește pe soldații români răniți, le oferă cadouri, îi îmbărbătează. La fel ficele sale, Elisabeta și Mignon. Guvernul, familia regală, oficialitățile s-au mutat la Iași, orașul devenind neîncăpător pentru refugiații români și armata rusă. În Bucureștiul ocupat de trupele Puterilor Centrale, bulgarii au încercat să fure manuscrise slave de la Academie și racla cu moaștele Sfântului Dimitrie cel Nou, dar au fost opriți de Mackensen. Din păcate, Tezaurul României este transferat în două etape în Rusia (1916, 1917), iar restituirile din 1935 și 1956 au fost nesemnificative. Armatele de ocupație s-au pretat la jafuri și violuri. În Rusia, Rasputin este asasinat, Nicolae al II-lea abdică, apoi după preluarea puterii de către bolșevici va fi executat cu întreaga familie. Adevărul e că nici nu s-a încercat salvarea sa efectivă. Oferta de emigrare în Marea Britanie a fost retrasă, țarul rămânând la dispoziția unui grup infracțional în frunte cu Lenin, care în mod diplomatic nu a dat niciun ordin scris de execuție, vina căzând pe comuniștii din Ekaterinburg. Armata rusă se afla în descompunere, iar în România milita pentru schimbarea dinastiei.

Reabilitarea armatei române se va produce în vara 1917, când succesiv la Mărăști, Mărășești, Oituz învinge trupele Puterilor Centrale, ocazie pentru regina Maria de a constata „că aliatul rus nu era de încredere” (p. 243). În sfârșit, pe 7 mai 1918, la București, se încheie Tratatul de Pace cu Puterile Centrale care prevedea cinci puncte majore (p. 255). Acum își face apariția în România colonelul canadian Joseph Boyle care va aduce servicii reginei Maria și României, între care și aducerea la Iași, împreună cu căpitanul Hill, a unei părți din Tezaurul românesc din Rusia, fiind decorați de către Ferdinand (p. 262). În acea situație tulbure, fuga prințului Carol cu Zizi Lambrino la Odessa a produs mare mâhnire în familia regală, prințul Carol fiind pasibil cu pedeapsa capitală pentru dezertare. Carol renunță la succesiune și vrea să plece în Franța. Din această căsătorie a rezultat un fiu, Mircea, născut în 1920. În sfârșit, încheierea războiului (11 noiembrie 1918) produce mare satisfacție, refugiații se întorc la casele lor, inclusiv familia regală care revine la Cotroceni. Acum se constată că „minuțiozitatea jafului german era greu de descris. Au trecut prin fiecare oraș, prin fiecare casă sau gospodărie țărănească... (Inamicul) a luat fețe de masă, argintărie, ustensile de bucătărie, mobilă, paturi, ceasuri, obiecte din metal, căruțe, animale de muncă, vite... (toate) împachetate și trimise în Germania” (p. 284).

În ceea ce-l privește pe Mackensen, la instalarea în casa *Meitani* din București, pusese să se facă un inventar al lucrurilor, iar la plecare s-a constatat că nu lipsea nimic (v. Sabina Cantacuzino „Din viața familiei Ion C. Brătianu 1914-1919”. Cu un adaos de însemnări, 1870-1941, „Humanitas”, 2014, p. 35). Regina Maria se deplasează la Paris pentru a susține cauza României. Este bine primită de șefii de stat reuniți în capitala Franței, iar populația Parisului face adevărate demonstrații de simpatie, ovaționând-o și înconjurându-i mașina. A se vedea în acest sens Diana Mandache „Regina Maria a României. Capitole târzii din viața mea. Memorii redescoperite”, Editura „Allfa”, 2011, pp. 64-65, unde regina vorbește laudativ despre diplomatul român Nicolae Mișu, amintit de Hannah Pakula. După Paris, regina călătorește în Anglia, la gară fiind așteptată de George al V-lea cu soția May (Mary). Îi revede pe frații Astor. Revine în Franța, apoi se întoarce în țară. În 1919, armata română pătrunde în Ungaria lui Béla Kun, ocupă Budapesta care este jefuită, Herbert Hoover recunoscând



Sara Rodriguez



Alexandru Macovei

că felul cum s-au comportat românii este o replică la jaful practicat de Puterile Centrale în România (p. 317). La sfârșitul războiului, România își dublează teritoriul și populația (p. 321). Elisabeta se căsătorește cu George al Greciei, iar sora acestuia, Elena (Sitta) devine soția prințului Carol, iar după căsătoria lui Mignon cu regele Alexandru al Iugoslaviei, regina Maria fusese denumită „soacra Balcanilor”. Din păcate, toate mariajele s-au dovedit nereușite. Elisabeta și Carol au divorțat, iar regele Alexandru este asasinat în 1934 la Marsilia. Copilul Mihai, născut de Sitta, este disputat de părinți, iar după ce Carol o cunoaște pe Elena Lupescu renunță încă o dată la succesiune, rămânând în străinătate în 1925, după ce participase la Londra la funeraliile reginei Alexandra, soția lui Eduard al VII-lea. Încoronarea grandioasă de la Alba Iulia (1922) a regelui Ferdinand și a reginei Maria a încununat eforturile depuse în timpul Marelui Război. Coroana reginei Maria, mantiile regale, sceptrul regelui Ferdinand, îmbrăcămintea reginei sunt concepute de pictorul Costin Petrescu, autor, printre altele, și al frescei de la Ateneul Român. Carol nu poate să fie convins să revină asupra hotărârii sale, încât Consiliul de Coroană stabilește ca principele Mihai să-i urmeze lui Ferdinand la tron, condus de o Regentă: principele Nicolae, patriarhul Miron Cristea, Gheorghe Buzdugan (după moartea acestuia în 1929, Constantin Sărățeanu). În 1926, regina Maria își realizează visul de a vizita America. Anul 1927 a fost nefast pentru România: pe 19 iulie se stinge Ferdinand, iar pe 24 noiembrie moare Brătianu. După aceste două

decese, „Regina evalua corect situația. Brătianu a refuzat întotdeauna să delege autoritatea, iar regenții aleși de el indică faptul că, până la sfârșitul vieții, lui i-a păsat întotdeauna mai puțin de țară și mai mult de ego-ul lui” (p. 401). Din străinătate, Carol încearcă o lovitură de stat. Este expulzat din Anglia. Treptat, criza economică mondială se abate asupra României. În 1930 (6 iunie), Carol, cu acordul lui Maniu și cu promisiunea de a respecta trei condiții, pe care, de fapt, le va ignora, revine în România, îl detronează pe Mihai și Parlamentul îl proclamă rege. Nerespectând condițiile, Maniu demisionează. Elena Lupescu se întoarce în țară: „Poporul, confruntat cu un palat populat de parveniți și codoși, a început să privească înapoi cu simpatie la stratagemile sofisticate ale lui Brătianu, Știrbey și alții” (p. 417). Martha Bibescu i se adresa Elenei Lupescu cu „Ma Souveraine”, iar într-un bilet îi scria: „...Clipa de azi, când mi-ai îngăduit să-ți sărut mâna, a fost cea mai fericită din viața mea” (p. 417). În 1935, când regina Maria își publică al doilea volum al memoriilor sale, Martha Bibescu publică o recenzie denigratoare în Franța (pp. 439-440). Evident, anii '30-'40 ai secolului XX au fost marcați de evenimente politice care au condus în final la izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial. Treptat, viața reginei Maria este îngrădită de fiul ei, iar pentru a-și umple golul sufletesc regina Maria călătorește, însă pe neașteptate o boală nemiloasă o va ucide (1938, 18 iulie). Când, după o oră, s-a anunțat oficial moartea reginei „o tăcere mișcătoare domnea pe străzi” (p. 457). În politica internă, Carol s-a servit de diferiți oameni politici, bunăoară, Ion

Duca, care este asasinat de legionari în gara din Sinaia. Puiu Dumitrescu, secretarul regelui, este înlocuit cu Ernest Urdăreanu, apoi, după turneul european din 1938, Carol ordonă asasinarea lui Codreanu. Epilogul lucrării surprinde ultimele evenimente importante din 1940: pierderea unor teritorii, abdicarea și fuga lui Carol al II-lea împreună cu *Lupeasca* și Urdăreanu. În Brazilia, Carol al II-lea și Elena Lupescu se căsătoresc și se retrag la Estoril (lângă Lisabona), unde în 1953 Carol se stinge. Elena Lupescu a trăit până în 1977. În 1940, Mihai I devine rege, iar în 1947 (30 decembrie) este forțat să abdice. Nicolae a trăit până în 1977, iar principesa Ileana până în 1991. Evident, o lucrare meritorie care surprinde în amănunt viața reginei Maria și a altor personalități ale epocii sale. *In extremis*, semnalăm câteva inadvertențe din genealogia familiei regale a României (p. 509). Regina Elisabeta era născută în 1843, nu în 1853, iar principele Carol, fiul Mariei și al lui Ferdinand, era născut în 1893, nu în 1865. La pagina 18, Ion Brătianu era născut în 1821, nu în 1822. Elisabeta, fiica reginei Maria, la pagina 19, trăiește între 1894-1954, iar în tabelul genealogic, p. 509, între 1894-1956.

*Hannah Pakula - „Ultima Romantică. Biografia Reginei Maria”. Traducere din limba engleză în limba română de Dina Litzica, Editura Curtea Veche, 2017, 526 p.

Al. Alexianu – o personalitate: erudit al istoriei feudale, exeget al artei poetice vechi românești

(21 martie 1914 - 29 octombrie 1974)

Mircea Coloșenco



Mircea Coloșenco

1

Alexandru Alexianu s-a născut în București la 21 martie 1914, ca fiu natural al Sofiei Alexianu (București, 31 iulie 1887 - 20 octombrie 1968).

Părinții Sofiei au fost Constantin Alexianu (n. 1858, Câmpulung-Muscel - m. 1891/93, București), pictor, absolvent al Școlii de Belle Arte din București (certificat 110/ 31 august 1887, semnat de Theodor Aman și Zamfira sin lordache Ion (n. 17 decembrie 1865, București - m. 1930, București), căsătorii la 1866. Ei au mai avut doi copii: Alexandru, mort de copil, la cca. 1890, și Ecaterina (n. 16 decembrie 1888 - m. 28 martie 1963).

Constantin Alexianu era frate cu Anastasie zis Tase (1868-1925), din căsătoria tatălui lor, Constantin Alexianu, din Leordeni Muscel, cu Zinca Nicolau din Câmpulung-Muscel. Mai aveau o soră dintr-o căsătorie

anterioară a tatălui lor. În Câmpulung, locuiau pe str. Matei Basarab.

Medelnicerul Constantin Alexianu, din Leordeni-Muscel, era fiul unui loniță Alexianu (1793-?), menționat în *Arhondologia Munteniei de la 1822-1828*, publicată de I. C. Filitti (Revista Arhivelor. II, 1927/1929).

lordache sin Ion, (pre)cupeț (n. 1830-m.?), se căsătorise cu Maria Dragomir(escu), cunoscută și sub numele de Maria sin Ana Nuța Văduva (1840-1927), la 12 iulie 1859, în București. În foaia de zestre a Mariei, figura casa din str. Popa Chițu nr.14, astăzi str. Al. Donici nr. 26, construită la sfârșitul secolului al XVIII-lea. (Casa este prezentată ca o veche construcție monumentală bucureșteană de către Eugen Teodoru în *Almanahul literar*, 1985). Alte date despre lordache sin Ion nu cunoaștem. Cât privește pe Maria Dragomir, aceasta era fiica Anei (Nuța) Văduva și a lui Dragomir, din București.

Despre strămoșii săi, se ocupase însuși Alexandru Alexianu, alcătuiind o schiță a arborelui genealogic.

Al. Alexianu a urmat clasele primare în București (1920-1924), la Școala primară „Clementa”, din str. Maria Rosetti, iar cele gimnaziale și liceale, la Liceul „Cantemir Vodă” (1924-1932), unde a trecut și examenul de bacalaureat. S-a înscris, la Facultatea de Litere și Filozofie de la Universitatea bucureșteană (1932-1935), dând lecții și făcând meditații pentru a-și plăti taxele școlare și a se întreține, fiind ajutat și de mătușa sa, Ecaterina Alexianu, funcționară PTT, în casa căreia locuia. A luat licența, în 1942, cu o teză despre Fr. Nietzsche.

Între timp, a urmat și cursurile Facultății de Drept, întrerupte în anul al doilea din pricina unei provocări la duel a unui căpitan belicos.

Și-a satisfăcut stagiul militar (1936-1937), continuând să dea lecții și să facă meditații cu elevi pregătiți în particular, activitate întreruptă de concentrările care se țineau lanț (martie-mai 1939, ianuarie 1940 - februarie 1941), în care perioadă a absolvit Școala de Ofițeri de Geniu (termen redus), cu gradul de plutonier. Concomitent, a participat la redactarea *Enciclopediei Române*, coordonată de Dan Botta. Cu regimentul său de transmisiuni, a participat la campania din est a războiului mondial (iunie-septembrie 1941), până la Odessa, când, după pierderi masive, acesta a fost retras de pe prima linie a frontului, trecând în refacere. După luarea licenței în litere și filozofie și avansarea la gradul de sublocotenent, Al. Alexianu este din nou mobilizat pe frontul de est, Anul Nou 1942 petrecându-l la Cotul Donului. În anul 1943, batalionul de transmisiuni din care făcea parte a avut din nou pierderi majore, fiind retras în țară pentru refacere. O altă mobilizare survine, la începutul anului 1944, la Constanța. După 23 august 1944, împreună cu Divizia a 9-a ia drumul campaniei de vest a războiului mondial (Transilvania, Ungaria, Slovacia), până în aprilie 1945, când este trimis în patrie, fiind demobilizat, în iulie 1945, cu gradul de locotenent de transmisiuni în rezervă, decorat cu medalia sovietică „Victoria”, ca o ironie a destinului său contorsionat.

În anul 1945, a funcționat ca redactor-cercetător la o asociație în profil istoric, lucrând aici și după demobilizare, până la autodizolvarea ei, în 1947, din lipsă de fonduri și subvenții.

La 28 aprilie 1945, se căsătorise cu Florica Sârbu (Murfatlar, 4 martie 1929), fiica lui Gheorghe și Dobrița Sârbu, familie de meșteșugari din Constanța, cu certificat de paupertate, care mai aveau două fete.

Împreună cu soția a funcționat în învățământ ca învățătoare și, respectiv, profesor, la școlile elementare din localitățile rurale din preajma Bucureștiului, Corbii Mari, Crevedia și Săbăreni-Răcari, între noiembrie 1948 - septembrie 1952.

La 1 ianuarie 1952, li s-a născut unicul lor fiu, Radu.

Al. Alexianu se îmbolnăvește de astenie nervoasă, își dă demisia din învățământ, funcționând la Institutul de Statistică din București pe un post umil (1953-1956) și, ulterior, ca bibliotecar la Liceul „Sf. Sava” din Capitală (1956-1974), de unde se și pensionează.

Cu un an înaintea intrării în eternitate, strâmtorat bănește, Al. Alexianu s-a adresat Fondului Literar al Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România, ca „scriitor român, ci-că”, cum își însoțește semnătura, la 17 septembrie 1973, solicitând un împrumut financiar: „Rog trezoreriei Fondului Literar să mă aibă în vedere, acum, când mă scoate nevoia din casă, și să nu-mi sară în ajutor, și data asta, doar cu a treia parte din suma cerută. Bolnav de plămâni, din leafa pe care o am, nu mă pot hrăni îndeajuns nici pe mine, nici pe băiatul

meu și nici să-mi cumpăr lemne pentru iarna care a început, și palton și și și... Și am aproape 60 de ani și îmi bate de pe acum zăpada la ușe și mi-e frig și, uneori, foame. Și îmi e rușine, că o să ne judece posteritatea!”

Amintindu-și de prietenul său de la anii tinereții și al senectuții, Arșavir Acterian spunea: „Nu o dată, din cauza nemaipomenitei sale pasiuni pentru studiul cărților vechi și rare, și-a neglijat familia. A avut noroc de o nevastă cu picioarele pe pământ. Talentul său de a se împrumuta devenise proverbial. Întocmea liste întregi cu nume, sume și date scadente. Era corect în înapoierea banilor. A murit, lăsând o moștenire grea bănește.”

Al. Alexianu a murit, în București, la 29 octombrie 1974, la o lună după pensionare, regretat de familie și într-un total anonim al oamenilor de cultură.

Creația lui antumă nu i-a adus prea multe satisfacții. Cea postumă, se pare, e mai valoroasă și, implicit, traică.

2

Al. Alexianu a debutat sub numele de Sandu Alec și Al. Sandu, la *Universul copiilor* (1932), cu poezii (*Parabole, Sfârșit de basm*), scenetă în versuri (*Moș Crăciun*) și o șaradă în versuri. Avea 18 ani.

Dar adevăratul debut publicistic se va produce în periodicul *Vestitorul*, în anul 1937, când îi apar studiile *Pentru „Craii de Curtea Veche”, Dreptate și Frăție - 1848 și Moartea senină ca o înviere*. În paginile aceleași publicații, va mai reveni în 1940, cu

lucrări tratând probleme pline de profunditate: *Apa-sângele cosmic al lumii* (9 ianuarie 1940), *Mitologie românească veche* (26 noiembrie 1940), *Despre setea de pomenire* (28 noiembrie 1940) sau *Legendă și destin: meșteri mari în istoria țării* (15 decembrie 1940), precum și în 1941, cu un expozeu intitulat *La marginea baladei populare*, în patru articole succesive (noiembrie 1941), reluarea într-o formă dezvoltată a temei care îl preocupa, *Moartea senină ca o înviere*, în alte patru articole (decembrie-ianuarie 1941), dar și al altora la fel de obsedante: *Specificul românesc* (12 ianuarie 1941), *Româncele din vis și baladă, Însemnări cu prilejul colindelor țării ș.a.*

Alte reviste de cultură care îi oferă paginile pentru colaborare sunt: *Iconar* (1937), *Gândirea* (1942) și *Revista Fundațiilor Regale* (1943), unde îi apar versuri originale, însă și *Pan* (1941), în care publică studiile *Seninul mioritic*, din ciclul *Moartea senină ca o înviere*, datând din 1928, și *Iconarii din legendă*.

Publicația în care își va dovedi talentul de ziarist, inventivitatea și erudiția, este cotidianul *Seara*, subintitulat „Ziar popular ilustrat”, de sub patronajul lui Liviu Rebreanu, cu C. Nani – redactor-șef, până la sfârșitul lui iulie 1943, și Vasile Dova – director, de la 1 august 1943. Cel care îl va aduce în redacție va fi Arșavir Acterian. Pe una dintre lucrările lui de mai târziu, Al. Alexianu îi va scrie următoarea dedicație: „Lui Arșavir, celui mai bun și drag prieten de o viață, cu această cerneală roșie, tot pe atât de roșie pe cât a fost sângele nostru de albastru. 2 iunie 1971”. Era o însemnare simbolică, aluzie străvezie la regimul comunist și la originea lor nobilă ca neam, de armean și, recte, de român, în acea vreme de mare restriște pentru amândoi, primul eliberat nu demult din detenție unde a stat pentru nisaiva motive politice, secundul – un adevărat sihastru claustrat printre rafturile unei obscure biblioteci școlare pentru cauze similare.

După război, nu-și găsește ritmul. Este debusolat, incomodat, părăsit de prieteni, de societate.

În anul 1946, încehia redactarea lucrării privind I-peloan Cantacuzino, autorul cărții de versuri *Poezii noo* (cca. 1791), semnată I. C., lucrare întregită prin căutări ulterioare.

Prezentarea problemei paternității descoperirii identificării lui Ioan Cantacuzino cu inițialele I. C. merită oarecare insistență.

Ioan Cantacuzino, cel despre care a scris N. Bălcescu în *Magazin istoric pentru Dacia* (Tom. I, 1845, pp.187-



Luminița Radu

205), a fost smuls din anonim, împreună cu lucrurile care îi aparțin, după cum este scris în *prefața* la lucrarea rămasă în manuscris, de însuși Al. Alexianu. Însă, primul care va semnala identificarea va fi Gh. Ivănescu (*Un poet român necunoscut, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în lașul nou*, an. V, nr. 3-4, 1953, pp. 219-232, fără a-l menționa pe adevăratul descoperitor. Nici recenzentul studiului, G. Istrati (*Un scriitor muntean de la sfârșitul secolului al XVIII-lea: Ion Cantacuzino, în Studii și cercetări științifice – Istorie, lași*, an. VII, fasc. 1 p.135, nota 16), nici alții, printre care se numără Al. Piru, în cursul său universitar *Literatura română veche* (EPL, 1961, pp.562-567), nu îl vor menționa pe Al. Alexianu. Într-un anume fel, G. Istrati încercase o anume deslușire, numindu-l pe Dan Simionescu, care, într-o scrisoare către preotul D. Furtună din Dorohoi, datată 21 octombrie 1948, ultimul posesor al unicului exemplar al cărții lui Ioan Cantacuzino (tipărită, la Iași ori Mănăstirea Neamț, între 1791-1797), și-ar fi manifestat prezumția că I. C. ar fi Ioan Cantacuzino.

De abia la 21 septembrie 1962, în ședința Societății de științe filologice și istorice din București, Dan Simionescu va da în vileag adevărata stare de lucruri redând *ad integrum* paternitatea identificării cărții de poezii a lui Ioan C(antacuzino). Apoi, într-o scrisoare, datată 9 martie 1963, adresată lui Al. Alexianu, același Dan Simionescu i-o va mărturisi în mod indubitabil: „Dumneata ai făcut primul această identificare, iar nu eu.” Simultan cu declarația publică a lui Dan Simionescu, faptul că atare este inclus de Gheorghe Bevizconi în lucrarea sa *Contribuții la istoria relațiilor româno-ruse* (București, 1962, p. 189, nota 6).

Totuși, ca să revenim la anii imediat de după război, îi apare într-o publicație efemeră, *Lumină și culoare*, (1946), o prezentare a unuia dintre caietele de schițe ale lui Ion Andreescu, cu două desene inedite, după care *Călăuza Bibliotecarului*, (1968), îi publică un expozeu despre Răscoala Decembriștilor din Rusia, informații extrase dintr-un document oficial păstrat printre tipăriturile din vechea bibliotecă a Colegiului Național „Sf. Sava” din București.

Din 1965, „refuzații” de la viața culturală a țării primesc „culoarea verde”. Vreme de douăzeci de ani, Al. Alexianu a „cules” și a scris. Așa se explică prezența sa permanentă în diferite publicații: *Viața economică* (1965-1966, *Gazeta învățământului* (1966-1968), *Biserica ortodoxă română* (1965), *Ateneu* (1966-1967), *Viața*

militară (1966-1968), *Amfiteatru* (1966-1968), Tomis (1967-1969), *Magazin istoric* (1967-1969), *Glasul bisericii* (1967-1969) ș.a., pe teme de inspirație istorică despre arta, literatura și politica vremurilor trecute. Multe dintre articolele, studiile ori eseurile publicate vor face parte din cărțile scoase ulterior sub supravegherea autorului, multe vor apărea postum.

La prima vedere, lucrările editate par eterogene, însă ele reflectă paleta largă a preocupărilor sale enciclopedice dezvoltate *in nuce* în anii cât a fost publicist la cotidianul *Scala*.

În trei dintre lucrările editate, capodopere ale literaturii universale, deși sunt adaptări ori repovestiri adresate copiilor, fiind însoțite de ilustrațiile inspirate și adecvate ale lui Val Munteanu, cum ar fi: pășaniile lui Til Buhogлиндă (ed. 1970), isprăvile lui Don Quijote (ed. rom. 1974; ed. germ. 1975 și 1977) și stihurile măiestrite ale lui Fr. Villon (ed. 1980), Al. Alexianu respectă geniul marilor creatori transpuși în românește sau în germană (Ediția din 1986 a lui *Don Quijote* a fost ilustrată de Eugen Taru).

În alte trei lucrări, total diferite de acestea ca tematică, întâlnim un cărturar la fel de scrupulos, dar doct și prob, cu vaste cunoștințe în trecutul culturii și civilizației neamului românesc, cercetător de cabinet de o minuțiozitate exasperant de echilibrată și de o modestie inimaginabilă. În locul fanteziei exuberante a poeziei, puterea de analiză și evocare a momentelor descrise, de epuizare a materialului

documentar, sunt principalele sale calități, egale de o înaltă conștiință sintetizatoare.

Lucrarea *Mode și veșminte din trecut* (ed. 1971, 2 vol., desene de Mihail Boitor) constituie un tratat de istorie a costumului românesc care prezintă exhaustiv nu numai arta feudală a acestui domeniu ca atare, ci, cu o aplicație inimitabilă, atât importanța sa în mediul social-politic național, cât și comparativ cu celelalte nații. Ilustrațiile sunt la înălțimea textului. Cartea înfățișează evoluția îmbrăcăminteii românești de-a lungul a cinci secole, 1350-1850, fiind structurată în șase capitole: *Zorile Renașterii – un trecento românesc* (de la al doilea descălecat la hlamida cu purpură a lui Mircea cel Bătrân, în biserica cea mare de la Cozia; *Principatele în secolul al XV-lea* (de la vitejii lui Mircea cel Bătrân, oștile lui Alexandru cel Bun și voinicii lui Ștefan cel Mare și Vlad Țepeș la neguțătorii și gealații din timpul lui Radu cel Mare); *Secolul mărgăritarelor* (de la platoșele luptătorilor lui Petru Rareș, opincile din scoartă ale țăranilor, sumane și rădvane, la gulerile de horbotă ale doamnei Stanca și îmbrăcămintea domnului războinic Mihai Viteazul); *Veacul orientalizării* (de la seimenii și dorobanții sub Matei Basarab și Vasile Lupu, steagurile brâncovenești, la dulama de șahmarand/brocart vândută pe timp de foamete pentru un codru de pâine); *Epoca Fanarului* (de la soldații pământeni în port oriental – tălpași, ciohodari, arnăuți, neferi și volintiri pământeni, la îmbrăcămintea quasi-europeană



Cristina Ciobanu

Diana Brăescu



de sorginte vieneză-istanbulească a boieroaicelor din vremea lui Vodă Mavrogheni); *La răscruce de drumuri* (de la alaiurile domnești – arnăuții, arvații și cătanele lui Vodă Constantin Ipsilanti, la garderoba englezilor și franțuzitelor, cu cei din urmă palicari și cabadâi). Este o adevărată paradă a modei sofisticată și temeinic prezentată, o lume de vis pudrată sau obidită, dar scoasă la lumină dintre cutele uitării. „Din puzderia de vechi numiri românești și străine, precizează Al. Alexianu în *postfața* lucrării, de mătasuri și stoffe, pânzeturi și horbote, postavuri și straine, coafe și încălțări, blănuri, podoabe și bijuterii multe, câte se răsfață în paginile acestor tomuri, ferecate lacre de zestre ale trecutului, unele n-au încăput în modestul nostru glosar. Altor nu le-am lămurit deplin înțelesul.” Este o mărturisire derutantă, dar reală. Tratatul se încheie cu note bibliografice și glosar de lucruri, completând, așa cum se subintitulează – *cinci secole de istorie costumară românească* –, o latură importantă a vieții unei societăți umane, însă neglijată adeseori în tratatele „serioase” de istorie.

În cealaltă lucrare, *Acest ev mediu românesc*, subintitulată „Însemnări de iconografie veche pământească” (ed. 1973, foto: Nic Ionescu), dă la iveală o nouă viziune asupra lucrurilor și faptelor istorice. Punctul de plecare îl constituie lumea autonomă a operelor de artă și a meșterilor care au împodobit case și biserici. E o călătorie savuroasă și instructivă în căutarea operelor Meșterului Manole

și a confrăților acestuia, de la 1387, de pe vremea lui Petre al Mușatei, până la 1500, pe cea a lui Nicolae Olahu. În cele cinci părți ale cărții, de la prima, care dă titlul volumului, în care sunt prezentate cu minuțiozitate începuturile iconografiei în Moldova, în Transilvania (Strei-Hunedoara) ori Valahia (Radu Negru-Câmpulung), la celelalte (*Renaștere în Principate; Vremea lui Mihai Viteazul; Cronicari, voievozi, ctitori, ostași; Zugrăvi și târguri din veacul trecut*), suntem conduși prin lumea de altădată a neamului românesc, evocare măiestrită sprijinindu-se pe date și documente inedite, iar ilustrațiile copleșesc uneori textul însuși prin bogăția de detalii.

Biografia *Un bucureștean de altădată: risipitorul logofăt Dudescu* (ed. 1979) este o lucrare postumă, dedicată destinului vitreg al unui boier român de viță veche, Constantin Dudescu (1769-1830), coborâtor din Cantacuzini și Cantemirești, cu inimă de patriot, „boier al boierilor” – cum a fost supranumit de Conte de Lagarde, și „suflet de român” – după o caracterizare a poetului francez J. Lebrun, într-un sonet din 1902, ce i l-a închinat, mare boier valah născut putred de bogat și mort calicid de propria megalomanie. Portretul se suprapune nemaipomenit pe tabloul de epocă într-o descriție pitorească, cu arta de bijutier și filigranist a unui artist unic.

La fel de interesantă ar fi fost o carte rămasă în proiect.

La începutul anului 1973, Al. Alexianu se adresase Editurii

„Meridiane” din București cu oferta de a i se include, în planul de editare pentru 1974, cartea *Arta condotierilor (mari figuri din Renaștere și monumentele lor)*, cu care ocazie anexează cererii primele pagini ale acesteia, angajându-se ca cele patru sute de file și grupajul de patruzeci de ilustrații să le predea, în cazul acceptării propunerii, în ultimul trimestru al anului 1973. Din prezentarea ofertei, reținem: cartea urma să trateze despre faptele și viața comandanților de oști iluștri italieni (secolele XIV-XVI), cărora unora, încă din timpul vieții, contemporanii le-au ridicat spre celebrare monumente de artă, statui ecvestre, busturi, le-au bătut medalii, le-au pictat chipul, i-au cântat în poeme. În arhiva familiei, nu a fost găsit manuscrisul. A fost găsit un altul, *Stihuri pentru Draga*, datând din 1968, care cuprinde aproape patruzeci de poezii, unele scrise în 1942.

Prin acele ultime trei lucrări editate menționate de noi mai sus, Al. Alexianu poate fi caracterizat ca un istoric al epocii feudale române, un miniaturist neîntrecut, ale cărui contribuții științifice originale sunt de importanță majoră pentru cunoașterea neamului românesc, a istoriei lui.

Însă adevărata capodoperă a lui Al. Alexianu este reprezentată de lucrarea rămasă în manuscris, achiziționată de Muzeul Literaturii Române din București, inventariată sub nr. 24924, pe care ne străduim să o dăm la lumină acum: *Istoria poeziei române de la 1570 la 1830*.

3

Lucrarea se păstrează în două variante distincte: una *manuscrisă* – achiziționată, cum am menționat, de Muzeul Literaturii Române din București –, cealaltă, sub formă *dactilo*, aflată într-o copie în arhiva lui Al. Alexianu.

Ambele variante au fost structurate în două mari secțiuni: I. *Încercare asupra poeziei scrise*; II. *Începuturile poeziei scrise românești. Antologie. (1570-1830)*, având doar ordinea lor inversată.

La varianta manuscrisă, autorul a folosit, îndeosebi, cerneala albastră și creionul negru, dar și alte cerneluri (roșie, neagră, violetă) și creioane, fie la multiplele corecturi în text și în afara lui, fie la notele de subsol și comentariile la bibliografia cercetată direct ori prin intermediar, când a fost trecut invariabilul *apud*. Scrisul autorului este mărunț și firav, dar lizibil. Rândurile sunt foarte dese (cca.



Vasile Doru Ulian

40-42 pr./r.), iar versurile ilustrative pe câte două coloane. Transferate în dactilogramă, completează peste două pagini a 2.000 semne/pagină. Meticulozitatea în scris dovedește nu numai acribie, ci și calofilie dusă până la limita exagerării. Textul manuscris este transpus pe rectoul filei, iar corecturile, pe verso. De regulă, exemplificările sunt făcute cu creionul, în vreme ce comentariul propriu-zis, cu cerneală, fiind folosit permanent tocul și penița.

Variantă manuscrisă este compusă, sub forma preluată de la urmașii autorului, din șase volume compacte, secționată în două părți: I. *Încercare asupra poeziei scrise* (vol. 1, f. 1-314; vol. 2, f. 315-610) și II. *Începuturile poeziei scrise românești. Antologie. 1570-1830* (vol. 1, f. 1-230; vol. 2, f. 231-500; vol. 3, f. 501-750; vol. 4 f. 751-1025). Secțiunile par independente la o vedere de ansamblu, cu mențiunea că, în vreme ce prima parte este studiul propriu-zis de dimensiunile și valoarea unui tratat savant de teorie și istorie literară, a doua parte constituie, cum reiese și din titlu, o antologie comentată a stihuirii românești de la începuturi și până în epoca premodernă a literaturii noastre naționale. Facem specificarea că, la prima parte, sumarul (numerat cu litere, a – b) precede textul (numerat de la 1 la 610, iar, la a doua parte, ultimul volum cuprinde textul propriu-zis al antologiei până la fila 793, după care urmează aparatul critic al întregii lucrări: *Indicele alfabetice al numelor de persoane* (f. 801-856); *Bibliografia – cărți* (f. 861-983) și *periodice* (f. 984-991); *Indice*

alfabetic al titlurilor de poezii citate (f. 992-1010); *Tabla de materii după ani*, după cum a fost alcătuită antologia (f. 1025). Între filele 1020-1024, autorul mai avea un proiect să indice cotele manuscriselor vechi consultate în diferite fonduri: a) Biblioteca Academiei Române; b) Biblioteca din Blaj; c) Biblioteca „Brukenthal” din Sibiu; d) Biblioteca Centrală din Paris; e) Biblioteca Episcopiei romano-catolice din Oradea Mare; f) Biblioteca Universității „Al. I. Cuza” din Iași; g) Biblioteca Universității din Cluj. Fiecare parte este însoțită de câte o *introducere*, în care autorul își motivează cu modestie, dar fără temere, scopul întreprinderii sale insolite.

Variantă dactilo este legată în șase volume, pe ale căror coperte sunt tipărite: numele autorului (Al. Alexianu), un titlu comun (*Analele poeziei scrise românești. 1570-1830*), numărul de ordine al volumelor (de la 1 la 6) și editura (Minerva). Asemenea celeilalte, este secționată în două părți, aceleași ca și în varianta manuscrisă, însă în ordine inversă și cu textul amendat de autor, bănuim, la sugestia editurii, de presumtivi îngrijitori de ediție ori redactori proletcultiști. Pentru că, avatarurile editării acestei cărți se întind de-a lungul a peste un sfert de secol. Prima parte din varianta dactilo numără 1590 file de text propriu-zis (vol. 1-3), la care se adaugă, parțial, aparatul critic compus doar din *indicele alfabetic de persoane* (f. 1591-1656) și *bibliografia* (f. 1657-1750), aceasta din urmă legată inexplicabil la finele vol. 6 și nu, cum era firesc, la cel de

al treilea, realizată numai pentru carte (până la autorul M. Sânzianu), nu și pentru periodice. A doua parte a variantei dactilo, *Încercare asupra poeziei scrise*, este numerotată de la 1 la 1336, fiind cuprinsă în volumele următoare (4-6), la care este anexat un studiu, suplimentar față de varianta manuscrisă, intitulat *Meșteșugul versificației în trecut*, cu subtitlul *Versul liber original: Metrul antic românesc; Poezii cu formă fixă: sonetul; Versuri poliglotte* (f. 1-28).

Deosebirea principală dintre cele două variante constă, însă, în aceea că textul propriu-zis este amendat în *varianta dactilo*, deci, inferior celui din *varianta manuscrisă*, ca exprimare și conținut, motiv care ne-a determinat să preferăm textul manuscris (formă autentică, necenzurată), iar ordinea secțiunilor să fie cea din varianta dactilo, fiind nu numai logică, dar și ultima voință a autorului.

4

Contribuția științifică a lui Al. Alexianu este indubitabilă.

Ca istoric al epocii feudale, a știut ca nimeni altul să folosească arhiva națională pentru evocarea îngrijită (artistică și probă) a trecutului, restituindu-l, în liniile lui de forță, cu structura și conturul său inconfundabil. Astfel, istoriografia română are în el o personalitate de prestigiu de factură romantică și filosofică, cultivând, pe linia marilor istorici clasici, detaliul și culoarea în trăsăturile lor esențiale. Spiritul său critic nu i-a permis să alunece în fabulări ori prezumții, ci ca un profesionist de elită, dublat de sensibilitățile native de poet, moralist și publicist autentic, s-a îngrijit ca „materialele sale de construcție” din sfera unor sectoare aride ori neabătătorite din istoria patriei să ridice edificii reale și nu visate. Așa se explică faptul că opera sa de la „marginile” istoriei, alcătuită cu erudiție și cumpănire în cuget din fragmente și infrastructuri, captează atenția prin reunirea spiritului sensibil cu metoda riguroasă dând o largă atenție iregului.

Ca teoretician și istoric literar, Al. Alexianu a urmărit reliefaarea îndeaproape a originalității și specificității actului poetic românesc, căutând cele mai vechi stihui „mai întâi, pentru pura lor semnificație de document literar și pentru prețul pe care orice debut de vechime multiseculară îl poate avea în istoria și cultura unui neam. Apoi, argumentează el mai departe, pentru că rosturile acestea de poezie românească, naive, anacronice,

care se prezintă dinaintea noastră atât de stânjenite în strâmtele lor costume de epocă, au făcut cândva parte din marele suflet al neamului, au participat la trecutul nostru de suferință, la acel uriaș incendiu care a luminat ca o torță drumul strămoșilor noștri.”

Prezentul tratat de istoria poeziei românești vechi constituie o sinteză creatoare a punctelor de vedere exprimate, subliniind *concepția și viziunea străbunilor asupra actului poetic, evoluția și specificul creației lor poetice, expresia, tehnica și varietatea acesteia, originalitatea și influențele* (străine/ interne) exercitate, încheind, în câteva rânduri înțelepte, cu dovezi pentru *reabilitatea acelor creații poetice* scăpate de la uitare și pe care moșii noștri le-au folosit, la vremuri de restriște, ca pe un balsam. Chiar dacă demonstrația lui Al. Alexianu poate apărea pentru unii drept o gratuitate, noi o considerăm o observație nu lipsită de miez și punct de

plecare într-o discuție deschisă: „Refuzând catolicismul, românii și-au conservat și credința și limba și etnicitatea, dar au renunțat conștient la binefacerile literaturii unui Dante și a unui Petrarca, la frumusețea și bogăția Renașterii și Umanismului, la splendoarea și măreția catedralelor, continuând să trăiască departe de mai toate comorile spirituale pe care le acumulase Apusul. Aceasta, însă, nu a însemnat pentru dâșii întunericul și ignoranța, ci numai un alt orizont, un alt stil de viață, un alt climat spiritual ale căror daruri nu au fost nici ele mai puțin avute... Căci, dacă împrejurări vitrege l-au ținut departe de Apus, afinitățile sufletești pornite din legăturile de credință i-au apropiat de un alt mare focar de lumină: Răsăritul constantinopolitan. /.../ În vreme ce relațiile noastre cu Occidentul au fost efemere și sporadice, legăturile de cultură cu răsăritul ortodox, cu popoarele slave și cărturarii greci au fost de lungă durată și continue.

Izolați aici, unic ostrov latin, în marea slavă, ortodoxia ne-a trasat și istoria, ne-a pecetluit și cultura, ea ne-a făurit alianțele și prietenii, ea ne-a dictat drumurile, ea ne-a predestinat tiparele vieții și tot ea ne-a conservat intactă ființa etnică.”

Explicațiile lui Al. Alexianu constituie un crez, un concept, o viziune proprie la care a ajuns după cca. două decenii de cercetare asiduă, independentă, lipsită de subsidii și descurajatoare la fiecare pas.

Într-un articol incitant din cotidianul *Seara*, intitulat semnificativ *O lucrare care ne lipsește: Pentru o antologie mai cuprinzătoare a versurilor românești* (nr. 1740, din 13-14 august 1943, p. 2), el pleda într-o asemenea lucrări care, prin lipsa ei din istoria culturii, „o socotim oricum mai mult decât o lacună.” Faptul în sine contează, „căci, bună ori mai puțin bună, scria el în continuare, poezia această veche românească reprezintă, totuși, cu certitudine debutul și, din fericire pentru o cultură relativ proaspătă ca a noastră, este un început care n-ar face nici un obraz să roșească.” Ca, în final, să se întrebe de ce nu a fost încă înfăptuită la noi o astfel de antologie, răspunzând că oameni de specialitate sunt, iar golul nu se explică prin lipsa de prețuire estetică a materialului „de vină, atunci, n-ar putea fi decât nepriceperea!...”

Cât de întemeiată va fi fiind interpretarea lui, judece cititorii, cărturarii, cei chemați și îndreptățiți la aceasta.



Dionis Pușcuță

Recitind „Jurnalul” unui „pierdut în lumină”

Constantin Coroiu

– 110 ani de la nașterea lui N. Steinhardt –



Constantin Coroiu

Scris între 1979 și 1981, dar „acoperind” aproape o jumătate de secol, „Jurnalul fericirii” al lui N. Steinhardt, în opinia multora una din marile cărți ale Estului, confiscată de câteva ori de Securitate, cunoaște, se pare, odată cu trecerea timpului, un ușor recul din punctul de vedere al receptării. Nu e o excepție în această privință. Se pot da o sumedenie de exemple similare. E de presupus că, într-o oarecare măsură, este și efectul unor contestări, al unor critici, precum „Epistola despre convertire” a lui Alexandru Sever. Dar, după cele peste trei decenii de la apariția primei variante, importantă este lectura mai așezată, mai detașată, mai puțin emoțională a *Jurnalului*. Oricum, sub acest aspect, lucrurile par destul de fluide. De aceea, judecățile tranșante sunt aproape imposibile. Așa cum, în plan editorial, îi este imposibil eminentului biograf al lui Steinhardt și exeget al operei acestuia, George Ardeleanu, să elimine, cu expresia sa, „toate îndoielile” privind noua variantă a „Jurnalului fericirii”. Manuscrisul de la Rohia”, o dactilogramă de 529 de pagini descoperită la Mănăstirea Sf. Ana. Editorul crede că această a treia variantă ar fi sinteza celor două anterioare. Ediția apărută la *Polirom*, pe care, date fiind îndoielile

exprimate chiar de autorul ei, nu o putem considera definitivă, este una critică, temeinică, bazată pe confruntarea minuțioasă a variantelor, pe compararea cu alte scrieri ale lui Steinhardt, prevăzută cu note, indice de nume și întregită de o consistentă addenda, toate datorate lui George Ardeleanu.

În „Nota asupra ediției”, el mărturisește că lectura acestei a treia variante a „Jurnalului fericirii”, ce are cu aproape 225 de pagini mai puțin decât a doua și care conține fragmente „cu adevărat inedite”, i-a lăsat impresia unei „scriituri mai crispate, mai «nervoase», mai declarative și mai puternic infuzate ideologic decât a celei puse în scenă de prima variantă” – apărută în 1991 la Editura Dacia și apoi în alte opt ediții. Lectura ei confirmă această observație. E de remarcat însă că, oarecum paradoxal, virtuțile literare ale textului sunt acum parcă mai vizibile, mai pregnante, pe deasupra a ceea ce s-a numit, cam exorbitant, „filozofia steinhardtiană” și dincolo de exaltările hermeneutice existente în Jurnal, e adevărat mult mai puțin decât în eseurile lui Steinhardt, primul la care mă duc gândul fiind cel intitulat „Secretul Scrisorii pierdute”. Un eseu privit cu reticențe și

condescendență de unii comentatori, dar care îi prilejuiește considerații cât se poate de admirative rafinamentului cărturar, critic și teoretician al lecturii Matei Călinescu. În Jurnalul său „Spre România” (2000-2002), apărut post-mortem la Editura Humanitas, Matei Călinescu notează: „Îmi cade în mână extraordinarul eseu «Secretul Scrisorii pierdute» de N. Steinhardt. Nu are importanță dacă are sau n-are dreptate. E o lectură emoționantă pentru că vine de la el, pentru că se distinge în ea inflexiunea profundă a vocii lui, și pentru că, în pofida oricărui scepticism, aș vrea, citindu-l, aș vrea tot mai mult ca lucrurile pe care le spune să fie adevărate. Că el se citește pe sine în Caragiale, cine are dreptul să-i reproșeze? Cheia de boltă a universului caragialian ar fi, după el, iertarea. (În piesă, la sfârșit, Cațavencu cerând iertare coanei Zoița, aceasta îi spune „Te iert”). Iertarea e de altfel și tema adâncă a *Jurnalului fericirii* (...). Citindu-l teologic pe Caragiale (și totodată pe sine) N. Steinhardt a făcut pariul cel mai dificil, pe care eu cred că l-a câștigat pentru că viața însăși (nu numai a sa) poate deveni un proces teologic. El, N. Steinhardt, iertase România. Și nu numai România lui Caragiale, România de dinainte de comunism, cu toate relele, ticăloșiile și mizeriile ei. Iertător isusiac, el cerea iertare chiar și – sau mai ales – celor care erau vinovați față de el, față de neamul lui. De neuitat scena din închisoare, descrisă în *Jurnalul fericirii*: un legionar pe care-l cunoscuse în trecut, arestat și el și întâlnit din întâmplare în învălmășeala unui schimb de prizonieri de la o închisoare la alta, îi spune: «Iartă-mă». La care N. Steinhardt îi răspunde: «Iartă-mă și tu pe mine» (deși n-avea niciun motiv să-i ceară iertare). E ceva tulburător aici”.

Mai mult decât la lectura primei variante, la aceasta, a treia, emoția estetică este tot atât de intensă,

dacă nu chiar o devansează pe cea moral-psihologică. Și asta datorită descrierilor, schițelor de portret și paginilor de eseistică în care observația fină se însoțește cu ironia mai degrabă cordială și umorul tonifiant. Dar explicația acestei receptări stă și în faptul că relectura „Jurnalului fericirii” se produce într-un timp care nu mai e, mai ales psihologic, cel din urmă cu 31 de ani. O lectură, repet, acum mai detașată, mai calmă, mai gânditoare, cu spiritul critic, așa-zicând, dat la normal. Ceea ce e cu atât mai necesar, fiind vorba de o carte a unui autor căruia i s-a reproșat „o anumită defecțiune a spiritului critic”, o generozitate *sans rivages* și o candoare intelectuală ce pot fi, desigur, până la un punct, cuceritoare, ca un fel de joc de societate, însă nu mai mult de atât.

Este cât se poate de limpede că, așa cum s-a mai spus, „Jurnalul fericirii” nu e manual de istorie, dar e fatalmente și istorie, ca de altfel orice scriere memorialistică, confesivă, cu atât mai mult una *après coup*. Literatură subiectivă? Da, însă nu numai atât, ci o operă, inclusiv literară, mult mai complexă în care se întrepătrund, coexistă, într-o armonioasă neorânduială, mai multe genuri. E aproape de prisos a spune că „Jurnalul fericirii” al lui N. Steinhardt e un jurnal atipic, iar asta nu numai pentru că nu respectă cele două „clauze”, atât de bine definite și de Eugen Simion, a calendarității și a simultaneității. George Ardeleanu îl caracterizează ca fiind „un joc textual flexibil care este totodată și un joc al rememorării”. Repovestind, de pildă, parabole biblice, evocând scene și personaje din realitatea trăită, cu deosebire terifianta experiență concentraționară, din marea istorie

sau din marea literatură a lumii (Dostoevski fiind, cred, numele cel mai des citat după Iisus), moralistul Steinhardt, cu o pană de prozator și eseist din stirpea clasicilor europeni ai genului, le redistribuie personajele, nu o dată în câte un scenariu existențial și spiritual de o extraordinară forță revelatoare: - „Desigur, cârciuma lui Don Quijote încă nu s-a prefăcut în castel. Cuvintele mântuitoare încă n-au fost rostite. Încă n-am devenit ceea ce ar trebui să fim, încă nu s-a împlinit paradoxala necesitate a transformării noastre în ceea ce de fapt suntem. Vălul de pe ochii noștri încă nu s-a luat. Mai sălășluim în beznă, castelele încă nu ni s-au arătat în măreția și curățenia lor. Poate, prin ceață, unora, ca vasul fantomă, își dezvăluie vag, de la mari și nestatornice depărtări, contururile. Tot în hanuri hălăduim, tot ca brute printre brute, din ce în ce, parcă, mai atenți la tot ce e sordid și mai doritori a scoate sordidul în vileag și a-l proclama factor determinant și unică realitate. Silueta lui Don Quijote ni se profilează numai de la uriașe distanțe, în conul de umbră al strălucirii solare invizibile. Hotărât lucru, nu știm că suntem seniori și că ne sunt hărăzite spre locuire castelele. S-ar zice că lumea toată definitivează cârciumile cele mai nenorocite, speluncile cele mai lipsite de pitoresc și că le caută fundații cât mai solide. Atât de intensă e lumina reverberată de stâncoasa câmpie pe care își vede de drum Don Quijote și de numeroase corpuri flotante în vitrosul ochilor noștri încât nu-l mai zărim decât în cuget și cu penibil efort”.

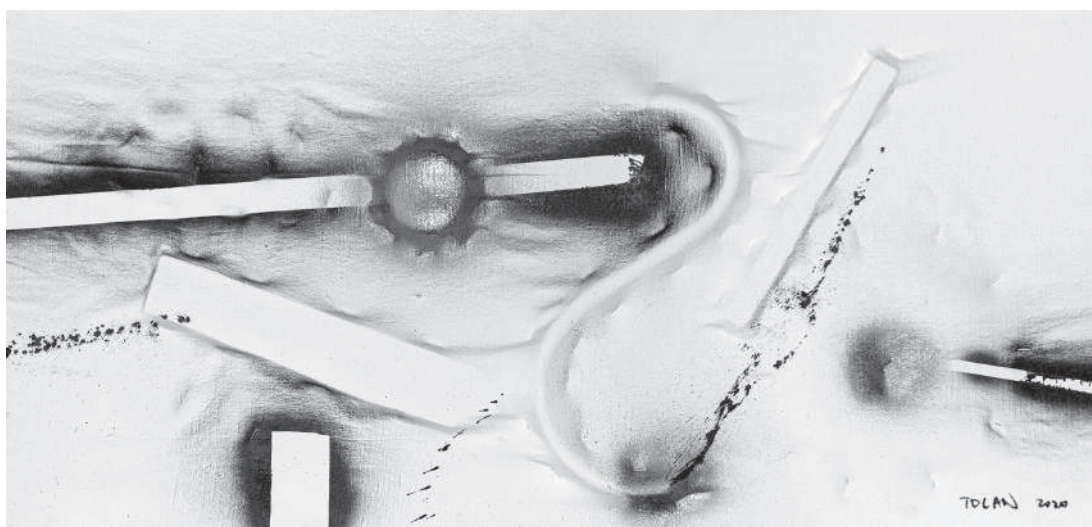
În „Jurnalul fericirii” există o subtilă unitate de stil și de viziune. Ceea ce este cu atât mai remarcabil cu cât, așa cum scrie și George

Ardeleanu - „piesele acestei structuri de tip puzzle sunt recombinate, reasamblate, mutate, redistribuite etc...”. Cutare notație, cutare reflecție sau evocare, cutare trimitere la textul Evangheliilor rezonază cu o alta dintr-un alt context, cu totul diferit, livrescul coexistă cu faptul real, trăit pe viu. În ziua de 4 august 1964, Steinhardt, eliberat din pușcărie, se întoarce acasă. Tatăl este momentan plecat prin apropiere. Apare după câteva minute (fusesse la frizer) gârbovit, mergând greu, sprijinit de braț, de către un văr al său. Reacția bătrânului la vederea fiului marcat de anii de închisoare este de o liniște ancestrală. Scena e cu atât mai elocventă și mai dramatică. Orice efuziune, orice lamentație par incompatibile cu bucuria tristă a revederii: „Își ține însoțitorul strâns de braț. Eu trec de partea cealaltă și-l iau și eu de braț. Întoarce capul spre mine și-i spun: Acu' am venit. Să nu plângi. Se uită drept la mine, cu ochii mici și vioi. Să plâng? zice, da'ce's prost? la spune mai bine, tu ai mâncat ceva astăzi?”. Peste câteva zeci de pagini, diaristul evocă succint, pentru a ilustra ceea ce el numește „noblețea creștină”, sfârșitul parabolei fiului risipitor: „Tatăl nu așteaptă ca rătăcitul să vină să se plece și să-i ceară iertare, ci *de departe* văzându-l aleargă el către dânsul și-i cade pe grumaz și-l sărută. Nicio întrebare, niciun reproș. Doar graba de a-l omeni, de a-l ospăta și a-l copleși cu daruri”. În sensul cel mai profund, cele două scene - una reală, cealaltă livrescă - par a fi puse teologal în oglindă.

Numai aparent fără nicio legătură cu momentul evocat este un episod din biografia lui Cervantes repovestit de Steinhardt dintr-o perspectivă inedită. Prizonier undeva în Africa, împreună cu alți nouă tovarăși de captivitate, creatorul lui Don Quijote se angajează într-o acțiune de evadare. Sclavii adună cu mare greutate banii necesari, găsesc un barcagiu care să-i transporte în largul... libertății și „cu bucurie înfrigurată” stabilesc locul și momentul evadării. Noaptea menită a le „schimba robia în aventură” este un bun protector. Cei zece urmează să se întâlnească la miezul nopții într-un punct de pe țărm, nu departe de lagăr. Ceea ce se și întâmplă, cu excepția faptului că unul dintre ei nu sosește conform planului prevăzut. Ceilalți îl așteaptă nerăbdători, așteptarea se prelungește alarmant, barcagiul îi zorește, tensiunea crește insuportabil. În această atmosferă încordată, soluția nu poate fi decât una: să nu-l mai aștepte pe întârziat și să plece fără el. Numai că Cervantes se opune: nu se poate ca tovarășul lor



Vasile Doru Ulian



Vasile Tolan

să fie părăsit. Meșteșugitul său discurs se dovedește a fi convingător. În fine, cel așteptat atât de mult își face apariția, dar, vai, nu singur, ci însoțit de gardă: „Sunt porniți cu toții înapoi. Cervantes, firește, hulit și blestemat (de nu și bătut) de cei asupra cărora adusesse năpasta. (Și poate că durerea ridicolului, prostescului eșec al expediției nu e mai puțin usturătoare decât cea presupusă a întârziatului care ar fi găsit barca libertății în larg)”. Repovestind această „pățanie, de un dramatism demn de lucrările ficțiunii”, cum însuși o caracterizează, Steinhardt nu se limitează la ideea, cum nu se poate mai firească în acest context, de trădare sau de lașitate. El pune accentul în egală măsură pe cele două atitudini ce s-au confruntat într-un moment limită, atât pe „neroadă încredere” a lui Cervantes, cât și pe „sănătoasa înțelepciune” a tovarășilor săi de captivitate. Niciuna dintre ele nu este dezavuată, N. Steinhardt, precum cel mai înțelept rabin, le găsește perfecta justificare și, aș spune, le încuviințează pe amândouă. Oricum, pentru el, mai important decât judecata în cheie morală, este altceva, și anume faptul că dramatica pățanie „explică de ce Miguel de Cervantes Saavedra a putut închipui și scrie o carte ca *Don Quijote*”. O capodoperă care dă seamă de esența condiției umane. Cea mai tristă carte din lume, o considera Dostoievski – „ironia cea mai amară ce se poate imagina. Dacă lumea s-ar sfârși și cineva m-ar întreba: «Ați înțeles dumneavoastră viața? și la ce concluzie ați ajuns?», am putea prezenta în tăcere un exemplar din *Don Quijote*”. O carte pe care, postula tot Dostoievski, fiecare dintre noi ar trebui să o avem asupra noastră la Judecata de Apoi. *Alejo Carpentier*

observa că o operă literară, fie ea și o capodoperă, nu schimbă lumea; singurele cărți ce o pot schimba sunt Biblia și Capitalul. Poate că avea dreptate marele romancier și strălucitul eseist. Dacă împărtășim această opinie, atunci trebuie să spunem că nici celebrul roman al lui Cervantes nu a schimbat și nu schimbă lumea. Numai că el face mult mai mult decât atât: o legitimează. Aceasta este, în fond, și ideea afirmată tranșant de Dostoievski, pe care Steinhardt o argumentează o dată în plus.

Textele eseistice despre scriitori, artiști, opere, evenimente și personalități istorice, sunt nu o dată entuziaste, chiar exaltate, dar întotdeauna interesante și scrise admirabil. În închisoare stabilește împreună cu *Nicolae Balotă* că Doktor Faustus comportă trei nivele de lectură. De lectura proaspătă a lui N. Steinhardt beneficiază și scrieri mai modeste, precum nuvela „Călătorului îi șade bine cu drumul” a lui Brătescu-Voinești în care descoperă „trăsăturile esențiale ale sufletului românesc”. Nu ezită să-l compare cu Caragiale, cel din „Noaptea furtunoasă” și „Grand Hotel Victoria Română”, dar și cu Rabelais. Nuvela lui Brătescu-Voinești este în opinia lui Steinhardt una din „forme paradisului general românesc”, cărora „nu li s-ar putea raporta viziunea – jovială și ea – a unui Rabelais. La Rabelais, ca și la Falstaff, masa nu e atât prilej de bucurie cât de ipostază rudimentară de «crăpelnită» (...) Comenarii noștri însă, eroii (ori figuranții) lui Brătescu-Voinești, pe plan întrupat, repetă – pe cât se poate – euforia banchetului platonician, se împărtășesc din esențe în chip nematerialnic”.

La o privire grăbită, analogiile

sau trimiterile la Caragiale, la Rabelais, la banchetul platonician par enorme. Ele nu sunt însă decât pe deplin revelatoare în ideea pe care vrea să o illustreze eseistul. Iar Steinhardt dă o replică *avant la lettre* celor care ar putea ricana: „Să fie fripturile și sprițurile acelea simboluri de esențe? Da, pentru că sunt consumate și oferite cu sinceritate și în cel mai naiv și inocent mod – cvasiparadisiac și el”. La urma urmei, cu astfel de blitz-uri hermeneutice poți să nu fii de acord. Dar că ele incită spiritul și îndeamnă la relectură nu se poate contesta.

Microeseul despre nuvela lui Brătescu-Voinești mi-a amintit mai multe judecăți, definiții, confesiuni ale lui N. Steinhardt din cartea de convorbiri realizată de Zaharia Sângeorzan care i-a adresat Monahului de la Rohia 365 de întrebări. Între altele, există acolo o referire la *Madam Bovary* care m-a determinat să reiau romanul lui Flaubert, citit demult, și să-mi dau seama cât de profundă este caracterizarea pe care Steinhardt o face personajului: „...doamna Bovary – spre deosebire de Natașa Rostova – îmi pare lipsită de feminitate! Nu e o pasionată, aparține speciei de oameni care nu știu ce să facă *din* și *cu* viața lor. Păcat strigător la cer, va fi sancționat cu moartea. Dar Flaubert nu e numai drept, e și milos: sinuciderea i-o acordă din milă, ca să dea nițică demnitate unei biete vieți atât de irosite. Emma Bovary își înșală soțul din plictis, prostie și nepricepere. Adulterul e pentru ea un drog. Poate că principala ei lipsă aceasta este: lipsa de feminitate”.

În „Jurnalul fericirii” sunt multe scene demne de roman *non fiction* și personaje pe măsură, majoritatea cunoscute în pușcărie, inclusiv galeria figurilor de gardieni. Artistul

miniaturist George Catargi, deținut la Jilava, care schițează portrete pe batiste cu o așchie de lemn carbonizat, este un astfel de personaj. Fost ofițer în Armata Roșie, îl văzuse de câteva ori pe Lenin și plecase din Rusia în anul în care o părăsise și Berdiaev. Își expusese lucrările în Africa, America, Europa și o însoțise pe regina Maria în călătoria în jurul lumii, immortalizând în desene peisajele care o impresionaseră în mod deosebit. Socialistul Gheorghe Ene-Filipescu, care moare de tuberculoză în pușcărie, este îngrijit de deținuții legionari cu emoționantă devoțiune. Profesorul Vasile Barbu, fruntaș legionar din Vlașca îi mărturisește: „Îți vorbesc ca unui camarad și te pot asigura că nu antisemitismul a stat la baza crezului legionar; dimpotrivă. Căpitanul era gata să considere vrednic de a intra în legiune pe un Evreu care ar fi îmbrățișat religia creștină și și-ar fi dovedit dragostea de românism”. Marele duhovnic Părintele Cleopa îi apare în 1970 ca un bătrân încovoiat, cu părul cărunt și barba albă, dar cu glas puternic și o privire pe cât de vie, pe atât de caldă: „Urmărit de agenții Securității, s-a refugiat în codru, unde a petrecut nu mai puțin de patru ani. Sătenii îl ajutau și-i aduceau de ale gurii, lăsându-le în anume locuri știute. Iarna însă nu mai puteau veni căci li s-ar fi descoperit urma pașilor în zăpadă, iar urmăritul nu putea aprinde un foc pentru că l-ar fi dat în vileag fumul. Așa că patru ierni a trăit fără foc și drept hrană s-a mulțumit cu ce-i puteau oferi munții și copacii lor. Fiarele nu l-au atacat niciodată, întocmai ca-n legendele și povestirile sihaștrilor din vremi trecute. A scăpat cu bine, teafăr, dar înfățișarea (mai ales părul) nu ține pasul cu anii pe care îi numără, ci cu efectul iernilor acelora de chin și anilor acelora de urgie”. Pe părintele Mina Dobzeu, care îl botezase în pușcărie, îl vizitează după un drum cu pitorescul „trenișor” Crasna – Huși stăpânit de emoția revederii cu cel ce „mi-a dat Apa vie a credinței”. Theodor Pallady, care urmase la Paris și cursurile unei școli de box, este surprins într-o postură mai puțin obișnuită pentru un artist. În timp ce-și lua prânzul la Automobil Club, agresat verbal de un vlăjgan, cu o directă bine țintită pictorul îl trimite pe acesta la podea, răsturnându-l peste o masă. Nu lipsesc personajele feminine ca, de pildă, o inubliabilă Tante Alice.

Ardealul îi dă fiecărui român sentimentul că este întreg. Ardealul nu e doar geografie, istorie, cultură, existență tragică, Horea, Ioan Inochentie Micu-Klein, Avram Iancu, Slavici, Goga, Rebreanu,

Blaga și atâția alți „păzitori ai solului veșnic”, cu expresia lui G. Călinescu. Ardealul este toate acestea și mult mai mult. Este inima, este sufletul românismului. Iată-l pe N. Steinhardt fascinat de lumina inconfundabilă a unei dimineți în spațiul cosmic și moral al Ardealului, acel tărâm unde „au fost dureri și au cântat păsări triste, dar n-au rămas urme de mâl turcesc, nimic levantin, hâd, deșucheat, care să aducă aminte de miștocari, de giamparale, de chirpici, de isarlâc... La ora matinală totul e încă proaspăt și neîntinat, totul pare mai vast, mai pur, mai pus la punct, mai integrat în civilizație și în Mitteleuropa. Românismul cu fața spre apus, cu așezări rurale unde precumpănește piatra, cu știința îndărătniciei de a dura în demnitate. Analecte, thesaure, chrestomații, Petru Rareș, Aurel C. Popovici... Fiori de patriotism, în vreme ce, solemn și negrăbit, punctual și țănoș, ca tot peisajul, se ridică un soare de pe acum matur, cu pântec de domn notar”.

Aproape tot ce intră sub ochiul și sub pana Monahului de la Rohia este nu numai subiect de reflecție, ci și literatură: fie că e vorba de o ființă umană ori de un peisaj din natură, de mediul concentraționar sau de pacea și liniștea unei străzi din Bucureștiul interbelic, într-o după-amiază de vară; de o reuniune prietenească încărcată de spiritualitate a unor intelectuali; de o gară ori de o mănăstire unde timpul are alt ritm și alt sunet decât cel din care vii apăsător de bunele și relele omenești; de un eveniment, o figură istorică sau o capodoperă a artei universale, precum „Chemarea Sfântului Matei” a lui Caravaggio, ce narează un tulburător eveniment biblic, sau de un vis într-o noapte la Jilava transformat într-un poem în proză de o răscolitoare metafizică, amintind de marii poeți mistici ai

lumii: „Mă «trezesc» în plin vis. Sunt cuprins într-o lumină cu desăvârșire albă și strălucitoare, ce mă înconjoară din toate părțile. Am senzația că mă aflu așa de mai mult timp însă că abia acum realizez situația. Dintr-odată știu și înțeleg ce e lumina aceasta, că e lumina Taborului și, fără să aud cuvinte, pricep că domnul îmi spune: Eu sunt. Lumina nu numai că mă înconjoară, mă și poartă, mă leagă, mă copleșește. O fericire nespusă mă ia întreg în stăpânire. Și crește din clipă în clipă; se revărsă asupra-mi în valuri din ce în ce mai mari, mai irezistibile. Din toate părțile lumina și fericirea scânteiază, pulsează și nu-mi dau răgaz să răsuflu. Din fiecare percepere a unei încântări supreme ele fac în clipa următoare neant și nimicnicie și-mi deschid noi praguri unde totul este neasemuit mai luminos și mai amețitor. După un popas de o clipă valurile de lumină și de fericire se pun serios pe treabă, cu nădejde și teme, și se pornesc a mă desființa, a nu lăsa nimic din mine și a mă contopi cu desăvârșire în neaua aceea care acum trece prin toate culorile curcubeului, e roșietică, e albastruie, e azurie, e de un verde aproape imperceptibil, spre a redeveni iar albă, de un alb nou, greu, consistent care apoi se destramă și se prefăce într-un fel de nesfârșită pulbere luminoasă. Eu sunt, repetă fără cuvinte vocea; și nu mai cunosc nimic altceva decât fericirea care – în sfârșit – nu se mai înverșunează asupra-mi, dar nu încetează totuși de a se dezvălui mereu alta, mai nebănuț de intensă, mai alb luminoasă. Încetez de a fi, mă pierd în lumină”.

Fie și numai acest film oniric al unei ascensiuni în mai multe trepte către marea revelație, către mântuire, motivează pe deplin insolitul titlu al acestei scrieri complexe, care este „Jurnalul fericirii”.



Ammar Alnahas

Rezidența „America de-Acasă”

Bacău, 12-21 septembrie 2021



„America de-Acasă”

Teatrul „Luceafărul”, Chișinău, 23 septembrie 2021



„America de-Acasă”

Teatrul „Luceafărul”, Chișinău, 23 septembrie 2021



„America de-Acasă”

Palatul de Cultură „Nicolae Botgros”, Cahul, 25 septembrie 2021



Shanti Nilaya

Arcturiana

Mă uit la toate câte-au fost și-mi vine
Să zic că n-am știut să te aștept;
Prea pământeni ca să ne fie bine
Și prea stelari ca să ne fie drept.

Dar văd sub linia scăderii trasă –
Arcturusul din noi a rătăcit.
Încet, uităm cum am venit de-acasă
Tu suflet pur, de mine adumbrit.

Călătoream. În urma ta c-o clipă
Adeseori, pe drum, întârziam
Să îți culeg cu mâna-mea-aripă
Din trandafirii cosmici câte-un ram

Și-ți spulberam c-un suflu de iubire
Petale-gând de alb și pur în piept.
De-atunci mi s-a înscris adânc în fire,
Pe drumul lung, mereu, să te aștept!

Când am ajuns aici, schimbată rasa
În tridimensional ne-a îmbrăcat.
Solidele platonice ni-s casa
Și-am înghețat puțin, și ne-am uitat...

Scânteii din ce e scris cu noi să fie
În dimineți cu tine le-am trăit,
Ca doi copii legați de poezie
Și de-un limbaj venit din Infinit!

Suflet de orhidee

Te simt și te respir, nu ești niciunde...
Și totuși, de n-ai fi, ce-aș respira?
Îmi treci pe trup privirile-ți profunde
Din literele unei cărți absurde
Și îmi înalți căderile, cu ea.

Pui palma ta în podul palmei mele,
Cu potriviri ce-n gând n-ar încăpea
Și-mi lași pe degete de cer inele,
Tu, suflet de-orhidee prins în ele,
Pulsând prin mine, parcă, viața ta!



Ovidiu Ionescu

Să nu te știu, melancolie

Ți-aș curge-n trup ca o culoare,
În ochi, ca luna la apus
M-aș pune-n sânul tău, ardoare,
Aș sta când tot se va fi dus

Și ți-aș plăti pe tot simbrile,
În mări de-azov m-aș aduna,
Să nu te știu, melancolie
Tu, strop sărat sub geana mea!

M-aș pune în oglinzi cu nuduri
De cer desprinsă, fulg topit,
La Carul tău aș prinde fluturi
Zerouri de la infinit

Și cât ar ține lungă seara,
Pe timpul meu nimic să dai,
Să nu-ți știu gustul și povara
Ți-aș pune stelele din rai.

Nebuni, nebună nebunie
Doar joc pe scenă să te-mpart
Și masca ta de tragedie
S-o scot din chip în ultim act,

De mine toată să te scuturi
Cu ce-ai fi vrut, ce-ai fi sortit...
La carul tău aș prinde fluturi,
Zerouri de la infinit!

Iertarea nopții inimii

Mă iartă inimă, mă iartă,
Căci s-a-ntâmpnat ca într-o doară
Să port spre tine ce e cearta
Și tot ce lume-aș vrea să moară.

În zilele ce-s ieri, mă iartă,
Că am văzut Casa Cerească
Și nu te-am nimerit pe poartă
Și te-am dat lor, să te rănească...

Cum te-au iubit, cu ce măsură
Și cum te-au pus răscrucii Sale,
Mă iartă, inima mea pură,
Că n-am știut mai bună cale;

Urmează-mă! Bătăi să-ți iasă
Din toți atomii tăi! Fii vie,
Urmează-mă și nu mă lasă
Ca pasăre în colivie.

Când fi-va să mă-ntorc și poate
În fața Sa să spun: „Mi-e bine,
Pentru că-n drumurile toate
Am luat și inima cu mine

Și n-am trecut de multe vămi
Mai goală decât m-ai făcut –
Te uită, Doamne, câte-s răni
Și cât de multe m-au durut”.

Mă iartă chiar de noaptea pusă
În scrisul din aceste versuri,
De clipa-n veșnicie dusă
Și de-un ocean de ne-nțelesuri!

Din dragoste de țară

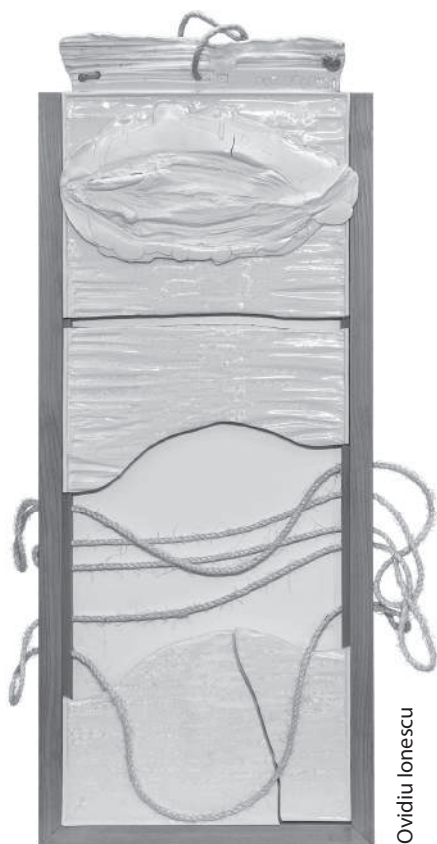
S-a dezbrăcat de lemnul tot pădurea,
Prin țară nu mai este de bontón
Cu-o sfântă cruce să oprim securea...
Nu ne mai cheamă „Gheorghe” și „Ion”,

Nu ne mai strigă din cerdac de casă
Bătrâne mame, mor de timpurii
Să ducă-n cer pământuri și să coasă
La ii ce-n vecii vecilor sunt vii!

Rămânem noi, chipuri săpate-n stâncă,
Să reînvățăm și să luăm aminte
Că nu mor caii când vor câinii, încă,
Identități cu țelurile sfinte.

S-a dezbrăcat de lemnul tot pădurea,
Doina de jale frunza-n gol o cântă –
Creștină cruce, să oprim securea,
Să ne unim pe ultima redută!

Contur sortit până la Bug rămâne,
Hotar păzit de dacia liberi... Iară,
De strigă ei: Deșteaptă-te, române!
Să ne trezim, din dragoste de țară.



Ovidiu Ionescu

Încrucișări și contracurențe: despre dezgrădirea artelor și transgresiunile lor în secolul al XX-lea*

Liviu Dospinescu

Reflectând asupra redactării acestui eseu, s-a impus de la sine ca subiectul temei caracterului evaziv al artelor de la începutul secolului al XX-lea. Ne-am propus să aducem în discuție sursele istorice și estetice ale acestei tendințe, pe care artele contemporane o au, de a scăpa de normă, de a-și părăsi creuzetul inițial, care caracterizează tocmai tendința lor de a ieși din îngrădirea instituțională. Așadar, asistăm, din partea unora, la o serie de excursiuni către noi teritorii de expresie: astfel, cea mai mare parte a expresiilor artistice contemporane par să se afle astăzi într-un fel de mișcare de tranziție care înscrie opera, crearea sau chiar receptarea ei într-o perpetuă transformare. Instabilitatea formală sau o anume indecizie care caracterizează arta contemporană, axată pe recurgerea la indefiniție sau abstracție, pentru a-și croi mai bine deplasarea de la normă, face treptat orice clasificare caducă. Opera de artă nu se mai încadrează cu adevărat în „mulajul” unui singur domeniu artistic pe care ar trebui să-l reprezinte și să-l reflecte astfel în ansamblu, nu se mai încadrează într-o singură paradigmă artistică. Opera de artă contemporană pare să fi devenit *tranzitională*, aspirând astfel la libertatea unei *semiosis infinite*¹, așa cum o extrage Eco din gândirea lui Peirce, dar și, am putea adăuga, a unei *praxis infinite*. Ea este încă acel „semn viu și mobil, capabil să evolueze”² și care „[evită] să dobândească statutul onorific de relict muzeal incomprehensibil”³.

Este suficient să luăm exemplul, *a priori* literar, dramaturgic sau teatral, al operei lui Samuel Beckett și să ne oprim la titlurile „textelor [sale] pentru nimic”, „dramaticulelor”, „pieselor de

teatru pentru televiziune”, „schitelor radiofonice”, ale acelor din seria „cuvinte și muzică”, „acte fără cuvinte” și alte categorii bine delimitate de scrieri și clasificate de către autor după modul de receptare preconizat, pentru a constata, prin diversitatea tuturor acestor sintagme, caracterul multiform al operei lui Beckett și tendința acestuia de a scăpa de fapt modelelor de creație și grilelor de lectură. Preocuparea autorului este una pentru *cum să spui* sau *să faci*, pentru *cum să vezi*, *să auzi*, *să simți*, în cele din urmă pentru *cum să faci să fie trăită* opera de către spectator. În mod evident, preocuparea pentru *experiența* pe care o oferă opera este cea care animă spiritul beckettian și toată producția sa. Mai târziu, pare să devină semnul distinctiv al mai multor generații de scriitori și artiști, din a doua jumătate a secolului al XX-lea până în zilele noastre. Evoluția esteticii arată că marea majoritate a artiștilor din zilele noastre sunt în căutarea unei opere multiforme, interdisciplinare, chiar *indisciplinare*, pentru a se elibera de modelele și de

rigoarea prescripțiilor conservatoare. Asistăm la o migrare a concepțiilor artistice către spațiul explodat al formelor și esteticilor care nu se mai mulțumesc să aparțină unei singure paradigme, înscriindu-se liber în universul mai incluziv, deși mai vag, al unei culturi populare deschise tuturor, deoarece e dezgrădit. Să fie oare o căutare sau chiar o manifestare a unității și armoniei estetice prin diversitatea abordărilor? Dacă da, atunci nu există oportunitate mai bună pentru a începe o discuție pe această temă decât acest eseu care își dă tocmai misiunea de a înțelege aceste noi discursuri și recursuri critice ce se manifestă într-un moment în care arta se află pe aceeași lungime de undă cu fenomenul globalizării. Pentru că, dacă circulația mărfurilor la scară planetară și-a câștigat pariul, atunci este pentru că a deschis calea și circulației, și proliferării noilor concepte și practici artistice, dar, și fuziunilor sau metisajelor ori chiar reciclării lor.

Astăzi putem vedea operele de ieri ce corespund întrutotul

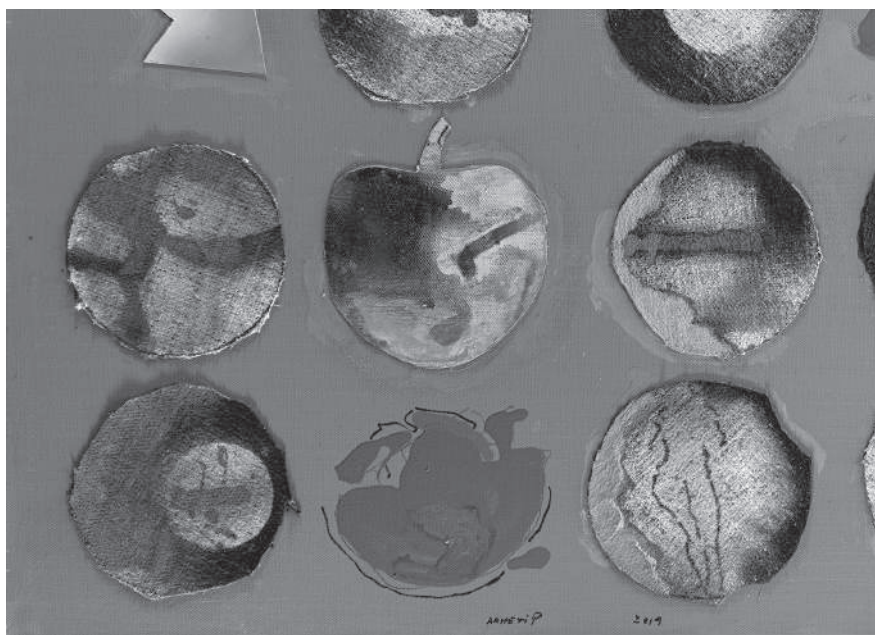


Liviu Dospinescu

conceptului estetic al unei mișcări sau alteia ca pe un vast câmp de resturi culturale, un fel de „peștera lui Ali Baba” plină cu materiale reformabile, capabile să dea un nou sens memoriei colective. Nemaîmulțumindu-se cu materialitatea și istoricitatea lor pentru a alimenta continuitatea modelelor în prezent, operele trecutului participă, ca niciodată, la extragerea „ideologiilor reziduale”⁴. Pentru Patrice Pavis, „acest relativism postmodern [...] îmbracă adesea veșmântul interculturalului, pentru a putea cu atât mai bine masca un discurs antiistoric și relativist, în care operele și contextele lor nu mai sunt decât niște amabile pretexte pentru divertisment nediferențiat, întâlniri artificiale proiectate la răscrucele nebuloasei postmoderne.”⁵ Acesta este în mod clar semnul unei practici de reciclare culturală, de procese de hibridizare și de transferuri rizomatice⁶ la propriu. Să fie aceasta împlinirea gândirii lui Deleuze și Guattari, văzută ca „scăpare din sistemul hegelian”⁷? Ann Van Sevenant sintetizează foarte bine această viziune, punând-o în raport cu fragmente cheie din gândirea părinților poststructuralismului:

Prin principiile conexiunii și eterogenității, ale multiplicității rizomatice (care denunță pseudo-multiplicitățile arborescente), ale rupturii asemnificante, ale cartografiei și decalomaniei, autorii [Gilles Deleuze și Félix Guattari] propun să „combine fluxurile deteritorializate”, să „opereze noi conexiuni”, să substituie analizele teoretice ce implică universalii „o pragmatică care compune multiplicitățile sau ansamblurile de intensități”. Ceea ce stă la baza acestor propoziții este un pronunțat antihegelianism [...]⁸.

Cu alte cuvinte, lucrările artistice din epoca poststructuralistă sau postmodernă ne permit să gândim modelele de creație dincolo de paradigmele conservatismului artistic, de practicile bine compartimentate, de păstrarea expresiilor în categorii artistice pure. Așa că, sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea seamănă din ce în ce mai mult cu o nouă Renaștere. O formă de haos creator pare să se fi instalat din nou, în așteptarea unei noi ordini. Doar că noua ordine artistică întârzie să se arate, cel puțin pentru *moment*, luat în dimensiunea sa istorică (de doar puțin peste un secol). Actul ordonator nu mai apare ca lucrare de categorizare a modelelor și de definire a normelor, ci, dimpotrivă, ca o forță gata să perpetueze seria



Mihai Chiuaru

de transgresiuni care înscrie opera în pseudo-paradigma *artei vii*, luată în sensul de artă nesupusă formelor și modelelor prestabilite.

În cele ce urmează, vom vizita câteva dintre mișcările *inter-* și *transdisciplinare*, *artistice* sau *culturale*, pentru a le descrie natura și a le arăta potențialul de creativitate, dar și circulația lor în rețeaua gândirii conceptuale. Ne propunem astfel să descriem unii dintre vectorii transartistici și transdisciplinari din mai multe câmpuri de manifestare artistice, precum pictura, dansul, teatrul, muzica și poezia. Am reținut, mai întâi, spre discuție, aspectul și importanța artei conceptuale, întrucât toate dezvoltările transartistice par să se bazeze pe transferul unui *concept* de la o practică artistică la alta. În prelungirea acestui postulat, am ales să sondăm mai în profunzime un aspect care merită pe deplin abordat în contextul intersecțiilor trans-artistice/ disciplinare, și anume relația dintre creativitatea artistică și neuro- și psihopatologie, care informează unele practici, teme și estetici contemporane din cele mai notabile în artele scenei. Într-adevăr, această temă oferă exemple foarte interesante pentru ideea cheie a *transferului unui concept* în sfera mișcărilor transdisciplinare și transartistice. Acest lucru ne va permite să aprofundăm atât dezgrădirea câmpului creativității artistice, cât și fenomenul emancipării receptării (eliberată de prejudecăți), precum și deschiderea acestora către expresii neconvenționale inedite.

Imaginea între artizanat, știință și artă conceptuală: de la instantaneul fotografic la o fotografie a gândirii

Nu este de mirare și nici o coincidență, poate, că apariția futurismului și propunerile sale exaltate ne fac să conștientizăm o întregă suită de practici emancipatoare și de dezgrădiri care le înscriu de acum înainte într-o viziune antiistorică a artei, ajutând-o să se rupă de trecut, de ideea de arheologie, de muzee, de școli și tradiții, mergând până acolo încât să promoveze ideea și postura de „auto-generare”⁹. Mișcarea, ca vector al dinamismului dar și ca idee a unei transgresiuni emancipatoare, este de altfel conceptul cheie al futurismului. A inspirat mulți artiști, multe practici și curente artistice prin relația sa cu gândirea științifică și industrială. Aceasta ne conduce la a discuta un prim aspect tematic care interesează acest articol, și anume relația practicilor artistice cu știința. Am ales să abordăm fotografia aici ca pe o formă de artizanat, apoi ca pe o practică științifică și artistică și să o ilustrăm printr-una dintre operele și manevrele conceptuale cele mai marcante: *Nud coborând pe scară nr. 1* (1911) și *nr. 2* (1912) ale lui Marcel Duchamp. Pentru această operă de cotitură în istoria artelor, artistul francez s-a inspirat din primele deconstrucții fotografice ale lui Edward Muybridge pornind de la niște pelicule cinematografice, lucrări intitulate *Nude descending a*

staircase (1887). La acestea se adaugă studiile asupra mișcării (a locomoției umane, în special) ale lui Étienne-Jules Marey, realizate folosind tehnica cronofotografiei în jurul anului 1882. Aici, descompunerea mișcării este consecința logică a apariției la acea vreme a unor noi tehnologii precum fotografia și cinematografia și întâlnirea lor cu știința. Procesul, aflat la granița dintre meșteșug și artă, are mai întâi implicații științifice – prin studiul mișcărilor pe care îl ocaziona în legătură cu dezvoltarea biomecanicii ca nouă disciplină – și, mai târziu, artistice, de factura conceptuală.

Tocmai această nouă formă de reprezentare, care este transpunerea mișcării dintr-un mediu cinetic, precum cinematografia, într-un mediu fix, adică impresia fotografică – rezultat al cronofotografiei, este cea care a inspirat și pictura conceptuală a lui Duchamp, apoi o serie întreagă de curente. Toată această împletire de influențe – artizanale, științifice sau pseudoștiințifice și, în final, artistice – a avut consecințe în plan estetic și în gândirea conceptuală, fiind unul dintre izvoarele apariției mișcării cunoscute astăzi sub denumirea de cubo-futurism, mai ales într-una din cele două accepțiuni ale sale, și anume cea care evidențiază principiul simultaneității mai multor puncte de vedere, sau fuziunea mai multor puncte de vedere într-o singură imagine. Este vorba de un „concept pictural al spațiului-timp” ca „reprezentare simultană pe care o oferă tuturor fațetelor unui subiect”¹⁰.

De aici, este suficient să aruncăm o privire asupra modului în care acest principiu al unei simultaneități paradoxale își va lăsa amprenta asupra unei mari diversități de expresii artistice pentru a înțelege importanța sa, atât în sincronie, cât și în diacronie. Acest paradox de factură deconstructivistă, sau mai degrabă *de- și reconstructivistă*, se manifestă în pictură (nu doar la Duchamp) printr-o serie de variații în tablourile mai multor reprezentanți ai futurismului, cubismului, sau chiar orfismului¹¹ și altor curente care își dispută conceptul de „simultaneitate”. Este cazul *Viziunilor simultane* (1912) ale lui Umberto Boccioni sau ale *leșirii de la teatru* (1910-1911) a lui Carlo Carrà, sau chiar viziuni care operează trecerea către cubismul orfic al lui Robert Delaunay. Sunt doar câteva exemple pentru a ilustra mișcarea de tranziție a conceptului, de la o operă la alta, chiar de la un curent la altul, într-o expansiune care va contamina toate domeniile artei și a cărei influență continuă în timp.

În diacronie, în urma deschiderii create de artiști precum Duchamp, asistăm, începând cu anii 1960, la recunoașterea artei conceptuale:

„Această euforie aproape că ar sugera că opera de artă, subiect de liberă voință față de realitate, nu va fi în viitor decât o agilă și falsă reasumare plastică a lumii concrete. Acest lucru înseamnă să nu ții cont de furia analitică care stăpânește pe mulți artiști, la care avea curând să se facă referire sub eticheta de «artă conceptuală» (1965 și după). Pentru Lawrence Weiner sau Sol LeWitt, proiectul unei opere de artă valorează mai mult decât realizarea ei: ceea ce contează în primul rând este «concepția», reprezentarea mentală pe care artistul o formează pornind de la lucruri.”¹²

Arta conceptuală se deschide astfel câmpului concepției și aprecierii operei în termeni de idei și astfel pe scena reprezentărilor conștiinței. Așa se explică de ce o mare diversitate de universuri artistice găsesc acolo un spațiu al libertății și un spațiu privilegiat pentru manifestarea unor „derive” și a unor derivații inspiratoare. Acest spațiu de concepție ajunge să primească tot ceea ce încalcă norma în sfera instituțională a artei. S-ar părea că tocmai acest spațiu al conceptului este leagănul fenomenelor *inter-* și *trans-*, al unui scop transcendent al creației. Spațiul ideii, mai importantă decât realizarea ei, are un potențial transformator care se activează însă odată cu realizarea ideii într-o operă pretext, adică una care face posibilă dezvăluirea ideii dându-i șansa de a se deschide dincolo de universul concret al operei. Conceptul pe

care opera ca pretext îl pune în aplicare se desăvârșește la intersecția spațiilor conștiinței ca rezultat al unui vector de mișcare *transartistică* sau *transdisciplinară*, mișcare ideatică creatoare la nivelul reprezentărilor imaginare.

Către un teatru secret: simptome corporale și dansuri ale spiritului

Un alt aspect tematic care interesează acest eseu se referă la relația dintre creativitatea artistică și simptomatologie, în special în sensul ei medical (în neuro- și/sau psihopatologie), dar nu exclusiv, deoarece sunt posibile extinderi către aspectele sociale a căror discutare poate fi la fel de pertinentă. Ca și studiul semnelor clinice ale bolii, în medicină, simptomatologia poate informa creația artistică printr-o diversitate de motive ca modele de manifestări ale umanului. Mai multe creații au explorat potențialul artistic al tulburărilor neurologice sau psihologice, sau chiar simptomatologia socială a omului contemporan. Nu vom discuta aici temele mai populare (având în vedere latura lor „spectaculoasă”, deja bine cunoscută), care înfățișează tulburări psihice sau complexe psihologice despre care literatura, dramaturgia, în special, dar și universul basmelor populare abundă. Extrase din mitologia clasică, marile teme universale aflate la originea denumirilor complexelor (lui Oedip, Cain, Peter Pan, al Cenușăresei etc.) sunt de o importanță incontestabilă pentru literatură și arte. Aspectul tematic, potențialul de caracterizare a personajelor și culoarea pe care o dau acțiunii au făcut deja să curgă multă cerneală. Aici însă ne vom apleca asupra unor aspecte mai



Dumitru Macovei



Dionis Pușcuță

formale ale manifestărilor așa-zis sau percepute ca „patologice” și modul în care acestea se constituie uneori în instrumente de creație a unor noi forme și conținuturi poetice.

Vom privi, așadar, câteva aspecte care bulversează estetica, nu numai pentru că dau naștere la noi forme de expresie și chiar la noi curente, ci pentru că bulversează însăși fundamentul esteticii, și anume principiile frumuseții și armoniei pe care se bazează *a priori* această viziune filozofică, dar și disciplină de studiu a artelor. E de ajuns să ne gândim la începuturile expresionismului¹³ ca la o simptomatologie a modernității¹⁴ sau ca la o intuiție simptomatică¹⁵. Astfel, ajungem să fim interesați de estetica urâtului¹⁶ pe care această simptomatologie o pune la cale în arte *a priori* supuse fundamental principiilor frumوسului și armoniei. În artele spectacolului, lumea dansului suferă schimbări estetice majore încă de la începutul secolului al XX-lea, pe de o parte sub influența expresionismului german, dar și prin interesul crescut pentru formele rituale, începând cu Mary Wigman și ale sale „Dansuri ale vrăjitoarelor” și până la *Tanztheater*-ul lui Pina Bausch. Primul marchează o ruptură de baletul clasic punând în operă, odată cu corpul eliberat de constrângeri, expresia pulsioniilor de viață și de moarte. Cel de-al doilea va completa conceptul de dans-teatru al lui Rudolph von Laban, deschizând astfel drumul unei expresii aflate la

jumătatea distanței dintre conceptual (universul ideilor) și concret (teatrul corpului), care a monopolizat scena contemporană încă de la începuturile anilor 1970.

Această deschidere este continuarea logică a unei serii de experimente și fațete contextuale care, din anii 1920, dacă nu cu mult înainte, au contribuit la emanciparea dansului față de muzică dar și față de aspirația lui, în baletul clasic, la o estetică a frumوسului și la iluzia perfecțiunii corpului. Această cămașă de forță s-a manifestat printr-o aspirație la reprezentarea corpului perfect, apolinic, „după imaginea” divinității. Opera lui Pina Bausch va lua calea, deja deschisă de Wigman, a unei expresii dionisiace a corpului. Ea îi suprapune o teatralitate a cărei manifestare provine dintr-o simptomatologie, până acum tabu, a cotidianului. După cum arată Norbert Servos, „[Prin] munca sa, compania *Tanztheater Wuppertal* chestionează din nou ce semnificație ar putea avea realismul pentru dansul clasic. Și oferă o nouă abordare. Acest teatru al experienței nu numai că transformă relația cu publicul, prin implicarea spectatorului la nivel senzorial, dar extrage și dansul din mediul abstracției estetice pentru a-l plasa în câmpul gesturilor cotidiene”¹⁷. Edoardo Sanguineti merge până la a califica expresia coregrafilor teatrale ale lui Pina Bausch drept „somatopsihologie”¹⁸ a vieții cotidiene, întrucât [și autorul insistă asupra acestui lucru] punctul de plecare al metodei lui Bausch nu este o întâlnire cu codurile artistice, ci mai degrabă cu cele culturale în sensul lor antropologic.¹⁹ Corpul simptom este cel care va defini de acum înainte expresia acestui nou limbaj apărut în mediul dansului sub influența curentului expresionist, dar și odată cu redescoperirea expresiilor rituale; dansul expresionist va integra formele sacre ale trecutului dar și pe cele ale vieții cotidiene a modernității, de la începutul secolului al XX-lea și până în zilele noastre.

Corpul simptom reprezintă de acum înainte corpul în tot ceea ce are el mai omenesc cu umilitate: este revelator pentru această estetică a urâtului la dansatoarea și coregrafa Mary Wigman, apoi la Pina Bausch care realizează această mișcare trans-artistică de la dans la forme mai teatrale, dar și la alte coregrafe care au venit în urma ei, precum Jessica Iwanson sau Anne-Thérèse de Keersmacher, pentru a da doar câteva exemple. Corpul simptom ajunge pe scena dansului și a dans-teatrului pentru a înlocui imaginea grațioasă,

apropiată de reprezentările clasice ale corpului apolinic, apanajul baletului clasic în ceea ce privește „surmontarea iluzorie a gravitației”²⁰. Estetica urâtului readuce corpul la sol, la condiția sa profund umană, iar „[C] reațiile lui Bausch readuc privitorul direct la realitate”²¹. În fine, această simptomatologie a gestului cotidian asigură, dincolo de legătura profundă cu însăși condiția umană a lumii contemporane, o plasticitate remarcabilă a corpului.

Dansul lui Pina Bausch este un studiu clinic al disfuncțiilor sufletești și al relațiilor interumane, este o lucrare despre „patologia gestului”: „Tehnicile tipice ale repetărilor obsesive, accelerațiile delirante, lanțurile de întreruperi pe care le-aș califica drept isterice, căderile bruște, și ceea ce am putea numi «intenții gestuale» constituie ceea ce, în opera sa, este cel mai incitant: o organizare de simptome adunate la un loc și compuse”²². Aceasta arată cum coregrafiile lui Pina Bausch își găsesc de fapt sursa în experiențele dansatorilor ei, pe care le transformă în esențe ale unui teatru al profunzimilor sufletului. Dincolo de teatrul corpului, ele permit întrezărirea unei relații sensibile cu un teatru, secret, al sufletului: unei întregi serii de gesturi simptomatice îi corespunde astfel un cod poetic care dezvăluie neputința, obsesiile și slăbiciunile ființei umane contemporane. Opere precum *Renate Vandert Auss* (1977), *Café Müller* (1978), *Kontakthof* (1978), *Walzer* (1982) sau *Danzon* (1995), pentru a numi doar câteva din cele mai cunoscute, sondează cu precizie aproape științifică profunzimile spiritului singular sau pierdut, dar și relațiile de cuplu, pierderea reperelor sau a capacității de a comunica și de a mai iubi.

Făcând să danseze imaginea: încrucșări artistice și sinestezii intermediare

Pentru a merge puțin mai departe în această radiografie a transformărilor majore pe scena dansului, să amintim un alt exemplu de dans-teatru care arată impactul abordării conceptuale în cadrul fenomenului trans-artistic. Vom identifica manifestările sale în mod analitic prin prisma întrepătrunderilor dintre pictură, muzică, dans și teatru. Sub bagheta coregrafei germane de origine suedeză, Jessica Iwanson, este difuzat, în 1997, spectacolul de dans-teatru pentru televiziune, *Păsări de noapte* (*Nattfåglar*) ca rezultat al unei serii de transpuneri scenice a conceptelor picturale din lucrările

Ilie Boca



neo-realiste ale lui Edward Hopper. Iwanson își propune, nici mai mult, nici mai puțin, să le pună în scenă, dându-le viață în spațiu, ba chiar în timp și în mișcare. Asistăm aici la o extindere a picturii către o formă tridimensională, cinetică și, mai ales, vie, care este însoțită, pe fond, de o dezvoltare dramaturgică în jurul figurilor umane ale tablourilor lui Hopper. Sunt figuri solitare cufundate într-o atmosferă melancolică – semne subtile ale unei depresii moderne, așa cum sunt ele exploatare de către pictorul nord-american.

Proiectul lui Iwanson este o ispravă, nu doar transartistică, ci și transmedială, ba chiar hipermedială. Doar transpunerea într-o scenografie teatrală a celebrului tablou al lui Hopper *Nighthawks* (1942), care inspiră și titlul producției, ne plasează într-o dimensiune transartistică și transmedială ca o serie de re-medieri succesive ale conceptelor picturale, astfel transpuse scenic printr-o proliferare a mediilor artistice (dans, teatru, muzică). Procesul se aplică unui spectru mai larg de picturi, precum *Autoportret* (1925-1930), *Office at Night* (1940), *Conference at Night* (1949), *Morning Sun* (1952), *Hotel Window* (1955) și multe altele, care sunt de fapt punctele de geneză ale scrierii dramaturgice și scenice a tablourilor coregrafice. De altfel, aproape fiecare scenă a spectacolului se bazează pe un tablou al lui Hopper, care capătă prin transpunerea sa scenică nu doar a treia dimensiune, ci și caracterul cinetic și mai ales viu pe care pictura nu îl are *a priori*. La nivel sonor, muzica compozitorului

german Harald Weiss împărtășește conceptul într-o relație intermediară cu dansul, desfășurându-l cu inspirație prin sunete melodioase sau efecte sonore distorsionante care sculpează universul unei jungle urbane, un spațiu al pierderii sufletelor umane reduse la solitudini când surde, când strigătoare. Colaborarea coregrafei cu Harald Weiss a fost cu siguranță încurajată de profunzimea amprentei teatrale a muzicii sale²³.

Pe latura hipermedială²⁴ a spectacolului, putem observa o legătură (în rețea) a mai multor planuri de expresie, care contribuie la dezvoltarea conceptului dramaturgic din pictura lui Hopper. Coregrafiile teatrale ale lui Iwanson înfățișează figurile umane din pictura lui Hopper ca ființe agitate de propriul lor vid, istovite de neputința lor, uimite de ritmul spasmelor existenței, așa (sur)prinse cum sunt ele în mecanica vidului existențial care domină diferitele spații dramatice. Multiplicitatea spațiilor de joc și estetica fragmentului pe care îl constituie spațiul scenic sunt totuși fascinante: restaurantul (*diner-ul*) din prim planul scenografiei, care este transpunerea tabloului *Nighthawks* al lui Hopper, acționează ca laitmotiv al piesei; apoi o serie de spații dramatice mai aproape, în prosceniu, sau mai departe, văzute prin ferestrele clădirii din spatele scenei, desfășoară o întreagă serie de secvențe dramatice. Trecem astfel de la camera unei bătrâne doamne neputincioase în fața propriei singurătăți la dormitorul unui bărbat care se confruntă cu coșmarurile sale nocturne transpuse

într-o scenă magnifică și tulburătoare de „dans în pat”, sau chiar la căminul unui cuplu surprins în ritmul gol al unui tango care mimează dragostea de fațadă. În scenele de stradă, identitatea trecătorilor se șterge sub hainele lungi, cenușii dar și de spasmele unor mișcări marionetice. Scenele de birou sunt tratate ca spațiu al abuzului de putere, ba chiar al hărțuirii sexuale, prin obiectivizarea figurii secretarei ca femeie-obiect. Pe deasupra, compozițiile lui Harald Weiss dezvoltă un întreg spațiu-timp sonor prin muzica compusă din efecte de bruiaj, strigăte și percuții care amintesc de o junglă urbană, sau chiar prin vocalizări ritmice care dau profunzime stărilor mentale confuze și a emoțiilor nebuloase.

Întregul dezvoltă o adevărată mașinărie teatrală care explorează individul prins în mecanica nemiloasă a societății contemporane prin mai multe mijloace de expresie artistică care măresc gradul de receptare a operei picturale a lui Hopper, precum și a universului său senzorial. În toate acestea, dansul are rolul de a unge acest mecanism teatral care aduce un omagiu picturii lui Hopper și o transformă într-un adevărat hipertext. Jessica Iwanson îl aduce în scenă ca pe o cazuistică vie poetizată, ca pe o altă simptomatologie a trupurilor dezumanizate și a sufletelor golite, în ce privește arta teatrului, și ca pe o altă estetică paradoxală și fascinantă a urâtului, în ce privește arta dansul.

Tulburări autistice/ reflecții artistice: o transgresiune²⁵ spectaculoasă a normelor creative

În lumea artelor spectacolului, o formă specială de estetică a fragmentării a fost explorată și de regizorul și artistul vizual american Robert (Bob) Wilson, cunoscut pentru împingerea granițelor teatrului și operei spre noi teritorii expresive. Ne vom uita la opera sa dramaturgică, în jurul textelor și a procesului de scriere automată descoperit la Christopher Knowles, unul dintre colaboratorii săi apropiați, recunoscut astăzi ca poet și pictor. Opera sa poetică se situează la răscrucea creativității artistice cu universul cazuisticii neuropsiholingvistice, Knowles suferind de o tulburare din spectrul autismului. Se știe – regizorul a povestit în mai multe rânduri această anecdotă a creației –, după ce a primit înregistrarea pe casetă audio a unui poem intitulat „*Emily likes the TV*”, Robert Wilson s-a declarat fascinat de universul conceptual al lui Knowles, „realizând că aceste cuvinte curgeau pe un ritm modelat într-o logică de

autosuficiență. Era o piesă codificată într-un mod similar muzicii...²⁶ Această abilitate remarcabilă a lui Knowles de a-și concepe textele cu o meticulozitate și o precizie demne de munca unui computer a atras atenția regizorului american. Majoritatea marilor opere wilsoniene care folosesc textul ca material²⁷ vor miza, pe bună dreptate, pe calitatea poetică a acestei scrieri conceptuale, care aduce în joc sunete organizate după modele matematice foarte precise. Întâlnirea cu poezia concretă a lui Knowles a fost o mare revelație și o inspirație pentru Wilson: „Cuvintele aveau un model arhitectural clar și îngrijit care a creat un limbaj cu totul nou, folosindu-se de elementele de construcție a limbajului nostru. De asemenea, se părea că Chris era capabil să compună cuvinte vizual; de parcă vorbind ar fi văzut deja cuvintele cartografiate în fața lui. Mi-am dat seama că era o viziune foarte specială și unică asupra limbii, cu legături puternice cu propria mea muncă de la acea vreme și cu idei pentru viitor”²⁸. Într-adevăr, textele lui Knowles predefinesc acea veritabilă mecanică dramaturgică și cea estetică fragmentară ale lui Wilson, care se manifestă încă de la primele sale mari opere „bazate pe text”, precum *A Letter for Queen Victoria* (1974) și *Einstein on the Beach* (1976).

După cum își amintește Wilson, *A Letter for Queen Victoria* este o piesă care a apărut, exact ca și titlul său, destul de neașteptat („*out of the blue*”) când într-o zi Knowles începu să recite din senin: „Scumpă doamnă, cea mai scumpă dintre doamne, deși în niciun fel nu posedă onoarea unei introduceri și într-adevăr foarte departe de a o merita...” („*Dear Madam, most gracious of Ladies, albeit in no way possessed of the honor of an introduction and indeed infinitely removed of the deserving of it...*”); când regizorul uluit i-a cerut o explicație, răspunsul lui Knowles a fost: „*A letter to Queen Victoria*”²⁹. Această anecdotă marchează de fapt începutul unei întregi dezvoltări creative pentru o piesă care se va ocupa, într-un mod atât de neașteptat, de imprevizibil, tocmai de comunicarea verbală. Knowles va participa, de asemenea, în calitate de interpret, la reprezentarea sa scenică. Tânărul poet dă viață imaginației sale printr-o dramaturgie sonoră manifestată prin revărsări de structuri de limbaj care necesită o continuă reajustare din partea spectatorului până la pierderea reperelor semiotice. Odată ascunsă funcția referențială a limbajului, spectatorul trebuie să se mulțumească cu fragmente

de propoziții sau cuvinte, cuvinte dezagregate în silabe și alte sunete rămase în stare liberă, care ne amintesc de finalul *Cântăreței Chele* a lui Eugène Ionesco. Numai că aici este vorba despre o altă poetică, ce se naște din structurile lingvistice deconstruite și reorganizate prin scrierea automată, după o logică cu totul aparte, și rostite în scenă ca un flux de senzorialități ciudate, la jumătatea drumului dintre incantație și joc matematic. Muzicalitatea, textura sonoră și ritmurile ei au prioritate față de sens; iar punerea în scenă împinge modelele ciudate ale acestui verbiaj sonor până la transpunerea lor, în ecou, în planul gestului. Sub bagheta regizorului, această creativitate fără precedent dă naștere unei opere despre funcționarea conștiinței umane contaminate de smuciturile și rătăcirile subconștientului. Dintre elementele stilistice ale acestei opere, în ceea ce privește jocul actorului, lentoarea mișcărilor contrastează cu caracterul repetitiv al gesturilor. Ansamblul are ca efect o persistență a imaginii și, prin urmare, un efect hipnotic care absoarbe spectatorul în spațiul de joc. Succesiunea tablourilor se face fără o logică aparentă, fiind compuse din imagini mentale, mai degrabă onirice, reflecții a unor impulsuri obsesionale care bulversează percepția spațiului, timpului și acțiunii teatrale. Scoaterea verbului din prim planul discursului pare să dea aici deplină satisfacție viziunii la care aspira Artaud, funcția vorbirii devine obscură, verbul devine reverberație poetică a unui spațiu mental pre-enunțiativ. În sfârșit, experiența teatrală ar putea fi rezumată în două cuvinte, *incantație* și *descântec*; ele sunt cele care par să își împartă spațiul unei experiențe intersubiective într-adevăr inedite.

Doi ani mai târziu, în 1976, *Einstein on the Beach* va beneficia de un libret scris în mare parte de Christopher Knowles, de muzica minimalistă a compozitorului american Philip Glass și de coregrafia lui Lucinda Childs, ajungând să redefinească conceptul de operă:

[...] toate aceste aporturi au contribuit la un ansamblu care reintroducea anumite calități (spectacolul, „fantasticul”, eleganța) și o dimensiune polifonică (articularea vizualului, a sunetului și a corpului) care nu mai avea nimic de-a face cu asceza și minimalismul avangardelor. Creare, așadar, a unei noi forme de operă, după și pornind de la faza purificării minimaliste, recompunere non ierarhică, de parcă „decaparea” prealabilă a fiecărui cod (abstractizarea lui, abandonarea oricărei funcționalități expresive și retorice) permisesse o ușurință, o libertate fără precedent în confruntarea lor, în dispunerea lor [...]: marje de autonomie pentru fiecare dintre cele trei coduri majore (muzică, dans, teatru) convocate, pornind de la un decupaj temporal și ritmic comun, și ajustarea ulterioară a ansamblului, cu efecte de modificare retroactivă.³⁰

Contribuția lui Knowles la această nouă formă și la această nouă sensibilitate este dincolo de orice îndoială: nu numai prin cele 12 capitole de text, ci și prin conceptul pe care l-a oferit producției și prin motivele structurante ale arhitecturii scenice. După cum o subliniază Lauren DiGiulio, scrierea lui Knowles prezintă modele textuale „în care



Gheorghe Coman

variații lingvistice subtile se împletesc printr-o compoziție structurată pe mai multe niveluri pentru a crea o stratificare extrem de complexă de elemente vizuale, sonore și textuale.³¹ Acest limbaj acționează ca un ecou pentru alte limbaje scenice, contribuind la plăcerea simțurilor:

Cuvintele se aranjează în modele sintactice neconvenționale. Articolele și prepozițiile se propagă în exces. Cuvintele unice, grupurile de cuvinte și blocurile mai mari de fraze se repetă, proliferând până la un punct în care sensul implicit al limbajului începe să se dezvăluie. Această dezintegrare ne permite să ne concentrăm asupra calităților materiale ale textului – sunetul și ritmul frazei, forma și culoarea cuvintelor de pe pagină – mai degrabă decât pe sensul sau conținutul implicit. În calitate de cititori, începem să ne raportăm la limbă în termeni senzoriali, implicându-ne auditiv, vizual și tactil cu înseși cuvintele. Angajându-ne cu textul în această stare înaltă de conștientizare, putem începe să extragem sens din formă. Recombinând bucățile de limbaj într-un proces de asamblare ludic, fiecare reușește să-și construiască propriile semnificații din aceste fragmente și lucrarea își recapătă toată profunzimea.³²

Totuși, la începuturile sale, această colaborare în planul creației și-a atras și furia unui critic de teatru de la *New York Magazine*, John Simon, care l-a acuzat pe Wilson că profită de un „copil cu leziuni cerebrale” („*a brain damaged child*”); din fericire, așa cum relatează Mikkel Rosengaard și Robert Wilson, „această colaborare cu totul specială era în ton cu vremurile. Romancierul francez Alain Robbe-Grillet a fost profund fascinat de abordarea structurală a limbajului a lui Knowles, iar John Ashbery a calificat poezia lui Knowles drept «conceptualism pur, pe care alții abia îl abordaseră.»³³

Întâlnirea și colaborarea dintre Bob Wilson și Christopher Knowles este un exemplu edificator, pe de o parte, pentru modul în care inițiativa regizorului american a reușit să deschidă mediul artistic către expresii excluse în prealabil, tocmai din pricina cazuisticii tulburărilor neuropsihologice, și, pe de altă parte, pentru îmbogățirea dramaturgiei și a esteticii scenice cu aceste universuri conceptuale și senzoriale foarte particulare. Cazul poetului Christopher Knowles, acum acceptat,

ne prezintă o altă transgresiune spectaculoasă a normelor artistice (și sociale), care trebuie percepută ca rezultat al unei simbioze foarte fericite între universuri de expresie încă incompatibile la acea vreme: „Christopher și cu mine gândeam cam în același fel, pe aceeași lungime de undă, așa că a fost foarte ușor să avem aceste dialoguri.”³⁴ Această simbioză s-a născut într-un context artistic încă impregnat de prejudecăți pe care a ajuns însă să le dizolve lărgind astfel spațiul creației și al experienței receptiei.

Concluzie

Am ales în acest eseu să abordăm unele aspecte mai puțin explorate ale problematicii transartistice. În primul rând, am văzut cum arta conceptuală, ca realizare a ideii într-o operă de creație, este doar catalizatorul operei reale care se realizează pe deplin doar în interacțiunea ei cu însăși conștiința, în spațiul conștiinței subiectului, după principiul co-creării și co-construcției semnificațiilor. Opera de artă conceptuală exploatează mereu noi moduri de percepție și noi sensibilități bazate pe o lectură deschisă care transcende limitele grilelor interpretative impuse de instituția artistică sau consolidate de cea a criticii. Aici avem de a face cu o gândire, creație, transmisie și interpretare progresive și „autogeneratoare” a artei. Astfel se deschide posibilitatea de a dezgrădi artele, apoi de a le încrucișa și generarea noi modele de creație în cascade. Artă ajunge să lărgască câmpurile experienței umane din care se hrănește și pe care, de asemenea, continuă să o hrănească, prin depășirea limitelor reprezentării și înmulțirea legăturilor cu viața. Este suficient să urmărim mișcarea de generare a modelelor noi prin „explodarea” imaginii, plecând de la exemplul *Nud coborând o scară* al lui Marcel Duchamp: fotografia ca imagine a realității; cronofotografia ca impresie/ compresie temporală a imaginii și simultaneitate a instantaneelor; *Nudul coborând o scară* al lui Duchamp ca transpunere/ simulare a simultaneității instantaneelor în mediul pictural și astfel inducerea timpului în imaginea fixă și deci a unei a patra dimensiuni; simultaneitatea punctelor de vedere în lucrările cubismului ca încercare de a releva o stare de a fi, care „aspiră la infinit”. Apoi am văzut cum ruptura față de instituția baletului clasic a deschis ușa unui dans dionisiac, izvoară din adâncul ființei umane, cu Mary Wigman, și cum pe acest fir asistăm

și la consacrarea dans-teatrului, împreună cu Pina Bausch și teatrul corpului pe care îl promovează ca pe o reflectare a experiențelor individuale tabu, puse în scenă într-o estetică a urâtului și a fragmentarului, punctat de un dans care recunoaște în sfârșit umanitatea, foarte fragilă, a omului. Am mai văzut cum Jessica Iwanson, care continuă să se inspire din tematica „simptomatologiei vieții cotidiene”, stabilește noi punți, *inter-* și *trans-*mediale, cu pictura lui Edward Hopper și muzica lui Harald Weiss într-o operă care se dezvoltă hipermediatic, ale căror limite de percepție și interpretare le depășesc pe cele ale cadrului strict al reprezentării scenice sau ale platoului de filmare. În sfârșit, am văzut cum cazul Wilson/ Knowles, dincolo de studiul mișcărilor *trans-* pe care le ocazionează și care fac obiectul acestei analize, evidențiază un aspect al creației care intră și el într-o sociologie a artei. Am văzut astfel cum limbajul poetic, *a priori* considerat în afara oricărei norme, al lui Knowles ajunge și el să-și aducă piatra de contribuție la arhitectura teatrului de imagini al lui Wilson, consolidându-i conceptul dramaturgic într-o împlinire pe care toți criticii de teatru o recunosc astăzi.

Temele abordate în acest eseu sunt toate simptomatice pentru această fenomenalitate a creației care pune în evidență aspirația umană către reînnoire, emanciparea universului artistic în general și actualizarea unor noi universuri de posibilități. Circulația modelelor, transformările lor, încrucișările, hibridizările și fuziunile s-au manifestat dintotdeauna în istoria artei. Însă doar de relativ scurt timp vedem manifestându-se cu atâta forță deschiderea orizonturilor artistice pe care le generează acea dorință de eliberare față de autoritate ori față de limitările cercurilor conservatoare. Nemaifiind ceea ce au fost, acestea din urmă se trezesc ele însele dislocate din postura lor instituțională de gardieni ai modelelor și normelor. Așadar, o întreagă dinamică și o întreagă dialectică este inițiată prin aceste mișcări *inter-* și *transdisciplinare, artistice* sau *culturale*, care rămân încă de explorat.

Note:

* Lucrarea de față reprezintă versiunea românească a eseului introductiv al numerelor 7-8/ 2015, „Arts Trek. Cross-Artistic” ale revistei *Concordia Discors vs. Discordia Concors – International Journal for Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*, a Universității „Ștefan cel Mare”. Titlul original al eseului este „Croisements et contre-courants: du décloisonnement des arts et de leurs transgressions au XX^e siècle”. Am încercat pe cât posibil să menținem aceeași terminologie și în varianta românească a titlului ca și a textului eseului în general. Totuși, cititorul ar trebui să știe dificultatea pe care am avut-o în a traduce termenul „*décloisonnement*” care stă la baza acestui eseu și care exprimă foarte natural în limba franceză ideea de eliberare a artelor de sub tutela disciplinară ori instituțională, de desprindere a lor de matcă sau de a scăpa de normă. În cele din urmă am ales termenul românesc „a dezgrădi/dezgrădire” care, deși corespunde perfect în plan semantic și structural termenului francez, pare totuși să prezinte o notă arhaică și o mai rară uzanță în limba română. Am considerat astfel că utilizarea lui ar putea constitui șansa unei reintroduceri în uz și în circuit, fie și pentru a exprima mai specific fenomenul asupra căruia ne aplecăm în acest eseu.

¹ Traducerea noastră, cf. Umberto Eco, „2.7.3 *Unlimited semiosis*”, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indian University Press, 1979, pp. 71-72.

² Traducerea noastră: „*signe vivant et mobile, capable d'évoluer*”, Mikhail Bachtine, *Le marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, p. 44.

³ Traducerea noastră: „*[Évite] d'acquérir le statut honorifique de relique de musée incompréhensible*”, *ibid.*, p. 65.

⁴ Lynn Darlrymple citată de Patrice Pavis care explică expresia („*idiologies résiduelles*”) ca fiind „ceea ce rămâne din ideile și practicile unei culturi aparținând la o altă formațiune socială”; traducerea noastră: „ce qui reste d'idées et de pratiques d'une culture appartenant à une autre formation sociale”, Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 22.

⁵ Traducerea noastră: „ce relativisme postmoderne [...] prend souvent les habits de l'interculturel, pour mieux déguiser un discours antihistorique et relativiste, où les œuvres et leurs contextes ne sont plus que d'aimables prétextes pour des divertissements indifférenciés, des rendez-vous différés aux croisements de la nébuleuse postmoderne”, Patrice Pavis, *ibid.* p. 24.

⁶ Cf. Gilles Deleuze și Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

⁷ Ann Van Sevenant, *Philosophie de la sollicitude*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2002, p. 145.

⁸ Traducerea noastră: „À travers les principes de connexion et d'hétérogénéité, de multiplicité rhizomatique (qui dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes), de rupture assignifiante, de cartographie et de décalomanie, les auteurs proposent de «conjuguer les flux déterritorialisés», d'«opérer des connexions nouvelles», de substituer aux analyses théoriques impliquant des universaux

«une pragmatique qui compose les multiplicités ou les ensembles d'intensités». Ce qui sous-tend ces propositions est un anti-hégelianisme prononcé [...]”, *loc. cit.*

⁹ Conceptul emană cât se poate de clar din ideile Manifestului futurismului lui Marinetti, deși autorul nu folosește termenul ca atare. Paul Klee, însă, utilizează conceptul de „auto-generare a liniei” („*auto-engendrement de la ligne*”) luat ca „desen al unei trăsături continue, trasate dintr-o singură mișcare” („*dessin au trait continu, tracé d'un seul mouvement*”; traducerea noastră după François Albera, „Eisenstein et la ligne. Eisenstein et la question graphique”, în Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (ed.), *Eisenstein, l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 77. Pe de altă parte, Jean-Louis Giovannangeli discută procesul de auto-generare în opera lui James Joyce, cf. „Chapitre IV: L'abolition de la croyance”, *Détours et retours. Joyce et Ulysses*, Presses universitaires de Lille, coll. „Études littéraires”, 1990, pp. 145-182. În fine, noțiunea, care este utilizată și în psihologie, și în filosofie, se dovedește a fi foarte bogată în implicații și ar putea contribui la o dezvoltare ulterioară a subiectului prezentei lucrări.

¹⁰ Traducerea noastră: „*concept pictural de l'espace-temps [en tant que] représentation simultanée qu'il donne de toutes les facettes d'un sujet*”, cf. Georges T. Noszlopy et Paul-Louis Rinuy, „Cubisme”, *Encyclopaedia Universalis* [en ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cubisme/> (consultat la 1 decembre 2017).

¹¹ Una din multiplele derivații ale cubismului; termenul este introdus de Guillaume Apollinaire în ale sale *Méditations esthétiques: les peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1980 (1912).

¹² Traducerea noastră: „*Pour un peu, cette euphorie laisserait penser que l'œuvre d'art, assujettie de plein gré à la réalité, ne sera plus à l'avenir qu'une leste et fumiste reprise en charge plastique du monde concret. C'est compter sans la fureur analytique qui saisit nombre d'artistes, bientôt référencés sous l'étiquette «art conceptuel» (1965 et après). Pour Lawrence Weiner ou Sol LeWitt, le projet d'une œuvre d'art vaut mieux que sa réalisation: important d'abord la «conception», la représentation mentale que l'artiste forme des choses.*”, cf. Paul Ardenne, „Art contemporain”, în *Dictionnaire d'esthétique*, Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 2017, pp. 162-163.

¹³ Ne gândim deja la scrierea lui Woyzeck (1837), o piesă expresionistă înaintea vremii, inspirată dintr-un fapt real pe care autorul german, Georg Büchner, l-a documentat pe larg. Caracterul neterminat și aspectul fragmentar al piesei i-au intrigat mereu pe regizori și au trezit interesul din ce în ce mai mare al cercetătorilor în studii literare și teatrale, precum și din alte domenii. Pe de altă parte, „chestiunea responsabilității” în cazul lui Johann Christian Woyzeck (1780-1824), sursa de inspirație a lui Büchner pentru piesa sa, este studiată de Hubert Roland în „Littérature médecine et responsabilité chez E.T.A Hoffman, Karl Immerman et leurs contemporains”, în François Ost (dir.), *Lettres et lois: le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2001, pp. 113-125.

¹⁴ Opere expresioniste înaintea vremurilor lor fac obiectul unei dezbateri asupra apartenenței lor la sfera artei încă din secolul al XIX-lea: „În 1812, în Statele Unite, Dr. Benjamin



Valeriu Șușnea

Rush, care a constituit prima colecție de opere a unor bolnavi mintali, descrie operele acestor alienaților punându-le în evidență talentele artistice”; traducerea noastră după Sarah Lombardi, „Champs libres”, *L'information psychiatrique*, vol. 81, no 4, Aprilie 2005.

¹⁵ Dezvoltând ideea lui Samuel-Lajeunesse și Dubois (1997) de „nebulie ca intuiție [în Expresionismul lui Weber]”, Sarah Lombardi arată că „Simboliștii, Expresioniștii și Suprarealiștii vor valoriza nebunia, văzând în ea un veritabil resort în cercetările lor plastice”; traducerea noastră după Sarah Lombardi, „Champs libres”, *art. cit.* p. 364.

¹⁶ Tratată pentru prima dată de Karl Rozenkrantz în lucrarea sa *Aesthetik des Hässlichen* (1853); consultată în versiunea franceză sub titlul *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004.

¹⁷ Traducerea noastră: „[par] son travail, le Tanztheater de Wuppertal relance la question de savoir quelle signification pourrait avoir le réalisme pour la danse classique. Il propose une nouvelle approche. Non seulement ce théâtre de l'expérience transforme la relation avec le public, en faisant participer le spectateur au niveau sensitif, mais il extrait aussi la danse du milieu de l'abstraction esthétique pour la placer sur le champ de la gestuelle quotidienne”, Norbert Servos, Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge, L'arche, Paris, 2001, p. 22.

¹⁸ Trimitere la „psihopatologia vieții cotidiene” a lui Freud, care face obiectul unei publicații eponime în 1901.

¹⁹ Traducerea noastră: „«somatopsychologie» de la vie quotidienne, puisque le point de départ de la méthode de Bausch n'est pas une rencontre avec des codes artistiques mais bien avec des codes culturels dans leur sens anthropologique”, Edoardo Sanguineti, „Pina Bausch: un théâtre sans catégories”, dans *Pina Bausch Parlez-moi d'amour. Un Colloque*, Paris, L'Arche, 1995, p. 129-130.

²⁰ Traducerea noastră: „surmontement illusoire de la pesanteur”, Hans Brandenburg citat de Philippe Ivernel, „Dionysos en Allemagne: sur l'interférence moderne de la danse et du théâtre”, în Odette Aslan (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 196.

²¹ Traducerea noastră: „Les créations de Bausch, elles, ramènent le spectateur directement à la réalité”, Norbert Servos, *op. cit.*, p. 22.

²² Traducerea noastră: „Les techniques typiques de répétitions obsessionnelles, les accélérations délirantes, les chaînes d'interruptions que je qualifierais d'hystériques, les chutes soudaines, et que nous pourrions appeler «intentions gestuelles» constituent ce qui, dans son travail, est le plus passionnant: une organisation de symptômes rassemblés et composés.”, Edoardo Sanguineti, *op. cit.*, p. 130.

²³ Compozițiile sale care au dat piesele din spectacolul lui Jessica Iwanson sunt disponibile pe albumele: *Trommelgeflüster*, ECM Records, 1983; *Ade. Ein Stück Über Den Abschied*, Wergo/ Spectrum, 1988; *My Wooden Dancing Shoes*, Wergo, 1990 și *The Rest Is Silence*, Wergo, 1992.

²⁴ Prezentăm aici o definiție a hipermedia: „Structură de același tip cu cea a hipertextului, dar ale cărei noduri includ, pe lângă informații textuale, informații vizuale și sonore.”; traducerea noastră după Groupe de recherche en arts médiatiques, *Dictionnaire des arts médiatiques* [online] <http://zorved2.uqam.ca/dictionnaire/> (consultat la 1 decembrie 2017).

²⁵ Cf. „Când transgresiunea este luată ca scop în sine, ea nu prezintă mult interes. Într-adevăr,

a transgresa de dragul transgresării nu poate duce decât la un impas. În schimb, atunci când ea este considerată un mijloc, transgresiunea poate avea consecințe «pozitive» precum evidențierea unor reguli învechite și crearea unor norme noi”; traducerea noastră după Jahiel Ruffier-Méray, „La transgression des normes artistiques: délits et délices”, în Jean-Jacques Sueur și Pascal Richard, *La transgression*, Bruxelles, Éditions Bruylant, 2013, p. 158.

²⁶ Traducerea noastră: „[beginning] to realize that the words flowed to a patterned rhythm whose logic was self-supporting. It was a piece coded much like music...”, Wilson citat de Lauren DiGiulio, în Narelle Sullivan și Urzula Dawkins (dirs.), „Christopher Knowles and the Structured Logic of Play”, „Einstein on the Beach” Program Book, Londra, The Barbican Centre, 2012, p. 20.

²⁷ Înaintea întâlnirii cu Knowles, semnătura lui Wilson era în primul rând vizuală.

²⁸ Traducerea noastră: „The words had an obvious, careful, architectural patterning which created a whole new language using the building blocks of ours. It also seemed that Chris was able to compose words visually; as though he spoke having already seen the words mapped out before him. I saw this as a very special and unique view of language with strong connections to my own work at the time and ideas for the future”, Robert Wilson citat de Lauren DiGiulio, *op. cit.*, p. 20.

²⁹ Cf. textul de prezentare a spectacolului *A Letter for Queen Victoria* [online] <http://www.robertwilson.com/lqv/> (consultat la 1 decembrie 2017).

³⁰ Traducerea noastră: „[...] tout cet apport contribuait à un ensemble qui, lui, réintroduisait des qualités (le spectaculaire, le «fantastique», l'élégance) et une dimension polyphonique (l'articulation du visuel, du sonore et du corporel) qui n'avait plus rien à voir avec l'ascétisme et le minimalisme des avant-gardes. Création, donc, d'une nouvelle forme d'opéra, après et à partir de la phase d'épuration minimaliste, recomposition non hiérarchique, comme si le «décapage» préalable de chaque code (son abstraction, son abandon de toute fonctionnalité expressive et rhétorique) avait permis une aisance, une liberté sans précédent

dans leur confrontation, leur agencement [...]: marges d'autonomie de chacun des trois grands codes (musique, danse, théâtre) convoqués, à partir d'un découpage temporel et rythmique commun, et ajustement ultérieur de l'ensemble, avec effets de modification rétroactive.”, Guy Scarpetta, *L'impureté*, coll. „Figures”, Paris, Grasset, 1985, p. 181.

³¹ Traducerea noastră: „in which subtle linguistic variations are woven through a highly structured composition to create an intricate layering of visual, aural, and textual elements”, Lauren DiGiulio, *op. cit.*, p. 21.

³² Traducerea noastră: „Words arrange themselves in unconventional syntactical patterns. Articles and prepositions propagate in excess. Single words, groups of words, and larger blocks of phrasing repeat, proliferating to a point at which the implied meaning of the language begins to unravel. This disintegration allows us to focus on the text's material qualities – the sound and rhythm of the phrasing, the shape and color of the words on the page – rather than on its implied meaning or content. As readers, we begin to relate to the language in sensory terms, engaging aurally, visually, and tactilely with the words themselves. By engaging with the text in this heightened state of awareness, we can start to derive meaning from form. As we recombine the unraveled threads of language in a process of playful assembly, we each construct our own sense of meaning from the fragments of these elements, and depth re-emerges on the surface of the work.”, Lauren di Giulio, *loc. cit.*

³³ Traducerea noastră: the peculiar collaborators had struck a nerve of the times. The French novelist Alain Robbe-Grillet was deeply fascinated with Knowles's structural approach to language, and John Ashbery called Knowles's poetry 'pure conceptualism, which others have merely approximated”, Mikkel Rosengaard și Robert Wilson, „Christopher Knowles”, *Office Magazine* [online] <http://officemagazine.net/interview/christopher-knowles/> (consultat la 1 decembrie 2017).

³⁴ Traducerea noastră: „Christopher and I just thought in a similar way, we were on the same wave length so it was very easy to have these dialogues.”, Robert Wilson citat de Lauren DiGiulio, *op. cit.*, p. 20-21.



Amman Alnahas



Vasile Tolan

Referințe bibliografice:

ALBERA, François, „Eisenstein et la ligne. Eisenstein et la question graphique”, în Dominique Chateau, François Jost și Martin Lefebvre (dir.), *Eisenstein, l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, pp. 77-102.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Méditations esthétiques: les peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1980, 237 p.

ARDENNE, Paul, „Art contemporain”, *Dictionnaire d'esthétique*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2017, pp. 162-163.

BACHTINE, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, 233 p.

DELEUZE, Gilles și Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 648 p.

DIGIULIO, Lauren „Christopher Knowles and the Structured Logic of Play”, în Narelle Sullivan and Urzula Dawkins (dir.), *„Einstein on the Beach” Program Book*, Londres, The Barbican Centre, 2012, pp. 20-22.

ECO, Umberto, „2.7.3 Unlimited Semiosis”, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, 354 p.

FREUD, Sigmund, *La psychopathologie de la vie quotidienne: sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur*, traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. „Folio/ Essais”, no 530, 2010, 274 p.

GIOVANNANGELLI, Jean-Louis, „Chapitre IV: L'abolition de la croyance”, *Détours et retours. Joyce et Ulysses*, Presses universitaires de Lille, coll. „Études littéraires”, 1990, pp. 145-182.

GROUPE DE RECHERCHE EN ARTS MÉDIATIQUES, *Dictionnaire des arts médiatiques* [online] <http://zorved2.uqam.ca/dictionnaire/> (consultat la 1 decembrie 2017).

IVERNEL, Philippe, „Dionysos en Allemagne: sur l'interférence moderne de la danse et du théâtre”, în Odette Aslan (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1998, pp. 196-204.

LOMBARDI, Sarah, „Champs libres”, *L'information psychiatrique*, vol. 81, no 4, Aprilie 2005.

NOSZLOPY, Georges T. et Paul-Louis RINUY, „Cubisme”, *Encyclopaedia Universalis* [online] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cubisme/> (consultat la 1 decembrie 2017).

PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, 228 p.

ROLAND, Hubert, „Littérature médecine et responsabilité chez E.T.A Hoffman, Karl Immerman et leurs contemporains”, în François Ost (dir.), *Lettres et lois: le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2001, pp. 113-125.

ROSENGAARD, Mikkel și Robert WILSON, „Christopher Knowles”, *Office Magazine* [online] <http://officemagazine.net/interview/christopher-knowles/> (consultat la 1 decembrie 2017).

ROZENKRANTZ, Karl, *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004 (1853), 407 p.

RUFFIER-MÉRAY, Jahiel, „La transgression des normes artistiques: délits et délices”, în Jean-Jacques Sueur și Pascal Richard (dir.), *La transgression*, Bruxelles, Éditions Bruylant, 2013, pp. 121-164.

SANGUINETI, Edoardo, „Pina Bausch: un théâtre sans catégories”, în *Pina Bausch Parlez-moi d'amour. Un Colloque*, Paris, L'arche, 1995, pp. 127-132.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, coll. „Figures”, Paris, Grasset, 1985, 394 p.

SERVOS, Norbert, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, L'arche, Paris, 2001, 353 p.

VAN SEVENANT, Ann, *Philosophie de la sollicitude*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2002, 194 p.

WILSON, Robert, „A Letter for Queen Victoria” [online] <http://www.robertwilson.com/lqv/> (consultat la 1 decembrie 2017).

Despre estetica spectacolului: de la Andrei Șerban la Niky Wolcz

Cornel Ungureanu

În „Niciodată singur. Fragmente dintr-o galerie de portrete”, Andrei Șerban consacră un eseu amplu lui Aureliu Manea, „Un Artaud român”, despre colegialitate și drumuri comune. „Dar, după ce am părăsit Institutul de Teatru și am plecat la New York, drumurile noastre s-au despărțit. De acolo am aflat că în paralel cu spectacolele lui, care continuau să stârneasă admirație, deseori fantastică, dar și controverse, starea lui de sănătate începuse să se înrăutățească. Semnele bolii apăruseră deja din școală. Avea o sensibilitate exacerbată, care făcea asociații neașteptate...”

L-am cunoscut bine pe Aureliu Manea „după ce s-a despărțit de Institutul de Teatru”. M-am apropiat de Aurel Manea în 1968, octombrie 1968, când el a ajuns la Timișoara regizor – deja strălucit regizor – eu, referent literar. Primele discuții mai lungi au fost despre fascinația pentru regizorul Grotowski – văzuse *Prințul Constant* în Polonia. Știa multe, proiectele sale nu se așezau pe un drum gol. „Celălalt teatru” al lui Aurel Manea se desfășura pornind de la experiențele novatoare ale anilor șazecei. Și despre un exercițiu al interiorității.

„Ce părere ai despre *Maitreyi*?”, mă întrebasesomase într-o zi Aureliu Manea, Rică, nu-i așa, Rică al nostru, după ce încheia prima parte a războiului său cu teatrul din Timișoara. Venise aici ca o speranță uriașă, era minunea. Voia să monteze *Sakuntala*. „Fie voia sa!”, exclamase încântat Directorul, „mă faci fericit dacă-mi dai rolul Prințului”, strigase Ovidiu. Biță Banu fusese de acord cu el: cel mai bun lucru ar fi să monteze *Sakuntala*, ar putea veni chiar Peter Brook să o vadă. Vreme de o lună tot teatrul a fost întors pe dos, o lună sau două toți erau la picioarele lui – dar cum să aduci o pădure de falusuri pe scenă? Fiindcă el asta voia ca decor: o pădure de falusuri legănătoare, nimic altceva.

Acum recunoaște că totul a fost un eșec – chiar totul, chiar *Rosmersholm*, chiar spectacolele pe care le realizase până acum – atât de laudatele lui spectacole. Totul era cădere, chiar viața lui. E grozav să poți recunoaște: totul a fost un eșec. Să nu mai ai niciun fel de speranțe în acest proiect, în acest scenariu, în interpretii care ar fi fost acolo, pe scenă, în zilele care o să vină... „ce părere ai?” – și îmi surâde el cu mimica lui de om fericit, încântat de nemaipomenita întâmplare; e fericit că s-a întâmplat așa, e bine că s-a întâmplat așa. Un eșec te luminează, un adevărat eșec e strălucitor. Te instalează în Marele Gol.

„Ce părere ai de *Maitreyi*?”, mă întreabă iar și începe să zâmbescă fericit, legănând cuvântul și desenându-l, în aer, cu mâna – „Andrei ar fi fericit dacă aş face *Maitreyi*? Și Mircea Eliade, n-ar fi fericit, ce spui? *Maitreyi* este cea mai frumoasă carte despre dezastru... Îți arată punct cu punct, secvență cu secvență, cum se adună, cum se împlinește, cum se naște în fața ochilor tăi un adevărat dezastru. Dacă-mi scrii un scenariu după *Maitreyi*, aş vrea să-i faci pe actori să simtă că ei trăiesc înfrângerea – sunt făcuți pentru asta.”

E o zi ploioasă de iarnă – la Timișoara iernile sunt ploioase – ne refugiem la el „acasă” – a primit o cameră într-un apartament pitic: teatrului i-a fost repartizat apartamentul, directorul a dăruit fiecărui actor nou-venit câte o cameră. Sunt actori, pot locui împreună bărbați, femei, ce-i rău într-asta? În camera cealaltă locuiește Tori. Tori e o actriță care a fermecat-o pe Marietta Sadova. În încăperea lui Manea nu e decât un pat și un cuier – patul l-a primit de la Horia Georgescu, cuierul e al teatrului: îl va restitui. Îi spun că toate cărțile mari ale literaturii române sunt despre eșec, dezastru, catastrofă. Scriitorul român e un expert al nefericirii, viața l-a familiarizat cu asta. Nimeni nu posedă arta de a pierde ca prozatorul român.

Aurel nu mănâncă decât un măr pe zi sau câțiva cartofi fierți fiindcă face yoga și nu e bine să fii dependent de mâncare. Îi ajunge un măr, îi ajung câțiva cartofi.

Eșecul *Sakuntalei* devenise clar atunci când Aurel a refăcut distribuția și l-a înlocuit pe Ovidiu Moldovan – încă un Ovidiu Iuliu Moldovan – el trebuia să fie prințul, el era cu adevărat prințul. Îl înlocuise cu Neli. Neli era actriță corp-ansamblu, venise de la Reșița cu Eusebiu Ștefănescu – nu era mai mult decât o amantă, o iubită la care năzuia indecis și regizorul Aureliu Manea. Ea era în viziunea lui – cea adevărată –, nu cea de împrumut – ea era prințul, prințesa, personajul inaugural al basmului. Nu se știa cât talent are, dar Aurel avea nevoie de dăruire – nimeni nu știe să se dăruie ca Neli! Ea ar putea fi adevărata *Sakuntala*, ea ar putea fi adevărata, singura *Maitreyi*!

Dar ea era doar actriță corp-ansamblu, o jună care ar fi vrut să devină actriță ca sora ei, Dora Cherteș; Dora Cherteș



Cornel Ungureanu



Marcel Lupșe

era mare, era un adevărat sexy star – se mutase la Pitești, dar mitul ei încă mai înflorea în Timișoara deformând rostirea surorii, opțiunile ei teatrale și amoroase. Dora plecase fiindcă Piteștii sunt mai aproape de București, iar de la București încep marile cariere. Dora ca Dora, dar Neli! Tot teatrul era jignit de opțiunile lui Manea: întâi au fost falusurile legănătoare, pe urmă blonda aceasta spălăcită, prea jună, prea scundă, prea incultă, spunea Emil Reus – așezată înaintea celor consacrați, a vedetelor! Dar totul a fost abandonat când, după încă o lună, Neli nu reușea să rostească prima sa replică; să-i dea intonația pe care o dorea Aurel.

Acum voia altceva, ceva indienesesc, dar nu chiar indienesesc: *Maitreyi*. Romanul era prea complicat fiindcă era legat de personaje vii, cum să le eviți, cum să treci pe lângă marele filosof Dasgupta, pe lângă Rabindranath Tagore, pe lângă tânără poetă Maitreyi? Sau poate lăsându-i pe ei să vorbească, rostindu-și replicile sacadat, cântat, ca și cum ar veni din adâncul pământului, segmente ale unor ritualuri pe care noi nu le mai pricepem așa, cu mintea noastră de azi?

„Scrie-mi texte pentru un happening, pornind de la Mircea Eliade...”

Nu știu dacă va ieși ceva, parcă aș vrea totuși să-i dau în locul *Sakuntalei*, care a murit definitiv, ideea unui spectacol pornind de la *Șantierul* lui Eliade. „Câtă tinerețe pierdută în Hitopadesa” ar fi propoziția care ar coagula totul. Romanul indirect care e *Șantier*, legat de romanul „direct”, fantast, virtual, aberant care este *Isabel și apele Diavolului*.

Locuiesc la mansarda unui bloc de unde orașul se vede... după o oarecare întrerupere. Recitesc *Maitreyi*, dar mă tem să dramatizez cartea; e bine încheiată, a fost scrisă repede, dar e numai a lui Eliade; nu-ți poți permite libertăți – iar Rică vrea să fie liber. Actorii trebuie să-l urmeze fără crâcnire, scenograful de asemenea, dacă e cumva nevoie și de scenograf. Actorul e corp, costumele e anexă inutilă. Rică vrea să rămână doar la voce, la starea de preoție. „Cu cerul înstelat în gând și cu îngerașul Magdalena deasupra

noastră”. Mă roagă să nu scriu în jurnalul meu despre îngerașul Magdalena fiindcă el, îngerașul, ar fi trebuit să apară în momentele cele mai rele, dar uite: apare și acum, se răsfăță, se înfășoară mereu cu aripioarele ca și cum... ca și cum ar risca mereu să i se vadă... să i se vadă... păsăreaua.

La Mircea Eliade nimeni nu mai e înger, toți sunt plini de poftă trupești. Sigur, totul se petrece în bibliotecă, dar învățăceii, dar erudiții nu sunt doar rațiune: lumea se strânge în jurul corpului, nimic nu trăiește succesivele purificări, îi spun lui Aurel, așa că putem să-l coborâm în piesă și pe îngeraș; la un moment dat îngerașul apare, dansează, dansează, cântă laaaaaaaa, dansează și spune iar iiiiii, ascultă: „Iris vine în odaia mea și îmi spune că m-a visat mort și apoi înviat.” Apoi: „Îi explic că a avut un vis extraordinar și că asta îmi prevestește un viitor strălucit!”

Între aceste fraze se pot desfășura, cu ajutorul îngerașului, două ore de spectacol. Dar al cui? Al lui Manea, al lui Eliade, al meu? Poate că doar al meu, care știu că e vorba de un tânăr excepțional care se află într-o pensiune din Calcutta – că Iris este fiica gazdei...

Ce ar fi scris mai departe Jung, ce ar fi scris Mircea Eliade?

Aurel a făcut *Anotimpuri* după Wesker datorită energiei Florinei Cercel - Țuca, a lui Ovidiu. S-au încuiat două săptămâni într-un apartament și... spectacolul a fost gata. A fost prezentat și la București, Wesker l-a privit cu uimire, tânără generație a fost fericită. Pe urmă, Aurel a mai realizat un spectacol de poezie care... a fost interzis. Pe urmă, *Acești îngeri triști*, după D. R. Popescu. Pe urmă s-a transferat la alt teatru, după un interval, la spitalul din Gătaia. Pe urmă într-o istorie a teatrului de ieri și de azi.

În 1969 eram la Timișoara cu Aureliu Manea, cu Ovidiu Iuliu Moldovan și Niky Wolcz, prieteni buni ai lui Andrei Șerban. Dintr-o posibilă carte a mea despre Niky Wolcz extrag următorul cuvânt al lui Andrei Șerban: „Ulla și Niky Wolcz, același crez, aceeași vocație. Cu Ulla și Niky împreună am consolidat la Columbia un program diferit de cel practicat în școlile americane...”

Și, paginile lui Niky:

2011. Vară la Berlin.

Eram invitat la Centrul de cercetări teatrale al Universității ca să lucrez la două proiecte propuse de mine: unul despre „Masca și Commedia dell'Arte”, iar celălalt despre actrița/Geisha Sadayakko „Onna Musha” când am primit un răspuns pozitiv de la editura Hanser, la propunerea noastră de a monta la Teatrul German din Timișoara „Ținuturile Joase” ale Hertei Müller. Eram emoționat înaintea întâlnirii cu scriitoarea la „Casa scriitorilor” din Berlin. Una din întrebările importante a fost dacă dânsa ar accepta să dramatizeze propria sa culegere de povestiri pentru un spectacol... lucru pe care îl doream doar pe jumătate deoarece, împreună cu Hetti și Ulla, aveam deja un proiect și o direcție, intenții destul de bine definite pentru realizarea spectacolului, la teatrul din Timișoara, în Banat. În decursul anilor am prelucrat sau dramatizat mai multe texte pentru scenă și „colaborarea” cu autorii Athanasius, Kafka, Platon sau Calderon a decurs, de fiecare dată, fără proteste din partea lor.

Lupta cu „Autorul” viu, care de obicei e inevitabilă din momentul în care materialul este supus altor reguli de povestire, era nouă pentru mine. Oricum, a rămas nouă, fiindcă nu a avut loc.

De la început doamna Herta Müller mi-a ascultat propunerea cu o atenție care te inspiră și-ți permite să schițezi o descriere cât de autentică a proiectului, ba chiar a unei necesități artistice de a realiza acum și „acolo” un spectacol cu un text atât de important chiar pentru aici - „ACASĂ”!

În timpul convorbirii despre teatru, despre umorul textului și despre lucrurile nearticulate o senzație de „foarte familiar”, de simplitate și generozitate mi-a deschis privirea spre noi aspecte ale temei spectacolului. Cuvintele „eu nu mă pricep la teatru, de fapt poți face ce vrei” - m-au speriat mai mult pentru moment decât ar fi făcut-o un refuz categoric, urmat de o „muncă de lămurire” din partea mea.

Mi-am adus aminte de *Ipse Dixit* al autoarei: „Es ist nicht wahr... Nu-i adevărat că pentru orice există cuvinte și nici că gândim totdeauna cu ele”. De fapt cuvintele spuse, schimbate (exchanged), nu ele au determinat calitatea dialogului sau numitorul comun al înțelegerii tacite, referință evidentă și latentă a locurilor comune, originare - la primul și veșnicul centru - „acasă”.

I love her for this... too.

...„Now do it”!

Vizitele mele la Timișoara - prima în 2001, ca invitație a lui Cornel Ungureanu - apoi la *Atelierele de lucru* cu actorii Teatrului German, inițiate de Ida Jarcsek în 2008, amplificate de directorul Lucian Vârșăndan în 2009 și 2010 au pregătit desigur intenția de a realiza un spectacol la Timișoara.

Deci, din nou cu Helmut Stuermer, timișorean celebru, prieten și colaborator prețios de o veșnicie, dintotdeauna, începând din *Institut* unde am realizat împreună cu Ulla și Aby Kitzl „Mockinpott”, de Peter Weiss... în Germania, Elveția. America... „Păsările”, „Turandot”. „La Boheme”, „Maria Magdalena”, „Tentațiile Sfântului Anton”, „Don Giovanni”, „Comedia erorilor” sau... „Flautul fermecat”...

Împreună, de data aceasta, la Timișoara, unde și el începuse, ca și mine, ca actor atunci, de demult...

Artiști mari, atât de importanți (fără exagerare) - ai Teatrului German al anilor '60 - Margott Goettlinger, Otto Grassl, Ottmar Strasser... pentru a aminti doar pe câțiva care m-au influențat și inspirat atât de puternic, erau în plină creativitate artistică... și cred că ar fi important dacă această perioadă a teatrului ar fi mai prezentă în conștiința actorilor tineri.

Decorurile lui Hetti sunt plurale... ele îți impun o concepție foarte individuală a temelor din piesă lăsându-ți totodată o libertate și un spațiu aparent nelimitat pentru actor și munca regizorală. Elaborarea „concepției” pare un proces natural, organic... ea se produce neforțat, fără teoretizare excesivă... prin semne concrete ce au rădăcina în tema principală a piesei. Da, sunt un instrument de lucru... ideal.

Pe Bogdan George Apetri, regizorul filmului „Periferic”, absolvent al Universității Columbia/New York, moldovean, l-am putut câștiga pentru filmările secvențelor de la Nitzkydorf, material foarte important pentru colajul scenic al „Ținuturilor...”. Interesul lui și pentru teatru... și teatru filmat l-am descoperit lucrând împreună la DVD-ul pentru cartea „ZIBALDONE - an actor's notebook la New York”. Ca regizor și cameraman, Bogdan e un ochi artistic puternic cu o mână... totul este chiar filmat din mână/ și inima fermă care pătrund fără ocol în miezul și secretul unei secvențe.

Buricul lumii: Nitzkydorf.

La fața Locului.

Confruntarea cu locul original și originar deschide o perspectivă cu totul diferită și asupra spațiului din text. E evident că e unul și același spațiu deși sunt două... ca tot ce aparent e unu.

Aici și Acum versus *Aici, dar Atunci*... până când timpul pare să-și piardă

importanța din momentul în care pășești, lucrezi, filmezi în... biserică, la școală, pe strada copilăriei, la cimitir. Comunitatea liliputană a șvabilor - în număr de nouă - e precum cioburile unei oglinzi care încă reflectă și ne lasă să pătrundem în memoria sugerată de autoare.

Personajul groparului Josef Kradi pare mitologic și condensează cu prezența lui realitatea atemporală a destinului unui LOC. Aici e peste tot și altundeva. Centrul, Ombilicul... Satul și satele se suprapun... Microcosmosul se reorganizează în *Nitzkydorful* Hertei Müller și primește un caracter universal, se suprapune cu satul Valverde al lui Unamuno, cu satul mort Calamo a unui Juan Rulfo... etc... destine, istorie, biografii atât de diferite, atât de similare.

Pentru mine, povestirea și spectacolul au caracterul unei alegorii - unei „Stations-Drama”... Toate personajele povestirii ies și reintră în caracterul POVESTITOAREI... sunt ipostaze ale ei... ca în Auto Sacramentalele spaniole... și „sfârșitul” nu duce spre un catharsis, ci spre o apoteoză cu corpul copilei Herta levitând deasupra bisericii din cimitir, ca mireasa lui Chagall ce se leagănă în vânt peste *staedl*.

Un „Landscape Theatre” în sensul lui Gertrude Stein... cu suprapuneri de identități într-o dinamică subiectiv/obiectivă a realității. Nu există „ieșiri” și „intrări”, suntem înăuntru și afară în același timp.

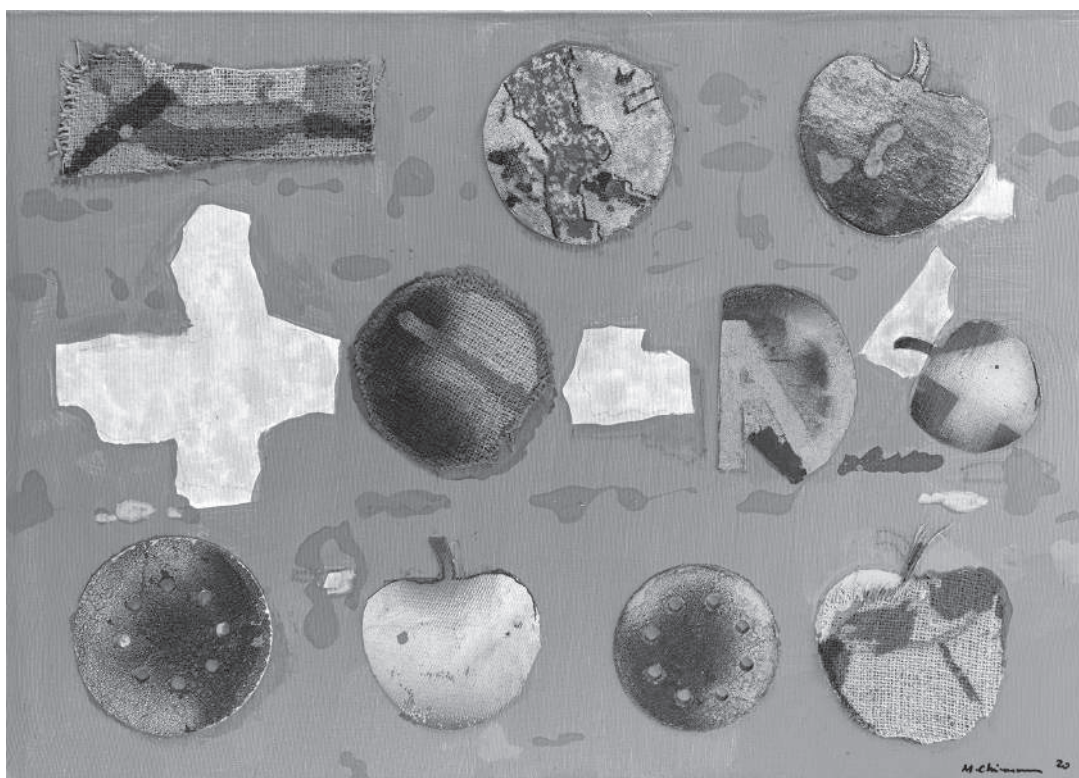
Povestitoarea noastră, pe scenă, este Mara (copil) și Esther (adultă)... Ele și întregul ansamblu care participă în spectacol cred că au început să pătrundă, să înțeleagă și să comunice spectatorilor „bănățeni” o lume, un text și o confesiune foarte intimă și prețioasă. Pe care Herta Müller ne-a dăruit-o. „Imaginile nu aparțin nimănui”... și o „identificare unu la unu” ar fi inutilă și stupidă. Oglinzile nu mint și chiar dacă o răstorni cu fața-n jos... imaginea rămâne-n picioare.

P.S. Creația unui eveniment conține și implică atâtea detalii importante, semnificative... atâția oameni aparent anonimi.

Aș putea continua să enumăr sursele diferite de inspirație... mai ales colaborarea mea... de atâția ani și la atâtea producții, la universitate și la acest proiect cu Ulla... cu... și... cu... Ulla.



Mariana Popa



Mihai Chiuaru

Multe cutii cu instrumente, muzicienii fumători în fața intrării artiștilor la operă... și noi cu prof. Ellbogen trecând pe lângă portar și direct în loja de lângă scenă... Sala Operei... impozantă, ca biserica iluminată pentru „Hochamt”.

Orchestra se adună... unde-i Ellbogen? Unul de-ai noștri arată cu degetul pe prof. Brandeis...

Profesorul Brandeis!! numai mai târziu, după ce dirijorul începuse să *danseze*, l-am regăsit în orchestră pe proful nostru... *violin II*/obligat.

A fost pentru prima și (deocamdată) ultima oară când am adormit la teatru... nici ce s-a jucat nu mai știu, doar că la un moment dat era un vapor... cu mulți oameni cântând în cor... poate că în seara aceea l-am văzut pentru prima oară pe Ioan Holender...

Vizitele la operă și la teatru au devenit în decursul anilor rutină, la fel ca și cele în sala de bal a fostului Hotel Kronprinz (Korona Herczeg Szalloda) unde se juca în limba maghiară și germană.

Sadayakko, renumita Duse din Japonia, jucase aci, în această sală de bal împreună cu Otojiro, în martie 1902, *Gheisha und der Ritter*, Kesa și o adaptare japoneză a neguțătorului shakespearean.

2010/11 la Freie Universität Berlin, cercetând pentru proiectul „Ur-Szene”-

cross referent techniques of acting, am urmărit etapele turneului trupei japoneze care a influențat atât de puternic, mai ales prin jocul și tehnica actricească a fostei *Geisha* – SaddaYakko și al soțului ei, Otojiro Kawakami, dar și prin noul stil Sheigheki de adaptare a temelor.

Atâția artiști ai timpului... de la Picasso la Meyerhold, Georg Fuchs, Klee, Puccini traversând America de la San Francisco... Chicago, Boston, Washington,

New York la Paris, Berlin Wien, Budapesta, București... și Timișoara!!! Iată, citim în

Temesvarer Zeitung (Suedungarischer Loyd) din 23.Feb.1902:

„...Sada Yacco am Temesvarer Theater! Direktor MAKO wusste ganz gut, womit um diese Zeit das Publikum noch in's Theater gelockt werden kann; dass nur mehr Ungewöhnliches zieht.” Sada Yako la teatrul din Timișoara!

Acum 110 ani și azi... Sala de bal în care ansamblul 2012 al Teatrului German de Stat își prezintă repertoriul... și *Ținuturile joase. Niederungen*.

Locuri, topografii... și oameni... ACTORI!

La școală jucasem deja în *Cinel-Cinel* și von Kalb din *Intrigă și iubire*...

Și repetam cu profesorii Scheff și Beran Revizorul... eram fascinat de repetițiile cu orchestra școlii – începusem să frecventăm și concertele filarmonicii de la

Capitol –, de aptitudinile tehnice ale unora dintre colegii noștri din orchestră. Rainer Schmidt, celebrul bracist de mai târziu, a fost profesor excelent la Frankfurt, Roma, Sidney... Un prieten prețios.

Magister Alius Casus

Zeami dixit: Pinul învață de la pin și bambusul de la bambus...

„...nel profondo silenzio”!

Hamletul domnului Dan Nasta, Jago a lui Otto Grassl, rolurile

puternice ale actorilor Ottmar Strasser, Margot Goettlinger, Rudolf Schati..

Jeny și Jan Moruzan, domnii Iordănescu, Crețoiu, Leahu, Fabian... atâtea personalități

actricești care ne-au influențat și ne-au dat lecții *in silenzio*... Lecții care,

mai târziu, la București, la Institutul de Teatru, urmărind spectacolele

marilor actori din capitală au continuat într-un mod atât de fericit și

organic. Nu era greu să-l înțelegi pe Stanislavski văzându-l jucând pe

George Constantin, sau pe Meyerhold urmărind *Umbra* lui George Dinică sau

pe MOMO-Artaud admirându-l pe minunatul domn Emil Botta.

Privind înapoi, nu pot să-mi închipui o constelație mai fericită de prieteni

și colegi, de profesori și artiști... Andrei Șerban, Biță Banu, Aurel Manea,

Ivan Helmer, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dan Nuțu, Florian Pittiș, Șumi etc.

Am revenit la Timișoara după institut și de atunci încă de câteva ori.

La Festivalul de teatru Bitef din Belgrad... după spectacolul cu

Trei gemeți venețieni al maestrului D. Esrig în care jucam primul

meu rol de *Commedia-Pulcinella*, în holul teatrului o mână grea a unui

uriaș al teatrului mondial (la propriu și la figurat), Yuri Zavadsky, a poposit pe capul meu pentru cel puțin 15 minute – o

veșnicie – timp în care celebrul Calaf continua o discuție

ruso-iugoslavă cu Mira Trailović.

Eliberat de greutatea mâinii, febra musculară pe care o resimt și acum

în ceafă mi-a reamintit de prima dată când am simțit că mi s-a pus

„mâna-n cap”.

Atunci, în 1954, când îmbrăcând „the ceremonial dress” pentru procesiunea de Paști.

O mână fermă, ușoară, vibrantă...

Era mâna numelui străzii pe care am fost găzduit în timpul verii lui 2012 la Timișoara.

.....
Ce-a început cu vioara... a continuat cu bicicleta.

Sărutul la Shakespeare

Călin Ciobotari

(fragmente)

**Henric al VI-lea.
Părțile 1-3 (1590-1592).
„La fel și luda și-a pupat
stăpânul”...**

Fără a intra în detalii legate de datarea precisă și cronologia scrierii celor trei părți, dar și fără a interveni în controversile legate de paternitatea celor trei episoade ale piesei, ne mulțumim doar a urmări tema sărutului în acest început de carieră dramaturgică a lui Shakespeare. Dacă în prima parte, sărutul este aproape total neglijat, în părțile a doua și a treia situația, cum vom vedea, se schimbă semnificativ.

Printre duci însetați de putere, cardinali violenți, fecioare... gravide, un rege aproape depersonalizat și un erou, Lord Tabolt, lipsit de orice urmă de romantism, sărutul reușește să se impună terminologic doar de câteva ori. Partea întâi¹ nu excelează nici printr-o stilistică deosebită, care ar putea transporta metafore relevante pentru interesul nostru. Atmosfera e tensionată, masculinizată chiar și în puținele intervenții feminine. În primele patru acte, doar muribundul Mortimer vrea să-și sărute nepotul pe obraji, sărut de adio, sărut cu răsufare stinsă („fainting kiss”): „Brațele-mi îndreptați spre gâtul lui,/ La pieptu-i să-mi dau ultima suflare,/ Să știu când buzele-mi i-ating obraji,/ Să-i dau, din suflet, stinsul meu sărut”. Patetic și bolnăvicios, inconsistent și fără nimic măreț, sărutul e acceptat de Richard Plantagenet aflat aici nu din iubire pentru bătrân, ci interesat să afle informații genealogice care să-i sprijine intențiile de mărire.

Abia în Actul V, sărutul capătă un surplus de conținut, în scena îndrăgostirii subite a contelui Suffolk de frumoasa Margot, fiica regelui Neapolelui. Margot e vulnerabilă, prizonieră, iar Suffolk luptă cu sentimente și impulsuri erotice greu de controlat. E conte, deci trebuie să mizeze pe cartea respectului, însă

în același timp bărbatul din spatele titlului recurge la gesturi cel puțin îndoielnice moral: „Dacă te-ating, o fac doar din respect./ Sărut aceste degete în semn/ De pace și le-așez pe șoldul tău,/ Gîngaș...” („I kiss these fingers for eternal peace/ And lay them gently on thy tender side”). Avem aici o temă a ritualității atingerii erotice, destul de rară în opera lui Shakespeare, dar și sărutul degetului pe care îl vom mai întâlni, lansat de ridicolul Armado, în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*. Suffolk are revelația că Margot ar trebui să devină soția lui Henric al VI-lea și, desigur, amanta sa regală. E motivul pentru care crede de cuviință că trebuie să-și intensifice asalturile de cucerire. În numele regelui, pretinde de la Margot un sărut pe care să-l ducă acestuia, apoi, fire pragmatică, o și sărută pentru a lua darul. Răspunsul fecioare este memorabil: „Păstrează-ți-l, eu nu aș îndrăzni,/ Regelui să-i trimit un flecușet”. Scena e cu atât mai stânjenitoare cu cât se derulează în prezența tatălui, încântat de alianța neașteptată, dar și bulversat de această modă a săruturilor trimise prin intermediari.

În partea a doua², protagonistă a primului sărut este aceeași Margot, devenită acum, regina Margareta. Suntem în momentul în care, topit de dragoste, sensibilul și destul de naivul rege Henric al VI-lea își cunoaște

logodnica. E o iubire ce ar putea fi numită apriorică; regele nu a mai văzut-o până acum, o știe doar din descrierile lui Suffolk, însă este deja îndrăgostit până peste cap. În fața întregii curți, regele oferă sărutul de bun venit care, în același timp, este și un sărut de dragoste: „Și bun venit,/ Regină Margareta: un sărut/ Îți dau; mai bine nu pot să-mi arăt/ Iubirea”. Amestecul de ceremonialitate și erotism implicit este sintetizat de Shakespeare aici prin formula „kind kiss”. Este, de altfel, și ultimul sărut pe care Henric îl oferă acestei soții ce se va dovedi nu doar infidelă, dar instigatoare și animată de răutate. Prin contrast cu ea, dar și cu nobilii lipsiți de scrupule din jurul său, va fi subliniată bunătatea structurală și, desigur, falimentară, a regelui. Un exemplu de preaplin sufletesc îl avem în reacția lui Henric la aflarea veștii că ducele de Gloucester a fost omorât: „Cu drag i-aș încălzi buzele pale/ Cu douăzeci de mii de sărutări” („twenty thousand kisses”).

O adevărată scenă a sărutului ne oferă Shakespeare într-un moment de intimitate între Margareta și amantul ei, Suffolk. Acesta din urmă, tocmai a fost exilat, iar regina, sincer îndrăgostită, își ia rămas bun. „Dă-mi mâna ta/ S-o-nrourez cu lacrimile mele. *Îi sărută mâna* (...) Ah, de-ar putea acest sărut să se/ Imprime-n palma ta ca un sigiliu” („O, could this



Călin Ciobotari

kiss be printed in thy hand"). Nu e nimic regal în acest comportament al unei regine ce a abdicat în favoarea femeii. Gestul de umilință asumată, sinceritatea lacrimilor și evidenta vulnerabilitate emoțională în care pare că se găsește dau o anumită noblețe tragică acestei scene adulterine. „...Doi condamnați, cu sărutări și-mbrățișări, îi iau/ De mii de ori adio, despărțirea-i/ Mai grea ca moartea”. Intervine și aici sărutul cantitativ, exprimat numerologic; îl vom întâlni în mai multe locuri din opera lui Shakespeare. Cele 20.000 de săruturi ale regelui pe buzele mortului iubit sunt dublate de 10.000 de tentative de adio („ten thousand leaves”), dublate, bineînțeles de tot atâtea sărutări și îmbrățișări. Discursul acesta bombastic, hiperbolizant, nu ține doar de noblețe sau de regalitate, ci îl vom întâlni și în lumea oamenilor simpli.

După acest sărut al mâinii³, scena se prelungește cu alte două săruturi. Ambele pe gură, primul inițiat de Suffolk, al doilea de Margareta. „Gura să mi-o astupi cu gura ta/ Și sufletul să mi-l întorci în trup. O sărută” („...with thy lips to stop my mouth”). Suffolk preferă discursurilor de adio sărutul. O gură ce sărută întrerupe limbajul, o gură ce sărută aduce cu sine tăcerea. În interiorul sărutului nu se poate vorbi, doar se trăiește. Fără prea multe alte vorbe, regina îl mai sărută o dată, apoi ies pe uși diferite, lăsându-ne pradă incertitudinii: doi oameni care se iubesc atât de profund pot funcționa ca agenți ai răului? Căpitanul de pirai care, în Actul IV, poruncește decapitarea lui Suffolk răspunde afirmativ la întrebarea de mai sus. Shakespeare face din acest dubios personaj o adevărată instanță morală care pedepsește adulterul și trădarea: „Cu buzele care-au pupat-o pe regină,/ Te pun să ștergi podeaua”. Într-o scenă ulterioară, halucinantă și greu suportabilă, o vedem pe regină strângând la sân capul fără de trup al iubitului ei Suffolk: „Capu-i pot ține la sân./ Dar unde-i trupul, să-l îmbrățișez?”. Undele nebuniei se fac simțite în aerul din preajma ei...

În scena de mai sus, Shakespeare nu merge până acolo încât să o facă pe Margareta să sărute capul pe care-l ține în brațe. O va face câteva scene mai încolo, unde Jack Cade, liderul gloatei, primește capetele nobililor Say și Cromer, decapitați la porunca sa, și, ca o formă de divertisment batjocoritor, cere: „Puneți-i să se pupe, că prea se iubeau în timpul vieții (...) la fiecare colț de stradă să le punem să se pupe” („let them kiss one another”)⁴. Partea a doua se deschide, așadar, cu un sărut regal și se încheie

cu sărutul grotesc a două capete de bărbați ce și-au pierdut trupurile...

Partea a treia⁵, considerată a fi cea mai reușită și deschizând terenul dramatic spre *Richard III*, valorizează sărutul din multiple perspective. La începutul Actului II, Eduard și Richard, contemplând răsăritul și visând la putere, asistă la o *parhelie*⁶ pe care o interpretează ca pe un semn favorabil al sorții. Cei trei sori ce se ivesc pe boltă „se îmbrățișează/ Parcă s-ar săruta și s-ar uni/ Ca aliații dintr-o ligă sfântă”. E un sărut cosmic, solar, în deplină opoziție cu sângeroasa lume a lui Richard și, mai ales, cu carnagiul general ce va urma.

Sărutul transmis prin mesager revine în atenție prin intermediul lui Warwick, trimis de regele Eduard să o pețască pe cumnata regelui Franței pentru a consolida relațiile dintre cele două țări. E una din puținele scene comice ale acestei trilogii. Zelos, Warwick pune la bătaie toate abilitățile sale retorice, poetice și politice: „Frumoasă doamnă, regele m-a pus,/ Cu voia ta și mare umilință,/ Să îți sărut eu mâna și să-ți spun/ Câtă iubire i-ai stărnit în piept”; totul pare perfectat deja, doar că un mesager aduce vestea că atât de nesperiosul rege al Angliei tocmai s-a înșurat. Lovitură de teatru și sărut de mână rămas suspendat...

Un alt sărut de mână, pe care Shakespeare ține să ni-l indice de nu mai puțin de trei ori, consecutiv, este cel pe care i-l dau regelui Henric nobilii Oxford, Clarence și Montague. Niciunul dintre ei nu-l respectă cu adevărat pe Henric al VI-lea, un rege slab, fără harul deciziilor ferme, condus de soție și de centrele de intrigă de la curte, detronat și reîntronat ca într-un carusel al cedărilor și preluărilor puterii. Cele trei săruturi au, în acest context, un înalt grad de ipocrizie și sunt de un formalism evident. E o diferență majoră între a săruta o mână cu adevărat regală și a săruta o mână al cărei tremur influențează cursul istoriei.

Săruturile se intensifică neobișnuit de mult în ultimul Act. Mai întâi, uzurpatorul rege Eduard ține să-și sărute pruncul nou-născut. E primul lui fiu legitim și, în mod firesc, vede în acesta pe cel căruia, la un moment dat, îi va încredința coroana. „Adu-mi/ Să-mi sărut copilul, micul Ned” („let me kiss my boy”)⁷. Pe de o parte, regele își sărută copilul, pe de altă parte, în mod simbolic, e un sărut al propriului său viitor și al propriei continuități în istorie. În treacăt fie spus, e interesant cu câtă candoare efemerii regi shakespeareieni gândesc pe termen lung, la scurt timp după asta fiind decapitați, exilați sau

decăzuți din drepturi. Asta nu-i împiedică pe care cei care le iau locul să gândească și să acționeze la fel. După sărutul regelui-tată urmează, ritualic, săruturile unchilor Clarence și Gloucester, ambii cu drept de preluare a coroanei în cazul în care Eduard ar muri și, evident, potențiali dușmani ai acestui vlăstar pe care acum îl ating cu buzele, la cererea regelui: „Nepotul sărutați-l”. Clarence: „Supus sunt măiestății: legământul/ Îl fac printr-un sărut acestui prunc”. Urmează cel ce va intra în istorie sub numele de Richard III. Ne înfiorăm când maleficul cocoșat se apropie de fruntea noului născut: „Iubesc copacul roditor și fructul/ Am să-l sărut mărturisind iubirea” („Witness the loving kiss I give the fruit”). Shakespeare intensifică fiorul rece pe care acest sărut ni-l dă, creând personajului un apart: „La fel și Iuda⁸ și-a pupat stăpânul/ Strigându-i *Slavă!* chiar când îl trăda” („...so Judas kissed his master”). Nu e nici primul, nici ultimul sărut de acest fel pe care Richard III îl va da unui copil. În piesa ce îi poartă numele, se va comporta identic cu fiul lui Clarence. Copiii pe care Richard îi sărută sunt condamnați la moarte; sărutul devine cu totul altceva decât ar trebui să fie, un marcaj pentru crimă, un semn nu de dragoste, ci de neființă...



Luminița Radu

Richard III (1593) sau instrumentalizarea sărutului⁹

Aparent, n-ar fi de crezut că e loc de sărut în peisajul înțesat de crime din una dintre cele mai sângeroase piese de teatru ale umanității. Pretutindeni, plutește, e adevărat, sărutul morții, însă, dincolo de asta, Shakespeare utilizează în diferite scopuri instrumentul sărutului.

Richard vorbește despre sărut în scena a doua a primului act. I se adresează lui Lady Anne, contracarând jignirile ei printr-un iscusit verbiaj ce amestecă falsele regrete cu aluzia erotică, deplina umilință de sine cu asaltul psihologic „Nu-ți pune buzele să se sucească/ În strâmbătură de dispreț – sărutul/ E potrivit cu ele” („Teach not thy lip such scorn, for it was made/ For kissing, lady, not for such contempt”). La scenă asistă doi nobili și servitorii ce poartă sicriul cu trupul lui Henric al VI-lea. Niciunul nu intervine în discuție, Shakespeare neindicând nimic despre caracterul privat sau public al acestui dialog. Suntem la începutul piesei, iar retorica lui Richard III este copleșitoare. Pasajul citat se concentrează pe o subtilă fenomenologie a buzelor și pe dialectica grimasă de dispreț – sărut. E în joc o tentativă de îmblânzire, dar și un compliment șarmant care o lasă descumpănită pe îndoliata Lady Anne. Imediat după, Richard supralicitează, îngenunchează și își oferă pieptul dezvelit spre a fi străpuns de spadă. Psihologic, scena e construită milimetric de un Shakespeare ce dozează perfect emoțiile, jocul laacialma, slăbiciunea feminină. În treacăt fie spus, e stranie cultura poetică a monstruosului Richard, una ce îl apropie de Hamlet, deși nu-l vom vedea

niciodată pe primul, asemenea prințului de la Elsinor, preumblându-se pe coridoare cu o carte în mână. S-a vorbit frecvent despre inteligența nativă a lui Richard, ignorându-se atât de pronunțata sa culturalitate, rafinamentul unor imagini pe care le creează, profunzimea unor asocieri și multe altele. A privi monstruosul altoit pe cultură conferă noi dimensiuni personajului. Nu suntem în sfera primitivismului acțional din *Iulius Cesar*, ci într-o fază mult mai elaborată de descriere a neantului stilizat ce pânzărește din interiorul ființei umane.

Richard va mai folosi sărutul cu substrat erotic în Actul III, când îi transmite lui Hastings că dușmanii săi vor fi nimiciți, și „pentru vestea asta bună,/ Să-i dea sărut în plus duduiei Shore” („Give Mistress Shore one gentle kiss the more”); nu lipsește o undă de vulgaritate din această recomandare pasageră. Tot erotic se dorește a fi îndemnul către Regina Elisabeta de a transmite fiicei sale, pe care intenționează să și-o facă soție, „Un sărut de dragoste...” („Bear her my true love kiss; and so, farewell”). La finalul discuției, în mod neașteptat, Richard o sărută și pe regină. Shakespeare nu ne spune nimic despre acest sărut, dacă e unul vulgar, ceremonios sau de altă natură.

În multe alte locuri, Shakespeare aduce în scenă sărutul ca instrument, teoretic sau faptic, de atingere a unor obiective. Regina Margareta, întrerupe pentru câteva clipe cumplita-i perorație la adresa lui Richard pentru a sublinia nevinovăția lui Buckingham: „Buckingham, neam derege, îți sărut, ca unui aliat și prieten, mâna” („O princely Buckingham, I'll kiss thy hand”); formula, venită din partea bătrânei și demne regine, pare

inadecvată și, desigur, fără legătură cu regulile de protocol de la curte; acest tip de sărut, formulat în clipe de înaltă emoție, indică mai degrabă admirația necondiționată, exaltată, pentru tot ce este non-Richard. Poate că regina, în candoarea ei, speră ca politețea aceasta respectuoasă să îl doară pe Richard, nepunându-și problema că astfel îl expune tocmai pe cel pe care îl admiră. De altfel, Buckingham primește aproape panicat reverența otrăvită. Sărutul mâinii devine concret în Actul următor când Regele Eduard îi cere reginei: „Soția mea, iubește-l pe Lord Hastings,/ Dă-i mâna s-o sărute fără ură” („Let him kiss your hand”), iar regina, îi întinde mâna lui Hastings să i-o sărute; „Hastings îi sărută mâna” („Hastings kisses her hand”). Mai mult decât o formalitate, sărutul are aici valențele unui act de încredere, obligația unui legământ, parafarea cu ajutorul buzelor a unui act de neagresiune.

Relevant este apoi, sărutul dat de Richard pe obrajii fiului lui Clarence, adică fiul propriei sale victime. Băiatul relatează, spre groaza bătrânei ducese de York: „M-a strâns în brațe și-mi pupa obrajii/ Rugându-mă să-l cred ca pe un tată” („and kindly kissed my cheek”). Shakespeare propune acum imaginea sărutului unui monstru pe obrazul angelic al unui copil, pariind corect pe efectele teribile pe care această scenă de extratext le produce. Pe o formulă similară, prin intermediul lui Tyrrell, Shakespeare descrie detaliat buzele pure ale celor doi Prinți uciși în Turn în somnul lor de dinaintea morții: „Ca bebelușii blânzi dormeau (...)/ Ținându-se în brațe de-alabastru/ Nevinovătați și cu buze roșii/ Ca trandafirii ce se împletesc/ De parcă se sărută” („Their lips were four red roses on a stalk/ And in their summer beauty kissed each other”).

Titus Andronicus¹⁰ (1593). „Și douăzeci de sărutări mi-a dat”...

Ce să caute sărutările în cea mai sângeroasă piesă nu doar a lui Shakespeare, ci a întregului teatru universal? Printre violuri, dezmembrări, canibalism și alte orori, sărutul nu pare deloc să se afle într-un peisaj familiar. Cu toate acestea, întregul Act V stă sub semnul sărutului, ca și cum Shakespeare așază pe putreziciunea unei lumi romane sigiliul tandru al ipocriziei umane. Când toți cei care aveau de murit au murit, când atmosfera, mai mult ca oricând, e copleșitoare prin miasmele de cadavru, când aflăm că trupul viu al lui Aaron va fi îngropat și lăsat să se descompună, iar trupul mort al reginei goților va fi



Marcel Lupșe



Mihai Sârbulescu

Cadavrele și spectacolele din preajma lor se bucură de o mare audiență în lumile shakespeareiene. Marcus, fratele lui Andronicus, simte tensiunea favorabilă a mulțimii și supralicitează: „Lacrimi pun/ Pe lacrimi și sărut peste sărut/ Fratele Marcus te sărută. Dacă/ Ar fi nenumărate, tot ți-aș da/ Fiecare lacrimă și sărutare” („Tear for tear, and loving kiss for kiss,/ Thy brother Marcus tenders on thy lips”). Din nou sărutul e pus pe buzele mortului, tradiție venerabilă abandonată în vremurile moderne. Tot Marcus privește în jur și dă cu privirea de copilul Lucius, actant foarte potrivit pentru acest performance politic la care asistăm. Unchiul îi amintește nepotului: „De mii de ori/ Aceste biete buze, când trăiau/ Le-au încălzit pe-ale tale” („How many thousand times hath these poor lips,/ When they were living, warmed themselves on thine!”) și îl îndeamnă: „Azi/ Dulce copil, dă-i ultimul sărut (...)/ Fii bun cu ele, ca de bun rămas”. Marcus a învățat, pare-se, de la Aaron știința numeralizării sărutului, pe care o utilizează multiplicând-o: cele douăzeci de săruturi de mai sus sunt nimic pe lângă această mie evocată aici. Prompt, Shakespeare cere ca sărutul să aibă loc: „Băiatul îl sărută pe Titus”. Buzele unui copil sărutând buzele bunicului mort, suav final al unei piese de o rară violență! Nu e un sărut care reazăză lucrurile într-o matcă a lor, un sărut care aduce pacea, ci o mostră de ipocrizie flagrantă a unor oameni de nimic.

Ca în multe alte rânduri, Shakespeare se folosește de sărut și ca ingredient stilistic. Aflăm, în Actul II, că mâinile (între timp tăiate) ale Laviniei „Treceau, ca frunze tremurând, pe corzi/ Care le sărutau”. Tot de Lavinia, în Actul III, mutilată și prăbușită în propria-i tragedie, se leagă și intervenția tatălui distrus de durere: „Să te sărut, Lavinia, ori spune-mi/ Cum să-ți mai sting durerea, în ce fel?”. Ceva mai încolo, „Lavinia îl sărută pe Titus”¹¹, ceea ce îl face pe Marcus să exclame amar: „Sărmana, sărutarea ei ajută/ Cât apa rece-un șarpe hămesit”. În același Act, asistăm și la un sărut de rămas bun pe care Titus Andronicus îl cere lui Lucius, fiul ce urmează să plece în exil. Sărutul are aici și valoarea unei promisiuni: Lucius se va întoarce în fruntea unei armate. În fine, și în această piesă de început a lui Shakespeare, avem informații legate de ritualurile corporale de exprimare a vasalității, transpuse în lumea antichității romane¹²; Titus îi explică Țăranului cum trebuie să se comporte în fața împăratului: „Când vei ajunge la el, să îngenunchezi îndată, apoi să-i săruți piciorul...”

Doi tineri din Verona¹³ (1593) „Pupați-vă, luptați, vă-mbrățișați”

Deși nu e considerată una dintre comedii de top ale lui Shakespeare, în special datorită finalului însălat și forțat către un happy-end neconvingător, *Doi tineri din Verona* are suficiente elemente dramatice secundare care, în spectacole, pot fi exploatate ca formule de relansare a piesei. În mod straniu, cele mai consistente personaje sunt cei doi slujitori, Rapidu' și Lance, mai ales acesta din urmă, împreună cu al său câine, un memorabil și original personaj comic. Dragostea e cea care animă motivele piesei, ei subordonându-i-se capete de discuție precum trădarea, prietenia, cultura universitară etc.

În privința construcției personajelor, marile dezamăgiri vin dinspre cele feminine. Lulia și Silvia par la început femeii puternice, care știu ce vor, abile în a conduce începuturile de relație; pe măsură ce acțiunea avansează, ele devin tot mai inconsistente, figuri subordonate și șterse. Sunt necesare eforturi interpretative considerabile pentru a le reda statutul de personaj care contează.

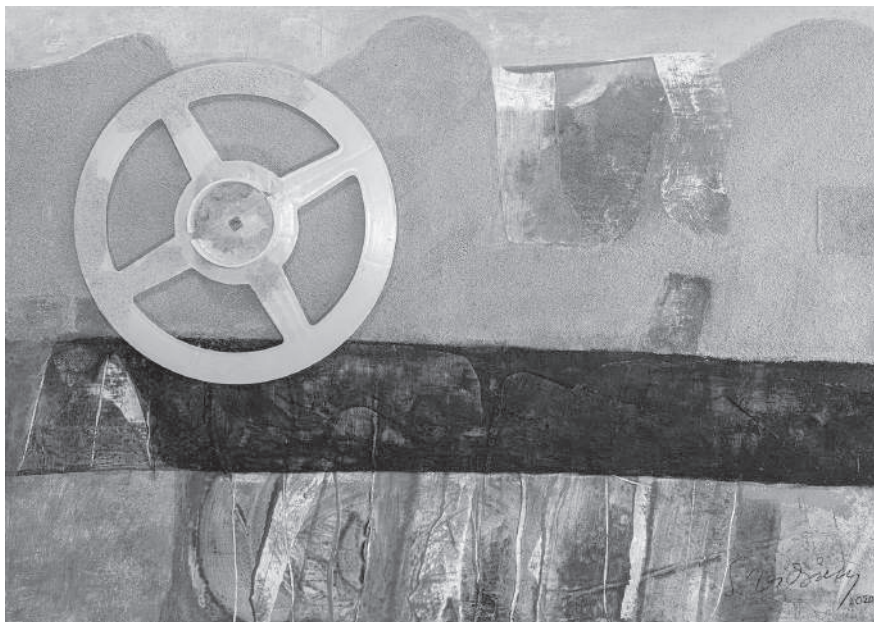
Dincolo de aceste inconveniente, cel ce caută sărutul în opera shakespeareană se poate declara mulțumit. În prim plan se află Lulia, iubita trădată veroneză care, apelând la travesti, pleacă la Milano pentru a-și recuceri logodnicul infidel. De nu mai puțin de șapte ori, va face Lulia trimitere la sărut, ceea ce o plasează între personajele relevante din acest punct de vedere. O urmărim, în Actul I, curtată și mândră, tratându-și rău servitoarea, prin manifestări de limbaj aproape violente, apoi regretând și comparându-se cu „un țânc cu toane, ce-și zgârie doica,/ Apoi, brusc cumițit, pupă nuiaua” („kiss the rod”). „A pupa nuiaua”, nu singura locuțiune de acest fel din opera lui Shakespeare¹⁴, înscrie sărutul în arealul săruturilor obiectuale. Formula conține deopotrivă ideea de pedeapsă și ideea de reabilitare, prin ea Lulia indicând și stările contradictorii din interiorul iubirii. Din păcate pentru personaj, va „pupa nuiaua” până la sfârșitul piesei...

Aflată într-un permanent dialog cu sine, Lulia își va stabili singură pedeapsa pentru că a rupt scrisoarea de dragoste primită de la Proteus: „Pedeapsă-mi dau, voi săruta aceste/ Hârtii, pe toate” („I'll kiss each several paper for amends”). Shakespeare inițiază în această piesă de tinerețe un procedeu la care va recurge de multe ori: sărutul unui lucru ce a

aruncat spre devorare sălbătăciunilor, tocmai atunci mereu surprinzătorul Shakespeare decide că ar fi binevenite niște săruturi.

Așa se face că, spre finalul piesei, în plină și voluptuoasă mărturisire a crimelor, maurul descrie complicitatea Tamorei în felul următor: „I-am povestit împărătesei tot/ Și mai c-a leșinat de bucurie,/ Și douăzeci de sărutări mi-a dat” („And for my tidings gave me twenty kisses”). Contabilizarea detaliată a săruturilor se vrea, desigur, o indicație asupra entuziasmului sângeros al împărătesei, cu efect sigur asupra lui Lucius, cel căruia i se adresează confesiunea aceasta. Nu știm dacă Tamora a reacționat chiar în felul acesta, însă imaginea unei femei excitată de cruzime și de fericirea răzbunării este, sub aspect dramatic, una valoroasă.

Este și o bună introducere pentru avalanșa de săruturi ce urmează. Lucius își sărută pe buze tatăl mort; o declară („Luați-mi/ Acest sărut fierbinte, buze reci”), apoi Shakespeare cere într-o paranteză acțiunea propriu-zisă a sărutului. Notăm efectul de contrast dintre fierbințeala vieții și răceala morții, dar și patetismul retoric prin care Lucius cere romanilor să asiste și să ia act de acest gest. Secvența are o manifestă dimensiune teatrală, un adevărat ceremonial al sărutului având menirea să sensibilizeze masele prezente.



Sorin Nicodim

fost atins de persoana iubită; fie că vorbim despre scrisori, despre batiste, despre, perle, inele sau brățări, avem de-a face cu obiecte ce își depășesc simpla condiție materială, investite fiind cu calități ce le fac demne de a fi sărutate. Spre deosebire de Cleopatra sau Desdemona, puse în situații similare, acțiunea luliei are un pronunțat caracter comic: ea vă săruta nu scrisoarea în întregul ei, ci fiecare bucățică de hârtie („each several paper”) rezultată în urma ruperii scrisorii. Comportament copilăresc, de vârstă preadolescentină. Julieta, la cei 13 ani ai ei, nu ar fi făcut așa ceva...

Tot luliei îi datorăm un alt tip de sărut, original și unic în opera pe care o discutăm. În interiorul scrisorii, găsește un rând pe care sunt scrise alăturat numele ei și numele expeditorului: „Blândeii lulia, cu patimă, Proteus”. Pentru a simula sărutul, tână apelează la o soluție ingenioasă și, totodată, tandru-ridicolă: „Deci foaia am s-o-ndoi, nume pe nume:/ Pupați-vă, luptați, vă-mbrățișați”. E un joc ce pleacă de la supoziția că două nume scrise ce își ating literele pot modela realitatea, generând ipostaze similare pentru purtătorii acelor nume. Prin suprapunerea numelor lulia recompune succesivele etape din interiorul unei relații de dragoste: sărutul, cearta, îmbrățișarea, dragostea carnală etc.

Un nume transportă, crede ea, ceva din energiile celui ce îl poartă. Aproape captivă în acest nominalism de budoar, lulia inițiază o altă acțiune cu manifest potențial comic. Va lua

un alt fragment de scrisoare, pe care e scris numele iubitului, și va „repara” afrontul printr-un gest în egală măsură afectiv și erotic: „Biet nume, te-am rănit! La sânul meu/Vei sta ca-n pat până la vindecare./ Iar rana-i voi trata cu un sărut” („a sovereign kiss”). Sărutul are aici valoare de remediu, nu de superioritate suverană, Shakespeare vizând prin epitetul „sovereign” sensul secund de ceva „foarte bun”, „binefăcător”. Lulia va mai practica, spre finalul piesei, genul acesta de legătură obiect-persoană. Cu portretul rivalei Silvia în brațe, i se va adresa acestuia: „Umbra rivală. Formă fără suflet./ Cu venerație vei fi privită,/ Iubită, sărutată, adorată”. Ea nu e geloasă doar pe Silvia, ci și pe portretul ei, căruia îi alocă viață, existență autonomă și, totuși, intim legată de femeia pe care o reprezintă. Știe deja de la Silvia că aceasta nu-i împărtășește dragostea lui Proteus, însă gândul că mâinile lui vor atinge chipul pictat în tablou și că buzele lui vor săruta buzele vopsite acolo este dureros și exasperant. Tocmai această predispoziție de a opera atât de intens cu imaginarul ar putea fi, pentru regizor sau actor, o cale spre redimensionarea personajului, spre reinventarea lui îmbogățită.

În Actul II, logodnicii își iau rămas bun, Proteus plecând pentru un timp la Milano. Fac schimb de inele, își spun vorbe afectuoase, iar lulia, ceremonios, apelează la un sărut care să întărească promisiunile de fidelitate: „Un târg pecetluit c-un sfânt sărut” („And seal the

bargain with a holy kiss”). Replica e importantă prin faptul că identificăm aici două tipuri de săruturi la care Shakespeare va reveni frecvent: sărutul-sigiliu, un fel de „semnătură” a buzelor pe documentele imateriale ale unei înțelegeri; sărutul sfânt sau cast, acordat într-o etapă pre-sexuală, a logodnei¹⁵. În cazul de față, lulia este cea care inițiază sărutul, ceea ce poate sugera că este mai implicată în relație decât inconstantul Proteus, cel ce, la Milano, se va îndrăgosti de prima femeie pe care o întâlnește.

Uneori, aceeași lulia invocă limbajul poetic pentru a-și exprima sentimentele. Compară, bunăoară, iubirea pe care o simte pentru Proteus cu un izvor care, în pelerinajul său, „cântă/ Dulce-n prundiș, sărută orice floare”. Sărutul dat de un element natural (vânt, apă, aer etc.) e și el o constantă stilistică în piesele lui Shakespeare.

Și Lance vorbește despre sărut în pasajul considerat a fi cel mai bine scris din întreaga piesă, cel în care, apelând la tehnicile teatrului în teatru, relatează cum a decurs despărțirea de ai săi: „Acum ajung la tata (...) Îl sărut pe tata, el plânge întruna. O sărut (...) abia răsuflă de atâta plâns”. El va săruta, pe rând, pantoful care joacă rolul tatălui și pe cel care joacă rolul mamei, prelungind așadar reflexul luliei de a personifica lucrurile. Dacă lulia face asta natural, Lance se înscrie în interiorul unei convenții teatrale instituită ad-hoc. Tot Lance include în lista cu calități și defecte ale femeii ideale câteva puncte ce au legătură cu subiectul cercetării noastre. El ne atrage atenția că „femeia să nu fie sărutată pe stomacul gol din cauza respirației”. Femeile de rang social inferior au, în lumea lui Shakespeare, prezumția de respirație urât mirositoare. În *Poveste de iarnă* se insinuează că gura unui personaj feminin ar mirosi a usturoi și se cere precauție pentru cel ce o sărută. Aici, nu un aliment consumat afectează calitatea olfactivă, ci tocmai respirația nealterată de hrană, mirosul natural pe care gura femeii l-ar avea. Pe de altă parte, în *Cum vă place*, Rosalinda condiționează sărutarea bărbatului de o respirație frumos mirositoare a acestuia. Mirosul și gustul sărutului sunt ingrediente ale dragostei pe care, precaut, Lance le ia în calcul. Probabil din orgoliu, revine asupra detaliului și, tot în scris, face mărturie despre „gura dulce” („sweet mouth”) a iubitei sale care „compensează respirația urât mirositoare”. Bineînțeles, ne aflăm în fața unei lipse de sens, căci gura nu poate fi dulce în sine, în tensiune olfactivă cu o respirație neplăcută. Dar fermecătorului personaj comic Lance

Valeriu Șușnea

**Note:**

¹ Utilizez traducerea Ioanei Diaconescu în Shakespeare, *Opere*, vol. VI, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov, Editura „Tracus Arte”, București, 2013.

² Utilizez traducerea Luciei Verona în Shakespeare, *Opere*, vol. VII, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov, Editura „Tracus Arte”, București, 2013.

³ Gestul făcut de o femeie are cu totul alte relevanțe decât sărutul mâinii unei femei de către un bărbat.

⁴ Cuvântul „head” („cap”) apare de aproape 60 de ori în partea a doua a piesei *Henric al VI-lea* și de peste 30 de ori în partea a treia.

⁵ Utilizez traducerea lui Horia Gârbea, Shakespeare, *Opere*, vol. VII, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov, „Tracus Arte”, București, 2013.

⁶ „Fenomen atmosferic rar ce constă în apariția a două imagini luminoase ale soarelui prin oglindirea lui în cristalele de gheață ale norilor de mare altitudine”, Horia Gârbea, *loc cit.*, p. 399.

⁷ „La intrarea în lume, copilul neajutorat este sărutat cu căldură de mama și tatăl său. În Evul Mediu ei sărutau de trei ori noul născut în numele Sfintei Treimi. Și sărutul acesta al părinților îl va urmări toată viața” (K. Nyrop, *The Kiss and its History*, translated into english by William Frederick Harvey, London, Sands&Co, 1901, p. 43).

⁸ Nu e singura piesă care conține trimiteri la luda, metaforă a trădării absolute. „Pe când grăia El, iată că a venit o gloată. Și cel ce se chema luda, unul dintre cei doisprezece, mergea în fruntea lor. El s-a apropiat de Iisus ca să-L sărute” (*Luca*, 22:47) și „Vânzătorul le dăduse semnalul acesta: *Pe care-L voi săruta eu, Acela este. Să puneți mâna pe El*” (*Marcu*, 14:44)”, „Îndată luda s-a apropiat de Iisus și l-a zis: *Plecăciune, Învățătorule! Și L-a sărutat*” (*Matei*, 26:49).

⁹ Utilizez traducerea lui Horia Gârbea, în William Shakespeare, *Opere*, vol. VIII, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov, Editura Tracus Arte, București, 2014.

¹⁰ Utilizez traducerea lui Horia Gârbea, în William Shakespeare, *Opere*, vol. XV, ediție coordonată de George Volceanov, Editura „Tracus Arte”, București, 2019.

¹¹ În traducerea lui Horia Gârbea, ea sărută capetele celor doi frați decapitați.

¹² „Textele din secolul al XIII-lea subliniază că sărutul era dat în semn de fidelitate și de credință. Este un gest, probabil, de origine spaniolă sau orientală. Ca ritual, este de origine precristiană. Teologul roman Tertulian (...) l-a condamnat ca fiind păgân” – Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura*, Comunicare.ro, București, 2005, p. 76

¹³ Utilizez traducerea Luciei Verona, Shakespeare, *Opere*, vol. VI, ediție coordonată și îngrijită de George Volceanov, Editura „Tracus Arte”, București, 2013.

¹⁴ A se vedea replica reginei Isabel din *Richard II*.

¹⁵ A se vedea *Romeo și Julieta*, dar și *Cum vă place*.

i se iartă orice eroare de raționament.

În mod ironic, cei trei îndrăgostiți ai piesei nu vorbesc despre sărut. Doar Valentin, poetizând, creează imaginea unei rochii a cărei trenă, „pentru a nu săruta pământul”, va trebui purtată de o domnișoară de onoare. În afară de sărutul de rămas bun dintre Iulia și Proteus, de la începutul piesei, nimeni nu mai sărută pe nimeni. Intrigă, oarecum, lipsa de reacție fizică a bărbaților la reîntâlnirea cu iubitele lor. În pădurea Actului V, Valentin întrerupe un viol asupra Silviei, dar nu-i adresează acesteia nici măcar un cuvânt; se comportă ca și cum nu ar fi de față. La rândul său, Proteus, când Iulia își arată adevărata identitate, se mulțumește să verbalizeze exclamativ. Al treilea îndrăgostit, Turio, își ia gândul de la orice sărutare pe termen lung; blamat de toți, conchide: „eu n-o mai vreau, așa că e a ta”. După ce bărbații piesei și-au împărțit „prăzile” erotice și și-au marcat teritoriile, armonia coboară peste lume și peste oameni...



Sorin Oținjac

Cristina Ciobanu



Avangarda, muzica, dansul, poezii...

Leo Butnaru

În „Panorama poeziei universale contemporane” (1972), A. E. Baconsky a inclus și câțiva autori ruși: simbolistul Aleksandr Blok, cu un pas în avangardism; Serghei Esenin, inclusiv cel din perioada imagismului (un bransament al avangardismului); futuriști pursânge Velimir Hlebnikov, Vladimir Maiakovski; akmeistul Osip Mandelștam; Boris Pasternak, trecut și el prin futurism. Selecțiile, traduceri și eseurile însoțitoare, laconice, dar concludente, exemplare, dovedesc că autorul și antologatorul cunoștea foarte bine poezia rusă și limba în care a fost scrisă. Bineînțeles, din avangarda rusă, precum și din oricare alta din lume, s-ar mai fi pretat și alți autori, însă, oricât de generoasă a ajuns să fie „Panorama...”, nu putea depăși totuși unii parametri (peste 900 de pagini, format mare; 100 de autori de pe mai toate meridianele lumii; însuși A. E. Baconsky vorbea de „proporțiile... monstruoase ale cărții”).

Spre unul din autorii avangardei ruse „m-au dus” următoarele versuri din poemul „Ars antipoetica” al lui A. E. Baconsky: „*THALIA muză a crematoriilor-altare unde se/ ard reziduurile industriei moderne, dansează/ ca poetul pneumatic*”. Evidențierile cu italice îmi aparțin, pentru ele fiind necesare unele precizări. Astfel, să ne amintim că,

în mitologia greacă, Thalia („cea veselă, cea înfloritoare”) era muza comediei, dar și a poeziei idilice. Iar în intercomunicare cu „poetul pneumatic” ce „dansează” din versurile lui A. E. Baconsky pe mine unul m-a dus gândul spre poetul, coregraful și jazzmanul avangardist rus Valentin Parnah, din poemele cărui rețin următoarele:

„Prime lovituri,/ Foxtrot,/ Deplinul tău triumf./ Ușorul tremur al der-
vișului./ *Burtă pneumatică.*/ Marabu/
Al tabunului de mișcări”;

„Zgură și val!/ Sar în aval./ *Cuvinte
pneumatice!*”;

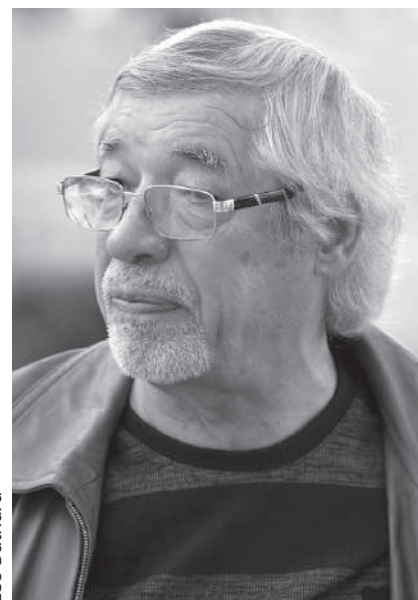
„Mă voi închide. În *presiuni
pneumatice.*/ Să mă zbat. Și pe față,
și pe spate./ Orchestra și osul sunt
nedespărțite”;

„Cârligul brațului îndoit,/ *Pneu-
matică tragere la țintă*” (pretutindeni,
cursiv – l.b.).

Poemele din care am extras exemple „pneumatice” au ca subiecte baletul, jazzul, unul din el numindu-se „Dans în poziție culcat”. Eu le-aș spune ...*coregrafico-pitorești, corpo-exotice* acestor și altor texte ale lui Parnah, parcă înrudite între ele, în texte și contexte evidențiindu-se, ca de la sine, versuri incitante de genul:

„Marabu/ Al tabunului de miș-
cări”;

„Andaluzia apare brusc, dintr-odată!



Leo Butnaru

– bar./ Mă-ntâmpină muzică precum o canonadă – bar (...)/ Tabără, turbine bătând din aripi, smochinguri cu zdrențăroase pulpane./ Batem și în taburete ca în barabane! – bar”;

„Tremur de banjo, banda saxofoanelor./ Chircește. Caramba! Zdrăngănind, Țambalaiesc Iacome jazzbanduri/ Fonojar./ Luțea de var otrăvitor./ Variabil curent electric”;

„Preț de-un minut vuieste muzica!/ Instantaneu erupe bubuitură de cauciuc spart./ Căzură, duduind, la pământ bucăți/ De sonore detalii de mașină./ Și dintr-odată, străpungător,/ Cornul-claxon de automobil” – aici apărând distinct semnalmente sintetizării și remodelării concepțiilor existențialiste, reorientate și aplicate altfel în mutațiile de sensibilitate de la începutul secolului al XX-lea, înaintate/cerute de noua realitate tehnologică, în transgresarea fazelor idilismului. Ar fi cornul-claxon al automobilului în goană care, declara Marinetti, este mult mai frumos chiar decât Victoria de la Samotrace.

În 1922, revenind în Rusia, Valentin Parnah găsi un mediu propice viziunilor sale euro-tehnice, dinamice, „pneumatice”, inventive, dat fiind că avangarda din țara sa era una pregnant conectată la mutațiile din societate, din lume. La Sankt Petersburg se discuta despre faptul că deja ar fi apărut Muza Tehne. Panteonul divinităților se completa, Tehne fiind considerată Muza profesiei (meseriei, meșteriei) ridicată, ca prin miracol, la nivel de artă. Cei mai mulți dintre avangardiști erau predispuși să se afle (și) sub oblăduirea noii muze, precum se poate (sub)înțelege din apologia novatorismului și absolutizarea progresului ca intrinseci contemporaneității. Iată un pasaj edificator din eseul-manifest al expresionistului Ippolit Sokolov (1921): „Astăzi, în secolul orașelor-caracatiță, în secolul locomotivelor, automobilelor și aeroplanelor, în fața artistului contemporan apără o problemă foarte, foarte complicată – de a reda în versuri și în tablouri mașinile în goană, de a le transmite recepția noastră nervoasă și haotică locuitorilor din New York, Chicago, Londra, Paris sau Moscova. Pentru a reda recepția dinamică a omului secolului al XX-lea în conformitate cu stricta metodă științifică, din mijloacele creației artistice trebuie repartizate doar cele ce corespund percepției contemporane. Psihologia experimentală trebuie să rezolve științific toate problemele legate de dinamismul percepției și ale gândirii noastre... Psihologii-experimentatori

trebuie să studieze dinamica percepției umane prin cifre, formule și legi”.

Celebrul cineast avangardist Dziga Vertov este un adept și mai fervent al progresului și modificărilor de relații om-natură, om-tehnică, scriind în 1922: „Psihologismul îi încurcă omului să fie exact ca un secundometru și îl împiedică în tendința lui de a se înrudi cu mașina. În arta mișcării noi nu avem motive să-i acordăm atenția principală omului de astăzi.

Ne este rușine în fața mașinilor pentru nepriceperea oamenilor de a se ține în mod corespunzător, când impecabilele maniere electrice ne emoționează mai mult decât haotica grabă a oamenilor activi și moleșeala ce descompune oamenii pasivi.

Ne este mai apropiată și pe înțeles bucuria dansului ferestrelor la fabrica de cherestea decât bucuria țopăielilor omeștești...”



Dionis Pușcuță

Bineînțeles, și poetul Valentin Parnah era oarecum atent la „bucuria ferestrelor”, însă, urmându-și propriile convingeri artistice, în simbiozele sale coregrafie-poezie, tot în omul/oamenii dansatori vede protagoniști:

„Postându-și picioarele, ca turnul Eiffel./ Actrița își accelera răgușeala. În iris –/ Florile Arabiei/ Smoleau adumbrat la Cazinoul Paris./ În tumbă se rostogoli abil/ Ironicul cuplet despre muierescul talaș./ Și necruțător răpăia avanul jazzband./ Des, precum grevele în imensul oraș!”;

„În urechea mea sare un motor!/ Se declanșează goană cu nervi și nervuri./ O tobă extrem de ciudată./ Timpanul e avid de lovituri./ Jazzbandul dezbinării./ Exclamații musulmane”;

„Asemeni chimvalelor și jazz-band-ului/ Erau neauzite cuvintele

strigate./ Și acuta mișcare a trupului/ Se metamorfoză într-o paza duhului”.

„Metamorfoză într-o paza duhului” parcă ar invoca, implicit, excelentul, dinamicul, ceva mai amplu poem „coregrafic” al lui A. E. Baconsky, „Sebastian Brant”, din care rețin:

„Dans al formelor alungite, dans de câini,/ dans de cuvinte străine, dans de moravuri,/ manechine limfatice promit fericiri tuturor/ celor ce-nvăță dansul și în vitrine se-neacă/ piticii veniți din Levant (...)/ totul se-nvârte, dansează, dansează, dansează,/ toate devin rotunde din cauza dansului,/ capete smulse de pe umeri zboară, prinzându-se pe alți umeri (...)/ Noaptea o-ntâmpinăm/ cu o muzică albă, muzică de ospiciu, de var,/ cu toate că plângerile ce se aud uneori” [...].

E aici o energie, o presiune „pneumatice”, în care sunt angrenate

formele alungite, manechinii limfatici, piticii veniți din Levant, într-o muzică albă, muzică de ospiciu; energie și combustii „pneumatice” ce s-ar împătrunde, ca și cum firesc, într-o continuarea unui mai general discurs cvasi-infernal cu explozive sincopă din alte poeme ale lui Valentin Parnah:

„Arborându-mi duhul, spre a mă-nrăi,/ M-am prăbușit în dans, pe podea./ Cu coastele am prins a tropăi ritmic./ Și – precum, concentrată, mânia, –/ Mă voi închide. A presiuni pneumatice./ Să mă zbat. Și pe față, și pe spate./ Orchestra și osul sunt nedespărțite./ Mă furizez. Înfrânt de nerezolvate/ Probleme, învederez a figurilor noutate./ O rup din loc. Juma-de-corp. Sistră./ Culcat, explodând notele, voi prinde-a alerga-n/ Orizontal registru”;

„Exploziile mișcării lumii. Orchestra/ Struni tremuriciul supli-

ciilor! Ciudate dansuri! Răsuțește/
Vrafurile de note răpăitoare și înot/
Îndrăgostindu-te de această ră-
gușeală/ Șlefuiește-te conduce ajus-
tează/ Alura negroidului!”;

„Explozive sincope/ Dirijorul!/
Strigăt de ogari entuziasmați! Dă-
le drumul! Scuturăturile haitelor/
Încheia-vom dănțuitor/ Cu pagube,
cu boleșnițe!”;

„Supra excentricul vremilor
noastre/ (Smoching sumes), ciudatul
june./ Detestând baletul clasic/
Găsindu-și dansul său în lume./
Desenând osoasă arbaletă./ Lovește
cu un tatuaj acut./ Șarpe, tanc, girafă
și, brusc, scheletul/ lese abil din șoldul
său zbătut”.

E de menționat că respectivele
texte Parnah le-a scris la Paris, pe când
se stabilise acolo în calitate incertă de
cvasi-emigrant, în anii 1919-1922.
(Astfel de implicații și orchestrații
prozodice ai putea întâlni la unii din
poetii latino-americani, cum ar fi cu-
banezul José Zacarias Tallet, 1893-
1989, din „Rumba” căruia citez:

„Zumba, mama, rumba și trom-
peta! Mabimba, mabomba, mabom-
ba și toba! (...)/ Tresaltă-nfiorate
coapsele Tomasei;/ arcui, nu picioa-
re, parcă are negrul –/ iată-l încordat,
vânjos, ca o panteră/ în bătaie de tocuri
se-apropie de ea./ Fesele Tomasei
tari sunt precum piatra –/ sfere
uriaeșe, rotindu-se nebune/ în jurul
unei axe de jar, dar nevăzute! Și ce-l
mai ațâță aceste rotunjimi/ pe Ché
Encarnación, pornit să le atace;/ José
e numai mușchi de-oțel, ascultători,
corpu-i ca o șină, arcuit spre spate/
brațe – nemișcate, picioare – tre-
pidante,/ valuri tremurătoare i se zbat
în sânge/ pe când înaintează spre fată

– chaqui-ché!” etc., etc. (un poem din
1951, destul de amplu...).

Așadar, mi se pare plauzibilă
ipoteza că A. E. Baconsky, ca eminent
traducător (și) din poezia rusă, bun
cunoscător studios al ei, avusese știre
și de creația poetului, coregrafului,
jazmanului, istoricului baletului
Valentin Parnah (1891–1951). Pre-
cum s-ar spune, impresionantă
personalitate „sintetică”, proteiformă.

S-a născut la Taganrog, în 1915
stabilindu-se în Franța. În interes
de studiu, călătorește în Arabia,
Palestina, Spania, Egipt și Sicilia. La
Paris se apropie de Ilya Zdanevici,
avangardist radical, Parnah însă
temperându-și răvnele într-o înnoire și
orientându-le în albia unui epigono-
futurism destul de ingenios.

În 1922 revine în Rusia, ziarul
„Izvestia” anunțând pe prima pagină:
„La Moscova a sosit Președintele
Camerei Poeților din Paris, Valentin
Parnah, care își va demonstra lucrările
din sfera muzicii noi, poeziei și
dansului excentric, reprezentate cu
mare succes la Berlin, Roma, Madrid
și Paris”.

Se apropie de grupul „Parnasul
moscovit”, publică articole despre
arta novatoare, montează dansuri în
teatrul lui Meyerhold. Era în perioada
când celebrul regizor experimenta
stilistica biomecanică.

Parnah e cel care familiarizează
publicul rus cu jazzul, moment ce
apare și în unul din poemul său: „Noi
de jazz fuseserăm lipsiți./ O, coșciuge!
Dintr-o dată – după/ Îndelung coșmar
de lungi tăceri/ Cu frenezie respirară/
Crățile zdruncinate./ Ciudățeniile
acusticelor sistemelor/ Pe vergele
gonguri tresătau,/ Se răsuceau

răgușite huruitoare,/ Alergări și goane
imposibil de/ Îmblânzi”.

Primele cărți de versuri au apărut
la Paris, ilustrate de N. Goncharova
și M. Larionov, o alta, cu un portret
de P. Picasso, intitulându-se: „Cheiul”,
„Samum” (ambele 1919), „Se cațără
acrobatul” (1922), „Introducere în arta
dansului. Versuri alese” (1925).

Însă, după ce publică un volum
despre istoria închiiziției, apărut la
editura „Academia”, viața în Rusia
avea să i se modifice spre rău.
Avusese și o variantă franceză a cărții,
încredințându-i-o lui Louis Aragon
care, însă, pierde acel unic exemplar.

În anul 1941 se află în evacu-
are împreună cu poetesa Marina
Tsvetaeva (orașul Cistopol/Cistay din
Tatarstan). Ambii fac tentative de a
obține o slujbă oarecare, pentru a se
putea alimenta la cantina fondului
literar. Parnah are șansă, fiind angajat
ușier, Tsvetaeva însă e respinsă. Marea
Poetă se întoarce la casa în care locuia
provizoriu și se sinucide...

Mi-am zis și îmi zic că acolo, în
Tatarstan, cei doi poeți, Parnah și
Tsvetaeva (și ea, în emigrație, locuise
în Franța), ar fi discutat multe și de
toate. Și numai decădă despre muzică,
despre dans. În 1914, Marina scria:
„Pe o funie, deja plesnită, poate,/ Eu
nu sunt decât un mic dansator./ Eu –
umbra altei umbre. Lunatic slujitor/
A două luni întunecate”. Dramatică
presupunerea că funia ar putea fi
plesnită. Din păcate, nu a plesnit cea
pe care Tsvetaeva a prins-o de un cui
din grinda casei, după care i se rupse
firul vieții...

Iată și alte exemple de corelație
destin-poezie-dans din creația Mari-
nei Tsvetaeva, în majoritatea lor cu
subtexte tragice, de fatalitate:

„Chefuind din plin, dansând la
ospațul pământean, fârtate,/ Pe urmă
ne-am fi clătinat cuprinși în vântul de
noapte”;

„Prin canale – șuvoi prețios,/ În
care dansează luna însângărată”;

„Corabia s-a înecat – fără sur-
cele,/ Regele a dansat după muzica
sovietelor./ Îmblăciul nu bate spicele,
Bravi Romeo nu mai veni la Julietele
lor,/ Clovnul se împușcă la răsărit de
zare”;

„De unul singur cu mânia
dumnezeiască,/ Într-o naivitate, ne-
bunie maimuțarească/ Dansând
peste înspumata hăului căscare”.

„Vânjoase sunt aceste brațe, –
rezistent, elastic/ E otgonul, – s-a
obișnuit cu noduri marine!”;

„Datoria dansatorului – să nu
tremure pe fir de sârmă, întins,/ Datoria
dansatorului – să uite ce a
știut – aievea, în vis”;

„Cu pas dansator trecui pe
pământ! – A cerului fică! Avui șorțul



Vasile Doru Ulian

plin cu roze! – Nu am strivit vreo stebă! / Știu, voi muri la aprins de zare! – O noapte-vulturoaică / Dumnezeu nu va trimite după sufletul meu de lebădă!";

„Dans! Scuturat! Pulbere – dar nu a joc! / A-ah, struna se frânge în foc!";

„Cineva merge – spre victorie letală / Arborii au – gest de tragedie / Al ludeii – dans de jertfă! / Arborii – în freamăt de taină";

„Crunte-s lângă fildeșul tecii de pază / Inelele; rugina pătrunde osul fildeșului! / Viața: lame pe care dansează / Cea care iubește. – Veni timpul cuțitului!";

„Masca – e muzica... Iar a treia / Ce iubești? – Nu va spune (...) / Că precum muzica e și masca, / Precum Moscova – far – magnet – / Ca viforita – și ca muzica / Începe cu litera M. / – Marea sau mandarina?";

Ideea camuflajului, ca necesară metamorfozare („Metamorfoză întru paza duhului” la Parnah), apare și în unele poeme ale lui Baconsky: „stelei polare i-am schimbat masca (...) / în timp ce noi, / cuprinși de ciudata beție a dansului, / ne risipim în spirale” („Sebastian Brant”); „capetele tăiate, cele ce nu s-au plecat, / cele ce n-au purtat niciodată o mască, / încet, în larmă apun – și nu le mai deosebim / din piramida de cranii ce crește mereu / printre volutele dansului nostru”.

Ar fi de menționat că Marina Țvetaeva a scris și eseu „Mama și muzica”, dar și poemul „Moartea dansatorului” (1920). Iar textele sale prozodice despre dans și muzică sunt împănate cu subtexte, aluzii, premoniții tragice, poeta condensează noimele, rosturile (și... rostirile!), semnificațiile în sinteze metaforice, silogistice memorabile.

Dacă e să facem o situație de stare psihică și de conștiință, din care au izvodit poemele „pneumatice, coregrafice” ale celor trei poeți, constatăm că Parnah se situează într-un registru cosmopolit-temperamental, Țvetaeva vibrează elegiac-tragic, iar Baconsky își execută partiturile între grotesc (ca în „Sebastian Brant”) și optimism temperat: „un dans / ne salvează mereu, un dans mlădios, / o eschivă de membre, o eschivă de inimi, / o eschivă de capete, o eschivă de umbre de capete” („Eternitate amară”). În alte poeme liricizează despre „sarabande de toamne” și mersul ca „dans al vântului”.

În fine, ca posibil imbold de revenire, dar și de continuare, aceste pagini despre muzica și dansul în destinul și creația câtorva poeți (unii zicându-și... pneumatici) ar putea reprezenta doar o primă parte a unui subiect mai amplu, în



Luminița Radu

care să fie cercetată și interacțiunea poezie-muzică în cărțile altor autori, să zicem ale celor incluși de A. B. Baconsky în „Panorama poeziei universale contemporane”, amintiți chiar la începutul prezentului eseu: Aleksandr Blok („Furtuna își învârtrește dansul, / Cu șuier și muget și urlat”), Serghei Esenin („Există muzică, versuri și dansuri, / Există minciună și lingurișe...”), Velimir Hlebnikov

(„dansul morții și ale șanselor izvoade”), Vladimir Maiakovski („Stimați domni, / nu ați vrea – / chiar acum în fața-vă să danseze / un poet minunat?”), Osip Mandelștam („Pe coapse îți dansează toți iezii din sat / Și de la muzică se coc roadele-n plin”), Boris Pasternak („Pentru ca muzici, năboind din arcu existenței, / Să vă între-n anticameră fără-a se anunța”), poeți uriași, geniali sau cu adevărat atinși de geniu.



Sorin Nicodim

Două cuvinte în căutarea conștiinței estetice

Daniel Ștefan Pocovnicu



Daniel Ștefan Pocovnicu

Pentru început, să presupunem că specificul *hibrid, compozit, metamorfic, sinestezic*, al manifestării spectacolului, pe parcursul evoluției sale, ar justifica într-o măsură de ce abordarea estetică aprofundată revine în sarcina actualității acute. Conglomeratul participativ al teatrului îi păstrează reflexivitatea *poietică* în registrul atenției alerte a unei modernități cât de târzii.

Pe coordonate consonante și în beneficiul unei poziționări adecvate, Vito Pandolfi sublinia altădată:

„cum autonomia artei spectacolului, atât de importantă, fusese întotdeauna ignorată în studiile estetice și în arta poetică individuală sau generală, până în ultimii ani ai secolului trecut (al XIX-lea, n.n.), atribuția și caracteristicile regiei teatrale n-au fost niciodată scoase în evidență. O lucrare de proporții reduse a lui Appia – *La Mise en scène du drame Wagnérien* (Punerea în scenă a dramei wagneriene, 1895) – este primul document sigur al unei estetici teatrale în care se examinează conștient caracterul pur artistic al spectacolului și autonomia lui. Încă de la începutul romantismului, artistul căutase să-și dea seama teoretic de procesul său de creație și, încadrându-l într-o viziune generală, încercase să deosebească activitatea artistică cu căutările ei, de celelalte activități, scoțând-o din starea de subordonare în care fusese lăsată până atunci (doar

în concepție și numai sub aspect artistic). [...] Sentimentul autonomiei artei teatrale este limpede numai de la studiile lui Adolphe Appia și ale lui Gordon Craig încoace: începând de atunci, protagonistul istoriei teatrale este regizorul; iar regizorul, care acum și-a lărgit și adâncit domeniul și, mai cu seamă, a pus în lumină propriul lui aport, se străduiește să caute o interpretare teoretică și o determinare a acțiunii sale artistice, vrând să fixeze și să identifice legile artei lui.” (*Istoria teatrului universal*, Minerva, București, 1971, III, p.189)

O nuanță se impune aici: conștiința începătoare a autonomiei estetice a artei spectacolului e previzibilă încă din concepția lui Hegel asupra operei artistice. Ce-i drept, premisele inaugurale sugerau cu discreție o slăbiciune pândind teoretizarea domeniului până azi: ignorarea, metafizic legitimată, a experienței practice acumulate în câmpul acesta artistic.

În ale sale *Prelegeri de estetică*, filosoful german revendica autonomia domeniului artistic al spectacolului prin diferențiere specifică a ceea ce numea arta actorului:

„Împreună cu reprezentarea dramatică reală, scenică, ne este dată, alături de muzică, o a doua artă executantă: arta actorului, care s-a dezvoltat complet numai în timpurile moderne. Principiul ei constă în faptul că ea face, desigur, apel la

gesticulație, acțiune și declamație, la muzică, dans și decor, dar păstrează vorbirea și exprimarea ei poetică ca forță preponderantă.” (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op.cit.*, vol. II, Editura Academiei, București, 1966, pp. 585-586)

Avântul desprinderii de literatură, de autoritatea tradiției sale impresionante, amăna cumva, pentru trei sferturi de secol (scrierile lui Hegel sunt din perioada 1817-1829), mai ampla perspectivă asupra *caracterului pur artistic și autonomiei spectacolului*.

Totuși, importanța gestului de departajare e evidențiată de titlul unui subcapitol din estetica filosofului german, *Arta teatrală relativ neatârnată de poezie*, ce propunea distincții deschizătoare de noi orizonturi:

„În sfârșit, pe o a treia poziție se situează arta executantă, prin faptul că ea se eliberează de sub dominația de până aici a poeziei, făcând un scop de sine stătător din ceea ce până aici era mai mult sau mai puțin simplu acompaniament și mijloc și lăsându-l pe acesta să se dezvolte pentru sine. La această emancipare ajunge în cursul dezvoltării dramatice atât muzica și dansul, cât și arta actoricească propriu-zisă.” (*Ibid.*, pp. 589-590)

Interesant este că, în 1897, Caragiale avea preocupări similare, de nu sistematice, măcar aplicate, rezultate din experiența sa de practician în domeniu, interesat de impunerea în conștiința publică a autonomiei artei dramatice:

„Nu! Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acestora. Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunei dreptul de egalitate pe propriul lui teren.” (*Oare teatrul este literatură?*, articol publicat în ziarul *Epoca* din 8 august 1897; reprodus după I. L. Caragiale, *Opere*, E.P.L., 1965, vol. IV, p. 317)

Nu e scopul acestei referințe vernaculare să proclame întâietăți ori să pună în emfază cine știe ce prioritate teoretică. Cel mult să confirme faptul că textul de față scrutează perspective estetice asupra spectacolului, oarecum ascunse la vedere în conceptualizarea operată de limba naturală (română și nu numai). Adică să surprindă un mecanism

terminologic dedicat consolidării eșafodajului de categorii propice domeniului. Pe calea aprofundării semnificațiilor reprezentării teatrale așa cum rezultă acestea din conștiința experienței lingvistice așa-zis comune.

Ideea încercării de față pornește de la întrebarea simplă: folosește limba română două cuvinte, *spectaculos* și *spectacular*, spre a surprinde comprehensiv, fără rest semantic, calitatea oricărui fenomen, de orice natură, ce se propune drept spectacol? E un reflex împrumutat odată cu cei doi termeni, primul din limba italiană, al doilea din limba franceză (conform Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *DEX*, Univers Enciclopedic, București, 2016, *sub voce*)?

Să remarcăm, spre comparație, că și limba italiană utilizează același dublet lexical. Pe când franceza și engleza, dominante succesiv în ordinea supremației pe scena culturii universale, l-au preferat pe *spectaculaire/ spectacular* spre îndeplinirea ambelor nevoi mentale/conceptuale/lingvistice.

În plus, să observăm că, în limba engleză, *spectaculous* încă figurează, însă doar ca termen „obsolete” – învechit, demodat, scos din uz, cu sensul, strict sinonimic, de *spectacular* (*The Oxford English Dictionary*, Second Edition, Volume 16, SOO-STY, Clarendon Press, Oxford, 1989, *sub voce*). Care, în accepțiunea englezească a cuvântului, cuprinde sensurile și semnificațiile implicate de ambii termeni utilizați în limba română.

Este evident că, în cele patru limbi pomenite, cele două forme, *spectaculos* și *spectacular*, se sprijină pe o comună etimologie latină, reprezentată de substantivul *spectaculum*, cu următoarele înțelesuri:

„1. *privește, spectacol*; 2. *spectacol, reprezentație (la circ, teatru, jocuri publice)*; 3. (pl.) *locuri la circ (la teatru), tribună în amfiteatru, lojă*; 4. *minunăție*.” (G. Guțu, *Dicționar Latin-Român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, *sub voce*)

În limba română, *spectacol*, preluat din francezul *spectacle*, apare mai specific, prin limitarea sensurilor proprii:

„1. *Reprezentatie (teatrală, cinematografică etc.)*; 2. *Ansamblu de elemente, de lucruri, de fapte care atrag privirile sau atenția, care impresionează, care provoacă reacții*.” (Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”,

DEX – Dicționarul Explicativ al Limbii Române, Univers Enciclopedic, București, 2016, *sub voce*)

De ce limba română se servește de două cuvinte distincte, pe care *DEX*-ul le echivalează parțial sinonimic, pentru a înregistra calitatea unui fenomen natural și/sau uman de a se desfășura sau a fi perceput ca spectacol? Ce anume, mai exact, le diferențiază semantic și, mai ales, pragmatic?

Să zăbovim înainte de orice asupra caracterului livresc al termenului *spectacular*. La faptul că ocurențele în care se distribuie vizează mai ales conotații tehnice, de strictă specialitate, ale termenului. De obicei, cuvântul acesta surprinde notele de teatralitate, referitoare la resurse și mijloace de exprimare strict dramatică, utilizate atât spontan, instinctiv, cât și deliberat, cu intenție estetică. În bună măsură funcționează aici o parțială sinonimie cu termenul *teatral*, până înspre conotațiile sale peiorative. Rezultat al derivării semantice nemijlocite din prima accepțiune a cuvântului *spectacol*.

Pe de altă parte, limba română selectează termenul *spectaculos* pentru a desemna un fenomen cu precădere natural, viu, organic, a cărui frumusețe sau grandoare atrage atenția, privirea, produce reacții impresionante. Adică, respectând întrutotul a doua accepțiune a cuvântului *spectacol*.

Aici se impune o necesară revenire în parcursul istoric al limbii române: în 1939, dicționarul lui Scriban reținea cele două accepțiuni ale cuvântului *spectacol* într-o ordine inversă:

„*Privește, cea ce atrage atențiunea ochilor; Reprezentațiune teatrală*.” (August Scriban, *Dicționarul limbii române*, Princeps Multimedia, Iași, 2016, *sub voce*)

Această preferință de intrare a valorilor semantice implicate respecta spiritul lexical și semantic moștenit din etimologia latină, orientată spre conotarea primordială a spectacolului natural. Predilecție conservată și în lexicografia italiană, unde *spettacolo* desemnează generic fenomenul natural, iar în particular reprezentația artistică:

„*Generic. Tutto cio che attrae lo sguardo, la vista, l'attenzione; Partic. Rappresentazione di giuochi din combattimenti in Roma antica: oggi Festa rappresentata pubblicamente. Giostra, Rappresentazione scenica e simili*.” (Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, XIX, SIL-SQUE, UTET, Torino, 1999, *sub voce*)

E o ierarhie de selecție a sen-

surilor din dicționar ce reflectă sintetic un evident parcurs istoric al convertirii semnificațiilor originare în sensuri actualizate. De exemplu, celebra formulă latină „*Panem et circenses*” – *pâine și jocuri de circ* (Iuvenal, *Satirae*, X, 81) e un indicator al faptului că societatea romană a primului secol creștin trăia o dublă foame: de pâine (a pântecului) și de spectacol (a privirii). Care dintre ele era mai puternică nu e foarte ușor de stabilit:

„le plus souvent, la violence populaire réclame des plaisirs plutôt que du pain, et ce n'est pas là un hasard. Le peuple ne lutte pas contre la classe riche quand il réclame des plaisirs: il fait aux riches un devoir de leur propre goût du mécénat; il exige des plaisirs traditionnels: rien de plus conservateur”. (Paul Veyne, *Le Pain et le Cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Seuil, Paris, 1976, p.256)

În timpul Republicii, cuvântul *munus* desemna generic *spectacol*, oferit în dar poporului de magistrații romani sau alți cetățeni. Se mai confunda uneori și cu cel intitulat *ludi*, dedicat zeilor, constând în divertismente precum reprezentații teatrale și curse de care. Dar și în lupte de gladiatori, care, până spre finalul primului secol al erei creștine, erau oferite exclusiv ca onoruri funerare. Grație imensei popularități dobândite, confruntările acestea din urmă au preluat sensul întreg al termenului *spectacol*, fiind percepute drept dar prin excelență pentru popor. (Roger Dunkle, *Violence and Spectacle in Ancient Rome*, Routledge, New York, 2013, p. 5)



Sara Rodrigues

Așadar, *spectacolul* lumii române era deopotrivă *spectaculos* și *spectacular*. O subtilă concurență a celor două dimensiuni pare să însoțească, discretă menire, viața și soarta reprezentăției artistice peste veacuri și după milenii.

Amalgamul semantic cu iz alchimic transpare și în confruntarea civilizației politeiste latine cu spiritualitatea înnoitoare a creștinismului. *Spectacularul* din om este adus la suprafața martiriului, prin inegală confruntare nedreaptă cu *spectaculosul* din fiară.

Se deschide, astfel, nou capitol în istoria spectacolului, pe când Pavel demonstrează cum provocarea absolutului neutralizează deopotrivă *spectaculos* și *spectacular*, convertite, unificate în misiune și jertfă:

„Căci mi se pare că pe noi, apostolii, Dumnezeu ne-a arătat ca pe cei din urmă oameni, ca pe niște osândiți la moarte; fiindcă privești lumii ne-am făcut, și îngerilor, și oamenilor.” (Corinteni, 4.9, în *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001)

Traducătorul versiunii biblice citate, Bartolomeu Anania, explică termenul *privești* în nota de subsol: „*Spectacol: expuși în văzul tuturor (asemenea condamnaților ce urmează să fie devorați de fiare în arena circului).*” (*Ibid.*)

Ceea ce apostolul sugerează e că a obține priveștea, spectacolul, din devorarea ființei umane de către animal, fiară, înseamnă tocmai a scoate la suprafață bestia din cel care privește, actor altei reprezentații ori chiar al aceleiași. Ca o prefigurare veche, îndepărtată, a manierei în care persanul lui Montesquieu observa spectacolul din lojele Operei, mai înainte de a privi spre cel desfășurat pe scenă. Nevoia de *spectacular* a actorului întâlnește foamea de *spectaculos* a spectatorului într-un ritual de încercuire a însuși *spectacolului*, potențial cerc hermeneutic începător al deslușirilor estetice.

Astfel privind, limba română, ca și cea italiană, a preferat conservarea unui instrument lexical dedicat distincției semantice explicite, nu strict contextuală, favorabilă decupajului conceptual ce ar putea servi acurateței gândirii estetice.

Ceea ce răspunde oarecum la îndemnul metodic formulat de Nicolai Hartmann în dezvoltarea doctrinei sale estetice:

„Trebuie așadar să se poarte mai întâi de la frumosul în genere, indiferent unde și cum apare. Și pentru aceasta, alături de opera de artă trebuie să-și găsească locul său

egal îndreptățit frumosul naturii și frumosul uman.” (*Estetica*, Univers, București, 1974, pp. 23-24)

Exigența aceasta nu e ușor de atins, după cum demonstrează Benedetto Croce în lucrarea sa consacrată domeniului artei:

„Frumosul fizic se obișnuiește a fi distins în frumos natural și frumos artificial; ajungându-se astfel la unul dintre faptele care au dat cel mai mult de furcă gânditorilor, la frumosul natural. Aceste cuvinte desemnează adesea pur și simplu, fapte de plăcere practică. Cine spune că e frumoasă o câmpie, în care ochiul se odihnește pe culoarea verde și corpul se mișcă sprinten, unde blânda rază de soare cuprinde și mângâie membrele, nu se referă la nimic de ordin estetic. Dar este incontestabil că alături adjectivul „frumos”, aplicat unor obiecte și scene din natură, are o semnificație pur estetică.” (*Estetica*, Univers, București, 1971, p. 168)

Ca atare, suntem martori unei dezbatere ale cărei argumente nu au obținut încă satisfacție de prioritate teoretică într-un acord deplin și definitiv, cum rezultă, de pildă, din perspectiva oferită aceleiași distincții de Tudor Vianu:

„Natura este îndeobște resimțită frumoasă din motive care n-au în ele nimic estetic, din pricina puterii ei de a ne odihni și întări organic, din pricina liniștii pe care o opune zbuciumului societății și civilizației, din pricina sentimentului religios pe care spectacolul ei este în stare să-l trezească sau din acela al valorilor morale pe care suntem înclinați să i le atribuim. Dacă totuși, uneori, frumusețea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decât prin faptul că o asimilăm cu arta. Chiar răsfângerea naturii ca opera Divinității, orientând sentimentul nostru nu numai către înfățișările ei, dar și către creatorul lor, conține în sine ceva estetic.” (*Estetica*, EPL, București, 1968, p. 15)

Sintagma *spectacolul naturii* subliniază tocmai energia aceea ideatică necesară abordării *spectaculosului*, cu tensiunea sa dilematică, catalizatoare pentru trezirea conștiinței estetice interesate de sistematizarea artei spectacolului. Cumva în răspărul unei posturi confortabile a esteticii specializate, încă tatonând concepte și cuvinte cheie, ce revendică *spectacularul*, mai presus de *spectaculos*, spre a-l converti și ridica la rang de categorie.

Căutarea aceasta nuanțată nu e lipsită de noimă, fiindcă reclamă o departajare ideatică și lexicală, ce separă naturalețea spectacolului Creației și al vieții de intenționalitate

pur „estetică”, conform unui decupaj semantic impus de evoluția limbii. Fiindcă e greu de trecut cu vederea evidența faptului că, dincolo de mimetismul vital al demiurgiei artistice, artele spectacolului rămân bântuite pe veci de tentația *spectaculosului*.

Disputa terminologică cu miză estetică ar putea fi extinsă, cu folos, la alt dublet lexical măcar la fel de semnificativ: *pitoresc* și *pictural*. Un paralelism cu atât mai interesant cu cât chiar Hegel, în taxonomia artelor spectacolului (arta actorului, opera și baletul), invocă *frumusețea picturală* ca valoare estetică de prim ordin implicată de reprezentația coregrafică. (*Op.cit.*, p. 592)

Interesant că acest cuplu de termeni din inventarul esteticii se sprijină pe același mijlocitor esențial care este privirea. Astfel, *spectaculos* și *pitoresc* pun accent pe elaborare, construcție, pe obiectul estetic incipient rezultat al *privirii instrumentale, creatoare; spectacular* și *pictural* mizează mai degrabă pe rezultatul, edificiul, produsul artistic dedicat *privirii destinate, spectatoare*. Antinomia conlucrătoare a cuplului de forțe deschide noi perspective aprofundării premiselor esteticii spectacolului.

Ce separă, însă, din perspectivă instrumentală, *pitoresc* de *spectaculos* e că primul și-a dobândit deja o mai pronunțată conștiință estetică, cum arată Andrei Pleșu, care adaugă deja abordării strict lexicale a termenului una consolidată istoric și estetic:

„George Mason consacră pitorescului o jumătate de coloană, înșiruindu-i următoarele accepțiuni: 1) ceea ce place ochiului, 2) singular, neobișnuit (remarkable for singularity), 3) izbind imaginația cu armele picturii, 4) ceea ce urmează a fi exprimat prin pictură, 5) ceea ce oferă un bun subiect pentru peisaj, 6) potrivit a lua chip peisagistic.” (*Estetica pitorescului, în Pitoresc și melancolie*, Humanitas, București, 1992, p. 129)

Nu oferă, oare, un asemenea inventar lexical sugestia definirii relativ paralele a *spectaculosului* ca izbind atenția sau imaginația cu armele spectacolului? Fiindcă, alături de simțul de intersecție al văzului, *spectaculos* și *pitoresc* par să mai aibă în comun încă ceva, efectul unui soi de șoc senzorial din care parcă ar decurge ambele:

„Orice poate fi pitoresc: urâtul, exoticul, amuzantul, surprinzătorul. S-ar spune că pitorescul – astfel înțeles – e șansa estetică a tuturor realităților care au pierdut cursa frumuseții, fără a ieși însă definitiv din joc. El preia ceea ce frumosul respinge, dar ceea

ce, totuși, din punct de vedere formal, rămâne semnificativ. Pitorescul e „restul” frumosului, debaraua lui.” (Ibid., p. 134)

Deși nu la fel de încăpător, totuși de proporții maiestuoase, *spectaculosul* pare a juca un rol asemănător de reșapare a unor valori din arta spectacolului, recondiționând parțial șocul, urâtul, kitsch-ul ori terifiantul. Sarcină purificatoare cu miză aproape estetică, însă obligatoriu și economic-social-politică, ce-i dezvăluie rolul de *surogat al sublimului limitat la aparențe*. E un fel de superlativ menit a ține loc de substanță, în efortul supraviețuirii postmodernității obsedate de relevanța exclusivă a surprizei șocante.

Martor teoretic al acestui transfer de putere simbolică, Gianni Vattimo reclamă, în *Societatea transparentă, anihilarea nostalgiei după eternitatea (operei) și după autenticitatea (experienței)*, înlocuite, la limită, de *shock*. Ce e un reziduu al *creativității artei în epoca comunicării generalizate, adică mobilitate și hipersensibilitate a nervilor și a inteligenței, definitorii pentru omul metropolitan*, avid de arta în care opera pierde confruntarea cu experiența coezivă a mediocrității. (Op.cit., Pontica, Constanța, 1995, p. 67)

În asemenea condiții, crește rolul unei naturi tot mai *spectaculoase*, răscumpărată cu prețul *utopicului*, după cum o surprinde Andrei Pleșu prin același *pitoresc*:

„Întreaga teorie a pitorescului, cu numeroasele sale ramificații, se poate analiza ca o ilustrare a înțelegerii – tipic europene – a naturii ca debușeu, ca supapă a unei conștiințe suprasaturate de normă, de regulă limitatoare. Natura e pentru european singura realitate a cărei lege dezleagă. Ea devine astfel,

pe nesimțite, o utopie, depozitară a tuturor nostalgiilor noastre anti-sociale și, în sens larg, o critică a excesului de determinări pe care le aduce cu sine civilizația.” (Op.cit., p. 131)

Dar aceeași natură ar putea să fie contrafăcută de-a binelea, în felul în care o dezvăluie mecanismul minciunii estetice declanșate prin *kitsch*:

„O dată ce și-a pierdut pretenția elitistă la unicitate și o dată ce răspândirea lui este reglementată de criterii bănești (sau, în statele totalitare, de criterii politice), «frumosul» se dovedește relativ ușor de fabricat. Acest fapt poate explica ubicuitatea frumosului contrafăcut în lumea de azi, unde până și natura (exploataată și comercializată de industria turismului) a ajuns să semene cu arta ieftină.” (Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Univers, București, 1995, p. 193)

Spectaculosul, dar și *spectacularul* (fie și numai fiindcă limba franceză nu operează în plan denotativ cu această distincție) dobândește astfel o funcție social-economică, subliniată de Guy Debord în celebrul volum *Societatea spectacolului*:

„La perte de la qualité, si évidente à tous les niveaux du langage spectaculaire, des objets qu'il loue et des conduites qu'il règle, ne fait que traduire les caractères fondamentaux de la production réelle qui écarte la réalité: la forme-marchandise est de part en part l'égalité à soi-même, la catégorie du quantitatif. C'est le quantitatif qu'elle développe, et elle ne peut se développer qu'en lui.” (Op.cit., Gallimard, Paris, 1992, p. 23)

Altcumva, *spectaculosul* camuflat în *terifiant* e tot instrument adecvat violenței organizate retoric ca terorism, avid să impună, să dicteze prin mărețe coregrafii de anvergură

catastrofală. Un semnal al refugului nostru într-o „*cultură ce are tendința să prefere spectrele oamenilor ori – dacă ne e îngăduit – ființele îndoielnice sau cele de-a dreptul moarte, în locul creaturilor sărmane, însă cu adevărat vii*.” (Rafael Argullol, *Sfârșitul lumii ca operă de artă*, Univers, București, 1999, p. 9)

Vorbim, așadar, de simptomul unei *plăceri apocaliptice, complex catastrofil*, pe care Peter Sloterdijk îl definește ca „*tainică așteptare a catastrofelor*”, în replică la viziunea lui Erich Fromm: „o tulburare a vitalității colective, în urma căreia energiile vitale se orientează către o simpatie față de catastrofal, apocaliptic și violent-spectacular”. (Peter Sloterdijk, *Critica rațiunii cinice*, vol. 1, Polirom, Iași, 1999, p. 151)

Mai presus de rolul pronunțat accidentat al *spectaculosului* în estetica actualității, o anume standardizare a performanțelor sale îngrijorează sensibilitatea publică de pretutindeni:

„The economic, political, and social safeguards of a past era, however limited, along with traditional spatial and temporal coordinates of experience, have been blown apart in the «*second media age*», as the spectacularization of anxiety and fear and the increasing militarization of everyday life have become the principal cultural experiences shaping identities, values, and social relations.” (Brad Evans and Henry A. Giroux, *Disposable futures: the seduction of violence in the age of spectacle*, City Lights Books, 2015, p. 34).

Iată de ce este importantă dezbaterea problematicii acesteia ample și aflate încă în premise difuze dintr-o perspectivă dedicată frumosului în general. Cu preocuparea fundamentării estetice a artei spectacolului pe moștenirea gândirii unor Aristotel, Corneille, Hugo, Craig, Appia, Artaud. Succintă listă propusă cândva de Jean-Louis Barrault ca să asigure o tradiție seminală unei metodologii teatrale în căutarea sistematizării teoretice.

În siajul modest al acestei tradiții monumentale se înscrie, minimal, și propunerea unei semioze cu relevanță categorială, ce organizează incipient eșafodajul conceptual al valorificării substratului semantic din dubletul lexical *spectaculos/spectacular*.



Mariana Popa

Ubicuitatea spectacolului și mutația estetică, de la *mimesis* la *semiosis*

Petre Isachi

„Spectacolul decăderii e mai teribil decât cel al morții; toate ființele mor, numai omul este chemat să decadă... Fie că se transfigurează, fie că se desfigurează, el merge pe un drum care nu-i al lui”

Emil Cioran

Într-o lume ca teatru, organizată piramidal, în care fiecare individ joacă predestinat, o pluralitate de roluri, spectacolul este pretutindeni, immanent Lumii, și exprimă, simultan, o necesitate interioară și o imagine comico-tragico-absurdă, adică o „Idee prin care sufletul consideră un lucru ca prezent”, cum a intuit cândva, filosoful Spinoza. În afara spectacolului, Lumea nu poate exista și pentru că instinctul teatral precede existența socială. Teatrul prin natura sa dublă, spectacol-artă și dramaturgie, aparține simultan istoriei, literaturii și esteticii. Dar pentru ca fratele nostru, cititorul, încă nenăscut, să-și facă o părere despre ce intenționăm să vorbim în acest eseu îl voi implica și pe Mircea Eliade care ne sugerează nu doar infinita acumulare de spectacole, deopotrivă sacre și profane, cât, mai ales, faptul că omul este ceea ce face, nu ceea ce consumă. Iată o succintă narațiune consemnată nu întâmplător chiar de celebrul – mai puțin în universitățile românești – istoric al religiilor: „Copilul pe care-l întâlnește Marcel Proust pe Champs-Élysées, când se dusesse cu Gilberte Swann, pentru a cumpăra ceva și care plângea: *«Îmi place mai mult cealaltă prună pentru că are un vierme»*. Evident, nu fructul îl interesa (mâncase atâtea prune înainte!) – ci Spectacolul îl fascina: acest fruct «trăind», transformat într-un soi de scenă teatrală cu un singur personaj, personaj misterios, dezgustător, dar încărcat de mister și de virtualități imprevizibile”. Deja interpretarea autorului capodoperei „La țigănci” trasează coordonatele eternului spectacol al lumii: ludic în esență, fascinant, liric, comic, tragic (tragicul cunoașterii de sine), absurd, alienant, multiplu și-n același timp posedat de demonul unicului, aparent nevinovat (nevinovăția oedipiană), misterios, seducător, teatral, liber de orice prejudecată, anticanonic, irepetabil și intuitiv,



Petre Isachi

specios, spectaculos etc. Gramatica internă a ființei umane asigură regenerarea perpetuă a filosofiei culturii, esteticii, ideologiei, religiei, politicului, categoriilor estetice etc., care, împreună, prefigurează schimbările de paradigmă ale Lumii ca spectacol, dar și mutațiile valorilor estetice și a categoriilor științifice, religioase, filosofice, trecerea de la *mimesis* la *semiosis* etc., toate sub dictatura patului procustian al cunoscutei sintagme eternizate în limba română, de Eminescu: „toate-s vechi și nouă toate”.

Deși nonconformist și hedonist prin excelență (să nu uităm: *Îmi place mai mult cealaltă prună...*), orice spectacol, de orice tip ar fi, se cere trăit și canonizat după legi aparent întâmplătoare. *Volens-nolens*, spectacolul respectă paradigmele impuse de spiritul veacului, de o *forma mentis*, care-i asigură canoanele esteticii generale, într-un *hard* și un *soft* tipice, programate

pentru „n” situații tipologice. Nevoia de spectacol a omului este infinită. Copilul din secvența lui Marcel Proust transformă spectacolul exterior, pruna, viermele (cine este totuși personajul-cheie al acestui teatru în teatru?) într-un spectacol interior, străin și neînțeles de ceilalți, încât devine obligatorie studierea intervalelor, a corespondențelor și a convergențelor ce leagă limba/ limbajul, cultura, mitul, știința și arta, pentru a asigura originalitatea *praxis*-ului artistic, în contextul general al creativității.

Altfel spus, orice spectacol – comedie, dramă, tragedie, farsă etc. – ființează și are efecte estetice asupra spectatorului, receptorului, doar în sincronie variabilă cu dinamica intervalurilor, dar și a convergențelor, mai ales în condițiile în care raporturile dintre mitologie, arte, științe sunt interșanjabile din moment ce trăim într-un spațiu elipsoidal/elicoidal, spațiu spirală/sferoid/cosmoid. Desigur, receptorul trebuie să disocieze între estetica („disciplina încărcăturilor prioritare și explicit teoretice”, Gr. Smeu) și esteticul (suma „fenomenalităților concret-individualizante” ale *praxis*-ului artistic) spectacolului. Topite în orice spectacol de teatru (comedie, dramă, tragedie), de circ, de idei, spectacol politic, economic, spectacolul cărții, demonismul spectacular din arta războiului etc. sunt estetica - fenomenologică, sociologică, matematică/științifică - *estetica curentelor* (clasicism, parnasianism, romantism, simbolism, realism, suprealism, expresionism, baroc etc.), *estetica analitică*, *mimesis*-ul „înstrăinarea de sine și regăsirea de sine”, *categoriile* estetice tradiționale (frumosul, urâtul, comicul, tragicul, absurdul, poeticul, sublimul etc.), toate interferate cu scopuri cognitive și educative, dar și de evadare de sub presiunea realității, a prejudecăților și a miturilor.

Desigur, în această societate a spectacolului există o scară axiologică

nevăzută, în care personajul actant, martor etc. trebuie să lupte pentru ca să devină ceea ce este. Omul care devine este permanent incomplet, rămâne un veșnic pelerin spre Absolut, nemulțumit de sine și de lume. Este formulată aici înțelegerea destinului ca *dat și devenire*, ca drum prestabilit și ca misiune responsabilă de zidire a sinelui, dar și de perpetuare a spectacolului tragic-absurd al lumii. Una este implicarea misionară în lume în spectacolul literaturii/cărții, alta în spectacolul războiului economic, religios sau a războiului-război, total, de tipul celui dintre Moscova vs. Kiev. Un spectacol al spectacolului – tragic, absurd și comic în esență – transmis, desigur, subiectiv, de televiziunile lumii și celelalte mijloace de socializare, pe întreg mapamondul. În realitate, un spectacol apocaliptic al războiului dintre civilizații, religii, culturi, sisteme politice. Manipularea, fără precedent în istoria umanității, potențează misterul – definitoriu și neliniștitor pentru omul secolului XXI.

Misterioasă rămâne înțelegerea destinului ca „dat și devenire”. După opinia mea de critic literar anonim, ce joacă simultan un triplu rol în eternul teatru al lumii - spectator, actor și judecător subiectiv în geografia fatală a ubicuității spectacolului - fiecare om devine ceea ce iubește. Adică, dacă îi plac bunurile pământului, se preschimbă încetul cu încetul în ele. Recunoști imediat în *divina comedie* a lumii, omul care

îndrăgește necondiționat banul..., și-l deosebești imediat de cel care îndrăgește filosofia, matematica, artele etc. Iubești o anumită religie, devii asemenea ei. Ai îndrăgit cărțile, vei semăna, în timp, cu ele. Iubești puterea, sigur vei încheia pactul cu Mefistofel. Este acest dat o binecuvântare, ori este un blestem? Cine ar putea să spună? Personal cred că este o binecuvântare, o prelungire a liberului arbitru. Așa se explică de ce alegem să devenim regizori, actori, critici sau spectatori în tragi-comedia lumii. Ne implicăm, cu sau fără voia noastră, într-unul sau mai multe spectacole, jucăm o pluralitate de roluri, pentru a ne regăsi „dincolo de bine și de rău”.

Avem, totuși, o certitudine în această multitudine de spectacole, în care „măștile” sunt pe cât de cunoscute, pe atât de incognoscibile în esența lor. Astfel, ordinea valorilor operează/ierarhizează necruțător în paradigma ontologică, încât estetica generală a spectacolului, de la Baumgarten până azi, se cere permanent rescrisă, regândită din perspective multiple: psihologice, fenomenologice, sociologice, religioase, filosofice etc., din diferite orientări și tendințe: morfologia formelor, filosofia culturii, teoriile comunicării etc., integrând poliedric, din necesități compoziționale, filonul estetic topit în problematica spectacolului propriu-zis, inclus într-o arie culturală mai largă. Discursul estetic legitimator este

mereu *a posteriori* – bufnița Minervei nu-și ia zborul decât după căderea nopții –, în raport cu faptul artistic al spectacolului, pe care-l însoțește ca o veritabilă umbră, din neputința funciară de a performa creația literară, muzicală, plastică, teatrală, coregrafică, simbolică, mitică etc., spre a atinge marginile absolutului.

Pierderea de viteză a esteticii și a filosofiei în arta spectacolului de orice tip, (poate nu și în arta războiului; cu siguranță veți fi observat, cum estetica armelor de orice tip configurează frumosul ofensiv, seducător-*thanatic*), funcțional vorbind, este accelerată de renunțarea (in)explicabilă la plăcerea dezinteresată, la finalitatea fără scop, și la plasarea într-un context pur contemplativ, opus creativității materiale. Se mizează pe aplicarea aproape mecanică a unor complexe de tehnici și nexuri metodologice și ideologice, în spiritul faimoasei „estetici negative” elaborate de Theodor Adorno. Nu poți să nu te întrebi ce destin va avea estetica spectacolului de teatru, film, muzică etc., din moment ce este inclusă de către multimedia în lumea comunicării și este aservită economiei de piață, industriei culturale, dezinformării. Cu alte cuvinte, estetica spectacolului este amenințată de „alienarea artistică”, tocmai pentru că se desprinde de marile filosofii ale artei inaugurate de Hegel și Kant.

Alienarea estetică (conceptul mi se pare mai cuprinzător decât „alienare artistică” impus în 1977, de Mario Perniola) traduce divorțul dintre realitate și semnificația acesteia, sublimată într-o *forma mentis* postmodernă, ce riscă să nu mai supraviețuiască istoriei *in actu*. După Perniola, conceptul de „alienare artistică” este unul al semnificării, deoarece *libertatea, care este un predicat al semnificării, devine subiect, prefăcându-se în idealitate, iar semnificația devine predicatul său*. Dislocarea marilor filosofii tradiționale este un reflex al societăților tehnocrate, ce conduc la ideea separării structurale dintre semnificație și realitate. Mutația estetică generală în care se înscrie societatea spectacolului – de observat că războiul Rusia vs. Ucraina este transmis de *mass-media* întregii planete, asemenea unei tragedii de Eschil, Sofocle sau Euripide, în care, sub fatalitatea tragicului, ne descoperim părăsiți de cuvinte și uciși de imagini. Doar cunoscătorii în arta spectacolului observă trecerea de la *mimesis* la *semiosis*, încât limbajul (inclusiv al armelor) ajunge de nu mai spune nimic despre lume. Devenit



Cristina Ciobanu

pur și simplu un sistem simbolic de semne, limbajul spectacolelor contemporane ne permite să „fabricăm” din imensa acumulare de spectacole comico-tragico-absurde, orice lume dorim. Riscul degradării umane, vizibilă cu ochiul liber, o degradare fără recurs, este potențat de multiplele fațete ale nihilismului, de infratragedia cotidianului, a banalului și a derizoriului. Celebra butadă *Cunoaște-te pe tine însuși* este înlocuită de tragicul *homo homini lupus* și de războiul fiecăruia împotriva tuturor. Mitul lui Cain și Abel a devenit cauza cauzelor în istoria Lumii.

Incapacitatea esteticii, a filosofiei, de a devansa și de a lumina policromatic arta spectacolului – care pare că se regizează/face la întâmplare –, de a o scoate din impasul decăderii, cere o schimbare de paradigmă care să includă noile teorii consacrate imaginii/imagologiei, un orizont pluridisciplinar și transdisciplinar conjugat cu esteticile ce acționează, în artele teatrale, plastice, muzicale, cinematografice etc., încât funcțiile imaginarului ficțional să ofere, asemenea istoriei filosofiei, puncte de plecare, repere morale, în configurarea unui *homo universalis*, capabil să se reconcilieze cu sine însuși, cu ceea ce-l înconjoară, cu sistemele categoriale ale tragicului, comicului, absurdului etc. De ce? Pentru că toate acestea sunt regenerabile în gramatica interioară a ființei umane. Pentru a ne elibera, cel puțin parțial, de alienarea artistică din estetica artelor, s-ar impune ca viziunea filosofică necesară în orice tip de spectacol și considerată expresia conștiinței de sine a omului ca speță, să implice și estetic – drept expresia și reflexia cunoașterii de sine a spectacolului-operă de artă și fapt antropologic. Primejdia demitizării și evadării în hazard, vizibilă în spectacolele prezentului, ne fac să nu mai fim niciodată siguri de nimic. Clasică tipologie balzaciană din „Comedia umană” s-a estompat, s-a disipat. Eroul timpului nostru nu mai este un tip (de exemplu „prostul satului”; o fi existând și „prostul Europei”?), el a devenit o categorie, un individ plurivalent cu o alchimie sufletească în care nu mai recunoști omul lui Pascal, Augustin și Montaigne, supraomul lui Nietzsche, Dostoievski și Cioran, nici chiar omul lui Kafka, Joyce, Musil, Ionescu, ci eventual – un tip narcisiac, egolatriu, în război cu Celălalt – trăitor sub semnul vinovăției nevinovate, al inocenței culpabile, al îndoielii și al dualizării conștiinței tragico-absurde.

Omniprezența tragediei în spectacolele contemporane începe

cu „moartea lui Dumnezeu”, cu dispariția unui Absolut ce este înlocuit de Absurd. Dumnezeu moare din cauza neputinței iubirii, până și în „omul-Dumnezeu el însuși”. Astfel, într-o lume în care logica absurdului este împinsă până la damnare, iar logica revoltei până la sfințenie, toate spectacolele devin (in)credibile, inclusiv acela al seninătății din sufletul celui pe nedrept pedepsit – Oedip, Socrate, Iisus etc. Secretul estetic al oricărui spectacol al omului, fie el actor, regizor, spectator etc. este acela al înțelepciunii tragice, singura care rezistă la asfixia/desemantizarea cuvintelor și înțelege că totul este paradox, răstălmăcire și insondabilă ironie a formelor și esențelor. Nu cred că s-ar putea ieși din dilema nietzcheniană: – „supraîmănați-vă venerațiile sau supraîmănați-vă pe voi înșivă” – decât, doar predicând în realitatea cotidiană, decăderea omului și nașterea adevărului din iluziile spectacolului lumii, din extragerea vieții subterane și eliminarea ignoranței și a relei credințe, din utopia că tragicul cunoașterii de sine ne-ar ajuta cu adevărat, să supraviețuim.

A implica filosofia, estetica, „a filosofa” într-un spectacol al spectacolului înseamnă a interpreta, nu a reproduce; a descoperi/ inventa, nu a verifica; înseamnă a crea, nu a te conforma, argumentând că adevărul este fals, iar morala mincinoasă, că așa-zisa cugetare nu este tragică și nici patetică. În fapt, orice spectacol configurează decepția spiritului confruntat cu Operele sale, căutând să integreze eșecul omului întotdeauna învins și mereu renăscând din propria-i cenușă. Se înțelege că idolatria fericirii și mitul viitorului devin incredibile după delirul propagandei

politice, după teroarea istoriei și tragismul războiului total – mai ales cel transmis în direct. Contemplarea tragicului (de pildă, din spectacolul războiului total, Moscova-Kiev) este morbidă, oarbă și neproductivă în mijlocul multiplicării semnelor rău prevestitoare, al îmbrățișării călăului cu victima sa și al proliferării fără precedent al Casandrelor de pe internet, al oamenilor slabi, creduli, răzbunători, care au gustul nenorocirilor, nu al adevărului. Să nu uităm nici întrebarea lui Pilat din Pont: *Care Adevăr?*

Omul tragic-comic al spectacolelor prezentului nu este un rezultat anacronic al eroismelor, războaielor, revoluțiilor, pandemiilor, nenorocirilor ideologice, el este mai curând destindere, izolare, resemnare, plictis, alunecare în banalitate, dezgust față de insignifiantul cucerit de o logică a mai-răului. Trăind într-o societate orientată spre confortul individual și nu spre depășirea de ea însăși, a Răului existențial, adică o societate indisponibilă pentru adevăr, sclava unei fatalități care, doar cere imperios schimbări în justiție, în represiune, în igiena socială, în învățământul universitar etc., fără să facă nimic în acest sens, riscăm să nu vedem și să nu simțim pericolul căderii luciferice. Suntem victimele unei ratări tragice – ca în piesele lui Caragiale, Beckett, Ionescu etc. – și confirmăm prin rolurile jucate, teza că înțelepciunea tragică este o înțelepciune a limitelor, pe care nu o asimilăm decât după ce am experimentat-o, încercat-o, via interogativa, urmând legile nescrise, divino-demonice ale unui paradox perpetuu. Suntem creatorii și actorii unei comedii utopice – distopii, mai curând – în care încă mai supraviețuim... Spre a ne salva, am avea nevoie în spectacolele noastre, de o estetică sublim-ludică, asemenea celei intuite de copilul care dorea pruna cu viermele în ea...



Dionis Pușcuță



Ovidiu Ionescu

Teatrul românesc după 1989

Anca Hațiegan

(fragmente)

Nouăzeciștii și textul contemporan de teatru

Dacă generația '27, de după Marea Unire, s-a considerat „prima generație românească necondiționată în prealabil de un obiectiv istoric de realizat”¹, generația ridicată după Revoluția din 1989, asemeni pașoptiștilor, s-a văzut din nou pusă în fața unei misiuni istorice: „aceea de a se implica în construcția unei noi realități românești”², așa cum scria regizorul nouăzecist Theodor-Cristian Popescu. Comparația cu pașoptiștii (propusă de același T.-C. Popescu) e valabilă și în alt sens: la fel ca aceștia, nouăzeciștii au trăit cu frenezia atracția Occidentului, cel puțin într-o primă fază (ce a coincis, în mare, cu primul deceniu de după Revoluție). E adevărat că acestei atracții nu i-au rezistat nici generațiile mai vârstnice de artiști. „Import-exportul” de teatru din acea perioadă s-a petrecut aproape exclusiv pe axa România-Occident și retur. Imperativul „construcției unei noi realități românești” a fost resimțit, așadar, inițial, ca fiind sinonim cu necesitatea recuplării țării la lumea vestică și a reducerii decalajelor. Începând din deceniul integrării României în NATO (2004) și în UE (2007), atunci când sentimentul urgenței istorice s-a mai potolit, au răsărit însă tot mai multe voci (auto)critice care acuzau o anumită deconectare a elitelor intelectuale și artistice de la problemele concrete ale românilor. Pe acest fond aveau să apară, după anul 2000, filmele din Noul Val al cinematografiei românești și, aproape simultan, teatrul realului, foarte ancorat în social și politic, promovat prin programe ca „dramAcum” sau tabăra de „Dramaturgia Cotidianului”. Fenomene ca dramAcum sau Dramaturgia Cotidianului, care au modificat sensibil peisajul teatral



Anca Hațiegan

românesc, nu ar fi fost însă posibile fără contribuția, de vajnici deschizători de drumuri, a nouăzeciștilor – și, în primul rând, a unor nume ca deja citatul T.-C. Popescu, Vlad Massaci, Nona Ciobanu, Felix Alexa, Chris Simion, Andreea Vulpe (regizori), Teodora Herghelegiu, Cristian Juncu (regizori și dramaturgi), Alina Nelega (autoare dramatică și, ocazional, regizoare a propriilor texte), Radu Macrinici, Saviana Stănescu, Ștefan Caraman, Dumitru Crudu (din Rep. Moldova), Petre Barbu sau Andreea Vălean (revendicată și de douămiiști) (dramaturgi) ș.a. Deși aparținând generației precedente, a optzeciștilor, dramaturgul franco-român Matei Vișniec, emigrat din țară înainte de Revoluție, poate fi alăturat, de asemenea, nouăzeciștilor, întrucât textele sale dramatice au fost recuperate pentru scenele autohtone după 1989 (autorul devenind destul de repede cel mai jucat dramaturg

român din epoca postdecembristă). În plus, versatilul Vișniec a scris pe parcursul anilor '90, în franceză, câteva piese pe care și le-a tradus imediat în română. Dacă primele erau marcate încă de textualism și de teatrul absurdului și/sau de existențialism, fiind uneori „copleșite de semnificații parabolice”, spre finalul deceniului a intervenit o vizibilă cotitură în scriitura dramaturgului (nu definitivă), teatrul său devenind „mai viu, mai implicat politic, mai imediat”³ (v. *Femeia ca un câmp de luptă*, 1996). Dar chiar și în piesele mai vechi ale lui Vișniec, potrivit Alinei Nelega, se regăsesc, în nuce, „teme și motive, obsesii recurente ale multor dramaturgi români din generația mai tânără”⁴. Prin urmare, celor enumerați anterior (precum și echipelor de actori, scenografi etc., cu care au lucrat) li se datorează, în mare măsură, pătrunderea, după 1989, a dramaturgiei și a problematicei contemporane pe scenele autohtone, repunerea (parțială) în drepturi a dramaturgului sau inițierea procesului de de-poetizare a limbajului scenic (în căutarea unei teatralități mai simple, mai directe⁵). Desigur, la aceste transformări au contribuit și alți factori, precum contactele cu teatrul occidental mijlocite de parteneriatele angajate de UNITER la începutul anilor '90 sau de „Întâlnirile școlilor și academiilor europene de teatru”, organizate la Târgu-Mureș (1993, 1994) și la Târgoviște (1995, 1996). La acestea s-au mai adăugat rezidențele de creație oferite tinerilor creatori de teatru români, începând din 1998, la Royal Court Theatre din Londra și, nu în ultimul rând, festivalurile internaționale de teatru organizate în România începând din 1992 (când Radu Macrinici a inițiat, la Sf. Gheorghe, Festivalul Internațional de Teatru „Atelier”, ce se va muta ulterior la Sighișoara și apoi la Baia Mare),

dintre care, în afară de cel de la Sibiu, mai merită amintit experimentalul „altFest”, desfășurat la Iași (1997) și Bistrița (1999, 2000).

Potrivit criticului Cristina Modreanu, caracteristicile care definesc generația nouăzecistă de regizori sunt: „căutarea constantă de texte noi”⁶; instinctul pentru „tematica relevantă”; atenția la lucrul cu actorii, inclusiv după premieră, și predispoziția pedagogică, formatoare, în relația cu cei mai tineri; „orizontul vizual” impregnat de imaginarul contemporan, datorat parteneriatului cu scenografi apropiați ca vârstă (precum Andu Dumitrescu, Velica Panduru, Dan Titza sau Cosmin Ardelean); și „atenția pentru public”, izvorâtă „dintr-un sentiment burghez de atașament față de valori culturale menite a spori confortul, fără implicații ideologice (cum se întâmplă la reprezentanții generației milenare) și fără demonstrații de «artă pentru artă» (ca la generațiile mai vechi)”⁷. Atunci când C. Modreanu scria aceste rânduri (în 2016), nouăzecistii erau deja niște artiști consacrați, care consolidau un „asumat plan secund” al teatrului românesc, opera lor constituind, în opinia autoarei, „fundamentul repertoriilor actuale ale teatrelor de stat românești, fără de care acestea s-ar prăbuși”⁸. La începutul carierei lor, nouăzecistii s-au adaptat însă destul de greu, spre deloc, la spiritul conformist care domnea în teatrele de stat (unii nu s-au adaptat nici mai târziu). E vorba tot de regizori, mai cu seamă, pentru care accesul la scenele publice subvenționate nu era tocmai o problemă în acei ani, dat fiind prestigiul, încă neerodat, de care

se bucura meseria lor. Cu totul alta era situația dramaturgilor din noua generație, care și-au făcut debutul „exact în momentul de vacuum, când în teatrele din România statutul unui dramaturg (și nevoia de un autor în viață) era egală cu zero”⁹. Prin urmare, mânați de acel sentiment al urgenței istorice amintit anterior, ce nu putea fi satisfăcut în mult prea greoiul și stagnantul sistem al teatrelor de stat, o parte dintre regizorii generației '90, precum și câțiva actori nemulțumiți ori dramaturgi respinși de același sistem, au încercat să înfripe o mișcare teatrală alternativă. Tentativa lor de a evada din cadrul sistemului teatrelor de stat nu era chiar fără precedent. La începutul anilor '90 mai mulți actori consacrați încercaseră să reînvie tradiția interbelică a teatrelor private, obiectivul lor principal fiind unul comercial. Așa au apărut, în 1990, efemeride ca Societatea particulară teatrală Scorpion, ARCA, Teatrul Nostru ori Teatrul Vesel, sau Compania „București” a Doreinei Lazăr. Teatrul comercial nu a putut prinde cheag în această etapă, din cauza pauperității publicului, dar va începe să o facă începând de prin anii 2004-2005, influențând inclusiv repertoriile teatrelor subvenționate (axate din ce în ce mai mult pe comedia boulevardieră și de situație). În paralel au luat ființă în aceeași perioadă, tot în capitală, trei formațiuni de teatru independent „plasate sub semnul excelenței artistice”¹⁰: Teatrul Levant (1992-1996) al Valeriei Seciu (sprijinit însă de primăria capitalei), Fundația Art-Inter Odeon, deja pomenită aici (care a stat la baza nașterii Teatrului ACT), și SMART, o companie din concernul Pro, care a co-produs, între

1998-2000, mai multe spectacole regizate de Măniuțiu și de Dabija la TNB și Teatrul Odeon. La rândul său, UNITER a finanțat, din fonduri proprii, mai multe teatre independente, cu viață scurtă: Teatrul Inoportun, Trupa pe butoaie, Teatrul franco-român sau Teatrul de Cameră. La aceste întreprinderi au colaborat oameni de teatru din mai toate generațiile, inclusiv a nouăzecistilor. În sfârșit, de pe la jumătatea anilor '90 au început să apară companii conduse de artiști care debutaseră după Revoluție: Teatrul Fără Frontiere, fondat în 1996 de actrița Mihaela Sirbu, Compania teatrală 777 (1996-2000), înființată de T.-C. Popescu, Fundația Culturală TOACA (1996-2010), înființată de Nona Ciobanu și de actorul și scenograful Iulian Băltășescu, Fundația Antigona (1994-2006), creată de actorii Lelia Ciobotariu și Lucian Pavel, Teatrul Inexistent (1998-2011), fondat de Theo Hergheliegiu, Compania Daya (1999-2013), condusă de Chris Simion, Compania „Of-Of” (1999-2001), înființată de actrița Alice Barb, Compania Passe Partout, fondată, în 1999, de actorul Dan Puric ș.a. În 1997 a început să funcționeze Teatrul Luni de la Green Hours, primul café-teatru din țară, într-un faimos club de jazz de pe Calea Victoriei deținut de Voicu Rădescu, care va deveni co-producător al unora dintre spectacolele realizate aici. La Cluj, în același an, s-a înființat Fundația Casa Tranzit, cu sediul într-o fostă sinagogă, care va deveni spațiu-gază pentru experimente artistice, stimulând apariția alternativei teatrale locale. Majoritatea companiilor înființate în anii '90 nu au avut însă un sediu propriu, membrii lor nedisponând de resursele financiare necesare pentru a-și procura și amenaja un spațiu corespunzător. Acestea depindeau de infrastructura teatrelor subvenționate (sau de muzee, cluburi, săli de evenimente, etc., dispuse să le găzduiască producțiile), independența dovedindu-se mai degrabă un miraj.

În opinia regizorului T.-C. Popescu, ceea ce au avut în comun companii precum Teatrul Fără Frontiere, 777, Antigona, TOACA sau Teatrul Inexistent era „plasarea într-o zonă a activității teatrale ce prioritizează comunicarea, nu excelența artistică”, „căutarea unui raport nou, propriu, cu publicul vizat și cultivarea unei libertăți de creație pur și simplu”¹¹. Cel mai răsunător succes l-a înregistrat Compania teatrală 777 a aceluiași, cu cea dintâi montare: *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff (o coproducție a Teatrului



Dionis Pușcuță



Mariana Popa

Odeon cu *Sounds of Progress* din Glasgow, 1997), primul spectacol românesc de teatru ce a adus pe scenă limbajul mimico-gestual folosit de persoanele cu deficiențe de auz, precum și problematica aferentă, cu Cristina Toma și Adrian Pinteș în rolurile principale. Actrița Mihaela Sirbu a luat-o inițial în direcții foarte diferite cu al său Teatru Fără Frontiere: teatrul „culinar”, care presupunea și o experiență gastronomică, teatrul în parc, spectacolul multimedia de orientare feministă, cu o componentă coregrafică importantă (*Diva*, pe un scenariu semnat de ea și de Anca Grădinaru, în coregrafia Vavei Ștefănescu, 2001) etc. Compania nu a reușit să își creeze o identitate proprie decât după ce a revenit temporar în matca unui teatru ceva mai convențional¹², axându-se ulterior pe cursuri de improvizație. Cel care a inițiat-o pe M. Sârbu în teatrul de improvizație a fost regizorul Vlad Massaci, cu care aceasta a colaborat la spectacolul *Teatru Sport* (Centrul Cultural European, București, 2003), cei doi fiind pionierii acestei formule (inventate de anglo-canadianul Keith Johnstone) în spațiul românesc. În același an, ei au colaborat și la spectacolul *Bash. O trilogie contemporană* de Neil LaBute, o producție a Teatrului Fără Frontiere găzduită de Teatrul ACT, urmat, anul următor, de *Forma lucrurilor*, de același autor, care le-au adus consacrarea. Compania TOACA a regizoarei Nona Ciobanu a găzduit, după anul 2000, câteva dintre primele manifestări de artă performativă

autohtonă (ca *Rocking Chair*, cu Andrei Ciubotaru, Theo Pelmus, Ștefan Tiron, 2001). Prin spectacolele nonverbale realizate la Naționalul bucureștean (*Toujours l'amour*, 1997) și împreună cu compania sa, *Passe Partout* (*Costumele*, 1999, *Made in Romania*, 2001, etc.), Dan Puric a prefigurat apariția teatrului-dans autohton. Teodora Herghelegiu (care mai semnează și Theo Herghelegiu) a făcut mai întâi un spectacol pe un scenariu propriu (*Banca*) la Teatrul Luni de la Green Hours (1998), pentru ca, în același an, să înființeze Teatrul Inexistent, împreună cu actorii Dana Voicu, Gabriel Coveșeanu, Mihai Răzuș, Antoaneta Zaharia, Andrei Aradits ș.a. Lucrul pe scenarii proprii a continuat și în acest cadru, regizoarea anticipând astfel o practică din ce în ce mai des întâlnită după anul 2000. Într-o dare de seamă despre dramaturgia românească postdecembristă, Alina Nelega o alătură pe Theo Herghelegiu lui Valentin Nicolau, numindu-i pe amândoi „mânuiitori de stereotipii”¹³. Muzicalul *Supermarket* (2009), un manifest contra consumerismului, ilustrează poate cel mai bine jocul cu stereotipurile practicat de aceasta.

Un caz special este cel al Fundației Dramafest, înființate la Târgu-Mureș de Alina Nelega în 1997, în scopul promovării dramaturgiei românești, inclusiv prin montarea textelor noi de teatru. Dramafest a organizat diferite manifestări în jurul dramaturgiei contemporane, printre care un concurs de piese, jurizat de regizori care urmau să monteze textele

câștigătoare în teatre, și Festivalul Internațional de Dramaturgie Nouă - Dramafest (1998), cu participarea unor reprezentanți ai teatrului Royal Court din Londra, care au ținut ateliere de scriere dramatică. Textele selecționate în concurs și festival au fost antologate în două volume bilingve. La a doua (și ultima) ediție a festivalului, piesele alese de juriu n-au mai putut fi prezentate decât sub forma de spectacole-lectură. În ciuda epuizării rapide a formulei inițiale de funcționare, Dramafest și-a continuat activitatea sub umbrela Teatrului pentru copii și tineret Ariel, mai precis în pivnița acestuia, unde, din 1999, se derulează programul semi-independent „underground”, de experiment teatral (lansat printr-un manifest în descendență avangardistă semnat de A. Nelega și regizorii Gavril Cadariu, Horațiu Mihaiu și Radu Afrim). Dramafest a reprezentat un laborator pentru dramaturgi ca Andreea Vălean (pe atunci studentă la regie, marea revelație a primului concurs de texte dramatice), S. Stănescu, Șt. Caraman, D. Crudu, T. Herghelegiu, P. Barbu, R. Macrinici ș.a. *Eu când vreau să fluier, fluier...*, piesa Andreei Vălean (care a stat la baza filmului cu același nume), a devenit, și datorită montării foarte inspirate a lui T.-C. Popescu de la TN Târgu-Mureș (1998), marea *hit* lansat de Dramafest. „Un text clar, proaspăt, cu o alură mai degrabă americană, directă, vorbind despre lucruri din realitatea imediată, ca delincvența juvenilă și visul american al esticului de rând, în replici cursive”¹⁴, e caracterizarea pe care o face piesei A. Nelega. Potrivit regizorului douămiist David Schwartz, acest text a marcat o turnură în dramaturgia românească dinspre viziunea mizerabilistă asupra realităților românești, care acuză „greaua moștenire” comunistă de degradarea societății după '89 (Vișniec, Macrinici sau Nelega), la una empatică în raport cu marginalii și stigmatizații societății postcomuniste, de nuanță stângistă, făcând, așadar, critica neo-capitalismului autohton¹⁵. Tot Schwartz o creditează pe Vălean cu impunerea unui realism nihilist, lipsit de speranță, care va fi „preluat necritic de generațiile următoare” și care va domina teatrul social în primul deceniu al noului mileniu. Montarea lui Popescu, cu Sorin Leoveanu și Ada Milea în distribuție, s-a jucat și la penitenciarul din Târgu-Mureș, reprezentația fiind urmată de discuții cu cei prezenți – o altă practică ce se va generaliza în teatrul social de după 2000. A. Vălean avea să scrie ulterior o piesă care a inspirat

unul dintre filmele de succes ale Noului Val (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, 2006), dovedindu-și încă o dată afinitățile cu generația douămiistă. Dramafest a marcat, așadar, intrarea într-o nouă etapă a teatrului românesc postdecembrist, „de-a lungul căreia se coagulează grupuri, se lansează noi direcții și se pun bazele unor platforme dedicate realităților autohtone”¹⁶.

Încercând, în 2006, o clasificare a dramaturgilor nouăzeciști, Eugen Wohl identifică două categorii în care s-ar încadra aceștia: cea a „dramaturgilor-scriitori”, în cazul căror accentul cade încă pe „valențele literare ale textului”, și cea a „dramaturgilor furioși”, adepți ai unui „antilibraj măcinat de invective” (menit să desăvârșească ruptura dintre literatură și textul de teatru)¹⁷. Din prima categorie fac parte, după el, dramaturgi ca Vișniec (*Angajare de clovn*, *Țara lui Gufi*, *Trei nopți cu Madox*, *Buzunarul cu pâine* etc.), Saviana Stănescu (*Infanta*.[®] *Mod de întrebuințare*, *Apocalipsa gonflabilă* etc.), R. Macrinici (*TȚara mea*, *Alfrica!*, *Îngerul electric* etc.), A. Nelega (*Decalogul după Hess*, *Amalia respiră adânc*, *Efectul Genovese* etc.), Vlad Zografi (*Petru sau Petele din soare* etc.) H. Gârbea (*Doamna Bovary sunt ceilalți*, *Pescărușul în livada de vișini*, *Decembrie în direct* etc.), A. Mungiu-Pippidi (*Evangheliștii* etc.), P. Barbu (*Tatăl nostru care ești în supermarket* etc.), V. Nicolau (*Ultima haltă în Paradis*, *Zi că-ți place* etc.) ș.a. În a doua categorie ar intra dramaturgii

Șt. Caraman (*Zapp...*, *Morți și vii* etc.), C. Juncu (*Ciupercutze*) și, parțial, D. Crudu (*Alegerea lui Alexandru Șutto*, *Căinii* etc.) și, din nou, Petre Barbu. Tematica contemporană, de actualitate, se regăsește însă la dramaturgi din ambele categorii, iar transgresiunile, glisarea dintr-o categorie în alta, sunt, de asemenea, posibile. Emigrând în SUA, Saviana Stănescu și-a modificat în mod vizibil scrisul (*Să epilăm spre Vest* utilizează un limbaj mult mai direct și transparent, de pildă), iar Alina Nelega, prin piesa *Kamikaze* (2005), compusă din două monoloage „aflate undeva la limita unor practici ce țin de *in-yer-face-theatre*”¹⁸ (sau „teatrul brutalist”), a trecut de partea „furioșilor”. (E și prima piesă pe care autoarea și-a înscenat-o singură, la Teatrul Ariel din Târgu-Mureș, în 2005. Au urmat: *graffiti.drimz*, Teatrul Odeon, 2010, *În trafic*, 2014, *Double Bind*, 2014, și *Romo Sapiens*, 2015, ultimele două scrise și regizate în colaborare cu Kincses Réka, la Naționalul din Târgu-Mureș.) Nelega însăși a făcut o clasificare a dramaturgilor români postdecembriști în anul 2000, încadrându-i pe Vișniec și Stănescu la teatrul „post-absurd”, pe Macrinici și Zografi la categoria „teatru livresc”, pe Solomon și Mungiu la categoria „teatru omiletic” și „polemiști”, pe Naghiu și Răzvan Petrescu (devenit ulterior scenarist de film) la categoria „suprarealiștilor insidioși”, pe Caraman, Juncu și Gianina Cărbunariu – la „furioși”, pe Gârbea și Crudu – la „post-textualismul burlesc”¹⁹ ș.a.m.d.

Antract II: școlile de teatru și independenții

Un alt fenomen important al anilor '90, cu reverberații adânci în deceniile care au urmat, a fost apariția de noi școli de teatru, cu statut universitar. În 1989 în România (mai existau doar două centre de educație teatrală: la București și Târgu-Mureș (ultimul și cu o linie maghiară de studiu). Imediat după Revoluție, profesorul Ion Vartic (animatorul, în anii '80, al unei celebre trupe de teatru studențesc, Ars Amatoria & fiii) a avut ideea să reînvie învățământul teatral clujean în cadrul Facultății de Litere a Universității „Babeș-Bolyai” (UBB). Din 1991 a început să funcționeze aici o catedră de teatru, devenită, în 2005, facultate autonomă, cu două linii de studiu, română și maghiară. Ulterior, au fost înființate secții sau facultăți de stat cu profil teatral la Oradea (închisă între timp), Timișoara (cu două secții, română și germană), Sibiu, Galați, Craiova, Constanța, iar la București s-au ivit mai multe universități particulare cu ofertă în domeniu, dintre care doar Hyperion a rezistat. Cu toate acestea, numărul de absolvenți care ies de pe băncile acestor facultăți a ajuns, în timp, să depășească cu mult necesitățile teatrelor de stat, drept care cei mai îndrăzneți și tenace dintre ei s-au îndreptat înspre zona teatrului independent. (Prin teatru independent se înțelege un teatru care se autoadministrează și care, spre deosebire de teatrele private comerciale, e o organizație non-profit²⁰.) Această zonă a tot crescut de pe la sfârșitul anilor '90, stimulată și de apariția, în 2005, a unui organism de finanțare dedicat artiștilor independenți (AFCN) sau de noi spații-gazdă (precum celebra Fabrică de Pensule de la Cluj, 2009-2019). În 2020 existau în jur de 40 de teatre independente. S-au inițiat și festivaluri de profil: UnderCloud (2008), Bucharest Fringe - Maratonul Teatrului Independent (2010), Festivalul Național de Teatru Independent (2012), defunctele Underground (2001-2011) și Platforma Independentă de Artele Spectacolului a festivalului internațional Temps d'Images (2007-2017) etc. Din punctul de vedere al opțiunilor repertoriale, teatrele independente din România se caracterizează, în general, prin „refuzul apelului la texte preexistente”²¹. Ca mod de lucru, independenții agreează formula „autorului de spectacol”, „în care regizorul este și autorul textului montat”, „modelul parteneriatului dramaturg-regizor” și „modelul



Pablo Rodriguez

colectiv-colaborativ", care înseamnă că textul e „dezvoltat de întreaga echipă”, ce își asumă, în corpore, auctorialitatea spectacolului²². Potrivit Olțiței Cîntec, teatrul independent „nu diferă fundamental de cel de repertoriu, așa cum s-ar presupune. Diferențele ar trebui să fie structural estetice, doar că în România ele rămân în perimetrul condițiilor de producție, al precarității mijloacelor de care dispun²³. Altfel spus, minimalismul care caracterizează producțiile teatrului independent nu ține neapărat de opțiunea estetică a creatorilor lor, ci de sărăcia în care se zbat...

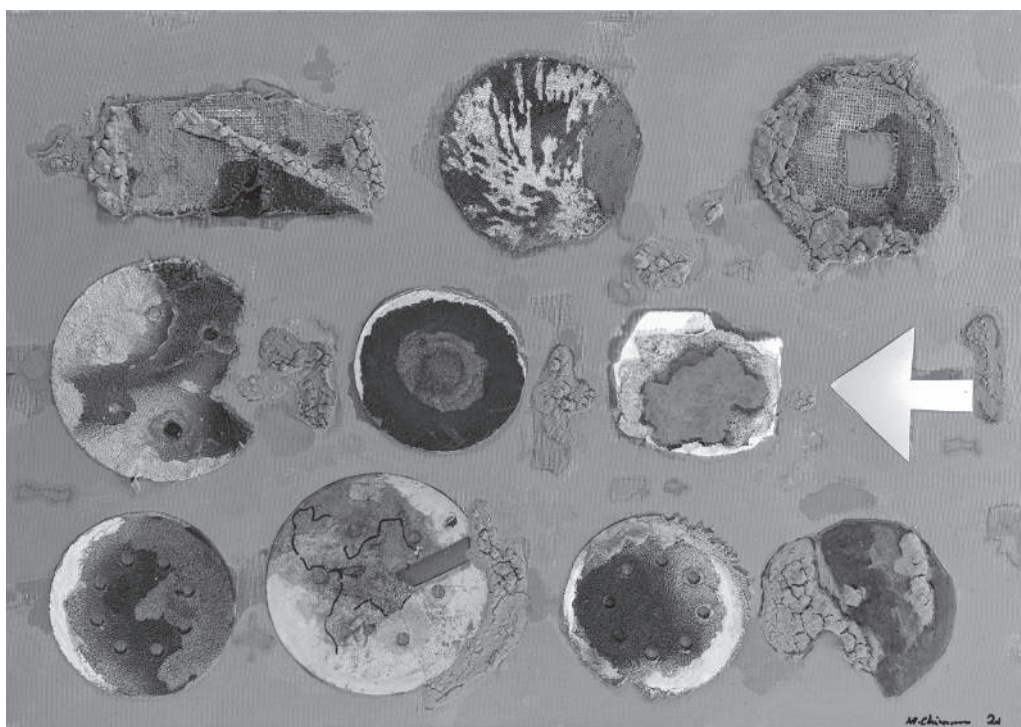
**După anul 2000:
teatrul realului, teatru-dans,
performance, teatru multimedia,
teatru de artă**

Intrarea în noul mileniu aproape a coincis cu debutul unei noi perioade „romantice” din existența teatrului românesc postdecembrist, care s-a terminat prin 2006-2007, odată cu epuizarea idealismului „eroilor” săi și izbucnirea crizei financiare mondiale. Acum apar programe ca dramAcum (2002-2006), „derivat în mod conștient și asumat din inițiativa Dramafest²⁴, Dramaturgia Cotidianului (2004-prezent) sau tangaProject (2005-2009). „Prin lansarea unor concursuri de dramaturgie, prin atenția acordată colaborării dintre regizor și autor, prin identificarea textului dramatic cu un script (un material de lucru

flexibil), și prin atenția acordată realității imediate, aceste proiecte au generat o schimbare de paradigmă în teatrul românesc contemporan²⁵, notează criticul Ionuț Sociu. Potrivit acestuia, o „mutație semnificativă are loc și la nivelul jocului actoricesc, care capătă nuanțe brechtiene și împrumută metode de *storytelling* și *stand-up comedy*”²⁶. Etapa e jalonată și de apariția a două texte cu valoare de manifest în favoarea deteatralizării teatrului, „Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului și deteatralizarea teatrului” (*Observator Cultural*, nr. 269, 24 noiembrie 2005) și „Noul realism și deteatralizarea” (*Man. In.Fest*, nr. 2, 2006), semnate de A. Nelega, respectiv de regizorul douămiist Radu Alexandru Nica.

Colectivul dramAcum a luat naștere la inițiativa unui grup de studenți la Regie ai Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” (UNATC), susținuți de profesorul Nicolae Măndea. E vorba de Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu și A. Vălean, cărora li s-au alăturat ulterior Ana Mărgineanu, V. Massaci, Sorin Militaru, Adriana Zaharia, Vera Ion, Bogdan Georgescu și dramaturgul Peca Ștefan. dramAcum și-a propus ca scop susținerea și dezvoltarea, prin implicarea dramaturgului în procesul transpunerii scenice, a textului nou de teatru, conectat la realitate. Gruparea a organizat în acest sens trei sesiuni de concursuri bienale de dramaturgie scrisă de tineri, urmate de lecturi publice și de montarea lor

în teatre din țară. Printre dramaturgii descoperiți de dramAcum se numără Peca Ștefan, Nicoleta Esinencu, Vera Ion, Gabriel Pintilei, Bogdan Georgescu, Maria Manolescu, Mihaela Michailov ș.a. (N. Esinencu, dramaturgă și regizoare din Republica Moldova, cofondatoare, în 2010, a Teatrului *Spălătorie* din Chișinău, a avut o prezență remarcată în România după anul 2000, la fel ca, în deceniul anterior, actorul Petru Vutcărau, inițiatorul, în 1990, al Teatrului „Eugène Ionesco”, tot din Chișinău). Sub efectul dramAcum, la absolvire, în 2003, toți studenții de la Regie ai UNATC-ului au prezentat spectacole-examen pe texte contemporane, producând o adevărată revoluție în cadrul prestigioasei instituții. Împreună cu *one-man show*-ul cu piesa *Sex Drugs Rock and Roll* de Eric Bogosian, din 2002, jucat de Florin Piersic jr. la Teatrul Luni de la Green Hours, și cu *Stop the Tempo*, piesă scrisă și regizată de G. Cărbunariu la același teatru (2003), spectacolele de absolvire anterior pomenite au reprezentat, în opinia lulei Popovici, un „manifest de generație”²⁷. *Stop the Tempo*, în înscenarea autoarei, era „o chintesență a minimalismului, utilizând doar trei lanterne și trei actori pentru a spune povestea a tot atâția tineri într-o vrie anarhistă de a «scoate din priză» (la propriu) cluburi, baruri și supermarketuri”²⁸, adică de a opri ritmul bezmetic al societății consumiste, dezumanizate. Ulterior, Cărbunariu a mai scris și înscenat o serie de piese considerate toate niște



Mihai Chiuraru



evenimente la momentul premierei, ca *mady-baby.edu* (despre traficul de ființe umane, Teatrul Foarte Mic, 2005), *20/20* (despre conflictul inter-etnic din martie 1990, Târgu-Mureș, Studioul Yorick, 2009), *Tigrul sibian* (o „fabulă postdramatică”²⁹ inspirată de cazul unei tigrese scăpate din grădina zoologică, Teatrul de Comedie, 2012), *Solitaritate* (despre diferitele forme autohtone ale segregării sociale, Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, 2013), *De vânzare* (despre spolierea țăranilor sau fenomenul de *land grabbing*, Teatrul Odeon, 2014) ș.a. Pentru *X mm din Y km* (Asociația Colectiv A, Cluj, 2011) sau *Tipografic Majuscul* (Teatrul Odeon, 2013), alte spectacole fanion ale artistei, de interogare a trecutului și a posibilității de a-l reconstitui, inspirate de figurile a doi dizidenți anticomuniști (Dorin Tudoran și elevul Mugur Călinescu), Cărbunariu avea să recurgă în construcția scenariului la documente de arhivă (declarații, rapoarte de urmărire, stenograme), într-un demers specific teatrului documentar. Majoritatea regizorilor, dramaturgilor și actorilor asociați cu dramAcum au devenit între timp vedete ale teatrului independent, unii dintre ei reușind să se afirme și pe scenele teatrelor de stat. În prezent, G. Cărbunariu conduce Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. O inițiativă oarecum similară cu dramAcum, dar care nu s-a bucurat de aceeași vizibilitate (poate fiindcă s-a ivit în provincie, iar între membrii săi nu a existat aceeași coeziune) e

Dramaturgia Cotidianului. Proiectul, de tip interdisciplinar, e menit, în principal, să refacă legătura dintre dramaturgie și contextul socio-politic. Programul a implicat inițial studenți și profesori de la facultățile de jurnalism și teatru din Cluj, fiind axat pe două direcții: jurnalism civic (îndrumător Andreea Iacob) și teatru (îndrumători Miruna Runcan și C. C. Buricea-Mlinarcic). De la a doua ediție, coordonată integral de profesorii Runcan și Buricea-Mlinarcic, direcția teatrală a luat avânt cu sprijinul Teatrului Imposibil (2003-2008), prima companie independentă de teatru locală, inițiată de regizorul m.chris.nedeea (Cristi Nedea), și al Facultății de Teatru și Televiziune (azi Teatru și Film) din cadrul UBB. Ulterior, programul a fost asumat în întregime de FTF, derulându-se anual sub forma unei școli de vară la care pot participa studenți, liceeni și tineri artiști. Piese rezultate sunt valorificate sub formă de spectacole-lectură (multe au fost și tipărite, fie în revista Man.In.Fest, fie în volum). Printre numele mai cunoscute lansate de Dramaturgia Cotidianului se numără autoarele dramatice Alexandra Felseghi, Alexa Băcanu, Petro Ionescu, Ana Cucu-Popescu și Brândușa Ban. Tabăra de Dramaturgia Cotidianului a fost însă frecventată și de tineri regizori precum Cristian Ban, Leta Popescu, Claudiu Lorand Maxim, Raul Coldea, Cătălin Mardale, Olivia Grecea sau Medeea Iancu (care s-a dedicat, ulterior, poeziei). (Leta Popescu a devenit și autoare dramatică deplin

asumată odată cu premiera spectacolului ei cu tentă autobiografică *(In)corect*, Reactor de creație și experiment, Cluj, 2020.) În ce privește tangaProject, inițiat de regizorul Bogdan Georgescu, acesta a fost primul proiect autohton de teatru comunitar, de responsabilizare și intervenție socială, prin spectacole *site-specific*, dezbateri publice, acțiuni de protest sau de mediere a relațiilor dintre locuitori și autorități etc., dublate de ateliere de formare pentru artiști. Totul a culminat cu spectacolul *RahovaNonstop*, desfășurat pe parcursul a 25 de ore (16-17 octombrie 2006), în care au fost integrate poveștile zonei. Membrii tangaProject (B. Georgescu, Miruna Dinu, Vera Ion, Ioana Păun și David Schwartz), absolvenți de regie ai UNATC-ului, la fel ca membrii dramAcum (din care unii au și făcut parte), împărțeau cu aceștia din urmă „preocuparea constantă pentru teme de actualitate”, care i-a condus, și pe unii, și pe alții, „spre un teatru angajat social și politic, spre abordarea unor teme delicate sau tabu”³⁰. Gruparea tangaProject și-a asumat însă și o formă de activism de stânga, orientare care va deveni și mai vizibilă odată cu înființarea, în 2006, de către același Bogdan Georgescu, împreună cu artista vizuală Maria Drăghici, scenografa Irina Gădiuță, Vera Ion și D. Schwartz, a Ofensivei Generozității, o asociație non-guvernamentală de artă comunitară și implicare socială. (Aceasta a organizat în cartierul Rahova-Uranus o serie de spectacole de teatru despre problemele locuitorilor și concerte cu copiii din zonă, „toate articulând un puternic mesaj politic, anti-evacuări și anti-gentrificare”³¹.) În opinia lui D. Schwartz, proiectele din Rahova-Uranus din anii 2006-2007, alături de *Roșia Montană – pe linie fizică și pe linie politică* (dramAcum, Teatrul Maghiar din Cluj, 2010), un spectacol împotriva planurilor miniere ale Gold Corporation în Munții Apuseni care i-a reunit încă o dată pe deja „veteranii” grupării dramAcum (Peca Ștefan, A. Vălean, R. Apostol, G. Cărbunariu), și alături de proiectul teatral *SubPământ* (de reconstrucție performativă a vieții minerilor din Valea Jiului după '89), derulat sub coordonarea sa și a Mihaelei Michailov între 2011 și 2012, au reprezentat momentele-cheie ale politizării unui segment al teatrului de critică socială dezvoltat în România după anul 2000³². (Regizorul a avut un rol major în această politizare, fiind unul dintre principalii animatori ai programului Stagiunea de Teatru Politic, lansat în 2013.) Virajul acesta

spre stânga, observă Schwartz, s-a suprapus cu trecerea de la entuziasmul provocat de aderarea României la UE la protestele anti-austeritate generate de măsurile adoptate de guvernul în timpul crizei financiare mondiale. O altă direcție inspirată de tangaProject și Ofensiva Generozității e cea a teatrului participativ adresat publicului tânăr, ilustrată de Centrul de Teatru Educațional Replika, înființat în 2015 de Radu Apostol și M. Michailov. Ionuț Sociu vorbește și el de o nouă etapă teatrală ce „se face simțită după 2006 (prelungindu-se până astăzi)”, când a avut loc o „deplasare dinspre centru spre margine, dinspre Calea Victoriei spre Rahova și dinspre orașele mari spre provincie”, cu intenția de a înțelege ce se întâmplă mai ales în zonele defavorizate³³. Totodată, atunci s-a produs a deplasare a accentului dinspre macronarațiuni înspre micronarațiuni, observă Sociu. Reprezentative în acest sens sunt proiectele regizoarei Ana Mărgineanu și ale dramaturgului Peca Ștefan, materializate în cicluri de spectacole urmărind cartografierea unor orașele românești de provincie (*Despre România, numai de bine*, 2008-2014), jucate chiar în localitățile respective, sau a unor momente din istoria recentă a românilor (trilogia *Anul dispărut*, 2015-2017, Teatrul Mic, București, și Teatrul Tineretului din Piatra Neamț). Tot Ionuț Sociu notează că, spre sfârșitul anilor 2000, teatrul participativ și documentar al tinerilor a intrat într-o nouă fază, a confruntării cu trecutul recent³⁴, *Anul dispărut* fiind reprezentativ și din acest punct de vedere. Și mai aproape de zilele noastre, regizoarea Carmen Lidia Vidu, vedeta teatrului multimedia din România, care a debutat în 2002, a inițiat un proiect oarecum similar cu *Despre România...*, numit *Jurnal de România* (2016-2020), ce combină interesul pentru istoria locală cu cel pentru istoria recentă, percepute chiar prin ochii actrițelor și actorilor implicați în proiect (cu o atenție specială acordată perspectivei feminine asupra istoriilor respective).

Prin urmare, dramAcum, Dramaturgia Cotidianului și tangaProject au contribuit în mod decisiv la conturarea uneia dintre direcțiile cele mai fertile ale teatrului românesc postdecembrist, și anume teatrul realului, cu cele trei subdirecții ale sale: social, politic și comunitar. Acest tip de teatru s-a impus mai întâi în zona teatrului independent (de care e indisolubil legat), răzbătând apoi și pe scenele subvenționate (unde dominante rămân însă teatrul estetic

și divertismentul). Dezvoltarea sa a fost favorizată și de apariția, în 2014, a unor linii de finanțare dedicate proiectelor sociale (pe câtă vreme proiectele cu miză în principal estetică nu beneficiază de asemenea stimulente). Teatrul realului se folosește adeseori de practici documentare și paradocumentare, printre care și metoda „verbatim” (reproducerea *ad litteram* a discursului unei persoane reale). E o metodă utilizată mai cu seamă de regizorul D. Schwartz, sub influența americancei Anna Deavere Smith. Aceasta a început să fie însă în general abandonată de reprezentanții celui de-al doilea val al realului, activ, potrivit lui Popovici, după 2012-2013, de când „retorica antiteatrală a practicienilor verbatimului”³⁵ pare să fi început să lase loc pentru reabilitarea imaginației și a subiectivității artistului. (E cazul, de pildă, al actrițelor Mihaela Drăgan și Zita Moldovan, care au fondat, în 2014, Giuvlipen, prima companie de teatru independent feminist rom din România, al regizoarei feministe Catinca Drăgănescu sau al polivalenților Eugen Jebeleanu și Alina Șerban – actori, regizori, dramaturgi preocupați de discriminarea minorităților sexuale și etnice.) „Contrar practicii internaționale”, mai observă Iulia Popovici, „teatrul românesc al realului nu documentează evenimente sau momente extrem de vizibile public”, fiind preocupat de „marginal, de invizibil, de precaritatea socială”³⁶.

Ilie Boca



Astfel, producțiile documentare românești, notează ea, sunt „structurate, principial, pe mărturii personale, și doar în mod excepțional pe alte tipuri de documente”. Din acest motiv, producțiile în cauză sunt dublate, îndeobște, de un întreg „dispozitiv discursiv exterior”³⁷ (comunicate de presă, programe de sală, discuții post-spectacol focalizate pe tema acestuia și nu pe demersul artistic), menit să-i ofere spectatorului o serie de informații contextuale.

Pe lângă teatrul realului, celelalte direcții teatrale mai bine conturate după anul 2000 sunt teatrul-dans, performance-ul, iar, mai recent, teatrul multimedia. Oana Cristea Grigorescu, Oana Stoica și Cristina Rusiecki le-au urmărit evoluția în trei consistente studii dintr-un recent volum coordonat de Oltița Cîntec³⁸. Teatrul-dans sau coregrafic s-a dezvoltat datorită colaborării unor practicanți ai dansului modern cu teatrele. E vorba de dansatori din generația '90 (Răzvan Mazilu, Mălina Andrei, Florin Fieroiu, Mihai Mihalcea, Cosmin Manolescu, Vava Ștefănescu ș.a.), cărora, li s-a alăturat, din anii 2000, „veteranul” Gigi Căciuleanu. Teatrul-dans maghiar din România îi datorează mult regizorului și coregrafului Péter Uray. Din generația mai tânără, se evidențiază Andrea Gavrilu, Ștefan Lupu, Attila Bordás sau Sinkó Ferenc, pionierul teatrului de *contact improvisation autohton*. Performance-ul s-a dezvoltat mai mult în zona artistică independentă,

cu contribuția importantă a unor coregrafi/dansatori dintre cei amintiți deja (V. Ștefănescu, F. Fieroiu, M. Mihalcea *alias* Farid Fairuz, identitatea sa alternativă, performativă), la care se cuvin adăugați Manuel Pelmuș, Mădălina Dan, Mihaela Dancs, Alexandra Pirici, Florin Flueraș, Ion Dumitrescu, Ioana Marchidan ș.a. Regizoarea Ioana Păun, actorii Mihai Lukács, Nicoleta Lefter, artista și activista politică Veda Popovici și-au legat de asemenea numele de performance-ul autohton. Componenta politică și/sau socială e dominantă și în cazul acestuia, notează Oana Stoica. (Apariția lui Victor Rebengiuc, din 23 decembrie 1989, în studioul TVR, cu un sul de hârtie igienică destinată celor care slujiseră propaganda comunistă înainte de căderea regimului, ar merita să figureze în istoria postdecembristă a genului, ca momentul său inaugural.) O serie de proteste performative au fost generate de situația Centrului Național al Dansului din București, înființat cu mari eforturi și aflat mereu în pericol de lichidare, din cauza obtuzității autorităților. Performance-ul care s-a bucurat de cea mai largă recunoaștere pe plan intern, fiind răsplătit și cu un premiu UNITER, e *Parallel* (GroundFloor Group, Colectiv A, Cluj, 2013), în interpretarea Luciei Mărneanu și a lui Kata Bodoki-Halmen. Creat de cele două performere împreună cu regizoarea Leta Popescu și cu actorul Sinkó Ferenc, *Parallel* chestiona identitatea de gen. După 2010,

Cinty Ionescu sau Oana Răsuceanu au realizat niște performance-uri multimedia, dar subgenul acesta e încă subdezvoltat în România datorită costurilor ridicate de producție. Totuși, teatrul multimedia începe să prindă tot mai mult teren. Recurg adesea la mijloacele multimedia regizori ca Radu Alexandru Nica sau Horia Suru, Peter Kerek, V. Massaci, T.-C. Popescu, Radu Afrim, G. Cărbunariu ori I. Păun. Se identifică cu fenomenul regizorii Carmen Lidia Vidu și, parțial, Bobi Pricop, precum și scenografii Irina Moscu, Adrian Damian și Andu Dumitrescu. Ana Mărgineanu, stabilită în SUA, e pioniera teatrului virtual de la noi (cu *Long Distance Affair*, realizat pe Skype, în parteneriat cu regizoarea Tamila Woodward; o producție PopUP Theatrics, 2013). Bobi Pricop a realizat primul spectacol online difuzat în timpul pandemiei de COVID-19 (Exeunt, de Lavinia Braniște, Reactor de creație și experiment, Cluj, 2020). Specializat în transpunerea scenică a scenariilor unor filme celebre ca *Balul*, după E. Scola, 2006, *Breaking the waves*, de Lars von Trier, 2009 (Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu), sau *Persona*, de I. Bergman, 2019 (Teatrul Odeon), Radu Nica are un limbaj teatral profund influențat de tehnicile cinematografice, fapt care l-a ajutat, în pandemie, să convertească rapid, cu ajutorul lui Andu Dumitrescu și al lui Vlaicu Golcea, un proiect început la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj într-unul adaptat mediului online, o instalație video după piesa *Pool (no*

water) de Mark Ravenhill, devenită, de asemenea, un reper în domeniu.

Regizorul Radu Afrim duce mai departe tradiția teatrului de artă, a cărei miză rămâne preponderent estetică (contrar teatrului realului, ale cărei mize extraestetice ocupă prim-planul). Extrema sa popularitate, mai ales printre tineri, se datorează însă infuziei masive de elemente ale culturii de masă pe care Afrim i-o aduce tradiției pomenite, precum și de elemente provenite din cultura *queer*³⁹ (cum ar fi travestiurile de tip *drag queens*). Imaginația sa pare alimentată atât de artele plastice (regizorul e și un excelent fotograf), cât și de videoclipurile muzicale de ultimă oră, de *show*-urile și revistele de modă, de atmosfera cluburilor de noapte ș.a.m.d. Umorel, caricaturalul, numerele muzicale *live* sunt alte ingrediente utilizate în montările sale cu mare priză la public. Afrim s-a afirmat mai întâi în spațiile teatrale alternative și în provincie (cu *BluEscape*, după L. Anderson, Casa Tranzit, Cluj, 2000, *Infanta Saviane* Stănescu, Teatrul Ariel-Underground, Târgu-Mureș, din 2000, *Bernarda's House Remix* după F.G. Lorca, 2002, sau *Trei surori*, după Cehov, 2003, Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sf. Gheorghe, ultimul criticat de celebrul cronicar dramatic britanic Michael Billington pentru libertățile pe care și le lua față de text și propulsat, astfel, în centrul dezbaterilor teatrale ale vremii). Consacrarea definitivă i-a adus-o spectacolul *De ce fierbe copilul în mămăligă*, după Aglaja Veteranyi, montat de Afrim la Teatrul Odeon în 2003. Din spectacologia sa extrem de bogată mai pot fi amintite montări ca: *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de M. Vișniec, autor cu care Afrim împărtășește atracția pentru figurile excentrice, indivizii ieșiți din comun (TN Cluj, 2004), *Plastilina* de V. Sigarev (Teatrul „Toma Caragiu, Ploiești, 2005), *Inimi cicatrizate*, după M. Blecher (TN Constanța, 2006), *Omul pernă* de M. McDonagh (Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, 2008), *Herr Paul* de T. Dorst (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 2009), *Tihnă* după A. Bartis (TN. Târgu-Mureș, Compania „Tompá Miklós”, 2015), etc. Cu „fabulele urbane” *Girafe și Bizoni*, de Pau Miró (TN „Radu Stanca” din Sibiu, 2015), dar mai ales cu *Pădurea spânzuraților* după L. Rebreanu (TNB, 2018), cu Alex. Potocean în rolul titular, Afrim a făcut niște pași în direcția teatrului social și politic, fără să renunțe însă la primatul esteticului. *Trei piese triste*, după M. Maeterlinck (TN Iași, 2021), de o picturalitate coplesitoare, constituie o adevărată



Ammar Alnahas

pledoarie pentru teatrul de artă.

Un tânăr regizor care pare să-i calce lui Radu Afrim pe urme, prin mixajul registrelor culturale înalte și joase, e Andrei Măjeri. La fel ca acesta, Măjeri pare să fi absorbit lecțiile neoavangardelor și ale independenților autohtoni, fiind atras însă și de valorile clasice (în principal de tragedia greacă). Botond Nagy montează cu preponderență texte clasice, reinterpretându-le însă în spiritul vremurilor actuale. Vlad Cristache, Alexandru Mâzgăreanu sau Mariana Cămărășan sunt și ei dedicați teatrului de artă. Ultima vedește un deosebit simț de orientare în lucrul cu actorul. Andreea și Andrei Grosu, regizorii din spatele Teatrului Unteatru, au creat aici un spațiu dedicat marii dramaturgii universale, o opțiune repertorială cu totul neobișnuită pentru zona teatrului independent. „Dacă Teatrul ACT a fost esplanada artistică a Generației X, Unteatru este același lucru pentru Generația Y”⁴⁰, scrie criticul Ioana Moldovan. Cuplul vedește de asemenea o mare aplecare pentru lucrul cu actorul și scormonitul emoțiilor. În 2017 a pus în scenă, chiar la Naționalul bucureștean, un memorabil *Regele moare*, de E. Ionescu, cu „veteranii” Victor Rebengiuc și Mariana Mihuț în stare de grație. Cei doi mari actori sunt responsabili pentru cvasi-naturalizarea în România a regizorului ucrainean Yuri Kordonski, discipol al lui Lev Dodin, devenind, de la prima colaborare, actorii săi „fetiș”. Astfel, Y. Kordonski a montat, între 2001 și 2011, o serie de spectacole care au cucerit imediat publicul, printre care *Unchiul Vania* de Cehov, 2001, *Căsătoria* de Gogol, 2003, cutremurătorul *Îngropați-mă pe după plintă*, după P. Sanaev (2011), toate la Teatrul Bulandra, sau *Inimă de câine*, după M. Bulgakov (TNB, 2005) și *Ultima zi a tinereții*, după T. Konwicki (Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, 2011). Un alt ucrainean, Andriy Zholdak, discipol al lui Anatoli Vasiliev, a realizat la rândul său în România, după anul 2000, o suită de spectacole care, spre deosebire de cele ale lui Kordonski, au împărțit publicul în două, adulatori și contestatari. Controversele stârnite de montările sale au fost alimentate și de stilul său de lucru, dictatorial-contondent, cu actorii, mai mult decât discutabil. *Viața cu un idiot*, după V. Erofeev (Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, 2007), sau *Rosmersholm*, după H. Ibsen (Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 2017) sunt titlurile poate cele mai reprezentative pentru extremele artei sale.

Despre Ada Milea, care s-a

lansat ca actriță și muziciană în anii '90, se poate spune că a patentat în România, după anul 2000, formula spectacolului-concert (*Švejk în concert*, după J. Hašek, *Chiritza în concert*, după V. Alecsandri și M. Millo, TN Cluj, 2017, respectiv 2019 etc.). Cări Tibor, Vlaicu Golcea, Bobo Burlăcianu și Bobi Dumitraș sunt alți muzicieni care au reușit, în ultimii ani, să îi confere muzicii de scenă o pondere extrem de importantă în spectacol.

În ce privește dramaturgia, după 2000, pe lângă autorii afiliați grupărilor asociate cu teatrul realului amintiți deja, s-au mai afirmat mai mulți absolvenți ai Masteratului de Dramaturgie inițiat de Alina Nelega la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, în primul rând Székely Csaba, Elise Wilk și Alexandra Păzgu. Dintre „solitarii” neafiliați unei grupări trebuie neapărat amintiți Mihai Ignat, dramaturga româno-franceză Alexandra Badea și actrița Lia Bugnar. Textele celor mai mulți dintre ei îmbină lirismul cu observația, acidă sau umoristică, a cotidianului și a realităților sociale.



Dumitru Macovei



Mihai Sărbulescu

Note:

- ¹ Mircea Eliade, „Itinerariu spiritual: «Tânăra generație»”, *Cuvântul în exil*, nr. 40-41, sep.-oct., 1965, p. 1.
- ² Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, Editura Eikon, Cluj, 2012, p. 105.
- ³ Laura Pavel, *Teatru și identitate. Interpretări pe scena interioară. / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2012, p. 95.
- ⁴ Alina Nelega, „Piesa românească, astăzi”, *Respiro*, 2002, http://www.respiro.org/Issue6/film_nelega.htm#_ftn1 (accesat în 30.03.2021)
- ⁵ Theodor-Cristian Popescu, *op.cit.*, p. 105.
- ⁶ Se pot cita însă și excepții, ca Felix Alexa, Claudiu Goga sau ceva mai vărsnică Mona Marian (Chirilă), dispărută prematur, toți trei atașați de textul clasic.
- ⁷ Cristina Modreanu, *Fluturele gladiator. Teatru politic, queer & feminist pe scena românească*. Desene de Dan Perjovschi, Curtea Veche, București, 2016, pp. 40-45.
- ⁸ *Ibidem*, p. 39.
- ⁹ Peca Ștefan, „Despre dramaturgul român contemporan”, *Aurora*, 1 dec. 2008, p. 1, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_pecarum_frm.htm (accesat în 31.03.2021).
- ¹⁰ Theodor-Cristian Popescu, *op.cit.*, p. 57.
- ¹¹ *Ibidem*, 61.
- ¹² *Ibidem*, pp. 74-75.
- ¹³ Alina Nelega, *loc.cit.*
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ David Schwartz, „Genealogy of Political Theatre in Post-Socialism. From the Anti-«System»” Nihilism to the Anti-Capitalist

Left”, *Studia UBB Sociologia*, LXIV, vol. 64, 2 decembrie 2019, pp. 17-19.

¹⁶ Ionuț Sociu, *Istorie recente*, în Oltița Cîntec (coord.), *Tânărul artist de teatru. Istorie românești recente. / The Young Theatre Artist. Recent Romanian Histories*, traduceri de Miruna Andriescu, Daniela Șilindean, Timpul, Iași, 2015, p. 32.

¹⁷ Eugen Wohl, *Direcții în noua dramaturgie*, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj, 2006, pp. 330-335.

¹⁸ Alina Mazilu, *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ca promotor al dramaturgiei contemporane. Aspecte din dramaturgia română actuală*, Editura Universitaria, Craiova, 2019, p. 137.

¹⁹ Alina Nelega, *loc. cit.*

²⁰ Iulia Popovici, *Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent din România*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2016, p. 11.

²¹ Iulia Popovici, *Efectul de bumerang*, în Oltița Cîntec (coord.), *Teatrul românesc de azi. Noi orizonturi / The Romanian Theatre Today. New Horizons*, trad. de Carmen Tărniceanu și Mircea Sorin Rusu, Timpul, Iași, 2017, p. 59.

²² *Ibidem*.

²³ Oltița Cîntec, *Tineretea, o resursă neglijată, în Idem* (coord.), *Tânărul artist de teatru. Istorie românești recente. / The Young Theatre Artist. Recent Romanian Histories*, traduceri de Miruna Andriescu, Daniela Șilindean, Timpul, Iași, 2015, p. 8.

²⁴ Olivia Grecea, *Teatrul independent și experimental*, în Corin Braga (coord. general) și Liviu Malița (coord.), *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar și patrimoniu artistic*, V, Polirom, Iași, 2020, p. 132.

²⁵ Ionuț Sociu, *loc. cit.*, p. 32.

²⁶ *Ibidem*, p. 33.

²⁷ Iulia Popovici, *Elefantul în cameră...*, p. 19.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cristina Modreanu, *op. cit.*, p. 57.

³⁰ Iulia Popovici, *Elefantul din cameră...*, p. 20.

³¹ David Schwartz, „Evacuații, artiști și agenți ai gentrificării: proiectele din Rahova-Uranus / Interviu cu Cristina Eremia”, *Gazeta de artă politică*, 4 mai 2014, <http://artapolitica.ro/2014/05/04/evacuati-artisti-si-agenti-ai-gentrificarii-proiectele-din-rahova-uranus-interviu-cu-cristina-eremia/> (accesat în 6.04.2021)

³² *Idem*, „Genealogy of Political Theatre...”, p. 23.

³³ Ionuț Sociu, *loc. cit.*, p. 33.

³⁴ *Ibidem*, p. 34.

³⁵ Iulia Popovici, *Elefantul în cameră...*, p. 62.

³⁶ *Ibidem*, p. 92.

³⁷ *Ibidem*, p. 93.

³⁸ Vezi Oltița Cîntec (coord.), *Teatrul românesc de azi...*, pp. 77-104, pp. 35-53, respectiv pp. 9-34. Vezi și Cristina Rusiecki, *Un click și... 1000 de realități. New media în teatrul românesc*, Editura Etnologică, București, 2020.

³⁹ *Cultura minorităților sexuale*.

⁴⁰ Ioana Moldovan, *Teatrul românesc între X și Y*, în Oltița Cîntec (coord.), *Tânărul artist de teatru...*, p. 64.

Teatrul de ieri pentru cei de azi

Nicoleta Popa Blanariu

Mihai Chiuaru



Dionis Pușcuță

Istoria se face din materiale parțial reciclabile, de unde impresia de *déjà vu*. Se repetă idei, situații, greșeli, orori și, uneori, lucruri bune. Pentru a constata repetiția, e nevoie însă de un termen de comparație potrivit. Așa ne putem feri de nai-vitatea de a crede că prezentul (sau viitorul) este pe de-a-ntregul original. Istoria nu este numai despre trecut, ci și despre prezentul care poate decurge din el ori asemenea lui. Rezeecția programelor de istorie în școală afectează sistemul imunitar al inteligenței colective și capacitatea de apărare a organismului social. Din fericire, deficiențele programelor sunt compensate de inițiativele unor autori și editori care scot pe piață anticorpii necesari, încapsulați în volume remarcabile.

Nu voi face o pledoarie din locuri comune, dar nu pot ocoli niște evidențe. Ele mă îndreptățesc să salut publicarea unei cărți necesare prin temă și chiar prin momentul în care apare, deși însemnătatea ei nu este deloc una conjuncturală. Este vorba despre *Teatru în diorame: discursul criticii teatrale în comunism* (București, Tracus Arte, 2019-2021), de Miruna Runcan, critic de teatru și profesor la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai. Lucrarea este împărțită în trei volume care trimit, prin metafora meteorologică, la meandrele istoriei recente, atât de relevante pentru tandemul dintre politică și cultură, în spațiul românesc și nu numai: *Fluctuantul dezgheț* (1956-1964), *Amăgitoare primăvară* (1965-1977), *Viscolul* (1978-1989).

Este o carte de împrăștiere a memoriei culturale, un recurs la judecata diacronică a fenomenului (și mediului) artistic românesc, pe fundalul de nisipuri mișcătoare al ultimelor decenii din secolul XX. Cartea este scrisă însă într-o vreme în care, în mediul academic occidental cel puțin, abordarea istorică nu mai este chiar la modă

în științele umaniste, înlocuită fiind de cea teoretică. *Hélas!* Autoarea nu capitulează însă, ci se adaptează. Ea experimentează un mix metodologic de situare în perspectivă istorică și, în același timp, de valorificare a teoriei discursului, a achizițiilor pragmatice și a strategiilor de analiză discursivă. Pe de o parte, Miruna Runcan descrie o succesiune de contexte istorice decisive pentru traseul teatrului românesc din a doua jumătate a secolului XX. Pe de altă parte, ea aplică niște metode de analiză discursivă la un corpus de texte programatice ori de comentare a fenomenului teatral, provenite dintr-o epocă sau alta: editoriale, eseuri, cronici, interviuri, reportaje, dezbateri, conferințe și „consfătuiri” ale oamenilor de teatru, anchete.

Valeriu Șușnea



O premisă a cărții Mirunei Runcan este aceea că „studiile de istorie a artelor performative nu par să se fi aplecat decât foarte rar asupra felului în care s-au dezvoltat discursurile critice”. Or, convingerea autoarei, care a condus la apariția cărții, este aceea că merită să reflectăm mai atent asupra relației dintre creația artistică și discursurile critice formulate pe marginea ei. Cu atât mai mult cu cât discursul meta-artistic nu este dependent doar de „esteticile (hegemonice sau emergente)”, ci, în mare măsură, de „peisajul ideilor politice dominante, de relațiile de putere în raport cu care sunt emise judecățile de valoare”. Chiar și atunci când nu-și dorește să fie unul „normativ”, discursul critic lasă întrevăzute aluviunile ideologice, „axiologice”, care îl alimentează dincolo de „referințele estetice care stau la vedere” în articularea comentariilor.

O observație a Mirunei Runcan pune în evidență conștientizarea componentei ideologice a discursului de către criticii înșiși și încercarea de a o diminua, într-un moment de cotitură în viața politică și deopotrivă în cea culturală din România: „Un pact între artiști, critici și publicul lor specializat se instalează după 1964: acela al evitării, pe cât se poate, a discursurilor propagandistice, în beneficiul unor structuri estetice marcate, de tip modernist, în lăuntrul cărora se pot strecura uneori mărci ale unei critici de sistem, percepute de ambele părți ca semnale de disidență”. La o astfel de solidarizare în numele autonomiei esteticului conduc, paradoxal, tocmai tezele din iulie și „revoluția culturală” acclimatizată la

noi după modelul maoist, în special în perioada 1974-1977. Îmi amintesc de relatarea cuiva, adolescent pe vremea aceea, despre complicitatea publicului cu actorii de la Teatrul Bacovia, la o replică dintr-o piesă altfel benignă, fără nimic subversiv în chip explicit: „Sistemul, trebuie schimbat sistemul!”. Aparent, referirea era la un angrenaj tehnologic care dădea de furcă unei echipe de mineri, dar spectatorii gustau ambiguitatea cu sfichiuri de disidență.

Oameni care cunosc prea puțin despre perioada de dinainte de 1989 – neinformați sau, dimpotrivă, știutori cu eclipse de memorie – judecă adesea pripit, apologetic ori simplist de acuzator, o realitate complexă, care a pus la încercare destule conștiințe. Cred că putem citi cartea Mirunei Runcan și din această perspectivă, a unui conflict interior pe care îl trăiește omul de teatru onest, disputat de propriile convingeri, pe de o parte, și de constrângerile *establishmentului*, pe de altă parte. În perioada studiată de Miruna Runcan, criticul este văzut ca un „activist propagandist și abia apoi ca un profesionist în domeniul în care își desfășoară activitatea”. Chiar înainte de a fi încadrat într-o instituție de presă, criticul știe că din punctul de vedere al autorităților, el are „datoria” de a pune în practică „politica partidului”. Pe de altă parte, criticul încearcă să rămân loial breslei sale și unor valori intime asumate, dincolo de perdeaua de fum a sloganurilor ideologice. E o dramă la care s-ar putea asista în reluare, dacă nu vom fi îndeajuns de precauți.

Miruna Runcan își asumă explicit drept sursă de inspirație câteva lucrări relativ recente de istorie și teorie literară: *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului* de Alex Goldiș, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii* de Andrei Terian, *Radicalitate și nuanță* de Mircea Martin. Cred că aș putea adăuga unele afinități ale autoarei (pe care doar le bănuiesc, este adevărat) cu perspectiva socio-estetică a lui Pierre Bourdieu, din *Regulile artei*.

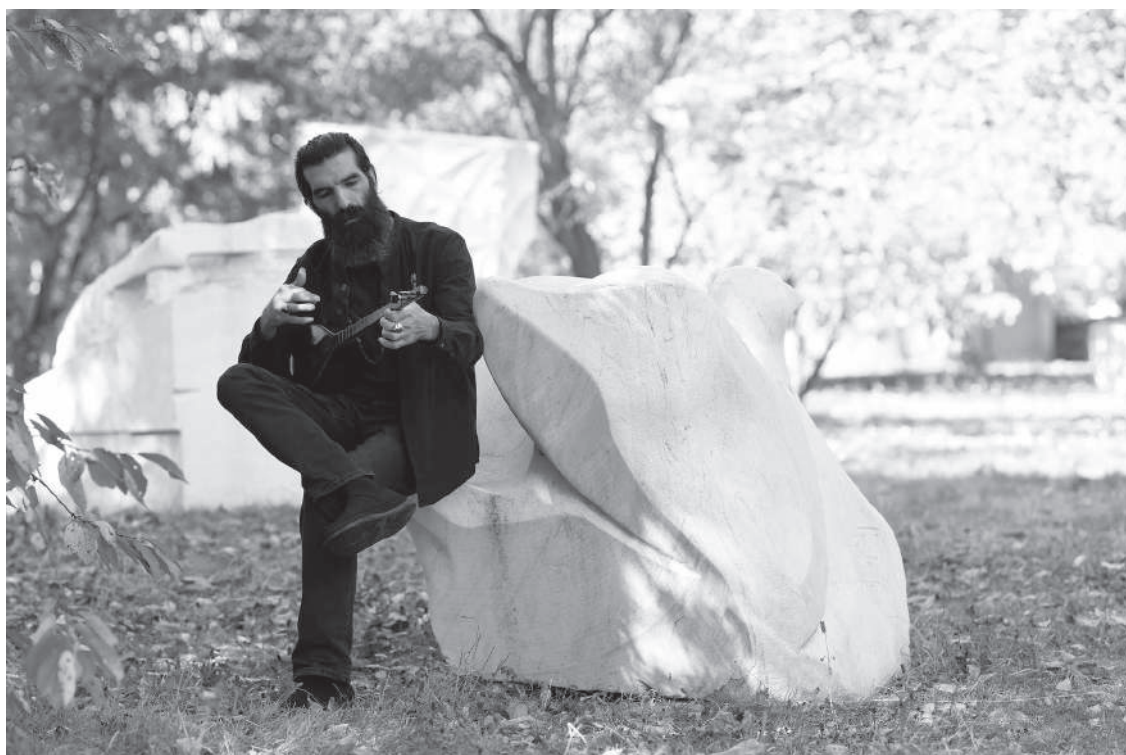
O carte care merită citită pentru felul în care ne dezvăluie culisele relației dintre politică și cultură, dintre istorie și discurs.



Nicoleta Popa Blăniaru

„Spectacolul lumii – Estul întâlnește Estul”

Rezidență artistică internațională/ 20-29 octombrie 2021

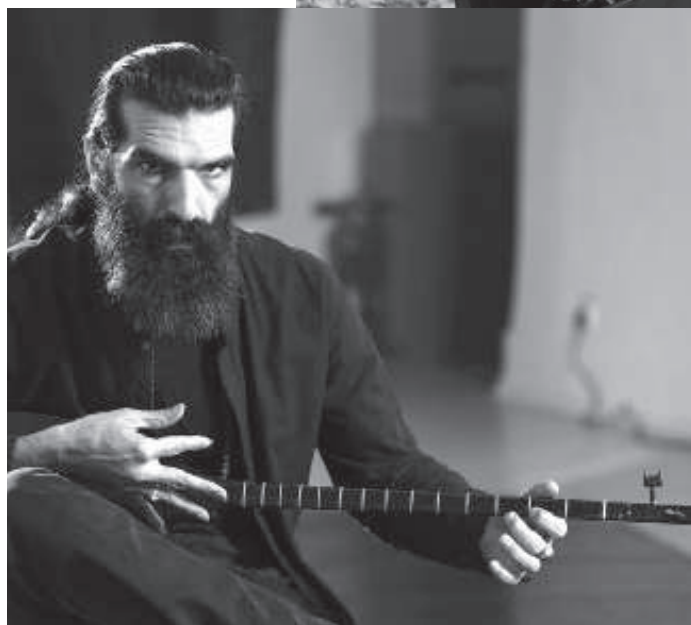


„Spectacolul lumii – Estul întâlnește Estul”

Rezidență artistică internațională/ 20-29 octombrie 2021

mai 2022

Vitalin • nr. 56



„În căutarea corpului pierdut”

Rezidență de dans contemporan/ 1-10 octombrie 2021



„În căutarea corpului pierdut”

3 noiembrie 2021

mai 2022

Vitalin • nr. 56



Dan Petrușcă



Zdrențe de existență

Nu mai e timp pentru etică
nici pentru morală
e poate un privilegiu să te doară-n cot
să petreci zgomotos cu prietenii
sărbătorind începutul sfârșitului lumii
zi de zi
oamenii (sunt) indescifrabili
mai bine zis ilizibili
plictisiți nervoși (ne)mulțumiți
de evoluție de involuție
se țin departe de amintirile lor
de sârmă ghimpată în care atârână
bătute de vânt
zdrențe de existență

tocmai a apărut o spărtură în cer
și pe-acolo nu năvălesc
nici întunericul nici lumina
în același pat frumusețea și urâtenia
departe de orice alegere
se strâng melancolic în brațe
până la urmă
e o poveste în care ceasurile
stau la taifas fără clipe de grație
și fără ferestre

însă eu n-am avut și nu am
prietenii prezicători la Delphi
și mai ales n-am de unde să știu dacă
vor vedea lumina zilei aceste cuvinte
până atunci rămâne doar
o inadecvare
a mea sau a noastră
la viață la moarte la istorie

și între timp pe Google în dreptul meu
sunt scrise realități decupate
(auto)ironice aproape poetice
iubire la promoție
Dan anacronic la preț redus
s-ar putea să-nțeleg într-o zi
că la înmormântarea mea
e posibil să-ntârzii

orgoliul mi se prăbușește
în fiecare dimineață la burse
lui Homer din bun-simț nu i-a trecut
prin cap această problemă penibilă
el tatăl poezilor creatorul de lumi revoluate
spune povești cam de pe când
caii nu erau transportoare blindate
nici zăua vestă anti-glonț
săgeata și lancea nu erau rachete sol-aer

iar Dumnezeu abia amintitul Homer
și alții asemenea sunt mult mai ieftini la raft
chiar acum când simt în nările minții
cum trupul umed al iubitelor mele
se destramă
în amintire
luna încă își scuipă argintul și latră
în colțul ei de cer
iar soarele cinic cum e
îmi (ne) luminează inadecvarea
la viață la moarte la istorie

Ovidiu Ungureanu



Am tot lăudat frumusețea

Am tot lăudat frumusețea, acum o insult
sunt pus pe hartă și scuip pe stelele nopții
de milenii tot spun blasfemii blasfemii
Dumnezeu nu împarte dreptatea
ci pedepsește

cred că El e șiret orice s-ar spune
iar când pute lumina pedeapsa este o binecuvântare
tocmai văd brațul meu palma mea urcând balustrada
nu pot să spun spre ce urc
mereu și mereu mi se pare
diavolul e înțelept întunericul lui luminează
niciodată singur înconjurat de cuvinte murdare
în timp ce vântul cenușiu mănjește rufe puse la uscat

miroase amețitor buricul femeilor
dacă Dumnezeu ar fi bun cum se spune
s-ar ascunde în căușul acela ceres
din mijlocul pântecului
dimineața a livezi înflorite duhnește candela
flacăra ei părul ultimei mele iubite
dă din aripi se îndepărtează

încă e întuneric lumina abia și-a ridicat genele
țipătul cocoșului e un ciob de sticlă roșie
și dintr-odată soarele răsare prăfuit
din spatele oglinzii râde
râde și din gura lui se aude scrâșnind
un dinte albastru

creioane colorate degete lăuntrice
pictori netrebnici aruncă pe pânze
mârâitul câinilor străini tablouri cu dinți se devorează
pe dinăuntru

am tot lăudat frumusețea, acum o insult
steapă istoria lumii copiii ei înfiați au murit
nicio aură nicio flamură nicio palmă de praf
fluturată la geam nu-și ia rămas bun
pleacă ultimul avion ultimul tren ultima trăsură
mereu și mereu mi se pare
de pe o ramură dintr-un mic ghem de pene
se aude în sfârșit
cântecul



Ovidiu Ungureanu

Cum să mai fii frumos?!

Paula Romanescu

Și a fost sâmbătă, 2 aprilie 2022.

Seară cenușie de primăvară inocentă. Premieră promițătoare de înmiresmări de suflet la *Teatrul Bulandra* de la Grădina Icoanei din Capitală. Circulația publică îngreunată de o mulțime de tineri înfășurați în drapele galben/albastre, care-și strigă vrerea de pace. Mașini ale poliției (și o dubă cu gratii la geamurile-i oarbe) flanchează demonstrații. Cerul – a ploaie. Câteva picături mă fac să grăbesc pașii. Îmi pregătesc sufletul de sărbătoare: îmi spun că voi afla curând de la dramaturgul american Neil LaBute (n. 1963), multipremiat în lumea spectacolului pentru creațiile sale, scenarist și actor deopotrivă, *De ce să fii frumos într-o lume care a cam uitat de acest sfânt*, dar care ar trebui să înnobileze ființa gânditoare.

Ajung la timp la *Sala Caragiu*. În foaier – public tânăr numeros, zgomotos, frumos, franjuros pe la blugii ușor atinși de picăturile de ploaie, câțiva „expirați” la patru ace, efervescența aceea specifică așteptării. Din fițuica spectacolului (unde sunt programele *d’antan*?!) aflu că traducătorul piesei este Alexandru Gorghe, iar interpreții sunt Vlad Lință, Daria Pentelie, Daniel Nuță, Ana Bumbac. Au pus mână de la mână s-o ajute pe Mara Oprea, care și-a adjudecat regia, Raluca Cârciumaru ca asistent vigilant, Gabi Albu cu decorul, Clara Dumitrescu creând costumele, Adrian Picioarea cu muzica, Daniel Klinger cu machiajul (noroc cu traducerea – *lighting design*, că altfel am fi putut crede că e vorba de un nou model de mască *necovidică*!), Ruxandra Bobleagă cu mișcarea scenică, Miruna Croitoru cu video (păi reflectoarele?!), Mihaela Oance cu regia tehnică.

În josul amintitei fițuici – un textuleț (fără paternitate): *Ce înseamnă să fii frumos? Sau cum putem să definim ceva ca fiind frumos?* Și mai spune textul că, din Grecia Antică și până astăzi, conceptele despre frumos s-au tot înfruntat dar că, acum, prin piesa care stă gata să ne lumineze și care „conturează două povești de dragoste asimetrice”, vom

vedea cum e cu „influența frumuseții în calitate de construct social”.

Gongul face ce face demult. După cea de-a doua bătaie, ni se îngăduie să intrăm în sală (o, sala aceea cu scena înconjurată de gradene cât să permită publicului să soarbă fiece cuvânt și respiraie ale interpretilor – unde sunteți voi, Toma, și Gina, și Irina!...). În mijlocul scenei – un cub semitransparent. În miezul cubului – patru „statui” amintind de cele vivante de prin marile orașe turistice ale lumii albastre de pe planeta Pământ, locuri pe care aveam să le descoperim și noi de când cu deschiderea vraște a frontierelor, când ne-am grăbit, arzând de mult prea aprige doruri de călătorie, să pornim, să le pipăim cu pasul, cu sufletul, cu ochii, și să urlăm „este!”.

Gata! Începe povestea. Întunericul ne învăluie. Pe scenă, proiectate pe învelișul diafan al cubului cu „statui”, umbre de chipuri familiare nouă de prin reclamele comerciale fără frontiere. Și deodată, două statui prind viață, prinse într-un con de lumină și, dintr-o discuție abruptă cu iz de ceartă... *à la* ușa cortului, aflăm cum că el ar fi zis către un amic despre ea că... frumoasă n-ar fi. Și de aici, *lung prilej de vorbe și de ipoteze*... De la prima replică însă ne-a ajuns ca o miasmă pestilențială cuvântul acela

care numește excrementul aburind abia expulzat din intestinul gros. Să fim concesivi, îmi zic, la supărare câte nu spune omul! I-a scăpat porumbelul. Și e cenușiu. Dar n-am apucat să ne dezmeticim că, dinspre cubul buclucaș cu îndrăgostiți în sfâșiere, cade peste public o ploaie de zoaie. Să fi fost cubul acela celula de penitenciar? Țarc? Cușcă de fiare? S-ar vrea să fie un depozit de materiale dintr-un hipermarket multinațional unde muncesc protagoniștii, dar mi se pare că ar vrea să simbolizeze mai curând universul fără cer al iubirii libere ca pasărea cerului să înoate în mazăga unei realități fără orizont, în care amorul, *copil pribeag, nestatornic*, arde la foc mic de la ombilic până la muntele lui Venus cu-ale sale văgăuni și crește în descreștere...

Limbajul harțăgoșilor îndrăgostiți, dialogând cu urât despre... frumusețe, depășea lejer stadiul de ușa a cortului care, după „intensitatea metaforică” a replicilor, acesta mi se părea de-acum apropiat de cel din saloanele de altădată... După ce primul cuplu (din cub, nu cel original!) se retrage pe soclurile rezervate de nu mai știu care dintre realizatorii spectacolului, intră în lumină celălalt – doi oameni așezați, frumoși, care așteaptă un copil... Despre jocul ei (Carla, în piesă) n-ar fi de spus decât



Paula Romanescu

că era brunetă și că, probabil, la facultate va fi absentat de la lecțiile de dicție, iar la cele de interpretare o fi nimerit în plină pandemie când cu on-line-ul *sine die*. El e însă ceva mai temperamental – o pupă pe burtică pe viitoarea mămică, dar clocotește de nerăbdare s-o strângă în brațe pe dulcea ispită blondă „bună rău”, căreia, în dialog (altul!) cu prietenul său, îi face un inventar anatomic de toată *scabroșenia*.

Toată piesa lui Neil LaBute e plină de mizerii lingvistice pe care nici oceanul tot care ne desparte, nici apele ploilor de smoală, nici lava Vezuviului cel din anul '79, nici cenușa cea de după Hiroșima și Nagasaki n-ar putea să le acopere.

Și, spectator cuminte, însetat de ceva nou, fugind de acasă de urâtul veștilor care ne ajung – război, viruși, moarte, sărăcie, crime, corupție, necinste și, în general, cam *toate relele ce sunt într-un mod fatal legate de o mână de pământ* – dacă ajung la teatru în dorința de a-mi purifica sufletul și, răstimp de o oră și mai bine, mi se servește, *à la carte*, o întreagă hazna de la un penitenciar cu borfași care n-au prea apucat să vadă lumina, unde să mai fug chiar dacă înțeleg că Dumnezeu îi va fi dat făpturii de lut însuflețit și Cuvântul Adevăr-lubire ca să-și poată exprima frumosul din sufletul său chiar când gândul doare și lacrima-i pe-aproape!

Și cum să nu evoc adâncă reverență pe care lumina aceea de om, marele actor Dan Puric, prin spectacolul-conferință de pe scena Naționalului bucureștean din 27 martie a.c., a făcut-o înaintașilor săi, icoane-corifei ai teatrului românesc, cărora scena le-a fost altar și cuvântul lumină sculptată?!

Nu, dragi recentți prestatori de servicii culturale, teatrul nu e o halcă de viață dintr-un trup cangrenat în care mișună viermii limbajului în chip de adevăr-realitate. Cu doamna Realitate ne întâlnim, din păcate, în orice loc – pe stradă, la muncă, la ne-muncă, *pe fiecare treaptă a scărilor blestemate* care-i împarte pe oameni în *trendy* și expirați. Toți, dar absolut toți, cunosc întreg repertoriul de termeni care definesc acele părți ale corpului care, de regulă, nu se expun vederii în societate, acele acte care-l apropie pe om de animal (dar și de taina tainelor cea negrăit de dulcel!), dar nu toți își permit să mănânce cu polonicul c...t, ignorând (dacă vor fi știut vreodată!) că nu e frumos să vorbești în public cu gura plină...

Îți mulțumesc, Americă! Ne-ai pus sub umbrela ta militarizată și știm de-acum că lumina nu ne mai vine de la Răsărit cu spicuri de ger

de Siberii. I-ai dat și președintelui nostru o șepcuță, deși nu prea avea ce să acopere. Pentru tot ce ne-ai dat, pentru tot ce ne-ai luat (vorba cântecului!), îți mulțumim! Dar lasă-ne, te rugăm, în durerea noastră, și nu ne mai... culturaliza cu astfel de orori teatrale. Drept este, nu ne-ai obligat să le adoptăm, deși, corect politic, ne-ai cam sugerat că bine-am face. Păi cum să fie bine să facă teatrul unui Neil LaBute concurență șatrei fără Rița *cea cu ochii sprintari și sâni ca de piatră*, fără Rică *fante de Obor*, fără Eugen Doga și Emil Loteanu!?

Iar tu, traducătorule Gorghe și Alexandru, cum de te-ai grăbit, *tradittore*, să pui în limba română un astfel de text, fără să te gândești la semenii tăi mai tineri care, și așa, aleg din grâul cu bob bun numai neghina, în încercarea lor de a fi *mișto*, fără să le treacă măcar prin minte să se întrebe *de ce să fii frumos*...

Despre interpretii cei patru – toți o apă și-un pământ (nici măcar de flori!). Despre regie... Care regie? Despre *lighting design* – absolut

necesar ca salon de servicii, astfel ca spectatorii să-și poată șterge de pe chip, la plecarea din teatru, grimasa de dezgust.

Trecerea printre spectatori a unuia dintre actori, la final, cu ceea ce s-a dorit a fi acea pledoarie despre frumusețe, în care a asociat *filosofi, oameni de știință, artiști, matematicieni, încercând să explice de ce considerăm ceva ca fiind frumos*, deși ne-a șters și pe noi cu fascicolul de lumină, nu ne-a șters urâtul din ceea ce s-a vrut (declarativ!) a fi *un dialog dinamic cu situații imprevizibile care unesc, deopotrivă, umorul cu dramaticul*.

Diriguitori ai artelor și culturii, vegheați la promovarea valorilor cultural-artistice adevărate! Promovați-le! Fără astfel de acte care înobilează, ne vom mira degeaba că tână generație, ba chiar și unii dintre cei de mai multă vreme tineri, vor rămâne în *cloaca maxima* a lumii fără cer, în care nimeni nu se va mai întreba măcar cum să mai fii frumos și de ce.

Sorin Nicodim



Ion Creangă. Lumea ca spectacol

Constantin Trandafir

Mario Vargas Llosa scrie despre „civilizația spectacolului”, iar Richard Dawkins, după mai multe cărți în care înfățișează „cursul complet al istoriei vieții”, completează mai recent seria cu *Lumea ca un mare spectacol. Dovezile evoluției*, un fel de „pelerinaj chaucerian în căutarea strămoșilor”. Tema are istorie veche, teoretică și, ca la Creangă, aplicată, și în cazul nostru din acest comentariu.

Mai întâi, să observăm că teatrul, „dramaticul”, scenicul reprezintă manifestarea cea mai specifică a spectacolului lumii. Aproape că ele sunt sinonime dacă n-am accepta sintagmei o conotație foarte largă. Și să mai precizăm că opera lui Creangă este esențial dramatică, nu epică. „Avem de-a face cu compuneri de ordin dramatic”, este convingerea fermă a lui G. Călinescu, și în continuare: „este un personaj, autorul, care stă în fața noastră, gesticulează și vorbește (...) Mai sunt în *Amintiri* și alți eroi care vorbesc și care se definesc prin cuvânt după legile teatrului. Aceste personaje sunt jucate de povestitor, încât în rolul lor intră conținutul obiectiv, dar și interpretarea de actor a povestitorului care e o notă din conținutul subiectului însuși. Cu alte cuvinte, totul este în cele din urmă (în *Amintiri*, n. n.) un lung monolog, valabil prin cât exprimă dramatic. Nici Creangă, nici Caragiale și nici povestitorii în genere nu sunt autori epici, cum se crede de obicei”. Deci povestirea este prin excelență dramatică, iar Creangă deține în cel mai înalt grad „însușirea de a dramatiza basmul”; ba chiar nuvelele, ca *Moș Nichifor Coțcariu*, cum sunt cele din *Decameronul*, au caracter dramatic, prin ceremonia „spunerii”. Povestitorii sunt actori ai acestei ceremonii. Socrate (aflăm din cartea a treia a *Republicii*) ține seama de aspectele de reprezentare directă, cum ar fi dialogurile, pe care le comportă un text non-dramatic. Paradoxal, genul mimetic este chiar

cel „teatral”. Genette, referindu-se la povestire și invocând pe Socrate, Platon și Aristotel, înregistrează și „caracterul mixt (homeric, superior, n.n.) al acțiunii epice, narativă în fondul ei, dar dramatică în cea mai mare parte a sa” (cf. Maurice Blanchot, *Spațiul literar*).

Vorbind despre această atotstăpânitoare teatralitate în opera lui Creangă și spectaculosul pe care îl conține ea, se cuvine să avem în vedere vechea temă a „teatrului lumii”, a lumii ca teatru, a comediei lumii (căci universală este comedia – „râsul popular”). Evident, vom ține seama de disocierile care există, cum ar fi, de pildă, distincția între viziunea lumii ca spectacol și acel *histrion* poesis, acel joc „artistic” specific „decadențelor”. Cât privește „marele teatru al lumii”, sfera lui semantică este amplă, sensuri care se vor dezvălui parțial pe traseul acestui excurs. Există, de altfel, o întreagă literatură în materie. E. R. Curtius și Tudor Vianu, de exemplu, acordă o atenție specială acestei „teme poetice” (Vianu), acestei, „metafore teatrale” (Curtius). De bună seamă, la Creangă, conceptul de „teatru al lumii” nu e de sursă livrescă și nici nu are înțeles de *rol*, așa cum apare aceasta în concepția sociologico-estetică modernă, ci, încă o dată să spunem, ține de intuiția spectaculară, ludică a lumii, vine din spiritul popular-carnavalesc.

Pentru ideea de spectacol, cred că se cuvine o scurtă incursiune în istoria jocului livresc al lumii ca



Constantin Trandafir

spectacol. Comparația lumii cu teatrul descinde din antichitate, de la Platon, care în *Philebos* vorbește de „tragedia și comedia vieții”. Alții cred că analogia a fost făcută pentru prima dată de Antisthenes, discipolul lui Socrate și al sofistilor, întemeietorul școlii filosofice a cinicilor. În tot cazul, ea se găsește frecvent la cinici, cu deosebire la Bion din Boristhene, pentru care compararea omului cu un actor devine un clișeu, după cum aflăm de la Rudolf Helm. E. R. Curtius îl citează pe Clement Alexandrinul, care închipuie cosmosul ca pe o scenă, pe Augustin, cu ideea că viața e o comedie a neamului omenesc, pe Palladas („viața este o scenă tragică sau o farsă; de aceea ori învață să joci renunțând la seriozitate, ori îndură-i suferințele”). Metafora „teatrului lumii” a fost transmisă evului mediu, Renașterii și epocilor ulterioare. Ioan de Salisbury, citând din Petronius, recurge tot la priveliștea scenei universale, cu înțelesul că „scena vieții” a devenit un *theatrum mundi*, piesa terestră fiind privită de spectatorii din cer. Luther vorbește de „Spiel Gottes” (jocul Domnului), pentru el lumea profană fiind un „Puppenspiel Gottes” (teatrul de păpuși al lui Dumnezeu). Ronsard, într-un epilog, afirmă că „le monde est un théâtre, et les hommes acteurs”. În 1599, pe frontispiciul teatrului din Londra, vestitul Globe Theatre, se afla inscripția *Totus mundus agit histrionem*. Aici are loc premiera piesei lui Shakespeare *As you like it*, cu faimosul monolog al lui Jack melancolic, care compară

lumea cu o scenă (*All the world's a stage*) și cele șapte vârste ale omului cu cele șapte acte ale piesei. Dacă în *Furtuna* viața e asemănată cu visul, în *Macbeth* se impune comparația ei cu teatrul. Tema dobândește noi semnificații, fără să-și piardă sensul de bază, în faza de amurgire a Renașterii și a barocului, în Spania. La Calderon, Lope de Vega, Quevedo a juca un rol pe scena lumii presupune a ieși din firea adevărată, a purta o mască. În comedia lui Lope de Vega *Descurcă-te cum poți*, Celio joacă un rol pe scena lumii, pentru că și-a ieșit din firea lui adevărată. Don Quijote îi explică scutierului său, Sancho Panza, asemănarea vieții omenеști cu o piesă de teatru... Însă, se știe, cel care a dat, în literatura spaniolă, cea mai mare dezvoltare a metaforei „lumii ca spectacol” este Don Pedro Calderón de la Barca, în misterul său dramatic *El gran teatro del mundo*. Capitolul din *Criticon*-ul lui Baltasar Gracián se intitulează *El gran teatro del Universo*. Tema mai poate fi detectată și la alți scriitori și filosofi, cum ar fi Apuleius, Tertulian, Lampert din Hersfeld, Johannes Saresberiensis, Tommaso Campanella, Sir Henry Wotton, Sir Th. Brown, La Bruyère, Diderot, Voltaire, Rousseau. Cu timpul mai pierde din frecvență, dar ecourile ei nu s-au stins. Ba, la unii mari scriitori deține chiar o pondere apreciabilă: Alfred de Vigny, Balzac, Amiel, Eminescu, Caragiale, Creangă – după cum se observă.

Trebuie făcută iarăși precizarea, la îndemâna oricui, că prin caracterul „teatral” al operei lui Creangă nu vom înțelege ostentație, retorism,

fanfaronadă, largă gesticulație histrionică. Avem doar de-a face cu mari înscenări vesele, cu „jocul lumii”, care se sprijină pe elementul conflictual, ritm, dialog, monolog, replici. Și pe un întreg arsenal de elemente teatrale: decor, gest, gag, voce, deghizare. Povestitorul este regizorul unui spectacol complet, „născocirile” sau relatările sale „scenice” au o dinamică spectaculară, cu momente armonioase ori deformatoare, cu feerii și reliefuri grotești. Prin teatralitate, povestitorul devine și un actor, adică o ființă de privit, de ascultat și de judecat. De aceea nu-i deloc nepotrivit să se vorbească despre „dramaticul” operei lui Creangă, chiar despre fundamentala ei teatralitate și, în consecință, de lumea ca spectacol.

Ar fi neconform cu realitatea să se vorbească la povestitorul nostru despre abundența acțiunii (gr., *drama* = acțiune), ori de încleștare a conflictelor, „dramaticul” trebuie căutat în instaurarea monologului, în potențarea cuvântului rostit, în mobilizarea unei galerii de personaje. Pasajele narrative, atât de prezente la Creangă, au o amplificare scenică proprie, pe de o parte, iar pe de altă parte, planul lingvistic le stimulează calitatea teatrală. Încă, dramatizarea narațiunii se observă în schimbul de roluri pe care îl efectuează povestitorul, devenind, după trebuință, cu repeziciune, regizor, actor, spectator, martor, în timp ce alte personaje intră în scenă sub lumina reflectorului. Așa se explică inegalabila vigoare cu care Creangă își reprezintă scenele ca într-un „film

memorialistic” (Vladimir Streinu).

În înțelesul cel mai pur, avut în vedere și aici, dramaticul (spectacolul) se întemeiază pe *mișcare*, pe confruntarea dintre factori opuși, de unde vom deduce nu excesul de intrigă, ci existența acelei *fable dramatique*, a *ritmului* viu, a *conflictului* care culminează în crize, în tensiuni orientate mereu spre o soluție. „Schema” ritmului în *Povești* urmează, în mare, schema tradițională, fără prea multe modificări structurale, dar cu un palpit de viață sporit. Din acest motiv, ritmul aici este „de aventură”, combinat cu mișcarea însușeșitoare a faptelor de viață specific țărănească. Bunăoară, în Povestea lui *Harap-Alb*, conflictul ia naștere odată cu nerespectarea de către fiul cel mezin a sfatului părintesc. Se produce prima răsturnare de situație. Apoi, tânărul erou e supus la grele încercări; sunt momentele crizei, al dezechilibrului, care întreține tensiunea dramatică. Și, în sfârșit, soluția: Spânul este pedepsit și tânărul și adevăratul prinț se căsătorește cu fata împăratului Roș. Demonstrația se poate face cu aproape toate poveștile lui Creangă. Și cu povestirile. Numai în *Moș Nichifor Coțcariu* variațiunile ritmului sunt produse de modulațiile și ambiguitățile vorbirii, ceea ce nu înseamnă că acestea nu există răspândite și în alte texte. Materia epică este aici, în excelenta povestire cu năzdrăvanul căruțaș, destul de anemică. Într-adevăr, cu asemenea puținătate de „evenimente” oricine ar fi ratat povestirea, nu însă și Creangă care realizează o mică bijuterie literară datorită „înscenărilor” îndemânate și puterilor limbajului în joc. Această împrejurare este bine explicată, teoretic, de Jakobson care afirmă că sensul prim al oricărui ansamblu dramatic rezultă din organizarea actorilor într-o situație.

În *Amintiri*, trecerea succesivă de la o scenă la alta se supune condițiilor spectaculare ale rememorării, ritmul fiind discontinuu, cu intensificări și scăderi, în funcție de reliefurile faptului rememorat. Astfel, la început ritmul e lent, marcat de o ușoară undă nostalgică, potrivit „cronotopului teatral”, remarcat de Bahtin în *Bâlciul deșertăciunilor* și în *Tristram Shandy*. Să reținem că fiecare capitol-act adoptă acest ritm al evocării, amintind de prologul mai vechilor piese de teatru, apoi ritmul se precipită odată cu înaintarea în istorisire, ivindu-se pe parcurs și momente de „relaxare”. Iată-l pe omniprezentul Nică simplu spectator (martor), în timp ce bunicul David Creangă din Pipirig preia inițiativele povestitorului-actor. E un fel de „teatru în teatru”, căci de fapt tot Nică



Sorin Oțnăjac

rămâne actorul principal, dialogul sau alt monolog fiind introduse cu bună știință în scenariul de bază. Apoi, în ciuda popasurilor „lirice”, episoadele se succed vertiginos: pedepsirea Smărăndiței, proclamația lui Nică și fuga lui de la școală, prinderea cu arcanul a lui bădița Vasile, insistențele mamei de a-l da pe băiat la școală, îmbolnăvirea lui de holeră, pe urmă de răie căprească, odiseea cu plutașii pe Bistrița, de la Broșteni la Borca și de aici la Pipirig etc. Ca în scrierile moderne, planurile se juxtapun și se interferează. La fel se întâmplă și cu celelalte capitoare-acte, cu deosebirea că în capitolul al doilea scenele au o anumită autonomie. Mișcarea nu trebuie înțeleasă ca schimbare spectaculoasă de situații. Povestitorul nostru este un „psiholog în mișcare”, constată Pompiliu Constantinescu, și nu atât la modul vizual, cât auditiv.

Amintirile, Poveștile și Povestirile colcăie de viață adevărată și de bună dispoziție. Dacă mișcarea și puterea dialogică ar slăbi, în teatrul monologic-spectaculos s-ar produce încremenire și reificare. Însă comedia e trepidantă și enormă. Iată iureșul unei mult citate scene: „Atunci eu mă dau iute pe o creangă, mai spre poale, și o dată fac: zup! în niște cânepă care se întindea de la cireș înainte, și ea crudă și până la brâu de înaltă. Și nebuna de mătușa Mărioara, după mine, și eu fuga iepurește prin cânepă și ea pe urma mea, până la gardul din fundul grădinii, pe care neavând vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cânepă, fugind tot iepurește, și ea după mine, până în dreptul ocolului, pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de lături iar gard, și hârșita de mătușă nu mă slăbea din fugă nici în rutul capului! Cât pe ce să puie mâna pe mine. Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga până ce dăm cânepa toată palancă la pământ...” Cum spuneam, în povești această desfășurare a secvențelor este și mai ritmată, o „lărgire activă”, un „dinamism complinitoriu” cu vorbele aceluiași Bahtin.

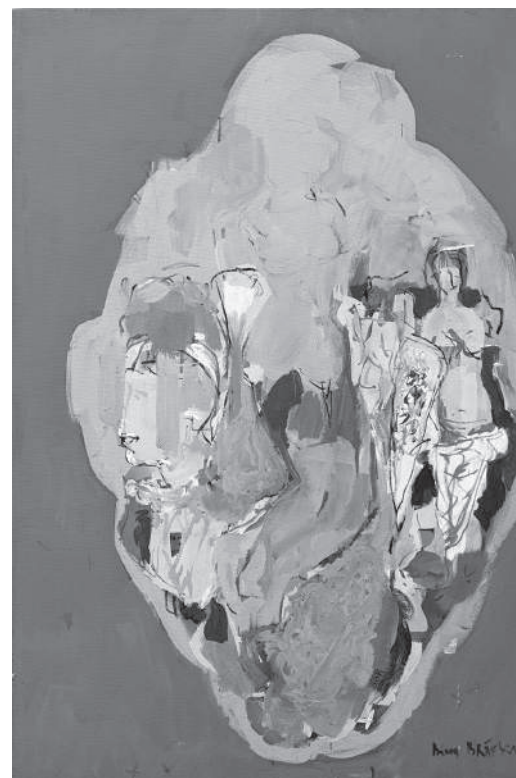
Rămâne indiscutabil că, totuși, dramaticului îi este specifică prioritatea evenimentului, după cum epicului îi este inerentă preponderanța personajului. Efectele depind de înscenarea textului. Acest joc și această punere în scenă relevă o organizare a limbajului, presupune, de aceea, luciditate creatoare, spirit critic. E de prisos a mai spune că acestea sunt elemente ale esteticii moderne, care, bineînțeles, la Creangă apar empiric, prin spiritualitatea populară. Așa se mai pot, oarecum, înțelege aprecierile care s-au făcut, chiar așa, între povestitorul român și unii artiști moderni (Mallarmé,

Gide, Proust), analogii posibile într-un plan mai mult speculativ, dar suficient de riscante (v. Benjamin Fondane). Pentru un Baudelaire sau Laforgue, pentru Mongenstern sau Apollinaire, pentru Max Jakob sau avangardiștii, pentru Proust și Gide jocul și teatrul au un substrat ironic: „o epifanie derizorie a artei și a artistului” (Starobinski), marcând momentul unei crize a valorilor. Ar fi o reacție față de pragmatismul feroce, față de seriozitatea limitată de „burghezism”, față de „lucrurile sfinte” care au căpătat alură de dogmă. La Creangă intervine, ca și la Boccaccio, Rabelais și la mulți alții, umorul de sorginte populară.

Semnul cel mai distinctiv al teatralității (și al spectaculosului epic, desigur) îl constituie categoria de personaje și modul lor de a reacționa. Dacă luăm în considerație genul epic în accepția cea mai largă și povestirea îndeosebi cea memorialistică, nu mai e nevoie de această condiție, „teatralitatea”. Introducerea celui de-al treilea personaj, numit personajul *trialogic*, nu-i implicată direct în act, însă e un participant la „facerea” operei. Acesta este ascultătorul, privitorul, cititorul. Prin mecanismul funciar teatral al povestirii, personajul spectator intră în miezul lucrurilor, pe scenă, asemănător întrucâtva corului antic, numai că nu comentează, deși conlucrează, nu scoate un cuvânt, deși „vorbește” prin oralitatea de bază. Și totuși, s-a spus că marele nostru povestitor nu creează personaje de sine-stătătoare, deoarece el surprinde tipologia, nu individualitatea. În definitiv, facem cunoștință, în primul rând, cu un grup de personaje, cu o *lume* („lume, lume și iar lume!”). Totuși, această *imago mundi* se construiește din figuri individuale – în fond, din personaje memorabile, cu valoare exponențială, precum Nică, Smaranda, Popa Duhu, Moș Ion Roată, Harap-Alb, Ipate (Stan Pățitul), Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă ș. a. Relația dintre autor, narator, personaje este decisivă pentru orice tip de narațiune, inclusiv în acelea în care autorul încheie un „pact autobiografic”, ca să nu mai spunem de „pactul cu realitatea”. Aici să reținem că „autobiografia” lui Creangă – *Amintiri din copilărie* – are un regim aparte, cu apropieri puține de memorial și cu o situare fermă în plan literar, e *creație*. Nu-i deloc paradoxal a se observa că tocmai atitudinea unică a povestitorului pentru ficțiune („pactul cu imaginarul”) asigură o mai clară autenticitate. Naratorul din *Amintiri* are libertate deplină, măcar că povestește despre personaje cu o identitate biografică precisă, care

săvârșesc fapte ca petrecute cu adevărat. Dar indivizii aceștia din viața cea de aievea devin personaje literare tocmai prin libertatea povestirii. Ea, povestirea, îi umanizează și, de aceea, le oferă un mai mare procent de veridicitate.

Personajele se definesc, în primul rând, prin *ceea ce spun și cum spun*, după o altă regulă a spectacolului. Autorul se adresează totdeauna unor persoane prezente care îl aud și pot să-i răspundă; naratorul nu vorbește atât *despre*, cât *cu* eroii. El reprezintă cuvinte despre alte cuvinte – o deschidere a monologului și dialogului către toate construcțiile literare. Personajele sunt puse să vorbească, autorul vorbește cu ele, le îngăduie să se autocaracterizeze astfel. Figura bunicului David ni se întipărește în memorie din cunoscutul său discurs despre învățătură și vremurile de odinioară, firea iubitoare dar și aprigă a Smarandei, precum și neîncrederea tatălui în sorocirea „întelighenței orășenești”, în autoritatea bisericii, se dezvăluie mai mult din discuția lor. Neîndoielnic, chef de vorbă e comun tuturor personajelor, din sporovăiala lor desprindem date caracterologice. Cum s-a observat, „orgia de cuvinte” nu-i un tropism; ea are funcționalitate precisă, anume aceea de a caracteriza și, implicit, de a împlini exigența



Diana Brăescu

estetică. E așa-numita *anacruză*, adică de a face pe oameni să spună cuvinte, să îmbrace totul în limbaj – o provocare prin cuvânt. Alături de gestică, participarea rostirii contribuie masiv la teatralitate, în spiritul Evului Mediu, când *comunicarea* îndeplinea o „funcție ambiguă”. Povestitorul Creangă, precum autorul medieval, nu se manifestă, mai ales ca individ, ci ca un membru (nu oarecare!) al unei colectivități, de aceea împrumută modul de a vorbi al lumii lui, și vorbele sunt cele mai generoase, ajungând la o comunicare cu caracter general, dar exprimându-l atât de bine pe cel care vorbește, povestește, monologhează, dialoghează. Altfel spus, oralitatea înseamnă adresarea directă către un auditoriu. Pretutindeni, povestitorul se confruntă cu alții, își asociază martori. Tendința lui de a crea spectacol este prea evidentă pentru a mai fi nevoie și de alte mărturii.

Funcțiunea spectaculară a operei lui Creangă îi reduce sau îi suprimă funcțiunea didactică. Din acest punct de vedere, se mai produce un fenomen interesant, cu dublu sens: pe de o parte, are loc „artistizarea” prin convențiile spectacolului, pe de altă parte, invenția prin teatralizarea existenței coboară în viață. Cum arătam, acest lucru se observă și mai bine când jocul și carnavalescul intervin să potențeze materia dramatică. „Rol și joc, scenă și spectator – crede H. R. Jaus – dețin, ca și alte categorii estetice, avantajul hermeneutic de a putea defini concomitent comportamente asimilate acestora, astfel încât valențele lor pot fi explicate pe un teren mai cuprinzător decât cel al simplei lor intenționalități, mai mult sau mai puțin neclare”. Prin joc, aici, înțelegem personajele ca prezență fizică, acțiunea lor și decorul. Textul și jocul, precizează Jansen, sunt cele două ansambluri semnificative, în raport de interdeterminare. Cuvintele lui Frobenius au valoare emblematică: „în faptul de a juca propriul tău rol reprezintă sursa întregii culturi”. Dar despre joc ca asumare a unui rol și ca element constitutiv al lumii ca spectacol în opera lui Creangă se pot aduce și alte argumente, cu altă ocazie.

Luminița Radu



Participare și spectacol în arta contemporană

Petru Bejan

1. *Resemnificări conceptuale; autor, operă, public*

Exigența „participării” în arta contemporană vizuală este formulată – uneori explicit, alteori metaforic – încă de la începutul secolului al XX-lea. O regăsim în mai toate manifestele avangardelor artistice ale Europei, fiind percepută ca pandant al contemplării, resemnării și inacțiunii – surse ale decadenței generalizate și răului existențial. *Manifestul futurist* al lui Marinetti, cel de la 1909, afirma că „nu există frumusețe decât în luptă... Noi vrem să glorificăm războiul – unica igienă a lumii –, militarismul, patriotismul, gestul distrugător al anarhiștilor...”. Un ethos al implicării în comunitate contestă eficiența replierilor, detașărilor sau delectărilor estetice. „A admira un tablou antic înseamnă să ne revărsăm sensibilitatea într-o urnă funerară, în loc să o proiectăm departe, în tășniri violente de creație și acțiune”¹. Futuriștii cer ca viața, cu toate ingredientele sale, să fie introdusă brutal și agresiv în artă. Teatrul futurist invită publicul să se implice în *performance*-urile și *happening*-urile care dramatizează subiectele stringente ale actualității. Atelierele de lucru ale artiștilor se doresc abandonate ori mutate ostentativ în stradă, unde pot fi amplificate sau radicalizate protestele de orice fel. Atitudinea civică și politică, implicarea socială, activismul în favoarea unor cauze vizând câștigarea de noi libertăți sau emanciparea de orice nedreptate devin treptat prioritare.

Interesul pentru formele artistice participative este resuscitat în anii '50-'60, în Europa dar și în SUA, de către membrii și simpatizanții mișcării *Fluxus*, favorabili unor proiecte de

factură acționistă, centrate pe ideea reconstituirii frescului, a suprimării distanței dintre artă și viață. Artiști precum Joseph Beuys, Allan Kaprow, John Cage, George Maciunas, Daniel Spoerri organizează evenimente cu caracter deschis, convivial, la care participă oameni de toate condițiile. *Performance*-urile și *happening*-urile puse la cale de promotorii acestora solicitau intervenția și reactivitatea unui public eterogen, dispus să intre vremelnic în „jocul artei”.

Cum se explică o atare schimbare de perspectivă? Care sunt semnele tranziției spre o nouă paradigmă artistică? Înainte de toate, artiștii resimt necesitatea detașării de canoanele rigide ale tradiției. Idei precum autonomia sau gratuitatea artei, de inspirație kantiană, dar și supremația estetică a frumosului clasic nu mai satisfac noile exigențe ale gustului... pentru schimbare și implicare în comunitate. Două – cel puțin – sunt zonele de realitate considerate a fi demne de explorat: viața cotidiană – pe de o parte, aria tehnologiilor emergente – pe de alta.

Exigența participării în arta contemporană antrenează schimbări importante cu privire la „rolurile” atribuite artistului, operei și publicului, dar și asupra raporturilor dintre acestea. Din punct de vedere speculativ, această exigență este susținută de o estetică deschisă, permisivă, flexibilă, „democratică”, presupunând ca necesară o dublă implicație (tranziție): cea a artistului în sfera publică și cea a receptorului în viața artistică. Sunt denunțate, totodată, participarea „oculară” (pasivă sau contemplativă) a spectatorului, dar și „reprezentarea” ca finalitate exclusivă a artei. Scopul declarat este de „a trezi aten-



Petru Bejan

ția” publicului, de a-l mobiliza în proiecte de interes comunitar. Artistul „participă” la crearea propriei opere, însă este totodată implicat în cetate, asumându-și rolul de actor sau de „mediator” social. Altfel spus, el renunță voluntar la orgoliile autarhice și izolaționiste, acceptând să „participe la ceva” într-o manieră activă, angajată. Mizele pot fi, după caz, relaționarea și convivialitatea – pe de o parte, emanciparea socială, economică și politică – pe de alta.

Arta participativă își propune să reducă sau să anuleze definitiv intervalul dintre artist și public, oferindu-le posibilitatea de a se pune în *contact* sau în *relație*. Creatorul unic, autoritar, micul demiurg renunță la regimul său de „singularitate”, în favoarea unuia de „comunitate” (Nathalie Heinich)². El împarte responsabilitatea creației ca alții, recurgând la formule partenariale, asociative, colective sau de grup. Multiplul și mulțimea intră treptat în ecuația artei, surclasând relevanța unicului și a individualului. „Privitorul este cel ce face tabloul”, spunea Duchamp, formulă care anunță în fapt

o radicală schimbare de perspectivă.

Opera, la rândul ei, percepută altădată ca unică, distinctă, originală, avându-și „aura” inconfundabilă de prestigiu, devine colectivă, imediat accesibilă, uneori multiplicată la infinit. Asistăm, așadar, la triumful pluralității și diversității în formule pretins „democratice”. „Participarea” publicului este nu doar dezirabilă, ci devine chiar condiție indispensabilă a evenimentelor, declanșând mecanisme interactive imprevizibile, chiar dacă nu întotdeauna implicarea acestuia este voluntară, conștientă și competentă.

Datorită inovațiilor care permit „reproductibilitatea tehnică” (Walter Benjamin), arta devine tot mai accesibilă. Experiențelor „aurice” li se substituie altele, „distractive”, născute din consumul operelor reproduse în serie. Asistăm, totodată, la schimbarea modurilor noastre de percepție, favorabile îndeosebi produselor culturii pop (populare), cu efect direct asupra mobilizării artistice a maselor³. Radioul, fotografia, cinematograful, televiziunea și internetul au oferit și oferă încă noile spații de receptare, exprimare și socializare.

2. Estetici participative

Încă din anii '70 apar scrieri în care se caută explicații la schimbările produse deopotrivă în artă și societate. Concepte precum cele de *comunicare*, *relație*, *participare* se regăsesc în programele teoretice ale mai multor curente artistice. *Arta sociologică*, spre exemplu, propusă și promovată încă din 1971 de Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot, mizează pe organizarea de *performance-uri*, cu rolul de a „perturba” comunicarea inertială și de a obține reacții de revoltă și contestare din partea participanților.

Metodologia artei sociologice constă în a activa dispozitive de devianță, prin deplasare și transport de informație, scurt-circuite subversive, chestionări spontane, dezbateri, perturbarea circuitelor de comunicare afirmative, refuz, în scopul de a testa modelele eficiente de comunicare între oameni. Mișcarea promovează conceptul de „relație”. Opera este o structură deschisă, imprevizibilă, solicitând participarea publicului în rețelele de comunicare interactive. Noul tip de operă se va substitui obiectului artistic tradițional, conceput în suport fizic, material (pictură, sculptură, fotografie) sau de tip eveniment. Arta sociologică este producție și dispersie de mesaje.

Fred Forest, unul din promotorii curentului, își va continua demersurile în direcția unei „estetice a comunicării”,

ocazie de a regândi statutul și menirea artei din perspectiva conceptelor de *relație* și *integrare*. Operele, datele, sistemele artistice vor trebui analizate ca întreguri integrate. Artistul trebuie să devină un „operator” sau un „actor social”; arta se convertește în *atitudine*, manieră de opoziționare în raport cu lumea și cu centrele ei de putere⁴. Artistul comunicării se apleacă mai puțin asupra trecutului, devenind om al prezentului, „martor angajat în aventura timpului său”. Noțiunea de *relație* joacă un rol decisiv în viața lui; la fel, concepte precum cele de *viteză*, *ritm*, *flux*, *informație*.

Fred Forest propune forme de participare artistică utilizând structurile multimedia și informatice; artistul este conceputor al dispozitivului și, eventual, animator al rețelei constituite. Noțiuni împrumutate din cibernetică (*feed-back*, *retroactivitate*) devin indispensabile în astfel de practici. „Spațiul” comunicării este cel al „întâlnirilor” virtuale, spațiul infinit al rețelelor de comunicare și al

umanității este trans-individuală, că oamenii sunt legați între ei printr-o țesătură de relații. „Aura” operei de artă se deplasează tot mai evident către public. Esența noilor practici artistice ar consta în inventarea de relații între subiecți diferiți. Opera de artă trebuie concepută ca un „interstițiu social”⁵ (Marx), menit a oferi noi „spații de convivialitate”. Estetica relațională este, în fapt, după sugestia lui Althusser, un „materialism al întâlnirii”, favorabil interacțiunii și participării, inventării de noi modele de sociabilitate.⁶ Internetul și rețelele creează astfel de spații, deschise întâlnirilor de orice natură – fie și virtuale sau „la distanță”. Dacă modernitatea a criticat orice idee de asociere colectivă sau comunitară, astăzi proliferază „forme artistice” având constituție plurală: mitinguri, întâlniri, manifestații, colaborări, jocuri, sărbători, legături conviviale, moduri imprevizibile de a fi – împreună, toate susceptibile a fi analizate la fel ca tablourile sau



Mariana Popa

interactivității fără restricții. Artistul comunicării devine un „arhitect al informației”. Important este să fii „branșat”, „conectat” la rețea, adică oricând „în relație” cu ceilalți.

Arta anilor '90 este dominată de concepte precum cele de *participare* și *tranzitivitate*, *convivialitate* și *întâlnire*, *colaborare* și *contract*, *relații* și *rețea*. Publicată în 1998, *Estetica relațională* a lui Nicolas Bourriaud considera că esența

sculpturile altădată.

Apărută în 1967, *La Société du Spectacle* (*Societatea spectacolului*), cartea francezului Guy Debord, afirma tranșant cum că „toată viața societăților în care domnesc condițiile moderne de producție se anunță ca o imensă acumulare de spectacole. Tot ceea ce era în mod direct trăit s-a îndepărtat în reprezentare”. Între ideile susținute de Debord: „Spectacolul nu este un ansamblu de imagini,

ci un raport social între persoane, mijlocit de imagini”; „Spectacolul este *afirmarea* aparenței și afirmarea oricărei vieți umane, adică sociale, ca simplă aparență”; „Spectacolul este visul urât al societății moderne, care nu exprimă decât dorința ei de a dormi. Spectacolul este gardianul acestui somn”; „Separarea este alfa și omega spectacolului...”; „Alienarea spectatorului în profitul obiectului contemplat... se exprimă astfel: cu cât mai mult contemplă, cu atât mai puțin trăiește... Spectatorul nu se simte acasă nicăieri, pentru că spectacolul este peste tot”.⁷ Critica lui Debord vizează situația în care spectacolul este transformat în ideologie, slujind interesele unui grup sau ale unei puteri. Din această postură, el devine instrument de intervenție și control - poate influența, distra, dar și manipula.

„Societatea spectacolului” afirma *separarea* dintre publicul pasiv și spectacolul imaginilor oferit ca marfă. Spectacolul face parte dintr-o strategie a divertismentului; el distrage și alienează în egală măsură. Societății spectacolului îi urmează o „societate de figuranți” – crede Nicolas Bourriaud. Spectacolul iluziilor și surogatelor *separă* publicul de scenă, în timp ce relațiile *unesco*. Intersecția câmpurilor de creație cu cel social va fi locul preferat al noii arte.

Într-un registru tematic apropiat poate fi invocat și proiectul *artei contextuale*, expresie folosită în 1976 de către polonezul Jan Świdziński, „Arta – scrie Świdziński – a încetat să constituie modele autoritare de creație pentru Celălalt... A fi artist astăzi înseamnă a vorbi și a asculta în același timp. A nu crea singur, ci colectiv”.⁸ Astfel de reflecții sunt reluate în *Un art contextual*, cartea lui Paul Ardenne. Contextul este „ansamblul circumstanțelor în care se inserează un fapt”.⁹ Care este miza

artei contextuale? Relația nemijlocită cu realitatea. Scopul declarat? A face să valoreze potențialul critic și estetic al practicilor artistice bazate mai curând pe „prezentare”, decât pe „reprezentare”, practici propuse ca moduri de intervenție, *aici* și *acum*. Autorul se întreabă în cuprinsul lucrării dacă mai este posibilă o „estetizare viabilă a politicii, economiei, mediilor”?

Prima calitate a artei contextuale este legătura strânsă cu realitatea. Artistul coboară în arenă, investind strada, uzina, biroul. El caută să lucreze și să modifice peisajul, nu să-l reprezinte. Artistul devine un producător de evenimente publice.¹⁰ Termenii care circumscriu „contextul” sunt cei de *realitate*, *efectivitate* și *actualitate*. Arta contextuală este una de intervenție, angajată, cu caracter activist. *Happening*-urile publice, manevrele și deturnările, *street art*, *performance art*, creațiile ambientale, cele în rețea, forumurile politice, întreprinderile economice „înfrumusețate” artistic... dovedesc prioritatea și eficacitatea contextului.

A fi artist astăzi înseamnă „a vorbi celorlalți, a-i asculta pe ceilalți”. Arta contextuală este una... „contactuală” (de contact), denunțând pasivitatea și echidistanța. Publicul este invitat să contribuie la crearea operei. Artistul nu este demiurg, el creează împreună cu ceilalți. Paul Ardenne încurajează perspectiva *autristă* (opțiune pentru forme artistice participative, deschise celorlalți), contra celei *autiste* (închise, opace, inaccesibile). Participarea este deopotrivă un vector de emancipare, dar și de intersubiectivitate. Arta participativă activează relația directă, schimbul fizic, reciprocitatea imediată, trăitul sub auspiciile contactului. Opera clasică se *expune*; cea de factură contextuală *invită* la intervenție. Artistul participativ este interesat de jocul democratic

și de consolidarea socială. „Partajul sensibilului”, după formula lui J. Ranciére, este însă inegal.¹¹ Acțiunea sa își propune să corijeze nedreptățile. El devine un „multiplicator de democrație”, deopotrivă estetician (teoretician), producător de semne și actor social.¹²

3. Tipologii ale participării

În absența unor criterii ferme, o tipologie a intervențiilor participative este dificil de făcut. Problema clasificării acestora nu este însă lipsită de interes. Ea a dat ocazia unor colocvii cu notorietate, la care s-a propus inventarierea modurilor efective de participare artistică.¹³ Între acestea, s-ar putea vorbi despre *interacțiune*, *reapropriere*, *colaborare* și *cocreație*, delimitând figurile autorului, publicului, cadrele participării și aportul participanților.¹⁴

Interacțiunea este posibilă între un artist și participanți, după o schemă impusă în prealabil de primul, acesta dovedind o „auctorialitate puternică”. *Reaproprierea* vizează situații în care lucrări ale artistului sunt plasate în spațiul comunitar, unde sunt preluate și utilizate de public. Nu există interacțiune între artist și beneficiari; artistul pierde controlul asupra operei, în timp ce publicul o utilizează după bunul său plac. *Colaborarea* se poate face între artist și partenerii săi, operele – colective sau colaborative – putând fi revendicate de toți participanții la un proiect. În cazul *cocreațiilor*, artistul devine un membru al unui grup, participând la toate etapele de concepere, creație, difuzare și promovare. Uneori doar mobilizarea socială sau politică justifică o asociere de acest fel, deoarece este semnul unei „auctorialități slabe”. La extremele spectrului colaborativ se situează *participantul critic*, avizat – pe de o parte, *publicul amator*, neavizat – pe de alta.

Între formele exemplare de inter-subiectivitate artistică, Jean-Paul Doguet reține: *citarea*, *figurarea* și *comunicarea*. „A cita” înseamnă în bună măsură a reinventa sensul unei structuri moștenite, investind-o în direcție nouă.¹⁵ Prin „figurare”, artistul participă mimetic la ceea ce reprezintă. Aceasta este relația triadică dintre autor, formă și receptor, cu scopul de a determina cu acuratețe „sensul” lucrării. „Comunicarea” semnificațiilor operei este, la rândul ei, indispensabilă și necesară, tocmai pentru a transmite publicului emoțiile și ideile autorului.

Ready-made-urile sunt exemple de „participare operală”, câtă vreme un produs manufacturat, de serie, capătă ulterior, în întrebuintărea altcuiva „o



Ilie Boca

Mihai Chituaru



nouă experiență a sensului". Tehnica utilizată în acest transfer amintește de conceptul „postproducției”, teoretizat de Nicolas Bourriaud¹⁶, care vizează posibilitatea de a accesa opere „gata-făcute”, dar modificate sau prelucrate formal.

4. Concluzii

Conceptul de participare acoperă, am văzut, registre eterogene. Care sunt avantajele? Dar vulnerabilitățile altoiului participativ? Este încurajată, de regulă, participarea euristică, voluntară și responsabilă. Descurajată și chiar criticată este participarea involuntară, inconstientă, precară sub aspectul competenței artistice.¹⁷ Participarea poate fi percepută ca o „ruptură între difuzori și receptori”¹⁸. Afirmarea artei și esteticii relaționale solicită revizuirea rolurilor asumate de artiști și de spectatori. Cât de emancipat este publicul de azi? Oare simpla „participare” îi oferă și posibilitatea de a fi creativ? Sau este „folosit” în jocul artei, deseori fără voia și știința lui, în proiecte care îi exced competența. Este un figurant, o marionetă inocentă, care primește pe moment un statut excesiv și inadecvat?

Interpretările nu sunt convergente. Dacă Joseph Beuys și Robert Filliou apărau „participarea non-educată” a publicului în practicile artistice, încurajând dialogul permanent cu spectatorul, un artist precum René Magritte solicita o „participare intelectuală” la înțelegerea lucrărilor, iar un estetician de felul lui Arthur Danto solicita o „interpretare de profunzime”

a operelor, pentru ca acestea să-și merite statutul artistic.¹⁹ Rezerve sunt formulate și cu privire la „participarea ritualică” în anumite performance-uri, când pe jocul de roluri, transpunerile și dedublările exclud amatorismul și prezența formală.

Cu certitudine, democratizarea și popularizarea artei sunt în curs. Ce relație există între experiența estetică, participare și spectacol? Experiența estetică presupune participare; participarea nu presupune în chip necesar experiența estetică. Participarea poate fi semn de adaptabilitate, solidaritate și emancipare. Ea creează uneori doar iluzia emancipării. În timp ce artistul devine un mediator social, regizorul și directorul unui spectacol, publicul riscă să devină cobai, figurant, marionetă într-un joc pe care nu-l înțelege întotdeauna. Un nou schematism și un dogmatism al participării cu orice preț pot fi contraproductive în planul euristicii artistice. Tocmai de aceea un îndemn la asumarea prudentă, selectivă și responsabilă mi se pare nu doar esențial, ci și necesar. Spectacol să fie, dar să vrem și noi...

Note:

¹ Filippoo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, Editura Art, București, 2009, pp. 75-76.

² Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, Paris, 2008, p. 18.

⁴ Fred Forest, *Pour un art actuel*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 75.

⁵ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 2001, p. 14.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 15-31.

⁸ Jan Świdziński, *Art contextuel (« Les choses comme elles vont » et reproduction du manifeste de 1976)*, Les presses du réel, Paris, 1997, 16 p.

⁹ Paul Ardenne, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, p. 15-16.

¹¹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

¹² Paul Ardenne, *op.cit.*, p. 184.

¹³ Cf. Jean-Pierre Cometti, *Participer : « à » quoi et « pour » quoi ?* in catalogue du Colloque *Participa(c)tion*, Mac/Val, 2014, p. 51.

¹⁴ Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux et Danièle Racine (2016) « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux des pratiques », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dirs.) *Les mondes de la médiation culturelle*. Volume 1 : *Approches de la médiation*, Paris : L'Harmattan, 2016, pp. 171-184.

¹⁵ Jean-Paul Doguet, *L'art comme communication : Pour une re-définition de l'art*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 134.

¹⁶ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les Presses du réel, Dijon, 2003, p. 5.

¹⁷ Între luările de poziție cele mai interesante: Jean-Louis Boissier, *Jouable, Art, jeu et interactivité*, JRP, Genève, 2004; Bartolomé Ferrando, *De la participation dans l'art*. Inter, (89), 2005; Frank Popper, *Art, action, et participation*, Klincksieck, Paris, 1985.

¹⁸ Julien Verhaeghe, *Adhérer au présent. la participation au service d'une esthétique du contemporain*, Plastir 40, 09/15, p. 30

¹⁹ Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Editions du Seuil, Paris, 1989, p. 189 sq.

Macbeth – ce mai era de spus astăzi

Ozana Kalmuski Zarea



Mihai Sărbulescu

Am înțeles, mai bine decât mi-ar fi descris orice teorie, că instinctul violenței, al agresiunii și nimicirii este parte a fiziologiei noastre, însușire profundă a metabolismului uman iar, de-a lungul istoriei, potențialul său nu s-a schimbat. *Papa* Freud a arătat cu argumente convingătoare că acest instinct alături de cel sexual face parte dintre instinctele primordiale despre care vechii greci considerau că definesc principalele direcții ale firii noastre și imaginea omului. Lungul șir al războaielor, crimelor, omorurilor, conflictelor sângeroase din literatura elină – și mai cu seamă din tragedia greacă – ilustrează statornicia violenței, prezența ei constantă în viața de zi cu zi a unei lumi care nu-și găsește altă rezolvare a conflictelor. Personajele acestei lumi sunt prinse invariabil de vârtejul nimicitor al pasiunii convertite în cruzime, al urii convertite în crimă, al răzbunării însușite ca omor, al vanității camuflată în anihilarea celui alt. Crima, violența nu sunt preocupări de natură constructivă a dramaturgului elin, ci trăsături de caracter dominante care animă intriga și fără de care drama antică nu ar fi străbătut secolele, purtând adevărul naturii umane. Sub aspect filozofic, atât la Sofocle, cât mai ales la Eschil, trama, cu toate sfâșierile sufletești care se consumă în jurul și ca urmare a spectrului morții sunt puse sub semnul Destinului. Așadar a unei providențe supreme care a instituit Legea căreia ființele nu fac decât să i se supună cu obediență. Corul care apare în tragedia greacă este, de regulă, crainicul acestui destin, gravitând deasupra arhitecturii complicate și adesea contradictorii a sentimentelor ce îmbracă caracterul personajelor. Corul este crainicul Destinului, asigurând profunzimea deslușirii Marelui Mecanism al Timpului însuși care este și el o



Ozana Kalmuski Zarea

operă a Providenței, poate cea mai semnificativă operă a Creației. Aici voi face un scurt popas pentru a observa că percepția shakespeariană a Timpului din *Sonete* e mai apropiată de cea prezentă în dramele istorice – adică o percepție pasională. Istoria însăși e un act pasional punctat de figuri și evenimente înlănțuite ceea ce o eviscerează de metafizică și o exclude din ordinea oarbă și indiferentă a Naturii. În întreaga sa creație Shakespeare e preocupat de meandrele istoriei în aceeași măsură în care e absorbit și de natura duală a omului, dar există și o operă în care metafizica joacă principala carte, iar aceasta e tragedia *Macbeth*. *Macbeth* nu mai e o dramă istorică și nici măcar una care interferează cu istoria – e o sondare abisală a naturii umane ce coboară către primordial și instinctual. Apariția vrăjitoarelor din debutul piesei semnalizează faptul că evenimentele ce vor avea loc nu țin de istorie ci de o prefigurare a ei, de un Destin atotputernic și neiertător

care ia în primire personajele ca pe niște marionete și le aduce în scenă punându-le să-și joace partitura. Ele însele, personajele, resimt această colosală presiune care le domină și le strivește și mereu încearcă să se elibereze călcând peste timp, înfruntându-l într-o nesfârșită și nedreaptă încercare sortită eșecului. Într-un fel, e tragedia vieții fiecăruia dintre noi care se scufundă inexorabil în adâncimea fără dimensiuni a Timpului pe care, într-un anume moment al vieții noastre, ne-am crezut în măsură să-l înfruntăm. Vorbim adesea de tragedia antică uitând că tragedie nu înseamnă neapărat un eveniment sau un șir de evenimente presărat cu suferințe ci pustiirea sufletului de speranțe și de izbăvire – sau mai mult decât atât – dorința aprigă de a rupe punțile spre o asemenea cale de salvare. „Opriți trecerea și drumul spre căință”, invocă autoritar Lady Macbeth, ca o garanție că sentimentele, care sunt o formă a slăbiciunii, nu vor interveni în lucrarea pe care ea și soțul ei urmează să o întreprindă neapărat și neabătut. Macbeth, la rândul său, se străduie să se sustragă și el ordinii istorice, cu morala ei, cu principiile ei, cu cutumele și etica ei, mai întâi pentru că nu o recunoaște ca atare apoi, dar nu în cele din urmă, pentru că detestă orice ordine. Pentru că ea, ordinea lumii în care trăiește, e grevată de erori și neputincioasă să corecteze oamenii potrivit principiilor și preceptelor pe care le susține și le proclamă. Oamenii, chiar și cei care i-au făcut doar bine, trebuie nimiciți în virtutea acestei legi cauzale dar și a considerentului mai esoteric potrivit căruia generozitatea e o formă perversă a egoismului. Așadar, Macbeth nu ucide ca urmare a necesității de a urca pe tron în locul victimei sale – Shakespeare nu repetă aici formula din Richard al treilea – , ci din necesitate interioară, cum nici Gengis Han nu era mănăst de sentimente complicate care-l determinau să treacă lumea prin foc și sabie. Cu toții, dar mai cu seamă Macbeth, ascultă de un impuls primar care transcende realitatea și se revărsă viril și necamuflat peste ordinea prestabilită formal. Macbeth spune: „Sunt hotărât și tind din răspuțeri – Spre fapta cea cumplită. Vino deci, înșală-ți lumea, Mândră frunte arată-i” (Act 1, scena 7). De Quincey, în marele său studiu despre Macbeth, așază uciderea lui Duncan în ordinea inexorabilă a actelor naturii și a curgerii ireversibile a timpului. „Dacă timpul implică ordinea socială cuvenită, ceasul omorării lui Duncan și intervalul dintre crimă și urcarea lui Macbeth pe tron sunt atemporale,

iar în acele ceasuri în care Scoția nu are rege, o corespunzătoare dezordine în ceruri tulbură stihiiile și preschimbă ziua în noapte”. De altfel, Macbeth concepe omorul ca pe un act atemporal însă în sensul că acesta aparține unui flux continuu ce vine din trecut iar momentele fatale pentru unul sau altul dintre oameni trebuiesc făptuite, făptuitorul nefiind decât un simplu instrument al sorții. Această concepție asupra Timpului îi va atenua sever remușcările și dezgustul pentru propria faptă. „Timpul și ceasul se scurg prin cea mai rară sită”. Chiar și ultimele sale cuvinte înainte de omor sar peste faptă, pe care o eludează cu indiferență. „Mă duc și pe dată totul s-a sfârșit”. G. Wilson Knight, în studiul *The Milk of Concord*, 1931, dedicat lui Macbeth, face interesante referiri la importanța temei timpului. Knight observă că Macbeth ar dori să accelereze timpul sub aspectul său nimicitor pentru a prinde astfel, CE VA SĂ FIE” (Act III, 5). Adică să distrugă prezentul întruchipat în Duncan. Dar Macbeth a pus prea repede stăpânire pe propriul viitor iar acum ar dori să anihileze viitorul celorlalți. Ar dori ca Timpul să fie dezarticulat, dezasamblat pentru a-i putea sluji voinței sale. În actul III, 1, Macbeth, tulburat de apariția duhului lui Banque, pe care doar el îl vede, evocă plin de nostalgie vremurile în care era un lucru firesc și cotidian, ceea ce va fi cunoscut mai târziu ca starea hobbesiană a naturii. „S-au

mai făcut și-n vechi vărsări de sânge/ Nainte ca dreptatea omenească/ Să curețe-n stat pașnic de neghină/ Și s-au mai făptuit de-atunci omoruri/ Cumplite foarte pentru al vostru auz/ Pe-atunci un om cu creierii zdrobiți /murea, și-atâta tot. Dar azi învie/ Cu douăzeci de răni de moarte-n cap./ Și brânci ne dă din scaun, mai ciudat/ Decât e chiar omorul”. Pentru pudibonderia – mai degrabă ipocrită a epocii noastre – valurile de sânge care curg în Macbeth aduc un extremism dramatic și de aceea destui regizori au găsit de cuviință să „îmblânzească” scenele „grele” prin procedee simbolic-eufemistice. Dar Shakespeare nu exagerează – pe vremea lui o execuție publică era un prilej de spectacol și încă unul cu mare căutare și succes la mulțime.

Condamnatul era adus legat cu frânghii groase și mai apoi expus mulțimii care îi arunca ocări și îl blestema. Apoi era urcat pe eșafod și spânzurat sau decapitat. Dacă era spânzurat urma totuși decapitarea și despărțirea de trup a membrilor superioare și a celor inferioare în uralele mulțimii. După caz și după pretențiile publicului aceste părți ale trupului erau oferite ca trofee exceptând capul care urma a fi înfipt într-un par sau așezat pe ulucile unei case din apropiere. Restul leșului, cât mai rămăsese era lăsat pradă păsărilor ori carnasierilor ocazionali. Poporul a regretat profund către sfârșitul secolului sărăcirea acestui



Cristina Ciobanu

ceremonial punitiv, respectiv tranșarea în public a cadavrului, fiind frustrat încă mai mult atunci când execuția publică a fost suspendată definitiv în numele iluminismului cartezian. Fiindcă, deși în esență sa actul executării pedepsei se aliniaza dreptului statului sau suveranului de a aplica legea, ceremonia punitivă trebuia să se constituie într-o lecție a înfricoșării. „Supliciu, scrie Michel Foucault în *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975, nu restabilește dreptatea, ci reactivă puterea... Suveranul e prezent în execuție nu numai sub forma puterii ce războia legea, ci și ca putere ce poate suspenda legea”. Astfel, făptuind crima, Macbeth nu se substituie puterii, ci se identifică acesteia suspendând legea. El vrea puterea iar dacă puterea se cere obținută prin crimă, atunci crima e o componentă a puterii de care trebuie să se folosească. Ființa sa interioară – nu voi vorbi aici de conștiință – este zguduită de groază, dar aceasta nu e groaza de terifianta faptă, nici urmările posibil neconfortabile ale acestei fapte, ci de o imanență care poate greși în calculele ei. Teama de crimă nu-l stăpânește pe Macbeth prin însuși faptul că se identifică puterii care eșu purtătoarea adevărului dintotdeauna și de pretutindeni. Ca să fim drepi trebuie să recunoaștem că, uneori, pe parcursul piesei – dar mai cu seamă în prima parte – Lady Macbeth își eclipsează soțul prin duritate și prin puterea convingerilor. A. C. Bradley analizează atent caracterul ei și spune: „Nu vedem la ea nicio urmă de milă pentru bunul rege bătrân, nicio conștiință a trădării și a josiției omorului; niciun simț al valorii vieților nenorociților oameni asupra cărora va fi aruncată vina; nicio strângere de inimă la condamnarea și ura lumii”. Condamnarea și ura lumii nu trezesc nicio strângere de inimă nici lui Macbeth. Una din legile de neclintit care fac din Macbeth un personaj inegalabil al întregii opere shakespeariene este aceea că el eludează în chip frontal întreaga arhitectură etică, morală, cutumiară și religioasă a lumii în mijlocul căreia își dezvoltă impulsurile. Vrea să devină stăpânul absolut al acestei lumi, dar nu pentru a o cârmui potrivit preceptelor comune, ci pentru a o domina potrivit propriilor închipuiri. Dacă Borges spune resemnat: „Lumea, din nefericire, e reală, iar eu, din nefericire, sunt Borges”, Macbeth pare a spune mereu: „Lumea, din nefericire, e reală, dar, din fericire, eu sunt Macbeth și o pot face asemeni mie”. Din această perspectivă epistemologică, Macbeth nu e un

personaj de ficțiune, ci o predictivitate ideologică a tiranilor care vor anima istoria, inclusiv cea apropiată de zilele noastre, inclusiv a prezentului. Este o analogie pe care o simt extrem de actuală și căreia voi încerca să-i schițez contururile. Înainte aș dori însă să evoc cel mai onest caz de actualizare a teatrului antic grecesc, care conține și puncte de contact cu tragedia Macbeth, adică trilogia *Din jale se-ntrupează Electra* a lui Eugene O'Neill. Petru Comarnescu, unul dintre primii și cei mai avizați comentatori ai operei acestui straniu dar genial autor, spune că: „actualizarea aceasta înseamnă o adevărată reîncarnare a unor principii eterne, dar și o specifică depășire a lor în multe privințe. Și mai departe: aici e vorba de tragedia unui neam mare și blestemat: de blestemul ursit asupra unei case. Dincolo, neamul Atrizilor asupra căruia apasă fărădelegile lui Tantal și Atreu, și pe care le vor plăti urmașii lor, Agamemnon și copiii săi, Ifigenia, Electra și Oreste. Dincoace neamul Mannonilor, care a pus totdeauna deasupra tuturor simțămintelor omenesci, mândria și orgoliul. Războaiele care preced acțiunile ambelor trilogii își continuă drumul lor de ură, război, omor și pedeapsă”.

Asemeni corului ce simbolizează Destinul în tragedia antică sau a Vrăjitoarelor cu aceeași semnificație în Macbeth, *Din jale se-ntrupează Electra*, O'Neill simte necesitatea dramatică a introducerii unui cor – la fel de important și în piesa sa ca și la Eschil sau Sofocle. „O'Neill, mai scrie Comarnescu, n-a renunțat la cor așa cum a procedat Racine în dramele sale, care reîntrupau antichitatea cu un mare adaos de construcție

psihologică, ci luând câțiva indivizi, i-a ridicat la putere tipologică exprimând clase și mentalități. Crimele din trilogia scriitorului american – născut la New York ca fiu al actorului James O'Neill și al Ellenei Quinlan – nu sunt mai puțin monstruoase decât cele ale lui Macbeth. Plinătatea tragediilor și măreția lor se datorează faptului că, de pildă, tragicii greci trăiesc înaintea de momentul de vârf al culturii grecești, clasicismul apolinic semnat de epoca lui Socrate, Platon și Aristotel, adică o epocă presocratică plină de vitalitate debordantă, încă prizonieră iraționalismului semibarbar, impregnat de eresurile ursitei și sorții și alimentată de eroismul energetic al pasiunilor. Apoi, iată, Shakespeare, la rândul său, pare a duce în sine întreaga încărcătură de bezne sufletești și morale pe care le-a adunat în gigantismul obscurității sale întregul Ev Mediu.

Cu Shakespeare se încheie acest Ev Mediu în care vortexul tragic al celor mai adânci contraste tăiate în caracterul oamenilor își va găsi pana hărăzită să le lase la fel de vii și adevărate posterității. La rândul său, O'Neill trăiește într-un veac care stinge definitiv vâltoarea eroică a căutărilor de aur, a cuceririlor Vestului și, mai cu seamă, a căutării identității americane. Anii de după războiul de Secesiune, dar mai ales de după Primul Război Mondial defrișează o nouă sensibilitate a Americii care se trezește din somnul indus al europeismului și se valorizează în propriul ei teritoriu. Este momentul unui nou primitivism, viril și agresiv, deosebit tematic și obstinat expresionist care ia naștere odată cu jazz-ul, cu pictura informală,



Valeriu Șușnea

cu cinematograful și mecanicismul, cu lirismul frust, cu acțiunea în toate accepțiunile ei. În acest creuzet, plămada tragediei nu putea să nu-și găsească autorul care să-i elibereze strigătul. Ca și Eschil, ca și Shakespeare, O'Neill a izbutit să se apropie de pilonii indestructibili, dar eterici ai tragediei pentru că a inhalat, încă din prima tinerețe, acel abur unic al prăbușirii unei caste sub loviturile de topor ale noilor veniți în istorie. A inspirat aerul tare al ghetoului, al mahalalelor populate cu specimene paupere din cele mai stranii, a coborât în infernul sufletului acelor oameni bântuiți de febra propriei sfâșieri interioare, pentru a ieși de acolo marcat de tragismul naturii umane, dar mai ales de limitele ei. Toate personajele din tragedia *Din jale se-ntrupează Electra*, Yank, Jones, Brown, Anna, Christie, Jim, Robert Mayo, Nina Leeds, Lavinia sau Christine Manon, nu doresc decât un singur lucru: să-și schimbe modul de viață, să trăiască altă existență, nu știu care anume, dar alta. Iar acesta e izvorul tragismului lor, la fel cum aceeași e sursa eșuării lui Macbeth. Ca și în *Macbeth*, strigoii nu o lasă pe Lavinia să-și țină în frâu gândurile. O prigonesc mereu ducând-o spre disperare și până la urmă o vor zăvorî în casă ca într-un templu al morții, clădit pe ură și răzbunare. Crima nu apare ca o necesitate conjuncturală, ci e privită de autor de pe un palier metafizic, volitiv dar animat de un fel de estetism senzorial. Iată ce spune Peter Laviniei: „Cel mai mult am scris despre tine. Te-am găsit că ești criminalul cel mai interesant dintre noi toți”.

Pentru că în *Din jale se-ntrupează Electra* ca și în *Macbeth*, ca și în tragediile lui Eschil, a dori și a făptui moartea cuiva nu e doar un act efectiv de voință și discernământ ci, înainte de orice, sfârșitul unui conflict cu tine însuși. Desigur, un sfârșit care se dovedește provizoriu, atât pentru personajele shakespeareiene cât și pentru cele ale tragediilor antice, dar mai ales pentru trilogia lui O'Neill.

Macbeth ucide nu doar pentru a grăbi timpul și istoria, nu doar pentru că dorește schimbarea – și fiecare sfârșit e o schimbare – el ucide pentru că lumea în care el trăiește, trăiește și crima. Nu ucide pentru a deveni rege, ci pentru a se convinge că e puternic, destul de puternic pentru a fi rege. Nesiguranța, frica, spaima de necunoscut, de eșec și neșansă fac insuportabil traiul cu sine însuși. Puterea pe care o dorește începe cu puterea de a ieși din ființa lui obișnuită făptuind ceva neobișnuit. Crima e un act omenesc și, ca atare, a ucide e omenește permis. Nesiguranța că a ști că e capabil de crimă s-a sfârșit; acum el știe că o poate face, iar și iar, la nesfârșit, pentru că a depășit pragul, a depășit coșmarul nesiguranței. Pentru Macbeth gesturile zise umane, sentimentele, apartenențele, demnitatea sau onoarea nu au nicio relevanță pentru că el nu se consideră dependent de ordinea morală, fie etică, fie religioasă. Macbeth e un revoltat „dar un revoltat absolut, unic și sfidător la adresa umanității. Finalul tragediei ni-l devoalează râzând sardonice la adresa oamenilor dar și a destinului care îngăduie această ordine. El nu-și recunoaște nicio vină

față de umanitate, care în logica lui e o născocire etică a celor slabi. E frământat doar de nemulțumirea de nu fi izbândit în planul său; iată-l exprimându-și plin de obidă acest regret: „De ce să mor ca un roman smintit/ În spada mea? Cât timp văd oameni vii/ Să-i căsăpesc e cel mai potrivit”.

Chiar exegeții existențialismului au fost stânjeniți de anatomia morală a lui Macbeth, căruia i-au căutat, fără să-i găsească, grăunțele de inflexiune psihologică, necesar dezlegării desăgii cu interpretări. L-au tratat drept un personaj linear, sufocat de paranoia puterii, cu vocația maladivă și macabră a nimicirii și anihilării dincolo de limitele logicii, scăpând din vedere că tocmai aceasta era logica lui Macbeth și în această logică stau proporțiile tragediei. Și poate ar mai trebui adăugat aici că nevoia de putere și glorie provine din sentimentul stăruitor al nesiguranței, fricii și neîncrederii în ceilalți, iar a-i domina pe acești ceilalți înseamnă chiar certitudinea și biruința asupra fricii.

Macbeth întreprinde propria sa cruciadă împotriva lumii în care trăiește sau, poate mai exact, aplică lumii în care trăiește propriul său filtru separator. Lumea sa interioară nu mai deține niciun contact cu cea exterioară, decât în măsura în care i se opune prin însăși existența ei. Iar din această perspectivă, care poate fi considerată speculativă sau exagerată, Macbeth aduce caracterial cu un personaj nu mai puțin celebru și care, nu întâmplător, este o construcție caracterială a



Vasile Doru Ulian

aceleiași perioade: vorbesc desigur de Don Quijote a lui Cervantes. Ca și Macbeth, Don Quijote nu e ficțiune ci doar trăiește într-o ficțiune. Ca și Macbeth, Don Quijote refuză realității dreptul la existență, pentru simplul motiv că nu corespunde standardelor morale cavalești. Don Quijote vede în jurul său o lume eterică, castă, guvernată de onoare și glorie, populată de caractere oneste, aristocrate și cu simțul dreptății. Această fantasmagorie e busculată brutal când realitatea calcă peste inima plâpând a iluziei trezindu-l din visare pe protagonist. Don Quijote face parte din aceeași dinastie de solitari, visători deveniți antieroi, impermeabilă la coroziunea realității, care trăiesc inexorabila tragedie a nepotrivirii vieții lor cu cea a lumii. Shakespeare mai construise un asemenea antierou, deși nu la aceleași dimensiuni – Coriolan. „Un caracter prea nobil pentru astă lume”, cum îl caracterizează Menenius. Coriolan sfidează lumea pentru că e nemernică și, asemeni lui Macbeth, vrea să distrugă Roma și lumea pentru că îi întrețin nemernicia. El, însă, spre deosebire de Macbeth are un scop. A avea un scop înseamnă deja o atitudine față de logica lumii, ceea ce e și începutul unei confruntări. La sfârșitul acesteia, una dintre părțile conflictuale va fi victima. Și, invariabil, victimă va fi individul iar nu lumea cimentată în realitatea ei. Macbeth, ca și Manon sau Coriolan, ca și Electra, sunt personaje tragice pentru că își presimt naufragiul spre deosebire de personajul lui Cervantes care se diluează în zeama certitudinilor comune la sfârșitul episodului său carnavalesc.

Mărturisesc că, deși sunt muzicolog, nu am pornit la deștelenirea înțeleșurilor tragediei lui Macbeth de la una din variantele ei muzicale, adică opera lui Verdi. Dar versiunea pe care am văzut-o mi s-a părut apropiată de spiritul lui Shakespeare. Regizorul spectacolului a intuit – între alte detalii – importanța întinericului ca atmosferă densă, grea, de taină, de conjurație și amenințare perpetuă. Majoritatea scenelor sunt învăluite într-un clar-obscur violaceu, care nu fixează temporal momentul nopții – dacă e după asfințit sau către zori –, ci atârnă obsesiv peste scenă ca o condamnare. Textul însuși reclamase o astfel de atmosferă damnată: „O, soarele nîcîcînd această zi de mîne n-o s-o vadă” (Act I, scena 5).

În niciuna dintre dramele shakespeariene nu-i atîta noapte, atîtea vedenii, atîta veghe nocturnă și nicîieri nu se vorbește atîta despre

somn. Somnul e o perspectivă chinuitoare pentru că a dormi nu înseamnă uitare, ci a cădea pradă coșmarului. A rămîne treaz înseamnă a ține piept gândurilor, a rezista tensiunilor, spaimelor trecute și viitoare. „S-o cufunda nemernica lor fire/ În somn de vită, ca-ntr-un somn al morții” (Act I, scena 7). Parcă aud cuvintele pe care Isus le adresează ucenicilor adunați alături de El în Grădina Ghetsimani. Isus le spune: „Sufletul meu este cuprins de întristare de moarte; rămîneți deci aici și vegheați”. Dar după ce s-a rugat și s-a întors la ucenici, i-a găsit dormind. Și iar le-a cerut să vegheze, să nu doarmă. Apoi s-a întors din nou, spune Marcu, și iar i-a găsit dormind. În sfârșit, revenind a treia oară le-a zis: „Dormiți de-acum și odihniți-vă că a venit ceasul”.

Același somn de plumb îl doboară și pe Banquo: „M-apasă-un somn de plumb. N-aș vrea s-adorm/ Puteri măloase-năbușiți în mine/ Ispitele drăcești pe care firea/ În clipele de-odihnă mi le-mbie” (Act II, scena 1).

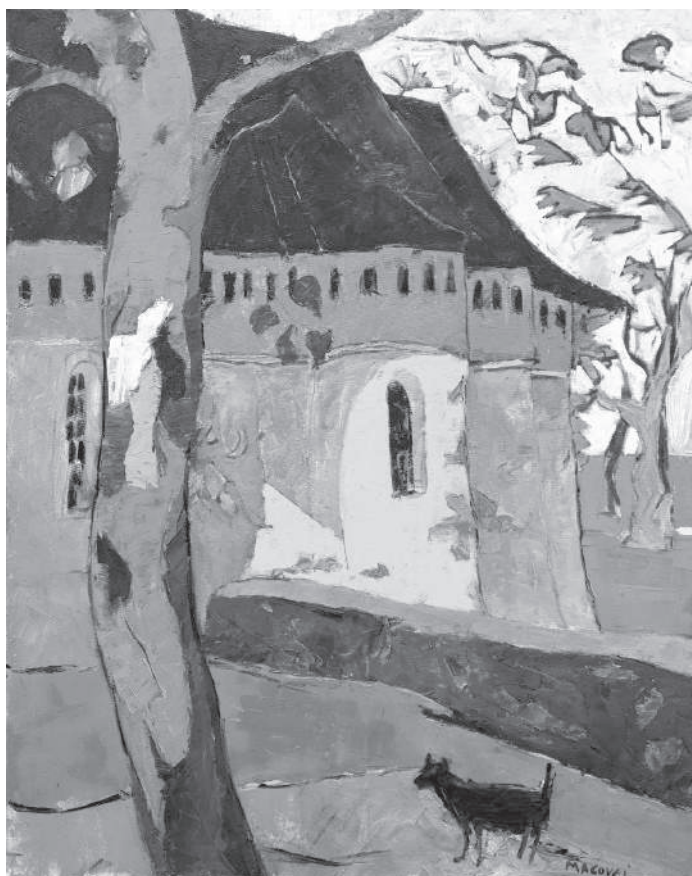
Nicăieri și niciodată în vreo doctrină cerința privării de somn nu a fost mai imperioasă și niciodată semnificația ei nu a fost mai limpede. Ea este luminată de noțiunea de sacrificiu. Un sacrificiu, desigur, neînsemnat, dar ucenicii nu se dovedesc capabili, rămânând insensibili față de insistența lui Isus. Este această indiferență o desconsiderare și, implicit, o ultimă pildă pe care ne-o oferă Isus? Iar dacă e așa, atunci ne încumetăm să o considerăm drept premoniție a indiferenței și insensibilității posterității sale, cu osebire a frivolității modernilor și nepăsării lor față de întreaga etică christică din care nu a mai rămas decât învelișul. Împotriva acestui prototip de om mortificat sufletește, incapabil să vegheze asupra valorilor, preferând să doarmă, ridică sabia Macbeth. Interesant dar nu nejustificat, Shakespeare își plasează personajele tangent față de creștinism, tocmai pentru a nu le contamina comportamentul moral natural. El taie accesul acestora la sursa mistică – pe de o parte, pentru că vede frumusețea nativă în straiile ei profane, pe de alta, pentru că universul sufletește genuin i se pare un infinit contradictoriu care trebuie zugrăvit aievea. În sfârșit, dar nu în cele din urmă, tragedia *Macbeth* poate fi privită ca o premoniție a disoluției ethos-ului lumii moderne, o Apocalipsă *ipso facto* care se insinuează treptat furișându-se în oamenii care nu mai au puterea de a veghea. Lumea, pentru Macbeth, e un

Infern, dar un Infern din care lipsește Diavolul ori, mai bine spus, lumea e populată de oameni care poartă însușirile lui. Desigur, cum am văzut, nu există nici Dumnezeu, ceea ce face ca Infernul să i se arate lui Macbeth ca singura alternativă viabilă a lumii. Macbeth ar fi putut spune asemeni lui Bernard Shaw: „God is the making”, adică Dumnezeu se creează, în sensul că Dumnezeu nu aparține tuturor, ci doar celor care îl pot concepe și nu după tiparul preformat, ci după cel al imaginii proprii.

Spuneam mai sus că Macbeth este un personaj predictiv istoric ca și calapod al tiranilor. Speră, în intenție să instituie carnagiul și genocidul universal, iar istoria îi va confirma concret intenția. Vrea să distrugă de dragul distrugerii, iar istoria nu va întârzia să consemneze afirmativ acest proiect psihologic. Face din ură și crimă instrumental voinței sale absolute și acest instrument nu a fost nicio clipă dat uitării. Nu în ultimul rând, *Macbeth* e o operă care nu poate fi definită, iar asta se datorește propriei fecundități. Operele care pot fi definite, consemnează Cioran, sunt prin esență perisabile. Shakespeare a știut asta creându-l pe Macbeth, căci adevărata măreție nu vine din adorarea zeilor ci din nebunia lor. Dar mai există o componentă a tragediei care depășește atât cadrul istoriei cât și cel dramatic – e vorba de o viziune *transistorică*, de dimensiunea infernului birocratic din opera lui Kafka. Ea îl identifică pe Macbeth cu o epocă bântuită de amoralism, de ipocrizia și mistificarea rafinată a labirintului birocratic, de crima ascunsă sub văluri și deghizamente specific statului modern. Crimele cotidiene, fără autor și fără pedeapsă de care se face răspunzător prezentul. „Fiindcă teroarea, falsificarea prezentului și mutilarea semnificațiilor lui, scrie Karl Jaspers în *Originea și sensul istoriei*, cunoscute încă de pe vremea mongolilor, nu au atins niciodată proporțiile care au fost posibile în secolul XX. Apatrizii, internații, dezrădăcinații conștiințelor, cei constrânși să trăiască de azi pe mâine, cei care sunt în toată lumea și nicăieri acasă la ei, toți aceștia par a fi simbolul înaintării lumii către abis. Atari oameni sunt mereu la cheremul aparatului politic, al funcționarilor unei birocratii crâncene, al unui aparat neîndurător care îi strivește zi de zi, ceas de ceas. E Marele Mecanism, acest personaj abstract dar central, un criminal deghizat în funcționar nevinovat în fața căruia omul simplu e doar un act de identitate. Viața acestuia e doar o iluzie (asemeni victimelor lui

Macbeth, s.n.) căci el e condamnat încă din fașă să asculte și să tacă, să fie supus și strivit. Mereu. Pentru el nu există instanțe favorabile, pentru el nu răspunde nimeni și nimeni nu-l revendică. În fața atotputerniciei acestui aparat nu există scăpare căci puterea a constituit dintotdeauna o realitate zdrobitoare, iar astăzi ea apare în esența ei la fel de inflexibilă și tiranică ca întotdeauna”.

Macbeth prefigurează acest tribalism al puterii, acest arbitrar organizat, precum și anihilarea individului din ziua de azi chiar dacă această realitate nu-i este foarte identificabilă. Căci epoca modernă – iar Shakespeare a intuit cu genialitatea sa acest lucru – a găsit cheia cea mai potrivită pentru a face să se rotească în liniște și fără spasme roțile marelui mecanism; ea a inventat acele pârgii nevăzute prin care conștiința maselor poate fi ajustată după necesități de moment sau de durată ale puterii. Aceste pârgii nevăzute sunt însă cu mult mai eficiente decât încercarea disperată a lui Macbeth de a face din accelerarea crimelor unicul instrument de control al celorlalți. Sub acest aspect modernitatea a evoluat în rafinarea mijloacelor de dobândire și preservare a puterii. Este Macbeth un înfrânt al istoriei? Da, mai ales într-o lume viscerală în care dreptul la insolență, parvenire, aroganță, minciună și impostură e garantat democratic. În aceste condiții, Macbeth pare a juca rolul, cumva nepotrivit, al cruciatului unei lumi virtuale, dar a unei virtualități lipsite de șansa materială de a lua chip vreodată.



Dumitru Macovei



Mariana Popa

Spectacolul lumii în poezia lui Nicolae Breban

Theodor Codreanu

Punere în temă

Dela 15 iunie 1986 până la 15 iunie 1987, Nicolae Breban pare că și-ar fi luat „o pauză de respirat la masa de lucru”, cum zice Ion Mureșan în cronică din „Tribuna”¹ la ediția a doua a cărții de poezie *Elegii parisiene*, apărută în 2011 (prima, în 1992, Cluj-Napoca, Editura Dacia, cu o postfață de Laura Pavel), a doua la Editura „Ideea Europeană” din București. În cele două jumătăți de an, bornate de 15 iunie, prozatorul n-a publicat nicio carte, dar faptul poate însemna și că și-a permis un moment de reculegere în memoria celui care a fost Eminescu pentru poezia românească și europeană, elegiac extraordinar, reper în absolut și prin raportare la Lautréamont, Rilke, Saint-John Perse, Nichita Stănescu, la care fac trimiteri comparatistice comentatorii elegiilor lui Nicolae Breban, putându-i adăuga aici și pe Irina Petraș sau pe Alex Ștefănescu și Gheorghe Grigurcu. În pofida numelor vehiculate comparatistic, conchide Ion Mureșan, autorul elegiilor pariziene nu are alte similitudini în poezia europeană și românească, conturând o *Weltanschauung* poetică originală, în solidaritate cu întreaga operă. Nu întâmplător, romanul *Drumullazid* (1984) are subtitlul *Poem epic*, în sensul lui Jean Burgos, care, raportând poezia strict la estetic, consideră că poemul „își extrage specificitatea numai din el însuși”. Totuși, remarcă Ion Mureșan, Nicolae Breban face parte dintr-o familie de spirite ca a lui Saint-John Perse, prin „respirația amplă a versului în care până și discontinuitățile se înlănțuie, cotiturile imprevizibile, gustul pentru o anume retorică a incantației”, înfrățită cu un „ton agresiv și nerușinat”, într-o limbă brutală, de o „luciditate necruțătoare”, până la cinism, orientat nu către lume, ci către el însuși. „Satanismul” vizionar l-ar apropia de romantici ca Heinrich von Kleist sau Friedrich Nietzsche. Satan al său este însă ironic, trăind „absența armoniei”, bălăcindu-se în mediocritate, în lucruri mărunte, „posedat de o inteligență corozivă”, senzuală, care-l arată confratern cu Dorian Gray, celebrul personaj al lui Oscar Wilde. Diavolul acesta are totuși deasupra capului pe Dumnezeu și icoana mamei (Vezi *Odă Mamei, celălalt talger al balanței*), sunând ca o „rugăciune de inspirație păgână”.

Cea mai bună cunoscătoare a operei lui Breban (autoare a unei monografii²), incluzând și lirica, este Laura Pavel. Ajungând la poezie, Breban contrazice teoria vârstelor de creație a lui Camil Petrescu, dar surprinde că filonul lirico-eseistic din romane (*Don Juan, În absența stăpânilor, Îngerul de gips și Drumul la zid*) făcea previzibilă și clipa abordării poeziei, având în vedere și solidaritatea cu elegiile lui Nichita Stănescu, apoi cosmicitatea ca viziune asupra masculinității și feminității, apoi simbolismul hristic, moartea ca nuntă onirică, toate, portretizându-l pe Breban ca inclasabil în raport cu „complexele de cultură” ale modernității europene, dar care îl apropie totuși ca structură lirică, de Saint-John Perse și de ceilalți mari poeți

Theodor Codreanu



amintiți, având, în plus, și patosul odei pindarice, dar și sensibilitatea apocaliptică, amar-ludică și cinic-rafinată a morții mileniului trecut, prefigurare, din acest punct de vedere, a poeziei mai tânărului Matei Vișniec, și el un „parizian” insolit în genurile fundamentale ale literaturii.

Eul liric brebanian ar fi, pe de altă parte, „un frenetic Maldoror³, patetic și parodic”, în același timp, plin de „invocații apologetice în negativ” vizând gelozia, visul, memoria, tinerețea. Laura Pavel e impresionată și de „metaforismul abundent”, de „imagistica debordantă” a elegiilor brebaniene, hedoniste și abstracte, în același timp, explicația venind din identificarea punctului arheal al viziunii în *feminitate*, conturând o arhitectură sprijinită de ceea ce poetul a numit femeia-cariatidă, „ax al edificiului său narativ sau liric, sau dramatic”: „Imagistica debordantă, în expansiune, proliferând în superbe rococo-uri stilistice, este întotdeauna prea fecundă, prea ingenioasă pentru a putea fi suspectată vreodată, în subtext, de conformismul față de o anume, rigidă, manieră”.

De la Tiresias la „absența absenței”

Dar să ne întoarcem la *Prima elegie, a lui Tiresias*, înțeleptul teban, întâiul „brebanian” din istoria Europei, care trăiește drama masculinității și feminității, temă centrală a operei lui Nicolae Breban. Modernii și postmodernii au interpretat mitul greco-latin în sensul că Tiresias este unul dintre puținele cazuri de *transsexuali/transgenderi* din mitologia universală. Ei aplică silit ideologia „corectitudinii politice” la unul dintre multele cazuri mitice a ceea ce Ovidiu a numit *metamorfoze*, una dintre cărțile sale celebre având chiar acest titlu. Dubla metamorfoză bărbat-femeie a lui Tiresias (ca și dubla orbire a eroului) este produsă, din cauza *furiei*, de către zei, ca pedepse diferite, prima orbire pentru că a văzut-o pe zeița Atena goală, iar cele două transformări din bărbat în femeie și invers, pentru că a ucis doi șerpi. Nicolae Breban, nelăsându-se rătăcit printre postmoderni, înțelege tâlcurile abisale/arhetipale din mit, raportul dintre virilitate și feminitate, pe când ideologii contemporani confundă o problemă metafizică cu una biologică, specifică naturalismului de joasă speță umană. Când redevine bărbat, Tiresias înțelege locul privilegiat al

feminității în omenire. Femeia este capabilă de jertfă, de kenoza, ca și Fiul nou testamentar, precum se întâmplă în excepționala nuvelă *În apărarea dictaturii*, unde stricata Carla (cea furioasă) redevine Fecioară, micșorându-se până la dispariție, devenind, într-un fel, *frumoasa fără corp* din poezia eminesciană.

Elegiile brebaniene sunt ele însele un fenomen de micșorare kenotică comparativ cu urieșenia romanelor sale. El își concepe opera în această perspectivă de joc între virilitate și feminitate, piesele de teatru, nuvelele și elegiile fiind implozii ale masculinității romanelor până la atingerea punctului arheal al universului, care este *feminitatea pură*, contracarată de furia Zeului în explozia primordială. Între explozie și implozie, iată cosmogonia/cosmologia *Scrisorii I*. Între iubire și gelozie. Căci *antitezele sunt viața*, spune poetul. Iubirea aduce armonia, ura – tristețea geloziei. Cu cea din urmă începe întâia elegie:

...Când sunt trist mă las bântuit de tine, o Gelozie eternă, invidie și ranchiună, spaimă în fața atâtor carnagii sexuale!

Răstignitorii nu sunt femeile, ci gelozia feroce:

...Șir lung de femei-fete, răstignite de bărbați cu fața acoperită, izbită mereu de albul spaimei mele, frică cu ramuri ce mă transformă în femeie de dincolo de timp, atâtea bucle virile, perlate de efort, o, voi, surorile mele, uriașă siluetă de fum! ...Ca o lungă, istorică trădare, de parcă toate mă părăsesc numai pe mine, din neputință, dintr-o poftă impersonală, din nerușinare și vis, ca o copilă ce-și pierde sexul cu nevinovăția celui ce lasă să i se scurgă pe bărbie zeama mărului verde.

Breban, cine ar fi crezut?, are elocvența tragediei, a masculinității uriașe („visul lui Zeus”) care aduce o gelozie neîncăpătoare „pe harta migăloasă a pielii unei singure, muritoare femei”: „Nectar al singurătății mele războinice!” Care singurătate poate să fie, în mijlocul vipiei de 38 de grade din 20 iunie 1986, „orizont fără femei” sau agonie de nemuritor (*A doua elegie*), estompată de farmecul muncii sterile, iluzorii (*A patra elegie*):

Ce e farmecul decât o muncă continuă, ca un copil ce ridică greutatea false, ca o luptă cu un destin inventat, ca un cântec cu gura închisă acompaniat de zornăitul mărunțișului din buzunar. Farmec, tu, reușită singurătate!...

O aurea mediocritas salvată de gândirea regească:

Binecuvântare a unui zeu postum, salvare de

mediocritatea surzătoare, alifie picurând dintr-un chihlimbar imaterial, parfum al gândului regesc.

În *A cincea elegie*, încă mai răzbate nostalgia tinereții („pinten al iubirii materne”), înainte de coborârea la condiția lui Satan:

Tinerețea mea, adolescența unui secol, soare colorat și mistic, plimbări nesfârșite printr-un oraș prăfuit, străin, urmărind cu priviri sticloase femeile ce trec pe lângă mine prin tuneluri transparente, victime ale unor stăpâni invizibili, biserici mici, întunecate, afundate în asfalt, gânduri precipitate, meschine, reculegere pentru o eternitate ce mă ocolește...

Tinerețe, floare a încheieturilor mele subțiri, de atâtea ori vândută, împrumutată, prostituție confuză și lentă, binevoitoare atâtor fețe plictisite, mult mai acasă în această lume aparentă decât tine, Tu, zeitate bălbăită ce-și caută un număr, o pereche de carne sau un stăpân!... Un monstru, un idol, cineva căruia să-i poți sluji, o idee albastră făcută carne, Tu, teolog al viitorului, cantor al Altuia... cu fața ta ovală, androgină, cu părul năclăit de paradisul atâtor litere!

O, mi-este dor de tine, nedesăvârșită eroare, Tinerețe, port părăsit de realitate, geamăt în subsolul unei idei fără corp, masă albă, așternută cu grijă pentru viitorii mei morți...

Pește, visând undița care să-l salte pe continentul ferm, darnic cu sângele său nefolositor și limpede, cătușă a aerului, mii de seri de vară pierdute în Istorie, albine ale gândului rigid într-un stup ce fabrică chihlimbarul concretului poetic, tinerețe, călău și victimă în același timp, absență dureroasă, absență adâncă și fermă a eului meu vagabond, sedus de un prezent al altuia, al altora.

Tinerețe, pinten al iubirii materne! (28 Iunie '86).

Să fie aleasă la întâmplare ziua de 28 iunie, când Eminescu ieșea definitiv din vigoarea tinereții lui de Zeu al elegiei? Foarte probabil. Un tremolo dramatic ne întâmpină în următoarea elegie, poate chiar întâlnirea cu *floarea albastră* căreia nu-i mai poate închina gândul purtat de dor, căci ea însăși pare o „plantă suspectă”, o exotica și străină avocado de la care totuși așteaptă salvarea de nebunie (*A șasea elegie*):

...Dă-mi mâna, plantă suspectă și suportă-mi, o clipă lungă, respirația și plânsul, prea laș să se dezgolească în prezența sclavilor umani, apără-mă de nebunie și învață-mă



Marcel Lupșe

să suport incerta povară a disprețului.

Tu, plantă ordinară și tristă, vierme al aerului, lance a steagului meu nevăzut.

Statuie blândă din singurul templu pe care îl merit!... (3 iulie '86)

Pe 3 iulie, deja însinguratul era nicăieri sau printre nebunii cunoașterii. Învăța acum ce-i roata și crucea, însemne ale omenirii milenare. Puține pagini din istoria poeziei s-au rostit în jurul *roții* (poate și a lui Horia) și a *crucii* (ființă feminină, Cristiana) cu o astfel de incantație, fără patetism, ca în *Elegia roții și a crucii, a șaptea*:

...Beat de propria-mi melancolie, îmi amintesc două idei ciudate ale umanității: roata, soare orb mișcându-se ca o veveriță de aur, în cușca sa, rostogolire de spițe nevăzute și vorbitoare, construind mereu apusuri ale memoriei. Crucea, roată înțepenită între două lumi, imitând neobosit silueta cuiva ce salută răsăritul, rigidă intersecție a spiritului ce se oglindește în aerul plastic, scut ideologic plimbat pe malul mării de un braț nevăzut...

...Tu însăși, prezentă, Cristiana, cruce vie a fidelității, stăpână a nerăbdării mele de a iubi, felină a dreptății intime, cort al tuturor mânilor mele, trădare a furiei însingurate, te cânt, iată, oferindu-ți privirea mea încărcată de negru, catifelată de vitalitatea mea timidă, un blestem târziu descoperit. Noroc îți urez, roată a durerii ce strivește atâtea spirale nevăzute, imaginație monotonă – sursă a destinului, răbdarea de a mă învinge la nesfârșit păstrând astfel echilibrul cuplului nostru expresiv; frumusețe, scuză a existenței, longevitate, cătușă a tuturor promisiunilor făcute de propria-ți privire. Scheletul tău de sticlă l-aș desena cu vârful degetului pe nisip, ca argument posibil pentru cineva, neîntâlnit care mă va fixa cu încredere, o întâlnire închisă în viitorul meu nemișcat, uragan visat, tunel creator, stejar solemn ca o pasăre.

O *fabulă* sau *elegia a opta* este, într-adevăr, o „fabulă”, o scenetă sau o schiță, având ca eroi vulpea, șoarecele, gospodina, curtezana, iubita, portarul, iedul sălbatic „sortit morții”, romanița, fiecare deținător al adevărului lor mărunț, cu excepția iedului și romaniței, jertfa și *pharmakon*-ul. Îi revine romaniței, ca venită din alt regn, grija să tragă concluziile, concentrând într-o singură frază toată mediocritatea Prezentului, Zeul tutelar al lumii, nu doar al comunismului biruitor, ci și al Orașului Luminilor aflat în sărbătoare la 14 iulie 1986:

Pe cerul după-amiezii de vară se duc ultimele lupte, cai și care de luptă, pantere regale și soldați transpirați în armuri alunecă pe malul unei mări reflectată într-o oglindă convexă:



Gheorghe Coman



Diana Brăescu

totul e mult mai subțire, mai nemuritor decât în realitatea ce tresare în ochiul neexperimentat al unui ied sălbatic, sortit morții: monștrii devin supli, bătrânii surdă mișcând capul lor pe care sunt așezate coroane invizibile, memoria noastră gâfâind, proletară, partizană, devine subit un destin, o cale regală, un parc cu păuni ce recită versuri în minte... trotuarul plicticos din fața casei se transformă într-o lance ornată cu banderole de mătase, roșii și albastre, ce zboară spre prezent, oh, Prezent, copil răsfățat de ingratitudinea și mediocritatea noastră, nu ești tu oare zeul promis...?!

Nichita Stănescu dedica cea de a noua elegie a sa oului multiplicat cosmogonic, răsărit între punctul originar al universului și oul dogmatic al lui Ion Barbu. Nicolae Breban o rezervă *locului etern*, morții eterne, în limbaj eminescian –, traversând ceea ce poetul numea *starea pe loc* sau *starea dintâi*. La autorul elegiilor parisiene, arhetipurile intră însă în *hybris*-ul anarhetipurile unei apocalipse minore. E un dialog între poet și prieteni, în care se ivește, pentru prima oară, spaima de Diavol, a căruia viclenie a fost demascată încă de Baudelaire, invocat, în *absenția*, de Nicolae Breban, cu viclenia lui supremă de a se declara inexistent:

Răspunsul vostru: Diavolul nu există, iată semnul lipsei noastre de realitate.

Asemenea, sartrian, Infernul nu e niciodată pentru noi, ci în *celălalt*, deși e acasă:

Răspunsul: acasă înseamnă infernul dar el nu există decât pentru voi. Infernul nostru înseamnă absența orizontului fix, absența animalelor cu privirea umedă, absența durerii și a riscului bărbătesc, absența ridicolului și a bolii, absența absenței, prezența ordinii geometrice al cărei Dumnezeu este punctul!

Se ajunge, așadar, până în pragul *absenței absenței*, reintrând în scenă Tiresias, la întretărirea enigmatică a drumurilor, acolo unde este *locul etern*:

...Luați loc alături de animalele noastre, vă spunem, călătoriți în diligența viselor noastre de dimineață, furați-ne cu poftă merindele noastre la încrucișarea drumurilor – un loc etern! Apăsați cu prudență încheieturile noastre, paraziți, naivilor, săraca noastră imaginație, hrăniți-vă din ambiția noastră ce și-a pierdut orgoliul istoric! Fiți feudalitatea eternă a destinului nostru, stare încremenită și visătoare, ruptă în sfârșit de materialismul toxic... Dacă ne vom îneca, plutiti deasupra noastră ca niște flăcări ale sângelui și fiți dovada

realității: pentru că nu adevărul este foamea noastră ci acea intersecție a spiritului cu ființa – loc etern! Visul nostru e memoria, acea memorie regală ce l-a împins pe Agamemnon să ardă frumoasa Troie, acea memorie inflexibilă ce l-a împiedicat pe Praxiteles să devie zeu deși realitatea pietrei nu i se mai împotrivesc!...

Materna Kehre și Satan

Starea eminesciană dintâi devine „feudalitatea eternă”, „stare încremenită și visătoare, ruptă de materialismul toxic”. E ceea ce se poate opune apocalipsei fără finalitate, judecătorul fiind, în a X-a elegie, Mama-fecioară, aflată pe celălalt talger al balanței, cel al Paracletului⁴, apărătorul vinovaților fără vină:

...Așa cum se îngână doi cantori, unul o secundă mereu în urma celuilalt, singuri, într-o biserică de munte, pierduți în cutele Dumnezeirii, astfel te cânt, tânăra mea Mamă, eu, fiul tău, singura ta pedeapsă!

Odă mamei, Celălalt talger al balanței este una dintre cele mai frumoase și mai puternice pagini imnice din literatura română închinată Mamei, trecând adânc în metafizică creștină, demnă de a sta alături de *Cântarea cântărilor*. Numai mama e în stare să ierte până și nimicnicia diavolului, în elegia a XI-a, *Sărmanul diavol*.

Elegia a XI-a este un bulversant imn cinic închinat lui Satan, un *dandy* veșnic tânăr, din tagma poleită a lui Dorian Gray („bărbat fermecător”), cum l-a categorisit Ion Mureșan, venit zâmbitor la fântâna celor *O mie și una de nopți*. În vreme ce poetul s-a ratat în „cultul prieteniei” matriceale, Satan e dublul antipodic, ipostaziindu-se fie în slugă, fie în stăpân, metamorfoze înșelătoare ale unui raționalist („respingător de rațional”), ascunzându-și micile cornițe poleite în „bronzul unei nedorite sincerități”, rudă fiind cu „ortacul nostru Pan”. Astfel a reușit să-i vindece pe oameni de *prima iubire*, izbăvind-i de „insolența triumfătoare a lui Romeo”, de paradoxurile lui Don Juan, „atât de costisitoare”. Așa s-a ajuns ca oamenii să-i fie „elevi și egali”, lacomi de mediocritate. Poetul nu se poate abține în laude antifrazice:

Laudă Ție, dușman neobosit al Fecioarei, poți conta pe lușa noastră alianță, inventivitatea noastră bună la toate îți va asigura viitorul imediat, tinerele noastre fete, cinice, îți vor purta trena hainei tale de ceremonii. Și, dacă într-o seară vei suferi brusc de plictiseală – o invenție din zilele tale bune! fă un efort și imită-ne: vei cunoaște astfel, tu însuși, bucuria de a fi începător în toate științele și preot al tuturor bolilor spiritului! Vei imita, astfel, odihna și atracția Frumosului, dragostea de animalele blânde, încrederea în hazard, sursă a umanității...

...Tu, Floare a norilor ciclopici, Hercule al posibilului, lup magnetic ce-și trimite urletul său neliniștit pe coridoarele istoriei, fii binevenit în trecutul nostru perisabil, așază-te, dacă poți, în singurul scaun ce ni-l împrumută dumnezeirea: petala viorie a unei flori de câmp!

Eminescu (în *Andrei Mureșanu*) făcuse din Satan un geniu al disperării, un titan rebel cosmic, apocaliptic, care se substituie divinității în a stărpi Răul din lume, în contrast cu *dandy*ul brebanian care posedă arma inexpugnabilă a mediocrității:

O, Satan! geniu al disperării!

Acum pricep eu gându-ți, căci zvârcolirea mării
Trăiește-acum în mine. Pricep gândiri rebele
Când ai smucit infernul ca să-l arunci în stele,
Dezrădăcinași marea ca s-o împrști în soare,
Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare. –
Da! ai știut că-n ceruri, răul, nedreptul, tronă,
Că secole nătânge l-adoră, l-incoronă,
Știi c-așa cum este nu poate a fi bine!
Că nu poate nedreptul etern ca să domine.
O! de-aș vedea furtuna că stelele desprinde,
Pe cer talazuri mândre înalță și întinde,

Și nourii ca sloiuri de gheață aruncate,
Sfârmându-se de-a sferei castele înstelate –
Cerule din rădăcină nălțându-se decade,
Târând cu sine timpul cu miile-i decade,
Se-nmormântează-n caos întins fără de fine,
Zburând negre și stinse surpatele lumine.
Văd caosul că este al lumilor săcree,
Că sori mai pâlpâi roșii, gigantice făclii,
Și-apoi se sting. – Nimicul, lințoliu se întinde
Pe spații deșerte, pe lumile murinde!
Văzând risipa, Satan, voi crede c-ai învins!
Căci dacă ești arhanghel al morții cei bătrâne,
Atunci ești drept – căci numai ea este dreaptă-n lume,
Și cei ce o servesc – căci contra orice-n lume
Învinge răutatea – dar contra morții nu.



Mihai Sărbulescu

Înlănțuire ciudată a elegiilor brebaniene, căci atât Eminescu, cât și Nicolae Breban ajung la pragul morții, în două ipostasuri ale lui Satan, primul – justițiar cosmic și național, celălalt – sfârșind lumea, entropic, în mediocritate. Dar Breban, reticent, cum am văzut, în alte contexte, față de moarte ca nuntă cosmică în *Miorița*, trece pragul entropiei satanice tot cu o *nuntă*, una din visul poetic, poate, subliminal, în amintirea grupului oniric din anii '60 (*A douăsprezecea elegie, a nunții din vis*). Nuntirea, ca „logodnă eternă”, apare ca „un joc de cuvinte al Destinului”, ca o textură fabuloasă, dar concentrată, ca o călătorie în vagonul alb al morții:

...Unui tren lung de vise i se adaugă, iată, acest vagon alb, mortuar, încărcat de coroane multicolore și isterice, trăsura a unei nunți lipicioase, seducătoare ca zâmbetul insistent al unei copile ce imită, neobosit, imaginea caligrafică a corupției!... Unde, pe ce culoar îngust, prost mirositor, ne vom lovi cu fruntea de o oglindă agresivă, al cărei cristal, ca un pahar, se va răsturna într-o subită muzicalitate întâlnindu-ne, căsătorindu-ne cu revelația și moartea, curățind cu o singură



Ștefan Pelmuș

mișcare decisă (ca cea a unui cabanier brutal și onest, undeva pe un pisc înghețat) masa existenței noastre de resturi și sticle, un pachet gol de țigări, jurnalul pătat de ieri, ovalurile mișcătoare ca un pendul ale fețelor celor care ne apasă zilnic și mecanic cu iubirea lor, de fantome de cai și flori, turnuri, castele de apă și păsări întrezărite o jumătate de secundă pe geamul unui cupeu curgător... de scuipați de sânge, de litere și părul bine mirositor al primei iubite părăsite în subconștient, de lumea verosimilă și neîntâlnită, de promisiunea aceea repede disprețuită, de frică, a unei vieți aptă de creație, ca cea a unui Zeu!

Acestei stranii promiscuități a logodnei eterne, venind din trecut și poate din viitor, i se adaugă Prezentul, spațiul îngust, dar dilatat stilistic, al celei de a treisprezecea elegii. Acum se conturează, inconfundabil, portretul, ca punere de acord cu lumea, a suveranului care „imită bine pe un suveran”, căci marea impostură nu-i altceva decât imitarea existenței. Nicolae Breban se ridică la nivelul unei teribile biciuiri cinice, antifrazice:

În părul său buclat pare, uneori, că se refugiază întreaga sa ființă, în ochii lui, tema de istorie, de idee, devine fertilă ca o vulpe ce aleargă târând după ea o plasă imensă de mirosuri, scheunând și răscolind cu botul ei subțire mușuroaiele, ca niște furunculi, ale câmpiei... Brațele sale sunt subțiri ca ale unei femei după naștere, el visează, în afundul său, o trădare de care nu se simte vrednic, ca un poet ce nu e demn de halucinantă sa Beatrice! Sceleratețea sa este atât de perfectă încât e doar visată, intens visată, nimeni nu-l va confrunta vreodată cu propria sa realitate; are farmec așa cum capețienii sau romanovii, cei din sângele de Sforza sau Visconti, așa cum Atrizii aveau străbuni vizibili! Grația lui e firească așa cum păsările au pene pătate de culori, trecut nu are deloc așa cum punctul geometric nu are genealogie...

Un astfel de suveran este noul Zeus recunoscut de noi:

Dezamăgiți iremediabil de istorie, pe el îl alegem stegar și rege, să domnească în acest spațiu care se împotrivesc eroicului, râzând de orice amintire!... În acest timp, dușmanul sentimentului și, astfel devenind noi înșine, grație lui, preoți ai nihilismului, îl încoronăm zeu: universală sa nepăsare ne atrage magnetic, libertatea lui înăscută de a sta perpetuu

între amintire și presimțire, între istorie și vis, între ocean și norii creatori, între existență și destin!

Râul Demiurg

Zeități Prezentului Nicolae Breban îi opune o metaforă izbăvitoare, pentru că poetul însuși este metafora. Joc de substituiri: sinecdoca intră pe teritoriul metaforei și în atare cuprindere, creatorul devine metafora, particularizată de Nicolae Breban în râul eminescian brebanizat. Heracliteanul râu era înălțat de Eminescu la demnitatea *demiurgiei*: „Vecinic este numai râul: râul este Demiurg” (*Scrisoarea IV*). Poezia postmodernă s-a despărțit cu trufie de metaforă, la modul naturalist, crezând că se poate face artă cu ceea ce Eminescu biciuia tot în *Scrisoarea IV*: „...un instinct atât de van/ Ce le-abate și la pasări de vreo două ori pe an”. De aici, valul de „ode” închinat pornografiei de către cei intrați în capcana beției de cuvinte textualiste spre a ruina metafora. Ultima elegie are titlul *Metafora râului sau elegia a XIV-a*. Se întrupează, tot „eminescian”, ca scrisoare sau ca poveste onirică:

...Oh, prieteni, aș vrea să vă povestesc un vis: eram un râu, un tânăr râu, născut din roca ce se cheamă naivitate și furie și din principiul subversiv ce pardosește planeta, gândul ce curge sub pașii-pașilor noștri, sub minereul dezarmat... un râu tânăr eram, luptând fericit cu malurile sale, izbind cu furie și imaginație în coastele metalice ale rocilor, tovarăși de drum ce călătoresc lungi secunde împreună cu valul său sprinten, atât de iluzorie e vecinătatea și lupta; când te freci tu însuși de un obstacol îl iei cu tine o secundă, două secunde, peisajul vast și verde se lasă târât de privirea ce sparge circular fereastra vagonului, vecinul străin și imposibil de lângă masa ta, la bistro, se îmbolnăvește pentru câteva minute de obsesiile tale bolnave și vechi, se lasă târât de eul tău profund și subversiv și te privește aiurit, rănit de indiferența ta aparentă!...

Povestea se transformă în *fabula mundi*, a râului a cărui călătorie este destinul omului, supus și supunându-se încercărilor din labirint, cum ar spune Mircea Eliade, tot pe urmele lui Eminescu, dat fiind că „în orice om o lume își face încercarea” (*Împărat și proletar*), căci încercarea e a Demiurgului însuși, care, și el, se poate opinti în van:

Atâțat și beat de lupta sa – pe care un zeu i-a dăruit-o! – vegheat ironic de brazii subțiri ce se clatină pe crestele înalte, râul abia simte că se surpă, că alunecă pe un abstract plan înclinat, cineva îi aruncă rulmenți sub picioare, ura față de malurile sale îi dă un echilibru instinctiv dar și un scop, un prim scop și el, ca o ființă, lovește în stânga, apoi în dreapta, se întoarce borborosind și înspumat, naiv în viclenia sa și deja bătrân de primele victorii, se aruncă mereu fericit peste abisuri mărunte și șlefuește, în visul pânzelor sale, coloane și praguri, monede și ovaluri de piatră, muze culcate pe prundul vibrând și iluzoriu, puse în argintii paranteze de pești holbați...

Odată intrat în platitudinea reliefului, a lumii, râul-Demiurg creator poate întâlni catastrofa:

...în entuziasmul său, în hybrisul reușitei sale, râul se aruncă nehibzuit în vale și se înecă în verdeață; privat de vechile sale maluri, oglinda orizontală a ființei sale se poticnește și se înmormăntează suav și decisiv în planul calm al câmpiei ca o treaptă ce urmează firesc muntelui, ca o succesiune de fier a reliefului, așa cum timpul liniștit și previzibil urmează acelei vârste pline de impulsuri și sinucideri nevăzute ale tinereții romantice, așa cum adultul resemnat și puternic pășește în trena adolescentului genial și infometat de o nevoie abstractă, înspăimântat de pecetea propriei sale vocații ce tresare în el cu brutalitate ca un jet de apă arteziană, ca un stol de păsări ce izbucnesc din centrul frunzișului de un verde atât de dens încât ideea de verde însăși pare că-l apăsă ca plumbul!...

Acum, râul-Demiurg își vede propria neființă, „prima sa boală mare, nostalgia adâncă după vechea sa luptă și

regretul de a-și fi pierdut dușmanii” lăsați în urmă, singurii care i-au măsurat trufia. Și, pentru a nu se sufoca printre ierburile câmpiei, trebuie să se-ntoarcă spre ei, căci abia acum pricepe că un bun inamic e „un dar al destinului”:

Un bun inamic e un semn sigur al certitudinii existențiale, o balanță ce ne cântărește fără încetare rarii prieteni, calitatea și forța lui e singura noastră oglindă morală: dacă vrem să fim cu adevărat practici, prieteni, s-o spargem doar cu o secundă înainte de moarte!...

Recunoștința se cuvine adevăraților dușmani, atât de rari, pe care nu i-a avut, de vreme ce nu i-au ridicat în cale „maluri interne, maluri de sticlă” trebuitoare râului tânăr, vanitos și iconoclast:

Dacă suntem îndrăgostiți de noi înșine, prieteni, să ne zidim pripit înlăuntru, să ne apărăm noi înșine, cu bărbăție, de propria noastră victorie îndelung visată, unitatea ființei noastre de spirit să curgă între zidurile aspre și abstracte atunci când, în sfârșit, realul ne acceptă, când victoria utopiei noastre îndepărtează orice obstacol extern, atunci când rămânem iremediabil singuri...

Numai atunci râul, prizonier al teluricului, poate curge senin prin aer, ca un „șarpe lichid ce răsfărânge neobosit lumina”:

Să curgem prin aer, prieteni, între malurile noastre noi, invizibile și ferme, ființe halucinate și decise ce-și construiesc propria lor rezistență; ce este un mal, un obstacol decât o rezistență; un nu ce ni-l împrumută natura, de care ne izbim, ce ne înfruntă și ne dăruiește astfel prima luciditate de sine și primul orgoliu de a fi, prima existență.

Elegia a XIV-a este cea mai lungă dintre toate, structurată în patru „capitole”, recapitulând destinul Creatorului, curgător prin lume ca un râu sălbatic, de la energiile telurice ale tinereții până la conștiința lucidă a maturității, a esteticului, pentru care a militat întreaga lui existență. *Elegiile parisiene* se constituie ca *testamentul ontoestetic* al celui mai original și mai tenace romancier contemporan. Peste toate, am fost surprins să constat eminescianismul său funciar, discret ascuns într-un idiom care multora li s-a părut „inestetic”, străin de geniul lingvistic al Poetului Național.



Ovidiu Ionescu

Note:

¹ Ion Mureșan, *Elegiile lui Dorian Gray*, în „Tribuna”, nr. 3 (21-27 ianuarie 1993).

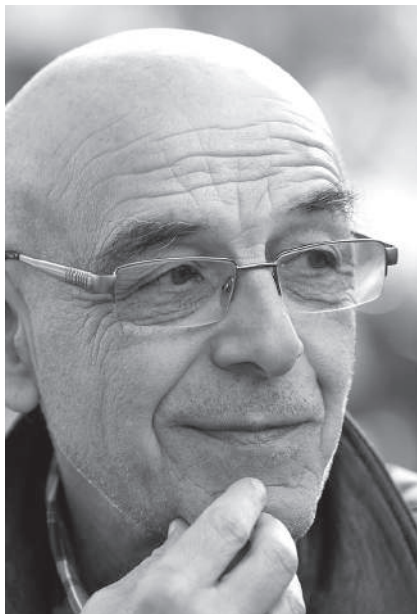
² Laura Pavel, *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, prefată de Irina Petraș, București, 1997. Vezi și Marian Victor Buciu, *Breban. Eseu despre stratagemile supraviețuirii narative*, Craiova, 1996.

³ Vezi *Cântecele lui Maldoror*, capodopera Contelui de Lautréamont.

⁴ Numele lui Iisus ca apărător, avocat al celor persecutați.

Franz Kafka: „Trebuie să posezi orice fată!”

Emil Nicolae



Emil Nicolae

1. Dacă ținem neapărat să presupunem/ să deducem/ să înțelegem ceva despre relațiile lui Franz Kafka (n. 3 iulie 1883, Praga – m. 3 iunie 1924, Viena) cu femeile, nu avem decât să recitim povestirea lui Isaac Bashevis-Singer, „Un prieten al lui Kafka”. Desigur, ficțiunea nu are menirea să înlocuiască documentul, dar uneori – și mai ales în acest caz (bazat, în parte, pe detalii reale) – ne poate spune destule lucruri despre „spiritul” unei asemenea situații. Iată un fragment: „Venisem la Praga pentru a mai scoate un ban și am dat acolo de un geniu care ne aștepta – Homo sapiens, în cel mai înalt grad de autopersecuție. Kafka vroia să fie evreu, dar nu știa cum; vroia să trăiască, dar nici asta nu știa cum. «Franz, i-am zis într-o zi, ești tânăr. Fă și tu ceea ce facem cu toții.» Știam un bordel la Praga și am stăruit să meargă acolo cu mine. Era încă virgin. Prefer să nu vorbesc despre fata cu care se logodise (referire la Felice Bauer – n.m.). Era cufundat până la gât în mlaștina burgheză. Evreii din mediul lui nutreau un vis: să nu mai fie

evrei, să fie ca ceilalți, dar nu ca cehii, ci ca nemții... Pe scurt, l-am convins să încerce. Am mers împreună până la o străduță întunecoasă din vechiul ghetou. Acolo era bordelul. Am urcat niște scări strâmbe. Am deschis ușa și ni s-a arătat ceva ce semăna cu un tablou de teatru: târfele, peștii, clienții, patroana. N-am să uit niciodată clipa aceea. Kafka a început să tremure și m-a tras de braț. Pe urmă, făcu stânga-mprejur și coborî scările atât de repede, că mi-a fost teamă să nu-și rupă un picior. Ajuns în stradă, a vomitat ca un școlar.”

Toate astea le povestește naratorului un actor scăpătat, Jac Kohn, respectiv „prietenul lui Kafka”. După ce, puțin mai înainte, tot el comentase: „Aproape întreaga literatură este creația unor inși de rând, a unor condeie împiedicate, ca Zola și D'Annunzio. Eu m-am lovit în teatru de păcatele care l-au izbit pe el în literatură – și asta ne-a apropiat. Dar, lucru curios, când încerca să judece teatrul, Kafka devenea orb. S-a îndrăgostit nebunește de o actriță de mână a zecea, doamna Tssissik. Când mă gândesc că a iubit-o pe ființa aia ștearsă, că a făcut din ea eroina visurilor lui, mi se face rușine pentru omul Kafka și pentru iluziile sale. Din fericire, posteritatea nu se ocupă îndeaproape de povestea asta. Oricine se apropie de un om însemnat pornește alături de el pe drumul către nemurire, adesea în pantofi prea mari pentru el.”¹ Fac precizarea necesară (se va vedea mai încolo de ce) că laureatul Premiului Nobel² publicase această povestire, în revistele de limbă idiș, cu mult înainte de anul 1953, când a fost tradus prima dată în engleză, de Saul Bellow³, devenind astfel cunoscut și publicului larg.

Chestiunea sexualității kafkiene a fost pusă pe tapet, pe neașteptate și cu mare zgomot, în luna august 2008, când universitarul britanic

James Hawes a publicat eseu *Scotocindu-l pe Kafka*.⁴ Ca să nu mai lungesc suspansul, voi trece imediat la subiect. Din întâmplare, James Hawes a descoperit la British Library și la Bodleian Library din Oxford niște documente așa-zise „pornografice” care i-au aparținut lui Franz Kafka. În primul rând, este vorba despre revistele *Der Amethyst* (1905-1906) și *Die Opale* (1907). Ilustrațiile pe care le conțin (desene, nu fotografii) ar fi „șocante”, susține James Hawes: „Nu sunt cărți poștale schițate și trimise de pe plajă. Neîndoindu-se, ele au un conținut pornografic, pur și simplu. Unele sunt destul de sumbre. Destul de deplasate...” Adică: un arici practicând o felație, un Golem înhățând sânii unei femei, un sugaci ieșind dintr-o coapsă ori câteva îmbrățișări safice. Editorul acestor publicații vieneze nu e altul decât Franz Blei, care a tipărit și primul text kafkian în 1908. Însă, interesant e faptul că *Der Amethyst* (care avea un tiraj de numai 800 de exemplare, pentru abonați), de pildă, se subintitulează „Revistă pentru arte și litere bizare”, în sumar incluzând poeme de Paul Verlaine și Jules Laforgue, iar ilustrațiile fiind semnate de Thomas Theodor Heine, Aubrey Beardsley, Alfred Kubin, Karl Hofer, Willy Geiger, Felicien Rops sau Franz von Bayros, maeștri ai Sezessionului, recunoscuți pentru subiectele lor provocatoare, unele de inspirație erotică, dar fără vreo legătură cu pornografia. Cel puțin în sensul actual al termenului, chiar dacă la vremea respectivă lucrurile erau văzute altfel. Căci, în 1922, August Forel putea să scrie: „Presa este purtătoarea de cuvânt a unei bune părți din abuzurile sexuale. O întreagă presă pornografică trăiește din scandaluri și procese sexuale, exhibând erotismul sub pretextul artei și literaturii.”⁵ Dar James Hawes își lansează „teoriile” în 2008!

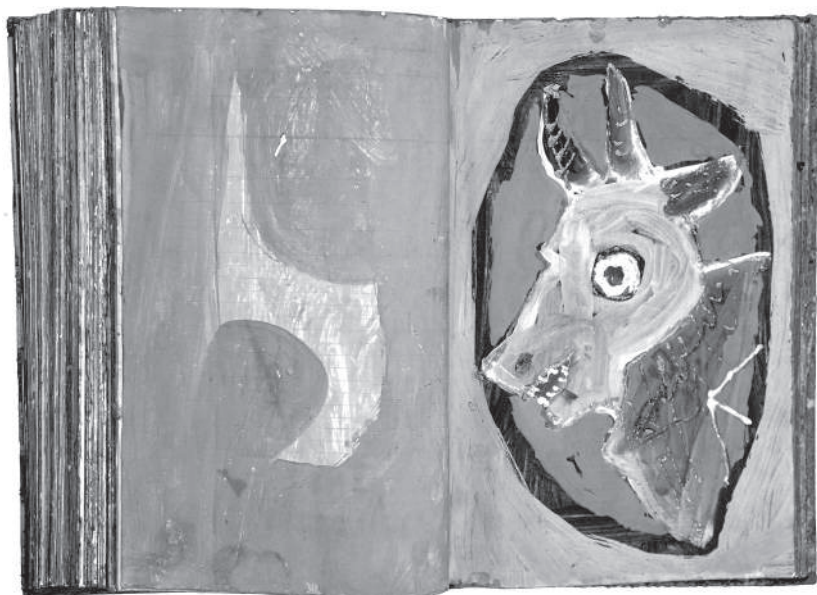
Pe de altă parte, problema frecventării bordelurilor, adusă în prim-plan, s-ar vrea și ea un motiv de scandal. Deși nu constituie o noutate pentru cei familiarizați cu *Jurnalul* kafkian și cu paginile de corespondență ale scriitorului. De aici aflăm că, la sfârșitul lunii august 1911, Franz Kafka și prietenul său, Max Brod, au plecat într-un lung voiaj european, marcând astfel sfârșitul celibatului celui de-al doilea (care se va căsători în 1912). Călătoria îi duce de la Praga (Kafka remarcând „stilul Amazon” al bordelurilor din orașul natal) la Pilsen, apoi de la München la Lindau, înainte de a poposi la Saint-Gall, Zürich și Lugano. În 4 septembrie 1911, ei ajung la Milano și se opresc îndelung la bordelul „Al vero Eden” etc. Oricum, mai familiar îi este lui Franz Kafka „Salonul Shuba” din Praga (amintit și de Jaroslav Hašek în *Peripețiile bravului soldat Švejk*), pe care-l descrie așa: „La B. (Bordelul – n.m.) Shuba. Alaltăieri... Cele trei uși mici care dau în salon dinspre interiorul casei. Clienții, ca într-un muzeu cu figuri de ceară așezate pe o scenă. Băuturile de pe masă abia atinse. Cea (fata – n.m.) cu fața plată, în rochie colțuroasă, care nu începe să i se miște decât jos de tot, la poale. Unele (fete – n.m.), îmbrăcate precum marionetele la teatrele de copilași, așa se vând de Crăciun, adică lipite cu volănașe și poleială și cusute slobod, astfel că le poți sfâșia dintr-odată și ți se sfărâmă apoi între degete. Patroana, cu părul blond fără strălucire, dar pe dedesubt fără îndoială neapetisant, acum pieptănată strâns, cu nasul coborându-i ascuțit într-o direcție

în cine știe ce raport geometric cu sâni atârându-i, și pânțele strâns țeapăn, se plâng de dureri de cap provocate de faptul că astăzi (1 octombrie 1911 – n.m.), sâmbătă, e atâta agitație și nu iese nimic de aici.”⁶ Mai încolo va fi vorba și despre trupa de teatru din Lemberg, căreia îi aparțineau actorii Jizschak Löwy (alias Jac Kohn, „un prieten al lui Kafka”) și „doamna Tschissik”, din povestirea lui Isaac Bashevis-Singer. Și, pentru a marca preocupările sexuale ale lui Franz Kafka, atâtea câte au fost, adaug o notă din același *Jurnal*: „10 aprilie (1922 – n.m.). Cele cinci principii ale drumului spre iad (în suita lor genetică): 1. «Dincolo de ferestre e lucrul cel mai rău». Tot restul este angelic, fie explicit, fie recunoscut tacit ca atare, ignorând totul (cazul cel mai frecvent). 2. «Trebuie să posezi orice fată!», nu în sensul lui Don Juan, ci după cuvântul diavolului, potrivit cu «eticheta sexuală». 3. «Pe fata asta nu ai voie s-o posezi!», și din cauza asta nici nu poți s-o faci. Cereasca Fata Morgana în infern. 4. «Totul se reduce doar la necesități»; dacă ai asemenea necesități, atunci resemnează-te. 5. «Necesitatea este totul». Cum ai putea avea totul? În consecință, nu ai nici măcar necesități.”⁷ Chiar și asortată cu legenda încuierii celor două reviste amintite și a manuscriselor presupus licențioase într-un sertar din fundul casei (de teama tatălui!), toată această situație nu justifică discuția despre un Kafka „pornofil” sau „pornograf”.

Așadar, până la urmă, care să fie motivul valvei stărnite de cartea lui James Hawes? În termeni cât de cât

rezonabili, s-ar zice că asistăm la o confruntare între imaginea unui Franz Kafka asimilat personajelor masculine din proza sa, extrem de serios, introvertit, cu existența tensionată dramatic (imagine vehiculată, tradițional, de criticii și istoricii literari) și bărbatul Franz Kafka, normal, un om al vremii sale, traversând avatarurile acesteia chiar cu riscul unui conflict familial între generații/ mentalități.⁸ Dacă ar fi fost vorba numai despre o acțiune de marketing, menită să atragă atenția asupra scriitorului praghez prin focalizarea discuției spre sexualitatea lui, mai treacă meargă... Dar James Hawes a făcut imprudența să-i muștruluiască pe monografiile consacrate ai prozatorului, reproșându-le că au ocultat intenționat aspectul cu pricina, asociindu-se într-un fel de conspirație a tăcerii cu scopul de a păstra imaginea lui Franz Kafka în limitele castității și ale ascetismului. Încât reacțiile n-au întârziat, uneori pe tonuri chiar violente. Criticul german Klaus Wagenbach, autorul studiului *Franz Kafka. O biografie a tinereții sale*⁹, s-a grăbit și să declare: „James Hawes este un idiot care nu știe nimic despre Kafka, dar scrie despre el ca și cum l-ar cunoaște!”. Un alt critic, Ulrich Weinzierl, se exprimă puțin mai nuanțat: „Suntem siderați și, în același timp, furioși. În sfârșit, maestrul a căzut de pe pedestal...” Aceștia sunt încă în viață și au putut să intervină polemic. Alții însă, dispăruți, rămân cu eticheta acuzatoare pusă de James Hawes (mă refer la Marthe Robert, Claude David sau Pietro Citati). Uneori, pe drept: Marthe Robert, de pildă, ca elevă eminentă a lui Freud, ar fi trebuit să fie mai apăsător interesată de lucrurile semnalate de eseistul britanic. Totuși, nu sunt de iertat exagerările lui James Hawes. Căci, dacă monografiile/biografiile nu și-au făcut treaba până la capăt, aspectul vizat apăruse, iată, destul de devreme, în scrierile lui Bashevis-Singer (chiar dacă nu sub forma „studiului” critic) și mai ales în corespondența și biografia publicate de Max Brod.¹⁰ Dar este acum evident că polemica se duce, cu prioritate, între critica engleză (înclinată să-l susțină pe J. Hawes) și critica germană (care-și revendică „monopolul” înțelegerei lui Kafka).

2. Către sfârșitul anului 2012, cu ocazia discuțiilor care au precedat fuzionarea celebrelor edituri americane Random House și Penguin (dând naștere astfel celui mai mare grup editorial din lume, cu o cifră de afaceri de 3 miliarde de euro), unul dintre managerii implicați în afacere, A. Schiffrin, a declarat: „Noua



Ilie Boca

ideologie pretinde ca fiecare carte să fie rentabilă... În această lumină, Kafka, ale cărei prime ediții n-au depășit câteva sute de exemplare, ar fi refuzat de comercianți, care pretend o marjă considerabilă de risc când e vorba de autori fără perspectiva unui profit imediat." Această tendință de absolutizare a profitului este impusă de comercianți (distribuitori) – care, de altfel, au determinat și fuziunea amintită mai sus –, editorul trebuind să accepte jocul pieței înaintea gustului sau proiectelor sale. Aici Kafka e folosit doar ca exemplu, desigur, însă dacă ar fi să aprofundăm afirmația, am ajunge la concluzia că ea privește o anumită categorie/ manieră/ paradigmă a prozei moderne, adică aceea numită îndeobște „kafkiană”. Așa că un autor de azi, când e pus în fața acestui calificativ (altădată considerat favorabil în limbajul critic), trebuie să se gândească bine cum să-l primească: laudativ (dacă vine de la editor) sau peiorativ (dacă vine de la librar)?

În contradicție cu această opinie, scriitorul Michael Kumpfmüller a făcut o strălucită demonstrație că lucrurile nu stau chiar așa, că Franz Kafka mai poate încă interesa cititorul în cel mai înalt grad, publicând romanul de succes *Splendoarea vieții*.¹¹ Însă prozatorul germano-suedez nu a repetat „greșeala” de a se alinia printre „kafkieni”, din punct de vedere stilistic, ci a folosit doar un episod din biografia scriitorului german/ ceh (F. Kafka s-a născut în 1883, la Praga și a murit de tuberculoză în 1924, la Viena, dar și-a scris opera în limba germană), mizând pe interesul „istoric” față de acesta. În fond, M. Kumpfmüller recurge la rețeta destul de răspândită azi a „romanului cultural”, în centrul căruia așază un personaj foarte cunoscut și brodează pe seama vieții lui un *story* bine articulat. Iar ceea ce surprinde și conferă originalitate romanului său este tocmai viziunea anti-kafkiană pe care o imprimă textului (se-nțelege și din titlul), susținând opinia că Franz Kafka a murit fericit într-un fel, datorită intensității cu care și-a trăit ultima poveste de dragoste...

Au existat câteva relații sentimentale în viața scriitorului praghez (cu Felice Bauer, Julie Wohryzek și Milena Jesenská), în general cunoscute și susținute documentar de corespondența rămasă în arhive. Și cel puțin în cazul Milenei Jesenska avem tot un roman brodat pe biografia ei, dar incluzând și episodul F. Kafka, în *Ravensbrück* de Steve Sem-Sandberg.¹² Or, în monografiile dedicate lui Franz Kafka, precum și în literatura inspirată de viața sa, autorii insistă pe tensiunile

care i-au alimentat și până la urmă i-au subminat relațiile amoroase exact din pricina psihologiei și atitudinii de tip „kafkian” (amestec de absurd, contradicții, pesimism, scepticism etc.). Așa arată imaginea-standard pe care a moștenit-o postumitatea despre scriitor, prin asocierea operei cu boala, conflictele din familie (v. celebra „Scrisoare către tata”, din 1919) și viața scurtă. Totuși, scriitorul și traducătorul francez Georges-Arthur Goldschmidt, un experimentat cercetător al lui Franz Kafka, ține să precizeze într-un interviu¹³: „A existat mereu, la Kafka, o fericire profundă. De altfel, am cunoscut o persoană care l-a frecventat și care mi-a povestit că râdea mult! Kafka era un om fericit pentru că avea în el o pasiune constantă. Fericit, dar fericit tragic, era total copleșit de forța disperării...”

Nu e clar dacă M. Kumpfmüller a cunoscut asemenea detalii în momentul în care a scris *Splendoarea vieții*, dar portretul scriitorului din romanul său rezonază cu opinia de mai sus. Și chiar întreaga construcție epică. Povestea începe în vara lui 1923, când Franz Kafka, deja bolnav, se întâlnește cu sora sa Elli, la Mürztz, o mică stațiune balneară pe malul Mării Baltice. De la balconul camerei sale de hotel, privind jocurile copiilor reuniți într-un centru de vacanță, ochii i se opresc asupra Dorei Diamant pentru prima oară. El are 40 de ani și ea abia 25. Dora, preocupată să curețe peștele pentru bucătărie, nu-l observă pe scriitor. Dar declicul deja se produsese în el. Vor face cunoștință a doua zi, după care începe o relație de dragoste care crește în intensitate invers proporțional cu realitatea, pe al cărei calendar zilele scriitorului sunt numărate: mai are de trăit 11 luni. Iată subiectul romanului: ultimele luni din viața lui Franz Kafka. Legătura cu familia fusese ruptă, trăiau împreună la Berlin, visând împotriva sfârșitului inexorabil (de pildă, să plece în Palestina!). Iubirea pasională e trăită mai degrabă sufletește și mental, căci Franz nu mai poate să vorbească (avea metastaze pe laringe) și comunică prin bilețele. Îi scrie Dorei: „Cât timp vei mai suporta? Cât timp voi mai putea eu să suport ceea ce tu suporti?”. Tragicul e prezent în interstițiile textului, desigur, la nivelul detaliilor. Dar măiestria lui M. Kumpfmüller constă în „vernizarea” întregului tablou cu o umbră de fericire, acea „fericire tragică”.

Interesant și, deopotrivă, favorabil pentru dezvoltarea romanului este faptul că autorul nu a avut la îndemână suficient material de arhivă. Mai multe lucruri a putut să afle despre Dora Diamant din

cartea biografei omonime Kathi Diamant, *Ultima iubire a lui Kafka sau Secretul Dorei Diamant*.¹⁴ Născută în Piabianice (lângă Łódź, în Polonia), la 4 martie 1898, după moartea lui Franz Kafka ea s-a refugiat din Germania nazistă în URSS (1937), apoi a emigrat în Palestina, pentru ca în final să-și găsească sfârșitul, în singurătate și anonim, la Londra (1952). Dar un roman separat ar putea fi scris despre aventura arhivei personale a Dorei Diamant. Când a părăsit apartamentul berlinez, cele 35 de scrisori și 20 de caiete subțiri (cu ultimele note și scrieri kafkiane) au fost confiscate de Gestapo, la ordinul lui Werner Best. Mai târziu, arhivele Gestapoului au căzut în mâinile armatei sovietice, care le-ar fi depozitat în Polonia, la Varșovia sau la Cracovia (locuri identificate de „Kafka project”, echipa californiană din San Diego, condusă de Kathi Diamant). Însă istoricul Saul Friedländer, cel mai recent monograf al lui Franz Kafka, în volumul *Franza Kafka: poet al rușinii și vinovăției*¹⁵, preia cu destulă circumspecție această ipoteză. Totodată, Reiner Stach (alt istoric) atrage atenția asupra complicațiilor juridice pe care le ridică problema restituirii „arhivelor furate” între Germania și Polonia.

Pe de altă parte, în chestiunea încălțată a arhivelor apar Eva Hoffe și moștenitoarele ei. Eva a fost secretara și legatara lui Max Brod (prietenul căruia Franz Kafka i-a încredințat manuscrisele marilor sale romane: – *Procesul*, *Castelul*, *America* ș.c.l. – cu rugămintea de a le arde, ceea ce el n-a făcut, din fericire). O parte din manuscrisele preluate de Eva Hoffe de la Max Brod au ajuns în posesia fiicei sale, Esther Hoffe, de la care abia în 2019 au ajuns în Biblioteca Națională a Israelului (după moartea ei, în 2018, și după un lung proces cu adevărat „kafkian”). Documentele se află în cercetare, dar se spune că într-un cufăr al acestei arhive s-ar afla și vreo 70 de scrisori trimise de Dora Diamant lui Max Brod, cu multe informații despre ultimele luni din viața lui Franz Kafka. Aici se adaugă un zvon conform căruia Dora Diamant ar fi mărturisit că s-a grăbit să ardă o parte din ultimele scrieri literare ale prietenului ei, la cererea lui (spre deosebire de Max Brod, care n-a făcut-o!). Și pentru ca misterul să fie deplin, cercetătoarea Kathi Diamant susține și ea că, în anul 2000, ar fi descoperit în kibbuțul Ein Harod, unde Dora Diamant a mai petrecut două luni în 1952, înainte de moarte, un „pieptene” păstrat cu sfințenie de fosta iubită a lui Kafka (dând de înțeles, evident, că ar fi aparținut scriitorului).

Ei bine, pe această canava atât de confuză a probelor documentare, romancierul M. Kumpfmüller și-a putut desfășura în voie imaginația, făcând asocieri, analogii, presupuneri sau deducții care nu suportă contraziceri, din cel puțin două motive: 1. pentru că se înscriu în spiritul vieții și vremii trăite de Franz Kafka (fiind verosimile); 2. pentru că ne propune un roman (adică o operă de ficțiune) și nu un studiu academic. Iar dacă, pe deasupra, romanul *Splendoarea vieții* certifică și talentul autorului, nu ne rămâne decât să-l apreciem cum se cuvine.

În final, redau un fragment semnificativ: „Atunci îi ceru Dorei să facă cele necesare, spunându-i ferm că trebuie să aducă scrisorile, caietele, foile volante. Se simte bine că ea procedează întocmai, fără să pună întrebări. Are aerul că ar fi surprinsă, ca și cum nimic nu ar fi anunțat o astfel de decizie, dar face ceea ce i se cere. El o aude cum caută un foșnet de hârtie, un sertar care se deschide și se închide, totul în decurs de câteva minute. Ține sub coate ultimele două povestiri pe care vrea să le revadă, restul poate să dispară. N-au nici o valoare, spune, cu timpul ar deveni un balast. O dată adunate, se vede câtă hârtie am stricat și cât timp va trebui să pierzi ca să o faci să dispară. Dora stă îngenușiată în fața sobei, aruncă în ea filă după filă, trece câte o secundă până să o cuprindă focul pe fiecare, în vreme ce el îi privește gesturile...”¹⁶



Gheorghe Coman

Note:

¹ cf. Isaac Bashevis-Singer, *Ghimpl-netotul și alte povestiri*, Ed. Cartea românească, București, 1990; trad. Anton Celaru.

² 1978.

³ în *Partisan Review*.

⁴ v. James Hawes, *Excavating Kafka*, Ed. Quercus, Londra, 2008.

⁵ cf. *La question sexuelle*, Ed. Masson et comp., 1922, Paris.

⁶ cf. Franz Kafka, *Opere complete / vol. 3 / Jurnal 1910-1923*, Ed. Univers, București, 1998; trad. Mircea Ivănescu.

⁷ *ibidem* n. 6.

⁸ v. celebra „Scrisoare” către tatăl său.

⁹ v. Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend*, Berna, 1958.

¹⁰ v. Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, 1954.

¹¹ v. Michael Kumpfmüller, *Die Herrlichkeit des Lebens*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2011; ed. rom. 2015.

¹² v. Steve Sem-Sandberg, *Ravensbrück*, Ed. Bender, Stockholm 2003; ed. rom. 2009.

¹³ cf. *Le Monde*, din 11 ianuarie 2013.

¹⁴ v. Kathi Diamant, *Kafka's Last Love: The Mystery of Dora Diamant*, Ed. Basic Books, San Diego, 2003; sau ed. fr. *Le Dernier amour de Kafka ou La Vie de Dora Diamant*, Ed. Hermann, Paris, 2006.

¹⁵ v. Saul Friedländer, *Franz Kafka: Poet of Shame and Guilt*, Yale University Press, New Haven, 2013.

¹⁶ *ibidem* n. 1.

Domnul Vraciu

Tiberiu Ionescu



Tiberiu Ionescu

Cuvântul „domn” dispune de o polisemie nici pe departe săracă. Domn este Dumnezeu Cel nevăzut și atotputernic, Cel din ceruri, însă și fiul Lui, Iisus Hristos, care, înainte de a Se înălța și El la ceruri, S-a aflat pe pământ și a trăit printre oameni. *Domn*, dar și sinonimul derivat *domnitor*, este numele „monarhilor” Moldovei și Munteniei, de la întemeierea lor și până spre sfârșitul secolului al XIX-lea. Carol I a fost domn, înainte să devină rege, în 1881, al Principatelor dunărene Moldova și Țara Românească, unite mai înainte sub Alexandru Ioan Cuza, căruia, de fapt, i-a luat locul. Noua formațiune statală, apărută la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, va adopta un nume nou – România.

Dar aria de răspândire și de acțiune a cuvântului „domn” nu se limitează nici pe departe la cele spuse mai sus. Și dacă mai sus cuvintele *domn* și *domnitor* sunt îmbibate de o aură celestă, divină, sacră (căci și domnii de pe pământ se consideră că sunt reprezentanți ai Domnului din ceruri), cuvântul „domn” dispune

și de o altă încărcătură, de data aceasta cu sensuri laice, profane. El reprezintă exprimarea politeții și e cel mai frecvent folosit în această calitate de apelativ. Poate fi folosit singur ori poate preceda un nume ori un titlu. În calitate de apelativ de politețe poate fi adesea impersonal, căpătând nuanțe de interjecție.

Cuvântul „domn” coboară însă din înalțuri și de pe capetele persoanelor încoronate și circulă pe suprafața zgrunțuroasă și plină de cele mai neașteptate piedici de pe pământ. Și iată că domni devin și oamenii obișnuiți. Aceasta fiindcă ne putem adresa ori îl putem folosi referindu-ne la oricine prin cuvântul „domn”. Dar atenție! Aceasta nu înseamnă că toți sunt domni autentici, veritabili. Trebuie să eliminăm, să înlăturăm fără milă pe domnii neautentici și neveritabili și atunci vom constata că numărul domnilor este, în fapt, extrem de redus. *Domn* presupune în acest caz meritocrație absolută, comportament ireproșabil. Domn este cel care este demn de respectul și venerația celor din jur. Și, iată, tocmai în această excepție, îl vom folosi și noi aici și acum cu referire la profesorul Ariton Vraciu.

Mutatis mutandis, ceva apropiat ne sugerează și Mihail Sadoveanu prin „Domnu Busuioc”. Iar dacă apelăm la limbi străine, avem în vedere pe englezescul „gentleman”, însă fără afectarea și snobismul acestuia, pe franțuzismele „bonhomme” și „gentilhomme”, dezbărate de depunerile depreciative. Și dacă ne întoarcem la limba română, nu putem ignora cuvântul „nobil”, desigur împrumutat. Nobil, nu în sensul de apartenență la o castă socială, ci nobil ca stare morală, sufletească.

Adesea poți auzi: „E un domn!”, „E un mare domn!”. Da, aceste exclamații aprobatoare și admirative se potrivesc cât se poate de bine când este vorba de profesorul Ariton Vraciu. Profesorul Ariton Vraciu a trăit și și-a desfășurat

activitatea profesională și științifică în perioada când apelativul „tovarăș” stăpâna și domnea neînfrănat, dar nimeni – avem în vedere, desigur, pe cei care îl cunoșteau și erau conștienți de valoarea lui excepțională – nu ar fi rostit: „Tovarășul Vraciu, în lucrarea X, afirmă și demonstrează...”, ci „Domnul Vraciu, în lucrarea X, afirmă și demonstrează...”. Aceasta, desigur, se întâmpla mai cu seamă în cercuri private și restrânse. Nu intenționăm să spunem că „tovarăș” ar fi fost ceva ce trebuia respins, însă el se transformase într-un cuvânt lipsit de conținut; era gol, se devalorizase, toți erau tovarăși cu toți ceilalți, fără ca în fond să fie. În orice caz, „tovarăș” nivelează, anulează meritocrația, în timp ce „domn” singularizează și subliniază valoarea.

L-am văzut pe domnul Ariton Vraciu în primul meu an de studenție, dar de-abia după vreo trei ani am atras atenția dumnealui asupra mea. S-a întâmplat aceasta la examenul de *Gramatică istorică a limbii ruse*. Această gramatică istorică era o sperietoare, o calamitate pentru mulți studenți. Acești mulți studenți nu conștientizau că limba rusă contemporană, ca de altfel orice limbă, nu poate fi înțeleasă și stăpânită pe deplin fără cunoașterea istoriei ei. Cât timp se afla în țară – căci profesorul Ariton Vraciu s-a aflat în cursul anilor, pe perioade mai lungi ori mai scurte, în diferite centre universitare din străinătate –, examenul amintit de gramatică istorică se susținea în fața dumnealui. Domnul Vraciu nu putea să abdice de la anumite principii, care de fapt l-au ghidat în întreaga lui viață, și foarte, foarte mulți studenți nu treceau de acest examen. Eu am trecut examenul cu notă maximă. Desigur, am muncit mult, însă până la urmă istoria limbii ruse a devenit pentru mine un atrăgător roman polițist de mare valoare. Acesta a fost și momentul în care profesorul Vraciu și-a îndreptat atenția asupra mea. S-au format treptat relații normale lipsite de tensiuni, de ascunzișuri și derapaje. Bineînțeles, dumnealui a fost, și pe drept, în toți acești ani în această direcție „big brother”. M-a vizitat și la Târgu-Neamț, plecările mele la Iași fiind destul de dese.

În acei ani de început nu știam că este băcăuan, nu știam că fusese elev în Bacău. Despre viața de elev în Bacău, despre profesorii de acolo va vorbi constant și cu recunoștință. În anul universitar 1961-1962, dar nu numai atunci, domnul Vraciu s-a aflat la Universitatea din Sofia. L-am scris, mi-a răspuns, au fost schimbate mai multe epistole. Iată un fragment din scrisoarea domnului Vraciu, datată 17

„D-ta ai calități (e banal să afirmi asemenea lucru, dar o fac, totuși): eu am constat singur și mi-a relatat adeseori și Rotundu. Am insistat în câteva rânduri să fii la Iași, la catedră, dar din motive pe care nu le cunosc, propunerea a rămas în stadiul ei inițial. Dar aceasta nu are prea mare importanță: mai sunt în învățământul superior oameni cu pregătire insuficientă (printre tineri, desigur), iar în școli cadre care ar face cinste universităților. Eu am avut asemenea profesori la Bacău: la limba română, latină, franceză, germană, științele naturale, filozofie etc. Știi, desigur, că mulți învățători și profesori au făcut - și fac și acum - activitate cu caracter științific, publicând sau comentând diverse materiale.”

Fragmentul reprodus mai sus necesită unele explicații. Într-adevăr, la încheierea studiilor universitare, mi s-a propus să rămân asistent la catedra de limbi slave și chiar am fost vreo două-trei săptămâni, după care am plecat oarecum cu de la mine putere. Șeful de catedră, profesorul Alexandru Zacordoneț, fusese cu mine de vreo două ori la sectorul Cadre al Universității și eu mi-am format convingerea că totul este în zadar, întrucât tatăl meu fusese exclus din Partidul Muncitoresc Român cu vreo doi ani mai înainte. Era după evenimentele din Ungaria din 1956 și se încerca să se demonstreze că P.M.R. este stăpân pe situație în țară, ceea ce facilita retragerea trupelor sovietice din România. Curățirea rândurilor partidului contribuia și ea la crearea unei astfel de încrederi din partea sovietică. Era mult mai bine să nu fi membru de partid decât să fii exclus. Cel exclus era considerat ca ciumat. Tatăl meu, învățător, a fost mutat din comuna Bodești în comuna Dămuc (ambele în județul Neamț), în creierul munților. Acolo urma să fie blocat, neutralizat și paralizat. În Dămuc, dușmanul de clasă, adică tatăl meu, nu se mai putea opune colectivizării agriculturii, colectivizare de bunăvoie în vorbe, dar forțată în realitate, întrucât în Dămuc nici nu exista teren agricol. În concluzie, putem afirma că totul s-a terminat înainte de a începe. Poate că dacă nu dovedeam o oarecare lașitate, ci dovedeam mai multă perseverență și insistență, până la urmă lucrurile s-ar fi aranjat. Dar aceasta este o presupunere tardivă.

Profesorul Ariton Vraciu reprezintă cu strălucire modelul de lingvist total și universal. A abordat nu o singură limbă ori o familie de limbi, ci a abordat toate limbile, posibile și imposibile, vii ori moarte, prezente

și trecute, naturale ori artificiale. A abordat nu una ori câteva ramuri ale lingvisticii, ci le-a abordat pe toate, de la lexicologie și fonetică, până la metodele de cercetare în lingvistică. A abordat și domeniile în care lingvistica se învecinează cu celelalte ramuri ale cunoașterii și cercetării științifice – istorie, geografie, filozofie, literatură ș.a.m.d.

Doamna Rodica Miron a publicat în „Ateneu” (nr. 591-592, 2018) un articol intitulat „Ariton Vraciu – o viață și o mare pasiune”. Dumneaei are avantajul, spre deosebire de alți posibili comentatori ai profesorului, că îi este rudă apropiată și fiind studentă la Iași, avea acces aproape nelimitat în locuința profesorului. Mama ei era sora mai mare a lui Ariton. Au fost cinci frați și surori, iar mama a rămas văduvă cu cei cinci la vârsta de 33 de ani. Cum este și firesc, doamna Rodica Miron ne oferă și informații care ar putea fi aflate și din alte izvoare, dar și informații care ar fi putut rămâne, spre marele nostru regret, necunoscute.

Profesorul Ariton Vraciu s-a născut la 20 ianuarie 1927 în satul Tarnița, comuna Oncești, județul Bacău. „A trăit 60 de ani într-o lume complicată, agitată și confuză, care l-a obligat să-și caute repere și să facă sacrificii.” A încetat din viață la 24 iulie 1987, iar la înmormântare, prof. univ. dr. Gavril Istrate, fost decan al Facultății de Filologie de la Universitatea „Al. I. Cuza”, a rostit un necrolog de excepție pentru un lingvist de excepție, pentru un veritabil savant. Un adept total al lucrului frumos și bine făcut. 60 de ani sunt o perioadă scurtă, iar pentru profesorul Ariton Vraciu a fost nedrept

de scurtă. Au rămas nefinalizate și nepublicate numeroase lucrări, a rămas nefructificat un volum uriaș de cercetări, a rămas o impresionantă bibliotecă personală. Ne-am întrebât și ne întrebăm în continuare ce soartă au marile biblioteci ale celor trecuți în neființă. Doamna Rodica Miron ne destăinuie că viitorul mare lingvist a avut încă din copilărie cultul cărților. Avea o valiză cu cărți numai ale lui, de care nu se putea apropia nimeni. Ele constituiau lumea lui aparte. A încheiat în 1949 cursurile liceale la Liceul „Ferdinand” din Bacău. Avându-se în vedere rezultatele de excepție din liceu, a reușit, prin concurs, să ajungă student la celebra universitate din Leningrad (în prezent, Sankt Petersburg). Acolo a studiat între anii 1950 și 1955. În 1955 este numit asistent la Facultatea de Filologie a Universității „Al. I. Cuza” din Iași și după ce trece prin toate treptele ierarhiei universitare, în 1971 obține titlul de profesor.

Profesorul Ariton Vraciu a fost un mare poliglot. Limba rusă a studiat-o după terminarea liceului. Să menționăm așadar rusa, ucraineana, poloneza, ceha, slovacă, bulgara, sârbo-croata, franceza, germana, engleza, sanscrita, latina, greaca, letona, lituaniana, esperanto și multe altele. Profesorul și-a exprimat profesiunea de credință prin citatul din Sofocle: „Știința este partea cea mai însemnată a fericirii”, citat pe care îl găsim pe prima pagină a cărții „Lingvistică generală și comparată”. Prin aceasta profesorul de fapt subliniază că în viață l-a făcut fericit doar cercetarea științifică.

Când se vorbește de studierea,



Sorin Oținjac

cunoașterea, stăpânirea și folosirea limbilor străine, constatăm cu ușurință că ne găsim într-un spațiu cu cea mai mare relativitate. Să luăm ca exemplificare două limbi: franceza și rusa. Cunoaște oare franceza cel care rostește mereu prin saloane cu rost și fără rost *bonjour*? Cunoaște oare rusa cel care în aceleași împrejurări are o pronunție mai bună ori mai puțin bună a cuvântului *zdravstvuite*? Credem că nu. Dar cunoaște oare franceza cel care citește fără dicționar un voluminos roman de Balzac? Cunoaște rusa cel care fără pregătire de moment este în stare să prezinte numărul dual și consecințele lui în limba rusă contemporană? Credem că da. Și e chiar mai bine cu dicționar, căci Balzac poate că folosește un cuvânt străin ori un dialectism, și atunci ce facem? Mergem înainte fără să clarificăm lucrurile? Prin urmare, studierea, cunoașterea, stăpânirea și folosirea limbilor străine ni se înfățișează ca o scară lungă de tot, ca o zi de post, cu foarte multe trepte. Profesorul Ariton Vraciu a ajuns pe treapta cea mai de sus. Acolo îl găsim când afirmăm că a fost un mare poliglot.

Se spune mai în glumă, mai în serios că vorbitorii de limbă engleză nu învață limbi străine fiindcă toți învață engleza. Dar româna? Cine învață româna? N-o învață nici vorbitorii ei, căci se poate și așa. „Merge și așa!” este o expresie care nu numai că plutește peste mulți dintre noi, ci ne și conduce pașii multora dintre noi. „Merge și așa!” a dus acolo că gramatica limbii române a ajuns să fie izgonită din învățământ și să fie privită și tratată nu numai ca o cenușăreasă incomodă și apăsătoare, ci chiar inutilă și dăunătoare. Ei bine, profesorul Ariton Vraciu a fost un dușman neîmpăcat al lui „Merge și așa!” (Și pentru că am amintit de gramatica limbii române, avem satisfacția și încântarea să constatăm că unul dintre campionii neobosiți ai așezării gramaticii la locul ce i se cuvine este și profesorul Ioan Dănilă, de la Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău și de la „Ateneu”. Da, de la Revista „Ateneu” din Bacău.) Dacă s-ar recurge la o examinare severă și riguroasă a cunoscătorilor de limbi străine, numărul lor s-ar reduce considerabil. Iar această examinare severă și riguroasă să se înceapă neapărat și obligatoriu cu limba română.

Se cuvine să zăbovim și să insistăm că, în realitate, viața profesorului n-a fost în fapt fericită, dar, așa cum am constatat, și-a găsit fericirea în munca profesională, în cercetarea științifică și, desigur, în viața de

familie. A primit lovituri de la soartă, de la regimul social-politic instaurat în România. A fost traumatizat fizic ca urmare a războiului (după câte știm, prin explozia unei grenade). Mai târziu a fost afectat de maladia Parkinson. A îndurat șicane și neplăceri fiind căsătorit cu rusoaica Tamara. Se știe că românii și româncele care au studiat în Uniunea Sovietică și care s-au căsătorit acolo în timpul studiilor au fost pur și simplu forțați să desfacă aceste căsătorii. Asupra lor se instalase o atmosferă de suspiciune. Însă domnul Vraciu nu s-a lăsat intimidat.

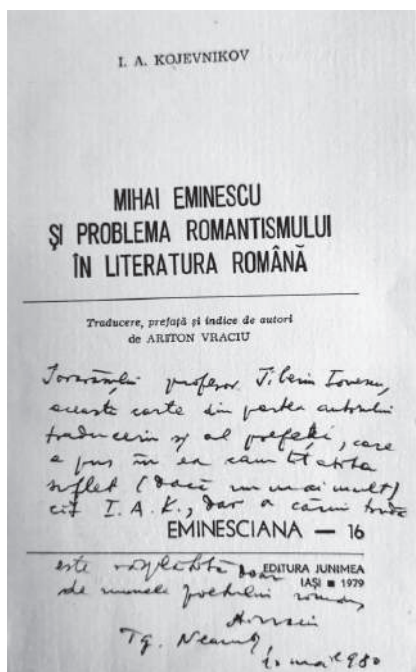
Profesorul Ariton Vraciu și-a publicat cărțile cu destule piedici. Unele nu au putut fi publicate. Astfel, n-a putut fi publicată „Introducere în lingvistica balcanică”. Profesorul o scrisese împreună cu lingvistul german Klaus Steinke. Cartea a fost anunțată în planul editorial al Editurii „Junimea” din Iași pentru anul 1974. Cenzura a blocat-o. A blocat-o în timp ce în România se bătea toba că cenzura a fost desființată. Este drept că lingvistica este un domeniu de elită și care la prima vedere nu aduce beneficii imediate, beneficii urmărite cu precădere până în 1990. Ce beneficii economice și culturale imediate și palpabile puteau să aducă lucrări și cercetări de indo-europenistică, slavistică,

lingvistică balcanică, limbi baltice, din punctul de vedere al diriguitorilor culturii din acei ani? Pentru toți însă a fost limpede că volumul intitulat „Limba daco-geților”, apărut în 1980, nu s-a mai lovit de piedici deosebite și asta pentru că el se încadra (vrând-nevrând) în atmosfera de grandomanie ceaușistă la împlinirea a 2050 de ani de la crearea primul stat dac centralizat și independent. El, Nicolae Ceaușescu, se considera urmașul direct al lui Burebista. Dar tot în 1980, invitat la Boston – în S.U.A., la un simpozion de tracologie –, de către controversata Fundație „Iosif Constantin Drăgan”, deși avea toate documentele în regulă, i s-a interzis urcarea în avion de către Securitate. Motivele au fost mai mult decât penibile și ridicole.

Cu un an mai înainte, în 1979, apărea la Editura „Junimea” din Iași, în colecția „Eminesciana”, cartea cercetătorului rus I. A. Kojevnikov „Mihai Eminescu și problema romantismului în literatura română”, în traducerea profesorului Ariton Vraciu. Traducerea este însoțită de o prefață absolut uluitoare, care reliefează faptul că profesorul Ariton Vraciu era și un veritabil critic și istoric literar. Profesorul urmărea în fapt cu asiduitate răspândirea culturii și literaturii române în străinătate, cu precădere în spațiul sovietic.



Valeriu Șușnea



Iată autograful de pe exemplarul din biblioteca noastră: *„Tovarășului profesor Tiberiu Ionescu, această carte din partea autorului traducerii și al prefetei, care a pus în ea cam tot atâta suflet (dacă nu mai mult) cât I. A. K., dar a cărui trudă este răsplătită doar de numele poetului român. A. Vraciu, Tg. Neamț, 10 mai 1980”*

Profesorul Ariton Vraciu era un om sociabil. Chiar deosebit de sociabil, deși la prima vedere lucrurile nu păreau să fie așa. Îi plăcea să călătorească, să se reîntâlnească cu oameni și locuri cunoscute. Și, fără îndoială, încerca o mare satisfacție să revină în Bacău, oraș de care îl legau atât de multe trăiri și amintiri. Îi era apropiată și Revista „Ateneu”. Îi erau apropiați redactorii și colaboratorii revistei.

Doamna Rodica Miron scoate în evidență multe dintre aceste aspecte. În articolul amintit mai înainte, scrie: „Îmi amintesc și de participările la sesiunile științifice ale Institutului Pedagogic din Bacău, unde era apreciat pentru erudiție și spontaneitate. La întâlnirile amicale care urmau, capta prin replici scânteietoare, asocieri neașteptate, versuri. La cele recitate în franceză și greaca veche sau scandate în latină, uneori menționa: „Asta o știu din liceu”, în sală fiind prezent decanul Facultății de Filologie, conf. univ. dr. Dumitru Alistar, căruia îi fusese elev în liceu”. Vom încheia aceste însemnări apelând la încheierea pe care o are

articolul amintit al doamnei Rodica Miron: „Există un *Dicționar de lingviști și filologi români*, apărut în 1978. Câte nume noi din epoca postcomunistă, a libertății și a facilităților, oferite de mijloacele noi de comunicare ar putea fi adăugate?” Da, într-adevăr, câte? Căci umbra atotprezentă a domnului profesor Vraciu veghează și te strivește.

Și totuși, nu putem încheia în modul propus mai sus fiindcă, din păcate, nu putem evita și lucruri absolut triste. Când l-am văzut ultima oară pe domnul Vraciu? Și l-am văzut oare? Mi se pare că de fapt nu l-am văzut. În orice caz, domnul Vraciu nu m-a văzut. Mă duceam la Iași de câteva ori pe an, cu precădere în timpul vacanțelor. Și atunci când mă duceam, nu era deloc obligatoriu ca să ne întâlnim. Adesea era plecat. Dacă ar fi fost cazul să-i prezint vreun fragment din cine știe ce lucrare, da, ar fi fost necesar să ne întâlnim, dar nu prea a fost cazul. Apoi nu-mi puteam permite să abuzez de timpul profesorului și nici să abuzez de bunăvoința și de ospitalitatea profesorului. În fapt, o singură dată am fost în apartamentul din spatele Universității, unde locuia familia Vraciu.

Ultima dată a fost prin 1985-1986. Anul e incert. Sigur e că era prin primăvară. Profesorul nu era la catedră. M-am gândit că poate fi în cabinetul modest de la ultimul etaj al Universității, cabinet pe care îl avea în calitate de profesor plin. Am urcat treptele, am pășit pe coridorul lung

și l-am văzut din spate pe profesor. Era susținut lateral de doi însoțitori pe care nu i-am identificat. Cred că profesorul nu mai putea să stea în picioare de unul singur, iar să meargă, cu atât mai puțin. Cutremurat, am făcut un pas îndărăt, am coborât scările și am părăsit Universitatea.

La înmormântare nu am fost prezent fiindcă am aflat de încetarea din viață a profesorului după câteva luni. După 1990 m-am dus la Cimitirul „Eternitatea” din Iași. Am zăbovit acolo mai mult de cinci ore, dar cu toate eforturile, nu i-am găsit mormântul. Am descoperit însă câteva nume cunoscute. Ne-am propus să cerem informații de la cineva de la Catedra de limbi slave, dar anii au trecut, iar intenția nu a fost îndeplinită nici până în prezent.

Despre familia domnului profesor Ariton Vraciu, după încetarea din viață a dumealui, nu știu aproape nimic. Despre soția Tamara, absolut nimic. Să se fi întors în Rusia? Nu este exclus. Însă fiica, Marina, cred că încă trăiește în Iași. Ea a făcut parte dintr-un colectiv care a tradus, redactat și editat, într-o splendidă realizare tipografică, la Editura „Polirrom”, în trei volume, „Jurnalul de scriitor al lui F. M. Dostoievski”. Ne place să credem că Marina Vraciu a avut și are grijă de imensa și valoroasă bibliotecă a profesorului. Ar fi mare păcat ca această bibliotecă să se risipească în vânt!

Așa cum a exclamat marele Will, **RESTUL E TĂCERE!**



Ștefan Pelmuș

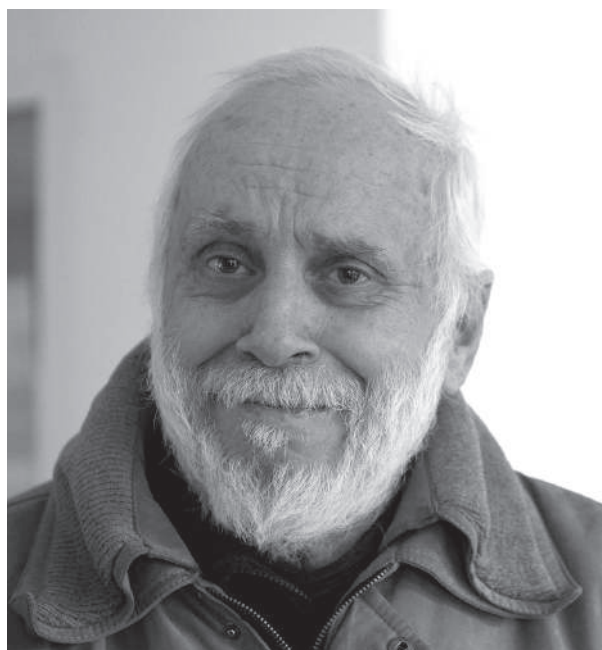
Remember Ioan Mitrea

Cornel Simion Galben

N. 4 aprilie 1937, în satul Căciulești, comuna Căciulești (azi, Girov), județul Neamț – m. 21 iulie 2017, la Bacău. *Profesor, istoric, arheolog.* Fiul țăranilor Natalia (n. Grigoraș) și Alexandru Mitrea a copilărit în satul natal, unde a urmat și cursurile Școlii Primare (1944-1948). Silit de împrejurări să-și întrerupă studiile, le-a continuat după un an la Școala Generală din Girov (1949-1952) și, după absolvire, la Liceul „Petru Rareș” din Piatra Neamț (azi, Colegiu Național, 1953-1956). Elev fiind, l-a cunoscut pe întemeietorul Muzeului de Arheologie, preotul-arheolog Constantin Matasă, și a intrat astfel pentru prima oară în contact cu mărturiile străvechilor civilizații descoperite în preajma orașului de sub culmile Pietricicăi. Fascinat de cele văzute, a vrut să se înscrie la o facultate de profil, dar greutățile prin care au trecut părinții au amânat confruntarea cu membrii comisiei de examinare pentru încă doi ani. Admis la secția Istoria românilor a Facultății de Istorie-Filozofie din cadrul Universității „Al. I. Cuza” din Iași (1958-1963), a fost un student eminent, implicându-se nu doar în dezbaterile de la cursuri și

seminarii, ci și în activitatea Cercului științific de Istorie veche, pe care l-a și condus, în calitate de președinte, în anii III-V de studiu. În vacanțele din anii III și IV a participat, de asemenea, la cercetările arheologice de la Bâta-Doamnei, coordonate de Nicolae Gosar, iar încă din anul I la sesiunile cercurilor studențești din Universitatea ieșeană, în cadrul cărora a abordat subiecte legate de istoria Moldovei în secolele VI-X. Deținător al bursei republicane în anul V, a absolvit ca șef de promoție, fiind numit în 1963, prin repartitie guvernamentală, în învățământul superior, ca asistent

la Facultatea de Istorie-Geografie din cadrul Institutului Pedagogic de 3 ani din Iași, transferată un an mai târziu la instituția similară din Bacău. Aici a urcat, în 1965, la treapta de lector suplinitor și, prin concurs, la cea de lector titular (1971), iar după stagiile de perfecționare din cadrul Universității București (în aprilie 1966, cu prof. univ. dr. doc. Gheorghe Ștefan, iar în mai 1969 cu prof. univ. dr. doc. Ion Nistor) a fost desemnat și în funcții de conducere, ajungând prodecan (1971-1972) și, respectiv, decan (1972-1975) al facultății. Din păcate, în pofida performanțelor personale și cele ale studenților, cariera universitară s-a frânt brusc în 1975, când Facultatea de Istorie-Geografie din Bacău a fost lichidată în mod abuziv de conducerea ceașistă. Transferat inițial ca profesor titular de istorie la Liceul „George Bacovia”, începând din 1976 își continuă activitatea în cadrul Muzeului de Istorie și Artă din Bacău, în calitate de director, iar din 1982, până în 1985, ca muzeograf principal. Revine la catedră, tot la „George Bacovia” (azi, Colegiul Național „Ferdinand I”), unde activează până în vara anului 2006, conducând totodată Cercul științific „Nicolae Iorga” și, ca metodist, catedra de istorie a profesorilor din Bacău. În toată această perioadă nu neglijează munca de cercetare, investigând sistematic mai multe situri arheologice și aducând contribuții importante la mai buna cunoaștere a istoriei și civilizației dacilor liberi de la



Cornel Simion Galben

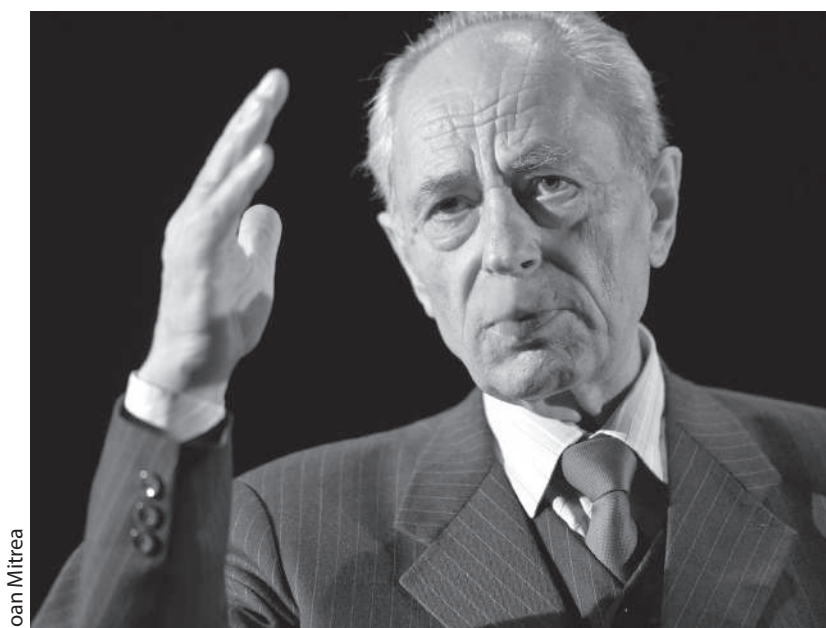


Gheorghe Coman

est de Carpați, a culturilor Sântana de Mureș, Costișa-Botoșana-Hansca ori a civilizației vechi românești din secolele VIII-IX. Cercetări de durată a întreprins, bunăoară, la Izvoare-Bahna, Borșeni, Mănoaia-Costișa și Davideni, județul Neamț, Curtea Domnească – Bacău, Oncești, Dămieniști, Ștefan cel Mare, Cărligi-Filipești, Oituz, județul Bacău, Lozna-Dorohoi, județul Botoșani, Oreavu, Câmpineanca, județul Vrancea, Obîrșeni, județul Vaslui, Muncelul de Sus, județul Iași, Botoșana, județul Suceava ș.a. Pe marginea acestora a publicat, începând din 1966, când a debutat în *Arheologia Moldovei* cu studiul *Cercetări arheologice în așezarea prefeudală de la Lozna-Dorohoi* (în colaborare cu Dan Gh. Teodor), peste 150 de articole, studii și rapoarte arheologice, numele său fiind întâlnit în mai toate publicațiile de specialitate, între care amintim *Carpica*, *Arheologia Moldovei*, *Studia Antiqua et Archaeologia*, *Acta Moldaviae Meridionalis*, *Memoria Antiquitatis*, *Crisia*, *Pontica*, *Mousaios*, *Studii și Comunicări*, *Studii și Cercetări de Istorie Veche* (și *Arheologie*), *Dacia*, *Materiale și Cercetări Arheologice*, *Thraco-Dacica*, *Studii și Articole de Istorie*, *Cronica Cercetărilor Arheologice*, *Symposia Thracologica*, *Anuarul Muzeului Județean Suceava*, *Cronica Episcopiei Hușilor* etc. Ca președinte, din 1970, al Filialei Bacău a Societății de Științe Istorice din România, a inițiat, împreună cu prof. univ. dr. Traian Cantemir, editarea volumului *Comunicări de Istorie și Filologie* (1973), iar împreună cu același profesor și cu Dumitru Alistar a făcut posibilă apariția, în anii 1972-1974, a câtorva numere din *Studii și Cercetări Științifice* (Seria Istorie-Filologie), publicație a fostului Institut Pedagogic din Bacău. Acestora li se alătură propria publicație, *Zargidava*, înființată în 2002, ca revistă de istorie a Fundației Cultural-Științifice „Iulian Antonescu”, ale cărei baze le-a pus tot el, în 2000, seria nouă a *Anuarului Liceului „George Bacovia”* și singularul *Buletin Științific* al profesorilor de la aceeași instituție de învățământ, precum și zecile de colaborări risipite prin ziarele județene, *Almanahul* și revista *Ateneu*, periodicele *Sinteze*, *Vitrălu* ș.a. O bună parte dintre ele le-a reunit în volumele *Regiunea centrală a Moldovei dintre Carpați și Siret în secolele VI-IX e.n.* (Bacău, 1980), *Așezarea din secolele VI-IX de la Izvoare-Bahna. Realități arheologice și concluzii istorice* (Editura Nona, Piatra Neamț, 1998), *Comunități sătești la est de Carpați în epoca migrațiilor. Așezarea de la Davideni din secolele V-VIII* (Editura Constantin

Matasă, Piatra Neamț, 2001), *Statuia ecvestră a lui Ștefan cel Mare* (Bacău, Asociația Culturală Ștefan cel Mare și Sfânt, 2004, respectiv, Editura Conexiuni, 2006), *În descendența lui Pârvan și Din Arheologia și istoria Moldovei în primul mileniu creștin* (ambele, Editura Babel, Bacău, 2012), *Așezarea medievală timpurie de la Ștefan cel Mare - Gutinaș, județul Bacău* (Onești, Editura Magic Print, 2015). În calitate de coautor a publicat, de asemenea, volumele *Tezaurul de la Măgura* (*Bibliotheca Carpicae*, Bacău, 1977, împreună cu Virgil Mihăilescu-Bîrliiba), *Bacău, reședință voievodală* (Bacău, 1996, cu Alexandru Artimon), *Bahna-Neamț, străveche așezare de răzeși* (Editura Diacon Coresi, București, 1999, cu Jean Ciută), *Membrii Academiei Române din județul Bacău* (cu Liviu Mărghită, Editura Vicovia, Bacău, 2008) și *Membrii Academiei Române din județul Neamț* (idem, Editura Constantin Matasă, Piatra Neamț, 2009). A coordonat totodată, împreună cu Alexandru Artimon, volumul *Ștefan cel Mare și Sfânt în memoria băcăuanilor* (Editura Conexiuni, Bacău, 2004), iar în colaborare cu Eugenia Antonescu, antologiile comemorative *Iulian Antonescu - 70 de ani de la naștere* (Editura Corgal Press, Bacău, 2007) și

Studii și evocări despre Iulian Antonescu (idem, 2008), texte evocatoare inserând atât în paginile acestora, cât și în volumele *Iulian Antonescu, spirit universal* (Editura Cutia Pandorei, Vaslui, 2001) și *Iulian Antonescu și dreptul la neuitare* (Editura Maiko, București, 2002). Remarcabilă este, de asemenea, contribuția sa la apariția unor articole sau capitole distincte ale lucrărilor enciclopedice *Bacău - monografie* (Editura Sport-Turism, București, 1980), *Județul Bacău - monografie* (Bacău, 1996) și *Enciclopedia județului Bacău* (Editura Agora, Bacău, 2007, coautor; ediția a II-a, revăzută și adăugită, *idem*, 2008), bine apreciate de cei interesați. Distins cu Premiul „Eudoxiu Hurmuzaki” al Academiei Române (2003), a mai fost onorat pentru prodigioasa sa activitate cu Ordinul Național pentru Merit în grad de Cavaler (2000), Premiul „A. D. Xenopol” al Societății de Științe Istorice din România și Premiul revistei *Cartea* (ambele, în 2002), titlul de Cetățean de Onoare al comunei Girov și al Municipiului Bacău (2008), Premiul de Excelență al Consiliului Județean Bacău (2012), Marele Premiu „George Apostu” și Diploma de Excelență a Centrului Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” Bacău (2017).



Ioan Mitrea

Apostu '87





Simona-Grazia Dima



Aurul lucrului

Doar când noianul șoaptelor
eliberează pentru mine
dulceața vocii dragi, adevărate,
și-aud mereu cum spusa-i se-ntărește,
iubirea însăși cum repetă
că nu sunt singur și mă aduce-n miezul
unde teroarea piere alungată prin tuneluri,
pricep, în fine, care mi-e spațiul
și intru-n el chiar dacă îl neagă coruri,
culeg cu îndrăzneală bucuria
de-a mă ști în pulpa fructului,
de atâta vreme copt,
ce mă hrănește zilnic,
și fără grijă inimă la inimă
cu aurul topit al lucrurilor viețuiesc.



Gheorghe Zărnescu

Maestru

Bărbatul din câmpie, onorabil,
călca pe romburi drumul vechi
al urbei, avea celebritate, pentru
cuvinte bine spuse, la vreun popas
gândit din timp. Ca șobolanii orbi
ieșeau să-i prindă fotografii
pasul în imagini, o liniște
savant compusă, ce impunea.
Gândeau atâția: neîndoielnic,
el știe ceea ce visăm, profani,
cunoaște cu precizie proviziile
ce ne lipsesc în vis
și ni le-aduce-acolo.
Conviv spumos și dansator
nu numai de ocazie, se așeza
la mese, în miezul unui eveniment
decorativ, plăcut. Vedeai de-a dreptul
cum devine stilul însuși, însă
fără vreo poartă deschisă înspre alții,
păstrat cu grijă-n cortul aripilor
de șoim pleșuv. Prezidii, voturi,
sorbite cu nesaț, prilej să își repete
lecția de-acrobație între vorbe,
antrenamentul care, invariabil,
smulgea urale și ovații!
Cu el înscăunat maestru,
orașul a devenit mai gol,
cumva prea simplu. Simplist,
de ce n-am recunoaște-o?
Fiindcă ferecătura gândului
nu i-o puteau pătrunde,
conciadinii, comozi
și complexați, se-acomodară
cu burgu-nfrigurat, pe zi ce trece,
fără să-i simtă decăderea –
maestru garanta, soluții-avea-n orice
situație: pe raft de colo-colo puteau
să-și mute, la nevoie, minți și inimi.

Coacere

Închizi ochii, cu gândul
că ninge sălbatic, ninge urât.
Când îi deschizi, e primăvară
și simți aroma fructului de aur
dinspre o toamnă ce încă nu s-a
petrecut. Ferește-te să țiți, dar, dacă
o vei face totuși, din greșeală,
el va cădea îndată, mistuit,
iar tu va fi nevoie să te-apelei
deasupra scrumului ca să descoperi
fulgerul creșterii mocnind, să-l pui
la rece, grijuliu, sub frunți de ceară,
la păstrare. Își va preface-n undă străvezie
înțelesul și va străbate veri și ierni,
până la capăt, ca să-l găsești intact,
când ieși și tu din copca gheții
în lumină, spre a hrăni pământul
unor țări mai însozite. Mireasma lui
proaspătă, aceeași, te va izbi,
trandafir, din primenitul anotimp.

Împărați

Sub brazde-albastre înflorește
o glorie-a nimănu, în pala
unui suflu de monarh suind
prin ape, generoasă. Obrazе înțelepte
se pleacă,-ocrotitoare, peste vedenia
răsadului de fum, să nu-i
dispară-ncrederea și flacăra.
Sunt împărații suri, atenți,
pudrați pe tiară cu cenușă,
care, necunoscuți, străbat și câmpul,
și orașul plin de afișe, prezenți de-ndată
pe locul unde recunosc
prețioasa glorie fără nume,
prin sine împletita frumusețe.
Înveșmântați în cea mai bună
ținută-a lor de gală și atenție,
tresar oricând îi simt, prin zidul
cuvântului, ferită, licărirea,
neconținută naștere fluidă,
pentru serbarea hrănitore.



Gheorghe Zărnescu

La oră

Un vis din anul 1990

Toți sunt prezenți. Până mai ieri,
manipulați, astăzi elevi țăfnoși
cu pete pe obraji,
în așteptarea-nfrigurată a călăuzirii.
Atenția li se sprijină doar
pe ce-au putut s-adune cu chiu cu vai –
un pumn de vorbe sărace, castane
învelite în pulpă groasă de spini.
Un vânt aspru curăță străzile
după tropotul fierbinte,
straiele flutură, dar trupurile
nu le mai iau în seamă,
se-aude-un freamăt, profesorul
apare din spatele unui arbust de păducel
și deschide lecția. Silabisesc
cu toții-n cor, oare despre ce-i vorba?
Nu-i oră de politică,
de randament în muncă, de glorie
matematice ori de vorbiri frumoase,
ci, temerar, predă o mult mai dificilă
disciplină și oare câți vor fi de-acord
cu ea, câți vor răzbi până la capăt –
în arta de a fi mereu copil
și de a face lumea să renască-n puritate?

Creștere

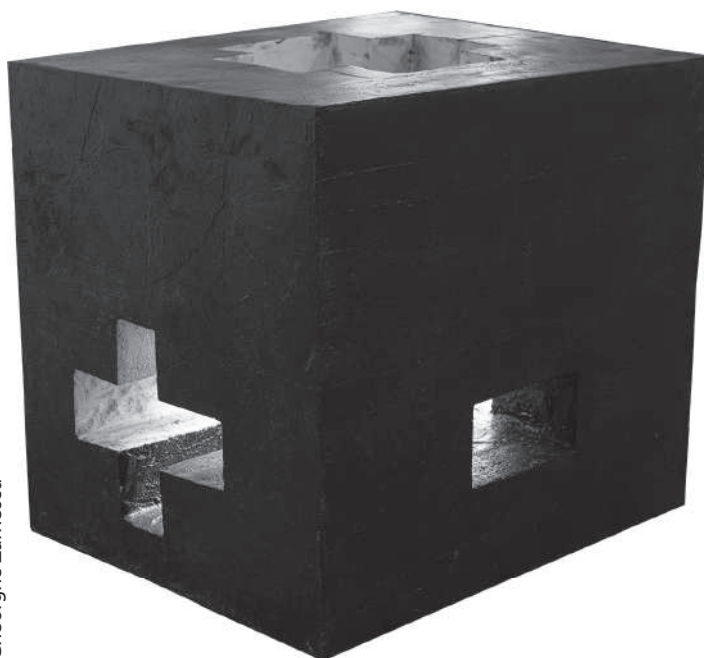
Destins, începutul să ți-l crezi sfârșit.
Primăvărat, în leagăn de salcâm,
să ții încrucișate brațele pe piept,
când trepidează-atâția-n jur,
scârbiți de nepriceperea ta
la chestiunile timpului.
Dar tu, în liniște și fără știință,
sporești netrudnic, ospitalier primindu-ți
creșterea sosită pe căi ale aerului,
necunoscute, în sunetul trâmbiței,
anume ție vărsat de-un înger din înalt,
libație-a vinului străvechi,
să-ți amintească,-ntr-o zi să te ridici,
de aur pe de-a-ntregul,
și să-ți privești ca pe o înviere vara,
cum bate lin, răcoritor,
în mâna mamei, evantaiul.

Revoltă

Te-am văzut, frânt de durere,
cum încercai să te ridici,
șchiopătai pe aleea de piatră,
vorbeai de unul singur,
înaintai târâș, gemeai,
amenințai cu pumnii
pe albul fond al cerului,
asemeni unui câine
zgreptănând la poartă,
zgâriai puzderia
boabelor roșiatice de pe ziduri,
sub ferestre, nici n-ai simțit
că-ți cade-o mască de pe chip
și-o duce vântul, gesticulai
mai departe în liniștea deplină,
până când te răpi cu vuiet
un arbore de lumină în crengile sale.

Ademenirea

Spre a te face să uiți sorocul
plecării tale apropiate, lansară
invitația în splendida cofetărie
de modă venețiană *Omertà*
din centrul civic. *Putti* grăsuți,
fermecători aduceau tăvi pline
și *gelatti*, să nu vezi că pășești
pe cașmirul de smoală împănat
cu porunci și oracole fatidice
de niciun folos. Rădeau în barbă,
convinși de împlinirea lor,
ardeau de nerăbdare să te imite
după ce-ți strâng mâna la final.
E cald, și-ascund blamarea,
discută animat, te ospătează.
Sunt oamenii cetății, mape
cu aer solemn și aerul grăbit o spun.
Ar fi mai bine să verși onctuoasele creme-n rigole,
să rostogolești gogoșile sub roți de TIR,
să mături cu mâna scamele prevestirilor,
să arzi răvașele găsite-n ștrudel.
Să-ți aduci aminte, să te ridici brusc,
să pleci pe muntele arid unde ți-e locul,
tăioasa glorie.



Gheorghe Zărnescu

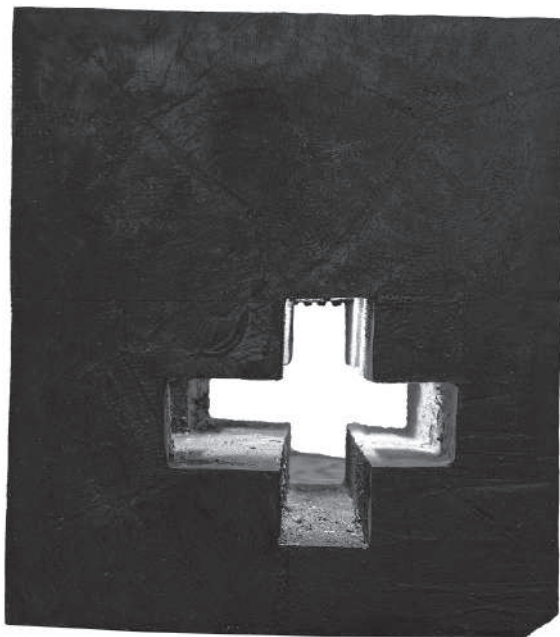
Pentru mine se leagănă ecranul,
pe fundul puțului de unde-ncepe
un ținut năpraznic, ceva
se tot dilată imperios,
fără a fi cu-adevărat așa cum pare,
presiunea-i a văzduhului de
dinaintea vijeliei, se sfâșie carnea-n
scuturi plumbuite, fierbinți, simt
sfredeliri atroce, în balans simetric,
văd puțul cel întunecat, pereții lui
cutremurați în cadențări periculoase,
parcă se scriu pe ei noian de promisiuni,
mlaștini smolite în jurul unor vârtejuri
înpumate, mă-nalț, privesc, pe ghizduri,
sus, curioși, o droaie, sprijiniți în coate,
se îndoiesc și râd de-această scufundare patetică,
de neînțeles, aruncă-n hău coji de banană,
ambalaje goale, când varul scurs
îmi închircește pielea
și drumul mi-l urmez înspre ecranu-afund,
ducând cu mine doar un pumn de pietricele
din lumea pașnică de unde am plecat,
ele se țin de mine încă, să-mi fie călăuze.
Împotrivindu-mă ispitei
de-mpalidare-a feței din pricina terorii
emanate de spațiul dinainte, din necunoscut,
ignor meduza, vârtejul, ori
ce-ar putea să fie, și, calm,
mă hotărâsc să-ntreb.
Aceasta e esența, să-mi încordez puterea
de-a pune, la ora hotărâtă, întrebarea,
oricât de-absurdă și imposibilă prin conținut,
îmi dau brusc seama că
hohotul celor proptiți de ghizd
la capătul de sus al puțului
de multă vreme nu se mai aude
și nici nu m-a putut opri
și că râseseră,-n ciopor,
exact de ce conta mai mult.

Cortegiu

Ierarhi din toată lumea, cu tiare violet
sau înveliți în mantii de pene fluturânde,
aleargă, mai mlădii decât fluturii
sar peste gropi, peste bălți,
urmați de oameni izvorâți, șuvoi,
din așezări de pretutindeni,
cu cinuri de meșteșugari și lucrători
ai câmpului, cu-nvățători, familii-ntregi,
de la bunici la țânci cu zebre și ursuleți
în brațe. Doi sori gonesc și ei, strigând.
Pirați își poartă steagul, solemn duc
funcționari lista făptuitorilor de merit
și-nscrisul cu oi negre, se-aude
tare-un nume, apoi tăcere – doar apă,-n
picuri grei, se prăvălește pe granit,
prăpăstiile sunt goale, cărările, pustii,
nimeni n-a căzut și nu s-a rătăcit,
dar pe-aici pare că n-a trecut nimeni.

O limbă agilă de pământ
mustea de ape vii
sub tropot de jivine medievale.
Asemeni vântului, tapiseria ei
doar de plăcere făcea noduri
și-apoi le deznoda-n deplină
libertate, iar dacă-n transparentă-i
coborai, te-ntâmpina, într-o casetă
de cristal perfectă, o floare
odihnind cu frunzele pe piept,
în elixiruri. Tărâm prețios,
acolo totul trăia în culmea vârstei,
muguri de aur și argint plezneau
întruna, se-înflăcăra văzduhul
de văpaie. Dar bogăția fu socotită
nemernică, ciudată, cornul
belșugului, găsit eretic, apocrif,
nimeni nu-l deșertă, căci geniul locului
ura aceste feluri de comoară,
încât palatele, ca melcii dezghiocate
unul după altul din țărna fermecată,
s-au resemnat și, printre nori,
cu trudă concentrate-n nuci
de harnici gnomi, trecură-n goană
spre noi ținuturi unde să se dăruiască.

Gheorghe Zărnescu



Alexandru Surdu despre filosofia lui Eminescu (I)

Ștefan Munteanu

„Maiorescu, primul editor al poeziilor lui Eminescu, zicea că îi recunoaște poeziile dintre oricâte altele, pentru specificul lor. Pentru «încălcătura lor filosofică», i-am zice noi. Or, o asemenea exegeză asupra operei poetice a lui Eminescu, din perspectiva filosofiei, nu s-a făcut încă, observându-se doar textele poetice sau în proză în care Acesta tratează probleme explicit filosofice. Nu mai vorbim despre publicistică, despre fiecare articol care emană idei filosofice, sociale, politice și, mereu patriotice. Căci mult a mai iubit Omul Acesta România și mult i-a mai iubit El pe români”.

Alexandru Surdu

Academicianul Alexandru Surdu, personalitate marcantă a culturii românești contemporane, s-a născut la 24 februarie 1938, în Brașov. Parcurge, cu rezultate deosebite, treptele Liceului „Andrei Șaguna” din Brașov (1950-1955). Răscolind trăirile liceale, distinsul cărturar are amintiri plăcute despre profesorul de limba germană Aurel Mailat, cel care l-a inițiat, printre altele, asupra tragediei Faust a lui Goethe. După frământările liceale optează, la început, probabil întâmplător, pentru Facultatea de Construcții Industriale și Civile din București. A avut însă șansa să-l întâlnească pe Niels Offenberger, pe atunci asistent la universitatea bucureșteană, tot brașovean, care i-a oferit primele cărți de logică și l-a îndemnat să treacă la Facultatea de Filozofie. Astfel, tânărul student Alexandru Surdu a trecut la studiul filosofiei. Frecventează cursurile Facultății de Filozofie, cu rezultate excepționale. Iar după absolvirea facultății, din 1963, a lucrat la Institutul de Filozofie al Academiei Române, apoi la Centrul de Logică, unde se preocupă de interpretările moderne ale logicii clasice. Într-o convorbire retrospectivă, referindu-se la acea perioadă, filosoful-logician declară: „La Centrul de Logică al Academiei Române l-am cunoscut pe Constantin Noica, prin care l-am întâlnit pe Nicolae Ștefănescu, cel mai bun profesor de greacă veche, și pe Virgil Bogdan și Constantin Floru (ultimii descendenți ai Școlii lui Nae Ionescu și cei mai buni traducători ai lui Hegel), desăvârșindu-mi astfel cunoștințele filosofice greco-germane și publicând primele lucrări de istoria logicii și de logică dialectico-speculativă” (Volumul *Academicianul Alexandru Surdu la 75 de ani*, Editura Kron-Art, Brașov, 2013, p. 215).

În perioada anilor 1969 și 1970, cu sprijinul lui Athanase Joja, a



Ștefan Munteanu

beneficiat de o bursă de specializare la Universitatea din Amsterdam, unde colaborează cu matematicianul olandez B. van Rootselaar. În anul 1976 își susține doctoratul în filozofie cu teza *Raportul dintre logica clasică și logica matematică*, sub coordonarea lui Ion Didilescu. Din 1979 până în 1982 lucrează la Institutul de Cercetări Pedagogice și Psihologice. După desființarea acestui institut, în urma discuțiilor privind „meditația transcendentă”, este constrâns să activeze la Biblioteca Facultății de Medicină Veterinară a Institutului Agronomic din București, iar din 1984 îl regăsim ca muzeograf la Muzeul Literaturii Române. Despre timpul cât a activat la Muzeul Literaturii Române, autorul își amintește cu plăcere: „La Muzeul Literaturii Române am întinerit, ca să zic așa, căci m-am trezit din nou șogărt (ucenic), de data aceasta în eminescologie, având ca maeștri și învățători pe Dimitrie Vatamaniuc, Petru Creția și Gherasim Pinte, cărturar de Școală Ardeleană, care mi-a fost cel mai apropiat și cel mai

drag... Cu Gherasim Pinte am învățat să descifrez scrierile lui Eminescu din gotică, să-i copiez textele, să le traduc și să le comentez, fără să ajung însă vreodată să am pretenția de autor. Am ajuns însă, în cunoștință de cauză, un admirator convins al lui Eminescu ale cărui manuscrise le-am citit filă cu filă, alături de Gherasim Pinte și Constantin Noica, publicând cu ultimul traduceri ale lui Eminescu din *Critica Rațiunii Pure* a lui Kant, în lucrarea *Mihai Eminescu, Lecturi kantiene*” (Volumul *Academicianul Alexandru Surdu la 75 de ani*, Editura Kron-Art, Brașov, 2013, p. 223).

În 1988 obține transferul la „Revista de Filozofie”, unde activează ca redactor, iar după evenimentele din decembrie 1989, Alexandru Surdu revine în activitatea academică. Din 1992 devine profesor universitar la Catedra de Istoria Filosofiei și Filosofia Culturii a Universității din București, unde a ținut cursuri de filozofie modernă, filozofie contemporană și filozofie românească. Tot în 1992 devine membru corespondent al

Academiei Române, iar după scurt timp primește statutul de membru titular. Gândul îndreptat spre filosofia universală, spre filosofia românească, și spre structura logică a acestor filosofii nu l-a părăsit niciodată pe Alexandru Surdu. Lista cărților publicate, ca cercetător, dar și ca traducător, este impresionantă. Domeniile de preferință au fost logica, ontologia, epistemologia, metodologia științei, etica, filosofia artei, mitologia și filosofia religiei. Altfel spus, Alexandru Surdu a avut vocația esențelor din întreaga istorie a filosofiei. Cercetarea sa filosofică, precum și discursul asupra acestei cercetări, se desfășoară după o schemă pentadică.

Din 1993 este membru titular al Academiei Române și președinte al Secției de filozofie, teologie, psihologie și pedagogie a Academiei Române. Din 1997 este director al Institutului de Filozofie și Psihologie „Constantin Rădulescu-Motru” al Academiei Române.

A fost membru al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Brașov. În 1996 a primit Premiul „Octav Șuluțiu”, oferit de Uniunea Scriitorilor pentru critică, istorie literară și eseu. În 2004 a fost distins cu Ordinul Național Serviciul Credincios în grad de cavaler. S-a stins din viață la 11 decembrie 2020.

Filosofia pentadică

Oamenii mari vin cu răspunsuri clare. Rugat să vorbească despre dificultățile formării în domeniul filosofiei, Alexandru Surdu șoptește: „În filosofia autentică se avansează greu, căci novicele are în față două milenii de materie primă, care trebuie transformată, cum zicea Eminescu, în pământ proaspăt și roditor al propriei sale gândiri, fără riscul de a semăna în piatră seacă sau de-a arunca sămânța în cele patru vânturi ca hrană pentru «paserile călătoare»” (Volumul *Academicianul Alexandru Surdu la 75 de ani*, Editura Kron-Art, Brașov, 2013, p. 222).

La împlinirea vârstei de 75 de ani, fiind rugat să-și autoaprecieze opera, autorul mărturisește: „Am debutat ca logician cu studii despre logica tradițională și logica lui Aristotel, având și viziunea unei «logici integrale» care să cuprindă: 1) logica clasică, 2) logica simbolică și 3) logica dialectică, considerate, pe atunci (1964) divergente. Pentru aceasta am și lucrat câteva decenii în cele trei domenii ale logicii, publicând numeroase lucrări și câteva cărți. Între timp am făcut și traduceri (din Kant, Wittgenstein, Popper), ediții critice (Cantemir, Eminescu, Maiorescu,

Odobleja, Joja), lucrări de informare și documentare. Ele mi-au asigurat, după 1990, primirea la Academia Română” (*Idem*, p. 218).

În viziunea lui Alexandru Surdu, „Pentada este numărul de aur al dreptei filosofări” (*Filosofia pentadică I. Problema transcendenței*, Editura Academiei Române, București, 2007, p. 13). Dar ce este filosofia pentadică? „*Filosofia pentadică* este un sistem categorial-filosofic de tip dialectico-speculativ, care se deosebește în multe privințe de celelalte sisteme filosofice și care necesită considerațiuni preliminare: generale, referitoare la sistemele filosofice, și speciale, cu privire la particularitățile acestui sistem” (*Idem*, p. 15).

Categoriile centrale ale sistemului dialectico-speculativ pentadic sunt: Substanța, Existența, Ființa, Realitatea, Existența Reală. Aceste categorii au o semnificație diferită față de înțelesul curent al cuvintelor care le desemnează. Însă nu voi insista întrucât nu acesta este obiectul urmărit aici. Simplificând explicația, definiția filosofiei pentadice poate fi înțeleasă ca o teorie a trecerii de la Substanță și Existență, prin intermediul Ființei și Realității, la Existența Reală.

Dintre cele peste treizeci de cărți de logică și filozofie publicate, rețin doar câteva titluri: *Logica clasică și logica matematică*, Editura Științifică, București, 1971; *Elemente de logică intuiționistă*, Editura Academiei R.S. România, București, 1976; *Neo-intuiționismul*, Editura Academiei R.S. România, București, 1977; *Actualitatea relației gândire-limbaj. Teoria formelor prejudicative*, Editura Academia R.S. România, București, 1989; *Pentamorfoza artei*, Editura Academiei Române, București, 1993; *Filosofia pentadică I, Problema Transcendenței*, Editura Academiei Române, București, 2007; *Filosofia pentadică II. Teoria substanței*, Editura Academiei Române, București, 2012; *Filosofia pentadică III*, Editura Academiei Române, București și Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2014.

Pledoarie pentru filosofia românească

La 15 aprilie 1994, academicianul Alexandru Surdu își începe „Discursul de recepție” la Academia Română cu următoarele cuvinte: „Tradiția discursurilor de recepție la Academia Română prevede elogiarea de către noul membru titular a înaintașului pe al cărui loc a fost ales. Condițiile postrevoluționare de reorganizare a Academiei Române au determinat alegerea mea «fără înaintaș», cum

se zice. Situații asemănătoare au mai fost și am, deci, exemple ilustre pe care să le pot urma. În locul unei personalități academice am să aduc elogiul meu disciplinei pe care mi-a fost dat s-o slujesc, mai mult sau mai puțin liber, dar cu toată dăruirea, timp de trei decenii – elogiul filosofiei românești, a filosofiei românești cinstire” (Alexandru Surdu, *Elogiul filosofiei românești*, Editura Academiei Române, București, 1994, p. 7).

Elogiul filosofiei românești nu este doar un „discurs” ocazional, declarativ, ci este un adevărat „program” în derulare, bine întemeiat, pe care Alexandru Surdu îl identifica cu propria sa existență. Adică nu era un jurământ de credință al întregii sale vieți. Am în față această broșură, cu următoarea dedicație scrisă de autor: „Dlui Prof. Munteanu Ștefan, această mărturisire de credință în Idealurile Sfinte ale Nației Române”, Bacău, 1994. Și nu mică mi-a fost bucuria să constat că era o mărturie de suflet, o declarație de mare sinceritate și angajament.

În mod firesc, textul discursului face o sinteză echilibrată a principalelor momente ale devenirii spiritualității românești. Important este să observăm că, în viziunea lui Alexandru Surdu, evoluția filosofiei românești este în strânsă legătură cu devenirea conștiinței naționale. În acest sens, autorul notează:



Mariana Popa

„Istoria filosofiei românești are pagini stropite cu lacrimi și sânge. Iar aceste evenimente triste s-au petrecut tocmai în momentele de apogeu ale filosofiei noastre. Adică atunci când aceasta s-a apropiat cel mai mult, în termenii lui Hegel, de postura aceea de sanctuar al culturii române, al templului nostru spiritual” (*Idem*, p. 13).

Pentru înțelegere nu trebuie să uităm faptul că Alexandru Surdu, prin preocupările de logică și prin strădaniile pentru a-și crea un sistem de filosofie pentadică, își manifesta tendința spre universalitate. Dar această tendință nu era o încercare de desprindere de particularitățile culturii naționale, ci era o rezultată, o modalitate de prelungire a forțelor alimentate de timpul și spațiul culturii românești. Oricum, nu putem spune că Alexandru Surdu reprezintă o tendință de întoarcere necesară a universalului către particular, nici că reprezintă o tendință de propulsare întâmplătoare a particularului în universal. Dialectica operei sale dovedește o înțelegere profundă a dimensiunilor creației culturale. De aici decurge și tăria judecății sale: „«Tensiunea esențială», ca să-i zicem așa, a filosofiei românești o constituie tocmai problema propriei sale existențe. Problemă care, în condiții normale ale unei continuități culturale, cum s-au petrecut lucrurile la alte popoare, care n-au trecut prin infernul comunist, nici n-ar fi trebuit să apară” (*Vocații filosofice românești*, p. 11).

O judecată rațională și plină de angajament: „Dar există oare un «spirit românesc» sau chiar un «sentiment românesc al ființei»? Deci o modalitate specifică a noastră de a suferi «în cumpătul vremii» și de a da glas acestei suferințe nu numai în versuri, ci și în forma aceea stranie a metafizicii? Dacă răspunsul este pozitiv, atunci nu mai trebuie să ne mire comparația lui Hegel cu «templul» și «sanctuarul», ci trebuie să ne apucăm de reclădirea edificiului, sau cum vrem să-i spunem, a unui locaș pe măsura acestui spirit și abia apoi să facem măsurătorile, să numărăm, să cântărim și să calculăm, la nevoie, asemănările și deosebirile de alte edificii, ale altor spirite” (*Vocații filosofice românești*, p. 11).

Acesta a fost crezul distinsului cărturar. Și în acest sens a acționat toată viața. Cu hotărâre și cu dăruire. Selectez câteva dintre volumele închinat filosofiei românești: *Vocații filosofice românești*, Editura Academiei Române, București, 1995; *Confluente cultural-filosofice*, Editura Paideia, București, 2002; *Mărturiile anamnezei*,

Editura Pandeia, București, 2004; *Comentarii la rostirea filosofică*, Editura Kron-Art, Brașov, 2009; *Izvoare de filozofie românească*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2010; *A sufletului românesc cinstire*, Editura Renaissance, București, 2011; *Pietre de poticnire*, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2014; *La porțile împărăției*, Editura Contemporanul, București, 2016; *Monumente pentru eroii culturii române*, Editura Contemporanul, București, 2018; *Gânduri despre Lucian Blaga*, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2020. În toate aceste lucrări se face vorbire și despre Eminescu, iar în majoritatea dintre ele există câte un studiu amplu dedicat poetului național. Așa se face că, o parte dintre studiile închinat lui Eminescu au fost adunate într-un volum separat, intitulat *Eminescu și filosofia*, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2020, volum cu care, probabil, s-a și încheiat monumentală prestație a Academicianului Alexandru Surdu pe tărâmul filosofiei.

Filosofia lui Eminescu

Lucrarea *Eminescu și filosofia* a fost publicată în anul 2020, la Editura Ardealul din Târgu Mureș. În „Prefața” cărții, Alexandru Surdu oferă câteva gânduri justificative, care degajă o mare sensibilitate: „Acum, la 170 de ani de la nașterea lui Mihai Eminescu, la îndemnul Părintelui Teofil Bradea, pe care îl consider «de ultimă încredere», cel care ține în fiecare an slujbele de pomenire în Cimitirul Bellu, «deasupra criptei negre a Sfântului Mormânt», în toiul pandemiei, am adunat întreolaltă câteva dintre scrierile mele, care mi-au fost la îndemână, despre Eminescu și despre Caietele Sale, ca semn de omagiu pe care îl pot aduce, după puterile mele, celui care mi-a mângâiat copilăria, tinerețea și întreaga viață cu cea mai dulce «glăsuire» care a fost rostită vreodată în Limba Română, Eroului Nostru Eponim, Mihai Eminescu, căci Numele Lui a însemnat și va însemna pentru noi, întotdeauna, România” (p. 12). Referindu-se la această carte, cu mare îndreptățire, Constantin Cubleșan notează: „Problematica filosofică din poeziile, proza și publicistica lui Eminescu a fost abordată nu o dată de către numeroșii interpreți critici ai acestuia dar, parcă, niciodată cu o atât de afectuoasă căldură și cu un unghi de abordare atât de diferit, ca în demersurile acestea” (Constantin Cubleșan, *Eminescu și filosofia*, în revista „Scrisul românesc”, nr. 9, septembrie, 2020, p. 4). Cuvinte de apreciere, justificate, formulează și

eminescologul Theodor Codreanu: „Premisa de la care pleacă acad. Al. Surdu este aceea a întoarcerii la evidențe, ocultate, în mod paradoxal, de istoria și critica literară, cu ecou persistent și în rândul filosofilor. Incredibila evidență este aceea că Eminescu a fost, prin studiile universitare, filosof: «dacă ar fi cazul să spunem ce era de meserie, ar trebui să răspundem, fără nicio ezitare, că era filosof»” (Theodor Codreanu, *Eminescu – un filosof mărturisitor*, în revista *Contemporanul*, nr. 3, martie, 2021).

Dar pentru a ajunge la conținutul acestei cărți, trebuie să facem câțiva pași pregătitori. Mai ales pentru faptul că suntem martorii unor povestiri mai puțin cunoscute, oricum emoționante, care trebuie să rămână în istoria culturii noastre. Am impresia că chiar autorul lor, Academicianul Alexandru Surdu, le-a făcut publice, parcă sub presiunea unei premoniții, tocmai în anul în care a trecut în lumea celor veșnici.

Să vedem, mai întâi, cum l-a cunoscut pe Constantin Noica: „Prin anul 1965, nu-mi aduc bine aminte dacă primăvara sau toamna, eram la Centrul de Logică al Academiei Române, înființat de curând de către Acad. Athanase Joja, fost Președinte al Academiei Române, la care fuseseră angajați și câțiva foști deținuți politici, eliberați în 1964, printre care și Anton Dumitriu. Era o atmosferă destinsă. Anton Dumitriu, cu talentul său deosebit de povestitor, evoca, acompaniat de prof. Eugen Mihăilescu, specialist în logică matematică, vremurile pe când era asistent al lui P. P. Negulescu la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din București... Tudor Ristea, matematicianul, care nu-l prea agreea pe povestitor, stătea lângă una dintre ferestrele dinspre Strada Negustori și urmarea trecătorii. Deodată se ridică și zice: «Mașina securității!», oarecum conspirativ, să nu-l audă administratorul de la secretariat, care era un fost «ofițer» pensionat... Ne-am ridicat toți. «De unde știi?» a întrebat Anton Dumitriu. «E neagră și are număr mic!». Dar nici nu mai trebuiau comentarii, căci din mașină a coborât un «ofițer». Și lângă el, un omuleț cam zgribulit, când a dat de frigul de afară, îmbrăcat într-un «loden», cum se purta pe atunci, cam lung pentru el și foarte șifonat, care și-a scos din buzunar o bască albăstrie închisă, șifonată și aceasta, care îi stătea oarecum ciudat, mai mult într-o parte, poate fiindcă avea o mână ocupată cu batista pe care o ținea la nas și la gură. Era slab, cu obraji căzuți, palid

și întunecat la față. Se vedea că nu are dinți. «Acesta e Constantin Noica», zice Anton Dumitriu. Am rămas uluiți... «Deschideți fereastra!», a zis cineva... Și, fiind aproape de a doua fereastră dinspre stradă, am deschis-o eu. Era cam înțepenită și a făcut ceva zgomot. Omulețul și-a întors fața spre mine. Mirat, speriat, nu știu. Dar am simțit că privirea lui mi-a pătruns în suflet și am știut că va rămâne acolo pentru totdeauna" (Alexandru Surdu, *Amintiri despre Noica și Eminescu*, Revista *Contemporanul*, nr. 2, 2020).

De aici începe frumoasa poveste a colaborării cărturărești dintre Constantin Noica și Alexandru Surdu, centrată pe sufletul românesc și, implicit, pe miracolul eminescian. De aici începe strădania pentru pregătirea și realizarea volumului *Mihai Eminescu, Lecturi kantiene*. Cu multă bărbăție, Alexandru Surdu mărturisește: „Am fost «colegi» la Centrul de Logică până în 1975 și am fost poate cel mai apropiat colaborator al lui Constantin Noica din vremea aceea. Așa se face că mi-a povestit despre un fel de angajament pe care îl făcuse cu Securitatea înainte de a fi eliberat din închisoare, în 1964, că va încerca, printre altele, să republice traducerea lui Mihai Eminescu din *Critica rațiunii pure* a lui Immanuel Kant. Venise vremea să se țină de cuvânt și m-a întrebat dacă vreau să-l ajut la transcrierea manuscriselor lui Eminescu de la Biblioteca Academiei. Am fost, firește, de acord și ne-am prezentat la Bibliotecă. Numai că șeful Secției de Manuscrise de pe atunci, Gavril Ștepel, nu ne-a permis accesul, foarte restricționat, la manuscrisele lui Eminescu. Noica a obținut recomandarea de la un general de Securitate... Țin minte cât

am fost de impresionat la vederea paginilor din Caietul de format mare, cota 2258, al lui Eminescu, așezat pe un fel de suport. Noica dădea pagină după pagină. Nu mai văzusem un caiet atât de mare și de voluminos. Erau de fapt trei caiete legate împreună. Cum nu vedeam prea bine, căci scrisul era foarte frumos, dar mărunț și subțire, m-am aplecat către pagină, dar Noica m-a îndepărtat ușor... Am avut o mulțime de aventuri cu traducerea lui Eminescu și a lui Maiorescu din *Critica lui Kant*, căci ne tot amânau cei de la Editura Tineretului, pe diferite motive. Noica preferase această editură, condusă pe atunci de un tovarăș Georgescu, secondat de scriitorul Petre Ghelmez, căci voia să se adreseze tinerilor... Dar era cam dezolat de titlul cărții. «Vine o fetiță, zicea Noica, mă rog, o elevă, și întreabă la librărie: aveți *Traducerea lui Mihai Eminescu din Critica rațiunii pure* a lui Immanuel Kant?». «Crezi că merge?», mă întreba. «Nu, Domnule Profesor», îi răspundeam eu. «Trebuie să găsim altceva»... Cel care a găsit titlul potrivit am fost eu, ce-i drept la îndemnul lui Noica: «la cu tine și lectura a II-a», mi-a zis el într-o zi, adică «lectura a II-a» din traducerea lui Eminescu. «Am găsit titlul lucrării!», i-am spus. «Cum?!», și s-a uitat la mine cu oarecare milă. L-am lăsat puțin și i-am zis rar: *Mihai Eminescu, Lecturi kantiene*. Nu l-am mai văzut niciodată atât de bucuros. M-ar fi îmbrățișat, dar nu obișnuia astfel de gesturi. S-a uitat însă la mine într-un fel deosebit. Ca atunci, cu ani în urmă, când m-a văzut pentru prima dată la fereastra Centrului de Logică... Dar lucrarea nu se mai publica și «generalul» l-a sfătuit pe Noica să încerce la Editura *Univers*. Înainte de a scoate cartea,

Noica mi-a propus ceva neașteptat: să fiu martor, când îl va *înjura* pe Directorul Editurii Tineretului. Credeam că glumește, dar am auzit când i-a cerut Directorului Georgescu să fie de față, împreună cu Ghelmez, când vom veni să retragem cartea. Și am fost de față cu toții. Noica a luat dosarul, l-a băgat în servietă, după care i-a spus Directorului: «Am venit să te înjur. Avem aici și doi martori. Poți să mă dai în judecată. Sunt dispus să mai fac zece ani de pușcărie pentru Mihai Eminescu. Futu-ți mama ta de netrebnic!». Se făcuse alb la față și tremura. Când am ieșit avea lacrimi în ochi. În ochii aceia atât de triști și de speriați" (*Idem*).

Acest text, ușor curgător, venit de la un suflet mare, despre niște suflete și mai mari (Eminescu și Noica), apărut în revista „Contemporanul”, în luna februarie 2020, va fi adus și în volumul *Eminescu și filosofia*. Dar, până să vorbesc despre importanța acestui volum, cred că este bine să luăm act și de mărturia lui Noica, referitoare la colaborarea cu Al. Surdu. Voi folosi un fragment dintr-o scrisoare, trimisă de Noica, de la Păltiniș, în 26 ianuarie 1984: „Sandule dragă, Prietenul tău Brumaru a avut bunăvoința să-mi trimită «Astra» cu interviul. De la fotografie, care trădează spiritul tău de inchișitor al ideilor, și până la ardelenismele din final, totul îmi place. Văd că mă cunoști mai bine ca alții, atât pe dinafară cât și pe dinăuntru. Un singur lucru nu-mi acorzi: că mai am viitor. În consecință, am să fac tot posibilul să te dezmint, astfel încât după câțiva ani, într-un mare interviu de-al tău, în cine știe care ceas de glorie, vei fi obligat să mă descrii altfel, în cazul că va mai întreba cineva de bătrânul tău prieten" (Volumul *Omagiu Academicianului Alexandru Surdu*, Editura *Paideia*, București, 2008, p. 355). Ca o dovadă că Noica avea dreptate, în tot ce a făcut pentru opera „omului deplin al culturii românești”, ofer un fel de concluzie a filosofului de la Păltiniș, cu privire la *Lecturile kantiene*, ale lui Eminescu: „Independent de orice altceva, pentru Eminescu însuși *faptul* că a tradus pe Kant și *felul* cum l-a tradus sunt de natură să arate: primul, că Schopenhauer nu tutelează gândirea poetului cu atâta autoritate cum se crede uneori; al doilea, că poetul înțelegea cum trebuie pe Kant" (*Lecturi kantiene*, p. XXV).

Așadar, există nu numai premise favorabile, dar și argumente hotărâtoare, indubitabile, care obligă continuarea investigațiilor cu privire la modalitatea originală în care Eminescu a înțeles legătura între poezie și filozofie.



Pablo Rodriguez

Ion Tudor Iovian sau despre vocația întemeietorului

Marius Manta

Deși nu tocmai numeroși, sunt poeți despre ale căror texte scriu mai degrabă greu, de multe ori cu tendința de a revedea cele mai neînsemnate nuanțe și mai mereu autodeclarându-mă nemulțumit de rezultatul final. Așa se întâmplă când, nu neapărat din voie proprie, pășesc dincolo de graniță, devenind eu însumi parte a unui proces de ambiguitate a rolurilor. Altfel spus, pe unii dintre aceștia îi invidiez pentru că reușesc, după rețete doar de ei știute, să construiască un spațiu discursiv în care se vor fi regăsit (paradoxal!) parte a propriilor mele temeri și speranțe, dând sens în urma lecturilor vădit asumate unui soi de comuniune, datorată exclusiv cuvântului ce zidește. Și nu, nu zic nimic nou, literatura mare convinge imediat, te aduce în preajma ei, te poartă printre vulturile propriilor reprezentări, pe care le redefineste liric, oferindu-le într-un final șansa de a transcende, de se salva de sub tirania convenționalului. Iar în ceea ce mă privește, o asemenea listă nu e deloc lungă, ci așază unul lângă altul câteva nume reprezentative în special pentru poezia contemporană. Într-o asemenea serie se încadrează și Ion Tudor Iovian, despre care am opinat în varii situații și pe care îl citesc și recitesc, descoperind o poetică a autenticității. Neprofesând un tipar anume, Ion Tudor Iovian scapă tuturor criteriilor, iar când bănuiesc că am găsit cheile necesare pentru a deschide artefactul, realizez că o mulțime de alte interpretări pot lua contur, împreună formând un palimpsest în stare de agră deopotrivă despre timpurile imemorabile și cele de acum, răsturnând „locuri comune” și chiar credințe. Eram și sunt convins că autorul în discuție reinventează post-postmodernitatea nefiind unul dintre postmoderni, dar și de faptul că el continuă să caute adevărul acolo unde acesta probabil nu a fost prețuit niciodată – toate întâmplându-se odată cu programata dispariție în spatele unei măști zoroastriene. Odată ajuns aici, aflat la capătul timpului, ferit de conveniențe interpretative, eul liric suferă un proces de exacerbare și ia în stăpânire



Marius Manta

metalimbajul. În felul acesta, lumea despre care va produce mărturii va fi o lume a simbolurilor pierdute și acum redescoperite, în slujba căreia autorul așază întreaga sa voință și înțelegere, întrucât Ion Tudor Iovian are vocația unui întemeietor.

Apărută sub egida „Junimii” la începutul anului în curs, „eu scriu ca să generez existență” poate fi antologia cu valoare testamentară, e semnul distinctiv al unei conștiințe poetice cu siguranță unică, ce își asumă un rol cât se poate de activ. Menirea ei ultimă rămâne aceea de a exorciza răul unor existențe concentrice. Astfel, sunt pe deplin de acord cu Adrian Jicu când atrăgea atenția că poezia lui Iovian e și „... un credo. Un răspuns orgolios și polemic dat celor care tratează poezia ca simplu act mimetic sau ca teren pentru felurite experimente. Puțini sunt cei care, în literatura ultimelor decenii, să fi crezut cu atâta tărie în puterile metanoice ale poeziei”. Situat la polul ce se opune ignoranței, poetul e în fapt profetul prin excelență, cel care înțelege rosturile tainice ale vieții. Întrebuințând voalat motivul lumii ca teatru, Ion Tudor Iovian glisează cu o inteligență specifică între diferite roluri, reușind totuși să nu falseze nici măcar cu un semiton.

Arhitectura volumului iese din tipare: selecția pe care autorul o creditează e anunțată/introdusă prin douăsprezece poeme de respirație largă, definite ca niște coloane ce oferă edificiului stabilitate și sens deplin.

O asemenea volumetrie impune, așa cum orice construcție de factură clasică dezvoltă o retorică a luminii și a rigorii. Interesant este faptul că, mai mult decât în alte apariții, textele sunt așezate sub constatarea-îndemn a Sfântului Pavel; astfel, doar sub semnul iubirii, cele-ale-omului capătă sens. Pe frontispiciul volumului se află înscris „și murim pentru că nu suntem iubiți îndeajuns”, în timp ce unul dintre *motto*-urile întrebuințate urcă dinspre vremea Patericului: „Cea mai mare suferință (în iad) este că stăm cu spatele unii la alții, că nu ne vedem niciodată la față”. Acesta este de altfel mesajul ultim al cărții, un gând de încredere deplină în Cuvânt și în posibilitățile acestuia de a resemantiza, de a genera existență. Fără a construi vădit o poetică a zborului, autorul ne poartă dinspre o lume prinsă în subterane și neputință către frumusețea intrinsecă și ființială a Adevărului însuși. Într-o contemporaneitate descompusă și digitalizată excesiv, pare că fiecare își poartă propriul cod QR; doar poetul păstrează ceva din amintirea unui vis-coșmar pe care va fi nevoit să îl înțeleagă: „m-a privit lung cumva înfricoșat/ de parcă ar fi văzut pe fața mea/ scrijelat adânc/ un text cu litere vii în durerile facerii/ despre singurătate/ despre spaima de a fi/ despre vina de a exista/ m-a privit de parcă/ între două băți de pleoape s-ar fi ținut pe dos/ toată povestea acestei lumi/ de parcă ar fi trebuit să plece pentru totdeauna / cu textul

acela în zvârcolire/ neîncheiat// dar eu rămân/ cufundat până la gât/ în această lume lângă turnul de apă cu iedera/ agățat cu disperare de un vis" („cuvintele noastre de toate zilele sângeră"). De cele mai multe ori, versurile devin consecința unui clivaj, adresarea directă fiind mai degrabă marca unor problematizări ce pun în evidență conflicte interioare – așa se întâmplă și în „îți voi injecta sânge în poezie", unde poetul este supus unui interogatoriu abrupt: „dar cum poți trăi numai cu poezie/ privește-ți/ visele făcute zob/ poemele cu mașele scoase afară/ aruncate în malaxor laolaltă cu mâncarea acrită/ cu aripile de carton ale celor care s-au aruncat de la etaj/ astă noapte". Într-adevăr, omenescul e lugubru, înecat într-o materialitate atotstăpânitoare: „dar noi nu vrem să intrăm în rândul lumii acesteia/ noi nu vrem să fim stâlpii puterii/ aici/ unde îndrăgostiții își schimbă pe bani/ sentimentele/ pe un parfum chanel pe un kil de motorină", în timp ce „luna în creștere o să fete pe dealuri/ căpățâni de poeți postmoderni pentru marfarul de 8..." Trimiterile sunt evidente, intertextul e la el acasă, în antologie apărând constant nume de prim rang ale decadentei, modernității și postmodernității. De altfel, să ne aducem aminte – s-a zis nu o dată despre Ion Tudor Iovian că e apropiat fie de retorica argheziană, fie de negrul de sorginte bacoviană, devenit la el infranegru. Ei bine, personal, îl văd pe Iovian adăpostindu-se în parte histrionic sub masca ironiei fine, în timp ce structurile cu adevărat profunde alimentează mecanismul tragicului. Alteori, chiar dacă în forma discursului manifestă o atitudine energică, poate chiar pe alocuri anarhică, se va ajunge tot la o asumare conjunctă a vinei tragice. Marian Dopcea constata la rândul său în „Poesis": „Lirismul său, tragic, scaldă cu tenacitate «culoarele» septicale ale morții și ale vieții, realitatea, fardată sau răzuită până la os a străzilor noroioase, a viselor de

Ozana Kalmuski Zarea (stânga), Gheorghe Geo Popa, Eliza Noemi Judeu - „Spectacolul cărții", martie 2022



celuloid, a sârmelor ghimpate ori a leșurilor poezilor uciși de forța teribilă a poeziei". Totuși, atunci când nu se mai întrevade nicio scăpare, ni se profetește contrapunctic: „și murim pentru că nu suntem iubiți îndeajuns" („ecou de romanță la tobă, cinele și corn englez"), „nu există sfârșit pentru că există cuvânt" („cuvinte").

Nu am convingerea că s-ar putea vorbi de-a lungul excursului poematice despre existența mai multor etape. Chiar dacă volumele publicate își pot oricând dezvălui caracteristicile de fond, în întregul ei, poezia lui Ion Tudor Iovian funcționează ca un tot, circumscriind o serie de teme universal valabile. Valoric, și poezia începuturilor anunța destul de mult predispoziția pentru solitudine, dar și energia cu sens ordonator în fața universului. Întâiul Iovian e la fel de seducător precum Împăratul Iovian – de amintit aici măcar bijuteria primului volum: „eu vă vorbesc despre castanii din Gara de Est/ care nu mai există – sunt silit să recunosc asta –/ care n-au existat niciodată// și totuși pe ei vi-i arăt/ acoperiți în cruste de catran și de fum/ de ei v-ați sprijinit/

așteptările înșelate și plictiseala/ și v-ați zgâriat cu briceagul/ povestea stupidă a vieții..." („castanii din Gara de Est", text în „Pădurea de pini", 1983). Dinspre frigul singurătății către exercițiile de existență poetică din „Presiunea luminii" (1987), de la suita deșertăciunilor surprinse de poetul-joker în „După-amiază cu scaun gol" (1995) până la rotocoalele șoricelului Kafka (1999), străbătând avatarurile timpului printre elegii la tobă, cinele și corn englez (2004), Iovian optează pare-se pentru construcții mai largi în „Vedere de pe pod în infranegru. Poezii gris-piper sau Și va veni Apocalipsa textului" (2012) ori „Și omul n-a mai scos niciun cuvânt" (2019). Dar are mare grijă ca în toate acestea să presare urmele „micii poezii vicioase" – există mai multe poeme care ar putea să împlinescă rolul de artă poetică, în timp ce, așa cum lăsam să se înțeleagă la început, volumul în întregul său e un fel de arcă noetică reinterpretată. Și asta pentru că în fața cititorului se află pentru încă o dată același Ion Tudor Iovian profund, pe care nu mulți l-au intuit și înțeles până la capăt, un poet care nu doar că nu poartă un război cu Dumnezeu, ci îl admite, mai mult – îi caută neconținut întreita Ființă.

Nu în ultimul rând, voi semna că volumul în discuție a fost lansat în martie 2022, în cadrul unui concept cultural la Centrul de Cultură „George Apostu" Bacău. Spectacolul-poezie i-a avut printre participanți pe Geo Popa și Eliza Noemi Judeu care au facilitat înțelegerea textelor prin chiar actul lecturii, pe Ozana Kalmuski Zarea care a oferit un program interpretativ variat, dar mai ales pe Ion Tudor Iovian, sărbătorit la o sumă rotundă odată cu lansarea acestei cărți document.



Adrian Jicu (stânga), Ion Tudor Iovian, martie 2022

În ambarcațiunea pictorului Gheorghe Anghel

Interviu realizat de **Maria Pașc**



Maria Pașc

Pictorul Gheorghe I. Anghel s-a născut în 1938, la Cluj. Între anii 1958-1964, urmează cursurile Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București. Din 1990 este profesor universitar în cadrul aceleiași instituții, iar din 2005 este doctor al Universității Naționale de Arte din București. Gheorghe I. Anghel, scriitorul, semnează și două romane, „Vara cu serile lungi”, apărut în 2005, „Scrisoare pentru Semira”, publicat în 2015, precum și un volum de versuri, „Cuvintele din spatele imaginilor”. În ceea ce privește activitatea profesională a pictorului, este de menționat că înainte să se dedice picturii a fost ofițer în marina militară și comercială. Despre cei patru ani de școală militară de marină, precum și despre anii în care a profesat, pictorul mărturisește că l-au disciplinat. Așadar, Gheorghe I. Anghel, pictorul și scriitorul, a pus poezia valurilor la temelia artei sale.

De la absolvirea cursurilor Institutului de Arte din București, Gheorghe I. Anghel are o activitate expozițională neîntreruptă, în țară și în străinătate: București, Cluj, Galați, Sibiu; Franța, Italia, Elveția, Austria, Bulgaria, Finlanda, Grecia, SUA, Polonia, Slovacia etc.

Expoziții de grup în străinătate: Bienala de Artă de la Valparaiso (Chile), Bienala de Artă de la Ankara (Turcia), Bienala de Artă de la Sao Paulo (Brazilia), Salonul de toamnă de la Grand Palais (Franța).

Premii și distincții: Premiul Juriului la expoziția „Metafora”, Szczecin (Polonia); Premiul pentru selecția românească a Festivalului Internațional de Artă de la Cannes-sur-Mer (Franța); Premiul Special al Festivalului Internațional de Artă de la Priamo (Slovacia); Premiul III la Bienala de Artă de la Košice (Slovacia); Premiul Revistei „Arta”; Premiul „Trionfo” (Italia); Premiul „Ion Andreescu” al Academiei Române; Premiul „Raffaello” (Italia); Marele Premiu al UAP; Premiul „Breothe” al Academiei Franceze; Medalia de argint a Salonului de toamnă de la Grand Palais; Trofeul „Sandoz” al Fundației Taylor de la Paris; Ordinul National „Meritul Cultural” în grad de Ofițer.

Gheorghe Anghel (G.A.): Eu sunt român!

Maria Pașc (M.P.): *Cu apucături aferente.*

G.A.: Cu apucături levantine. Bunicul din partea tatălui meu a fost cioban. Era un om avut, a venit din Macedonia, din Samarina, cu 2.000 de oi, cu ajutoarele lui, cu măgari, cu cai și s-a stabilit lângă Galați. Celălalt bunic, din partea mamei, a fost pescar din zona Kavala. Bunicul din partea tatălui s-a dus să moară în războiul din 1916 pentru România. De-abia venise în România și era mai român decât românii care fugeau de război. Așa că nu îmi este rușine de nimic.

M.P.: *Nu aveți pricini să vă fie.*

G.A.: Sunt neam de cioban și de pescar. Sunt născut, întâmplător, la Cluj. Tatăl meu o fost *ceferist* la Cluj. Probabil că ai mei ar fi rămas acolo dacă nu s-ar fi cedat Ardealul. Dar, odată cu cedarea lui, au trebuit să plece toți regățenii, altfel îi omorau ungurii. *Ceferiștii* au furat o locomotivă din depou, i-au pus câteva vagoane, și-au pus lucrurile, copiii și duși au fost. Fiecare familie din acest tren a fost întrebată unde vrea să fie lăsată în Regat. Tatăl meu a vrut la Galați, pentru că prima dată când au ajuns ai lui, grecii, în România s-au oprit la Galați. Mama a fost învățătoare, dar nu a profesat niciodată, pentru că tata avea un salariu bun. În plus, mama a fost destul de bogată. Papu, tata-mare, avea o cherhana, câteva șlepuri și o vie mare de vreo 40 de hectare. Cei doi frați ai mamei mele au fost ofițeri de marină. Ceea ce s-a întâmplat și cu mine. Când am împlinit 14 ani, am fost trimis la Liceul de marină, întâi am fost ofițer de marină. Asta pentru că, în familia din partea mamei mele, toți au fost ofițeri de marină. Fratele mai mic al mamei a fost comandantul secund al iahtului regal.

M.P.: *Fosta dumneavoastră carieră are meritul de a vă fi disciplinat, așa este?*

G.A.: Da, spre groaza nevastă-mii. Ofițerul de marină nu poate să fie un idiot, trebuie să știi matematică și cel puțin trigonometrie. Poți să fii boboc la infanterie, dar la marină nu merge.

M.P.: *Mi-au venit în minte grecii care fac cinste culturii românești, Caragiale, Noica, Pleșu. Dan C. Mihăilescu bănuiește că are și el origini grecești.*

G.A.: Eu vorbesc grecește și aromâna.

M.P.: *Fiul dumneavoastră, Ionuț, vorbește?*

G.A.: Nu. Fiul meu are influențe interesante și de la maică-sa, care era nepoata mitropolitului Olteniei, Firmilian. Un om de cultură. Nu prea m-am împăcat cu el.

M.P.: *Ce aveți de împărțit?*

G.A.: Probabil mă credea frivol, ușuratic. La vârsta pe care o aveam atunci, nici nu era greu, mai ales de unde veneam... După ce am terminat Liceul Militar de Marină, m-au trimis la școala superioară, la Constanța, pe care am terminat-o la Unitatea de Luptă nr. 1 Navigație. Am fost navigator. La trei ani după ce am terminat școala, am fost trimis direct la Mangalia, la vânătoare de submarine. Am fost secundul unui vânător de submarin. Viață grea, cumplită, în armată. Am avut multe rude care activau în Marină. Pe vremea aia, contraamiralul Sandu era șeful Marinei, eram prieteni. Atunci se înființase flota de pescuit. M-au trimis în Mediterana, eram secund pe un pescador care se numea „Siret”. Am mai stat doi ani acolo.

M.P.: *Cum ați ajuns totuși să faceți pictură?*

G.A.: Nu am uitat niciodată că de la 10 ani am învățat pictura cu doamna Roth, vecina mea. Săream un gard și mă duceam la ea acasă. În casa doamnei Roth am văzut cărți, acolo m-am îndrăgostit pentru prima dată, la 15 ani. După ce mi-am consumat toate obligațiile familiale, am decis să

dau la arte plastice. Eu, catâr bătrân,ăștilalți erau mai tinerei. Am spus de curând că nu i-aș primi pe studenți în universitate după ce termină liceul. I-aș mai lăsa să crească puțin, mai ales pe cei de la „Tonitza”, care sunt un fel de mici surogate picante, dar, în rest, absolut nimic. Învață pe de rost câte ceva. Am avut studenți mai interesați care veneau de la Politehnică, de la Teologie, de la Filosofie.

M.P.: *Contează și în pictură, ca în orice meserie, cu ce vii deasupra.*

G.A.: Mi-ai adus aminte ce spunea Pico della Mirandola despre Leonardo da Vinci – că știe totul despre un lucru, ba, încă, și ceva pe deasupra. Este extraordinar cum a spus: complet și adânc. Când eram eu tânăr ca tine, nu îndrăznesc să spun mai tânăr, că o să bănuiești că sunt prea bătrân – ceea ce nu-i adevărat sub nicio formă –, și trăia Iosif Sava, am făcut niște emisiuni cu el... Îi plăcea pentru că scoteam tot felul de scorneli comparând muzica inclusiv cu artele vizuale. Nu prea sunt de acord cu termenul de arte vizuale.

M.P.: *În comparație cu artele plastice, artele vizuale sună mai bine. Cum le-am putea numi?*

G.A.: Trebuie să fie foarte clar că nu există numai pictori, ci eu sunt pictor...

M.P.: *Zugrav de subțire!*

G.A.: *Zugrav de subțire*, vorba lui Luchian. Dar fac tot felul de obiecte, fac și ceramică. Toate sunt împachetate. Chiar azi am vorbit cu Năstase de la Cluj. Am amânat expoziția pe care trebuia să o deschid la Cluj. În condițiile actuale... să faci o expoziție și să ai în sală 30 de persoane... Sigur, eu n-am nevoie de glorie...

M.P.: *Nu mai aveți nevoie de glorie,*

pentru că o aveți deja.

G.A.: Depinde de cine joci... Am ce am cu un anumit gen de figurativ, nu cu cel care de foarte multe ori a fost prost înțeles. A fi un artist abstract nu înseamnă neapărat să faci figuri geometrice – aceea este pictură geometrică. Abstract înseamnă abstracțiunea de la care pleci. Dar dacă înăuntru nu este conceptul...

Nu se poate să fii un artist care să cocheteze cu imaginea fără măcar să-l fi citit pe Hegel sau pe Kant. Fraților, vreți să vorbim despre abstract? Puneți mâna măcar pe acestea! Să vedeți cum gândea Kant, acest om care n-a ieșit niciodată din orașul în care s-a născut. Toată viața lui n-a făcut decât naveta casă-facultate. Își potriveau oamenii ceasul după ora la care ieșea el la plimbare.

M.P.: *Ar mai fi de adăugat că mergea numai pe la umbră, să nu-i asude fruntea. Ați fost și profesor la institut!*

G.A.: Ca orice grec, fac comerț cu orice, cu excepția banilor. Nu sunt mercantil, nu sunt arghirofil. Studenților mei le spuneam: ai o idee, fă puțin comerț cu ea, joacă-te cu ea. Plimbă-te cu ea, du-te înainte. Vezi dacă în lumea aceasta există un locușor unde nu a intrat aproape nimeni și intri tu, bravos ție! Am avut câteva fete foarte bune, s-au pierdut. Nu mai vreau să aud de ele! Una singură m-a mai căutat, este asistentă la institut. Era foarte bună, Felicia Ionescu.

M.P.: *Cum vă raportați la acest spațiu, la atelier?*

G.A.: Mi-am dorit un asemenea spațiu de când aveam zece ani și lucram cu doamna Roth. Mereu am vrut să am un spațiu doar al meu unde să lucrez. La casa din Galați în care stăteam, o casă grecească, aveam un fel de logie. În acea logie îmi făcusem un spațiu, dar nu prea puteam să fac mare lucru, era în continuarea salonului și nu aveam intimitate. În salon luam lecții de scrimă.

M.P.: *Ce educație! O tempora!*

G.A.: De atunci am rămas în minte cu atelierul doamnei Roth, care era foarte intim. Doamna Roth a fost una dintre cele mai interesante figuri ale picturii românești. A expus la prima expoziție de artă cubistă de la Paris alături de Picasso, cu Modigliani și alții. Era evreică, foarte bogată. A prins-o războiul aici și nu a mai plecat. Soțul doamnei Roth era consul danez al portului Galați. Aveau o casă foarte aproape de locul de unde coborau străzile spre Dunăre.

Au făcut cei cu minoritățile un film cu mine, acolo am încăput, la minorități. Am filmat în fosta noastră casă de la Galați. A fost declarată



Gheorghe I. Anghel

monument de arhitectură, vor să o refacă.

M.P.: *Bănuiesc că este în patrimoniul primăriei. De ce nu solicitați să v-o retrocedeze? Este un bun al familiei.*

G.A.: Puteam să cer altele mai dihai. Nu mă interesează, eu nu am nimic. Casa pe care am făcut-o la țară, pe Valea Buzăului, e trecută pe numele fiului meu. Adina Nanu zicea despre ea: „Mă, tu ai făcut aici un Shakespeare”. În București mai avem un apartament al soră-mii, o garsonieră a măică-mii. Le-am dat pe toate, le-am vândut pe nimica toată, nu mă interesează! Nu am decât o mașină și un apartament în mijlocul Bucureștiului, pe care l-a luat fiul meu și l-a închiriat. Fă ce vrei! Spală-te pe cap cu el!

M.P.: *Ce înseamnă atelierul pentru dumneavoastră?*

G.A.: Întotdeauna se spune că atelierul este totul. Nu e altceva pe alături, aceasta este partea proastă. Dacă într-o zi nu fug repede la atelier, sunt bolnav. Am sus o bibliotecă plină cu cărți de artă. De pe unde umblu, nu cumpăr nimic decât cărți. Cumpăr cărți scumpe, nu orice cărți. Vine câte unul să-i împrumut o carte. Îi zic, du-te, ia cartea, dar să mi-o aduci înapoi. Toți îmi spun că încep să semăn cu Radu Bogdan. În *Epistolar*, Gabriel Liiceanu povestește cum Radu Bogdan mângâia cărțile înainte de a i le împrumuta. Liiceanu nu știa cum să ia chestia asta. E un soi de mică perversitate.

M.P.: *Ce fel de cărți se găsesc în biblioteca dumneavoastră?*

G.A.: Cărți care m-au interesat pe mine. Mai ales despre arta brută. Artă nebunilor, hai să o luăm așa...



Gheorghe I. Anghel, Maria Pașc

dar aceia nu sunt nebuni. Sunt artiști care mai deraiază câteodată. Dar am impresia că deraiem noi mai mult. Chiar mă întreb, uneori, dacă nu cumva eu sunt vinovat că nu înțeleg drumușorul pe care au apucat-o ei. Poate așa o fi, poate unii cred că eu am o doagă lipsă.

M.P.: *Sau una în plus.*

G.A.: La urma urmei, știu ce am în cârcă. Nu fac rău, nu fur, nu înjur... ba mai înjur și mai fac și cine știe ce... Asta este, dar nici așa, să umblu eu gârbovit.

M-am dus la baltă la mine, mi-am scris cărțile, bune, proaste cum sunt. Pe fiecare dintre cărțile mele scrie pe spate că eu nu sunt scriitor, să se liniștească toată lumea. Eu sunt pictor, m-a apucat să scriu. Vă rog să mă scuzați!

M.P.: *Cine vă sunt vecinii de atelier acum?*

G.A.: Florica Prevenda, fosta mea

elevă, este un om talentat. Ea e macedoneană, s-a pregătit cu mine, cred că și acum se pregătește cu mine, câteodată. A mai fost Mirel, s-a prăpădit...

M.P.: *În ce an v-a fost repartizat acest atelier?*

G.A.: În '89, chiar înainte de Revoluție. Atelierul fusese liber de ceva vreme. Îi fusese atribuit lui Pavel Codiță, care a plecat întâi la fiica lui în Germania, iar de acolo, la Paris. Cei din conducerea Uniunii știau că nu se va mai întoarce, dar ezitau să îi atribuie altcuiva atelierul ca nu cumva Pavel Codiță să aibă un pretext și să spună că a fost tratat prost în Republica Socialistă România. Până la urmă, s-a hotărât reatribuirea atelierului. În mod excepțional, cei de la Uniune l-au contactat pe Pavel și i-au zis: „Uite, o să repartizăm atelierul tău, dar să știi și tu. Sunt trei candidați, Almășanu, Blendea, Bitzan, și încă unul, Anghel, mai tânăr. Spune pe cine vrei”. El a zis: „Pe Anghel îl vreau”. Așa am ajuns să am atelier aici, în Pangratti.

Bitzan era îngrozitor de zgârcit, cu toate calitățile lui... era de-o zgârcenie cumplită. Se certau între ei Bitzan și Almășanu. Numai Blendea, care avea un atelier lângă școală, a zis că el nu pleacă din atelierul de acolo, era profesor și îi convenea că era aproape.

M.P.: *Pavel Codiță vă cunoștea?*

G.A.: Călăream funcții mari în Uniune pe vremea aceea. Nu cele mai mari, că erau Mărginean, Irimescu la putere, însă aveau nevoie de oameni proaspeți. Eram secretarul secției de pictură a UAP. La vârsta aceea conduceam toată secția. În plus, avusesem o idilă cu fiica lui mai mare. Acum, ea locuiește la Paris. De câte ori am drum acolo, o vizitez. Este o mare iubitoare și cunosătoare de muzică. Am conjugat într-un fel iubirile noastre paralele, deși eram catâr mai



Dionis Pușcuță

bătrân... Dar nu a ieșit nimic, fiecare cu încăpățănările lui.

M.P.: *Cum arăta atelierul, când l-ați primit?*

G.A.: Am intrat în atelier chiar înainte cu vreo săptămână de Revoluție, nu se știa ce va urma. Ce era aici era cumplit, Codiță era un om foarte dezordonat. O hărmălaie era aici... Nu e singurul artist dezordonat. Nici eu nu sunt prea ordonat, totuși...

Nu m-am apucat bine să fac ordine, că a venit Revoluția imediat. Apoi au venit minerii. A fost o hărmălaie aici de nedescris.

M.P.: *Poveștiți-mi despre minieră-dă, minerii au ajuns la Televiziune, au fost aproape de atelierele de aici.*

G.A.: Acele zile le-am petrecut aici, în camera de sus, de odihnă. Mă uitam pe geam ce fac minerii la Televiziune. Eram cu actuala mea soție și cu copiii, eu unul, ea doi. Am stat aici, nu am putut să ieșim. Au venit minerii în curte, au spart tot, mai cu seamă garajele, să scoată benzina din mașini pentru a fabrica multe cocktailuri Molotov, pe care le aruncau în clădirea Televiziunii. În sfârșit, a venit armata, ne-a scos de aici, așa am putut pleca la locuința noastră. A fost așa o aiureală... Pseudominerii, pe de-o parte, și pseudosecurității, pe de altă parte. Se luptau între ei. Vedeam de sus toate ostilitățile astea. Nu îmi explic ce a fost. Politică nu am făcut și nu o să fac niciodată.

M.P.: *În afară de Pavel Codiță, cui a mai aparținut acest atelier?*

G.A.: Nimănu. Doar noi doi am lucrat aici.

M.P.: *Când vi s-a atribuit acest atelier, în '89, cine vă erau vecinii?*

G.A.: Șaru și nea Nică Musceleanu. Pe vremuri, într-o cămăruță mică, fusese centrala telefonică. Era un loc foarte cochet, aveam grădinar, pe fiecare palier era câte o femeie de serviciu. Acum nu mai e nimeni.

M.P.: *Cum vă înțelegeați cu vecinii dumneavoastră de atelier?*

G.A.: Mă aveam foarte bine cu toți. Eram secretar la secția de pictură a Uniunii. Pe atunci, la UAP erau bani mulți. Stătea în mână mea să dau în fiecare lună câte 2.000-2.500 de lei împrumut. Așa se numea, împrumut, dar nu îl mai dădea nimeni înapoi.

M.P.: *Aici ar merita să vorbim și de achizițiile care se făceau în epocă.*

G.A.: Nu toată lumea beneficia de achiziții. Eu nu am beneficiat de prea multe achiziții. Asta nu pentru că făceam o pictură chiar așa de indescifrabilă, cum spunea un funcționar de la Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Nu am avut nicio comandă oficială în viața mea. Nu mi-am dorit să am astfel de comandă. E adevărat că mi-au achiziționat

câteva lucrări, dar erau făcute pe limba mea, cu o anume tentă istorică.

Am o mare pasiune pentru arheologie. Am și niște comunicări de pe șantierele arheologice la care am participat. Am cunoscut mari arheologi, cu Radu Florescu mi-am dat doctoratul.

M.P.: *În pictură vă socotiți arheolog?*

G.A.: Orice artist ar trebui să aibă un suflet de arheolog. Altfel nu se poate. Cercetezi cărarea pe care a luat-o cutare artist, apoi o cercetezi pe a altuia. Toți avem mamă și tată, asta este clar. Dar această maternitate are limitele și rostul ei.

M.P.: *Contează ce pui și tu pe deasupra.*

G.A.: Hai să o spunem p-ai-a dreaptă: există, cu siguranță, ceea ce se numește inteligență plastică. În cazurile în care este, dacă nu este, nu este, îmi pare foarte rău... sunt pictori

bun, cu diferențele noastre de opinie.

M.P.: *În asta constă prietenia adevărată, să știi cum să împaci diferențele.*

G.A.: Un istoric de artă, o doamnă, care a scris despre mine foarte frumos, s-a apucat să scrie despre un alt domn, pictor cu funcție mare. Scria despre el că a inventat neobarocul. Bietul... nu știe foarte bine ce este barocul.

Mirel Zamfirescu a avut atelier unde îl are acum Florica Prevenda, chiar lângă mine, după aceea a luat atelierul lui Tedi Moraru. Stăteam ore-n șir de vorbă, chiar aici, la mine în atelier. Mirel, cu bună-știință, se apleca peste manierism. Manierismul de calitate, de la Bronzino încolo. Altfel, așa, să vorbim despre baroc și să credem că, dacă facem îngerași, am ajuns la baroc...

Mirel a înțeles ce înseamnă manierismul. Franța a năclăit manierismul, dându-i o conotație pe care



Vasile Crăiță Mândra

foarte buni cu manualitate bună care trec ca mari pictori. Din clasa lui Baba ar trebui să rămână vreo doi, nu cei care defilează cu fanionul. Unul este Niculiță Sechieru, este aproape necunoscut – atât de departe a sărit de Baba, folosindu-se chiar de mijloacele de expresie ale maestrului său. Din păcate, era un mare bețiv, dar un om foarte deștept. Aproape toată viața lui l-am ținut cu împrumuturi.

M.P.: *Ce s-a ales de el?*

G.A.: A murit. Un bețiv... Îmi pare foarte rău.

M.P.: *Al doilea student meritoriu al lui Baba cine e?*

G.A.: Mirel Zamfirescu. A avut atelier aici, pe palier. Mi-a fost prieten

nu o merita. Artiștii manieriști au fost mari fizicieni și filosofi. Bronzino a fost cel mai mare făuritor de culori și de mixturi cromatice din postrenașterea venețiană.

Sunt rău, ai auzit...

M.P.: *Am auzit și bune, și nebane. Oricum nu mă așteptam să stau de vorbă cu Sfântul Augustin.*

G.A.: L-am citit pe Sfântul Augustin vreo zece ani, nici acum nu am pretenția că am terminat cu el.

Călătorii în timp / Tur de confrerie

Maria Pașc



Ovidiu Ungureanu (stânga), Petru Bejan, Dragoș Pătrașcu, Gheorghe Geo Popa, Iosif Cernic

Simpozionul Național de Estetică, eveniment cu tradiție desfășurat la Centrul de Cultură „George Apostu”, a debutat cu deschiderea expoziției „Călătorii în timp”. Găzduită în perioada 11 noiembrie - 22 noiembrie 2021 de Muzeul de Artă Contemporană „George Apostu” din Bacău, expoziția a reunit un fond de 125 de lucrări de pictură, sculptură, grafică și fotografie, semnate de 37 de artiști. Lucrările prezentate publicului au fost realizate de artiști români și străini, pe parcursul a cinci ediții ale „Rezidenței Tescani”.

Tabăra de la Tescani, inițiată de artistul băcăuan Ilie Boca, iar de cinci ani continuată ca moștenire culturală și trecut-n actualitate sub denumirea „Rezidenței Tescani” de artistul Ovidiu Ungureanu, este un eveniment care reunește an de an, într-un adevărat cantonament artistic, pictori, sculptori, graficieni, fotografi, ceramiști și metaliști români provocați creativ să realizeze lucrări inspirate de farmecul aparte al Tescaniului.

„Tescaniul de care azi ne despărțim este altul decât cel care ne-a deschis porțile acum zece zile, când ne-am adunat, puși împreună de

Gheorghe Geo Popa (stânga), Petru Bejan



organizatorii ediției 2021 a Rezidenței Tescani. L-am înțeles, întâi de toate, ca loc de întâlnire. Întâlnire colegială între pictori, graficieni, ceramiști, fotografi, caligrafi, muzeografi, istorici ai artei. Tescaniul este un fundal pe care s-au trasat relații umane speciale, spațiu al bucuriei, efervescent și provocator. A produs coagulare, climat. Amestecurile n-au fost numai de culoare, cum ar fi de așteptat într-o rezidență artistică, s-au combinat zelul intelectual cu buna-dispoziție, sobrietatea compozițiilor cu «ebrietatea»

îmbietoare a umorului. De toate cele bine-făcătoare simțurilor am avut parte în această rezidență: frumos, firesc, plăcere, ludic, excentric, șoaapte, miresme, fantasmă. Artiștii s-au lăsat provocați de peisajul și ambianța Tescaniului, au lucrat mult, dar, mai ales, au lucrat bine. Nu-i ușor lucru! Un loc nou te obligă să ieși din tine, să pui în mișcare un potențial pe care nu-l puteai anticipa. Ni s-a repus în drepturi bucuria simțurilor. Ne luăm rămas bun cu o senzație de plenitudine, cu o mulțime de proiecte noi și cu pofta de a le face”.

Luni, 20 decembrie, 2021, la Muzeul de Artă Contemporană „George Apostu” din cadrul Centrului de Cultură „George Apostu” din Bacău, a avut loc vernisajul „Tur de confrerie”, expoziție de fotografie semnată Ovidiu Ungureanu. În deschiderea expoziției au luat cuvântul Gheorghe Geo Popa, director general al Centrului de Cultură „George Apostu”, Carmen Mihalache, director al Revistei de Cultură „Ateneu” și Maria Pașc, curatorul expoziției.

Despre expoziția „Tur de confrerie”, parte a proiectului „Imagini recurente”, curatorul expoziției notează:

„Ce familie sunt și pictorii! Doi se înțeleg unul cu celălalt când îl vorbesc de rău pe al treilea.” Cât adevăr în spusele lui Van Gogh! Viața nu-i ușoară pe tărâm cultural, știm cu toții lucrul acesta și, drept urmare, ne tot ciorovăim. Mai de mirare este când, într-o breaslă sucită cum este breasla artiștilor, se ivesc excepții. Ovidiu Ungureanu este una din fericitele abateri de la nefericita regulă. El este nu numai un artist excepțional, ci și un desăvârșit mijlocitor. De jumătate de veac se face luntre și punte pentru a-și aduce colegii artiști laolaltă. Și izbutește! Dovadă, cele cinci ediții ale Rezidenței de la Tescani – de care se ocupă cu o abnegație debordantă.

Nu-i de mirare, așadar, că tema confreriei îl pasionează. Înainte de a fi artist fotograf, Ovidiu Ungureanu a fost navigator de profesie. A făcut parte dintr-o breaslă pentru care confraternitatea este sigura cale care duce la liman. Și cum Ovidiu Ungureanu, artistul, a pus mulțimea valurilor la temelie artei sale, turul de confrerie propus în această expoziție nu este doar un demers de a revedea chipul, lăsat în urmă, al marinarului, ci de a supune atenției fotografului ceea ce este esențial în orice breaslă: a fi laolaltă. În turul acesta de confrerie, Ovidiu Ungureanu este omul mării care scrutează prin oceanul artistului.

În expoziție sunt prezentate teme recurente ale navigatorului lăsate în păstrare, spre valorizare, artistului: porturi marine, fluviale, țărmuri înalte și noian întins de ape. În fotografii temperamentul său se ivește covârșitor. Ni se înfățișează un artist cu adevărat de excepție, a cărui artă dezvăluie resursele unei sensibilități uimitoare. Înainte de a stăpâni rigurozitatea compoziției, el stăpânește ceva încă și mai important, o intuiție ce nu îl înșală, acea intuiție care își discern, în mulțimea motivelor ce i se înfățișează, propria expresivitate și acordul cu propriul suflet. Fotografiiile lui Ovidiu Ungureanu nu aduc niciodată aspecte surprinse la întâmplare după capriciul ochiului sau asociate prin afinități exterioare de subiect. Dimpotrivă! Avem de-a face cu o preocupare concentrată, răsfrântă în serii întregi de fotografii, mulțime de răspunsuri la una și aceeași problemă abordată în diferite aspecte. Viziunea lui nu este o simplă reacție senzorială în fața a ceea ce se vede, viziunea lui este o contemplare ordonată. Fotografii cu vederi din port și vederi la țărm, imagini străvezii învăluite de poezie.

Expoziția „Tur de confrerie” a putut fi vizitată în perioada 20 decembrie 2021 – 20 ianuarie 2022 la Muzeul de Artă Contemporană „George Apostu” din cadrul Centrului de Cultură „George Apostu”.



Ovidiu Ungureanu



fotografii de Ovidiu Ungureanu



Brâncuși sau lupta cu gravitația

Adrian Jicu

Despre Brâncuși s-a scris, așa cum era firesc, mult. Și, uneori, bine. Atât la noi, cât și în străinătate, din unghiuri diferite, care, puse cap la cap, conturează o imagine convingătoare a artistului care avea să revoluționeze sculptura mondială. De la Petre Pandrea la Doina Lemny și de la Barbu Brezianu la Marielle Tabart (ca să menționez doar câteva dintre numele de referință), creația brâncușiană a fost întoarsă pe toate fețele, în tentativa, iluzorie, mă grăbesc să adaug, de a o explica. Acestor volume li se adaugă numeroase albume, câteva (micro)monografii, precum și o serie de biografii, culminând cu recenta și neconvingătoare lucrare semnată de Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare*, din colecția Biografii romănate de la Polirom.

În aceste condiții, e de la sine înțeles că exegeza lui Pavel Șușară, intitulată, simplu, *Brâncuși* (Monitorul

Oficial, 2020) ambiționează să depășească încercările anterioare și să ofere cititorului altceva: un Brâncuși total, într-o interpretare de sinteză, care să valorifice atât cât e de valorificat din contribuțiile existente, dar să și propună o mutare semnificativă în receptarea operei artistului născut la Hobița. E, ca să folosesc un termen la modă, un proiect integrator, care pornește de la premisa că viața și opera sunt inseparabile, iar cea din urmă nu include doar sculptura, ci, în egală măsură, toate manifestările artistice, fie ele schițe și desene, fotografii realizate de el sau de alții și corespondența. Într-un efort comprehensiv fără precedent, Șușară împinge cercetarea creației brâncușiene dincolo de fruntariile îndeobște acceptate, mizând pe o înțelegere totalizantă, pe orizontală și pe verticală, a unei opere inegalabile, care se cere studiată într-un alt sistem de referință, ale cărui coordonate



Valeriu Șușnea

sunt stabilite într-un act hermeneutic care echivalează cu o reparație și cu o recuperare: „Dar noutatea radicală pe care Brâncuși o aduce prin proiectul său constă în faptul că, deși nu a oferit *morfologii* noi, nu a creat subiecte speciale pentru evenimentul istoric concret, el a propus și a instrumentat o *sintaxă nouă* și a substituit particularul local și jalea circumstanțială după cei dispăruți cu generalul uman și cu biruința asupra morții.” Ceea ce scrie Pavel Șușară despre ansamblul de la Târgu Jiu se potrivește, prin extensie, întregii activități a lui Brâncuși, care a subminat, din interior, concepția clasică despre sculptură, modificându-i nu doar contururile, ci și codurile. Nu întâmplător, Pavel Șușară compară noutatea sculpturii brâncușiene cu noutatea romanului joycean, considerându-i pe cei doi adevărați vizionari, care au produs mutații semnificative, greu de acceptat de un public nepregătit o asemenea paradigmă inovatoare: „Într-un anume fel, istoria *Ansamblului* de la Târgu Jiu este similară cu aceea a romanului *Ulysses* al lui James Joyce, prietenul lui Brâncuși, care nu a reușit să-și tipărească opera decât în Franța, cu zețari analfabeți în relația



Adrian Jicu

cu limba engleză, care culegeau literele fără să înțeleagă textul, fiindcă toate tipografiile de limbă engleză au refuzat inițial tipărirea. Același tip de analfabetism al comunității gorjene, care a lucrat cu materiale și cu unelte cunoscute și acceptabile, dar incapabilă de a citi forme, semnificații și sensuri, a făcut posibilă și realizarea acestei construcții copleșitoare care, finalmente, a absorbit întregul oraș, l-a restructurat urbanistic și l-a reconstruit moral pentru a-l așeza, mai apoi, pe o hartă nouă a lumii, până atunci cu totul inexistentă. Întocmai cum – așa adăuga eu – Joyce a dat o altă identitate Dublinului, așezându-l pe o hartă mentală a iubitorilor de roman.

Cartea este construită atent, din douăsprezece capitole precedate de *motto*-uri semnificative aparținându-i lui Brâncuși, *motto*-uri în care trebuie să vedem tot atâtea elemente care compun un autoportret relevant. Decuparea lor nu e nici ea întâmplătoare, fiindcă Pavel Șușară pune aceste fragmente într-un dialog care depășește maniera convențională de dispunere a materialului acumulat. Simpla enumerare a acestor titluri de capitole fixează, sumar și convingător, coordonatele esențiale ale activității lui Brâncuși: „Sub semnul lui Neptun, în zodia Peștilor (în loc de prolog)”, „Sculptura românească sau istoria unei absențe”, „Lecția de anatomie și cursul scurt de istorie a sculpturii”, „De la Răsărit la Apus și retur”, „În căutarea luminii: de la lumina mediteraneeană la focul haric”, „Masa și gravitația sau despre limitele lui Newton”, „Visul lui Einstein sau de la materie la energie”, „Peștele și Pasărea sau despre alunecare și zbor”, „O paranteză (I): artizanat, erezuri și infrastructură mitologică”, „Proiectul, privirea și sculptura interioară”, „Energia electromagnetică și forma imaterială”, „O paranteză (II): Ansamblul de la Târgu Jiu sau de la morfologie la sintaxă”, „Proiectul nematerializat sau despre posibil ca formă finală”, „Sub semnul lui Neptun, în zodia Peștilor (în loc de epilog)”.

O mențiune aparte și despre carte ca obiect. *Brâncuși*-ul lui Pavel Șușară este – nici nu se putea altfel – un album rafinat și paradoxal. Rafinat nu doar prin hârtia și cartonul utilizate sau prin execuția grafică impecabilă, ci și prin eleganța dată de jocul cromatic alb-negru, generator de efecte vizuale puternice. Cu o copertă de un negru intens, străpuns, de undeva de sus, de un fascicul de lumină, sugestie cât se poate de clară a unei transcendențe care guvernează sculptura lui Brâncuși. Cu toate astea, e un album șchiop, căruia îi lipsesc

reproducerile, analizele lovindu-se de absența imaginilor care ar fi simplificat accesul cititorului în lumea creației brâncușiene. Există, desigur, trimiteri la operele respective și o listă cu site-urile unde ele pot fi consultate, însă despărțirea textului de imagine (din cauza refuzului celor care dețin drepturile de autor) văduvește volumul de o dimensiune esențială, slăbindu-i puterea de seducție și impactul asupra celor interesați de exegeza operei lui Brâncuși.

Dincolo de aceste neajunsuri, volumul lui Pavel Șușară ne oferă un Brâncuși *imponderabil*. Un Brâncuși esențializat & dematerializat, care a câștigat lupta cu gravitația, reușind să-și împlinească visul de a realiza o „sculptură a focului”, care iradiază, depășind contururile apăsătoare ale realității.



Pavel Șușară

Pavel Șușară și a doua posteritate a lui Brâncuși

Gheorghe Iorga

Lui Gheorghe Geo Popa, spre a celebra o prietenie în trei
ce s-a desăvârșit aici,
la Centrul de Cultură și Arte „George Apostu” din Bacău

Note de lectură

În dedicația de pe exemplarul pe care mi l-a oferit, Pavel Șușară mărturisește despre cartea sa, „Brâncuși. Un sculptor de la Răsărit” (Monitorul Oficial – Editură și Tipografie, 2020), că este o „încercare de a privi *altfel* (subl.aut.) universul și mesajul lui Constantin Brâncuși”, adăugând semnul exclamării. Cunosându-l încă din adolescență (din vara anului 1970, într-o tabără școlară la Câmpeni, în Apuseni), reîntâlnindu-l prin 2010 la Centrul de Cultură și Arte „George Apostu”, fără să aibă nici unul, nici altul dintre noi sentimentul că de la prima noastră întâlnire trecuseră... patru decenii, familiarizat cu textele lui literare à rebours și cu însemnatele și originalele contribuții critice la înțelegerea profundă a doi mari pictori români, Corneliu Baba (2013) și Theodor Pallady (2017) și așteptând, într-un soi de preștiință ce venea din marea mea încredere în valențele scrisului său, să se arate și vremea confruntării cu spiritul artei lui Brâncuși, am luat mărturisirea drept promisiune. Iar promisiunea, garanție.

Mă și așteptam, într-un fel, ca Pavel Șușară să-și impună sieși privilegiul de a scrie o carte, cel puțin, despre Brâncuși. Orice critic de artă care își respectă blazonul are în minte un astfel de proiect, așa cum orice critic și istoric literar român de top visează să scrie o lucrare cum n-a mai fost alta, despre Eminescu. Un soi de baston de mareșal!



Gheorghe Iorga



Dumitru Macovei

și al mesajului celui despre care „The New York Times Book Review” spunea că este „unul dintre marii perfecționiști ai tuturor timpurilor”. Sunt convins că odată cu „Brâncuși. Un sculptor de la Răsărit”, începe... a doua posteritate a sculptorului român! Ceea ce îi spune Pavel Șușară lui Sever Voinescu, răspunzându-i la o întrebare, în consistentul interviu din „Dilema Veche”, după apariția cărții și credința mea că lucrarea aceasta va avea ea însăși o posteritate și va determina altă privire critică a operei lui Brâncuși mă îndreptătesc să fac o așa premoniție! După ce afirmă, prin două paradoxuri neconvenționale, că „Brâncuși nu a revoluționat sculptura, el o duce exact acolo unde trebuie să ajungă, în logica existenței ei ca fenomen artistic și spiritual” și că „Formele lui sunt de o extraordinară concretețe, toate sunt vehicule ale viului”, criticul face o afirmație cât o sentință definitivă pentru noua posteritate critică a lui Brâncuși: „[...] Brâncuși vine în inima Europei din Răsăritul ei și vine ca să împace substanța cu ideea, materia cu energia, să-l împace pe Newton cu Einstein și, în mod profund, să concilieze chipul cioplit cu vechiul Testament, adică fix cu interdicția irevocabilă a acestuia.”

Astfel de propoziții și fraze memorabile (unele pot deveni aforisme) cu un aer sentențios, întâlnești pe tot parcursul cărții și pot constitui, în unele locuri, nuclee generatoare de noi texte. Citești cu adevărat o carte atipică a unui *connaissance* atipic al artelor vizuale atât la nivelul substanței ei, cât și la nivelul formei, al stilului immanent, al limbajului, unui asemenea discurs critic, într-o sincronie ce se elaborează *sui generis*. Citești un text extrem de elaborat, un *altfel* de text, iar adverbul trebuie înțeles ca un vector ce orientează o *lectură* fără prejudecăți și clișee lingvistice, fără idei de-a gata și fără parti-pris-uri estetico-ideologice. Debarasat, după modelul lui Brâncuși, care s-a *eliberat*, în timp, de toată istoria sculpturii de până la el, asimilând-o în etapele evoluției sale, de mai toate influențele bibliografice (de altfel, criticul nostru n-a afișat nicio bibliografie la sfârșitul lucrării, expediind la subsol câteva titluri absolut necesare!). A rezultat un Brâncuși *personalizat*, „aproape” reinventat, construit pas cu pas, rod al unei *lecturi* plastice neviciate de „mode și timp”, filozofică, estetică, antropologică, științifică (sic!), religioasă, un Brâncuși rupt de *prima* lui posteritate, consumată, și redestinat, *prin scris*, unui alt orizont de înțelegere a lumii lui...

În „Introducere” la cartea sa, apărută la Editura Meridiane, în 1981, „Constantin Brâncuși”, Carola Giedion-Welcker, cea care l-a cunoscut foarte bine pe Brâncuși, după ce își propune să lase de o parte „considerațiile pur estetice” și să-și îndrepte atenția spre alte sfere, mai largi, „acolo unde marea unitate a omului și a artistului, a persoanei și operei se manifestă cu acuitate”, ne anunță încercarea ei de a desprinde „câteva adevăruri generale și fundamentale, pentru a putea surprinde esența totalității, dar mai ales a vastei umanități pe care o iradiază omul și opera.” În acest scop – intuirea *climatului* operei –, ne povestește o *întâmplare* din viața marelui brahman Rama Krișna, o *întâmplare* ce „după legenda indică, a constituit evenimentul decisiv în transformarea sa”: „Băiat în vârstă de 16 ani, cutreiera câmpiile, când, ridicându-și odată ochii, zări în înaltul cerului un zbor de bătlani albi. Atâta doar: albul unor bătlani de aripi vibrând în albastrul cerului, raportul celor două culori îngemănate, acest etern inefabil acord, îi pătrunse pe dată sufletul. Atât, dar de ajuns pentru ca ceea ce era legat să se dezlege și ceea ce era dezlegat să se lege și brusc căzu ca și mort. Și când se ridică, nu mai era unul și același cu cel ce se prăbușise...”. (*apud* Hugo von Hofmannsthal)

Nu e dificil să ne dăm seama că istoricul și criticul de artă elvețian, o mare prietenă a sculptorului român, aflat deja la Paris, nu a inserat fortuit legenda lui Rama Krișna într-o carte despre Brâncuși. „Alegoria” e o *mise en abîme* a unui destin artistic, o parabolă a unice și ultime metamorfoze artistice brâncușiene, a cele supreme, proiecția *clipei* când arta sa n-a mai semănat cu nimic din istoria sculpturii universale. Nu știm cu exactitate *când* i s-a revelat lui Brâncuși *calea către sine*, dar e sigur că asta s-a *întâmplat* după ce s-a *dezlegat* de Rodin (în maniera despărțirii lui Noica de Goethe). O *moarte* urmată de o trezire cât o *înviere*.

Cum volumul nu are, cum spuneam mai sus, la sfârșit, o bibliografie (o mărturisire subliminală a despărțirii autorului de *prima* posteritate critică a lui Brâncuși), ci câteva titluri în subsolul paginii, unele simptomatice pentru noua sa viziune asupra sculptorului „de la Răsărit”), nu știm dacă *întâmplarea* din viața lui Rama Krișna a ajuns la Pavel Șușară. Dar e ca și cum ar fi cunoscut-o, fiindcă, la o *lectură* atentă, cele 12 capitole (cifra magică?!) urmăresc chiar metamorfozele operei brâncușiene (nefiind specialist, nu discut

Doar că împrejurările istorice și contextul cultural în care ar avea loc un demers critic major asupra operei lui Eminescu, respectiv, asupra celei a lui Brâncuși sunt cu totul diferite. În timp ce creația eminesciană se bucură de o posteritate ofertantă, coeziv-organică în structură, la îndemână, cea a lui Brâncuși e fragmentată, într-o posteritate a diferențelor aleatorii, dificil de cuprins într-o perspectivă unitară și într-un orizont de așteptare previzibil. Aproape întreaga bibliografie critică brâncușiană, inclusiv studiile monografice, suferă de receptarea lacunară a unei opere pândite, în continuare, în ciuda eforturilor lăudabile ale lui Radu Varia (cf. „Brâncuși”, Editura Rizzoli, New York, 1986 și edițiile ulterioare), de tot felul de interdicții devenite veritabile tabuuri și de prejudecăți ale multor deținători de sculpturi ale lui Brâncuși (inclusiv obstacole de ordin financiar, de securizare și de conservare a lucrărilor). E justificată (și frustrantă!) mențiunea lui Pavel Șușară de la începutul volumului – nu doar o măsură de precauție și un avertisment pentru cititori, ci exprimarea noii condiții de... „lux” în care lucrează un critic de artă român scriind despre Brâncuși: „Întrucât deținătorii dreptului de autor nu și-au dat acordul pentru reproducerea lucrărilor la care se face referire în text, cititorul le poate identifica accesând linkurile de mai jos: [...]” Probabil cele de care s-a folosit și autorul, cel puțin parțial, în afara celor pe care le-a văzut *aieva*.

Dar această stare de lucruri îl și ajută pe critic să refacă, în scris, unitatea pierdută a universului plastic

aici opinia unor comentatori după care ar exista 12 teme ale sculpturii lui Brâncuși!).

„Brâncuși. Un sculptor de la Răsărit” are structura, i-aș spune, modulară, a unei construcții textuale bine articulate, originale prin maniera în care se îmbină și își corespund „modulele”, cu neputință de încadrat în vreo categorie de texte critice vizând artele vizuale. Un „în loc de prolog” – „Sub semnul lui Neptun, în zodia Peștilor” și un „în loc de epilog” cu... același titlu (sculptorul s-a născut și a murit în zodia Peștilor) par sibilinice pentru cititor: criticul a optat, simbolic, dacă te gândești la destinul sculptorului, pentru locuțiunea prepozițională substitutivă „în loc de”, investind astfel „prolog” și „epilog” cu altă funcție – că nu sunt începutul, respectiv, sfârșitul fie și al unei pseudomonografii...

Titlurile celor 12 capitole nu sunt explicite, rezumative, cititorul le înțelege semnificația după ce parcurge textul. Sunt, mai mult ca sigur, repere în parcursul unei inițieri. Se întregesc, printr-un fel de iluminare, cu fragmente brâncușiene ale profesiei sale de credință (mottouri, dintre care, voi cita câteva „esențe” tari). Iată-le, în perechi profund „vorbitoare”, într-o fericită corespondență pilduitoare: „I. Sculptura românească sau istoria unei absențe” – „Arta abia acum începe”; „II. Lecția de anatomie și cursul scurt de istorie a sculpturii” – „Antropomorfismul l-a făcut pe om să încerce să producă și să exprime naturalul și supranaturalul prin propria-i fire și, astfel, el a neglijat viața materiei...”; „III. De la Răsărit la Apus și retur” – „Dacă mă voi putea perfecționa ca ascet, [...] voi putea obține o măiestrie asupra formelor naturale pe care știința occidentală nu a reușit încă să o descopere.”; „IV. În căutarea luminii: de la lumina mediteraneeană la focul haric” – „Statuile mele sunt ocazii ale meditației.”; „V. Masa și gravitația sau despre limitele lui Newton” – „Eu nu doresc să reprezint o pasăre, [...] ci să exprim spiritul ei, zborul, elanul...”; „VI. Visul lui Einstein sau de la materie la energie” – „Eu aș voi să reprezint *imponderabilul* într-o formă concretă.”; „VII. Peștele și *Pasărea* sau despre *alunecare* și *zbor*” – „Când priviți un pește, nu-i așa că nu vă gândiți la solzii lui?...”; „VIII. O paranteză (I): artizanat, eresuri și infrastructură mitologică” – „Din toată lumea, numai românii și africanii au știut cum să sculpteze în lemn.”; „IX. Proiectul, privirea și sculptura interioară” – „Semne se află peste tot. [...] Priviți lucrurile până le vedeți!”; „X.

Energia electromagnetică și forma imaterială” – „... dovedind lumii că este cu puțință a sculptură a focului.”; „XI. O paranteză (II): Ansamblul de la Târgu-Jiu sau de la morfologie la sintaxă” – „O sculptură nu se sfârșește niciodată în postamentul său, ci se continuă în cer, în pedestal și în pământ.”; „XII. Proiectul *nematerializat* sau despre *posibil* ca formă finită” – „Păsările de aur, Măiestrele, Coloana fără sfârșit [...] ar putea să umple toată bolta cerească și să o susțină”; „[...] (în loc de prolog)” – „[...] Căci am venit pe lume cu o menire.”; „[...] (în loc de epilog)” – „Frumusețea este echitatea absolută.” Din mottoul întregii cărți: „Nebuni sunt toți aceia care consideră sculpturile mele drept abstracte. [...] realul nu înseamnă forma exterioară a lucrurilor, ci ideea și esența fenomenelor.”

Fragmentele brâncușiene ce prefațază capitolele cărții devin o opțiune a mesajului. E în ele o întreagă estetică pe care Pavel Șușară o citește și o deslușește atent. Vede în ele adevăruri ale operei și condiției artistului pe care cei mai mulți critici de artă, inclusiv cei de prestigiu, le-au ignorat ori nu au dat importanța cuvenită unor chei de înțelegere adecvată mutației radicale produse de marele sculptor român.

Cât privește titlul volumului, cuvântul ce îi creează imediat cititorului un orizont de așteptare incitant e, desigur, „Răsărit”, care se încarcă, însoțit de prepoziția „de la”, cu valori geografico-istorico-simbolice. *Nu un sculptor din România*, ci „un sculptor de la Răsărit”, intuind sensul unei ireversibile și originale coeziuni prin care „lumina mediteraneeană” și „focul haric” au creat o nouă identitate artistică...

E imposibil să faci o clasificare a studiilor brâncușiene. Pe de o parte, vastitatea și diversitatea abordărilor operei, concepțiile estetico-filozofice care le susțin, mentalitățile culturale atât de divergente ale comentatorilor, eseistilor, criticilor de artă, artiștilor vizuali înșiși, cercetătorilor etc., lipsa istorică și istoricizată a unor criterii structural-funcționale de validare taxonomică a tot ce s-a scris și publicat despre Brâncuși fac extrem de dificilă încercarea să te gândești chiar la așa ceva. Pe de altă parte, nu există studii fundamentale de etapă, care să marcheze ori să stabilească borne ale cercetării operei sculptorului român și stadii de evaluare a direcțiilor prospective (monumentala și, pe bună dreptate, mult comentata lucrare a lui Radu Varia, recunoscută internațional, „Brâncuși”, deși are alte obiective, ar putea fi socotită totuși o excepție, o primă și serioasă mutație de substanță, în receptarea lui Brâncuși, valabilă *atunci*, după aproape 30 de ani de la moartea sculptorului, când problematica brâncușiană își identificase difuz reperele).

Așa stând lucrurile, pot doar recurge la câteva eșantioane, evident, în limita lecturilor mele, eșantioane, nu categorii de studii critice: o critică participativ-emoțională, simpatetică, practică de Carola Giedion-Welcker în lucrarea amintită; o critică într-un spirit excesiv analitic frizând un soi de asceză a exprimării, cum ar fi contribuțiile lui Edith Balas asupra relației soclu-sculptură și cele aduse de Mariella Tabart și Isabelle Monod-Fontaine la cunoașterea lui Brâncuși ca fotograf (când își fotografia sculpturile, Brâncuși își in-

Pavel Șușară (dreapta), Malek El Khoury, Centrul „George Apostu”, 2018





Pavel Șușară (dreapta), Gheorghe Geo Popa

mai 2022

Vitraliu • nr. 56

terpreta, de fapt, complementar, opera, nu voia să se vadă formele, ci lumina care iese din aceste forme); studii de detaliu despre unele teme și motive, un gen de critică tematică practică în volumul „Păsările lui Brâncuși”, de Athena Tacha Spear, sau de Sidney Geist în „Sărutul”; studii cu mai multe opțiuni: critică exegetică – Petre Pandrea, „Brâncuși. Amintiri și exegeze” etc., Petru Comarnescu, „C. Brâncuși, mit și metamorfoză în sculptura universală”, „The Romanian and the Universal in Brancusi's Work”.

Despre „sculptorul de la Răsărit” s-a scris enorm. Exemplele de mai sus, reprezentative pentru bibliografia brâncușiană, sunt variațiuni critice ale aceleiași percepții comode, aproape standardizate a operei, ale unor locuri comune, care n-a mișcat lucrurile din loc într-o direcție sau alta. Ideile circulă de la un studiu critic la altul fără să aducă plusvaloare hermeneutică decât în rare cazuri. Nu vreau să fiu greșit înțeles. Fiecare lucrare consacrată lui Brâncuși e necesară în istoria cercetării operei, nu pot minimaliza efortul și abnegația celor care, într-un fel sau altul, s-au simțit datori să scrie despre o operă ce nu și-a consumat încă genialitatea. Însă Pavel Șușară a gândit *altfel* standardele critice de abordare a sculpturii, a radicalizat atât de clar, aș spune, ireversibil contextele spațio-temporale ce i-au permis lui Brâncuși să ajungă în punctul de unde sculptura se poate reinventa, încât te determină să nu fii prea îngăduitor, cu unele excepții, cu ce s-a scris până la el. Găsesc argumentul esențial în același interviu din „Dilema veche”: „El are legătură cu un alt gen de spațiu decât cel geografic și etnografic: la el este o legătură cu

un fel de spațiu-timp, căci *sensul artei lui este o așezare în timp, într-un timp contextualizat în spațiu. [...] Brâncuși caută un timp, nu un spațiu, dar un timp ce nu se rupe de spațiu*” (subl.aut.). Criticul identifică, aici, o cu totul altă perspectivă a contextualizării brâncușiene în *sincronizarea* cu lumea fizicii einstei-niene, care o depășește pe cea a lui Newton. O izbândă a revelației critice? Sau o reflecție îndelung pregătită?

Revenind la bibliografia pe care a înfruntat-o Pavel Șușară și la unii critici de artă cu care polemizează... cordial, indirect, în subtextul cărții sale, nu putem trece cu vederea că mulți dintre ei „povestesc” ceea ce văd în sculpturi, fiind interesați de însușirile tehnice extraordinare ale sculptorului, de așezarea în spațiu a creațiilor, de ce exprimă ele în primă instanță ori de forța reflexivității lor, de noutatea estetică și revoluția produsă în orizontul de așteptare al artelor vizuale – totul într-o gramatică a superlativelor... și așteptărilor confirmate.

Și mai e ceva. O parte a exegeților brâncușieni își orientează studiile spre un naționalism desuet, posibil un avatar al „poetului național” sau, cam același lucru, o glisare protocronistă. Direcția opusă are și ea adepții săi: cei care cred, români și, mai ales, străini, convingi că apariția lui Brâncuși în sculptură e inexplicabilă, anistorică, fără vreo legătură cu originea sa și că doar geniul a făcut posibilă intrarea lui în lumea artelor vizuale. Iar pe cei care cred în... autodidacticismul lui Brâncuși, un țaran genial din Gorj ajuns la Paris, îi îndemnăm să citească numai textele ce prefațează capitolele cărții lui Pavel Șușară!

Din interviul amintit deducem că Pavel Șușară a scris această carte din cel puțin două motive: s-a scris prea mult despre Brâncuși, iar intuițiile pe care le avea „în legătură cu el, cu personalitatea și cu arta lui” nu s-au regăsit în ce a citit. O explicație firească, s-ar spune, acceptabilă. Pe parcursul volumului aveam să-mi dau seama că „intuiția” s-ar putea traduce printr-un curios intertext, difuz, pe care îl practică textul lui Pavel Șușară asimilând „textul” sculpturii lui Brâncuși! Ca într-o „încrucișare de suprafețe textuale”, cum ar afirma Julia Kristeva referindu-se la domeniul literaturii. Opera brâncușiană e generativă prin excelență, trăiește printr-o rețea de conexiuni multiple, în cicluri „tematice”, sculpturile se află într-un soi de corespondență „textuală” cu ansamblul operei, sugerând un inedit discurs dialogic (în sensul folosit de Mihail Bahtin) dintre parte și întreg și asigurând o deschidere hermeneutică neîntreruptă a acesteia.

După succesele înregistrate, în ultimele șase decenii în studiul literaturii, se vorbește din ce în ce mai mult, de la o vreme, despre posibilitatea reprezentării operei vizuale *ca text* și despre ce înseamnă intertextualitatea vizualului. Distingem mai întâi problema *discretizării* operei vizuale (de la a *discretiza*, „a împărți ceva într-un număr finit de componente care aproximează întregul”), de obicei de natură continuă, deci posibilitatea de a cuantifica această operă, așezând la baza ei un *alfabet*. Posibilitatea se conturează mai bine în interiorul unor curente și școli din secolul trecut – cubismul, futurismul, expresionismul și mai ales arta abstractă – , în pictura naivă sau la personalități ca *Brâncuși*, De Chirico, Miro, Feininger, Matisse, Léger, Chagall, Morandi, Klee, Schlemmer etc. Astfel de orientări atât de variate, unele sincretice, au un numitor comun: tendințe de geometrizare (*ovoidul* lui Brâncuși, de exemplu, și cele câteva forme consacrate de sculptura lui), de simplificare a formelor, de trecere de la o formă vizuală/plastică la alta.

După opinia mea, fără să intru în detalii, Pavel Șușară *sesizează* foarte bine, la Brâncuși, într-un soi de spontaneitate sau intuiție ce vine dintr-o obișnuință a privirii experimentate, o textualitate sculpturală, diferită de cea literară (fiindcă e greu sesizabilă), care se poate considera o țesătură de *vizibil* și *lizibil* ce permite să se distingă între un semnificat și semnificant. Asta pare a



Gheorghe Iorga

fi miza discursului său critic. Nu există *lectură* și nici măcar o primă observare a unei sculpturi brâncușiene, citim în subsidiaritatea textului, care să nu se orienteze după și să nu se sprijine pe trăsături și elemente *discrete*, tot atâtea unități perceptive, eventual combinate în „sintagme”, dintre care, unele, prin recurența lor în *serii* sculpturale, se ordonează într-un gen de repertoriu caracteristic pentru sculptor și opera sa.

O adevărată semiotică vizuală discern în discursul critic al lui Pavel Șușară, în arhitectura textului, consecință a concepției sale noi, *personale*, fără precedent în bibliografia atât de eterogenă a „sculptorului de la Răsărit”.

Narațiunea critică a lui Pavel Șușară erudită și „împănată”, ca în compozițiile muzicale de origine barocă, într-o orchestrare generoasă, cu fugi filozofice, antropologice, religioase, estetice, științifice etc. este dificil, cum semnalăm mai sus, de încadrat, fie și evocativ, în vreo categorie discursiv critică reprezentativă pentru „comentarea” artelor vizuale. Poate un gen de exegeză utilizând stilistica eseului și elemente dintr-o hermeneutică argumentativă ad-hoc; un text „liber” în structura de suprafață, dar structurat ideatic și „strunit” în structura de profunzime, frizând un fel de polemică „refulată” cu adversari-preopinenți *in absentia*. Parcă îi stă mereu în minte celebrul vers al lui Baudelaire, din „Călătoria”: „Un singur gând ne arde: să dăm de ceva nou.”

Încercând să intuiesc o *matrice* a scriiturii lui Pavel Șușară, apelând

la ochiul exersat al comentatorului de literatură, aș crede că actul de decodare a fenomenului brâncușian, pe care îl practică Pavel Șușară, e mai mereu precedat sau urmat într-o diacronie ofertantă, de situarea lui în contexte ce țin fie de jocurile tradiției și modernității în artă, fie de sincretismul *discret* al acestora, uneori de analiza simultană a coordonatelor culturale, spirituale, religioase, științifice, antropologice etc. Urmărind pasiunea lui Brâncuși pentru primordial și intuind ca nimeni altul înaintea lui valoarea demersului marelui sculptor pentru elementarismul artei plastice moderne, aspirația lui către *illo tempore*, Pavel Șușară dovedește, în scris, o forță sintetizatoare asociativă impresionantă. Erudiția lui umanistă și cunoștințele științifice ad-hoc, de care se ajută spre a înțelege, printr-o neașteptată paralelă cu evoluția fizicii de la Newton la Einstein, cum a evoluat sculptura și cum s-a sincronizat Brâncuși cu paradigma nouă a lumii, după ce a apărut teoria relativității și au avut loc primele zboruri aviatice, de exemplu, îi permit criticului să facă un inedit și complex portret al operelor analizate, când stilul capătă din mers energie evocativă antrenând cu sine capacitatea metaforică a limbajului și cadența/dicțiunea ideilor și temeinicia unor verdictes juste, persuasive.

Criticul, într-o efervescență a descoperirii sau redescoperirii unor filiații ale unor personalități istorice ale artei vizuale și Brâncuși, relaționând diverse fenomene estetice și spirituale cu care sculptorul român s-a intersectat, are revelația comparatistă a unui alt mod de a vorbi despre simplitatea formelor esențiale,

despre exprimarea simbolică a *realității*, ajungând la descoperirea tonului și valorii fundamental umane a artei brâncușiene, în fond, cum afirmam mai sus, calea către sine a lui Brâncuși – ținta oricărui artist de geniu. Abordând omul și creația în interacțiunea lor fecundă, sculpturile lui Brâncuși transcend simpla frumusețe, devenind obiecte de contemplație/meditație, intermediari plastici mențiți să creeze o atmosferă de concentrare interioară. La asta se adaugă limbajul formal brâncușian, esențial în ireductibilitatea lui prin încărcătura simbolică, atmosfera de universalitate și deschiderea cosmică a operei.

Abia citind „Brâncuși. Un sculptor de la Răsărit”, înțelegi cum a fost posibil ca Brâncuși să realizeze un *salt vizibil* într-o zonă absolut nouă a expresiei formale moderne și spirituale, cum a ajuns să devină sculptura sa o răscruce și piatră unghiulară în istoria artelor vizuale. În sistemul expresiv brâncușian, fiecare lucrare ori variantă reprezintă o etapă în procesul de realizare a marii *idei* existențial-artistice, într-o asceză voluntară atrăgând esențele rare, absolutul în sculptură. Tocmai refuzul aparențelor, depășirea fenomenalului l-au dus pe sculptor spre compactizarea monolitică și simplitatea elementară, către redescoperirea formelor primordiale încărcate cu semnificații...imemorale, adică la ceea ce am putea numi liniștea primordială a *ovoidului*, căruia Pavel Șușară îi consacră pagini întregi de o originală consistență. Astfel de plăsmuiri arhetipale, precum *ovoidul*, reînvie un întreg simbolism al textului. Iată câteva exemple: „Începutul lumii” încorporează, să zicem, imaginea metaforică a mitului originii; „Pasărea” ar exprima elanul de a se înălța al sufletului, aspirația lui de a se uni cu marele Tot; „Masa tăcerii” poate trimite la arhaicele mese de ofrandă; înălțarea monolitică a „Coloanei fără sfârșit” evocă o scară celestă ce unește tărâmurile antinomice, ca în „recitativul liturgic al muzicii gregoriene”, cum afirmă cineva.

Analiza unor structuri plastice brâncușiene nu pierde din vedere conotațiile spirituale, exegetul știind să descifreze dincolo de perfecțiunea formală a operei subtextul filozofic, antropologic, religios etc., vastitatea de înțelesuri ale sculpturii brâncușiene, conjugarea permanentă a eticului cu esteticul. Într-un cuvânt, să facă din forma plastică un simbol al descătușării – în sensul sintagmei lui Paul Klee, „simboluri consolatoare”, care „ne desfac de legăturile terestre, integrându-ne unei conexiuni cosmice.

„Brâncuși: Un sculptor de la Răsărit” nu seamănă cu nimic din ce s-a scris despre marele sculptor până acum, chiar dacă în unele lucrări există idei privind re poziționarea operei sale în istoria sculpturii secolului al XX-lea; dar acestea nu sunt duse până la capăt ori nu sunt bine argumentate și nu au vervă persuasivă. Citim, pentru prima dată, un text ce capătă gradual accente de narațiune *ascensională*, cu fraze lungi alternând cu enunțuri scurte, sentențioase ca niște vorbe de duh, și încărcată cu o tensiune critică întreținută printr-un inedit amestec de denotații și conotații, de lucruri spuse și lucruri ce nu sunt spuse (text subliminal-aluziv), de vizibil și nevizibil, de *ambiguu* și *deslușit* ori de „jocuri” între *esență* și *aparență*. Ai impresia că asistezi la o *procesionare textuală de inițiere*, iar uneori impresia devine chiar convingere. Cititorul descifrează împreună cu autorul o metafizică a discursului artistic al lui Brâncuși, mai ales cel de după ireversibila despărțire de Rodin și de mentalitatea artistică instaurată la Meudon.

Metoda de lucru a lui Pavel Șușară pare a fi concentrică, după modelul brâncușian. Problematika volumului se concentrează în fiecare capitol nuanțat și cumulativ, ca și cum partea ar reflecta întregul, fără a perturba „scenariul” general, *impus*, cum arătam, de fragmentele-mottouri care au și rolul de a-l „autodisciplina” pe critic, de a-l păstra într-o stare de consecvență cu proiectul cărții sale...

Dar ceea ce am numit *a doua posteritate a lui Brâncuși* (sau *post-posteritate*, dacă se poate spune așa!) pe care o anunță, și afirm asta cu convingere nestrămutată, „Brâncuși. Un sculptor de la Răsărit” avea nevoie de un altfel de limbaj critic. „Inventarea necunoscutului cere forme noi”, afirma Rimbaud, propoziție valabilă atât pentru opera sculptorului, cât și pentru criticul său din deceniul al treilea, al secolului al XXI-lea. Pavel Șușară a descoperit adevărul rimbaldian proiectând și scriind acest volum. A fost conștient că trebuie să găsească alte posibilități combinatorii ale cuvintelor uzuale și ale termenilor specifici artelor vizuale/sculpturii într-o bogată ofertă a limbii române. Sper să nu mă înșel: sunt cel puțin două direcții pe care le urmărește criticul Pavel Șușară: construirea *din interior* a unui „sistem” de semne brâncușian și exprimarea narativă a acestuia. Amândouă direcțiile sunt parti-pris-ul unui limbaj critic fără rest, suficient sieși, neredundant, uneori frizând tendințe de a pune

lucrurile la punct ori de a asigura unor propoziții, sintagme, fraze un caracter memorabil, investindu-le cu marca aforismului. Într-adevăr, Pavel Șușară face parte din stirpea rară a celor care lucrează cu un condei uns cu toate alifiile rafinamentului expresiv, ale scrisului persuasiv, „aristocratic”. Un stilist care face din critica de artă *altceva*, o formă de recompensare axiologică a marilor adevăruri pierdute chiar în lumea cea mare a artei și, nu în ultimul rând, un critic de substanță care, asumându-și-l pe Brâncuși, știe că își va lega definitiv numele de genialul sculptor...

La finalul acestor note de lectură, scrise în grabă și poate cu un spirit critic ce face concesii unui entuziasm nestăpănit în unele locuri (justificat însă de valoarea unui volum citit pe nerăsuflăte), se cuvine să mă concentrez asupra câtorva linii de forță ale textului lui Pavel Șușară, din care voi cita fragmente esențiale.

1. Mitul brâncușian, cu toată țesătura de „narațiuni construite în jurul lui” și cu toate consecințele asupra unei opere ce avea să schimbe însăși evoluția sculpturii universale, s-a născut încă din tinerețe, după ce a ajuns la Paris și l-a întâlnit pe Rodin, iar „în a doua parte a vieții a avut privilegiul de a-și administra propria mitologie [...], urmare a unor percepții care nu separă pe omul Brâncuși de creațiile sale: „omul și opera devin un țesut unic și inseparabil”.

2. „Sfășiat între etnos și avangardă, disputat deopotrivă de arhaicitatea unei realități aseptice și silogismele unei modernități exorcizatoare, privit deopotrivă ca un țăran, dar și frustrat din pricina transplantării sale în inima Parisului”, Brâncuși devine repede obiectivul unor dispute ori polemici, irelevante pentru operă, dar care adaugă mitului ce se naște de timpuriu o încărcătură inutilă, artificială până la urmă, și, derizorie. Însăși plecarea la Paris, pe jos, și călătoria, deloc comodă, până în centrul de unde se dădea ora exactă în artă, au fost interpretate în fel și chip. Pavel Șușară crede că dintre toate „interpretările” călătoriei lui Brâncuși la Paris, trecând prin țări din Europa Centrală, Germania și Elveția, cea care a avut consecințe nefaste asupra înțelegerii operei este „abuzul de interpretare” pe care îl practică Petru Comarnescu în privința a ceea ce a însemnat statutul de migrant al lui Brâncuși. „Indecizia între păstorul carpatin transhumant și turistul modern” nu e altceva decât „epopeea unui dualism hermeneutic cu resurse

încă neepuizate.” Dacă acest dualism hermeneutic fondator, rezultat din modul cum citește P. Comarnescu fotografia publicată în „Luceafărul de la Sibiu” și pe care Pavel Șușară îl sintetizează prin „*fluier/toiag*, pe de o parte, și pantaloni *bavarezi/rucsac*, pe de alta”, ar fi rămas izolat, fără urmări în conștiința critică brâncușiană, exegeții și cercetătorii „rezonabili” ai lui Brâncuși, puțini, e adevărat, și-ar fi auzit vocile autentice în acest cor care cânta „fals”.

Dar interpretarea lui P. Comarnescu a afectat o bună parte a înțelegerii lui Brâncuși. Cauzele sunt corect identificate de Pavel Șușară: „o inadecvare de principiu” și „o gravă incultură artistică”. „Atât încercarea de a-l pune pe Brâncuși într-o relație de continuitate directă cu forme, cu motive și cu tipare de gândire etnografică, precum și aceea de a-i căuta surse filozofico-livresci, pe care el, ulterior, le materializează [...] sunt variante ale orizontului interpretativ deschis de Comarnescu [...]”.

3. Încă din deceniul al doilea al secolului trecut au început discuțiile, unele controversate, privind bizantinismul viziunii marelui sculptor român. Pentru prima oară în istoria asocierii sculpturii brâncușiene cu bizantinismul, Pavel Șușară clarifică lucrurile și face din *bizantinism*, înțeles de cei mai mulți cercetători ca un gen de „memorie stilistică”, „o posibilă dinamică a gândirii, o atitudine mai cuprinzătoare și o meditație activă asupra formei”. Amintește câteva sensuri ale termenului „bizantin” contextualizat de referirile la opera brâncușiană, care devine difuz sau ambiguu când îl asociezi cu



Pavel Șușară

„orientalismul” sau îl așezi, sinonimic, în paradigma creștinismului răsăritean și moștenirea bizantină: istoricul de artă germen Paul Westheim (lucrările lui Brâncuși „trăiesc amintiri bizantine ale patriei sale”); Petru Comarnescu și Barbu Brezianu (stilistica bizantină s-ar traduce prin „esențializarea și alungirea formei” – P.S. – cei doi critici au în vedere „Rugăciunea”); Paul Morand (la Brâncuși, descoperi „bizantinismul cel mai pur – și nu acea detașare totală de natură care se numește greșit bizantinism –, cel de la Curtea de Argeș”); Ezra Pound, excelent cunoscător al fenomenului brâncușian, alături de Marcel Duchamp, nu mai folosește termenul *bizantinism*, ci „orientalism”, punându-l, precaut, între ghilimele (pornind de la sintagma „ovoide abstracte”, autorul celebrilor „Cantos” crede că „nimeni altul în afară de geniul pe deplin concentrat asupra artei sale și mai mult sau mai puțin de origine «orientală», n-ar putea suporta constrângerea unui astfel de efort”). Pe urmele lui Pavel Șușară, am convingerea că Pound depășește „interesul exterior, cultural-decorativ, față de Orient” și reușește să sugereze bizantinismul brâncușian, chiar dacă o face oarecum indirect.

Dar revelația pe care o are poetul Ezra Pound (!) și pe care criticii și istoricii artei și azi o ignoră sau o consideră neimportantă, nu și Pavel Șușară, este că sculptura brâncușiană trebuie asociată cu principiul *gravitației*: „În cazul ovoidului, consider că Brâncuși meditează asupra formei pure, desprinse cu totul de orice gravitație.” Nu știu din ce motive poetul nu-și dezvăluie geniala idee, o adevărată *fisură* în „sistem” de receptare critică a sculpturii brâncușiene și de interpretare a tridimensionalului. Pasul următor, un adevărat *salt*, îl face chiar Pavel Șușară. După ce observă că Pound nu are „intuiția profundă a sculpturii brâncușiene ca operă de reconstrucție cosmică”, cu temei în „conversia masei și anularea gravitației prin crearea formei într-un alt plan decât acela substanțial”, criticul de artă român face o constatare de parcurs ce îi va permite să formuleze propria judecată privind viziunea și concepția lui Brâncuși despre lume. Constatând că, „în ceea ce privește resuscitarea [...] conștiinței substratului, a unei vârste primordiale a umanității, prin *Cumințenia pământului* și prin *Sărutul*”, primii comentatori ai lui Brâncuși identifică trei elemente fundamentale ale demersului său artistic, adică „perspectiva răsăritean-bizantină, tropismul *luminii* și lupta cu *gravitația*”, Pavel Șușară

argumentează că acești constituenți „definitorii” nu provoacă „radicala *reinterpretare* (subl.aut.) a formei prin activarea memoriei începuturilor [...] la orizontul unei conștiințe de sine a speciei înseși”. Căutând surse exterioare („culturile sălbatice”, culturile „preistorice”, „iconografia romanică” etc.), în virtutea găsirii cu orice preț a unui punct de plecare a concepției brâncușiene, au ratat „posibilitatea ca el (Brâncuși, n.m.) să refacă un tip de gândire și de înțelegere a omului primordial prin propria meditație asupra formei și asupra limbajului...” – idee pentru care pledează, în fond, „Brâncuși. Un sculptor de la Răsărit”.

4. Dacă în legătură cu *ovoidul*, Pavel Șușară se declară de acord cu majoritatea comentatorilor, invocându-l din nou pe Ezra Pound („când vorbește despre *desprinderea de gravitație*, tot la ovoid se referă”), că e forma fundamentală, nucleul întregii creații (imagine ce nu acceptă nicio retorică și „creează premisa [...] unei anumite senzații de levitație”), autorul lucrării amendează serios confuzia, obișnuită, dintre *abstract* și *nonfigurativ*, un loc comun al percepției sculpturii brâncușiene. Demonstrând că este fals orice consens în a afirma că sculptura lui Brâncuși e abstractă, că o astfel de înțelegere e tributară „materialismului” și „mimetismului statuarului clasic”, Pavel Șușară atenționează asupra utilizării calificativului „abstract”, bun la toate și cu o arie semantică deloc delimitată, creatoare de confuzii și de neadevăruri privind înțelegerea „jocurilor combinatorii ale geometriei”, „construcțiile fără niciun referent direct” ori „formele cele mai concrete și mai riguroase în

relație cu natura, cu viul în forma lui deplină...” „Confuzia dintre *abstract* și *nonfigurativ* a însoțit mereu, și însoțește încă, percepția sculpturii brâncușiene, a cărei morfologie e doar una *esențializată, nondiscursivă și nonfigurativă*, departe de orice tentație abstractă.”

5. Pavel Șușară oferă un spațiu generos „celui mai important, celui mai dramatic și celui mai hilar eveniment al artei moderne [...] celui care mută accentul de pe *arta modernă* ca problemă a creației pe *arta modernă* ca problemă a receptării”: procesul lui Constantin Brâncuși cu vama Statelor Unite ale Americii – adică procesul cu *statul* american (26 noiembrie 1928) – după ce, la 26 aprilie 1912, vama română procedase la reținerea câtorva lucrări, niște *sculpturi* ce „sfidau” normele vamale!

Totul a pornit de la „Pasărea în văzduh”. Făcând asocieri cu intertextul altor lucrări, criticul evidențiază din nou „ecuația *operă-autor*” sesizând „nu doar un salt în receptarea operei, ci și o rediscutare decisivă a statutului său” (saltul de pe *produs* pe *producător*). De fapt, este vorba despre *acreditarea* ca obiect de artă a unei producții artistice.

6. Ca să mai ofere cititorului o explicație ireductibilă a *saltului* lui Brâncuși în sculptură, autorul acestei cărți de cotitură face el însuși un salt și, pe urmele lui Camil Petrescu (literatura unei epoci depinde de știința epocii respective), raportează fenomenul *Brâncuși* la paradigma științifică. Trebuie să ai curaj comparatist și îndrăzneală persuasivă de a raporta evoluția sculpturii la mutațiile din paradigma științelor (lucru care, după cunoștințele mele, s-a realizat



Pavel Șușară, Centrul „George Apostu”, 2017

timid și involuntar în literatură, arareori) și să afirmi cu o transparență improspătată de nouitate absolută că „la nivel de percepție a Universului, de abordare a materiei și de raportare la masă și, implicit, la forța de gravitație, Constantin Brâncuși este un *antinewtonian* (subl.aut.)”, însă „prin natura vizionară, prin abordarea limbajelor diferite ca posibile vehicule în comunicarea cu *absolutul*, el are o structură a gândirii și un impuls spre cunoaștere de tip newtonian”, inventând un nou limbaj al formei care face posibilă „deplasarea din *spre masă spre energie și dinspre gravitație spre imponderabilitate*”, concluzionând că traseul lui Brâncuși nu este acela al unui sculptor canonic, ca al lui Michelangelo sau al lui Rodin (Rodin consumă corporalul și creează o lume eliberată de convenționalisme și de orgiile splendorii materialului, umană; suprafețele tensionate ale lui Brâncuși, netede și polisate, epurate de efemerul vieții organice, intră în contradicție cu suprafețele rodiniene), ci ia de la capăt și reface „întreaga aventură a tridimensionalului și toată istoria statuarului clasic-renașcentist”. De la *iconoclastie* (interdicția chipului cioplit), pe care, spune Pavel Șușară, Biserica Răsăriteană a păstrat-o „subtil”, Brâncuși face pasul esențial către o „experiență *iconodulă*, abordând chipul cioplit ca pe o condiție obligatorie și unică pentru formarea lui ca sculptor și pentru acreditarea într-un alt sistem de referință”. Tocmai în această primă contradicție („coliziune”) trebuie

căutat așadar punctul de plecare al întregii viziuni brâncușiene, unice, asupra tridimensionalului, adică între conștiința de răsăritean „eliptic, format în cultura semnelui și a hieroglificei, și practica discursivă și redundantă a sculpturii canonice, dependentă exclusiv de materie și de imagini prestabilite”.

7. S-a discutat mult și, uneori, fără rost despre diverse cauze ale plecării lui Brâncuși de la Meudon, adică din lumea statuarului „încorporat în rodinianism”. *Adevăratul motiv* e întoarcerea la primordial ori, cum se exprimă Pavel Șușară, întoarcerea „în androginie și în matriarhat” la „hieroglifa Bizanțului”. „Descoperirea” *ovoidului*, devenit rațiunea lui de a fi, avusese loc, „discret”, chiar în vremea experienței de la Meudon. Trecerea la *ovoid* nu s-a realizat brusc, sculptorul a rămas un timp în paradigma newtoniană a materiei și masei, însă „odată cu descoperirea potențialului energetic al ovoidului, a capacității lui de a germina și de a găsi în sine însuși suficiente resurse pentru a învinge gravitația și pentru a atinge starea de imponderabilitate, el intră în noua dimensiune a Universului reconfigurat prin teoria relativității”, înlocuind *materia și masa cu impulsul și energia*. De aici încolo „invizibilul” și „imaterialul” se manifestă „sensibil și inteligibil”. O, sancta simplicitas!

8. Cea din urmă variantă a „transfigurării materiei și a conversiei ei în lumina fără sursă, generată prin sine însăși, adică în energie pură și inalterabilă”, o constituie ciclul *Păsărilor* („Pasărea în văzduh”). Mărturisirea pe care o face sculptorul lui Eugène Ionesco devine simptomatică pentru Pavel Șușară și e un argument serios întru validarea interpretării mutației brâncușiene în paradigma sculpturii moderne: dramaturgul absurdului își amintește că Brâncuși le-a vorbit „despre ioni, principii ale energiei cosmice care străbat universul și pe care spunea că îi zărește cu ochiul liber în razele soarelui”.

După contextualizarea „teoriei relativității restrânse” și a „teoriei relativității generale”, Brâncuși e preocupat de zbor, de elice, iar în intervalul 1909-1910 deschide marele proiect de cucerire a spațiului terminând prima variantă a „Măiaștrei” (după experiențele de zbor ale românilor Traian Vuia, Aurel Vlaicu și, mai ales, Henri Coandă). Concluzia lui Pavel Șușară e o sinteză a unui parcurs artistic de care marele sculptor a fost mereu conștient: „Etaple atât de diferite din inventarul formelor lui Brâncuși, de la cele rodiniene la *Cumințenia*... și la *Sărutul*,

de aici la *Rugăciunea* și, apoi, mai departe, la *Coloană* și la *Măiastra*, cea care a generat întreaga succesiune de păsări în văzduh, deși sugerează parcursuri temporale enorme, fiindcă propun vârste ale conștiinței cuprinse între Geneză, căderea în istorie, antropocentrism, lumea lui Einstein și cea a lui Coandă, sunt, de fapt, căutări și răspunsuri simultane.”

Toată *structura* universului brâncușian (*Supliciul*, *Capetele de copii*, *Cumințenia pământului*, *Coloana fără sfârșit*, *Rugăciunea*, *Masa tăcerii* și *Măiastra*) – cf. P.Ș. – e pregătită între 1906 și 1910. Criticul observă cu îndreptățire că în acest interval Brâncuși unifică „straturile și cercurile spațiale” unde se găsește totul, „de la arealul primordial, de la genul proxim al umanității, de la Grădina Edenului, la clasicism, la Occident și la Bizanț și până la Spațiul cosmic, la amestecul indecelabil de lumină și de materie întunecată”.

„Brâncuși. Un sculptor de la Răsărit” va lega definitiv, subliniez convingerea de mai sus, numele lui Pavel Șușară de cel al genialului sculptor român. Cartea aceasta (care ar trebui urgent tradusă în limbile de circulație) e, într-un fel, *mântuirea* lui Pavel Șușară. Rebelul critic de artă (și aici, ca și în toate *viețile* pe care le trăiește), *boemul* gândind *à rebours*, pe care Henri Murger și l-ar fi dorit în celebra lui carte, cu tot cu vestimentația lui excentrică, a analizat în mod, aș spune, ireversibil, creația brâncușiană, trecând-o prin filtrul minții sale iscoditoare și erudite, ajungând la un mesaj esențial nou, descifrând cu migală o operă unde mulți comentatori și „experți” au intrat fără să ne poată spune, când au ieșit, ce au văzut *înăuntru*, în timp ce alții n-au avut chei *potrivite* să intre... După ce închizi cartea, înțelegi *într-adevăr* simetria plecării din țară a lui Brâncuși de la Răsărit la Apus, ca să facă drumul *invers inițiat*, de la Apus la Răsărit, „pentru a încheia (unul dintre cele mai profunde și tulburătoare *performance-uri* sau, cum este citat, pozitiv și paradoxal, de data asta, Petre Pandrea: „Abia la Paris va reveni *deliberat* la stilul de gândire și de viață al țăranilor din Gorj [...]”.

Iar ultima frază a cărții e de ținut minte neapărat, cu un adaos: moartea marelui sculptor văzută ca „voință [...] efectivă și executorie!” devine, în viziunea mea, *contaminată* de acest text scris cu iubire și cu o nesfârșită voluptate critică, un mesaj subliminal al celei de *a doua posterități* a lui Constantin Brâncuși...



Alexandru Macovei

Un DOOM viu

Ioan Dănilă

Am în față cele trei ediții (1982, 2005, 2021) ale „Dicționarului ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române”, care depun mărturie în legătură cu dinamica normei lingvistice, pe de o parte, și cu modul de comunicare a autorilor (ultimele două ediții au doar autoare) cu publicul, pe de altă parte. Lucrarea a apărut în prima sa formă la 100 de ani de la cea dintâi organizare oficială a scrisului cu alfabet latin, inițiată în 1881 de Academia Română, iar cea de față, la distanță de patru decenii de prima. Cadența ar fi de 23 de ani (1982-2005), respectiv de 16 ani (2005-2021), ceea ce ne face să credem că ediția a IV-a va apărea după cel mult un deceniu. Nu este rău, dar ar trebui învățat de la experiența primei ediții, care a fost temeinic pregătită: s-a început cu lansarea proiectului (la 24 martie 1975), realizat de Comisia pentru cultivarea limbii române (președinte,



Ioan Dănilă

Mariana Popa



acad. Al. Graur) a Academiei R.S.R. și publicat în revista „Limba română” (nr. 4/1975). S-a continuat cu o dezbatere publică în 1976 și cu tipărirea în aceeași revistă a unor materiale tematice: referatul de bază, macheta dicționarului, cele șapte comunicări ale autorilor și o sinteză a discuțiilor rezultate (în nr. 2/1977). Au urmat două intervenții ale cititorilor revistei, publicate în nr. 3/1977 și 2/1978. Abia apoi a fost organizată o prezentare detaliată în Consiliul științific al Institutului de Lingvistică din București, încheiată cu redactarea referatelor de specialitate și avizarea astfel a întregului demers. E adevărat că următoarele ediții nu au făcut decât să preia în bună parte o lucrare gata realizată (redactorul responsabil în 1982 a fost Mioara Avram), însă noua echipă (coordoanată de Ioana Vintilă-Rădulescu) a îmbogățit-o în 2005 cu al patrulea profil, cel stilistic, alături de componentele formală, semantică și sintactică. Aceeași coordonatoare a beneficiat în 2021 de colaborarea a doar trei autoare ale

ediției precedente, dar manuscrisul a fost evaluat de șapte referenți (în 2005 au fost trei, iar în 1982, doi). Noutățile lexicale au fost într-o dinamică firească: DOOM² includea circa 2.500 de cuvinte noi, iar DOOM³, 3.600.

Cele trei coperte spun și ele ceva despre menirea cărții cărților ortografice. În 1982, acronimul devenit repede substantiv comun (ca *, „dexul”) este distribuit de graficianul Eugen Stoian (precizarea „Coperta de” o găsim abia pe ultima pagină, în caseta tehnică) pe două niveluri: DO, respectiv OM, strategie nu tocmai rea (măcar pentru faptul de a-i obliga pe cititori să dea importanța cuvenită și celui de-al doilea O, de la „ortoepie”). Sigla este plasată în josul paginii, discret, deasupra numelui editurii, și pe cotor. Culoarele sunt doar două: negrul pentru litere și maroniul pentru fundal. Titlul grupează neinspirat elementele alcătuitoare: DICȚIONARUL/ ortografic, ortoepic/ și morfologic/ al limbii române, căci compartimentului ortoepic i s-ar fi convenit un rând distinct, așa cum

apare pe cotor. Ediția din 2005 este revoluționară: acronimul ocupă centrul câmpului vizual, uzând de litere uriașe, de culoare roșie, încât titlul propriu-zis și numele editorului (Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”; în 1982 nu apare pe coperta I numele editorului) trec în plan secund. Mircea Dumitrescu, un lider în lumea ilustratorilor de carte, a considerat potrivită străpungerea celor patru litere printr-o linie de aceeași culoare. Glumeții au spus că e o formă de anulare a lecturii eronate pentru *DOOM*, numele jocului pe calculator care, coincidentă, a cunoscut o nouă versiune în 2005, când apărea *DOOM*². Și-așa au fost numeroase cazuri de citire a „cuvântului” într-o singură silabă, /*dum*/, atât în 2005, cât și în 2021. Mult mai potrivită ar fi fost grafia cu punct după fiecare literă, pentru a fortifica abrevierea și a elimina ambiguitatea: D.O.O.M. Ediția a III-a revăzută și adăugită păstrează imaginea copertii din 2005, cu nesemnificative diferențe: Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti” devine Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Alexandru Rosetti” (deși autorul tratatului de „Istoria limbii române” și-a semnat cărțile cu forma abreviată a prenumelui: *Al.*), iar culoarea roșie e folosită doar pentru rombul în care este consemnată noutatea: *EDIȚIA a III-a*. (E discutabilă utilizarea minusculilor din structura numeralului: articolul posesiv, respectiv particula deictică ar fi trebuit să urmeze principiul consecvenței – *EDIȚIA A III-A*.)

Coperta a IV-a ne avertizează că „lumea se schimbă, se schimbă și cuvintele” (*Larousse*), cu o virgulă consecutivă; noi am fi pus punct-și-virgulă. (De apreciat în *DOOM*³, comasarea sintagmei *punct-și-virgulă* și *două-puncte* într-o singură unitate lexicală, marcată prin cratimă/ cratime.) Sub acest motto cu litere roșii, este așezată precizarea editorială: „Academia Română a încredințat Institutului de Lingvistică «Iorgu Iordan – Alexandru Rosetti» responsabilitatea actualizării normelor limbii române, pe care Secția de specialitate le-a avizat, iar instituțiile publice au obligația legală de a le aplica. Prezentul volum este o ediție nouă, integral verificată și substanțial îmbogățită, a *DOOM*² (2005), totalizând cca 64.500 de cuvinte, dintre care cca 3.600 sunt nou introduse”. (În interiorul lucrării, grupul *nou introduse* apare cu cratimă.) Publicul-țintă și râvnita conduită a acestuia încheie cuvântul editorului: „*Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* este destinat tuturor celor

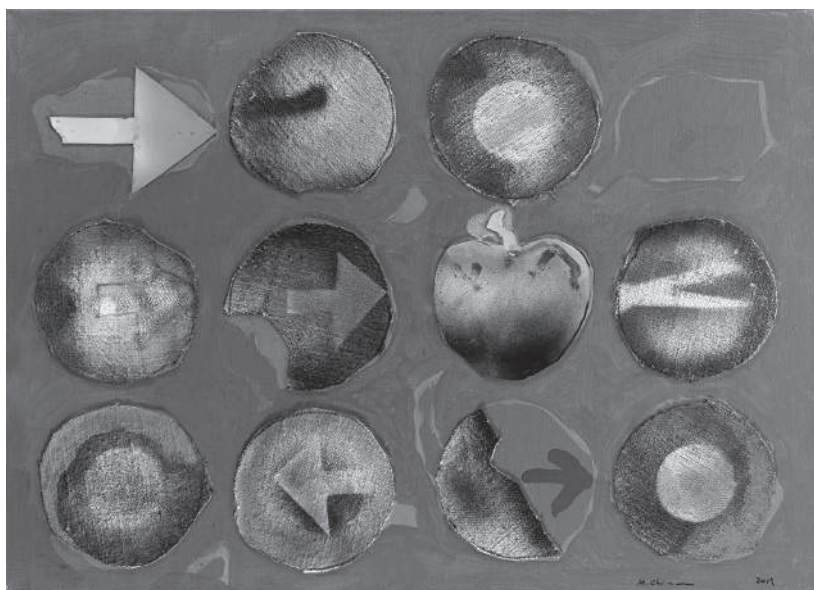
interesați să scrie și să vorbească corect românește. Consultarea și respectarea *DOOM*³ sunt în măsură să contribuie la îmbunătățirea utilizării limbii române”.

Semnificativă este și proporția crescândă a părții teoretice de care dispune fiecare dintre ediții: de la 40 de pagini în 1982, s-a trecut la 54 în 2005, pentru ca în 2021 să se alocă nu mai puțin de 211 pagini acestei secvențe, cuprinzând cuvântul-înainte, nota asupra ediției, studiul introductiv și îndrumările privind consultarea Dicționarului.

Eugen Simion este prezent cu un cuvânt-înainte lămuritor (aceiași, din ediția a II-a), în care nu-și ascunde o neliniște: „N-ar fi fost mai bine ca, înainte de a le introduce într-un dicționar academic, să mai fi așteptat puțin pentru a vedea dacă limba literară reține sau nu aceste *anglicisme, franțuzisme, italianisme* care se grăbesc să intre în casa limbii române?” Președintele de atunci al Academiei Române alege nouă cuvinte în legătură cu care se miră că se vor instala în română: *a accesa, acquis, broker, dealer, gay, hacker, item, jacuzzi* și *trend*. După cum am constatat, toate au fost acceptate, ba chiar cu elanuri desințiale: *item* are în 2005 trei forme de plural (*itemi, itemuri* și *iteme*), pentru ca în 2021 să se stabilească la una (*itemi*). Domnia-sa crede că ar trebui să adoptăm politica francezilor, care ani la rând s-au împotrivit intrării

în limbă a lui *weekend*, preferând echivalentul sintagmei „sfârșit de săptămână”. (La noi, Șerban Iliescu, realizatorul „Ghidului radiofonic de exprimare corectă” de la Radio-România Actualități, ne ura la despărțire „Un plăcut sfârșit de săptămână!” Era dovada că disprețuia „romgleza”.) *DOOM*-ul are nu doar o funcție normativă, ci și una estetică: „Nu trebuie să fii lingvist – ne atenționează Eugen Simion – ca să-ți dai seama că limba română s-a urâtît sau, mai bine zis, este *urâtîtă*, simplificată, traumatizată de unii vorbitori fără carte și fără bun-simț”. Nici îndârjirea unora de a refuza scrierea cu *â* și *sunt* nu este omisă din ofurile academicianului, acuzându-i pe aceștia că susțin două sisteme ortografice. Lingviștii, „acești notari erudiți și intratabili” (Eugen Simion), sunt mereu la post. I-am văzut la lucru în clădirea Institutului de Lingvistică acum câțiva ani, grație bunăvoinței redutabilului cercetător Nicolae Saramandu, membru corespondent al Academiei Române. Domnia-sa mi-a demonstrat că specialiștii și-au asumat un proiect și îl concretizează cu abnegație.

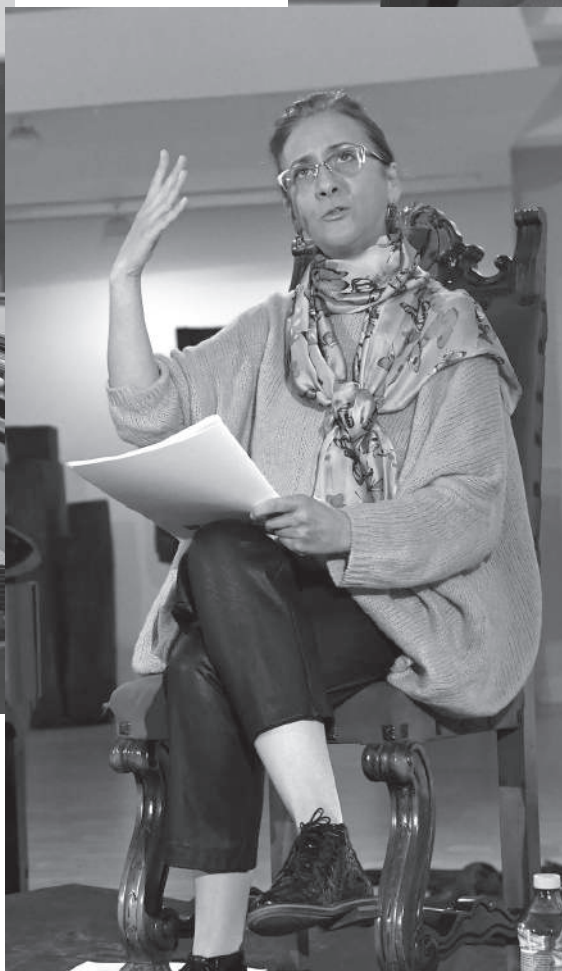
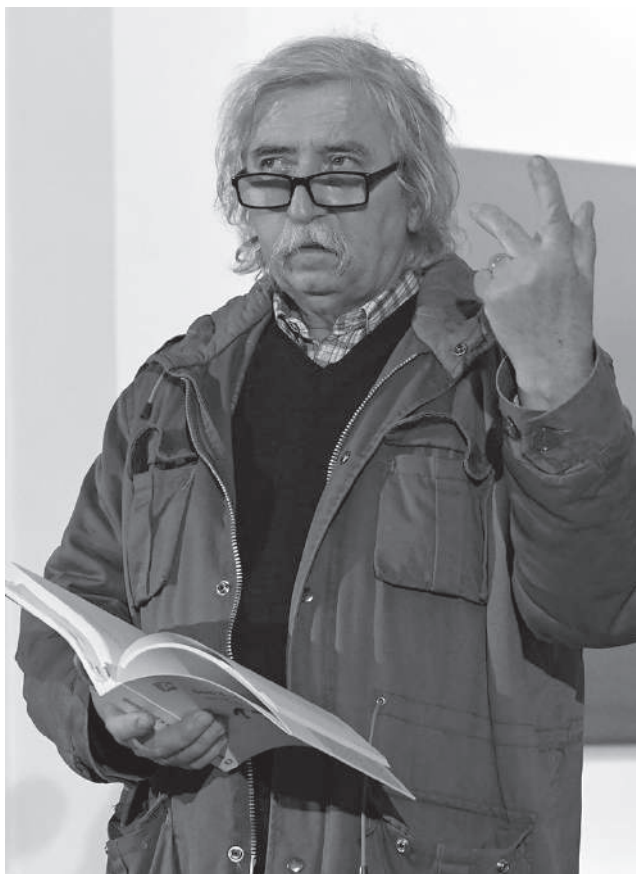
*DOOM*³ este un teritoriu al mai multor noutăți decât cele inventariate de prefațator, pentru că orice modificare a unei forme anterioare și orice introducere a unui cuvânt nou atrag după sine concluzii parțiale sau sumative așteptate de la lingviștii noștri.



Mariana Popa

Spectacolul Cărții – Ion Tudor Iovian

„Eu scriu ca să generez existență” / 18 martie 2022

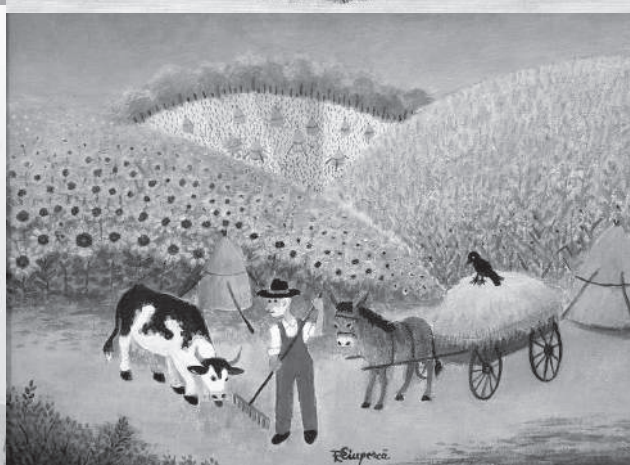


Salonul de Primăvară al Artei Naive

ediția a XXXI-a / 25 martie 2022

mai 2022

Vitalin • nr. 56



Emil Nicolae



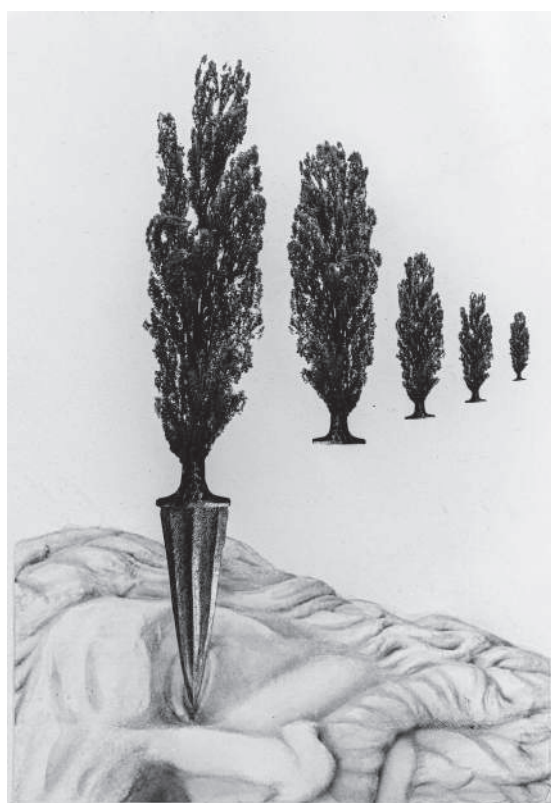
*„Prout cogitationes rerumque ideae
ordinantur et concatenantur in mente, ita
corporis affectiones seu rerum imagines
ad amussim ordinantur et concatenantur
in corpore.”*

B. Spinoza¹

1.

Propoziția

Într-o dimineață răcoroasă de septembrie
întâlnirea cu fata blondă care te întreabă
unde se află Transformatorul nu poate fi asemănată
decât cu întâlnirea dintre o umbrelă și o mașină de cusut
pe masa de disecție – cândva demult



Victor Eugen Mihai - VEM

Demonstrație

În zorii acelei zile de duminică
pe o stradă lăturalnică a cartierului de nord
priveai doar în jos și călcai cu grijă
pentru că tocmai se mutase cerul sub tălpile tale
cu păsările lui cu tot în timp ce oamenii
rătăceau în văzduh ignorându-se reciproc

(glu glu glu
printre pașii tăi
porumbeii se feresc
de oamenii răi)

nu ți-ai dat seama că procesul schimbării
se declanșase deja sub comanda Transformatorului
deși când ai trecut pe lângă el ar fi trebuit
să observi înscrisurile și desenele intens colorate
(ca niște avertismente)
în care l-au învelit maeștrii graffiti-ului
abia după ce ai auzit întrebarea spusă grăbit
ai început să sesizezi că întunericul luminează
și că frigul încălzește

(dacă tensiunea
scade – la o adică
în altă parte
ea se ridică
astfel încât
alternanța
mai curând
omoară speranța)

iar la puțin timp după dispariția acelei fete
deasupra cartierului de nord pluteau
cuburi mari de beton împodobite în culori
pluteau parcă susținute de zumzetul lor interior
măcinând iluzii orgolii averi
transformatoarele stăpâneau perimetrul
pe care-l traversai
quod erat demonstrandum

Corolar

Și cerul rămăsese jos în grija porumbeilor melomani
care ȋpăiau lichid
pe ritmurile lui Lou Reed²
„ea își pictase degetele de la picioare
în chip suprealist și de obraz
își atârname proteza dentară
prinsă de nas”

2.

Propoziție

A fost seară și apoi a fost noapte
adică lumina a început să se tulbure
și după aceea a fost întuneric
adică degetul mare de la piciorul drept
(pe care-l vedeai stând culcat)
a început să se depărteze
până când a dispărut

Demonstrație

Erai băiat și era fată
Adică tu aveai ceva în plus și ea ceva în minus
adică tu în afară și ea în lăuntru
(în aparență)
pe tavanul de deasupra voastră
adică în locul unde privirea era limitată
blocată de o privesc neașteptată
se lătea o tablă de șah pe care
doar Regele Negru și Regina Albă mai rămăseseră
și te gândeai că acolo ar fi trebuit să fie cerul
adică o imensitate în care alți băieți și alte fete
se îmbrățișau
dar ea te-a întrebat „ce faci”
și tu ai răspuns „ce aștepți”
și a fost seară și apoi a fost noapte
quod erat demonstrandum

Corolar

Încet și cu mare greutate ai reușit să-nțelegi că realitatea
intră în cuvinte ca o boală
adică un fel de suferință plăcută care amăgește sensul –
împreună care desparte

3.

Propoziția

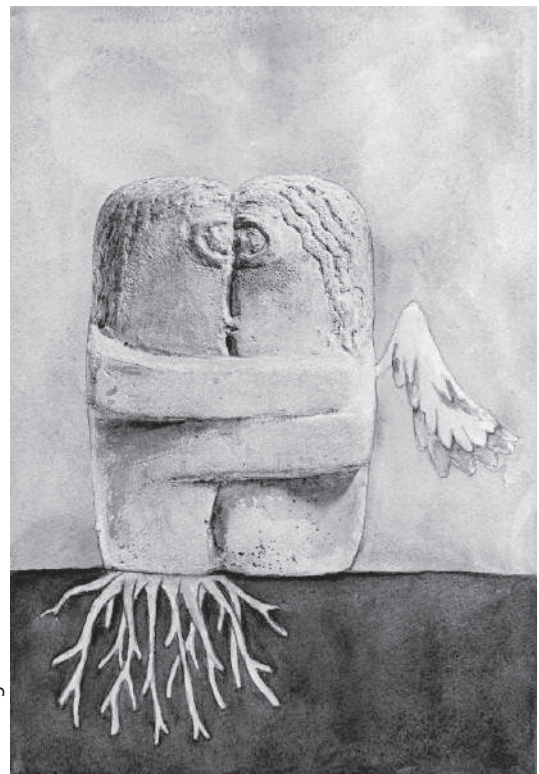
Bătrânul are în balcon
o floare de mușcată
aproape în întregime uscată –
doar o frunzuliță verde
mai rezistă ascunsă
printre tije maronii

Demonstrație

Și din cauza ei
toarnă cu insistență apă
în ghiveciul de lut ars –
săptămânal și în pofida
iernii de afară bătrânul
udă „Pelargonium triste”
adusă cândva de marinari
din Africa de Sud
unde el nu va ajunge niciodată
quod erat demonstrandum

Corolar

Dar se simte responsabil
pentru viața care mai există
într-un chip amabil



Victor Eugen Mihai - VEM

¹ „După cum se ordonează și se înlăunțuiesc în suflet
gândurile și ideile despre lucruri, la fel se ordonează în
corp afecțiunile lui sau imaginile lucrurilor.” (B. Spinoza,
„Ethica”, V, pr. 1);

² În 1972, muzicianul glam rock Lou Reed (*Velvet
Underground*) și-a lansat albumul *Transformer*.

(din cartea în pregătire „Q.E.D.”)

Temeiuri ale contemporaneității lui Dostoievski cu viitorul

Ion Fercu

În numărul precedent al Revistei „Vitrăliu” am argumentat credința mea potrivit căreia Dostoievski este contemporan cu viitorul. Astăzi, din respect față de zgârcitul Cronos și formatul acestei manifestări culturale de excepție, voi argumenta simplu, succint, aproape telegrafic, și pe seama altor temeuri despre care cred că ne vor ține ființa lipită de Dostoievski.

Mai întâi, îi mulțumesc lui Feodor Mihailovici pentru că este și astăzi, după 200 de ani, împreună cu noi, pentru a depune o nouă mărturie despre eternitatea cugetării elevate. Faptul că a venit însoțit și de compatrioți ai săi iubitori de cultură ne îndreptățește să sperăm că vom afla și mai multe despre misterul geniului cultural al poporului rus. Oswald Spengler, zice Nichifor Crainic, în loc să spună că «orice țaran rus e o bucată din Rusia», spune că «orice țaran rus e o bucată din Dostoievski», confundându-l dintr-o dată pe Dostoievski cu Rusia însăși. „În Dostoievski e condensat însă un întreg popor cu istoria spiritului complex și cu destinul său.

În literatura universală, sub acest raport, poate singur Omer înseamnă Elada în măsura în care Dostoievski înseamnă Rusia”, mai zice Crainic. De aceea aminteam, la început, și despre geniul cultural al poporului rus.

Eternitatea cugetării dostoievskiene elevate?... Doi prieteni, Mihail Bulgakov și Alexa Visarion mă ajută să-mi argumentez aserțiunea.

a) Pe scurt, cândva, la Moscova, zice Bulgakov în romanul „Maestrul și Margareta”, este organizat un inedit bal la care sunt invitați toți nelegiuții Pământului. Koroviev, un fost cântăreț bisericesc, neavând invitație, recurge la un subterfugiu: insinuează că ar fi chiar Feodor Mihailovici Dostoievski în persoană.

„– Dostoievski a murit, zise funcționara responsabilă cu registrul de intrare, dar nu prea convinsă.

– Protestez! exclamă cu înflăcărare Koroviev. Dostoievski e nemuritor!”

b) Celălalt prieten, regizorul Alexa Visarion, îmi spune simplu: „Feodor Mihailovici a mărturisit și mărturisește continuu viitorul!”

Profeția lui Nietzsche despre el însuși (se considera un gânditor în mod necesar postum, condamnat „la mâine și poimâine”) i se potrivește grozav și lui Dostoievski. Cred că pentru această literatură/metafizică a viitorului avem deja ascuțite toate simțurile.

De ce cred că Dostoievski este contemporan cu viitorul? „Poate că majoritatea cititorilor nu vor să știe, dar operele lui Dostoievski [...] nu conțin un răspuns, ci o întrebare” (Lev Șestov). Întrebările profunde, fiind mai importante decât răspunsurile, vor suscita mereu interesul spiritului.



Ion Fercu



Ilie Boca

Să ascultăm doar vocea a două personaje, pentru a înțelege și mai mult de ce cochetează fericit cugetarea dostoevskiană cu viitorul...

– Decăzutul Semyon Zakharovich Marmeladov, tatăl Soniei, prostituata sfântă, zice: „Căci orice om trebuie să aibă măcar un loc pe lume unde să se poată duce! Fiindcă vine o clipă când îți trebuie neapărat o ieșire. [...] Înțelegeți, stimat domn, ce înseamnă asta, să nu mai ai unde te duce?”...

– Ivan Karamazov: „Ascultă, Aleoșa [...]... E destul să știu că există undeva pe lume, ca să nu-mi fie lehamite de viață”.

– Ivan Karamazov: „Dacă Dumnezeu nu există, înseamnă ca totul este permis și dacă totul este permis, înseamnă că suntem pierduți”...

Vi se pare că viitorul va spulbera vreodată aceste povești de dragoste ale spiritului care caută puncte de sprijin morale pentru ființarea sa?

La Dostoievski, suferința este o boală fără de care nu se poate învia omul din om. Suferința este un prilej, un mod de a salva viul din om; este un agent al viului. „Aș vrea să sufăr pentru omenire!”, strigă Kolea Krasotkin. Spuneți-mi, vă rog, ați mai auzit undeva un asemenea elogiu adus suferinței de către un prunc?

– Raskolnikov privește suferința aidoma celor din neamul Karamazov. Plecându-se până la pământ și sărutându-i picioarele Soniei, prostituata fără voie, acesta îi spune: „Nu m-am plecat în fața ta, ci în fața întregii suferințe umane”.

– „Căci unde este multă înțelepciune este și mult necaz, și cine știe multe are și multă durere” (Eclesiastul)... Parcă intrând în dialog, *omul din subterană* întreabă: „Chiar așa: acum, din partea mea, pun o întrebare superfluă: ce-i preferabil – fericirea ieftină sau suferințele sublime? Ei, ce-i preferabil?”...

Îl vom avea mereu lipit de suflet pe Dostoievski, întrucât personajele sale, precum „Dmitri Karamazov, acest bețivan, acest desfrânat care pe deasupra mai e și un ignorant”, rostesc „discursuri de care nu s-ar fi rușinat Platon sau Plotin”. Il vom avea mereu lipit de suflet, întrucât Freud l-a invidiat pentru discursul său psihanalitic, Nietzsche i-a aplaudat întemeierile psihologice, iar Einstein a spus că a învățat de la acesta mai mult decât de la Gauss.

Îl vom căuta mereu pe Dostoievski, acest cunosător al „omului din om”, pentru că opera lui este un joc seducător, excesiv, la limită. Discutând cu orice personaj dostoevskian trăiești senzația că te

joci cu Matrioșka, simbol al fertilității, jucărie în care sunt adăpostite alte păpuși. Opera sa este un joc de-a viața și moartea, de-a păcatul și mântuirea, un fantastic belșug de viață în căutarea belșugului de suferință mântuitoare.

Veți rămâne nedespărțiți de Dostoievski, pentru că la el nu există Rău și Bine în stare pură. Când Răul asediază, vezi făcându-se lumină atunci când un Versilov, unul dintre demonii lui Dostoievski, mărturisește neașteptat: „Mi-era dor de Dumnezeu!”. Când Binele se revarsă peste țărături, chiar și seraficul Aleoșa simte că este îmbrâncit în ființa-n care suferința trăiește magmatic.

Pentru că în toată opera lui Dostoievski clocotește o nepotolită sete de viață, veți rămâne în compania sa. Sete de viață!!! (жажда жизни). Nu foame de viață!!! Totul este sintetizat în formula starețului Zosima: „Sunt ca să iubesc”. Dostoievski este psihologul care face trecerea de la cartezianul „cogito ergo sum” la hristicul „sufăr, deci exist” și la „iubesc, deci exist”. Astfel, el trece de la logica minții la logica inimii. Inima este cea care intuiește. Viața omului este suferință și iubire și, apoi, rațiune rece. Aceasta este psihologia tragică a subteranei dostoevskiene. „Sunt ca să iubesc” este o formulă care cuprinde în ea esența și rostul vieții: sunt, iar destinul existenței mele este să iubesc. Aceasta este corectura genială pe care o face Dostoievski la rațiunea carteziană.

Dacă-l veți căuta pe Hamlet sau pe Don Quijote, neapărat va trebui să vă întâlniți și cu Mișkin. Hamlet



Gabriela Culic

și Mișkin sunt vinovații fără de vină ai lumii. Alături de Oedip, desigur. Don Quijote și Mișkin au reinventat inocența. Ei sunt cei mai importanți frați de cruce ai inimilor noastre. Poate că, într-o zi, Don Quijote și Mișkin vor striga împreună: „Inocența va salva lumea!”.

Mi-am imaginat mereu Raiul ca pe o bibliotecă uriașă în care pe raftul de lux se află Dostoievski, cel mai mare apărător al ortodoxiei, dintre toți scriitorii. Teama mea de lad nu are rădăcini în motivele clasice. Îmi este teamă că acolo nu voi găsi nici măcar un personaj dostoevskian, nici pe Raskolnikov, ucigașul cu doctrină. La Dostoievski, personajele se mântuiesc prin asumarea suferinței. Purgatoriul lor dantesc e pe pământ. Chiar și lui Stavroghin, acest „cadavru viu”, această „mumie umblătoare”, „vânzător al lui Hristos”, „necredincios și satanei”, „trădător al Rusiei”, întruchiparea Răului, i se deschide, la celebra spovedanie în fața lui Tihon, o fereastră către uman.

Când îi asculți pe Cioran și Eliade, simți că nu te vei îndepărta niciodată de Feodor Mihailovici...

– „De câte ori citești viața martirilor, a sfinților, a lui Nietzsche sau a lui Dostoievski simți nevoia să-ți spânzuri carnea de stele, să pășești sub nopți și să-ți sfărâmi membrele de un vis de întunerice. Un tremur de bucurie te cuprinde apoi și într-un extaz crepuscular îmbraci aștrii cu un nimb de suspine”, zice Emil Cioran.

– „Recitesc în fiecare an toată opera lui Dostoievski. Adică, iau cele unsprezece volume ale operelor

sale complete și le recitesc. De ce? Dostoievski este scriitorul meu preferat; el poate înlocui, după părerea mea, întreaga literatură a lumii”, adaugă Mircea Cărtărescu.

„Se spune întotdeauna că realitatea este plictisitoare, monotonă; pentru distracție se recurge la artă, la fantezie, se citesc romane. Pentru mine lucrurile stau exact invers: ce poate fi mai fantastic și mai neașteptat decât realitatea?” (F. M. Dostoievski, „Jurnal de scriitor”). Pentru că suntem cucerți de acest gen de fantastic, vom rămâne mereu prietenii lui Dostoievski. Nu-i așa că deja vă este dor de această realitate?

„Cutremurul de idei” provocat (și) de Dostoievski va fi și o permanență a viitorului. Sue Prideaux, în „Sunt dinamită. Viața lui Nietzsche”, spune că George Brandes, important critic literar european contemporan cu Dostoievski, a impus termenul *indignationlitteratur* (literatură a indignării, literatură a protestului) pentru cărțile pe care, „în anii 1880, soții respectabili le ascundeau de soțiile și ficele lor”. Brandes susținea spiritele libere, „periculoase”, aidoma lui Dostoievski, Kierkegaard, Nietzsche, Ibsen, Knut Hamsun, Baudelaire, Tolstoi, Zola sau Balzac, care au determinat crearea acestui termen. Prezentul este deja lipit de spiritul acestora. Viitorul le surâde optimist.

Pe Stavroghin, privindu-l uluit în ochii demenți ai lui Verhovenski, îl vedem astăzi, dar îl vom mai vedea multă, multă vreme. Nu vi se pare că proiectul demonic al lui Verhovenski este abia în faza incipientă de... implementare?... „Ascultă, mai întâi vom provoca tulburările, vorbea gâfâind Verhovenski, apucându-l mereu de mâneca stângă. Ți-am mai spus: vom pătrunde în sânul poporului. Știi că de pe acum suntem foarte tari? Lucrează pentru noi nu numai aceia care asasinează, incendiază și trag împușcături clasice sau mușcă [...] Ascultă, i-am numărat pe toți; dascălul care își bate joc împreună cu copiii de Dumnezeu lor și de leagănul lor este deja *al nostru*. Avocatul care apără pe un ucigaș cult, pe motivul că este mai evoluat decât victimele sale și care, pentru a își face rost de bani n-ar fi putut să nu ucidă, este deja *al nostru*. Școlarii care omoară [...], ca să încerce o senzație tare, sunt ai noștri. Jurații care achită pe criminali sunt toți ai noștri. Procurorul care tremură în instanță *să nu pară prea puțin liberal, e al nostru, e al nostru*. Administratorii, funcționarii administrativi, literații, o, avem mulți, foarte mulți, *sunt ai noștri fără să își dea seama de asta!* Pe de altă parte,



Sara Rodriguez

supunerea școlarilor și prostănacilor a ajuns în extrema limită; dascălii au vezica biliară umflată și fac fiere; pretutindeni vanitatea a atins proporții neînchipuite, lăcomia a devenit fără margini, ca de fiară... Nu vi se pare că tot acest coșmar este și al prezentului nostru care-și construiește punți către viitor din otrava acestuia?

Îl vom chema mereu în preajmă pe Dostoievski, pentru că el ne învață o nouă gramatică a supraviețuirii, o nouă tablă a logicii, una pentru care 2×2 fac patru este formula morții. Omul din subterană a aruncat colbul de pe matematica lumii. Sugerându-ne că doi-ori-doi-fac-patru nu este viață, ci începutul morții, Dostoievski revoluționează fundamentele discursului filosofic, aruncă zvârcolirile psihologiei și psihanalizei în orizonturi cărora abia începem să le deslușim tainele: „Doi-ori-doi-fac-patru, domnilor, asta nu mai e viață, ci începutul morții. În orice caz, omul s-a temut de acest doi-ori-doi-fac-patru, iar eu mă tem și acum. [...] Doi-ori-doi-fac-patru nu-i, după părerea mea, decât o impertinență. Doi-ori-doi-fac-patru se uită ca un filfizon, îți stă în drum cu mâinile în șolduri, nu te lasă să treci și scuipă” („Însemnări din subterană”). Evadarea din acest prizonierat va fi truda esențială a viitorului nostru, ne spune „omul din subterană”. Dacă am rămâne prizonierii lui $2 \times 2 = 4$, am fi incompleți ca oameni: „Rațiunea, domnilor, e un lucru bun, nu încape îndoială, dar rațiunea nu-i decât rațiune și-i satisface omului

numai capacitatea de a raționa, pe când vrerea este manifestarea întregii vieți a omului, cu tot cu rațiune și cu toată sensibilitatea lui la pișcături. Și, cu toate că, din această manifestare, viața noastră iese adeseori cam mizerabilă, e totuși viață, nu o simplă extragere a rădăcinii pătrate” (*ib.*, p. 57). Adulându-l pe $2 \times 2 = 4$, riscăm să devenim niște șabloane umane, ființe uniformizate văduvite de originalitatea creatoare, un fel de „oameni universali” „născuți morți”, din perspectiva îndrăznelilor epistemice dostoievskiene. Dostoievski a anticipat că teoria I.Q.-ului, care avea să fie fundamentată de Alfred Binet, este unidimensională. Rațiunea, de una singură, nu poate fi un ghid competent pentru viitorul omului. Karl Popper avea să confirme, din istoria altui timp, că adoratul coeficient de inteligență este o neghiobie: „Nu cred în coeficientul de inteligență; pentru mine, el este una din marile neghiobii ale lumii noastre [...] Orice fermier știe că pământul, calitatea solului, nu poate fi exprimată printr-o singură unitate de măsură, că avem nevoie de o descriere multidimensională a unui fragment de sol pentru a spune dacă va rodi sau nu în acel loc. În schimb, inteligența umană este măsurată unidimensional. Există argumente zdrobitoare împotriva I.Q.-ului. De exemplu, acela că Einstein a avut un coeficient redus de inteligență”. Cred că Dostoievski este cel care a anticipat esența E.Q.-ului, cel care ne propune, pentru o surprindere mai obiectivă a universului ființării cuiva, să medităm

asupra inteligenței emoționale, definită prin abilitatea de a percepe, de evalua și controla propriile emoții. Americanul Daniel Goleman și alți psihologi contemporani trudes pentru apropierea virtuților acestei viziuni de ființa noastră. Viitorul este al acestui dostoevskian 2 x 2 care nu fac mereu doar patru.

„Enciclopedia Universală Britannica” ne spune că „numele lui Dostoievski a devenit sinonim cu profunzimea psihologică”, adăugând că „Demonii” este „cel mai reușit roman politic al tuturor timpurilor”. Friedrich Nietzsche, André Gide, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, André Malraux, Mihail Bulgakov, Evgheni Zamiatin, Aldous Huxley, George Orwell ș.a. au scris sub influența sa, Sigmund Freud a trudit ca să ne convingă de faptul că Dostoievski este precursorul psihanalizei, alții l-au văzut în avangardismul existențialismului. Poate ignoră viitorul toate acestea?

Las viitorul în compania lui Dostoievski. Și a dumneavoastră, desigur. De ce? Pentru că toate personajele lui Dostoievski au aură. Nici măcar asasinii nu sunt, la el, de duzină. Dostoievski stă cu privirile și gândul pe/la beregata Lumii. Ființează în subteranele supraviețuirii și caută leacuri pentru destrămările morale. Este unul dintre marii aventurieri ai spiritului. Un nesăbuit sublim. Alături de Nietzsche, este poate cel mai mare nesăbuit al Lumii. Un nesăbuit care n-a poposit niciodată în eșec. A intrat în istoria cea tulburătoare de cuceritoare a Strigătuului care locuiește în noi. Un nesăbuit care va tot trăi pe jarul unor îndrăzneții de poveste, pe care Norocul Riscului și al Inimii l-au făcut frate de cruce cu evadarea noastră din peștera idolatrizării. A dezmoșit spiritele atinse de mușcăiul tuturor lăncezelilor. Dostoievski aruncă bumerangul în Lume, îl așteaptă, cercetează ce răni a reușit să cauterizeze, îl aruncă iar și iar, invocând bucuria suferinței și izbânda mântuirii. Mântuire prin Frumusețe, mai ales. Spectacolul său ideatic este unul tulburător de fermecător. Să ratezi spectacolul oferit de acest uriaș al Spiritului este un eșec.

Marea lecție a tragediei umane constă în aceea că fiecare dintre noi rămâne singur în fața faptelor sale, ca și în fața morții. Cu Dostoievski însă, acest contemporan cu viitorul, ca și Dante, Homer, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Hugo, Tolstoi sau Eminescu, nu vom fi niciodată singuri.



Dumitru Macovei

Alt exercițiu de admirație: Dostoievski

Daniel Ștefan Pocovnicu

De când am scris, respectiv, prezentat public acest text, situația internațională a basculat înfiorător din cauza unei decizii strategice a Federației Ruse. Poate că, într-un fel, a reciti unele opinii cioraniene despre un Dostoievski ce oglindește suferințele sufletului slav ne-ar ajuta să distingem mai limpede, adecvat și corect, poporul rus de bolile imperiale ce-i macină conducătorii.



Ion Feraru, „Dostoievski – 200”, Centrul de Cultură „George Apostu”

Neîndoielnic, Fiodor Mihailovici Dostoievski reprezintă pentru Cioran o țintă majoră de admirație – subtila disciplină spirituală pe care o exersează din tinerețe, mult înainte ca volumul publicat la Gallimard în 1986 – *Exerciții de admirație* – s-o pună în emfază.

Dintr-un interviu cu Ion Deaconescu, aflăm că s-a preocupat într-o manieră sistematică de acesta: „la Sibiu am studiat cu coerență filosofia germană și m-am interesat mult de teologie, i-am citit pe Dostoievski, Nietzsche și Schopenhauer” („*Dacă m-aș fi aruncat în Sena...*”, Convorbire cu Ion Deaconescu, inclusă în *Opere 3*, Academia Română, FNSA, MNLR, București, 2017, p. 262). Același Ion Deaconescu aflase de la Aurel Cioran că fratele său *copiasse caiete întregi din opera lui Dostoievski, Balzac, Eminescu, Hegel, Kant* (*Ibidem*, p. 263).

Mai mult, într-o discuție cu François Bondy, Cioran detaliază această incontestabilă pasiune de lectură și studiu: „Pe Dostoievski l-am citit în întregime de cinci sau șase ori. Ceea ce nu ai recitat – despre asta e mai bine să nu scrii” (*Cel mai inactiv om din Paris*, discuție cu François Bondy realizată la Viena, în 1972, în *Convorbiri cu Cioran*, Humanitas, București, 1993, p.10).

Prin urmare, între maestrul său spiritual, un loc primordial îl ocupă Dostoievski. Într-un dialog cu Marin

Sorescu, reconfirmă acest interes excepțional de lectură pentru marele rus: „Am citit enorm, enorm în tinerețe. Natural, și Dostoievski. Citeam ca un nebun” („*Sunt creatura Bibliotecii Fundației «Carol I» din București*”, Convorbire cu Marin Sorescu, inclusă în *Opere 3*, Academia Română, FNSA, MNLR, București, 2017, p. 383).

Deși epoca franceză va înregistra o discreție tot mai accentuată cu privire la scriitorul rus, totuși, într-o scrisoare din 6 martie 1971 către fratele său, Aurel, Cioran se arată la fel de convins ca întotdeauna: „Sunt bucuros că a ajuns cartea despre Dostoievski. Și pentru mine este singurul scriitor care contează cu adevărat” (Cioran, *Opere 3*, p. 646).

Pe de altă parte, fișele de lectură ale studentului de 18-19 ani cuprind cel puțin două abordări filosofice fundamentale ale operei marelui rus: *L'esprit de Dostoievski*, versiunea franceză din 1929 a cărții lui Berdiaev, și *Les révélations de la mort*, de asemenea, versiune franceză a volumului lui Lev Șestov. (*Fișier bibliografic*, în Ion Dur, *Hârtia de turnesol*, Săcumulum, 2000, pp. 358-359) Alt filosof rus care l-a atras într-un mod special pe Cioran („în tinerețe l-am citit mult pe Lev Șestov,

care era foarte cunoscut atunci în România.” – Să scrii ca să trezești, convorbire cu Fernando Savater din 1977, în *Convorbiri cu Cioran*, p. 24).

Oarecum în aceeași ordine a afinităților electivă, Berdiaev propune o perspectivă comparativă ce ar putea folosi înțelegerii drumului gândirii cioraniene:

„Tolstoi a căutat toată viața pe Dumnezeu, la fel cum îl caută primitivul, omul natural, anume dibuindu-l în natura sa depărtată. Cugetul i-a fost preocupat de teologie, dar el a fost un slab teolog. Pe Dostoievski nu-l chinuie atât tema lui Dumnezeu, cât cea privind omul și soarta sa, îl frământă misterul spiritului. Cugetul i-a fost preocupat de antropologie, nu de teologie. El nu rezolvă tema lui Dumnezeu ca un primitiv, ca un om natural, ci asemenea unui creștin, ca om al spiritului. Problema omului este o problemă divină și poate că taina lui Dumnezeu se dezvăluie mai bine prin taina omenească, decât prin agresarea naturală a Dumnezeului din afara omului. Dostoievski nu este un teolog, însă el a fost mai aproape de Dumnezeu cel viu decât Tolstoi; Dumnezeu i se relevă în soarta omului. Poate că se cade să fim mai

puțin teologi și mai mult antropologi” (Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Institutul European, Iași, 1992, p. 15).

În *Lacrimi și sfinți*, Cioran aprofundează radical tensiunea aceasta a rupturii ce îl înstrăinează pe om de al său Creator: „De la Adam și până la Baudelaire sau Dostoievski omul n-a făcut decât să înregistreze consecințele catastrofale ale plusului adăugat naturii. În planul Creațiunii spiritul n-a fost luat în combinație” (*Op. cit.*, Humanitas, București, 1991, p. 157).

Soluția aceasta dostoievskiană de apostazie pare să fie direcția aleasă în formula cioraniană de tinerețe a primelor cărți, așa cum se prefigurează, de pildă, în Cartea amăgirilor: „Nemurirea creștină nu satisface o sete infinită de existență. Toate religiile n-au făcut decât să astâmpere o sete, ale cărei dimensiuni sunt comparabile doar dimensiunilor existenței. Dostoievski are dreptate: dacă nu există nemurire, totul e permis. Dar cum această nemurire nu mă exclude mai puțin din tot ce m-a precedat, existența nemuririi limitate permite și ea tot, ca orice teorie a muririi” (*Op. cit.*, Humanitas, București, 1991, p. 181).

E evidentă atracția specială exercitată de gândirea lui Dostoievski asupra filosofului român de notorietate literară franceză, ce își va fi propus ori nu chiar de atunci să devină *expert în problema morții*. Tânărul intelectual român adaugă la moștenirea antropologiei tragice a lui Dostoievski un germene personal de paroxistic orgoliu al imperfecțiunii și căderii umane, răspicat formulat tot



Ilie Boca

în *Cartea amăgirilor*:

„Cum de nu ești gelos, Doamne, pe flăcările mistuitoare din om, pe tremurul din focul creaturii tale, pe halucinațiile umbrelor tale terestre? De ce nu ți-e frică de izbânda temerilor creaturale, de imperiul născut pe ruinele păcatului nostru? Fiii tăi vor avea odată curajul căderii lor și se vor răzbuna de o dezmoștenire nemeritată!” (*Ibidem*, p. 183)

E de minimală notorietate faptul că Cioran s-a aplecat inclusiv asupra perspectivei lui Lev Tolstoi despre moarte, cum probează o puțin cunoscută prefață la traducerea franceză a nuvelei *Moartea lui Ivan Ilici* (Union Générale d'Editions, Paris, 1964). Textul, intitulat *Tolstoi și obsesia morții*, subliniază o anume

continuitate în gândirea cioraniană preocupată a confrunța înțelepciunea jinduită de filosofie cu însăși moartea:

„Nici urmă de deznodământ în absolut, independent de organele și bolile noastre. Cum să te stingi în interiorul unui sistem? Și cum să putrezești? Metafizica nu face loc defel cadavrului. De altfel nici ființei vii. Cu cât devii mai abstract și impersonal, din cauza conceptelor sau a prejudecăților (filosofii și spiritele comune se mișcă deopotrivă în ireal), cu atât moartea ce urmează imediat pare de neconceput. Fără boală, Ivan Ilici, spirit tocmai comun, n-are niciun relief, nicio consistență. Chiar ea este cea care, distrugându-l, îi conferă o dimensiune de ființă” (*Loc. cit.*, pp. 8-9).

Deși textul acesta e scris după aproape trei decenii de la momentul *Despărțirii de filosofie* (în *Cartea amăgirilor*, 1936), tonul nu s-a schimbat fundamental, după cum nici argumentația, confirmând consecvența perspectivei filosofice îmbrățișate organic.

O despărțire de filosofie la scara umanității întregi, de care ar putea fi făcut oarecum responsabil inclusiv Dostoievski, dacă e să ne gândim la o afirmație din *Lacrimi și sfinți*: „După Shakespeare sau Dostoievski nu mai putem fi înțelepți. Oamenii și-au regăsit prin ei durerile și au început, renegându-și întâia amintire, să fie mândri de pierderea paradisului” (*Op. cit.*, p. 27).

Revenind la primii ani ai formării, o influență va fi exercitat poate și Nichifor Crainic, cel care l-a găzduit în paginile revistei *Gândirea*. Mai important în argumentația dezvoltată aici, autorul unui curs intitulat *Dostoievski și creștinismul rus*,



„Dostoievski – 200”, Centrul de Cultură „George Apostu”



„Dostoievski – 200”, Centrul de Cultură „George Apostu”

susținut la Facultatea de Teologie din București, în cadrul disciplinei Istoria Literaturii Bisericești și Religioase Moderne. Predate mai întâi la Facultatea de Teologie din Chișinău, începând cu anul 1926 și având durata de doi ani, prelegerile au fost reluate la București, în anul universitar 1932-1933, pentru studenții anilor III și IV. Adică ultimul an de studii universitare pentru Cioran.

Chiar dacă încă n-am identificat o referință directă la această lucrare, un citat interferează surprinzător cu decizia lui Cioran de a-și alege drept temă pentru teza de licență *Intuiționismul contemporan*, în cadrul căruia Bergson deține poziția esențială:

„Dacă avem să căutăm o apropiere între felul de a gândi al lui Dostoievski și filosofia contemporană, gândul ne duce imediat la filosoful Henri Bergson. E o mare apropiere între spiritul bergsonian și spiritul dostoievskian, o apropiere absolut incidentală, fiindcă eu cred că nici Bergson nu l-a cunoscut pe Dostoievski atunci când și-a formulat primele elemente ale filosofiei lui, și aici nu încap nicio discuție, Dostoievski nici n-a bănuț măcar existența lui Henri Bergson, a cărui filosofie nu apăruse încă pe vremea lui. Dar în procesul acesta de demascare a erorilor rațiunii discursive se găsesc amândoi braț la braț, în aceeași atitudine. Partea de critică a filosofiei bergsoniene nu e decât un denunț magistral al erorilor săvârșite de inteligența discursivă.

Deosebirea constă în faptul că acest proces se petrece la Bergson după metoda filosofică, iar la Dostoievski se petrece după metoda creatoare a marelui artist, care domină

întotdeauna geniul său. În ce constă, după Bergson, eroarea aceasta a inteligenței discursive? Inteligența discursivă nu lucrează, zice Bergson, cu lucruri, ci cu idei despre lucruri, cu concepte despre lucruri. Ce e conceptul? E o umbră vagă a lucrului, o abstractizare a acestuia” (Nichifor Crainic, *Dostoievski și creștinismul rus*, Arhidiecezana – Cluj, Anastasia – București, 1998, pp. 277-278).

Un verdict aproape cioranian, cum demonstrează un pasaj din aceeași *Cartea amăgirilor*: „Lumea esențelor nu mi-ar părea așa de înfricoșătoare dacă esențele ar rămâne în sămburele vieții sau dacă prin esențe am rămâne în sămburele ei. Progresul în esențial este un regres în viață. Mergem înapoi,

nu adâncindu-ne în ea, ci ieșind, părăsind-o” (*Op.cit.*, p. 185).

În discuția deja invocată, cu Fernando Savater din 1977, Cioran clarifică într-o anumită măsură preferința sa pentru un scriitor cum e Dostoievski:

„Atât în filosofie, cât și în literatură mă interesează cazurile, autorii despre care se poate spune că sunt «cazuri» în sensul aproape clinic al expresiei. Mă interesează toți cei care merg spre catastrofă, ca și aceia care au reușit să se situeze dincolo de catastrofă. Nu pot admira pe nimeni mai mult decât pe cineva care a fost pe punctul de a se prăbuși. De aceea i-am iubit pe Nietzsche sau pe Otto Weininger. Sau și autori ruși ca Rozanov, scriitori religioși care sunt constant la un pas de erezie, gen Dostoievski” (*Loc.cit.*, în *Convorbiri cu Cioran*, p. 25).

Așadar, observăm cum Dostoievski, subiect al admirației lui Cioran, se instalează în preocupările acestuia precum un catalizator al unui gest fundamental întreprins de tânărul român: *despărțirea*.

Mai întâi, e despărțirea de filosofie, începută în *Pe culmile disperării* și desăvârșită prin *Cartea amăgirilor*. Consecință a confruntării deschise a tânărului învățacel în ale filosofiei cu perspectivele complexe ale unui fel de extaz negativ al morții. În fața căreia, afirma o veche tradiție grecească, se probează adevărata înțelepciune.

Să ne amintim, așadar, că greaca veche folosea unul și același cuvânt, θαῦμα (*thauma*), pentru a desemna *mirarea*, *uluirea*, *surpriza*, dar și *admirația*. Context diagnostic al plurivalenței acestei sinonimii



Alexandru Macovei

este dialogul *Phaidon*. Unde Platon își invită personajul eponim să rememoreze scena morții lui Socrate, la care fusese martor:

„Ei bine, cât am stat acolo am simțit un lucru *uimitor*: că nu mă cuprinde nici un fel de milă, de parcă n-aș fi asistat la moartea unui prieten. Judecând după purtarea și după vorbele lui, Echecrates, Socrate îmi părea că este fericit, atât de nobil și de curajos i-a fost sfârșitul. Astfel încât am ajuns să cred că de fapt călătoria lui spre tărâmul lui Hades este un dar al zeilor și că, odată ajuns acolo, îl așteaptă o fericire cum nimeni n-a simțit vreodată. Iată de ce n-am fost cuprins de milă, cum ar fi fost firesc în acel ceas de moarte, dar n-am simțit, ce-i drept, nici încântarea pe care mi-o dădeau convorbirile noastre filozofice obișnuite, deși ce s-a rostit și cu acest prilej tot de natură filozofică a fost. Nu, am trăit un sentiment cu-adevărat ciudat, un amestec rar de bucurie și totodată, la gândul morții lui, și de durere” (Platon, *Phaidon sau Despre suflet*, Humanitas, București, 2011, p. 39).

A doua etapă e despărțirea, mult mai tragică poate, de țară și neam – al cărei manifest incontestabil e chiar *Schimbarea la față a României*, ce își află în mesianism radical alibi: „De la profeții evrei până la Dostoievski (ultimul mare vizionar mesianic), știm că fiecare neam ce-și deschide cale în istorie luptă pentru o idee a lui și pentru o formulă de salvare, pe care o crede universală și definitivă. Credița lui Dostoievski că poporul rus va salva lumea este singura expresie valabilă a unui crez mesianic. În forma brutală, mesianismul a fost totdeauna reprezentat de germani, ruși și evrei” (*Schimbarea la față a României*, Humanitas, București, 1993, p. 13).

Viziunea acestui mesianism se elaborează în retorta mistic-metafizică pusă la lucru, oarecum în paralel, și în *Cartea amăgirilor*:

„Nu cunosc decât două sfâșieri: iudaică și rusă (lov și Dostoievski). Popoarele celelalte au putut suferi nesfârșit; dar n-au avut pasiunea suferinței. N-au misiune decât popoarele care s-au călcat pe ele însele în picioare, care au reeditat pe Adam. Un popor care nu îndură în existența lui istorică întreaga tragedie a istoriei nu se poate ridica la mesianism și la universalism. Un popor care nu crede că are monopolul adevărului nu va lăsa urmă în istorie” (*Op.cit.*, p. 197).

A treia despărțire a lui Cioran e în mod special de cultura română, prin volumul *Lacrimi și sfinți*, o carte insuficient de aprofundat înțeleasă din pricina scandalului public imens ce i-a marcat apariția.

Într-un articol din *Vremea* (1937), *Naționalismul, Internaționalismul și Universalismul*, autorul român ne explică și de ce Dostoievski e aproape singura figură din Răsăritul Europei care merită, potrivit opiniei sale, a figura între personajele citate în volumul *Lacrimi și sfinți*: „Dostoievski nu e universal fiindcă a descris pe ruși așa cum sunt ei, ci fiindcă a prezentat sufletul rusec în condiții de limită, acolo unde specificul are caracter de tipologie umană. Universalismul începe unde sfârșește «psiologia». Raskolnikov sau Ivan Karamazov sunt posibili numai în Rusia; dar pentru ei Rusia este lumea. Ideea dostoievskiană a mântuirii prin poporul rus nu este decât concepția că Rusia, dezvoltată la maximum, este identică ultimelor înălțimi omenești” (*Loc. cit.*, în *Opere 2*, Academia Română, FNSA, MNLR, București, 2018, p. 668).

Cât despre a patra despărțire a lui Cioran, cea de limba română, s-ar părea că în aceasta Dostoievski n-a mai jucat niciun rol. Potrivit unei mărturisiri obținute de Gerd Bergfleth, i s-a datorat lui Mallarmé:

„În 1947, vara, într-un sat nu departe de Dieppe, am încercat, ca simplu exercițiu, să traduc Mallarmé în românește. Și, deodată, am avut aproape o revelație: trebuie să te desprinzi de limba ta și să începi să scrii numai în franceză. În ziua următoare, m-am întors la Paris și am început de îndată să scriu în limba adoptivă pe care o alesesem de la

o clipă la alta. Foarte curând, a luat naștere prima variantă a lui *Précis de décomposition*, pe care i-am arătat-o unui prieten francez” (*Neantul se afla în mine*, Convorbire din 5 iunie 1984, în *Convorbiri cu Cioran*, p. 99).

Destăinuirea aceasta arată că de vechiul mesianism atât de influențat de Dostoievski nu se putea despărți decât construind o nouă mitologie. Schimbarea nu putea avea loc altfel decât sub imperiul covârșitor al revelației, căreia aspirantul la arta profețiilor nu ar fi îndrăznit decât să i se supună necondiționat. Acesta e autenticul Cioran, magistral regizor și bufon al propriei metafizici abisale.

Marele scriitor rus rămâne, totuși, într-un panteon interior, îngropat adânc asemenea vechilor obiecte de cult ale unui sefard obligat să se închine la zeii altora ca să supraviețuiască: „Schimbând limba, mi-am lichidat imediat trecutul: mi-am schimbat total viața” (*Să scrii ca să trezești*, convorbire cu Fernando Savater din 1977, în *Convorbiri cu Cioran*, p. 30). Pentru un astfel de metec, Demiurgul n-ar putea fi altfel decât rău. Fie și doar spre a-i servi de tragic alibi.

Cel mult, în Șestov să-și fi transferat o parte din exaltarea enormei admirații de odinioară pentru Dostoievski: „Pe lângă maeștri spirituali germani, citeam maeștri spirituali ruși, ca Leon Șestov” (*Cel mai inactiv om din Paris*, discuție cu François Bondy realizată la Viena, în 1972, în *Convorbiri cu Cioran*, p. 7.).

Dionis Pușcută



Recitindu-l/ (re)interpretându-l pe Dostoievski ca pe scrisoarea primită de la un iubit/ o iubită

Ion Fercu

„Un om mare îi condamnă pe ceilalți să-l interpreteze.”
G. W. F. Hegel, „Prelegeri de estetică”



Akay Janos

Josef Simon spune admirabil despre Nietzsche, adoratorul lui Dostoievski: „Actualitatea lui Nietzsche ni se arată într-o nouă modalitate de a-l citi”. Îndrăznesc a crede că și coordonatorul volumului „Recitindu-l pe Dostoievski. 200 de ani de la naștere” (București, Editura Litera, 2021, 395 p.), conf. univ. dr. Camelia Dinu, a gândit în aceeași cheie re/lectura celui despre care Einstein ne spune că i-a oferit „mai mult decât oricare om de știință, mai mult decât Gauss”. Invitații discursului hermeneutic, douăzeci și patru de personalități din toate zările elevatului spirit – scriitori, rușiști, traducători, esești, teoreticieni ai literaturii, critici literari, critici de film, teatrologi, regizori, teologi, psihologi, sociologi, antropologi, jurnaliști – au argumentat imperial că „Dostoievski rămâne probabil cel mai problematic și mai nedogmatizat clasic rus, pentru că în epoci diferite și în țări diferite a fost actualizat diferit, ca urmare a profundelor sale intuiții referitoare la criza conștiinței umane și a societății” (Camelia Dinu).

Dacă-l ascultăm pe Gadamer, teoria lecturii cunoaște perspectivele: fenomenologică (Iser, Jauss etc.), semiotică (Michel Otten), generativă (sub impulsul studiilor lui Noam Chomsky) și, premonitiv oarecum, mitologică. Despre cea din urmă perspectivă, filosoful-hermeneut german spune că nu înseamnă doar „a fi pe față”, ci și a fi trup și suflet, „ca atunci când, participând la un act ritual sau la o ceremonie, se identifică cu aceasta” (Hans-Georg Gadamer, „Elogiul teoriei: Moștenirea Europei”, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 43). În „Recitindu-l pe Dostoievski...” regăsim și aceste viziuni hermeneutice.

Dostoievski, unul dintre marii/ sublimii nesăbuiți ai Lumii care n-au poposit niciodată în eșec, a intrat în istoria cea tulburător de cuceritoare a Strigătului care locuiește în noi. Trăitor pe jarul unor îndrăzneli de poveste, a dezmoșit și spirite atinse de mușgaiul lăncezelilor. Toate personajele lui au aură. Nici măcar asasinii nu sunt de duzină. Suferința este pentru el floarea rară de la butoniera spiritului nostru. Până și un țânc, erou dostoievskian, strigă tare uman că vrea să sufere pentru omenire. Eroul său din subterană ne invită să aruncăm peste bord algoritmul, cuminența, să trăim într-un regim de urgență al bucuriei, ca oameni, nu ca niște clape de pian care ne cântă mereu refrenul prăfuit al lui 2 x 2 fac (etern) patru. Dostoievski este musafirul subteranelor duhului nostru, ne consiliază mereu în încercarea de a ne salva din labirintul marilor rătăciri. Uneori îmi vine să-l caut cu vorbele pe care Ivan Karamazov i le-a lipit de suflet seraficului său frate Aleoșa: „E destul să știu că ești undeva pe lume, ca să nu-mi fie lehamite de viață”... Mă bucur că am găsit toate acestea și multe, multe altele, numai bune de vindecă vânătași ale sufletului, în „Recitindu-l pe Dostoievski...”

**„Dostoievski te face să te îndoiești
și să te înfricoșezi [...] și de tine
însuși”**

De ce simțim nevoia de a-l reciti mereu pe Dostoievski? Iată un admirabil motiv: „Dostoievski pare că ne provoacă să ne întrebăm: putem să garantăm pentru gradul nostru de «normalitate» sau al altcuiva? Cât purtăm în noi din Raskolnikov, Svidrigailov, Lujin, Stavroghin, Piotr Verhovenski, Fiodor Pavlovici, Smerdiakov sau Ivan Karamazov și cât din starețul Zosima, Mișkin, Arkadi Dolgoruki, Dmitri sau Alioșa Karamazov? Care dintre noi este Aliona Ivanovna, Sonia Marmeladova, Aglaia Epancina, Polina Aleksandrovna, Katerina Ivanovna, Nastasia Filippovna sau Grușenka? Dostoievski te face să te îndoiești și să te înfricoșezi nu doar de ceilalți, ci și de tine însuși” (Camelia Dinu, „Recitindu-l pe Dostoievski...”, p. 15).

Secțiunile volumului – „Cosmosul lui Dostoievski”, „Personajul și paroxismele lui”, „Tenebrele sociale”, „Un portret gnoseologic”, „În culisele teatrului”, „Pe platoul de filmare”, „Identitatea națională: o retorică febrilă” – ne oferă spectacolul hermeneutic al unei katabaze. În „Republica” lui Platon, Socrate a folosit acest termen ca o aluzie a călătoriei lui Odiseu în lumea subterană. Katabaza acestui volum are chipul unei admirabile descinderi în profunzimile universului dostoievskian. „Dostoievski privește direct în haosul ființei, căutând reminiscențele armoniei pierdute și crezând în posibilitatea restaurării ei” (C. D.), ne consiliază încă într-o lume a post-adevărului vecină cu prăpăstiile post-umanului, cu scânteieri ale discursului elevat irizate de autorii eseurilor: Antoaneta Olteanu, Iulian Boldea, Nina Corcinschi, Ovidiu Șimonca, Laura Dumitrescu, Dumitru

Tucan, Vasile Ernu, Camelia Dinu, Michael Finkenthal, Constantina Raveca Buleu, Ciprian Nițșor, Marina Vraciu, Gheorghe Holbea, Zenobia Niculiță, Bogdana Darie Crețu, Yura Kordonsky, Virgil Tănase, Ilinca Stih, Ion Gostin, Anton Breiner, Victor Morozov, Leonte Ivanov, Gabriel-Andrei Stan, Teodor Baconschi. Libertatea, suferința, credința și dilemele creștinismului, mântuirea, dedublarea, alienarea, iubirea, riscul, ispita, teme dostoevskiene fundamentale, ne sunt prezentate în cheia subteranistului: „Doi-ori-doi-fac-patru, domnilor, asta nu mai e viață, ci începutul morții. În orice caz, omul s-a temut de acest doi-ori-doi-fac-patru, iar eu mă tem și acum. [...] Doi-ori-doi-fac-patru nu-i, după părerea mea, decât o impertinență. Doi-ori-doi-fac-patru se uită ca un filfizon, îți stă în drum cu mâinile în șolduri, nu te lasă să treci și scuipă” (F. M. Dostoievski, „Însemnări din subterană”, în volumul „Jucătorul și alte microromane”, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 61). Când Ion Gostin sau Yura Kordonsky fac mărturisiri despre stihiiile din sufletul lui Raskolnikov trimise pe ecran/ scenă, ai certitudinea că avertismentul dostoevskian sculptat ideatic în acest *2 x 2 fac patru, formula morții* s-a lipit magistral de sufletul unora dintre noi. Ascultând-o pe Ilinca Stih – „Dacă Dostoievski ar fi avut un blog, ar fi putut să se numească *Exilatul*. O reconstituire grăbită a ființei sale ficționale creează un grup de dezrădăcinați care încearcă, de cele mai multe ori pe căi ilicite, să smulgă o șansă societății [...] Poate Dostoievski de azi ar fi renunțat la Litere și ar fi

împărțit cu mai mult entuziasm destinul unui artist de graffiti de tipul Banksy. Oricum, nu s-ar fi bucurat de o viață claustrată în turnul de fildeş al creatorului elitist, unde mulți critici încearcă să-l plaseze prin vina unică de a fi deja un autor consacrat” („Recitindu-l pe Dostoievski...”, p. 292) – înțelegi că zămisitorul *subteranistului* are viitor. Același tonic sentiment ne cultivă și Iulian Boldea: „Romanele lui Dostoievski impun [...], în evoluția prozei europene, o viziune modernă, prin tectonica lor polifonică și ținuta dialogică a limbajului, ca formă elocventă a deschiderii spre metamorfozele fără sfârșit ale lumii” (*ibid.*, p. 61). Cu un discurs poetic precum cel al Zenobiei Niculiță – „Când te aventurezi pe tărâmul întunecat al operelor lui Dostoievski, ai senzația amețitoare că ai alunecat precum Alice pe gaura de vizuină și ești în cădere liberă printre tablouri, oglinzi, fragmente de viață care te agață și te tulbură deopotrivă. Personajele pe care le întâlnești rezonază intens cu părți ale ființei tale despre care nici nu știai că există, astfel încât te trezești trăind odată cu ele întreaga dramă a lor, a ta, a tuturor” (*ibid.*, p. 232) – te întrebi dacă nu cumva chiar tu ești un personaj dostoevskian.

Dostoievski, acest „Netflix al vremii”

Găsim deschise în toate eseurile orizonturi noi de interpretare. Antoaneta Olteanu, de pildă, aruncă punți între suferință și orgoliu: „Suferința, una dintre temele centrale ale filosofiei lui Dostoievski,

se dovedește, la o examinare mai atentă, chiar liantul omogenizator al scrierilor lui. Nu există la Dostoievski personaje care să nu sufere [...] Orgoliul este principalul vinovat care stă la baza conflictelor din roman („Frații Karamazov”, n. n., I. F.), pentru că aproape nu există personaj aici (cu excepția lui Alioșa Karamazov) care să nu fie chinuit de acest orgoliu exacerbat” (*ibid.*, p. 42). Cu „disecția literară a rușinii” și realizarea distincției dintre „rușine și vinovăție”, Zenobia Niculiță, operând într-un elevat registru psihologic, argumentează transformarea confesiunilor rușinii în „confesiuni ale iertării și acceptării”, oferindu-ne resurse suplimentare pentru „propriile povești de vindecare” (*ibid.*, p. 243). Comparațiile structurale pe axa Dostoievski - Nietzsche investesc esențe, prin Constantina Raveca Buleu, în concluzii care relevă că „de la resentiment la nihilism, scrierile lui Dostoievski și Nietzsche reflectă, în varii registre hermeneutice, spectrul maladiiv al sfârșitului de secol al XIX-lea” (*ibidem*, p. 165). Seducătoare sunt și apropierea pe care Laura Dumitrescu le realizează între personajele camusiene și dostoevskiene: „Stavroghin e ocupat de sentimentul unui asemenea armistițiu, «răgaz melancolic», în vizita la monahul Tihon. Înainte de a fi dus la moarte, Meursault exprimă viziunea pe care trebuie să o fi avut și Stavroghin înainte de a se urca în podul casei în care va sfârși” (*ibidem*, p. 99). Ciprian Nițșor explorează fericit, extinzând discursul critic și pe relația Dostoievski, Camus, Finkielkraut. Cu „Underground-ul de la Dostoievski la Vladimir Makanin”, Camelia Dinu ne îmbogățește nu doar cu răspunsuri, ci și cu întrebări despre statutul lui Dostoievski, considerat „una dintre principalele surse intertextuale pentru moderniști” (*ibidem*, 135). Aș fi vrut să-i văd, față în față, pe Emil Brumaru, Nina Corcinschi și pe Ovidiu Șimonca discutând despre Nastasia Filippovna, cea care cu frumusețea ei insurgentă „provoacă o dezordine violentă în circuitul de energii al universului romanesc” (N. C.), este „o femeie care merită să fie iubită de un poet în carne, oase, sânge și suflet” (O. Ș.). În ce teritorii ar fi mers dezbateră despre „alienare și criza iubirii” (N. C.), atunci când Emil Brumaru și-ar fi manifestat curiozitatea: „Ce s-o fi întâmplat, exact, între Rogojin și Nastasia Filippovna, înainte ca acesta s-o penetreze, sub țâța stângă, cu cuțitul? [...] Esențial de știut, vă asigur, absolut esențial! Fiindcă, v-am mai spus, mă bate-n perversiune gândul că cu Nastasia ceva nu-i în regulă [...]”



Ion Fercu

Mereu ea e însoțită de câte o femeie sau o fetișcană încântătoare! Vă pot da citate [...], citate!" („Cerșetorul de cafea. Scrisori către Lucian Raicu", Iași, Editura Polirom, 2004, pp. 43-44). Cu Dostoievski, acest „Netflix al vremii", suntem invitați de Vasile Ernu să sesizăm, ca în percepția Răului, noi unghiuri de reflecție, perspective răsturnate: „Răul suprem nu e cel care dă cu toporul. Nu cei ce omoară, nu cei ce fură, nu cei ce fac acte inumane grele. Pe ei Dostoievski și idiotul Mișkin îi iubesc cu milă, cu jale. Răul mare vine «din lumea bună», falsă, care stă la baza producerii Răului, la cauza inducerii celor slabi spre crimă. Răul suprem are o înfățișare a binelui. F. M. Dostoievski nu va fi iertat niciodată pentru această obsesie a lui legată de «genealogia Răului»: răul nu se află în cel care-l produce, ci în cel care-l cauzează. Era și firesc să nu-l suporte Nabokov, pentru care fluturii erau mai interesanți decât oamenii!" („Recitindu-l pe Dostoievski...", p. 126).

Mi se pare a fi pilduitor firul narativ al discursului critic angajat de Dumitru Tucan pe seama volumului „Amintiri din casa morților", întrucât formulează și observații inedite precum cea care dezvăluie altruismul scriitorului: „Dostoievski va simți nevoia să spună în primul rând povestea lor [a ocnașilor; n. n., I.F.] și nu pe a sa. Iată de ce, în ciuda literaturizării, «Amintiri din casa morților» păstrează un puternic caracter testimonial, caracter care va deveni ulterior extrem de important pentru cei care vor trebui să sufere într-un infern concentraționar" (*ibidem*, p. 122). În același registru citim și discursul semnat de Michael Finkenthal, cel care sintetizează: „Dacă privim [...] cu atenție personajele lui Dostoievski, găsim printre ele nu puține pentru care cea mai mare nefericire era aceea de a nu reuși să comunice cu Dumnezeu; aici se află punctul de convergență dintre Șestov și Dostoievski. Omul va trebui să înlocuiască gândirea rațională cu credința, în tot ceea ce privește chestiunile sufletești – vor spune fără ezitare cei doi în anii lor de senectute" (*ibidem*, p. 163). Dacă dorim să-l înțelegem pe „Dostoievski filocalic", părta pe care o deschide Gheorghe Holbea are virtuți gnoseologice mari: „Dostoievski nu repetă ceea ce descoperă în *Filocalie*, ci se vede pe sine și pe contemporanii săi ca făcând parte din viața autorilor patristici. E modul lui de a-i face pe cititori compliciti săi în acest mod de supraviețuire, redescoperit lumii ortodoxe..." (*ibidem*, p. 228). Îl putem minuna reciti pe Dostoievski și prin lentilele potrivite de Marina Vraciu

pe proaspăta percepție a unui poet, Iosif Brodski: „Un mare scriitor este acela care aduce în lume o nouă idee spirituală. Ca, de exemplu, Dostoievski, care a spus că în om există două bezne-genuni – cea a răului și a binelui, și că omul nu alege între ele, ci oscilează agitat, ca un metronom" (*ibidem*, p. 211).

„Libertatea de a striga toată durerea și suferința"

Intrând „în culisele teatrului", amintim că nu doar stilul lui Dostoievski este apropiat uneori de arta dramaturgică. Sufletul i-a fost vrăjit, încă din copilărie, de teatrul de bălci, pentru ca apoi să devină un mare admirator al spectacolelor de teatru. Într-o scrisoare trimisă lui N. L. Ozmidov (18 august 1880), Dostoievski mărturisea: „La vârsta de 10 ani am văzut un spectacol, la Moscova, cu *Hoții* lui Schiller. [...] Vă asigur că acea impresie extrem de puternică pe care am încercat-o a avut asupra spiritualității mele o influență deosebită." (F. M. Dostoievski, „Scrisori despre literatură și artă", București, Editura Cartea Românească, 1989, p. 41). Leonid Grossman („Viața lui Dostoievski", București, Editura Lider, 1998, p. 13) confirmă această mărturisire, precizând că, în acest spectacol, Dostoievski l-a aplaudat și pe „marele Mocealov", cunoscutul actor al vremii. Autorul „Idiotului" avut și... chemări către actorie. Se știe că recita în familie, în fața prietenilor,

dar, alături de Turgheniev, Pisemski și Ostrovski a jucat în „Revizorul" lui Gogol (1860), într-un spectacol cu statut caritabil. Unul dintre actori, Piotr Veinberg, care l-a interpretat pe Hlestakov, „vorbește despre autenticitatea lui Dostoievski (incredibilă aproape pentru toată lumea care îl cunoștea) într-un rol comic (Spekin, dirigintele poștei), specific gogolian, ambivalent, pe undeva tragic, rol care a fost jucat impecabil" (*ibidem*, pp. 42-43). În perioada debutului său ca scriitor ar fi intenționat să scrie o piesă de teatru, „Evreul Yankel", pentru uzul prietenilor a scris comedia „Parolistul și Haimanaua" și nu i-a lipsit proiectul scrierii unei drame, pornind de la „Frații Karamazov". Cu privire la stilul romancierului Dostoievski, Mihail Bahtin sugera că are „proprietăți ale dramei", în vreme ce Viaceslav Ivanov, poet și teoretician al simbolismului, filosof, traducător și dramaturg rus, arunca accente către „o carență [...] a artistului nostru genial: monotonia procedurilor uzitate, care par transplantate direct din condițiile scenei în narațiunea epică" (*ibidem*, p. 432). Faptul că Eugen Ionesco și Albert Camus au fost atrași de „dramaturgul" Dostoievski nu este, nici el, întâmplător. Întrebându-se provocator – „Arta actorului - adevăr pur sau minciună spusă frumos?" – Bogdana Darie Crețu oferă un răspuns elevat și ajunge la gândul că „un spectacol de Dostoievski este întotdeauna un eveniment, pentru



Victor Eugen Mihai - VEM

că prilejuiește întâlnirea cu unele dintre cele mai complexe personaje ce s-au scris vreodată [...] Actorul e acolo [...] încercând în oglinda scenei să îndrepte pașii spre Adevăr. Iar dacă personajele sunt croite de un geniu, atunci inima spectatorilor va merge și către Frumos” („Recitindu-l pe Dostoievski...”, p. 260).

Ajuns pe „platoul de filmare” al volumului mi-am adus aminte de o mărturisire mai veche a mea: am învățat mai mult despre Dostoievski de la noii mei prieteni, Alexa Visarion și Ion Gostin, decât de la mulți dintre criticii literari. Unii regizori, cred, au cel puțin un simț suplimentar activ atunci când se apropie (și) de Dostoievski.

Ion Gostin, invitându-ne cu Dostoievski și „Crimă și pedeapsă” „pe drumul de la cuvânt la imagine”, realizează un excelent studiu de caz regizoral pe care-l înnobilează cu seducătoare provocări care vizează „metamorfoze scenaristice și alternative regizorale” și „cutezanța spirituală dostoievskiană și lumea contemporană”. Mărturisind un gen de credință – „Pentru mine, ca cineast, filmul se naște din adevărul și teroarea istoriei, dar și din frumusețea și viclenia artei” – argumentează cum a reușit să conducă discursul regizoral către „o descoperire a actualității anului 2017 în actualitatea anului 1860 (când Dostoievski a scris *Crimă și pedeapsă* ca roman de actualitate”; „Recitindu-l pe Dostoievski...”, p. 309). Pilduitoare sunt, în economia eseului, și cele „câteva gesturi regizorale”, „mărci personale ale limbajului regizoral” care au dat formă artistică romanului „Crimă și pedeapsă”. *Nota bene*, regizorul mărturisește că nu a lăsat forța colosală a dialogului dostoievskian doar „în sarcina expresivității actoricești”, ci a pus-o și „în sarcina aparatului de filmat”. Iată doar unul dintre aceste „gesturi regizorale”: „...printr-unghi de filmare: un monolog spus direct în obiectivul aparatului de filmat poate să devină o parte dintr-un dialog al spectatorului cu personajul, iar când spectatorul rămâne încarcerat în personaj (și astfel devine el însuși personaj derivat), putem zice că s-a atins o orbită estetică; și ce regizor nu este interesat de două-trei momente metafilmice? De aceea am folosit în această manieră prim-planuri și gros-planuri ale interpreților mei” (*ibidem*, p. 311). Un alt studiu de caz care stă tot pe raftul de lux al cugetării este și cel prezentat de Yura Kordonsky, regizorul care a dramatizat „Crimă și pedeapsă” rupând rolul lui Raskolnikov în trei părți cu drepturi egale, distribuind trei actori pentru a-l

interpreta simultan: „De îndată ce le-am dat drumul celor trei Raskolnikov pe pagină, ca trei duhuri dintr-o sticlă, nu mai era chip să-i bag înapoi [...] Am înțeles pur și simplu că trebuia să dau acestor voci, care agonizează mulți ani în capul lui Raskolnikov, libertatea de a striga toată durerea și suferința pe care au trăit-o. Și să le ascult fără întrerupere” (*ibidem*, p. 270). Cu discursul lui Virgil Tănase, remarcabil autor și regizor, mereu cu sufletul lângă Dostoievski, cel care ne-a oferit (*Gallimard*, 2013; *Tracus Arte*, 2018) și o excelentă biografie a romancierului, ne îmbogățim cu încă un crez regizoral: „... pentru mine, spectacolul n-are decât o singură și unică menire, cea de a da posibilitatea actorului de a deveni, sub puterea textului și cu îndrumarea regizorului, un personaj care, în această calitate, deși e aidoma celor din sală, «vede ceea ce noi nu vedem» – ca să reiau vorbele eroului lui Eschil” (*ibidem*, p. 278).

O virtuozitate hermeneutică găsim și în „dedublarea ca sindrom social sau terapie personală”, demers al lui Anton Breiner în care *dublul* lui Dostoievski și cel al lui Richard Ayoade (din filmul *The Double*) ne invită estetic prin imperiile patologiei sociale și crizei identitare. Cu un nou studiu de caz, „câteva ecranizări după *Noaptea albe*”, primim ca dar de la Victor Morozov și avertismentul: „... un film care pornește la drum doar cu dorința de transpunere a textului dostoievskian în imagini – nu poate decât să piardă pe toată linia” (*ibidem*, p. 333).

Argumentul ar putea fi și acesta: „...povestea lui Dostoievski, în aparență atemporală, oferă un cadru suficient de liber pentru a putea fi ulterior umplut cu zgomotul timpului” (*ibidem*, p. 340). Discursurile din „Pe platoul de filmare” și „În culisele teatrului” vor fi, neîndoindu-ne, teme de rodnică dezbatere pentru profesioniștii teatrului și filmului, dar și pentru criticii literari și cititori.

„Dubla moștenire” dostoievskiană

Am aplaudat fericitul titlu care a tras cortina peste volum: „Identitatea națională: o retorică febrilă”. Antropologul Teodor Baconski concluzionează cu virtuozitate de admirator și îmblânzitor al stihilor dostoievskiene: „Demonolog al modernității, Dostoievski se dovedește – și la două veacuri de la nașterea sa – un scriitor de avangardă, care a compus cel mai fidel (citește îngrozitor) tablou al condiției noastre colective, de orfani ai transcendenței abolite revoluționar”

(*ibidem*, p. 380). Cu „Discursul lui Dostoievski despre Pușkin”, rafinând esențe, Leonte Ivanov amintește de abilitățile portofoliului diplomației romancierului: „Prin cele rostite, prin opiniile privitoare la viitorul Rusiei, la armonia universală, la misiunea pe care o are poporul său, Dostoievski a reușit să-i împace pe occidentalști cu slavofili, să pună de acord, cel puțin pentru o vreme, taberele adverse din rândul intelighenției” (*ibidem*, p. 357).

Gabriel-Andrei Stan trimite îndreptățite accente pe „dubla moștenire” dostoievskiană: „una literară, a cărei valoare se bucură de o largă recunoaștere [...] și una publicistică îndeajuns de întunecată, care trădează o gândire osificată și rigidizată, standardizată și conformistă” (*ibidem*, p. 376). Apreciind că „pentru sensibilitatea contemporană *Jurnal de scriitor* este mai curând o moștenire «otrăvită»” (*ibidem*), stârnind „numeroase controverse prin antisemitismul, xenofobia și fanatismul” (*ibidem*, p. 363) proferate în articolele sale, lasă deschisă totuși dezbaterea și din perspectiva percepției faptului că „Dostoievski este omul timpului său” (*ibidem*, p. 375).

În loc de concluzii

Volumul „Recitindu-l pe Dostoievski. 200 de ani de la naștere” și-a găsit un dirijor specialist în problematica subteranelor dostoievskiene: Camelia Dinu. Nu doar armonizarea soliștilor impresionează, ci și modul în care a stabilit structura „orchestrei”, din voci care au nu doar talent, ci și chemări dostoievskiene autentice. Este remarcabil/ vizibil faptul că autorii eseurilor au beneficiat de toată/ fireasca libertate a opiniilor. Așa se explică de ce în polifonia volumului Dostoievski ne apare ca fiind, pe de o parte, „cel mai nedogmatizat clasic rus” (Camelia Dinu), dar, ca jurnalist, și „teren fertil pentru atitudinile dogmatice” sau spirit care „trădează o gândire osificată și rigidizată, standardizată și conformistă” (Gabriel-Andrei Stan). Nuanțele îmbogățesc.

Am încercat să găesc în țesătura scriiturii „boabe de rouă” neatinse de primele raze de rouă. Le-am găsit și mi-au împrăștiat în repetate rânduri sufletul, căci autorii eseurilor au ocolit, din instinct chiar, căile bătătorite.

Lev Șestov (Revelațiile durerii”, Iași, Editura *Institutul European*, 2013, p. 33) ne spune că Dostoievski posedă „proprii săi ochi”, nu este un „soarece de bibliotecă” zămisitor de operă numai în funcție de informațiile pe care le-a ronțăit prin cărți. *Nota bene*,

și autorii eseurilor din acest volum au proprii ochi hermeneutici.

Dezvoltate, eseurile volumului ar putea deveni volume de sine stătătoare. Resursele autorilor sunt doldora de potențialitate.

O eventuală reeditare a volumului ar putea include și o „istorie a dostoievskianismului” în România.

Firește, așași vrut să aud vocea mai multor autori în acest volum. Ar fi fost interesant, de pildă, să asistăm, într-un alt format, desigur, la un debate care i-ar fi reunit cel puțin pe Nichita Danilov, Ilie Danilov (post-mortem...), pe Gabriel-Daniel Stan, dar și pe... Lev Nicolaevici Tolstoi, dezbateri în care ar fi fost aruncate în dispută teme care vizează xenofobia, fanatismul, anticatolicismul și războiul.

Data fiind aplecarea specială a lui Dostoievski către artă, pictură în special, ar fi fost provocator să ascultăm și vocea unui critic de artă.

Mircea Cărtărescu este îndrăgostit de Dostoievski: „Recitesc în fiecare an toată opera lui Dostoievski. Adică, iau cele unsprezece volume ale operelor sale complete și le recitesc. De ce? Dostoievski este scriitorul meu preferat; el poate înlocui, după părerea mea, întreaga literatură a lumii” (*Formula As*, nr. 342-343-/49-50, decembrie 1998). Ce-ar fi dacă am asculta în acest concert (reeditat...) și glasul lui de îndrăgostit-lulea? Andrei Pleșu, ne trimite, simultan, dincolo de algoritm, ne lipește de metaforă, aplaudă „derapajul” către intuiție, către 2 x 2 fac și altceva decât patru, caută și găsește, pe milimetru pătrat, și frățietatea complicată a lui Dostoievski cu Nietzsche: „Există, în sfârșit, întrebările «mari», întrebările ultimative, cărora îmi place să le spun «rusești», căci fac substanța multor insomnii dostoievskiene: Ce este fericirea? De ce există răul? Care este sensul vieții? Pentru astfel de întrebări nu poți să propui un răspuns geometric, ci o analogie, o metaforă, un «ocoliș» transfigurator” („Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste”, București, Editura Humanitas, 2012, pp. 11-12). Este o nuanță care ar fi oferit și alte acorduri simfoniei „Recitindu-l pe Dostoievski...”.

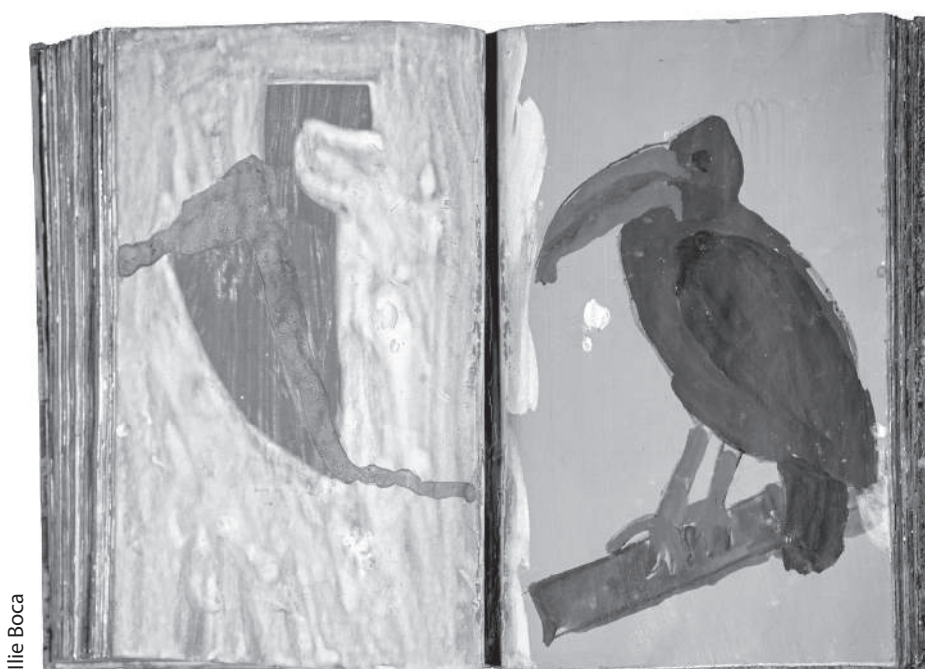
Consultând lista premiilor Oscar, care se acordă începând cu 1929, constatăm că niciunul dintre filmele realizate după opera lui Dostoievski nu a primit această distincție, deși n-au lipsit producțiile remarcabile și nici nominalizările. Surprinzător pentru mulți, în „1001 de filme de văzut într-o viață” (*Enciclopedia RAO*, București, 2005), lucrare de referință coordonată de Steven Jay Schneider, elaborată de 50 de specialiști ai

domeniului din lumea întreagă, nu este inclus niciun film care are ca scenariu o adaptare după scrierile dostoievskiene. Această realitate ar putea trăda faptul că Dostoievski nu și-a găsit încă regizorul, interpretii cei mai potriviți?... Dar mai există și o altă problemă: profunzimile psihologiei dostoievskiene nu pot fi „decriptate” cu mijloacele cinematografiei? Regizorii care au oferit multă greutate volumului, dar și alții, ar putea, scrutând filmoteca dostoievskiană, să ne răspundă la aceste întrebări.

Despre „Însemnări din subterană”, discursul metafizic din care cred că purced toate romanele lui Dostoievski, ar fi fost grozav dacă așași citit mai multe în acest volum. Cred că aici se află cele mai multe dintre cheile hermeneutice care vor însoți lectura dostoievskiană a viitorului.

Am avut impresia că toți autorii eseurilor l-au recitat/(re)interpretat pe Dostoievski așa cum citești/(re) interpretezi o scrisoare de dragoste primită cândva de la un iubit, de la o iubită, care au rămas în istoria cea frumoasă a sufletului lor.

Ce-ar fi spus Dostoievski dacă ar fi citit acest volum? Îmi place să cred că ar fi reluat unul dintre gândurile sale de suflet: „O persoană care știe cum să îmbrățișeze pe altcineva este un om bun”.



Ilie Boca

Lectura hermeneutică a operei dostoievskiene

mai 2022

Vitalia • nr. 56

Ion Fercu

Este știut că, întotdeauna, cariera postumă a unui clasic nu rezidă în devoțiunea muzeală a urmașilor, ci în interpretările și reinterpretările care sunt oferite operei sale. Firește, aceste discursuri critice presupun lectură: a cititorului obișnuit, criticului literar, filosofului, regizorului, actorului, muzicianului etc. Aș vrea să încep cu un exemplu de lectură... modernă, un fel de arheologie a esențelor, i-aș zice. Este cea pe care ne-o propune regizorul Jon Gostin, în filmul său „Crimă și pedeapsă”. El a inventat un pregeneric: o secvență memorabilă care metamorfozează tema filmului: Tânărul Raskolnikov trece pe o străduță de periferie și este oprit de Copilul Raskolnikov, care îl roagă să-i taie o găină. Tânărul ezită, iar copilul se oferă să-i spună, la schimb, „Fericirile” (Matei 5, „Predica de pe munte”). Tânărul acceptă și, în timp ce taie găina, ascultă recitarea copilului (despre ce trebuie să facă oamenii ca să fie fericiți...), în timp ce stropi de sânge sar pe costumașul lui alb, de marinar. De ce procedează astfel regizorul? Întrucât din biografia lui Raskolnikov l-a interesat motivul pierderii inocenței cu unul dintre dezastruoasele ei efecte: asumarea bolnăvicioasă a unei vinovății care nu-i aparține îl obligă pe personaj să înfăptuiască el însuși acea vinovăție. Ce-avem aici? „Spusul ascuns” sau „nespusul care a prins viață și e pe cale de a deveni parte integrantă a romanului dostoievskian”? Poate că ceva din amândouă, nu?

În același registru hermeneutic a citit și regizorul Yura Kordonsky „Crimă și pedeapsă”: „Polifonia originală a lui Dostoievski, atât de profund analizată de Mihail Bahtin, m-a condus la o decizie aparent simplă, dar, de fapt, complicată: de a rupe rolul lui Raskolnikov în trei părți egale și de a pune să-l joace trei actori diferiți. Simultan”.

Atitudinile regizorilor Jon Gostin și Yura Kordonsky față de text îmi amintesc de hermeneutica lui Umberto Eco. „Operele «deschise», întrucât sunt în mișcare, se caracterizează prin invitația de a face opera împreună cu autorul”, zice semioticianul italian.



Ammar Alnahas

„Crimă și pedeapsă”, aidoma tuturor romanelor/nuvelor dostoievskiene, este o operă deschisă. I s-a reproșat lui Dostoievski, de către unii critici literari, faptul că unele dintre creațiile sale suferă sub aspectul compoziției, că ar avea și umbre estetice. N-au lipsit criticii care au argumentat că „graba” redactării unor romane a fost generată de presiunea editorilor gen Stelkovski și de jena financiară permanentă care a marcat supraviețuirea lui Dostoievski. El nu a avut confortul financiar al lui Lev Tolstoi. Numai că, de parcă l-ar apăra pe Dostoievski, același Umberto Eco zice: „Există acele opere care, cu toate că nu sunt desăvârșite sub aspect fizic, sunt totuși «deschise», unei germinări continue de relații interne pe care consumatorul trebuie să le descopere și să le aleagă în actul de percepție al totalității stimulilor”. Și pentru a fi și mai convingător, adaugă: „Orice operă de artă [...] este în mod substanțial deschisă unei serii virtual infinite de lecturi posibile, fiecare din ele făcând opera să re trăiască potrivit

unei perspective, unui gust, unei execuții personale”.

Dar cheia lecturii lui Dostoievski, în prezent și viitor, se află, cred, chiar în „opera de deschidere” a acestuia, „Însemnări din subterană”, această uvertură a existențialismului, această carte în solul căreia își are rădăcinile toată opera romancierului rus. Acel „2 x 2 fac patru”, perceput ca o veritabilă formulă a morții de către *subteranist*, spulberă toate temeliile lui *magister dixit* în materie de interpretare: „Doi-ori-doi-fac-patru, domnilor, asta nu mai e viață, ci începutul morții. În orice caz, omul s-a temut de acest doi-ori-doi-fac-patru, iar eu mă tem și acum. [...] Doi-ori-doi-fac-patru nu-i, după părerea mea, decât o impertinență. Doi-ori-doi-fac-patru se uită ca un filfizon, îți stă în drum cu mâinile în șolduri, nu te lasă să treci și scuipă”. Aici cred că nu se află, cum zice Șestov, doar „sursa urii lui Dostoievski împotriva bunăstării, echilibrului, satisfacției” și a „fantasticului său paradox: omul iubește suferința”. Nu cumva, *in nuce*, avem aici și chipul

esenței hermeneuticii viitorului?

Personajul dostoievskian, am spus cândva, este un negator de limite: dacă există un zid, nu trebuie să te împaci cu el; nu trebuie acceptată niciun fel de imposibilitate de a-l strivi. Provocarea imaginației, cultivarea creativității, acestea sunt rețetele pentru *mântuirea întru frumos și sublim*. Cred că un cititor cu sufletul lipit de căutarea esențelor are o asemenea atitudine. Kant a mărturisit că David Hume l-a trezit din somnul său dogmatic. Genialul egocentrist Nietzsche lucra prin 1887 la ultimele rânduri ale „Voinței de putere”. Se pare că nu prea găsea cheia elaborării concluziilor. A dat însă, absolut întâmplător, peste o ediție franceză a „Însemnărilor din subterană” și a exclamat: „Ce noroc pe capul meu! Bucuria mea este imensă”. Fusesse zguduit, desigur, și de acel „2 x 2 fac patru este formula morții”... Dostoievski îl trezise din scurtul său somn dogmatic.

Hermeneutica va trăi reînnoiri cugetând asupra operei dostoievskiene. Reamintesc ce spune Șestov: „Poate că majoritatea cititorilor nu vor să știe, dar operele lui Dostoievski [...] nu conțin un răspuns, ci o întrebare”. Întrebările profunde, fiind mai importante decât răspunsurile, vor suscita mereu interesul spiritului. Dostoievski ne aruncă pe jarul întrebărilor. Care este distanța dintre a exista și a trăi? Mereu vom găsi vie această provocare. Dar, cum minunat argumentează profesorul Ștefan Afloroaei, putem găsi în zămislirile literare dostoievskiene multe nuanțe ale distincției ontologice dintre existență și ființă. Profesorul Petru Bejan spune cu îndreptățire că „programul artei contemporane nu este estetic, ci metafizic, urmărind a capta sensul «ființei» pornind de la figuri cât mai apropiate de vid”. Filosofii și esteticienii aduc în dezbatere prezența unor obiecte lipsite de sens, contradictorii, „fără patrie”: pătratul rotund, materia fără întindere, muntele fără vale etc. La Dostoievski totul este răsturnat: există *obiecte care tind să rămână „fără patrie”*. *Credința și inocența* sunt acestea. Într-o vreme în care credința își vede surpate unele dintre virtuțile sale, reazemul în conștiințe precum starețul Zosima și Aleoșa, de pildă, sau chiar și în personaje precum Sofia, prostituata de nevoie, și Raskolnikov, criminalul cu doctrină, este esențial. Vom găsi în Zosima mereu un spirit care ne va ajuta să nu pierdem credința, s-o transformăm într-un „obiect fără patrie”. Să-l ascultăm: „Fraților, nu pregețați, cuprinși de spaimă în fața

ticăloșiei oamenilor, iubiți-i așa ticăloși cum sunt, căci astfel iubirea voastră va fi după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, ridicându-vă pe culmea cea mai înaltă a dragostei pământești. Iubiți toată plămuirea Ziditorului acestei lumi, în întregimea ei, precum și fiecare grăunte de nisip în parte. Cătați cu drag la fiecare frunzuliță, la fiecă rază de soare. [...] Iubind, veți înțelege taina divină ce se ascunde în toate și deslușind-o, o dată pentru totdeauna, cu fiecare zi vi se va arăta tot mai lămurit. [...] Iubiți dobitoacele: către ele și-a îndreptat Dumnezeu mai întâi gândul și le-a hărăzit o bucurie senină. Nu le-o stricați și nu le chinuiți, feriți-vă să le răpiți bucuria de a trăi, spre a nu sta împotriva celor lăsate de Dumnezeu. [...] Iubiți, mai cu osebire pruncii, căci și ei sunt fără prihană, ca îngerii din cer, și trăiesc pentru a ne umple sufletul de duioșie și pentru a ne curăța inimile păcătoase, luminând asupra noastră ca un semn ceresc”.

Și Kirillov ne sugerează că opera dostoievskiană este un teritoriu în care explorarea hermeneutică va rămâne mereu febrilă. Ascultați-l: „Dacă crede Stavroghin, nu crede că crede. Iar dacă nu crede, nu crede că nu crede”. Nietzsche a copiat această formulă în notițele sale și a tot cugetat la ea. Nu credeți că decriptarea unor asemenea *dostoievskianisme* va rămâne mereu o seducție, precum celebrele paradoxuri ale lumii? Analiza filosofică autentică a operei sale poate fi pusă în aplicare mai ales cu privire la personajele create de acesta, deoarece Dostoievski nu propune o filosofie de autor, nu construiește o unică viziune asupra omului sau a lumii; în schimb, eroii săi propun o asemenea filosofie, fiecare dintre ei având o viziune căreia i se dedică în totalitate. A vorbi, ascrie filosofic despre Dostoievski înseamnă mai ales a analiza acerbios fiecare dintre personajele importante create de el, a încerca să le deslușești enigma; forța artistică a scriitorului rus constă în faptul că a creat personaje desprinse de autorul lor, personaje care ascund în universul lor interior o taină. Discursul critic înstrăinat de autonomia acestor eroi nu va putea dezvălui niciodată esența lumii pe care ne-a dăruit-o Dostoievski. Hermeneutica actuală trudește deja în acest orizont al decriptărilor.

Același sprijin, dar în căutarea inocenței, de astă-dată, îl vom căuta în Mișkin, care ne va consilia mereu în compania fratelui său de cruce mai vârstnic, Don Quijote. Mereu ne va spune Mișkin: „Eu nu înțeleg un lucru: cum poți trece pe lângă un copac, cum poți să-l privești și să fii nefericit?”

Și va tot striga Mișkin: „Frumusețea va salva lumea!”. Sau poate că acest duet al fraților de cruce va inventa o nouă formulă: „Inocența va salva lumea!”. Tocmai de aceea cred că-l vom tot citi pe Dostoievski, așa cum un adolescent îndrăgostit citește/recitește scrisoarea de la iubita lui.

Totul este ca noi să nu citim/interpretăm eronat. Este unul dintre avertismentele hermeneuticii moderne. „Ce înseamnă a citi eronat?, întreabă universitarul ieșean Valeriu Gherghel. Voi răspunde astfel: a citi literal o carte care impune o lectură alegorică și a citi alegoric o carte care impune o lectură literală”. Ce înseamnă a citi/ interpreta/reinterpreta pe Dostoievski? Poate că ne-a răspuns Mircea Eliade la această întrebare, atunci când ne-a invitat să privim lectura prin ochii regisirii funcției sale primordiale, magice, care are rolul de „a stabili contactul dintre om și cosmos, de a aminti memoriei scurte și limitate a omului (modern) o vastă experiență colectivă, de a lumina Riturile”.

Ce înseamnă a-l citi/reinterpreta pe Dostoievski? Poate că și a-l privi aidoma lui Spengler, ne sugerează Nichifor Crainic: „Vedeți, (Spengler, n. n., Ion Fercu) în loc să spună că «orice țaran rus e o bucată din Rusia», zice că «orice țaran rus e o bucată din Dostoievski», confundându-l dintr-o dată pe Dostoievski cu Rusia însăși”.

Ce înseamnă a-l citi/ reciti/reinterpreta pe Dostoievski? În 1875, aflat la Ems, Dostoievski îi trimite soției sale o scrisoare cutremurătoare în care, între altele, notează: „Citesc *Cartea lui Iov* care mă aduce într-o stare bolnăvicioasă de extaz: mă las de citit și umblu prin cameră câte un ceas întreg aproape plângând. [...] *Cartea este, Annia, lucru ciudat*, – una din primele care m-au zguduit în viață și asta pe când eram încă aproape un copil”. Cum să nu-l înțelegi/ iubești pe Dostoievski, atunci când spune că l-a zguduit încă din copilărie *Cartea lui Iov*? O cheie admirabilă a parabolei lui Iov o găsim la Steinhardt: „Oamenilor le cam place să citească primele treizeci și unu de capitole din *cartea lui Iov*, ale disputei creaturii cu Făcătorul, ale înșirării tuturor nedumeririlor, ale protestelor formulate de logică și de simțul justiției – divanul gâlcevii omului cu Dumnezeu. Sfârșitul Cărții (capitolele 32-42, n. n., Ion Fercu) însă este evitat. Și totuși el dă cheia cifrului. Cifra tradus în clar e simplu: nu putem pricepe. Ne înconjoară tainele. Ne rămâne numai a ne smeri, cuminiți!”. Nu putem pricepe?... Interesantă provocare... Bartolomeu Valeriu Anania, cel care a coordonat elaborarea versiunii „diortosită după

Septuaginta" a „Bibliei sau Sfânta Scriptură" (Ediție jubiliară a Sfântului Sinod, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001), în „Introducere la Iov" scrie: „Cartea lui Iov, prin extraordinarul ei autor, este și rămâne un poem al excelenței literare. Marea poezie este făcută să pună întrebări, nu să dea răspunsuri". Opera dostoevskiană tot într-un asemenea orizont al percepției trebuie să ni se lipească de suflet.

Sau poate că ni s-ar lipi și mai mult de suflet dacă ne-am molipsi de virtuțile lecturii hermeneutice nonconformiste, marca Emil Brumaru, cel aflat pe o altă planetă a moralei... lingvistice și în „Cerșetorul de cafea". „De ce, stimate domn, de ce piciorul și nu, cum ar fi fost decent, mâna sau, și mai sfielnic, fruntea? Doar pentru că s-a așezat în genunchi? Și din genunchi se ajunge la mână! Și-apoi, bătrânul Dosto zice așa, în general, piciorul. Ori un picior are gleznișoară, pulpă dulce, genunchi cu rotulă fragedă, coapsă ocultă și fierbinte. Cam pe unde a pupat-o, stimate domn, Rodea? Eu zic că asta-i principalul, nu replica destul de cunoscută și suficient de cabotină: «Nu m-am plecat în fața ta, ci în fața întregii suferințe umane...». Mă rog, să se plece, dar de ce s-o ștampileze erotic pe cârniță? Știu, știu ce veți spune! Că nu pricep nimic. Dar :1) Ea e curvă; 2) El o pupă; 3) Pupatul se aplică pe picior; 4) Restul e literatură. Adică a pupat-o pe picior pentru că, în cazul ei, acesta era «instrumentul» rușinii, al vinovăției etc.? Și el o absolvă, astfel, tocmai de rușine, vinovăție etc. Dar atunci, și vă rog din adâncul sufletului, stimate domn, din baierale inimii, să-mi iertați precizia, de ce n-a pupat-o măcar, dacă tot s-a plecat atât de spectaculos «în fața întregii suferințe umane», de ce n-a pupat-o, zic, stimate domn, ca să fie și mai și, în p... ??? Sunt un porc? Bineînțeles! Dar și Rodea!!" Emil Brumaru citește atât de atent totul, manifestă o acribie de invidiat, încât ai impresia că joacă rolul unui istoric literar. Coincidențele, pe care puțini le observă, îl uimesc... „Raskolnikov omoară baba-n iulie. Tot în iulie, Rogojin bagă cuțitu-n Nastasia! E luna crimelor, se pare"... „Să nu uit: și camera Raskolnikov, și cea a babei (prima odaie) sunt tapetate galben. R. stă într-o mansardă a unui imobil cu 4 etaje. Baba stă și ea la etajul 4. Și, culmea, Marmeladov, tot la catul 4 locuiește. Același nivel!..." „Bine, dar și când secția de poliție e tot la etajul 4, ce mai pot zice? Iar în această secție, Rodion se duce în camera a patra! Nu-i lucru curat! Formidabil! Și Razumihin locuiește

la etajul 4!". După coincidența lunilor crimei și a cifrelor de 4, urmează coincidența culorilor... Emil Brumaru se simte în pielea personajului lui nenea lăncu, din „Grand Hôtel «Victoria Română»" („Simt enorm și văd monstruos!"): „De fapt, ca să fiu cinstit, remarcasem doar galbenul din *Crimă și pedeapsă*, revenind insistent în tapetele camerelor și, la urmă, chiar și în exteriorul unor case. Sunt casele pe care le privește Svidrigailov în drum spre locul unde «însenează» sinuciderea. Triste și murdare îl priveau căsuțele de lemn, vopsite în galben violent, cu obloanele închise. Cotteau dă, ce deliciu, în procente, la diferiți autori, apariția galbenului! Și bestialul Dosto deține recordul! Gogol 5%, Tolstoi 7,9%, Dostoievski 10,6%!"... „Pentru galbenul din *Crimă și pedeapsă*, ceva care nu există în cărți. E vorba de Lujin. Poartă un lornion de aur. Mai are «un inel mare, masiv și foarte frumos, de aur, cu o piatră galbenă, pe care-l purta pe degetul mijlociu»"... Dacă în *Crimă și pedeapsă* observasem singur galbenul, în *Idiotul* n-am băgat de seamă că verdele e (la Rogojin, Ippolit și Mișkin) de-o importanță definitorie!"... „Raskolnikov a stat cândva pe lângă *Cinci colțuri*! Nastasia Filippovna stă chiar pe *Cinci colțuri*! Să nu se fi întâlnit niciodată pe stradă? Poate că s-au privit îndelung, poate că s-au înțeles dintr-o ochire, fiecare trecând mai departe cu chipul celuilalt, pe veci, gravat în suflet"... Nota bene, cei doi sunt eroi ai unor romane diferite...

Firește, îl putem citi pe Dostoievski și în alte chei, precum în

cea sugerată de Vladimir Nabokov, cel care afirmă că „Dostoievski nu este un scriitor mare, ci mai degrabă unul mediocru – cu sclipiri de umor excelente, dar, vai, cu deșerturi de platitudini literare între ele". Nabokov critică galeria de personaje dostoevskiene, formată „în mod exclusiv din nevrotici și lunatici", ale căror personalități nu evoluează deloc de-a lungul romanului. „Le primim pe toate gata făcute la începutul poveștii", scrie Nabokov, „și ele rămân astfel fără transformări semnificative, chiar dacă împrejurimile lor se schimbă și lucruri extraordinare li se pot întâmpla". Alții, precum Lev Tolstoi, Mihail Saltikov-Șcedrin sau Nikolai Mihailovski au desemnat unele personaje din „Idiotul", „Demonii" sau „Frații Karamazov" cu termenul „marionete" considerându-le ori insuficient dezvoltate, ori artificiale și excesiv de pretențioase. Dacă-l ascultăm și pe Leo Butnaru – „după slavonul model/ cu numele prenumele patronimul/ (dostoievski fiodor mihailovici)/ unicul singurul neperechele/ ar fi/ Dumnezeu Dumnezeu Dumnezeuovici" – perspectiva interpretării este cu totul alta. Cuvântul dostoevskian are o metafizică grea, profundă. De aceea cred că hermeneutica nu va obosi niciodată în truda sa de a-i descoperi subteranele înțelesurilor.

Alocuțiune rostită în cadrul programului cultural aniversar „DOSTOIEVSKI – 200".



Mariana Popa



Dionis Pușcuță

Dostoievski și vrăjitorii armoniilor muzicale

Ion Fercu

Concertul simfonic din această seară ar putea fi prefațat de un gând al prestigioasei reviste *BBC Music Magazine* – „Eduard Kunz se află printre cei zece pianiști ai viitorului” – și de o privire panoramică asupra operei dostoievskiene – „Polifonie evanghelică mărginită doar de imensitatea rusească” – sugerată de regizorul Alexa Visarion.

Am discutat, timp de două zile, despre romancierul, jurnalistul, filosoful, psihologul, psihiatristul, sociologul, criticul de artă, analistul politic Dostoievski, neostenitul martor al sufletului omenesc. Astăzi, sugerăm doar câteva orizonturi, în încercarea de a-l percepe și ca admirator al armoniilor muzicale. Opera sa, dar și consemnările unor contemporani de-ai săi, oferă mărturii interesante în acest sens. Din anul 1997, criticul de muzică Artemi Troițki prezintă emisiunea radiofonică „F. M. Достоевский”.

Opera dostoievskiană are ca decor și o diversitate de armonii muzicale... Iată, scrutând fugar discursul câtorva romane, doar câteva crâmpene... Raskolnikov, ucigașul cu

doctrină, îndreptându-se către piața Sennaia, vede „un tânăr flașnetar cu părul negru, cântând o romanță sentimentală. Acompania cu flașneta pe o față de vreo cincisprezece ani care sta înaintea lui, îmbrăcată ca o domnișoară, cu crinolină și măntăluță”. Aceasta avea „o voce dogită de cântăreață de stradă, dar destul de plăcută și de puternică” și interpreta „o romanță în așteptarea celor două copeici pe care aveau, poate, să i le arunce” trecătorii. Ca un reporter de specialitate, Raskolnikov îl întreabă pe un cetățean între două vârste: „Vă place muzica de stradă? [...] Omul îl privi, ursuz și mirat. Mie îmi place grozav, urma Raskolnikov, ca și cum ar fi vorbit despre altceva decât despre niște cântece de stradă. Îmi place să aud un glas cântând în sunetele flașnetei, pe o seară rece, întunecoasă și umedă de iarnă, neapărat umedă, când trecătorii au fețele supte și bolnăvicioase, palide-verzi; sau – și mai bine – pe ninsoare, când fulgii mari, umezi cad drept de tot și nu e vânt – știți? – și vezi strălucind printre fulgi felinarele cu gaz”...

Îngrijorat, Lebeziatnikov îi spune

Sonie, în prezența lui Raskolnikov, că a văzut-o pe Katerina Ivanovna cum „o învață pe Lenia să cânte *Sătucul*, pe băiețel să joace, pe Polina Mihailovna de asemenea, le ciopârțește toate hainele; le face niște tichii cum au actorii ambulanți; vrea să ia ligheanul ca să bată în el, să țină loc de muzică... Nu ascultă de nimeni... Nu vă puteți închipui ce se petrece? N-o putem lăsa așa!”...

Cel mai enigmatic dintre demonii dostoevskieni, Svidrigailov, trăiește într-un univers muzical *sui-generis*: „Pe masa lui Svidrigailov era o sticlă de șampanie începută și un pahar golit pe jumătate. În odăiță se afla un băiețel, muzicant de stradă cu flașnetă, și o cântăreață de vreo optsprezece ani, voinică, rumenă, cu o fustă în dungi, cu poala prinsă în brâu, și o pălărioară tiroleză împodobită cu panglici; fără să țină seama de corul din odaia vecină, cânta, acompaniată de flașnetă, cu o voce răgușită de contralto, un cântec trivial”.

În „Adolescentul”, Arkadi Dolgoruki este îndrăgostit de muzică: „Ascultă, îți place muzica? Eu sunt nebun după ea. Am să-ți cânt ceva când am să vin la dumneata. Știi, eu cânt foarte bine la pian, am învățat ani de zile și încă foarte serios. Știi, dacă aș compune o operă, aș lua subiectul din Faust, fiindcă-mi place la nebunie. Lucrez mereu la scena din biserică, dar numai în cap. Parcă o și văd: îmi imaginez o catedrală gotică, coruri, imnuri, deodată intră Gretchen, dar știi, corurile trebuie să fie medievale, să creeze atmosfera secolului al cincisprezecelea, Gretchen își spune durerea, începe printr-un recitativ încet, dar tulburător de dureros, iar corul răsună puternic, sumbru, aspru și implacabil: deodată se aude glasul diavolului, aria lui Mefisto”...

În salonul Nadejdei Nikolaevna, din „Demonii”, musafirii petrec „în discuții ce se prelungesc până la ziuă; sunt un fel de serate ateniene, dar numai sub raportul fineții și al eleganței; totul poartă pecetea unei distincții emoționante; multă muzică, melodii spaniole, visuri de înnoire a întregii omeniri”... Stepan Trofimovici Verhovenski, „personajul principal al tragediei” (F. I. Evnin), ne oferă un poem despre care Dostoievski zice că „nu este lipsit de unele calități poetice”, dar e „cam nebulos”, un fel de „alegorie tratată într-o formă lirico-dramatică și care amintește de partea a doua din Faust”. Neîndoind, poemul, croit cu esențe rare ale imaginarului, trebuie savurat ascultând armoniile sale muzicale: „Toate corurile acestea cântă ceva foarte confuz, în bună parte despre nu știu ce blestem aducător de nenorociri, dar tratat nu

fără o fină nuanță de detașare ironică. Brusc, scena se schimbă pentru a face loc unui fel de «sărbătoare a vieții» la care cântă până și insectele, apare o broască țestoasă ce rostește niște formule sacramentale latinești și, dacă nu mă înșel, până și un mineral, obiect prin definiție total neînsuflețit, își cântă aria respectivă, în general toți cântă aproape neconștient, iar dacă se mai întrerup din când în când ca să schimbe câte o vorbă, parcă se ceartă într-un chip la fel de confuz, dar tot cu un aer elevat. Intervine apoi o nouă schimbare de decor, care aduce pe scenă un peisaj pustiu și sălbatic; pe acest loc rătăcește un tânăr civilizat, care rupe și sugă niște buruieni; la întrebarea unei zâne, de ce sugă aceste ierburi, tânărul răspunde că, simțind în el un prisos de vitalitate, caută uitarea, pe care o află în sucul acestor buruieni, dar că dorința lui supremă este de a-și pierde cât mai repede rațiunea (o dorință oarecum superfluă). Apare deodată, călare pe un cal negru, un adolescent de o nespusă frumusețe, urmat de un alai imens de oameni reprezentând toate semințiile lumii. Adolescentul personifică moartea la care aspiră toate popoarele. Și, în sfârșit, în scena finală răsare subit Turnul Babel și niște atleți se zoresc să termine ultimele lucrări din vârful turnului, cântând imnul speranței noi”...

În „Frații Karamazov” armoniile răsar uneori de unde nu te aștepti: „Știți ce făceau matracucele? Cântau din guzlă ca niște nerușinate – vreau să zic, adică, la pian”. Smerdiakov, cel plămădit „dintr-un fecior al satanei și o sfântă”, ascultă îngândurat când,

după o clipă de tăcere, chitara prinse a zbârnâi din nou și vocea în falset cântă și ultima strofă: „Chiar de-aș trage la edec,/ De plecat tot am să plec,/ Viața vesel să-mi petrec/ Cuib să-mi fac în capitală!/ Jalea să mi-o-ngrop, amin!/ În veci să nu mai suspin”... El însuși, îi cântă la chitară Mariei Kondratievna, „fosta vecină a lui Feodor Pavlovici, aceea care venea mereu la el, la bucătărie, după câte un castron de supă”. E atât de divers universul interpretativ, încât monopolul artei interpretative populare pare să fi apus: „– Bine, bine, Trifon Borisâci, am să văd eu ce-i de făcut. Acum spune-mi altceva: e vreun taraf de țigani? – Nici pomeneală, Dmitri Feodorovici, i-a alungat stăpânirea. Dacă vrei, sunt aici în sat, la Rojdestvenskoe, niște ovrei care cântă la țambal și din scripcă; aș putea trimite pe cineva să-i cheme. Cât ai bate din palme, au și sosit”...

Dmitri Feodorovici (Mitea), cel de care tatăl său „uitase pur și simplu”, „scoase iarăși din buzunar teancul de bani... Dă-mi voie, panie! Vreau muzică, gălăgie, trăsnete și fulgere, la fel ca data trecutului”... Apoi, Mitea „plecă plutind în nori, iar ea [Grușenka] rămânea mai departe să asculte muzica și să privească dansurile”. Grușenka e inspirație pură: „Auzind că Grușenka vrea să joace, Maximov chiui de bucurie și începu să-i dea târcoale țopăind și cântând: Piciorușe ca țepușe. Ungchioarele scorușe”... Și sărăcia invocă muzica: „De ce au rămas săraci lipiți pământului bieții oameni? De ce e copchilul flămând și cât vezi cu ochii stepa-i pustie? De ce nu se îmbrățișează cu toții și nu se



Mihai Chițu

sărută? De ce nu cântă ceva vesel cu toții?”...

Cu omul din subterană, armoniile muzicale sunt invitate mai ales în culisele metafizicii: „Faptul că oamenii sunt totuși oameni, nu clape de pian, la care chiar dacă legile naturii cântă cu mâna lor, amenință totuși să împingă cântatul până într-acolo încât în afara calendarului nu vei putea avea chef de nimic”... Subteranistul trăiește însă și în regim terestru: „Eram încântat. Jubilam și cântam arii italiene”... Nu uită să ne spună că dreptul de a cânta este fundamental: „Și voi cânta dacă voi avea chef, da, voi cânta, pentru că am dreptul. Să cânt”...

Dostoievski avea o cultură muzicală elevată. În 1843, de exemplu, la Sankt Petersburg, participă la un concert Franz Liszt, iar în 1847 a aplaudat un spectacol prezentat chiar sub bagheta lui Hector Berlioz. Anna Dostoievskaia, în *Amintiri*, notează că-i plăceau foarte mult lucrările lui Mozart, *Fidelio* a lui Beethoven (singura operă lirică scrisă de acesta), *Hochzeitmarsch* (un marș de nuntă pentru orgă) de Mendelson-Bartholdi, asculta și Rossini. Soția sa nu uită să noteze însă: „Lucrările lui Richard Wagner nu-i plăceau deloc lui Feodor Dostoievski”. *Dichter und Bauer* („Poet și Fermier”), uvertura compozitorul austriac Frantz von Suppé, avea o istorie specială în inima sa. Povestește tot Anna Dostoievskaia: „Odată, în timpul unei plimbări prin Grossen Garten, am început să ne certăm din pricina unor convingeri opuse și mi-am exprimat tăios punctul de vedere. Feodor Mihailovici a întrerupt discuția și am ajuns la restaurant în tăcere. Îmi era ciudă că i-am stricat buna dispoziție și ca să-și revină am spus, când au început să cânte potpuriul din Fr. von Suppé, că «e scris despre noi», că el e poetul, iar eu sunt fermierul și am început să

fredonez încet partitura fermierului. Lui Feodor Mihailovici i-a plăcut jocul și a început să cânte și el aria poetului. Și așa, cel care ne-a împăcat a fost Suppé. De atunci, ne-a intrat în obicei să fredonăm duetele celor doi eroi: soțul meu fredona partida poetului, iar eu pe cea a fermierului”. Se pare, dacă o ascultăm tot pe Anna Dostoievskaia, că soțul ei avea și auz muzical: „Într-una din vizitele mele, Feodor Mihailovici m-a uluit: în focul muncii noastre au răsunat sunetele unei flașnete care cânta celebra arie din *Rigoletto* – *La donna est mobile*. Feodor Mihailovici se opri din dictat, ascultă și începu deodată să cânte aria, înlocuind cuvintele italienești cu numele meu: «Anna Grigorievna». Avea o voce plăcută de tenor, deși puțin voalată. Când s-a terminat aria, Feodor Mihailovici s-a apropiat de fereastră, i-a aruncat flașnetarului un ban și acesta a plecat imediat [...]. Aria flașnetarului și fredonatul lui Feodor Mihailovici le-am auzit și în următoarele două zile și am fost surprinsă de exactitatea cu care reda melodia. Probabil că avea un bun auz muzical”...

Mihail Ivanovici Glinka, părintele muzicii clasice ruse, era preferatul său dintre compozitorii ruși. Pornind de la o afirmație a lui Glinka – „În viață totul apare ca în contrapunct, adică în contrast” –, Leonid Grossman realiza analogia dintre sistemul de construcție al romanului dostoievskian și teoria muzicală a trecerilor sau contrastelor, legile contrapunctului (voci diferite care cântă pe o aceeași temă). Dostoievski îl îndrăgise demult pe Glinka, chiar de la primele spectacole cu „Ruslan și Liudmila”, în 1842. Întâlnirile cu creatorul poemului muzical despre vechea Rusie l-au umplut de bucurie. Iată cum redă Grossman („Titanul. Viața lui Dostoievski”) una dintre

aceste întâlniri: „La început, Glinka a improvizat ceva, iar când musafirii s-au strâns în jurul lui, a sorbit o înghițitură de vin din pahar și a început să cânte. În seara aceea a interpretat Chopin și Gluck, fragmente din «Ruslan și Liudmila», o fantezie din «Kamarinskaia»... După mărturiile soției sale, Dostoievski a ținut minte toată viața acest concert intim. Peste douăzeci de ani, în povestirea «Eternul soț», el l-a schițat prin câteva trăsături de condei pe marele muzician așezat în fața pianului. Așa a imortalizat Dostoievski, în 1869, una din cele mai puternice impresii muzicale din viața lui”... Din însemnările lui Grossman aflăm și alte amănunte despre preferințele muzicale ale lui autorului „Fraților Karamazov”: „Dostoievski iubea foarte mult muzica, fredona aproape întotdeauna câte ceva în sinea sa, ceea ce exprima cel mai bine buna sa dispoziție. În această privință, a doua fiică a familiei Ivanov, Maria Aleksandrovna, studentă la Conservatorul din Moscova, îi făcea o plăcere deosebită prin minunatele ei interpretări. Într-o singură privință nu erau de acord: ea era o mare admiratoare a lui Chopin (ca în general toate femeile), în timp ce Feodor Mihailovici nu prea agreea muzica compozitorului polonez, numind-o «ofticoasă». El situa mai presus de toate muzica lui Mozart și Beethoven, iar dintre compozitorii ruși îi plăceau foarte mult compozițiile lui Glinka și Serov, mai ales opera acestuia din urmă, «Rogneda». Grossman, atent la detalii, remarcă și faptul că lui Dostoievski i-a plăcut atât de mult o romanță germană interpretată pe versuri de Heine, încât o fredona foarte des și, mai mult decât atât, „i-a venit ideea ca, în capitolul 5 al romanului său «Crimă și pedeapsă», să pună în gura Katerinei Ivanovna Marmeladova, în clipa morții,

Ion Fercu, „DOSTOIEVSKY - 200”, Sala Ateneu, Bacău, 2021



cuvintele acestei romanțe”.

În „Problemele poeziei” lui Dostoievski, Mihail Bahtin insistă asupra caracterului polifonic al scriiturii: „Dostoievski este creatorul romanului polifonic”. „Principiul unității artistice a romanului dostoievskian”, spune el, poate fi comparat „cu întregul artistic din muzica polifonică. Așa, bunăoară, cele cinci voci ale unei fugi, intrând succesiv și dezvoltându-se armonios după canoanele contrapunctului, evocă «sistemul vocilor» din romanul lui Dostoievski [...] În romanul lui Dostoievski, întocmai ca și în muzică, asistăm la realizarea aceleiași legi a unității care sălășluiește în noi înșine, în «eul» omului, legea activității orientate către o țintă anume”. Bahtin a argumentat că „pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite, autentică polifonie a vocilor cu valoare plenară constituie [...] principala particularitate a romanelor lui Dostoievski”. Critica literară și cea muzicală au evidențiat mereu faptul că din coexistența conștiințelor autonome care intră în relație unele cu altele se naște muzicalitatea operei dostoievskiene; dialogul este un semn al dorinței participanților de a-și interpreta fiecare propria partitură, contribuind în felul lor la geneza acestei muzici.

Într-un recent interviu, criticul literar Marius Manta, mi-a solicitat să-i argumentez ce lucrare ori compozitor m-ar putea însoți într-un spațiu de lectură dostoievskian. I-am spus că Beethoven și Ceaikovski sunt invitații mei în acest spațiu de lectură cu prăbușiri de lumi, prăpăstii de întuneric și explozii de lumină. Hoinărind cândva pe străzile din Sankt Petersburg, mi-au sunat aproape obsedant acordurile ceaikovskiene ale *Simfoniei nr. 6* în Si minor, „Patetica”, simfonie care alternează suprafețele meditative cu izbucnirile dramatice ale alămurilor. *Simfonia a V-a* în Do minor opus 67, a „Destinului”, ca și *Sonata pentru pian nr. 23* în Fa minor, Op. 57, „Apasionată”, lucrările lui Beethoven, însoțesc uneori bucuriile lecturii dostoievskiene. Prima se armonizează cu toate tragediile dostoievskiene; „Apasionată”, cu întinderi de imperială liniște și prăpăstii estetice seducătoare, zămislește un univers afectiv grozav pentru a-l însoți pe Mișkin”.

Pregătindu-mă afectiv pentru acest minunat concert de gală, care ne așteaptă peste câteva clipe, am ascultat Concertul nr. 2 pentru pian al lui Serghei Rahmaninov, în interpretarea Annei Fedorova, și mi-am zis că „Demonii” și „Jucătorul” pot locui fericit în acest univers al armoniilor.

Închei cu doar câteva vorbe despre relația dintre Ceaikovski și Dostoievski. Ceaikovski nu și-a ascuns niciodată preferința sa pentru Lev Nicolaevici Tolstoi și Anton Cehov. Asta nu l-a împiedicat pe Dostoievski să-l prețuiască și chiar să-l... ajute. Ceaikovski avea în Rusia renumele unui compozitor mult prea tributar „gusturilor muzicale occidentale”. „Somitățile” naționaliste din domeniul muzicii afirmău că în studiul muzicii, compozitorii ruși nu au nevoie de Occident. Imaginea lui Ceaikovski avea să se schimbe, devenind cel mai important compozitor rus, după ce Dostoievski, cu ocazia ceremoniilor dedicate comemorării lui Pușkin (1880), a susținut că acest scriitor iconic al Rusiei a fost adeptul unei „unități universale” care să cuprindă cultura rusă și cea occidentală. Brusc, rezervele față de muzica „prea occidentalului” Ceaikovski s-au disipat, iar mai ales tânăra *intelligenția* din Sankt Petersburg a început să devină extrem de pasionată de muzica lui.

Cei doi s-au apropiat însă în eternitate. Amândoi sunt înmormântați, la câțiva metri unul de altul, în cimitirul Tikvin al Mănăstirii *Alexandr Nevski*. Amândoi se bucură, probabil, datorită faptului că noi ne aflăm acum la acest regal al spiritului care ne va fi oferit de Orchestra Filarmonicii „Mihail Jora”, sub bagheta maestrului Leonard Boga, de acest tânăr vrăjitor al armoniilor, Eduard Kunz, aplaudat și de *BBC Music Magazine*. Ce bucurie pentru Dostoievski, Ceaikovski și Rahmaninov, dar și pentru noi, desigur!

Alocuțiune rostită în deschiderea concertului de gală din cadrul programului cultural aniversar „DOSTOIEVSKI-200”.



Diana Brăescu

Cronicar de Onoare

Daniel Ștefan Pocovnicu

Recent ne-am bucurat alături de profesorul Constantin Călin, care, în data de 28 februarie 2022, a fost declarat cetățean de onoare al municipiului Bacău. Ocazie de sărbătoare ce a oferit, din păcate, și surpriza unui *déjà-vécu*, *deja trăit*.

Ce vreau să spun prin aceasta? Că, asemenea Premiului Academiei, titlul acordat de municipalitatea băcăuană survine la fel de târziu și ne onorează pe noi, cetățenii urbei, mai mult decât pe domnia sa. Profesorul s-a grăbit cumva să-mi confirme senzația aceasta, după cum aveam să constat cât se putea de curând.

Prezent în sala unde a avut loc festivitatea oficială, am urmărit cu aplecare specială discursul celui onorat. Am rămas același student ce mai are încă ceva de aflat, de învățat și – de ce nu? – de dezbătut ulterior, din argumentația maestrului.

De la început, sinceritatea, directetea stilului bine cunoscut al lui Constantin Călin parcă a sunat vag disonant într-o sală oficială unde, la uvertură, am avut un scurt recital de dezlănțată polemică procedurală, isterică strict până la loc comanda.

A fost ocazia propice de a reflecta la inflația verbală pe care se sprijină intensiv democrația de tip occidental. Un filosof britanic, J. L. Austin, s-a

ocupat mai demult cu cercetarea modului în care folosim cuvintele spre a face lucruri. Însă dacă am calcula azi de câte vorbe avem nevoie pentru a realiza un proiect, s-ar putea să dăm în depresie.

Să fie clar: am fost, sunt și rămân filolog, cu mare drag de cuvinte. După cum nici funcționarea administrativă a statului român nu mi-e tocmai străină. Iar Occidentul, pe Rusia niciodată nu l-aș da. Acestea sunt afirmații tranșante, pentru uzul jurnaliștilor extrem de talentați în a încropi un scandal până și dintr-o minge dezumflată.

Caracterul abia pedant al alocuțiunii, ironia subțire a deschiderii, dar mai ales îndrăzneala de a ataca unele *racile* ce macină actualitatea noastră acută a condamnat cuvântarea la o receptare subtil distantă din partea publicului oficial. Sau accentul pe *ipocrizie* să fi transmis anumite frisoane prin sală?

Cred că și mulțumirile au fost grav subdimensionate după gustul și obișnuințele acestei asistențe *forte*. Ceea ce nu e neapărat de mare mirare. Și consolidează impresia că am fost martorul unuia din acele momente rare în care două universuri paralele se ating oarecum neverosimil, cu ușoară flămă și șoc trecător.

Pe vremuri, am trăit cu speranța că aceste medii s-ar putea întâlni. Nu la infinit. Ci favorabil și cu profit, într-un punct cât se poate de accesibil. Ce se chema Centrul de Cultură „George Apostu” din Bacău. Printr-un demers de comunicare la care contribuia regretatul scriitor Sergiu Adam. Participam și eu la acea tentativă de construire a punților potrivite de dialog între două lumi. Poate că interferau în proiectul acela și agende personale. Totuși, atmosfera era promițătoare și oferea speranța că va duce undeva. Dar totul s-a sfârșit de mult.

L-am ascultat în multe ocazii pe profesor. Îi cunosc destul de bine stilul prezentărilor publice. Și am fost ușor surprins să-l găsesc mai puțin emoționat decât m-aș fi așteptat. În pofida orei inadecvate pentru domnia sa. Ceea ce mi-a dat de gândit. Iar mai apoi de zâmbit cu subînțeles. Fiindcă e un preț pe care îl punem în orice am face.

Dar de ce fu atât de departe profesorul meu, Constantin Călin, de această lume a reprezentativității democratice? Oare nu împărtășește același set de valori?

Sigur că nu. Nu îl văd niciodată capabil să cânte în strună nici măcar cititorului, grupurilor de interese și



Constantin Călin, Centrul „George Apostu”, 2018

putere cultural-literară ori presei în plutonul căreia a combătut dedicat culturii. Nu știe cum să facă orice numai să *reușească*. Nu are stofă de formator de opinie avantajoasă, după bătaia vântului. Prin urmare, nici beneficii electorale nu prea poate aduce. De aceea ratează orice șansă de apartenență la tabăra *reprezentării*.

Îi rămâne orgoliul firav al naivității încrezătoare în supraviețuire pe bază de carte, muncă, valoare personală și talent. Adică participarea la cercul tot mai restrâns și neatrăgător al *competenței*. Nimeni să nu creadă că soluția aceasta ar fi confortabilă. În vremea când reziliența e aproape o dogmă, iar inteligența se confundă găunos cu adaptabilitatea galopantă, să rămâi egal cu tine și cu ceilalți e un test de morală ce solicită toată ființa.

Cu ani în urmă subliniam această concepție reflectată în critica lui Constantin Călin: orientarea spre o *lectură anagogică*, de construcție interioară, la care profesorul încerca să atragă tinerii, conștient că o lume mai bună se zidește cu personalități.

Dar e atât de inactual un asemenea ideal într-o lume ce aproape a interzis, de pildă, evaluarea etică a conducătorilor. Toți greșim, suntem oameni, însă a așeza în frunte păcătosul îndârjit, delator, desfrânat și sperjur – iată rețeta perversă rău a degradingoladei cât se poate de concrete în care chiar acum ne zvâcolim. Cum ar putea crede cineva că un om incapabil să-și respecte cuvântul dat familiei, prietenilor, apropiaților și-l va onora pe cel acordat comunității? Nu cumva, în asemenea circumstanțe, birocrăția ar reprezenta reflexul necondiționat al sindromului hoțului, care vede în jurul lui numai hoți?

Într-un mod mai afabil a vorbit despre problema birocrăției istoricul literar băcăuan, care a pus în emfază rădăcina morală a acestui rău structural al societății: ipocrizia ce a generat neîncredere și a instalat o dictatură atroce a formalității. Un învârtit descurcăreț întreprinzător de prin preajmă i-ar fi replicat scurt că e nevoie de realism în abordarea problemei. Însă cine a înființat recent o firmă în țările baltice a constatat că se poate și altfel.

Cumva am simțit că discursul profesorului aborda o tonalitate receptată imediat a fi cam acută. La aleși se vine cu căciula în mână și glasul smerit, temperat, surd. Imediat m-am liniștit însă la gândul că autoritatea culturală și de vârstă trebuia să primeze într-un moment special. Chiar dacă polemistul cu pana bine ascuțită întru acuratețea expresiei pamfletare nu putea să fi

rămas acasă în dimineața fastuoasă.

Altcumva, creștinul din mine gândea că a uita răul (nu doar a-l ierta) e virtutea supremă, de mare trebuință mai ales la ceasurile acestea când scriu. Sau că, în clipele lui cele mai grele, nu te întorci împotriva celui oropsit.

Dar duhul adevărului nu trebuie nici el lăsat deoparte. După cum a-i ajuta pe cei năpăstuiți din toată inima și a spune adevărul tot de acolo nu poate să fie greșit. Fiindcă a-ți aminti de fratele sângelui și al limbii, pe care îl ignori mișelește lăsându-l în grija străinilor, la schimb cu un străm respect pentru datorii de stat paneuropean cu aliați atlantici și vise himerice de prosperitate, e îndemnul trezirii la realitate.

Oricum, secvența cu mărturisirea lui Constantin Călin privind experiența refugiului din copilărie parcă nici nu s-a auzit. Perspectivă în răspăr, în direcția opusă privirii apoase, sticloase, obligatoriu sincronizate, a bancului de pești stăpânind solemnă sală.

Profesorul de literatură română veche a oferit o mostră de artă oratorică. A fost exact în dispoziție. Concis în dezvoltare și demonstrație. Cuprinzător în sinteză. Dar a fost și plin de viață. Fiindcă a vorbit despre sine fără urmă de prețiozitate ori emfază. A luat foarte în serios ocazia rară de a transmite un mesaj aleșilor urbei. Ce nu au părut prea receptivi. Poate mă înșel sau erau printre ei niște monitori de corectitudine politică, ce pândeau vreo greșală? Care să le umple sufletul de satisfacția că sunt cocoțați mai presus?

Mi-e teamă că audiența oficială a festivității a avut un grav handicap. Nu îl recunoștea pe profesor din citit. E grav ce spun acum, dar reacția generală a sălii mă îndreptățește să susțin această părere. Am avut senzația că a fost receptat pe moment, mai puțin după părerile inițiatorilor demersului de onoare și mai mult după cum au primit în plex discursul imediat al profesorului.

Iată de ce mă folosesc de ocazia acestui text să aprofundez argumentele ce au fundamentat propunerea de acordare a titlului. Deși au fost organizate temeinic, timpul limitat și o oarecare emoție a confruntării cu cerberul administrativ (ceea ce, în definitiv, traduce o bună intuiție sau măcar ceva experiență în domeniu) îmi oferă acum ocazia revenirii.

Constantin Călin și-a înscris în palmares o triplă vocație. De intelectual, jurnalist și universitar. În mod evident, cele trei posturi s-au intersectat, încrucișat și susținut

reciproc în diverse momente. Însă fiecare deține un loc proeminent și poate, de una singură, să-i asigure poziție luminată în galeria candidaturilor la posteritate. Pe a cărei complexă algoritmică profesorul o înțelege mai bine decât cei mai mulți dintre noi.

Intelectualul adoptat de Bacău este cel care a oferit o ilustră exegeză bacoviană fundamentată și sistematică. Istoriograf prin excelență, specializat în istorie literară, profesorul s-a aplecat cu migală și pasiune asupra vremii lui Bacovia, evitând „decuparea” acestuia din viața epocii sau împachetarea în ambalajul sintetic al unei metode trecătoare.

Așa că a reconstituit viața și opera marelui poet, într-un demers de arheologie a bibliotecilor, mărturiilor și arhivelor ce a adus la lumina tiparului și a lecturii tot ce i-a stat în putință. Adică foarte mult. O înțelegere aprofundată a vieții și operei lui George Bacovia ar putea încuraja brandul orașului să-și asume mai convingător și concret imaginea poetului.

În procesul complex și îndelungat al cercetării acesteia de o viață, Constantin Călin a „dezgropat” din biblioteci și arhive o multitudine de „vestigii” ale istoriei naționale și locale, ce i-au rafinat înțelegerea unui trecut circumstanțiat, umanizat, nuanțat. Fiindcă instrumentele filologului l-au ajutat să reconstituie cu mai multă acuratețe, creativitate, empatie și chiar imaginație haloul ipotetic ce însoțește cel mai adesea cunoașterea faptului istoric.

De exemplu, volumul său recent dedicat Centenarului reprezintă o subtilă sugestie de schimbare a perspectivei prin care cercetarea istoriografică să fie mai direct și efectiv racordată la căutările prezentului. Pasiunea excepțională pentru istoria vie, concretă, și-a pus amprenta asupra întregii sale existențe, dominată evident de predilecția pentru lectură, cercetare arhivistică, studiu detaliat și scriitură atent elaborată.

Legătura sa de onoare cu Bacăul o asigură și îndemnul la o mai aplecată conviețuire sinergetică a contemporanilor cu tezaurul prea iute îngropat în uitare al trecutului. Faceți experiența și încercați să stabiliți toponimia cât mai fidelă a orașului nostru și veți vedea imediat că nu avem mai nimic consistent și susținut care să ne legitimizeze în a spune că știm de unde vine acest nume. Ipoteze ce mie îmi apar destul de firave, asta e tot ce avem.

Și memoria se veștejește cu trecerea timpului, izvoarele istorice

seacă, se sting în irelevanță și indiferență, sub neiertătorul deșert al îndepărtării în timp, ceea ce face importantă participarea istoricului la dinamismul contemporaneității. Cu atât mai necesară nouă, cu notorie indiferență la transmiterea memoriei spre urmași, ca *mnemosferă* a cărei inconsistență o deplânge Constantin Călin, exasperat de absența interesului pentru conservarea amintirii individuale și sociale:

„Asemenea elemente nu pot fi cunoscute, însă, decât acolo unde există o birocrație detaliată și unde la nivelul întregii populații e educat respectul pentru arhive: corespondență, memorii, albume etc.” (Constantin Călin, *Dosarul Bacovia*, vol. 1: *Eseuri despre om și epocă*, Editura Agora, Bacău, 1999, p. 10).

Iată de unde decurge măsura bine temperată cu care profesorul sancționează scăderile birocrației. Dintr-o înțelegere superioară a funcției istoriografice pe care aceasta o dobândește peste timp.

Criticul literar Constantin Călin s-a sprijinit pe interesul privilegiat pentru istorie spre a rafina nuanțate analize stilistice, niciodată lipsite de atenție pentru social, economic, politic, cultural, ideologic, literar. Un concret compozit ce-și reface vitalitatea din atenția la detalii și exigența, acuratețea stilului practicat de profesor.

Ceea ce presupune totodată, întru calibrare, neobosită aplecare temeinică asupra actualității locale, naționale, globale. Tradusă deopotrivă în pasiunea sistematică pentru jurnalismul cotidian și în interesul acordat actualității culturale a municipiului, județului, regiunii, țării, lumii.

E aici o apetență pentru dialog ce ar onora orice politician din oricare vreme. Un interes pentru diferența din celălalt ce asigură model pentru foarte multă lume de astăzi, flegmatică, sastisită, rece superioară, blazată din te miri ce și oricum mult prea puțin.

Aceasta e lecția excepțională pe care am primit-o cu bucurie de la profesor: respectul pentru cititor e doar suprafața unei capacități deosebite de curiozitate pentru altceva decât propria formulă. Conștient de aptitudine, a investit o însemnată doză de energie vitală în profesarea cu dăruire a meseriei de jurnalist cultural. Pe care a tratat-o cu atenție constantă, acordată simultan întregii bresle și produselor ei de tot felul.

Iar în sfera de interes a profesorului, deopotrivă universitar și să-i zic așa cultural, au intrat mulți



Mariana Popa

dintre tinerii cu preocupări literare, jurnalistice și de altă factură, pe care a încercat și a reușit adesea să-i îndrepte pe drumurile întortocheate ale lecturii, studiului, reflecției, dezbaterii, cercetării și scrisului. O vocație, jur, tot mai greu de găsit în epoca noastră.

Și de aceea, Constantin Călin rămâne și un model de universitar în filologie, branșă ce are și ea nevoie de practicieni capabili să le descrie studenților realități profesionale concrete. Așa l-am cunoscut și la fel a rămas, gata să repornească mereu și mereu motorul dezbaterii, al argumentației atent măiestrite din argumentele cele mai diverse.

Din postura de titular al cursului de literatură română veche, profesorul s-a confruntat cu sărăcia izvoarelor deja pomenită. Cu siguranță aceasta i-a transfigurat viziunea asupra responsabilității intelectualului, jurnalistului și profesorului universitar, dar și a cronicarului mărunț, pe care cu adevărat, fără ezitare, ar trebui să-l numim de onoare al locului și timpului nostru.

Formula explică inclusiv interesul special acordat vieții și operei bacoviene. Fiindcă altcumva, în formula sufletească, intelectuală sau spirituală, nu cred că găsim cine știe ce afinitate electivă. Totuși, odată demarat, interesul scrutaător al intelectualului e greu de frânat, precum acela al unui detectiv dedicat trup și suflet rezolvării crimei perfecte. *Dosarul Bacovia* etalează soluția în-

trebuințării talentului de cronicar al „neînsemnatului” pentru resuscitarea cadavrului de viziuni, perspective și filtre hermeneutice orchestrate în angrenajul ingineresc de metode hermeneutice.

E aici o zonă de productivă preocupare și atenție educată de Constantin Călin: modul în care actualitatea imediată consemnată de presă influențează, sprijină și consolidează istoriografia. Adică înregistrarea, consemnarea întru cunoașterea și înțelegerea acestui prezent mereu mai trecut pe care însăși viața noastră împreună îl reprezintă tot mai devreme și mai curând.

Întoarcerea asiduă la documentele unor epoci anterioare imprimă oricărei fraze de jurnal, jurnalism, de eseu, critică ori istorie literară, fiecărui cuvânt invocat, o responsabilitate particulară. Altfel spus, scrisul lui Constantin Călin are ambiția mărturiei echilibrate și calme asupra epocii sale, în folosul celor ce vor dori poate să înțeleagă peste timp a noastră contemporaneitate.

În calitate de investigator aplicat al cronicii mărunte de altă dată, se simte dator a duce mai departe procedeul, spre beneficiul plauzibil al celor ce vor veni. Acesta e secretul fundamental al înțelegerii profesorului băcăuan, asumat în formula aparent „mărunță”, secundară.

O perspectivă sintetică a operei lui Constantin Călin se dezvăluie în secțiune chiar din jurnalul pus la

îndemâna cititorului, unul de lectură și conversație subtilă cu al său adresant. Un fel de colecție a reacțiilor culese de la lectorii volumelor anterioare, din care se compune un dialog al presupuzițiilor și așteptărilor. Autorul reacționează, când critic, când maleabil, flexibil într-o măsură, la argumentele culese din reacțiile unor cititori. Unii reali, alții poate ipotetici, sau doar ajustați după legile foarte complexe ale ficțiunii.

Așadar, cum se raportează Constantin Călin la cititor?

Aproape în fiecare carte, autorul redemarează scriitura ținând seama de reacții culese din discuții cu cititori (în contradictoriu, cel mai adesea) pe marginea volumelor precedente.

Poate că acest dialog, adesea sarcastic, cu o doză bine cumpănită din sămânța de fin scandal, e motorul combustiei polemice din care scriitorul își asigură energia cinetică a lucrărilor ample și atent elaborate. Dar îmi apare acum și exemplul de remodelare a relațiilor interumane ce depășesc limitările interesului strict comercial, de marketing, inclusiv electoral, ce ne bruschează azi într-un mod insolent.

Cronica mărunță, detaliul istoriei recente poate face dintr-un jurnalist sau memorialist diarist (sau ambele în cazul de față) cronicar important al epocii sale. De neocolit prin lărgimea orizonturilor asumate și bătute în zigzag, spicuind și scrutând spre beneficiul unui viitor în formare și modelare. Ceea ce subliniază marea speranță a culturii, optimismul sănătos al darului oferit posterității plauzibile.

Am accentuat aici preocupările majore ale profesorului, necesare și verificate practic pentru reconstruirea punților între lumea culturală și cea pragmatică, dominată acum, mai mult ca oricând, de frică, foame, frig și furie – politică mănăată bezmetic.

Fiindcă, oricum, nu vreau și nu pot să accept că o ruptură, falie iremediabilă, foarte adâncă, s-a surpat între mediile culturale, intelectuale românești și cele politico-administrative. Separate inclusiv de obediența celor din urmă față de dogmatismul gândirii programate de la distanță, din poarta birocrăției excepționale de la Bruxelles, unde se trasează ferme demarcații între cei buni și cei răi.

Nu pot admite că ne-am afla tot mai departe de un promontoriu singuratic și cinic al unor vagi autorități operând greșosul limbaj ideologic de mucava egalitaristă, în timp ce se diluează în infatuarea unei pseudo-elite gonflata cu botox de hipster.

Constantin Călin a rostit, cu ocazia decernării titlului de onoare (pentru domnia sa, dar și pentru fracțiunea mai puțin conformistă și greu de amăgit a cetățenilor acestui oraș), și un adevăr istoric incontestabil, deși mai greu digerabil la moment. Mai apăsător poate decât l-am fi spus noi, băcăuani din naștere, în sângele cărora răsună mai slab plânsul limbii române de la Cernăuți.

Cronicarul de onoare al Bacăului nu s-a impresionat prea tare de ulterioara reacțiune exaltată a nostalgiei după cenzură. Neîndoielnic, s-a întâlnit mai demult cu ipostaza ei dură, hard, din comunism. Pe vremea când lumina (ideologică, ca să fiu

sigur că înțelege toată lumea) ne sosea din sens opus. Acum să sperăm că n-am înlocuit o uniune cu alta la fel. Că respirăm în climatul respectului pentru dialog, în care, zice-se, am fi experți, fie și numai din principiu democratic. Care, s-a stabilit, nu are nimic în comun cu cel autocratic.

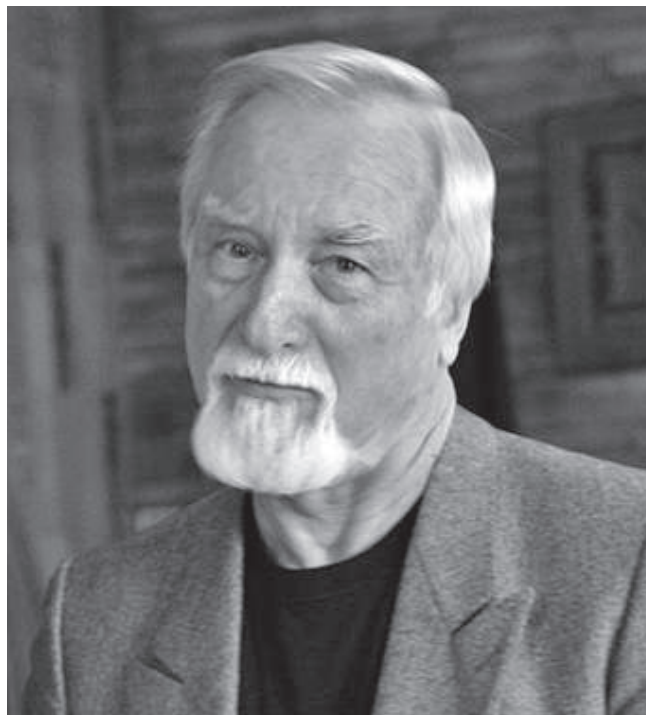
Ceea ce mă obligă acum, la final, să propag un mesaj explicit marginalizat de rețelele sociale: s-a preocupat cineva de soarta românilor din Ucraina de când a fost declanșat acest război scelerat? Ignorarea nu aduce tot a trădare de neam? E anti-americană, anti-europeană, anti-ucraineană sau numai pro-rusă întrebarea?

Constantin Călin (stânga), Daniel Ștefan Pocovnicu
Centrul „George Apostu”, 2020



Pamflet scenic

Alexa Visarion



Alexa Visarion

Arta, arta teatrului în special, revelează amplitudinea și altitudinea vieții noastre interioare, dar și a vieții în general. Ea exprimă o conștientizare a faptelor și destinelor umane, a măreției și mizeriei, viața din viață, cu ale sale posibilități, fiind adusă în adâncimea intensă a conștiinței prin iluminarea produsă asupra noastră.

Operele devin expresive și simbolice, prin reprezentare, marii scriitori tragici și comici - Sofocle, Shakespeare, Molière, Gogol, Cehov, Caragiale și Dostoievski nu se distrează și nici nu se îngrozesc cu scene detașate din spectacolul vieții, ei oferă o viziune asupra acesteia, asupra ambiguităților măreției, slăbiciunilor sau absurdității..., iar această interpretare a *infinitalui mare prin infinitul mic* nu înseamnă numai exacerbarea emoțiilor, ci și contaminarea cu un înalt *semn de sens al artei*, deoarece imaginea existenței este diferită de existența în sine... Ea cheamă unicitatea la viață.

Dacă regenerarea morală se poate realiza prin forme ale ascezei, contemplării, misticii sau sacrificiului, prezente ca motive în creația teatrală, în planul artei, salvarea, regăsirea, înseamnă *resurrecție*, spectacol, după cum ne indică *tabla de materii* din „Moșii” lui Caragiale: „Tricoloruri - panorame - [...] cerșetori - ciubere - cimpoaie - miniștri - pungași de buzunare - [...] fotografii la minut - comedii - tombole - Moftul român nr. 8 - [...] cruci - dumnezei - fluiere - alune prăjite - [...] poeți - prozatori - critici - [...] praf - noroi - murdărie - infecție - lume, lume, lume... criză teribilă, *monșeri!*”

Și:

Cațavencu nu e demagog!

Cațavencu e patriot!

Cațavencu nu minte. El spune adevărul. Adevărul lui e electoral.

Cetățenii sunt întotdeauna cei care decid prin vot soarta țării și iată-i cum sunt... Acest *Cetățean Turmentat*, spune Caragiale, *se ridică sus și ia proporțiile unui tip abstract: simbolul unui popor întreg... Uite-! În schimbul unei închipuite îndreptări de sufrag, el este aici îmbrățișat, aici îmbrâncit, când curtenit, când batjocorit; rând pe rând aplaudat, huiduit, ridicat în brațe, tăvălit prin noroi, pupat, bătut, îmbătat și mistificat, arareori parcă și-ar înțelege lucid ciudata soartă, dar e pe loc buimăcit de câte ori i se ntâmplă; mâhnit, dar tot glumeț; beat dar cu minte, vițios, dar cinstit, se supără o clipă de ceea ce pricepând tulbure, simte limpede că se face cu dânsul, apoi recăzând de bunăvoie în amăgire ca într-o ultimă scăpare posibilă, urmărește cu tenacitate suprema lui mângâiere – sâmburele mistificării, rădăcina soartei lui; caută mereu și fără preget să afle de la măcar cine, până nu se-nchide urna, el!... pentru cine votează? el!... Și-n sfârșit lumea noastră nu-i atât de rea pe cât se spune! – I se dă mângâierea; află [...] pentru cine votează și triumfător, aleargă să-și exercite suveranul! Dreptul de a stăpâni liber prin liber sufrag.*

Adevărul utilitar nu e decât realitatea într-o galerie de măști grotești.

Bravos națiune, *halal să-ți fie!*

Victorie constituțională deplină!

Am scris acest scenariu biciuit de prezența nepoților și strănepoților lui Farfuridi și Brânzovenescu, Dandanache și Venturiano și tot neamul lor fără de sfârșit. Cred că trebuie pus un post-scriptum *post tempum* caragialian: *Mi-e frică de proștii răi...*

– Fără sfârșit... –

Cantată caragialescă în limbaj multimedia

Obscuritate.

Contururi incerte ale unui spațiu nedeșluit... Scena pustie, neliniștită în așteptarea evenimentelor... Ciclorame ascunse de întuneric, în fundal și în cele două părți laterale, curte și grădină cum se spune de obicei. Imaginile video mereu schimbate, dinamice susțin atmosfera reprezentației. Această construcție virtuală sugerează un univers spațial straniu. Succesiunea spațiilor de joc se construiește din videoproiecții. O apocalipsă bizară, vesel-tristă, burlesc-tragică.

Deschiderea unei uși, scârțâit prelung și bufnitură deopotrivă. Personajele sunt prizonierele acestui univers. Atmosferă stranie. Un glob pământesc fără suport, decolorat și trist se rotește, se răsuște, înaintând încet, călăuzindu-ne. Îl urmăim...

O muzică firavă, de flașnetă însoțește rostogolirea lui. Globul coboară câteva trepte și intrăm într-un spațiu dezolant cu o lumină albăstrie ciudată. Un morman de ziare, înalt de peste un stat de om, împrăștiat peste tot... Ziare vechi și noi pretutindeni. Peisaj sordid... Undeva într-un colț, silueta unui bărbat cu spatele la noi. Bate la o mașină de scris. Globul dispăre undeva în mijlocul ziarelor. Se aude un râs caustic și apoi vocea bărbatului:

„Ecoul Patriei”... *Panarama de la noi!*... *Potlogăriile fostei administrații...* *Mișelile se dau la lumină...* *Jaf în avutul public!*... *În sfârșit...* *jos masca!* *Hoții la pușcărie!*... Zgomotul tastelor mașinii de scris.

Globul continentelor, mărilor și oceanelor, asfixiat de mormanul de ziare iese la lumină, respiră și își continuă călătoria. Descoperim o suită de încăperi goale, bizare, cuprinse de degradare. Nu știm exact dacă totul e în paragină sau e o încercare nereușită de a înălța ceva pentru *cândva*...

Imagini mereu răsturnate ale lumii noastre cu închipuirile ei meridiane și paralele halucinând înspre noi. O stare de neliniște camuflată. Semnal al unei spaime presimțite.

Un copil cu față matură (Cănuță) așezat într-un scaun cu roțile. Privirea lui tristă și senină. E singurul martor lucid al mascaradei zilnice. Cănuță surâde ciudat, fluierând ușor melodia flașnetei. Se balansează în scaunul lui cu roțile într-un mod bizar.

De undeva se aude stins: „*Încercați-vă norocul! Încercați-vă norocul!*”

Suntem din nou în interiorul burdușit cu ziare. Acestea se mișcă învolburate. Valuri bezmetice... nerozii și minciuni împerecheate mereu cu adevăruri reanimate... De sub ele apar brusc capetele a două personaje grotești: pensionarul militant Leonida și consoarta sa fidelă, Efimița. Înnoată exaltați printre numeroasele văluiri de ziare uzate. Râd cu ochii plini de lacrimi. Haos hilar, carnavalesc.

Din nou, în încăperea în care bărbatul a cărui

siluetă am văzut-o din spate, continuă să bată la mașina de scris. Într-un colț, o scară de zugrav în picioare. Într-un alt colț, o mașină de cusut veche care funcționează singură. Prin cameră trece un șoarece. Din depărtare, sunetul unei sirene... apoi zgomotul apei trase la toaletă.

Un hău imens, pustiu și degradat, în mijlocul căruia tronează un dric mortuar încărcat de coroa-ne cu flori pestrițe din hârtie creponată. În preajma dricului un bărbat (Sache) râde zgomotos aducându-și aminte de ceva... Privește spre interiorul dricului și începe *spovedania*. Buna lui dispoziție e bizară, grotescă, nefirească...

SACHE (*își aprinde o țigară*): Eu... i-am zis: nu-mi plac glume de astea! Da, al dracului Mitică!... Săracul!... (*vio!*): Mitică venise cu Cleopatra, amanta lui. A dracului și ea!... Săraca!... Să vezi...

Începe să înșire, bolborosind cuvinte închiriate din umorul macabru al bășcăliei. Logoree delirantă cu grimase de marionetă scăpată de sub control... Nu deslușim nimic...

Sunetul e accelerat, pe repede înainte... Frazе trunchiate, tonuri, mimică caraghioasă, lacrimi, râsete, tăceri și sonorități stridente, ilogice.

Din când în când putem înțelege câte ceva: „... *cu nevastă-mea, mizerabile! Te-am mâncat!*”

Virtuozitate palavragistică fără sens. „*L-a plesnit cu măciulia noduroasă drept în frunte cu sete... Auzi putere la Poltronu.*”

Suflându-și zgomotos nasul și ștergându-și lacrimile sărate: „*Atunci i-am văzut creierii amestecați cu păr și sânge cu spumă...*”

Nechezatul unui cal speriat... O jerbă așezată pe capră se desprinde, cade și e luată de vânt. Sache oprind-o cu piciorul, o calcă violent. Apoi, însănoșându-se sufletește, aduce lumina necesară *evenimentului*: Întâi Aprilie.

Sache (*cu inocență*): A doua zi ne-a dus de la poliție să ne confrunte cu mortul... Venise și mă-sa lui Mitică - o mahalagioaică... ce gură! Făcea un scandal! Parcă era nebună, se mușca de mâini, se trăgea de păr... Ne-a ocărât, ne-a blestemat... ba pe Cleopatra a și scuipat-o. (*bocind ca bătrâna*) „Mitică! frumosul maichii! Mitică!” (*schimbând tonul și mutra, dă din umeri...* *Martor misterios al acestei depoziții halucinante, globul - chipul lumilor ce se învârt și se rod - ajunge la picioarele lui. Iritat că a fost întrerupt, îl lovește cu ură. Globul se dezumflă încet și i se lipește de gheată. Sache încearcă să-și elibereze piciorul. Cu un ultim efort, îl aruncă cât colo peste florile mortuare căzute.*

SACHE (*eliberat*): Ei, asta mi-e necaz mie... Mitică și frumos!

Apoi, dezinvolt, fluieră marșul *Margareta* schițând și câțiva pași în ritmul muzicii. Globul umilit se umflă din nou și se strecoară printre picioarele lui. Un fluture dezamăgit de florile artificiale își ia zborul.

Din depărtare, ca o speranță fără rost, auzim: „*Încercați-vă norocul! Încercați-vă norocul!*”

Din nou în perimetrul invadat de ziare. Leonida și consoarta, delirând prin noianul de informații aberante, șocante, la zi. Totul freamătă, maimuțareală patetică, febră a mistificării. Undeva un câine latră plictisit... O așteptare stranie... o lume pe dos. Leonida și jumătatea sa sub zestre de lozincărie energizată de lașitate civică și demagogie. Aruncă în sus ziaarele care îl acoperă. Îl vedem în toată „măreția”... Bătrân, ramolit, isteric...

LEONIDA: Unde e *Amicul Poporului* că nu-l văz

pe aci... (ziare răvășite). Unde e???... (Mișcă nervos paginile mai multor gazete care i se lipesc de degete) L-ai dus acolo?...

Efimița speriată strănută... strănută... strănută....

LEONIDA (urlând): Unde-i Amicul Poporului, tâmpito?

Începe să citească cu înfrigurare ce a mai rămas dintr-un editorial: „Guvernul a-nebunit! Mizerabilii își fac de cap!”

Dintr-o dată, ca din senin, din spatele ziarelor răvășite apare ecranul strălucitor al unui televizor.

EFIMIȚA (perplexă): Doamne,... să tot vezi...

Leonida în prim-plan, urmărit din unghiul „subiectiv” al televizorului:

Chestiuni politice acute; criză economică, agricolă, financiară; călcări mai mult sau mai puțin grave ale pactului fundamental – toate acestea irită mult opinia publică.

Efimița râde prostește. El caută din nou cu înfrigurare prin maldărul de pagini zdrențuite ale ziarelor. Aleargă prin încăpere și ajunge în spatele televizorului. Îl vedem acum pe ecran cu mai multe ziare în mână. Figură tâmpă, ucigător-agresivă.

Breaking news

LEONIDA (pe ecran): Săriți, cetățeni! Regimul a turbat! Au trecut de culmea infamiei!

EFIMIȚA (făcându-i cu mâna): Bobocule... Mă, tu mă vezi???

LEONIDA (delirând) Fapta de azi a acestor tâlhari a întrecut tot ce se putea închipui. Unde e Legea, unde e Dumnezeu?

Efimița râde satisfăcută.

Pauză...

Leonida iese din imaginea televizorului. Revine alături de Efimița. Tăcere...

Pendula bate sfertul, apoi jumătatea, apoi ora exactă... Eii, Veșnicie trucată...

Un vârtej violent împrăștie ziaarele și gazetele în toate colțurile încăperii. Titluri scandaloase, sloganuri și fotografii zboară de colo-colo. Tornadă cu implozii de maculatură.

Leonida și Efimița prinși în delir. Sunete onomatopice. Nu știm dacă e plăcere sau spaimă, angoasă sau beatitudine stupidă, macabră, burlescă sau tragică. Adună din toate ungherele obiectele din casă: coșuri cu haine, două cufere din nuiel, cadrul unei uși pe rotile, o ușă dublă cu ferestre, tot pe rotile, steaguri, pantofi, o colivie cu un canar împăiat, o oală de noapte din porțelan cu chipul lui Napoleon, un pat mobil, un pieptăn din os și o copie nereușită după tabloul *România revoluționară* al lui Rosenthal.

LEONIDA: Ei! Ce zici? Ce-i de făcut?

EFIMIȚA: Ce să zic?... Nimic... Bine!

LEONIDA: Cum bine! Asta e bine? Aoleu! Vai de biata țara asta! O să ajungă rău, domnule! O s-ajungă rău! fiindcă nu mai este patriotism și totul se vinde... (ridicând tonul): Când vine, mă-nțelegi, un guvern de bandiți, fiindcă n-are cine să-l oprească... fiindcă tăcem toți, și eu și dumneata și dumnealor ca niște lași, fără nimica sacru, mă-nțelegi! (Arată spre ecranul televizorului unde vedem o mulțime de gură-cască atrași de ceea ce se întâmplă.). Firește că ei are să-și bată joc de poporul întreg... Aaa! Dar nu mai merge! Poți dumneata, mă-nțelegi, să zâmbești și să ridici din umeri...

Din ecran răspunde o voce: „Da nu ridic din umeri, domnule! Nu zâmbesc, domnule! Mă iartă! Eu tac și ascult. Votz... și-atât!”

Din nou ecranul cu chipurile privitorilor tăcuți.

LEONIDA (uitându-se revoltat la ei): Vă place ce fac mizerabilii?

EFIMIȚA (atingându-i umărul, șoptind): Care mizerabili?

LEONIDA (enervat): Ei, care mizerabili! Derbedeii! Bandiții, care socotesc că, dacă se strâng două trei sute, gata pe scandal... Oameni desperați, domnule, care pentru un te miri ce omoară pe mă-sa...

EFIMIȚA: Leonido, faci palpații!

LEONIDA: Ești teribilă, monșer, ești teribilă, parol! Lasă-mă să termin, și gata... Vai de biată țara asta! O să ajungă rău, domnule! O să ajungă rău!? (întorcându-se cu fața spre noi) Vă repet! Fiindcă nu mai este patriotism și totul se vinde... niște lași, fără nimica sacru. Să-și bată joc de poporul întreg... Ahh, dar nu mai merge... mă-nțelegi?... Unde-i țara? Unde-i poporul? Ziceți, noi unde suntem?... (ștergându-se de transpirație cu câteva foi de ziar mototolite, apoi patetic, citind)... la această întrunire... peste 6.000 de cetățeni, tot ce are Capitala mai distins ca profesii libere, comercianți, proprietari...

EFIMIȚA: Uite și gazeta Guvernului!

Leonida cu aceeași implicare citește.

LEONIDA: „...la această întrunire a lor, d-abia se putuseră aduna în silă vreo 300 de destrăbălați, derbedei, haimanale...”

EFIMIȚA: Păi câți au fost?

O voce din televizor: 2021-2022...

Răsete și aplauze zgomotoase sufocă încăperea. Apoi, peste acestea, se aude șiroind apa prin țevile de scurgere ale clădirii. E o bolboroseală vâscoasă de dejecții care invadează întregul spațiu existențial...

Într-o toaletă publică, la pisoare, doi bărbați cu spatele la noi, se confruntă, dezbat, protestează.

NAE: Va să zică, domnule... vii și invoci principiile moderne... fă bunătate și le aplică dumneata mai întâi, „principiile moderne”... Dar pumnalul, tot principii moderne este?... Care va să zică, toporul, tot principii moderne, ai? Las'că nici noi nu suntem așa de proști, pentru ca să nu știm ce va să zică principiile moderne europene...

COSTICĂ (privindu-l fascinat): Știu și eu...

NAE (vehement): Destul! Pân-aci! Nu-ți permit mai mult în țara mea! Eu, nu! Eu să viu pentru ca să-ți zic: Bravo! Bine faci! Să mai poțești și aldată... Să mă ierți! Astea să le spuie la alții, asta nici o umanitate nu poate pentru ca să fie!... Umanitatea noastră moțâie... E aruncată înainte fără viitor... Bezmetică... Dă-mi voie pentru ca să zic că legea noastră penală prezintă o lacună: *Pedeapsa cu moartea*...

COSTICĂ: De ce nu? (își aranjează betelia).

Obosit după această adâncă cugetare, Nae își încheie prohabul cu delicatețe. Își șterge mâinile de pantaloni... râzând. Ies amândoi fluierând.

Un hol îngust și adânc... În mijlocul lui, o oglindă înaltă cu ramele aurii. În luciul ei, imaginea a doi pitici privindu-se fascinați pe ei însăși. Parcă ar vrea să știe cine sunt, ce sunt... În spatele lor, văzuți în aceeași oglindă, un cocoș viu, iar în colțul din dreapta, o găină din ipsos. Dintr-o dată, răsună glasul cocoșului de trei ori.

PITICUL: E noapte?

PITICA: E dimineață?

Rămân cu aceeași expresie. Buclele părului ei, de un roșu aprins îi acoperă din când în când ochii. El are mustața cânită și pe o redingotă uzată zeci de medalii de diferite mărimi.

EA (zâmbind): Dansăm?

EL: Oricând!

Fără muzică, încep să se miște în fața oglinzii de cristal în ritmuri diferite. De la menuet și gavotă, la vals, mazurcă și rock and roll. Din buzunarul ei se risipesc pe jos semințe de floarea-soarelui, boabe de grâu și de porumb. Cocoșul, în urma ei, le ciugulește grăbit. Ochii morți, din mărgelile verzi, ai găinii privesc sarabanda acestui Grand Guignol.

Globul nostru pământesc tăbăcit de peregrinări nesfârșite înaintează... Odată cu el intrăm într-un nou spațiu circular unde doi amici joacă fără întrerupere, de ore în șir, cu înfrigurare, cu pasiune și bună dispoziție table. De jur împrejurul lor, zeci și zeci de halbe de bere goale. Lângă ei, trei halbe cu guler de spumă. Fumează dintr-o singură țigară pe care o trec de la unul la celălalt.

MACHE (*aruncând zarurile*): Stăm prost, monșeri... Este o criză, mă-nțelegi, care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă...

Lache foarte afectat, bea din halba de lângă el până la fund, după care oftează adânc: Eeeiii...

MACHE: ...Eu pot pentru ca să-ți spui pe parola mea de onoare că-mi pare foarte rău! Dar știi?... Foarte rău!! (*mutând piesele*)..., fiindcă le-am spus și dumnealor...

LACHE: Care dumnealor?

MACHE: Dumnealor, cu care am fost la table în Cișmigiu. Zic: când vezi că bate falimentul la ușe și nu mai e nici un patriotism...

LACHE (*face o figură foarte tristă; e așa de obidit, încât ai crede că vrea să plângă*): Mă omori, Mache... Nu fi așa de pesimist. Lucrurile or să se-ndrepte... este o recoltă admirabilă.

MACHE (*schimbând mimica și zâmbind cu compătimire*): Ce recoltă, nene, ce recoltă? Dumneata n-ai văzut rapița?

LACHE: N-am văzut-o, că n-am fost pe-afară.

MACHE: Apoi vezi!... Rapița, moft!

LACHE: Ei! moft.

MACHE: Moft! (*iritat*) Ce vorbești dumneata, dom'le? Se poate să spui astfel de absurdități? (*aruncând zarurile*) Trei, trei. (*satisfăcut*) Da' datoria externă, monșeri? Da' cuponul de iulie? Da' cuponul de septembrie? Da' cuponul de noiembrie? Da' alelalte?

LACHE: O să le plătim.

MACHE (*ridicând tonul*): O să le plățiți! Cu ce o să le plățiți? (*privind spre Lache cu reproș*) Dumneata nu vezi cum se încurcă lucrurile în politică, care nu poți pentru ca să știi de azi pe mâine cum poate pentru ca să devie o complicațiune... Dumneata nu vezi ce se petrece în China, în Orient, și cu boxerii de peste ocean, și toată Europa nu poate pentru ca să se-nțealeagă; asta e o chestie mare, nu vorbi așa, îmi pare rău!

O ceață roșiatică, lăptoasă, se lasă încet-încet peste capetele lor.

MACHE: Noi unde mergem, dom'le?

LACHE: Eu zic că mergem... înainte.

MACHE: Înainte, înainte, dar pe loc! (*uitându-se la zaruri*) Șase-Șase... Marț! Te-am ras! (*il privește triumfător. Apoi ca pe ceva gândit îndelung...*) Știi ce-ar trebui aici la noi?

LACHE: Ce?

MACHE: O tiranie ca în Rusia... (*pauză*) Nu mai merge, mă-nțelegi, cu Constituția... când vezi ce se petrece. (*aranjând piesele pentru un joc nou*) Nu poți pentru ca să... înțelegi (*aruncă zarurile*).

În scaunul lui cu roțile, Cănuță apare tăcut în apropierea lor. Cei doi continuă să joace table înfierbântați...

Copilul începe să se învârtă în jurul lor, în scaunul cu roțile, în cercuri din ce în ce mai largi. Se aude în depărtare șuieratul unei locomotive și apoi sunetele flașnete care fac legătura între mișcările băiatului și călătoria globului, care alunecă și cade de undeva de sus în mijlocul mormanului de ziare.

Mache și Lache își acoperă capetele lor ensoriene cu coifuri improvizate din ziare pentru a nu-și pierde identitatea dâmbovițeană. Măști animate grotesc.

MACHE: Stăm rău, foarte rău, domnule!... Statul nu vrea să se gândească!... Nu este nicio încurajare; ba, putem zice că este chiar o persecuțiune...

LACHE: Pai da... Poporul e părăsit și trist...

MACHE: Lasă-mă să termin... (*bucurându-se*) Doi-doi, poartă-n casă! (*ridică privirea*) Statul trebuie să se gândească... Prin urmare, trebuie să avem un ideal pentru țara asta care altminteri se prăpădește... și statul trebuie să se gândească serios...

LACHE: Pai da... Statul nu vrea să se gândească serios!

MACHE: O țară nu poate-nsemna nimic; numai cu cereale și cu zarzavaturi, și chiar cu petrol... Cu toate că urlă toți că fără cultură, fără educație, o țară nu poate-nsemna nimica; foarte adevărat: și mi se pare că arta... literatura...

LACHE: Muzica...

MACHE: Și ea... sunt cele mai înalte manifestațiuni ale mentalității unei națiuni.

LACHE: Și biserica?

MACHE (*enervat*): Și popii, dom'le, și ei... (*adâncit în cugetare*) În definitiv, nu se prezintă cineva în lume cu pântecele și cu organele inferioare, ci cu fruntea, cu gândirea care face din om regele creațiunii... nu se poate pune o țară față cu cultura europeană, care merge cu pași gigantici – îi mai trebuie să-și manifesteze și mentalitatea. Și ce se face pentru acestea toate la noi?... Nimic! E trist! Stăm rău! Foarte rău! E ceva deplorabil și ridicul în același timp... Vorbim, vorbim și... Nimic pe verticală, nimic pe orizontală! Se aude ceva?... Nu se aude nimic?!

Dricul acoperit cu jerbe și coroane ofilite. Din când în când se întrevade scris cu litere apăsate: ...Mitică... omagiu și lacrimi de durere... fără uitare... Mitică... amicii...

O senzație ciudată: pare că mergem, dar totuși rămânem nemișcați tot timpul.

Într-un alt spațiu, la fel de deplorabil, o pistă de popice. O bilă de lemn pleacă în viteză spre popicele rânduie cu grijă. Undeva în planul doi al încăperii, un gard de sârmă împietrită. În spatele gardului, în picioare, Cănuță.

Brusc, țipete de păsări speriate... Se aud popicele căzând. Din depărtare: Încercați-vă norocul! Încercați-vă norocul!

Globul pământesc cu toate deșerturile sale, de la Sahara până la Gobi, a ajuns din nou printre ziare umezite și mucegăite. Pe pereții îngălbeniți au apărut câteva tablouri cu portrete din mai multe perioade din ultima sută de ani. Și numărul pendulelor s-a dublat. Sunt treisprezece... Ore diferite, meridiane diferite, sunete distincte... Portretele au fizionomii ciudate reprezentând imagini caricaturale ale unor personaje caragaliene, adaptate la vremuri.

Militantul Leonida, cu câteva ziare în mână, bălăcindu-și picioarele într-un lighean cu apă fierbinte și flori de iasomie, exclamă cu entuziasm: – „Aurora Democratică”, „Vocea Patriotului”, „Universul”, „Răcnetul Carpaților”, „Țara”... Uite, „Înfrișătoare și îngrozitoare și”...

EFIMIȚA: ...oribila...

LEONIDA: (*citind*) „...drama din strada Uranus” (râde) Aici e scris adevărul despre cum merge țara. (*ilustrează cu pagina ziarului*)... Uite (*solemn*): „...au căzut tiraniile! Vivat democrațiile!” (*cade un portret de pe un perete*). Răposata nevastă-mea a dintâi nu se sculase încă. Sar jos din pat și-i strig: „Scoală, cocoană (*cade un alt portret*), și te bucură, că ești și dumneata mumă din popor (*strigă excitat*). Scoalăăăăăă... c-a venit libertatea la putere!” (*cad, unul după altul, încă trei portrete*)

EFIMIȚA: Eiii!?!

LEONIDA: Când aude că s-a schimbat TOTUL, sare și dumneaei răposata din pat... că avea trecut patriotic în familie, dinainte de a se naște... Neam de martiri și viteji... toți. Zic: gătește-te degrab, și... hai și noi... până acolo să vedem. Ne îmbrăcăm, domnule, frumos, și o luăm repede pe jos pân' la teatru... (cu gravitate) Ei, când am văzut... știi că eu nu intru la idee cu una cu două...

EFIMIȚA: Ți-ai găsit!... Ca dumneata, patriot, mai rar cineva.

LEONIDA: Ce să vezi, dom'le? Drepturi și libertăți peste TOT... Steaguri, muzici, chiote, tâmbălău, panorame, tricoloruri (*deodată, pe neașteptate, se învârtă într-un picior executând cu măiestrie clovnească o piruetă. Vorbele se supun și se modulează mișcărilor lui*), lumânări, panglici, prescuri, beteală, automobile, floricele, lucru mare (*se învârteste nebunește, ca un apucat*) și lume, lume... de-ți venea amețea, nu altceva.

EFIMIȚA (*făcându-și cruce*): Bine că n-am fost la București pe vremea aia! Cum sunt eu nevriceasă, Doamne ferește! păteam alte alea...

LEONIDA: Ba nu zi asta; puteai trage un ce profit. Știi, vacarm, nebulie, sărbătoare. (*Zărește globul... îl ridică și râzând îl aruncă spre Efimița... Aceasta, surprinsă de rapiditatea mișcării, reușește să-l prindă în poalele ei și râzând satisfăcută îl aruncă înapoi spre Leonida... „pasează” de la unul la celălalt... Ochii lui injectați, ochii ei cețoși-rătăciți. Un fel de coridă erotică mascată. Penetrări violente și libido emoțional violent-astmatic.*) Guvernamentali, opozanți, clarinete, bere, mici, cruci, Deșteaptă-te române, decorații, decorați Marsilieza... (*vibrație patetică*) Liberté, Égalité, Fraternité! Ginta latină, domnule! (*cântă*)

EFIMIȚA: Să te ferească Dumnezeu de bucuria poporului!

LEONIDA (*dansând descătușat, cu globul între mâini, în ritmul Călușarilor*): I-auzi una, i-auzi două, i-auzi chiar și 89. (ridică rapid globul deasupra capului, cu mâinile tremurânde) Hop și eu cu Țața Lina, am crescut adrenalina! (*mai face două mișcări cu globul deasupra capului învârtindu-l pe degetul mare cu o virtuozitate surprinzătoare. Mișcări delirante, față obosită de paiață bătrână. Apoi, abia răsufând, tușind, îl aruncă cât colo în bațjocoră.*)

Lângă dricul părăsit, Sache lăcrimând privește spre coșciugul închis cu o tristețe pătimasă: muște - popi - cocoane - impiegați - pensionari - popor - dame - târgoveți - târgovețe - țărani - țărânci - intelectuali - artiști - poeți - prozatori - critici - tramvaie - capele pârлите - bătători strivite - copii pierduți - părinți beți - mame prăpădite - guri căscate.

Într-o încăpere pustie, un pat simplu asemănător celor din sala de disecție. Întins pe cearșaful alb, trupul unui bărbat. Pe măsuța neagră din fața lui, mașina de scris... Pagini răvășite peste tot. Pe o coală cu multe corecturi, putem citi: „Mi-e frică

de proștii răi... Societatea noastră, o cârcăleală ca vai de capul ei și al nostru; tragedia, te face să râzi; comedia, să plângi? Orbești ochii, asurzești urechile, ca să nu mai încapă pretenții de înțeles.”

BĂRBATUL (*șoptind*): De ce? De ce? (*își șterge ochelarii zâmbind trist, continuă*) Praf-noroi-murdărie -infecție-lume, lume, lume... (*o liniște adâncă*) Vreme frumoasă – dever slab... Criză teribilă, mon cher!

Undeva sus, o nișă între plafon și dușumeaua din alt spațiu. Acolo, un tânăr, agățat de o frânghie, se balansează fluturând un steguleț tricolor ponosit, strigă cu înflăcărare: „*Sfinte Andrei, ajută-mă! Și eu sunt român!*”. Jos, purgatoriul cu ziare a lui Leonida. Cei doi privesc fascinați jongleriile de trapezist ale tânărului. Ziarele zboară peste tot și îi acoperă, îi învăluie, îi sufocă. (*de sub ziare, vocile lor nădușite de emoție*): Dumnezeule, ăsta e al care scrie la „*Ecolul Patriei!*”

- Nu mă nebuni!

- Parol.

- Ei, fugi că mor!

- D-apoi ce crezi! Băiat bun, d-ai noștri, din popor. (*scoțând capul de sub ziare*) Ei, bravos, domnule! Să vă ajute Dumnezeu să ne scăpați de cei ce mănâncă sudoarea poporului suveran. V-am citit, vă citesc... vă am în sânge. Bine combateți. Să le luam puterea! Noi și ai noștri. (*Efimița iese și ea la lumină, aplaudă amândoi.*)

TÂNĂRUL PATRIOT (*balansându-se pe frânghia sa*): Cetățeni, oameni buni, Dumnezeu nostru este poporul! (*balans puternic*): Box populi, box dei. Noi n-avem altă credință, altă speranță, decât poporul. Noi n-avem altă politică decât suveranitatea poporului; de aceea în lupta noastră politică, am spus-o și o mai spunem și o repetăm neconținut tuturor: „Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm!” (*aplauze frenetice de pretutindeni*).

LEONIDA: Bravos! Să trăiești, să îmbătrânești și poporul să-l slujești! (*șoptit către Efimița*) ăsta vede viitorul. ăsta e bun de deputat. Îl aleg, curând-curând!

EFIMIȚA: Și eu, dacă zici tu...

LEONIDA: Cum combate, poate-l facem și ministru...

EFIMIȚA: Păi, nu vezi cât e de sus și cum se mișcă de colo, colo? Ba în stânga, ba în dreapta... Ca un titirez.

LEONIDA: Deh, profesionist de meserie...

De sus, ca din cer, o voce autoritară care se reverberează:

Cetățene,

suntem sub regimul libertății, egalității și fraternității: unul nu poate fi mai sus decât altul, nu permite Constituția. (*aplauze, râsete, fluierături*)

Sus - „*Marsilieza*”... jos - „*Deșteaptă-te române!*”

Disonanță sonoră într-o atmosferă burlescă.

O muzică de fanfară agresivă bubuie strident... Fals și solemnitate! Mistificare deplină.

Spațiu închis în care plouă duios. Pe lângă pereții acoperiți de ziare așezate anapoda stau Leonida, Efimița, Mache, Lache, Mandache, Matache, Sache, Nae, Costică cu o umbrelă rablagită deschisă. Toți au pâlării negre iar Leonida, Efimița și Costică țin în ambele mâini stegulețe tricolore. Ceilalți cântă la vioară *Balada* lui Ciprian Porumbescu dirijați de tânărul și viitorul asigurat... Piticul, pitica, căinele, cocoșul și găina de ipsos ascultă emoționați.

Cănuță se plimbă stingher printre ei.

MACHE (*în timp ce mișcă arcușul*): Ce-i cu ăsta aici?

LACHE: Nu știi?

SACHE: Un golan!

NAE (*ciupind corzile viorii*): Un derbedeu... Aduce ghinion...

Încet, încet, îl înconjoară pe băiat. La un moment dat scaunul cu roțile se răstoarnă și Cănuță este obligat să se târască spre unul dintre pereți, unde zidul este căzut, iar prin spărtura lui se cascadează adâncimea întunecată a hăului de dedesubt. Violența celor prezenți, acompaniată neîntrerupt de *Balada română*. Hârjoană prostească îi întărită. Ură și entuziasm sadico-șmecheresc. Toți își acoperă fața cu pălăriile negre, cu viorile, cu pagini din ziarele rupte de pe pereți, cu umbrela, găina de ipsos și câinele părăsit. Fețele lor nu se disting. Sunt doar siluete agresive în mișcare. Râsete și glume deșănțate. Îl împing... Băiatul se prăbușește în gol. Sunet disperat, sfâșietor al muzicii. Crimă sau accident?

Se înserează. Un orăcăit de broaște... Un mic havuz părăsit... Globul nostru cel de toate zilele, cu țări și mări, cu vii și morți, cu tăceri și strigăte, cu spaime și bucurii – mai știu eu ce să zic... – se rostogolește în apa bălțită. Câteva clipe plutește, apoi se dezumflă, își pierde forma și începe să se scufunde. Câteva broaște sar pe suprafața plană care încă plutește.

Aplauzele tumultuoase ale unei asistențe nevăzute și vocea autoritară a Eternului Demagog: „Fraților! După lupte seculare, iată visul nostru împlinit! Ce eram acum câțiva timp înainte de...? (*aplauze*) Am luptat și am progresat: ieri obscuritate, azi lumină! Ieri întristarea, azi veselie!... Iată avantajele libertății! Iată binefacerile unui sistem constituțional!”

BROAȘTELE (*orăcând*): Curat constituțional!

Din ce în ce mai multe broaște scot capetele din havuz și dau glas acestei veselii bolnave: „Muzica! Muzica!”

Bocet ascuns în taina vieții noastre.

În camera pustie, bărbatul întins pe pat, și-a acoperit fața cu o batistă albă. Îi simțim răsuflarea agitată. Un sunet sfâșietor: *Simt enorm și văd monstruos!*

Bila de popice lovește puternic un perete.

Dricul cu roțile scoase, așezate una peste alta pe capră.

Coroanele mortuare în flăcări. Sub dric, Piticul și Pitica sforăie. Apocalipsă fără rost, absurdă.

Lângă havuz, Sache cu o vâslă veche și ruptă în mână încearcă să scoată din apă continentele care se cufundă. Strădanie ridicolă, nu reușește decât să afunde și mai mult globul pământiu în mătasea broaștei. Ce rămâne deasupra apei e doar o parte a Europei de Sud-Est pe care se deslușesc vag și contururile României.

Murmur îndepărtat, umbra flașnetei se strecoară prin întuneric, în vuietul de singurătate: *Încercați-vă norocul! Încercați-vă norocul!*

Obscuritate...

Ziua Culturii Naționale

15 ianuarie 2022



Ziua Națională a Lecturii

15 februarie 2022



Ziua Artei Fotografice în România

11 ianuarie 2022



Ziua Națională „Constantin Brâncuși”

19 februarie 2022

mai 2022

Vitalin • nr. 56



Dora 5 Tatuaje

Violeta Savu

Acțiunea din primul act se petrece în anul 2014, iar cea din actul al II-lea, în iulie 2020.

ACTUL I

Este anul 2014.

Personaje:

DORA, 14 ani

TONY 25 ani, I.T.-ist

Dna FLORINA Lungeanu, 43 ani, mama Dorei și a lui Tony, casnică, fostă educatoare

EUGEN LUNGEANU, 50 de ani, director la o companie de construcții, tatăl Dorei și al lui Tony

Doamna K. Veronica (VERA), profesoară de matematică, 32 ani

VALENTIN, patron de boutique, dar și student la arte plastice, 25 de ani

Domnul K. ALIN, 44 ani, medic chirurg (deoarece Alin nu are replici în acest act și apare doar la sfârșit, rolul său ar putea fi întruchipat de un balerin/manechin)

Scena 1

Scena se petrece într-un magazin de delicatessuri (situat într-un apartament duplex, cu scară interioară, la parterul unui bloc) în care se vând sortimente rafinate de ciocolată, cafea, ceaiuri, țigări cu arome fine. Pe pereți, fotografii alb-negru, ipostaze speciale ale unor artiști din lumea filmului și a muzicii de jazz. Într-un colț, de pe un C.D.-player, cântă Beth Hart. Lângă fereastra fumurie, o măsuță mică, la care sunt atașate două scaune, în cazul în care cineva dorește să servească pe loc o ceașcă de cafea/ceai. Pe un raft, o colecție de cărți foarte frumos cartonate, deasupra raftului scrie cu litere speciale: „Cartea de la zece în sus (ora, dar și nota)”. Vânzătorul, tânărul VALENTIN (îmbrăcat modern, cu alura nonconformistă), care e de altfel și patronul magazinului, așteaptă



Violeta Savu

clienții, în timp ce așază pachete de cafea în rafturi. În magazin intră aproape în același timp doamna FLORINA și doamna VERA.

Doamna FLORINA este îmbrăcată într-o rochie cu buline mari, roșii, deasupra o jachetă de primăvară, tot roșie, în părul coafat cu prea multe bucle, o floare roșie imensă. Nu-i stă rău, dar cumva e îmbrăcată cam școlărește pentru vârsta ei. Doamna VERA K. poartă o ținută office, pantaloni pană, un sacou gri elegant peste o bluză albă de mătase foarte fină, părul îl are prins la spate, într-o coadă de cal, poartă ochelari cu rame mărișoare și colorate. E foarte elegantă, distinsă, frumoasă. Ghicești de departe că e o fină intelectuală.

Dna FLORINA (spune cam tare): Bună ziua, doamnă!

Dna VERA K. (un pic rezervată): Bună ziua!

Dna FLORINA: Ce întâmplare, iar ne întâlnim aici! Stați în apropiere, nu-i așa? Nu locuiți în blocul de vizavi?

Dna VERA: Ba da, doamnă. Eu și soțul meu ne-am

mutat aici în urmă cu câteva luni.

Dna FLORINA: Eu stau chiar în blocul acesta, deasupra, la etajul doi. Ce idee inspirată a avut tânărul nostru vecin să deschidă acest boutique! (Către VALENTIN): Bravo, Valentin, se vede că faci și artă! Dragul meu, mai ai cutiuțe din acelea de buzunar, cu bomboane de ciocolată? Sunt preferatele Dorei! (Către Dna VERA): Dora e fiică-mea!

Dna VERA: Fiica dumneavoastră are gusturi bune. Sunt și preferatele mele. Cel mai mult îmi plac cele cu lichior de trandafir.

Dna FLORINA: Dora e minoră, nu are voie alcool. O să-i iau cu marțipan și caramel. De obicei își cumpără singură, dar săptămâna asta i-am interzis să intre în magazin. De fapt, să vă spun drept, știam că locuiți vizavi. Aș vrea să vorbim ceva, sunteți profesoară, nu-i așa?!

Dna VERA: Da, de matematică.

Dna FLORINA: Nu vreți să bem un ceai?

Dna VERA: De ce nu?! (Către VALENTIN): Ne poți servi cu două ceaiuri albe, cu iasomie? (se adresează apoi Florinei): Fac eu cinstel!

VALENTIN: Cu zahăr brun sau cu miere? Eu v-aș recomanda miere de albine, abia am primit aceste borcănase cu miere de salcâm, e foarte bună!

Dna VERA: Atunci, cu miere să fie!

(Doamnele se așază la masă.)

Dna FLORINA: Să nu credeți că sunt o mamă severă, fetei mele îi interzic să mai intre în magazinul ăsta, nu din cauza dulciurilor, oricum ea e slăbuțică, chiar ar fi bine să se mai îngrășe un pic. Când vine aici, se oprește la raftul cu cărți. Valentin pune câte zece cărți, sunt din biblioteca lui, după ce le citește, le vinde la un preț modic, un mini-anticariat într-un boutique! Ingenios, nu?! Fiică-mea aproape că mi-a ocupat toată sufrageria cu cărțile astea! Dar nu de spațiu mă plâng... Citește fără răsuflare! Dar acușica vine examenul de admitere la liceu, iar matematica aproape a legat-o de gard! Nu învață aproape deloc! E deșteaptă, prinde la școală din zbor, are la matematică note de 7, mai ia și câte un 8. Cu băiatul nu am avut probleme, el a fost sclipitor la matematică, mergea și la olimpiadă, acum lucrează în I.T. De astă-vară, s-a mutat la o garsonieră, stă în blocul potcoavă de la alimentară, deci foarte aproape. La sfârșit de săptămână de multe ori vine și stă cu noi, mai aduce uneori și câte o fată. (Râde.) lertați-mă, vorbesc prea mult... Dumneavoastră aveți copii?

Dna VERA (cu un aer puțin vinovat): Nu...

Dna FLORINA: Lăsați că aveți timp! Sunteți tânără! Nu se cade să-ntreb, dar câți ani aveți?

Dna VERA: 32...

Dna FLORINA: Credeam că nici 30 nu aveți... Ce mai tura-vura, doamnă, am auzit că sunteți o profesoară grozavă, nu vreți să îmi pregătiți fata la matematică?!

Dna VERA: Eu dau rar meditații... De ce nu o ajutați fiul dumneavoastră?

Dna FLORINA: Am încercat varianta asta. Tony nu are răbdare, țipă la ea că nu știe și o face proastă! Altfel, în ciuda diferenței mari de vârstă, ei se înțeleg foarte bine, dar să nu facă împreună la matematică. (Râde iar.). Deci, nu o să mă ajutați? Să știți că e o fată bună, sensibilă. Scrie versuri. De fapt, ar cam trebui să vă cer iertare în numele ei.

Dna VERA (cu un aer mirat): De ce?!

Dna FLORINA: Stați acolo la etajul trei? (FLORINA arată cu degetul spre o fereastră imaginară. Vera încuviințează din cap) Și țineți în permanență lumina aprinsă la bucatărie, fie noapte, fie zi?

Dna VERA: Da. E din cauza mea. Îmi este frică de întuneric. Iar în timpul zilei, nu sting niciodată lumina, nici când ies din casă. Îmi dă un sentiment de siguranță sau mai bine-zis de ocrotire. Când mă întorc de la școală, de obicei nu găsesc pe nimeni acasă. Soțul meu petrece mult timp cu pacienții, la spital și la clinică... e medic chirurg. Lumina caldă a veiozei mă amăgește că nu sunt singură.

Dna FLORINA: Nici al meu nu stă prea mult pe acasă. Proiecte peste proiecte la firma lui de construcții... Ar fi putut și el să o ajute pe Dora cu matematica, eu am lucrat cândva ca educatoare, dar nu am priceput multă matematică, puțină aritmetică, algebră... Dar acum se face mai greu la școală, mă depășește. Iar Dora nici nu prea mă ascultă...

Dna VERA: Spuneți că trebuie să vă cereți scuze...

Dna FLORINA: A, da.... Dora, fiică-mea, a fost extrem de indiscretă... A tot privit la fereastra dumneavoastră, cea cu lumina mereu aprinsă și știți, îmi este jenă să vă spun... A scris o poezie despre asta. Că a scris nu-i nimic, dar a dat-o la un concurs, au citit-o mai multe persoane. A câștigat cu ea și un premiu, n-a fost mare lucru...

Dna VERA: Mie îmi plac copiii creativi, iar ceea ce-mi spuneți mi se pare foarte interesant. M-ați convins, o voi ajuta la matematică.

Dna FLORINA: O, ce bucurie îmi faceți, și mie, și soțului! Sper că și Dorei...

Scena 2

În bucătăria familiei Lungeanu, iau prânzul, stau la masă și mănâncă: DORA, FLORINA, EUGEN și TONY. TONY e mai mult absent, e cu un mini-laptop în fața lui și cu căștile pe urechi, mai și gesticulează din când în când, fie se enervează, fie se manifestă bucurios, e în toiul unui joc pe computer.

FLORINA: Înțelegi ceva de la doamna Vera sau aruncăm banii pe fereastră?

EUGEN: Dar nu ziceai că doamna s-a oferit să o pregătească pe Dora fără bani?

FLORINA: Da, ea s-a oferit, dar noi tot trebuie să fim atenți cu ceva, un cadou... Nici nu știu ce, că mi se pare cam pretențioasă, greu să-i ghicești gusturile.

DORA: Nu-i pretențioasă deloc. Și oricum îi face plăcere să lucreze cu mine!

EUGEN: Ar fi bine să-ți faci plăcere și ție! Mai e doar o lună de zile și dai examen!

FLORINA: Iar tu, în continuare, stai cu nasul în cărțile alea ciudate! Imaginează-ți, Eugene, acum două zile i-am confiscat altă carte! Avea un titlu ceva cu un câine și niște ochi albaștri, am crezut că e ceva drăguț, un roman pentru copii... Dar am citit câteva pagini și era o carte cu morți! Și autorul avea un nume ciudat, era și de fată și de băiat... Gabriel... Grațiana... Marcu... nu mai știu...

FLORINA: *(Dora și tatăl ei se uită cu subînțeles unul la celălalt și abia se abțin să nu râdă.)* *(în continuare, destul de incisivă):* Odată, am găsit-o pierzând timpul cu o carte de filozofie! Filozofie îți trebuie ție, în loc să pui mâna să lucrezi probleme de geometrie în spațiu? Și apoi ce-ți trebuie filozofie la anii ăștia, nici nu înțelegi nimic! O să-ți sară creierii din cap cu tot cu metafizica!

DORA: Dragă mamă, chiar mă uimești, ai reținut bine titlul! Studii de metafizică erau! Dar premiul întâi de la olimpiada județeană de lingvistică ți-a plăcut? Că te-ai lăudat în tot cartierul! Dacă nu citeam cartea de metafizică, nu luam nicio amărățată de mențiune!

FLORINA: Hai, nu exagera! Și lasă abureala!

DORA: Dar nu-i nicio abureală... Heidegger...

FLORINA: Haide cum? Unde să merg?

DORA: Heidegger! E autorul ăla cu metafizica! Știi cum am căzut pe subiect la lingvistică?! Din cartea lui *(ironică)* „Haide... unde mergem...” am aflat: grecii nu au un cuvânt pentru spațiu. Au un cuvânt pentru loc, *topos*. Apoi am știut că la viață în sanscrită se spune *asus*. Și tot de la... Heidegger *(pronunțat corect, rar și apăsător)* am știut câteva dialecte grecești ale verbului a fi. *Atic: einai, aradic: enai, lesbos emennai*. În insula Lesbos a trăit și o mare poetă, Sappho. Mă identific mult cu această poetă, sunt asemenea ei, brunetă, mică de statură și urâtică. Sper să ajung o poetă la fel de bună și celebră ca ea!

EUGEN: Ce prostii spui! Nu ești deloc urâtă, ba pot spune că nici așa brunetă nu ești! *(Opupă pe obraz și, din greșală, dă puțin cu cotul peste mâneca bluzei ei. E foarte surprins, îi suflecă puțin mâneca și o întreabă mirat.):* Ce-i asta, ți-ai făcut un tatuaj?!?

DORA: *(enervată):* Da, și ce dacă mi-am făcut?! Sunt corpuri geometrice, e un tatuaj foarte frumos, în culori pastelate. Pofitim, uitați-vă bine!

EUGEN: Și ai scris pe fiecare desen Vera?!

DORA: Da, am vrut să scriu formulele pentru arii și volum, însă m-ar da afară de la examen,

în caz că ar observa cineva... Iar Vera e foarte importantă pentru mine! Singura persoană care mă înțelege cu adevărat! Ei îi plac poeziile mele!

FLORINA: Ce faci cu ea la pregătire, poezie sau matematică?!

DORA: Matematică, dar la sfârșit stăm de vorbă despre una, despre alta, vreun sfert de oră, ca două prietene bune!

TONY: *(care de la remarcă asupra tatuajului își dă și el căștile jos și e atent la ce se întâmplă. O întreabă amuzat pe sora lui.):* Pare mișto tipa asta, Vera! fă-mi și mie cunoștință cu ea!

DORA: Nu, că poate te îndrăgostești și tu de ea!

TONY: Zău așa... dar cine s-a mai îndrăgostit?! *(râde și se întoarce la jocul lui)*

(FLORINA dă din mână a lehamite, EUGEN deschide un ziar și începe să citească, DORA își umple un pahar cu lapte și iese din bucătărie zicând că are teme de făcut...)

Scena 3

(În dormitorul Dorei, FLORINA și EUGEN caută printre hârtiile, cărțile și caietele de pe birou.)

EUGEN: Dora lipsește de ieri după-amiaza. E sâmbătă, am sunat la prietena ei Mihaela și nu e acolo. Doar i-am zis de mai multe ori că nu are voie să se ducă pe la prietene fără permisiunea noastră. Fata asta e din ce în ce mai neascultătoare. O să pun cureaua pe ea!

FLORINA: Da, ca să te reclame nebuna la protecția copilului! Să nu-i dai nicio palmă, să n-o atingi c-un deget! Sunt disperată!

EUGEN: De parc-aș fi atins-o vreodată! Bunicii noștri cu vorba aia „bătaia e ruptă din rai” poate știau ei ce știau...

FLORINA: Nu sunt și nu am fost niciodată de acord cu pedepsele fizice! Acum întrebarea este unde-i fata noastră?! Pe măsură ce se apropie examenele, Dora se comportă tot mai ciudat.

FLORINA și cu EUGEN cotrobăie în noptiera ei și dau de o scrisoare. Încep să citească: (poate citi chiar actrița care interpretează rolul Dorei, cu voce din off; sau pot citi cei doi părinți pe rând câte un fragment.)

Dragii mei părinți,

Mă simt tot mai singură și pe voi vă simt tot mai departe. Tu, mama mea... tu, tatăl meu... E un abis între mine cea care sunt și eu care ființez. Exclam ca Nietzsche: „ființa, un abur, o eroare!” Din abur m-am născut, eu nu sunt fiica voastră, nu mai vreau să fiu! O să îmi caut fericirea în altă lume, căci aici nimeni nu mă iubește. Într-un an de zile nu am auzit o vorbă bună de la voi. Doar: învață, învață, învață! Tetraedre, piramide și trunchiuri

de con împung în corneea mea noapte de noapte. Ecuații și sisteme de ecuații, funcții, grafice... Să vă spun în cifre și formule ce înseamnă viața pentru mine? Viața e și ea o abstracție. Moartea e concretă, ea are formă clară, fixă, definitivă. Să vă vorbesc despre moartea mea? Nu voi vorbi, mă voi duce să mor ca un câine obosit de cât de mult a lins mâna stăpânului, fără să primească o mângâiere. Până și animalele au nevoie de hrană, dar și să le mângâie cineva blana. Așa că mă duc să îmi dau jos această blană de pe corpul meu. Știu un vecin care e chirurg, trebuie să aibă el un bisturiu.

(FLORINA se prăbușește și plânge în hohote. EUGEN o ia în brațe, încearcă să o liniștească.)

EUGEN: Trebuie să sunăm poliția! Nu cred că a făcut ceva necugetat. E o rățacire de moment, se mai întâmplă la adolescenți. Te rog, Flori, iubito, liniștește-te!
(Întră TONY și ia scrisoarea din mâna tremurândă a Florinei. TONY se scutură de râs, iar părinții îl privesc stupefiați.)

TONY: Altă bazaconie de-a soră-mii!

EUGEN: Nu a dormit aseară acasă!

TONY: Asta nu înseamnă nimic.
(După câteva momente de suspans se aude un zgomot de cheie rotită în broasca ușii. Apare DORA.)

TONY: Bun venit, surioară! Părinții noștri tocmai se pregăteau de priveghi! *(FLORINA și EUGEN se uită întrebător la DORA, fata le smulge scrisoarea din mână.)*

DORA: Ați umblat în lucrurile mele personale?! Am dreptul la viața mea intimă și la secrete!

EUGEN *(arătând spre scrisoare)*: Stai așa, domnișoară, e foarte grav ce ai scris acolo! Și ai lipsit de-acasă!

DORA *(le râde în nas și spune cu ton sfidător)*: Ce am scris aici?! Dar e doar o compunere pentru școală! *(își freacă mâinile... și se vede că e în căutarea unei scuze false)*: De fapt, nu eu sunt autoarea, e un citat dintr-o carte!

FLORINA: Sunt prea multe coincidențe... Arată-ne cartea și fragmentul exact!

DORA: Nu mai am cartea... Am dus-o înapoi, era împrumutată de la biblioteca municipală!

EUGEN: Și unde ai fost astă-noapte?

DORA: M-am plimbat prin oraș!

FLORINA: Toată noaptea, o fetiță singură prin oraș? Ești nebună?! Vrei să pățești ceva?

DORA: Am fost la o colegă și am lucrat până la miezul nopții probleme de matematică. Părinții ei erau plecați la munte.

FLORINA: Trebuia să ne suni și să îți ceri voie.

EUGEN: Ne-ai tras o spaimă grozavă. Să nu mai faci niciodată așa ceva! Să dai întotdeauna telefon și să ne sune și părinții prietenei la care vrei să rămâi peste noapte. Dacă

părinții nu-s acasă, nici tu nu rămâi acolo. Ai înțeles?

DORA: Bine...

(Părinții ies din camera Dorei.)

TONY către DORA: Mă, nu prea-i normal ce-ai făcut, iar ei să știi că se străduiesc pentru noi!

DORA: Da, poate... Aș vrea să stai și tu mai mult pe aici, mi se face dor de tine. Când ești acasă, parcă merge mai bine și cu învățătura. Dacă te simt prin casă, tot ce citesc rețin cu mai multă ușurință.

TONY *(o sărută pe creștet)*: Uite, rămân pentru tine săptămâna asta. Ai grijă, nu-i mai supăra pe părinți!

DORA: Vrei să-ți arăt noul meu tatuaj?! Prietena la care am fost aseară mi l-a făcut!

TONY: Dă să văd, uimește-mă!

(DORA își ridică bluza puțin mai sus de buric, TONY se uită și pare că nu înțelege mare lucru.)

TONY: Astea-s litere din alfabetul grecesc?

DORA: Da!

TONY: Și au vreun sens, adică se leagă în vreo propoziție?

DORA: Da. Se traduc așa: „Ființa, un abur, o eroare!”

Scena 4

(Din nou interior la familia Lungeanu. Au trecut câteva luni de la scena anterioară. Cei doi soți iau împreună micul dejun.)

FLORINA: Bună dimineață, iubite! Foarte prost am dormit astă-noapte! A trecut aproape o lună și tot nu se mai termină tevatura! Foarte frumos succesul Dorei la examen, cu note așa mari la toate probele, chiar și la matematică! Dar mai bine nu mai sărbătoream și nu mai mergeam în excursie! Sau să fi mers numai noi patru și cu doamna Vera, fără bărbat-su!

EUGEN: Dar de ce, Flori?! Uite-așa au ieșit la iveală secrete importante!

FLORINA: Ce secrete, Eugene? Ce secrete?

EUGEN: Zi-mi drept, ești amanta lui Alin?!

FLORINA: Dar cum poți crede așa ceva?!

EUGEN: Totuși... nu iese fum fără foc! De ce nu mi-ai zis că ați fost colegi la liceu? A trebuit să aflu de la Dora! Niciunul din voi doi n-a zis nimic, tăcerea asta îmi dă de gândit!

FLORINA *(face un gest de alint pentru EUGEN)*: Ești gelos, dragul meu?! S-a întâmplat de mult, în liceu, că m-a curtat un pic, nu i-am dat atenție... era frumușel foc, dar destul de arogant. Iar eu deja te cunoscusem pe tine. Oh, cât de ușor m-ai cucerit cu o chitară și crizanteme! Era o toamnă însorită când ne-am cunoscut la acel majorat! Cât m-au invidiat toate fetele din clasă! Un bărbat matur, prezentabil și inteligent umbla după mine! Nu i-am dat vreo atenție lui Alin, mi se părea un mucos în comparație cu tine! Să-ți amintesc ce s-a întâmplat

- atunci?! Nu cred că e nevoie, te uiți la Tony și amintirile vin peste noi!
- EUGEN: Nu regreti, măcar un pic? Sigur făceai o facultate dacă... Tu învățai bine! Erai premiantă. Din cauza mea nici la bacalaureat nu te-ai prezentat în acel an...
- FLORINA: Nu regret nimic! Nici zece facultăți dacă urmam nu se compară cu fericirea de a avea o familie, cu doi copii minunați, frumoși, inteligenți, buni, speciali... Dora parcă e prea specială, încep să nu o mai înțeleg... Ce i-o fi venit?! Ți-a sugerat că aș fi amanta lui Alin... Mie știi ce mi-a zis?! Că atunci când s-au dus la plimbare prin stațiune, Alin a încercat cu ea... Nu știu... oare o fi adevărat?! Alin nu prea pare soț fidel... L-am văzut acum vreo lună cu o pipiță prin parc! Vera e atât de frumoasă și lui îi cam fug ochii după alte femei...
- EUGEN: Oh, da, sigur că da! Poate nu-ți amintești că fică-ta a zis și despre mine că aș fi mângâiat-o nu știu cum! Își descoperă sexualitatea, feminitatea, asta e firesc! Dar e ciudat că îndrugă tot felul de minciuni! Eu îmi mențin părerea, la ea-i un fel de criză a adolescenței!
- FLORINA: Sper să fie doar atât! Mă cam îngrijorează. Vezi, toate romanele alea de le-a citit și nu erau pentru vârsta ei! Ieri citea altă bazaconie, un roman cu un titlu îngrozitor, revoltător! Incest, o carte scrisă de o femeie Ana... Ina...
- EUGEN: Anais Nin... Da, posibil să fi împrumutat idei de acolo! Fata noastră se identifică cu personaje de prin romane și filme, trăiește într-o iluzie! Și face scenarii! Măine-poimăine cine știe ce surprize o să mai avem, cum a fost aia de pomină cu scrisoarea de sinucigaș! (către soție) Ce zici, Flori, oare așa ciudați or fi toți scriitorii sau numai fiica noastră?!
- (Intră DORA): Vorbeați de mine cumva?
(EUGEN îi face semn Florinei că mai bine o lasă în pace...)
- EUGEN: Da, voiam să îți spunem că de acum, pentru că vei fi la liceu la profil de filologie, să nu o mai deranjezi cu vizite pe doamna Vera.
- DORA: Doamna Vera îmi este prietenă. Tu, tata, rar ești pe acasă, mai ales acum de când firma a început să prospere... Când vii miroși teribil a alcool, iar mama îmi rupe cărțile pe care le citesc!
- FLORINA: Numai ție ți se pare că taică-tu miroase a alcool! Și ce dacă bea și el o dată pe săptămână o bere sau un coniac mic? Muncește enorm să te țină pe tine în școală și să nu ne lipsească nimic!
- EUGEN: Așa ai făcut, Flor, i-ai rupt fetei cărțile?
- FLORINA: Nu chiar... aproape...
- EUGEN: (Dorei): Mi-a zis mama ta ce citeai, când aveam mai mult timp am fost și eu un cititor pasionat, cartea lui Anais Nin nu e potrivită pentru tine.
- DORA: De ce nu?
- EUGEN: Ești prea tânără!
- DORA: Sunt matură în gândire, așa cum era și mama când v-ați cunoscut!
- FLORINA: la vezi, nu fi obraznică!
(Intră TONY, are cearcane, e obosit, pare foarte trist, prinsese un pic din conversațiile aprinse.): Ce-aveți? Ne vedem rar și-atunci vă certați!
- DORA: Cred c-ai vrut să spui: vă văd rar!
- TONY: Ok, înțeleg... Bine... Uite, că o să stau acasă câteva zile la rând de data asta. Ești mulțumită?
(Dora dă din cap că da.)
- FLORINA: Eugen, iubitule, nu vrei să bem cafeaua în dormitor?
(EUGEN încuviințează, o sărută pe FLORINA, o cuprinde după talie cu multă tandrețe, ies împreună din cameră.)
- DORA: (către TONY): Ce ai, frățioare? Ești cam supărat sau mi se pare?!
- TONY: Nu, nu ți se pare, sunt foarte trist. M-am îndrăgostit!
- DORA: Ahaaa..., de asta ai dat așa rar pe-acasă în ultima vreme! Dacă ești îndrăgostit, atunci ar trebui să fii fericit, să simți că toată lumea îți aparține!
- TONY: Așa a fost la început, m-am îndrăgostit ca un prost, ca un nebun de cea mai frumoasă femeie din lume!
- DORA: (amuzată): Și cine e după părerea ta cea mai frumoasă femeie din lume?
- TONY: (precaut): Nu o cunoști!
- DORA: Normal, pentru că nici nu există cea mai frumoasă femeie din lume, asta e o utopie! Și unde ai cunoscut-o?
- TONY: La un meci.
- DORA: La un meci?! De fotbal?! De baschet?!
- TONY: (dă din mână a lehamite): Nu contează, ce mai contează?! (ridică tonul): M-a părăsit! (trânțește supărat scaunul)
- DORA: Iartă-mă, iartă-mă, hai varsă-ți tot năduful, spune-mi de ce te-a supărat femeia aia. Sigur e o scorpie!
- TONY: Nu, nu e... dar nu știu... Of, ce rău mă simt de când mi-a zis că s-a terminat!
- DORA: Nici nu v-ați cunoscut bine și gata s-a terminat? Nici nu ai avut timp să afli ce fel de persoană este cu adevărat!
- TONY: Ba da, pentru că la noi cele trei săptămâni cât am fost împreună ar echivala la alții cu câteva luni! Nu ai idee cum a decurs totul! Și pentru mine a fost foarte rapid! Și totul... amețitor, totul se-nvârtea cu mine, cu ea, cu noi, și norii, și soarele, și luna!
- DORA: Hm... Văd c-ai slăbit...!
- TONY: Da, am ajuns la 78 de kile... Nu știu ce să mă mai fac. Ieri am stat aiurea în pat până la 5 după-amiaza. Cu etape de somn, vise retarde... Când sunt treaz, nu mă pot gândi la nimic altceva, numai la ea... Cum venea pe la mine, stăteam și vorbeam ore-n șir, ne iubeam, ne iubeam... Ne potriveau! Doamne, cât ne mai potriveau! Și ea m-a plăcut mult! Era ceva ce ne despărțea, dar discutasem deschis problema, nu părea să ne mai împiedice ceva!

DORA: *(puțin geloasă):* Și ia zi, ce era așa nemaivăzut la iubita asta a ta?

TONY: Mult prea frumoasă... Mult! La față, mă refer! La corp arată bine, deși e cam slăbuță, dar cu linii mișto.... Și la cât e de frumoasă și deșteaptă, nu are deloc, dar deloc fițe! N-am cuvinte să descriu... pentru că nu am mai văzut așa ceva!

(DORA e invidioasă, se vede din priviri.):

DORA: Dar nu ai avut chiar așa multe ocazii să întâlnești fete speciale! Mai sunt pe lumea asta și altele!

TONY: Nu am să mai găsesc ca ea! Îs sigur! De asta sunt atât de trist! Orice îmi aduce aminte de ea! Aud o melodie la radio... îmi aduc aminte cum dansa... La serviciu, mă uit la un coleg și îmi aduc aminte că ea mi-a făcut cadou un tricou asemănător cu al lui, doar că de altă culoare. Dacă vreau să mă duc la o terasă, îmi aduc aminte că stăteam cu ea acolo non-stop până ne dădeau chelnerii afară... Intru în bucătăria de la garsonieră și văd locul unde stătea să fumeze... Mă doare în piept în fiecare dimineață. Îmi aduc aminte cum mă trezeam cu ea... Mă urc în mașină și nu pot să conduc, îmi aduc aminte cum stătea în dreapta... Îmi vine să-mi ard tenișii ăștia din picioare, i-am purtat când ne-am văzut ultima oară... Totul, dar chiar totul îmi aduce aminte de ea! Până și respirația ta îmi aduce aminte de ea! Și ea sufla așa ușor cum mai faci tu uneori! Și-aveți un parfum asemănător!

DORA: Ok... bine... totuși ceva v-a despărțit!

TONY: Da, dar nu știu ce, pot doar să bănuiesc, am rugat-o să-mi spună de ce, n-a zis nimic...

DORA: Mie nu-mi place de fata asta! Nu poți să îl transpui pe un om într-un rai și apoi să-l lași pradă iadului, fără măcar să îi spui de ce o faci! Aș putea să te ajut cu niște sfaturi?

TONY: Dar ce știi tu, piticot, despre probleme de iubire?! Și încă să mai dai și sfaturi!

DORA: Sunt sfaturile unui maestru al iubirii. Publius Ovidius Naso!

TONY: Cine-i tipul? Un coleg cu nasul mare?!

DORA: Tipul *(subliniază)* e un poet roman. Hai măi, Tony, chiar n-ai auzit de Ovidiu?! A fost exilat la noi, pe țărmul Mării Negre!

TONY: Ce sfaturi poate da un antic?

DORA: Nu le subestima, sunt ca vinurile vechi, foarte bune! El ți-ar zice: în primul rând, trimite-i multe mesaje!

TONY: I-am trimis!

DORA: Nu-i nimic! Mai trimite-i, dar atenție cum o faci!

Ovidiu zice așa: „Să pornească răvașul pe care l-ai ticluit cu vorbele cele mai dulci, care să-i dovedească dragostea ta!”

TONY: Da, bune sfaturi, dar i-am trimis deja mii de mesaje cu declarații de dragoste. Nu mi-a răspuns!

DORA: Nu-i nimic, tu insistă, la un moment dat, cine știe, va ceda văzându-te atât de decis!

TONY: Mda... de fapt la un mesaj mi-a răspuns... La tot ce i-am scris acolo, a zis nu..., nu..., nu....!

DORA: De unde știi că nu era un *nu* fals, că poate era da, da, da?! Fii atent, vorbește-i cu blândețe, chiar dacă ea a fost sadică! Cuvintele de iubire o vor îndupleca! Iar dacă nu..., înseamnă că-i o femeie de piatră și nu te merită!

TONY: Bine, o să mai încerc ceva... Acum, zi-mi ceva de tine!

DORA: Să știi că și eu sunt îndrăgostită!

TONY: *(tratând-o ca pe un copil):* Ei, nu zău?!

DORA: *(își descoperă umărul și îi arată un tatuaj cu simbolul crucii roșii):* E semnul iubirii mele!

(TONY se uită la ea întrebător.)

DORA: E doctor! Medic chirurg! De fapt îl cunoști, e vecinul de vizavi: Alin!

TONY: Asta-i glumă, nu-i așa?!

DORA: Nu, de ce-ar fi glumă? Trebuia cineva să îl consoleze pe Alin, că tata o înșală pe mama cu Vera!

(TONY râde de se prăpădește.): Dacă nu ai fi soră-mea, nu știu ce ți-aș face! Ce naiba măi Dora, încă te ții de intrigi idioate! Tata și Vera! Păi tu n-ai văzut cum arată Vera? Nici într-o sută de ani nu s-ar uita la tata. Tata-i și mai în vârstă...

DORA: Nu chiar cu mult față de Alin, vreo cinci-șase ani acolo... și n-arată rău tata!

TONY: Da, dar fie vorba între noi, Alin ăla arată nemaipomenit de bine! Iar tata, început de chelie, are și-oleacă de burtică... Deci, nu, sigur nu! Cât sunt eu de supărat, dar cu chestia asta m-ai făcut să râd!

DORA: *(il ia pe după umeri):* Bine, bine... Am glumit și eu așa, ca să te fac să mai uiți... Nu vrei să vedem un film?

TONY: Nici de film n-am chef, dar hai să ne uităm, mai stăm împreună... Numai să nu fie de dragoste, te rog!

DORA: Căutăm unul cu sânge!

TONY: Cu sânge mult și răzbunare feroce!

Scena 5

(Scena este împărțită în două. În stânga, o scară în spirală, în josul scării un decor festiv, secvența este de la nunta lui Valentin, proprietarul buticului de dulciuri. În continuare, în partea stângă, un episod de la nuntă va fi redat doar prin imagini și mișcări ale actorilor. Sunt pe scenă toate personajele. Se cântă, se dansează vals, lumea e veselă. Tony dansează în pereche cu sora lui, Vera cu soțul ei Alin, dar între aceștia doi se simte o mare răceală. După ce a dansat cu Dora, Tony o invită pe Vera la dans, aceasta încearcă să refuze, dar Tony insistă până când Vera acceptă invitația. Dora, retrasă într-un colț, observă acest lucru și devine geloasă și bănuitoare. Vera urcă pe scară. Dora o urmărește. Atunci când Vera coboară treptele, Dora este în spatele ei, ține o cupă de șampanie

în mână, se preface că scapă paharul și o împinge pe Vera. Lumina scade în intensitate. După ce scena se luminează iarăși, ne vom afla în partea dreaptă, în magazinul de dulciuri, după ce au trecut aproximativ două săptămâni de la nuntă. Vera poartă cârje și se așază la masuță, servește o cafea și discută cu Valentin)

VALENTIN: Eu nu aș ierta-o!
 VERA: A fost un accident stupid!
 VALENTIN: Ce accident stupid?! Eu cred că Dora a făcut-o intenționat! O mucoasă! Toată lumea trebuie să-i fie la picioare! Cred că e geloasă pe tine! Vera, tu nu crezi, nici măcar nu observi, dar toți bărbații întorc ochii după tine! Ba chiar și femeile!
 VERA: Și tu acum! Dora e un copil!
 VALENTIN: Nu mai e chiar un copil, iar inocența sigur nu este! La început îmi era foarte dragă! Trecea săptămânal pe aici să ia bomboane, dar mai ales cărți. Erau lecturi grele pentru vârsta ei, o priveam amuzat. Am început să discutăm despre cărți... Da, e deșteaptă, nu pot să neg asta. Înțelege ceea ce citește, mai interpretează și-n cheie proprie, iar uneori construiește în mintea ei o poveste mai complexă decât cea citită.
 VERA: E talentată. Scrie poezii.
 VALENTIN: Știu, mi-a arătat și mie câteva, unele erau de dragoste. Le citeam mirat: e la vârsta când nu știe nimic despre dragoste. Ce-a trăit până acum?! Și totuși, scria atât de emoționant despre acest sentiment... Însă, Vera, draga mea, eu cred că fata trebuie dusă la un psiholog sau la psihiatru! Cu două săptămâni înainte de nuntă, am primit o scrisoare anonimă în care eram avertizat că logodnica mă înșală! Pentru că sunt domn, nu am să vă divulg toată povestea, dar... Aproape aș jura că Dora a scris acea scrisoare!
 VERA: Nici chiar așa! Cine știe ce vecină afurisită ți-o fi trimis anonimă. Ce gest urât! Nu-mi vine să cred că Dora... Nu cred!
 VALENTIN: Spre binele și mai ales onoarea ei, sper să nu fie așa! Probabil știi despre obsesia ei cu tatuajele. Să te uiți cum, pe gât, și-a tatuat o literă gotică, un V... mi-a zis că este inițiala numelui meu...
 VERA: Exhibiționism de adolescentă! Eu nu am băgat-o în seamă prea mult când și-a scris numele meu pe încheieturile mâinilor. Am rugat-o să șteargă. A șters. Cred că voi avea o mică discuție cu ea și poate aflu ceva și despre scrisoare. Dacă va fi cazul, voi vorbi apoi cu părinții. Va fi dificil... O să mă gândesc eu cum fac. Domnii Lungeanu sunt oameni cinstiți, vor să-mi achite cheltuielile medicale. Poimăine am stabilit o întâlnire cu ei. Dar mai întâi o să vorbesc mâine cu fata... încerc să o iau așa mai pe ocolite...
 VALENTIN: Îmi pare rău. Chiar îmi era simpatică puștoaica... Pe mine, sincer îți spun, m-a dezamăgit!

ACTUL al II-lea

După șase ani, iulie 2020

Personaje:
 DORA, 20 ani
 TONY, 31 ani, I.T.-ist
 EUGEN LUNGEANU, 56 de ani, director la o companie de construcții, tatăl Dorei și al lui Tony
 Doamna K. VERONICA (VERA), profesoară de matematică, 38 de ani
 VALENTIN, 31 de ani
 Domnul K. ALIN, 50 ani, medic chirurg (Alin nici în acest act nu are replici)

Scena 1

Dichisitul boutique și-a extins spațiul și se prelungește până în stradă, cu terasă. Valentin folosește uneori terasa ca galerie de artă în aer liber. Acum se pregătește pentru o expoziție personală de fotografie artistică. Fluieră, apoi se mai gândește la soluții pentru panotare. Încearcă să fixeze pe perete un tablou, un portret al Verei, când în boutique intră cu un troller în mână Dora (Dora ar putea fi interpretată în acest act de o altă actriță). Dora are o paloare specială a feței, dar e foarte frumoasă. Părul lung îi curge frumos pe umeri de sub o pălărie cu boruri care nu-s suficient de largi pentru a-i ascunde melancolia.

DORA: Bună ziua!
 VALENTIN: Bună ziua, domnișoară! Cu ce să servim această frumoasă naiadă?
 DORA: În continuare te pasionează mitologia antică și ești galant cu fetele. Aș fi înțeles să nu mă recunoști dacă purtam mască. Dar cum spațiul aici e deschis, mi-am permis... Să-mi pun masca? (Valentin îi face semn din priviri că nu e nevoie.) Așa de mult m-am schimbat, Valentin? Am îmbătrânit?!
 VALENTIN: (abia acum o recunoaște): Doamne, Dora, să nu te recunosc! Cum să-mbătrânești?! Ce vorbă pentru vârsta ta! Cât de frumoasă te-ai făcut! Ia un loc! (îi trage, destul de precipitat, un scaun, invitând-o să se așeze). Ai venit pe-acasă?! Tatăl tău s-a întors? Parcă plecase pe undeva acum câteva săptămâni?
 DORA: A fost tocmai la Oradea! Încă nu a sosit, dar ne-a anunțat că mâine va fi acasă! A avut un contract. A condus o echipă de constructori. Chiar dacă a fost o călătorie de afaceri, sper să-i fi priit sufletului său îndurerat...
 VALENTIN: Îmi pare foarte rău pentru mama ta...
 DORA: (oftând) A fost foarte dureros pentru toți! Pentru tata a fost cel mai dur... Bietul de el, să privească sicriul de la geam!... Groparii i-au făcut cică un favor pentru că îl cunoșteau pe tata. Ce favor! Să

plimbe puțin sicriul prin fața blocului! Și tata, bietul de el... Carantinat atâtea zile-n șir, singur în casă, și bolnav!... Tony îi lăsa pachete cu mâncare la ușă... La durerea mare că și-a pierdut soția, s-a adăugat spaima că poate îi vor rămâne copiii orfani!

VALENTIN: Dar tu cum de n-ai venit acasă când s-a anunțat carantina? Că doar făceai cursurile on-line!

DORA: Da, dar aveam nevoie de cărți pe care le găseam doar la biblioteca facultății și nu se împrumutau pentru acasă. Am încercat să studiez cât mai mult, am zis că am timp să ajung acasă, dar toată nebunia cu epidemia a escaladat! Inițial mi-a fost frică să călătoresc, apoi nici nu mai aveam cum... Așa că atunci când mama a fost internată la ATI, eu eram la București. Tata a zis că pentru mine a fost mai bine așa. Dar eu regret enorm că nu am apucat să o mai văd măcar o dată pe mama...

VALENTIN: Când veneai pe la mine te plângeai că nu te înțelegeai cu maică-ta! Spuneai că e cam încuiată și sub nivelul lui taică-tu!

DORA: Cât regret acele vorbe spuse aiurea! Am fost atât de proastă! Îmi era rușine... Cel mai mult îmi doream ca mama să mă înțeleagă și să citim împreună cărțile pe care ea mi le interzicea! Intram în pământ de rușine când stâlcea numele unor scriitori. Gabriel Garcia Marquez, Anaïs Nin... De fapt mama era atât de drăguță și amuzantă! Era spontană... Îmi amintesc de o zi... Era printre rafturi, la magazinul de pe colț. Am intrat după ea, dar nu m-a văzut. Eu am auzit-o cum se plângea vânzătoarei care aranja marfa. Îi spunea că am fost în ziua aceea obraznică și i-aș fi spus în față să se cizeleze. Zicea că mă iubește ca pe ochii din cap, dar decât să se cizeleze, mai bine se sigilează! ... (Valentin și Dora râd împreună.)

(DORA continuă): Nu voiam să îmi fie rușine cu mama. Când mă gândeam la ea, îmi veneau în minte doar atât: bacalaureatul aproape ratat, luat mai târziu, menaj, telenovele... Cât snobism din partea mea! Și câtă iubire a avut de dăruit mama! Acum nu mai pot să îi spun că o iubesc!

VALENTIN: Și nici nu ai putut fi lângă ea! Ce istorie cumplită! Cât era doamna Flori de elegantă să o pună într-un sac și apoi să-l lege la gură! Dacă morții ar putea plânge, cu lacrimile lor s-ar umple mări și oceane, iar cei vii ne-am spăla tristețile și greșelile în apele lor! Poate am fi mai curați sufletește!

DORA: După ce s-au relaxat restricțiile, tata a făcut demersuri și s-a făcut tot ritualul religios pentru mama! Poate sufletul ei și-a găsit odihna! Tu ai fost la comemorarea mamei?

VALENTIN: Nu, încă eram foarte speriat și nu prea ieșeam. Înseamnă că nici tu n-ai fost? De

ce? Ești atee?

DORA: Nu sunt atee! E o poveste mai complicată. Eram internată în spital.

VALENTIN: Ai luat virusul?

DORA: Nu, altceva am avut, a trecut... Am făcut operație... am avut peritonită. Am ajuns la urgențe, eram patru pacienți sosiți în aceeași clipă și un singur medic chirurg, restul medicilor erau transferați pe la spitale covid. Așa că am așteptat și am tot așteptat la urgențe, s-au ivit complicații...

VALENTIN: Măcar ai reușit să vorbești la telefon cu mama ta înainte de a muri? Sau nu avea voie cu mobilul la spital?

DORA: A avut telefonul la ea. Sărăcuța, abia respira din cauza bolii... Eu abia respiram pentru că realizam... Amândouă aveam nevoie de ceva mai mult decât vorbe! Eu aveam nevoie de ultima ei îmbrățișare! Și mama avea nevoie de îmbrățișarea mea!... Am fost nesăbuită în copilărie, prea mult am rănit-o! Am greșit față de multe persoane, dar mai ales față de mama... Te rog și pe tine să mă ierți!

VALENTIN: Deci acum recunoști că tu mi-ai trimis acea anonimă!

DORA (mirată): Ce anonimă?

VALENTIN: Scrisoarea pe care-am primit-o înainte de nuntă, în care îmi spuneai că Ana mă-nșală!

DORA (revoltată): Dar nu ți-am trimis niciodată o astfel de scrisoare!

VALENTIN: Dar atunci pentru ce-ți ceri iertare?

DORA: Pentru scena pe care-am făcut-o la nunta ta, când am rănit-o pe Vera! Ți-am stricat petrecerea...

VALENTIN: Aaaa... pentru asta... Și deci scrisoarea nu tu ai scris-o?! Oricum nu mai contează... pe Ana chiar eu am prins-o în pat cu altul... Am divorțat...

DORA: Îmi pare rău... Dar să știi că eu nu ți-am trimis nicio anonimă! N-am trimis în viața mea o anonimă cuiva! Dar ție ți-am scris, de când sunt la facultate, multe scrisori... (foarte rezervat): Da, le-am primit...

DORA: Le-ai citit sau le-ai aruncat nedesfăcute?

VALENTIN (puțin răuvoitor): Unele le-am și citit.

DORA (rănită, pronunțând rar): Unele... le-ai și citit... Aș vrea să mă crezi că m-am schimbat! Sunt alta!

VALENTIN (râzând): Păi dacă te-ai schimbat, înseamnă că ți s-au schimbat și sentimentele pentru mine... Nu mi-ai zis tu, înainte de a da bacalaureatul, că mă iubești? Acum te-ai schimbat... Ești alta... Dar tot mă iubești?! (râde malițios)

DORA: Nu te-am mințit atunci. Eram îndrăgostită de tine. Am petrecut atâta timp în magazinul tău cu dulciuri și cărți! Îți amintești... cum vorbeam despre teatrul antic?

VALENTIN: Da, erai o fată cultă. Poate chiar citeai prea mult, cum zicea și mama ta...

DORA: (face ochii roată și încearcă să disimuleze suferința trăită, schimbând subiectul): Pregătești o expoziție?

VALENTIN: Da, una de portrete. Cei mai frumoși

- DORA: oameni stau în cartierul meu.
- VALENTIN: (zâmbind): Minunat! Iubesc arta! (privește la portretul Verei agățat deja pe perete) Văd că doamna Vera se bucură în continuare de cinste și admirație infinită.
- DORA: Iar ești geloasă? Sper să nu-i rupi și celălalt picior!
- DORA: Iar episodul acela... Nu știu ce-a fost în capul meu atunci... Eram groaznic de posesivă... Nu voiam ca Tony să plece vreodată de-acasă. Îmi doream să știu ce face în fiecare clipă, să cunoască o fată și să se simtă bine cu ea. Dar să nu o iubească mai mult pe ea decât pe mine. Și, mai ales să nu se căsătorească! Sau să o facă, dar cât mai târziu. Să își facă o casă foarte încăpătoare, în care să fi stat cu toții, el cu soția lui, mama, tata și eu. Pe Vera am împins-o atunci la petrecerea de la nuntă, fiindcă am bănuț că ea ar fi „cea mai frumoasă femeie din lume” despre care îmi tot vorbea frate-meu... Și m-a apucat o ciudă pe ea...! Mai erau doar două trepte mici, nu am știut că pe ultima era un ochi de apă, am vrut doar să o înghiontesc... Dar Vera... câtă bunătate! M-a iertat... Acum ea este pentru mine ca o soră mai mare. O foarte bună prietenă, nu pot exprima în cuvinte cât îi sunt de recunoscătoare! M-a ajutat enorm. Ce paradox, ce am bănuț atunci, se întâmplă acum cu Vera și Tony! Am avut o premoniție! Mă bucur sincer pentru amândoi!
- VALENTIN: Tu vrei să mă convingi că te-ai schimbat, dar eu nu te cred. Îmi pare rău, Dora!
- DORA: Și mie îmi pare rău. Aș vrea să mă crezi. Aș vrea să te pot face să privești în sufletul meu. Mi-ar fi plăcut să fiu și eu un personaj în galeria ta de oameni frumoși, mai ales că n-am încetat să te iubesc!
- VALENTIN: (sceptic): Tu ești frumoasă doar la exterior. Chiar te-ai făcut nemaipomenit de frumoasă! Nu sunt convins că ți-ai schimbat caracterul... Cât despre dragoste... Îți imaginezi că ești îndrăgostită! Nu m-ai văzut deloc în ultimii doi ani, iar între noi doi nu prea a fost vorba despre iubire! Nu ți-am zis niciodată că aș avea sentimente pentru tine!
- DORA: Ai uitat... Ne-am sărutat., ne-am făcut și niște promisiuni... S-a întâmplat la majoratul meu... Dar tu ai dreptate, n-a fost vorba despre iubire. Îmi amintesc că te-ai comportat ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Poate te-am speriat... erai căsătorit, iar eu eram... o mucoasă... (insufletită) Nu-ți amintești poeziile mele de dragoste?! Îți plăceau...
- VALENTIN: Da, erau frumoase...
- DORA: Pentru tine le scriam! Ți le-am citit de-atâtea ori cu voce tare!
- VALENTIN: (incurcat): Mi-ai citit poezii de dragoste și când aveai doar paisprezece ani.
- DORA: Ei, alea... erau niște prostioare. Eu vorbesc despre acelea când eram în ultima clasă de liceu, când deveneam femeie!...
- VALENTIN: Erau foarte frumoase, dar n-am înțeles că sunt cu dedicație pentru mine! Ți-aș fi explicat atunci că ar fi fost o relație nepotrivită...
- DORA: Nu trebuia să-ți zic de poezii. De fapt nici nu contează... Vreau doar să știi că țin mult la tine... (încearcă iar să disimuleze, se îndreaptă spre un tablou) Și Tony este în expoziția ta! (Pe terasă, apare Vera ținându-se de mână cu Tony.)
- VALENTIN: Ce coincidență, prieteni! Tocmai despre fericirea voastră vorbeam! (Valentin se salută cu precauție cu Tony și Vera, atingându-și pumnii.)
- TONY: (o-mbrățișează pe Dora, apoi se adresează lui Valentin): Dar ce expoziție frumoasă!
- VALENTIN: Încă nu e gata, o așteptam pe Vera să mă ajute la ultimele detalii!
- DORA: Și eu te pot ajuta! Dacă Vera nu are timp...
- VALENTIN: Vreau să lucrez cu Vera, are simț estetic, am mai lucrat împreună!
- DORA: Cum vreți voi...
- VERA: (cu căldură în glas, către Dora): Ai călătorit bine, Dora? Atâta l-am rugat pe Tony să te aducă el cu mașina...
- TONY: Ce să fac dacă taman acum s-a stricat?!
- VERA: Lasă, că erau soluții. Puteai închiria una...
- DORA: Nu e nicio problemă, îmi place să călătoresc cu trenul.
- VERA: Nu a fost aglomerat?
- DORA: Nu, chiar s-a păstrat distanța regulamentară, călătorii au purtat măștile de protecție. M-am simțit în siguranță. A fost bine. Am citit tot drumul. Am ajuns cu bine! Acum mă simt un pic obosită.
- VERA: Tony, ajut-o pe sora ta să se ducă acasă, văd că are un troller cam mare!
- DORA: Nu e nevoie...
- TONY: Ba da! Hai să mergem! (Vera rămâne singură cu Valentin, se uită pe o listă, gesticulează, organizează împreună expoziția.)
- VALENTIN: Dora a rămas aceeași copilă alintată și plină de hachițe! Și de închipuirii!
- VERA: Greșești! E foarte schimbată! E schimbată în bine, numai că suferă mult. Necazurile au venit peste ea...
- VALENTIN: Cred că suferă pentru pierderea mamei... Dar în rest... e aceeași... o narcisistă și-o cerșetoare de iubire!
- VERA: Nu ai dreptate. S-a făcut o fată tare bună. (schimbând subiectul) Hei, dar ce expoziție va ieși! Cred că va veni toată protipendada orașului la vernisaj! Lumea e foarte dorită să se întâlnească!
- VALENTIN: Numai Alin și cu Ana să nu apară!
- VERA: Nu vor îndrăzni! Oh, Doamne! La noi menaj a trois s-a transformat în quintet! Eu, tu, Tony, Alin și Ana!
- VALENTIN: Eu tot nu înțeleg cum tu și cu Tony... chiar dacă avem aceeași vârstă, el e atât de imatur! Nu prea ți se potrivește, tu ești mult prea stilată pentru el.
- VERA: Ei, Tony... Când a început el să mă caute, eu eram într-un moment când se ntețeau dovezile că Alin mă-nșală... Apoi s-a

întâmplat ceea ce știi, că doar și tu ai fost afectat... Chiar și dacă nu apărea Tony, căsnicia mea începuse să scârțâie... Din păcate, Alin nu a înțeles că îmi doresc foarte mult un copil. Eu nu pot să am copii, dar mi-am dorit foarte mult să înfiem.

VALENTIN: Știu, mi-ai mai spus despre asta. Dar Tony? El e de acord cu adopția?

VERA: Da, după ce ne vom căsători, vom înfia și un copil. Aș vrea să-nfiiez doi copii, dar deocamdată nu vreau să îl sperii pe Tony.

VALENTIN (*ironic*): Da, pe Tony îl pot speria foarte ușor doi copii!

VERA (*râde*): Nu fi nesuferit! Bucură-te pentru mine, iubesc și sunt iubită!

VALENTIN: Aș vrea să fie așa. Dar tare mă tem că Tony acum trăiește doar pentru plăcerea lui. Iartă-mă că-ți spun, dar tu te-ai complăcut. Nu m-așteptam să te fleteze atenția unui bărbat frumos și tânăr! Iar Tony... Tony se desfată cu comoara altuia!

VERA: Nu înțeleg... Despre comoara cui zici?

VALENTIN: A lui Alin, evident! Încă ești soția lui! Legal vorbind, și tu ești infidelă!

VERA: Da... Alin, sfântul Alin! Și te pripești să mă asemeni Anei! Nu toate femeile sunt așa. Eu nu l-aș fi înșelat niciodată pe Alin!

VALENTIN: Così fan tutte!

VERA (*zâmbind*): Crezi tu... (*se uită spre stradă*) A-nceput să plouă!

VALENTIN: Trag îndată copertina! (*Valentin apasă pe o manetă și terasa este acoperită cu o copertină.*)

VERA: Adineaori era senin și-acum toarnă cu găleata! Cine-o fi domnul acela pe alea din față?! Îi cade ploaia pe umeri! Cu toate că are într-o mână o umbrelă, dar o ține închisă!... Vai, dar e domnul Eugen! Vali, du-te și-l adu aici! Ce-o fi cu el?

Scena 2

(*Valentin iese de pe scenă, stă câteva clipe în culise și se întoarce cu domnul Lungeanu, care are o figură tristă, obosită, e cu privirile pierdute, ploaia l-a udat până la piele, în mâna dreaptă ține un bagaj, iar în stânga o umbrelă închisă.*)

VERA: Ce-ai pățit, Eugen? Dora și Tony se așteptau să ajungi mâine!

EUGEN: Așa a fost vorba inițial. După ce am terminat treaba, eu și adjunctul ne gândiserăm să mai rămânem vreo două-trei zile să ne plimbăm prin Oradea. Cât am lucrat nu am avut deloc timp, dar mie mi s-a făcut dor de casă, așa că iată-mă, am sosit!

VERA: De ce stăteai în ploaie în fața galeriei?

EUGEN: Galerie? Nu mai e terasă?!

VERA: Valentin face pe terasă o expoziție de artă! Ai uitat că a mai făcut expoziții pe terasă, dar pentru alți artiști? Acum pregătește prima lui expoziție personală! Expune fotografie, portrete! Uite, ești și tu aici!

EUGEN: Frumos... (*se uită atent la tablouri*): Ești și tu, și Tony! Și scumpa mea Florina... (*către Valentin*): Oh, Valentin, ai reușit să o fotografiezi înainte de... Mă doare și mă bucură să o privesc, i-ai surprins bine frumusețea și sensibilitatea!

VALENTIN: Mulțumesc!

EUGEN: Dar Dora nu este... Ce-i drept, a cam lipsit de-acasă de când s-a dus la facultate... Întâi, ocupată cu studiul... Apoi, a venit pandemia...

VERA: Dora a venit azi acasă!

EUGEN: Mi-a zis că va veni... Mi-e tare dor de ea.

VERA: Nu v-ați văzut de ceva timp...

EUGEN: A fost un pic acasă de revelion. Atunci eram toți în viață și trăiam normal... De atunci până acum parcă ar fi trecut un an întreg! Un an de anotimpuri cumplite...

VERA (*încercând să-l facă să nu se mai gândească la moartea Florinei*): Hai să stăm la masa asta și să bem un ceai cald. Ai ceai, Valentin?

VALENTIN: Îmi place să îmbin gustul pentru frumos cu gustul plăcut! N-am renunțat la niciun dichis din boutique, am ceaiuri bune, cu arome speciale! Vă aduc unul de vanilie. (*Valentin le aduce ceaiul.*)

VALENTIN: Sper să vă placă, e adus din India. Pe mine să mă scuzați, o să vă las singuri, am de pregătit ramele pentru tablouri. Revin mai târziu.

(*Eugen e din ce în ce mai absent, scoate o cutie muzicală din bagajul său de mână pe care-l lasă desfăcut, așază cutia muzicală pe masă și o deschide, se aude o muzică suavă, liniștitoare.*)

EUGEN: A fost a Florinei, îi amintea de copilărie, de părinții ei dragi, care și ei au plecat prea devreme din lumea asta... Aș vrea să fiu o notă muzicală și să intru în sunetul emis de această cutie... Misterul închis într-o cutie... (*În bagaj, deasupra, e o revistă colorată care-i atrage atenția Verei.*)

VERA: Vocea Oradei! Ți-ai cumpărat o revistă glossy?

EUGEN: Nu e glossy. E colorată, dar e o revistă de informare publică. N-am apucat să o citesc.

(*Vera răsfoiește revista.*)

VERA: Bineînțeles că e plină de știri despre virus... Despre lupta medicilor din țară și de pretutindeni. Poate vor face un vaccin, scrie aici că se fac cercetări!

EUGEN: Mai bine ar găsi un tratament! Cred că-i prea devreme să iasă un vaccin, trebuie testat niște ani... Sau știu și eu, medicament sau vaccin, ce contează?! Numai să dispară virusul, să se ducă pe pustii!

VERA: Să sperăm că vom scăpa până la urmă... Acum e mai bine că e vară, nu mai e așa agresiv virusul. Dar cine știe de la toamnă ce va mai fi... Oamenii nu mai pot sta la infinit închiși în case, le afectează psihicul... Și economia e grav afectată! Și școala, copiii nu prea învață cum trebuie

- cu școala asta on-line. Eu nu le văd ochii când le explic o teoremă. În clasă, îi citeam după ochi când nu înțelegeau din prima, le explicam încă o dată... Am elevi care au dezvoltat psihoze după școala on-line... În fine, nu vreau să vorbesc despre școală... *(răsfoiește precipitată revista, apoi remarcă un articol):* Fantastic! Uite și alt subiect decât covidul! E un articol despre un cetățean care a fost la teatrul de vară și în pauza dintre acte a încercat să se sinucidă! Doamne ferește! Șocant... *(Eugen se albește la față.):* Îi dă numele?
- VERA: Nu. Jurnalistul zice că respectă dorința persoanei de a nu-i fi divulgată identitatea. Ce coincidență, și domnul, tot inginer! N-am mai auzit până acum să-ncerci să-ți curmi viața și să faci din asta un spectacol la teatru!
- EUGEN: Așa scrie acolo că a fost un spectacol? O sinucidere în direct...?! În fața publicului?!
- VERA: Ei, nu....! Dar a provocat senzație! În pauza dintre acte, s-a dus la bufetul amenajat în grădina teatrului... Pentru actul al doilea, toți spectatorii și-au ocupat din nou locurile. Doar el a rămas lângă bufet. L-a găsit pe o băncuță femeia care venise să facă curățenie... Amețit de medicamente... încă mai ținea în mână un flacon cu diazepam... și era plin de sânge..., își făcuse răni destul de adânci cu un briceag pe gât, pe brațe, în piept... *(Eugen devine pământiu, Vera își ridică privirea asupra lui, îi observă eșarfa din jurul gâtului, Eugen se fâstăcește, încearcă să-și aranjeze eșarfa, dar prea târziu, Vera i-a descoperit rănilor.)*
- VERA: Vai, Eugen, despre tine e vorba! Mi s-a părut mie ciudat că-n plină vară porți la gât o eșarfă, dar am zis că poate o folosești în loc de mască când intri în spații închise... Nu îmi vine a crede... de ce, de ce?! *(Eugen începe să plângă întâi înăbușit, apoi cu icnete.)*
- EUGEN: Nu știu... nu știu... piesa aceea de teatru... numai măști pe scenă! Numai măști în curte! Numai copacii și florile nu aveau măști! Piesa vorbea numai și numai despre durere, viruși și moarte... Au adus și un sicriu pe scenă... Mi-am adus aminte de Flor... Îmi cumpărasem briceagul în urmă cu câteva zile, din piață, de la un vânzător ambulant... Mi-a plăcut că era lucrat frumos, ca o bijuterie. Nici nu știu de ce l-am luat, nici nu știu de ce-l aveam la mine în buzunarul sacoului...
- VERA: Și medicamentele?
- EUGEN: Mi le dăduse medicul terapeut, pentru calmare... *(Vera îl îmbrățișează, Eugen îi plânge în brațe, apoi își scoate o batistă, încearcă să depășească momentul.)*
- VERA: *(face un efort să pară sigură pe ea):* Acum, Eugen, ascultă-mă te rog cu atenție! Sigur îți iubești mult copiii!
- EUGEN: Sufăr și nu-mi mai găsesc locul și rostul fără Flor, dar cum să nu-mi iubesc copiii?! Îi ador, sunt mândru de ei! Tu și cu Tony faceți o pereche frumoasă, vă stă bine împreună! *(se simte din ton că e totuși puțin rezervat în privința relației celor doi)* Sper să fiți fericiți!
- VERA: Mulțumesc, Eugen! Mulțumim! Dar acum, trebuie să îți zic ceva... și nu e ușor de zis... Mai ții minte că Dora după ce s-a externat mă rugase să mă duc până la ea, la București?
- EUGEN: Da, îmi amintesc. Am vrut să-l trimit pe Tony că el putea lucra de oriunde pentru job. Dar Dora a zis că preferă să mergi tu, că altfel o poți ajuta, că mai trebuie pansată din când în când și s-ar rușina de frate-său.
- VERA: Cu ea a fost ceva mai dramatic decât îți poți închipui... *(Vera îi spune lui Eugen ceva în șoaptă, o muzică în surdina trebuie să inducă faptul că e un secret de-o anumită gravitate. După aceea, Eugen își sfâșie cămașa de pe el.)*
- VERA: Trebuie să fii puternic, trebuie să pari puternic, chiar dacă nu ești! *(Eugen, disperat, se lovește în piept cu pumnii.)*
- EUGEN: Cu ce-am greșit să se abată atâta nenorocire în familia mea?
- VERA: Te rog, stăpânește-te! Îți faci rău și cu siguranță nu ajuți pe nimeni! Să cinstești memoria soției tale, dar, te rog, trăiește pentru copiii tăi!
- EUGEN: Of... Da, Vera, câtă dreptate ai! Tu ești un înger!
- VERA: Să ardem cât mai repede revista asta! Sub nicio formă, nu trebuie să se afle de încercarea ta de sinucidere! Dora are nevoie acum, mai mult decât altă dată, de afecțiunea ta!
- EUGEN: Mi-e teamă să nu o rănesc.
- VERA: Nu o vei răni. Fii tandru cu ea! Hai mai întâi la mine acasă. Nu te poți prezenta în fața copiilor tăi în hainele astea și-n starea asta... Sper să nu se uite pe fereastră și să ne vadă pe alee... O să faci la mine un duș, te schimbi cu o cămașă curată, sper că mai ai una curată în valijoaă...
- EUGEN: Da, am...!
- VERA: Îți dau o gură de coniac și te vei înviora...
- EUGEN: Doar o gură. Nu mai beau alcool ca altădată...
- VERA: Foarte bine! Să-l anunțăm pe Valentin că plecăm. *(strigă tare) Valentiin!* *(Valentin vine repede, ține două rame în mâini.)*
- VALENTIN: Da, dragii mei, două rame mai am de pregătit și vin să stau și eu cu voi. *(se uită la cămașa ruptă a lui Eugen):* Dar ce ți s-a întâmplat, Eugen?
- EUGEN: Nimic, am agățat-o cu o spiță a umbrelei și-apoi am tot tras de fir când îi povesteam ceva Verei.
- VALENTIN: Ceva palpitant?
- VERA: Ceva ce palpită a viață... Vali, eu plec un

pic cu domnul Eugen, dar ne revedem mâine!

VALENTIN: Domnule Eugen, vă rog să-i spuneți Dorei să treacă de dimineață pe la mine. E cazul să fie toți membrii familiei Lungeanu în expoziția mea... Să vină să-mi pozeze... Și, vă invit pe toți peste trei zile la vernisaj, sper să veniți!

EUGEN: Vom veni, nu-i așa, Vera?

VERA: Negreșit! Cum să lipsim?!

VALENTIN: Noapte bună, dragilor!

VERA și EUGEN: Noapte bună! Noapte bună!

Scena 3

(E seara vernisajului, unde sunt prezenți și Dora, Tony, Eugen, Vera și Valentin. Valentin radiază, expoziția sa este foarte reușită și apreciată de public. La intrare, vizitatorii s-au dezinfectat pe mâini și au trecut de un filtru de temperatură. Nu e foarte mult public, dar suficient cât atmosfera să fie destinsă. Oamenii sunt îmbrăcați cu stil, majoritatea în culori vii, doar Dora e îmbrăcată în negru, e foarte elegantă. Pe lângă personajele principale, se poate folosi un grup/ corp de balerini pentru a sugera prezența și altor persoane în publicul de la vernisaj, sau se pot folosi niște manechine postate din loc în loc.)

TONY *(o ia de mână pe Dora, care stă pe un scaun cam stingheră și pare un pic supărată):* Vino te rog în separeu, vreau să-ți spun ceva și nu vreau să audă și alții!
(Tony și Dora discută, cambrați de două panouri.)

TONY: E vorba de Vera... Nu știu ce are! E rece cu mine... E-adevărat că i-am zis aseară că la faza cu copiii... cum că ar vrea doi... așa vrea să ne mai gândim...

DORA *(lungind cuvintele):* Fazăăă? Copiii sunt faaazeee?

TONY: E-o vorbă, știi că nu mă pricep așa la cuvinte ca tine și Vera. Eu sunt doar cu cifrele și biții...

DORA: Doar știi cât de mult își dorește Vera...

TONY: Știu, dar mai întâi să treacă un an de stat împreună, apoi să ne gândim la copii și la ce-o mai fi...

DORA: Discută cu ea, fi sincer și o să te înțeleagă!

TONY: Nu prea cred. Nu știi cât de distantă a fost cu mine zilele astea. M-a și evitat...

DORA: Dar cum vă împăcați voi în general?

TONY: De jumătate de an de când suntem împreună, o dată nu ne-am certat! Iar cât a fost carantină și a stat la mine, noi nici nu ne-am simțit închiși! Nu ne mai săturam unul de altul! Armonie perfectă! Tocmai de asta nu-nțeleg schimbarea ei subită...

DORA: V-ați îmbătat cu fericire... e recomandată și o schimbare de registru... la încercă să o faci geloasă pe Vera! Uite, tipa aia de acolo *(arată spre un manechin)*, e frumoasă, vrăjește-o un pic, să vezi cum

se va însufleți iubirea Verei pentru tine!

TONY: Păi, cum, și dacă o fac pe tipa aia să sufere, e corect așa?

DORA: Parcă nu ai fi mai mare decât mine... Ce copil ești! Nimeni nu moare în urma unui flirt la o petrecere...

TONY: O să-ncerc... sper să nu fac ceva rău!
(Înainte ca Tony să iasă din acel semi-separeu, se apropie Eugen de copiii săi. E îmbrăcat într-un costum bleumarin lejer de vară, e foarte îngrijit, își studiază atitudinea, încercând să fie cât mai sigur pe el.)

EUGEN: Ce faceți aici, copiii mei? Ați crescut înalți și frumoși, dar pentru mine, tot copii sunteți! Mergeți și stați cu ceilalți, dansați, poate nu chiar la sentiment cu persoane pe care nu le știți bine. Fiți precauți, dar bucurați-vă, e o zi frumoasă! Mama voastră ne privește din minunata fotografie, și mai ales din cer, și ar vrea să ne simțim bine! În expoziția asta cele mai frumoase femei sunt soția și fiica mea!

DORA: ... Și Vera!

(Tony se uită puțin iritat la Dora și iese din separeu, unde rămân doar Eugen și Dora.)

EUGEN: Da, și Vera! Dar tot mai frumoase sunteți voi! Iar portretul tău, Dora, mi se pare cel mai artistic dintre toate! Are multă tensiune!

DORA *(zâmbind trist):* Da, tensiune... și pasiune, tată!

EUGEN: Am observat eu ceva... Îl iubești pe Valentin?

DORA *(înrădită profund):* Îl iubesc... L-am iubit... Nu mă cunoaște cum sunt cu adevărat. El nu vede în mine decât fetița capricioasă din trecut...
(Eugen trage un pic perdeaua ce ține loc de un perete al separeului și privește la lumea prezentă la vernisaj. Pe un fotoliu, Valentin ține foarte strâns un manechin/ balerină, reprezentând o tânără blondă, cu păr lung. Valentin pare absorbit de acea femeie.)

EUGEN: Nu înțeleg ce-a văzut la tipa aia... e doar picioare lungi și are minte cât o găină.

DORA: Cine, ea sau Valentin?

EUGEN *(râde):* M-am referit la ea, dar dacă Valentin e atras ca un magnet de ea... încep să mă îndoiesc de inteligența lui...

DORA *(după o pauză de câteva secunde, ridică și ea perdeaua și privește la spectacolul din sală):* Tată, ia uită-te, copiii tăi... niciunul cu noroc în dragoste!

EUGEN: Alin, aici?! Incredibil!
(În timpul acesta îl vedem pe Alin salutându-se cu Valentin prin atingerea pumnilor. Apoi, Alin se duce la Vera, cu care se îmbrățișează foarte strâns, după care o ia la dans și dansează cu corpurile lipite unul de altul.)

DORA *(către tatăl ei):* Ei, poftim, credeam că Valentin are motive să îl urască pe Alin!

EUGEN: La fel și Vera, dar dansează cu Alin la sentiment! Au uitat și de regulile de igienă!

- DORA: Asta ca asta... Dar când mă gândesc că eu am fost acuzată c-aș fi nestatornică...
- EUGEN: Încă de când mi-a zis Tony că el și Vera sunt împreună n-am privit prea optimist relația. Poate și din cauza diferenței de vârstă, dar nu doar din acest motiv. Tony mi se pare imatur pentru o relație serioasă cu o femeie. El copilărește încă.
- DORA: Da, în ciuda a tot ce s-a întâmplat, Vera se potrivește totuși cu soțul ei! Acum iar o să sufere frate-meu...
- EUGEN: Nu mai e nici el chiar așa de prins. Din întâmplare, înainte de a pleca la Oradea, l-am auzit într-o seară vorbind cu o fată care nu era Vera... Și-i zicea niște vorbe dulci!
- DORA: Nu cred...
- EUGEN: De ce nu crezi?! E încă necopt... Nu-i strică să... experimenteze!
- DORA: Da, dar acum câteva minute mi se plângea de răceala Verei!
- EUGEN: Orgoliu masculin! Uită-te și tu cum fratele tău stă de vorbă cu cea mai sexy tipă de aici și se sorb unul pe altul din priviri!
- DORA: Să nu dai crezare la tot ce vezi... eu l-am învățat s-o facă geloasă pe Vera!
- EUGEN: Tu crezi că dacă mai era nebun după Vera, îi mai ardea s-o facă geloasă după ce a văzut-o în brațele lui Alin? S-ar fi dus să-i tragă un pumn ăluia în plină figură...! Voi încă sunteți atât de nepregătiți pentru iubire! Confundați iubirea cu o atracție fizică și oleacă de simpatie. Când iubești cu adevărat, ești capabil să te sacrifici pentru celălalt. Așa a făcut Florina pentru mine... Eu nu m-am ridicat la înălțimea iubirii ei...
- DORA: Ba da, tată! O vei iubi mereu. Văd asta în sufletul tău. Eu când mă uit la tine, nici nu te mai văd doar pe tine, o văd și pe mama. Ai început să te uiți la mine și la Tony așa cum se uita mama.
- EUGEN: Cum vă privea mama?
- DORA: Duiosia cu care ne privea ea ar fi făcut să înflorească pe loc flori într-o grădină devastată de furtună!
- EUGEN: Tu ai înflorit...
- DORA: M-a ajutat mama, și Vera, și tu...
- EUGEN: Eu prea puțin...
- DORA: O faci acum. Ești cel mai important sprijin al meu, tată!
- EUGEN: Și pe Tony te poți baza!
- DORA: El e cel care caută susținerea mea, îmi cere sfaturi de parcă nu ar fi mai mare decât mine... Zice că eu știu tot felul de secrete din cărți...
- EUGEN: Și, greșeste?! Nu ai învățat din cărțile citite și despre viață?
- DORA: Oh, ba da! Numai pentru mine nu reușesc să aplic nimic... Nu știu cum să fac să câștig dragostea unui bărbat... Sunt singură, tată! Nu-s tristă... Dar mă simt de parcă aș fi un voal lung și roșu atârnat cu două cârlige pe o sârmă. *(Eugen o privește foarte atent, și suferă odată cu fika lui, căci înțelege foarte bine metafora,*
- dar se străduiește să nu se exteriorizeze prea mult.)*
- DORA *(continuă):* A venit o furtună, rafale de vânt au lovit cu putere, iar ițele țesăturii nu erau trainice. Stofa, deși nouă, s-a rupt în mai multe locuri. Apoi a venit cineva, și în loc să privească, prin ochiurile pânzei cerul senin, a luat un cuțit și-a sfâșiat-o de tot.
- EUGEN: Fiica mea, vino să te țin în brațe, puiul meu drag, suferința ta cu timpul va mai trece... Ești atât de tânără... Vei întâlni într-o zi un bărbat care să îți vadă cusăturile frumoase din pânza ta de iubire. Un bărbat capabil să-ți iubească și rănilor, doar acela ar merita dragostea ta! Sunt triste rănilor tale, dar paloarea tristeții tale nici nu ghicești cât farmec are! Să știi că Valentin a surprins asta în fotografia lui... Poate că te iubește, dar nici el nu știe...
- DORA: A surprins un moment. A fost un moment de visare, de plutire. M-am predat lui. Toată. *(sacadat, ca și cum ar vorbi doar pentru sine)* Mi-a mușcat buzele până la sânge... L-am lăsat... Ce fericire să îmi curgă o suviță de sânge pe dinții lui albi... Îmi tresăreau sânii sub mângâierea mâinii lui, în timp ce el îmi șoptea cuvinte pe care eu nu le auzeam, dar le gustam dulceața...
- EUGEN *(nedumerit):* Nu înțeleg... ați făcut dragoste?
- DORA: Da, tată... cred că dragoste se numește ce am făcut. Sau amor. Sau, știu eu, poate sex...
- EUGEN: Dora! Dora! Zi-mi că nu-i adevărat!
- DORA: Poți să nu mă crezi. Nu contează. Dar, dacă mă crezi, să știi că da, ceea ce s-a întâmplat după, răceala de gheață a lui Valentin m-a rănit foarte tare... Nu-l învinovățesc! Eu am insistat cu declarații de dragoste... Eu m-am oferit lui pe tavă, ca o pară coaptă... Am insistat să muște din mine... L-am făcut să creadă că sunt o fată din aia, ușoară... Chiar așa, ca într-o femeie de moravuri ușoare voiam să intre în mine cel pe care-l iubesc. O singură dată... o femeie ușoară... O nimfomană!
- EUGEN: Te rog, nu mai vorbești așa! N-are nicio scuză Valentin! O să am o discuție cu el ca de la bărbat la bărbat!
- DORA: Să nu vorbești cu el! M-aș simți umilită!
- EUGEN: Te-a umilit?
- DORA: Nu înțelegi că eu m-am dăruit?
- EUGEN: Atunci când știi că nu vei păstra un cadou, e mai decent să-l refuzi.
- DORA: Poate. Așa ai face tu. Altă generație, alt caracter, altă clasă... Am sperat că mi-l voi scoate din suflet! De aceea m-am umilit în fața lui, ca o exorcizare... Dar nu am scăpat de sentimente... Mă uit cum plutește în jurul acelei fete de care mie mi se pare că într-adevăr s-a îndrăgostit. Evident că o place!
- EUGEN: E o pipiță.
- DORA: Nu, tată, nu e o pipiță. Zici asta pentru

că ții cu mine. E frumoasă, fermecătoare. Sigură pe feminitatea ei! Îl are pe vino -încoace...

EUGEN:

Și tu ai, fata mea!

DORA

(*autoironică*): Da, îl am pe vino-ncoace însoțit de du-te mai încolo! (*râde, râs ușor trist, sincopat*) L-am văzut încă de la deschiderea expoziției pe Valentin lângă tipa aia... Am simțit că e ceva între ei. Am văzut negru în fața ochilor, mi s-au întunecat mințile. M-am dus la baie, m-am spălat cu apă rece și mi-am zis: trebuie să mă comport demn. Să nu vadă cât de rănită mă simt! Am stat un sfert de oră în baie ca să-mi refac machiajul, a venit Vera după mine, credea că-mi este rău.

EUGEN:

Vera e o fată foarte bună.

DORA:

Chiar dacă e diferența de vârstă, ea este cea mai bună prietenă a mea, am și uitat că mi-a fost profesoară... Cât bine mi-a făcut mie Vera! Se-ntâmplă în viață când a fi prieten poate însemna doar să-l asculți pe celălalt. Să asculți cu bună înțelegere și să îmbrățișezi. Să îmbrățișezi chiar și cu brațe de aer. Dar să fii tu acolo, în aerul îmbrățișării. Vera a fost pentru mine în aerul îmbrățișării. Cu prietenia ei m-a vindecat mai mult decât ar fi reușit să o facă un doctor.

EUGEN:

Noi bărbații suntem niște împiedicați... Nu știu cum să te ajut! Poate dacă mi-ai dai voie să-i vorbesc lui Valentin...

DORA:

Dar ce să vorbești cu el?! Da, am făcut amor, a fost o aventură, am trăit clipa, amândoi am căzut de acord că nu e ceva serios... Fără promisiuni! Tată, am avut cândva probleme mele, dar acum știu să disting realitatea! E o realitate, Valentin nu mă iubește și nu mă poate iubi. Nu simte nimic pentru mine! Punct! Trebuie să trec peste asta! Chiar dacă, sunt atât de sigură că aș fi știut cum să îl iubesc... Mi-am dorit să-l accept pe Valentin cu toate calitățile, dar și cu toate defectele lui. Am observat că-i fug ochii după femei, culmea e că el și cu Alin seamănă în privința asta... De Vera, și Valentin e atras... Am fost puțin geloasă pe Vera, dar apoi m-am întrebat cum și de ce iubesc eu, iubesc mai mult din dorința de a primi ceva înapoi, chiar și sub formă de emoție? Mă gândesc că a iubi înseamnă și a nu avea urmă de rea-înțelegere. A iubi, printre multe altele, înseamnă și acceptare, toate formele nobile ale acceptării.

EUGEN:

Te-ai schimbat mult. Ești fata mea frumoasă și deșteaptă, dar în plus, ești matură și foarte generoasă. Vezi într-un mod idealist dragostea...

DORA:

Dar tu și mama nu ați fost idealști?! Voi v-ați iubit, din familie am modele să cred în dragoste.

EUGEN:

Ai dreptate, fata mea. Hai să ieșim pe terasă și să ne integrăm la petrecere. Te invit la dans!

(*La petrecere unii stau de vorbă, alții dansează. Alin dansează în continuare la sentiment cu Vera. Eugen va dansa cu fika lui. Valentin dansează acum cu altă femeie, tot una tânără. Tony dansează cu aceeași fată de mai înainte. După ce Eugen dansează cu Dora, un bărbat tânăr, frumos și înalt o invită pe Dora la dans. Dora întâi e rezervată, dar după câteva vorbe cu tânărul, în final cedează. Ceea ce îi atrage atenția lui Valentin. Dora stă de vorbă cu acel tânăr, dar voit cu fața spre Valentin, căruia vrea să-i demonstreze că ar fi foarte încântată, chiar fermecată de vorbele ascultate. Valentin nu mai suportă, se duce la ei, îi întrerupe, o ia pe Dora la dans. Eugen observă scena, zâmbește, e mulțumit de întorsătura situației. Apoi, toată lumea dansează, iar dansul lor are ceva hieratic.*)

Pentru următoarele monologuri, cei care le vor rosti, se desprind de restul publicului de la vernisaj unde unii continuă să danseze, și vor veni cât mai aproape de marginea scenei. Fiecare dintre ei, după ce își va interpreta monologul, cu excepția Dorei, se întorc pe terasă și se pierd prin publicul prezent la vernisajul expoziției.

TONY:

Ce fericit am mai fost când am început să ies cu Vera! Câtă fericire proiectam pentru noi! Cât am locuit împreună în carantină, ce mult am mai vorbit despre orice, orice! Chestii grele, psihologie, filozofie, dar și nimicuri! Și nu ne mai săturam să facem dragoste! Iar când a murit mama... Dacă nu aș fi fost cu Vera, nu știu, chiar nu știu ce s-ar fi întâmplat, aș fi luat-o razna de tot... Pentru mine nu a fost nicio bucurie când au ridicat restricțiile. Dar nu pentru că mi-era frică de virus. Nu mi-a fost și nu-mi este nici acum frică, chiar dacă mi-a murit mama. Dar mama avea o boală congenitală de inimă, era în categoria de risc... Virusul l-a luat de la tata. Iar tata de la un muncitor din echipă. Bietul tata... n-a știut că muncitorul ăla avea acasă copii întorși din Italia; a fost contact direct... Eu nu m-am contaminat, că nu i-am vizitat deloc pe ai mei în perioada aia. Eram de puțin timp îndrăgostit, iubeam nebunește! Dragostea m-a apărut inclusiv de virus, de boală! Nu cred că aș fi pățit ceva, am un organism foarte sănătos și fac foarte mult sport. *Men sana in corpore sano!* În ultima vreme, mă enervează tare Vera!... Să nu ne sărutăm în mijlocul străzii! Dar nu pentru că i-ar fi frică de boală, asta aș înțelege... Ea, nu, nu... Dacă o vede un elev, cică și-ar pierde autoritatea! Să nu o vadă vecinii, să nu o vadă avocații... că nu e pronunțat divorțul! Prea multe reguli de respectat.

Nu-mi plac regulile de niciun fel, cu atât mai puțin într-o relație.

Într-o zi am ieșit la terasă cu un coleg de la job și el a venit cu o verișoară, puștoaica asta simpatică, Maria. O ștregăriță! Îmi place cum zâmbește, îmi place cum se mișcă și faptul că e mereu veselă. E și frumușică. Nu chiar ca Vera! Vera da, foarte frumoasă, poate nu e ea cea mai frumoasă femeie din lume, dar pe-aproape... Acum îmi dau seama, că-i prea sobră pentru gustul meu. Ca să zic drept, nici nu-i chiar așa verticală cum se dă... L-a primit înapoi pe Alin...! Nu mai e problema mea, o privește numai pe ea. Când am auzit de căsătorie... Eu doar voiam să stăm împreună, dar Vera care crede în... extraterestrii, nu, că-i păcat! Nu-mi placenici că-i așa bigotă! Incredibil, o femeie așa deșteaptă să pună botul la aiureli despre Doamne-Doamne și Moș Crăciun! Când mi-a zis de căsătorie, doar cât a pronunțat acest cuvânt și mi-am dat seama că nu-s pregătit. Am nevoie să mai acumulez experiență, am colegi care au avut iubite cu zecile, eu doar patru până acum. Aș vrea să mai cunosc câteva. Uite și aici, câte fete frumoase!

VALENTIN: Pe neașteptate, m-am îndrăgostit! Simt că îmi ard obraji, sper că nu m-am înroșit ca o femeie... O fi de la vin... Da, dar amețesc numai când mă uit spre Dora... Frumoasă s-a mai făcut! Are dreptate Vera! Dora e altfel acum, ceva i s-a întâmplat... Parcă e o fată cu totul nouă, pe care îmi doresc mai mult decât să o cuceresc, să o cunosc! Să o cunosc cu de-amănuntul, în spirit, iar trupul meu să îl descopere pe al ei în cele mai intime detalii... Ea zice că deja mă iubește... E-he, mai e până la iubire, fetiță! Dar tare curios m-ai făcut! O să te descopăr, o să aflu totul despre tine!

EUGEN: În viață și în dragoste, puține sunt plăcerile și bucuriile, mai mult e suferință. Grea încercare pierderea Florinei... Tony parcă încă nu realizează. Și povestea lui cu Vera... și cum zboară din floare-n floare... De fapt încearcă să uite de moartea mamei... Fiul meu îmi seamănă. Și pe mine... unii mă vedeau zâmbind... credeau că nu m-a tulburat toată povestea tragică a Florinei... Dar eu... eu... Trebuie să fiu foarte atent și la Tony! El are de partea lui tinerețea, și încă zburdă... Ce să mai zic de micuța mea Dora..., pentru mine tot cea mică este! Oh, ce spin am în suflet! De ce Doamne ai pedepsit-o așa aspru? Prea multe încercări pentru o fată, la început de drum!

DORA *(cu ținută schimbată, are un aspect diafan, rochie liliachie foarte frumoasă, delicată, mulată pe coapse, în loc de mâneci pot fi prinse niște aripi imense):* Nu există fericire

în iubire. Și e imposibil să te iubească toată lumea. Asta mi-a zis terapeutul când am vorbit despre tatuajele mele. A insistat să-i vorbesc mai ales despre cel cu fluturile. Am povestit... până când durerea a început să iasă din mine ca un fum ușor...

Când am ajuns aici, acasă, unde încă îmi mai pot respira copilăria, mi s-a făcut dor de inocența mea, de mine, cea dinainte... Am făcut unele lucruri care-au fost rele... Am fost un copil prost! Oare de asta am fost pedepsită?

Când mama s-a internat în spital, am vorbit cu ea la telefon... iartă-mă mamă, iartă-mă!!!

De ce, Dora, ce să iert, când tu ești un copil atât de bun?!

Am fost rea cu tine, mama mea! Am fost rea... Te-am auzit, îmi amintesc, eram într-a șasea, și într-o zi, prin ușă, nu știați că eu sunt acasă, și v-am auzit vorbind, tu cu tata, am aflat că am avut o soră geamănă care a murit la șase luni după naștere... Și tu care îi ziceai tatei că da, tu nu ai mai vrut alt copil în afară de Tony și de asta te-a pedepsit Dumnezeu și ți-a luat-o pe surioara mea. N-a câștigat lupta cu leucemia... M-am simțit vinovată, ca și cum aș fi strangulat-o eu în sacul amniotic pe care l-am împărțit nouă luni, poate asta am și făcut, poate i-am supt eu sângele bun... M-am simțit vinovată... poate trebuia să fiu eu în locul ei...

Dora, iubire, trebuia să îmi spui... Noi am vrut să te ferim de suferință, dar n-a fost bine că ți-am ascuns... Iar tu, fata mea, ai fost salvarea mea... Fără tine nu aș fi putut trăi! Tu și Tony ați fost un dar din cer pentru mine... Tu să mă ierți, de-atâtea ori nu te-am lăsat să citești...

Lasă mamă, că nu-i deloc important. Te rog, am nevoie să aud de la tine că mă ierți. Să știi că ți-am furat și bani din poșetă și mi-am luat țigări și rujuri scumpe... Iartă-mă pentru atunci, când i-am zis tatei tâmpenia aia pe care am inventat-o, despre tine și Alin...

Ce copil ești, Dora, crezi că banii înseamnă ceva?... Și dacă mi-ai fi greșit de-adevăratelea, dar nu ai făcut-o, sigur că te iertam... Un copil nu poate greși cât poate mama să ierte... Te iert, fiica mea, te iubesc... să știi că n-aș vrea să mă vezi așa, seara îmi este mai rău și asistentele îmi pun perfuzii și tuburi...

Nu mai vorbi, mamă, simt că te doare fiecare cuvânt. Nu mai vorbi. Respiră, mama! Mama, mama! Respiră pentru Tony, mama! Respiră pentru tata, mama! Respiră pentru mine! Nu ne lăsa singuri! Respiră, mama, respiră!

Voiam să uit, să uit, să uit... Și într-o dimineață m-am simțit foarte rău. Timp de-o săptămână: grețuri, vărsături, temperatură... Totuși nu tușeam, nu aveam dureri în gât. Nu voiam să mă duc la medic, nu voiam să aud, nu voiam să iau virusul din spital... Dar într-o zi, mi-a fost groaznic de rău. Am sunat la urgențe. Diagnosticul mi-a fost pus destul de rapid: peritonită! Eram patru pacienți la urgențe! Și un singur chirurg! Un asistent voluntar tria... Am citit în ochii lui dorința. L-am prins de mână și i-am promis... că după... după... M-am ținut de cuvânt... Apoi, când mi-a descoperit inocența, el și-a cerut scuze... A spus că eu i-am dat de înțeles că aș vrea... A insistat să ne mai întâlnim, își dorea o relație cu mine. Am zis nu.

Un pacient dintre cei patru a murit. O fată... Aneurism... Aveam aceeași vârstă. Putea fi sora mea geamănă... Puteam fi eu... Iar am luat viața alteia!

Am sunat-o pe Vera, i-am povestit, am plâns... A venit cum a putut de repede până la București, pentru mine... Și-acum, iată-mă acasă, îndrăgostită din nou de Valentin! Valentin, cu care am împărțit poezia, așa cum am fi împărțit o pâine!

Mă va iubi de acum Valentin? Mă va iubi poate așa, un pic, apoi știu ce se va întâmpla. Am văzut scena asta în mintea mea de mii și mii de ori. Va mai fi între noi o Diana, Cristina, Anca sau Miruna... Peste o lună, sau două, va fi așa: Eu îl voi urma ca o umbră. Nu o să mai vadă în mine o fată frumoasă, ci una neutră și smează. Vom face dragoste mecanic... când eu îmi voi trage, cu mișcări leneșe, hainele pe mine, o altă femeie, Diana, Cristina, Anca sau Miruna... îl va suna la telefon. Voi sta nemișcată, îl voi auzi cum îi va răspunde celeilalte la telefon: „foarte mult”. Doar atât va spune: „foarte mult”. Răspunsul la întrebarea „mă iubești?” „Mă iubești?” „Foarte mult!”

Acum însă... Da, e-adevărat, mi-am scos toate tatuajele, unul singur l-am lăsat... Am o icoană în coșul pieptului! De ce? Răspunsul e-atât de simplu...

(următoarele replici le va rosti ca-n transă)
E-așa cum Vera mi-a zis... Ea știe totul despre cele mai înalte abstracții...

Până la urmă, deasupra tuturor, a celor știute și a celor neștiute..., a celor ce se văd și a celor ce nu se văd..., se află Dumnezeu!

Dragostea deplină și nemărginită!

Există doar un singur creator! Doar El decide clipa vieții! Doar El decide clipa morții! Există doar o iubire mare și adevărată!

Ce taină mare!

Dumnezeu mă iubește! Dumnezeu mă iubește!



Evergent

INVESTMENTS

Drive for performance

www.evergent.ro

Revista „Vitrăliu”, numărul 56, apare cu sprijinul financiar al
Evergent Investments,
la împlinirea a 30 de ani de la apariția primului număr



Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu”

Instituție publică de spectacole de importanță națională, înființată în anul 1990, aflată în subordinea Ministerului Culturii din România. Centrul contribuie activ la promovarea și valorificarea patrimoniului cultural și stimularea creativității contemporane prin diseminarea fenomenului cultural și derularea de proiecte și programe culturale în concepție integratoare și pluridisciplinară.

- **Muzeul de Artă Contemporană** care, pe lângă numeroase expoziții temporare, găzduiește o bibliotecă publică cuprinzând peste 15.000 de volume de artă și beletristică;
- **Parcul** sau **Grădina cu statui**, cu sculpturi monumentale din lemn, piatră și marmură realizate, în decursul timpului, de artiști reprezentativi din țară și din străinătate;
- **Sala de marmură**, situată în clădirea principală a Centrului, este destinată, de asemenea, evenimentelor culturale: spectacole, concerte, întruniri, reprezentații, simpozioane etc.;
- **Casa de Oaspeți**, spațiu de rezidență și creație artistică.

Activitatea culturală a Centrului cuprinde o gamă largă de manifestări artistice:

- Reprezentații teatrale, literare, muzicale, coregrafice;
- Simpozioane pe cele mai complexe teme, expoziții de pictură, grafică, sculptură, fotografie, arte decorative;
- Concerte de muzică clasică și contemporană;
- Decernarea Marelui Premiu „George Apostu”;
- Revista „Vitrăliu” editată de Centru reflectă periodic sinteza interferenței artelor și caracterul pluralist al activității Centrului;
- Proiect cultural „Mirabila Sămânță” (2018) – proiect desfășurat între Bacău și Chișinău, în cadrul căruia Centrul de Cultură „George Apostu” Bacău, în calitate de leader de proiect, alături de Muzeul Național de Artă al Moldovei și Muzeul de Artă Comparată Sângeorz-Băi, a realizat expoziția de artă contemporană „Acum și în veac”, care a reunit lucrările artiștilor Maxim Dumitraș - sculptură și Mihai Perca - pictură;
- Centrul de Cultură „George Apostu” este unul dintre inițiatorii programului cultural „Salioanele Moldovei” (1991 – prezent) organizat împreună cu Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova și Complexul Muzeal „Iulian Antonescu” Bacău, în parteneriat cu Uniunea Artiștilor Plastici din România, Filiala U.A.P. Bacău și Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău;
- Centrul de Cultură „George Apostu” este partener, alături de Universitatea Tehnică „Gheorghe Asachi” din Iași și Universitatea Tehnică a Moldovei, la Simpozionul Internațional: „CUCUTENI – 5000 Redivivus: științe exacte și mai puțin exacte”. Evenimentul reunește în fiecare an academicieni, profesori universitari, poezi, scriitori, muzicieni, artiști și oameni de cultură de pe cele două maluri ale Prutului;
- Programul de rezidență artistică „ArtistNe(s)t” pentru tineri interpreți și coregrafi din domeniul dans contemporan;
- S.C.I.P.T. (Studioul de Cercetare, Inovare și Practică Teatrală), în cadrul căruia s-au realizat numeroase spectacole, dintre care amintim „O rugăciune de prisos”, de George Astaloș, regia Mircea Marin (Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Teatrelor din Moldova Mare, Botoșani, 1992), „Victimele datoriei”, de Eugen Ionescu, „Cortina”, de D.R. Popescu, regia Gheorghe Geo Popa și „America de-Acasă”, de Mircea M. Ionescu, regia Geirun Tino;
- Programul „Rezidențe Artistice – Albastru” care cuprinde proiectele:
 - Proiectul „Rezidența Internațională de Sculptură – Albastru” (2017-2019), la care au participat artiști renumiți din țară și străinătate (România, Spania, Japonia, Bulgaria, Serbia, Taiwan, Franța);
 - Proiectul „Rezidența Internațională de Teatru” care vizează susținerea activităților din domeniul artelor spectacolului. În cadrul proiectului s-a realizat producția teatrală „America de-Acasă”, de Mircea M. Ionescu, regia Geirun Tino, prezentată la Teatrul Municipal „Bacovia”, Teatrul „Luceafărul” Chișinău și la Palatul de Cultură „Nicolae Botgros” din Cahul, la care au participat actori români din regiunile istorice în care se mai vorbește încă limba română (Republica Moldova, Republica Serbia), alături de actori din țară și conaționali ce trăiesc în Republica Austria.
 - Proiectul „Rezidența de muzică și dans contemporan” care urmărește perfecționarea și promovarea tinerelor talente din România („Master class de pian”, „Cursurile de măiestrie – Dorel Baicu”, „Rezidența de muzică clasică - Grandissimo” s.a.).

Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” este membru al Consiliului Internațional al Muzeelor (ICOM), e înscris în Registrul Artelor Spectacolului, și este membru fondator al Asociației ArtistNe(s)t, Rețeaua Centrelor de Rezidență pentru Artiști din România.

MINISTERUL CULTURII
Centrul de Cultură „George Apostu”



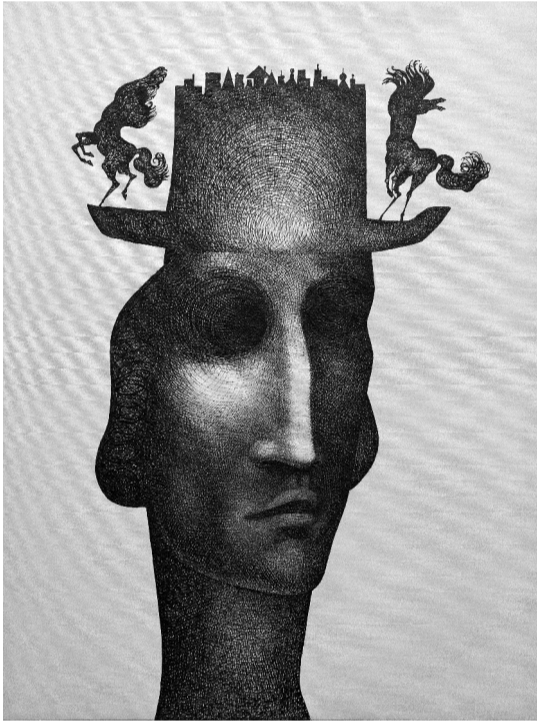
Publicație periodică • numărul 56, aprilie 2022
ISSN: 1583-3151

Director: **Gheorghe Geo Popa**

Colegiu de redacție: **Alin Sebastian Popa, Gheorghe Iorga
Daniel Ștefan Pocovnicu
Ion Fercu, Dan Petrușcă**

Secretar general de redacție: **Victor Eugen Mihai - VEM**
Concept grafic: **Gheorghe Geo Popa, Victor Eugen Mihai - VEM**
Secretariat / Culegere texte: **Irina Șerban, Maia Ignătescu**
Foto / procesare foto: **Anca Mihăilă, Mari Bucur**

Tiparul:
**Master Print Super Offset
prin Print Partner SRL**
Aprilie 2022



„Soarele inocenței”, Dragoș Pătrașcu