

# Vitrabilia

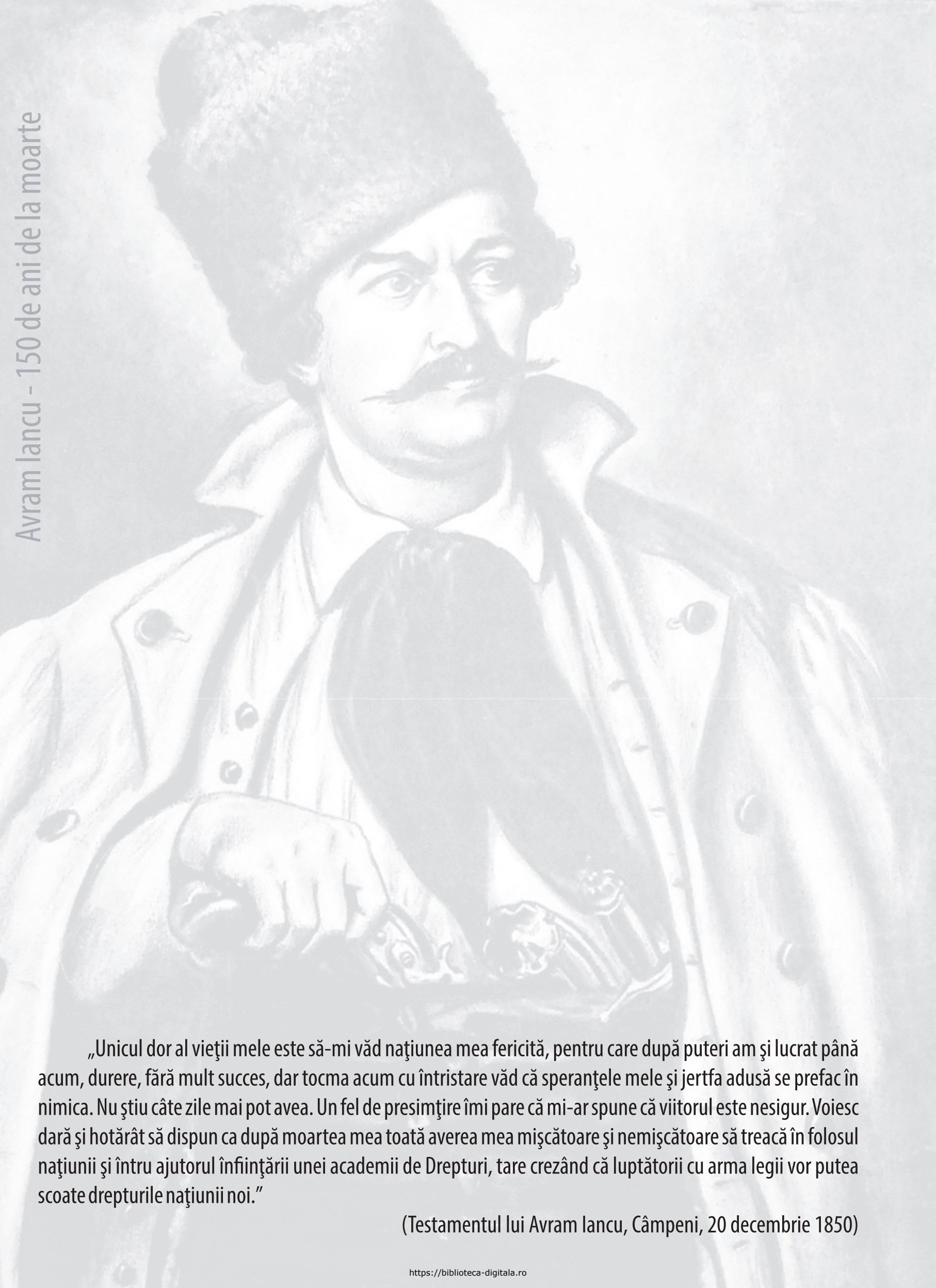
PERIODIC AL CENTRULUI CULTURAL INTERNAȚIONAL „GEORGE APOSTU” - BACĂU • ANUL XXX, NR. 57, OCTOMBRIE 2022



„(Ne)Liniștea unei lumi” (detaliu), Aurel Vlad

„N-ar fi rău să fie bine-n țara asta.”

Ion Creangă



„Unicul dor al vieții mele este să-mi văd națiunea mea fericită, pentru care după puteri am și lucrat până acum, durere, fără mult succes, dar tocma acum cu întristare văd că speranțele mele și jertfa adusă se prefac în nimica. Nu știu câte zile mai pot avea. Un fel de presimțire îmi pare că mi-ar spune că viitorul este nesigur. Voiesc dară și hotărât să dispun ca după moartea mea toată averea mea mișcătoare și nemișcătoare să treacă în folosul națiunii și întru ajutorul înființării unei academii de Drepturi, tare crezând că luptătorii cu arma legii vor putea scoate drepturile națiunii noi.”

(Testamentul lui Avram Iancu, Câmpeni, 20 decembrie 1850)





Revistă editată de  
Centrul de Cultură „George Apostu”

Director general:  
Gheorghe Geo Popa

18, Crângului, 600063, Bacău  
Telefon: 0234545515  
Fax: 0234571083  
E-mail: cc.apostu@gmail.com

Persoanele sau instituțiile care vor  
să sprijine financiar revista  
pot depune sumele în contul  
RO49TREZ06120G331900XXXX  
Trezoreria Municipiului Bacău

Pentru ilustrarea revistei s-au folosit  
lucrări din expozițiile  
„Alexandru Macovei  
- Interferențe Bizantine”  
și „Sculptura la puterea 3”  
realizate la  
Centrul de Cultură „George Apostu”,  
octombrie 2022  
și, respectiv, iunie 2022

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

<b>Ioan Aurel Pop</b> – Un erou național .....	2
<b>Gelu Negrea</b> – Despre toleranță .....	4
<b>Paula Romanescu</b> – De la inconvenientul de a te naște la cel de a trăi .....	6
<b>Gellu Dorian</b> – Bogata/săracă limbă și literatură română .....	10
<b>Constantin Trandafir</b> – Primus inter pares .....	14
<b>Adrian Dinu Rachieru</b> – Destinul unei cărți: „Delirul” .....	18
<b>Petre Isachi</b> – Bovarismul auctorial - un posibil nucleu generativ al scriiturii lui Marin Preda .....	24
<b>Nora Iuga</b> – Poezii .....	32
<b>Alexandru Ovidiu Vintilă</b> – Poezii .....	33
<b>Alexa Visarion</b> – Esențialitate și formă. Constantin Brâncuși, Jerzy Grotowski, Aureliu Manea .....	34
<b>Marina Roman</b> – Ana lui Alexa sau despre o binecuvântată obsesie .....	40
<b>Adina Bardaș</b> – Balanțele seninătății – Alexa Visarion .....	44
<b>Octavian Saiu</b> – Arta generozității. Maestrul întrebărilor, profesorul mirării la 75 de ani .....	46
<b>Daniela C. Kamiliotis</b> – Îți datorez libertatea mea de azi în imaginar... ..	47
<b>Grete Linz</b> – Între agonie și extaz .....	48
<b>Bogdan Vladu</b> – Alexa Visarion și tășul timpului .....	50
<b>Doina Șipoș</b> – Magia extraordinară a dirijorului Alexa Visarion .....	54
Oana Maria Cajal – Pictoimpulsuri 2022 .....	55
<b>Gellu Dorian</b> – Poezii .....	58
<b>Călin Ciobotari</b> – Așteptându-l pe... regizorul debutant .....	62
<b>Ion Parhon</b> – Pe urmele inefabilului .....	68
<b>Dinu Grigorescu</b> – Mai e nevoie de satiră social-politică? Drama comediei și comedia dramei în comunism și în capitalismul actual din România .....	72
<b>Daniel Ștefan Pocovnicu</b> – Sondaj (plauzibil) în culisele supapei dramatice .....	76
<b>Ioan Holban</b> – Proza lui Radu Petrescu .....	82
<b>Ioan Holban</b> – Proza lui Alexandru George .....	86
<b>Constantin Coroiu</b> – Pro și contra Mircea Eliade, linii la un portret .....	88
<b>Dan Petrușcă</b> – Poezii .....	94
<b>Flavia Adam</b> – Poezii .....	96
<b>Nicolae Cărlan</b> – Elogiul cărții și învățăturii la Sf. Ier. Iacob Putneanul .....	98
<b>Simona-Grazia Dima</b> – Poezia pe fundalul deșertificării .....	101
<b>Dinu Flămând</b> – Poezia ce nu se poate rosti pe sine .....	103
<b>Leo Butnaru</b> – Viața online; neuroexistența .....	107
<b>Marius Manta</b> – Călătoriile lui Dan Perșa în țara fiecăruia dintre noi (Petrache lovește din nou) .....	112
<b>Emil Nicolae</b> – Lascăr Vorel l-a pictat pe „diavol” înainte de cădere... ..	114
<b>Livia-Liliana Sibișteanu</b> – A fost Constantin Brâncuși un inițiat? O încercare pentru a înțelege .....	116
<b>Dumitriana Condurache</b> – ATHANOR. Homo faber sau alchimist? .....	122
<b>Dan Perșa</b> – „Iată Babilonul!” (Despre arta lui Ovidiu Ungureanu) .....	124
<b>Ion Tudor Iovian</b> – Poezii .....	130
<b>Emil Nicolae</b> – Poezii .....	134
<b>Ionel Savitescu</b> – Viața Țarului rus Nicolae al II-lea .....	136
<b>Mădălina Miron</b> – Balul emoțiilor. Parfumul interbelic al dansului .....	139
<b>Cornel Simion Galben</b> – Remember Vasile Robciuc .....	144
<b>Marius Manta</b> – Ion Fercu: „Depresia, dedublarea și alienarea, monștrii care locuiesc sfidător în supraviețuirea noastră” .....	147
<b>Ioan Dănilă</b> – DOOM <sup>3</sup> – fundamentări .....	161
<b>Tiberiu Ionescu</b> – Fiodor, Feodor și Fedor sau despre redarea în românește a numelor proprii străine .....	162
<b>Daniel Ștefan Pocovnicu</b> – Despre administrarea imposturii, lașității și trădării .....	164
<b>Paula Romanescu</b> – Iolanda, noua Evă creată corect politic .....	174
<b>Violeta Savu</b> – De la frumusețea artistică, la empatie .....	176
<b>Nicoleta Popa Blaniariu</b> – Variații pe un text clasic: Sartre pentru dans contemporan .....	179
<b>Gheorghe Iorga</b> – Recitind <i>Metafora vie...</i> (I) .....	181
<b>Mirel Taloș</b> – Județul fără caiși .....	188

# Un erou național

Ioan-Aurel Pop

De-un timp, ne rușinăm și de eroii noștri, iar dacă folosim sintagma de „eroi naționali” ne uităm bine în jur, fiindcă suntem pândiți de ironii și de acuze de „naționalism”. Din fericire, nu am inventat noi, românii, eroii naționali. Aceștia sunt membri ai panteonului fiecărei națiuni și, mai ales, ai istoriilor națiunilor mari, dătătoare de ton în lume. Evident, societatea aceasta post-modernă a pervertit și eroii și i-a trecut în „Patul lui Procust” al „corectitudinii politice” și al „culturii anulate”.

Totuși, „noi locului ne ținem” și nu uităm. De aceea, vă propun să ne amintim acum de Avram Iancu. Avram Iancu s-a stins din această lume acum un secol și jumătate, dar spiritul său străbate anii, și va străbate multe secole de-acum înainte, cel puțin atât timp cât va exista poporul român, fiindcă el este erou național, așezat demult în Panteonul Național. La vârsta de 24 de ani se situa între conducătorii Revoluției de la 1848-1849 din Transilvania, iar la 25 de ani era stăpânul Munților Apuseni, pe care-i transformase în Țară Românească și din punct de vedere militar și politic, căci sub aspect etnic erau așa de când e lumea. Organizarea militară a Transilvaniei românești trebuia să se facă în lumina mișcării de emancipare a popoarelor europene, dar după model roman, după modelul celui mai important stat antic cu centrul la Roma, de unde ne veneau, nouă, românilor, numele, obârșia și limba. Avram Iancu, prin școlile sale urmate în română (în satul natal, pe lângă biserică), în latină și maghiară (la Cluj mai ales, la Liceul Regesc), era avocat, un post-iluminist, un urmaș al Școlii Ardelene impregnat de idei romantice timpurii, iradiate dinspre



Ioan-Aurel Pop

curentul lansat de Johann Gottfried Herder. Educația în spirit roman, prin care istoria românilor pornea *ab Urbe condita*, l-a condus pe eroul nostru la organizarea armatei, destinate inițial pentru întreg teritoriul Transilvaniei, în tribunate, legiuni, centurii, decurii, conduse de tribuni, prefecți, centurioni, decurioni. Iancu apărea ca un voievod, numit „crai” și „crăișor” (apoi, în folclor și conștiința publică, „Craiul Munților”). Ca om politic, Iancu s-a adresat moșilor săi în termeni mobilizatori, cum se făcea peste tot în Europa Centrală a timpului: „Cereți vântos să se șteargă iobăgia, pentru că, lucrând pe nimica de vreo zece sute de ani în brazdele domnilor, ați plătit și de o sută de ori pământul care vă dădea hrana vieții de pe o zi pe alta, cu atât mai mult că l-ați plătit degeaba, pentru că acela a fost al vostru și pentru el s-a vărsat sângele strămoșilor voștri... Să caute, de aceea, cu toții a se uni cu poporul, declarând fără sfială ungurilor că nu se odihnesc până ce nu se va recunoaște prin lege națiunea română și până ce nu va fi reprezentată în dietă, pentru a putea judeca în ce chip și sub ce condiții să se unească cu Țara Ungurească”. Iancu nu venea ca generație spontană, ci

descindea dintr-un timp revolut, de când românii se ridicaseră contra noilor stăpâni, contra domnilor de pământ: astfel, la 1366, nobilimea Transilvaniei reclama la rege pe toți „răufăcătorii” și „mai precis pe români”, care se ridicaseră pentru recuperarea bunurilor și drepturilor răpite; excluderea românilor dintre stări (grupurile privilegiate) și de la conducerea colectivă a țării a fost atenuată în secolul al XV-lea, din cauza asalturilor Imperiului Otoman, când românii, prin cnezii lor, au fost între protagoniștii apărării graniței sudice a Regatului Ungariei; atunci, domnii români de la est și sud de Carpați (mai ales Ștefan cel Mare, numit în Occident „rege al Daciei” și Petru Rareș) au stăpânit imense domenii în Transilvania; secolul al XVI-lea a venit, însă, cu noi discriminări, tot mai apăsătoare pentru români, încât intrarea lui Mihai Viteazul în Transilvania (1599) a fost ca o binecuvântare; românii s-au ridicat atunci „mânați de încrederea că aveau un domn din neamul lor”. A urmat asuprirea Bisericii Ortodoxe de către principii calvini și apoi, sub austrieci, unirea românilor cu Biserica Romei, tot ca formă de luptă pentru



emanciparea națiunii (circa 1700). Ulterior (1761) și tot prin luptă, s-a re-oficializat și ierarhia ortodoxă românească transilvăneană, la rang de episcopie. Secolul al XVIII-lea nu a avut cum să aducă prin părțile noastre noi formele radicale (anticlericale, antimonarhice și nici idei ale egalitarismului vulgar), în schimb a promovat lupta de emancipare națională pe cale politică (mișcarea petiționară prin supplex-uri, mai ales Supplex Libellus Valachorum din 1791), pe cale culturală (prin Școala Ardeleană) și pe cale socială prin Răscoala lui Horea (1784). Iancu a dus mai departe legatul lui Horea, a ridicat moștenirea eroului din Munții Țebei pe un pedestal național și european, s-a înscris el însuși cu poporul său în marile mișcări pe care unii istorici le-au numit „Primăvara Popoarelor”. Gândurile Iancului (născut probabil la Vidra de Sus, în județul Alba de azi) pentru reformarea societății și pentru emanciparea națiunii sale erau clare chiar din martie 1848, când canceliștii maghiari și români din Târgu Mureș au semnat un memoriu către împărat, crezând că vor putea merge împreună în lupta lor: „Ca român, semnez petiția cu condiția ca, în cazul când s-ar realiza drepturile poporului și egalitatea sa, să se asigure tuturor națiunilor de limbă felurită din Transilvania și Ungaria existența națională și limba maternă, iar eliberarea din iobăgie să se îndeplinească fără nicio despăgubire bănească, deoarece țăranii au plătit destul, chiar prea mult, timp de mai multe secole, de când nobilii le uzurpă nu numai drepturile civile, ci și pe cele sacre umane”. Programul Revoluției Române din Transilvania – la alcătuirea căruia a contribuit și mintea lui Avram Iancu – a devenit programul luptei de emancipare românească până la Marea Unire, în derularea lui înscriindu-se Pronuncimentul de la Blaj, formarea partidelor naționale românești (1869) și apoi a Partidului Național Român unic (1881), Memorandumul (înaintat în 1894) și altele.

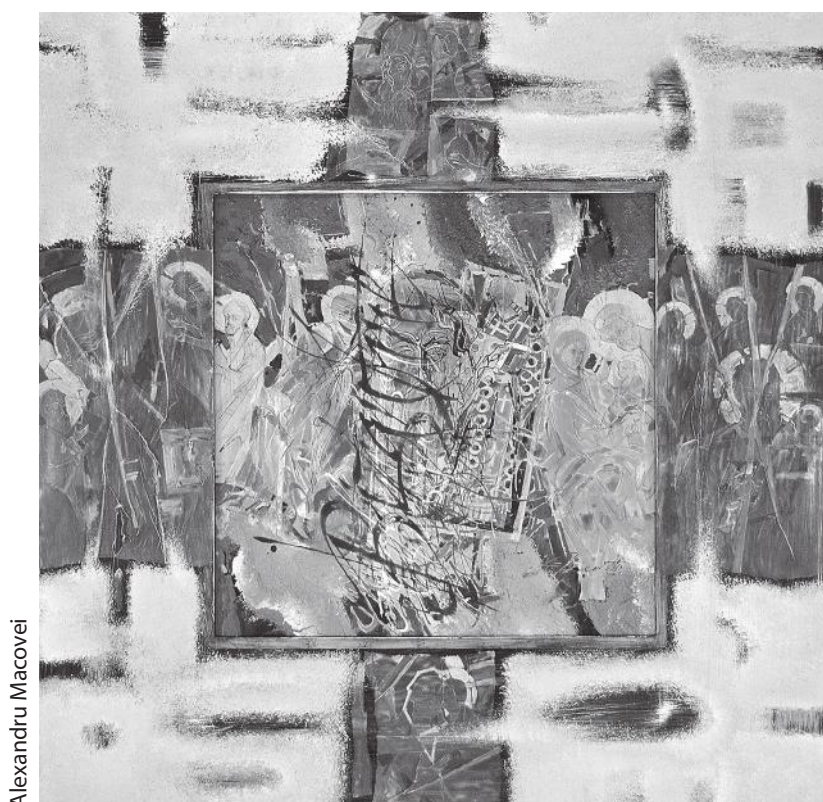
Prin urmare, Iancu nu vine din neant și nu s-a îndreptat spre uitare. Misiunea lui vine în urma lungului șir de mișcări evocate în parte mai sus, mișcări dintre care unele au avut conducători dăruți cu har, altele nu. Avocatul de 24 de ani a fascinat istoriografia românească încă din secolul al XIX-lea, la scurt timp după

moartea survenită în septembrie 1872, dar cel mai mare biograf i-a fost Silviu Dragomir, făurar împătimit al unirii Transilvaniei cu România, decisă la 1 Decembrie 1918, la Alba Iulia și apoi încarcerat de către comuniști pentru „crima” de a fi fost un patriot român, constructor al edificiului politic național. Fruntașul pașoptist nu și-a văzut în timpul vieții pământești dorințele naționale împlinite și a trecut în viața cea veșnică întristat și dezamăgit de „un hoț de împărat” și de judecata greșită a unor contemporani răi. L-a explicat, în această dramă mare a sa tot Silviu Dragomir, cu următoarea cugetare: „O acțiune folositoare nu se judecă numai după mărimea rezultatelor sale, ci și după curăția intențiilor cu care a fost întreprinsă”. Or intențiile „Craiului Munților”, privit de români ca un mântuitor, au fost pline de harul dreptății umane și divine și îndreptate numai spre binele națiunii sale.

Unii se întreabă azi – cu un spirit anistoric evident, deconstructivist și post-modern – dacă Avram Iancu a fost erou pozitiv sau negativ. Firește, întrebarea este tendențioasă, în condițiile în care Iancu a vrut să schimbe ordinea conservatoare a Imperiului Habsburgic, a Ungariei vremii, ca țară supusă împăratului de la Viena și a Transilvaniei sale, bazate pe discriminare națională și nedreptate socială. Iancu nu va fi prezentat ca personaj pozitiv în

anumite țări niciodată, așa cum Napoleon nu este nici azi lăudat în Marea Britanie sau chiar în Germania, Rusia etc., așa cum Kossuth Lajos nu va fi idolatrizat nici de români, nici de croați, nici de slovaci, nici de sârbi, nici de ruteni (ucraineni). Adevărul istoric nu este la fel pentru toți, fiindcă faptele și procesele istorice nu sunt apreciate identic. Asta nu înseamnă că adevărul istoric nu există sau că nu mai trebuie căutat și descoperit. Adevărul omenesc este unul relativ și parțial, dar real, absolut fiind doar adevărul dumnezeiesc. Avram Iancu a militat pentru libertatea tuturor popoarelor. El nu a cerut privilegii pentru români – care au reprezentat mereu majoritatea populației Transilvaniei – ci doar egalitate pentru națiunea română cu celelalte națiuni și recunoașterea limbii române drept limbă acceptată oficial, alături de maghiară și de germană. Avram Iancu a militat, alături de Nicolae Bălcescu, pentru unirea celor două revoluții, română și maghiară, dar când și Kossuth a fost parțial de acord cu revendicările minorităților, a fost prea târziu.

Avram Iancu rămâne pentru români și pentru europeni un model de om de acțiune îndreptat spre emancipare, spre libertate, unitate și frăție. El a intrat demult în istorie, în legendă și în folclor, încât mulți aud și acum „pe Dealul Feleacului” cum „trec carele Iancului”.



Alexandru Macovei





# Despre toleranță

## Gelu Negrea

Rusia – Ucraina; China – Taiwan; Zeci de alte zone de pe planeta Pământ transformate în spații regionale fierbinți, sfâșiate de războaie. Cu alte cuvinte, în tărâmurile de non-toleranță.

Dar ce va să zică vorba asta, toleranță, în fond și la urma urmei dincolo de tunuri, tancuri, drone și rachete? Să încercăm un răspuns...

Premisa ontologică a conceptului de toleranță rezidă în acceptarea alterității ca formă de existență și ființare a Totului originar. Fenomenologic vorbind, la rândul său, alteritatea funcționează ca un sistem general de diferențe – simultan contradictorii și, în același timp, complementare.

Așadar, în sensul inițial – care va să zică biblic – al cuvântului, creația Domnului este, pe de o parte, omogenă în virtutea consubstanțialității și omologiei sale cu divinitatea, iar, pe de altă parte, este diversă – respectiv, asimetrică, inegală, excentrică și fundamental intolerantă.

Crima fratricidă a lui Cain – primul născut din împreunarea lui Adam cu Eva –, este determinată de tratamentul diferențiat, aplicat în cosmosul celest unor gesturi identice în simbolistica și semnificația lor. Refuzând jertfa din roadele pământului adusă de Cain și preferându-i sacrificiul animalier propus de Abel – egale în intenționalitate, dar diferite în substanță –, Dumnezeu induce comiterea celui dintâi act de intoleranță. Mai mult decât atât, îl provoacă pentru că, într-o primă instanță, reacția celui refuzat este una pașnică, benignă. „Și s-a întristat Cain tare și fața lui era posomorâtă” citim în Geneza, cap. 4, versetul 5. Sugestia nelegiurii este ulterioară și exterioară: Dumnezeu îl testează pe păstor, accentuându-i frustrarea, iar testul eșuează în păcatul capital al uciderii de frate.

Semnul lui Cain este numele biblic al intoleranței sub zodia căreia curge ulterior întreaga devenire a universului și a umanității. Coexistenței paradisiac – egalitariste inițiale îi ia locul intoleranța infernală vis-à-vis de celălalt. „L'enfer c'est les autres”, va proclama la mijloc de veac douăzeci Jean Paul Sartre.

Definind omul ca „ființă în lume” (Mitsein), Martin Heidegger postulează, la rândul-i, în *Sein und*

*Zeit*: „Lumea căreia îi aparțin este totdeauna o lume pe care o împart cu alții pentru că ființa-în-lume este o ființă-în-lume-cu”.

Perpetua întâlnire cu celălalt sub impactul coexistenței implică obligativitatea toleranței. Corespunzător, se dezvoltă retorica inversă a conceptelor simetrice: egalitarismul etnic, ecumenismul bisericesc, coexistența sistemelor politice, armonia diferențelor sociale și comportamentale etc.

În afara disimetriilor de ordin calitativ menționate anterior, se disting și altele, de natură cantitativă: mare – mic, mult – puțin, bogat – sărac, puternic – slab, majoritar – minoritar ș.a. care funcționează ca realități constitutive ale tuturor tipurilor de organizare socială pe care le cunoaște devenirea istorică. Armonizarea lor reprezintă deopotrivă un imperativ moral și instituțional-funcțional. Cu deosebire, în societățile bazate pe democrația liberală – proiectul politic care s-a dovedit istoricește (până acum, măcar) cel mai viabil și cu cele mai mari șanse de izbândă în lumea contemporană.

Această armonizare a disimetriilor, care se constituie în însuși temeiul conceptului de toleranță, cunoaște în prezent două abordări dihotomice.

Prima: perspectiva curentă, a

lui *political correctness*, acreditată mai ales în ultima vreme în filozofia americană, aceea care tinde să vadă în toleranță disponibilitatea și aptitudinea majorității (în sensul generic ce aglutinează dubletele consemnate mai sus) de a se adapta minorității (idem). Din păcate, pe măsură ce timpul se scurge, în practica socială occidentală, mai cu seamă, ea se accentuează progresiv, dobândind forme și formule ce oscilează între banale dezagreabilități și *pattern-uri* pur și simplu inacceptabile.

Acestei perspective condescendente și paternaliste i se contrapune însă o soluție fundamental opusă, cu adieri de nuanță în oarecare măsură masonică, care îi obligă pe semnatari să consimtă și să accepte că, dimpotrivă, toleranța este capacitatea celui mai mic, mai slab, mai puțin bogat – a minoritarului, ca să folosim un termen comun – de a se adapta celui mai mare, mai puternic, mai bogat (recte, majorității) și nu invers...

Teoretic vorbind, justificarea unei astfel de inedite abordări este una generoasă și, în măsură covârșitoare, perfect întemeiată și întru totul acceptabilă în ordine etică. Pentru că în raport cu ceea ce numim în chip generic minoritar(i), toți cei ce le sunt acestora, într-un chip sau altul, semenii, sunt datori cu respect, nicidecum cu toleranță, întrucât aceasta din urmă are o conotație depreciativă, dacă nu chiar jignitoare.



Gelu Negrea

Or, pornind de la axioma că forma optimă de relație dintre oameni este respectul, socotesc că se poate contura în zilele noastre sau într-un viitor nu foarte îndepărtat o cale de înțelegere a noțiunii de toleranță congruentă atât cu realitatea efectivă a lumii contemporane, privită din unghiul determinantelor și impulsurilor sale specifice, cât și cu tradițiile istorice cele mai înalte, mai fecunde și mai luminoase ale generațiilor structural și substanțial progresiste succedate pretutindeni pe meridianele și paralelele planetei sau, referindu-ne spre exemplu, la meileagurile noastre de baștină, ale revoluției de la 1848 sau ale aceleia care a înfăptuit Marea Unire.

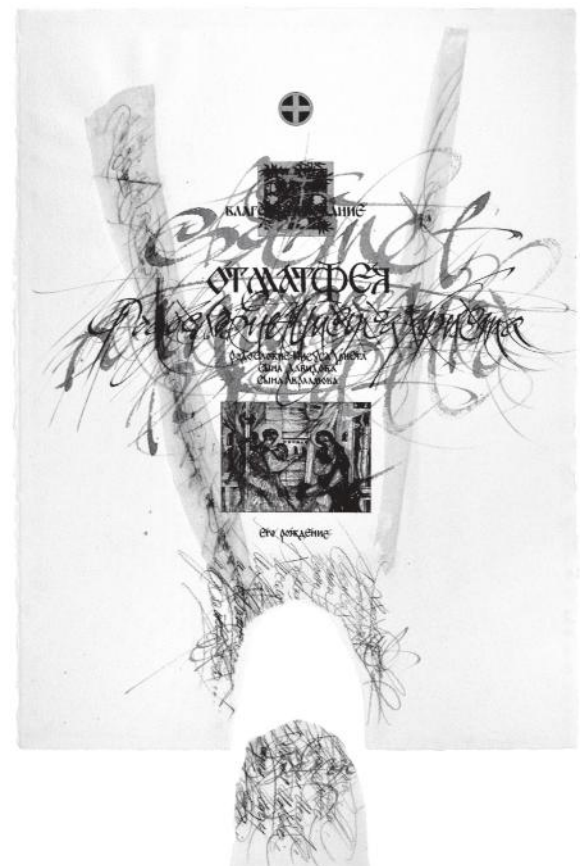
În această ordine de idei, consider că abordării ideii de toleranță ca atitudine unilaterală a unui grup (fie el cel majoritar ori cel minoritar) față de celălalt, în care primul se ipostiază în ofertant, iar secundul în beneficiar, îi putem opune benefic ideea de toleranță reciprocă, în care ambele grupuri devin beneficiare ale ofertei părților în cadrul unui proces complex, bazat pe un feed-back apt să valorifice și să potențeze disponibilitățile sistemului de relații instituit în acest mod.

Mi se pare că, militând pentru cultivarea unui asemenea tip de toleranță, ne apropiem mai mult și într-o manieră mai constructivă de veritabilul ideal umanist ce s-a întemeiat întotdeauna și își bazează și în prezent forța de acțiune pe imperativele omenești fundamentale: spiritul de înțajutorare, setea de adevăr, dragostea frățească, aspirația către libertate și curățenie morală, egalitatea șanselor ș.a.m.d. – toate puse în slujba dorinței sincere de a fi de folos semenilor.

Cred că toleranța reciprocă (filozofic vorbind, corespondenta sintezei din triada hegeliană teză – antiteză – sinteză), cea care își revendică rădăcinile în marea tradiție a istoriei universale, se regăsește în gesturile majore ale ilustrilor

personalități trăitoare pretutindeni, în vechime și în prezent, și prezumă un set de valori ideatice și funcționale ce se cuvine să călăuzească profitabil calea regală de urmat pentru fiecare autentic umanist în parte și pentru toți laolaltă.

În acest mod, transpus într-o practică socială, politică și administrativă consistentă, conceptul de toleranță reciprocă are șanse să așeze lumea în care trăim în geometria divină a „armoniei prestabilite” despre care vorbea odinioară în *Monadologia* sa filozoful și matematicianul german de la cumpăna veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea Gottfried Wilhelm Leibniz.



Alexandru Macovei



# De la inconvenientul de a te naște la cel de a trăi

Paula Romanescu



Paula Romanescu

Nu, domnule Cioran, n-ai dreptate să ne vorbești despre *Inconvenientul de-a te naște*, nouă celor care am trecut prin vârtejnița amețitoare a teribilei *schimbări la față a României* de după acel decembrie al vrajbei noastre, cu sperarea și disperarea venirii mult așteptatului Godot!

Pentru că, da!, vei fi aflat desigur, că în chiar ziua de 22 decembrie '89, murea undeva sub cerul lumii Samuel Beckett, lăsându-i astfel celebrului său personaj libertatea de a se arăta, în sfârșit, celor îndelung răbdători și încrezători întru așteptarea lui. Și unde se aflau mai cu îndreptățire aceștia de nu în România cea ținută sub zăvoare!

Dar, domnule Cioran, nici atunci n-ai venit să vezi chipul țării tale în cu adevărat plină schimbare, de la inocență la nedumerire, stupefacție, alienare, schimonosire a sufletului, a surâsului transformat în grimasă, înstrăinarea, rătăcirea...

Vei spune pre limba ta de împrumut că *en permettant l'homme, la nature a commis beaucoup plus qu'une erreur de calcul : un attentat contre elle-même/ îngăduind apariția omului, natura a comis cu mult mai mult decât o eroare de calcul: un atentat la ea însăși*.

Ți-aș da dreptate dacă ar fi să ignori cu totul acel târziu reîntors Cuvânt, de mult prea de departe venit și păstrat de-a pururi în memoria inimii cu a sa rațiune de care rațiunea n-are știre, cum că Dumnezeu l-a creat pe om

după chipul și asemănarea Sa. Ba chiar cu mult mai mult: i-a dat și duh.

Cum? Am spus în loc de natură Dumnezeu? Păi nu este omul făptură îndumnezeită? Dacă am tot flutura stindardul lui Darwin, ne-ar râde și babuinii din jungla ca o pajiște de fiare a lumilor.

Cine sunt așadar cei care își spun în mod fraudulos oameni doar pentru că le este lutul turnat în tipar omenesc? Sunt atentatorii la puritatea omului în numele unei *political correctness* foarte asemănătoare cu terifianta doctrină dintr-un timp al terorii ideologice, când bunicii și părinții noștri, elitele naționale, ba chiar și elevi sau studenți de frunte, erau aruncați în temniță sub învinuirea aberantă de a fi dușmani ai poporului. Ai cărui popor?! Adevăratul popor erau chiar ei! O, dar acest lucru îl știi, desigur! Ți-l va fi povestit pe înțeles fratele Aurel sau poate, de la amvonul înaltei academii de sub pământ a suferinței, luminatul tău fost coleg de facultate Petre Țuțea – Socratele român, care a băut până la ultima picătură cupa de cucută savant dozată de călăii neamului pe a cărui cruce și-a răstignit el sufletul din preaplin de iubire de țară și credință cristică.

Tu spui: *impossible d'imaginer un animal dégradé, un sous-animal/ imposibil să ne imaginăm un animal mai jos de condiția lui, un sub-animal,*

lăsându-ne pe noi să-ți continuăm gândul cum că doar omul este capabil de cădere până la condiția de creatură sub-umană.

Carevasăzică omul e mai prejos de bestie! Ușor de spus din mansarda ta cu vedere spre moarte (mulțumesc, Matei Vișniec!) din Parisul acela la care visam noi ca la un paradis interzis nouă nu de Domnul tuturor văzutelor și nevăzutelor, ci de chiar «opoziția» care-i contesta existența agitând stindardul internaționalismului proletar și propovăduind ideologia urii!

Da, ai dreptate pe jumătate când spui, și ai găsit cu ușurință și cum s-o spui, că *tant qu'on vit en deçà du terrible, on trouve des mots pour l'exprimer ; dès qu'on le connaît du dedans, on n'en trouve plus aucun/ atâta vreme cât trăim în afara teribilului, găsim ușor cuvinte spre a-l exprima; dar de cum ne aflăm în miezul lui, cuvinte spre a-l exprima nu-s de găsit*. Chiar așa? Dar Țuțea cum de le-a găsit? Firesc, fiindcă știa «să vadă» cu inima! Câtă dreptate are Micul Prinț al lui Antoine de Saint-Exupéry când repetă ca într-o sfântă litanie lecția pe care i-o dă vulpița înțeleaptă (animal, nu sub-animal!): *on ne voit bien qu'avec le cœur, l'essentiel est invisible pour les yeux/ nu vedem cu adevărat decât cu inima, esențialul rămâne ascuns ochilor...*

Vei spune poate că Țuțea va fi fost un fel de profet și că *ce qui distingue le*

*véritable prophète des autres, c'est qu'il se trouve à l'origine de mouvements et de doctrines qui s'excluent et se combattent/ ceea ce-l deosebește pe adevăratul profet de ceilalți, este faptul de a se afla mereu la originea unor mișcări și doctrine care se exclud și se combat.*

Desigur, foarte rațional fiind, tu nu te-ai aflat (dar nici n-ai vrut să fii!) prins în malaxorul unor doctrine puse să se înfrunte pe viață și pe moarte, spre a proba astfel *de l'inconvénient de vivre/ inconvenientul de a trăi.*

Țuțea a făcut-o, ajungând prin suferință la culmile iubirii, dând astfel sens și zicerii baudelairiene: *Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance/ Binecuvântat fii, Doamne, că ne-ai dat suferința!* Tu vei fi atins *culmile disperării* urcând spre ele nu cu genunchii însângerați, ci cu luciditatea rațiunii fără de prihană a celui care știe că *tous les grands événements ont été déclenchés par des fous... médiocres. Il en sera ainsi, soyons-en certains, de la «fin du monde» elle-même/ toate marile evenimente au fost declanșate de nebuni... mediocri și, că așa va fi, cu siguranță, însuși «sfârșitul lumii».*

Înțelepțește-te, lume, prea mulți nebuni mediocri pre pământ!

Da, recunosc, prin scrisul tău ne-ai îmboldit să gândim, *să vrem să înțelegem a lumii prefacere*, dar să nu uităm că *dès qu'on commence à vouloir, on tombe sous la juridiction du Démon/ de cum începem să vrem, cădem sub jurisdicția Demonului.* Ai știut așadar că voind să rămâi departe de imperiul răului care pogorâse peste neamul nostru, te-ai depărtat de Dumnezeu-lubire, suferința rămânându-ți doar un concept, o abstracțiune, un zbenghi al destinului ființei muritoare, destin care, supus schimbării, nu are nicio legătură cu Dumnezeu – ființă imuabilă.

Dar spre a eluda inconvenientul de a trăi, chiar ai crezut cu adevărat că sinuciderea ar fi soluția «salvatoare»? *La vie n'est rien. La mort est tout. Viața nu înseamnă nimic. Moartea este totul,* spui tu, dar adaugi repejor că fără viață, nici moarte n-ar fi și, că tocmai absența realității ei distincte, autonome, o face universală, omniprezentă, lipsită de identitate, de măsură – *o infinitudine indecentă.*

Păi în cazul acesta cum să alegi sinuciderea pentru a scăpa de palpabilul, dulcele inconvenient prin care ființa gânditoare cu viața ei

puțină poate lăsa urmă de trecere pe etern mișcătoarele valuri ale timpului infinit, aducând prin ceea ce este fie și un cât de mărunț adaos lumii!

Vei spune, că din punctul tău de vedere, sinuciderea este o sugestie, nu o soluție.

Așa am luat-o și noi.

Tot astfel ai privit-o și tu în amurgul vieții, când rațiunea ta ar fi vrut să adaste pentru totdeauna *à l'ombre d'une jeune fille en fleur*, iar inima a trebuit să admită spusa unui mare român sfințit în suferință, martir al închisorilor roșii, doctorul fără arginți – poetul Vasile Voiculescu: *că mai presus de fire, putând să o răstoarne/ iubirea e sămânța eternității-n carne...*

Da, scriitorii sunt oglinda și mărturisitorii timpului lor. Dar nu toate oglinzile răsfrâng cu fidelitate imaginea realității lumii, iar de martori mincinoși societatea omenească nu a dus niciodată lipsă.

Cum ai fi putut astfel, Emil Cioran, șlefuitor de înaltă clasă al limbii franceze, scriitor de raftul întâi,

să redai, ca-ntr-un adânc de ape de oglinzi venețiene, întreaga clocotire de lavă din miezul însuflețitului lut românesc care știe (o, cum mai știe!) de repetabila schimbare la față a României!

Prevăzător, ai mărturisit că doar scriitorii de raftul doi – singurii care redau realitatea fără înfloriturile filozofarde, trebuie luați în seamă atunci când vrei să cunoști cu adevărat o țară: *les autres dénoncent ou transfigurent la nullité de leurs compatriotes. [...] Ce sont des témoins suspects/ ceilalți denunță ori transfigurează nulitatea compatrioților lor. [...] Sunt martori suspecti.*

Și totuși, parizianule de Rășinari, până când pe acest pământ al oamenilor vor mai exista cărți, cititorii vor căuta mereu în raftul de sus al sufletului lor scrisul tău – oglindă clară în care rațiunea orgolioasă face reverență inimii cu nădejdea că-i va semăna cândva, iar inconvenientul de a trăi va răscumpăra în numele omului, pentru om, pe acela de a se fi născut.

Alexandru Macovei





## Noi am fost mereu d'acia și limba română patrie ne-a fost

N. B.

La „Simpozionul Cioran”, Rășinari, 2022, universitarul Marin Diaconu a afirmat că, în zilele de pe urmă ale vieții sale, Emil Cioran nu-și mai amintea decât cuvinte în limba română și, în românește i-a rugat el pe cei din jur – personalul medico-sanitar necunoscător al limbii noastre (!) – să spună, ca să se știe, (unde?!), că, *deși în tinerețe a cochetat cu ideologia legionară, antisemit n-a fost.*

Mi-am amintit atunci de Voltaire care, pe patul de moarte fiind, a primit vizita unui pastor care, vrând să-l mai ușureze pe pândalnicul filosof de povara păcatelor sale (și avea destule!), și-a început demersul înscris în fișa postului său cu întrebarea: *Te lepezi de satana?*

Deși sleit de puteri, cu chipul schimonosit de suferință, Voltaire și-a regăsit zâmbetu-i ca un tăiș de brici și, cu un adânc suspin, a îngânat: *O, Padre, crezi că acesta e cel mai potrivit moment ca să-mi fac noi dușmani?*

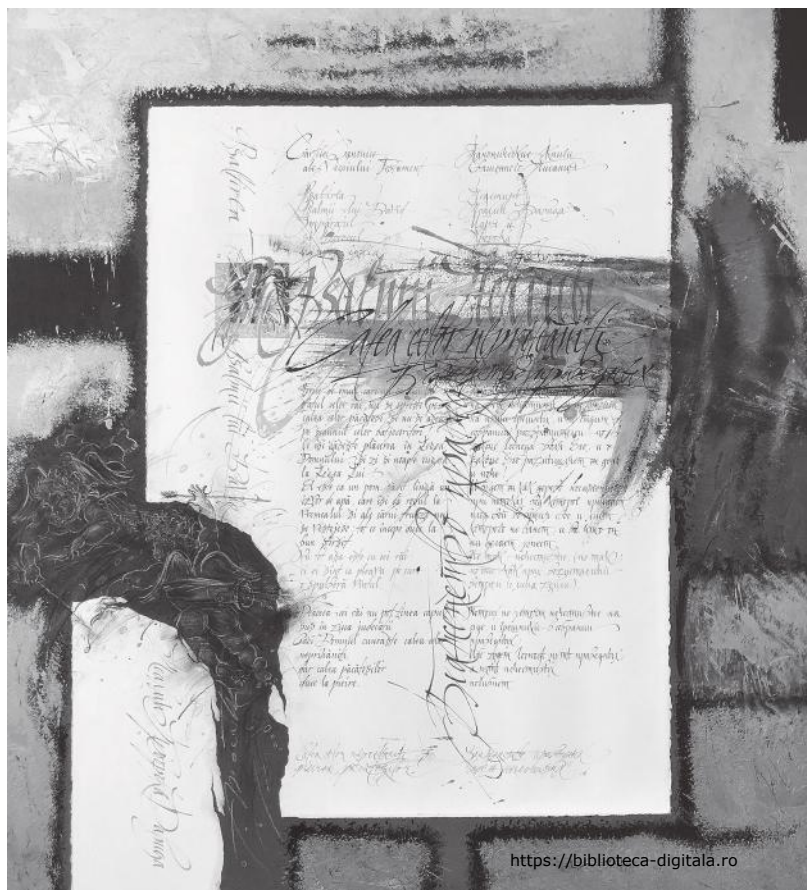
„Ne este Țara gură de rai spre care au cătat și cată de veacuri râvnitoare fiare din jungla lumilor care mai și cuvântă.”

De când cu acel *Traian cel... drept* pornit spre Dacia lui *Decebal cel harnic*, de la Roma lui spre care, se zice, duceau toate drumurile, acest pământ – al nostru dintotdeauna, a fost apărat cu destoinicie, lucrat cu sudoare, pașnic, și plătit cu sânge ori de câte ori hoarde, și armate, și dezastre de tot felul s-au abătut peste noi. Peste noi, da!, fiindcă noi am fost mereu *d'acia*, noi am fost și dacii nemuritori, și tracii, și geții – *get-beget!* Al nostru a fost Zamolxes – marele rege, înțelept, preot, învățător, om-zeu peste zeitățile din panteonul geto-dacic, luminatul de la care au luat lumină toate neamurile europene pe care astăzi abia, o stranie uniune de o precară corectitudine politică le-ar vrea tot o apă și-un pusti (de suflet), fără să țină seama că, deși oamenii de pre pământ sunt cu toții fii ai lui Dumnezeu, alcătuiți după chipul și asemănarea Lui, nu toți vorbesc aceeași limbă, nici obiceiurile, nici tradițiile nu le sunt la fel, nici credința una, nici năravurile logodite de bunăvoie. Doar suferința, poate, când lacrima-i pe-aproape. Cât despre lacrimi, istoria – *magistra vitae*, ne-a

învățat să le preschimbăm în surâs, ori chiar în hohot de râs. Au făcut-o dacii cu fiecare intrare în imperiul morții a eroilor apărători de glie, au făcut-o voievozii creștini ctitori de biserici, păstrători de legi și datini – un Vlad Țepeș, un Ștefan cel Mare, un Mihai Viteazul, un Brâncoveanu Constantin, un Cuza Vodă! Dar cum i-am putea uita pe Horea, Cloșca și Crișan, pe Gheorghe Doja – martiri răstigniți de stăpânii vremelnici, străini de pământul strămoșesc, pe crucea neamului nostru, din imensa vină de a-și fi iubit neamul! Cum să-l uităm pe Tudor – pandurul din Vladimiri, pe Crăișorul lancu din ținutul sfânt al Munților Apuseni, cel de-a pururi mutat în gândul și sufletul nostru, pe anonimii eroi din Războiul pentru Independență care, prin jertfa lor de sânge au înscris sub bolțile luminii și și-au consfințit prin glasul lui Mihail Kogălniceanu înalta lor vrere: *Suntem independenți! Suntem o națiune de sine stătătoare!*

Cum să-i uităm pe urmașii urmașilor eroilor de la Plevna care au însemnat cu sângele lor la Mărăști-Mărășești-Oituz: Pe aici nu se trece! Cum să uităm chemarea românilor frați care ne așteptau dincolo de munți: *Treceți batalioane române Carpații / La arme cu frunze și flori!*

Cum s-o uităm pe Maria Regina și pe Ferdinand cel loial – Întregitorul de Românie *dodoloată!* Cum să uităm acel sfânt Întâi Decembrie 1918, la Alba! Neștersă amintire și adâncă reverență ostașilor români care, la chemarea mareșalului lor – măsură a cinstei, onoarei, patriotismului și a înaltei responsabilități militare, au răspuns cu devotament ordinului din noaptea de 21-22 iunie 1941: *Ostași, vă ordon, treceți Prutul! Dezrobiți din jugul roșu al bolșevismului pe frații noștri cotropiți. Reîmpliniți în trupul țării glia străbună a Basarabilor și codrii voievodali ai Bucovinei, ogoarele și plaiurile voastre! Și, mai cu seamă, cum să-i ignorăm pe martirii români din închisorile comuniste, exterminați fizic și psihic de călăii roșii după marea „eliberare” impusă nouă de Stalin și poporul rus când cu marea împărțire a lumii de către cei trei blestemați tartori politici mondiali care se credeau stăpânii Planetei Albastre! Și cum să înțelegem că până astăzi nimeni nu a fost găsit vinovat de cruntul genocid ideologic al românilor, dacă nu cumva zeița aceea legată la ochi, cu balanța ei măsluită,*



Alexandru Macovei





Alexandru Macovei

nu o fi ajuns și surdă la plânsul victimelor inocente!

Noi, românii, avem calități și defecte destule. Dintre cele dintâi – omenia! Din omenie nu am răspuns niciodată la rău cu rău. Nici după Ip și Treznea, nici după toate nedreptățile îndurate din partea vecinilor, cu excepția Mării Negre care a rămas neutră și etern legănătoare... Toleranța noastră a fost luată de cei cu agresivitatea trăsătură drept ignoranță, slăbiciune. Era doar omenie – cuminența pământului românesc răbdător.

Altă trăsătură a românului – statornicia. Am fost încredințați de bătrânul *atât de simplu după vorbă, după port*, care i-a arătat trufașului Baiazid cum să ajungă mai repezător (și fără pierderi) de la Rovinele noastre la Poarta lui imperială, că statornicia ne face frați cu *tot ce mișcă-n țara asta – râul, ramul...* Și chiar așa era. Era! Dar de când ne-am trădat din nepăsare fratele codru, lăsându-l doborât sub secura hoardelor multinaționale rapace (de cozile de topor autohtone – *nihil*, cum despre morții vii trăitori în iadul nemerniciei lor!), de ce ne-am plânge astăzi că ne mănca fiarele?

De când am cedat acaparatorilor străini dușmani declarați, drepturi și teritorii istorice românești, de bună voie și nesiliți decât de... ne iubirea de țară a celor „aleși” de noi să ne fie cârmaci pe apele tulburi ale ultimelor decenii de după marea bezmeticie din decembrie 1989, nici râul, nici ramul, nici toată podoaba codrilor nu ne mai recunoaște. Limba română a poetului anonim care va fi alcătuit balada *Miorița*, a Poetului care a înălțat cântul românesc între lăceferii de pe cerul poeziei, a fost ștersă din graiul celor ajunși sub cnutul dominației politico-lingvistice planetare; românii, plecați de nevoie să se chivernisească prin lumea largă, nu și-au mai învățat copiii limba dorului, de parcă ar fi vrut să se lepede de rădăcinile care-i legau de pământul strămoșesc. Acum, plante firave cu rădăcini de vânt, românii sunt purtați de colo-colo printr-o lume indiferentă, străină și arogantă care nu-i recunoaște ca fiind de-ai săi, ci doar ca pe niște sclavi tolerați care-ar trebui să se simtă fericiți că li se îngăduie să facă muncile cele mai grele și umilitoare, când ei, îmbuibății, nu-s în stare, cu tot natul lor de

colonialiști, nici măcar să-și strângă zarzavatul și, să se șteargă singuri la... gură. Să nu uităm cum florile sfinte și curate, onoarea familiilor celor de dinaintea noastră – fetele frumoasele, au ajuns astăzi marfă în târgurile fără frontiere, fără ziduri și perdele, târguri ale iubirii cu tarif, ale iubirii fără iubire, și că feciorii, falnici altădată, destoinici și zdraveni la trup și la minte, luptă astăzi în stridente și agresive parade stradale pentru diversitate (?!), cu steagul în culorile curcubeului desfășurat în vânt, întru recunoașterea egalității lor în drepturi cu femeile – ca la altarul corectitudinii politice să devină mirese de sex incert pentru ca astfel, dacă omenirea va fi să fie în extincție, să poată și ei să nască prunci...

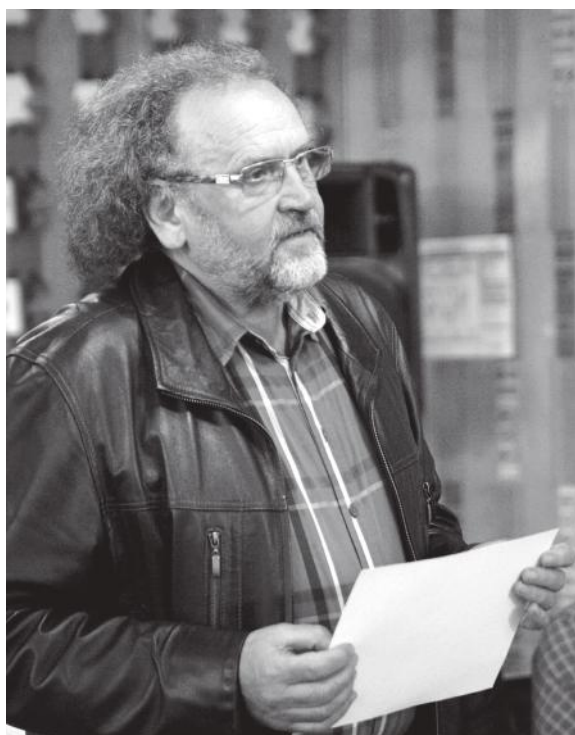
Despre năravuri, ar fi multe de spus. Dar statornicia ca trăsătură a românului trăitor pe acest pământ de mii de ani, cu toată vitregia vremilor care au trecut peste el, tot nărav o fi? Statornicia aceea sinonimă la cei din neamul nostru cu dorul de obârșii, cu legătura de vatra strămoșească, de miezul bun al pâinii, cu păstrarea limbii – graiul mamei, sfânt fagure de miere în viesparul de graiuri vitrege al lumii care ne va rămâne de-a pururi străină, o vor mai cunoaște oare cei de după noi?

Descendenți ai dacilor liberi, dar stăpâni la ei acasă, românii adevărați trebuie să se trezească din narcotizantul și înșelătorul *somn cel de moarte la care-l osândiră barbarii de tirani* pentru că e vremea, iată, acum ori niciodată, a faptelor! Acum e încă vreme! A întârzia înseamnă a ne pierde într-un *a fost odată ca niciodată* un popor. Român i se spunea. Era pogorător din daci. Și-a uitat istoria și a pierit. Era pe vremea unui președinte străin de tot ce era românesc, o marionetă racordată la sforile păpușarilor din marele teatru (cîrc!) al globalității nesătule, înghițitoare de națiuni.

Suntem încă aici, de strajă la frontierele limbii române, la Munții Apuseni – vatrăsfântă a românismului, lutul din care Dumnezeu va fi creat *oameni de cremene*! Din neamul nostru s-a ivit Eminescu, de aici trebuie să se ivească lujerul subțire al unui alt crin de esență rară care să poarte întreaga tărie a parfumurilor în stare să ne trezească din amorțire cât să refacem prin noi înșine o țară ca o gură de rai, o țară cu numele de ROMÂNIA!

# Bogata/săracă limbă și literatură română

Gellu Dorian



Gellu Dorian

Un proiect de lege, scos pasager pe rețelele de socializare de ministrul învățământului, urmând să fie pus în dezbatere publică în Parlament și apoi promulgat de președintele României, scotea Limba și literatura română, ca obiect tradițional de studii din clasele primare până la liceu, din lista obiectelor de bacalaureat, sugerându-se să rămână doar limbile străine și limbile materne ale naționalităților conlocuitoare ca obiecte de susținere a examenului de bacalaureat. O listă mai mare de materii, care până în prezent erau obligatorii la bacalaureat, urma să rămână ca opțiuni, în cazul în care unii elevi vor dori să dea examen la acele obiecte, printre care și Limba și literatura română. Logica acestei alegeri, probabil ca reformă a învățământului într-o „Românie educată!”, nu lasă nicio portiță de înțelegere, de ce ar fi necesar așa ceva, ce ar rezolva și, mai ales, dacă, aplicându-se această lege, limba română, ca element fundamental de identitate a poporului român, mai are vreo șansă de conservare și de evoluare, de continuitate (?).

Se știe că limba română este

o limbă europeană, recunoscută astfel, oficial, printre cele 27 de limbi vorbite în acest spațiu, după intrarea României în Uniunea Europeană. Se mai știe că limba română se vorbește corect de un procent foarte mic din populația existentă în prezent între granițele țării. Se mai știe că este o limbă străveche, cu o istorie destul de alambicată, la cheremul unor vremuri și unor istorici, mai veche decât multe alte limbi europene, cu o rezistență în timp într-un spațiu înconjurat de slavi și de unguri – cu exemple dure de imixtiune în timp în existența limbii române vorbite în acest spațiu –, care, și ei, sunt izvediți, ca limbă, din ramurile fino-ugrice, turce, cazare etc. Se mai știe că cele patru dialecte ale limbii române sunt în afara granițelor țării, ceea ce dovedește un și mai mare areal în care aceasta s-a vorbit, iar graiurile sunt vii în cadrul granițelor actuale, dovedind o conservare a fondului tradițional mereu în aglutinare cu cel inovativ. Se mai știe că gramatica limbii române este una încă în lucrare, nedefinită complet de regulile tranzitive ale Academiei Române, încât, ca obiect de studiu, doar în clasele primare

și gimnaziale, este un obiect slab susținut științific și, în consecință, slab predat de profesorii noilor generații, care nu mai fac în facultate studii aprofundate ale acesteia, studii înlocuite cu altele mai comode, de științe ale comunicării. Rezultatele se văd peste tot unde limba română este vorbită și scrisă, în mass-media, în Parlament, în instituțiile de relații cu publicul, pe rețelele de socializare, unde este pur și simplu masacrată, impunându-se, din câte s-a văzut din noua ediție a DEX-ului, reguli noi, cuvinte „noi”, care și-au schimbat înțelesurile consacrate, cum ar fi, de exemplu „locație”, care nu mai are doar acel înțeles de „închiriere”(1) sau „contract prin care una dintre părți se obligă să procure și să asigure celeilalte părți folosirea unui lucru pentru un timp determinat în schimbul unei sume de bani”(2), înțeles căpătat din limba franceză, care nu permite schimbări din mers ale proprietăților unor expresii, având acum, acest cuvânt, conform schimbărilor de înțeles impuse de vulg, și accepțiunea de „loc anume în care se organizează ceva”, nu doar „închiriere”, „taxă”. Și asta e cel mai la îndemână exemplu. Prin urmare, limba română, ca etalon unic al identității naționale, nu mai poate fi obiect de bază pentru studiu celor care o vorbesc într-o viață, cu scopul de a se înțelege, de a comunica, de a transmite ideatic, spiritual tot felul de valori, printre care cele mai frecvente, dense în specific, fiind cele culturale, dar nu numai. Prin eliminarea ei din probele de evaluare a cunoștințelor, după anii de studiu la nivel primar, gimnazial, liceal și superior, se face primul pas hotărâtor spre înlocuirea ei cu altceva, cu limbile materne ale conaționalilor, care nu am înțeles de ce trebuie să dea bacalaureatul doar la limba lor maternă și nu la limba și literatura română, iar prin eliminarea acesteia însemnând și uciderea ei ori înlocuirea cu o limbă hibrid.



De ce românii nu ar putea da și ei examenul de bacalaureat la limba lor maternă? Este posibil așa ceva? Eu cred că nicio conștiință, cât de mică ar fi, așa cum se vede în mintea celor aflați acum la luarea deciziilor politice și administrative, nu ar putea trece la aplicarea unei astfel de legi fără să plătească scump. O astfel de lege este asemănătoare cu oricare altă faptă care duce la subminarea unor activități de fond, tradiționale, la subminarea existenței unei nații în realitate.

Nu știu dacă vreo nație din lume, poate doar cele de prin bantustane, triburi și alte forme neevoluate ale existenței, se gândește, în actualul grad de civilizație, de evoluție, să renunțe la limba maternă în favoarea altei limbi, fie de adopție, fie impusă obligatoriu. Cum sunt convins că, în țările cu identități naționale consolidate, atunci când se observă deteriorarea limbii materne, fie în școlile de pregătire pentru viață, fie în instituții, nu se intervine imediat, pentru a se remedia sau elimina un pericol care, inevitabil, ar duce la moartea acelei limbi. Or la noi, chiar din timpul școlii, apoi în comunități restrânse, fie izolate, fie de grupuri sociale de profil, în lumea mondenă, în diverse locuri libere de orice constrângere imediată a regulilor de vorbire corectă, gradul de comunicare, deficitar, incomplet, fără finalitate, este dat de înțelegerea greșită și vorbirea proastă a limbii

române. Nu există niciun fel de regulă, în afară de cele gramaticale, încălcate chiar din timpul școlii, care să amendeze în vreun fel stricarea limbii, vorbirea incorectă, dezacordurile frecvente, emiterea de rezoluții de conversație fără niciun înțeles, schilodind cuvinte, inventând bălbăilei sau bla-bla-uri, care, până la urmă, devin, din punctul lor de vedere, forme curențe de comunicare fără niciun scop logic. Academia Română nu le amendează, ci le trece așa incorecte cum sunt în instrumentele ei de conservare și promovare, cum ar fi dicționarele, DOOM-ul etc., considerându-le „îmbogățiri ale limbii”, ale vocabularului curent.

Și aceste aspecte, de vorbire incorectă, de infectare a vocabularului, a limbii sunt din ce în ce mai frecvente, existente în cele mai înalte instituții ale statului, Parlament, guvern, alte instituții din subordine, unde *eiusdem farinae* dă același rezultat al stricării limbii, locuri unde cei ajunși acolo gata stricați, crezând că dacă sunt acolo sunt și perfecțiunea întruchipată, fac reguli noi, legi noi, în sprijinul defecțiunilor lor, așa cum se vede acum, prin această dorită reformă a învățământului, care scoate din obligații tocmai limba română, pe care ei o vorbesc prost și o impun, astfel, și restului lumii să o vorbească la fel ca ei. Și, deci, peste tot se vorbește din ce în ce mai prost limba română, care, iată, face probleme odraslelor, care trebuie să ajungă la studii fără a

se împiedica de un obiect ce le strică media de intrare pe de-a moaca la facultate. S-a gândit bine domnul ministru, el însuși un butoi plin de dezacorduri gramaticale atunci când apare la vreo televiziune, la un post de radio. Cred că ar fi bine dacă Academia Română, prin autoritatea ei întru conservarea identității naționale, prin cele mai strălucite minți ajunse acolo, să impună o lege, cum este cea a circulației pe drumurile publice, care să amendeze drastic pe toți cei care vorbesc prost, sau, ca la Colegiul medicilor, să fie sancționați pentru malpraxis. Ar fi un prim pas de selecție a clasei politice, care, prin tenacitatea și nesimțirea caracteristice vandalilor, ajunși la putere, își pregătesc terenul pentru odraslele lor la fel de analfabete, funcțional, desigur. Dar legile astea să nu le facă ei, ci profesioniști și oameni care vorbesc corect limba română, care și-au dat examenele corect, legi care să intre chiar în textul Constituției, așa cum este, cu siguranță, în țările care și-au format clase politice din adevăratele elite nu din vip-urile născute din marasmul lumii noi, ivite odată cu libertatea înțeleasă prost. Dar oare va fi posibil așa ceva, cum posibilă pare a fi legea care va scoate obiectul Limba și literatura română de la exemenele de bacalaureat? Dacă da, să vedem cine se va răzvrăti și cum va articula limba română corectă pe spinarea pușlamalelor agramate ajunse la putere.

Alexandru Macovei





\*

Într-o frumoasă și bogată limbă românească s-a născut Eminescu, scriitorul care și-a propus să iasă din vechea limbă vorbită și scrisă, cu urme din limbile vecine dominante, cum ar fi limbile slave din jur, grea în exprimare și scriere, și să o șlefuiască până la frumusețea de care se bucură acum nu numai scriitorii, ci și cititorii, toți cei care se folosesc de ea corect. Prin urmare, scriitorii sunt cei care fac din limba în care scriu mijlocul de comunicare corectă, de perfecționare a acesteia. Ei sunt cei care radiografiază mai mult ca oricare alți artiști societatea în care trăiesc, realizând liantul culturii din care fac parte. Adevărata comunicare se face prin cuvinte, prin limbă, iar celelalte forme artistice din contextul unei comunități, pentru a fi înțelese, tot de cuvinte au nevoie, chiar dacă esența pentru unele este culoarea, pentru altele sunetul muzicii, pentru altele vizualul și așa mai departe. Nimic nu ajunge la gradul de înțelegere esențială fără cuvinte. Literatura le are pe toate, iar scriitorul este cel care poate salva frumusețea, esența lumii.

Dar așa cum se întâmplă și în stricarea limbii vorbite și uneori și a celei scrise, și în literatură apar tot felul de situații care modifică zestrea, istoria, fondul acesteia. Nu suntem o literatură prea veche, chiar dacă în *Istoria critică a literaturii române* Nicolae Manolescu îi acordă o jumătate de mileniu, o vârstă frumoasă. Acest lucru ar putea dovedi o bogăție a literaturii române destul de mare, cu un zăcământ creativ divers. Însă atunci când vezi cum se cerne aceasta prin sitele unor vremuri, unor minți, unor interese de fapt de moment, constăți că nu este deloc bogată, ci suficientă sieși ori unor liste de moment. Și în acest spațiu se duc bătăliile care nu dau bine deloc în ochii lumii, lume care ia ce i se oferă și alege și ea câte ceva de pe unde apucă. Nu așa a fost dintotdeauna.

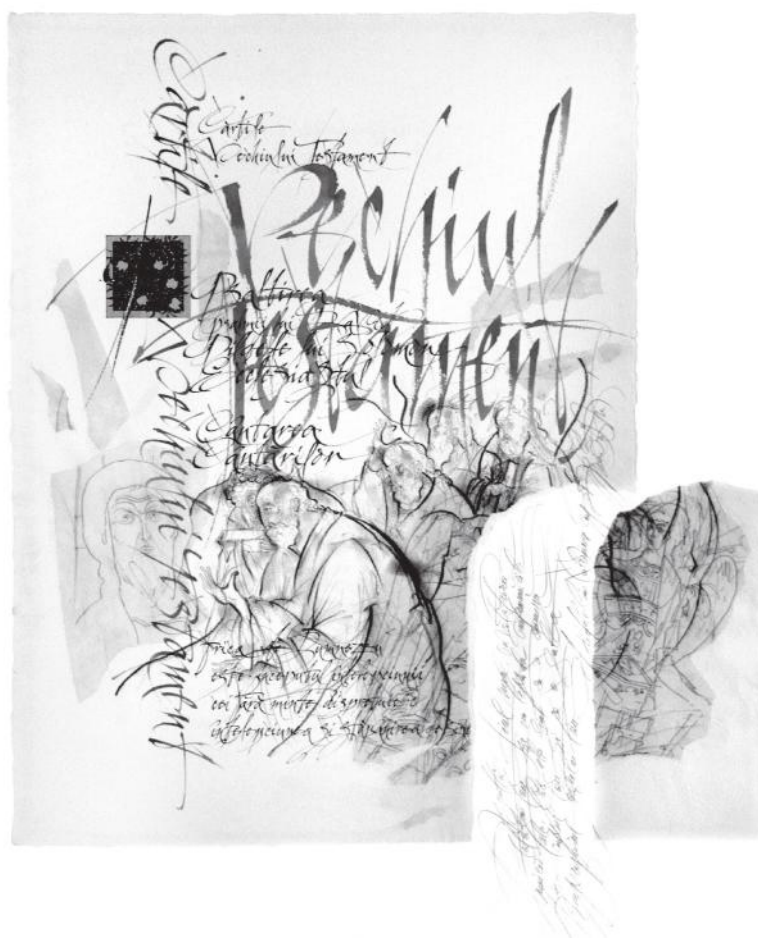
În plus, literatura este și obiect de studiu, cu examene care conferă o diplomă celor ce trec prin școală. Acum însă, cum am văzut în prima parte a acestui articol, este și ea, Literatura română, ca obiect de studiu, scoasă din rândul obiectelor de bază, ca studiu și evaluare a cunoștințelor. Nu mai insist. Până a fi scoasă de tot, an de an, de la o vreme

încoace, autori importanți, opere ale acestora, care au format generații și generații de intelectuali, de oameni normali ai societății românești, sunt scoși/scoase din manuale și puși/puse pe lista lecturilor de plăcere, de curiozitate. De ce s-a ajuns aici, chiar dacă se întreabă și cei care au făcut până mai ieri regula prin manualele de literatură română, răspunsul nu-l dă nimeni, ci doar faptele pot fi văzute puse în aplicare, așa cum este și proiectul ministrului actual al învățământului românesc. O singură atitudine în presă: scrisoarea deschisă adresată ministrului învățământului de domnul Nicolae Manolescu, publicată în „România literară”. Nici un răspuns, nici o reacție din partea acestui ministru sinistru.

Greșeala nu e numai acolo unde se pritolesc manualele școlare, care pe vremuri se făceau cu o privire de ansamblu asupra literaturii române din toate perioadele, ci de la modul cum istoricii și criticii literari au făcut evaluările corecte ale tuturor scriitorilor din spațiul literaturii române. Ceea ce aceștia au lăsat să se vadă e doar vârful aisbergului, dar și acesta destul de pătat cu nume ce știu să dea din coate sau să gâfâie după glorie din orice poziție. O anchetă recentă din revista „România

literară” se ocupa chiar de acest aspect, și anume acela al scriitorilor uitați. Se invocau acolo numele unor scriitori importanți, dispăruți din viață de curând sau mai de demult, asupra operei cărora nu se mai îndreaptă nici cititorii de rând, nici criticii literari, nici editorii. Nu e o noutate, ci o practică evidentă chiar și la casele mai mari, unde se decide cine și cum trebuie promovat, evaluat, adus mereu în atenție. Ca o reacție a acelei anchete, revista „România literară” a început să publice câte o poezie din marii poeți români contemporani, dați uitării fie de manualele școlare, fie de critica literară activă, de cititori. Poate fi o provocare și pentru alte priviri.

Nu cred că metoda listelor, în care, de regulă, încap aceleași nume, este una bună, una care să atragă în vreun fel favorabil atenția. Ci dimpotrivă, s-au constatat reacții care nu sunt deloc favorabile acelor nume. În plus aspectul dă un grad evident de sărăcie a numelor care contează în contextul actual, care, până la urmă, înseamnă și contextul zilei de mâine, când posteritatea nu va avea timp să sape și să dezgroape numele date uitării din chiar timpul vieții acestora. Așa cum deloc de bun augur sunt grupările care s-au format în ultima vreme, în care nu



Alexandru Macovei

mai încap alți scriitori decât doar cei care rezonază cu ideile și concepțiile despre literatură acceptate de respectivul grup. Ai impresia că literatura română este federalizată, cu granițe foarte clare și inespugnabile între generații, între școli sau instituții ce concentrează un singur fel de combatanți. Se poate observa chiar și o diferență de a scrie literatură în diverse grupări literare. Unele nu se intersectează nici într-un fel, par a fi din altă limbă, din alte literaturi, parcă traduse în spațiul literaturii române, cu altfel de paradigme sau canoane literare. Este foarte greu să încerce acum cineva să unească aceste federații, să se reinstitue o coeziune, o formă de comunicare, de existență în cadrul aceleiași istorii vii. Par literaturi paralele. Unii scriitori din aceste noi grupări nici nu mai citesc ceea ce se întâmplă în alte grupări, sau, mai trist, ceea ce s-a scris în alte vremuri în cadrul literaturii din care fac parte. De aici și formulele noi de manuale de literatură română, de cursuri, de analiză a operelor literare, din care dispar, cum am văzut, scriitori importanți, iar cei noi, contemporani cu noi, nume importante, nici nu se pune problema să fie luați în vreun fel în seamă.

Este foarte greu să promovezi sau să menții în viață, pe piață, acum un scriitor român. Procentul de cititori români, din totalul populației țării, este de 6,7%. Și din aceștia doar un procent foarte mic cumpără mai mult de 10 cărți pe an. Nu însă toate de literatură română, se înțelege. E o prejudecată legată de valoarea scriitorilor români față de cea a scriitorilor străini, traduși la noi și editați cu destulă generozitate. Adevărul nu este de partea acestor prejudecăți. Dar cine să aibă ideea, strategia de a face din scriitorul român o prezență permanentă în viața cititorului român? Ar fi, desigur, cine să o facă, dar am văzut cum. Nu așa, firește, cum o face ministrul învățământului, care dorește să scoată literatura română din rândul obiectelor de evaluare a cunoștințelor pentru viață. Instituțiile abilitate se încurcă între ele. Și asta pentru că sunt ocupate de inși incapabili, pruduși de noile forme de învățământ, care, fiind acolo, la cârmă, doresc să scoată ceea ce i-a încurcat pe ei mai mult la examene: Limba și literatura română. De ce să citești atâta literatură, ce rost are? își zic ei, când totul ar putea fi mai

Alexandru Macovei

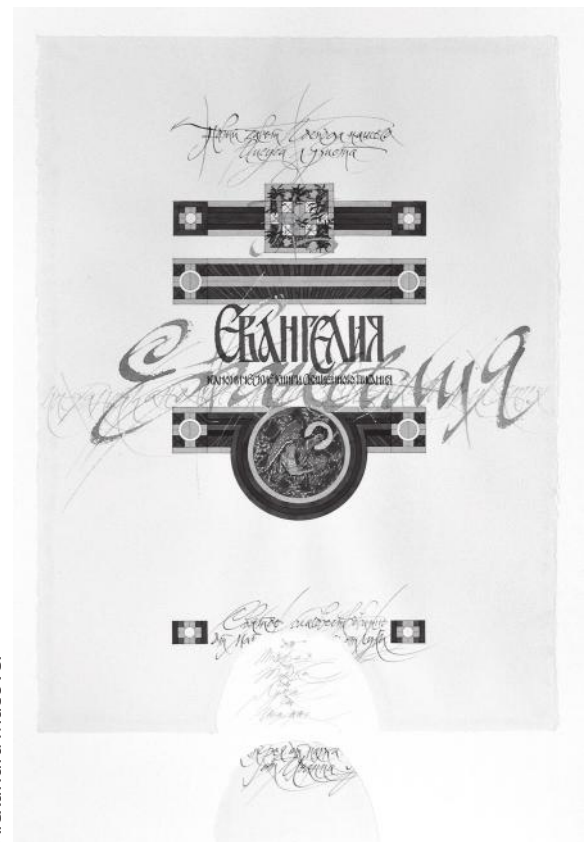


liber. Ce, nu e de ajuns cât înveți limba română în casă, ce trebuie s-o mai și studiezi, să te doară capul!?

Legat de bogăția literaturii române în general, dar mai ales de cea de azi, vie, se pot spune foarte multe lucruri, cele mai multe deranjante pentru cei ce-i consideră scriitori de valoare doar pe cei ce stau la aceeași masă. Nu aceea masă dă valoarea scriitorului, ci masa de lucru de acasă. Uneori și ea aruncată în uitare odată cu scriitorul. În acest sens, un singur exemplu de scriitor, care, la moartea sa, n-a avut pe nimeni la căpătâi, nici la cimitir, nu numai din familie, ci și dintre confracți: Liviu Rebreanu! Pe el posteritatea și memoria timpului l-au recuperat. Iar acum este prezent cu zgârcenie în manualele școlare.

Toți sunt gata să dea sfaturi, să se lamenteze, pe marginea acestei situații, dar nimeni nu ia taurul de coarne, să spună, cu claritate, ce e de făcut, cum trebuie salvată limba română vorbită de mii de ani pe aceste plaiuri. Ba mai mult, unii parctică în continuare selecția pe care, în fond, o combat, dar doar în intimitate. Fiecare se simte mare, important în apele lui, fără să vadă că marea apă a limbii și literaturii române seacă de la o zi la altă, devenind un firicel ce susură într-o deltă plină de bălării, piezându-se într-o mare a globalizării. Cei mai mulți uită principiul acestei acțiuni, care, așa cum l-a spus „Magistrul ieșean”, sună așa: „Să gândim global, dar să acționăm local!” Dar nu așa cum acționează ministrul învățământului sau unii lideri de grupări ce cred că doar lumea lor contează.

Alexandru Macovei





# Primus inter pares

Constantin Trandafir

„Cel mai mare prozator român de după Al Doilea Război Mondial” nu convine spiritului critic, darămite nepriceperii în materie ori adversității de toate felurile. Prin 1942, tânărul taciturn publică în ziarul „Timpul” o schiță, *Pârlitu*, apoi povestirile *Strigoaica*, *Calul*, *Salcâmul*, *Noaptea*, *La câmp*. Citește în cenaclu la „Sburătorul” și mentorul E. Lovinescu ar fi spus, inițial: „Are talent, are talent”, apoi observă că e prea „descriptiv”. Pe atunci, scrie Paul Georgescu, „era slăbuț, foarte brunet – pipiriu; semăna leit cu Panait Istrati, brăileanul fiind mai năsos. Ceea ce izbea la el era fixitatea privirii, atenția nemaipomenită a privirii, care nu se îndrepta totdeauna către convorbitor sau spre ceea ce vedea; era o privire atentă, întoarsă asupra lui însuși, asupra senzațiilor lui, poate (...) Lui, lumea îi apărea plină de semne ciudate, foarte semnificative, dar greu de descifrat. Era un tip obsesiv, de o gravitate adâncă, atent să nu treacă pe lângă el o esență sau formula cosmosului, poate. Anumite păreri îl frapau, îl perplexau, îl făceau să se gândească multă vreme la un comportament sau la un punct de vedere, să sfredească adânc. Era eminent serios”.

Prima carte, *Întâlnirea din pă-mânturi* (1948), primită favorabil de Ov. S. Crohmălniceanu și Petru Dumitriu, e privită pieziș de critica proletcultistă, acuzată de „naturalism”, „deviaționism” și de alte păcate. Spiritul realismului socialist (Ana Roșculeț, *Desfășurarea*) îi aduce, în afară de filmări, numai pagube axiologice, deși, față de clișeele literaturii de atunci, se vede mâna unui prozator veritabil. Se va autoriza în romanul *Moromeții* (1955), pentru care termenul de capodoperă nu-i excesiv. Se mărturisește autorul: „Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund toată viața, și de aceea cruzimea cât și josnicia, omorurile și spânzurările întâlnite des la Rebreanu și Sadoveanu, și existente, de altfel, și în viața țăranilor, nu și-au mai găsit loc și în lumea mea scăldată în lumina eternă a zilei de vară”.

Existența rurală românească își preia toposul din Câmpia Dunării cu puțin timp înainte de izbucnirea celui de Al Doilea Război Mondial,

când timpul mai avea cu oamenii „nesfârșită răbdare”. Câmpia nu e doar o formă de relief, ci spațiul natural *ideal*, o filozofie a naturii. Să reluăm aici spusele lui Al. Paleologu care sunt și ale lui Marin Preda: „Satul lui Moromete nu mai are prea multe în comun cu satul metafizic al cărui elogiu îl făcea așa de inspirat Lucian Blaga. Și nici, pe de altă parte, cu lumea rurală și cu marile impulsuri obscure ce o parcurg în viziunea lui Rebreanu. Satul lui Marin Preda – o și declară expres într-un pasaj din *Marele singuratic*, în care aseamănă poiana lui locan cu «o agora de pe vremea Greciei antice» – are ca model, desigur, nu New-York-ul, dar fără îndoială Atena”. Avem de-a face cu un roman de *familie*, tipologie extinsă în romanul european, iar dacă ar fi să ne referim la literatura noastră, să numim câteva, *Mara*, *Viața la țară*, *Ion*, *Baltagul*, *Concert din muzică de Bach*, *Cronică de familie*. Lumea romanului are în centrul ei familia Moromete și în plan secund alte familii tradiționale, a lui Tudor Bălosu, a lui Boțoghină, a lui Bircă, a lui Țigurlan, existențe urmărite în dinamica vieții cotidiene, care dau seama de destinul societății. În scena cinei, Moromete se vede ce rol deține după felul poziției și

Alexandru Macovei







Constantin Trandafir

*Delirul* a provocat o zguduire de natură ideologică, la noi și aiurea. Nici artistică nu e o împlinire, mai curând sub cota mare a scrisului său. Romanul memorialistic *Viața ca o pradă* e de cea mai bună condiție, personal îl prețuim mai mult decât trilogia *Cel mai iubit dintre pământeni*, un roman „total”, atât de mult admirat de critică și de publicul cititor. În același an cu apariția cărții, Marin Preda se stinge din viață. Moartea lui a stârnit o sumă de scenarii tenebroase, încă rămase în beznă. Numai opera sa stă mărturie a unei puteri creatoare ieșite din comun.

Cu toate că preferința mea se îndreaptă către scrierile „cu stil” și nu prea mă încântă „misia morală” a artei, Marin Preda cucerește și prin *maxima moralia*. Întrebat când a devenit moral, el răspunde, fără să fixeze un timp anume, că mai întâi a fost experiența livrescă în acest sens. „Trezirea la viața morală” s-a produs prin lectura lui Tolstoi și Dostoievski. Apoi, experiența personală a avut un cuvânt hotărâtor. Scriitorul s-a arătat din ce în ce mai atent la denivelările ontologice, produse de specificul naturii umane și de acțiunea istoriei. A observat cum individului i se interzice tot mai mult să se manifeste prin el însuși: „Cum să te miști să acționezi când structurile sociale sunt atât de prezente și atât de greu de ocolit?”. Aceasta e drama omului și implicit a eroului literar modern. Dimensiunea lui morală se complică tot mai mult. Conștientizarea răului și binelui echivalează cu nașterea moralității. Primul eșec, prima spaimă reprezintă și prima zguduire de ordin moral. Dar eroii lui Marin Preda trăiesc cu o mare intensitate, fizic și spiritual, și, nu rareori, au o percepție estetică a lumii. Reverii lor sunt bărbătești, se petrec pe un fond de vitalitate inteligentă, de gingășie robustă, dacă se poate spune așa. Și, vorba scriitorului, omul trebuie respectat cum este el.

Marin Preda era și a rămas pentru majoritatea scriitorilor contemporani un model de creator deopotrivă în dimensiune etică și estetică. Pentru alți câțiva însă, mai ales după ce umorile au putut fi ejectate în absența oricărei măsuri, asupra scriitorului se revărsară vorbe dulci cu nemiluita: „colaboraționist”, „oportunist”, „mercenar”, arghirofil, obstructiv. Toate acestea și altele sunt proferate de niște vajnici comisari ai vremurilor noi, aparținătorii unei

elite autoproclamate și unor larve ale recentelor „reper”, care pe atunci ori erau pionieri, uteciști, membri de partid și activiști, ori vegetau în vizuini, ori glăsuiau ca peștele pe uscat. După „rivoluție”, pentru a sancționa asemenea „profitori” ai regimului totalitar, vitejii prestatori *porte chaise d'affaire* s-au pornit să strige din răunchi: „Avem nevoie de un Nürnberg românesc!” ...Ce relații de curtoazie au fost între autorul *Delirului* și regimul totalitar se știe încă din timpul vieții lui și mai ales după ce s-a stins din viață în condiții destul de suspecte. Recent, din arhiva CNSAS s-a dat în vileagul lumii o parte din dosarul care conține urmărirea „activității de agitație dușmănoasă” a lui Marin Preda...

Dar noi despre opera lui să vorbim, care, iată, se reeditează iar și iar (acum, Editura Cartex Serv) și e primită cu același entuziasm etic și estetic de către cititori. Căci autorul *Moromeților* a știut ca nimeni altul că între creație și morală există o relație de specială subtilitate, că „arta este deplină și misterioasă când cumulează puterea imaginativă a sufletului uman și aspirația omului spre perfecțiunea morală”. Amploarea problematicei etice rezultă, prin urmare, din observarea cu mijloacele artei (distanța estetică) a complexității umane. În scrierile cu subiecte din viața țărănească, scriitorul urmează cursul firesc al lucrurilor, anume deslușirea unei lumi întemeiate pe o morală de tradiție, esențializată. Unghiul de vedere sănătos al mentalității țărănești se sprijină pe valori durabile, oricâte devieri structurale se produc. Dar scriitorul își va fi dat seama, chiar în timp ce scria *Moromeții*, că „pentru a deveni moral”, adică pentru a se depărta oarecum de „natură”, trebuie să se elibereze de puterea „prototipului”. De la *Risipitorii* încoace, însă, când își afirmă prezența scriitorul „profesionist”, sensurile morale în literatură devin mai explicite și mai imperative. Prezidează acum o stare de urgență, transgresată în actul creației, în așa fel încât forța demonstrativă să câștige noi valențe. Nefiind moralist de profesie, scriitorul plasează individul „în centrul lumii și la intersecția tuturor marilor întrebări pe care o epocă febrilă de schimbări i le pune cu privire la viitorul ei și al lui”. Această forță subterană, refuzând ambiția soluțiilor definitive, pune în mișcare energii latente și dezvăluie

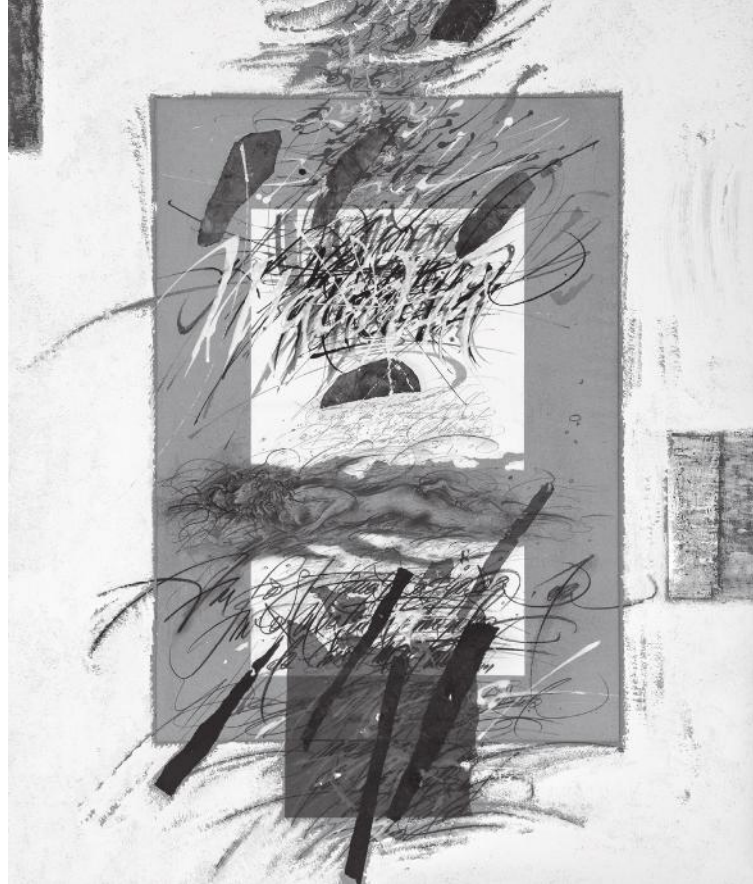
modul de a reacționa ca *pater familias* „cuprinzându-i cu privirea pe fiecare, stând parcă deasupra tuturor”. Relațiile dintre membrii familiei sunt tensionate: cu Catrina în problema actelor pe casă, cu Niculae care vrea cu orice preț să învețe carte la școli mai înalte decât cea primară; conflictul cu cei trei fii mai mari, Paraschiv, Nilă și Achim, care vor emanciparea de sub tutela părintească. La aceste disfuncții contribuie și ga Maria, sora lui Ilie. Romanul este, cum se vede, unul al destrămării relațiilor de familie în sensul tradițional al cuvântului. S-au făcut atâtea comentarii subtile cu privire la *Moromeții*, încât nu mai rămâne decât să spunem că se poate face o paralelă, întâlniri și despărțiri, cu *Forsyte Saga* și *Die Buddenbrook*. Marin Preda nu-i un scriitor strict rural, e un scriitor polifonic.

Ceea ce urmează de-acum încolo e un traseu fast cu sușuri și coborâșuri, fără a depăși înălțimea primului roman și fără a scăpa în zone joase. Orice apariție editorială a lui Preda era primită cu satisfacție de marea majoritate a iubitorilor de literatură și, în special, de literatura sa. Căci au fost și sunt cântitori, cum se întâmplă mai cu toți creatorii. Chiar și câțiva critici de rang superior, unii din pedanterie, alții din considerente extraliterare s-au arătat inamici.

ipostaze nebănuite ale existenței. Tema de căpătâi, obsedantă, rămâne relația dintre individ și istorie, condiția existențială în confruntarea cu fatalitățile imprevizibile. În definitiv, „risipitorii” din mediul citadin al istoriei prezente sunt cei mai mulți utopici și se definesc în funcție de diversitatea labirintică a raporturilor interumane. Unii (Petre Sterian, Anghel) cred în obligația dialogului cu istoria, fără a fi stăpâniți de monomania puterii. Alții ratează risipindu-se fiecare cu „soluția” lui: prin contemplarea excesivă a lumii ca spectacol, un fel de gratuitate estetică (Vale Sterian), prin dăruire totală, în absența cenzurii critice (Constanța), prin trăirea autentică a prieteniei și viziunea „clasică” a echilibrului (Dr. Sârbu). Pentru dr. Munteanu, completitudinea stă în realizarea profesională, ea însăși utopică dacă nu-și asociază arivismul și renunță la afectivitate. Călin Surupăceanu din *Intrusul* e un rătăcitor solitar prin labirint, care, de la morala activismului modelator prin implicare și iubire, eșuează în absurdul existențial. Femeia eliberată din mâinile unei brute îl părăsește după ce se estropiază în acțiunea de salvare a unui om de la moarte, iar orașul – idealul concretizat, la construcția căruia participă cu totală dăruire, îl respinge cu brutalitate. Eșecurile și condiția de intrus îi întrerup avântul ascensional, totuși îl învață că „suferința e un tezaur de care nu trebuie să ne rușinăm, dar pe care nu trebuie să-l sporim conștiinței”.

Romanul *Marele singuratic*, mai apropiat codului tradițional dar și cu incidențe eseistice, este „istoria unui destin” care implică mediul social, un conflict etic și o intrigă aproape sentimentală. Eroul, Niculae, se apropie cel mai mult de structura părintelui său prin aplecarea lui spre contemplare în singurătate și-l desparte utopia unei „noi religii”. Copilului îi plăcea învățătura, „studiile” și modul de a gândi în alte circumstanțe istorice. În volumul al doilea al *Moromeților*, despărțirea mai tranșantă are loc pe terenul angajării, fără a-și pierde structura de adâncime contemplativă. Înstrăinarea se produce la început în context familial, apoi ideologic, deodată cu o socializare perdantă la nivelul individualității. Entuziasmul lui deschis spre lume e lovit de inconștiența acesteia (a sistemului,

Alexandru Macovei



de fapt) și, pentru revificare, inginerul horticol se izolează la „castelul” din mijlocul grădinii împrejmuite de ziduri, o singurătate vremelnică, expiatoare. Sensibilitatea lui oscilează, în această însingurare, mai acut între entuziasmul structural către universul întreg și stările depresive. Se știe, mitul grădinii e mitul paradisului pierdut, spațiu al libertății de conștiință. Refugiul în natură (i.e. apărarea artistizantă a integrității interioare) este, cum spun simbologii, un spațiu al intimității „de blândețe, de pace, de securitate” (Arthus), unde e posibilă o mai clară intuire a răului și a binelui. E, adică, o etică a lui Robinson, a sihăstriei. „Castelul” din mijlocul grădinii asigură o maximă securitate, acasa odihnitoare, cel mai potrivit sediu al intimității și al iluminării interioare. Exterioritatea zidului sporește securitatea de pătrunderea lumii dinafară. Ca în basme, trăiește aici o frumoasă pictoriță care numai prin iubire poate să ajungă la împlinire artistică. Spațiul mai dobândește o componentă insulară: atelierul Siminei, sus, cu terasa-deschidere, asemenea turnului din *Intrusul*. Timpul „psihologic” se confruntă, deocamdată liniștit, cu timpul social. Amurgul, imagine spațio-temporală, ceasul nostalgiei și melancoliei, se arată a fi cel mai propice contemplației libere și oscilării între declin și viziune: „Spre seară, așa, eu ies câteodată din incinta castelului, când norii nu acoperă complet asfințitul, să văd cum apune soarele”.

lubirea e primul impuls pentru reluarea descifrării concretului. De pe terasa atelierului Siminei, „răpit de sentimentul amețitor de libertate, pe care ți-l dă izolarea în văzduh”, semnele realului i se relevă în plină ambiguitate: „Expresia sa era la început încordată de atenție, ca și cum ar fi luptat cu o vrajă în spatele căreia nu se întrezărea limpede ce se găsește. Ce poate fi fascinant într-o îngrămădire de case (...) Culoarele? Frumusețea unor clădiri sau a unor biserici îndepărtate? Îndepărtarea de sine, sugerând cantitatea uriașă de putere acumulată pe o întindere atât de mare, cât ochiul nu poate zări?”

Deși vocația de visător și disponibilitatea afectivă se amplifică, Niculae începe să resimtă mai intens starea de victimă deodată cu cea de culpabilitate. Meditațiile și efortul autoanalitic îi spulberă liniștea în destăinuirile făcute Siminei și în cunoașterea experiențelor existențiale ale acesteia. Șocul îi întărește lui Niculae cursul destinului, opțiunea, cum observă pictorița: „Din lupta ta cu destinul ai ieșit învingător, n-am să uit niciodată; ai fost lovit, te-ai ridicat și ai reușit să nu urăști pe nimeni, adică să nu fii mic, așa cum păreai în ochii altora. Acum ești un om liber”. Dar în afară de această comunicare (erotică și general-umană), mai e și intruziunea mundană, chiar și aici, prin povestea lui Gheorghe Damian și prin personajele patibulare din lumea scriitoricească de la „Casa castelului”. „Barbaria concretului” îl urmărește și în presupusul spațiu paradisiac,



inclusiv o crimă cutremurătoare. Simina moare în urma unui exces de febricitate creatoare. Finalul romanului aduce în scenă figura lui Ilie Moromete, prin rememorare sentimental-poetizantă, și anume prin privirea spiritual-estetică. Singuraticul revine la concretul istoric - o nouă dragoste curat pământească, Nicoleta, și o asumare morală, a convergenței cu destinul colectivității: „La noi e încă multă dezordine și sunt oameni pe umerii cărora apasă poveri prea mari și nimeni nu-i ajută”. E drumul către întemeierea unei noi credințe în lume, tot utopic.

Din motive mai recente de „revizuire”, cărțile lui Marin Preda au început să fie privite cu tot mai multă suspiciune. Voci cârtitoare stau mereu la pândă, ca dovadă a vigilenței spiritului critic, dar acum, de când cu „primenirea canonului”, campionii sunt deopotrivă cei cu puține primăveri și alții cu foarte multe toamne. Unul dintre aceștia din urmă, care n-a produs mai nimic în câmpul literaturii, decide publicistic, nici mai mult, nici mai puțin, că Marin Preda e un „scriitor mediocru”. „Demitizarea” face ravagii și iluziile literaturii române sunt arătate cu degetul ca păcate capitale ale spiritului critic. Aneantizarea oricărei tradiții caută să facă loc altor „valori” promovate de noii pontifi ideologici ai literaturii române. Totuși, Marin Preda nefiind un scriitor ușor de pus la index, e tolerat cu literatura lui despre țărani (*Întâlnirea din pământuri*, *Moromeții*), care, zice-se, nici așa ceva nu mai are trecere în contextul de azi. Se concede că ar fi rămas în atenție dacă după marele roman n-ar fi urmat, chipurile, scrieri de o cotă joasă. Adică autorul *Moromeților* nu avea apetență pentru altfel de temă decât cea țărănească: *Risipitorii*, *Intrusul*, *Marele singuratic*. Povestea e mai veche și cu timpul s-a acutizat în viziunea scepticilor.

*Cel mai iubit dintre pământeni* ar fi produs o mare emoție din motive extraliterare: moartea suspectă a reputatului autor în anul în care romanul apărea în librării, plus provocările politice din roman și, mai ales „regalul de ingrediente populare”, erotism, senzațional, mistere. Demistificanții au observat că moartea tragică a lui Marin Preda și apariția romanului au căpătat „amploarea unei tragedii naționale, pregătind intrarea scriitorului în mitologia populară”.

La apariție și după aceea, mare parte a criticii s-a umplut de superlative, iar reticenții au venit când apele au început să se mai liniștească. Uneori, betșugurile au fost scoase la iveală cu o plăcere suspectă. Cele mai multe neajunsuri s-au descoperit la nivelul construcției, un „talmeș-balmeș” în care scriitorul a spus tot ce a știut, cum declarase chiar el într-un interviu, puțin mai înainte. Formulele ar fi, de aceea, compozite, greu de împăcat și de înlesnit lectura: roman familial, social, istoric, politic, intelectual, de idei, erotic, thriller, horror. Cât privește redactarea, masivul roman în trei volume, ar fi fost revizuit, bine „pieptănat” dacă timpul ar mai fi avut răbdare. Preda nu-i un scriitor „artist” din familia lui Flaubert, dar era înzestrat cu o rară conștiință a scrisului. Sunt acuzate, pe bună dreptate, pagini „facile” pe lângă altele strălucite, cele mai multe plauzibile, în felul realismului fundamental. Cel care avea o grijă specială pentru veridicitate, face acum concesii senzaționalului ca în romanele „de mistere” (dispariția ciudată a lui Suzy, crimele tenebroase, straniețea „subteranelor”). Nici personajul principal, sună obiecția puerilă, n-ar fi suficient de credibil în ipostaza lui de „filosof”, că nu are „sistem” propriu de gândire, terminologie pertinentă și conduită corespunzătoare. E de-ajuns că meditațiile „sărmanului” Petrini au de-a face cu artisticul, că ele vin din bogăția rară a impresiilor. Și încă, Victor Petrini e mai curând un moralist decât un filosof, își trăiește condiția decât o teoretizează.

Romanul, masiv, are o curgere de fluviu deși nu-i roman-fluviu, fiindcă povestirea se află la loc de cinste chiar și atunci când evadează în lumea reflecțiilor totdeauna dinamizate prin pasiune textuală și intertextuală, aplicate la situații concrete de viață. E, într-adevăr, o carte „grea”, cum anunțase autorul în timp ce-o scria. Un roman total, care aduce formulele tradiționale în apropierea celei existențialiste a „generației etice de la 1930” și încă la practicile mai noi, gen Faulkner – pregnanța fluxului narativ, o lungă mărturie despre experiența individuală și colectivă. Nu mai e nici incipitul „balzacian”, nici acela „proustian” sau al narațiunii clasice, ci reflecție asupra morții, reflecție conexată la situația de fapt a eroului aflat în detenție și cu deschidere,

„moromețiană”, spre luminile vieții câmpenești.

Romanul are o amplitudine care transcende orice „teză”, o implică în mișcarea plină de neprevăzut a vieții. Epicul năvălește să exprime experiența, aventura ei propriu-zisă și aventura spiritului. Și astfel polivalența necesară se instituie într-o sinteză a faptelor trăite privite din toate unghiurile. Confesiunea din închisoarea lui Petrini, de peste o mie de pagini (o singură dată un personaj secundar, avocatul Ciceo, preia discursul), are ceva de *Bildungsroman* cu dizarmoniile lui moderne. Aduce în scenă o istorie cu problemele ei complexe, o lume cu mediile sociale cele mai diverse precum și evenimentele marcante ale epocii. Sub acest aspect, se poate vorbi și de un roman politic, unde, evident, problema puterii precumpănește. Dar în cea mai mare măsură istorisirea se constituie într-un roman de dragoste, al experiențelor erotice în căutarea fericirii și a cunoașterii esenței umane. Căci de fapt eroul e predestinat să sufere prin labirintul care duce către singurătatea tragică. A crezut că „poți smulge fericirea chiar dacă nu ți-e dată”. În locul împlinirii ființei prin iubire, viața sentimentală a lui Petrini, foarte bogată, e plină de eșecuri. Rare urme idilice răsar (acea trecătoare dragoste neîmpărtășită pentru Paula), ca, apoi, totul să se complice până la gradul inițierii încheiate în bizarerie (Nineta, instabilă), al nebulozității pregătitoare (Căprioara, iubirea frumuseții fizice), al pasiunii mistuitoare, obscure și incompatibile (Matilda), al artificialului și fatalității (Suzy). Vina eșecurilor în dragoste aparține ambelor părți ale cuplului. Matilda este femeie „infernă”, de configurație dostoevskiană, dar și „filosoful” Petrini e un excesiv, el însuși vorbește de „violența mea”, de porniri agresive, de o virilitate explozivă. Și mai e și complexul lucidității în confruntare cu nebulozitățile firii, lupta de veci dintre spirit și ființa de carne, mereu în căutarea sensului pierdut: „loc de a «gândi cosmic», viața îi oferă lui Petrini alte experiențe, cea carcerală atingând pragul tragicului. Scenele tenebroase par de factură naturalistă, dar e realitatea însăși văzută de un ochi vigilent”. „Universul” din gnoza închipuită e, de fapt, univers concentraționar. În loc de „rațiunea vitală”, „era ticăloșilor”, în loc de prietenie, violență și tortionari.

Marin Preda - 100

# Destinul unei cărți: „Delirul”

Adrian Dinu Rachieru



Adrian Dinu Rachieru

„Legea reculului” urmărește, aproape fără excepție, posteritatea imediată a scriitorilor. Ca și alte mari nume, Marin Preda nu se bucură de o posteritate liniștită. Ceea ce nu e deloc rău, confirmând longevitatea operei. Supusă unor rechizitorii aspre, orbitând pe o temă bătătorită de această „năpustire iconoclastă”, țintind, desigur, „exemplaritatea” și integritatea lui Preda, opera sa e prizată, uneori, cu o inimiciție oarbă. Seisme recepției sunt firești. Incomod pentru defunctul regim, Preda e și mai stânjenitor azi, par a spune unele voci inchișitoriale; dintr-o indispensabilă autoritate spirituală a epocii sale, Preda a devenit un „ultraprofitor”. Curios, unii l-au văzut pe marele prozator ca „un caz de patologie literară” (Al. George, în *Luceafărul*, nr. 21/7 iulie 1993). S-a repetat insistent că omul Preda nu corespundea unui model etic, că scriitorul, combinând minciuna estetică cu mistificarea etică a ocupat locul altora, chipurile „mai merituosi”, că interpretarea operei oferă un „monument de exagerări”, că, în fine, discuția trebuie plasată la *alt nivel moral*. Ce i se reproșează, de fapt, lui Preda? Că a gustat din „gloria literară comunistă”?

*Scriitor-simbol* al unei epoci, supusă unor fluctuante presiuni ideologice, înțelegând că nu poate ocoli, în scrisul său, într-un climat politic opresiv, temele ei grele, Marin Preda, nici evazionist, nici dizident, o definește exemplar. Opera sa, apărută cu cerbicie, nu se vrea doar un document al acelor vremuri vitrege, „confiscând” literatura; prin problemele morale, absorbind ideile care au agitat epoca, radiografiind criza conștiinței, cărțile lui Preda tind spre adevărul uman, dorind să afle *ce s-a întâmplat cu oamenii*. În contextul operei, *Delirul*, cel mai greu roman predist, fără a fi și o mare izbândă literară, are un statut special, bucurându-se de un enorm succes de public, greu de imaginat azi. Credem și noi că nici unui alt scriitor român nu i s-ar fi publicat, în acele timpuri, un roman ca *Delirul*, Marin Preda reușind „să enerveze pe toată lumea” (cf. Eugen Simion). Dar miza sa nu a fost una îngust-estetică. Iar romanul a putut să apară, nota undeva Constantin Coroiu, „numai pentru că autorul lui se numea Marin Preda”.

\*

Față de Eugen Barbu, un vital agresiv, trecut în capul listei „băieților

răi”, Marin Preda a fost recunoscut de supărăcioasa tagmă scriitoricească, aproape unanim până în decembrie '89, drept un reper moral. Așadar, „un clasic în viață” și, după 1989, *un scriitor nomenclaturist*, ultraprofitor, cu rezistență „intermitentă” și „mers declinant” (scria Gheorghe Grigurcu) sau chiar „o dejecție a lumii rurale” (cf. Alexandru George). Marin Preda rămâne, însă, o figură luminoasă prin literatura sa gravă, „acut-deliberativă” (zicea L. Raicu), dezvăluind, în numele nevoii de claritate, sub crusta întâmplărilor banale, sensurile fundamentale ale vieții, misterele prefacerilor sufletești, soarta omului „pățit”, înlănțuit de circumstanțe.

E o ciudățenie, inexplicabilă aproape, cum, în sufocantul deceniu șase, încorsetat de dogme, nesperând într-o „relaxare” ideologică, apar, totuși, câteva romane esențiale ale literaturii noastre. Printre ele, în primul rând, *Moromeții* (1955). Rețeta, folosită industriuos atunci, era simplă și de succes imediat. Invitația de a redefini trecutul într-o violentă opoziție apăsa pe grotesc și caricatural, instaurând o viziune maniheică; de unde și structura romanescă bipolară care a făcut vogă și, negreșit, victime. Nu este cazul lui Marin Preda (1922-1980). Scris pe vremea când era „naturalist”, manuscrisul pomenit împărțea soarta unui text destinat sertarului. Romanul, „știut” pe dinafară, mărturisea tânărul scriitor, i-a „crestat” sufletul, dar nu-i îndepărta starea de neîncredere. Paginile lui, nerecitate, purtate „în cap”, așternute fără efort (ca dovadă, rarele ștersături) închid sub crusta unei durtăți mimate o suferință gravă, ascunsă; tulburat de îndoieli, prozatorul ezită și, pentru a evita un eșec, amână publicarea. Ne apare limpede, coborând în context, că, după *Desfășurarea*, acele pagini „naturaliste” n-ar fi probat ideea evoluției scriitorului. Doar „presiunile” Dinei Georgescu, a doua cititoare a *Moromeților*, l-au convins pe soțul ei, temutul (în epocă) Paul Georgescu, să pledeze pentru ivirea cărții și apoi să-și abandoneze prietenul. O carte care, să recunoaștem, glorificând universul autarhic, era construită pe ideea rezistenței la schimbările din lumea exterioară, cu o redusă intenție de „dramatism”. O carte care, jalonând un drum, nu părea a satisface aspirațiile tânărului scriitor (cum rezultă, de altfel, dintr-o scrisoare



către Aurora Cornu, din 1955; cf. *Literatorul*, nr.32/1992, p. 8-9): „Am senzația că, dând drumul acestei cărți de tinerețe, scap din mână ceva, n-aș putea să spun ce, dar am acest sentiment nelămurit că apuc pe un drum pe care nu l-am dorit așa, pe care l-am sperat altfel, care e totuși bun dar nu e cel așteptat, cel căutat de mine”.

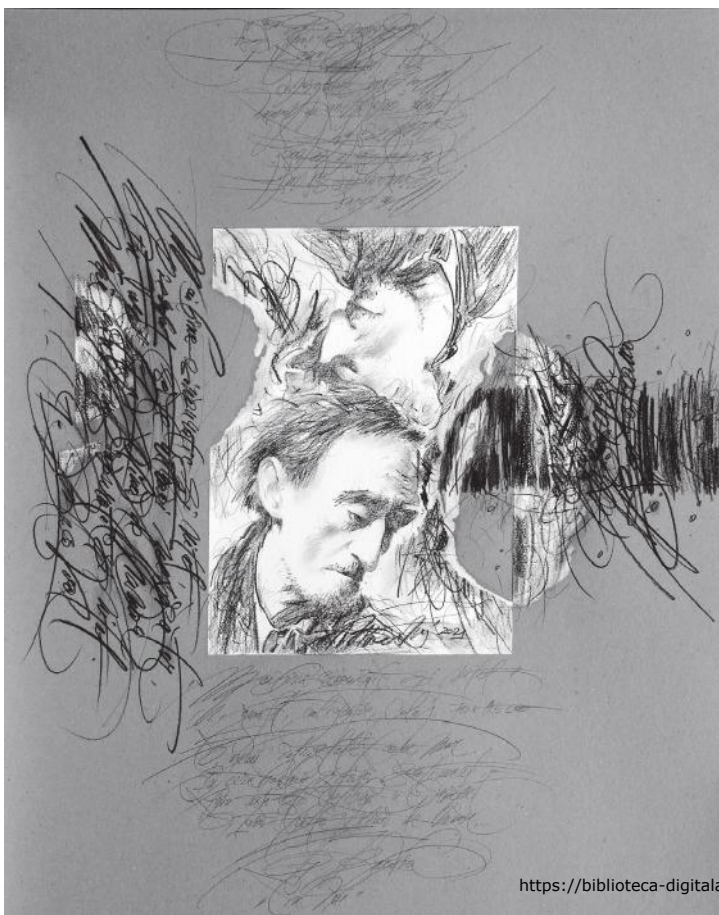
Preda trebuia să scape de teribila povară a *Moromeților* și, în pofida succesului imens, să-și caute în continuare drumul. Scris din interiorul lumii țărănești, reordonând un univers cunoscut, romanul *Moromeților* aduce în prim-plan un țăran enigmatic, chiar „paradigmatic”. Omul câmpiei, apăsător de fatalitățile Istoriei, devine, prin bătrânul Moromete, un ins problematic; trecut prin pățaniile (verb esențialmente predist, cum observa Eugen Simion) vieții, acesta, împotriva spiritului achizitiv, a instinctului de proprietate, desfigurând sufletul, crede în valorile spiritului și legea morală, privește cu ironie în jur și se uită în sine, coborând spre adâncurile ființei. Retragerea, însingurarea îi protejează iluzia libertății. Rolul privirii, implicit satisfacția contemplării (în replică la „mușenia” din tinerețe) devin esențiale la acest înțelept țăran, vânat, la rândul-i, de ochii uliței și condamnat, inevitabil, vieții „de relație”. El rămâne, cum s-a spus, *personajul ordonator* al prozei prediste. El confirmă seducția unui mit (*mitul Tatălui*), sub care se așează multe din paginile semnate de

Marin Preda, fie că privesc eseistica sau opera de ficțiune. Chiar dacă finalul nu va fi apoteotic (bătrânul va fi purtat în roabă de nepotul Sande), chiar dacă agonia sa alungă, fără a destrăma, aura „regalității”.

Deși fascinat de tatăl său, Preda ascultă de îndemnul mamei, decisiv. „O intuiție adâncă și dramatică” (nota prozatorului; v. *România literară*, nr.13/ 13 martie 1978) a condus-o spre această decizie: Preda va pleca din sat despărțindu-se, definitiv, de *amenințatorul destin de țăran*, îmbrățișând literatura ca destin. Ce putea ajunge acel băiat scuturat de friguri, miop, acuzând o „stare de încetineală” și o vizibilă blegie? Pe capul lui, învățătorul așezase, e drept, o coroană, dar aspra experiență țărănească îl speriasse și micul premiant, adormit, atins de buimăceală, cerea ocrotire. Amânat la școală, crescut într-o familie numeroasă, cu un tată autoritar care îl mână la muncă, cunoscând dușmănia fraților, micul Preda se confrunta cu un destin amenințător. El, vorba lui M. R. Paraschivescu, „n-avea oase tari” și iată, i s-a dat drumul în lume. Înfricoșat de acest destin țărănesc, terorizat de o oaie rea (celebra Bisisica), visează ruptura, evadarea; dureroasa întrebare *Ce-i facem?*, instinctul primejdiei, conștiința fragilității îl conduc spre despărțirea de familie, încălcându-i voința. Doar mama îi fusese aliat. Se încheagă astfel, peste ani, o lume (spațiul moromețian), rescriind împrejurările din anunțatul

„unghi al vieții”, impunând, românesc, *mitul autobiografiei*.

Mărturisindu-se în *Viața ca o pradă* (1978), Marin Preda reintră, fără precauții ritualice, în situația „ființei de atunci”, stăpânit de o „încredere secretă” în bunăvoința destinului. Cartea sa, depănând aventurile meandrice ale vieții, constată că ele sunt, deopotrivă, și ale conștiinței. Între *aventura conștiinței* și *aventura scrisului*, Preda pune, fără ezitări, semnul egalității. Încât, *Viața ca o pradă* relatează întâmplările prin care trece spiritul „pățit”, marcând devenirea unui scriitor și, în același timp, se ocupă de statutul scriitorului, insistând pe ce trebuie el să fie fără a ofensa aspirația morală. Adică, „învățând” să ajungă scriitor și asumându-și *criza vocației*, descoperind pe cont propriu lumea, explicând literatura prin viață și invers. Acest ciudat transfer, amestecând tipologia livrescă cu rumoarea vieții într-o relație ambiguă, îl apropie de adevărurile fundamentale și oferă „pactului autobiografic” tăria autenticității. Forța magică a cuvintelor fixate pe hârtie, purtând ca o aură „lumina care le însoțește în amintire”, trebuie să subjuge intențiile, cele care, spune Preda, „asaltează din toate părțile Viața”. De unde și neputința de a scrie, acea chinuitoare căutare a subiectelor dezvăluind criza, încețoșând accidentatul traseu al devenirii. Conștient de această creștere, urmărită cu tenacitate, Preda afirma răspicat că el se definește „pe parcurs”. Totuși, să nu uităm, un nucleu stabil, rodnic, există; „cred că nimic nu s-a schimbat la el esențial de la douăzeci de ani, sau chiar înainte” – mărturisirea Aurora Cornu, prima nevastă a scriitorului. Acele câteva „lecturi esențiale” i-au fixat, inalterabil, profilul. Cariera sa, construită cu devoțiune pentru ideea de scriitor, înfrângând atâtea adversități, stă mărturie. Preda vrea să învețe să fie scriitor, și atâtea întâmplări care i-au atins destinul, văduvite de „lumina însoțitoare”, își află explicația doar prin scris. În *Viața ca o pradă* descoperim acest îndemn: „Scrie și caută să afli ce s-a întâmplat”. Acea memorabilă secvență când un bărbat șovăielnic (tatăl) îl conducea la gară, marchează ruptura; despărțirea de familie înseamnă ieșirea dintr-o lume suficientă sieși (satul), dar, mai mult decât atât, înseamnă – prin anii grei de înstrăinare – refuzul unui destin:



Alexandru Macovei

din posibil om al pământului, tânărul Preda devine *om al scrisului*. Un fanatic al scrisului chiar, despărțindu-se de lumea părinților săi.

Universul moromețian, zămislit la umbra protectoare, fascinantă, a tatălui, se opunea invaziei întunericului și maleficului. Ca și în povestirile de debut, Marin Preda era interesat de lumea rurală, scăldată în lumina eternă a zilei de vară. E un *univers solar*, care respiră deasupra condițiilor și conjuncturilor. Doar acolo, Ilie Moromete, acest țăran neșcolit, îmbătat de lumina spiritului, rămâne omul adunărilor liniștite; el, ca tată autoritar, cu o nevastă bigotă, crescând în ogradă două rânduri de copii, intrați în vrajbă pentru pământ, va fuma nepăsător, cu glas „îndepărtat și îmbulzit de gânduri”, având ciudatul dar de a vedea lucruri care scăpau altora. De pe stănoaga podiștei sale, Moromete veghează, apărând o lege statornică și misterioasă, sperând că acest cod al existenței țărănești nu va fi răvășit de furtunile istoriei. Timpul „încremenit” îi întreține sentimentul independenței. Atunci când „complotul fiilor” îi tulbură liniștea casei (rănindu-i paternitatea), declinul său începe: „cum să trăiești dacă nu ești liniștit?” – se întreabă, dincolo de orice motivație economică, bătrânul țăran.

Apariția volumului doi al *Moromeților* (1967) strică nu doar „liniștea” ci și simetriile primei cărți. Oricum, o mare descoperire literară (cf. Eugen Simion), șocând prin originalitatea tipologiei, saga *Moromeților* trece, astfel, de la domoala viață de familie la alt ritm epic, provocat de destrămarea tiparelor arhaice, lărgindu-și suprafața socială și multiplicându-și focarele epice. *Moromeții (II)* continuă și acutizează drama idealismului moral țăranesc (împinsă la nivelul unei clase care l-a „dezamăgit” pe marele prozator) și, în același timp, pune un diagnostic nemilos: *civilizația moromețiană* era ireversibil condamnată!

Marea descoperire predistă rămâne, însă, *profesiunea de scriitor*. Moralmente un țăran, Preda se îngrijește de „partea spiritului”; acceptă, însingurat, asceza scrisului, dar nu-și refuză bucuriile vieții. Spirit nevrotic, jinduind după liniște, crede în valorile stabile, spărgând coaja aparențelor și disprețuind fandoselile literaților; totuși, nu-și reprimă limbajul „scârbos”, imprevizibilele

ieșiri sancționând ifosele „tipilor infecti”. Efortul său de obiectivare privește transferul unor întâmplări, ale lui sau ale altora (auzite deci), ceea ce nu înseamnă că Preda a fost un copist, un grefier al epocii. În tentativa de a da un răspuns roiului de întrebări care privesc soarta omului, el a știut că scriitorul nu trebuie să părăsească omul. Admirat, hulit, oricum invidiat, Preda a avut o viață zbuciumată și a râvnit la *supremul titlu: cel de scriitor*. A iritat prin felul abrupt de a dialoga, prin ironie și absență, prin adevărurile aspre pe care le-a rostit. A avut momente de cumpănă, dar n-a agreat literatura după rețetă, potrivită minților leneșe; a iscat nestinse dușmăanii literare (să amintim doar campania împotriva volumului doi al *Moromeților*). A avut un imens respect pentru cultură și a privit totul cu proprii ochi, rejudecând, dezavuând prefabricatele mentale.

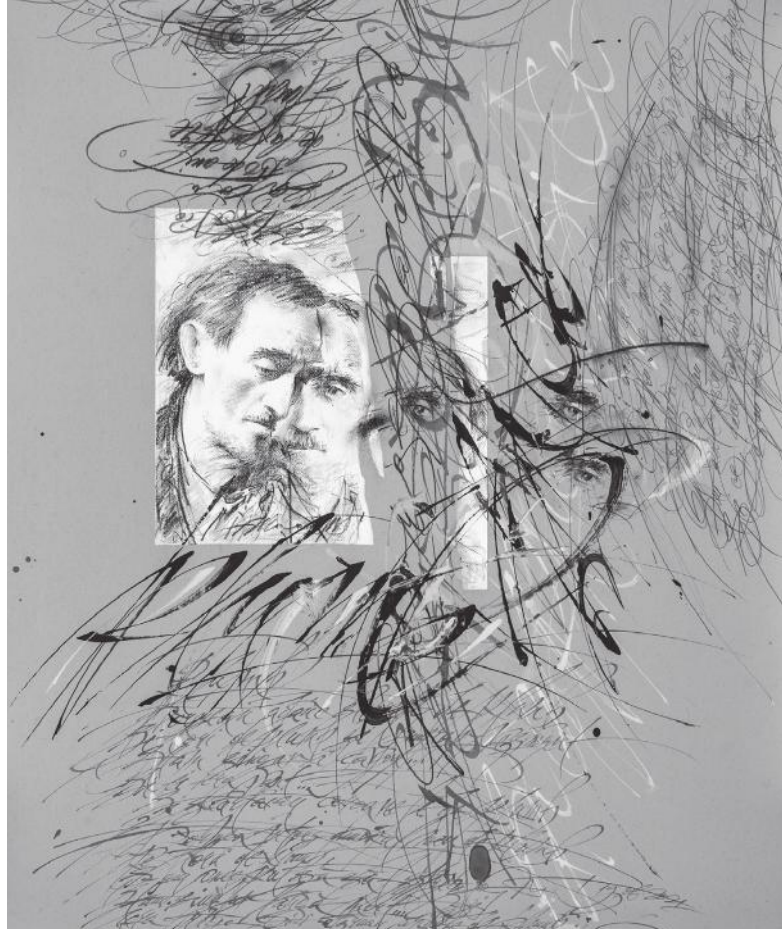
Toate cărțile lui Preda sunt, de fapt, *cărți de atitudine*. *Delirul* (1975) premerge contribuțiilor istoriografice, defrișând un spațiu tabuizat. *Marele singuratic* intră în competiție cu literatura momentului și este, mai mult decât alte romane ale lui Preda, produsul reflexivității explicite. Ca roman „teoretic”, *Marele singuratic* are un vizibil scop demonstrativ; nici retragerea definitivă nu este posibilă. Prin Niculae Moromete, Preda propune pionieratul activistului dubitativ.

Într-o vreme care proclama violența, nu primatul valorilor,

eroii lui Preda vor să-și conserve gândirea limpede, refuzând rolul de complici ai unei Istории frauduloase. Dar disperarea și suferința însoțesc destinul nostru, avid de a afla insule de fericire; între retorică și realitate, între utopie și teroare, îndoctrinarea, clișeele axiomatice nasc deziluzia, jocul duplicitar, simularea. Idealistul de profesie (activistul) se ciocnește cu realitatea care discreditează o ideologie (și o experiență socială). Și atunci, se întreabă Preda, „în ce măsură să creadă omul?”. Prins în hățișul obsesiilor și îndoielilor, *omul predist*, pendulând între ființarea „în capcana” evenimentelor și istoricitatea profundă, donatoare de sens prin înțelegere, răscolit de aceste răsuciri interrogative, încearcă să diminueze „fatalitatea cea mare” pentru a dispune liber de sine, pentru a hoinări în „teritoriile de rezervă” ale conștiinței, refuzând supunerea.

Rescris cu încăpățănare, *Risipitorii* (1962) marchează trecerea la stilul direct, fiind, astfel, și un roman experimental. El satisface, în ochii autorului, un deziderat: puțința de a fi scriitor profesionist. Ca prozator citadin, Preda bifează „cartea aspirației” (cf. M. Ungheanu). Monica Spiridon era de părere că șantierul *Risipitorilor* înseamnă, însă, „o încercare ratată de roman plurifocal”; mai mult, personajele (ambigue, repliabile) nu se definesc de la început, nu sunt „rotunde” (cum ar spune E. M. Forster), închise într-o categorie.

Alexandru Macovei





Depozițiile lor se corectează reciproc și răstoarnă, într-un nedomolit balans, perspectiva. Fiind roman „de imaginație” (apăsa Preda, mândru de ispravă), *Risipitorii* confirmă noul statut, cel de profesionist. Proiectat în două volume, *Delirul* urma să închidă o tetralogie, asociat celor două cărți despre *Moromeții*; *Marele singuratic* era epilogul acestui ciclu, care ar fi împăcat, probabil, vocația cu aspirația. În *Delirul*, pionii istoriei se mișcă în ceață, lunecând pe toboganul evenimentelor; pierderea sensului creează zăpăceală și contrarietate, filmul diavolesc al patimilor umane generează întâmplări abominabile, întreține vârtejul satanic al dezmațului legionar. Generalul, *Le Conducător*, apărea într-un vid de putere, „copiii lui” domneau pe deasupra legilor, total isterizați de rebeliunea sufletului pretutindena, dornic „a curăți” țara.

În acest context, într-un oraș sub violență, asaltat de fanatisme oarbe, Paul Ștefan – eroul cărții – traversează propria-i limpezire (anevoioasă), transgresând medii diverse într-o neverosimilă carieră. El este o natură problematizantă, din rasa lui Moromete, forțând destinul. Prin Ștefan, asistăm la *relansarea moromețianismului*. Adevărul e că Preda medita obsedant asupra posibilității gândirii libere; între atâtea amenințări, era nevoie – suna mesajul scriitorului – de *teritoriile de rezervă ale conștiinței*. Or, „delirul” (continuat prin *delirul roșu*) amenința și chiar anula aceste spații de rezervă. Intrată într-un „vârtej satanic”, Istoria nerăbdătoare provoacă în cascadă rău și suferință. Preda regândește tema și comentariul său nu se mulțumește doar cu inventarierea aspectelor critice. Opera predistă, în pofida „ambiguității” (asupra căreia, stăruitor, insista Gh. Grigurcu) are un *sens critic focalizant* (G. Dimisianu). Un alt critic (Fl. Manolescu) făcuse chiar remarcă *celor două tipuri de estetici* la Preda: pe de o parte, scriind ceea ce vrea, prozatorul cultivă estetica „opoziției”; pe de altă parte, răspunzând comenzii, scriind ceea ce „i s-a cerut” (cazul *Desfășurarea, Ana Roșculeț* etc.), el respectă *estetica identității*. Și *Delirul*, de altfel, considerat un roman scris „în secret”, a fost văzut ca un gest de subordonare, acceptând ingerințele oficialității. Amprenta stilistică și detenta problematică l-au salvat de la condiția de „maculatură propagandistică”; dar subiectul, zicea

răspicat I. Negoîtescu, a fost „sugerat de partid”.

O nouă ediție a *Delirului* (Editura Expres, 1991), pretins „necenzurată”, ridică alte probleme. Ea recuperează un întins capitol (cel despre Stalin, esențial pentru filosofia românească), eliminat cândva de cenzură. A fost un „șiretlic” predist, acceptând apoi „sacrificarea” pentru a putea scoate romanul. Dar, trăgând linie, nu putem afirma cu seninătate că ediția de la Expres ar fi „necenzurată”. *Delirul*, o carte dificilă, scrisă într-o vreme când „documentația nu era stimulatoare” (recunoștea însuși Preda), alăturând personajelor malefice pe cele „mici” (crediția predistă fiind că „toate ființele umane fac Istorie”), i-a provocat marelui scriitor o „inhibiție temporară” (spera Preda). Continuarea *Delirului* a fost amânată. Ocolită atâtea vreme, tema războiului s-a insinuat în acest prim volum, dorind a completa ciclul *Moromeților*. Visata tetralogie (având ca epilog *Marele singuratic*) urma a face loc temei povestitorului.

Ediția de la Expres (îngrijită de Ion Cristoiu) face dovada unui regretabil voluntarism politic. Ea este tot o ediție cenzurată, de astă dată pe criterii anticomuniste. Precizăm din capul locului că nu e vorba de o ediție critică. Sunt eliminate modificările operate de Preda pentru acea – aproape neștiută – ediție a doua (tot în 1975): fragmentul avându-l ca protagonist pe Niculae Masă (capitolul VII din *Partea a treia*), paginile care conțineau „muștrările ideologice” ale gazetarului comunist Titus Diaconescu, adresate lui Ștefan (capitolul VII din *Partea a cincea*) și, în fine, celebrul capitol despre „tânărul revoluționar”, identificat de mulți cu Nicolae Ceaușescu (capitolul XI din *Partea a doua*). O astfel de cosmetică editorială nu îl apără pe Marin Preda, mai ales că, în pofida concesiilor, *Delirul* rămâne un „roman insurecțional” (cf. M. Ungheanu, în *Literatorul*, nr.32/1992), sfidând șabloanele ideologiei comuniste. Se știe prea bine că, la vremea apariției, cartea a provocat scandal (chiar internațional) și Marin Preda a fost denunțat oficialităților. Iar dosarul *Delirului* oferă probe concludente, inclusiv din unghiul interpretărilor critice, vizibil timorate în a accede la miezul incendiar al cărții.

Eroii lui Preda își doresc să primească loviturile cu seninătate; scriitorul însuși râvnea la ceea ce,

inspirat, Florin Mugur numea *a doua seninătate*. Adică, o seninătate recâștigată, de o luciditate dureroasă. Când naratorul (Petrini), într-o carte „umflată” (*Cel mai iubit dintre pământeni*, 1980), îndepărtându-și parcă sfârșitul, se povestește, el are ambiția de a dezvălui, precipitat, o întreagă experiență. Vorbind despre criza singurătății și mitul fericirii prin iubire, Petrini, autor al unei gnoze, îl continuă pe Niculae, și acesta visând o „nouă religie”. Fiind o dramă erotică pe fundalul obsedantului deceniu, trilogia nu se reduce la atât; ea este cronică unei aventuri existențiale purtând rănile timpului. Devenit jucărie a destinului, Petrini, în tragismul obscur al epocii (o „eră a ticăloșilor”), are un destin zigzagat și caută în eros singura șansă de împlinire. Moromețiana *bucurie de a fi* face loc, în trilogia *Cel mai iubit dintre pământeni*, unui bilanț existențial vizitat de îndoieli, ros de neliniști, căutând un înțeles destinelor tragice, purtate de valurile istoriei și confruntate cu mecanismul orb al represiunii. Să ne amintim că în *Viața ca o pradă*, Marin Preda anunța parcă romanul: „scriitorul care aspiră spre o viziune totală asupra lumii se trezește, după o dramatică experiență, în fața unui obstacol de temut: abjecția umană”.

Lumea trilogiei este o lume de nețărani; o astfel de lume – potrivit moralei satului, cea care vede, în afara comunității rurale, pustiu (cum comentează Preda în *Delirul*) – este scoasă de sub presiunea legilor morale. Ea este eliberată de orice morală, prinsă și învinsă de explozia dionisiacă. Satul însuși (în *Delirul*) părea inert, decapitat, pregătit a da noi victime. Trilogia reconstituie o perioadă involburată, de un tragism obscur, investighează medii diferite, impresionează prin concretețea detaliilor. Întâmpinat cu o explozie de urale, ultimul roman are un relief stilistic accidentat și o apăsătoare notă de roman de consum, popular. Preda propune, însă, o soluție: ne putem mântui prin scris, pare a sugera cartea sa testamentară, al cărei protagonist, asaltat de „barbaria concretului”, se încumetă să privească în sine cu deplină sinceritate. „Spovedania lui Petrini”, pipăind gândul intim, ne apropie cu un năvalnic impuls de „secretul final”; a fi liber înseamnă a nu-ți fi teamă de moarte. Or, aflat în preajma „orei incerte”, Petrini, prin



Alexandru Macovei

cuprinzătoarea confesiune, provoacă un examen al conștiinței; vrea să-și afle liniștea și „plinătatea spovedaniei”, îndură această confruntare cu sinele. Căința, incertitudinile, nesiguranța și ispășirea, țâșnind din zonele de penumbră ale eului dovedesc „frământarea metafizică” a eroului, devenit scriitor și trecut prin „infernul adaptării”. Dar această frământare atinge izbăvitor *tema seninătății*. Este curios că romanul, răscolit de sentimentul morții, cutreierat de blândețe contemplativă și reverie neoromantică, opune conștiinței finitudinii noastre, încercată de atâtea dezastre, încrederea tonifiantă în rezistența creației. *Mitul scriitorului* domnește peste această întinsă și precipitată spovedanie.

Îmbrățișând fără rezerve condiția literaturii realiste, Preda s-a războit cu evazionismul și „făcătorii de cuvinte”, cu *spiritul primar agresiv* și nihilismul masochist; n-a părăsit, în schimb, omul, fiind interesat de soarta individului, convins de fatalitatea relației sale cu Istoria. Pentru Preda, scriitorii erau conștiințe ale colectivității naționale, nicidecum sfinți. Dacă scriitorul „nu trebuie să părăsească omul”, baia în Istorie este inevitabilă; altminteri, literatura va fi asfixiată. Realist intratabil, Preda caută drumul spre adevăr. El invocă, în știutu-i stil grav, experiența personală, singura care justifică depozitia și oferă judecăți clare, aparținând unui spirit „pățit”, trecut prin experiențele demonizante ale

veacului. O meditație (calmă, în aparență), simplificând chestiunile teoretice în ecuația vieții, cu erupțiile ei de brutalitate, și care, palpând limita răului, vrea să descopere barierele spre Infern, sperând că insul, sub avalanșa amenințărilor, nu-și va pierde sufletul. Această grijă dostoevskiană, devenită curată obsesie, îl îndepărtează pe Marin Preda de siguranța triumfalistă a răspunsului. Proza și eseistica, îndeosebi, caută interogația. Îndărățul întâmplărilor, Preda știe că se află un mecanism causal și încearcă să-i dezvăluie, sub apăsarea fatalității, relațiile ascunse.

Dincolo de micile laxități și marile pragmatisme, fără a-i uita concesiile, Marin Preda a fost un „rezistent”; firește, impur, criticând din interior, „exploatat” de cultura oficială, fără a fi, însă, un lider impus de Partid. Și dacă astăzi asistăm la o *inflație a rezistenței* și la o mitizare a ei, ar trebui să ne întoarcem spre anii totalitarismului, în plină criză a conștiinței civice, recunoscând rolul jucat de Marin Preda *atunci*. Dilatarea conceptului de rezistență culturală nu este „deloc inocentă”, cultivând, drept șansă a supraviețuirii, echivocul și chiar jocul duplicitar. Ceea ce surprinde și intrigă în această ofensivă a reevaluărilor ar fi tocmai puținătatea referirilor la operă. În discuție e *omul Preda*, moralitatea unui ins discreționar, „însetat de elogi”, cultivând relații echivoce și vădind, la tot pasul, „deficiențe de caracter”. Așadar, un scriitor important (să concedem, totuși),

care, semnând „pactul cu puterea comunistă”, vroia să monopolizeze viața literară și să impună, inflexibil, cenzura personală. Dorind „a antama discuția”, Gh. Grigurcu constata că Marin Preda, departe de a satisface criteriile unei „exemplarități etice”, a fost, dimpotrivă, o decepție care „s-a adâncit mereu” (vezi *Cum e apărut Marin Preda?*, în *Contemporanul*, nr. 5 (146)/5 februarie 1993), „admiratorii habotnici” ridicând un zid protector în juru-i. Al. George „explică” exaltarea predistă prin motive anti-Barbu, nicidecum prin valoarea intrinsecă! Chiar dacă a dovedit „oarecare decență”, Preda, conchide Al. George, a fost „un ultraprofitor al comunismului”. Și-a scos atunci cărțile și, scriind bine, a legitimat regimul! Curioasă optică. Doar Preda să fi semnat *cărți oportuniste* (cum consideră N. Breban romanul *Delirul*), doar opera sa să fie „coruptă”? Ceilalți, oare, n-au fost răsplătiți de Putere, n-au risipit vorbe fariseice pentru a-și înlesni publicarea cărților? Apologet al „vremurilor noi”, Preda s-a pliat imperativului propagandistic. El a vrut să parvină, a iubit cariera, a râvnit la un înalt rang administrativ – iată ce rețin actualii amatori de revizuiți. Se uită complicitatea tacită care a funcționat atâția ani în sistemul editorial, se uită „miraculoasele cărți” ivite în editura condusă de Marin Preda, fapt posibil tocmai prin girul predist. „Marele pontif literar al epocii”, scria Adrian Marino (refuzând condiția de „argat literar” la Siliștea-Gumești), a transformat *Cartea Românească* într-o „feudă editorială”. Tirul reproșurilor poate continua: de la ambițiile sociale la „deplina integrare” a unui *scriitor etatizat*, cu o imagine sacralizată, vădind, însă, o rezistență „intermitentă”, o moralitate ambiguă și un „mers declinant”. Paradoxal, însoțit, în regim admirativ, de un „ecleraj regizat”. Nu e vorba de a-i acorda indulgențe, nici de a-l cruța de obiecții. Preda trebuie, într-adevăr, *recitit*.

„Ce-o să fie când nu voi putea scrie?” – se întreba el, îngrijorat, condamnat la „recăderea în neexistență”. Utopia scrisului a fost dimensiunea esențială a travaliului predist, tensionat de conflictul dintre *vocație* și *aspirație*, cum, memorabil, în 1973, intuise M. Ungheanu. Tot atunci, criticul ne încredința că Marin Preda ar fi „în afara oricărei controverse”. Afirmatia, firește, nu



mai e valabilă acum. După 1989, scriitorul are „șansa unei revizuii serioase”, constatase N. Manolescu, iscând polemici. I. Negoțescu, Gh. Grigurcu, S. Damian, printre primii, pun în discuție opera și omul, vânând, îndeosebi, ambiguitățile comportamentale. Chiar Manolescu descoperea sechelele realismului socialist, iar George Geacăr, în 2004, publicând *Marin Preda și mitul omului nou*, atrăgea atenția asupra vocii supratextuale. Dacă invocăm *șocul adevărului integral*, atunci vom recunoaște că nici Preda n-a fost cruțat de compromisuri. Iar, dacă vom reciti atent articolele sale, nu neapărat cele de tinerețe, în ton cu epoca (omologând realismul socialist ca „apariție inovatoare”), vom descoperi, printre altele, că „hiatusul” denunțat de prozator, sub memorabila sintagmă a „obsedantului deceniu”, nu privea dramele societății românești din acel interval. Mai mult, Preda acuza „imobilismul estetic” și considera că ar fi nedrept ca literatura revoluționară să fie expediată în afara literaturii. Vârtoș culpabilizat, pe latură morală, sub flamura revizuirilor sau „protejat” prin blocaj, Preda trebuie, negreșit, recitit.

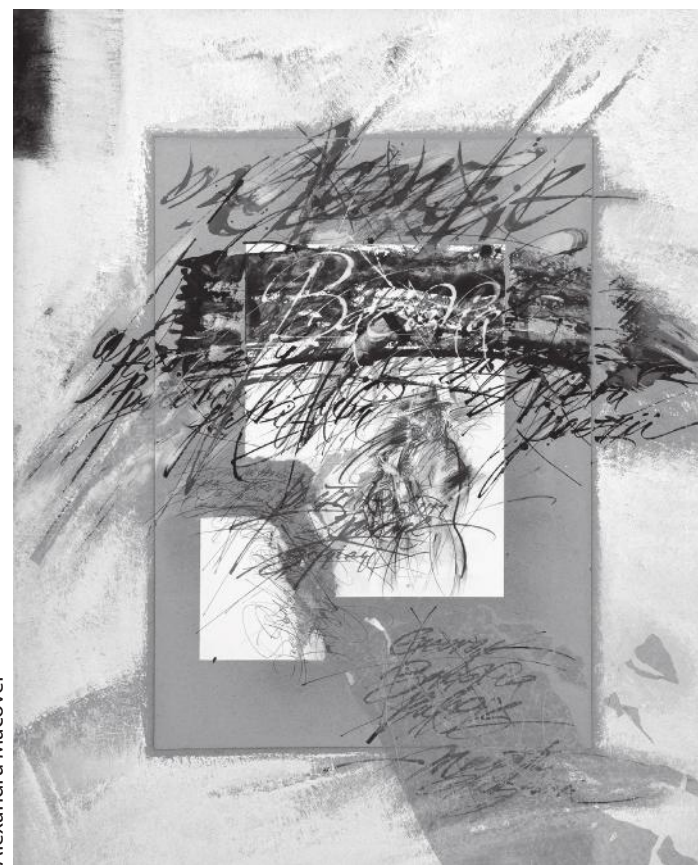
*Delirul*, se știe, a fost suspectat că ar fi fost un roman „comandat”. Proiect ambițios, abandonat, de larg ecou, suscitând curiozitatea publicului, dar și furioase reacții internaționale (v. *Literaturnaia Gazeta*), *Delirul* deschidea o părtie, despovărând istoria noastră de scorile sovieto-rolleriste, scria Florin Constantiniu. Breșa a fost folosită de istorici (cazul lui Aurică Simion, publicând, în 1979, la Dacia, sub un titlu înșelător, un echivalent istoriografic). *Preliminariile* sale au stârnit, prompt, replica lui M. Fătu, evitând – curios – polemica, într-o carte vizibil „anti-Simion”, nota Florin Constantiniu. Ceea ce s-a considerat a fi tentativa de reabilitare a lui Ion Antonescu, pornit în cruciada recuperării „moșiei pierdute”, declanșând scandalul moscovit, l-a obligat pe Preda să renunțe la volumul doi; titlurile care au urmat vor folosi, însă, teme, idei, situații etc., programate pentru continuarea *Delirului*. Sub obsesia profesionalizării, virând spre senzaționalism, interesat de succesul de public, prozatorul va descrie condiția dramatică a generației sale, având ca model pe Ion Caraion. Atât *Viața ca o pradă* cât și *Cel mai iubit dintre pământeni* (diform, dorind

a spune „totul”), apasă pe resortul etic, firește, „în cheie reflexivă”. Nu introspecția e punctul forte al ficțiunii românești, ci eticismul, chiar dacă Preda e confiscat de misterele vieții sufletești. A face din prozator un „moralist de serviciu” este, însă, excesiv. Adevărat, profesiile sale de credință, reflecțiile literare și morale, adunate în *Imposibila întoarcere*, texte scrise la presiunea lui Adrian Păunescu, chiar dacă par „mai libere”, vehiculând idei reformiste, nu scapă de clișeele doctrinare, îndemnând la problematizare, blamând „făcătorii de cuvinte”, implicit literatura metaforică.

Prozatorul vrea să afle ce se petrece cu oamenii, ce se întâmplă „în spatele necesității istorice”. Or, Istoria, „înceată și nepăsătoare”, brutală, plină de viclenii, strivește individul. Încât Preda, fără rezonanță în fața frumuseților naturii (deși venit de la țară), nu vrea să părăsească omul, descifrând, în cutele sufletului, un complicat și tainic sistem de semne, enigmatică natură umană, stări ascunse, impulsuri obscure, așezate, spera, sub controlul *rațiunii luminoase*. Însă obsesiv, chinuit, grav, eminent serios (cf. Paul Georgescu), devenea deosebit de vulnerabil după scrierea unei cărți. Despovărat de un destin amenințător, părăsind matca rurală, un obsedat al literaturii, preocupat de misterele creației și de viitoarele proiecte, nemulțumit Preda, prin ceea ce a devenit, și-a sublimat înfrângerile în operă. Acea vocație „tulbură și incertă” putea să se piardă, însoțită de temerea că *se stinge flacăra*, că, uneori, un artist, vorba lui Petru Dumitriu, „scânteiază la început” și dispăre. Scrisul, ca fatalitate socială, încredințată unor aleși, devine – în cazul lui Preda – „singurul lucru care mă mai poate ține în viață și face fericit”. Totuși, să ne amintim de o cutremurătoare mărturisire, făcută după apariția *Moromeților*.

Atunci, Marin Preda, *golit*, vizitat de un *sentiment divin*, luând în posesie lumea, s-a exprimat franc: „nu mai vroiam să fiu scriitor”. Din fericire, aventura scrisului, asociind încrederea cu îndoiala deprimantă, suspendând „frigul morții”, a continuat până în acea fatală noapte de mai...

Natură reactivă, Marin Preda rămâne, indiscutabil, prin profesionalismul său, un model de conștiință scriitoricească. Mircea Cărtărescu recunoștea undeva că Marin Preda a fost „punctul de sprijin al lumii literare”. Iar Creația, animată de „forul eternității”, îndatorată „stilului moromețian” rămâne singurul răspuns demn la *blestemata problemă insolubilă*, confirmând strălucit „încrederea secretă” a tânărului Preda în forța talentului.



Alexandru Macovei

**P.S.** Cum o lectură „cu adevărat nouă” n-a mai apărut în ultima vreme, N. Manolescu e de părere că revizuirea lui Preda s-a încheiat odată cu volumul lui George Geacăr (2004). Totuși, Daniel Cristea-Enache recomandă o „a treia lectură” a operei prediste, după cea politică (a anilor '50) și cea estetică (a criticilor șaizeciști). Dacă intră în joc „progresiștii”, soarta *Delirului*, sub asaltul „corecților politici”, devine, dincolo de realele stângăcii, vulnerabilă. Și nu doar fiindcă, în perioada postmoromețiană, Preda, așezat în curba descendentă, acuză „scurgere de sevă”, nepăstrându-și „vesta albă” (cf. S. Damian). Cruciada „cancelaților”, a celor care dărâmă statuile, înseamnă o recitare demolatoare în altă cheie ideologică.

# Bovarismul auctorial – un posibil nucleu generativ al scriiturii lui Marin Preda

Ancheta literară „Marin Preda – Omul și Opera la Centenar”  
Ce ne spune, astăzi, Marin Preda?

**Petre Isachi**

*„Fericirea și liniștea nu le putem crea noi singuri,  
pe cale materială – ne sunt date de sus. Încă o  
dovadă a existenței lui Dumnezeu.”*

Nicolae Steinhardt

Autorul trilogiei „Cel mai iubit dintre pământeni” ne obligă să ne întoarcem la o întrebare veche de când lumea: „De ce copiii întunericului sunt mai dibaci decât cei ai luminii”? În „Mysterium Magnum”, Jacob Bohme ne dă un răspuns pe care-l găsim topit în întreaga operă predistă: „Pentru că în ei se manifestă rădăcina tuturor ființelor”. Și mai ales „rădăcinile libertății”. Concluzia este tragică: lumina nu va putea învinge niciodată întunericul. Cine vrea să se convingă de omniprezența Răului, de faptul că acesta este „o calitate ontologică, nici pozitivă, nici

negativă” (Basarab Nicolescu) îl rog să (re)citească și prin această grilă, sinteza eruditului cercetător Marin Iancu, „Lumea personajelor lui Marin Preda” (2021, prefață de Mircea Popa), și să observe cum invazia fiilor întunericului echivalează cu o catastrofă cosmică atunci când își modifică funcția predestinată în dezvoltarea evolutivă a umanității. Tenebrele din „Era ticăloșilor”, pe care le transfigurează rebreniano-balzacian, autorul „Moromeților”, vor rămâne tenebre până la sfârșitul lumii. Prin urmare, opera predistă ne sugerează o lectură activă, lipsită de prejudecăți

estetice, în care să nu urmărim doar *via interogativa*, ci să înțelegem că orice întrebare urmează „legile” nescrise ale unui paradox continuu.

Nefericirea ontologică pare să fie supratema Scrierilor prediste. Autorul „Delirului” vede în Rău o calitate ontologică, nici pozitivă, nici negativă, dar, în același timp, și o negație a Binelui, în sensul platonician al cuvântului – privare, absența iubirii, ideea că „totul e fals” etc. Și de aici nefericirea ontologică, chiar patologică a Omului. Personal, Marin Preda mi se pare mai apropiat de „Teodiceea” lui Leibnitz. Așa-mi explic coexistența în Opera predistă a răului metafizic, cu răul moral și cu cel fizic și, mai ales, evadarea personajelor-cheie în sapiențialitate, spirit, metafizică, morală, iubire, echilibru. Comportamentul personajelor prediste răspunde adagiului lui Plaut: *Homo homini lupus*, și, în mod fatal, reconfirmă „războiul fiecăruia împotriva tuturor” (Hoobes). Sursa energiei distructive, aceea a răului din Natura numită *Mater Tenebrarum*, cea care naște perpetuu abjecția, tragedia umană, evidența absurdă și prefigurează fatal, eșecul existențial, cunoscut cititorilor din romanele „Risipitorii”, „Intrusul”, „Imposibila întoarcere”, „Marele singuratic” etc. Generația lui Marin Preda conștientizează, în opinia noastră, conceptul de literatură-organism, teoretizat de Pompiliu Constantinescu, încă din perioada interbelică.



Petre Isachi



Explicit sau implicit, fiecare romancier de la Marin Preda, la Sorin Titel, Ștefan Bănuțescu, Fănuș Neagu, Paul Georgescu, Nicolae Breban etc. își stabilește scara de certitudine, prin raportarea la cultură, tradiție și istorie, la adevărul istoric, exact în spiritul comentat de Pompiliu Constantinescu: „o literatură este un organism; acesta este sensul istoric al curentelor; literatura este o ambianță de cultură din care ies la iveală culmile, geniile sau talentele de prim ordin”, adică contrar doctrinelor și voinței proletcultiste ale obsedantului deceniu. Ideea organicității romanului se verifică în cazul lui Marin Preda, care continuă estetic, poetic și poietic, cu diferențe de la scriitor la scriitor, natura epică Reboreanu, natura analitică H. P. Bengescu, natura metafizică Blaga, natura romantică Eminescu, natura lirică Sadoveanu, natura originar-fantastică Mircea Eliade, „naturi” ce au recreat, conștient sau inconștient, matricea estetico-poetică/ poietică a genului românesc, sau, într-un alt limbaj, au nuanțat sincronizând canonul romanului predist.

Convingerea conform căreia Răul existențial determină și complică scriitura, străbate de la un capăt la altul romanele prediste. De aici impresia de spectacol tragic, de adevăr trăit, de refuz al ficțiunii, de pactizare cu biograficul, de cântec absurd al destinului, de estetică originală a compoziției, a timpului și a spațiului. Dacă francezul Thibaudet, în „Reflecții despre roman”, credea că „adevăratul roman” ar trebui să se situeze la polul minimului de compoziție, M. Preda, dimpotrivă, asigură compoziției, arhitecturii romanului, funcții precise și-și asumă dramatic interogația organică și polivalența Eu-lui auctorial. Voința de a se situa cât mai aproape de „sursa Magică a Realității” (B. N.) a scriitorului născut la Siliștea-Gumești, implică programatic în scriitură câteva din complexitatea demiurgică de tipul genialității lui Reboreanu, Homer sau Tolstoi, a (con)figurației și a arhitecturii dostoevskiene, a analogonului, a angoasei realului, a dislocărilor spațiale și temporale moderne, a perspectivelor naratoriale, a vocilor polivalente, a texturii stilistice și a structurii semantice, a „forme” marcate de un moderat sincretism, a capacității de absorbție și a mobilității proteice. Sub latura

Alexandru Macovei



naratologiei, scriitorul teleormănean rămâne tributari la școala omniscienței, a ubicuității narativ-auctoriale, permanent marcat de o obsesie conștientă a stilului realist rebrenian. Arta scrisului = scriitura în care se văd insinuate după necesități compoziționale procedee (post) moderne: fuziunea vocii naratoriale cu cea a personajelor, implicarea monologului dramatizat, dedublarea conlocutorului, impunerea personajului martor, înlocuirea naratorului cu scriptorul, impunerea moromețianismului = stare de spirit, *modus vivendi* ce se sustrage oricărei determinări sociologice și se abstractizează într-o metafizică specific românească, fără a se confunda cu eminescianismul.

Poate de aici și impresia sesizată încă din 1987, de Marin Micu – vezi „Caiete critice”, 3-4/ 1987, p. 36 –, că autorul lui Victor Petrini pare să fie scris de propria lui Operă, atât la nivelul conținutului, cât și la nivelul expresiei. Marin Preda se dovedește a fi în „era ticăloșilor”, dar și în postcomunism, un căutător incomod de Adevăr. Așa se explică de ce, în integralitatea ei, opera predistă face elogiul întrebării ce se hrănește din posibile răspunsuri, aparent aleatorii, încât interogația se înnoiește permanent și se metamorfozează într-o permanentă stare de neliniște existențială, creatoare: „– Cum să trăiești, dacă nu ești liniștit?”, se întreabă, aparent dezinteresat, Ilie Moromete, sugerând un mod etern de a marca convingător stările

de criză individuale, generate de „teroarea istoriei”, dar și de eternul conflict al omului aflat în dezacord cu el însuși. Asemenea întrebări cheie, omniprezente în scriitura predistă, punctează anumite stări de referință, ce constituie, așa cum se exprima chiar scriitorul evocat, „o posibilitate de legătură în secolele care trec peste capetele oamenilor”. Interogațiile se opresc moromețiano-joycean întotdeauna, la propriul Eu: „Când crezi că ai scăpat de toți, dai de tine și nu mai știi încotro s-o iei...”, cum scria undeva, nonconformistul James Joyce.

Protagoniștii unor asemenea întrebări insolubile: Ilie Moromete, Paul Ștefan din „Delirul”, Nicolae Moromete, Călin Surupăceanu, din „Intrusul”, Constantin Sterian din „Risipitorii”, Victor Petrini din „Cel mai iubit dintre pământeni” etc. transformă stările de frustrare, marginalizare, apatie, ratăre și claustrare, într-o interogație reflexivă ce traduce o atitudine existențială de o adâncă noblețe sufletească. Toți, în felul lor, interogații prediști, sunt niște înțelepți de tip socratic, care înțeleg că din viața văzută „ca o pradă” nu au ce/ cum să salveze nimic material și palpabil. *Nimic în afară de propria lor esență.* La asemenea personaje, „totul e conștiință” – prin urmare, camil-petrescian vorbind: „câtă luciditate, atâta conștiință; câtă conștiință, atâta dramă” – și pentru fiecare în parte „compromisul cu ideile e un lucru tragic”; de aici, probabil, claustrarea lor, într-o

anumită seninătate (cu rădăcini în „Glossa” lui Eminescu) văzută ca o condiție a fericirii. Dependenței obiective de „teroarea istoriei” (Mircea Eliade), personajele prediste îi opun consecvent, *independența spiritului interogativ*, situându-se fără excepție, într-un „timp interior”. Spiritul interogativ sincronizează lumea personajelor prediste, cu momentul istoric, dar îi și determină „să vadă” și să intuiască mai repede decât ceilalți, nonsensul, absurdul și tragicul existențial al viitorului. „Aici e eroarea, coborâm în temporal, glosează Victor Petrini, fără a putea fi contrazis, temporalul e infernul. Cine ne împiedică să trăim prin intemporalul din noi?” Intemporalul înțeleptului etern, pe care-l căuta și Mircea Eliade în mitologie, în istoria religiilor, în exil.

Sunt, ne întrebăm noi, acum la Centenar, aceste interogații organice operei lui Marin Preda, posibile soluții, răspunsuri indirecte la „blestematele probleme insolubile”? În ce ne privește, credem că nu sunt, deoarece scriitorul nici nu a dorit să ofere „soluții”, așa cum s-au grăbit să acrediteze unii exegeți, și pentru că individul, în concepția autorului volumului „Viața ca o pradă”, este „permanent responsabil de ceea ce s-a făcut din el, chiar dacă el nu poate face nimic altceva, decât să-și asume această responsabilitate”, cum se exprima cândva existențialistul J. P. Sartre. Așa cum și-o asumă, de pildă, Ilie Moromete: iluzoriu, donquijotesc, nostalgic, comic, tragic în sine, absurd: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă”. Studiind „Lumea personajelor lui Marin Preda”, cu acribia și viziunea transdisciplinară/ interdisciplinară a prof. dr. Marin Iancu, nu poți să nu observi peste obsesia istoriei, harul rar al scriitorului teleormănean, de a transfigura situațiile irepetabile, unicul, fragilitatea condiției umane, dar cu deosebire, egalat poate de Ion Creangă, *catastrofa ontologică a prostiei*, din ce în ce mai vizibilă în contemporaneitate.

Schița orientativă de încadrare tipologică – exhaustivă în opinia mea – pe care ne-o oferă criticul și istoricul literar Marin Iancu: „Clanul Lemnaru”; „Familia medicilor”; „Familia Sterian”; „Familia lui Ilie Moromete. Moromețienii de planul întâi”; „Moromețienii de planul al doilea”; „În slujba noii puteri comuniste

Alexandru Macovei



(spirite primare agresive)”; „Lumea universitarilor, Misterul feminin”; „Nivelul existenței abjecte (Spiritul primar agresiv)”; „Reprezentanți ai noii puteri oficiale”; „Sub incidența istoriei”; „Alte încadrări tipologice” (v. pp. 525–532) ne oferă o ilustrare unică în istoria literelor românești, a invaziei „catastrofei ontologice a prostiei”, aparent invizibilă, dar cu efecte malefice imprevizibile, fără însă să-și fi propus un scop propriu-zis educativ, în Lumea transfigurată rebreniano-balzacian, de scriitorul al cărui Centenar îl comemorăm pe data de 5 august 2022, la Siliștea-Gumești și, îmi place să cred, în întreaga Românie. Disoluția satului tradițional, moromețian prin excelență, și simultan a intelectualității/ elitei românești ilustrează tragic cum Răul prin monștrii ca Hitler, Stalin și alte personaje de același tip, ale istoriei universale figurează, folosesc limbajul fizicianului-filosof, Basarab Nicolescu, „încarnarea prostiei umane absolute”, deși un Cioran era convins că omul are mai multe șanse să se salveze prin infernul generat de sfânta prostie, decât prin paradisul visat și doar visat.

Părintele Transdisciplinarității consideră Răul o calitate ontologică, nici pozitivă nici negativă, deoarece personal crede necondiționat, într-un Dumnezeu unic, asemenea lui Jakob Bohne din „Mysterium Magnum”. Marin Preda – asemenea filosofului-fizician, și asemenea J. B. – pare să regăsească Binele și Răul în Dumnezeu Unul, iar a vorbi de

o calitate pozitivă sau negativă ar însemna să-i atribui Marelui Anonim ceea ce ne este propriu nouă, oamenilor. Iată această viziune din „Mysterium Magnum”: „Dumnezeul lumii sfinte și Dumnezeu lumii întunecate nu sunt doi Dumnezei: nu există decât un Dumnezeu unic; a lui este toată ființa, el este răul și binele, cerul și iadul, lumina și întunericul, veșnicia și timpul, începutul și sfârșitul”. Problematika transfigurată în Operă nu este doar eșecul, disoluția lumii, înstrăinarea, dezrădăcinarea, pierderea religiei, destrămarea familiei, omul ca jucărie a soartei, ura ca drog, sublimul și oroarea în iubire, violența relațiilor sociale, pierderea identității etc., ci și aceea revelată și nuanțată de criticul Marin Iancu, în schița orientativă de încadrare tipologică din „Lumea personajelor lui Marin Preda”, 2021.

O temă precum abjecția – Nivelul existenței abjecte/ „Spiritul primar agresiv”, în limbajul lui M. Iancu – este diferențiată aproape exhaustiv, de scriitorul teleormănean: perversitatea valorii în slujba răului; violența – condiție a degradării și a abrutizării, inadaptarea, demagogia și nulitatea, abrutizarea până la animalitate, oportunismul, agresivitatea etc. Impactul cu Istoria, structura de cetate a satului prototipal oltenesc, cu o concepție social-politică noosocratică, cu o agora (poiana lui locan) ce amintește de Atena, este deosebit de satul metafizic blagian, de satul rebrenian, trăitor sub



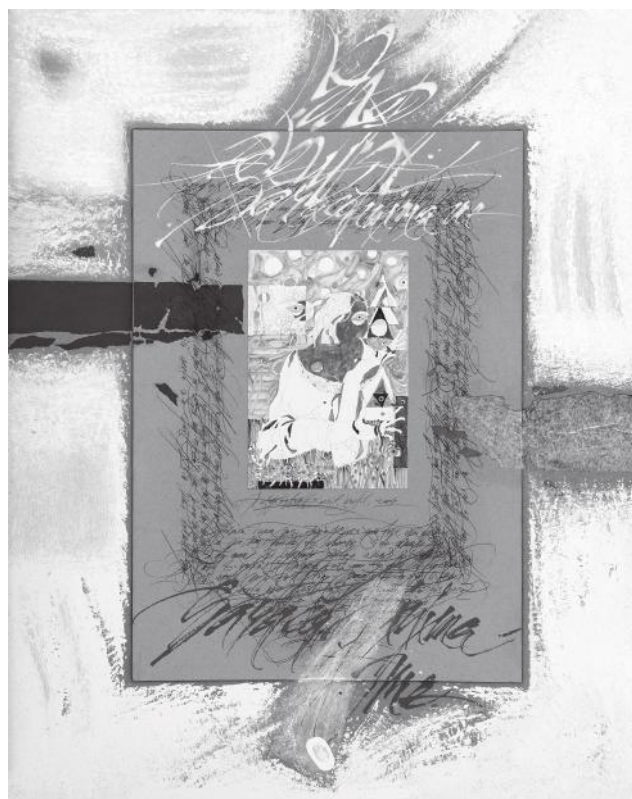
blestemul iubirii și cel al pământului, de satul sadovenian etc.; natura ca un paradis pierdut îi permite scriitorului să găsească situații irepetabile în transfigurarea unei teme atemporale: familia – de la cea a Moromeților de planul întâi: reflecție și contemplare, însingurare și revoltă, feminitate rustică, răzvrătire resemnată, ostilitate și înverșunare etc., la familia – nu „la dictatura” – medicilor. Urmăm, ați observat, desigur, acribia și tipologia propusă de Marin Iancu: abjecția spiritului de turmă (s-a reconfirmat și în războiul cu pandemia Covid-19, dar și în „operațiunile militare” dintre Rusia – Ucraina), patima pentru putere, pragmatismul și ambiția de parvenire, inteligența și oportunismul, erudiția și singurătatea, intransigența și vocația, dăruirea și competența etc.

Există, totuși, și o latură pozitivă a Răului, heraclitian vorbind, care asigură eternitatea contrariilor și, prin urmare, a discordiei, a mișcării, din care, cum spunea Heraclit, „se naște cea mai dreaptă armonie”, desigur, cu condiția ca Răul să nu se metamorfozeze într-o catastrofă ontologică, adică ordinea lumii să nu fie bulversată, schimbată total, cum se încearcă în prezent. Dificultatea de a fi scriitor român, atât în comunism, cât și în post-comunism, este semnul dificultății de a fi universal, ne avertizează autorul „Marelui singuratic”, care cu siguranță va fi studiat „Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul”, deși frica lui a fost încarnarea, tot mai evidentă, a prostiei absolute, cea care duce la disoluția familiei, credinței, neamului, lumii, potențând confuzia totală a lucrurilor. Dați-mi voie să citez din Basarab Nicolescu: „Totul are un loc în lumea asta: Binele și Răul, omul și Natura, Dumnezeu și Diavolul, legea și accidentul. Doar Prosta nu are nici un loc, fiindcă ea e chiar confuzia lucrurilor. Cei mai mari perversi ai Istoriei – Hitler, Stalin și cei asemenea lor – nu erau nebuni, ci încarnarea prostiei umane absolute.” Pentru transfigurarea prostiei umane, a unei stări de idiotizare (in)explicabile, selectarea personajelor în comunism – elemente de structură și structurare – nu a fost supusă legii hazardului. Lumea personajelor a fost aleasă în funcție de problematica transfigurată, de arhitectura Textului, cu premeditare poetică/ poietică, cu intenții moralizatoare, spirituale, psihologice, filosofice și estetice.

„Încarnarea prostiei umane”, proces veșnic, transistoric, implică plăcerea punerii în scenă, încât teatralizarea epicului, ca scop în sine, căutată pentru ea însăși, potențează viziunea obiectivă, dar și pe cea subiectivă. Nu întâmplător, Marin Preda va așeza modelul teatral, nu numai la baza strategiei narative, dar și la baza strategiei personajului. Având în vedere obsesia istoriei („Intrusul”, „Marele singuratic”, „Risipitorii”, „Moromeții”) voi exemplifica arta scriitorului în ceea ce privește personajul epic teatral, cu satanicul Adolf Hitler, „hiperbolizat caricatural, dar în linia grotescului terifiant, abisal” (Marian Popa), din „Delirul”. *Catastrofa ontologică a prostiei* surprinsă în comportamentul demential al personajului, prin delirul căruia „Istoria se exprimă ea însăși în delir”. Iată alegorizată ipostaza lui Adolf H., individ demential ce reconfirmă expansiunea răului ca energie ucigătoare. Alegorizându-i conștiința malefică, romancierul îi transfigurează geniul răului, sub ontologia misterului: „Ornitologii români au descoperit în Delta Dunării o pasăre cu penaj roșu și cu comportament bizar: vulpea îi mănca în fiecare an ouăle și îi pune în lipsa lor, pietre, pe care ea, apoi, le clocea toată vara, fără să simtă că sunt pietre. Ca să salveze specia, ornitologii au gonit vulpea. Atunci pasărea spre uluirea acestor specialiști, care o supravegheau de departe, cu binocurile, a început să

știe cuprinsă de o stranie isterie și și-a spart ouăle cu ciocul, bătând din aripi și dansând demential. Ce era cu ea? Ce instinct obscur o împingea spre dispariție? De ce vroia ea să nu-și mai supraviețuiască? Cine putea să știe? Natura vroia s-o elimine și nimeni nu putea interveni ca această poruncă a ei să nu se înfăptuiască?”

Propunem cititorului interogațiile ca o invitație la un dialog despre o mitografie a personajului predist implicat fără voie, într-o plăsmuire a fatalității unei Istoriei ce se exprimă ea însăși în delir, confirmând parca actualitatea viziunii scriitorului, dacă nu vrem să uităm brusc de războiul (im)previzibil Rusia – Ucraina, cu efectele lui malefice asupra întregii planete. Întrebările și descrierile despre „zona proprie” (Bahtin) personajului predist se completează și-și răspund/ corespund simbolic. Autorul nu urmărește numai strategia de „racolare a agentului narativ”, cum ar spune Booth, ci își creează și o maieutică diferită de la roman la roman. Marin Preda nu a uitat niciodată că trebuie să creeze personajului său o existență de sine stătătoare, într-atât de independentă, încât numele lui, dincolo de operă, să poată fi supus resemantizării și resimbolizării. Admirabile și extrem de utile viitorului mi se par resemantizările și simbolizările polivalente configurate de istoricul și criticul literar Marin Iancu în „Lumea personajelor lui Marin Preda”.



Alexandru Macovei

Autorul „Marelui singuratic” își sublimează prin diferite procedee exterioritatea spațială, temporală, axiologică, semantică, în raport cu personajul pe care-l investește cu o dublă funcție: de structurare și de semnificare. Vezi de pildă, generalul Ion Antonescu, soția acestuia, Maria Antonescu, Mama generalului etc. din romanul istoric „Delirul”. Poziția exterioară în raport cu personajul îi impune romancierului să creeze orizontul de așteptare ca o emanație a raportului dintre personaj și obiectele lumii, văzute din interior. Prin orizontul de așteptare, personajul se revelă ca o structură deschisă, care citește și asimilează exteriorul după criterii axiologice proprii. În acest context românesc, personajul nu poate fi decât subiect. Tot exotopia (perspectiva) auctorială permite ca personajul să fie privit/ prezentat ca obiect al lumii, alături de alte lucruri cu care agentul/ ființa de hârtie intră în relații de vecinătate. În acest caz personajul se lasă privit și analizat ca parte a unei structuri externe. Toate componentele acestei structuri: exterioritatea corporal-plastică umană, peisajul, mediul ca spațialitate fizică și socială intră în vecinătate cu personajul, alcătuind împreună o spațialitate semnificată. Privită dinspre orizontul autorului, lumea externă i se propune personajului ca valoare sau non-valoare cu care el intră în corelație prin faptă și discurs propriu.

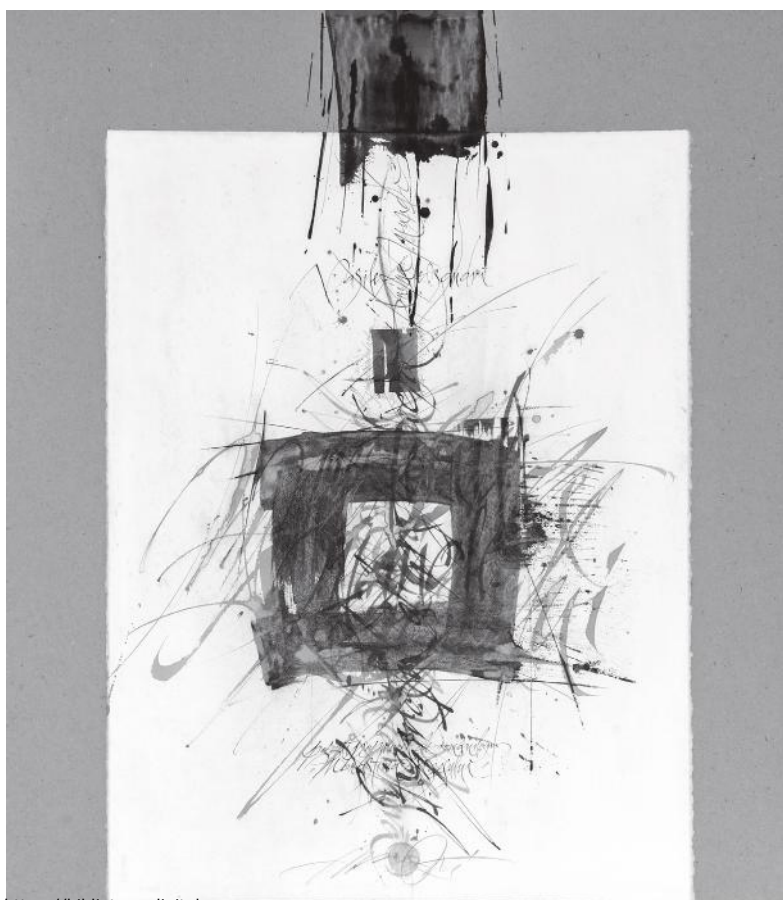
Privită dinlăuntrul operei, lumea exterioară cuprinde personajul ca pe un obiect al ei – exterior altor obiecte – pe care numai conștiința auctorială îl poate surprinde în totalitatea lui exterior-corporală, pentru că eroul nu-și poate percepe în integralitate limitele proprii (din moment ce fundalul pe care se proiectează nu stă integral în raza privirii lui) și, deci, nu poate realiza întreaga semnificație a dimensiunii lui spirituale. Personajul se obiectualizează pentru autor, dar și pentru lector, coautorul operei. Condiția de subiect-obiect a personajului predist este șansa lui de a se construi pe sine și de a fi unul din cei mai activi factori constructivi ai Textului și discursului narativizat. Incipitul conține *in nuce* toate funcțiile personajului, reprezentând un index (caracterologic, ontic, social-politic, metaforic sau mitologic) ce guvernează structura lui ulterioară/ interioară. Stricta dependență a

destinului romanului predist de tipologia eroului – indiferent ce este acesta, caracter, voce, funcție, agent, semn, participant, ființă de hârtie, mască etc. – ne confirmă ideea că personajul ca modalitate cardinală de transformare a unui „conținut” într-o „formă” este prezent la toate nivelurile romanului/ scriiturii.

Odată cu constituirea nucleelor povestirii, intervin diferenți „indici și informanți” ce ajută la recunoașterea și la dezvoltarea personajelor într-o serie de constelații actanțiale. Iată o asemenea constelație actanțială din „Lumea universitarilor”, identificată de profesorul dr. Marin Iancu: *Victor Petrini, Ștefan Paul (Omul revoltat); Poetul filosof („Marele poet și filosof”) – drama intelectualității autentice; Petrică Nicolau – condiția intelectualului apolitic; Ion Micu – corectitudine și oportunism; Ben Alexandru, Bularca – raționalismul bunului simț etc.* Personajul predist este conștient că își poartă „drama în sine însuși” (Pirandello), dar nu reușește să o facă inteligibilă și pentru ceilalți, deoarece aceștia raportează toate cuvintele ce le sunt adresate, la lumea pe care o poartă în ei înșiși. Sub reveria onomastică, fără egal în literatura autohtonă, Marin Preda, care face asemenea lui Caragiale, concurență stării civile, nu ascunde sub măștile narative doar fizionomia morală sau fizică, ci și etern iluzoria independență a libertății de exprimare, altfel spus, veșnica criză a comunicării. Ca orice scriitor, autorul

„Moromeților, I, II”, este preocupat de motivația sistemului onomastic. Numele participă în acest sens/ fel, la literaritatea textului. Reamintesc câteva dintre numele personajelor: Bălosu, Jupuitul, Gogoasă, Parizianu, Mantaroșie, Ouăbei, Pațac, Troscot, Tănăsache al Gării etc. aflate în căutarea unei remotivări fonice și morfologice, aparent aleatorii.

Obligatorii pentru M. P., dar și pentru lector, este distincția între sistemul onomastic care există/ funcționează în discursul naratorului și acela care există (funcționează) în discursul personajelor; două sisteme cărora le corespund două ansambluri diferite de raporturi. În gramatica interioară a textului predist, distribuția numelor (întăresc ansamblul de semne al unui text și sunt întărite la rândul ei de acesta), poreclelor, substituiților apelativi respectă logica internă a romanului/ voința auctorială, dar și un mecanism de autoreglare ce ne permite ca să discernem între norma apelativă și abaterile față de ea. Asemenea autorului, toate personajele prediste sunt obsedate de adevăr – „ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este” –; pasiunea adevărului macină eroul din interior. Eroziunea este potențată și de evenimentialul pur, de istoria căzută sub incidența mai multor oglinzi reflectante. Permutațiile interioare în oglinda sinelui și ale oglinzirii evenimentialului urmăresc accederea spre adevărul propriei conștiințe.



Alexandru Macovei



Orgoliul personajului predist creează paradoxul oglinzii, mai ales că el nu poate fi neutru în raport cu conștiința de sine. Adevărarea ființei este realizată prin oglindirea Eu-lui în conștiința celuilalt. Frumusețea Operei lui Marin Preda este, în opinia noastră, de pură reprezentare. Valoarea estetică a cărților sale nu depinde de pretextele sale narrative, ci de adevărurile sale. Dar a dezvălui adevărurile pentru ceilalți este o responsabilitate în care nici Iisus nu a reușit. În ce-l privește, M. P. – pornind de la principiul de credință al scriitorului adevărat: nu trebuie să repeți ceea ce s-a mai făcut – a tins spre un „roman absolut liber, capabil să răstoarne realitatea și să ne-o arate cum este de partea cealaltă” (Gabriel Garcia Marquez). Alienarea, inadaptarea și înstrăinarea existențială grăbesc degradarea personajului predist, care devine un „străin” lucid și activ în esența sa umană, dar condamnat la eșec, fără drept de apel, de o instanță supraindividuală și misterioasă în care s-a metamorfozat realitatea (post)comunistă. Omul configurat de Marin Preda – veți fi observat – scoate din el însuși, la fel de bine pe tiran și pe sclav, pe criminal și pe sfânt, pe Cain și Abel.

Bovarismul autorului generat de puterea/ dorința omului de a se concepe altul decât este, explică bovarismul personajului predist, treptata sa demistificare și proteismul (im)previzibil. Facultatea bovarică a Lumii este doar aparent o „realitate fără cauză” (Jules de Gaultier). Ereditatea, educația, cuvântul etc. deturneză individul și comunitățile de la realitatea dată. Imaginarul proiectat în conștiință are puterea unei cauzalități ce fascinează, devine un principiu de hipnoză și de sugestie. Pe măsură ce crește tezaurul acumulat de generațiile succesive, individului îi este imposibil să verifice conținutul. Tezaurul de civilizație acumulat va fi acceptat printr-un act de credință, încât manipularea devine infinit mai ușoară. Măștile auctoriale în cazul lui Marin Preda exprimă tocmai bovarismul acestuia, capacitatea neobișnuită de a se concepe altul. Știind să se singularizeze și să se coalizeze cu personajele sale, Preda reușește să fixeze o realitate verosimilă într-un simulacru generalizat.

Alexandru Macovei



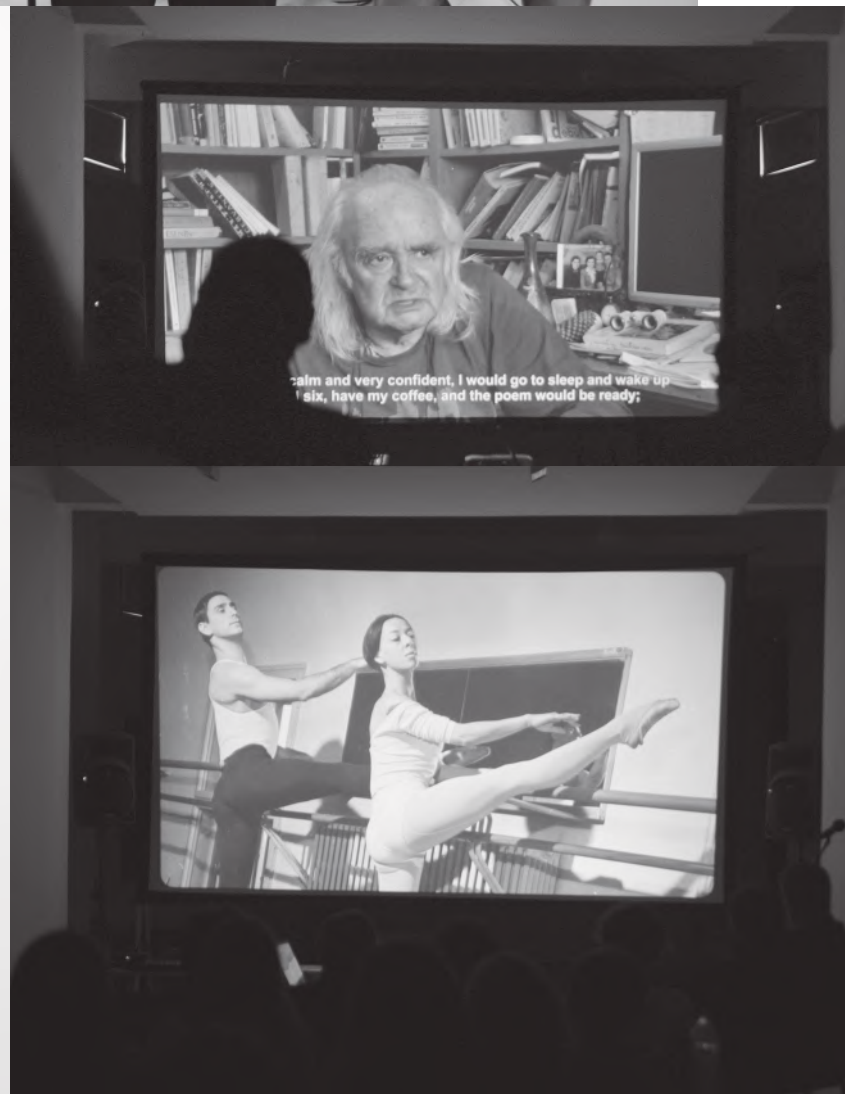
Ce ne mai spune, astăzi, la Centenar, Marin Preda? Subliniază actualitatea metafizicii bergsoniene. Dacă existența e pură devenire, dacă durata e ireversibilă în curgerea ei, atunci e totală în prezent, de vreme ce aceasta e termenul ultim al devenirii. Sau cum spunea Eminescu: „Tot ce-a fost, ori o să fie, în prezent le-avem pe toate”. Această teamă de un trecut ce deformează gramatica interioară a individului este exprimată cu claritate de un personaj creat de Ibsen: „Nu doar sângele taților și mamelor curge în noi, ci un fel de idee distrusă de o credință moartă și tot ce rezultă de aici. Ea nu trăiește, dar asta nu înseamnă că nu se află aici, în străfundul nostru și niciodată nu vom reuși să scăpăm de ea” („Strigoii”). Ei bine, această Idee-strigoii, veșnică, conjugată cu strategia Eului auctorial ce se ascunde în celălalt, creează ficțiunea convențională a unității Lumii personajelor lui M. Preda. Ca și Unamuno cel din „Nuvelele exemplare”, autorul trilogiei „Cel mai iubit dintre pământeni” poate spune: „Toate personajele mele din romane, toți agonistas creați de mine i-am scos din sufletul meu, din realitatea mea intimă – care-i o lume întreagă – ceea ce înseamnă că ei sunt eu însumi.”

Bovarismul auctorial se impune cu necesitate în estetica, poetica și poietica predistă. Eul auctorial, el, unicul, iată-l împrăștiat pe linia timpului și a spațiului în mii de reprezentări diferite, iar aceste reprezentări nu există decât pentru o problematică, un subiect care el însuși se modifică pe nesimțite

și fără încetare, „adică în subiecte multiple între care nu există decât o presupunere de identitate, decât ficțiunea convențională a unității.” (Jules de Gaultier). Universalitatea și fatalitatea minciunii bovarice exprimă proteismul romanelor prediste, iar în context, metafizica personajelor. Cauzele sunt generate de bovarismul adevărului, care la rândul-i naște o nouă credință bovarică: aplicarea la aspectele vieții fenomenale a unei concepții care exclude viața fenomenală, de aici aspirația spre imposibil. În acest sens, romanul predist reabilitează flaubertian, minciuna bovarică a literaturii și restituie prezentului valoarea ei pozitivă. Crezându-se predestinat să atingă adevărul, M. Preda creează în orice moment, (i)realul. Adevărul este luat drept scop. În numele aceluiași adevăr, capacitatea de a concepe altul este ponegrită De ce? Pentru că la drept vorbind, *adevărul nu este*, el devine în orice moment altul decât era. Cu siguranță, Marin Preda este și va rămâne în literatura română/ europeană prin arta lui inimitabilă de a se fi conceput în personaje universale, care au reușit ieșirea din propria interioritate, depășind situația de componentă a textului. Un personaj care se concepe permanent altul își prezice o eternă resemantizare. Donquijotismul și bovarismul personajelor prediste configurează spectacolul decăderii. Ideea cioraniană că doar „omul este chemat să decadă”. Chemat de cine? De catastrofa ontologică a prostiei, ne sugerează Marin Preda.

# Zilele Filmului Documentar-Artistic – FilmDocArt

14-15 aprilie 2022



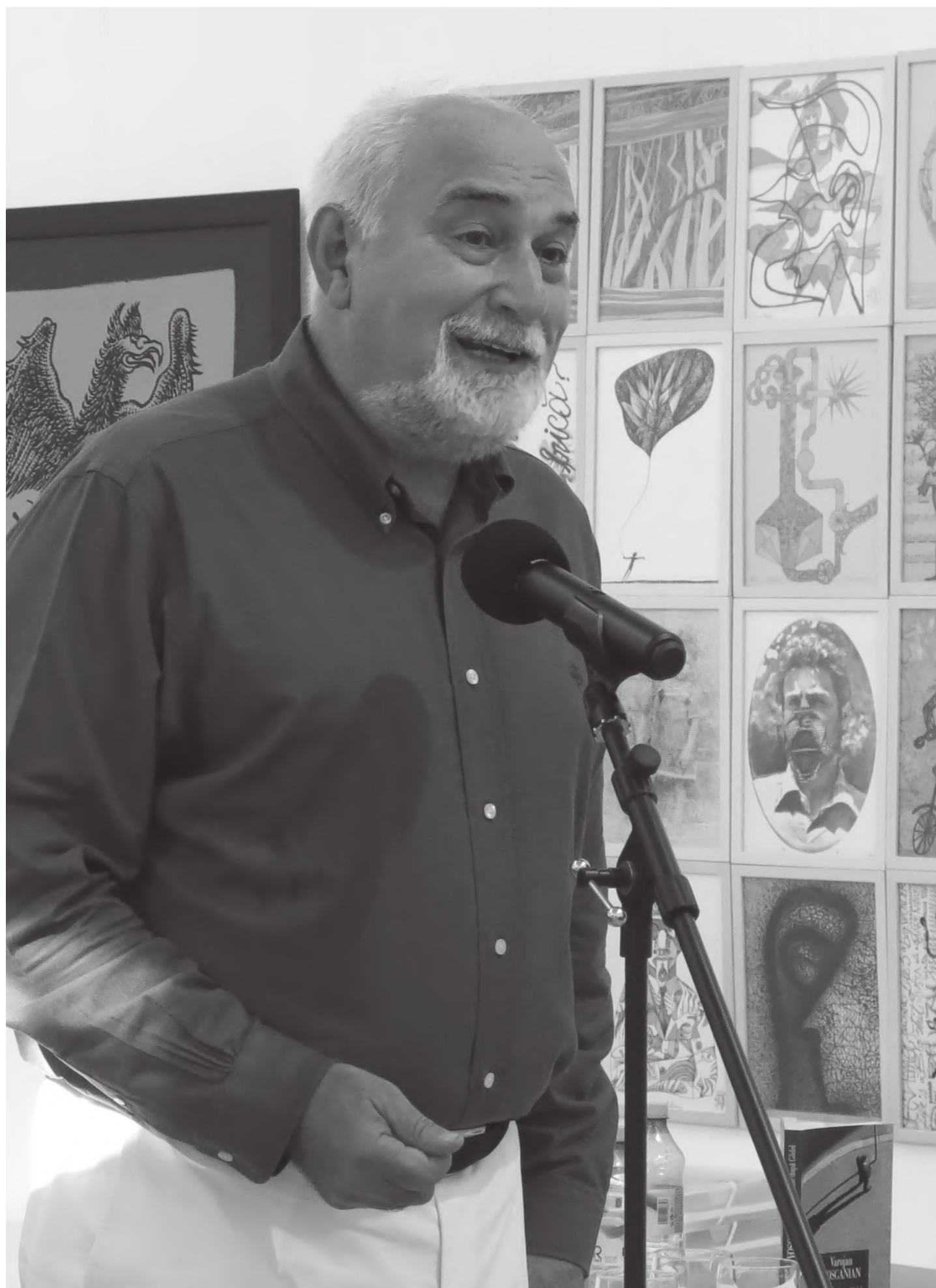


# Provocări Colocviale – Varujan Vosganian

„Literatura în era digitală” / 20 mai 2022

octombrie 2022

Vitrălin • nr. 57



## pe Neva la abator

deschid ochii intru-n oglindă  
cine-i acolo întreb  
nu știu

e-o casă pe roți  
sau Petru cel Mare  
se-ntoarce la Țarskoe Selo  
cu balena-n spinare  
da-i numai un os de balenă  
singur și trist  
c-ai dansat și tu polca pe furate  
până când de prea mult poftit  
ciorba s-a răcit

\*\*\*

te fugăresc  
vocale consoane de-a valma  
te fugăresc  
vor să intre în cor  
și-alunecă pe topogan  
în gâttejul tău primitiv  
tusea străinului și marea  
banchiză polară  
sosește în gară...

\*\*\*

a trecut de 4  
n-a căzut nicio stea  
sângele meu abia se târăște  
și-n mine se naște Siberia  
când am făcut ochi  
ningea îndesat pe Neva la abator  
și Vania mă săruta  
măinile lui în palmele mele  
două blințele fierbinți  
tremură în noaptea de vară  
o fi eclipsă de lună  
sau cineva l-a confundat  
și i-a pus călușul în gură

se făcuse cinci dinspre ziuă  
și lumina nu mai venea  
numai sângele adormise în mine

dincolo de betonieră  
hiena lătra

## Nora Iuga



\*\*\*

ce caută un moscovit  
cu burta despicață  
la mine-n dormitor  
Vania, tu ești?  
n-ai văzut aseară  
din urma plopului zburând  
un gând jupuit de cuvânt  
și fără memorie  
un pianist rus  
cu nume german parcă  
Richter îl chema  
fără degete răscolindu-mi patul...  
dar asta era altul un chinez  
în hibernare  
sub zăpezi cresc neștiuții  
muguri verzi

\*\*\*

cum încurc eu ora  
care șterge calea dintre siamezi  
și-ntre ei rămâne sabia de bambus  
când eram fetiță aveam 7 vieți  
maintenant kuda moya rodnaya?!





\*

o statuie cu pleoapele colorate  
cu o pasăre de sânge pe umăr

o zăresc  
în ceața  
unei dimineți

alături în iarba întunecată  
sunt lăcuste care imită cântecul mierlei

un om revoltat  
are vedenii

în ambele sensuri

nu mai contează

nimic

în anul șarpelui de argint

\*

ascuți ofra haza  
și nu-ți amintești nimic

păsări se roteau aproape lent

și ceilalți și celelalte

față de

și pentru că

noi nu

suntem

altceva

decât  
oameni

\*

Alergătorul  
tare  
ca piatra

într-o  
zi  
când  
nimeni nu te  
ascultă  
și nici măcar nu te vede

pe malul unei ape repezi  
unde ai exersat autocontrolul

el tremura din  
tot  
trupul

frica îi era ca o frică de moarte

a trăit  
s-a născut  
a murit

sufletul îi era treaz  
și rotund

sufierea

ce bine

sufierea

I-a dus mai departe

iar iarna și noaptea  
el  
chiar  
avea  
o casă

pe malul unei ape repezi  
pe malul unei ape repezi  
alergătorul tare ca piatra  
alergătorul tare ca piatra

# Esențialitate și formă.

## Constantin Brâncuși, Jerzy Grotowski, Aureliu Manea

Alexa Visarion

Cu destul de mulți ani în urmă, am primit de la Paris un text seducător, cu sensuri provocatoare, incitante... Studiu revelație despre Brâncuși și Grotowski, „antimoderni”.

Eseul de inedită originalitate și plurală noblețe analitică conceput de George Banu inițiază un traseu de destăinuire incitant și pornește de la două paradoxuri care au reținut atenția criticului și care, examinate îndeaproape, au inspirat reflecții de substanță.

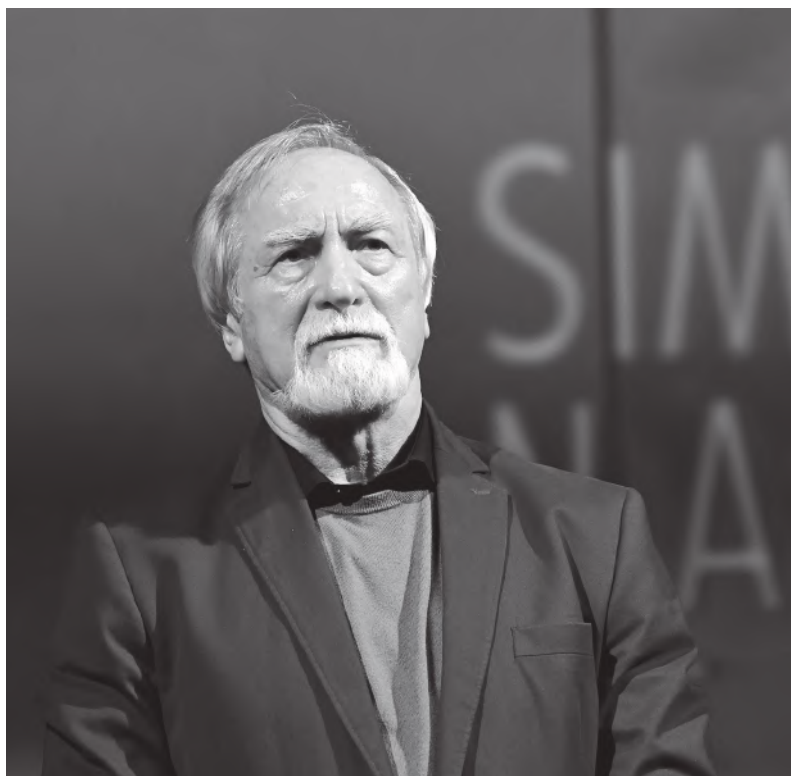
Primul dintre ele se referă la relația amicală ce îi leagă pe doi artiști complet diferiți: Marcel Duchamp și Constantin Brâncuși. Totul îi separă, totul îi desparte. Celălalt paradox îi are în vedere pe Peter Brook și Jerzy Grotowski. Chiar dacă, în acest caz, diferența nu e la fel de marcată, la o privire mai atentă, cei doi artiști se plasează și ei pe poziții în mod subteran distincte, notează George Banu. El nu își propune să enumere ori să dezvolte termenii acestor cupluri binare, ci pur și simplu să formuleze o constatare. Ea reprezintă punctul de plecare. Fiecare dintre acești membri desemnează o postură distinctă. Atât Brook, cât și Duchamp s-au dovedit – ce-i drept, în grade diferite – preocupați de modernitate ca invenție a Noului, ca ruptură și deflagrație radicală (mai ales acel Brook al anilor '64 care-l invită pentru prima dată pe Grotowski la Londra). Amândoi se situează de partea modernilor, în timp ce Grotowski și Brâncuși adoptă o poziție distinctă, uimitoare și neobișnuită pentru secolul al XX-lea. Totul îi delimitează de opțiunile moderniste, totul îi îndepărtează de avangarde, ei se

definesc în raport cu alte valori și principii, însă, în chip bizar, precizează George Banu, vor iniția legături privilegiate cu cei mai activi dintre moderni, ca și cum și unii și ceilalți ar resimți nevoia de a se constitui în cupluri binare. Prietenul cel mai apropiat ține de ordinul „diferenței” și nu de acela al „asemănării”. Relația cu el funcționează dincolo de ceea ce ne separă, afirmă ei în mod implicit. Și asta pentru că Prietenul este deopotrivă Celălalt și ființa cea mai apropiată mie. Iată în ce constă sensul acestor prietenii „paradoxale”.

Lucian Pintilie a fost întotdeauna atras de personalitatea lui Aureliu Manea. Structura creativității acestuia a născut și întreținut o relație specială de interes artistic față de unicitatea gândirii și exprimării universului conceptual pe care Aureliu Manea

îl construia cu surprinzătoare intensitate și adâncime dincolo de tot ce exista în teatrul românesc în acea perioadă. Pintilie a sesizat revelațiile scenice pe care le introducea în poetica sa acest creator și le ființa prin tulburătoare și originale soluții scenice.

Lucian Pintilie, maestrul unei arte violent protestatare împotriva tuturor dogmelor și tabuurilor ce sufocau vitalitatea prin adevăr a teatrului și a menirii sale de a cunoaște starea de fapt a României prizoniere, a impus prin spectacole memorabile și filmul „Reconstituirea”, statutul de artist emblematic, virtuozitate vizionară nesubjugată artistic sau ideologic acelei perioade. Artist de atitudine, înzestrat cu imaginație analitică, Lucian Pintilie a înțeles dimensiunile profunde și anvergura creației scenice



Alexa Visarion



nepereche pecetluită de geniul regizorului Aureliu Manea. Artistul Manea a fost invitat de nenumărate ori de Lucian Pintilie spre posibile contacte în intenția obsesivă aproape a acestuia din urmă pentru a găsi în zonele de creativitate atât de diferite ale fiecăruia dintre ei un mijloc de comunicare și dialog.

Avid, Pintilie l-a „urmărit” pe Manea pentru a pătrunde în taina teatralității sale care îl fascina pe maestru prin puritatea renașterii artei scenice din izvoare misterios seducătoare.

Pornind pe acest drum, observăm afinitatea ce se poate stabili între Brâncuși, Grotowski și Aureliu Manea, afinitate în virtutea căreia cei trei ar putea fi imaginați și integrați unei familii comune. Ea le este proprie celor numiți, cu un termen generic, vizionari „antimoderni”. George Banu spune că Antoine Compagnon a lansat termenul și l-a consacrat într-un studiu de referință: „Antimodernii”.

E ipoteza pe care, în textul său, George Banu a dezvoltat-o și a susținut-o în încercarea de a-i degaja sensul polemic. În accepțiunea sa, un „antimodern” este, înainte de toate, complet străin de bătăliile avangardelor, de manifestele și dorința lor de a dinamita tradiția. Ei nu se afiliază acestor curente ce înțeleg să producă Noul aruncând peste bord moștenirea trecutului. În acest sens, Brâncuși și Grotowski sunt în mod explicit niște „antimoderni”, fără ca asta să reclame din partea lor dorința de a salva și perpetua formele străvechi. Ei iau parte la mișcarea artei contemporane și a istoriei, fapt care nu-i determină totuși să abandoneze trecutul. Atitudinea lor nu este nici melancolică, nici „academică”, menționează criticul. Ea nu are nimic reacționar, ci semnalează pur și simplu un refuz, acela intentat de avangarda tradiției. Pentru Brâncuși, ca și pentru Grotowski, nu e vorba de a adopta o atitudine patrimonială, dar nici de a uita complet trecutul, cu tot ce comportă el ca resurse încă neepuizate. Iată de ce amândoi invocă un trecut mitic și nu unul istoric. Ei vor să regăsească „începutul”. E trăsătura comună acestor „antimoderni”. A depăși formele moștenite, degradate pentru a regăsi originile, energia primordială a surselor. Trecutul de la care se revendică și pe care își propun să-l redescopere e cel primordial,

uitat, neconsumat. În acest sens, demersul lor va fi profund polemic.

Cum și de ce poate fi integrat Aureliu Manea în familia creatorilor „antimoderni”?

Prin integrarea operei sale scenice și teoretice în traseul esențialității care reînvie verticalitatea spirituală a temeiurilor dincolo de explicit, de inventivitate șocantă, zgomotoasă și de argumentație culturală facilă.

Îmi reamintesc incandescența și originalitatea spectacolelor sale: *Rosmersholm*, *Britannicus*, *Antimipurile*, *Trei surori*, *Arden din Kent*, *Macbeth*... dar și proiectele nefinalizate din diferite motive, cu *Filoctet* și *Sakuntala*. Astfel, artistul profet Aureliu Manea se înfrățește prin densitate ritualică cu ilustrii creatori Brâncuși și Grotowski.

„Antimodernii” Brâncuși, Grotowski și Aureliu Manea se aseamănă și prin dorința lor comună de a elabora o formă nouă, aptă să integreze esențialul ca energie în raport cu lumea, fără a împrumuta de la trecut formele revolute. Ineditul demersului lor provine din această atitudine specifică de a da naștere unor expresii, sculpturale ori teatrale, în întregime proprii lor, fără ca în felul acesta să le frângă legătura cu esențialul unui trecut vital.

Înainte de a desprinde asemănări între cei trei artiști, trebuie pusă în evidență noutatea dispozitivului lor de creație, dispozitiv triadic în bună măsură, lucru menționat în studiul lui

George Banu. Artiști contemporani, ei refac punțile cu un trecut uitat și, pornind de la această relație primordială, își inventează propria lor modernitate, cu totul diferită de cea a avangardelor declarate. Fiecare practică „ocolul” prin reîntoarcerea la surse și, fortificați de această întâlnire, propun o operă străină atât de practicile patrimoniale, cât și de cele avangardiste. Toți trei recurg la o dublă mișcare, care ar putea explica originalitatea poziționării lor în câmpul artistic. „Antimodernii” Brâncuși, Grotowski și Manea sfârșesc prin a deveni „ultramodernii” secolului al XX-lea.

„Singurul modernism demn de acest cuvânt – va scrie Milan Kundera – este modernismul antimodern”, formulă programatică ce confirmă ipoteza pe care o avansează George Banu.

„Modernitatea” lui Brâncuși și Grotowski s-a impus pe soclul „antimodernismului” la nivel internațional, iar Aureliu Manea la nivel național. Esențialitatea viziunilor lor a trimis în forme originale un concept inedit de substanțialitate modernă. Ei sunt și rămân niște revoltați, diatribele lor împotriva formelor goale moștenite capătă accente de o violență extremă, intransigența lor nu se dezmințe, acuzele lor nu cunosc surdina. În același timp, atașamentul lor față de esențial n-a cunoscut degradarea și a conservat energiile, în plenitudinea lor. Ei se găsesc în miezul



Oana Maria Cajal



Oana Maria Cajal

acestor contradicții pe care au știut să le concilieze. Iată de ce nu îi percepem ca pe niște „artiști sacrificați”, ci ca pe niște „artiști împliniți” (George Banu). Arta lor este una a armoniei și, pentru a-l cita pe Brâncuși, a „bucuriei”, o artă a unității care triumfă asupra dezacordului și dispersării, o artă care transcende individualul.

Aureliu Manea scrie:

„Cred într-un teatru care tulbură un echilibru cotidian pentru a te înălța într-un alt echilibru al raporturilor cu Tot – viață, moarte, om, societate, tradiție, cultură, istorie, lume. Teatrul trebuie să se desfășoare sub hlamida uriașă, caldă și bună a nesecatei mitologii universale, mergând pe acest drum, uneori lung și anevoios, drum ce devine ascensiune spre esențial. Și, uneori, trecând prin *Enigma*, din cuvinte răscolitoare, din relațiile nedefinite ale textului unui dramaturg de geniu, se naște o *Ceremonie-Spectacol*, în care creatorii, împreună cu publicul, caută un semn ce odată perceput, adică văzut și auzit, capătă sens major.”

Pentru că au băut din „apa vie” a tradițiilor primordiale, opera lor durează prin adâncime și pentru că au ajuns la o formă care le e proprie, ei se afirmă ca niște vizionari antimoderni ai modernității. Cei trei, în arii specifice, se distanțează de timpul imediat lor spre a-i propune răspunsurile care-i definesc, pe ei

și operele lor, răspunsuri din care individul se retrage și Eul amuțește, luând astfel calea acestui orizont de așteptare identificat, în toate marile tradiții, cu... *anonimatul*. Știm că Brâncuși plănuia să-și amplaseze operele în grădini, astfel încât copiii să se poată juca în voie fără să-i preocupe numele autorului lor, iar Grotowski se recunoaște în imaginea râului Merl, care dispare în deșert, dar, precizează el, acolo unde dispare, apare o oază. Iată de ce, pentru a-i defini, am putea împrumuta cuvintele filosofului francez Jacques Maritain: „ceea ce numesc aici antimodern s-ar putea numi la fel de bine ultramodern”.

Aureliu Manea cu energia sa unică, hărăzită doar spiritului său, murmură:

„În Cutia scenică a început să cânte Muzica. Tăcerea să fie șoptită. Strigătul să devină dans. Teatrul să fie Total. Și nu uitați mărturisirea de sine. Mărturisesc felul meu de a citi Cuvintele. Un regizor se oglindește în cutia scenei. Eu mă regăsesc căutându-mă Acolo. Oglinda scenei însă să fie un Izvor Curat.”

Brâncuși și Grotowski, fiind mai întâi „antimoderni”, sfârșesc, grație geniului și trudei lor, prin a deveni „ultramoderni”. Doar la capătul unui ocol și al unui proces de lungă durată izbutesc să ajungă la această modernitate construită pe temeiul Vechiului. De altfel, Brâncuși ne

îndemna în mod explicit „să nu confundăm niciodată Arta nouă cu... artiștii noi!” (George Banu).

Mă gândesc la tulburarea iluminată de amintire... cealaltă scenă pe care vrem să rămânem ca ecouri, rouă lăsată de timpul călător pe nisipul zilelor.

Teatrul este o năframă ispititoare de magie albă așezată pe respirația vieții.

Despre Aureliu Manea nu poți vorbi, nu poți scrie fără a pierde ceva emblematic din conturul unicității sale. A încerca deslușirea poate umbri esența poetică a personalității acestui vizionar. Profet al artei teatrului, regizor poem, stelar și ritualic, călăuză în ceața necunoscutului existențial, incandescent și subtil, Aureliu Manea a fost miezul fierbinte, hipnotic al vocației *destinale* cu o dublă prezență, autor și operă, creator în creație și creație în creator.

*„Am slujit arta teatrului cu credință și fanatism. Uneori cred că Iarna Colindă ungherele teatrelor, dar întotdeauna se face Primăvară. Când se aprind reflectoarele Să fie multă lumină în scenă, Vara toridă, să fie un anotimp absolut Al talentului,*

*Actul teatral să fie plin De Dragoste și Febră. Să incendiem Minciuna Neadevărul, Răutatea și Lipsa Dreptății. Să fim înțelepți. Căutați în fiecare spectacol O nouă treaptă spre Soare.”*

Antimodernul este un „purist”, notează Compagnon, aducând în sprijinul său exemple literare. Observația se verifică, întrucât Brâncuși, Grotowski și Aureliu Manea revendică în egală măsură această valoare respinsă de „moderni”: puritatea. În jurul ei se adâncește, de pildă, diferența dintre Brook și prietenul său polonez, căci Brook afirmă și apăra impuritatea teatrului. Atât la nivelul mijloacelor folosite, cât și al imaginii pe care ne-o oferă despre lume, căci el pretinde să fie restituită pe scenă „impuritatea” orașelor moderne, precum și alternanța „sacralului” și a „materiei brute”, așa cum proceda Shakespeare însuși... În teatrul său și, mai ales, în celebrul *Print Constant*, Grotowski s-a angajat în căutarea obstinată a „purității”. Brâncuși a făcut la fel, situându-se la antipodul lui



Duchamp, care dorea să integreze în artă impuritatea vieții, prin intermediul obiectelor și al gesturilor contemporane preluate ca atare. „Gata făcutul”, este primul simptom al impurității pe care Duchamp înțelege să-l inoculeze artei. Modernul care era Duchamp nu putea decât să se distanțeze în raport cu... puritatea brâncușiană. Modernul și anti-modernul se instalează pe poziții contrare, subliniază George Banu.

„Mă gândesc la scena teatrului alcătuită din câteva scânduri goale. Lemnul curat, purificat prin șlefuire, lucește sub lumina reflectoarelor.

Scena din lemn neprăfuit emană ceva sacru. Te îndeamnă la reculegere. Câțiva oameni care spală scena, podeaua ei, înainte de spectacol, compun un Ritual demn de cel mai frumos scenariu.” (...)

„Fiecărui om îi place să ia parte la un ritual. Viața se compune din mici ceremonii. Ceva fad și plictisitor se strecoară în viața omului care nu participă la evenimente-ceremonie. Omul însingurat este opusul cel mai profund al evenimentului teatral. A privi ceremonia este plăcerea pe care o au copiii și bătrânii cu suflet de copil. Evenimentul sub formă de ceremonial capătă ceva din înțelesul adânc al sărbătorilor. În sine, fără martori, un ritual e mort. Dar ce plăcere atunci când grupul uman participă cu ardoare la eveniment. În contact cu publicul toate ceremoniile banale sau secrete învie. Chiar dacă doi oameni beau cafea în scenă, ritualul acesta banal dă un înțeles dialogului. Un regizor și o trupă de actori trebuie să fie cât mai darnici cu cei care îi privesc. Pofta de Ritual să fie satisfăcută.” Și astfel, Aureliu Manea, gândește și hrănește cu viziunea sa realitatea febrilă a teatrului.

Trebuie spus că la finalul studenției, Manea a avut privilegiul și genuina bucurie de a ajunge la Wrocław și de a vedea, simți și trăi două din marile realizări grotowskiene, *Prințul Constant* și *Acropolis*, care i-au întărit credința și impulsionează exprimarea artistică de a elabora o formă nouă de prezență spectaculară.

„Antimodernul” este un îndrăgostit de forma împlinită, de perfecțiunea ei. Brâncuși, în celebrele *Aforisme*, insistă asupra imperativului muncii asidue și a dificultăților sale, acordând o importanță aparte ciopririi directe, confruntării cu materialul,

refuzului oricărei precipitări. A tăia și a șlefui sunt erijate de Brâncuși în singurele practici capabile să-l conducă spre opere care evită imperfecțiunea mulajelor din lut și erorile oricărei îndeletniciri lipsite de efort. Nu detestă nimic mai mult decât sculptura rapidă, ce se sustrage acestor provocări. Grotowski se angajează pe același drum. Și la el, fapt semnificativ, metaforele sculpturale sunt frecvente: asemeni lui Brâncuși, el îndeamnă la „eliminare”, prin apropierea progresivă - la capătul unor îndelungi eforturi - de forma înscrisă în materia însăși. E vorba despre a dezvălui ceea ce e ascuns, a scoate din întuneric și a revela. Cei doi se lansează pe același drum care-i conduce la refuzul programatic al accidentului și al hazardului, imperativele adoptate de „moderni” cu obstinație. Nimic mai străin de Grotowski ca invitația pe care Merce Cunningham o adresa dansatorilor săi de a privi strada spre a adopta mișcările aleatorii și neprevăzute ale acesteia, absența ei de centru și de ordine. Nimic mai contrar programului lui Brâncuși ca acest mod de a împrumuta din realitate un *ready made* și a-l expune. Nu e loc pentru accidental la cei trei vizionari „antimoderni”. Ei se angajează pe calea formei împlinite, ce se înscrie în durată și se sustrage deopotrivă imediatității și spontaneității. De altfel, e ceea ce-l desparte pe Grotowski de Brook care, din contră, le valorizează, grație unei practici din care a făcut virtutea esențială a teatrului său: improvizația, menționează eseul amintit.

Și nu repeta oare Grotowski, în epoca improvizației triumfătoare a anilor '60: „Don't improvise”.

Cătălina Buzoianu, cu respirație nobilă, certifică: „Aureliu Manea este singurul regizor din țara noastră a cărui artă s-a convertit în mitologie, într-un spațiu care i-ar fi asimilat vocația spre mister, el ar fi obținut statutul unui Grotowski sau al unui Kantor, adică dreptul de a avea laborator. Este singurul dintre noi (noi, ceilalți, profesioniștii), care merita acest drept. Singurul în consonanță cu experiențele reale și nu mimate ale deceniului, singurul purtând uniforma detașamentului lor, și totuși original, inimitabil, unic. Aureliu Manea și-a consumat, totuși, experiențele teatrale proprii, mereu capabil să pornească de la zero,

mereu intransigent în a recunoaște limita unui act consumat.

Manea este atât de puternic pentru că forța lui vine din adevăr. Dintr-un adevăr profund, dramatic, dintr-o luptă acerbă cu fantomele care se hărțuiesc în sângele, în creierul și în viscerele lui, fantome care îl torturează și care îl încântă. [...]

Manea și-a trăit viața cu intensă voluptate de la primul spectacol, reluând-o de fiecare dată într-un alt stil, într-o altă viziune, retratând-o mereu înainte de a o trăi, în timpul trăit și după cele câteva morți inevitabile, exacerband trăirea, dilatând până la insuportabil detalii ale evenimentelor posibile sau reale.

De aceea, realitatea lui este atât de palpabilă, atât de vie.”

Cei trei asimilează creația unei trude lente, prelungite în timp, refractară accelerărilor intempestive și asumării de riscuri derutante. Brâncuși răspundea unui comanditar: „Voi face ceea ce-mi cereți, însă nu mă grăbiți”. Nimic mai contrar modernității decât lentoarea ca regim de lucru și durată ca perspectivă. Totul concordă pentru a-i clasa de partea



Oana Maria Cajal

unicității vizionarilor „antimoderni”.

Grotowski n-a încetat să se definească în raport cu moștenirea lui Stanislavski, dar această filiație este înșelătoare, el dovedindu-se mai apropiat de Gordon Craig, primul mare „antimodern”. Acesta va proiecta „renașterea” teatrului luând vechiul ca punct de sprijin, vechiul din care ne îndeamnă să facem fundamentul oricărei tentative de modernizare. „Ceea ce era bun în vechiul teatru trebuie conservat, iar promotorii noii mișcări trebuie să se străduiască să studieze și să înțeleagă semnificația acestor dragi ruine”, scrie el în chip premonitoriu: „revoluția începe cu deslușirea corectă a trecutului. Prin descoperirea vechilor «legi» pe care grecii, mai ales, le-au elaborat și pe care artistul este chemat să nu le trateze cu dispreț. Trebuie să purcedem la o «anchetă harnică și inteligentă» pentru a elimina toate deșeurile care astăzi ne induc în eroare și înăbușă adevăratele adevăruri”. Fără această operațiune arheologică, precizează Craig, „rătăcim fără țel, trudind mereu fără legi care să ne ghideze și mulțumindu-ne, de la un secol la altul, să lăsăm parodia și imitația să uzurpe locul artei”. Cuvintele lui Craig îl plasează de partea „antimodernilor”, căci, la fel ca aceștia, el lansează o dublă interogație și ia poziție atât împotriva „maniacilor exhumării” și a excesului lor de reconstituire, cât și împotriva „novatorilor”. „Așa cum arta nu trebuie să fie arhaică, ea nu trebuie să fie nici la modă, nici să se ia după modă – o simplă modă efemeră”. Oamenii de teatru se vor înnoi doar regăsind „legile care au guvernat încă de la origini arta lor”, iar această „resurrecție nu va fi doar un ecou al timpului scurs”, ci pulsivitatea reformatoare inspirată de dialogul cu instrumentele și principiile utilizate la începuturile teatrului. Numai prin redescoperirea arhaicului în expresia sa „organică”, scena va accede la... modernitate. Craig o afirmă: „am făcut planul unui teatru nou, e adevărat; dar nu pentru că disprețuiam ori uram vechiul teatru; căci eu iubesc vechiul teatru... chiar dacă îmi doresc să creez un teatru nou, îl cunosc bine pe celălalt, pe cel vechi; iar a-l cunoaște, înseamnă a-l iubi...”

Grotowski nu va spune altceva. Nici Brâncuși, atunci când face trimitere la arta Greciei primitive ori la arta celtică, a cărei forță particulară o exaltă. Cum să nu evocăm, de

altfel, raportul lor similar cu tradițiile naționale, căci dacă Brâncuși, cum se știe, a integrat motive sculpturale ale culturii populare – porțile, mai cu seamă –, Grotowski a preluat motivul Christului obosit, frecvent în sculptura poloneză tradițională. Și astfel au luat naștere *Coloana infinitului* și *Prințul Constant*. În amândouă se face auzită „vocea strămoșilor”.

Aureliu Manea în volumul *Spectacole imaginare* mărturisea: „Aidoma unui strat de zăpadă, cuvintele scrise de un dramaturg ascund roduri viitoare. Iar oamenii de teatru sunt cei ce din căldura proprie cheltuiesc energii sacre pentru a goni frigul aparențelor. Când se aprind reflectoarele în scenă, o vară toridă, fierbinte cuprinde sufletele celor adunați în jurul Ritului. Arta Teatrului este însuși semnul veșniciei omului pe pământ. În fiecare seară vorbele și faptele au ceva nou. O lectură obișnuită nu satisface. Aici se află taina acestei arte mărețe.

Este adevărat că nu întotdeauna sesizăm că cerul de deasupra noastră este înstelat. Dar tocmai de aceea există arta, pentru a revela un astfel de adevăr. Nu cred într-un grup teatral care nu meditează și la esența Soarelui.

Uneori adevărul se târăște în praf, dar de fiecare dată se ivește cineva care-l ridică și îl înalță în lumină. Cât de necesară este o asemenea credință în virtutea înălțimii! Lumina, în care privirea umană primește un sens declarat, alcătuiește un veșmânt diafan al trupului actorului. Cât extaz în ceremoniile încărcate de puterea luminii! Și atunci nu trebuie oare să tentăm prin spectacolele noastre nelineștea zborului?”

Grotowski se situează la răspântia căilor deschise de Craig și Artaud. Dacă unul invocă „legile” artei, celălalt caută să acceadă la „focarele” ființei, aceste fântâni de energii primordiale, aceste resurse corporale la care se poate ajunge doar pornind într-o adevărată expediție „cât mai departe, în urmă, ca și cum memoria s-ar trezi”. Astfel, mai mult decât actorul, *Performerul* devine un soi de „dublu” prezent al ființei originare, care actualizează „corporeitatea necunoscutului din vechime”. Totul confirmă convingerea că, în diferitele etape ale parcursului său, Grotowski a adoptat poziția „antimodernului ultramodern”, comună deopotrivă lui Craig și Artaud.

Iar Aureliu Manea știe că: Antropologia teatrală artaudiană este o adevărată geneză, o renaștere a teatrului prin „întoarcere la origini”, după îndelunga obișnuință cu spectacolele de divertisment. (Monique Borie). Pentru Aureliu Manea ea își are obârșia în logosul nediscursiv al presocraticilor, configurat de misterele orifice, de misterele dionisiace, de misterele eleusine, precum și de cultul Omphalos-ului apolinic, acea piatră-fetiș plasată în adytonul templului lui Apollo și adorată ca reprezentând „buricul pământului”.

Vocea teatrului, „fără adormită” (Witkiewicz), ar trebui să fie, după Artaud, consonantă cu străfundul „stihinic”, altminteri inexprimabil al omului, cu lăuntru obscur al ființei sale dăinuind ca spirit-trup într-o lume renăscută la viață, eliberată de iluziile mundane ale omului „cultural”:

„Eu unul pot cu adevărat să spun că nu mă situez în lume, și aceasta nu este o simplă atitudine de spirit”. „Nesituată și nesituabilă decât în teatru, lumea lui Artaud i se înfățișează lui Aureliu Manea ca un intermundiu, un tărâm fără fruntarii, ceea ce Artaud numește, în spirit dantesc, „ombilicul limburilor”, atât de seducător suport pentru creatorul vizionar Aureliu Manea.

Cei trei se recunosc într-un „orizont retrospectiv”. Brâncuși, mărturisea chiar, faptul de „a nu fi vrut niciodată să fie modern”, căutând doar ceea ce poate fi consemnat într-un singur cuvânt: „... înainte”. Arta e o formă de rememorare.

Scopul lor constă din a șterge prezența profesională a eului, a îndepărta urmele artistului, a face să amuțească orice proiect sau intenție de discurs personal. „Opera de artă, spune Brâncuși, trebuie să fie creată precum o crimă perfectă: „fără pată și fără urmă de autor...” pentru că, „prin artă, te vei detașa de tine însuși”. El adoptă perspectiva anonimatului, anonimat pe calea căruia Grotowski se va angaja la fel de hotărât, mai ales după ce aventura sa teatrală se va fi încheiat. Doar anonimatul face posibil accesul la ceea ce rămâne țință supremă: a răzbate, dincolo de istoria și diversitatea biografică, la esență. Toți acești vizionari „antimoderni” sunt în căutarea esenței, ca expresie a unității. Ei vor să acceadă dincolo de prezent și de accidental, de personal și de hazard, ei se înscriu pe calea uitării



de sine, drumul cel mai anevoios, încercând astfel să se depășească pe ei înșiși. „M-am sacrificat întotdeauna pe mine însumi... sculpturile mele... libere erau mereu altfel iubite de oameni, ele însele mereu altfel iubind.”

„Prin artă, te detașezi de tine însuși... și te apropii de absolut”, mărturisește Brâncuși.

Profețind că „sfârșitul lumii va fi un clip”, Aureliu Manea mărturisește: „Venind la teatru, oamenii respectă măreția Teatrului și dezleagă împreună cu actorii misterele vieții, clipei, eternității”.

Inocent, el redă teatrului vigoarea poetică pierdută în succesive maladii intelectuale. Violenta candorii surpă degenerarea fenomenului. Stucatura edificiului teatral se risipește ridicol. Verticalizarea prin fantezie impune meditația. Universul artistului e teatrul dialogului însingurărilor solidare. Ramificând neconținut detaliile haosului, Aureliu Manea testamentează prin arta sa vizionară armonia densă a imaginației.

Modernitatea își propune să se manifeste în câmpul orizontal al artei bine racordate unei epoci și unei culturi. Brâncuși, Grotowski și Aureliu Manea invocă virtuțile curative ale artei străvechi care trebuie să „vindece”, deschizându-se spre o dimensiune extra cotidiană, sacră, spre cer, căci „arta este un vehicul”, formulă de acum celebră care definește angajamentul grotowskian, atât de apropiat de cel al lui Brâncuși. Pentru asta trebuie căutată și inventată „o formă”. „Eu forma o caut în tot ceea ce creez!...”, spune Brâncuși, explicând astfel, în mod implicit, sensul secret al titlului dat de Peter Brook cărții sale despre Grotowski: „Teatrul e doar o formă”... formă deschisă și îndreptată spre înalt. Nu un „înalt” religios, ci unul „spiritual”, spre ceea ce „este mai mare decât propriul sine”. „Eu nu am sculptat păsări, ci zboruri”, va mărturisi Brâncuși. Grotowski, la rândul său, va putea afirma că nu a descris un „prînt”, ci însăși „rezistența morală”.

La finalul spectacolului „Scrisorile portugheze” în care personajul, acea călugăriță supusă unei lungi suferințe, „se emancipă” și se încorona singură în uralele unei mulțimi devenind „regină, regina nimănui”, cum spunea regizorul.

Ultima imagine rămasă pe scena teatrului Metropolis, lăsată moștenire

Oana Maria Cajal



de Aureliu Manea, este un scaun pustiu pe care a rămas doar coroana acelei regine... De undeva din înaltul cerului – podul teatrului, ninge cu fulgii moi ai adevărului imaginat de artist... ninge într-o lume înroșită, aceea Cale Lactee de unde veghează spiritul artei ce se înobilează prin ea însăși.

E vorba și aici de a transcende individualul, de a atinge esența unui zbor sau a suferinței, prin intermediul unei forme. La acest ultim spectacol, cu sigiliu Aureliu Manea, din audiență, privea intens cu durere și bucurie, Lucian Pintilie.

George Banu, într-o conversație pe care a purtat-o la Sarajevo cu Eugenio Barba, a fost surprins că acesta a recunoscut că nu e interesat decât de „forme, de ritmuri”. În eseu său, după mult timp, plasându-le în această perspectivă, criticul a înțeles aceste cuvinte, care, i s-au părut atunci atât de derutante.

Îmi amintesc că în spectacolul lui Manea, ritmul luminii și al vorbirii avea o importanță deosebită, aproape tribală. Inocența și puritatea violenței susțineau lăuntric un poem al esențialității umane...

„Eu nu sunt nici suprarrealist, nici baroc, nici cubist; și nici altceva de soțul acesta; eu, cu noul meu, vin din ceva care este foarte vechi...”, spunea Brâncuși.

La rândul său, Grotowski n-a fost „nici politic, nici psihologic”, el a creat Noul plecând de la un vechi pe care nu l-a trădat niciodată. Un Vechi care, la amândoi, s-a materializat grație Formelor noi.

Iar pentru Aureliu Manea „Teatrul a fost oxigenul care îl ținea în viață, a fost «religia» lui. A avut capacitatea de a inciza lucrurile din jurul lui până la os și avea o logică de fier. Imaginația lui într-un fel magic era cu un pas înaintea timpului în care trăia”. (Viorica Samson Manea).

Parafrazându-l pe Shakespeare, cei trei vizionari ai esențialității, Brâncuși, Grotowski și Manea, *văd prin vreme soarta timpului ce rod va scoate...* Și astfel dau scrisului tăcerii *azi citire...*

# Ana lui Alexa sau despre o binecuvântată obsesie

Marina Roman



„Eu nu pot să exist decât dacă mă ofer până la capăt” – spunea Alexa Visarion într-un interviu. Altădată a povestit cum în vremea copilăriei „încercam să sesizez ce se întâmplă înăuntrul meu, prin deschiderea mare a ochiului la tot ceea ce simțeam sau trăiam”. Și acum, o replică din filmul *Ana*: „Știi, bunica mea Hareta a fost în Siberia și a stat acolo mult timp – nu ca mine în Italia! – bunica mea, când nu mai putea să facă față să reziste, spunea: mă-ntorc în poveste.” Iar mie îmi place să cred că regizorul Alexa Visarion asta face: se întoarce în poveste. Dar nu într-una dintre poveștile copilăriei, așa cum făcea bunica fetei căreia îi spune Ana, ci în propria poveste de viață și de artă.

## Un film autoreferențial

*Ana*, filmul adus în locurile de aici și în timpul de acum, are rădăcini adânci în binecuvântata obsesie a regizorului pentru balada *Mănăstirii Argeșului*. L-a vrut, cu ardoare, pe Meșterul Manole film. A scris, rescris și iar rescris scenariul. În 2007 apărea, la Editura Universală, un volum – *De la Ziditorul la Zidirea* – care aducea împreună scenariul literar al regizorului și gânduri ale câtorva

oameni de teatru și film (între care profesorul Alexa Visarion mi-a făcut onoarea să mă numere), aplecate asupra acestui demers pe care l-aș socoti eroic, de vreme ce s-a născut la sfârșitul anilor '70 și, îndrăznesc să cred, nu s-a încheiat odată cu premiera filmului, în decembrie 2014.

Concomitent cu premiera filmului *Ana*, în 2014, la Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, Alexa Visarion a publicat ultima formă a scenariului niciodată filmat, într-un volum intitulat *ANA – Sens și imagine*, volum însoțit de filmul pe suport DVD.

Autorul și-a asumat astfel un demers mai mult decât cinematografic. Memento, cuvintele autorului scrise la sfârșitul filmului: „În anii regimului comunist au fost distruse sate și tradiții... s-au dăruit lăcașuri de cult... și au fost arestați, deportați, uciși oameni nevinovați”. Acest film, tocmai pentru că este autoreferențial, de la biografie la devenirea artistică, are o extraordinară forță de generalizare, construind pentru spectator un copleșitor univers semantic.

Reiterez faptul că regizorul a venit în fața publicului cu un proiect complex – film de actualitate în pandant cu scenariul unei posibile

ecranizări – care nu poate fi discutat aprofundat decât în întregul său. Cine vede filmul și citește apoi scenariul *Zidirea* se va reîntoarce la film pentru a forța în adânc, până acolo unde va avea bucuria de a descoperi pânza freatică a izotopiilor unei filmografii ce se constituie într-o operă unitară, chiar dacă la o primă vizionare diversitatea ne-ar putea amăgi. Pentru că Alexa Visarion își construiește filmele (scriu asta încă o dată) – de la *Năpasta* la *Luna verde*, până iată, la *Ana*, dar cu accente pe *Înainte de tăcere* și *Înghițitorul de săbii* – pe hotarul dintre real și imaginar. Întotdeauna acel ceva care rămâne nespus e menit să-i deschidă spectatorului drumul spre propriile-i obsesii.

## Pentru Alexa Visarion, „realitatea este imaginația privirii”

Chiar de la primul său film, omul de teatru locuit de Cehov și de Caragiale a mijlocit prima și poate cea mai frumoasă întâlnire dintre teatralitate și cinema. Vorbim aici despre cum sunt concepute încadraturile, despre acribia cu care sunt dinainte trasate mișcările de aparat, despre respectul pentru gestul esențializat până la hieratism. Și mai vorbim despre cum Alexa Visarion știe să exploateze pentru ecran exercițiul actorului de teatru, insistând pe trăire și pe relație. *Înainte de tăcere* nu este o ecranizare a nuvelei lui Caragiale (*În vreme de război*), ci o reconstrucție a



prozei celei mai profunde a lui, aceea în care fantasticul capătă substanță dramatică. Și vedem cum, încă de la început, regizorul își asumă jocul real-ireal ca element constitutiv al unei poetici de rang superior.

Aș îndrăzni aici o alăturare de un alt mare regizor la care memoria mea afectivă face mereu recurs. Numele lui este Nikita Mihalkov, iar filmul care îl integrează nemijlocit acestei paradigme este, pentru mine, *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*. Nu numai pentru că Anton Pavlovici Cehov este numitor comun pentru Alexa și Mihalkov – mereu prezent la vedere, ca text (pentru demersul regizoral) sau ascuns în pliurile unei poetici recuperatoare. Este mai ales vorba aici despre cum personajul poate ajunge la sinele adânc, azvârlind măștile, succesivele măști... Cum instinctul de conservare comun este spulberat în fața unui comandament superior, propriu unei alte ordini, iar nu contingentului.

Structura profundă a lui Alexa Visarion se dezvăluie, am mai spus, prin joc. Mărturisirea, la un moment dat: „Eroii seamănă cu mine, dacă nu cumva sunt chiar eu...”. Este un joc pe muchie de cuțit. Ca mersul lui Ștefan lordache pe sârmă, în *Înghițitorul de săbii*. Cred că un artist poate avea un

spațiu predilect de manifestare, acela în care se și profesionalizează. Dar Artistul nu rezistă să nu pășească și în zone învecinate unde, câteodată, șansa îi zâmbește, îl ia de mână și îi dă în stăpânire domeniul spre care a îndrăznit. Nu numai teatrul și filmul, ci și scrisul, apoi chiar și... „ispitele manageriale” s-au profesionalizat în viața lui Alexa Visarion. Pe parcursul a sute de pagini, în volumele pe care le-a scris, el este în egală măsură poet (în copilărie visa – așa mărturisește într-un interviu – să se facă... silvicultor sau profesor de poezie) și eseist de forță. Ne deschide astfel o poartă spre creație și, cu un gest ritual, ne permite să-l cunoaștem.

Am văzut și revăzut filmul *Ana* în paralel cu propria-mi proiecție a scenariului *Zidirea*. Aceleași elemente cu propensiune spre simbol, același ritm... Și aceeași greutate existențială, susținută, pe direcție comună, dar cu sensuri opuse: *Zidirea* vizează arhetipul, explicit structura profundă, *Ana*, lumea derizoriului, dar implicit structura profundă.

### Un poem cinematografic...

*Ana*. Primul cadru (al genericului): Apa, mare și leneșă, în plan ansamblu, cu malul celălalt vătuit...

Ca spectator, o poți simți fizic: nu doar apa curgând îngeunat spre vărsare, ci și ceața, perversă apă în suspensie... În prim-plan apropiat, silueta în amorsă a unui bărbat încărunțit. Respiră imperceptibil, în plan static, cât să-ți dai seama că nu-i un stop cadru. Liniște. Imediat îl vom vedea din nou, are vreo 60 de ani, pe bicicletă, într-un cadru la fel de larg, urmărit cu o panoramare scurtă, pedalând în ceață... Spre unde?

„– Cum te cheamă, fato?”, întrebă eroul nostru spre finalul filmului. „– Ana. Ana lui Manole!”, vine răspunsul care sporește misterul, pentru că, în film, nici el, nici ea nu poartă vreun nume. Iar spectatorului i se desfășoară în cadrul următor un plan ansamblu de necuprins – laolaltă apă, cer, vegetație, păsări și... schelele.

*Zidirea*. Scenariul este un poem cinematografic. Secvența 1, exterior, primăvară timpurie, se crapă de ziuă: „Plouă mărunț, mohorât. O ceață apăsătoare învăluie contururile unei câmpii fără sfârșit, înconjurată de îndepărtări sterpe./ Cîmpia fără hotar, mistuită în ceața deasă, e o prezență stranie, obsesivă./ Tot întinsul ei pare a se clătina, rătăcind între cerul nevăzut și pământul ascuns./ Lumina plumburie a răsăritului de soare zăgăzuiește locul într-un paradis întârziat./ Timp de geneză.”

Cum să ecranizezi un poem cinematografic? Cum, dincolo de *fabulă*, să prinzi acel *nescio quid* al așteptării născute dintr-o perpetuă întrebare? Cum?

### ... și film de actualitate...

Am numărat cadrele începând cu genericul. Și mărturisesc aici că încă din primele patru minute densitatea simbolurilor și punerea deja în pagină a poeticii filmice m-au copleșit. Liftul care urcă descoperă zidul. Zidul Casei Scânteii, imaginea simbol a ideologiei, propagandei și cenzurii comuniste. Dar, în același timp, ne putem gândi și la zidurile care se tot dărâmă, cerând jertfă. Iar jertfa există în ambele versiuni. Bărbatul aleargă pe lângă coloanele edificiului comunist, așa cum Meșterul Manole cercetează înfrigorat să înțeleagă de ce cad stâlpii mănăstirii. Din nou liftul, un unghi subiectiv din care vedem, la fiecare etaj, grilajul de fier al ușilor. Ca niște zăbrele. Mai târziu, expresia acestor simboluri își va găsi locul într-un *flash-back* din întâmplările



Oana Maria Cajal

neîntâmplătoare ale dărmării unui vis. Tânărul, pentru care în chip mitic ecranizarea baladei *Mănăstirii Argeşului* constituie chiar centrul existenţei sale, vine la una dintre casele de producţie cinematografică din Cadrul Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste să afle dacă scenariul său va intra în producţie. Tovarăşul Stegaru (reducere la normal al numelui unui cunoscut producător, ce în realitate purta un sufix de augmentare) şi-a delegat secretara să-i spună că „filmul nu e bun”. Excelent interpretată de Dorina Lazăr în registru hiperrealist – cu expresivitatea slujită şi de încadraturile foarte strânse, de la plan mediu la gros plan –, secretara joacă permanent între textul de respingere a tânărului autor şi monologul îndreptat împotriva mirosului pestilenţial din „clădirea guvernamentală, cu răspunderi ideologice, cu direcţii culturale...” Nu poate trece un film „cu biserică... un voievod care se închină, cu nebuni la palat...” Secretara nu conteneşte să pulverizeze deodorant din sprayul pe care i l-a adus un violonist... din străinătate: „– Miroase de te dă afară din Consiliu. Cred că vine putoarea şi de sus, şi de jos”. Ca argument suprem, invocă numele tovarăşei Tamara (personaj ce poartă numele real al corespondentului său din ierarhia de partid), care socoteşte că

scenariul este mistic şi intelectual, „că n-are logică, n-are ideologie, n-are mobilizare, că pune Biserica în faţă, iar poporul în spate”: „– A zis şefu’ ca tovarăşa Tamara: că e mistic, că e reacţionar. Că nu trebuie făcut niciodată acest film! Ei... ce putoare vine de sus... Asta-i concluzia: niciodată acest film!” Aerul este irespirabil, iar spaţiul, compus veridic de scenograful Mihnea Tăutu, pe care încadraturile strânse de-abia îl descoperă, sufocant. Aici tabloul lui Ceauşescu – pe care aparatul de filmat îl cuprinde în acelaşi cadru general strâns cu tânărul aspirant la arta filmului – devine personaj.

### ...într-un univers al mitului

Mă întorc acum la începutul filmului. Secvenţa următoare deschide relaţia dintre cele trei personaje simbolice el, ea şi copilul Ion – acest personaj îşi are corespondentul în tânărul Ion din Zidirea: „– Cum te cheamă, fată?” Iar ea înjură. Mai târziu, când ea va fi venit (tot pe bicicletă) să ia apă în bidoane, el revine cu întrebarea şi singur îşi răspunde şi îi răspunde, ca o investiţie: „– Dacă nu mai înjuri, te cheamă Ana!” Pentru ochiul care vrea să caute, regizorul nu lasă nimic la voia întâmplării, nimic care să nu se justifice: ea vine să ia apă

(bineînţeles, în realitatea comună acţiunea este perfect motivată de faptul că povestea se desfăşoară într-un sat fără apă curentă), Ion o ajută să umple bidoanele, urmează jocul cu apa. Bărbatul intră şi el în joc, folosind însă apa ca mediu pentru a trece în dimensiunea mitului. Recită: „Pe Argeş în gios / Pe un mal frumos, / Negru-Vodă trece / Cu tovarăşi zece: / Nouă meşteri mari, / Calfe şi zidari / Şi Manoli – zece, / Care-i şi întrece. / Merg cu toţi pe cale / Să aleagă-n vale / Loc de monastire / Şi de pomenire.” Moment în care îşi pune (chiar dacă aprent e doar o joacă) apă pe creştetul capului, ca un botez. Până aici, doar patru minute de film, de o densitate greu de aflat chiar şi în filmografia marilor regizori ai lumii – disponibilitatea de a conecta spaţii şi timpuri, practic de a le aglutina într-o entitate arhetipală, vine şi din lunga şi profunda experienţă de teatru a autorului. Jocul continuă. Fata înjură din nou, dar băiatul răspunde întrebării despre care, făcând racord cu *Zidirea*, ştim că este retorică: „– Pe tine te cheamă Ion, nu?” „– Da!” Odată ce a aflat acest nume, bărbatul se eliberează. Țopăie, aleargă absurd, se aruncă în apă, strigând a izbândă: „– Anaaa!” Răzvan Vasilescu reuşeşte performanţa de a face sensibilă trecerea de la realitate la mit şi decupează impecabil stările personajului. Să ne întoarcem la prima secvenţă din *Zidirea*: „deodată, această masă diformă de pete întunecate (păsările din scenariu) se desprinde din ceaţa groasă, eliberând câmpia. Erupţie violentă, absurdă.”

Am putea vorbi, şi la nivel formal, de un univers al mitului, al mitului cultural asumat şi declarat, populat de semizeii la care autorul se raportează viu, firesc şi, mai ales, cu iubire: eroul lui a început să-şi viseze filmul după ce a văzut două filme extraordinare: *Clasa muncitoare merge în paradis* şi *Farmecul discret al burgheziei*... La care adaugă apoi *Rubliov*. Pentru ca fata căreia el îi spune Ana să adauge: *Ana Karenina*... şi *Cehov*... şi *Esenin*... ba şi *Dostoievski*, punctând personajul – *Nastasia Filippovna*, *Nastia*, *Idiotul*... Putem găsi în *Ana* stări, senzaţii, uneori chiar personaje (cum este piticul majordom al Casei Scânteii sau saltimbancii invitaţi pe pontonul cuplului Albulescu-Vişan) care ne redeşteaptă memoria neorealismului sau a suprealismului sau pasiunea marilor ruşi.



Oana Maria Cajal





Foarte interesantă și, recunosc, emoționantă pentru mine este trimiterea expresă pe care Alexa Visarion o face la filmul său *Înghițitorul de săbii*, prin personajele interpretate de Ștefan Iordache și Răzvan Vasilescu. Să ne aducem aminte că una dintre obiecțiile majore pe care tovarășa Tamara a avut-o n-a fost alta decât prezența lui Ștefan Iordache în postură de protagonist: „– Și Ștefan Iordache... nepotrivit în rolul ăsta. Are o față de babă... Nu! Nu cadrează cu indicațiile pentru erou național.”

Referențial și autoreferențial, Alexa Visarion articulează elementele a trei paradigme tematice: ale temelor majore din filmografia și teatrografia sa, ale temelor majore dintr-o viață interioară bogată și mereu îmbogățită și experiența trăirii în două regimuri politice, într-un fel sau altul, adverse. Cred că, așa cum în *La strada* lui Fellini citim în nuce temele filmografiei de mai târziu a regizorului, tot așa decelăm în *Ana* nodurile întregii rețele pe care opera lui Alexa Visarion o constituie.

Și, pentru că am ajuns aici, voi încerca, într-o paranteză amplă, să demonstrez de ce una dintre marile calități ale regizorului Alexa Visarion este știința decupajului, datorită căreia discursul, abundent în simboluri și plastic în expresie, rămâne clar, coerent și poate astfel deschide drumul ambiguității creatoare. Și

o replică obsesivă, ce coboară din *Înghițitorul de săbii*: „Dumnezeule, câtă amintire...”

Revenind la *Ana*, am remarcat, cu o undă de tulburare, cum muzica din *Înghițitorul de săbii*, secvența barului în care îi vedem pe Ștefan Iordache și Răzvan Vasilescu, se prelungește aici, transformându-se din muzică diegetică în comentariu muzical.

Am recurs, poate prea tehnic, la acest tip de analiză tocmai pentru a aduce în discuție talentul, determinarea, dar și efortul unui cineast care nu a realizat filme, ci a edificat o operă.

### Și... biserica

În mijlocul apei, ancorat, un vas vechi, ruginit, cu scheletul înălțat spre cer ca... niște schele prefigurând o turlă. Triunghiul, cu multipla lui simbolică. Pentru mine, Ochiul Domnului. Este filmat într-un lent, amplu trav circular pe apă... Vasul pe care cei trei și-au găsit loc de adăstare, vasul pe care, după moartea lui Ion au rămas numai ei doi, devine pentru mine, spectator, Biserica. Aici, pe punte ca în pridvor, gesturile și cuvintele devin ritual. Iubirea? Îmi amintesc cum, odată, după scăldat, fata a ieșit goală în fața lui, s-a uitat în ochii lui și a spus: „Mă privești fără păcat!”. Foarte tână actriță Cristina Drăghici este credibilă, atașantă,

și în materialitatea contingentului maculat, și în transparența planului mitic. Iubire despătimită prin suferință, înnoită întru ideal, așa cum suferința și moartea unui vas uitat pe apă înalță spre un cer de geneză – superb acest cadru din final, în care întreg ecranul devine cer – schelele viitoare turle.

Și ultima replică a bărbatului pe care ea îl cunoaște și pe care îl strigă acum „Manole”: „Dorul lui Dumnezeu după cel mai mare păcătos e mai mare ca dorul celui mai sfânt om pentru Dumnezeu. Mi-a spus asta părintele Iulian, la Athos, în Săptămâna Mare.”



Adina Bardaş

## Balanțele seninătății – Alexa Visarion

**Adina Bardaş**

Unii oameni umblă în lumină o viață.

O caută, o menesc, o stârnesc în picuri răsfrângând universul sau în torente care dislocă percepțiile, dezlegându-ne astfel de șovăieli și lentori, oferindu-ne revelații...

Așază oglinzi care îi înmulțesc sclipirea. Le intuiești intensă concentrare pe care o investesc în lucrarea lor și cântărești cu grație, în talgerele invizibile ale gândului, rodul acestor călătorii interioare la care ne fac martori.

Câteodată ni-i închipuim cu zonele lor de tăcere – cercuri de taină ce-i îmbrățișează discret. Sunt firi înalt-creatoare mergând agale, meditativ prin peisaje ale inimii și rațiunii care, filtrate îndelung, ajung la o puritate de cristal, unul cu provocările nenumăratelor sale fațete.

Alunecă – grav sau jucăuș, mereu cu rigoare – prin felurite arte și le unesc cu naturalețea celor care le cunosc îndeaproape potecile secrete; simți atunci că, în moduri subtile, ei se întorc „acasă”... Intră cu gesturi familiare în locuri care pe alții i-ar intimida cu siguranță pentru că acolo aerul se respiră altfel, adâncimile și altitudinile intră în dialoguri în care zvâcnește și o undă a primejdiei, capcane pândesc, te poți limita, rătăci, dilua... Însă ei, fiind locuitori ai acestor paradisuri care te somează până la urmă să riști totul, înaintează

cu îndrăzneală, croind o cale prin intimitatea deasă a gândurilor și zidind netulburat în materia suavă a frumuseții.

Așa îl văd pe Alexa Visarion, profesorul, regizorul de teatru și film, scriitorul care ne-a obișnuit cu spontaneitatea lui scânteietoare, cu ideile despicând hotărât culoarul lor de zbor și cucerind publicul pus adesea la răspântia dintre uimire și imboldul de a ține pasul cu impetuoasa lor energie. Cu o tușă atașantă de autoportret, care vibrează ca un arc în timp ce depășește parca ramele tabloului, afirma: „încerc întotdeauna să nu mă treacă viața fără ca eu să *nu mușc* din ea și, apoi, trăgând aer în piept, curățit de nimicnicia ce mă atacă, să pot cânta, fluiera, recita, striga ceea ce îmi place, ceea ce vreau și ceea ce simt.”

Am spus *profesorul* în primul rând, pentru că așa mă raportează la Alexa Visarion. Învăț și văzându-i spectacolele sau filmele, și citindu-i articolele, scenariile, cărțile, și ascultându-l (în studenție i-am cerut cu sfială îngăduința să particip la câteva dintre clasele lui de regie – eu fiind practic o intrusă, entuziastă, e drept, de la secția de teatrologie a UNATC-ului; spre deplina mea încântare m-a primit, dăruindu-mi impresii al căror jar s-a transformat în flacără nu o dată, în impulsul generator de iscodiri ale unor trasee profesionale). Nu a aflat decât



recent cum a rămas peste ani într-o galerie afectivă aparte, a celor care lasă în siajul lor – cu o dezinvoltă persistență – semnele bunăvoinței, ale generozității. Lucram la Radio România Cultural și îl invitaseam la o emisiune pentru care aveam mare nevoie de comentariile sale avizate despre un eveniment teatral; mi-a răspuns că nu poate veni pentru că tocmai se pregătea să plece în America. A fost o surpriză nemaipomenită când a apărut a doua zi – la oră precisă – în studio, cu valizele (era în drum spre aeroport), și mi-a spus cu simplitate că motivul pentru care făcuse un efort deosebit era că „nu e bine să dezamăgești un om tânăr”. Nu am uitat niciodată acea replică și acel gest care demonstau o rară deschidere sufletească. Și acum, când scriu, surd cu nostalgie acelei întâmplări frumoase pe care doar cineva înzestrat cu simț pedagogic și iubire de oameni o putea isca.

În „Noaptea bufonilor”, spectacol pe care l-am văzut online în anii de pandemie și apoi l-am reluat, la un orizont diferit, de curând, am tresărit auzind replicile pe marginea unor montări antologice, racordurile care-i pun în valoare dorința de a restitui „amintirile sfinte” (printre ele, despre „Regele Lear” din 1970 al lui Penciulescu, cu George Constantin); o fantă inventivă în textura piesei, care s-a reconfigurat în „Carnavalul”, așteptata premieră radiofonică programată în decembrie 2022 („nu apărăm ceea ce avem”, observa altundeva cu acuitate). A fost un îndemn să caut mai mult și am parcurs apoi imediat dosarul teatrolitic întocmit de Florica Ichim și Ada-Maria Ichim în antologia „Radu Penciulescu și teatrul la înălțimea omului”. Și acest lucru a dus iar, pentru mine, la inedite ricoșuri purtătoare de sens.

A te împotrivi consecvent uitării e considerat a fi „o obligație morală”, e o perspectivă în care există noblețe, ardere, devotament. E o misiune a unui spirit luptător, decis, aceea de a păstra candoarea unor victorii în fața indiferenței și a clepsidrelor foșnind din ce în ce mai zorit, de a întehi râvna cheltuită în demersuri care au sensibilitate, finețe, dar și miez incandescent. „Muncesc cu o stare de nebunie înăuntrul meu. Încerc să cuprind relațiile conflictuale într-o plasmă de incitare reflexivă... sunt atent la nuanțe, pătimaș, obsesiv, dar, în același timp lucrez cu anumită seninătate pentru că, așa cum

spuneam, teatrul e bucurie.” Totul e bucurie când e clădit cu atâta patimă și cu intenția de a desface imaginativ, strat cu strat, pentru sine și pentru ceilalți, lumea de senzori care ne înconjoară. Un subton înțelept accentuează deopotrivă necesitatea obținerii unui perimetru de echilibru, al limpezimilor și tihnei, îngemănate într-un cuvânt-cheie pe care îl găsim repetat, reverberând în zările interiorității: „Cred cu seninătate (s.n.) în rosturi, în miracolele dăruite de Cer...”

Îi urmăresc eseurile din *Viața românească*; desfătări ivite din mlădierile unui condei elegant, ele pun marcat în evidență vocația prieteniei („bogăția vieții”) – o calitate nu îndeajuns de prețuită aici și acum – și țâșnirea către azur a ideilor. Și recunosc verticala autenticității în enunțul concis care reliefează liniile unei profesii de credință: „într-o viziune de substanță, cuvintele sunt comuniune, nu informație.”

În arena dezbaterilor, Alexa Visarion nu are cum să ignore ceea ce supără, strivește, îndoiaie percepții, camuflează valori. De atâtea ori asistăm la experimente calpe „maculând ineditul vital al teatrului”; complici prin comoditate, acceptăm ceea ce ar trebui sancționat. Teatrul de mâine se construiește cu un discernământ al inovației și o voce cu greutate dă și aici o lecție, nelăsând ca faptele să se precipite în direcția vacuității: „Dar știm că acum mai mult decât altădată conviețuiește găzduită în contemporaneitate și noutatea derizorie, satisfăcută de propria sa

existență standardizată în vanitate și suficiență impertinentă. Dacă regizorii acestei exprimări trândăvesc în orgoliu și beatitudini narcotice, critica teatrală ar trebui să elibereze reflexele nocive ale imposturii ce se oficializează hegemonic prin «succese», distracție și prost-gust cronic. [...] Noutatea aceasta uzată a mecanismelor intelectualist-calofile de serie, clocite în parvenire și adăpostite de vidul criteriilor de performanță reale, subtile, adevărate este prezentă cu autoritate în teatrul contemporan.”

La 75 de ani, Alexa Visarion are toate motivele să exclame, așa cum a făcut-o într-una dintre scrierile sale, *Vocile anilor*: „Doamne, cât de neîmbătrâniți rămânem!”. Cert, acolo se deslușește și susurul tristeții, melancolia în care se insinuează firul nerostitului *fugit irreparabile tempus*. E și aici un tâlc: instinctul de a întinde velele și a porni mereu în expediție, gratitudinea practică cu autenticitate și căldură, investiția cu metodă în neuitare, alertețea, exercițiul întrebărilor ce refuză cantonarea în răspunsuri deja găsite, dragostea și pasiunea ca esențe ale călătoriei pe traiectoriile enigmatice ale vieții întrețin toate o tinerețe sfidătoare, un tonus care fixează reperele unei perpetue vârste a tuturor căutărilor.

E o împletire de binecuvântări întărite de voință în destinul lui Alexa Visarion, făgăduind alte și alte detente explozive și pline de farmec către insolitele ținte ale unui spirit infatigabil.



Oana Maria Cajal

# Arta generozității.

## Maestrul întrebărilor, profesorul mirării la 75 de ani

Octavian Saiu

Alexa Visarion este o ființă cu harul metaforei. Ca regizor, a știut și știe să compună simboluri despre lume. Ca scriitor, descrie lumea prin expresii care-i aparțin doar lui. Mai mult decât atât, are puterea de a oferi ceva din el însuși în fiecare asemenea frântură de artă, în fiecare semn pe care îl lasă în urmă. Din acest motiv simplu, a ales să nu se împlinească până la capăt nici în film, nici în teatru, nici în literatură. A rămas mereu între ele, plutind printre orizonturile propriilor sale neliniști, răzbunate din când în când prin câte o imagine atât de personală încât e imediat, fără efort, recognoscibilă. Din această lejeritate a eului s-a născut vocația sa pedagogică. Dintr-o mereu vie conștiință de sine, dintr-o credință în nevoia de a căuta pentru a împărtăși altora ceea ce e de negăsit.

75 de ani. Trei sferturi de secol. Un univers. Și un statut unic, acela de maestru căutător. Termenul în sine e așa de uzat, de supralicitat prin întrebări netrebnice, asociate te miri cui. Și, totuși, rămâne mai puternic decât determinările lingvistice neinspirate ale celor care îl transformă în hiperbolă. Lui i se potrivește, însă. E un maestru. Și nu fiindcă ar deține adevăruri absolute, ca în tradițiile Orientului, ci tocmai pentru că are întotdeauna aceeași voluptate de a le căuta. Știe răspunsurile, dar păstrează întrebările. Are certitudini, dar nu se dezice de îndoieli. Iată de ce e un privilegiu pentru cei care-i sunt aproape să învețe de la el. Cu el.



Octavian Saiu

Prin el. Să afle ceva despre marile și micile mistere ale creației și, dincolo de toate, să își descopere propriile întrebări.

Așadar, pentru cineva care nu l-a avut profesor, un paradox bizar se insinuează în fiecare întâlnire cu el: sentimentul că îi datorează, totuși, ceva din valorile pătrunse, din cunoașterea lor fie și relativă. O explicație posibilă este aceea că Alexa Visarion poate presăra metaforele lui ample în eseuri scurte, în câteva rânduri, în frânturi de dialog. De la mari opere pe scenă și ecran, a ajuns – printr-o alchimie tainică a eului – la această esențializare a discursului miniatural. Ce pare și mai bizar este că are grația de a îi cita pe alții, pe care i-a întâlnit într-un parcurs îndelung și foarte rar se invocă pe sine. E arta generozității.

Așa s-ar putea rezuma talentul de a împărți celorlalți daruri de suflet și gând, istorii trăite și mărturisiri emoționante, lecturi, revelații și tot atâtea mirări. Într-o altfel de cultură, departe de micimi balcanic-mioritice, toate acestea ar fi fost înrămate în aur. Ar fi fost teaurizate într-o arhivă vie. În cazul său, există o consolare, totuși. Și nu e puțin lucru. Fiecare dintre cei care l-am cunoscut, i-am văzut spectacolele și filmele, i-am citit cărțile, l-am ascultat vorbind despre orice, păstrăm câte o fărâmă din spiritul și înțelepciunea autentică a întrebărilor. Astfel, metaforele lui nu se vor pierde niciodată.





Oana Maria Cajal

## Îți datorez libertatea mea de azi în imaginar...

**Daniela C. Kamiliotis**

Am lucrat mult împreună în puținii mei ani de scenografie și costume în România, 1979/1985. Abia absolventă a Institutului „Nicolae Grigorescu”, abia angajată la Teatrul Giulești, am descoperit o lume nouă de „viața imaginară”, dar foarte adevărată pentru mine.

Prin tine o trăire dusă la limitele extreme, o efervescentă nemaiîntâlnită.

„O noapte furtunoasă”, „Woyzeck”, filmul „Înghițitorul de săbii”... Doar trei proiecte lucrate împreună dar care au însemnat atât de mult în viața mea!

Acum amintirile mele sunt mai multe imagini colorate, neadevărate poate, lumini de reflectoare, emoții în culise, platouri de filmare, zăpadă sau soare în secvențe de film, scene diferite din repetiții, ... dar până la urmă ceva în suflet care nu se poate descrie în nicio limbă, doar simți.

O viață artistică simțită în toți porii, numai acolo, în lumea creată pe scenă de tine.

Puterea ta de a reinventa un univers al nostru, al echipei tale de teatru sau film a fost un dar.

Forța ta magnetică de a crea pe o scenă o stare de spirit neștiută, pe un drum nepășit, neexplorat, ne făcea pe noi toți să te urmărim.

Îți datorez libertatea mea de azi în imaginar, forța de a fi mereu în căutarea unui univers, de a fugi în lumea mea.

Alexa, tu ai fost un mentor pentru mine și astăzi mă bucur că am putut face o carieră de succes din imaginație și inspirație în New York.

La mulți ani, Alexa Visarion, pentru cei 75 de ani trăiți într-adevăr!



Daniela C. Kamiliotis

# Între agonie și extaz

Grete Linz

„Am văzut îngerul în marmură și am sculptat până l-am eliberat.”

Michelangelo Buonarroti

Jurnal de repetiții | Irina | „Trei surori” | Cehov |  
Teatrul Național Timișoara | 1988  
Regia: Alexa Visarion

Actul IV | Irina – Tuzenbach (Robert Linz).

La capătul mesei, scaunul rămâne gol. Visarion este peste tot: în fața noastră, în spatele nostru, înăuntrul nostru. Uple încăperea. Ne citește gândurile, inițiază impulsuri, creează febre din emoții voluptoase.

Mi-e teamă că nu sunt capabilă să mă decid. Să trăiesc starea care mă umple pe dinăuntru, dar care se ascunde de certitudini.

TUZENBACH: *De cinci ani te iubesc! Și tot nu mă pot obișnui!... Măine te iau de-aici!... Vei fi fericită! Un singur lucru mai lipsește: dragostea ta!*

Simt o mână pe creștet în timp ce încerc să răspund. Visarion determină în tăcere ritmul și tensiunea. Atingerea mă provoacă, dezlănțuie o rebeliune, mă face să mă simt în prezent.

IRINA: *Asta nu stă în puterile mele! Voi fi soția ta, voi fi credincioasă și supusă... Dar de iubit... Ce pot să fac... N-am iubit niciodată... Sufletul mi-e ca un pian prețios și închis, a cărui cheie s-a pierdut...*

Vorbele costă. Cu atât mai mult, cu cât partenerul de joc este și partenerul de viață. Adevărul devine relativ, primește alte dimensiuni, alte valențe. Cea care vorbește în moment nu sunt eu și nici Irina, ci o simbioză copleșitoare a două femei care nu s-au întâlnit niciodată în viață. Irina este în mine, iar eu rățăcesc înăuntrul ei. Visarion mi-e călăuză. Mă ia de mână. Mă încumet.



Grete Linz

Încerc să-i înțeleg și să-i interpretez tăcerile, privirile, respirația, frazele întrerupte. Cu niciun alt regizor n-am lucrat atât de pur, atât de emoțional, atât de complex și totodată atât de simplu, înțelegându-ne din nimicuri, dintr-o privire lăsată, dintr-un surâs sau dintr-un oftat înăbușit. Este o altfel de comunicare, sensibilă și fascinantă. Ca o operație pe cord deschis, la care orice decizie este existențială sau îți răstoarnă totul într-o clipă cu capul în jos.

Când te-ncumeți, sunt și eșecuri programate. Nemulțumiri. Neputințe. Visarion sesizează momentul. Nu se revoltă. Se retrage. Îți face loc ca să-ți revii. Alerg neliniștită pe culoarele foaierei, mă așez fremătând în sală și încerc să vizualizez. Las viața Irinei să treacă peste mine, prin mine. Îmi amintesc în mod paradoxal de clipe netrăite. Privesc spațiul de joc de la balcon. Văd totul ca printr-o prismă ce îmi multiplică emoțiile. O scenografie extraordinară a Emiliei Jivanov. Mă simt acasă. Balenele corsajului îmi țin la un loc bătaile de inimă care se zbat să iasă din pieptul Irinei. Suntem din nou în tact.



Visarion te aduce la răscruce. Te obligă să te decizi. Să riști. Să riști totul. Să crezi. Să crezi în viziuni. Să te îndrăgostești de marea „necunoscută” care este pasul următor și să trăiești delirul. Scena ți-o permite. Viața nu întotdeauna.

Visarion se joacă cu tensiunile. Le provoacă. Le cultivă. Sau le distruge când și-au atins scopul. Te catapultează într-o stare de exaltare sau de catatonie.

Visarion farmecă. Cu o magie a tăcerii, a gestului, țese între noi o stare plină de electricitate. Scurtcircuitul e voit, descărcarea - transcendentală. Suntem într-un fel de transă lucidă. Trăim momentul până la epuizare. Sus, pe trapez. Fără plasă. Doar cu Visarion. Cu încrederea reciprocă. În timp ce alții aleargă după construcții perfecte de rol, noi avem privilegiul de a trăi pe pragul dintre realitate și ficțiune un sentiment incandescent de eliberare, între agonie și extaz.

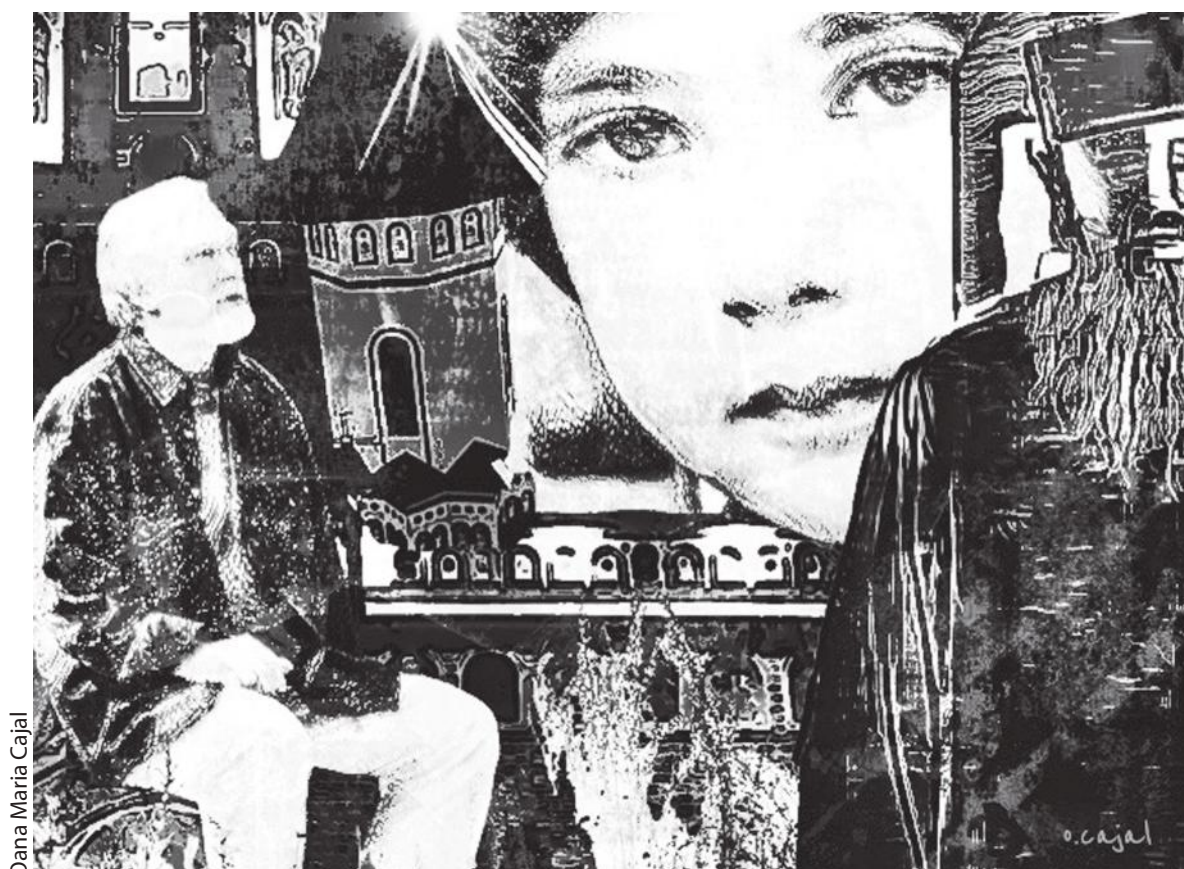
Visarion este liniște și tumult în același timp. Este energetic și blând. Creativitatea rezultă, cred, din bucuria de a trăi fiecare secundă din plin, până la capăt. Procesul este ceea ce contează acum, întâlnirea, schimbul de stări, seducția, trăirile magice. Nu reprezentația.

Apoi, seară de seară revii, în speranța de a descoperi ceva nou. De a capta spectatorul cu ceea ce arde în tine și te face să trăiești sublimul într-o altă dimensiune, ceva ce ai strâns cu multă minuțiozitate și dăruire, de o densitate copleșitoare și incredibilă. Câteodată chiar îți reușește. Dar lipsește ceva. Cineva. Catalizatorul. Omul de referință pentru tot ce ai reușit să păstrezi pe parcursul acestei călătorii incitante și subtile.

Finalul spectacolului: trei femei înlănțuite, stări și vorbe suprapuse, sunete îndepărtate de fanfară. O agonie al cărei singur gând conștient este ruptura, despărțirea, absurditatea faptului că drumul se oprește aici. Nu-ți rămâne decât să păstrezi tumultul, zbuciumul, iubirea, nebunia, obsesia, transformarea, frumusețea clipei, libertatea de a respira aer dens și exploziv.

Nu știu dacă i-am înțeles întotdeauna tăcerile sau dacă am reușit să trăiesc în Irina măcar o parte din ce Visarion a văzut în ea. Dar știu că acest fel de a căuta adevărul unui personaj este singurul plauzibil. Este singurul care îți permite să exiști în el, prin el, fără să devii o marionetă a hazardului, dependentă și artificială.

„Trei surori”, Cehov, Teatrul Național Timișoara 1988, Alexa Visarion – pentru mine o întâlnire de excepție. Ceea ce rămâne: un „pian prețios” a cărui cheie o voi păstra mereu sub inimă.



Oana Maria Cajal



Bogdan Vladu

# Alexa Visarion și tăișul timpului

Bogdan Vladu

Artistul, mărturisește tânărul regizor: „vorbește prin sine pentru ceilalți. Acesta prin sine dă unicitate operei de artă. A crea liber înseamnă a opta pentru adevăr, înseamnă a gândi într-un adevăr”.

Teatrul său e problematic, e adânc, e energic și cum ne mărturisește în „Cealaltă scenă”: „A fi liber înlăuntrul tău înseamnă în primul rând a fi neliniștit și a te întreba.” ...

Avându-l profesor coordonator pe Alexa Visarion am privilegiul de a pătrunde și cunoaște universul creației sale. Estetica sa teatrală și filmică este provocatoare de interogații privind existența ființei umane în *călătoria necunoscută*, și poate de aceea de maximă relevanță, care este viața. De aici își trage artistul seva, vitalitatea și ineditul exprimării. Citindu-l află că: „Arta românească de-a lungul anilor încătușată de teroare și frică n-a abdicat. Întinericul a surpat întreaga națiune, dar tot acest infern al despotismului a născut veghea cea de toate zilele într-o lumină. Sigur, teatrul românesc a fost batjocorit și trădat de farisei și demagogi, mistificat și sfâșiat de vânzători și hăitași ai spiritului, dar credincios lui însuși. Teatrul românesc a fecundat beznă cu gândire, atitudine și trezie politică. Teatrul a întreținut prin valorile sale, prin harul său, prin angajamentul și implicarea sa, lupta pentru conștiință. Credința în izbăvire se leagă și de lumina scânteind din spectacolul românesc.”

Pentru Alexa Visarion, arta teatrului este o stare de maximă luciditate, o gândire febrilă, o sinteză a neliniștilor timpului... Contemporan, spune el, „ești atunci când aparții prin întrebările tale și țării în care te-ai născut, și lumii întregi. Contemporan nu poți fi doar cu prezentul, ci întotdeauna contemporan ești, sau mai bine zis trebuie să fii, cu «timpul lumii», cu «esențialul»...”

În climatul politic de după „tezele din iulie” la începutul anilor '70, cenzura a fost „întărită” cu dogme ideologice, cu partizanat politic, devenind „atentă” la orice detaliu, la indicația și controlul partidului, cu tot ce se întâmplă în artă și cultură, atacând și negând valoarea exprimării artistice, esența creativității libere, personalitatea operei. În acest climat debutează pe scena Casandrei montând în premieră națională „Cartofi prăjiți la orice” de A. Wesker, studentul-regizor Alexa Visarion...

Înregimentarea brutală, depersonalizarea individului, vertijul unei violente supunerii impuse, dar și revolta ca unică stare de afirmare a demnității împotriva identificării forțate a omului printr-un simplu număr. Aceste atitudini conceptuale susținute de exprimare teatrală originală erau tranșante, construite scenic surprinzător inedit, într-o relație directă sală-scenă. Publicul era implicat la modul nemijlocit în întreg dinamismul spectacolului. Acest spectacol a născut, cum scria în „România Literară” Valentin Silvestru „un nou regizor”.

Libertatea creatorului este interogativă. Pentru a crea liber, Alexa Visarion se simte și trăiește responsabil față de om, față de problemele acute ale umanității. Libertatea sa reprezintă, în ultimă instanță, structura interioară a artistului dar și vocația sa. El chestionează realitatea pentru a o obliga să depună mărturie prin adevăr.

Zeno Fodor, secretarul literar al teatrului din Târgu Mureș în 1972, mărturisește acum, în 2022: „*Procurorul*, primul spectacol cu mesaj anticomunist, din România anilor '70-'80 ...Spectacolul demasca obtuzitatea feroce, cruzimea înverșunată, barbaria unui anchetator comunist. Era în vremea aceea un gest extrem de curajos și periculos cu posibile consecințe foarte grave. Reprezentația a cutremurat prin curajul său față de mascarada minciunii și a adus un nou curent vital prin formula teatrală ce naștea prin implicarea efectivă a publicului și trezirea conștiinței sale”.

Alexa Visarion a trăit obsedat de libertate. „În acea perioadă macabră, de mistificare despotică, obligați prin spaimă și nimicnicie să se încoloneze în supunere ideologică, artiștii de valoare au născut un teatru al rezistenței și demnității”.

Teatrul românesc, așa cum l-a gândit și realizat Alexa Visarion, „a răs și a plâns alături de întreaga națiune, mobilizându-i forțele cu credință și cu patimă, cu vigoare, discernământ și onestitate, spre o meditație implicată în dezvăluirea orânduirii de carceră.

Bineînțeles că obolul plătit întinericului a fost imens, dar tot atât de sigur putem mărturisi astăzi că zona vitală a teatrului românesc, cea a cinstei, a substanței, a profunzimii, cea responsabilă a fost mai puternică decât oarba noapte a umilirii. Paradoxal, această beznă a provocat și



întreținut o atmosferă creatoare autentică, drept unic răspuns posibil la violența agresivă a dictaturii. Prin cei ce nu trădaseră adevărul din menirea creației”.

Impactul asupra publicului prin sens și esență este mărturisit de George Banu: „Teatrul politic eficace este cel care discută existența reală a unui public, de aceea răsună atât de diferit de la țară la țară. (...) N-am simțit niciodată, ca o mușcătură în carne, până la os, o mai adâncă oroare față de pervertirea acestei superbe atitudini a umanității. Revoluția ca stindard al compromisului – nimic mai jignitor...”

La Teatrul Național din Cluj, „O pasăre dintr-o altă zi” de D. R. Popescu a fost cu scânteii: Comisia ideologică cu adepții săi oficiali și voluntari au dat verdictul: „Eu tovarăși sunt turnător... Vin la teatru să mă distrez, să mă relaxez pentru a munci cu folos a doua zi. Dar ce am văzut pe scenă acum e o porcărie, N-am înțeles nimic, nu e clar niciun mesaj...”

Întotdeauna, în spectacolele sale, Alexa Visarion voia să le arate celor din stal, din loje și de la balcon, fața nevăzută a lunii! Ce se-ntâmpla și se vedea pe scenă trebuia să arate și ce nu se vedea și nu se auzea – și de fapt alcătuia fața nevăzută a lumii... Fiindcă nu toți spectatorii sunt egali în înălțime și greutate, în gânduri și simțiri, contorsionați fiind ei și de darwinismul economic, politic și moral la zi, Alexa Visarion încerca să anihileze întâi strategiile

de manipulare ale diversiuilor ideologice, ca apoi să le pună în fața spectatorilor adevărata față nevăzută a lunii! Nu-i era prea ușor, mai ales că fața nevăzută a lunii era perfect luminată de soare, și nu se putea spune că dorește cineva s-o ascundă! Montând la Cluj povestea unei Păsări dintr-o altă zi, s-a putut convinge, prin numeroasele vizionări ale piesei, de realitatea dintr-o altă zi a păsării de pe fața nevăzută a lunii. Spre finalul reprezentației, actorii, cutremurați și angoasați de aerul pe care-l respirau pe scenă, au ieșit – au descins, au năvălit! – printre spectatori, indignați, cântând, chemându-se la o luptă neîntârziată pentru aducerea în lumina concretă a reflectoarelor – a părții invizibile din lună! Dar cum unii spectatori din lojile fundamentale mizau pe propria lor gândire, ce le permitea să nu vadă nicio legătură între cauze și efecte, Pasărea dintr-o altă zi a tot fost amânată să-și găsească zborul, ca să nu favorizeze insecuritatea cetățenilor!.. Chiar primarele de pe Someș s-a arătat gata să salveze națiunea română de pericolul pus în scenă de Alexa Visarion, numitul Alexa Visarion!.. Norocul a venit din partea a doi academicieni surzi, Constantin Daicoviciu, mulți ani rectorul Universității Babeș-Bolyai și Octavian Fodor, rectorul Universității de Medicină din Cluj... Aceștia, vechi cunosători ai geografiei, istoriei, anatomiei, fiziologiei și psihologiei feței nevăzute a lunii, s-au trezit vorbind ca surzii – printre înțelepții

filosofi ai zilei... „Ce?!...”, „Ce ți-am spus!..” „Ce mi-ai spus?” „Că e boul?” „Cine?” „Idiotul?” „Orbul!” „A, vorbești despre ce ți-am spus eu?!” „Ce mi-ai spus?” „Că e un boul!” „Cine...” „Dobitocul!” Primul-secretar, Duca, care-i iubea pe surzi și mereu, în diverse ocazii, voia să vadă și el cu precizie ce năzuia să pună în scenă Alexa Visarion – Fața nevăzută a lunii! – a încheiat discuția, dând dreptate surzilor, păsării dintr-o altă zi, lui Alexa Visarion... El, cel mai tare om din județ, nu putea fi înfrânt de niciun orb de pe malurile Someșului! Așa că piesei... Păsării... i s-a dat drumul să zboare! Numai că publicul nu trebuia să creadă în existența mijloacelor de manipulare a existenței concrete a feței nevăzute a lunii!.. Așa că – minune! – a doua zi unul dintre interpreții principali ai piesei a fost chemat să-și satisfacă stagiul militar, la Dej... Am citit această mărturisire a academicianului D. R. Popescu în volumul „Alexa Visarion” în 2015 și nu știu de ce am senzația că nimic nu mai e nou...

Am aflat tot din acel volum că: „Regizorul a conceput spectacolul în conformitate cu substanța textului ca o dezbatere de idei, un examen lucid de conștiință într-un contact nemijlocit cu publicul spectator. Pentru a obține o maximă forță de șoc expresivă a ideilor, regizorul operează o reducere categorică cel puțin la două nivele ale piesei: anecdotică și psihologia personajelor. Pe scenă nu se derulează filmul unor biografii, personajele fiind în primul rând niște purtătoare de idei, încarnări ale unor atitudini sociale și politice, ceea ce nu înlătură tensiunea și dramatismul. Dimpotrivă. [...] Încă înainte de ridicarea cortinei se insinuează o neliniște, se iscă semne de întrebare pentru că, în timp ce-și ocupă locurile, spectatorii văd în avanscenă un cearșaf alb sub care se mulează formele unui corp omenesc. După ridicarea cortinei, în întuneric, un far de motoretă își plimbă lumina peste sală și cearșaf, violentând privirile publicului. Apoi se aprind reflectoarele și lumina lor necruțătoare învăluie toate personajele aflate în scenă până la sfârșitul spectacolului. Nu există intrări și ieșiri, nimeni nu poate dezerta, cadavrul este acolo, totul trebuie lămurit. Timpul adevărului a sosit.” Și nu știu de ce trece atât de repede....

În urma festivalului scenelor mici de la Berna, spectacolul „Năpasta” regizat de Alexa Visarion



Oana Maria Cajal



a fost invitat în mai multe orașe din Europa: Budapesta, Viena, Lisabona, Moscova... La Stuttgart, primarul orașului, fiul feldmareșalului Erwin Rommel, la sfârșitul reprezentației a spus: „Minunată seară, aplauzele au răsplătit arta dumneavoastră. Spectacolul „Năpasta” demonstrează că după o nenorocire, după un dezastru, răzbunarea și ura nu rezolvă nimic”. Am citit această mărturisire de substanță în arhiva legată de marele premiu pe care acest spectacol l-a câștigat un an mai târziu, în 1979, la Arezzo.

Iar după spectacolul de la Moscova, Innokenti Smoktunovski felicită actorii și regizorul spunându-le: „Un spectacol extraordinar. [...] De la *Regele Lear* al lui Peter Brook, publicul moscovit nu a mai văzut un asemenea rang al teatrului. Mulțumesc, mulțumesc cu plăcere pentru această reprezentație tulburătoare. Teatrul adevărat, teatru al viitorului...”

Contemporană e întotdeauna gândirea, și în opera scenică și în cea filmică, pe care Alexa Visarion a creat-o în structura vizionară a conceptului său.

În anul 1977 a apărut o cronică pe care, citind-o astăzi, aduce mărturisirea unor lucruri tulburătoare. „*DA sau NU*. O piesă intens conflictuală. Un conflict intens contemporan. O contemporaneitate intens conștientă. O conștientizare intens constructivă. O constructivitate intens revoluționară. [...] Pentru Alexa Visarion, regizorul care a meditat special asupra locului, rostului și puterii ședinței în viața omului societății secolului XX [...] o asemenea piesă tocmai despre o ședință furtunoasă, nu putea să însemne decât perspectiva unei munci care să fie făcută cu amandouă mâinile, cu tot talentul, cu tot profesionalismul și cu toată bucuria. Iar în montarea de pe scena Teatrului Giulești toate, ca să spunem așa, imponderabilele astea au dobândit greutate și au dat greutate și nerv, de captare a spectacolului exemplar de la un capăt la celălalt. [...] *DA sau NU* un spectacol intens artistic. O artă intens angajată. O angajare intens mobilizantă. O mobilizare intens politică. O politică intens convigătoare. PS: Nostima metaforă concretă, sau fabula cu obiecte, sau sinteza șugubeață cu trombonul, ramele goale și căldărușa de pompieri din debaraua anexă, fac ca cutia roșie, spațiul unde se ține ședința să vorbească mult mai mult

decât ceea ce nu se poate spune.” (Nelu Ionescu)

Iar peste ani, Mira Iosif, întoarsă pentru o scurtă perioadă în România, a spus: „După aproape 40 ani îmi aduc aminte de spectacolul „*Da sau Nu*”... Când am ieșit de la spectacol împreună cu Ileana Popovici simțeam permanent că suntem urmărite. Spectacolul lui Alexa Visarion demască demagogia, delațiunea și obediența regimului dictatorial.” Și eu am înțeles cât de aproape de tăișul ghilotinei a fost regizorul.

Acum în 2022 în volumul „*Caragiale vizionarul*”, publicat de Editura Academiei, la care am avut șansa să lucrez ca referent, Florin Zamfirescu scrie: „În această viziune asupra *Noptii furtunoase*, (n.n. 1979 teatrul Giulești) și acesta e lucrul care frapază cel dintâi – regizorul avansează o sumă de propuneri absolut surprinzătoare în privința structurii unor personaje, pe cât de surprinzătoare, pe atât de necesare și, finalmente, organice în susținerea ipostazei sale asupra capodoperei caragialiene. [...] Imaginea clasică a piesei se tulbură (nimic peiorativ), producându-se în chip logic o serie întreagă de mutații radicale în mecanismul și articulațiile ei [...]. În *O noapte furtunoasă*, comicul lui Caragiale este depășit cu mult de lugubru halou al fricii, instalat cu o măiestrie unică. Regizorul excelează și prin măiestria cu care operează în

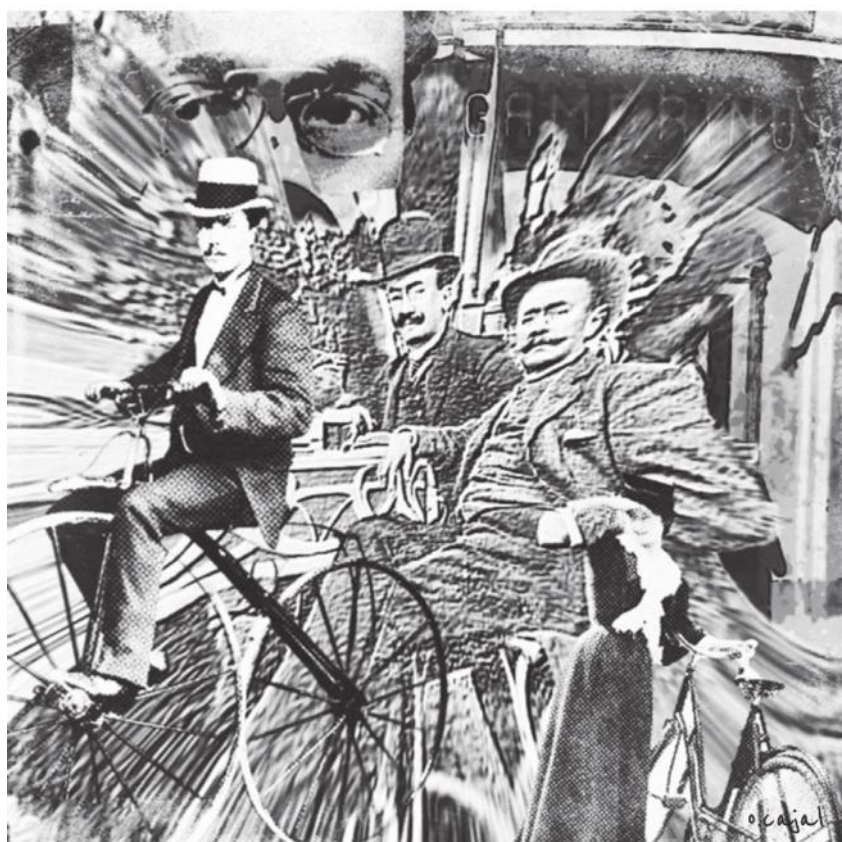
textele lui Caragiale, scoțând în felul acesta, efecte surprinzătoare, inedite și spectaculoase”.

Cât de organic funcționează remarcă lui Aurel Bădescu din „*Contemporanul*”:

„Comedia stă să alunece în tragi-comedie, „jocurile” sunt altele decât numai cele ale „dragostei și întâmplării”. Micul univers din casa chereștegiului devine unul al durtății și al violenței... Teatru pur sânge... Așa cum arată acum spectacolul, este un Caragiale excepțional”.

Chemați la ordin imediat după vizionare de către tov Mihalache secretarul cu propaganda de municipiu, i-a întâmpinat pe Doamna Elena Deleanu, directoarea teatrului și pe autorul spectacolului Alexa Visarion cu: „Vă dau afară! Ce e cu porcăria pe care am văzut-o pe scenă? Cine v-a dat voie?”...Acum știu și replica regizorului: „În numele cui vorbiți? Sunteți cunoscător în Caragiale? N-am voie să montez Caragiale liber? De ce?... Va afla toată lumea și în țară și afară că se interzice Caragiale în România...”

„Prelins din pod, ca o insectă, sfâșiat și întors pe dos, Rică Venturiano oftează, dărdăind aproape, titlul piesei: ...*ce noapte furtunoasă!*”. Într-adevăr, de data aceasta, cele două ore de spectacol, gândite necruțător de regizorul Alexa Visarion prin textul și prin subtextul lui I. L. Caragiale până în abisurile



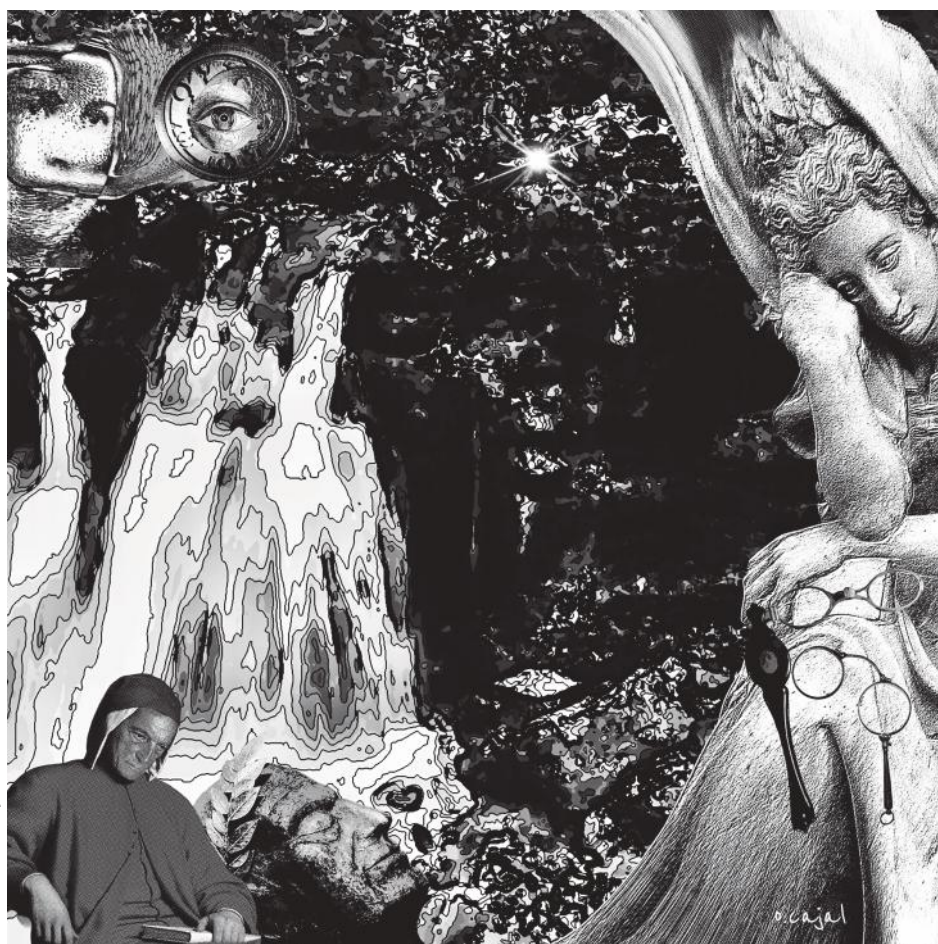
Oana Maria Cajal



existenței, reprezintă o tragicomedie cu umor veninos și se desfășoară ca o noapte de groază. Nu mai asistăm la comoda furtună într-un pahar cu apă, la farandola spumoasă, elegantă, la cadrilul înțepat și cu fasoane, ci urmărim o cumplită întâmplare din mahala, unde oamenii se zbat în măruntaiele politicii, în fustele și în furourile clevetirilor și bârfelor de gang, în noroiul și în maldărul de resturi de ziare aruncate în scenă – ziare care seamănă unul cu altul până la exasperare. Totul devine în această lume de margine, cu pretenții de „onorabilitate”, cu lustru de centiron și mundir cu epoleți, în această lume zbuciumată la nivel glandular, isterizată și pusă pe scandal, totul devine demagogie. Personajele din *Noaptea furtunoasă* a lui Caragiale trăiesc demagogic și monstruos micile lor drame pasionale, voluptățile lor rudimentare, hăituindu-se din amor și din răzbunare, citind din când în când ziarele cu o logică aparte, de semidocti, într-o lume de cameleoni, șacali și tigri care fac politică în loc de deparazitare.

Alexa Visarion nu-și mai scuză, nu-și mai iartă personajele, nu-și mai mângâie cu un surâs dulce și condescendent eroii, ci îi lasă goi, diformi, păroși, urduroși în fața publicului, condamându-i cu cruzime. Gagurile trec pe planul doi, deși ele există din abundență, dar cu adresă mai exactă ca altădată, chiar și atunci când nu sunt bine servite de actori. Săriturile la trapez sunt mai dificile! Râsul aici trebuie să înghețe pe buze. Ceea ce reușește în mod strălucit să creeze Alexa Visarion este atmosfera de transă și de somnambulism în care plutesc personajele piesei, personaje care vin de undeva, din culisele vieții noastre, cu frământările colcăind de mult, tamponându-se, carambolându-se prin scenă, trecând prin politică și prin dragoste ca printr-un cataclism. E rezultatul unui exercițiu îndelung, a unui antrenament aplicat riguros înainte de fiecare spectacol. Actorii intră în roluri, treptat, începând de la ora 18.00, se prepară de travesti într-o stare de „hipnoză”, sub îndrumarea regizorului, în așa fel încât la ora 19.30 să izbucnească în scenă ca la „corida”. [...] Rică Venturiano. Dorina Lazăr e piesa strategică a demonstrației, pentru că toate întâmplările, toate dramele se răsfrâng asupra ei și le suportă usturător sau, dimpotrivă, malefic. Rică Venturiano, cealaltă piesă strategică a spectacolului,

Oana Maria Cajal



care se exclamă pe sine în scenă ca un fante irezistibil, huligan de „parlament”, jurnalist plin de cacofonii și absurdități incredibile, eșuat pe un maidan unde visează o aventură facilă și se trezește amenințat cu moartea, proiectează dezbaterea în sfera periculoasă a „politicii cu delicatessuri”. Retragera sa din scenă, în final, e o amenințare. El va putea reveni! Florin Zamfirescu își ridică personajul dincolo de condiția umilă și timidă a vechilor interpretări și-l face demn de condiția unui adevărat vânzător de „suflete moarte”. [...] Noaptea furtunoasă regizată de Alexa Visarion la Teatrul Giulești, sala „Majestic”, se încheie într-o bolboroseală larvară, spre dimineață, când protagoniștii sunt epuizați de dimensiunile „dramei pasionale” prin care au trecut, picotesc și citesc hipnotizați elucubrațiile demagogice ale unui Rică Venturiano lucid și sadic. Ca toți demagogii care se respectă”. (Adrian Dohotaru) Am înțeles citind această analiză a spectacolului de ce era furibund tovarășul Mihalache.

În aceste vremuri tulburi ce apasă asupra lumii, în ansamblul ei, în care toți suntem îmbrânchiți de colo

colo de crize medicale, economice și înspăimântați de conflictele militare, ne rămâne ca suport existențial curajul de a înțelege și de a acționa în numele adevărului. Tăișul lumii de astăzi nu s-a îndepărtat încă de creație. Supunerea financiară, arbitrarul privind statutul valoric, impostura, lașitatea, oportunismul fanfaron sau slugarnic, sunt teme la fel de puternice și astăzi în creația Maestrului.

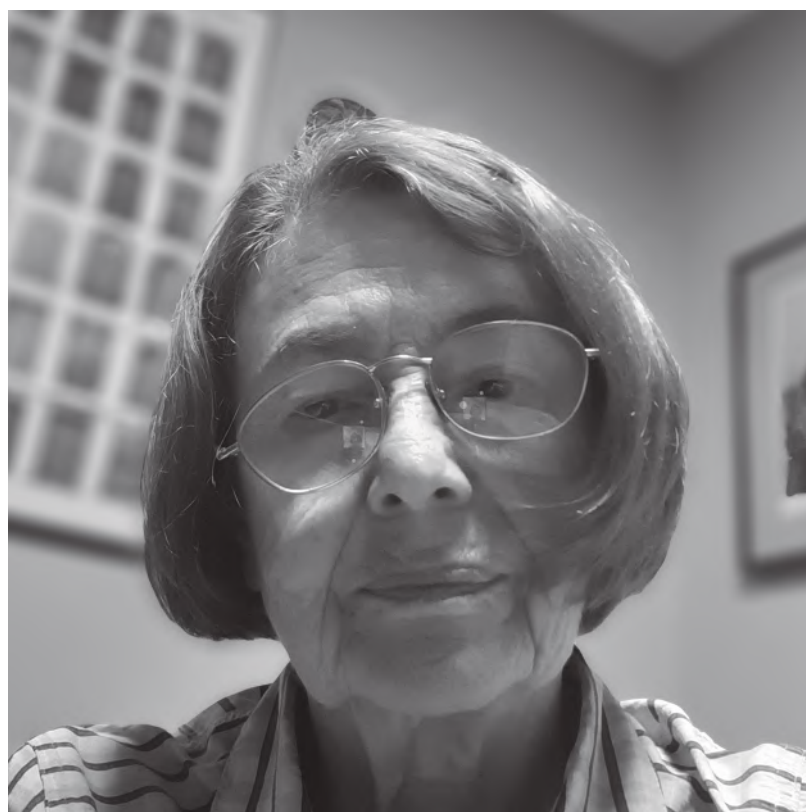
Invit pe cei încercați de viață și iubitori de artă să creadă în spiritualitate și cultură. Și pentru acest deziderat să citim cu propria noastră înțelepciune scenariul „Delir” o cuprindere a deriziunii, degradării și mistificării existenței pontic-miticist-danubiene inspirată de universul caragialian și ecoul acestuia în contemporaneitate, operă pe care Alexa Visarion o simte ca testamentară...

## Doina Șipoș

„Coloana Infinitului”... simbol al cunoașterii, eliberat de clișeul automat, dogmatic închis în compromisul zilei. Este drumul ales de regizorul Alexa Visarion, pe care a mers fără concesii, netulburat de furtuna vieții de-a lungul anilor, dedicat credinței lui ca om și artist. A fost un drum lung... de la studentul de la Institutul de Teatru și Film din București și regizor pe scena teatrului studentesc Cassandra, îl vom reîntâlni pe scenele din țară ...recunoscut și onorat pe scena mondială. Scena și ecranul coexistă în viziunea lui artistică, imaginea scenica e fluidă, învâluie spațiul și în mod miraculos spectatorul iese din scaunul confortabil și intră în povestea de pe scenă. Este magia extraordinară a dirijorului Alexa Visarion. Spectacolele lui sunt o simfonie de culori, triste sau vesele, în care spațiul devine fluid. „Înghițitorul de săbii” – teatru sau film?

În 1982 am plecat în Statele Unite, dar anii petrecuți ca profesor la Institutul de Teatru, colegii și prietenii pe care i-am stimat și cu care am colaborat, sălile de teatru, un timp frumos și furtunos... au mers cu

mine, amintiri prețioase. În 1984 l-am reîntâlnit pe Alexa Visarion, primise o bursă Fulbright în cadrul schimbului cultural. În timpul petrecut aici, a lucrat ca regizor, a inițiat o colaborare între teatrul român și cel american, a invitat regizori și oameni de artă în România, a deschis un dialog artistic pe teme teatrale. Alexa Visarion, artistul stimat și recunoscut în lumea teatrală, are o anumită modestie cu care își poartă valoarea. Pentru el teatrul nu este o producție comercială, un succes al momentului, nu face compromisuri estetice sau ideologice. Este artistul care caută infinitatea cognitivă a imaginii artistice, valorile ascunse în tradiții seculare, complexul uman, social, sub masca de lacrimi și râs, umilință și curaj. Este artistul care stă în fața *Coloanei* lui Brâncuși, inspirație și continuitate.



Doina Șipoș





Oana Maria Cajal

## Oana Maria Cajal – Picto-impulsuri 2022

Oana Maria Cajal este dramaturg premiat, scenarist, artist plastic și poet. S-a născut în București, România, și a emigrat în Statele Unite în 1980. Oana Maria Cajal a obținut un Masterat în Dramaturgie de la University of California, San Diego. A scris numeroase piese care au avut reprezentații de succes în orașe de pe întregul teritoriu al Americii.

„Ultimul Pact/O Enigmă Teatrală” a fost votată de UNITER (Uniunea Teatrală din România) „Cea mai bună piesă a anului 2011”. Premiul a fost sponsorizat de Casa Regală din România.

Scenariul ei pentru filmul de lungmetraj „Poarta Albă” a fost nominalizat la secțiunea: „Cel mai bun scenariu” la Premiile Gopo, 2015.

Oana Maria Cajal a revenit la arta grafică în anul 2007, cu volumul ei de Picto-Poeme, „Solenodon”.

A avut numeroase expoziții personale în Canada, America și România.

Oana Maria Cajal este membru al comunității alumni a New Dramatists din New York, a primit bursele Fulbright și NEA (National Endowment for The Arts), este membră a Dramatists Guild of America, Playwrights Guild of Canada, UNITER, Uniunea Cineaștilor din România (UCIN) și Uniunea Artiștilor Plastici (UAP).

Centrul de Cultură „George Apostu” aduce calde mulțumiri doamnei Oana Maria Cajal pentru generozitatea cu care a pus la dispoziția redacției revistei imagini cu lucrări din ciclul „Oana Maria Cajal: Picto-impulsuri 2022”, dedicate regizorului Alexa Visarion cu ocazia împlinirii vârstei de 75 de ani.

Depărtările apropie iar generozitatea rămâne dimensiunea fundamentală a omului dintotdeauna și pentru totdeauna. (A. S. P.)

*Picto-impulsuri*, grație acestui cuvânt compozit Oana Maria Cajal își asumă energia care îi determină gestul plastic. Nu o meditație ci un impuls explicit, o forță dinamică, un apel intens se manifestă în operele sale.

Opere ce pot fi puse sub semnul complexității care asociază ecourile istoriei, amprente culturale, amintirile personale. *Picto-impulsuri* ale unei artiste ce nu refuză nimic și admite impuritatea epocii pe care o comunică în confuzia ei vertiginoasă.

Le privim și identificăm personaje, situații dar mai presus de orice seduce curentul subteran care le animă.

Iată expresia unui conglomerat agitat ce refuză unitatea pentru a afirma și asuma diversitatea lumii. (George Banu)

# Zilele Centrului De Cultură „George Apostu”

Spectacolul Cărții – „Casa este Neagră” / 5 mai 2022





# Zilele Centrului De Cultură „George Apostu”

Athamor / 6 mai 2022

octombrie 2022

Vitrălin • nr. 57



# Gellu Dorian



## Cafeneaua Kafka

Îți faci bagajele, pleci,  
trenul în care urci e o epavă din care nu te poți salva,  
femeile călătoresc și ele cu tine,  
în gând,  
îți vor ieși prin lacrimi, încremenite  
ca în peșteri siluetele printre care trece umbra ușoară,  
sălcie a mâinii ce caută forma în care să se așeze,  
pleci, trenul din care cobori se oprește brusc  
în fața celor care așteaptă să te ivești, nu  
apari decât foarte târziu, deznădăjduit,  
fugind să te ascunzi –  
de fapt tu nu erai așteptat ci trenul,  
pe el îl vor duce la muzeu, îl vor împăia,  
vor scoate toți călătorii din el  
ca pe niște măruntaie, le vor arunca, iar ție  
îți vor pune joben, ochelari, mănuși, loden,  
te vor arăta prin piețele orașului  
pe care-l vei vizita,  
femeile vor ieși din gândurile tale una câte una,  
vor umple străzile și te vor ademini,  
galben la față, cu urechile mari, părul scurt,  
pari a fi portretul aceluia ins pe care  
l-au dus la marginea orașului și l-au ucis  
ca pe un câine;  
o frază frumoasă îți va trece prin cap,  
o vei nota –

vei trece prin fața bordelului ca prin fața casei unei iubite,  
nu vei intra nici de data aceasta,  
iubita îți este ocupată ca o cancelarie austriacă de prinți voiajori –

mai departe nu faci decât să călătorești  
în măsura în care vei fi lăsat în pace de lumea  
care urcă și coboară din tine  
în fel și chip, fără jenă, unii chiar  
chicotesc prin lacrima ta de cristal spart  
pe caldarâmul încins,  
cu un gest ușor îți vei scoate batista, vei tuși,  
de sub ochelari vei șterge praful lăsat de  
plecarea ultimului șir de husiți  
concentrați în jurul unei statui pe care ai visat-o aseară arzând,  
nu cazi,  
nu te ridici,  
te așezi doar în preajma acelor figuri care spun totul  
într-o taină  
ce ți se pare a lămuri prezența ta acolo –

o adevărată cadelnițare sub prapurii ce cad  
din cer direct pe turelele unor castele uitate de timp –

vezi mai mult decât văd toți la un loc,  
vezi și ceea ce până acum a fost ascuns  
la un loc cu noua ta înfățișare  
pe care încă nu ți-o cunoști,  
pietrificată sau plăpândă, o parte din ceea ce ai ascuns  
și acum, găcind-o, vrei s-o arunci,  
vezi aproape tot ceea ce ți-a fost interzis,  
ochii tăi par a înghiți totul cu nesațiu,  
lacomi adună imagine cu imagine, vor să înlocuiască  
tot ceea ce-a plecat din tine curând  
cu tot ceea ce până acum ți-a lipsit,  
chiar și mâinile adună imagini,  
inima ta e un coș plin pe care nu vei ști unde să-l golești,  
capul tău, o cutie de rezonanță  
în care oarba de sub dom își descarcă ușor cântecele sale –

ave, maria, ave –

ești frânt și în brațele ei te vezi ca în Pieta,  
tresari și lângă tine cei care te-au așteptat  
la gară nu te mai recunosc, fac din tine  
personajul pe care îl conduc prin imaginație  
filă cu filă, stăruiind în litera care nu va ieși din lege:  
o vezi alergând, cu pielea întinsă pe obraz, pe Eduardowa,  
dansează, cântă, dar se îndepărtează de tine,  
fără speranță,  
ești deznădăjduit,  
da, ești deznădăjduit,  
fugi, vrei să te ascunzi,  
un purgatoriu de fulgi scânteietori în față și-n spate,  
lași în față ta ceea ce din spatele tău vine  
și te împietrește,  
glasul tău mic, de fecioară în pat nupțial, se stinge,  
peste tine vin stoluri de păsări,  
morții unui timp adunat clipă de clipă fără pierdere –



o să fie liniște, ți se spune –  
de fapt auzi aceste cuvinte venind din tine,  
lângă tine nu mai e nimeni deși zgomotul  
îți taie respirația, de parcă  
peste clădiri cad clopotele din cer, cele  
pe care le-ai auzit atât de încet  
tot timpul până aici,  
ți se spune că ai ajuns, poți lua loc, fuma, iubi o femeie,  
poți face orice,  
dar nu poți spune ceea ce gândești  
pentru că din gândurile tale au plecat femeile,  
acum fac duș undeva în casa  
prin fața căreia treci fără să intri,  
dar nu te vei ocoli pe tine plecat într-o călătorie  
fără sfârșit, sau într-o doară  
ai ieșit din casă cu bagajele în mână,  
într-un tren ca o epavă ce-o vor descoperi peste  
o sută de ani, nu-ți este deloc ușor  
să constăți că prin preajma acelei case mișună tot  
soiul de bărbați, pe unii îi ștergi din memorie  
și mor pentru totdeauna, pe alții  
ii lași să se chinuiască într-o speranță rudimentară  
cu mâinile în buzunare gata să sară în aer,  
în casă e vraiste, bordelul rodește, spumegă,  
iubita îți coase costumul în care vei locui  
o noapte adâncă, te iubește, nu știe  
ce-i pentru tine iubirea, crede că e o gară din  
care nu poți pleca pentru că nu te-a așteptat nimeni,  
îți frângi degetele și nu ții,  
taci și printre ele pierzi firele de nisip, aerul  
scurt din cerul senin pe care încă  
n-ai reușit să-l privești cu atenție, așa cum  
n-ai simțit laptele doicii din cauza  
ochilor ei mari și albaștri,  
îți răsucești părul după ureche, tragi cu coada ochiului,  
vezi cum fantezele acelea fac zgomot  
nu știi din ce cauză, crezi că se bat sau  
pun la cale ceva asemănător cu moartea, nu poți  
defini, stai îndelung de vorbă cu tine,  
te întrebi dacă mai are rost să treci mai departe,  
mâinile tale duc din greu bagajele, toți au coborât  
din tine, mai ales femeile ți-au lăsat gândurile  
pustii ca niște sinagogi închise, faci  
tot ce știi să pui mâna pe cei care ies, dar rostul  
tău pe lumea de-aici este altul,  
totul pare a fi o casă pe care n-o poți locui  
pentru că nu te încapă,  
în special ferestrele prin care vezi te aruncă  
afară, de acolo mai departe într-un muzeu  
pe care-l știi de când aruncai paie pe rugul  
în care ardeau ereticii, plesneau ca vreascurile  
degetele tale subțiri, transparente ca  
niște vergele de cristal în vitrina străjuită  
de o statuie de bambus a zeului Șiva,  
jubilai trist în fața lemnului încrustat,  
găseai tot ce putea înlesni fericirea,  
pe când ție, pornit la drum, nu puteau să-ți ofere  
mai mult decât disperarea, ca fumătorului înrăit  
izolat într-o mănăstire de carmelite, erai  
pe drum și asta ți se părea că-i totul,  
ca-ntr-o viață mizerabilă dusă de cel care nu știe  
decât să doarmă, să se trezească, să doarmă,  
să se trezească, ții minte ziua aceea de duminică, iulie,  
când ți-ai notat acest amănunt, purtai  
cu tine de acasă și până acasă același trup umilit,  
înfășurat în haine ude, sterp  
ca o lumânare fără fitil,  
nu ți se părea inutil gândul să găsești și altceva  
de făcut decât să te gândești tot timpul  
la o frază în care să poți locui o eternitate

fără jenă, pentru mulți acest lucru este un lux,  
ție ți se părea o hârjoană –

pleci, mâinile încărcate de gesturi, bagaje imagine  
dintr-o gară imaginară într-o viață imaginară  
ca realitatea în care te miști  
liniștit ca un fular de mătase la gâtul unei femei  
arzând ca o flacără, pari a fi  
în primejdie, nu mai acorzi atenție femeilor,  
le vezi frumoase, le lași îmbrăcate  
pe un pat din memoria ta, să stea acolo  
ca niște cuverturi mâncate de molii, bați  
străzile, nu te mai întorci niciodată  
pe aceleași pietre, nu de teamă, poate doar pentru  
că dorești să fii peste tot, o să cazi  
într-o zi, te vei trezi în brațele unei femei  
frumoase, cu moartea alături ca o lăuză  
gemând de durere, o să te ridici  
și o să-i spui adio, așa cum ai făcut  
de atâtea ori când în preajma ta părea că se naște  
speranța, ochi senini, mâini lungi, inimă  
cât să încapi, să simți sângele  
cum te încarcă de viață, fii sincer cu tine,  
răspunde-ți, de ce-ai plecat în acea zi,  
trenul acela te-a lăsat unde trebuie,  
cineva te întreabă, e-n tine, tu nu-i răspunzi  
îți bei cafeaua singur,  
singur te ridici de la masă, lași urmele tale în  
urmă, pe care o femeie subțire le îngrijește,  
le ocrotește de cei care-ar dori să le șteargă,  
aerul tău enigmatic rămâne acolo  
încă multă vreme, vin acele fanteze și-l respiră,  
il trag adânc în piept, le vezi  
ridicându-se la cer ca niște păsări negre  
de deasupra unei bolnițe, cafeaua ta încă  
aburește, țigara arde alături, tu pari a fi  
scrumul rămas pe fața de masă, sfărâmiș,  
grămăjoară de cenușă din care mâine în zori  
vei învia aceeași singurătate pe care  
cei din jur o vor admira ca pe o comoară  
din care în curând vor gusta,  
așa zi de zi, îți faci bagajele, pleci,  
cobori din trenul ca o epavă din care nimeni  
nu mai coboară, ești luat de mână și purtat  
de cineva invizibil, dus pe deal, lăsat  
în voia pumnalelor, până ce seara  
la aceeași cafenea îți bei cafeaua, scrumul  
iarăși te va naște în zori, tăcere  
privită cu uimirea unui copil din afara vitrinei –

\*

când vei sta întins ca preșul în fața ușii,  
bucuros c-ai ajuns să privești cerul  
prin trupurile lor ciuruite, vei fi liniștit  
ca în somnul în care-i auzi pe cei care-ți  
cutreieră visele, te vei arcui ușor,  
să-i poți împiedica, în așa fel ca mersul să fie sigur  
trebuie să fie sinuos, în cascade,  
urcând, coborând, o viață fără probleme,  
ai zice, n-ar putea fi viață, moartea  
n-o poate scoate în evidență, ceea ce faci  
în timpul vieții este de-a-i ușura morții  
punerea ta în glorie,  
poți altfel încrusta pe oasele ei versuri  
sau fraze cărora ea să-i dea numele tău,  
din stânga sau dreapta să poți privi cum alunecă,  
îți frânge oasele care și pe tine te-au clădit,  
ții minte chiar ziua când ai urcat spre oraș  
plecat să-ți adăpostești numele într-o casă  
în care nu se putea așeza decât

o inscripție pentru cei care vor vrea să afle  
dacă dintr-o singurătate precum zilele  
trăite fără iubire se poate ieși senin  
sau încrâncenat, ți s-a părut totul a fi ceea  
ce joaca elimină lăsând jucătorul să ridice  
mâinile ca lisus pe cruce, numai că peste  
acele gânduri s-au așezat alte gânduri, femei  
care au vrut să te stoarcă precum mâinile  
gospodinilor lămâile coapte peste peștele încins, să-ți arate  
că pe pielea ta este loc pentru buzele lor  
uscate, pentru mâinile lor reci, că sub  
pielea lor poți locui și visa ca sub plăpumi  
copiii în timp de iarnă, că poți avea  
bucuria pe care ți-o amâni –

iubești sau nu iubești, vremea dragostei trece,  
cea a morții vine, poți fi sigur –

îți faci bagajele, pleci din gara în care  
nu te-a așteptat nimeni, ce rost are,  
îți spui, de aici încolo pot huzuri,  
pot scrie pe pietre cu sângele meu, nimeni  
nu mă poate opri să trăiesc ca un mort,  
să-mi beau cafeaua acolo unde nimeni nu și-o bea,  
între oamenii care vin să se uite  
unii în ochii altora pentru a se putea iubi  
cu ura cu care se ucid în războaie dușmanii,  
să-i privesc liniștit de pe scaunul meu  
din colțul de unde mi se văd numai ochii  
ca niște ferestre într-o noapte adâncă,  
să-i văd cum se risipesc și a doua zi  
revin înfrigurați să-și soarbă cafeaua  
sfărâmând cu picioarele lor grele  
dâra de scrum rămasă în urma celui  
ce aseară am fost viu,  
îți vine să urla, dar taci, vezi ceea ce  
ei n-o să poată vedea niciodată –

chipul tău plecând de la masă, gata să călătorească  
până la capăt așa cum puțini știu să o facă –

\*

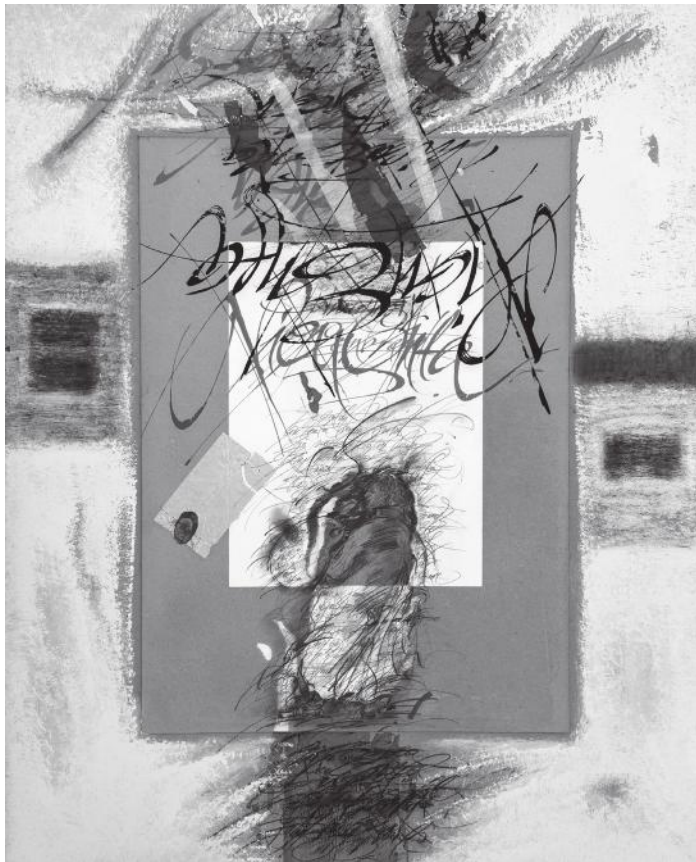
cine oare stă locului, nimeni, nici tu  
menit să rămâi pe loc din cauza aerului tău enigmatic,  
se uită lumea la tine și te uită  
după primul pas, nu schițezi niciun gest,  
nu strigi, nu ți-a fost dat să ții, taci  
pentru că așa știi să te exprimi mai bine,  
vor găsi alții de cuviință să te întrebe  
ce faci zilnic în colțul acela de stradă  
în cartierul evreiesc, ce scrii, ce gândești,  
pe cine aștepți, pentru că de fiecare  
dată vii tu și numai tu te aștepți  
deloc răvășit, poate doar cu gândul la femeia  
care te așteaptă în scrisorile tale,  
personal nu vei fi acolo decât foarte rar,  
când vei considera că merită să te expui ridicolului,  
deși am clare convingeri că dragostea  
este singura prezență a divinității printre oameni,  
faci eforturi să te înclini unui pescăruș  
rătăcit de pe Vltava, și el  
face același gest dar nu rămâne locului,  
șintuit în cer ca săgeata în mărul de pe capul arlechinului,  
nu-ți vine în cap nicio explicație  
pentru că nu ți-ai propus așa ceva,  
la ce bun rudimentarele explicații, banalitățile  
pe care le auzi din gura celor care vin  
să-și bea cafeaua aici, cot la cot cu eternitatea,  
pasageri de ocazie, iubitori de surrogat,  
de nimicuri, dar eleganți și deja morți,

poți face ceea ce fac ei fără niciun efort,  
însă e mult mai bine să rămâi prizonier  
gândului tău în care poți călători  
oriunde în lume, sosi apoi aici străin,  
nimeni să nu te aștepte, să vezi castelul  
pentru întâia oară fără să te întrebi dacă  
în el mai locuiește cineva  
sau numai ceea ce tu ai scris rămâne în veci cunoscut,  
un ușor egoism te cuprinde, desigur,  
nici nu se poate altfel, pentru că risipindu-te  
în zadar așa cum fac cei mai mulți,  
moartea îți va fi pe deplin intrarea în uitare,  
și odată născut, ești dator să învingi moartea,  
altfel vei constata că înaintea morții  
viață n-a fost pregătită să mintă,  
ceea ce nu explică nimic,  
dar îți dă încredere că odată sosit aici  
în orașul acesta poți locui liniștit în tine  
ca într-o lume pe care cei mai mulți o vor  
descrie cu aerul că te cunosc,  
o înșelare a existenței, nimic mai dureros  
decât amăgirea de sine,  
dar lumii nu-i pasă și trece fără ezitare  
pe lângă partea ascunsă a vieții, ciugulind  
firimituri de pe urma unor imaginații  
lăsate de însingurați și muribunzi ca tine,  
ți se pare firesc să fie așa, altfel ai pleca  
odată cu ei, te-ai rostogoli odată cu pietrele,  
ai scânci scurt și atât –

pe când sub țigara pe care o fumezi ca pe o respirație  
lumea se-nvăluie și se pregătește de nemurire,  
lăsat liber, scos din muzeu, ca o paie  
sub genele căreia răs lacrimile de durere,  
cad fără să se sfarme  
în palmele femeii pe care o iubești, te așteaptă,  
zilnic pleci, odată cu bagajele tale,  
cobori în gara în care nu te întâmpină nimeni,  
cei care știu că vii sunt  
pregătiți să-ți numere zilele, ursuzi  
sub hainele lor negre, cei pe care tu i-ai născut  
vor să-ți cuture sângele –  
ce bine le-ar sta și lor plecați în altă lume –  
dar vin către tine, te ridică,  
știi unde te vor duce, nu schițezi niciun gest,  
bei cafeaua, așa cum se bea, liniștit,  
în cafeneaua căreia nu știu ce nume-i vor da,  
nu vor afla niciodată –

îți faci bagajele, pleci,  
trenul te duce unde speri să poți inventa în gând  
femeia cu inima ta în palme,  
să nu creadă nimic din ce-i spui,  
să iubească nebună imaginea ta de sinucigaș  
mântuit ca de himere  
cel căruia viața nu i-a oferit nimic,  
o s-o găsești, gândul tău va fi vraște,  
nu vei putea coborî din el,  
ea se va mistui și-ți va scrie, tu  
nu-ți vei reproșa nimic, vei ști că  
în inima ei zace inima ta ca o mână  
în mânășă unui copil, ți-o imaginezi  
ca pe-o amazoană, cu sânii drepti,  
părul scurt, încălțări bărbătești, ții minte,  
cum ți-a apărut femeia în ziua aceea de decembrie  
când singurătatea ți se părea o joacă  
pe ascuns în camera ta  
citind Faptele lui Alexandru cel Mare,  
așa, șintuit locului, în colțul acela de stradă  
din cartierul evreiesc prea luxos





Alexandru Macovei

pentru numele celor care știu să trăiască  
doar în maghernițe, cu privirea mirată  
spre cer ca spre o fereastră zugrăvită curând,  
pe care n-o mai recunoști –

ce-ar putea fi lumea aceasta nepăsătoare  
fără mirosul de cafea care-ți lasă scrumul  
pe fața de masă până în zori  
când vei reînvia, o singurătate căreia  
numai sfîncșii știu să-i treacă trecutul  
fără să simtă nisipul pierzându-se prin venele lor  
ca sângele împrăștiat prin venele tale  
cărora le-ar fi trebuit o femeie să le umfle  
până când fericirea să inunde  
ca apele peste un mormânt uitat –

cei ce poate te privesc cred că aștepți pe cineva  
și într-adevăr vii și te așezi în tine,  
aștepți mai departe, la fel următorul,  
următorul la fel până când  
cu toții, așa cum faci de fiecare dată, vei  
pleca spre masa la care te așteaptă  
însingurat tocmai sinele tău, față lunguiață,  
ochi mari, părul scurt, loden,  
străbătând străzile din gara aceea uitată  
până aici, ca un personaj desprins din  
muzeul în care custodele tocmai stingea luminile,  
pe furiș până aici  
pentru o cafea, o țigară, un taifas,  
o dispută din care brusc te vei ridica  
dispărând odată cu fumul de țigară  
fluturând în urma ta ca o eșarfă,  
la fel și ceilalți fără abatere  
până mâine, până poimâine, până în ziua când  
mai mulți trecători se vor da la o parte  
și-ți vor spune să treci spre locul rămas liber  
de la plecarea ta, vei trece  
plin de trufie, ca o adevărată înstrăinare  
în propriul trup, așa cum li se întâmplă  
efebilor în zori când descoperă  
palmele prostituatelor pe obraz –

nu vei întârzia decât atât cât se întârzie,  
niciodată n-ai ratat plecările,  
vei înțelege că dintr-o altă gară plecând  
altul vei fi, ce oraș te va înghiți  
ca pe un pesmet soldatul înfometat  
într-o pădure plină de ochi, cum vei putea  
evada atâta timp cât, ca dintr-un muzeu  
un personaj rătăcit, vei privi și  
nu vei înțelege nimic, nici Max,  
nici Baum, nici iluzia aceea îmbrăcată în femeie  
pe care tu ai știut s-o iubești  
descumpănit din scrisoare-n scrisoare, căreia  
i-ai luat numele și i l-ai purtat ca pe un gând  
posedatul de sine, vei dispera sau nu,  
cine-ți va aduce cafeaua, bagajele tale  
nedesfăcute de zile în șir  
vor îmbrăca umbrele ascunse acolo,  
pregătite pentru abator, rînd pe  
rînd vei ieși cu ele în lume, străzile  
acelea necunoscute te vor înghiți, în  
viscerele lor vei simți durerea pe care  
altfel ți-ai imaginat-o în zvârcolirile  
unui copil căruia doica i-a dat prea mult lapte crud,  
toate ființele îți vor părea niște  
personaje lăturalnice, bucătăreasa care te va duce  
iarăși un an întreg de mână la școală,  
ziua aceea când ai ratat amorul cu guvernanta  
care-ți citea *Sonata Kreutzer*, când  
ai simțit sângele inundându-ți mădularul,  
de atunci până într-o iluzie pe care nu mai știi  
cum s-o izgonești ratând clipe  
de realitate, însă nu vei fi niciodată acolo –

vei coborî zilnic liniștit din trenul acela  
ca o epavă, vei fi singur, nimeni  
nu te va aștepta, orașul te va murseca  
rapid prin străduțele lui, un  
personaj dintr-o carte scrisă cu atenția  
lunetistului care țintește în lună  
aripa unui înger, viu și din ce în ce mai puțin,  
așezat la masa la care toți ceilalți vor veni,  
se vor așeza în tine, umbre,  
inși furați de plăcerea unui taifas interior,  
plictisiți, lehamesiți de lumea de afară  
care nu poate încăpea în frazele  
care alcătuiesc o altă lume  
pe care o vor căuta mulți ca pe ceva  
ce nu poți atinge decât cu degetele imaginare  
pe care ți le frîngi rînd pe rînd  
așa cum femeile sparg cristaluri, isterice,  
sorbi din cafea, galben ca un chinez  
prin orezării, ușor mulțumit că trăiești  
iarăși în locul acela pe care cei mai mulți și-l vor imagina,  
vor veni, vor bea și ei cafeaua ta, berea ta,  
vor sta la masa ta, se vor simți  
aproape de tine, vor face fotografii  
pe care le vor dezvolta în camerele obscure  
în care viața lor se scurge ca un lichid  
ce scoate din hârtii imagini mult prea firești  
ca să fie adevărate,  
se va face seară, în acel cartier evreiesc,  
mult prea curat pentru cât de mult le-a  
plăcut emigranților să trăiască-n maghernițe,  
va fi liniște, se va auzi muzica singurului  
chitarist din piața primăriei,  
va trece pe lângă ei un domn în loden negru,  
se va auzi un scurt AHOE,  
ahoe, i se va răspunde,  
AHOE!  
până ce, umbră desăvârșită,  
vei aștepta la ușa abatorului...



Alexandru Macovei

# Așteptându-l pe... regizorul debutant

Călin Ciobotari

Opiniile de mai jos aparțin deopotrivă profesorului care predă discipline teoretice la clasele de regie (Estetică, Teoria dramei, Spectacologie, Teoria culturii, Dramaturgie), dar și criticului de teatru preocupat să observe apariția în peisajul spectacular românesc a unor tineri regizori, capabili să asigure formule de continuitate între ieri și azi, între un trecut pe care, prea frecvent, avem tendința de a-l idealiza, și un prezent din care figura regizorului ca personalitate a scenei începe să se dilueze.

Voi începe prin a enumera o serie de probleme pe care, de-a lungul anilor, le-am constatat în învățământul regizoral românesc, cu un plus de cunoaștere pentru cel practicat la Iași. În partea a doua a lucrării, public rezultatele unui chestionar pe care l-am făcut, cu prilejul acestei comunicări, în rândul celor mai buni absolvenți din ultimii cinci ani ai Secției de regie de la Facultatea de Teatru Iași.

**1.** Lipsa de maturitate a studentului la Regie mi se pare unul dintre aspectele cele mai delicate. Există nu puțini studenți care ajung în facultate fără cel mai mic *background* teatral. La 18 ani, experiențele de spectator sunt aleatorii. A văzut puține spectacole, cultura lui teatrală este neglijabilă, informațiile pe care le deține despre profesia pe drumul căreia s-a înscris sunt limitate. E descurajant când, în anul întâi, constăți că, în multe cazuri, trebuie să o iei de la un *zero absolut*, începând cu predarea unui abecedar teatral ce va dura cel puțin două semestre. Un

timp similar îți ia efortul de a șterge o serie de prejudecăți nocive despre teatru și despre arta spectacolului, de a încerca să ridici cât de cât miza, în așa fel încât să inoculezi studentului o serie de valori autentice la care să se raporteze. Dacă, de bine de rău, liceele vocaționale satisfac ceea ce s-ar numi o introducere în arta actorului, în privința regiei nu îmi este deloc limpede ce fel de cunoștințe prealabile facultății se pot acumula. Am întâlnit studenți la regie care și-au clarificat semantica termenului abia la finalul primului an; au constatat că ceea ce știau ei că înseamnă regia nu are nicio legătură cu definițiile pe care le furniza Facultatea<sup>1</sup>.

**2.** Dincolo de cultura teatrală, cultura generală tot mai fragilă a absolvenților de liceu din România constituie un alt impediment major într-o profesie bazată enorm pe informație de tip cultural. În mod îngrijorător, pentru tot mai puțini studenți la teatru, spectacolul nu mai e un pachet cultural, ci un *show* facil, palier al unei industrii a distracției pentru care, se crede, îți trebuie bune instincte și cam atât. E dificil și descurajant să începi să predai marile sisteme teatrale, de la Stanislavski la Grotowski<sup>2</sup>, în condițiile în care studentul nu știe să folosească o cratimă sau să-și exprime în fraze coerente gândurile. Discipline precum „Teoria culturii” sau „Spectacologie”, care ar trebui, teoretic, să împlinescă și să nuanțeze acumulări preexistente, devine adeseori o încercare disperată a profesorului de a consolida, pe cât posibil, o minimă cultură generală.

**3.** Criza de timp ne dă bătăi de cap tuturor. În anul trei, simți că unii dintre studenți s-au așezat, în sfârșit, pe o direcție de evoluție, că au început să acumuleze și să-și rafineze resorturile creative. Din păcate, ai, de pe la finele semestrului I, un sentiment de „prea târziu”. Priviți calitatea licențelor în regie din România: e în ele, chiar și în cele mai reușite, ceva incomplet, ceva nedus până la capăt. Vezi, adeseori, bune intenții, drafturi de spectacol, semne ale unor discursuri scenice incitante, provocatoare, însă neîmplinite, nearticulate complet. Te întrebi ce lipsește și îți răspunzi: încă un an! Nu cred că există vreun profesor de teatru din România care să nu fie de acord cu revenirea la un ciclu de licență de patru ani. O știm cu toții, o spunem public cu toții ori de câte ori avem ocazia, însă nimic concret nu se întâmplă. Sistemul Bolgna ne-a părut în toți acești ani inexpugnabil... Consecințele implementării lui în școlile de teatru erau evidente încă de la început<sup>3</sup>, însă efectele devin concrete abia astăzi... Din fericire, din toamna anului 2021, programele de studiu în Facultățile de Teatru din România revin la patru ani.

**4.** Pe parcursul anilor de studii, studenților le lipsesc marile întâlniri, acele evenimente public-private apte de a influența covârșitor un destin, o concepție asupra lumii și vieții, cultivarea unor atitudini. Cred că e timpul pentru un sistem modular de predare care să faciliteze o diversitate de experiențe, inclusiv experiențe de tip internațional. Încă ni se pare că un curs compact ținut de un mare regizor



al lumii în România e de domeniul imposibilului. Ne vine foarte greu să ne imaginăm, bunăoară, că Ostermeier ar putea preda o lună la Iași. Ba mai mult, ne neliniștește un pic scenariul acesta: nu cumva după ce va pleca Ostermeier de la Iași, noi, profesorii de aici, nu vom mai fi atât de interesați pentru propriii noștri studenți?!

5. În ceea ce privește programele de studiu, există un anume blocaj în canon. Fișa de personaj, caietul de regie încă au rămas *table ale lui Moise* fără de care nu ne putem imagina învățământul teatral. Lipsesc, în schimb, în opinia mea, sau sunt prea rar aduse în discuție, tehnici de stimulare și dezvoltare a creativității. Apetența pentru visare, poezia și poeticitatea, pofta de a risca, curajul și un anumit mod de impertinență creativă – toate acestea sunt, repet, din perspectiva mea, neglijate sau, în cel mai bun caz, trecute la „și altele”. Mă exasperează timiditatea, politețea cuminte și profilul șters al multora dintre studenții de la Regie. Caut în ei semne ale unor mari revolte sau ale unor viitoare „blasfemii” și nu găsesc decât acumulare de rețete prestabilite, stare de confort (instalată încă de prin anul II), neputința sau lipsa de dorință de a ieși din protectoarele sălii ale Universității. Nimic nu mă indispune mai mult la un student de regie decât alura de tehnocrat sau de corporatist. Nu sugerez acum că programele de studii ar trebui să cuprindă cursuri de *Boemă*, însă starea de boemă ar trebui, într-un fel sau altul, experimentată...

6. Absența aproape totală a experiențelor internaționale. În mod straniu, regia românească de după 1990, cu foarte puține excepții, a evitat orice internaționalizare.

Paradoxal, regizorii români montau și erau cunoscuți mult mai mult *în afară*, în anii comunismului: Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, Radu Penciulescu, Andrei Șerban și alții sunt exemple în acest sens. Între timp, regia, mi se pare, a devenit o artă cu vocație națională, altfel nu pot să îmi explic slaba circulație<sup>4</sup> a regizorilor noștri contemporani prin teatrele lumii. E un efect ce se răsfrânge și asupra școlilor de regie unde experiența internațională este pur teoretică. Arareori se întâmplă la Iași ca un student la regie să aplice într-un Erasmus sau într-o altă formă de mobilitate, ca și cum ce se întâmplă din punct de vedere teatral în alte spații decât cel românesc nu reprezintă cu adevărat o miză serioasă și ...nu merită deranjul.

7. Așa cum rezultă și din chestionarul pe care îl propune lucrarea de față, infrastructura este frecvent arătată cu degetul ca responsabilă pentru marile neîmpliniri ale studentului la regie. Cred că Facultățile ar trebui să fie mult mai preocupate în a încheia parteneriate cu instituții de spectacole, convinse să includă în planurile manageriale programe dedicate pregătirii unor debuturi la scenă. Familiarizarea studentului cu o trupă profesionistă, cu un personal tehnic adecvat și cu o sceno-tehnică rezonabil pusă la punct este o etapă esențială în formarea sa.

8. Asistența de regie este, la ora actuală, o opțiune, nu o obligație, deși genul acesta de practică teatrală are o relevanță pedagogică indiscutabilă. Uneori am senzația că profesorul de regie se teme să nu fie contrazis de regizorii cu care studentul ar intra în contact. El manifestă tacit ambiția de a rămâne singurul „lider de opinie” la

acest nivel de formare a studentului. Pe de altă parte, însă, asistența de regie nu trebuie, în opinia mea, să rămână fără niciun control din partea școlii. Ea ar putea fi mediată/ intermediată de școală, cu implicarea directă a profesorului de regie, care să-și asume explicit această ieșire provizorie din școală. Am avut neplăcuta surpriză să constat cum studenți la Actorie, distribuiți în spectacole proaste, nu doar că nu ieșeau în vreun avantaj profesional, dar își destabilizau și bruma de cunoștințe și abilități acumulate. Tot așa, a face asistență de regie la un regizor mediocru poate să devină un contra-beneficiu. Și extrema cealaltă este posibilă: un student de la Regia ieșeană a făcut asistență, spre bucuria secției, la Andrei Șerban. Cantitatea de auto-suficiență cu care a revenit în școală ne-a surprins pe toți.

9. Cred că regizorul contemporan trebuie, mai mult ca oricând, să ascundă în sine și un teatrolog. Un teatrolog care să se ocupe încă din timpul Facultății de o formă de management personal, ce implică auto-promovare, abilități antreprenoriale, capacitatea de a urmări și de a aplica în proiecte naționale și internaționale. Din păcate, pentru un debutant a face un spectacol bun nu este suficient; acel spectacol trebuie transformat în eveniment și livrat ca atare. Formarea și consolidarea numelui – iată o disciplină despre care nu știu să facă parte din programele noastre școlare. Practica preluării unor spectacole de licență în repertoriile curente ale unor teatre, soluție aplicată cu succes în vremurile de altădată, nu mai impune în mod imediat un artist.

10. Suntem într-o fază de slăbire a relațiilor inter-universitare din domeniul teatrului. Desigur, încă mai avem câteva contexte în care putem afla unii de alții, putem vedea un spectacol de licență sau studenți jucând în producții ale unor teatre. Dincolo de asta, însă, cred că o strângere a legăturilor ar fi utilă pentru toată lumea. De ce studentul la Regie nu și-ar putea da câte un examen pe an la Cluj, București sau Târgu Mureș. Și, desigur, reciproc... I s-ar contura astfel o imagine de ansamblu la care, captiv în propria școală, cu aceiași profesori și aceiași colegi pe care îi tot distribuie din anul I până în anul III, nu are acces. Îmi amintesc cazul unei absolvente care, în timpul facultății, făcea examene de un nivel foarte înalt, însă de fiecare dată cu aceiași 5-7 studenți. La licența pe care am aranjat să o facă la un teatru profesionist, cu actorii de acolo, rezultatul a fost la limita acceptabilității.



Călin Ciobotari

**Anexă<sup>5</sup>**

1. Enumerați trei plusuri și trei minusuri ale secției de Regie din cadrul Facultății de Teatru.

2. Pe o scară de la 1 la 10, cât de pregătit profesional vă considerați a fi după absolvirea Facultății?

3. Dacă ați fi profesor de regie, ce ați elimina și ce ați dezvolta la nivelul programelor de învățământ?

**Absolvent 1**

1) Minusuri: spații puține, lipsa secției de scenografie, cursurile de la masterat nu sunt luate în serios.

Plusuri: însăși existența secției, orașul, o oarecare libertate de creație.

2) Sincer, cred că între 4 și 5 după licență, 6 după masterat.

3) Aș crește volumul de examene; aș lucra mai mult cu studenții; aș încerca să obțin alte spații de joc, aș încerca să le facilitez relații cu scenografi profesioniști; i-aș pregăti de la începutul anului doi pentru spectacolul de licență; aș introduce psihologia ca disciplină obligatorie; aș încerca să creez un sistem bazat pe recompensă pentru a-i determina să citească din ce în ce mai mult; i-aș încuraja să folosească mai des foaia și creionul; aș organiza deplasări la diferite festivaluri de teatru. Aș elimina materiile pentru care studenții oricum manifestă dezinteres și i-aș încuraja să repete cât mai mult.

**Absolvent 2**

1) Plusuri: posibilitatea de a lucra cu studenții de la actorie; un număr suficient de profesori cu experiență, atât practică cât și teoretică; amplasarea geografică.

Minusuri: prea puține săli de lucru (trei ani pe doua săli); lipsa unei magazii de recuzită și costume; dotările scenotehnice la limită.

2) Notele pe care mi le-am dat singur la primele spectacole montate au fost între 6,5-7.

3) Vizionarea de spectacole făcută în anul întâi și discuțiile de după vizionare cred că ar trebui menținute pe parcursul celor 3 ani. Aș insista să se revină la varianta cu 4 ani de studiu. Ore de studiu comune cu cei de la actorie pentru a putea ridica spectacolele-examen. Teoria este foarte bună doar că se pierde foarte mult timp în detrimentul părții practice, mult prea scurtă. 50% din caietul de regie pică la prima repetiție. Dotarea sălilor de lucru corespunzător. Practica în teatru obligatorie. Cursul de regie de operă l-aș face opțional. Aș impune, în schimb, un curs de creație alături de studenții de la coregrafie. Aș desfășura cursul de *light design* pe cel puțin 4 semestre, nu pe unul singur. Aș insista ca fiecare an de studiu să dețină o sală de lucru.

**Absolvent 3**

1) În calitate de absolvent al secției de regie, pot spune că am întâmpinat o serie de probleme ce îmi afectează viitorul profesional. O facultate nu se termină precum o școală de 1-4, ci ar trebui să se termine ca o facultate. După ce termini, bine ar fi ca „maestrul” tău să continue să te îndrume, cel puțin pentru o scurtă perioadă. Din păcate, nimănui nu-i pasă dacă ai existat sau nu. Îi ascult pe marii regizori români, de vârstă a treia, evocând începuturile, debuturile: toți fac trimitere la profesori care nu doar că i-au ajutat după finalizarea studiilor, ci, prin autoritatea lor, i-au impus, au garantat pentru ei. Timpul pe care l-am avut la dispoziție a fost atât de scurt, încât eu însumi mă întreb uneori dacă am existat sau nu ca student la regie. Cele trei minusuri: 1. Lipsă de profesionalism din partea majorității profesorilor. Zero ambiție, zero energie. 2. Bătăie de joc cu orarul. Orele care țin de o anumită performanță intelectuală erau puse întotdeauna dimineața la ora opt. 3. Temele date erau date în vânt. Eu și colegii mei le dădeam în vânt mai departe. Nimeni nu avea vreun beneficiu real făcându-le. Consider că temele, la o astfel de secție, trebuie date în clasă, făcute în clasă și evaluate în clasă. O raritate evident, dar m-am putut bucura și de așa ceva. Plusurile ar fi *workshop*-urile organizate de Facultate, la care am avut ocazia să particip.

2) Cât de pregătit sunt de la 1 la 10? Când am plecat, eram la 2, mare

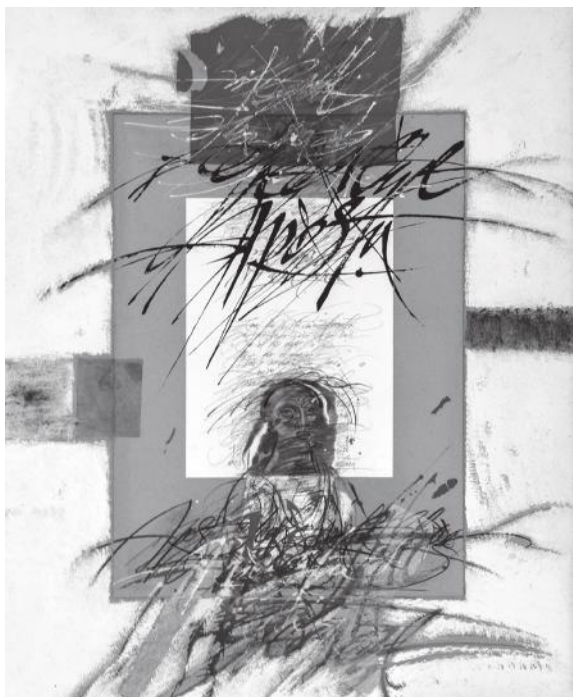
noroc că am ajuns și la acel nivel. Până acum, am dat vina pe mine că nu am ieșit cum mi-am imaginat că voi ieși de aici. Noroc de YouTube că m-am putut dezvolta pe partea de lucru efectiv. Niciodată Facultatea nu a știut să-mi explice că simplitatea este esențială, că exact ceea ce este simplu te ajută să înveți și să evoluezi.

3) Dacă aș fi profesor, mi-aș asuma total această profesie. Dacă un profesor este ocupat cu alte activități, extra-școlare, invocând mereu că are atâta treabă, atunci să-și dea demisia și să vină când are timp cu un Workshop sau cu un curs compact. Mi-aș investi fără rest trei ani din viață – ciclul de existență universitară al unei promoții – în care aș încerca să fac împreună cu studenții proiectele lor, dar și ale mele, organic înmănunchiate. M-ar preocupa să-i ajut să-și găsească, să-și definească o personalitate creatoare. Multe probleme apar încă de la admitere când studenții nu sunt selectați pentru a alcătui o grupă, ci niște „capete” ce asigură acea finanțare „pe cap de student”. Aș încerca din răspuțeri să găsesc omul din fiecare student, sensibilitățile lui, profunzimile lui.

**Absolvent 4**

1) Plusuri: Faptul că este o secție la începuturi și poți încerca să spargi ușor tiparele unor metode care de abia se coagulează prin practica asistenților și profesorilor care nu au atât de multă prejudecată a canonicului în regie, ca la secția din București sau cea din Târgu Mureș. Faptul că poți fructifica dezvoltarea îndeaproape a secției de coregrafie, dezvoltându-te într-o zonă de teatralitate luxuriantă, a corpului dansator, căutând cărări cât mai antrenante și mai apropiate idealului personal de spectacol. Tot la plusuri intră, după părerea mea, cei mai mulți dintre profesori, lipsiți de aroganță sau criza de timp a unor profesori de la București, care, din ce știu, abia reușesc să ajungă la ore sau să urmărească îndeaproape traseul studenților.

Minusuri: Spațiile, programele încălcite ale diferitelor secțiuni, alergătura multora la prea multe discipline, fac ca o compartimentare productivă a efortului creativ să fie ambuteiată des de ciocnirea de alți studenți anunțați înaintea ta la singurul spațiu acceptabil: Sala Studio. Imposibilitatea identificării unor intervale fizice de timp pentru repetiții – iată una din spaimile oricărui student la regie. Lipsa unei locații destinate strict pentru secția de Regie, unde studenții să se poată acomoda mai ușor cu luminile, cu ideea de spectacol profesionist, unde



Alexandru Macovei



să formezi un public al Facultății, nu alcătuit doar din rude și prieteni. E important, pentru că studentul se familiarizează astfel cu așa-numitul „public mare”, își dezvoltă stima de sine, se simte mai motivat etc. Un alt minus: atât de rarele și deja rutinatele cicluri tematice regizorale care sunt alese a fi studiate și refuzul de a inova acest sector de cercetare.

2) Pe o scară de la 1 la 10, trecând peste entuziasmul nostalgic cu care îmi amintesc de anii facultății, mă autoevaluez la 3.

3) Aș face ca să dureze mai mult. Trei ani sunt puțini; dacă e să fim sinceri, comprimați, rămân doi, situație valabilă și pentru Actorie. Când ai atât de multe domenii de cercetat, când construcția energetic-materială a spectacolului este atât de complexă, trei ani mi se par... o încălzire la picioare și lăsarea restului trupului amorțit. Atașat acestei obiecții este, desigur, problema spațiilor. Am simțit nevoia hai să nu spun a unui corp de clădire separat, dar măcar a unui etaj care să fie doar al Regiei. De ce? În primul rând pentru că în felul acesta s-ar fi asigurat un climat de lucru, o atmosferă propice pentru repetiții, pentru creație.

O altă preocupare a mea ar ține de racordarea la noile curente ale Teatrului European, Sud-American sau Asiatic. Nu știm aproape nimic despre ce se întâmplă în lume și avem tendința să facem teatru sau să vorbim despre teatru ca acum o jumătate de secol. M-aș strădui apoi ca discipline importante precum Marketingul cultural să nu fie doar teoretice, ci cu aplicabilitate în industria teatrală reală din România. La fel, cursuri de *public speaking* și de argumentare a ideilor, cursuri de filosofie și istorie a artei, de psihologie... În consecință, aș crea canale de legătură inter-disciplinară cu alte Facultăți din zonă umanistă, încercând să antrenez sensibilitatea și intelectul studenților mei.

#### Absolvent 5

1) Plusuri: Ar fi un mare plus al Universității dacă aceasta ar dispune de un spațiu de stocare al elementelor de recuzită, decor și costume, și, bineînțeles, un angajat care să le gestioneze. Aș încuraja un proiect prin care, în Sala Studio, să se consume o micro stagiune care să cuprindă examene sau spectacole de licență de la alte Universități din țară. S-ar încuraja schimbul de experiență, atât între studenți cât și între profesori. Organizate semestrial, „pelerinaje” artistice pentru studenți (selecți în funcție de note și prezențe) pentru a avea acces la spectacole importante din România. Ar fi o recompensă cel

puțin la fel de importantă ca bursa. M-am bucurat de o deschidere pentru colaborare din partea studenților și profesorilor de la alte secții. Un alt plus ține de faptul că există angajați pe segmentul tehnic; sunt implicați, creativi și disponibili. Am apreciat foarte mult disponibilitatea profesorilor (cel puțin a profesorului meu) de a comunica cu studentul pentru dezvoltarea lui, de a-l acompania în procesul de cercetare ajutându-l să descopere propriile soluții inclusiv în afara orarului și a programului oficial.

2) 7-8 e nota cu care mă autoevaluez (dar este, în primul rând, problema mea de gestiune a timpului. Aș fi putut absorbi mai multe cunoștințe în anii studenției).

3) Dacă aș fi profesor... Examenul de teatru contemporan l-aș dedica special zonei experimentale cu atenție sporită asupra noilor formule de expresie regizorale. Nu aș putea elimina ceva din programa de învățământ deoarece toți pașii sunt necesari. Problema este, cred, la numărul insuficient de ani de studii.

#### Absolvent 6

1) Cele trei plusuri ar fi: oamenii pe care îi cunoști în timpul Facultății, plăcerea de a lucra cu alți oameni din domeniu și... țigara de după repetiție. Cele trei minusuri: nevoia unui laborator de regie; actualele săli sunt inadecvate; profesorii de clasă care nu te lasă să experimentezi, ci îți cer să faci din prima lucrurile „corecte”; lipsa unui buget pentru examen/licență.

2) 3 este nota pe care mi-o acord.

3) Dacă aș fi profesor de regie și eu, ca regizor, aș avea de lucrat la un spectacol într-un teatru, mi-aș duce studenții să lucreze cot la cot cu mine. Noi învățăm foarte multe prin experiment practic, nu prin cărți scrise de alții care deja au trecut prin etapa de experiment. Aș impune respectarea orelor din orar (nu fac două din cele șase, spre exemplu). Mi-aș dedica timpul exclusiv lucrului cu studenții, încercând să le creez o atmosferă și să dezvolt cu ei o relație profundă, nu o relație formală.

#### Absolvent 7

1) Voi începe cu minusurile, care sunt mai mult de ordin tehnic. În primul rând numărul limitat de săli pe care le au la dispoziție clasele de regie reprezintă o problemă. Uneori într-o singură sală ne dădeam examenul câte trei sau patru colegi, ceea ce însemna că programul pentru repetiții era destul de strict, iar la examen, indiferent cât de bine ne organizam, tot era mai multă agitație decât ar fi fost nevoie... O

altă problemă e lipsa aparatului, care probabil există în facultate, dar ajunge destul de greu și de multe ori târziu la noi, iar dacă vorbim de reflectoare... pentru două clase de regie care își dau examenul la diferență de o zi să ai doar două reflectoare nu e foarte util. Nu zic, pot să privesc lucrurile și din altă perspectivă, iar de multe ori situațiile de genul acesta m-au obligat să găsesc soluții mult mai creative, dar aș fi găsit soluții creative și dacă beneficiam de săli și aparatură pe care să o avem cu o lună înainte de examen, de exemplu... Iar ultimul lucru care nu reprezintă doar minusul facultății, dar devine și minusul celor mai mulți studenți care termină regia la noi în țară e capacitatea prea mare pe care o are o clasă de regie. Să fim admiși 10 studenți într-un an și să fie trei ani diferiți... Cred că, dacă există cineva care crede că toți studenții primesc în contextul acesta șanse egale, nu are idee ce presupune regia de teatru. E adevărat că jumătate sau mai mulți profesorii de regie, indiferent cât de bine pregătiți ar fi, nu au cum să ofere îndeajuns de multă atenție fiecărui student, iar în primul an de studiu este esențial să primești timp și atenție. Bine, acum dacă nu am avea doar trei ani de regie poate problema nu ar mai fi atât de mare, dar așa cum e gândit acum sistemul, 10 studenți, trei ani și scapă cine poate... asta nu are cum să fie în beneficiul nostru.

Iar acum plusurile... cred că plusurile din Facultatea de Teatru de la Iași poartă numele celor câțiva profesori extrem de bine pregătiți și de implicați care ne-au fost alături cât au putut în timpul scurt petrecut în facultate. Au fost mai mulți, dar cei doi profesori de regie de la clasă pentru mine înseamnă foarte mult. Cred că au reușit să creeze un program bun și extrem de complex pentru studenții lor. Acum, nu știu, poate e personal și are legătură cu faptul că am rezonat mai bine decât mă așteptam cu ceea ce ni s-a cerut în această clasă, dar simt că a existat multă implicare și organizare, iar asta a reușit să echilibreze situația, având în vedere câte minusuri are facultatea. O altă parte bună pe care am observat-o este deschiderea către nouitate a secției de regie. Am avut senzația că pot evolua și că mă pot căuta ca artist în timpul petrecut aici; plecând din facultate îmi dau seama că am luat deja contact cu o zonă teatrală care nu e blocată în trecut. Bineînțeles, peste tot sunt voci care încearcă să te limiteze și să îți spună clar pe ce cale să mergi (și de multe ori e o cale bătătorită care nu te interesează), dar aceste voci s-au auzit foarte încet în comparație cu cele care

m-au încurajat constant să îmi găsesc un drum care mă interesează și să experimentez. Un alt plus al facultății e potențialul foarte mare pe care îl au actorii aici. Poate sunt mulți actori buni peste tot, sunt sigură că sunt, dar știu că multe reușite personale în ceea ce privește examenele mele s-au datorat într-o măsură destul de mare și echipelor cu care am lucrat, iar acesta mi se pare un mare plus.

2) Aș răspunde cu 7 la întrebarea despre autoevaluare. Cred că am primit majoritatea informațiilor de care aveam nevoie în timpul facultății, dar situația extrem de complicată din ultimul an nu m-a ajutat deloc să mă simt pregătită. E o situație care a afectat mulți artiști indiferent de etapa în care se aflau, iar studenții din ultimul an de regie nu au fost scutiți. Mai e și faptul că resimt foarte puternic lipsa a încă doi ani de licență. Oricum, 7 e o notă aptă să descrie cât de pregătită emoțional mă simt.

3) Dacă aș fi profesor... Sincer, în această situație nu știu cât de mult control are un profesor, dar aș scoate din locuri la clasa de regie și aș mai adăuga un an sau doi, cred că asta ar rezolva un număr semnificativ de probleme cu care ne-am confruntat în facultate.

### Absolvent 8

1) Plusuri: Libertatea de a alege piesele de teatru în funcție de tema oferită. Este foarte important pentru noi să putem alege ceva ce ne inspiră; libertatea de exprimare; șansa de a testa pe noi înșine, studenții de la regie, ideile regizorale. Vorbesc despre primul examen din anul 1, unde studenții de la regie trebuie să joace în ceva regizat de ei. Cred că acolo începem să ne descoperim pe noi, dar și regia în forme incipiente.

Minusuri: Profesorii care nu sunt fizic în facultate; lipsa și accesul la echipamente pentru realizarea spectacolelor. Spre exemplu, reflectoarele pe care încă nu știu cum să le reglez, montez sau să explic cum ar trebui să pice lumina. Tipurile de lumină. Teoretic le știu, practic nu. Cea mai mare lipsă este cea de teatru fizic. Nu știm ce se întâmplă cu adevărat într-un teatru, cum se face proiectul pentru teatru, știm doar de un caiet de regie, dar și acesta vag. Aprofundarea acestora mi se pare foarte importantă; la fel, informațiile despre cum se creează un proiect cap coadă, cu o scenografie concretă. Implicarea profesorilor mi se pare un alt minus.

2) Îmi acord nota 3.

3) Dacă aș fi profesor de regie... În primul an aș fi început cu ce înseamnă regie și actorie. Aș fi aprofundat, spre exemplu, Stanislavski, Vahtangov,

Peter Brook ș.a, teatrul antic, teatrul rusesc, teatrul românesc etc. Tot ceea ce se face la istoria teatrului universal aș fi introdus în partea practică, aproximativ câte o lună; la final, fiecare student ar trebui să regizeze o bucatică din ceea ce s-a făcut în luna respectivă. Cred că așa am reuși să aprofundăm modul în care teoreticul se îmbină cu practicul. Măcar nu simți că ai niște lipsuri enorme. Mi se pare că alergăm prea repede prin materie, când ar trebui să ne facem timp să o aprofundăm și să o înțelegem. Profesorii ar trebui să insiste mai mult pe citit, pe vizionarea spectacolelor, pe mersul la teatru și pe discutarea liberă a tot ce înseamnă teatru. Aș face diferite exerciții cu punerea în scenă a pieselor, le-aș oferi diferite spații neconvenționale unde să regizeze ceva din teatru antic, spre exemplu. Ce aș elimina?? Profesorii care nu vin fizic la facultate, vorbesc de pe vremea când Covid 19 nu era printre noi, pentru că au mereu alte proiecte. Avem nevoie de profesori, nu de oameni care sunt tot timpul pe fugă... Aș elimina orele care nu aduc niciun beneficiu și aș adăuga mai multe ore de scenografie, lumini, muzică, aprofundarea textului, stabilirea a ceea ce este important și a ceea ce este mai puțin important în crearea unui spectacol, criterii de alegere a textelor, participare la cursurile de actorie pentru a vedea cum se lucrează cu studentul-actor, elemente legate de crearea unor costume adecvate, chestiuni de marketing aplicat etc.

### Absolvent 9

1) Plusuri: am avut parte de workshop-uri; am făcut cursuri comune, cu studenți din alte secții, ceea ce s-a dovedit util și pentru cunoașterea noastră reciprocă, dar și pentru acumularea de cunoștințe din domenii învecinate; la examenele de regie aveam spectatori, ceea ce ne conferea o anumită impresie de profesionalism.

Minusuri: nu am insistat pe lucrul cu actorul în multitudinea de aspecte pe care acest tip de activitate le implică; am suportat costurile materiale ale examenelor mele; a lipsit contactul cu festivalurile de teatru din România, ca să nu mai vorbesc despre cele internaționale.

2) Îmi acord nota 6.

3) Dacă aș fi profesor... Aș elimina teama în legătură cu munca cu actorii, lansând exerciții de improvizații, apoi realizând împreună cu studenții noi exerciții care facilitează productiv relația regizorului cu actorul. Aș dezvolta exerciții care să-l determine pe student să conștientizeze ceea ce este valid și ceea ce este doar aparent valid din punct de vedere regizoral.

### Absolvent 10

1) Nu pot vorbi, din perspectiva absolventului de regie, de întreaga secție pentru că nu am lucrat cu toți profesorii, ci doar cu C.G. și A.C. De altfel, am dat la regie în acel an tocmai pentru că venise G., unul dintre cei mai buni regizori din România.

Plusuri: Nu e presiune; în sensul că studentul poate lucra în liniște și în voie cu ce actori dorește, munca sa nefiind alterată de tentația comercialului dinspre televiziune și studiouri cinematografice. Relația umană profesor-student e mai importantă decât la alte secții, mai relevantă în perspectiva devenirii ulterioare a regizorului. Mi se pare esențială pentru dezvoltarea personalității viitorului regizor. Colaborarea consistentă între secții și nemijlocirea colaborării de către corpul profesoral.

Minusuri: Spații (ca peste tot în țară). Bugetul de producție/ examene ar trebui să fie mai generos, însă resursele școlii nu o permit. Se poate vorbi doar despre o competitivitate evazivă între clase/ani.

2) În ceea ce privește auto-evaluarea, trebuie ținut cont că aveam deja vreo 14 ani de activitate, mai mult sau mai puțin relevantă, dar și de faptul că nu am dat admitere la regie ca să schimb macazul spre un alt tip de teatru. Am pus la punct și am reconturat niște reguli de lucru (de la abordare de text până la predarea spectacolului) esențiale pentru mine și asumate/înțelese la nivel mediocr, trunchiat, chiar la nivel de diletant în unele privințe, în prealabil; am reasezat niște înțelegeri despre regie, am schimbat mult în „relația” regizor-spectacol. Dar școala nu avea cum să mă pregătească pentru ce aveam eu nevoie, așa că m-am îndreptat către ceea ce știam că școala poate să-mi ofere. În final, iese nota opt, însă strict în cazul meu, particular, cu ceea ce făcusem și studiasem înainte.

3) Dacă aș avea putere de decizie, aș obliga studenții la regie să facă asistența la orele de specialitate de la celelalte secții, la nivelul tuturor celor 3 ani; aș încerca/ risca și alte strategii didactice în dezvoltarea deprinderilor regizorale; nu aș elimina nimic, ci aș introduce toate materiile celorlalte secții (80 de-ar fi, ca opționale), așa încât studentul la regie să aibă o paletă mai largă de alegere, în funcție de propriile lui opțiuni, înțelegeri etc.

### Absolvent 11

1) Plusuri: Consider că un factor fundamental în procesul creator este experimentul, de care nu am fost privată în nici un fel în anii de studiu.



Generația mea a fost încurajată să descopere, să descifreze, să caute, să împingă limitele imaginației. M-am dat singură cu capul de pereți, m-am încurcat până când nu am mai știut să mă descurc, am distrus tot și am luat-o de la capăt. Consider că este o metodă foarte bună de învățare, studentul are nevoie de libertate pentru a se juca cu mecanismele creației și, totodată, pentru a se cunoaște și pe sine. Eu nu am fost încolțită, nu am avut bariere, nu a trebuit să urmez ca la carte anumite reguli, pot spune chiar că am încălcat anumite criterii în privința examenelor, însă am fost taxată pentru nerespectarea regulilor și încurajată să continui cu experimentul meu. Profesorii ne-au învățat teoria foarte bine, ne-au arătat calea care a fost urmată până acum și ne-au explicat regulile, restul rămâne în mâinile noastre. Nu au cum să ne învețe o metodă de succes, nu există așa ceva, ei ne-au indicat ce se poate face, care sunt limitele descoperite până acum, ne-au îndrumat către marile sisteme regizorale ca ulterior noi să ne creăm propriul drum. Consider că ține de fiecare student în parte de ceea ce alege să învețe. Întotdeauna ne-au răspuns la întrebări și ne-au făcut pe noi să propunem alte zeci de întrebări. Ne-au stărnit gustul pentru curiozitate, pentru inovare chiar. Și au avut grijă să nu ne pierdem pe drum... Un plus și totodată un minus este lipsa bugetului în ceea ce privește crearea examenelor. Am fost învățați să facem decor din ce putem, cum putem, ceea ce nu este neapărat un lucru rău, înveți să renunți la absolut tot ce nu este necesar și te desprinzi de mofturi, scoți actorul în evidență și regia, nu este nevoie de mai mult. Însă, în acest fel, ești și puțin limitat în ceea ce privește viziunea regizorală.

Minusuri: Singurul minus care se resimte este lipsa spațiului necesar pentru repetiții pentru toți studenții secției de regie. Aveam doar două săli și repetam pe unde apucam, ceea ce implica o constantă schimbare a spațiului, nu tocmai optimă pentru o bună creștere a spectacolului. Avem, așadar, nevoie de săli.

2) Consider că un 8 ar descrie gradul meu de pregătire profesională. Sunt multe lucruri pe care încă nu le cunosc și pe care urmează să le descopăr, sunt multe ore de experiență de care am nevoie, limite de împins. Însă acum, după absolvirea facultății, consider că sunt destul de pregătită pentru a intra pe ceea ce se numește piața muncii. Când ai bazele bine ancorate, rămâne de văzut cum te descurci cu actorul, ori eu personal pot spune că am descoperit că trebuie să lucrezi cu fiecare actor în

parte într-un mod diferit, trebuie să știi cum să îl introduci în personaj și cum să îl ajuți să iasă. Școală de regie ne-a învățat să ne alegem oamenii, cum să fim selectivi, cum să avem grijă de distribuție, dar și de noi. Ne lipsește în schimb practica la o sala mare de spectacole, nu putem face examene în spații mici ca ulterior să ne confruntăm cu un hău de 500 de spectatori.

3) Dacă aș putea modifica ceva, aș umbla la autorii ce trebuie studiați; putem studia comedie și fără Caragiale, iar realismul psihologic nu se rezumă la Cehov. Nu toți studenții rezonează cu anumiți autori și nu văd această obligativitate benefică. Aș impune asistența de regie drept obligatorie până la terminarea facultății. Aș aduce studenților spectacole din întreaga lume, spectacole din arhive pe care să le vizioneze. Aș impune colaborări cu studenții de la celelalte secții deoarece este important să știi să cauți ceea ce ai nevoie. Aș elimina studenții care nu se pot ridica la criteriile stabilite de regulament. Aș elimina pilele, prietenii avantajoase și diferențierea în funcție de vârstă a studenților.

### Absolvent 12

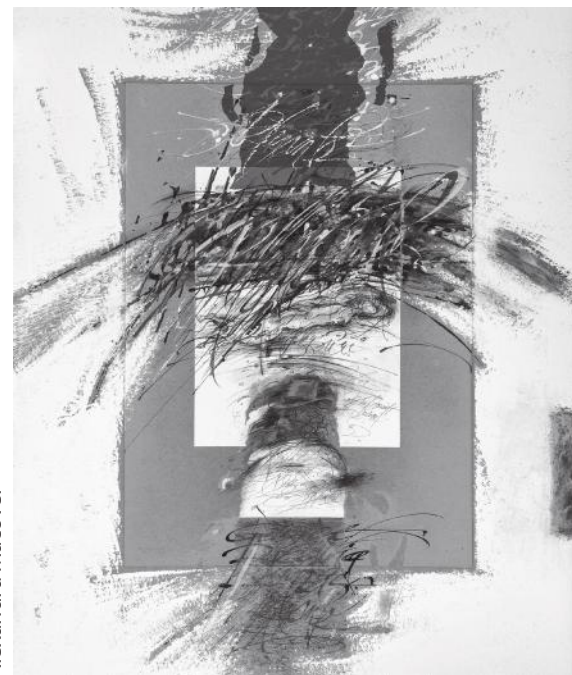
1) Plusuri: Studiarea și realizarea caietului de regie, instrument de bază al unui regizor; accentul sporit care se pune pe „relația” autor – regizor și text – spectacol, pe descifrarea textului dramatic, pe „discuția permanentă pro și contra” cu dramaturgul; încurajarea colaborării studenților de la actorie cu cei de la regie.

Minusuri: timpul foarte scurt pentru studii; regia este o artă complexă, cred că necesită o perioadă mai îndelungată pentru acumularea informațiilor și pentru punerea lor în practică. Lipsa de indulgență și răbdare pentru studenții tineri, mă refer aici la cei care abia au terminat liceul, copii talentați care nu au experiență de viață și nicio cultură foarte bogată, lucruri atât de necesare în acest domeniu. Lipsa obligativității participării active a studenților de la actorie la pregătirea examenelor de regie. Lipsa sprijinului financiar din partea Universității pentru achiziționarea de decoruri, recuzită, costume, necesare examenelor și lipsa spațiilor pentru depozitarea lor.

2) În privința autoevaluării, aș putea compara această facultate cu șofatul. În facultate ai un „instructor” alături de tine în permanență, care „semnalizează”, „reglează oglinzile” sau „pune frâna” în locul tău, dacă este nevoie. Abia când ești „în trafic” sau, mai bine zis, într-un teatru, abia atunci începe „distracția”. Consider că gradul

de pregătire profesională diferă de la un absolvent la altul, iar meseria de regizor necesită perfecționare continuă.

3) Neavând calitatea de profesor, nu m-am gândit niciodată ce aș face din această postură. Cert este că tot timpul există loc de mai bine.



Alexandru Macovei

### Note:

<sup>1</sup> De aici și gradul destul de mare de abandon înregistrat la secțiile de regie.

<sup>2</sup> Încă din anii '60, Grotowski observa riscul acesta al ducerii în derizoriu a artei și al desprinderii teatrului din sfera culturalului. A se vedea J. Grotowski, *Spre un teatru sărac*, prefată de Peter Brook, postfață de George Banu, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau. La fel de adevărat este că, în cele peste o mie de pagini ce alcătuiesc *Munca actorului cu sine însuși* (K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. I și II, traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, 2014), nu identifici vreun interes evident pentru dezvoltarea culturală a artistului; munca actorului, așa cum o descrie Stanislavski, nu prea are legătură cu biblioteca sau cu galeriile de artă.

<sup>3</sup> O bună analiză în acest sens în Iulia Popovici, *Efectele sistemului Bologna asupra școlii românești de teatru*, în „Observator cultural” (I-IV), iulie, august, 2015.

<sup>4</sup> Silviu Purcărete și Tompa Gabor sunt excepții, ponderea montărilor în România fiind totuși net superioară celor din străinătate.

<sup>5</sup> Chestionarul a fost realizat pe parcursul anilor 2021 și 2022, cu absolvenți ai secției de Regie din Iași.

# Pe urmele inefabilului

Ion Parhon



Alexandru Macovei

S-a întâmplat cândva, demult, la Sfântu Gheorghe. Într-o seară, la Festivalul internațional de teatru Reflex, în miez de noapte, după spectacolul său cu *Persona. Marilyn*, dedicat celebrei vedete hollywoodiene Marilyn Monroe, plecată dintre pământeni acum șase decenii, marele regizor polonez Krystian Lupa ne-a poftit la o discuție despre cele văzute. Ne-a dezvăluit premisele și năzuința de a face un spectacol-laborator, cu accent pe relația dintre actor și personaj, de la indicațiile regiei și lectura proprie, la o confruntare cu propriile idei și atitudini față de text și de acel personaj, implicând experiența de viață și profesională în lăuntrul desfășurării acelei partituri și al identității oferite de piesă. Ne-a decodificat astfel câte ceva din emoția creației actricești, indescritibilă, ce-ți lăsa uneori senzația unei meditații lăuntrice prin caligrafierea clipelor de criză, de vid existențial, de voluptate a dorinței și mai ales de nevoia dialogului cu sinele. Mai târziu, peste ani, de această dată în Festivalul internațional „Shakespeare” de la Craiova, stăruința de a descifra emoțiile și misterul din pânțele unor stări de grație ale teatrului, în dialogul nerostit dintre personalitatea interpretului și personajul interpretat, a revenit la spectacolul eminentului regizor lituanian Oskaras Korsunovas cu *Hamlet*. Aflat într-o cabină de machiaj, cu fața la oglindă, conferind clipelor adâncimi nebănuite, eroul (se) întreabă: „Cine ești tu?” Între-barea devine una dintre cheile ideatice și stilistice ale acestui spectacol, legitimând meditațiile, ezitățile eroului și amânarea răzbunării, întregul mecanism al incompatibilității personajelor, pe genericul aneantizării sentimentului de normalitate. Trăiam departe de imaginea acelui *Hamlet*, rămas într-un îndepărtat ungher al memoriei, întrupat pe ecran cu eleganță și nobil romantism de Laurence Olivier, căruia însuși ilustrul om de teatru a dorit poate să-i ofere peste ani o replică modernă, regizând un nou *Hamlet*, cu Peter O’Toole în rolul titular, pe scena londoneză de la Old Vic în 1963, urmat imediat de

un răscolitor spectacol hamletian pe Broadway în 1964, cu Richard Burton în rolul neîmpăcatului, dar și neîmbălbâzibilului prinț al Danemarcei, aceste capodopere cunoscute însă doar prin litera cărților oferindu-mi o tainică legătură cu provocatorul și eclecticul spectacol berlinez în regia lui Thomas Ostermeier, văzut într-altă ediție a Festivalului „Shakespeare” de la Craiova. Toate acestea, împreună cu amintirea unor admirabile creații hamletiene datorate actorilor Ștefan Iordache și Ion Caramitru, mi s-au înfățișat acum aievea, pregătindu-mă parcă să dau la iveală simțămintele legate de spectacolul cu *Hamlet* realizat în anul 2000 la Cluj-Napoca de Vlad Mugar, cu Sorin Leoveanu în prim plan, pe care, din motive financiare, am reușit să-l filmăm mult mai târziu pentru Teatrul de televiziune.

Venisem la Craiova ca să înregistrăm pentru televiziune spectacolele cu *Slugă la doi stăpâni*, de Goldoni, și *Așa este, dacă vi se pare*, de Pirandello. Seara, după filmări, rămâneam până târziu împreună cu Meșterul Vlad Mugar la o vorbă despre frământările sale provocate de pregătirea premierei cu *Hamlet* pe scena clujeană. Mai bine zis, despre „pariul vieții”, cum numea domnia-sa distribuția unor tineri în rolurile principale: Sorin Leoveanu (*Hamlet*), Luiza Cocora (*Ofelia*), Bogdan Zsolt (*Claudius*) și Elena Ivanca (*Gertrude*), și despre neobișnuita dorință de a încredința rolul lui Horațiu unui câine foarte mare și blajin, căci astăzi „nu mai pot aștepta dovada unui prieten adevărat și necondiționat, așa cum ți-o oferă doar un câine”. În miezul acelei obsedante preocupări a regizorului de a face un spectacol „despre nebunia lumii noastre la cumpăna dintre milenii”, se afla întrebarea „Cum să reușesc să induc această nebunie în tânărul Leoveanu, o nebunie deloc medicală, de ospiciu, deloc pur și simplu simulată, ca în unele montări tradiționale, dar totuși nebunie? Căci vor fi cu toții băntuiți mereu de această nebunie, în afara Ofeliei, care va înnebuni din cauza lor”. În 22 iunie 2001, ziua de



naștere a regizorului, la Naționalul clujean a avut loc avanpremierea: un strălucit triumf profesional și o binecuvântată sărbătoare pentru acela pe care, peste doar câteva luni, premiera spectacolului îl va găsi mult prea departe, „pe tărâmul neștiut, de unde nimeni nu a mai venit vreodată”. Cei patru tineri care au împlinit în chip magnific nădejtile și pariul Meșterului, împreună cu valoroșii seniori din garda veche, Anton Tauff (Polonius), Melania Ursu și Miriam Cuibus (Groparii), dar nu numai ei, ne-au oferit o seară de teatru viu, cu scene antologice, așa cum au fost acelea dintre Hamlet și Gertrude, Polonius și Hamlet (de un haz memorabil), Hamlet și Claudius, culminând cu înmormântarea Ofeliei și duelul din final. Marcată când de straniețe, când de un neașteptat umor sau, dimpotrivă, când de un mistuitor conflict cu sinele și cu cei din jur, evoluția lui Sorin Leoveanu a prilejuit clipe de emoție seismică, din zona binecuvântată a inefabilului, pe care privitorul poate nu cunoaște cuvinte spre a le da un nume. Le-am onorat doar „cu ochii inimii”, cum ne-a învățat povestea *Micului prinț*.

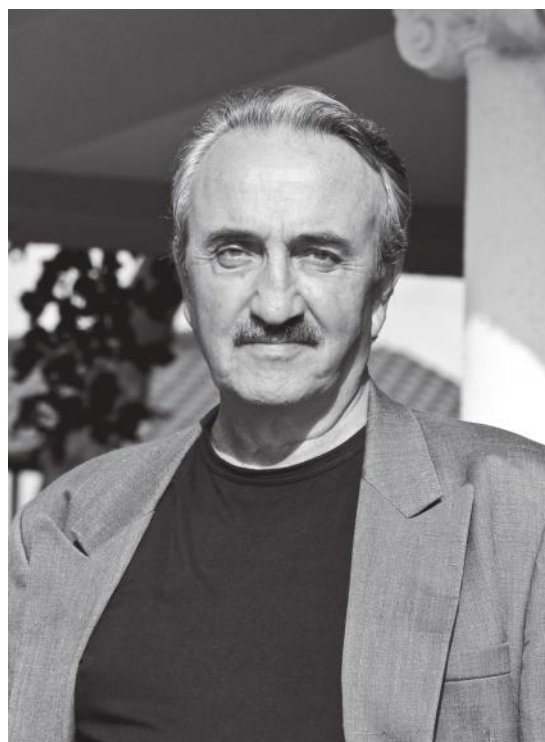
Întâmplarea a făcut să cunosc o emoție de acest fel și la un alt spectacol cu *Hamlet*, de pe scena Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova, semnat de Tompa Gabor (1997), relevantor pentru valorile teatrului încununat de „cură de șoareci”. Sentimentul inefabilului a explodat la momentul „căinței” Regelui uzurpator de tron în interpretarea tulburătoare a lui Mihai Constantin, poate cea mai profundă dintre toate scenele similare pe care le-am văzut în alte montări. Răvășit sub povara stresantă a păcatului, după uciderea fratelui și înlocuirea acestuia atât la tron cât și în patul reginei, Claudius dă un contur cosmic crizei sale morale, prin încercarea repetată de a implora în genunchi iertare bunului Dumnezeu. Numai că genunchii... nu-l ascultă. Această căință neîmplinită până la capăt cred că ar putea fi definită admirabil prin cuvintele lui Blaise Pascal: „Omul știe că e ticălos, pentru că este. Dar este și măreț, că o știe... Dar conștiința ticăloșiei ființei noastre fără cunoașterea lui Dumnezeu dă naștere disperării”. Aceasta este personificată magistral de către actor. Este însă o măreție paradoxală a ticăloșiei. Cu totul diferită de acea măreție tragică și poate izbăvitoare, care i-a îndemnat de pildă pe Othello sau pe Cleopatra să-și aleagă singuri pedeapsa pentru propria lor vinovăție.

Satisfacția estetică prilejuită de dialogul cu divinitatea, profund semnificativă pentru farmecul indes-

criptibil al teatrului în stare de grație, mă trimite cu gândul la un spectacol aproape liturgic realizat de regizorul Mihai Măniuțiu la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, după *Cartea lui Iov*, cu Marian Rălea în rolul titular. Povestea biblică era găzduită ingenios într-un spațiu înconjurat de un zid circular, cu ferestruici prin care spectatorii, puțini la număr, deveneau martorii cumplitelor încercări menite să-l facă pe Iov să se lepede de Dumnezeu. Am filmat mult din acest spectacol care, în Festival, a avut trei reprezentații în aceeași zi, veritabil record neomologat, beneficiind de cooperarea minunată a realizatorilor, dar și îndemnați ca un magnet de altitudinea artistică a unor scene cât o lecție de teatru și de viață. Urmăream cu sufletul la gură mecanismul infinitezimal și în același timp copleșitor prin care mi se dezvăluia „stoicismul” lui Iov, acceptarea suferințelor pricinuite pe rând de pierderea averii, de moartea copiilor și apoi de o boală cumplită. Toate sunt restituite de interpret cu o rafinată nuanțare, într-un carusel progresiv al acumulărilor emoționale, la capătul cărora parcă plutea nerostită întrebare: „De ce?” În viață, ea este rostită adeseori la întâlnirile dramatice cu nefericirea. Monologul lui Iov, rămas mult timp fără răspuns, se apropia de un moment când tulburarea lui se învecinează cu protestul, departe însă de a se identifica cu el. Este mai degrabă un protest nemărturisit, imploziv, decât exploziv, nu semnifică renunțarea la credință. De aici, disperarea Diavolului, iar în final, mulțumirea lui Iov de a-și vedea răsplătită invulnerabila lui credință.

Era o interpretare magnifică, vădind totodată capacitatea regizorului de a susține actorul într-o partitură capabilă să dea seama de uriașa lui disponibilitate „de a se reinventa”. Faptul îmi reamintește în chip minunat de convingerea ilustrului om de teatru Peter Brook, potrivit căreia „cel mai important lucru pentru un regizor este să descopere și să valorifice în actor calități pe care poate nici acesta nu și le cunoaște”...

Această calitate a regizorului, generatoare de performanțe actricești din apropierea perfecțiunii, a dovedit-o pilduitor Mihai Măniuțiu și în spectacolele cu *Richard al III-lea*, de la Odeon, apoi în *Richard al II-lea*, de la Naționalul bucureștean, unde Marcel Iureș a cucerit Premiul UNITER pentru cel mai bun actor în rol principal. Îmi amintesc bine surpriza produsă în spectacolul de la Odeon de contrapunctul dintre decorul gândit minimalist, eclerajul de mare rafinament și costumele emanând eleganță și o fervoare cromatică parcă din alte lumi și timpuri, pe genericul cărora evoluțiile actricești au scos la iveală noi virtuți edificatoare pentru valoarea interpretelor Florin Zamfirescu, Radu Amzulescu, Șerban Ionescu, Camelia Maxim, Irina Mazanitis, Oana Ștefănescu, Mircea Constantinescu, Gelu Nițu, Constantin Cojocaru, Marius Stănescu, Mugur Arvunescu ș.a. Alături de aceștia a strălucit Marcel Iureș, în rolul titular, cu o mobilitate uluitoare a stărilor afective, autentice sau disimulate, cu măști false, cu istețimea diabolică a unui profesionist al crimei, al sperjurului și al parvenirii, adeseori manifestându-se ca „regizor”, mărturisindu-și strategia ori ca



Ion Parhon



Alexandru Macovei

„spectator”, încântat de distrugerea celor care i-au stat în cale. Mă bucură faptul că vom mai putea revedea câte ceva din unicitatea acestui discurs artistic și din performanța lui Marcel lureș peste puțină vreme, în februarie anul viitor, când spectacolul va fi evocat tot la Teatrul Odeon, cu prilejul împlinirii a treizeci de ani de la premieră! Faptul mă face să regret că nu există mai multe evenimente de acest fel, care să onoreze excelența din spectacologia noastră contemporană.

Mă gândesc, de pildă, la două creații artistice pe drept cuvânt fabuloase dedicate aceluiași text cehovian cu *Unchiul Vania*, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, în regia lui Andrei Șerban (2007), și la Teatrul Bulandra, semnat de Yuri Kordonski (2001). Cred și astăzi că, alături de *Trilogia antică*, de pe scena Teatrului Național din București, versiunea clujeană cu *Unchiul Vania* în regia lui Andrei Șerban este cel mai împlinit și mai tulburător demers artistic de inspirație clasică realizat de regizor în țară, spectacol poate și el clasic prin rotunjimea impecabilă a construcției, dar modern și tulburător prin libertatea pilduitoare pe care și-a asumat-o directorul de scenă în pătrunderea psihologiei personajelor, în devoalarea paradoxurilor și ilustrarea adâncurilor abisale ale condiției umane. Când spun asta, îmi răsare înaintea ochilor acea scenă cutremurătoare cu Astrov (Bogdan Zsolt) și Elena Andreevna (Enikő Györgyjakab), soția profesorului, trăindu-și cu frenezie sălbatică,

fierbinte, disperată atracția lor erotică ca un sfârșit de lume, în timp ce profesorul Serebreakov (József Biró) urmărește acest spectacol, cu priviri împietrite, de parcă însăși rațiunea se declară învinsă în fața acestei victorii a carnalului. Sunt doar câteva „clipe de viață”, semnificative pentru ființa și valoarea acestui spectacol, în care de la Andrász Hatházi (Vania) și până la Peter Hilda (Sonia) întreaga trupă a reușit să ridice demersul actoricesc pe culmile măiestriei profesionale și ale inefabilului. Din spectacolul de la Bulandra, cu o distribuție regală, la fel de generos în a provoca o bucurie rară, dintre acelea pe care Eugène Ionesco le considera de sorginte divină, memoria mea a ales acum tocmai scena din final, cu totul diferită în gama de necuprins a trăirilor umane, față de aceea de pe scena clujeană. Suntem departe de confruntarea neașteptată, seismică a răzvrătirii Vania (Horațiu Mălăele) cu profesorul Serebreakov (Victor Rebengiuc) surprins de reacția interlocutorului, dar nedispus să cedeze în fața acuzațiilor aduse de cel până atunci credinciosul și umilul administrator al moșiei sale. Stăpânii au plecat, apele s-au liniștit, iar viața, dacă ea se mai poate numi cu adevărat viață, urmează să intre în matca obișnuită. Vania și Sonia (Andreea Bibiri) resimt parcă nevoia de îmblânzire a rănilor: „O să muncim, unchiule, o să muncim și totul o să fie bine, ai să vezi, vom munci și vom uita, iar viața își va urma cursul”... Sunt gesturi și priviri care fac apoi aproape inutile cuvintele. Căci ele, acum, nu spun prea mult,

mai degrabă ascund. Rafinamentul circuitului sangvin și emoțional își află valoarea tocmai în această simplitate, poate subversiv logodită cu ambiguitatea. Căci nu vom ști dacă suntem martorii aneantizării durerilor instalate în viața acestor personaje sau, dimpotrivă, ele vor coborî și mai adânc printre neștiutele cotloane ale firii. A fost o scenă de o frumusețe ea însăși dureroasă, cu atât mai greu de uitat și mai valoroasă, cu cât nu era deloc spectaculoasă.

Ilustrul actor francez Louis Jouvet considera că orice montare este de fapt o mărturisire. Cu mâna pe inimă pot afirma că am simțit pe deplin acest adevăr cu câteva luni de zile în urmă, la spectacolul eminentului om de teatru și de cultură canadian Robert Lepage, găzduit pe scena Teatrului Național din Craiova. Intitulat 887, și alcătuit printr-un montaj cuceritor de momente în bună parte autobiografice, din care aproape nimic din ce este omenesc nu lipsește, monologul său este în fapt o mărturisire. Numai că genialul artist, aici în calitate de autor al scenariului, regizor și interpret, dar și ingenios arhitect al spațiului de joc, realizat mai ales prin imagini video și o ambianță muzicală adecvată, ridică această mărturisire la rangul de magnific spectacol. Pornit în modul cel mai firesc, dar și pilduitor prin sinceritate și delicată autoironie, de la dificultatea domniei sale de a-și aminti și recita cu exactitate poemul „Speak white”, de Michèle Lalonde, acest discurs artistic ne vorbește despre teatru și viață, despre mecanismele invizibile și imprevizibile ale memoriei, cu emoționante descinderi în universul copilăriei și al relațiilor cu tatăl său, când avem și o savuroasă configurare a vieții „la bloc”, semnificativă prin servituțile sale. Această relație dintre teatru și viață nu ne parvine în chip dirijist sau ostentativ, este străină narativismului sau acelei elocințe etalată cu voluptate autoreferențială. Ea ni se oferă cu o inefabilă emoție, căci se insinuează mereu și mereu în calitatea artistică a mărturisirii, chiar în personalitatea actorului și regizorului. Remarcabil este faptul că nu numai interpretarea marcată de un rar firesc sau de un instinct actoricesc ieșit din comun, dar, fapt semnificativ pentru această artă, chiar decorul, luminile, muzica, sau recuzita îți pot prilejui această emoție inefabilă, așa cum se întâmplă aici în final, cu „mașina tatălui său”, care, în momentul când traversează scena, poate să-ți aducă aminte de toată povestea depănată până atunci de protagonist.

În tot ce cuprinde mărturisirea memoriei mele din acest material,



inefabilul binecuvântează impactul dintre faptul artistic și sensibilitatea privitorului, efectul creației asupra „eului nostru hermeneutic”, cel pe care minunat îl evocă în scrierile sale Gabriel Liiceanu. Să nu uităm că bucuriile de acest fel, ca un har sau un dar al naturii divine, sălășluiesc mai întâi și întâi în ființa artistului și în puterea lui de a-l transmite mai departe. Faptul mă duce acum cu gândul la Silviu Purcărete, creatorul unor spectacole antologice și greu de dat uitării, care au contribuit exemplar la creșterea valorică a teatrului românesc și la prețuirea lui până departe de hotarele țării. Ele sunt edificatoare atât pentru excepționala sa disponibilitate ludică, poate indusă și spectatorilor, cât și pentru profesionalismul regizorului, întemeiat pe solide aptitudini afirmate deopotrivă în teatru, în muzică și în percepția artelor vizuale. Fidel unei încăpățănate și superbe atracții față de cultura imaginii, pe care o împlinește fie pe scene convenționale, într-un spațiu gestionat în mod ingenios, fie în locații de mari dimensiuni,



Alexandru Macovei

ce permit o mai amplă călătorie a imaginației, ca în *Metamorfoze*, *Faust* sau *Danaidele*, preferință întâmpinată câteodată cu oarecare obtuzitate de unele voci critice, regizorul nu a întârziat de a oferi generos și dovada unor strălucite performanțe interpretative, alcătuite sub bagheta domniei sale, emblematice pentru cariera unor valoroși actori pe scenele teatrelor din Craiova, Sibiu, Cluj-Napoca, Timișoara, București, Iași sau Râmnicu Vâlcea. Spectacolul cu *Ubu rex cu scene din Macbeth*, realizat prin acel „negativ fotografic”, în care se întâlnesc cuplurile dictatorilor din textele lui Alfred Jarry și William Shakespeare, cel dintâi text reprezentând un exorcism pentru cel de-al doilea, și spectacolul cu *Titus Andronicus*, acea „piesă satanică”, precum o „catedrală a urâtului”, în care „sălășluiește un demon”, amândouă create la începutul anilor '90, au fost ovaționate în mari citadele și festivaluri ale teatrului lumii și au deschis totodată calea altor succese răsunătoare cu *Phaedra*, *Faust*, *Orestia*, *Pilafuri și parfum de măgar*, *Decameron 645*, *Cenușăreasa*, *Tragedia omului*, *Povestea prințesei deocheate*, *Plugarul și moartea* ș.a.

„Transformările iuți ca fulgerul ale personajelor video în actori în carne și oase dovedesc că regizorul merită să fie considerat un magician...”; „Piesa de tinerețe a lui Shakespeare (*Titus Andronicus*, n.n.) devine o capodoperă în mâinile românilor”; „Teatrul a triumfat cu o bogăție a invenției și a frumseții simple, memorabile”... Sunt doar trei dintre numeroasele opinii elogioase ale criticilor și ale reprezentanților unor festivaluri internaționale pe marginea celor două spectacole magnifice, cărora Patrel Berceanu, pe atunci secretar literar al Naționalului craiovean, plecat prea devreme dintre noi, le-a dedicat valoroase monografii, reeditate recent în volum la Craiova, prin strădania scriitorului Nicolae Coande, ca un binevenit gest omagial față de acele capodopere scenice, născute cu trei decenii în urmă, și de autorul monografiilor... M-am aflat alături de protagoniștii unora dintre aceste succese, la Festivalul internațional de la Viena, când spectacolul cu *Danaidele* avea să aibă loc pe o scenă mai îngustă decât aceea de la Craiova, unde a fost pregătit, iar actorii tineri păreau vizibil stresați de această situație. Până la intervenția regizorului. „Nu vă speriați! Vom rezolva cum nu se poate mai bine problema. Sunteți o sută de actori, de energii subiective, care împreună pot face minuni, încât aceasta trebuie să fie cheia succesului

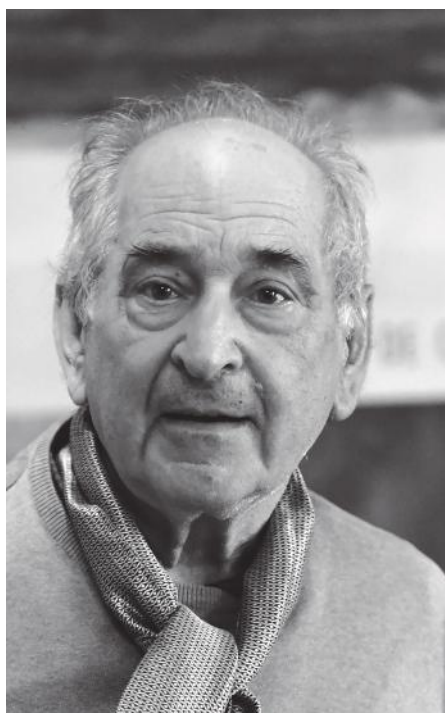
nostru.” A urmat spectacolul. În scena aceea uluitoare, dintr-o falsă „noapte a nunții”, când violatorii egipteni erau pedepsiți de danaide prin scoaterea ochilor, s-a iscat pe scenă un adevărat taifun, pregătit de regizor printr-o mașină de vânt, încât leșurile invadatorilor nu au mai fost scoase de danaide prin lateral, ci s-au rostogolit spre fundalul întunecat al scenei, fiind înghițite de noapte ca într-un evanescent și emoționant final cinematografic. Am savurat astfel succesul acelei exortații încurajatoare adresate de regizor la repetiție interpreților și mi-am adus aminte de alte cuvinte ale domniei-sale cu privire la actori: „Am apreciat acea noblețe actricească prin care unii dintre ei pun întotdeauna calitatea spectacolului înaintea dorinței de a se face ei admirați... Câteodată, celor mai neîncrezători, a trebuit să le spulber teama că le-aș putea sufoca personalitatea. Dimpotrivă, ea le-a fost stimulată și folosită într-un mod pe care poate nu l-au bănuț și pe care poate nici eu la început nu l-am bănuț...”

Unul dintre interpreții cei mai apropiați de regizor și mai valoroși, un adevărat „atlet al inimii” (așa cum îi numea pe actori celebrul om de teatru Antonin Artaud), Ilie Gheorghe, care în această toamnă ar fi împlinit 82 de ani, mărturisea că într-un turneu cu *Faust*, la Edinburgh, acolo unde arta lui Purcărete fusese ovaționată și premiată mai înainte, pentru *Ubu rex cu scene din Macbeth*, la recepția oferită artiștilor români după spectacol, Lordul primar i-a spus: „După ce am văzut acest Faust nu mă mai tem de moarte”. La rândul său, interpretul rolului titular a gândit cu voce tare: „Nici eu nu mă mai tem de moarte”. Peste ani, atunci când am însoțit turneul Naționalului craiovean la Stockholm, în confruntarea artistică prilejuită de Convenția Teatrelor Europene, la finalul acela devastator din *Titus Andronicus*, în care maurul Aaron, îngrozitorul „demon”, își trâmbează vinovăția criminală fără regrete și orgoliul diavolesc, dar și disperarea provocată de sulițele ce-i înconjurau trupul într-o imensă plasă metalică, moment „post scenium” găzduit surprinzător de foaierea teatrului suedez, o familie de români, prietenii mei vechi stabiliți la Göteborg, acum cu lacrimi în ochi, tulburați și aproape fără glas, mi-au șoptit: „De-ai ști cât de mult ne-a plăcut, cât de mult ne lipsește teatrul românesc!” Am aflat astfel încă un chip al inefabilului. Cât despre faptul de a încerca să vi-l explică, cred că e și mai greu, nu știu dacă vă poate ajuta simpla mea poveste.

# Mai e nevoie de satiră social-politică?

Drama comediei și comedia dramei în comunism și în capitalismul actual din România

Dinu Grigorescu



Dinu Grigorescu

Rețin foarte exact sentimentul lespedei. Originea socială burgheză era crimă în epocă. Nu te ierta nimeni de ea, nimeni dintre cei care înhățaseră puterea. Comuniștii erau dogmatici, necruțători și aveau aliați mulți. Sentimentul de paria nu-l pot uita, convingerea că nimeni și nimic nu mă va putea scoate din condiția inferioară, că nu am în față decât un viitor banal, mediocru. Și eram slab la matematici. Ingineria doar m-ar fi salvat, în niciun caz dreptul. Și așa s-a și întâmplat. La Liceul „Sfântul Sava” am intrat cu mare noroc, după ce fusesem eliminat de la Liceul din Sinaia și trimis să mă fac ucenic minier în Valea Jiului. Destinul a vrut să mă duc acolo după 20 de ani în postură de dramaturg. Vedeti, destinul mai și repară ce tot el a stricat. Bunicii paterni, neevacuați din casa unde aveam teatrul, mă adăposteau verile la mansardă. Eram fericit, natura e balsam. Uiți. Intrasem muncitor la București și vopseam gardul parcului Libertății ca să pot urma Științele Juridice, pitit la fără frecvență. La zi învățau domnul președinte Constantinescu și viitorul ministru Victor Babiuc. Fiecare cu etajul lui.

În 1957, pe scena de la Cazinou a venit teatrul de amatori de la Poșta Română cu *Jocul de-a vacanța*. Pe Bogoiu îl juca un necunoscut – Gheorghe Dinică. Ne-am amintit amândoi, la Târgoviște, de acel spectacol care pe mine m-a fascinat. A doua zi am cumpărat cartea cu piesele lui Mihail Sebastian. Citeam textele cu voce tare... Din acea vară am început să scriu comedie satirică de sertar.

Frecventam boema bucureștenă participând în anii '60 la așa-zisele ceaiuri, petreceri dansante, în casele

boierilor scăpătați, neevacuați și a intelectualilor agreeți de regimul comunist – doctori, ingineri, prinți intelectuali, academicieni. Aveam momente de tristă luciditate când repetam că sunt angajat într-un drum imposibil de parcurs, cum să ajung eu pe o scenă de comedie precum Caragiale?!

O doamnă cultivată, rafinată, Polixenia Karamani, secretar doi la Teatrul de Comedie înființat în 1962, m-a condus la B. Elvin și Radu Beligan mi-a citit *Hoții de monumente*. Ce noroc și ce ghinion pentru mine ca tocmai atunci întreaga conducere a teatrului să fie angajată în relansarea lui Teodor Mazilu căruia i se oprise *Proștii sub clar de lună* la Teatrul „Bulandra”! Era în joc un mare destin. Văzusem *Proștii* la „Bulandra”, sala Grădina Icoanei, la memorabila premieră cu Octavian Cotescu în Gogu și Gina Patrichi și Rodica Tapalagă în Clementina și Ortansa. Se lucra textul noii comedii *Somnoroasa aventură*. Ce titlu superb! Numai eu lipseam din cârdul aspiranților la scena inabordabilă, deschisă numai geniilor!

O modalitate de a scăpa de un tânăr dramaturg era aceea de a-i

face observații pertinente, vizând îmbunătățirea lucrării. Până în 1989, secretarul literar, om de vastă sau medie intelectualitate culturală, avea obligația salarială să *lucreze* cu autorii. Adică să-i încurce. Trebuia să ai tărie psihică și să fii selectiv la ploaia de observații, care de multe ori nu țin cont de particularitățile scrierii autorului.

Luxosul program de sală al teatrului m-a semnalizat ca un talent și dl Radu Beligan mi-a achiziționat piesa, cu contract! Naiv am fost când am crezut sincer că voi face tot ce mi s-a cerut, pe baza listei de observații, foarte pertinente, vizând îmbunătățirea lucrării. După un an de rescris, am capotat. Groaza a fost imensă. Trebuia să restitui 3000 de lei!

În cazul pieselor mele, autocenzura era mai tare decât cenzura. Acest paradox explică, în parte, șansa pe care am avut-o de a depăși barierele. Norocul meu – atât cât a fost – s-a datorat tot instinctului care m-a ferit să decad în capcana conformismului. Foarte puține replici cochetau laș cu normele *magiei comuniste*. Scăpam instinctiv din chingile unor perceptive. Nu eram prezent în presa de omagiere, foarte, foarte târziu am căzut în păcatul câtorva articole comandate. În familiile unde au existat eroi adevărați – și la mine ei erau prezenți de două generații –, urmașii, ca în cazul supraviețuitorilor fraților Kennedy, devin circumspecți cu actele de bravură.

Gestapoviștii noștri erau negociabili, mai ales după trecerea primului val stalinist. Societatea românească evoluase, deschiderea spre Occident schimbase optici și metehne, turneele din străinătate, cel de la Paris al Teatrului de Comedie cu *Rinocerii*, apoi reprezentarea *Rinocerilor* la București (în absența ostentativă a lui Ionesco), dar și includerea în repertorii a marilor autori europeni Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Eugène Ionesco constituiau veritabile lecții, școala dramaturgică înaltă un fel de masterat.



În comedia românească, după Aurel Baranga reușise să se impună grație talentului viguros de a smulge realității imediate comuniste câteva teme acceptate oficial, transcrise cu har scenic, deosebit, cu replică inteligentă și suculentă, ziaristul Alexandru Mirodan. Piesele lui în care strălucea Beligan au fost mari succese – *Celebrul 702*, *Șeful sectorului suflute*.

În perioada dictaturii ideologice de după 1960, în mod paradoxal, dramaturgii au trecut peste (sau sub) toate barierele prin geniul lor comic, noroc și mentori puternici (Radu Beligan la Teatrul de Comedie cu *Somnoroasa aventură*, după ce a fost interzisă la „Bulandra” comedia *Proștii sub clar de lună*). În celelalte comedii admise, satira lovea în liderii de cooperatie, nu în șefii de stat. Trebuia să faci o deducție, un transfer de imaginație, de medii non politice, cu câteva excepții, cum ar fi *Dresoarea de fantome*, un text genial, sau teatrul scurt al lui Băieșu. Marin Sorescu își arăta colții pe partea de comedie paradoxală (*Există nervi*, de pildă), Dumitru Solomon a preferat uzina de corupție școlară (*Examen de bacalaureat*, *Fata Morgana*), bazându-se pe hazul lui filosofic (Socrate) și pe inteligența lui notorie. Sarcasticul Tudor Popescu a explodat în amurgul comunismului cu o serie de lovituri în plexul comunismului intrat în putrefacție. În *Concurs de frumusețe*, unul de estetică canină, comediograful îl mușcă efectiv pe Nicolae Ceaușescu și este absolut o minune cum de piesa regizată fenomenal de genialul Tocilescu s-a putut jucat la Teatrul de Comedie, unde la premieră au fost aplauze aproape zece minute. Publicul a știut exact despre ce este vorba și nu s-a lăsat amăgit de îmblânzirea

replicilor în cheia coborârii funcțiilor care, chipurile, se fac vinovate de burghezie și parvenitism. Ce putea să fie mai vulgar, mai oribil decât asumarea Elenei Ceaușescu a funcției academice nemeritate și a lingușirii șefilor de state occidentale care știindu-i slăbiciunea o alimentau cu noi și noi titluri, premii și recompense morale? De fapt, tot poporul român cunoștea că dictatorii au niște dulăi și în *Concurs de frumusețe*, care vorbea despre aceștia. Fiind un prieten apropiat al comediografului care zace în prezent în uitare, de trei decenii bune-rele, știam exact ce gândește și ce țintește Tudor Popescu. Datorită modului său de a fi bonom, spectaculos de simpatic, având de partea sa și un dosar de cadre pozitiv și un trecut de jurnalist în era socialistă și de director al unei case de filme, a putut străpunge mai ușor zidurile care opreau să intre adevărul prea adânc în realitățile scenice. Țin minte că în *Paradis de ocazie*, o piesă lungă cât o zi de post, era, de fapt, o ședință de cadre și de sindicat unde se discutau probleme de producție și de moralitate profesională. Același Alexandru Tocilescu a scos la lumină acțiunea, mutând-o într-un părculeț al întreprinderii unde patronii și imbecilii, evident membri ai Partidului Comunist cu diferite funcții în ierarhie, se învârtteau bezmetici în jurul unei statui din care nu mai exista decât bustul cuiva cândva idolatrizat, iar efectul era similar cuplului Stan și Bran. *Milionarul sărac* era un activist al Partidului Comunist deținător de funcție care, pentru a-și masca bogăția de care beneficia de fapt, avea haine și pantofi de aceeași culoare, satira lovind în îmbogățirea clasei conducătoare din epoca respectivă. În *Șarpele monetar*, comedie mai

puțin cunoscută, era satirizată mizeria turistică a românilor obligați să suporte excursiile în autocare numai în țările socialiste, o temă înfricoșătoare la timpul respectiv. Tudor Popescu a inventat și o activistă de partid pe nume Domnișoara Frâncu, care era o Domnișoara Cucu adusă în comunism, o fostă activistă de partid scoasă la pensie și care se înfășura acasă în steagul partidului și într-o serie întreagă de enormități în stil ionescian, dar această piesă nu a putut primi aprobarea de a fi jucată, culmea culmilor, în epoca lui Mazilu. Se poate aminti și de *Echipa de zgomote* a lui Fănuș Neagu și de cele două comedii ale lui Mihai Ispirescu, *Trăsură la scară* și *Aprilie, dimineața*, care erau o manieră aristocratică de a demasca noua aristocrație comunistă, piese din care spectatorii și directorul teatrului, Mircea Diaconu, au ieșit la Revoluție.

Citez, excluzându-mă de cele scrise după 1990 de un fost cenzor din cadrul fostei Direcții a Teatrelor din defunctul Comitet al Culturii și Educației socialiste, om de suflet, teatrolog apreciat și fost complice la eludarea punctuală a cenzurii ideologice, Victor-Ioan Bibicioiu:

„Dramaturgii nu aveau voie să pună în mișcare mecanismele satirei pentru că sistemul social permitea o singură alternativă – elogiul. Nu aveau voie, dar «fierul dracului» nu a căzut robul «crizei» de originalitate (...) Într-o dramaturgie care s-a impus îndeobște prin comedie, ambiția unor comediografi a fost să nu se înscrie în seriile de piese epigonice de circulație în «epoca de aur», inventându-și un limbaj inconfundabil, bazat pe o privire de la altitudine a impactului realitate – artă – existență socială, prin lupta măritoare a unei viziuni în «cheie» proprie a percepției absurdului ca un mod de reflecție, consubstanțial – realității – societății contemporane. În comediiile sale, accentul cade pe veștejirea cultului personalității și strivirea capacității de comportament în sferele umanului. Deși, în aparență, piesele aduceau în prim-plan subiecte extrase din practica societății românești dominate de ideologia promovată în Estul Europei de până la 1990 – ideologia comunistă, substratul tematic și virtuțile spectaculare ale textelor vizau un spațiu de reflecție planetar artei. Mă aflu la o repetiție generală («viziune oficială») – potrivit limbajului curent al anilor '80), la Petroșani, și «localnicii» nu-și asumau răspunderea trecerii spectacolului... la public, așa că a trebuit, încolțit de conjunctură și gândind la consecințe, să port o conversație telefonică,



Alexandru Macovei

preț de trei sferturi de oră, cu un «ilustru» personaj de la «centru» (n.n. faimosul tov. Dulea, fost șef al Secției de propagandă a CC al PCR, dulăul al cărui stăpân era Elena Ceaușescu), reușind să conving un om care nu se lăsa convins în situații similare, cu una, cu două, din rațiuni ce nu se cade a fi detaliate aici. Spectacolul respectiv a ajuns la public, teafăr, sub buza umflată a celor ce aruncau pisica în grădina altora, fiindcă nu aveau nici în clin, nici în mână, *sancta simplicitas*, cu «obiectul muncii» – teatrul – și le era frică și de umbra lor. Martori mi-au fost autorul și directorul Teatrului «Ion D. Sârbu», scriitorul Dumitru Velea, pe atunci secretar literar. (În discuție erau comedia mea, *Ulciorul nu merge de multe ori la apă*, și *Pluta meduzei* a lui Marin Sorescu.)

După 1990, schimbarea bruscă a vremurilor a mutat atenția publicului larg de la teatru spre teatrul străzii foarte violent și atractiv publicului și atractiv la televizor, unde am asistat la un serial nesfârșit de episoade dramatice tragice și de comicul spontan al celor care deveniseră cameleonice opusul celor ce făcuseră rău și înainte. Ion Caramitru aproba „Teatrul cu butoaie”, iar *Trilogia antică* la Naționalul bucureștean era un eveniment de epocă. Dramaturgii nu se manifestau, fiind acoperiți de dramaturgia cotidianului care a privit ca atare execuția dictatorilor pentru ca astăzi, după 30 de ani, să se distanțeze de asasinatul celor doi foști lideri, maniera fiind tot de comedie, dar tragică, și dintre dramaturgi numai unul singur, Denis Dinulescu, a întruchipat, pe scena Teatrului Mic, în *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu*, în regia lui Tocilescu și în interpretarea lui Călinescu, într-o cheie de batjocură artistică, tinerețea și viața foștilor satrapi. Paul Everac, un entuziast susținător al epocii de aur, numit președinte al Televiziunii Române, nu a negat niciuna din piese, dar nici nu a încetat să scrie altele, și am avut ocazia să-l cunosc personal și să citesc o piesă foarte bună, *Don Juan*, care reflecta degringolada postdecembristă și alunecarea spre vulgaritate a unei mari părți din societate. Iosif Naghiu scria *Spitalul special* și tânărul Horia Gârbea, foarte activ și pe partea de jurnalistică, reprezenta noua generație și prezenta noile piese. Radu F. Alexandru, sobru și cehovian, își continua activitatea dramaturgică și în postura de senator și om politic echilibrat, axându-se mai mult pe dramă decât pe comedie. Factori aleatori au început să decidă cine are deschidere pentru scenă și cine trebuie evitat. Întreaga atenție s-a focusat pe noua generație



Alexandru Macovei

republicană și monarhică, monarhia fiind direct implicată în acordarea premiilor de dramaturgie de la UNITER care continuă și astăzi, premii care au promovat 30 de câștigători de concursuri, dar niciunul viral. Una e să scrii o piesă-două și alta e să impui un stil. Echilibrul s-a surpat și noii privilegiați ai momentului au profitat din plin de burse, de bilingvism, eretism. Am asistat la tematica diasporei, la simularea dramaturgiei străine convenabile a noilor idealuri, concomitent cu restricțiile stabilite pentru foștii dinozauri. Extincția dramaturgilor Tudor Popescu, Iosif Naghiu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu și Marin Sorescu, căruia în prima etapă i s-a refuzat titlul de cetățean de onoare al Capitalei, a schimbat treptat cursul evenimentelor. Teatrul de la televiziuni, cercul mediatic, bufoneriada, recitalul corupților de anvergură, al infractorilor, al șefilor de state compromiși sunt o formă sau alta construită din spectacole de mare popularitate. De satiră nici nu mai era nevoie. Teatrul a devenit un obiect de lux. Directorii teatrelor din Capitală, tributari primarilor pentru finanțarea repetițiilor și a turneele peste hotare, au devenit tot mai retractili față de satira de tip caragialian. Acest gol a fost umplut de dramaturgia extranațională a lui Matei Vișniec, care a devenit un autor mondial și cel mai jucat dramaturg român din toate timpurile, un fel de secund al lui Eugène Ionesco în materie de glorie, și nu ne-a mai trebuit altcineva.

Dezvoltarea subită și generalizată a civilizației online, Internetul, Facebook, Instagram, YouTube au creat un univers cosmic nou în aria uriașă a spectacolului mondial care a înghițit milioane de postări și a dirijat interesul mulțimilor spre uriașă scenă a culturii și a kitsch-ului, a sexului și a vedetismului nemaîntâlnite. Un Caragiale ar părea astăzi demodat, dezolat și parțial defunct, iar

Alecsandri – o relicvă. A supraviețuit cel mai bine Tudor Mușatescu cu trei-patru piese din cele 99 scrise datorită comicului său succulent, a melodramei care însoțește întotdeauna comedia satirică și o face larg accesibilă. În ajutorul repertoriilor actuale au sărit din istoria literaturii direct pe noile scene Teodor Mazilu, Ion Băieșu și Marin Sorescu, mai recent și Dumitru Solomon.

Democratizarea editorială a literaturii și a teatrului a micșorat importanța marilor edituri, unele chiar s-au desființat și s-au privatizat în diferite moduri, creând noi favoriți pe afinități politice și de viziune generală asupra lumii, admitând că mai greu e să fii independent și tot mai ușor să fii manipulat și înlăturat. Anii trec și teatrul se joacă. Nimeni nu stă să analizeze situația satirei și necesitatea ei permanentă chiar în noile condiții care cer nu doar o adaptare, ci și o masivă finanțare care nu e la îndemâna oricui. A apărut sclavajul față de sponsori, unii dintre ei analfabeți. Oierul e mai important decât boierul. Infractorul decât creatorul.

În ultima perioadă, asistăm și la politizarea regiei de teatru fără de care nu se pot crea mari spectacole și fără mari spectacole nu pot să se valideze marile texte. E un cerc vicios și în virtutea inerției lor, dramaturgii devin tot mai puțin necesari și tributari contextului care a modificat total regula jocului. Niciun dramaturg oricât de important ar fi nu se poate califica în funcția unui director de teatru, fiind condiționări de studii manageriale. În asemenea condiții, nici Caragiale, nici Ion Marin Sadoveanu, nici Victor Eftimiu nu ar fi eligibili. Puține excepții au confirmat această regulă ciudată. Una dintre ele, cu care am avut de-a face, s-a numit Mircea M. Ionescu. Celebru jurnalist sportiv care a emigrat în Statele Unite ale Americii după un



coșmar în lagărul de refugiați din Italia, în drum spre Statuia Libertății, dramaturg de succes înainte de '89, el devine directorul Teatrului „Tudor Vianu” din Giurgiu unde proclamă un proiect care în loc să bucure lumea teatrală, mai mult a indispus-o; proiectul s-a numit pompos, dar adevărat, „Cetatea dramaturgiei românești contemporane”, unde acest Don Quijote nu s-a mai luptat cu morile de vânt, având sprijinul Ministerului Culturii, astfel încât a reușit să monteze în cinci ani 43 de piese aparținând unor autori români contemporani, condiția fiind ca aceștia să își monteze singuri piesele, dar umbra marilor teatre regionale naționale a minimalizat acest moment maxim al dramaturgiei românești din a doua decadă a secolului 20. Lustruit de societatea americană și ghiftuit de pofta de a aduce America acasă în România, favorizat și de unii factori subiectivi, Mircea M. Ionescu scrie furibund comedie satirică în stil jurnalistic, obține succes de public și de critică și chiar prestigiosul Premiu al Academiei Române ce i-a fost refuzat lui I. L. Caragiale, dar toate aceste atribute ale scriitorului nu l-au adus pe nicio scenă bucureșteană, ceea ce ține de domeniul absurdului absolut. Îngropat în Clujul natal, satiricul de forță Viorel Cacoveanu suferă aceeași marginalizare...

În ce mă privește, transferul de la o societate la alta l-am făcut imediat pentru faptul că eram deja plecat din dogmatismul dramaturgic într-o formulă de comedie suprarealistă, dar nu vreau să mă refer la creația mea.

Teatrul Dramaturgilor Români, înființat de Primăria Capitalei la

propunerea dramaturgului Lucia Verona, care este autoarea unei minunate satire, *Secretul atomic*, ce ne vorbește despre modul cum se face schimbarea de ștafetă între președinții de stat, piesă de maximă actualitate, publicată în volumele editate după o premieră foarte incitantă la Teatrul din Giurgiu, numită directoarea acestui teatru văzut ca o prelungire a Clubului Dramaturgilor organizat anterior timp de un deceniu de Uniunea Scriitorilor – utile și valoroase instituții de promovare a românismului în literatura dramatică –, Lucia Verona a ținut cu tot dinadinsul să imprime o înaltă cotă valorică spectacolelor și a reușit în bună măsură. Ceea ce a lipsit în ideologia proiectului a fost sublinierea priorității dramaturgiei contemporane, situație reparată în parte sub directoratul domnului Bodochi care a apelat din motive de siguranță repertorială și pentru cunoașterea de către tânăra generație de spectatori a pieselor scrise cu atâta comicitate de Mazilu, Băieșu și Marin Sorescu, pe lângă care au mai fost jucați în directoratul anterior, cu foarte bune rezultate, Dumitru Solomon și Iosif Naghiu. Au mai fost în atenție și dramaturgii de gen feminin Olga Delia Mateescu și comediografula Marilena Dumitrescu, al cărui debut a fost cu totul remarcabil. George Astaloș, care abia se repatriase, a binevoit să fie jucat post-mortem, ceea ce mi-a indicat și o lipsă de viziune a celor responsabili de repertoriu în fața dramaturgilor în viață.

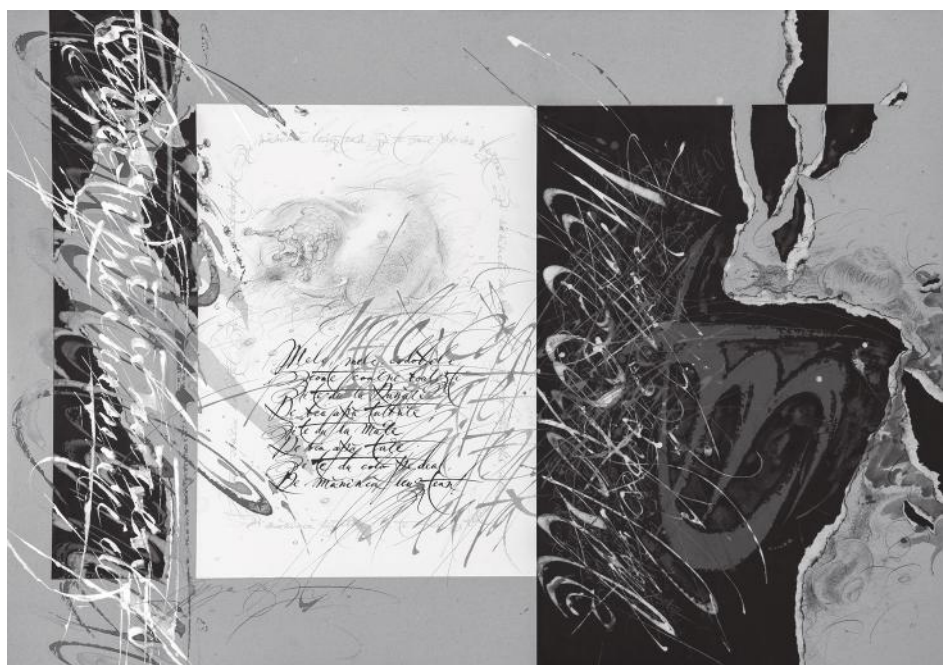
O contribuție importantă la evidențierea comediei satirice românești a adus-o și conducerea

Teatrului de Comedie timp de două decenii, în care a beneficiat de fonduri generoase municipale pentru susținerea festivalurilor „festCO”, care s-au soldat cu numeroase premii, dar din motive lesne de înțeles cu mult mai puține spectacole datorită și granițelor financiare. Mulți premiați, puțini jucați și mai puțini consacrați. Adrian Lustig, cu piesa *Poker* montată de Alexandru Tocilescu, piesă care a devenit și un film de mare succes, a fost, desigur, cel mai mediatizat atac anticorupție realizat cu mijloacele teatrului satiric în mediul urban. O mare performanță a realizat și actorul și dramaturgul de mare succes Mimi Brănescu, autor al megaproiectului de comedie satirică *Las Fierbinți*, aplicat mediului rural și folcloric de la noi, cu personaje substanțiale și caricaturale, dar de mare amploare, definitorii ca arhetipuri umane, cu certe și multiple influențe caragialiene. Un succes enorm de teatru satiric filmat și foarte bine comercializat. O serie de inițiative pastişe au coborât însă nivelul satiric spre mize comerciale de valoare redusă în detrimentul noii dramaturgii de sertar editorial ce ar putea oferi și televiziunilor texte mult mai valoroase.

Veteranii dramaturgiei care nu sunt bătrâni, ci doar apăruți mai devreme, am impresia că nu sunt lăsați să mai urce pe scenă. Drepturile de autor, comparativ cu salariile vedetelor de ocazie, continuă să fie umilitoare, descurajatoare. Să aduci sponsori, să dai bani, să lansezi aplauze... Să închei... este ca într-un război în care unii mor și alții scapă.

Obligatoriu ne gândim la Caragiale. Câți ani au trecut până când *D-ale Carnavalului* s-a reluat pe scenă? O jumătate de secol! Era considerată o comedie de mahala, insultătoare, iar *Scrisoarea pierdută* a fost considerată o piesă expirată de Academia toată! Despre ce comunism vorbim? Dramaturgia comunistă, bună, rea, cum a fost, oglindește totuși o lungă epocă de istorie. Contează, firește, și cât de bine au fost scrise, construite piesele cele vechi și cele noi.

Sigur că există un viitor pentru această dramaturgie. Fuga spre Marte, pe Internet, pe site-uri și platforme de comunicare, globalizarea spectacolului creează noi filtre, noi criterii, noi favoriți. Oferta dramaturgică este numeroasă, de la Aristofan la Vișniec, cu tinerețea spiritului, cu energia de care dau dovadă scriitorii în general și implicit-explicit autorii de comedii. Nu ne poate împiedica să scriem și să fim jucați niciun fel de pandemie!



Alexandru Macovei

# Sondaj (plauzibil) în culisele supapei dramatice

Daniel Ștefan Pocovnicu

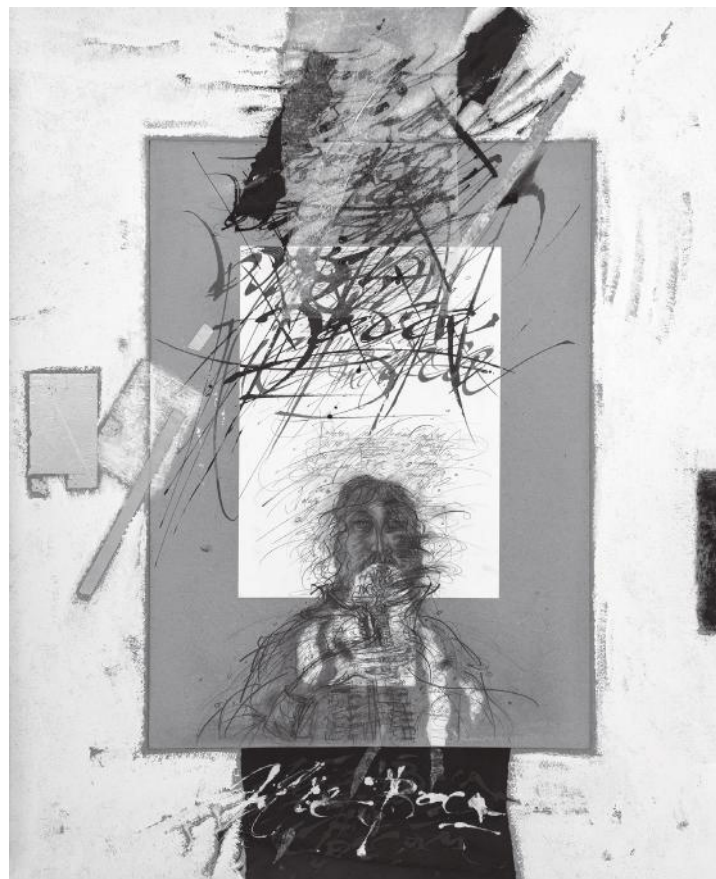
Cu o forță creatoare aproape că neverosimilă, Mircea M. Ionescu continuă să scrie și rescrie teatru. Numai anul acesta, la editura bucureșteană *Palimpsest*, i-au apărut două volume: *Beethoven cântă din pistol* și *Revolta lui Rasputin*.

Cititorul oarecare ar avea dreptate dacă s-ar întreba de ce autorul nu a adunat toate textele într-un singur tom. Răspunsul exact decurge din simpla lor lectură: primul cuprinde doar piese transpuse scenic cu ani în urmă, în țară și străinătate, iar acum adunate într-o carte.

Al doilea, însă, din nefericire „conjunctural”, este „declanșat” de o evidentă tensiune existențială ce l-a stăpânit pe dramaturg, l-a dominat cumva monstruos ca un daimon, după 24 februarie 2022. Piesa vertebrală ce dă titlul cărții a fost elaborată în perioada 5-24 aprilie 2022. Și, așa cum aproape oricine s-ar putea aștepta, defulează prin scris imensa tensiune existențială acumulată într-un individ sensibil sub asediul bestiarului irațional dezlănțuit în cumplitul „nerăzboi” din Ucraina.

Un spectacol ce ar porni de la această piesă nu poate fi decât terapeutic, prin care să împărtășească, să împartă de-a dreptul frățeste aceeași teroare ce l-a posedat pe Mircea M. Ionescu și l-a obligat să scrie textul respectiv. De unde dimensiunea participativă, socială, pe care prea mult ne-am obișnuit s-o confundăm cu un ecou de primitivă ambiguitate a străzii. Pe când ea reprezintă cu totul altceva:

„Multe lucruri triste se agravează când simțim că suntem singuri în suferință. Avem senzația că necazurile noastre sunt un blestem, revelatoare ale propriei noastre firi, rele și depravate. Așa că suferința noastră nu are nicio demnitate; pare generată doar de această fire nefericită. Avem nevoie de ajutor pentru a regăsi onoarea în experiențele noastre cele mai dificile, iar arta le poate conferi expresie socială.” (Alain de Botton,



Alexandru Macovei

John Armstrong, *Arta ca terapie*, Vellant, București, 2018, p. 25)

O sublimare a frustrării tot mai colective a epocii noastre, împărtășită și metabolizată superior, creator, prin teatru, comunicare, cristalizare a dantelăriei dureroase din trauma oricărui spectator. Dar și căutarea în răspunsul lui emoțional, fie și estetic, o cale de ieșire din închistarea suferinței prea organice, viscerele, ca să poată rămâne strict în granițe de obiect artistic.

Parcă aş avea ocazia să asist la o circumstanțiere reeditând mai dur celebrul text dramatic al lui George Astaloș, alt scriitor român evadat în Occident. A cărui șansă de aur, totuși, nu cred a mai putea fi repetată. Spectacolul *Vin soldații!* era reprezentat pe scena teatrului *Cassandra* din București cu permisiunea unui regim ceaușist ce tocmai își elabora nuanțele poziției ideologice de dizidență antisovietică, jumătate reală, jumătate jucată. Iar reprezentația coincidea cu momentul invaziei sovietice din Cehoslovacia „aliată” și „prietenă”. De aceea, notorietatea acelui mesaj scenic beneficia de susținerea subtilă a întregului aparat de propagandă autohtonă, aflat în relativ consens, ordonat de sus, cu imaginea

occidentală asupra abuzului teritorial flagrant comis de sovietici.

Mai mult încă, percutanța acelui spectacol provenea din încărcătura imagologică pe care cultura occidentală, la rândul ei subtil minată de interesele propagandei din tabăra prosperității, nu o putea nicidecum rata. Fiindcă era o critică antimarxistă (fapt rar în subtila-i discreție) emisă exact din interiorul lagărului sovietic. Cum altfel ne-am putea explica faptul că piesa a fost filmată de o echipă a unei televiziuni americane? Folosind-o ca pe o falie în care occidentul să-și poată insinua pârgurile de subminare și dispersie.

Ceea ce nu mai poate fi cazul acum. Când ceea ce e de spus, e rostit răspicat și fără cortina parabolei. Altcumva ar fi stat lucrurile doar dacă Mircea M. Ionescu era bielorus. Sau măcar de spectacolul cu *Războiul lui Rasputin* s-ar juca zilele astea pe vreo scenă din Belarus.

Ce-i drept, limbajul mondial al receptării scenice e mult mai complex, mai pervers s-ar putea zice, în timp ce lumea parcă obosește tot mai ușor. Acum câteva zile, în media se observa că subiectul înclăștării din Ucraina și-a pierdut substanțial din interesul suscitât publicului. Deja o falangă consistentă a rătăcirii



extreme printr-o societate globală în esență confuză este gata să jure pe orice numai ca să impună, să reinstaleze un neomarxism, fie și de paradoxală coloratură corporatistă. Așa încât nostalgia Uniunii Sovietice ar putea să nu sune chiar așa de rău fanaticilor acestora cu pretenții progresisto-himerice, cu siguranță industrial orchestrate. Ori măcar să servească de pretext pentru alte minuni de experimente cel puțin la fel de concentraționare.

Poate și de aceea va fi revenit timpul unui *teatru al cruzimii*, care să răscumpere cathartic spiritul pândit de un iz apocaliptic persistent. Sau cum ar spune un monstru sacru al teatrului:

„Dacă dorește să-și recâștige necesitatea, teatrul trebuie să ne redea tot ce ține de iubire, crimă, război ori nebunie. [...]”

De aceea, noi vom încerca să concentrăm în jurul unor personaje celebre, crime atroce sau devotamente supraomenești, un spectacol care, fără să recurgă la imaginile depășite ale vechilor Mituri, să se arate în stare să extragă forțele ce se agită în ele.

Pe scurt, credem că există în ceea ce se numește poezie niște forțe vii, iar imaginea unei crime prezentate în condițiile teatrale cerute reprezintă ceva mult mai de temut pentru spirit decât aceeași crimă, petrecută în realitate. [...]



Daniel Ștefan Pocovnicu

Și insistăm asupra faptului că primul spectacol al Teatrului Cruzimii va avea în centru preocupări ale maselor, mult mai presante și mai îngrijorătoare decât cele ale oricărui individ.” (Antonin Artaud, *Teatrul și Cruzimea*, în *Teatrul și dublul său*, Echinoc, Cluj, 1997, pp. 69-70)

Fiindcă tensiunea existențială reflectată de Mircea M. Ionescu în această piesă rezumă o enormă fierbere ce a definit opinia publică mondială și implicit românească în ultimele luni. A fost o evoluție de la surpriză enormă spre anxietate și angosă.

Am primit o mulțime de-a dreptul uluitoare de întrebări despre soarta războiului, a țării noastre, a lumii. Multitudinea îngrijorărilor semenilor m-a ajutat să observ, la un microgrup cu vârsta cuprinsă între treizeci și patruzeci de ani și educație peste medie, o foarte răspicată înclinație de a lăsa România în urmă fără prea multe ezitări sau regrete. Ceea ce m-a surprins oarecum, ca martor relativ echilibrat, totuși nefericit, al degingoladei și disoluției autorității publice și a solidarității sociale, m-a îngrijorat și mâhnit. De am fi făcut acum un recensământ al încrederii în România...

Dacă la 1968, lagărul sovietic era subminat de visele național-socialiste ale ceașismului, acum, tabăra occidentală își reface coeziunea ideologică doar visată speculând dezlănțuirea unui inamic public mai vechi, comun și aproape indubitabil. Să remarcăm, de aceea, că textul aduce a interviu dramatic imaginar cu un rus (adică nu un vampir, personaj mult mai umanizat de agenda sensibilității corecte a epocii), un securist considerat cel mai bogat om din lume. Câte note negative adunate, acumulate într-un unic personaj ultranegativ. Despre care barbaria irațională a momentului 2022 ne-a încurajat, inclusiv mediatico-propagandistic, să uităm cât de bun prieten al cancelarilor germani fu și cât se străduiră occidentalii să-i îmblânzească moravurile de bolșevic reinterpretat oligarhic.

Întrevederea are loc „... Într-un cimitir pustiu.” Desacralizarea locului de veci e atât de comună, de uzuală în țara vecină, unde înmormântarea e mai mult o ascundere nevoită, o procedură strict igienică ce mută suferința în paroxismul conștiinței că altcineva nu te mai vrea om. Nici în viață și, cu atât mai puțin, în moarte. E un teritoriu golit de orice înțeles pasager și frivol, ce amintește de o vorbă începătoare, pe care Peter Brook o folosea, nuanțând-o, totuși,

imediat, fără ca astfel să-i mai poată știrbi îndestul valoarea de adevăr:

„Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă.” (*Teatrul mort*, în *Spațiul gol*, Unibet, București, 1997, p. 17)

Fenomenul acestei vidări reazăază cultură, ideologie și politică în același câmp al dezbaterii ce trebuie întreprinsă cât se poate de ferm și imediat. Ceea ce, pentru Mircea M. Ionescu, aduce cu un fel de ușurare a tensiunii interioare. Ca atunci când, dintr-odată, fantomele vechilor inamici (foști aliați intrați cu forța pe gât) își recapătă alura dușmanului crud și concret, definit de fapte ce nu mai lasă loc de interpretări psihologizante ori ideologizante.

E un proces prin care noi, românii, am putea regăsi subit speranța că, totuși, există în lume un drum al destinului drept și onorabil. Deși până și acolo s-ar putea insinua cu măiestrie de terorism subtil, machiavelic, o anume capcană. Fiindcă solidaritatea reflexă și automată aduce la pachet abuzuri și nedreptăți devenite rapid mult prea mici spre a mai face obiectul atenției cuvenite.

Iar tonul interogativ privește însăși soluția frustrărilor majore, a dozei de ultra-agresivitate pasivă prin care o populație ajunge a se simți tot mai orfană de propria țară. O vreme, laboratoarele ingineriilor sociale autohtone (și nu prea) au oferit alternative politice ce au dat pe din două falanga tensionată și turbulentă a frustrării populare. Însă răsturnarea situației de pace, prosperitate și normalitate din Ucraina complică la maximum jocul prezentului.

Este evident că experimentul libertății postdecembriste nu a reușit să convingă poporul acesta, cum nici pe altele înainte, că ar fi timpul și cazul să se elibereze și de visul egalitarist. E drept, a avut nevoie de o generație (a decreșilor?) care să-și testeze fanteziile și himerele capitalismului liberal unde fiecare poate (zice-se) să-și împlinească aproape orice dorință. Despre prețul plătit tot aflăm de peste trei decenii puțin câte puțin. Iar soarta crudă a țării vecine parcă ne-ar fi ajutat să ne mai echilibrăm percepția asupra propriei soarte oricât de puțin.

Cam aici s-ar situa tematica regizorală pe care o văd favorizată de textul acesta dramatic deosebit de actual, instalat în imediatul cel mai acut. Așa ar porni decupajul specific acestei arte compozite și complexe. Textul lui Mircea M. Ionescu oferă cu generozitate spațiul

de manevră scenică pentru întrebări fundamentale despre noi înșine. Într-un joc imagologic al oglinzilor din ochii greu de pătruns ai străinului de oricare.

Mai întâi e vorba de imaginea stereotipată a rusului, bine cimentată în mentalul colectiv. Folclorul familiei mele, ca a multor altora, conservă în memoria teaurizată din ultima conflagrație mondială diferența majoră de civilitate între soldatul german și cel rus. Neamțul, când greșește, adoarme cu țigara în mână și dă foc la așternut, este pedepsit exemplar de ofițerul german. Pe când rusul, cu armura-i de ceasuri pe mâini, nici măcar nu coboară de pe cal, când ia singurul bou al familiei din bățatură și dispăre banditește cu el.

Dacă ar ști Putin câte asemenea povești am auzit eu în România de azi, s-ar putea gândi că marșul denazificării trebuia prelungit ceva mai la vest. Măcar până la Tisa prietenă. Literatura română are în galeria valorilor și căutarea aceasta a umanizării și dezumanizării viziunii asupra rusului. De exemplu, Gib I. Mihăescu surprindea, acum aproape un secol, procesul de cristalizare a unei ostilități polarizate ideologic. Cu ocazia unui spectacol ad-hoc improvizat de ofițerul român de la graniță spre a cerceta refugiații ruși trecuți clandestin dincoace de Nistru:

„La început soarta refugiaților mă înduioșa. Mă întrebam dacă aceste reprezentări pe care le dădeam oștenilor mei nu frizau oarecum ridicolul și mai cu seamă cruzimea. Dar înainte ca să mă hotărâsc să le pun capăt, găsi la un întins de mână ideea care mi le scuza. Dacă i-aș fi trecut doar în revizie și, fără să le dau nici o explicație, i-aș fi somat apoi s-o ia îndărăt peste apă, ar fi fost oare mai blând ori mai civilizat? Pe când așa, după sarcasmul inevitabil al micilor spectacole aproape cotidiene, aveam grijă ca trecerea înapoi a Nistrului să fie făcută în cele mai bune condițiuni de siguranță pentru ei; astfel lucrul nu se întâmpla decât spre dimineață sau la ore când, după semnele și informațiile ce aveam, pe malul celălalt al râului nu se găsea picior de grănicer rus așa că până-n faptul zilei să aibe toată vremea să se îndepărteze de frontieră într-atâta, cât să nu trezească vreo bănuială propriilor lor autorități.

Mai pe urmă însă nici nu mai vream să știu de ei, atâta mă indignau noutățile ce le aflam despre acești indivizi, cari cereau azil cu lacrimi în ochi și cu smerite jurăminte de credință, pentru a începe să uneltească și să se întrunească în pivnițele orașelor vecine în conjurații

secrete. Vestea descoperirii unor recente comploturi, la cari în cea mai mare măsură luaseră parte tocmai mosafiri de aceștia îndoielnici, intrați în țară prin sectoare de frontieră aflate sub autoritatea unor comandanți mai puțin severi decât ai mei, mă făcu să mă dezinteresez aproape complet de dinșii și să-i las pe mâna soldaților. Mie mi se raporta doar numărul celor prinși și toată grija pe care o aveam de acum înainte era ca, la pornire, să văd dacă numărul imbarcaților era tocmai acel ce mi se raportase. Iar singurele cuvinte pe care le adresam refugiaților înainte de plecare erau doar să-i întreb dacă, în afară de obiectele suspecte ce li se confiscaseră la perchezitie, li se opriseră cumva bani ori lucruri de valoare ce le-ar fi avut asupra lor. Pe urmă, plictisit și zorit, mă refugiam în mijlocul cărților mele și ceasuri întregi nu mai vream să mai știu de nimeni și de nimic.” (*Rusoaica*, Polirom, 2004, pp.17-18)

EU, personajul piesei lui Mircea M. Ionescu, evocă numai vag, pierdut, pe Ragaia, donchijotescul amant al rusoaicei ideale. Acel model himeric cam anapoda sintetizat din lecturile lui Gib I. Mihăescu, precum în memoria culturală aproximativă a unui militar pentru care tăria drogului se extrage inclusiv din curtea și cucerirea femeii. Conexiunea reînvie simbolica seducție a culturii ruse, astăzi tot mai puțin activă în spiritul public românesc, himera rusoaicei materializând parcă Alba Maică Rusie de odinioară.

Scena 1 din *Revolta lui Rasputin* rezonază îndelung la ecourile marii culturi rusești ce ne obsedează prin admirație, dar ne și impresionează prin anvergură. Schimbul de replici

cu țarul atomic aduce însă în atenție marea dilemă a umanității vremurilor noastre:

„EU: De aceea soldații dumitale analfabeți au bombardat Casa memorială a lui Cehov din Ucraina?!

EL: În orice luptă armată apar și victime colaterale.” (*op.cit.*, p. 16)

Refrenul acesta, ce nu se mai sfiește nici măcar de linia frontului, în marșul funest al banalizării răului, arată cu degetul acuzator ignoranța mondială jubiloare, cu autist reflex de optimism automatic ce detestă adevărul. Pe care am putea-o numi Antinomia Civilizației (Re)TardoModerne: pe măsură ce superstiția progresului ne-a cimentat tehnologic mințile, pelicula de educație, cultură și civilitate din om tinde a se subția până la dispariție, primejduită precum ozonul. O specie întreagă se metamorfozează statistic exponențial în populația, sub control ingineresc-social, a apăsătorilor de butoane ce produc minuscula voluptate a consumului, a precarei prosperități de hrănit egoul expandat înspre absurd. Ceea ce iarăși îmi evocă o dezabuzată observație a lui Peter Brook:

„Cei mai mulți dintre oameni ar putea trăi perfect fără nici un fel de artă, și chiar dacă ar regreta absența acesteia, asta nu-i va împiedica să trăiască normal.” (*Teatrul imediat*, în *op.cit.*, p. 91)

Antinomia subliniază adâncirea prăpăstioasă a distanței dintre cultură și civilizație, mai presus de orice nișă ideologic fabricând dispreț reciproc, tot mai bine camuflat, mobilat, speculat în beneficiul marketingului ce vinde maselor strălucirile vidului. Și asigură, totodată, excitație calpă trupeișilor (entuziaștii airsoftului



Alexandru Macovei



călduț) cu creierul lustruit lună pentru a fi gata să se arunce în orice război. Dintre cele inevitabile, de neocolit. Precum acesta aberant și așa aproape de noi.

Imaginea conducătorului rus îi mai e de folos dramaturgului și pentru a stoarce altă tensiune aproape palpabilă din altă obsesie ce încearcă imaginarul colectiv al publicului român. Rusia e condusă azi de un kaghebișt, cea mai detestabilă specie de securist pe care a văzut-o pământul. E un teritoriu de speculație spectaculară ce ar merita să fie subtil valorificat. Cu atât mai mult într-o epocă când pentru toate crizele ce ne amenință din toate direcțiile mai potrivit țap ispășitor nici că s-ar putea găsi. Provocatorul crizelor energetice, economice, imobiliare, de forță de muncă și toate celelalte.

Motivul acesta reverberează prin ecouri proaspete pentru opinia publică de la noi. S-a discutat intens și tot mai nervos despre securismul care macină minunata noastră țară. Am avut chiar și o reacție publică din partea directorului SRI. Însă ce n-a putut să rostească cu subiect și predicat înaltul oficial voi încerca să articulez eu în aceste câteva vorbe.

Securismul e un fenomen ce reflectă o mai veche tehnică politică de organizare și instrumentare a celui mai convenabil țap ispășitor. El se manifestă la nivel global și derivă dintr-un complex proces de democratizare a serviciilor de informații. Prin aducere obligatorie în lumina reflectoarelor (unde nu prea le este locul) și, mai ales, prin folosire perversă în lupte politice de doi bani. De exemplu în campanii electorale din Statele Unite.

Dar să nu exagerăm nici cu efectul produs de democratizare. Fiindcă ceea ce directorul SRI nu putea să spună public e că securismul românesc a debutat cu mult înainte de 1989. Un mecanism pervers prin care partidul comunist și-a camuflat rolul detestabil folosind imaginea de teroare a securității. Cea care nu făcea absolut nimic fără girul direct, fără ordinele precise și ferme ale aceluia partid.

Prin urmare, după trei decenii, despre partidul de-atunci, liniște și pace. Cu arhivele bine, atent și sistematic secretizate, spre a nu isca scandaluri fundamentale. Și absolut nimic la CNSAS despre rolul de poliție politică pe care l-a avut serviciul de cadre al PCR. Organizație ce s-a dispersat în noile partide de astăzi, la fel cum, după Al Doilea Război Mondial, o parte a naziștilor din eșalonul al doilea s-au regăsit între birocrații zeloși ai creării Comunității

Europene. Greu de spus și mai greu de ascultat, aproape imposibil de acceptat.

Așadar, securismul de azi reflectă modul pervers în care clasa politică din comunism și de după (caracterizată de o anume continuitate și reproducere socială) a folosit serviciile de informații pe post de țap ispășitor de fluturat obsesiv pentru mase. Aceasta e adevărata moștenire otrăvită a securității, aleasă a duce în cârcă absolut toate vinile și vinovățiile imposibil de recunoscut ale unei societăți ce se bizuie încă pe o profundă cultură a colaboraționismului atent camuflat. Mari afaceriști și persoane publice stăpânesc deja tehnica convertirii fostului turnător frustrat și interesat (arivist și materialist nedialectic) în martor denunțator al luptei anticorupție, aproape de neatins penal după ce a încheiat noul pact profitabil.

Se vorbește destul de puțin în întreaga lume despre bănuiala tot mai consistentă că președintele rus ar fi cel mai bogat om de pe pământ. O avere fără măsură, dublată de o putere discreționară și o tăcere perfect administrată, iată algoritmul succesului la care visează orice cocalar, că e din Las Vegas sau Dorobanți. E vremea la care banii și-au pierdut într-atât valoarea, încât doar atunci când sunt greșos de mulți, când „te enervează” și nu știi cum să mai scapi de ei, mai pot ei reprezenta cât de cât ceva.

Oricât ai plăti pe un produs de calitate, imediat ți se va scoate pe nas că vârful de gamă e mai sus, mult mai sus, iar, pe deasupra, mai există și alambicate tehnologii de personalizare, mari consumatoare de resurse și foarte costisitoare. Singurii bogați agreabili sunt cei dispuși să dea oricât și ceva în plus. Căroră, propriu-zis, nu le pasă defel dacă prețul reflectă valoarea, munca, efortul și ingeniozitatea conținute. Ceea ce automat înseamnă că au prea mulți bani spre a mai îndrăzni să declare că i-au obținut pe căi cinstite. Vechea, răsuflata poveste cu primul milion.

În fapt, masele zilelor noastre sunt mult mai deranjate de banii obținuți prin muncă, educație, creație, fiindcă le biciuiește o anume nimicnicie împăcată de cultul plăcerilor civilizației ieftine. A-ți trăi viața înseamnă că ai deține ceva într-o cantitate ce trebuie epuizată în cel mai scurt timp. Pe când calitatea e un criteriu alambicat, esoterie greu de înțeles și admis. Iată de ce calea hoției, pe care se împlinește borfașul mărunț, răsună mai accesibil și plăcut.

Deși, inclusiv pe la noi, *Sfântul graal* al succesului social rămâne tot frăția cu parlamentarul, ce aduce aproape automat binecuvântarea contractelor cu statul.

Am subliniat și în altă ocazie încărcătura consistentă de tensiune socială și politică majoră conținută în textele dramatice ale lui Mircea M. Ionescu. Nu neapărat bine primită la vremea pserudocorectitudinii pervers moralizatoare, ce a dogmatizat unele lupte permise a fi duse pentru uzul unei opinii publice din ce în ce mai „industriale”, adică inginereste întocmită și tocmită.

Altcumva spunând, azi nu e voie să admiți că există un teatru politic fiindcă asta înseamnă că nu te înscrii în „programa” obligatorie a polemicii trasate cu rigla în galeriile fanatice ale globalizării ce tinde să ia locul oricărei religii. Să observăm, însă, că, astfel, se instalează subit ironia de grad secund în atitudinea celui ce se face a nu pricepe o observație a Lindei Hutcheon: „Arta postmodernă nu poate fi decât politică, cel puțin în sensul în care reprezentările sale – imaginile și povestirile sale – pot fi orice, dar numai neutru nu, oricât de „estetizate” ar apărea ele sub forma lor parodic autoreflexivă. Cu toate că postmodernul nu susține o teorie efectivă de acțiune care să permită trecerea la o acțiune politică, el acționează în direcția transformării inevitabilului său fundament ideologic în spațiul unei critici denaturalizante.” (*Reprezentarea și politica sa în Politica Postmodernismului*, Univers, București, 1997, p.7)

Așadar, dacă faci un teatru manifest pentru drepturile oricărei minorități sau te lupți cu fantomele bestial resuscitate ale barbariei ruse, tot politic se cheamă actul acesta estetic, cu proporții dimensionate după cauza aleasă.

Este aici o dispută încă neîncheiată pentru putere simbolică între grupuri, minorități și nișe de sensibilitate modelată social, cultural și politic (fie și difuz). Către ce nișă culturală se deschid și orientează textele dramatice ale lui Mircea M. Ionescu? Aș zice o minoritate (ce-i drept, în curs de extindere, de expansiune) a românilor relativ dezabuzăți, care au aflat timpul necesar a cântări relativ corect beneficiile și inconveniente noi lumii de după 1989. Care au gustul lui acasă și lui afară bine temperat într-un cocteil al dezabuzării mature ce s-ar dori eseul, tentativa unei înseninări oricât de dificile. Pentru care, însă, au nevoie de un bilanț și un palmares personal cât de cât convingător. Și nu

neapărat de anvergura celui cu care s-ar putea mândri autorul nostru.

Pentru această comunitate a dezamăgirii, ce-și mobilizează absolut toate resursele spre fabricarea unui cât de cât optimism rezervat, se îndreaptă cu mesajul dramaturgic care a trăit acut experiența exilului. Ca și pe cea a întoarcerii acasă, privilegiat a înțelege pe viu mecanismele rafinate butaforic ale funcționării spectaculare din vechea și noua societate de consum (materialist ca propaganda, material ca publicitatea și simbolic prin sinteza lor pândită de magie).

Amintindu-și experiența teoretizării și imposibilei evadări din utopic a teatrului Floral-Spațial de altădată, George Astaloș contextualiza cu aplombu-i specific izbucnirea dramaturgiei de sorginte politică în scrisul său:

„Teatrul și principiile funcționării lui fiind în fond un pretext pentru a camufla răfuielele mele subversive cu puterea politică din țară și de a le pune codificat în pagină.” (Introducere la *Politikon*, Cartea Românească, București, 1996, p. III)

Instrumentalizarea astfel reușită miza pe o indubitabilă mecanică a complexității fenomenului teatral, pe care amatorul de argou reușea să o speculeze cât se poate de fericit și profitabil, cu privirea atent întoarsă spre un viitor dominat de tehnologic:

„Ceea ce mi-a atras atenția asupra teatrului a fost în primul rând caracterul lui globalizator – prin mecanica funcționării lui pluridependente, el situându-se exact la polul opus al organismului uni-celular ilustrat de marxism. Rămânea să găsesc șpilul speculației teoretice și principiul de funcționare al structurii florale. Altfel spus, trebuia să imaginez un sistem de desfășurare a spectacolului dramatic prin care să sugerez ineficacitatea tuturor formelor monodimensionale de manifestare.” (*Ibid.*, p. VI)

Manifestul Utopic „Pluridimensionalitatea teatrului”, ce a însoțit piesa *Vin soldații!* în volum (Eminescu, București, 1971, premiul Uniunii Scriitorilor), evidențiază acum scandalul ingenios speculat de utopie spre subminarea teoreticului. Fiindcă textul dramatic era rezultatul constructului teoretic mai degrabă decât invers: „Deci: trebuia scrisă o piesă care să probeze valabilitatea conceptelor pluridimensionalității propuse.” (*Ibid.*, p. X)

O contrautopie antimarxistă își construia propriul aparat scenic de cvasi-propagandă. Propice unei „euro-forii” ce a dominat spiritul continentului în ultimii cincizeci de

ani, dar pe care acum linia frontului ucrainean o pune la grea încercare a concretului. Fiindcă paradigma științifico-tehnologică a progresului uman gândit în Occident a ratat neîndoiește un segment decisiv din definiția umanului: dimensiunea fizică, corporală, a vieții noastre. Pe măsură ce a depășit stadiul agricol, apoi industrial, vestul suprad dezvoltat nu a știut cum anume să conserve această natură fizică, corporală, a umanității în noul panteon al progresului neînfrânat. Iar nebuna criză a forței de muncă ce domină Europa și alimentează în bună măsură energiile debordante ale migraționismului despre asta vorbește. Că tehnologizarea și robotizarea nu reprezintă o calmă cursă jubilând spre mai bine, ci mai degrabă un marș forțat disperat către o dubitabilă supraviețuire. Poate și de aceea o reînnoită artă a actorului complet ar avea și rolul de a aminti despre grava rătăcire.

Ceea ce rezistă din utopia lui George Astaloș este distincția pe care o operează între teatru politic și politizant, clarificând până azi o dilemă menținută mai degrabă deliberat:

„Ceea ce, dintr-un reflex de apărare, ne-am învățat să numim „teatru politic” nu este nicidecum acel teatru prin care se atacă subversiv (atunci când, din cine știe ce lasitudine „trecea” de furcile caudine ale paznicilor ideologici) practicile regimului totalitar din republicile sovietice ori din țările europene și asiatice satelitate de Moscova. Acel teatru, în care se înscriu textele mele de la primul până la ultimul, indiferent de genericile sub care sunt rânduite, este un teatru pe care l-am putea numi al „sanctiunii”. Efectiv, el a apărut din necesitatea intimă și subiectivă a creatorului (fenomen sesizabil în toate domeniile de creație din blocul sovietic) de a sancționa (paradoxal) teatrul politic. Adică acel teatru „de comandă” (comandat) elaborat cu materialul clientului de propagandiștii literari, numiți popular „dramaturgi”. Teatrul acestor limbrici care se insinuau în pântecul conștiinței masei de spectatori, distrugându-le, încet dar sigur (așa credeau comandarii că se va întâmpla, istoria a vrut altfel) sistemul socio-imunitar. Acel teatru (care spre rușinea noastră a tuturor, se mai prelinge încă pe afișele fostelor țări din Est) era teatru politic! Politic și politizant. Mai ales politizant. De unde reacția penițelor de bun simț ale câtorva scriitori de ținută civică ireproșabilă care au scris un teatru pe care l-am numit din rațiuni distinctive: „de reacție”. (*Ibid.*, pp. XX-XXI)

Unde aş situa piesa *Revolta lui Rasputin* în noul context de politică a culturii? Pe baricada de scândură unde actorul e chemat a-și reface rolul reflector al tensiunii autorului în reprezentația ce cheamă un public să se simtă pe cât posibil reprezentat. Mircea M. Ionescu oferă surpriza unui text dramatic în care demonstrează a-și fi regăsit aplombul vital al rezistenței la rău, într-o lume ce părea a-și fi rătăcit azimutul ori linia orizontului ce departa lumina de întunericul moral. Cum spunea cineva, e mai greu cu postadevărul când dușmanul se manifestă în mod bestial clar și fără echivoc (fie și în cursul unei operațiuni speciale) la granița imediată a Europei. Oboseala ideologică evidentă a capitalismului occidental și-a aflat veritabilă cură de reîntinerire a superiorității simbolice în acest nenorocit de război machiat stângaci, mujicește, proletar de un vajnic exponent și simultan urmaș al lui homo sovieticus. De unde, probabil cumva prin efect pervers, și profiturile triplate ale corporațiilor multinaționale (trans și ele!) financiare ori energetice.

Contextul pe care dramaturgul îl oferă acestei piese e mai degrabă accidentat. Dacă ne gândim fie și numai la greu abordabila confruntare dintre un tiran (pe deasupra proliferat dintr-un spion sovietic, veritabil kaghebișt) și un scriitor (condeier cu multiple ipostaze, una mai cărcotașă și mai aventuroasă decât alta).

O bună parte din tensiunea dramatică pusă la dispoziția cititorului orientat spre ideea că și-ar dori să devină spectator rezultă poate din această dificultate a „fertilizării” câmpului minat ce separă cele două personaje, fiecare în felul lui destul de spectral. Fiindcă pare mult mai ușor ca dihotomia aceasta să ducă înspre tăcere decât la un dialog cât de benefic și util receptării oferite unui public.

Autorul reușește într-o anumită măsură să ne păcălească, adică, atunci când totul pare pierdut, întoarce argumentația, astfel încât dialogul să poată evolua cu folos mai departe spre deznodământ. E în rezolvarea răsucirii punctului culminant o tendință prin care intelectualul vrea să ne arate că poate fi mai mobil, mai flexibil și mai viclean decât ofițerul de informații. Inventând un procedeu teatral despre care eu încă n-am auzit, un fel de *demonium ex machina*.

Cum procedează pentru a reuși aceasta? Ne atrage într-o excelentă ambuscadă auctorială, și odată cu noi, îl momește acolo și pe personajul EL al lui Putin. Într-o fundătură tragică, unde limitele umanului sunt



puse la ultima încercare într-un final efort disperat de a obține o reacție umană de la păpușa monstrului mai ceva decât ubuesc.

Doar astfel izbutește a aduce călăul în postură de victimă, îl „coboară” la dimensiunile umanului comun, simplu, domestic. Pe de o parte, invită la o asociere perversă, diabolică, un spectator ce și-ar hrăni emisfera neagră a sufletului cu imaginea batjocoririi individului Putin. Pe de alta, reconsideră izbitor mecanismele tragicului și relansează neașteptat avatar tragediei, mutând jaloanele limitei de om al oricărui tiran, criminal, ucigaș în masă.

De parcă i-ar oferi în fantasmatic unica șansă să simtă cu inima victimei, a celui atins în rana cea mai profundă a slăbiciunii omenești urnite din propriul sânge. Mai rău cumva decât a fi atins în propria ființă, a-i tortura și desființa omenește pe cei mai apropiați dintre semenii, nu cred că se poate. Chiar și pentru un președinte ce a părut uneori pe scena publică ultimul băiat anonim din mahalaua sovietică a Leningradului ce a ajuns în acel punct de magnitudine de unde să-și permită luxul de a crede că într-adevăr l-a întruchipat pe însuși Superman. Idolul după care s-a ascuns totdeauna instinctul tiranic din sufletul oricărui copil amăgit de himera egoistă și simplistă a dreptății de la lungimea propriului nas și atât.

De fapt, marea întrebare pe care ar putea-o declanșa în transpunere scenică textul e tocmai aceea tehnică ce a obsedat servicii de informații occidentale și analiști politici din întreaga lume. Anume: este Putin bolnav, nebun sau blocat în fantoșa ucigătoare a unei nostalgii ce i-a captivat spiritul precum o colivie strâmtă și inexpugnabilă? Eu rămân să cred că profesiunea de bază i-a păstrat într-un cotlon semnificativ al ființei pasiunea pentru risc și diversivitate a jucătorului de poker. Care, din păcate, a făcut din Ucraina o miză mică, atunci când o compară mașinal cu interesele globale ale Federației Ruse și cu inamicii din spate, pe care se face că vrea să-i atingă cumva prin ricoșeu.

Pentru Mircea M. Ionescu, textul acesta e *échappatoire*, supapă dramatică complexă prin care încearcă a se elibera de monștrii anxietății personale avansate la rang, relativ îndreptățit, de angoasă existențială. Pentru oricine altcineva, el ar putea să asigure cadrul de pornire al unui laborator de experiment dramatic, unde brainstormingul să asigure happeningul furtunii din mintea oricât de deșartă a spectatorului. De aceea, tematica regizorală plauzibilă,

decupajul operat de aceasta (ce include automat de paradoxal și colajul firesc cu rol amplificator) ar permite nuanțarea poziției celor două personaje axiale.

Că o asemenea eventuală soluție ar putea fi plauzibilă o demonstrează însuși autorul, când, cu viclenia culturii dramatice de astă dată, ne explică de ce ne-a fixat pe parcursul piesei într-un cimitir. Cu speranța rafinată, bine camuflată, că ar putea reedita astfel soarta lui Don Juan, personajul lui Mozart ce-și începe prăbușirea tocmai într-un asemenea spațiu:

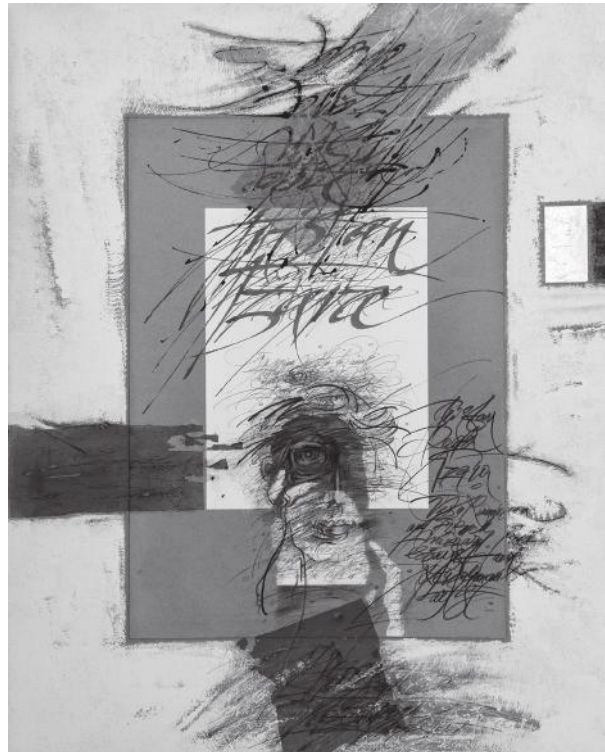
„Dar în scena cimitirului în care acțiunea tragică atinge punctul culminant și de unde începe prăbușirea lui Don Juan, conștiința lui Don Juan, care până în prezent era reprezentată în mod comic de figura bleagă a lui Leporello, este acum simbolizată în mod tragic de Comandorul asasinat și, în plus, batjocorit de Don Juan. Această gradare și accentuare a vocii conștiinței până la apariția înspăimântătoare a Comeseanului de piatră în mijlocul ospățului este expresia artistică a unui conflict a cărui forță crește gradat în inima eroului. Este vorba despre conflictul dintre eul individual, ce nu admite nici

o opreliște, și eul social, reprezentat de tată, camarad, servitor.” (Otto Rank, *Eroul și dublul său*, în *Dublul. Don Juan*, Institutul European, Iași, 1997, p. 159)

Acesta e rolul profund jucat de personajul lui Rasputin, ce se reliefează pregnant abia după ce cuceritorului Putin i-au fost testate limitele tragice ale ființei, bine camuflată de fortăreața unei aluri niciodată suficient de marțiale:

„...Ce legătură poate fi, în Secolul XXI, ultimul, poate penultimul, între voinicul cel pletos și blondul căruia i-a apărut chelia și privește Lumea ca propria lui jucărie?! (Bea din sticla de vodcă.) Eu am iubit, Viața!... Femeile m-au iubit cu patimă, pentru chipul meu atrăgător, pentru trupul meu de Adonis, nu pentru... grade militare pe care nu le-am purtat vreodată!” (*Revolta lui Rasputin*, pp. 55-56)

Să fie voința de putere a neînsemnatului cuceritor efectul dureros al unei neîmpliniri ce maschează cu greu impotența seducției gravate pe chipul mediocrității violente? Ce nu poate înțelege defel că singura cale spre victorioasă ieșire la lumina lumii un pic mai libere era tocmai cultura aceea enormă de care se dezice fiecare războinic ce bălbaie ferm marțial barbaria de armă încinsă până la sânge.



Alexandru Macovei

P.S.: Pe când încercam să-mi transmit textul acestui articol pe mailul de Yahoo, spre control editorial aprofundat din vacanță, am făcut eroarea să intitulez obiectul trimiterii *Rasputin*. În consecință, serviciul de poștă electronică a refuzat să-mi transmită textul respectiv. A trebuit să reiau procedura, redenumind obiectul *Revolta*. De data aceasta, lucrurile au mers fără probleme. O fi cenzură, n-o fi cenzură? Eu zic că nu poate fi, fiindcă vine din Vest. Și acolo controlul se asigură numai și numai cu roboți. Care nu au sentimente, deci nu pot greși.

# Proza lui Radu Petrescu

Ioan Holban

Ne-am obișnuit să privim jurnalul cu o oarecare neîncredere, considerându-l o „schiță”, o „scriere de atelier”, o sumă de texte care urmează fidel cronologia externă a operei propriu-zise; fiecare zi cu *Însemnarea* sa, fiecare moment al gândirii cărților „adevărate” – cele intitulate „roman”, „schite și povestiri”, „nuvele”, „poeme” ori „pagini de critică literară” – găsindu-și un corespondent în aceste însemnări, importante doar pentru istoricul literar care urmărește geneza operei sau, eventual, pentru cititorul amator de biografii și de spectacolul vieții intime, al dezvoltării acesteia, al descoperirii *persoanei* scriitorului care are totdeauna un „ce” misterios. Cum s-a văzut, nu există jurnale care să fi fost scrise fără ca autorii să se fi gândit la *publicarea* acestora; jurnalul ca scriere de sertar este o convenție pe care evoluția speciei, de la întemeierea sa în secolul al XIX-lea, o contrazice mereu: jurnalul este o carte între celelalte cărți. Acesta este și cazul însemnărilor lui Radu Petrescu, din care au apărut trei volume: *Oceanul întors* (1977), *Părul Berenicei* (1981) și, postum, *A treia dimensiune* (1984). Jurnalul reprezintă „genul” lui Radu Petrescu, al „Școlii de la Târgoviște” în genere; ceea ce frapează în mărturisirile lui Mircea Horia Simionescu din tetralogia *Ingeniosul bine temperat* și în cele ale lui Radu Petrescu din *Oceanul întors* este refuzul romanului și opțiunea declarată pentru o specie epică ale cărei resurse se dovedesc inepuizabile: „literatura personală” nu numai că n-a dispărut odată cu romanticii, cu simbolisții sau cu poeții care au încercat să adune fragmente de biografie în „poemele în proză”, dar, în momentul de față, se poate spune că o bună parte din ceea ce are mai valoros proza noastră contemporană se circumscrie discursului persoanei întâi, fie că aceasta „transpare” în *jurnalul romanesc* practicat, mai ales, de generația '80, fie că „se declară” în jurnalele intime și în autobiografiile literare ale prozatorilor din generațiile anterioare: „Aci și nu în altă parte e genul meu, cu siguranță. Zic acestui caiet *roman* în chip convențional, nu este un roman, niciodată n-am să scriu așa ceva”, spune Radu Petrescu în *Oceanul întors*. Cuprinzând perioada primilor ani de învățământ (1951-1954) la Petriș și Prundul

Bârgăului, lângă Năsăud, scris, deci, la douăzeci și cinci de ani, acest jurnal își află premisa în „prezentificarea” veșnicei dualități a artistului, a acelei confruntări interioare dintre „om” și „scriitor”, ale cărei semne se fac vizibile în pagina scrisă doar atunci când orizontul de așteptare al cititorului solicită explicitarea, dezvăluirea, deconspirarea celor două identități care se ascund în spatele aceluiași semnificat; iată, pe prima pagină a jurnalului, triumful efemer al omului în fața „poetului”, al realității în fața „pozei”, a convenției pe care a instalat-o „norma” existenței în societate a artistului: „Petriș. Lupt cu dorința de a-mi solemniza plecarea din București, de a aproba unui eventual cititor că poetul etc. În realitate însă nimic nu mi-e mai nesuferit și am a face încă o dată cu supărătoarea dualitate a firii mele: e în mine un personaj gata de gravități și de poză, locuind cu capul în Liră (constelația) și un altul, mai scund și mai uscat, plin de un bun-simț foarte pedant însă, oricum, mai apropiat. M-am decis să las celui din urmă triumful”. Acest *altul* este, în fapt, dublul fictiv al eului care se mărturisește în jurnal, cel care experimentează lumea și realul furnizând scriitorului materialul epic sau poetic și acele fragmente de timp a căror reordonare pe dimensiunea *duratei* operei nu poate fi făcută decât de „privirea calificată”

a artistului: orice stare, faptă, gând, cuvânt sau imagine care se detașează din masa informă a unui conglomerat ce se numește *viață*, se rează în perspectiva duratei, a eternității ca sumă a unui număr anume de „acum”: „În ce mă privește, am băgat de seamă că stările pe care le încerc sunt duale, imposibil să încerc o adevărată durere, o adevărată bucurie, pentru că ce mi se întâmplă acum, de fapt mi se întâmplă *în eternitate* și capătă un sunet complex”: trecut prin acest filtru al duratei operei, realul își modifică textura pentru că, iată, ceea ce este *adevărat* conform „normei” sale reprezintă *ficțiunea* din „excepția” textului.

Acest mod de a percepe lumea se subsumează relației *viață - literatură*, care tutelează jurnalul lui Radu Petrescu; efect al unei tehnici speciale de a privi, pe care și-o asumă ceea ce aș numi *vederea secundă* a prozatorului („Nu-ți arunci ochii oricum, e o tehnică specială, privirea din spatele ochiului trebuie să patineze până la obiect și să revină de la acesta”, spune Radu Petrescu într-o pagină a jurnalului său), textul se confundă cu *plăcerea de a scrie*, egală aceleia de *a privi*, anexându-și, așadar, lumea și cultura, viața și literatura, repetând, adică, natura duală a autorului său: privit în perspectiva acestei relații, textul își relevă *ambiguitatea* sa fundamentală pentru că el este o *lume* și, totodată,



Ioan Holban





Alexandru Macovei

este în lume: „Literatura mea însă este viață”, observă naratorul jurnalului, proiectând sensul acestei identificări într-un orizont particular: substituirea unui termen prin celălalt este posibilă numai atunci când ființa a devenit *interioară* lumii, lăsând vederea secundă să patineze de la un obiect la ochiul ascuns, pe un ecran în albul căruia se ivesc umbrele ideilor: „la mine – spune naratorul – nu pot face deosebire între viață și literatură, aceste două lucruri sunt identice de la un moment, când am devenit interior lumii și m-am instalat astfel între Idei”. Iar tehnica specială a acestei vederi secunde o constituie ceea ce aș numi *pierderea în obiect* până la dispariția efectului de perspectivă „normal”, până la dizolvarea privitorului în textura privitului; este aici o altă ipostază a raportului semnificat/semnificant, pe care orice comunicare îl stabilește explicit sau implicit: între imaginea pe care o detașează privirea calificată din real (semnificantul) și imaginea din text (semnificatul), se interpune filtrul absolut al subiectivității celui care scrie și care, prin aceasta, numește din nou lumea, creează adică o *lume în lume*: față de performanțele vederii secunde și față de perfecțiunea acestei „transpuneri” a realului se condiționează însăși profunzimea unui text: „Nu socotesc neapărat profundă cartea în care eroii vorbesc profund despre viață, societate, ori sunt în situații spectaculoase (gen Necunoscuta din *Come tu vuoi*), profundă este scrierea a cărei respirație te face să simți necesitatea implacabilă, fiind pornită dintr-o sublimă, cu adevărat, viziune a universului, chiar dacă fabula nu e deloc disperată”. Anexarea realului presupune însă și anexarea culturii; expansiunii în exterior (în real) a

textului îi corespunde „tendința interioară” de a-și subsuma tot ceea ce l-a precedat: această mișcare complexă a textului, *înspre* real și *dinspre* cultură, se justifică prin „nevoia imperioasă de a asuma universalitatea în timp și spațiu, cu alte cuvinte de a obține și pe această cale pe spațiu restrâns o densitate maximă, și pe de altă parte prin interesul față de *omul total*”: eu și altul, viața și literatura, omul „natural” (cel căruia, de pildă, îi place să privească „copacii de pe dealuri”, să spargă lemne sau să caute bolta unei serii de iarnă geroase) și omul „cultural” (cel care își „anexează” experiențele lui Homer, Corneille, Balzac, Proust, Ariosto, Tasso, Voltaire, Flaubert, pentru a aminti numele cel mai frecvent invocate în jurnal) se întâlnesc în figura „utopică” a *omului total* pe care îl definește un „sistem de a trăi”, însemnând a fi, deopotrivă, în cultura naturii și în natura culturii. Acest sistem special de a vieții creează o „poetică” a textului – mod de supraviețuire – care constituie, aparent numai paradoxal, o cale a obiectivării unei scrieri ce aparține, prin statutul său declarat, zonei „literaturii personale”; între un roman „obiectiv” ca *Fecioarele despletite* al Hortensiei Papadat-Bengescu (din care „Școala de la Târgoviște” extrage multe „esențe”), unde protagonista caută ceea ce ea numește „trupul integral al sensibilității” și *Oceanul întors* al lui Radu Petrescu, unde naratorul încearcă să descopere „senzația integrală a realității”, se stabilește o distanță pe care o jalonează indicii a două experimente literare ale căror poetici diferite presupun finalități deosebite: *sufletul* și *realitatea*, privirea din exteriorul și dinlăuntrul obiectelor, a descoperi lumea și a crea o lume.

Jurnalul este unul dintre cele mai „deschise” texte, între formula sa de *creație* și aceea de *receptare* stabilindu-se un traiect cu o configurație particulară; iată cum se scrie și cum trebuie citit jurnalul: „Fără o bună doză de monotonie, jurnalul se transformă în ziaristică de senzație. Monotonia este doar aparentă, un timpan foarte fin distinge nuanțele, ochiul mult exersat vede schimbările de culoare. Materia se îngroașă și se subțiază și plăcerea cititorului constă în urmărirea acestor fine succesiuni. Este făcut, ca și versul, pentru o lectură tăcută, în singurătate”; fina succesiune a unor „bucăți ideale” (imagini ale realului pe ecranul vederii secunde), care respectă un ritm „esențialmente muzical”, oferă spectacolul dezvăluirii unei ființe și a unui text ale căror legi sunt tăcerea, abstracția și geometria pură: arhitectura ființei și a cărții se regăsește în imaginea unui „paralelipiped culcat”, într-o reprezentare în spațiu și durata gestului creator care repetă alcătuirea universului. Fapt semnificativ, această structură de ansamblu geometric apare și în proza altor „târgovișteni”: construirea textului într-o asemenea ordine constituie unul dintre experimentele cele mai interesante ale „Școlii de la Târgoviște”, reluate după zece ani de generația '80: iată rostul experimentului, așa cum îl precizează *Oceanul întors* al lui Radu Petrescu: „Experimentați, dar îngăduiți-vă și timpul de a asimila experiențele pe care le faceți”: alte învățături pentru Delfin, care se vor finaliza în textele generației tinere de prozatori.

Cu *A treia dimensiune*, cuprinzând anii 1957-1960, Radu Petrescu a completat profilul unui deceniu și, totodată, și-a descoperit încă mai mult „persoana”, insistând mai cu seamă asupra formației sale culturale, asupra modelului literar la constituirea căruia au participat în egală măsură lecturile, evenimentele vieții publice și intime, felul de a vedea și de a simți raporturile cu lumea și cu sine însuși: *Oceanul întors* și *A treia dimensiune* alcătuiesc un *jurnal de lectură*, așa cum *Părul Berenicei* este mai mult un *jurnal de creație*. În perspectiva delimitărilor pe care le-am făcut la început, numeroasele referințe, raportări afective sau critice la diverse jurnale, caiete sau carnete ale unor autori celebri din alte literaturi fac explicită intenția lui Radu Petrescu de a scrie în acest jurnal o carte pe care o cred „cartea cărților” sale. Astfel, jurnalul lui Amiel reprezintă ceea ce aș numi *textul de provocare* al însemnărilor din *A treia dimensiune* (revine, deci, Amiel,

după o lungă „supremație” a lui Jules Renard); rândurile „senzaționale și amuzante” ale lui Amiel constituie „șansa literaturii” acestuia, în vreme ce pentru Radu Petrescu jurnalul este o „unică șansă de consolidare” a scrisului *literar* prin consemnarea riguroasă a progresului, a „curbei de sacrificiu” la care este silită „persoana” de către scriitor. Jurnalul este *textul de curățire*, primul „zbor” care învinge „gângăveala minții și a tocului”, încercând *rezistența interioară* a omului aflat în pragul creației; iată momentul decisiv al conturării profilului unei literaturi și al marcării primului element constitutiv al figurii scriitorului: „Arghezi: «Eu pentru mine nu exist. Exist numai cât scriu. După ce am terminat...» Asta pare să fie în sensul meu, dar nu, căci urmează imediat: «Sunt atâtea probleme în viață încât problema ta personală se exclude»”; literatura lui Radu Petrescu este o neconținută încercare de a rezolva „problema sa personală”, romanele, nuvelele și jurnalul oferind imaginea unui eu pentru care textele sunt oglinzi de reflectare a structurii sale: pentru scriitor – spune Radu Petrescu – nu există „probleme în viață” fără „problema ta personală.” De aici, scrisul devine o modalitate de a explica *fapta*, de a o lumina și de a-i căuta semnificațiile în ordinea creației; „scriu faptă și nu expresie”, declară autorul jurnalului, subliniind prin aceasta cea dintâi și cea mai importantă condiționare a operei: *fapta* înseamnă cunoaștere a oamenilor (despre care scriitorul știe „mai mult decât specialiștii”), condiție a *realizării* omului și artistului – ținta acestui jurnal în care „persoana” transpune scriitorul, ecuația devenirii sale.

Am spus că *A treia dimensiune* este, în primul rând, un jurnal de lectură; fapt semnificativ, cele mai multe texte analizate sau numai citate aparțin unor autori de „literatură personală”; la numele deja amintit al lui Amiel se adaugă caietele lui Rilke, iritante „prin afectare”, jurnalul fraților Goncourt, al lui Samuel Pepys și al lui Renard, carnetele lui Samuel Butler; sunt, apoi, numeroase note de lectură, interpretări subtile amintind de eseistul Radu Petrescu, despre Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Tolstoi, Croce, Dostoievski, Turgheniev, Flaubert, Balzac, Stendhal, Camil Petrescu, Lessing. Toate aceste referințe precizează raportul cărții cu alte cărți, relația în plan exclusiv literar pe care autorul acestui jurnal o stabilește cu existența literaturii și cu propria sa viață; *plăcerea* lecturii înlocuiește, până la un punct, *necesitatea* scrisului, Radu

Petrescu căutând adesea refugiul bibliotecii, încercând să „trișeze” durata „scrierii sau transcrierii”: carte de „Idei”, jurnalul este „pentru când nu poți scrie.” *A treia dimensiune* este însă și un *jurnal de creație*, chiar dacă, față de *Părul Berenicei*, Radu Petrescu se referă aici mai puțin la proza sa; există însă în acest al treilea jurnal (al treilea, în ordinea apariției, dar al doilea, din punctul de vedere al cronologiei interne textului) câteva necesare distincții *teoretice* care pregătesc momentul elaborării textelor epice. Rețin dintre acestea pe cele referitoare la deosebirea dintre schiță și roman, paginile despre utilitatea scrisului, despre artist și diletant, despre erou și, mai ales, aceste rânduri despre roman, care explică și proza dar și funcționalitatea acestui jurnal în raport cu *Matei Iliescu* (1970), *Proze* (1971), *O singură vârstă* (1975) și *Ce se vede* (1979): „Când intenționezi să scrii o carte căreia i s-ar putea zice roman, sunt necesare câteva exerciții prealabile foarte dificile, asemănătoare cu gimnastica degetelor și cu analiza textului, pe care le fac virtuozii. Printre aceste exerciții fixarea anecdotei și punerea în picioare a eroilor (mai ales acestea) sunt cu deosebire anevoioase. De aceea probabil părerea criticilor că asemenea cărți se sprijină pe eroi, părere greșită, cum am arătat, în *Homerul* meu. Eroul nu este totul, totul este ce faci cu el și el trebuie să-ți permită doar să faci cât mai mult.”

Jurnal de lectură și creație, *A treia dimensiune* este o carte ce se poate circumscrie și prozei „de ficțiune”; în afara epicii, care se hrănește din evenimentele vieții intime a scriitorului, „a treia dimensiune” a volumului lui Radu Petrescu este *peisajul* (primele două fiind – cum am spus – *lectura* și *scrisul*): decorul care nu spune nimic, care agită, distrage atenția și nu se lasă „prins” și acel *peisaj interiorizat*, marcă a subiectivității celui care îl privește, spațiu de reflectare a trăirilor ființei – acestea sunt cele două ipostaze ale *peisajului* în proza jurnalului lui Radu Petrescu. Iar dacă ar fi să definesc „metafora obsedantă” a prozatorului în perspectiva relației cu spațiul său de reflectare, aceasta este *culoarea*: ce se vede și ce *se simte* în „umbră” culorilor pe care le au aerul, ziua, cerul, noaptea constituie nu numai o modalitate de percepere și de transcriere a realului, dar și elementul esențial al conturului figurii autorului: „Timp divin, de-o săptămână încoace, cu aurul cel mai subțire, cu aerul cel mai ușor, verde stins și roz tremurător” sau „Verde-olive. Creionul” – iată două imagini pentru două zile din

acest jurnal. Gustul nimicului, iritarea neascunsă din fața paginii albe, care plutesc peste rândurile jurnalului, încearcă a fi uitată prin „pierderea” în vestmântul *peisajului*; durata zilelor se confundă cu cronologia culorilor aerului și cu „istoria” cerului, amintind de *Norii* lui Petru Creția; jurnalul lui Radu Petrescu este istoria depășirii „dramei de aer” prin asumarea *ritmului* culorii, a *peisajului* care repetă pe acela al ființei interioare. În *Addenda* acestui volum se cuprind o sumă de texte epice a căror deschidere se circumscrie orizontului pe care l-au conturat observațiile de mai înainte; este aici povestea unui scriitor, în care se rost(ui)este aceeași „competiție” dintre *carte* (lectură și creație) și *peisaj*, scoasă din convenția jurnalului și pusă în aceea a ficțiunii; *A treia dimensiune* este o carte exemplară a unei ființe „în întregime construite în vederea scrierii”, pentru care textul constituie condiția existenței înseși.

Semnificațiile profunde ale fragmentului de jurnal publicat în *Părul Berenicei* se structurează în jurul unui nucleu simbolic care ar putea fi asimilat motivului *oglinzii* pentru că primul lui rost este acela de a oferi imagini, adevărate sau false, ale textelor *publicate* de autorul lui *Matei Iliescu*. Cea dintâi senzație pe care o trăiește cititorul acestei cărți este aceea a închiderii într-o cameră intens luminată ai cărei pereți sunt construiți din oglinzi; în mijlocul ei, de pe o placă turnantă, *Matei Iliescu*, *Proze*, *O singură vârstă*, *Ce se vede* își trimit imaginile pe rând în oglinzile care pot descoperi ori ascunde definitiv, prin deformare, fața lor adevărată. Altfel spus, *Părul Berenicei* reflectă ceea ce cititorul a văzut sau ceea ce ar fi trebuit să vadă în toate prozele amintite mai sus; așadar, imaginea cărții din oglindă explică „ce se vede”, introduce o perspectivă critică oferind reperele unui posibil și necesar traiect al lecturii. Dacă pentru cititor, acest volum contează în primul rând ca *reflexie* a unei literaturi, pentru autorul lui, el constituie un prilej de *reflecție* asupra propriei scriituri; ca și romanul *Ficțiune și infanterie* al lui Costache Olăreanu, jurnalul lui Radu Petrescu reprezintă o formă de revizie, o modalitate de reevaluare critică a textelor anterioare.

Din perspectiva acestei identități care se creează între text și oglindă, prozatorul însuși oferă în jurnalul său cu – și *despre* literatura citită sau scrisă – o posibilă relație între *Scutul lui Ahile* și *Părul Berenicei*: așa cum imaginile de pe arma defensivă a eroului din *Iliada* pot funcționa ca metaforă organizatoare a întregului text (lucru demonstrat, de altfel),



jurnalul lui Radu Petrescu constituie un punct de referință pentru toate celelalte cărți publicate mai târziu (am insistat asupra cuvântului „publicate” pentru că însemnările din toate cele trei volume, cuprinse între anii 1951-1954, 1957-1960 și 1961-1964, sunt anterioare debutului editorial din 1970 cu romanul *Matei Iliescu*. Cuvântul încearcă, așadar, să facă evidentă distanța care s-a creat, în cazul lui Radu Petrescu ca, de-altminteri, și al celorlalți membri ai „Școlii de la Târgoviște”, între *elaborarea* și *publicarea* cărților; aproape toate au fost concepute, scrise chiar, în deceniul șase, dar tipărite în deceniul opt, perioada 1960-1970 căpătând astfel dimensiunile și funcțiile unui filtru al conștiinței artistice, fapt mărturisit de însuși existența acestor note). Conform relației amintite mai înainte, scutul ahileic construit de Hefest re-face o imagine a lumii cu care se confruntă inamicul, celălalt; *Părul Berenicei* înfățișează cititorului cărțile care se cheamă, se înșiruie în instanța scriiturii, luând ființă în dinamica gestului creator. Atunci, de ce *Părul Berenicei* și nu *Scutul lui Ahile*? Explicația o dă prozatorul însuși într-o notă cuprinzătoare din finalul volumului: „Privind în cerul întunecat Părul Berenicei sclipind între stele, nu e posibil să vedem decât ce se vede, cerul înstelat, pentru că, în oglinda lui singur el, prin ochii noștri, poate să privească. Acesta e scutul nu al lui Perseu, ci al lui Ahile”; metaforă a cerului nocturn sau imagine a lumii, cele două elemente ale relației își unesc semnificațiile sub semnul reflectării, al cuprinderii în apele limpezi ale oglinzii literaturii, universul obiectual sau cel al existenței cotidiene.

Plasându-se pe sine însuși în rolul celui care manevrează placa turnantă, pe care se află propriile cărți, prozatorul (aici ipostază a sufleurului din teatru) caută mereu prezența unui interlocutor găsit aproape întotdeauna fie în spațiul familial („ea”, Iorguțu, Ruxandra), fie în cel cultural (Joyce, Boccaccio, Homer, Goya, Gide, Sainte-Beuve, Balzac, Flaubert, poeți avangardiști etc). Privită din perspectiva acestei necesități a prezenței interlocutorului, permanenta raportare la textele unor capodopere (*Dublinezii* și *Ulysses* de Joyce, *Il Filocolo* sau *Decameronul* de Boccaccio, *Iliada* lui Homer, *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet) își precizează o dublă funcționalitate; literatura citită este, într-o primă instanță, un stimulent pentru constituirea celei scrise, dar, în același timp, ea trasează ferm o linie de demarcație

între obiectul lecturii și cel al creației. Comparând, de pildă, o scenă din capitolul al VIII-lea (*Lestrigonii*) din *Ulysses*, care seamănă izbitor cu una din capitolul XIV din *Matei Iliescu*, prozatorul trăiește din plin sentimentul realizării superioare în ordine artistică: „Cele două imagini la mine funcționează mai adânc, în vreme ce la Joyce este o legătură doar intelectuală și ornamentală, un comentariu al autorului. Deosebire mare.” Tot așa, descoperind în *La Jalousie* al lui Alain Robbe-Grillet procedeul repetării situațiilor narative, a căror finalitate este „sabotarea” sensului pentru salvarea cărții ca obiect autonom, suficient sieși, Radu Petrescu face imediat precizarea că „scopul repetării textuale în *Ce se vede* este de cu totul altă natură.” Șirul de analize propuse (unele surprinzătoare prin intuiția profundă a unor filiații posibile: Homer – *Iliada* și Boccaccio – *Il Filocolo*) face din *Părul Berenicei* un „caiet de studii” a cărui materie ar putea fi circumscrisă *literaturii despre literatură*; urmărind etapele scrierii romanului *Matei Iliescu*, el însuși un studiu despre efectele pasiunii erotice asupra persoanei fizice, morale și intelectuale a lui Matei, jurnalul devine un „studiu al studiului.” Dincolo de această semnificație evidentă, confruntarea cu textele capodoperelor sau cu culorile cutărui tablou de Goya precizează existența unui *filtru cultural* prin care naratorul își trece propria-i materie epică; parafrazându-l, aș spune că frica de a nu putea scrie romanul, de a-l rata, se învinge citind capodopere.

Din imaginile cărților reflectate și suprapuse în oglinda jurnalului prinde contur figura autorului, în

fapt, obiectul și subiectul scrisului. Formă a cunoașterii limitelor, textul reconstituie o mitologie intimă a scriitorului pentru care personajele cu faptele, gândurile, senzațiile și sentimentele lor sunt părți componente ale ființei celui care le-a creat; de aici, „pericolul” permanent al identificării scriitorului cu personajul inventat, al substituirii realității cu ficțiunea, al confundării omului cu opera sa, semn al prezenței artei adevărate. Prin intermediul jurnalului, scriitorul caută o fantă în textura „sacului” literaturii întru perceperea lumii exterioare, a definirii ei: „machetă a universului”, născută din plăcerea de a vedea, a auzi, a simți, a pipăi realitatea, jurnalul presupune existența eului ca *filtru al lumii*, pentru care descoperirea și apoi scrierea vieții își găsesc adevărata semnificație în intenția populării unui spațiu interior. Năzuind mereu spre acea zonă ascunsă a cunoașterii de sine, efortul autorului de a se obiectiva în sensul desprinderii de eu („marile mele eforturi continui de a mă desprinde de tot ce implică utilizarea persoanei întâi”) devine inutil întrucât descoperirea lumii își află premisa în relevarea dimensiunilor ființei interioare, adevăratul autor al Cărții, „un loc în care viața este mai densă.” Consemnând în fiecare clipă tensiunea producerii textului și supunându-se rigorilor unui destin pentru care *a fi* se confundă cu *a scrie*, autorul volumului *Părul Berenicei* reface istoria devenirii unui text (*Matei Iliescu*) prin aceea a evoluției interioare a eului al cărui statut existențial nu poate fi certificat decât prin paginile scrise în *Oceanul întors* și *A treia dimensiune*.



Alexandru Macovei

# Proza lui Alexandru George

Ioan Holban

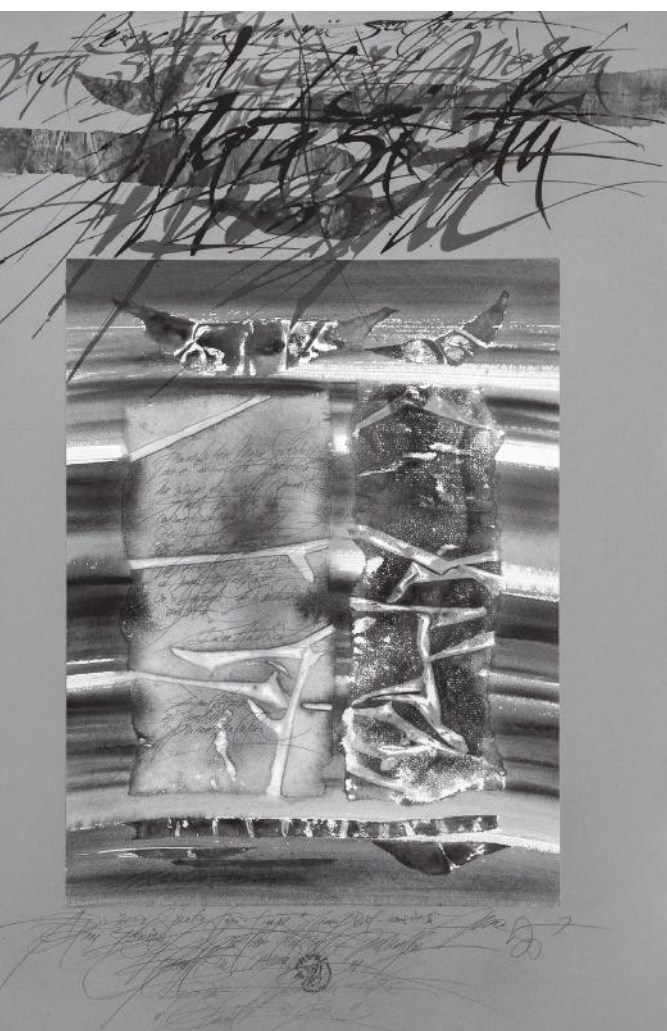
Între speciile genului epic, evoluția cea mai spectaculoasă în postmodernitatea literaturii noastre o are, fără îndoială, jurnalul intim. O particularitate specifică o constituie însă faptul că tradiția acestui tip de text a fost recuperată abia în ultimii ani, prin editarea unor jurnale rămase inedite sau prin reeditarea altora, puțin cunoscute ori publicate mai demult fragmentar. Prozatorii români contemporani, ale căror jurnale încep, în majoritatea lor, în deceniile cinci și șase, când textele înaintașilor zăceau încă în diverse fonduri documentare, au resimțit mereu necesitatea definirii propriului proiect epic, a delimitării, a instaurării cu drepturi depline a textului „personal” în lumea literaturii, a *întemeierii* – temă centrală a jurnalului contemporan: de aceea, modelele sunt căutate, fără excepție, în jurnalele străine: Amiel, frații Goncourt, Jules Renard, Gide.

Ignorarea (voită?) a tradiției românești a speciei are însă și o altă semnificație; în postmodernitate, jurnalul este conceput ca *text literar*, aparținând cu toate ale sale ficțiunii și publicității: este denunțată astfel convenția conform căreia jurnalul este un text de sertar, un document, o „mărturie”, o scriere de la frontiera literaturii. Nu face excepție de la aceste reguli nici jurnalul lui Alexandru George, *Seara târziu* (1988), unde protagonistul este scrisul însuși, iar modelul declarat rămâne Amiel: „Poate că o justificare a paginilor mele ar fi de găsit în Jurnalul lui Amiel, despre care însă păstrez o amintire prea tulbure, doar plăcută”, declară autorul în primele pagini ale jurnalului pe care numai aparent paradoxal îl subintitulează „roman”. N-ar fi aceasta decât prima „contrazicere” (textul este numit apoi în numeroase rânduri „jurnal”), prima tensionare a raportului complex dintre autor, text, reper de încadrare și cititor, fapte specifice jurnalului: textura sa se dezvoltă dintr-un cumul al situațiilor tensionale (din „viață” și din „ficțiunea” procesului de formare a eului), ilustrate la nivelul organizării substanței narative prin manieră fragmentară și reiterarea stării de criză a creației, prin desfacerea țesăturii faptelor și existenței insului într-o pulbere de imagini, senzații, întâmplări, gânduri, schițe de gesturi, din care se va ivi „mozaicul” textului. Dar acest fragmentarism corespunde celui din viață, pe care autorul năzuiește în secret „a-l îndrepta, nu printr-o schimbare radicală, ci prin cârpăceli și adaosuri”; criza fragmentarismului explică subtitlul cărții. În ciuda efortului de a-l anula și a aparențelor de „continuitate”, oricât de abil motivate, scrisul lui Alexandru George este, în esența lui, fragmentar; *caietul* (una din cărțile anterioare se numește chiar *Caiet pentru...*) și *jurnalul* reprezintă „formele” unei modalități epice pe care a adoptat-o prozatorul. Și atunci retorica semnelor de exclamație și a condamnării fără istov a unei maniere de a scrie, de a trăi scriind ori de a scrie trăind poate fi o simplă cochetărie? Reflexul nostalgiei secrete pentru „genul proteic”? Fapt e că prin această literatură a fragmentului, căreia i se subsumează toate cărțile publicate până acum, scrisul lui Alexandru George este cât se poate de actual,

în perfectă sincronie cu direcția esențială de evoluție a prozei noastre contemporane; și nu numai...

„Scriu pentru mine, scriu despre mine, scriu doar pentru un cititor care n-aș putea fi decât eu, acum sau peste zece-douăzeci de ani” – aceasta este convenția jurnalului intim, mereu afirmată și mereu încălcată cu fiecare text publicat, de la Rosetti și Maiorescu până astăzi; nimic din ce produce scriitorul nu rămâne (doar) al său, fiecare text, oricât de „intim”, fiind redactat „în prezența” cititorului, pentru ochiul dinafară: „M-am lăsat în voia scrisului și iată că narațiunea și evocarea s-au așezat de la sine într-o anumită alternanță care, deși nu deliberat concepută, apare foarte logică și cred că va fi descoperită de cititor, fără prea multă greutate, atribuindu-mi-se o intenție anume în acest sens”. Din simpla alăturare a acestor „mărturisiri” se fac vizibile mai multe relații tensionale ale textului a cărui lectură își află stimulentele – cu un cuvânt mai des folosit, „interesul” – tocmai în această acumulare de raporturi tensionale: „eu” și „celălalt”, autorul și textul, sensul dorit și ordinea pe care o impune sintaxa ascunsă a faptelor, spațiul intim și zona publicității, simpla lectură și interpretarea, efectul de real și efortul de a dirija procesul receptării, elaborarea existenței într-o „constelație simbolică” și dezvăluirea cheilor acesteia, jurnalul și romanul, jurnalul scrierii jurnalului și cel al redactării „în ascuns” a textului de ficțiune, fragmentul și „canavaua bine fixată” etc.

Jurnalul lui Alexandru George cuprinde perioada anilor 1957-1959; început odată cu primele semne de stabilitate („O coincidență curioasă face să încep acest caiet în chiar clipa când în viața mea se produc două evenimente importante: sunt pe cale de a mă muta de-acasă, deoarece o promisiune a «vărului» - meu, căpitanul Predescu, pare în mod neașteptat a se realiza și, în același timp, cred că mi-am găsit un serviciu stabil, primul de acest gen din viața mea și după care am tânjit atât în toți acești ani”, declară autorul pe cea dintâi filă a cărții, comițând astfel o altă deschidere spre lumea tuturor tensiunilor, după așezarea subtitlului „roman”: între „era stabilității” cu care începe și aceea a crizei, cu care continuă), jurnalul lui Alexandru George constituie, ca în toate cazurile, un text de disciplinare a activității intelectuale; fragmentul și intenția de ordonare a existenței, succesiunea unor sincope și examenul „efortului constant”, pe care trebuie să-l dea autorul prin



Alexandru Macovei



acest text, reprezintă faptele în cel mai profund sens specifice creației înseși: prin lectură și scris, adică prin cele două componente ale existenței „omului de hârtie”, autorul jurnalului încearcă să-și „maximalizeze” viața, să-și descopere procesul de formare, să se verifice pe diferite paliere ale timpului și ale modului de a recepta literatura: formula jurnalului este, în această ordine, garanția autenticității, a sincerității. Alăturat de unii recenzenti textelor asemănătoare ale lui Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu, jurnalul lui Alexandru George diferă, totuși, de acestea cel puțin într-un punct esențial; modalitate de textuare a realului la Radu Petrescu, de expansiune a textului în real la Mircea Horia Simionescu, de educare a vederii la Costache Olăreanu, jurnalul lui Alexandru George este mai degrabă un „dosar de existențe”, notațiile din *Seara târziu* având o marcată deschidere spre romanesc: „Paginile acestea nu privesc ceea ce se întâmplă afară, ci doar legăturile mele cu tot ceea ce se întâmplă, sau anumite întâmplări care constituie pentru mine oarecare pretext de reflecție”, spune autorul anticipând substanța epică și orientarea textului său „intim”. Nicolae Manolescu a observat într-o cronică rezervată cărții preferința prozatorului pentru jocul întâmplărilor și plăcerea „bârfei”, a indiscrețiilor de tot felul; este acesta un semn al necesității de a „prinde” orice zone, de a afla și a povesti totul. La 27 de ani, autorul privește ironic, cu zâmbetul superior al insului care constată schimbarea decorului social și stângăcia (naivitatea ori încăpățănarea) unora de a-și menține tiparele anterioare de viață; orgoliului specific vârstei îi cad victime tot felul de „foști” și, printre ei, chiar artiști de talia lui Pallady („A murit Pallady; aflu abia acum acest lucru care s-a petrecut totuși demult, acum vreun an. E drept că nu s-a anunțat nimic în ziare, sau știrea nu a ajuns la izolarea mea, dar asta nu-mi justifică indiferența acum, pe care o constat cu destulă mirare. Curioasă indiferență pentru persoana lui; era totuși un artist să zicem prea bătrân, practic vorbind epuizat, care de vreun deceniu (cred) își supraviețuia”) ori scriitori precum Camil Petrescu („Evident că sunt afectat de știrea morții lui Camil Petrescu și mai ales de ceea ce s-a petrecut cu el după cele două mari romane, deși mă tem că el nu mai reprezenta în literatură la drept vorbind o forță reală. În ultima vreme îi citeam chiar și cărțile scrise mai de mult cu un fel de stânjenire”). „Obrăznicile” vârstei transpar și în

lecturile foarte „critice” ale tânărului scriitor; *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry „e o lectură agreabilă, dar nu ceva după care să te prăpădești”, în orice caz, o carte care „nu cred că merită să o cumpăr”, *Vendetta* lui Balzac îi lasă impresia „de ratat, de neizbutire datorită nepriceperii, proastei conștiințe artistice”, în vreme ce romanul lui Huxley nu mai „încântă”, procedeul părănd deja „artificial”: în replică, „«mozaicul» meu e tot atât de cuprinzător ca și cel al lui Huxley, fără să presupună o puzderie de mici fragmente agregate factice – în fond, de către o regie care, chiar și la el, cu toată abilitatea, se simte”.

Jurnalul lui Alexandru George este, spuneam, un dosar de existențe, alcătuit în „orizontul de așteptare” al romanului despre care se vorbește mereu în *Seara târziu*; lipsesc descrierile și peisajele, rare și critice sunt referințele la cărțile citite, în schimb, *întâmplarea* și *portretul* reprezintă mizele majore ale textului: personaje conturate în tușe ferme sau figuri care apar doar pentru ceea ce sugerează ele (tovarășul Cristescu, unchiul P., insul care se crede Petrache Lupu, tovarășa J., domnii Chișotu, Cocostică și Jambier), portrete „în mișcare” sau crochiuri ale unor „foști”, oameni inutili și ridicoli, chipuri pitorești, evocate cu nedisimulată plăcere – o întreagă lume al cărei farmec stă tocmai în „decadența” sa. Cel mai adesea, autorul anexează o schiță de biografie unui individ întâlnit întâmplător („Domnul Panaiot este un bărbat obsecvios, dar în multe privințe o apariție nehotărâtă; ținuta m-ar determina să descopăr în el un fost ofițer de cavalerie, figura, cu totul altceva, aș zice... chiar dimpotrivă”) sau descoperă într-un portret specificul unei întregi categorii sociale: «Paul Pantelli îmi inspiră în continuare aceeași simpatie, deși nu-mi pot învinge o anumită iritație la adresa lui, aceea obișnuită la mine împotriva oamenilor inutili, a exemplarelor nedefinite. E un om mereu agreabil, egal cu sine, odihnitor într-o lume așa de agitată, un tip stenic pe care nu face să-l ocolești, dacă l-ai cunoscut, dar nici să-l cauți în mod special. După ce am schimbat unele impresii despre una și alta, a devenit mai deschis și mi-a explicat prezența lui la Bibliotecă sau mai exact absențele lui continue de la serviciu. Acest serviciu, simplu și fructuos aranjament oferit de nepotul său, e mai mult iluzoriu. E angajat la acea cooperativă doar pentru a avea un statut social, nu un salariu, care în cazul lui ar fi minim. Căpitanul Predescu a inventat asta, a adunat un grup de «foști» care nu se pot încadra în altă parte și i-a pus să

formeze o echipă de lucru în care nu fac nimic pentru că treaba o execută niște țărani din comune vecine cu Bucureștii, și care la rândul lor nu pot fi angajați la întreprinderi din capitală.” Interesul pentru întâmplare, plăcerea de a asista la diverse „situații” explică atât perspectiva, cât și particularitățile de construcție a jurnalului (brăzdat de numeroase și, deseori, ample elipse); nu lecturile și mai puțin, chiar dacă esențial, din viața spirituală, ci viața-viață, ropotul întâmplărilor de tot felul îl atrag pe naratorul textului: relatării impresiilor la reprezentarea operei *Oedip*, de pildă, îi este preferată (cu câtă plăcere!) povestirea unei „mici aventuri” care este „mai semnificativă” și care începe ca în orice roman ce se respectă: „M-am dus la Operă cu troleibuzul, pe care l-am luat din stația Pache. Uitasem ora întâlnirii cu B. și, de teamă, am plecat cu o oră mai devreme”; sau: „Situație neașteptată! Paul Pantelli bătându-se cu cineva pentru o femeie! Se pare că locul e predestinat scandalurilor, deoarece eu însumi am asistat odată la o scenă pe care i-am povestit-o lui nea Radu...”. Evocarea, portretizarea, povestirea se alătură operațiilor de „iconizare” a figurii reale („Am visat-o pe Anca. Era goală, dar cu pantofi în picioare, imaginea cea mai vulgar excitantă ce se poate conveni. Și totuși, niciodată, nici măcar vreo icoană în biserică nu mi-a sugerat ca ea puritatea. Pantofii cu tocuri foarte înalte, așa cum nu am văzut-o purtând niciodată, o făceau să pară și mai efilată, să lase impresia că e atât de deșertată de orice greutate, încât s-ar putea ridica de la sol. Toată era o linie, un avânt vertical, un sunet înalt și prelung, aparținând altui spațiu, pe care-l căuta. Niciodată Anca nu a arătat așa, o atest eu care am cunoscut-o din adolescență și am avut motive temeinice să o admir. Imaginea aceasta a ei, de fapt de lumină, în care conturul și strălucirea palidă nu au fost niciodată ale ei, îmi spunea că e ea. Nu-i auzeam vocea, nu-i vedeam fața; prezența ei îmi impunea copleșitor această identificare, pe care o acceptam ca pe o revelație, ca pe o beatitudine”), desemnând perspectiva romanescă a notațiilor din *Seara târziu*; carte în lucru și „de lucru”, jurnalul lui Alexandru George ilustrează în modul cel mai convingător statutul acestei specii în stricta noastră actualitate literară: documentul a devenit *literatură*, mărturia s-a transformat într-un discurs despre *ficțiunea* eului, autorul întorcându-se în propriul text care dă seamă despre felul cum se scrie trăind sau cum se trăiește scriind; și aceasta nu la frontiera, ci în interiorul literaturii.

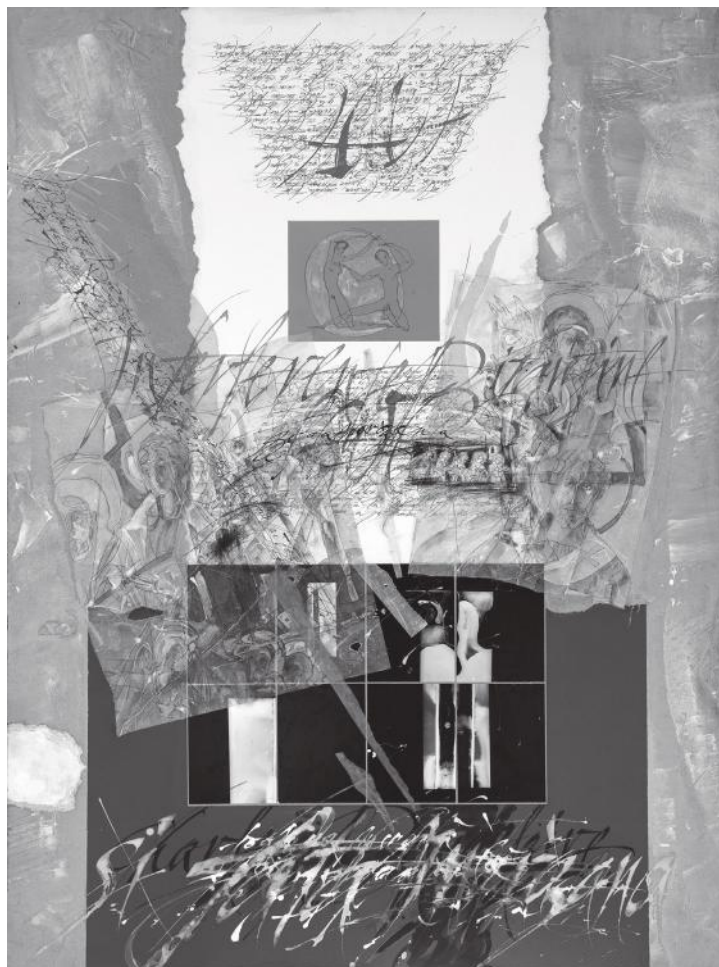
# Pro și contra Mircea Eliade, linii la un portret

Constantin Coroiu

Ultimul volum publicat de regretatul cercetător Mircea Handoca, intitulat „Fost-a Eliade necredincios?“, apărut la Editura Tipo Moldova din Iași, este o suită de secvențe din filmul destinului unui român de anvergură universală, unul dintre cei meniți să ne salveze de provincialism (boală românească grea!), de mediocritate, de adamism, de fragmentarismul pe care îl deplângea Cioran, dar nu numai el. În portretul pe care i-l conturează lui Mircea Eliade în „Exerciții de admirație“, Cioran afirmă că autorul „Istoriei religiilor” se află „cu certitudine” în afara creștinismului și „poate că în afara oricărei religii, atât prin profesie, cât și prin convingere: nu se numără el printre reprezentanții cei mai străluciți ai unui nou alexandrinism care, ca și cel antic, pune pe același plan toate credințele, fără să poată adera la vreuna? De vreme ce refuzi să le ierarhizezi, pe care s-o preferi, pentru care să te pronunți și pe care divinitate să o invoci? Cum să-ți imaginezi un specialist în istoria religiilor *rugându-se*?”. Editorul, biograful, bibliograful și strașnicul „păzitor” al teritoriului heliadesc Mircea Handoca pornește în demonstrația sa de la ceea ce spusesese tot Cioran pe la jumătatea secolului trecut: „Dintre oamenii cu preocupări religioase, puțini sunt așa de puțin religioși ca Eliade”. Handoca nu împărtășește această opinie, dar nici nu susține că Eliade ar fi fost „un practicant religios”. Surprinzător, face însă o comparație ce i se pare nu lipsită de relevanță cu Ștefan a Petrei Ciubotariu: aidoma humuleșteanului, „copilul (Mircea Eliade) credea și simțea că biserica e în sufletul omului”. Citează în context și o mărturie a Corinei-Cornelia Alexandrescu, sora savantului și scriitorului, dar relevantă mai degrabă în ceea ce privește natura etică a unui Eliade

esențialmente creștin: „Era darnic și sensibil la suferința oricui și toată viața a fost generos. Când mergea la școala primară din strada Mântuleasa, dacă întâlnea vreun nevoiaș, ușor se lipsea de banii primiți de la mama să-și cumpere cornuri pentru recreații”. Un argument ceva mai solid invocat de Handoca îl constituie un text din „Itinerariul spiritual” publicat de Eliade în ziarul „Cuvântul”, în 1927, intitulat „Ortodoxia”. Viitorul istoric al religiilor scria atunci, când avea doar 20 de ani: „Un ortodox poate fi ascet sau păcătos. Ce însemnătate poate avea faptul acesta? Experiența religioasă, dragostea către Christ – rămân aceleași”. Apoi, Handoca citează pe larg dintr-o scrisoare din ianuarie 1953 a lui Eliade către Vintilă Horia, în care se referă la creștinism și la problema unificării ortodoxiei cu catolicismul. În epistola trimisă celui ce va scrie romanul „Dumnezeu s-a născut în exil”, Eliade susține că

„ortodoxia românească e o creație a romanității orientale, la care s-a adăugat, din nefericire, limba liturgică veche – bulgara; dar asta destul de târziu și vocabularul, dacă ne-a rămas, nu a putut desfigura creștinismul nostru, plămădit cu secole în urmă”. Noi, românii, subliniază Eliade, suntem neîndoios „urmașii romanității orientale” și „Roma însăși are mare nevoie de această romanitate orientală”. În fine, e de luat în considerare cu atât mai mult astăzi, în condițiile globalizării, ceea ce observa și, totodată, prevedea Eliade acum aproape 70 de ani: „Europa se ofilește și moare. Singura ei șansă de supraviețuire suntem noi, Centrul și Răsăritul, îndeosebi Răsăritul, care încă nu și-a cântat cântecul și ale cărui rezerve spirituale sunt incalculabile (Ortega mă întreba odată: Ce faceți cu Orpheu? Când ni-l dați?)”. Marele istoric al religiilor se arăta mai mult decât optimist: „Știm doar că unirea

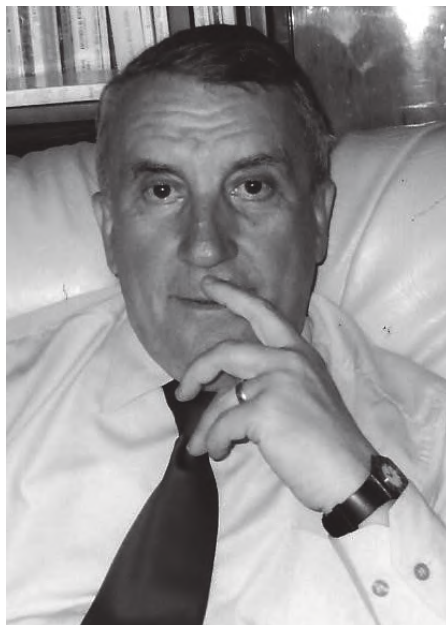


Alexandru Macovei



(dintre cele două biserici: ortodoxă și catolică – n.m. C.C.) se va face”.

În India, Eliade a fost pe punctul de a renunța la ortodoxie, urmând să se însoare cu Maitreyi, fiica maestrului său Dargupta, și să se convertească la hinduism. A intervenit însă conflictul binecunoscut care a dus la izgonirea păcătoșului din Rai. La puțin timp după toate acestea, într-o scrisoare adresată lui Vittorio Macchioro, datată 15 martie 1931, Eliade făcea câteva considerații edificatoare în ceea ce privește viziunea sa asupra creștinismului și a ceea ce numim îndeobște credință religioasă: „Există un minunat proverb românesc care spune: «Suntem creștini așa cum arborii sunt arbori și păsările păsări». E ca și cum ai spune că suntem creștini *pentru că suntem oameni*. În românește, cuvântul «creștin» este identic cu acela de «om». Un țăran român crede că singura lui datorie este să fie «drept» și «bun»... și, fiind așa, e creștin. Pentru el, creștinismul nu este o dogmă, un organism exterior de norme și amenințări – ci baza creației, singurul sens al acestei vieți pământești. Din această cauză străinii cred că suntem «fataliști» sau «leneși», sau «indiferenți din punct de vedere religios». Este o înțelegere cu totul greșită a întregii probleme. *Suntem doar toleranți și umili*” (subl. mea C.C.). În fine – preciza tânărul de 24 de ani – „Este ceea ce eu numesc «creștinism cosmic», opus celui ecleziastic”. Mircea Handoca evocă momentul când, la moartea lui Kierkegaard, în 1951, Mircea Eliade a urcat de mai multe ori la Sacré Coeur pentru a aprinde lumânări („Numai ofranda aceasta simplă mă liniștește”) și întreabă: „Poate fi numit un asemenea om necredincios?” Dar poate fi dat un răspuns bazându-ne pe episoade anecdotice și emoționale precum acesta?! Un alt fapt este cel al (re)lecturii Noului Testament. Oricum, este de reținut *distingoul* lui Eliade referitor la variantele de lectură a Bibliei: „Desigur, există mai multe lecturi ale Bibliei. Este cea a creștinului, a credinciosului, sau, mai degrabă, a aceluia care își amintește că trebuie să fie credincios și creștin: zi de zi este uitat acest lucru. Este apoi lectura pe care o face istoricul. Și o a treia: aceea care recunoaște în această carte un foarte mare și foarte frumos model de scriere”. Mircea Handoca subliniază că „Eliade s-a implicat în toate cele trei modalități”. Poate



Constantin Coroiu

mai interesantă și definitorie este o notă de jurnal a lui Mircea Eliade, din 15 februarie 1970: „Asist la slujba catolică la Oriental Institute, unde de câteva luni liturghia e acompaniată de «muzică de jazz» (de fapt, o ghitară, o trompetă, un saxofon). Sunt prins și cucerit. Sala e plină de tineret. Pentru prima oară văd tineri care nu se plictisesc și nici nu stau ca niște pietre, la o slujbă. «Transmisă» prin asemenea melodii, liturghia îi tulbură, îi atrage, îi interesează. «Și-au găsit limbajul pe care îl căutau?»”.

Cât de modern, cât de receptiv la sensibilitatea noilor generații era Mircea Eliade! Și cât de vizionar! După aproape un deceniu de la data acestei însemnări reproduse de Mircea Handoca, în Sfântul Scaun papal de la Roma urca Ioan Paul al II-lea care avea să promoveze și să cultive sistematic și fecund cele mai diverse forme de emancipare a limbajului religios și de implicare a Bisericii creștine în actualitate, în modernitate.

În altă ordine de idei, pentru Mircea Handoca un subiect important îl constituie relația lui Mircea Eliade cu Adrian Marino care l-a vizitat prima dată pe Eliade în 1975, la Paris, împreună cu Vasile Nicolescu, înalt funcționar în sistemul „culturii socialiste”, nu tocmai, ca să nu spun deloc, agreeat în epocă. La scurt timp, Marino îi schița lui Eliade un portret în volumul „Caiete europene”, apărut în 1976: „Sfios, aproape timid, lipsit de orice morgă... Îl simțim atașat culturii române, limbii române, în care, de altfel, gândește și scrie... Este un adevărat savant român,

modern, poliglot, cu deschidere spre universalitate. Hermeneutica simbolurilor pe care o practică dă sugestii importante și hermeneuticii ideilor literare pe care încerc să o pun la punct chiar acum la Paris și la Cluj. L-am revăzut încă de două ori, la fel de discret, de afabil, de profund, serviabil, spontan, candid și deloc exorbitant, deloc «genul genial», frenetic și cabotin, care m-a făcut cândva să sufăr cumplit”. Aluzie suficient de transparentă la G. Călinescu. Poate că dacă nu aș fi citit memoriile lui Marino („Viața unui om singur”) aș fi putut ezita în identificarea sursei „cumplitei suferinți” ce o suportase „cândva” biograful lui Alexandru Macedonski. Așa, nu-mi este deloc greu să observ că cel vizat este nimeni altul decât G. Călinescu. Numai că cel portretizat atât de elogios în „Carnete” (scriere pe alocuri, și anume prin părțile esențiale, psihanalizabilă, cum mi-am permis s-o calific chiar în interviul pe care i-l luam autorului la apariția ei) avea să cunoască serioase modificări de imagine în viziunea hermeneutului de la Cluj. Astfel, ne informează Marino, Mircea Eliade „nu avea nici o educație și sensibilitate efectiv artistică. Pictura și muzica nu-i spuneau nimic”. Generația al cărei lider unanim recunoscut a fost?! Ei bine, deși un detractor feroce al lui Călinescu, Marino împărtășește, dezinvolt, tocmai formula de un laconism ghilotinant a genialului critic: „Generația bombastică și Mircea Eliade, critic”. A trecut însă o vreme, iar la șirul „suferințelor” lui Adrian Marino produse de Călinescu se adăugau cele pricinuite de nimeni altul decât Mircea Eliade. Un capitol din „Viața unui om singur” se intitulează șocant – „Marele eșec: G. Călinescu”. Eliade a constituit pentru Marino tot un „mare eșec”! Deși a scris o carte de referință despre opera ilustrului savant, el pretinde că îi erau total necunoscute articolele prolegionare ale lui Eliade! Asta, până la începutul anilor '80, când, spune Marino, „subprodusul” Ioan Petru Culianu l-a rugat să consulte colecția „Bunei Vestiri” și să-l informeze despre textele în cauză. Acestea l-au determinat să regrete până și faptul că a scris „Hermeneutica lui Mircea Eliade”! Mai ales că, fatală coincidență, chiar la data când lucrarea intra în atenția unei edituri pariziene, ar fi avut un alt moment de iluminare; și-a dat seama că marele cărturar era „curtat, menajat,

tolerat" și folosit de autoritățile românești ca agent de influență privind acordarea Premiului Nobel pentru Pace lui Nicolae Ceaușescu! Scop în care – denunță după decenii același Marino – fusese „expediat” la Paris și Constantin Noica!!! Cel puțin ciudat, aflăm, iată, din sursă, nu-i așa, sigură, că Adrian Marino era foarte bine informat, de vreme ce cunoștea până și rolul care i se rezervase lui Eliade în jocul de șah propagandistic al regimului de la București. Dar defectele celui pe care atâta îl admira la data apariției „Caietelor europene” i se dezvăluie tot mai mult lui Marino pe măsură ce trece timpul. Unul dintre ele, în opinia sa, e că „Mircea Eliade iubea succesul, publicitatea, notorietatea. Și nu numai din egotism și egoism superior, dar și ca metodă de promovare științifică și literară. De unde zeci de notații pe tema ecourilor favorabile pe care le înregistrează peste tot: premii, omagii academice, distincții, recompense etc.”. În ce privește atitudinea față de România,

pe Eliade nu-l interesau decât succesul și publicitatea, încât „declara fără nici o jenă: «România nu mă interesează decât dacă sunt publicat». Prima întrebare pe care mi-o puneă era următoarea: «Cine a mai scris despre mine?». Devenise o adevărată fixație. Puțin îi păsa, în realitate, de soarta culturii noastre”. Mai mult, „Eliade era dispus să meargă foarte departe cu «colaborarea» sa cu regimul comunist”. Față de această afirmație, Mircea Handoca procedează corect reproducând dedicația lui Marino pe chiar „Hermeneutica...” oferită lui Dumitru Popescu-Dumnezeu, secretar cu probleme de propagandă al C.C. al P.C.R., omul care controla totul la acel moment în cultura, arta și publicistica românească. Era anul 1980: „Tovarășului Dumitru Popescu, cu multe mulțumiri și recunoștință pentru sprijinul *decisiv* acordat apariției acestei cărți – o «premieră absolută», cu rugămintea de a o apăra în continuare de loviturile joase, murdare ale odiosului Vasile Nicolescu, satrapul presei literare românești. Omagiul lui Adrian Marino”. Nu-mi este greu să-mi imaginez aerul cel puțin condescendent-ironic, dacă nu disprețuitor, cu care Dumitru Popescu – altminteri inteligent, cultivat și bun cunoscător al psihologiei intelectualului și scriitorului român – a citit „subalterna” dedicație, ca să folosesc și eu epitetul cu care Andrei Pleșu califică misivele lui Marino către cine credeți?!, către... colaboraționistul Constantin Noica. Îl va persifla însă și pe filosoful de la Păltiniș după ce îi ridicase osanale.

Sub titlul „Pro și contra Eliade”, pe spațiul a 120 de pagini, Mircea Handoca oferă o imagine sintetică a modului cum a fost și este reflectată figura lui Mircea Eliade în publicistica românească și străină. Retrospectiva este răspunsul la solicitarea unor „tineri eliadești” care l-au rugat „să prezinte în rezumat – cu extrase – cele mai importante articole *pro și contra*” Eliade, privind deopotrivă opera și biografia savantului și scriitorului. Rezumatul este edificator. Aproape că ne-am obișnuit, din păcate, cu un portret fals al lui Mircea Eliade din cauza deformărilor, a clișeelelor din care unii nu mai pot ieși, a lipsei de informare corectă, a refuzului de a analiza faptele sine ira et studio. Îl regăsim, din păcate, chiar și în literatura de ficțiune. De pildă, în ultimul roman al lui Saul

Bellow, „Ravelstein”, e drept unul de crepuscul, nu doar biologic, al autorului capodoperelor „Darul lui Humboldt” și „Iarna bărbaților”, unde un personaj pe nume Radu Griesescu (în fond, Mircea Eliade) este o tristă, dar mai ales falsă, caricaturală și defăimătoare copie după natură. Sunt însă istorici și comentatori atât de încremeniți în niște clișee aberante, atât de iresponsabili în emiterea unor „judecăți” și enunțuri total nefondate, cărora nu-ți mai rămâne decât să le spui, cu vorbele lui Mircea Iorgulescu, adresate unei autoare din Franța a unei cărți pline de calomnii la adresa lui Eliade, dar nu numai a lui, că nu-i mai poți crede nici măcar atunci când afirmă că Parisul este capitala Franței... Din fericire, analizele și comentariile bine documentate, obiective, bazate pe mărturii revelatoare, riguros argumentate, nu lipsesc. Critici, istorici ai culturii, esești, români și străini, din generații diferite, trasează profilul real sau măcar credibil al savantului și scriitorului, al profesorului și publicistului Mircea Eliade. O dovedesc suficient și amplele extrase din texte semnate de nume prestigioase colaționate de Mircea Handoca. Ele dau impresia unui *symposion*, în care discursurile se rostesc când calm, echilibrat, când mai vehement, opiniile fiind nu doar diferite, ci și, uneori, antinomice. Evoc aici un caz. În 2002, la apariția ediției în limba engleză a „Jurnalului” lui Mihail Sebastian, Andrei Codrescu, se... despărțea mai mult sau mai puțin cordial de Mircea Eliade. Sigur, hotărârea lui Andrei Codrescu nu e de natură să zguduie, să producă vreun cutremur de grad înalt în lumea culturală. Nu are el nici pe departe anvergura necesară unei astfel de isprăvi. În paranteză fie spus, „despărțiri” precum cea clamată de Andrei Codrescu sunt ușor ridicole. Înainte de toate, pentru a te despărți de o mare personalitate, de un mare spirit precum, de pildă, Constantin Noica de Goethe sau Alexandru Paleologu de Noica presupune ca mai întâi să te fi aflat „împreună”, vreau să spun într-o profundă comuniune spirituală cu cel de care te despați. Altfel, riști să fii întrebat, tot în maniera lui Noica: dar cine te crezi dumneata, domnule?! O evoc totuși tocmai pe aceea a lui Andrei Codrescu nu fiindcă i-aș conferi, repet, vreo importanță deosebită. Ci mai mult pentru replica pe care a primit-o la momentul



Alexandru Macovei



declarații ei, a despărțirii (într-un articol din „Dilema”), din partea criticului C. Stănescu în „Adevărul literar și artistic”. E de precizat că ne aflăm atunci într-o perioadă în care „Jurnalul” lui Mihail Sebastian, autentic eveniment editorial cu multiple ecouri, poate cea mai importantă operă a celui ce scrisese „De două mii de ani”, romanul-jurnal binecunoscut, prefațat de Nae Ionescu, ocupa prim-planul publicisticii de la noi și din alte spații culturale, fiind însă supralicitat uneori din perspective ce riscau să întunece adevăratele virtuți ale scrierii, nu puține. Între altele, Andrei Codrescu releva: „Sebastian descrie, cu detalii cutremurătoare «rinocerizarea» prietenilor săi intelectuali seduși de fascism. Dar nici una dintre aceste transformări nu a fost atât de uimitoare ca aceea a lui Eliade. Afilierea lui Mircea Eliade la fascism nu a fost doar un flirt... Eliade nu a fost doar un simplu radical de duminică. El a fost un membru activ al Gărzii de Fier pro-naziste”. Apoi, A.C. îi reproșează istoricului religiilor că „nu a scris nimic prin care să arate că își regretă trecutul fascist, în contrast izbitor cu un alt erou al vremurilor mele de început, filozoful româno-francez E. M. Cioran, care declarase că simpatiile sale pentru Garda de Fier au fost o greșeală îngrozitoare”. Andrei Codrescu încerca și o scurtă caracterizare a filozofiei lui Eliade care, în opinia sa, ar fi „cu lustrul său «științific», o evidentă recuperare nietzschiană a religiilor păgâne și a culturilor extatice. Într-o formă nerafinată, astfel de idei mistico-mitice păgâne erau parte integrantă a ideologiei național-socialiste oficiale”. Autorul articolului din „Dilema” se arată îngrijorat de efectele nefaste ce pot decurge din „idolatrizarea necritică a intelectualilor interbelici”, exprimându-și totodată speranța că „Jurnalul” lui Sebastian „va avea un efect umanizant și asupra celor care, din ignoranță sau nesimțire, își permit să celebreze pe față monștri precum Ion Antonescu”. Confuzie de planuri și de puncte de vedere cu totul surprinzătoare la un om inteligent. C. Stănescu semnală în textul lui Andrei Codrescu și grave lacune de informație sau afirmații cel puțin hazardate, dar și intolerabile improprietăți de limbaj și derapaje ce țin de elementara logică. Criticul scria pe bună dreptate că A.C. „se poate despărți de Eliade cât poștește, dar

nu cu prețul unor informații inexacte, rodul explicabilei stări emoționale din «Jurnalul» lui Sebastian transferată asupra cititorului său”, între care acelea că Eliade ar fi fost „membru activ” al Gărzii de Fier și antisemit, când în realitate el a fost doar simpatizant „legionar” și naționalist, iar naționalist nu înseamnă nicidecum antisemit sau rasist. C. Stănescu mai constata că Andrei Codrescu folosește greșit cuvântul „lustru” sau mai sus citata sintagmă „idolatrizare necritică”. Or, explica semnatarul articolului din „Adevărul literar și artistic”, seria 1990-2005: „«Idolatrizarea» n-are cum fi «critică», iar dacă admitem «necritică» instaurăm o contradicție în termeni...” Dar, firește, dincolo de formă, trebuie avute în vedere faptele, iar acestea nu justifică deloc „îngrijorarea” ce l-a cuprins pe A. Codrescu, căruia C. Stănescu îi reamintește că sunt numeroase studiile și luările de poziție – precum cele aparținând lui Z. Ornea, Martei Petreu sau lui Adrian Marino – privind extrema dreaptă din România și trecutul unor intelectuali de frunte care au simpatizat cu ea. Criticul conchidea tot cu o avertizare, ca și preopinentul său, dar nu insolentă ca aceea, ci doar de o fină ironie: „Legitimă și necesară din unghi personal, «despărțirea» de Mircea Eliade nu trebuie să împovăreze moștenirea acestuia cu îngrijorări excesive”. Altminteri, în ce mă privește, nu pot să nu-mi amintesc că Nichita Stănescu i-a ridiculizat odată pe detractorii și acuzatorii lui Eminescu, spunându-le că pe autorul „Odei, în metru antic” îl doare în cenușă de ei. Metafora se potrivește de minune și în cazul lui Mircea Eliade față cu cei ce se „despart” de el.

Inspirată ideea „tinerilor eliadești” de a-i solicita lui Mircea Handoca să publice texte polemice precum cel la care m-am referit. Ea aparține unor tineri care, e de presupus, vor să judece cu propriul cap și să afle adevărul în ceea ce privește istoria, cultura și personalitățile ce le-au marcat, liberi de resentimente și idiosincrazii, de clișee, etichetări conjuncturale și puseuri demitizante.

Alexandru Macovei



# SIV YIS

30 mai 2022





# TREI / IERT

31 mai 2022

octombrie 2022

Vitrălin • nr. 57



# Dan Petrușcă



## Jupuiiri

*amicului Pavel Șușară*

Sunt tot felul de amintiri pădurețe de mâine  
sau de ieri, nici nu mai știu  
uneori zac ud până la piele de monotonie  
alteori fac escalade prin țeasta înmărmurită  
de whisky, fumând iarbă cu Amy Winehouse  
când mă surprind fredonând Rehab  
oarecum fără noimă, cam atunci când  
unii spun că frumusețea intimidează și că  
adesea o scui păm  
ca să fim auziți sau văzuți

să nu ne temem să nu ne temem zice el  
așezat confortabil între cuvinte  
a venit vremea să-i jupuim cu evlavie  
pe Adonis și pe alții asemenea  
să vedem cu ochii noștri în ce fel  
ideea de zeu poate fi îmbrăcată  
în piele

apoi cu frenezie să-i jupuim pe profeți  
consemnați de multă vreme în cărți la domiciliu  
și pe apostoli și pe comentatorii stângaci  
să vedem dacă  
vom reuși să găsim izvorul discursului  
din care se poate afla printre altele  
că vom fi pedepsiți exemplar  
sau că nu vom muri  
chiar de tot

după o vreme  
tot ascultându-l mi-am spus că ar trebui  
s-o jupuim chiar astăzi pe Phryne curtezana  
modelul în marmură al Afroditei  
dar înainte de asta ce-ar fi  
s-o dezbrăcăm mai întâi în fața judecătorilor  
să ne întrebăm odată cu apărătorul ei Hyperides  
cum poate fi condamnată  
frumusețea

în cele din urmă mi-am spus  
că-mi voi face curaj  
să te jupoi pe tine, iubito  
să-ncerc să găesc printre viscere  
sau în măduva oaselor tale albastre  
pâlpâirea de candelă  
care ieșea picurând din ochii tăi  
învăluindu-mă  
pentru câteva clipe  
în dimineața aceea de iulie

când ninge când ninge



## Într-un prezent care nu se mai termină

Nu știu dacă țestoasele au putut să zboare  
nici dacă am avut pene înfipite-n călcâie  
însă e foarte posibil ca moartea să fie așezată  
de mult timp pe scaun de partea cealaltă a mesei  
dispusă mult prea puțin să-mi deconspire câte ceva  
despre mine sau despre tine

dar sunt liber să nu țin cont de realitatea asta  
destul de veselă și aproape funebră  
tot ce pot spune e că tocmai sparg oglinda fierbinte  
a cafelei de dimineață  
fumul țigării se agață de pereți cu gheare albastre  
și în timp ce sorb soarele care se pregătește să apună  
îmi zic: parcă ești viu parcă ești viu

probabil că e un fel de sarcasm  
sau ironie bonomă  
un zâmbet echivoc către nimeni  
în sfârșit, ceva din toate astea  
atunci când nici nu trăiești, nici nu mori  
și când îți cresc flori și frunze uscate subsuoară  
sau când pe creștet îți apar oaze  
în deșert cu sticle de whisky îngropate adânc  
în nisip memoria nu se resuscitează  
ești cu siguranță luat în brațe de umbra ta  
și dus pe străzile orașului devenit dintr-odată străin

și trăiești lângă niște războaie neterminate  
cu altele stând să înceapă  
într-un prezent care nu se mai termină  
se aude în apartamentul de deasupra  
cum motanul obraznic al vecinului  
doboară obiecte sonore pe podea  
pe tavan în ecou în liniștea zdrențuită  
cu zile gătuite la jumătate  
cu prieteni vorbind în somn  
chiar atunci se întâmplă să simți dintr-odată  
mirosul acela indescifrabil  
imperceptibil pentru toți ceilalți  
însă numai nările tale și-l amintesc  
când dezbrăcată și-n pantofi cu tocuri de cinșpe  
umedă imaginea ei trece prin oglindă

toate astea totuși ți se întâmplă la nesfârșit  
locuiești bucuria că ziua de ieri nu mai e  
ziua de mâine nu a venit încă  
și te simți ținut  
într-un prezent care nu se mai termină  
parcă ești viu  
nici nu trăiești nici nu mori  
iar cafeaua de dimineață nu e amară  
îndeajuns



Alexandru Macovei

# Flavia Adam



## Dumnezeul meu

dumnezeul al cărui nume îmbelșugat  
îl roștiți cu ardoare  
nu e același  
cu Dumnezeul ce înflorește în larg

pe El numai apele Îl aud  
cum coboară pe punte  
și doar către seară dragostea Lui  
se-ndepărtează arzând

dumnezeul vostru nu e același cu-al meu  
Dumnezeul meu cu mâinile pline de pești  
Dumnezeul  
meu atât de mult semănând  
cu un cireș înflorit

Dumnezeul meu ce niciodată nu lasă  
un vânt mărunț să îmi doboare suflarea  
și nici ninsorile  
să hohotească deasupra locului meu de odihnă  
înainte de a-mi trimite  
o mângâiere

## cântec din grădina mea

grădina mea e ca orice grădină  
doar uneori tulburată de cântec

*ce mare lucru să ai o grădină  
ați zice  
un loc în care noaptea dansează  
arhangheli*

eu nu i-am văzut dar ei mă cunosc  
și uneori simt că parcă  
ar vrea ceva de la mine

în rochia albă le ies înaintea și-ascult  
cât ei se înalță și râd cu lacrimi adevărate

și ca-ntotdeauna  
mă ia un plâns cu sughituri  
mai mult de răsfăț decât de durere  
mai mult de plictiseală  
decât de zvonul că într-o zi  
voi fi printre ei

## poem privit altfel

privit din alt unghi  
acest poem e un râu  
numai bun de-ncercat

e foarte probabil ca dincolo să găsesc  
un cuib al deșertăciunii  
și oricât aş vrea  
să nu pot spăla așa o rușine

dar dacă pământul din zare e nou  
și dacă-n deșeri se-ascund chicotind  
îngeri tineri

și eu deși îmi doresc să-i ating  
stau pe loc  
la fel cum șinele rămân neclintite  
după trecerea trenului

## panoramă

asemăn străzile orașului  
cu interiorul unui schelet de pește marin  
din care oricând ar putea să răsară  
un om pe nume Iona sau o femeie ca mine

în pub-uri luminile încă sunt vii  
mai vii decât oamenii ce stau la mese și râd

am învățat să iert și am făcut din asta o artă  
un soi de tablou în care expun  
și îngeri și demoni

sunt sânge și carne un element în mișcare  
un punct al urbei de care mă lepăd  
înainte să cânte cocoșii



## elevatorul poetic

nu ar strica să existe un lift  
care din când în când  
să ducă poezii mai aproape de cer

poate așa ar iubi și viața la altitudine  
și nu ar mai suferi din cauza presiunii

poate așa nu le-ar părea de neînțeles  
splendoarea trupului acoperit cu pământ  
în timp ce respirația  
se face tot mai rotundă și se înalță  
ca un plâns ca un imn  
până la Dumnezeu



Alexandru Macovei

## un pui de mierlă

dintre toate păsările  
mi-ai trimis la fereastră puiul de mierlă  
dintre toate durerile  
numai pe-aceea mi-ai dat-o pe care știai  
că nu o pot duce

cum e să mori  
și corpul tău să continue să trăiască  
și brațul tău să se-ntindă spre vară

să calci pe trotuare sufocate de voci  
de jur împrejur să răsară cete de îngeri

să înfrunzești într-un colț  
în care știi că nu vei avea  
la rândul tău vreo urmă de umbră

să fii tu pasărea ce-a poposit la fereastră  
visând că inima  
celui ce stă la masa de scris  
e inima ta ce n-o să mai cânte

## marea de-acasă

aseară mi-ai trimis o filmare cu marea  
dar marea deja se instalase în casă  
mă înghițise

păream liniștită  
mă ghemuisem aproape de mal și visam  
visam ceva ce-n contextul real nu se leagă

dau play și iar mă văd acaparată de ape  
și spuma mării se repede spre mine și rage

dau play pe limbă mi se depune  
cea mai curată rămășiță de vânt  
o deznădejde difuză precum aceea  
din pulpa smochinelor coapte

dau play mă axez pe aspectele pozitive  
autocontrolul e coarda de siguranță  
de care nu m-aș debarasa

arunc privirea spre geam  
un fir al rețelei electrice despică luna simetric  
evanescența unei astfel de clipe mă înspăimântă

mai bine las veioza aprinsă  
în living se înnoptează subit  
și cormoranii sau pescărușii m-ar putea confunda  
oricând cu o pradă

## poem cu lac albastru

un lac albastru un lac oarecare  
ar putea deveni  
o subtilă dovadă de calm

e toamnă-n altare pe câmpuri în văi  
pe coamele dealurilor împânzite de vii  
și mai cu seamă în pădurile de salcâmi

eu am o inimă în care e loc de tăcere  
și mai ales de tristețea  
unor păsări sau oameni când pleacă

doar tu în orașul ce-mi pare de foc  
devii tot mai limpede și mai tânăr

doar tu întârzii s-asculți  
cum șoaptele lacului se-alungesc  
spre sângele meu  
ca niște brațe din care lipsește  
cu desăvârșire puterea

# Elogiul cărții și învățaturii la Sf. Ier. Iacob Putneanul\*

Nicolae Cărlan



Nicolae Cărlan

Despre veacul al XVIII-lea românesc am putea afirma că nu se situează la o altitudine a înfăptuirilor spirituale egală cu acelea proprii precedentului său – veacul al XVII-lea. Și într-adevăr, un bilanț „la vârf” al izbândirilor culturii noastre ne arată fără dubii că în veacul al XVII-lea se produc în cultura românească împliniri remarcabile, în măsură să marcheze și să orienteze devenirea românească întru spirit pe un definitiv făgaș autohton, chiar dacă penetrația elementelor grecești, pe filieră fanariotă, își va intensifica nu peste târzie vreme asaltul până la a provoca o reacție ca aceea din 1752, când, la Iași, un întreg sinod de episcopi, egumeni, arhimandriți, în frunte cu însuși mitropolitul țării, Iacob Putneanul, va emite acea categorică gramotă în care stă scris: „Hotărâm și legăm ca fiește când, atât în vremele cele ce vom trăi noi, cât și în cele viitoare a[le] urmașilor noștri, ca nici de cum obiceiul țării și a sfintelor scaune a eparhiilor țării altă dată să nu se mai calce, nici să se strămute, ci oricând va avea trebuință țara de păstoriu la vreo eparhie să urmeze obiceiul țării, și din pământeni să se aleagă mitropolit sau episcop. Iar strein niciodată să nu se primească nici să mai intre altul strein la păstoria vreunui scaun, cu mijlocire de bani sau măcar și fără bani, sau măcar cu prieteni să-și isprăvească împotriva pravilei și obiceiului pământului”.

Revenind la veacul al XVII-lea, să notăm că acum se înregistrează în cultura noastră acea minunată performanță pe care P. P. Panaitescu a definit-o, printr-o expresie pe cât de lapidară, pe atât de exactă și cuprinzătoare, drept „Biruința scrisului în limba română”. Acum văd lumina tiparului opere fundamentale pentru cultura noastră națională ca și pentru ortodoxia (nu numai) românească, precum (ca să spicuim doar vârful): celebra „Carte românească de învățătură”/ „Cazania lui Varlaam” (Iași, 1643), „Noul Testament” (de la Belgrad, Alba Iulia, 1648), datorat mitropolitului Simeon Ștefan, „Psaltirea” „pre versuri tocmită” de mitropolitul Dosoftei (Uniev, 1673), „Biblia” (lui Șerban Cantacuzino, București, 1688). Și tot în acest veac trăiesc și scriu operele Grigore Ureche, Miron Costin, Udriște Năsturel, Nicolae Milescu (Spătarul) ș.a. Pe scurt, acest veac reprezintă momentul istoric în care se afirmă plenar umanismul românesc, căci, cu atari perene repere, această perioadă apare ca aureolată, numai în domeniul scrisului și tiparului, de o corolă de împliniri ce se vor dovedi fertile și în timpii ce urmează a se perpetua benefic pentru spiritualitatea românească.

Fără a fi marcat de o anume „secțiune”, cum ar spune Mihai Eminescu, în plan spiritual, veacul următor, cel de-al XVIII-lea, continuă,

dar mai ales consolidează, împlinirile anterioare atât de strălucite. Pe de altă parte, se plămădesc acum și se prefigurează o serie de înnoiri care, după 1780 și în primele decenii din secolul al XIX-lea, vor căpăta contururi definitive, marcând începutul modernizării în sens european a culturii noastre. Este, așadar, în egală măsură un veac al consolidărilor și continuării tradițiilor dar și unul al pregătirii înnoirilor. În plus, el apare asaltat dar și fertilizat de o nouă influență, cea grecească, favorizată acum de domniile fanariote, influență care prezintă și avantajul facilitării legăturii cu Occidentul dominat de ideologia iluministă. Totuși, un Antim Ivireanul, Constantin Cantacuzino (Stolnicul), Dimitrie Cantemir, Nicolae Costin, Ion Neculce, Vartolomeu Măzăreanu sunt nume reprezentative pentru cultura românească a acestui veac al mutațiilor și interferențelor, al integrării noastre europene, mai ales prin principele Dimitrie Cantemir, ales, cum se cunoaște, în anul 1714, membru al Academiei de la Berlin, fără complexe față de universul spiritual european, numit fiind atunci proaspătul academician originar din Moldova „filosof între prinți și prinț între filosofi” de către filosoful matematician Gottfried Wilhelm Leibnitz, teoreticianul monadologiei.

Pe la mijlocul acestui veac, pe care-l putem considera o adevărată placă turnantă a culturii românești, își



exercită prerogativele de înalt prelat și luminat cărturar mitropolitul Iacob Putneanul al Moldovei, cel care a îndeplinit în epocă un rol important și semnificativ pentru viața culturală și îndeosebi pentru dezvoltarea învățământului în țara sa și în a cărei activitate decelăm evidente linii de forță ale iluminismului moderat, iluminism care la noi s-a propagat prin canalele culturale existente atunci, cele puse instituțional la îndemână de Biserică, aceasta constituind o caracteristică specială a iluminismului în cultura românească (vezi, îndeosebi, predosloviile din cele 12 *Minee*, tipărite la episcopia de la Râmnic, în perioada 1776-1780, sub oblăduirea episcopului Chesarie, pentru primele șase luni – octombrie - martie – și Filaret, pentru următoarele: aprilie - septembrie). Aceasta nu trebuie să constituie o surpriză, pentru că, așa cum a constatat Ovidiu Papadima, „O altă trăsătură a iluminismului românesc e aceea că el nu are sentimentul unei prăpăstii între biserică și cultura laică, nu simte necesitatea unei lupte aprige împotriva bisericii, ca instituție culturală.” De altfel, la combaterea unor superstiții populare cărora Iacob Putneanul încearcă să le găsească explicații adecvate, îndemnul adresat părinților de a-și da copii la școală, pledoaria în favoarea dobândirii necurmăte de noi și noi cunoștințe (vezi „Sinopsis, adică Adunare de multe învățături”, Iași, 1757) ca și tipărirea acelui „Bucvar sau începere de învățatură”, din 1755 îl înscriu pe

luminatul vlădică între precursorii iluminismului, cam târziu totuși, din Principatul Moldovei, el fiind o personalitate remarcabilă despre care Nicolae Iorga avea să scrie: „Bunul român, apărătorul naționalității în fruntea căreia stătea, era însă și un iubitor de învățatură, un cărturar cu râvnă pentru școli și cărți”, pentru învățatură, cărora le aducea, în scrierile sale calde elogii, promovându-le neapărat „pentru vreun câștig atât de mult cât pentru folosul de obște”, cum notează însuși mitropolitul în predoslovie la *Penticostarionul* tipărit, cu blagoslovenia și cu toată cheltuiala sa, în anul 1753, predoslovie în care el ne întâmpină și cu o definiție *sui generis* a tipografiei, atunci când își prezintă una dintre statornicele-i preocupări: „... nu puțină grijă avem, nici am conținut dintru a noastră neputință a ne sili cu bună lucrarea acestei *de obște trupești și sufletești folosințe* a tipografiei” (s. N. C.).

Strădaniile marelui ierarh pentru revigorarea tiparului își găsesc temeiul în acea „dorire” de „a lumina și a împodobi turma cea cuvântătoare ce ni s-a încredințat nouă”, cu alte cuvinte mitropolitul Iacob Putneanul înțelege că tipografia reprezintă, chiar dacă mai mult indirect, un mijloc tehnic *sine qua non* în procesul de luminare a poporului care i-a fost încredințat de Dumnezeu într-o benefică și luminată păstorie.

În anul 1757, Iacob Putneanul sokoate de sub tipar o *Adunare de multe învățături* pe care în predos-

lovie o numește, printr-o nimerită metaforă „cerească floare” care „cu mirosul ei cel scump și cu cel prea bun rodul ei de învățatură mai mult va îndulci știința și priceperea noastră”, adică, altfel spus, va amplifica orizontul cognitiv, rațional și afectiv, contribuind, concomitent, și la dezvoltarea unei particularități mentale – perspicacitatea. Cu alte cuvinte, cartea, cu „rodul ei de învățatură”, îndeplinește, în concepția luminatului vlădică, o dublă funcționalitate: de instruire și de modelare a personalității umane, ceea ce denotă, cu siguranță, că aprecierile elogioase la adresa cărții scot în relief o implicită vocație pedagogică.

Este de la sine înțeles că aceeași dublă funcție o acordă marele mitropolit și învățaturii pe care nu ostenește s-o aprecieze în cuvinte la fel de elogioase, punându-i în evidență efectele benefice asupra personalității umane, ca, de pildă, în următoarea aserțiune: „învățătura cea de Dumnezeu însuflată este lumina trupului și cunoștința credinței cei Dumnezeiești, o înălțare a firii omenești, este o dogmă a prea Înălțatului și Cerescului Împărat și o pază a poruncilor Sfinției Sale”. Recunoaștem lesne în acest pasaj subliniată acea funcție de perfecționare morală atribuită, pe bună dreptate, învățaturii, pe lângă aceea cognitivă. Însăși credința se consolidează, se limpezește și se amplifică prin intermediul învățaturii, iar pretinsa opoziție dintre cunoaștere și credință, pe care de altfel a provocat-o iluminismul ateu (acolo unde s-a manifestat radical), apare în felul acesta atenuată, dacă nu chiar anulată, redusă la neant, căci zice mitropolitul Iacob, cu un bine insinuat accent polemic inclus „această învățatură au făcut pe filosofi de au cunoscut toate firile nu numai cele pământești, ci și cele cerești”, pentru că învățătura se identifică cu „o cărmă ce ocârmuiește pre sufletul ce se află întru acest vas pământesc”, ea fiind asemuită de marele ierarh cu o „icoană și o închipuire dumnezeiască”, având, cu alte cuvinte, un caracter abstract și reprezentând, totodată, „strunele minții” care „slobod [slobozesc] versurile bună-tăților și ajung îndulcirile lor până la scaunul cel Dumnezeiesc”. În fine, învățătura este aceea care-l detașează pe om de restul vietăților, de vreme ce „fieștecare om ce este



Alexandru Macovei

învățat să cheamă om cuvântătoriu, iară cel neînvățat este asemenea dobitoacelor”.

Pledoaria aceasta, în integralitatea ei, deliberat exaltată, țintește, în plan pragmatic, o generoasă intenție persuasivă: „pentru ca să-și dea fiește care om feciorii lui la carte”. De aceea, avalanșa argumentelor continuă nestăvilit: învățătura „tămăduiește ranele cele trupești” (ceea ce, chiar și numai figurativ, constituie un adevăr incontestabil), ea „dă pricepere omului spre toată cunoștința” și „fără ea cu greu este a cunoaște pre Dumnezeu, numai atât îl cunosc precum îl cunosc și dobitoacelor nesimțitoare”, deoarece lipsa învățăturii „stricăciune și nepri-copseală pricinuieste feciorilor”. Corolarul acestui șirag de argumente elogioase se concretizează într-un soi de susținut și convingător îndemn: „iată dară că vă îndemnăm ca să vă deșteptați inimile voastre la bunătățile ceale sufletești, carii curg din sfânta învățătură și să vă dați copii fiește care părinte la învățătură ca niște desăvârșiți părinți și purtători de grije de ceale de folos feciorilor voștri.”

Firește, Iacob Putneanul nu se limitează, rămâne doar la stadiul oricât de generos al dezideratului, ci acționează, cum este de altfel și firesc, pentru ca aceste intenții să se convertească în fapte de viață palpabile. Una dintre pârgurile de strictă necesitate în acest sens o reprezintă, fără îndoială, instrumentul primordial în practica învățării: ABECEDARUL. Conștient pe deplin de acest lucru, mitropolitul va elabora și va edita, în consecință, în anul 1755, un „Bucvar”, în a cărui predoslovie ne reține din nou atenția cu o insistență pledoarie pentru „creșterea pruncească”, „întru învățătură cinstită și numai în frica lui Dumnezeu care este începerea înțelepciunii”.

În acest context, Iacob Putneanul, ilustrându-și și mai concludent calitățile de excelent pedagog, firește că în spiritul vremii, reliefează rolul modelator al învățăturii constând în conturarea decisivă a personalității umane care nu se poate produce decât la vârsta copilăriei, căci omului „de-i trece creșterea sa fără de frică și învățătură, puțină nădejde că va fi mai bună cealaltă viață a lui”.

Mitropolitul Iacob pornește în demersurile sale pedagogice de la o realitate dureroasă, prezentă în spațiul nostru, căreia se consideră chemat

să-i pună capăt, și anume: „hrană ca aceea [spirituală] în Țara aceasta cine nu vede câtă lipsă iaște”. Drept necertă urmare, „văzând noi lipsiți copiii de hrana ce li se cădea, bolind cu inima de nenorocire învățăturii lor, am dat în tipar această cărțuție”, „Bucvar”. Cum e și normal, nu lipsește, nici de data aceasta, îndemnul adresat părinților pentru școlarizarea copiilor, cu sublinierea caracterului de datorie care le incumbă din dubla lor calitate creștinească și părintească: „Cade-se dar vouă, blagocestivilor creștini, și cei ce aveți nume părintesc peste copii cei mici, să aveți purtare de grijă pentru învățătura copiilor voștri ca să nu se lipsească de hrana cea sufletească, cu povățuirea cea bună, care și sunteți datori să-i învățați pe dânșii...”

Este aceasta o chemare cu valabilitate generală, care astăzi, când, în România noastră atât de democratică, analfabetismul

funcțional atinge cote înspăimântătoare, se cere cu atât mai mult a fi luată în seamă printr-un program național la a cărui împlinire să fie chemați, cu însărcinări concrete toți factorii politici, administrativi, culturali și religioși ai țării, fiindcă, altminteri, avem perspectiva sumbră de a ajunge o țară de analfabeți în epoca computerelor și a mașinilor de calcul electronic. Performanță, demnă de teatrul absurdului (al lui Eugen Ionescu, în speță), în cadrul căreia să nu mai aibă cine să le manevreze, căci aceste achiziții ale tehnicii moderne nu au cum funcționa fără un personal cel puțin... alfabetizat! În aceste condiții, marele Tudor Arghezi s-ar putea să ne spună, ca într-o butadă de epocă: „Avem tehnică ultramodernă; ne mai lipsesc doar... tehnicienii”. Aferim!

#### Notă:

\* Canonizat la 7 iunie 2015.  
Prăznuit la 15 mai.



Alexandru Macovei



# Poezia pe fundalul deșertificării

Simona-Grazia Dima

În *Trilogia ligură* (Editura Limes, 2022, cu o prefață de Ioan Holban și o postfață de Ștefan Borbély), Mircea Petean reușește performanța de a fi, simultan, un poet incisiv al realului vizibil și un herald al cufundării în tăcere și inexprimabil. Celebrare a vieții, dublată de tentativa unei radicale depășiri a ei, prin neostoită regresie meditativă, cartea sa, plasată, simbolic, încă din *incipit*, în spațiul oniric, se prezintă ca un continuum zămislit parcă dintr-o suflare. Nu este însă deloc așa, de vreme ce gestația textelor – în majoritatea lor, fără titlu – a fost lentă. Cuprinse în volume care au cunoscut ediții succesive, poemele au exprimat în crescendo tensiunea dintre spunere și inefabil: „cartea din vis se prelungea miraculos în realitate/ sau invers nu mai știu precis/ cert e că mă aflu pe un prag și-l treceam/ cu o ușurință uimitoare” (\*\*\*, p. 27). Primei secțiuni, *Catedrala din auz*, i se adaugă *Nerostitele* și, în fine, *Mai vorbim*, într-o escaladare a spiritului ludic-cercetător. Are dreptate Ștefan Borbély să considere acest parcurs introspectiv tripartit o triadă hegeliană. Prin capacitatea sa de a se pune la unison cu toate făpturile, Mircea Petean încearcă să se împace cu sine, cu poezia și cu lumea, în arealul generator de benefică detașare al Genovei și al Mării Ligure, devenit o a doua casă.

Procesul tensionat, *aerisire a odăilor minții*, tinde spre o mai bună instalare în postura de martor al timpului său, aidoma unui „aed dac”, „ultim sihastru”; din fericire, unul „răsfățat de copii”, deși autoexilat intermitent într-un sătuc italianesc. Apologia rostirii o înlocuiește, voit, pe aceea a scrierii, iar patosul oral (jucat, de fapt) al neobositului Nicanor (cum sună un nume de alter ego, desprins din volumul de proză al lui Mircea Petean, *Nicanor, ultimul om*) revelează monstruosul prezent în peisajul de fiecare zi, fauna aproape teratologică a creaturilor înstrăinate de ethosul omenesc: „când sunt împreună se despăduchează reciproc” (\*\*\*, p. 62).

Impostura este depistată, așadar, și pe tărâm liguric, cu acuitate psihologică și sociologică, îndeosebi în aroganța unor potenți locali față de cultură – autorul nu flatează pe nimeni. Întâmplările sunt stranii, mai ales că se petrec în Italia, acolo unde el și soția sa, Ana, o urmează la anumite intervale pe fiica lor, Ștefana, care și-a întemeiat acolo o familie. Asistăm la un joc fascinant al nașterii poeziei, uneori din detalii minime, cu tenacitatea cu care gospodarul dăruit scoate producții agricole notabile dintr-un teren pietros, neprielnic. Și aici, ca și în alte împrejurări, nu se dezmente atitudinea tonică a eului liric. Poetul îl remarcă „în fapt de zi pe un ins dezbrăcat până la brâu/ cum face eforturi de a reda agriculturii cele câteva palme/ de pământ sărac arid tare ca betonul plin de pietre/ și de rădăcini slujindu-se de sapă hârleț roabă și târnăcop// cântă zeiță efortul civilizator al ligurului// care sapă în piatră seacă// în vreme ce la noi pământul mănos a ajuns pârlăgă// cântă zeiță minunea apariția teraselor și straturilor pline/ de verdețuri pătlăgele vinete și roșii viță-de-vie/ rozmarin fave și bostani/ în vreme ce la noi în cernoziom cresc

doar buruieni și scaieți” (\*\*\*, p. 22). Tot astfel, stenicul poet edifică un templu din detritusul zilelor, din spaime, speranțe, zbateri pe soluri aride și certitudini dobândite cu sudoarea frunții, exclusiv prin puritatea căutării sale. Nesecatul entuziasm al unui postmodern, dar mereu actual Popa Tanda, optimist și reformator, învinge provocările destinului.

În același spirit netranzațional Mircea Petean își mai inventează un dublu liric (parțial, voit ambiguu), româncă Maria, îngrijitoare a unui bătrân, „cea fără de chip, anonimă, comună, deprinsă cu efectuarea unor activități rutiniere” (\*\*\*, p. 110), „angajată cu ziua, ca orice samariteancă, în casa unei familii burgheze dintr-un cartier rezidențial al unui oraș-port, un oraș-ex-republică din peninsulă” (\*\*\*, p. 117), mereu însoțită de nevăzutul Don Ambrosio, „cel cu o mie de fețe, în absența Chipului/ care continuă să nu se arate” (*ibidem*). Ilustrând, după cum se observă, o asiduă aspirație spirituală, Maria, ca subiect, autoare a unui dens monolog, capătă o pregnanță deosebită pe fundalul deșertificării sociale provocate de estomparea până la dispariție a poeziei, fluid



Simona-Grazia Dima

energizant indispensabil firescului vieții, situație atât de preocupantă pentru poetul însuși. El vorbește adesea prin ea, ca atunci când afirmă că preferă cuvintelor fără sens, rostite iresponsabil de mulți contemporani, pura tăcere lăuntrică semnificând retragerea din fața oricărui contact profanator: „Nerostit/ cuvântul atârână în aerul minții ca un bec stins.// Nerostit/ cuvântul își ia zborul ca să revină iute pe butucul mâinii/ virile retrasă în ceața oglinzii.// O, cuvintele niciodată rostite,/ o, nerostitele (...) Una cu nerostirea/ e/ rostirea lăuntrică!” (\*\*\*, p. 150)

Făptură oarecare, plecată să-și câștige existența pe alte meleaguri de dragul familiei rămase în țară, româncea întruchipează o conștiință experimentală, zilnic exersată în căutarea unui sens superior al vieții. În pofida modestiei asumate, îngrijitoarea bătrânului distant reprezintă un cuget matur, reflexiv, conștient de trădarea idealurilor revoluționare, urmată de regresul căderii în spațiul anomic al antipoeziei și al non-valorii: „în golul rămas am văzut cu toții răsărind cea mai rea dintre lumile posibile” (\*\*\*, p. 107). Este vizitată neconținut de

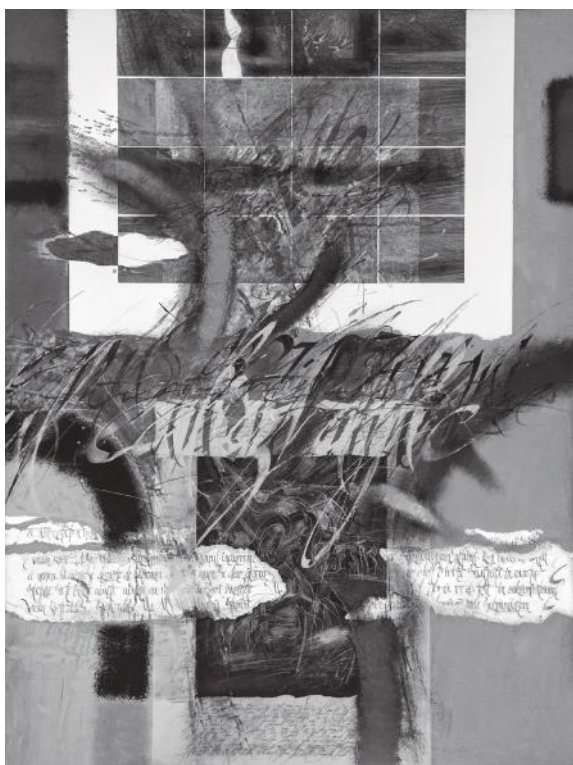
„rostirea lăuntrică”, departe totuși de a fi un discurs bine organizat și articulat, ci, dimpotrivă, un son interior uneori fragmentar, alteori enigmatic, tatonare a unui strat psihic ancestral, prin apel la cuvintele copilăriei, ori la vocabule aproape uitate, „vechi sau marginale”. În momentele de vârf, contemplative, limba interiorizată a Mariei devine o suită de „mostre de limbaj/ de pre-limbaj – mai precis (...) e ca și cum am vorbi în somn/ la marginea tăcerii” (\*\*\*, p. 121), ori de exclamații emise în imaginara limbă obtează, vorbită cu fictivul companion de singurătate, Don Ambrosio, „agentul dublu” al sinelui ei însetat de dialog. Nicidecum interesat de poezie, după cum se autocaracterizează, umilul personaj Maria creează o viguroasă narațiune în versuri a dezrădăcinării, dar și a căutării de sine, sfidând alteritatea alienantă. Capacitatea de a fi atentă la potențialul revigorant al limbii îi conferă o „insolită noblete” proprie unui creator și unui filosof (\*\*\*, p. 122), mai ales atunci când remarcă faptul că, în timpul convorbirii dintre bătrân și un vizitator al său, „până și lucrurile au, primesc atunci,/ un fel de aură, iar eu – o simplă samariteancă de casă –/ mă simt de parc-aș fi de viță nobilă” (*ibidem*).

Recursul la potențele, fie și amortite acum, ale limbajului, constituie o armă, desigur inefabilă, în lupta pe frontul renașterii sufletești, o „energie pură, o boare/ de vânt/ răcoroasă/ menită a redresa ambarcațiunea unei lumi/ care plutește-n derivă” (\*\*\*, p. 123). În plus, atenția la fapte și limbaj îi descoperă Mariei minunea vieții: „e un miracol să stau cu spatele rezemat de un felinar/ și să-mi ascult bătăile inimii;/ e un miracol că respir,/ că încă respir,// căci într-adevăr miraculoase nu sunt producțiile fantasmagorice/ ale unei imaginații scăpate din frâu,/ ci faptele simple, definitorii, fundamentale,/ precum acela de/ A FI!” (\*\*\*, p. 160)

Martor onest, atentă observatoare a solitudinii și a alienării afective, Maria se regăsește grație exersării unui limbaj lăuntric, perpetuu *text din zori*, „crescut dintr-un enunț/ desprins din rostirea lăuntrică incontinentă” (\*\*\*, p. 138). Cu privire la valoarea estetică a acestuia nu își face iluzii, încrezătoare însă în meritul său etic. Într-un frumos poem fără titlu (p. 148) arta non-poetică a Mariei e înfățișată cu deplină claritate: vorbirea lăuntrică

reprezintă, întâi de toate, o tehnică purificatoare, desfășurată demn pe fondul coșmaresc al limbajului impur, gregar, „departe de vorbăria imbecilă, superfluă și strivitoare/ a majorității,/ de certurile aspre urmate de ostile tăceri,/ de pălăvrăgeala țățelor naționale/ lăbărtate pe sticla televizoarelor”. Participarea prin *rostire lăuntrică* „la mecanica goală a existenței”, deși cuprinde o doză de inerent derizoriu, se detașează de el și e salvată prin calitatea ei genuină de „ceremonial simplu, încărcat de discreție și sobrietate”, fiindcă „singurătatea, tăcerea și simplitatea îți țin loc/ de Etică, Metafizică și Estetică”. Tăcerea, așadar, e un mod de a te păstra la distanță de insignifianța limbajului lipsit de ritm interior, de portanță. Câtă deosebire există între vorbiri, sunete și veritabila poezie transpare din poemul fără titlu (p. 136) unde un mai-mare al orașului trimite muzicieni în toate direcțiile, după care „din norul acestor muzici apăru el, AEDUL,/ apologetul rostirii bine ritmate, atent cumpănite,/ artistic livrate tuturor celor ce vor să asculte” o muzică supremă, pentru a cărei înțelegere sunt puse în joc toate resursele ființei.

Maria se erijează, astfel, în pofida unui status lipsit de glorie, într-un prototip al poetului-cugetător, apt să introducă ordinea în haos, prin vibrația cuvântului, fie și solitară. Cuvântul nu e rupt de societate, dimpotrivă, dă măsura maturității și a responsabilității ei față de tradiția atemporală a valorii. În poemul intitulat ironic *Breaking news*, poetul își imaginează o donație: „servieta cu tăcerea din manuscrise dosare și amintiri/ va fi donată Muzeului din satul natal”. Anunțata trecere la literatură orală poate avea și semnificația unui semnal de alarmă (precum în poemele *Bilanț* sau *Orașul meu*): poetul contemporan, aproape anonim, simte moartea poeziei, odată cu accentuata precarizare a mediului cultural („librăriile transformate în buticuri/ cinematografele transformate în săli de jocuri”). El își dă seama de primejdia de a rămâne „un ilustru necunoscut”, prin efortul conjugat, inconștient, al membrilor unei societăți pervertite axiologic, profund ignorantă. Cu toate acestea, în forul interior Aedul nu se îndoiește că opera sa rezistă în timp, intactă și revigorantă, fiind conectată la adevăr și autentic, la eterna prospețime a firii.



Alexandru Macovei



# Poezia ce nu se poate rosti pe sine \*

Dinu Flămând

La un prim contact, poezia lui César Vallejo exprimă o ciudată imposibilitate de a se rosti pe sine, ca și cum tentativa ei de a capta viața i-ar apărea enormă sau inutilă. „Vreau să spun dar totul iese spumă”, mărturisește el într-o deconcertantă artă poetică care a fost publicată postum, după ce enumeră acolo câteva tentative infructuoase, afirmând că de pe urma lor rămâne doar „carnea plânsului” sau „fructul geamătului”. Textul se înfurie spre sfârșit, ultimul vers seamănă cu o înjurătură aruncată destinului. Dar în acest fel îndoiala și neputința preluate de indignare și de revoltă devin chiar suflul impetuos al ieșirii din blocaj. Un mod de a zice că dacă esențialul nu poate fi exprimat, neliștea existențială care asaltează problemele rămâne chiar palpitarea poemului, fie și în absența unui discurs filologic coerent care s-o explice, în absența literaturii. Așa ceva nu poate avea un nume bine definit, îi poți spune de pildă... *trilce*, grup de sunete derivat din impar, din asimetrie sau din trinitate, ceva de domeniul eufoniei, pură exclamație a faptului de a exista, semnalarea unei prezențe nu totdeauna compatibilă cu verbul. (O ciudată similitudine se poate stabili cu *Uvedenrode* a lui Ion Barbu, scrisă cam în același timp, în 1924, iar cei doi au probabil mult mai multe afinități decât s-ar crede). Iar cum titlul însuși nu prinde vreun sens, nici cele 77 de texte grupate sub umbrela acestui capriciu sonor nu dau impresia că mută din loc verbele, sau că izolează stări sufletești, segmentele de enunț cu direcție de adresare și conținut distinct, cu mesaje și înlănțuiri metaforice inteligibile, cum



Dinu Flămând

îi stau bine poeziei. Dar se simte în toate același suflu, elanul unei rostiri precipitate care, gătuită de emoție, ai zice că nu ajunge totdeauna să se structureze.

În biografia lui Vallejo volumul *Trilce* este cea mai riscantă experiență estetică întreprinsă în cea mai agitată perioadă din viața lui. Din combinația lor rezultă unele opțiuni artistice pe cât de radicale pe atât de insolite, încât a fost nevoie de mai multe generații de exegeți până să-i fie recunoscută acestei cărți absoluta valoare. În 1922, apărea la Londra *Tărâmul pustiit* al lui T. S. Eliot, poem esențial pentru înțelegerea modernismului și a poeziei din veacul trecut. *Trilce*, publicat la Lima în același an, era o experiență de aceeași anvergură, poate și mai inovatoare decât poemul lui Eliot, dar condamnată uitării fiindcă vedea lumenatiparului în anonimatul Anzilor, și trecuse aproape neobservată chiar la ea acasă. Putem considera că s-a produs cu această carte un adevărat miracol. Poezii din spațiile literare hispanice au continuat să vorbească despre ea, Lorca afirma că secolul XX va fi „trilcean”, la un moment dat s-a tipărit, în Spania, chiar o a doua ediție iar comentariile, inițial rezervate sau chiar negative, au lăsat treptat locul

unei tacite admirații pentru acest ciudat poet ermetic și în poezie și în viață. Se bănuia deja că dificultățile acestei poezii derivă din situațiile personale ale poetului iar suferința de pe chipul palid al metisului fusese asociată încă din perioada debuturilor sale la Trujillo cu tristețea și disperarea exprimate în acele texte. Acum știm ceva mai bine că pentru înțelegerea lui Vallejo trebuie să trecem dincolo de practica filologică a interpretării textelor, ale căror categorii devin insuficiente mai cu seamă în cazul lui *Trilce*, pentru a accepta un proces de creație ce reconstituie situații personale de viață, multe dintre ele rămase în vaga lor muțenie. Deseori poemul le convoacă dar rareori le face mai explicite. De aici rezultă o paradoxală bifurcare de sensuri și posibile interpretări contradictorii pentru același poem, încât te simți obligat să reiei lectura din unghiuri diferite, totdeauna derutat de insuficiența detaliilor concrete care te-ar putea face să alegi.

Textul primului poem din ciclu, de exemplu, debutează pe un ton de falsă indignare, iar la un moment dat el ajunge să reproducă doar icnetele unei defecații colective la latrina unei închisori. Dacă n-ai



Alexandru Macovei

această „cheie” oarecum anecdotică, acest detaliu despre locul „acțiunii” sau informația despre respectiva situație conjuncturală, poți crede că poemul se concentrează pe eforturile colective, a muncitorilor care transportă guano, excrementele sedimentate de pe insulele peruane. Dedusă din context se întrevăde, de asemenea, o parodiată artă poetică, unde producerea unui text pare a fi comparată cu producerea fecalelor, ca și cum pe insula inimii ar fi manipulate „tezaururi” sau prețioase zăcăminte de guano, deci chiar cuvintele. Dacă reținem interpretarea că producerea textului nu e mai nobilă decât dejecția, trebuie să reținem că întrebărilor de la începutul poemului nu le răspunde nimeni. Iar dacă gălăgia din primul vers înseamnă procesul emisiunii incontinate de cuvinte, deci prostia guralivă a lumii imposibil de oprit, finalul dobândește o neașteptată profunzime sugerând că individul singur, individul oprit în singurătatea lui „peninsulară”, care

aspiră spre liniștea și armonia deplină, nu își găsește echilibrul decât întins pe spate ca mortul (variantă de interpretare pe care traducerea noastră o evită, fiindcă de la bun început am optat pentru o direcție ce preferă să ridice trivialul spre echilibru). Iată deci că sunt posibile nu doar mai multe interpretări, dar tonul însuși al poemului oscilează derutant între un registru grav și unul derizoriu fără să putem distinge bine tragicul de comic și nici ironia de enunțul solemn. E suficient să optezi pentru o nuanță în defavoarea alteia, iar poemul o ia într-o direcție ce nu mai satisface celelalte interpretări.

Polisemia textului este tot timpul derutantă, însă ea nu rezultă atât din ermetismul ansamblului, sau dintr-un capriciu lexical ce ar pune laolaltă cuvinte banale cu alte cuvinte deformat, uneori asociindu-le, și cuvinte rare sau inventate. E vorba de o polisemie profundă, existentă chiar în faza de dinainte de cuvinte, acolo unde se confruntă emoții confuze, intuiții și vagi intenții de enunț precedente textului. Ca și cum textul s-ar mulțumi doar cu expresia directă a unui suflu vital secret, iar în poezie ar avea drept de intrare doar actul care nu deține limbaj. De multe ori Vallejo lasă impresia că reparcurge în memorie și asociază momente ale biografiei sale personale numai de el știute, despre care nu ne poate vorbi, sau la care se referă doar cu aluzii de interpretare, într-un proces metaforic care nu ne furnizează elementele metaforei. Textul pare să structureze vag un material inform unde se pot amesteca cifre cu interjecții, jumătăți de cuvinte cu nenumărate alte cuvinte deformat, luând-o la întâmplare în toate sensurile. Însă chiar existența acestui zăcămant polisemic, ce indică brusc o interpretare și poate devia la fel de brusc spre o altă, uitând să ofere orice vag indiciu mai sigur, este dovada unei speciale intenții auctoriale; e clar că discursul aparent deformat, uneori cu șiruri de onomatopee, cu stranii bâlbâieli și savante „stângăcii” e preferat protocolului literar tradițional. Dar de unde rezultă această „jenă” de a face poezie, dacă nu dintr-o enormă exigență pe care Vallejo i-o impune poeziei, ca și cum ar condamna toată istoria ei și cum ar condamna toată istoria ei și protocoalele ei devenite fatalmente locuri comune? El îi cere, de fapt, textului să exprime mai mult decât

o face de obicei, în simultaneitatea emoțiilor care se încăleacă, iar astfel această aparentă lipsă de finitudine, aceste enunțuri neduse până la capăt devin chiar vocea inconfundabilă a poetului. Ai zice că Vallejo contează pe frustrarea cititorului care nu totdeauna prinde sensurile ci mai mult senzația prezenței lor. Iar în acest fel cititorul este adus în interioritatea stărilor poetice ale autorului la stadiul lor genuin. În toate aceste texte, poți identifica o elaborată spontaneitate pentru recuperarea unei stări pre-semantice a limbajului dar și înverșunata muncă de compoziție care supune versurile la probe inimaginabile, cerându-i textului să comprime paradoxul unei polisemii ce se refuză oricărei lecturi leneșe. Întoarcerea lui Vallejo spre originea materială a procesului metaforic este tentativa tenace de a restructura meditația poetică pe teme esențiale: viață, moarte, destin, omul în raport cu divinitatea, finitudinea lui, inexplicabila suferință umană, rana lui ascunsă cea mai sângeroasă, bănuiala că există o „ură” pe care i-a rezervat-o Dumnezeu omului („odio de Dios”), numită chiar în poemul ce deschide *Heralzii negri* și prezentă în toată opera poetică a lui Vallejo ș.a. Iar astfel ne dăm seama că existențialismul proteic al modernismului își are, probabil, în discreta operă poetică a acestui marginal peruan un moment de mare complexitate, ceea ce și explică vitalitatea și actualitatea acestor texte de atâtea ori uitate. E clar că Vallejo este un mare inventator de limbaj poetic modernist, poate de anvergura lui Dante, care îi dăruia Renașterii acea sinteză lirică, epică și dramatică ce culminează în *Divina Comedie*.

Nu vom ști niciodată proporția dintre exercițiul ludic și coercițiunea intenționată aplicate textelor, din care rezultă ermetismul atât de special al poeziei din *Trilce* (precedat deja de unele texte din volumul de debut, dar prezent în regim de oximoron și în poeme scrise în perioada pariziană, multe din ele în proză). Cert este că nimeni n-a mai scris ca Vallejo, nici înainte nici după el, iar la o sută de ani de la apariția acestei cărți, exegeza despre ea și despre toată poezia metisului peruan a proliferat exponențial, adeverindu-se aserțiunea că „timpul care dărmă castelele îmbogățește versurile”, cum spunea Borges.



Tot Borges, deși poemele sale despre Buenos Aires nu îl încântau pe Vallejo, mai poate fi evocat aici pentru a ne întoarce la o observație esențială despre natura metaforei din *Trilce* (și, prin extensie, despre originea expresiei poetice ca uriaș proces metaforic). Aristotel în Cartea a III-a a *Retoricii* sale, ne reamintește Borges, precizează că metafora nu rezultă din limbaj ci din „intuiția pe care o avem despre existența unor analogii între lucruri diferite”<sup>1</sup> (sublinierea mea). Vallejo este prin excelență poetul care nu combină cuvinte ci situații existențiale, de obicei provenite dintr-un fond biografic care totdeauna a fost pentru el prioritar, ca sursă de inspirație. Dificultățile majore în decriptarea poemelor, mai cu seamă a celor din *Trilce*, rezultă din faptul că trama discursului interior, cât există ea, utilizează cu precădere întâmplări din biografia poetului, evenimente la care se fac abia subtile aluzii sau chiar deloc, și care încep să interacționeze înainte chiar să fie concentrate în semnificația lor verbală. Poate Vallejo avea cunoștință de furia cu care Nietzsche atacase deja gândirea metafizică și excesele ei speculative, de unde plăcerea lui de a enumera substantive brute chiar în acel prim poem deja amintit. Iată de ce, cu toate sensurile absconse atât de intricate și în abstract, poezia lui Vallejo comunică mai cu seamă epidermic, niciodată într-un singur sens restrictiv, tocmai fiindcă recurge la amestecuri uluitoare, cu referințe geografice, istorice sau din lexicul anatomiei, cu cifre, exclamații, concepte filozofice rare sau bizare

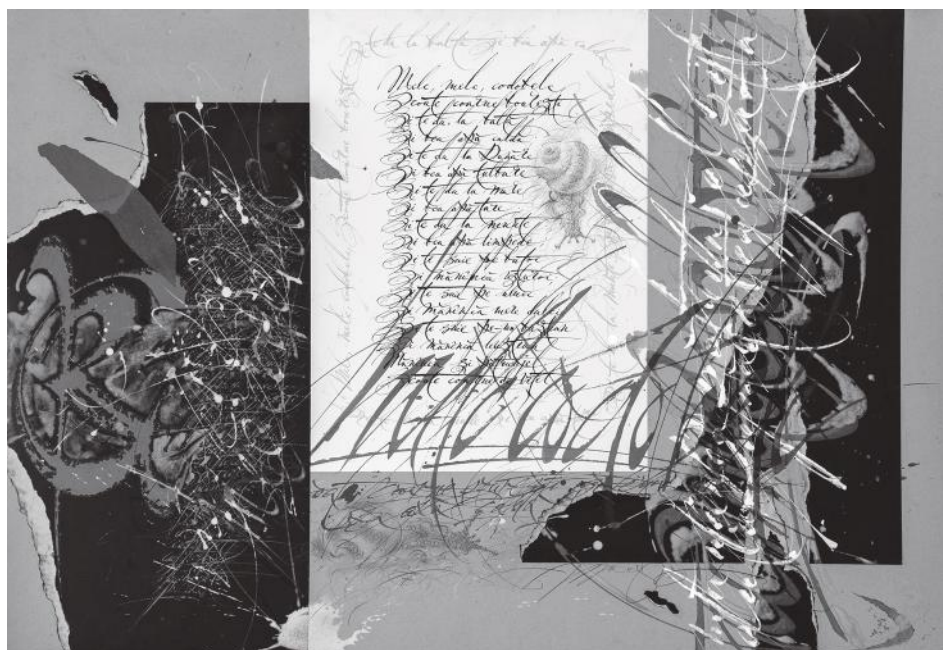
cuvinte izolate; iar totdeauna în fundal, indiferent de tema centrală a poemului, e vorba de individul uman care nu-și prea înțelege nici viața, nici mediul biologic, sau social, nici rostul existenței, într-o lume infinit mai mică decât misterul ce o înconjoară.

Iată de ce Vallejo preferă lucrurile și fragmentele de materie cuvintelor, imaginilor, gândirii conceptuale, chiar dacă spaimele lui locuiesc mai mult în placenta conceptelor. Ele devin, somate fără menajamente, mesagerile de idei ale poemului, ca și cum nu ar fi vehiculate de text ci doar de ocurența alăturării lor. Poemul despre Venus din Milo, XXXVI, de exemplu, vizualizează statuia mutilată a zeiței, dar înțelegem fără vreun proces de metaforizare că viața, deși îmbrățișează statuia cu „plenarele” ei brațe, este și ea ciungă, de o „perenă imperfecțiune” ce se eternizează. Însă această eternitate se prezintă în adverbul „todavía”, pe care Vallejo îl supune urgent unui regim verbal, „existencia que todaviiza”... deci, o existență ce „întotdeaunaizează” imperfecțiunea perenă (pentru statuie un handicap, pentru viață fiind însă principiul entropic *pozitiv* al perenității ei). Substratul meditativ se hrănește așadar numai din expunerea aproape banală a motivelor, dar în situații contradictorii, reflecția filozofică ascunsă palpită aproape stins în elementele tabloului prezentate ca un inventar. Iar deruta noastră e totală, când realizăm că această mutilată statuie de muzeu poate fi și simbolul frustrării și paradox al principiului prin care se autoreproduce viața, prin

asimetrie și insuficiență. Vallejo ne mână discret spre locul geometric unde paradoxurile sunt lirice și vitale și degajează o stranie frumusețe, ca nostalgie a „Armoniei”, cu majusculă.

Temele abordate decurg în majoritatea lor din parcursul biografic al poetului, dominat de obsesiile lui perene: imensul sentiment al nedreptății resimțit în acea închisoare unde era întemnițat fără să fi fost judecat, repetatele aventuri amoroase ratate, sentimentul intim că a fost dintotdeauna un orfan, accentuat după dispariția mamei, pierderea definitivă a copilăriei, sfâșierile sufletești ale credinciosului aflat în permanentă relație de conflict cu divinitatea, râvnita comuniune fizică și spirituală pe care o căuta în iubire, meditația despre originea speciilor, dar ca o pândă permanentă pentru întrezărirea momentului când apare conștiința umană, empatia cu suferința omului simplu, revolta mocnită împotriva nedreptăților sociale, căutarea unui orizont mesianic, unde va încerca să-i facă loc și marxismul teoretic, convins că se justifică și speranța în experimentul societal al sovietelor, care va aduce fericirea absolută pe pământ; ca să nu mai vorbim de complicata problemă a propriei sale identități, de metis generic și produs al unei culturi care a anulat cultura strămoșilor săi incași, rămasă doar ca un palimpsest uscat, metisaj ce amplifică și teama lui de destin... Această teamă, această teroare ce nu primea răspuns era combustia majoră din pieptul uriașului biet om andin care a fost Vallejo, cu singura lui avere: neputința umană.

Stéphane Mallarmé se apropie de imposibilitatea de a mai rosti poemul paralizat de obsesia purității absolute ca limită a expresiei poetice. Rana lui este un orgoliu de stil cu ardori mistice. Pentru Vallejo exercițiul poetic nu are nimic demiurgic, el nu-i acordă vreo misiune sacră, fiindcă pentru el poezia e mai mult vocea aceluia „Hombre... Pobre... Pobre!”. Doar că ea nu-l prea ajută nici să-și numească și nici să-și îmblânzească dilemele, crede el. Paul Celan ajunge în zona ermetismului sever poate și fiindcă are oroare de discursivitate (ca Rimbaud), dar și mai probabil din pricină că acuză discursul logic în sine de o impardonabilă imoralitate. E discursul care a vehiculat ororile istoriei sau a încercat să justifice



Alexandru Macovei

masacrele în masă ale oamenilor comise împotriva oamenilor. Poezia trebuie să se îndepărteze de facilitatea discursivă ce îi permite uneori limbajului să devină și inuman, chiar cu riscul de a precipita pe hârtie doar texte ezoterice. Iar ca să îl adăugăm și pe Ion Barbu, deja amintit, în cazul lui ermetismul este dominat de rigorile geometriei, fiind vorba, de fapt, de un platonism fantasmatic, în care ajung să se amestece și categorii „perfecte” dar și unele degradate, deduse din ele – iar în acest sens Ion Barbu rămâne misteriosul mare poet european încă nedescoperit care a amestecat mituri nordice cu mituri valahe și cu mituri grecești, inițial tratate cu respect (faza lui parnasiană), ulterior parodiate până la varianta lor populară (miturile eleusine devenite descântece prin râpe nordice sau carpatine: sau Troia homerică amintită doar ca refugiu într-o mare turcească pentru un personaj paremiologic, Nastratin cel hâtru).

Dar ceea ce frapază la Vallejo, chiar și atunci când ermetismul redutabil al textelor pare să ofere doar zgârcite căi de acces spre interior este mobilitatea tonului său, versatilitatea ce amestecă limbajul colocvial cu cel infantil, sau infantilizat de poet cu bună știință, mai ales în texte ce ar putea deveni prea solemne atunci când efectiv abordează teme solemne, cu referință la viață sau la moarte. Aici se deosebește el radical de specificul experienței suprarealiste, care va da în floare la câțiva ani buni după apariția anonimă a volumului *Trilce*, multă vreme rămas un episod necunoscut. Poezia lui Vallejo sângerează din ființa lui somatică, lăsându-l perplex pe omul generic în fața condiției sale umane. Ea nu este (doar) o experiență literară, ci mai mult una ontologică, poetul nici nu are obsesiile freudiene ale spiritului abisal, care se autocontemplă, și nici nu se complăce în combinațiile hazardului de dragul experienței ludice (puținele apropieri de experimentele dadaismului sunt efemere). Vallejo „somatizează” poezia, cum am mai spus-o și în altă împrejurare, el vrea să expună organele abstracte ale durerii, constituția carnală a in Justițiilor, corpul fizic al suferinței, durerile de cap ce rezultă din tentativa de contopire cu divinul, una dominată și de stupoarea omului de a nu primi niciun răspuns.

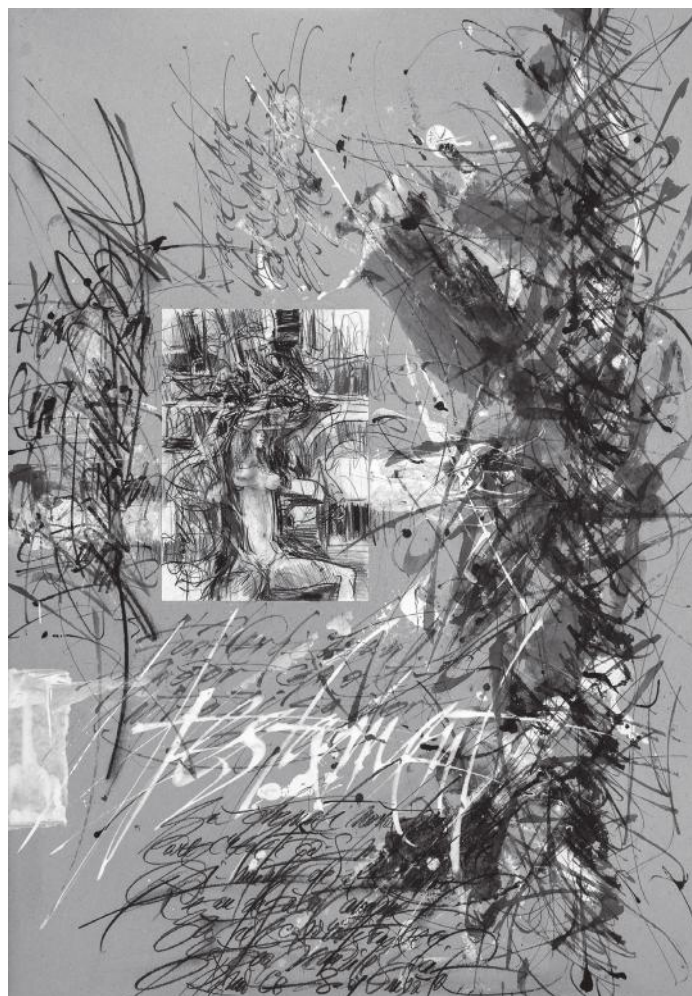
Mai mult decât o făcuse deja în volumul de debut *Heralzii negri*, ajuns la deplina lui maturitate creatoare, Vallejo se angajează cu acest *Trilce* în cea mai epuizantă experiență a modernismului, pornit să ia cu asalt indicibilul, așa cum nimeni nu o mai făcuse, nici în spațiul poeziei hispanice moderne, nici în cel european dominat deja de primele experiențe avangardiste. Iar spre deosebire de mulți alții, el nici nu regizează o fastuoasă punere în scenă a incomunicabilului, nu-l atrage exprimarea aforistică nici formula memorabilă de efect. Textele lui rămân frânte așa cum este și ființa lui interioară, ruptă, spartă în bucăți, deșirată de dileme existente de când lumea, pentru care nimeni n-a găsit nici explicații nici soluții. Textele sale sunt oglinzile acestui dezastru. Cititul lor seamănă cu munca răbdătoare a unui arheolog ce încearcă să reconstituie un vechi mozaic căutând fragmentele de ceramică ale desenului prin șanțurile istoriei, prin latrinele imperiilor, prin paradisul destrămat sau pe drumurile omului către eternele cimitire. Drama

lui Vallejo este banal de umană, cu expunerea dilemelor existențiale ce figurează deja în primele texte din istoria scrisului, care vor fi plictisiti omenirea prin repetarea lor, încât și un scriitor diletant le evită, dacă vrea să dea peste ceva mai original. Numai Vallejo nu e plictisit de lipsa de originalitate a eternelor drame umane. Și numai el ni le poate scoate la lumină cu o tandră și genială uimire încât avem impresia că ni se deschid pentru prima dată ochii. O face prin ricoșeul unei dificile sincerități, care ne și arată dar ne și ascunde originea și amplexarea acestei pulsații experimentale, *Trilce*... Pulsația vieții.

#### Note:

\* Prefață la volumul „Trilce”, de César Vallejo, ediție bilingvă, traducere din spaniolă, prefață, tabel cronologic și note de Dinu Flămând, în curs de apariție.

<sup>1</sup> J. L. Borges, *Œuvres complètes*, I, Gallimard, 1993, p. 401.



Alexandru Macovei



# Viața online; neuroexistența

Leo Butnaru



Leo Butnaru

...Cred că și eu sunt printre cei care, în bună măsură, au intrat în specificul vieții online. Astfel că azi, după două decenii de colaborare via internet cu prietenii, colegii, editurile, presa, cu lumea, adică, mi-ar fi greu să-mi imaginez cum, în ce condiții de scriere/transcriere/redactare, publicare, difuzare mi s-ar fi întâmplat cărțile și antologiile traduse din literatura mai multor țări, cum aș fi expediat, via poșta, ca pe timpuri, mapele cu cele 1.600 de pagini ale *Panoramei poeziei avangardei ruse*, sutele de pagini ale *Panoramei poeziei avangardei ucrainene*, manuscrisele cu poeme, proză, teatru de Hlebnikov, Maiakovski, Ţvetaeva, Mandelștam, Ahmatova, Pasternak, Harms, Goll, Lorca etc., unele din ele în două volume; antologiile *Avangarda – jertfa Gulagului*, manifestele, dramaturgia avangardei ruse trimise spre Madrid (unde l-am editat în românește pe Igor Bahterev), București, Iași, Cluj, Constanța, Alba Iulia, Bistrița, Tel Aviv, apoi cărțile mele apărute în Franța, Rusia, Germania, Italia, Polonia, Bulgaria, Serbia, Azerbaidjan, Ucraina, Tatarstan. Bineînțeles, în modul poștal tradițional, această muncă, această colaborare, aceste eforturi și rezultate se întâmplau, totuși, însă într-o amânare rudimentar-ralanti, mai costisitoare (și ca timp, și ca bani, și ca nervi), mai obositoare. Mai ales azi, când și poștele sunt trecute, periodic, în carantină! Nu, nu înalț aici imn de glorie internetului, vieții online, doar

fac o simplă, iminentă și elocventă, cred, constatare, „impusă” de epoca în care trăim, muncim.

Viața online, alias neuroexistența cuprinde, „populează” tot mai mult sfera publică, deci și pe cea individuală. Nu mai putem fi sută la sută, dar poate nici cincizeci la cincizeci monade, suficienți sieși, fiecare în propria-i celulă, „personalizatoare”.

Prin urmare, precum spuneam, cred că sunt dintre cei care înțeleg și încearcă să se edifice mai plenar despre cvasimiraculoasa, s-ar putea crede, creativitate a programatorilor, cyberinventatorilor, specialiștilor, entuziaștilor, unii, la începuturi, considerați niște marginali, ce au făcut atât de mult/multe, pentru care în lumea reală ar fi fost necesare sute de ani. Se dezvoltă în continuare imensa, infinita Rețea Informațională, ca un fel de sistem nervos al noosferei, concomitent oferindu-i acesteia infinite prelungiri în univers. E, poate, un început de joncțiune cu „sistemele nervoase” ale altor planete, al însuși Universului. A crescut multiplu randamentul... vital, existențial, creativ al omului/omenirii. S-a extins gradul de libertate, prin care sunt depășite stările statale de orice ordin, sunt înfruntate vămile, evitate ingerințele și agresiunile cenzurii. Iar în ce te privește pe dumneata, ca individ, ca om, ca scriitor, ca cititor în noua stare de fapt/fapte mondializată, universalizată, depinde cum îți organizezi, cum îți „administrezi”,

altfel spus, cum îți trăiești această viață online care, avem motive să presupunem, deocamdată e ceva *in nuce*, un început de declanșare a altor energii și forme a lor tot mai efervescente, nemaicunoscute până azi, ducând într-o nouă eră *neuroumană*, *neurocosmică*, de transformare a mentalităților, a universului spiritual. Suntem în pragul unei noi epoci, specificul căreia ar fi creșterea conștiinței omului cu cosmosul/universul, a tehnicii cu țesuturile organice, întru apariția roboților cugetători; epoca „reciclării” și reorientării atomilor și cuantelor în câmpuri fizice conductoare de semnificații, toate acestea accelerând procesele de elaborare și emisie a cugetului, conștiinței, creativității umane. Adică, deja am exista nu doar în post-istorie, ci și în ceva... post-realitate. Astfel că, într-o anumită măsură, omenirea ar trăi (și) în virtualitate. Omul și-a depășit condiția de cosmonaut, devenind și *virtuonaut*. (Nu vă încercați senzația că virtualitatea ar fi ca și cum, concomitent, interioritate, dar și exterioritate... cosmică?! Ceva de dincolo de... infinit...) Suprarealitatea „de cândva” devine virtualitatea de astăzi, de mâine, cu totul altfel de viață și de acțiune. Este epoca „dispariției” distanțelor, țărmurilor, marginirilor, îngrădirilor. Implicit, e o stare de citire și înțelegere oarecum altfel a titlului cărții de poeme a lui Boris Pasternak, „Peste bariere”. Această stare parcă nu s-ar deosebi (deocamdată) radical de lumea obișnuită, perceptibilă, însă deja presupune alte legități, necunoscute „lumii clasice” de ieri. Ori, mai bine zis, ne oferă posibilitatea de-a opta pentru ele. Legitați căora „ne supunem” conștient sau pe care le lăsăm în subconștient, ele ducându-ne chiar spre viața online, virtuală. Pe care unii o consideră aproape ideală, alții, din contra, o cred catastrofală. Oricum, viața online e autentică în context și interrelaționări psihofizice; e controlabilă și posibil de dirijat. (Deocamdată?... Încă nu se știe...) Cu toate ale sale, cunoscute și necunoscute, „pipăibile” și presupuse,



Alexandru Macovei

internetul versus existența online reprezintă o inimaginabilă complexitate de factori reali-virtuali coagulanți, care provoacă entuziasme, încuviințări, dar și critici, argumentele și contraargumentele situându-se între oarece competență și naivitate recalcitrantă.

Dar care ar trebui să fie poziția, atitudinea scriitorului în această epocă de viață online (*neuroumană*, *neurocosmică*) pe mult timp de azi înainte, chiar pentru totdeauna? Astăzi, creația sa nici nu ar exista, parcă, dacă nu ar apărea în internet – fapt... real într-un spațiu... virtual! De aici înainte prezența scriitorului în internet va fi... obligatorie (precum, cândva, serviciul militar, inclusiv în cazul hoplitului Socrate...).

De aici încolo un lucru se limpezește tot mai mult: precum spațiul și timpul, informația e o categorie general-universală. Iar literatura, *grosso modo* vorbind, ține de entropie, în multiplele sale forme de informație ce ajung(e) la noi inclusiv ca inducție (și intuiție, și... seducție; și inspirație, bineînțeles!) estetică și senzitivă. Iar *cronospațialitatea* „bântuită” de entropie/semnificații, adică și de literatură, este apanajul *sui generis* al internetului, deci și al vieții online ca stare de universalitate. Pentru că deja internetul „a umblat” și „umblă” serios la filosofia umană existențială (inclusiv, de... creație).

Cele ce apar astăzi formulate în chestionare și răspunsuri despre relația om-internet, om-viețuitor-online peste un timp vor deveni capitole de riguroasă ținută academică în celebre tratate filosofice... *hype-virtuale*. Despre epoca unor energii sau forme a acestora tot mai efervescente; despre *neuroumanitate*, *neurocosmicitate*, despre transformarea mentalităților, universului spiritual în general. Prezentul nostru constituie un început de eră a internetului, acesta perceput, implicit, drept formă specifică a infinitului (care, se pare, totuși nu are o formă anume), greu, chiar imposibil de cuprins și de imaginat în menirea și funcționalitățile-i nenumărate, dintre care, deocamdată, foarte puține sunt cunoscute omului, ce caută să-și organizeze cât mai eficient viața online.

Realitatea în permanentă transformare și implicare în sfera irealității, în simbioză cu aceasta, rezultatul fiind virtualitatea. Existența virtuală, modalitatea de manifestare a căreia e chiar viața online. Sau: și ea. În multiple cazuri viteza fizică terestră este substituită de viteza ideii/gândului. Omul, în cugetul său și în rezultatele activităților neuro-entropice a acestuia, deja se mișcă de mii, poate chiar de milioane de ori mai iute. Fulgerător. Viteza gândului la care, bineînțeles, se... gândeau predecesorii noștri. Să ne amintim de

„Gândul” lui Alecu Donici: „...îmi plec capul și adânc oftez: „Omule! ființă slabă, ticăloasă,/ De ce după vultur nu poți să urmezi!/ Dar de-odată gândul în mine răsare/ Ca un fulger iute, ce e plin de foc,/ Se-nalță la ceruri, trece peste soare,/ Și cu neastâmpăr cată în alt loc./ Toate le cuprinde, toate le măsoară”. Sigur, nici pe departe nu-i va fi dat omului să le măsoare chiar pe toate, însă, în neurovirtualitate pământeanul e deja, cum spune, în ușoară parafrază, un alt vers al lui Donici, – mai puțin „oprit” de legea naturii, „Mai sus decât (este el) era el înmărginit”. În neurorealitatea în permanentă dezvoltare, consolidare, afirmare, înaintare, omul tot mai multe le „cuprinde, ...le măsoară,/ Află a lor timpuri, reguli și curs”, „mai departe zboară/ La poarta veciei, la cel nepătruns!”, precum se încheie poemul lui Donici. Da, și noi, viața noastră online ne aflăm în alte „timpuri, reguli și curs” – ale omului *virtonaut*. Om care nu mai pare a fi în monorealitate, transgresând spre plurirealitate cu inserțiuni mai mari sau mai mici de virtualitate. Toate astea și ca, în primul rând, intertextualitate, intersemnificație, transgresare semantică spre hipertextualitate.

Intervenind iar, textul, de data aceasta în fantastic de mult augmentata lui stare/desfășurare de hipertext, în viața online, neurovirtuală se „modifică” și consumatorul hipertextului, devenind cititor-internaut, nomad entropic, pentru care se relativizează sensibil mai multe interogații, care până nu demult păreau a fi extrem de „acute”. Inclusiv întrebarea: „A citi sau a nu citi via internet?” Astfel că, de data aceasta, perechea de ghilimele (sunt tentat a le spune... *ghilgameșele*...) vrea să sugereze că modernul Hamlet, concentrat în fața ecranului computerului, nu mai are un atare dubiu. A fi! ar fi neamănatul răspuns, ceea ce însă nu înseamnă că toată lumea a și convenit, tacit, să scoată întrebarea din sfera de interes și polemică, fapt de care (și) eu, ca și mulți alți pasionați – deja! – cititori (și) în Internet, am a mă convinge (deloc rar, de altfel) când accesez diverse trezorerii entropice ale *International Network*-ului, că interogațiile, afirmațiile, negațiile, îndoielile, indeciziile, speculațiile, glumele sau chiar dramele legate de acest *To be or not to be?* mondializat sunt propulsate de intervențiile diferitor protagoniști



de – cu adevărat! – pretutindeni (poți avea impresia că și din iad chiar!), moderatorul cărora, iată, m-am oferit a fi, cu de la sine putere și nepedepsit de nimeni, în această rețea-societate, hiperstat universal(ă) virtual/(ă), în care democrația propriu-zis, dar, concomitent, și grotesca-i mască, par a persifla orice cod de legi, orice constituție promulgată în parlamentele lumii.

S-o încep cu cei *necrâcnitorii*, cu *optimiștii*, aceștia fiindu-mi mai aproape în înțelegerea a ceea ce se numește: literatura, lectura *internautică* (a nu se confunda cu vreo posibilă noțiune funcțională în medicină). Astfel, popularul (nu știu dacă și celebrul) prozator latino-american Paulo Coelho spunea într-un interviu: „Mi se pare că Internetul reprezintă un excelent mod, prin care oamenii pot afla nu doar informațiile ce-i interesează, dar pot să și comunice unii cu ceilalți, din acest considerent eu având o părere foarte bună despre Internet. Două dintre cărțile mele au fost introduse în această rețea fără ca eu să pretind vreun ban. Deci, pur și simplu, «deschideți-le» și citiți-le, însușiți-vi-le. Cred că și celelalte cărți ale mele vor apărea pe ecranul calculatorului. Bineînțeles, Internetul nicicând nu va înlocui cartea, astfel că nu e cazul să exagerăm îngrijorarea, teama. El oferă șansă oamenilor de a se întâlni, de a se regăsi ca afinități elective și de interese. Internetul îi oferă oricui posibilitatea să-și exprime opiniile. Consider că el poate reprezenta un excelent forum de discuție universală. Posibil că tocmai

grație lui apare o formă sănătoasă de anarhie, pe care nu și-o poate supune puterea, cu toate că, nu este exclus, aceasta să fie o simplă utopie, în care aș vrea să cred, totuși”.

Democrația în acțiune este evidentă în răspunsul Adrianei Babeți la întrebarea dacă există vreun tip anume „de cititor al momentului” (în *Ziua Literară*), colega spunând că „nu există un tip de cititor, ci o sută de tipuri”, printre aceștia fiind amintiți și „cei care citesc mai mult în Internet (literatură sau nu). Cinste tuturor! N-aș disprețui absolut nicio categorie, din rațiuni subtile”.

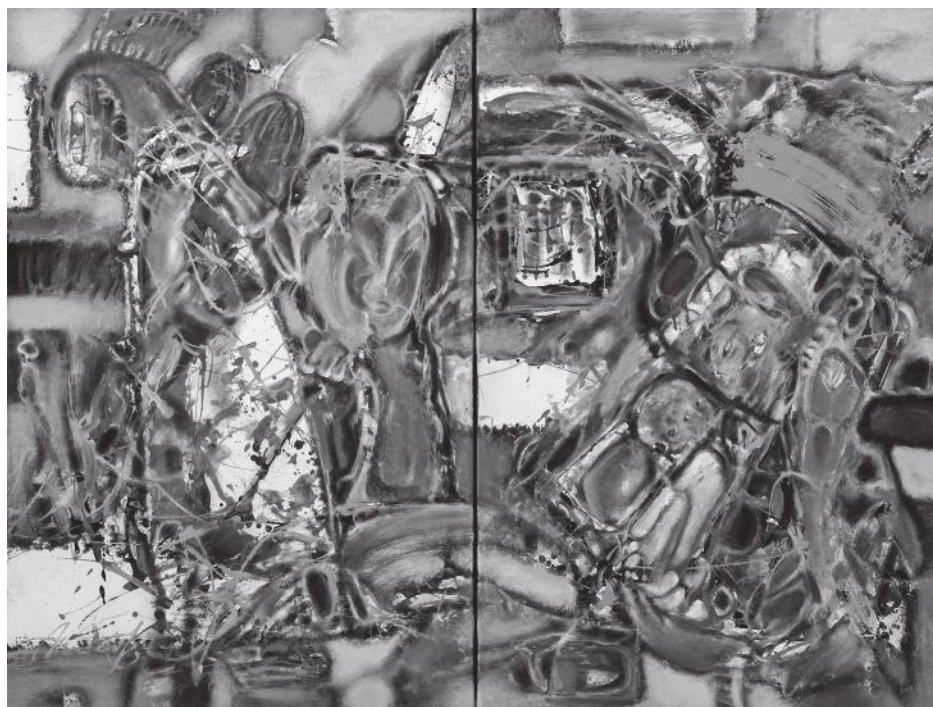
Precum alți colegi, am fost întrebat și eu: De ce nu se mai citește azi ca pe timpuri (de acum... două decenii)? Cum am putea să-i readucem pe cititori în bibliotecă? Timpul, situația modificată categoric, aproape, în comparație cu „ziua de ieri”, în fine epoca neuroexistenței, vieții online ne cere să facem o concretizare de termeni: de ce nu se mai citește în *mod clasic*? Eu unul sunt dintre cei (puțini, poate, dar totuși...) care consideră că în prezent lumea citește mai mult decât până la apariția internetului. Da, cărțile apar în tiraje mici și foarte mici, dar vedeți câte adrese cu poezie, proză, filosofie etc., există în internet. Și nu doar există, ci chiar demonstrează, prin evidență, electronică și ea, că sunt accesate, adică – deschise și – de ce nu am crede? – chiar citite. Pe timpuri, formularele de cititori în bibliotecile tradiționale nu ar fi demonstrat un astfel de interes pentru lectură. Apoi să luăm în calcul și milioanele

de accesări/lecturi ale bibliotecilor audio, în care se află majoritatea capodoperelor literaturii universale.

Un răspuns mai plener în ce privește situația bibliografică în alternanța ei variantă clasică/ web ar trebui să pornească de la elementara constatare că deja au fost scrise și, bineînțeles, se vor scrie de aici încolo studii despre cum influențează internetul situația cărții în format clasic, dar, legat de aceasta, și despre cum se modifică raportul dintre *scriitor, cititor, critic* în procesul literar contemporan.

Lanțul noțional e destul de logic, deoarece cartea, de hârtie sau în format electronic, îi are de plăsmuitori, dar și de adresanți tocmai pe aceștia: scriitorul, cititorul, criticul (exegetul). Iar problema nu poate fi abordată fără a se ține cont de realitățile aproape... ireale ale virtualității digitale, ale modificărilor radicale în structura entropiei universale, datorate creșterii vertiginoase a circulației informațiilor, a noilor modalități de mediatizare a lor. Încă acum două decenii comunicarea dintre cititor și scriitor se făcea în cel mai „tradițional” mod: cartea de hârtie, revistele, ziarele. În *timpurile noastre*, însă, performanțele în domeniul tehnicii comunicării au activizat un impresionant număr de cititori, care caută să se includă în procesul de intercomunicare cu autorii de literatură. În această ipostază, cititorul își modifică statutul, situația, parcă ieșind din anonimat și singurătate, într-o anumită măsură devenind și... critic (literar), având posibilitatea de a a-și plasa în subsolul

Alexandru Macovei



cărții citite în internet impresiile, doleanțele, dezacordurile. Ba mai mult: stimulați de noua *virtu-realitate*, anumiți cititori încearcă (unii chiar cu succes) să treacă de la rolul de cititor la cel de autor, scriindu-și propriile texte, unele dintre care pot fi chiar opere în toată lege, și propunându-le unui mare număr de adresanți virtuali, ceea ce chiar i-ar putea asigura un anumit grad de popularitate. Cum s-ar spune, în internet scriitura e una totală, intercomunicarea fiind și ea modificată, pornind de la realitatea că, la rândul lor, scriitorul și criticul ajung și dâșii în rolul de cititori ai textelor altora, concomitent; grație posibilităților oferite de internet, cititorul și scriitorul se pot manifesta în rol de critic. (Nicolae Manolescu scria că „wikipedia înseamnă moartea criticii” profesioniște.) Unde mai punem că operele/textele de valoare provoacă multe reacții care apar, practic, în timp real, ceea ce creează efectul comunicării pe viu. Forumurile web se transformă în conferințe prin corespondență ale cititorilor. Și astfel de manifestări au un anume rol în popularizarea unor opere literare.

E adevărat că lectura internet are și minusul ei, fiind una mai puțin concentrată, profundă, meditată. Însă nu s-ar putea spune că cititorul internaut e mai puțin competent decât cititorul de acum două-trei decenii, ci doar e ceva mai grăbit în a-și exprima opiniile.

Să ne amintim de ideea „morții autorului”, lansată de Roland Barthes pe când încă nu exista internetul. Însă în timpurile *cyber-raturii* (sau: *cyberliteraturii*) ideea morții autorului a devenit destul de populară, accentuată de părerea că textele publicate în internet sunt oarecum depersonalizate, de parcă „în spatele lor” nu s-ar vedea omul, plus că aceste texte sunt atât de multe – noian, noiane! –, încât este imposibil să depistezi și să memorezi fiecăruia autor valoros.

Dacă e să ne reamintim de tehnicile tipografice, de construcțiile de caligrame sau de poezia vizuală ale avangardiștilor de acum o sută de ani, putem lega de ele, implicit și imprevizibil, textele din internet care, într-o anumită măsură, se contopesc parcă în adevărat potop de litere și simboluri șterse, din care e greu să înțelegi ce ține de rezultatul eforturilor intelectuale-creatoare ale omului și ce-i revine, ca merit, mașinii. De aici

și ideea că *cyberliteratura* ar atesta scăderea nivelului profesionismului. Sau, profesionismul e în imediata vecinătate a amatorismului, inclusiv în cazul când critica literară trebuie să-și împartă teritoriul și influența de-a valma cu opiniile cititorilor, nu de puține ori acestea din urmă predominând.

Însă, de pe alt versant, se ivesc raze de optimism, ce vor să ne convingă că lucrurile nu sunt chiar atât de triste, cum cred unii. A trecut perioada de incertitudini și neliniști, pe care le-a adus odată cu el internetul, încât literatura contemporană a supraviețuit, deconstrucția (moartea) personalității autorului fiind stopată. Pentru că, de fapt, internetul nu depersonalizează (ci... personalizează altfel), pur și simplu făcând ca selecția să fie mai severă tocmai din cauza că numărul participanților la procesul literar a crescut considerabil. Astfel că s-a atenuat, iar unii chiar susțin că deja a dispărut noțiunea de *cyber(liter)atură*. Iar cei mai optimiști sunt de părerea că internetul se înscrie armonios în procesul literar, devenind parte componentă a acestuia. Ba chiar că publicațiile apărute eminemamente, ca proces, în Web nu ar fi decât unele facultative, autorii (serioși...) preferând acestora plasarea în spațiu virtual a operelor lor care, inițial, au fost editate (pe hârtie). Cum s-ar spune, internetul ar ține de informație, iar opera tipărită în format clasic, apoi plasată în cyberspațiu – ține de creație (propriu-zisă).

Pe de altă parte, scriitorii (puri...) internauți azi caută posibilitatea să-și publice pe hârtie textele, ceea ce, la prima etapă, a *cyber-aturii*, nu se întâmpla. Astfel, internetul este trambulina spre cărțile de hârtie. Multe din acestea deja au și apărut, ba chiar au fost și premiate.

La impacientata întrebare, dacă azi cartea mai *trăiește* în bibliotecă, răspunsul e unul, același, străvechi: da. Iar internetul e și el un mediu de *existență* a cărții, a literaturii. Bineînțeles, e un altfel de mediu. Dar – încă unul. Și nu cred că e în plus. Nu trebuie să deplângem destinul cărții de hârtie că, chipurile, va dispărea, parțial sau total, ci să-i oferim șansa să cunoască o viață deplină și în acest, alt mediu: virtual, cibernetic. Unde cartea de hârtie valoroasă poate să devină o audio-carte, care înlesnește *lectura*, dar mai ales recitirile marilor opere. (O spun din proprie experiență.) Și cine poate exclude faptul că internetul ca formă de editare și lectură a cărții nu se va... clasiciza, nu se va... academiza și el, devenind, pe bune, parte componentă a preocupărilor (artistice) serioase, valabile, valoroase ale lumii? Că doar fotografia nu a anihilat pictura, filmul – teatrul, televiziunea – pe toate cele amintite la un loc, precum se prorocea/cobea destul de naiv (până la... iresponsabilitate...) și neinspirat. Totul intră în procesele generale de diversificare și îmbogățire a entropiei globale, dar și a modalităților operaționale de accesare (!), receptare și



Alexandru Macovei



aplicare (inclusiv creativă) a ceea ce te interesează pe tine personal din imensitatea entropiei. În acest caz, ceea ce ține de carte, în toate formele sale, ca obiect sau ca virtualitate, ca prezent și viitor. Ca element de bază (rămâne și va rămâne a fi!) în neurovirtualitatea existenței omului.

Bineînțeles, de pe alți versanți apar și replici oarecum supărate, derutante, una dintre ele venind, spre exemplu, din Moscova, unde, în cadrul unei mese rotunde a revistei *Вопросы философии* (*Probleme de filosofie*) (2004, Nr. 4), nimeni altul decât V. Mironov, decanul Facultății de Filosofie a Universității „Lomonosov”, susținea că: „spațiul global comunicațional îi impune culturii să funcționeze conform legilor sale (ale spațiului, *l.b.*). Apare imperiul judecăților și acțiunilor stereotipe, a unor mituri și comportamente identice. Astăzi, un copil născut în Rusia știe mai bine cine e Mickey Mouse, decât Balaurul Gorînici... Plus personajele din seriale cinematografice similare, din aceleași jocuri televizate, încât devine clar că noi ne afundăm într-o altă «cultură», cultura unității semantice, adică și cultura lipsei de sens... La drept vorbind, aceasta nu mai înseamnă comunicare, ci auto-scurfundarea conștiinței individuale în, cică, libertatea alegerii site-urilor, de regulă cu caracter distractiv”. Subtextual, în astfel de afirmații bântuie așa-numitul suflet rus, dar și teama rușilor de a fi „slăbiți” de dușmanul *care nu doarme*; teama că li se cam spulberă aura de mare putere etc. Plus că domnul decan susținea că cel mai accesat ar fi site-urile porno. Mda... Dar parcă internetul este accesat doar de obsedații de jocuri penibile, de filme porno, de clipuri bizare?...

Internetul instruieste multă lume, cu internetul poți accesa marile biblioteci de pe glob, poți viziona expoziții de excepție, poți călători, poți... De ce ne referim, alarmați, doar la fenomenele care îi vizează pe slab-alfabetizații din timpurile noastre și toate celelalte timpuri? De ce ne interesează ce face vulgul, accesând kitsch-ul, și nu ne gândim că azi poezia, spre exemplu, se află într-un adevărat paradis în internet. Cine dorește poate găsi în imperiul web creația tuturor marilor poeți ai lumii, în matricele limbilor materne și în traduceri în alte zeci

de limbi. Melomanii pot asculta simfoniile, sonatele și recviemurile compozitorilor celebri. Cinefilii pot viziona excepționalele capodopere din cinematografia clasică din toate epocile. Astfel constatând că și cărțile (inclusiv în variantă audio), și paginile cu poezie veritabilă, și simfoniile, și filmele înregistrează milioane de accesări, de deschideri spre inima și cugetul, intelectul și rafinamentul sutelor de mii, milioanele de cititori, melomani, cinefili.

Apoi, din sutele de mii, poate chiar milioanele de români sau ruși (iar cu gândul la dl decan la filosofie) care vizitează Italia, Franța, Germania, Franța, Anglia, Grecia etc. nu toți sunt afoni la cultura adevărată, consacrată valoric în istorie, clasicizată; nu toți sunt kitsch-mani, snobi ce admiră minimalismul, astfel că unii dintre ei, să sperăm că mulți, vizitează celebrele muzee, galerii de artă, ceea ce concetățenilor noștri realist-socializați le era interzis pe timpul comunismului.

Sute de mii de vizitatori fac cozi la Luvru, Muzeul Vaticanului, Ermitaj, British Museum, Museo del Prado etc., la care biletele de acces nu costă puțin. Nu încapă îndoială că pe unii îi duce spre capodopere doar simpla formalitate de a-și satisface orgoliul de turist, pe alții, poate că chiar pe foarte mulți, – snobismul, alții își plimbă ingenuu pe acolo curiozitatea. Dar se știe că unii oameni își fac rezerve de bani tocmai pentru a merge să admire Capela Sixtină sau pe Mona Lisa; sau pentru a trăi, „pe viu”, fiorul întâlnirii și intercomunicării intime cu picturile din adâncul piramidelor egiptene sau cu fresca din Pompei care-l reprezintă pe Alexandru Macedon...

Nu, aici nu e o exclamație de... optimism. Ci e convingerea că... – precum am spus în entimema inclusă, cred, în răspunsul de până aici care, bineînțeles, ar putea fi amplificat, continuat pe mai multe piste, de atâți alți confrăți, cu alte ocazii.

În acest context se cere invocată una dintre cele mai recente științe, numită neuroestetica. Posibil ca una dintre funcțiile sale să fie elaborate, programate și orientate chiar spre ceea ce menționam la început: modificările de paradigmă a creației în general, dar și a modalităților de receptare a ei în altfel de nuanțare de la o epocă la alta, a manifestării esteticii în lume, inclusiv a poluării acesteia de igrasia kitsch-ului, minimalismului.

La o adică sau, poate, în primul rând, știința prin sine însăși, deci și neuroestetica e, de fapt, o critică formalizată, ca o suită de procedee prin care se elaborează/se dau mai multe reguli, inclusiv cele de formare a principiilor, enunțurilor și de derivare a lor unele din altele, pentru a esențializa, a explica diverse fenomene ce apar și se propagă în noosferă, în ansamblul sistemelor entropice, de cunoaștere, creație și valorizare ce ține de *Zeitgeist* – spiritul timpului, azi atât de influențat de realitatea, zisă virtuală, a internetului. Oricare ar fi timpul și spiritul său, eu unul cred că, în pofida răspândirii kitsch-ului, în evaluări de civilitate și noblețe valorică lumea nicipând nu va renunța la criteriile supreme, ce țin de excelență, meritocrație, de înalt discernământ în creație și receptarea acesteia.

În concluzie ar fi de spus că, în pofida *crâcnitorilor*, scepticilor, inamicilor fără nicio șansă de izbândă în confruntare cu neuroexistența, cu viața online a omenirii, Internetul devine tot mai convingător un meta-sorginte, ce include în sine toate genurile de izvoare entropice imaginabile, dar, pe zi ce trece, și unele de neimaginat ca ieri. Și noi suntem deja conectați, conștient sau intuitiv (subliminal), la rețeaua informațională universală (rețea informațional-existențială, nu?). Digitalizarea e galopantă. Bibliotecile, dicționarele, enciclopediile, muzeele lumii se digitalizează. Este digitalizat chiar cursul lumii în șirul lui de civilizații. E digitalizată istoria dintru începuturile ei. Este digitalizată clipa imediată a istoriei, în care suntem prezenți și noi, cei cu viață online; cu neuroexistență; virtonauții. Treptat, multe, ba chiar toate, își pierd (sau doar își conservă) specificul obișnuit/clasic, intrând, contopindu-se, asimilate în unicitatea rețelei informaționale mondiale și chiar, poate... transmondiale. Ca expresie pregnantă, perpetuă a procesului grandios, fabulos de digitalizare, căruia eu i-aș zice unul de... hipermentalizare, hiperspiritualizare a lumii. Poate că un proces de salvare a lumii, căreia, în timp, îi va oferi posibilități, mijloace și căi să se adăpostească din calea iminentelor amenințări globale de orice ordin.

# Călătoriile lui Dan Perșa în țara fiecăruia dintre noi (Petrache lovește din nou)

Marius Manta

Nu pot mima că nu știu nimic despre universul lui Petrache și la urma urmelor nici nu îmi doresc așa ceva – așadar, aș putea lăsa să se înțeleagă că prezentarea ce urmează poartă cu sine și câteva atingeri subiective, pe care, în timp, textele lui Dan Perșa (era cât pe ce să-mi scape un... Darșal!) mi le-au încrustat într-un soi de memorie *basic* la care m-am trezit că nu pot renunța. Iar asta se întâmplă pentru că întrețeserea pe care o practică scriitorul își are cele mai adânci resorturi în chiar situările vieții; într-un fel, imaginația pe care Dan Perșa o aruncă în joc provine din faptele recodate ale cotidianului. Cu adevărat, în linia unui *jester-trickster*, Dan Perșa își mănuiește personajele cu deosebită măiestrie, așezându-le de-a lungul unor paliere existențiale care se întâlnesc cel mai adesea în moduri surprinzătoare, reafirmând adevăruri etern valabile. Cert este că, fie și în afara cronotopului, personajele nu își pierd suflul, tocmai pentru că sunt aduse către noi dintr-un panteon de factură arhetipală. Dezbrăcate de atributele convenționalului, ele devoalează o mecanică străveche care într-un final dă sens vieții înseși. *Off the record*, îndrăznesc să afirm încă o dată, răspicat, arhitecturile autorului în discuție nu își împlinesc forma din rațiuni legate de mode ori succes literar. Magicianul Dan Perșa este el însuși un căutător veritabil, ce amintește fie de școala antică, fie de „tiparul” renașcentist. Un palier demn de urmărit în romanele sale este chiar acesta al legăturilor ce se stabilesc între autor (Darșal în romanul de față), personajul principal (cine altul decât Petrache) și cititor – cu alte cuvinte, autorul revine la o formulă veche de când scrisul, pentru că, mai ales în acest cadru, se simte în largul său de a explica – atât cât arta cuvântului o permite – rostul imaginației, nevoia

de frumusețe, goana după libertate. Le vom lua, cumva, pe rând...

Am certitudinea că la Dan Perșa imaginația ocupă într-adevăr locul central, constituind în fapt motorul tuturor desfășurărilor ulterioare. Însă imaginația aceasta de care vorbim nu e un dat primit și pus la treabă fără alte calibrări; dimpotrivă, în spatele orizonturilor de posibilități aduse-n practica discursului se află o cultură solidă, un om cu valori temeinic așezate și/sau ierarhizate. Chiar dacă scrie SF ori roman postmodern, dacă întrebuințează cheia parodică ori simboluri clasice resemantizate, autorul creează în cunoștință de cauză. Într-o contemporaneitate a experiențelor de-o clipă, de-a dura, Dan Perșa e orice își dorește cititorul, numai un *freelancer* nu. Imaginația aceasta e precum un „corpus anima” care îți aduce aminte că virtutea tuturor experiențelor conotă cu Începutul. În paranteză fie spus, în ciuda tehnicilor moderne și a rețetei poate postmoderne cu care ne-a obișnuit, scriitorul amintește de acel dascăl al poemelor eminesciene cu a lui „haină roasă-n coate”: „Ei, bădie, îți mai spun una de care ne bucurăm: imaginația! O purtăm fiecare în noi pe unde umblăm. Iar

unii dintre noi o pun în cărți și în tablouri și sculpturi și-n muzică și în arta dramatică și în interpretare, fie că o fac cu instrumente muzicale, fie că joacă un rol pe o scenă. Cred că ne-a dat destule Dumnezeu să fie pentru bucuria noastră”. Nu e singurul „macaz” al textului unde ai impresia că această îndrăzneță *Călătorie în iad și în rai și-n oraș* primește sonori dinspre estetica și filozofia (atât cât îi este îngăduită a fi filozofie) romantică. Dacă îmi mai îngăduiți câteva cuvinte în această linie, vă invit să sesizați antiteza (figura de stil preponderentă în romantism) cu forță de identificare, dintre prezent – recognoscibil prin realitățile orașului, și lumea luxuriantă a trecutului, un *atunci-acolo* în care sinele era încă conștient de propria sa existență. Drept argumente: „Pe când orașul? Era ca un balaur, ca o hidră cu o sută de capete. Apăsa pământul cu greutatea lui, gata să-l surpe. Blocuri și zgârie-nori întreceau ca înălțime cei mai înalți arbori. Ascundeau și pricăjeau tot ce trăia la umbra lor. Și niciun fir de fum, care să lege pământul de cer, nu se zărea.” sau „Ai văzut, Petrache, oamenii de la oraș mănâncă de șase, șapte ori pe zi, spuse Ștefana. / Nu mănâncă să-și sature burta, mănâncă



Marius Manta



să-și sature mintea. Și mintea n-are fund. Au un betșug în mintea lor, sărmanii, răspunse Petrache". Grație personajului-delegat Petrache, Dan Perșa pare să aleagă de fiecare dată trecutul... chiar dacă devine din ce în ce mai evident că această alegere e posibilă doar din postura celui care continuă să supraviețuiască ororilor din cetate. Altfel spus, paradoxal, ca un soi de sindrom Stockholm, deși aleargă către trecut dinspre prezent, Dan Perșa e iremediabil prins în zidurile cetății: de aici, doar dintre aceste ziduri, el poate să pună cu toată forța la lucru această știință a imaginației.

Apoi, cumva dostoevskian, autorul e convins că lumea va fi salvată prin iubire și frumusețe. La rigoare, nucleul narativ al acestui roman polifonic e dat de povestea de iubire dintre Petrache și lana. Deși aceasta cunoaște și o desfășurare prozaică, în planul vieții obișnuite – la un moment vom avea de-a face și cu eternul triunghi conjugal, numărând câteva episoade de eferescență a sentimentului, precum și cu niscaiva întâmplări cu iz polițienesc –, cuplul Petrache-lana reamintește de marile perechi ale literaturii universale. A se înțelege că în virtutea iubirii omul poate surmoneta toate obstacolele și greutățile. Nu doar a vieții de aici, ci a tuturor celorlalte, „întâmpalte” ca torsul unui fuior, ca vis etern al ființei. Fără a rămâne prins într-o anumită dogmă dar nici atacând vreuna, Dan Perșa își clădește un univers de mare reprezentativitate. Personajele sale străbat vămi și teritorii imposibil de măsurat, găsesc cheia iadului și-a raiului pentru că da, ele iubesc, pentru că ele rămân înmărmurite în fața frumuseții veșnice. Aflăm că lana și Petrache sunt de-a lungul vieților trăite la a 824-a întâlnire, prilej pentru mirarea cea fără de păcat a lui Onuț care socotește (precum un Kesarion Breb de altădată: „O! Vedenie a frumuseții eterne”): „Bădie, spuse Onuț, femeia asta, lana, arată într-un fel cum n-am mai văzut. De când mi-a mirosit a catrință, m-am uitat la o femeie, la alta și tot așa, la sute și fiecareia i-am găsit un cusur și-mi spuneam: în locul acela ar fi fost mai bine să arate așa, în locul celălalt așa... și-mi tot închipuiam cum ar fi trebuit să fie, ca să arate frumoasă foc. Dar lana arată mai bine decât îmi pot închipui. Frumusețea ei îmi întrece imaginația”.

Cât despre libertate... aceasta e strâns legată de certitudinea Adevărului. Toți cei care se întâlnesc în această carte – personaje, autor, cititor – vor fi oameni ai acțiunii, înregimentați sub aceeași nevoie de a înțelege propriile rosturi. Ei înșiși personaje, se întreabă la fiecare pas cum ar începe adevăratul drum către propriile coridoare, cum l-ar întâlni pe Miron Dragomir, clucerul a cărui imagine e coborâtă din tablourile medievale. De multe ori, printre judecățile lui Petrache se ivește câte o furtună de întrebări, acesta aflându-se mai mereu într-un dialog continuu cu instanțele narrative. Lumea de altădată a Meșterului Petre, a Lăutarului Ghiocel, a Conului Manolache, a Colonelului Vărzaru își mai găsește doar ici-colo vagi corespondențe, pentru că romanul de față se află într-o altă zodie, una a cunoașterii depline, a gesturilor duse până la capăt, a rodului. Dacă laitmotivul primelor pagini („Dar sfârșitul lumii se apropie”) făcea trimitere către un destin potrivit, ulterior, lumile descoperite de personaje devin promisiunea unei libertăți întru care există bucuria iubirii. Chiar și atunci când personajul se află la ananghie, ieșirea din criză nu se lasă așteptată prea mult, ea vine surprinzător din partea Magului Darșa, *alter ego* al



Alexandru Macovei

autorului însuși. Călătoria înseamnă libertate și stă în atributele spiritelor înalte – cum altfel, Petrache (v-ați putea gândi, de ce nu, și la Petrache Lupu) e și un soi de Don Quijote modern, care poate în virtutea iubirii să eludeze realitățile dezgolate de sens: „Of, am jurat că voi merge până la capătul lumii să te găsesc, dar nu mi-am ținut vorba. Așa este făcut omul, să uite. Nu, n-o să mă întorc acasă, așa cum i-am spus adineaori lui Bucur. Eu am pornit în căutarea ta, dar aveam o ceață pe minte, ce-mi ascundea că după tine plec. Un fel de abur îmi tulbura mintea și, prin neguri urmându-mi viața, am găsit tot soiul de motive ca să plec de acasă. Și iată că visul mi-a adevărat adevărul. După tine îmi doream să plec”.

„Călătorie în iad și în rai și-n oraș” e un roman total! Consider că ar fi deplasat să fie cântărit doar cu instrumentele criticului literar. Viața îi străbate toate fantele precum valurile unui ocean care își găsesc neconținut forța și argumentul de a reveni către mal. Marea aventură a lui Petrache e fața oferită de autor a propriei sale călătorii. Cu experiența netrucată a unei literaturi devenită demult matură, Dan Perșa e acum un nume printre celelalte cu siguranță puține care țin de excelență. În ce mă privește, nu m-aș grăbi să-l consider pe cel în discuție drept postmodern – dacă anumite construcții și referințe l-ar putea aduce în această zonă, țin să atrag atenția că discursul său este orientat moral, are finalitate sobră, în ciuda artificilor lingvistice ori a rafalelor sarcastico-ironice. Mai mult, cuvântul său nu demitizează, nu e unul fragmentat, și nu poate fi rezultatul hazardului. Dacă „Țiganiada” lui Budai Deleanu s-a „întâmpalt” mai înainte de timpurile convenite, călătoriile lui Dan Perșa scapă dintr-o așezare elocventă pe scara istoriei literare: ele nu aparțin trecutului, prezentului ori viitorului, deoarece oglindesc categorii estetice și morale ce stau la baza oricăreia dintre lumile posibile. Ar trebui să nu uităm că iadul e posibil doar în absența iubirii și-a frumuseții: „Poate de aceea există iadul și-ar fi bine-venit să-l vedem ori să ni-l imaginăm, pentru că așa am afla, câtă vreme trăim, cine suntem și-am scăpa de mândrie și am avea șansa mântuirii. Dar nu-l vedem, pentru că iadul este în noi, iadul suntem noi și sumețirea noastră îl ascunde ca un vâl”.

# Lascăr Vorel l-a pictat pe „diavol” înainte de cădere...

Emil Nicolae

Nu e locul și n-am intenția să mă amestec aici în tentativele de clarificare a controversatei „figuri” care a purtat numele de Nicolae C. Ionescu, mai cunoscut ca Nae Ionescu, zis și „Profesorul”. Nu știu dacă a fost cu adevărat „filosof” (după toate normele consacrate), dar profesor a fost, așa că voi renunța mai departe și la ghilimele, și la majusculă în utilizarea acestui termen. Totodată, preiau din cartea Martei Petreu<sup>1</sup>, pe care am și comentat-o la timpul cuvenit, atributul din titlul cu un scop precis: manipularea! Deoarece Nae Ionescu însuși a fost un maestru al manipulării, se știe, propun acum exercițiul de a-l supune pe el acestui procedeu, mai exact spus – notorietatea lui (fie și negativă, pe „partea diavolului”), în folosul pictorului nemțean Lascăr Vorel. Profesorul fiind mult mai cunoscut decât artistul nostru, ar fi păcat să trecem cu vederea un fapt (documentar / istoric) care îl poate readuce în actualitate și pe Lascăr Vorel, adică acolo unde Nae Ionescu e prezent din 1990 încoace (v. articolele din presă și cărțile care i se dedică, plus prezența on-line).

Așadar, în vremea când nu devenise încă liderul ideologilor de extremă dreaptă, Nae Ionescu era colaboratorul mai multor ziare și reviste, între care și *Cuvântul* (pe care-l va cumpăra și-l va conduce din 1928). Acolo publică, la 24 octombrie 1924 (când gazeta aparținea încă lui Titus Enacovici), articolul de mai jos, intitulat simplu „Lascăr Vorel”, contribuție folositoare la cunoașterea pictorului (în transcriere am păstrat ortografia inițială, inclusiv erorile):

„Câți sunt, în marele public al Bucureștilor, cei care își mai aduc aminte de pânzele frământate, chinuite, surprinzătoare de noutate și străbătute de o înaltă intelectualitate, pe care le expunea prin 1912 la expoziția «Tinerimii artistice» Lascăr Vorel?

Lascăr Vorel a fost... sunt aproape nouă ani de la moartea lui, întâmplată la München unde se așezase de aproape douăzeci de ani. Și nu știu de ce în acest sfârșit de toamnă târzie mă gândesc mai stăruitor la el. Poate pentru că imaginea aceasta a vieții agonizante, care încearcă să se împotrivescă morții, smulgându-i o

zi de soare mai mult, este într-un fel însuși simbolul trecerii lui prin această lume.

Un necunoscut pentru istoria noastră culturală, și totuși unul din cele mai reușite exemplare de spiritualitate românească. Românească? Era pictor? De sigur. Dar ce viu era! Numele lui l-am cunoscut întâia oară la «Noua Revistă Română». Prin 1911. Trimisese câteva schițe literare, cari au dispărut. Fine, nervoase, fruct mai degrabă al unei gândiri disciplinate și strecurându-se singură printre subtilități și nuanțe; analist de o ascutime aproape cazuistică, și totuși, în scris chiar, un ochiu plastic.

Personal, l-am văzut ceva mai târziu la Muenchen; în Schwabing, la Stefanie-Caffé. Cine a trecut prin viața artistică și intelectuală a Germaniei de Sud, și nu a frecventat pe d. Oberdorfer de la Stefanie-Caffé! Cum ședea el închiondorat, veșnic mahmur și prost dispus, uitându-se dușmănos la clienții lui, care nu aveau alt cusur decât că-i consumau cafeaua – și ce cerea! «Bliemchen!» - și plăteau cinstit... Acolo l-am cunoscut și pe Vorel. Seara târziu, ședea liniștit la o masă, făcea ochii mici ca să te privească prin fumul de țigară; și vorbea; potolit și dulce, cu un glas cald și învăluitoare, cu mlădieri ciudate, uneori ca de femeie. Avea o frunte enormă, aproape monstruoasă, gata să plesnească par'că sub frământarea dureroasă a gândului pe care îl

adăpostea. Gândul era activitatea lui de predilecție; așa zice că o exercita încontinuu, cu plăcere aproape sadică. Sadică, pentru că analiza spirituală permanentă la care se deda, dizolvase aproape, pentru el, toate formele de manifestare ale geniului omenesc. Iar admirația pentru marile monumente de cultură îi era otrăvită de conștiința insuficienței pentru generația noastră a tuturor vechilor forme de creație. Mi-aduc aminte cu ce zguduitoare emoție vorbea odată de Rembrandt «din a doua perioadă»; cum îi diseca opera, cum îi desprindea elementele noi, revoluționare în lupta cu vechea manieră sigură și «definitivă». Cu ce pasiune urmărea în viața contemporană temperamentele cu adevărat artistice! Este emoționantă în această privință o amintire, de un interes general. Primisem din țară catalogul «Tinerimii». L-am arătat și îl cercetase cu atenție. Seara l-am adus la cafenea. Era ca de obicei sobor mare: era și Wedekind cu replicile lui scandaloase și violente, și Nebelthan de la Schauspielhaus în perfecțiunea de «dandy», și Galbranson și Weissgerber timid și totuși sigur pe el, și Marc de la Blaue Ritter, ambii aceștia din urmă mari puteri ale picturii germane nimicite de război; Doro Maier, taciturn și impasibil, Albert Bloch, Emsen sfios și delicat ca o fată mare și Bolz impetuosul. Aproape în unanimitate, toți s-au oprit asupra unei reproduceri din Theodorescu-Sion: «Pescari». Bucuria reținută și



Emil Nicolae



totuși emoționantă a lui Vorel nu e ușor de uitat nici acum, după cincisprezece ani. Și el tot la Sion se oprișe, nu ca la un artist cristalizat, ci ca la unul ce căuta.

De sigur, din connaturalitate. Căci toată viața lui, asta a făcut Vorel: a căutat. Ceasuri și zile întregi l-am urmărit în fața planșetei sau a chevalului. Nu picta; rezolva probleme. Suprafețe de culoare lângă alte suprafețe. Linii lângă linii, sau deacurmezișul, în ritmuri noi, mai adesea formale decât plastice, dar întotdeauna interesante și surprinzătoare. Toată înfrigurarea novatoare a cubismului, el a trăit-o printre cei dintâi. Am un portret în ulei lucrat de el. Problemele cubismului sunt deja puse. Expresionismul s-a frământat în mintea lui, ca în capul unui novator. Procedul întrebuițat de Kokoschka, și anume prezentarea unei figuri «de face» și de «trois quarts» în chip public. Și câte alte probleme puse și rezolvate în acest spirit adânc în vecinic neastâmpăr și în frământare.

De pe urma lui au rămas puține lucruri: câteva uleiuri risipite pe la prieteni, și resturile unei expoziții pe care o făcuse împreună cu Heckel la Golz. Mai ales acestea din urmă sunt de cea mai mare însemnătate. Se găsesc în țară, la Piatra Neamț<sup>2</sup>; nu le cunoaște nimeni, și e păcat.

Domnul Bunesco, care are atâtea merite în organizarea vieții noastre artistice, nu ar voi să se gândească la o «expoziție retrospectivă Lascăr Vorel»?<sup>3</sup>

E un fel de „portret” literar acesta și, totodată, un răspuns la un portret adevărat – în sensul pictural al termenului, la care mă voi referi imediat...

Lascăr Vorel (august 1879, Iași – februarie 1918, München) a plecat să studieze în capitala Bavariei în 1899. Nae Ionescu (16 iunie 1890, Brăila – 15 martie 1940, București) l-a putut întâlni acolo fie în prima jumătate a anului 1914, când s-a mutat – pentru un semestru – de la Universitatea „Georg-August” din Göttingen (unde-și începuse doctoratul în octombrie 1913) la Universitatea „Ludwig-Maximilian” din München (pentru semestrul ianuarie-iunie); fie din ianuarie 1916 încolo, când (după satisfacerea stagiului militar în țară și căsătoria cu Maria Margareta Fotino, la 15 noiembrie 1915) profesorul a revenit în Germania pentru finalizarea doctoratului (1919). Asta în timp ce Lascăr Vorel a rămas permanent și definitiv la München. Deci, în două intervale de câte un semestru (în 1914 și în 1916), cei doi au reușit să stea față-n față de mai multe ori.

Suficient pentru ca Lascăr Vorel să-i facă un portret în ulei lui Nae Ionescu. Tabloul a fost datat „1914”. Totuși, chiar dacă cei doi s-or fi cunoscut în 1914, înclin să cred că tabloul în discuție a fost făcut în 1916. Pe de o parte, pentru că o primă cunoaștere și sumară nu-i era suficientă artistului ca să „aprofundeze” un portret (mai ales că nu reușea să lucreze în acest gen după fotografie, trebuia să aibă „modelul” în față, conform propriei mărturisiri). Pe de altă parte, mai multe date din 1916 pledează pentru această etapă.

La München, Lascăr Vorel a continuat să țină legătura cu românii care ajungeau acolo pe diferite motive, dar mai ales cu intelectualii care frecventau cafeneaua „Stephanie” (v. „Stefanie-Caffé” în art. de mai sus). Și consultând „Jurnalul” artistului („Anul 1916”)<sup>4</sup> vom constata că între numele persoanelor / personajelor invocate există un singur „Ionescu” (pictorul nu nota și prenumele), care apare la data de „3 ianuar” într-o consemnare laconică, cum sunt toate în respectivul text: „Veni și Ionescu cu care mă întreținui plăcut până seara.” Este vorba despre Nae Ionescu? Se pare că da, când discuția atinge teme filosofice: „Veniră Tăbăcaru și Ionescu. Discuție filosofică între ei cu aromă sofistică. Formula cu axiomul: «Un corp care cade nu are greutate», ceea ce îi plăcu lui Ionescu și rămase un moment perplex.” (la 29 ianuarie). De observat că mai ales acest „Ionescu” îi furnizează lui Lascăr Vorel zăre și reviste românești. Și atrage atenția frecvența cu care îi aduce *Noua Revistă Română*: „Cetii în «N. Rev. Rom.» și «Libertatea» aduse de Ionescu.” (joi, 1 iunie) ș.c.l. Iar când îi propune să colaboreze la ea („Veni apoi Ionescu. Îmi spuse că «Noua Revistă Română» îmi dorește colaborarea.” – 14 aprilie), presupunerea devine certitudine, căci Nae Ionescu era în acea vreme un corespondent de bază al revistei conduse de Const. Rădulescu-Motru. (Oricum, artistul avea o relație mai veche cu *N.R.R.*, unde publicase deja, în 1913<sup>5</sup>, articolul „Geometriștii” și schițele literare „Singurătate” și „Finale”).

E greu de spus dacă au fost și prieteni. Mai degrabă „amici” după diferența de atitudine: „Rămași singuri (cu Muky – n.m.) ne frământarăm mintea de unde să găsim ceva bani p. masă. Constataram că amicul I. n-are telefon. Alergarăm zadarnic de colo-ncoace. La C. Stefanie pe dat. Scrisei câteva rânduri lui I. p. câteva mărci. Sper că va veni mâine. Grotesc... Va să zică așa merg lucrurile în viață...” (26 aprilie). Și invers: „Scrisoare de la Mme I. să-i procur 20 MK. I. fiind bolnav.

Lucrul mă irită cumplit. Mă îmbrăcai în grabă. Sus la mama. Îi arătai scrisoarea. O rugai să-mi dea acompt 60 MK. Spuse că nu are, se supără. Îmi dete numai 20 MK. Îmi veni grozav de greu /.../ La I. la pensiune. Îl găsii în pat, puțin indispus, vizibil o înscenare, îi dădui 20 MK cum s-ar fi convenit. Acasă într-un hal de iritare cumplit.” (10 iunie).

Cele mai multe din întâlnirile dintre Nae Ionescu și Lascăr Vorel aveau loc fie la Stephanie-Caffé, fie la locuința / atelierul pictorului. În anul 1916, Lascăr Vorel a lucrat intens – a fost o perioadă dintre cele mai productive<sup>6</sup> – stimulat și de expoziția pe care o pregătea pentru galeria „Neue Kunst Golz”, din luna iunie. Cu ecouri puține și nemulțumitoare: „În Nrul de seară «Neuer Nachrichten» o notiță despre Expoziția iunie a lui Golz... «Desene ale românului Lascăr Vorel». Această accentuare a naționalității mele numai de folos nu-mi poate fi în împrejurările de față (în primul Război Mondial, România urma să devină adversara Germaniei – n.m.) și mă dezgustă cumplit. Dumnezeu știe ce vrea Golz!” (7 iunie).

Din „Jurnalul” lui Lascăr Vorel rezultă că întâlnirile cu Nae Ionescu au continuat până în luna iulie 1916, când profesorul este internat în lagărul de prizonieri de la Celle-Schloss (odată cu intrarea României în război), de unde va fi trimis în țară, în august 1917 (va reveni pentru terminarea doctoratului în 1918, dar artistul deja murise). Iată de ce prima jumătate a anului 1916 pare să fi fost perioada în care pictorul a realizat și portretul lui Nae Ionescu...

#### Note:

<sup>1</sup> v. *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu - Mihail Sebastian*, Editura Polirom, Iași, 2009.

<sup>2</sup> Muzeul de Artă din Piatra-Neamț deține (și azi) cea mai importantă colecție Lascăr Vorel din România.

<sup>3</sup> Textul e reprodus și în cartea *Roza vânturilor 1926-1933* de Nae Ionescu, Editura Cultura Națională, București, 1937; culegere îngrijită și postfațată de Mircea Eliade; singurul volum antum semnat de profesor.

<sup>4</sup> O copie dactilografată se află în arhiva Complexului Muzeal Național Neamț și a fost tipărită la Editura Cetatea Doamnei, Piatra-Neamț, 2009, cu un studiu introductiv și o notă de Lucian Strochi.

<sup>5</sup> Nu 1911, cum scrie Nae Ionescu.

<sup>6</sup> cf. Valentin Ciucă, *Lascăr Vorel*, Editura Meridiane, București, 1982.

# A fost Constantin Brâncuși un inițiat?

## O încercare pentru a înțelege

Livia-Liliana Sibișteanu

*„Gândește-te că ștejarul din fața ta este un bunic înțelept și sfânt. Vorba daltei sale trebuie să fie respectuoasă și iubitoare, numai așa îl poți mulțumi.”*

Constantin Brâncuși către Mac Constantinescu

Despre opera lui Constantin Brâncuși s-a scris mult. Criticii de artă, scriitorii, jurnaliștii, artiștii plastici care l-au cunoscut și cei care i-au urmat au încercat să descifreze ceea ce sculptorul a vrut să ne transmită. Unii l-au comparat cu Rodin, alții l-au încadrat în anumite curente artistice, găsind în opera lui influențe orientale, bizantine, romanice, suprarealiste, dar niciunul dintre ei nu a negat rolul pe care l-a avut în creația sa sculptura tradițională a lucrătorilor în piatră și lemn din Gorj, regiune unde s-a născut și a copilărit. Nu trebuie să fii critic de artă ca să constați că Brâncuși este UNIC. El este Brâncuși, artistul inspirat din ancestral, din sufletul și spiritul strămoșilor săi. Am încercat să-l înțeleg pe Brâncuși, aplecându-mă către arta străveche sacră, peste legende și miturile românești și universale, contemplând natura ca și dânsul. Am certitudinea, ca majoritatea celor care l-au studiat, că toate acestea au stat la baza creației sale.

Brâncuși s-a născut la Hobița, din Gorj, una dintre cele mai frumoase și bogate regiuni din punct de vedere al creațiilor etnografice și folclorice. Toți strămoșii săi au fost cioplitori, dulgheri cu barda în lemn. Străbunicul său a ridicat în sat o biserică, cioplind-o cu barda. În satele de munte ale Gorjului, meșterii lucrau cu dragoste lemnul copacilor din pădurile lor, mângâindu-l, vorbind și intrând în comuniune cu el. Ciopleau stâlpii cerdacului, îmbogățindu-i cu diverse modele geometrice, care își

aveau rostul lor, iar femeile țesau covoare, coseau ii cu aceleași modele. Ele știau ca acele semne au un rol anume, după cum știau și olarii care pictau străchinile, cămile, iar copilul Brâncuși și le-a însușit pe toate. Ceea ce istoricii descoperiseră prin cercetările arheologice ale Epocii Primitive și ale civilizațiilor primitive din Africa, și anume, că simbolul a jucat un rol important în transmiterea credințelor și mentalității oamenilor, Brâncuși știa acest lucru din copilărie. La sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, simbolul primitiv devenise simbolul Epocii Moderne și Contemporane, dar era și simbolul gorjenilor, transmis din generație în generație, pe care cioplitorii, femeile, olarii îl păstrau cu sfințenie. Frazer, primul care a comparat simbolurile populațiilor primitive din Africa cu acelea de pe artefactele vechi de zeci de mii de ani, spunea că simbolul a rămas „împreună în conștiința oamenilor” și

numea „magie contagioasă” legătura simpatcă dintre om și orice lucru pe care acesta îl atinge, iar Mircea Eliade considera că simbolul, prin funcția sa metafizică și cosmologică, devenea „cea mai fascinantă problemă” a epocii. Toate acestea erau cunoscute de creatorii populari și de Brâncuși, fără să știe că ele le dădeau „bătăi de cap” cercetătorilor pentru a le descifra, pentru că ei le moșteniseră. De asemenea, și filosoful Heidegger a ajuns la concluzia că „opera de artă este simbol”, în sensul noțiunii de simbol „a pune laolaltă”. În acest sens, Brâncuși a pus laolaltă ceea ce strămoșii noștri ne-au lăsat ca zestre: arta sacră, mesajele transmise prin mituri, legende, semne. În viziunea filosofului, opera de artă este un lucru care poate să ni se înfățișeze sau nu, în măsura în care ea este „ceva de ordinul ființării” lucrului. Ființarea lucrului (materia: lemn, piatră, lut) emană o străfulgerare și slujește creației întemeiată pe credință,



Livia-Liliana Sibișteanu



exprimată prin simboluri sacre. Opera de artă a lui Brâncuși este ceea ce vedea Heidegger că trebuie să fie: deschiderea ființării întru ființa ei, survenirea adevărului. Ne întrebăm, care adevăr: cel văzut sau cel nevăzut, cel relevat oamenilor prin cunoașterea paradisiacă sau prin cunoașterea luciferică, la care pot ajunge doar inițiații? Credem că el a pus esența adevărului, ceea ce luminează, pentru că ființarea nu poate exista decât în lumină, în spațiul luminat și pe care o percepe inițiatul. Era Constantin Brâncuși un inițiat? Era, mai mult ca sigur. Dar cine l-a inițiat? Nimeni. S-a născut cu acest dar ceresc al clarviziunii. Există o literatură vastă în Franța, Anglia, Germania, Rusia, care vorbește despre a doua vedere sau vederea directă a spiritului, despre care doctrina ezoterică o teoretiza ca fiind lumina astrală. Aceasta apare, conform ezoterismului, ca un mijloc de transmitere a tuturor fenomenelor de clarviziune și extaz, explicându-le „măsura și înțelegerea”. Oare, copilul Brâncuși, atunci când strângea pietre cu forme ciudate din râul Dumitra, nu s-ar fi întrebat cum sau ce putere le-a dat acele forme, nu ar fi meditat și nu ar fi intrat, privind apa râului care curge în matca sa, în ritmul Universului, așa cum o făceau discipolii lui Pitagora, atunci când meditau noaptea, pe țărmul mării, în timpul mareelor? Atunci, ar fi descoperit el că nu este ca ceilalți și că trebuie să facă altceva și să nu fie doar un simplu meșter cioplitor în piatră și în lemn? Să fi avut și el această viziune a clarviziunii și a extazului, așa cum o au avut-o sau o au unii savanți și medici? Însuși Einstein recunoștea că toate descoperirile sale se datorează inspirației divine.

Pitagoreanul Filolaus spunea că: „Esența lucrurilor scapă oamenilor. El nu cunoaște decât manifestările acestei lumi în care finitul se combină cu infinitul. Omul le poate cunoaște numai când între el și lucruri există armonie, un raport, un principiu comun, principiul pe care omul îl primește de la Unicul, care-i dă esența lor, măsura și înțelegerea.”

Constantin Brâncuși, din documentele citite de noi, nu a povestit nimănui despre frământările pe care le avea în timpul creației sau ce ori cine îl inspira, dar mai mult ca sigur lui i se releva acel adevăr neștiut pe care ni l-a transmis prin formele simbolice ale sculpturilor sale. Pentru

el, sculptura era, gândire în imagini”, pentru greci era *kalosagathos* (oare rezultatul îmbinării frumosului cu binele nu este tot gândire?). Eugen Schileru ne-a lămurit, explicându-ne sintagma brâncușiană, astfel: „între idee și imagine nu există hiat, ci există o continuitate perfectă. Ideile sunt încercate, suferite, trăite de către el și după aceea devin imagini”, adăugând o altă concluzie: „Lucrurile, ființele sunt introspectate, sunt transformate de către artist în interiorul propriei sale existențe. (...) Fiecare obiect sau ființă se revelează în structura lui cea mai intimă, mai ultimă, mai fundamentală și în felul acesta este și recognoscibilă, iese din solipsismul abstracționismului contemporan.” De fapt era adevărul văzut de sculptor în neinvizibil, pe care ni-l făcea nouă, vizibil. Un răspuns al acestui adevăr îl găsim în explicația pe care i-o dă curatorului și criticului de artă modernă J. J. Sweeney referitoare la capul de marmură al lui Prometeu. J. J. Sweeney i-a spus lui Brâncuși că a văzut în acea sculptură „un copil al mării spălat de valuri”, iar artistul i-a răspuns că este capul lui Prometeu „care-și îndură suferință. Dacă-l așezi cum trebuie, poți să-ți dai seama că este aplecat peste umăr, în timp ce vulturul îi sfâșie ficatul.” Era suferința și adevărul Eroul Civilizator, care a stârnit mânia zeilor, dând oamenilor

Focul, elementul primordial care a deschis calea spre civilizație. Era adevărul zorilor civilizației, așa cum i se relevase lui Brâncuși! Suferință și cutezanță! Dar este și adevărul, suferința lui Brâncuși, în actul creației.

Nu numai miturile grecești l-au inspirat pe Brâncuși (ca în sculpturile „Capul lui Laocoon”, „Danaida”, „Muza adormită” – în marmură și în bronz –, „Muza” „Leda”, „Narcis”), ci și miturile românești, credințele precreștine și creștine cum sunt păsările, indiferent cum se numesc ele. Dintre cele treizeci și trei de ipostaze ale păsărilor lui Brâncuși, cele mai cunoscute sunt: „Măiastra” (trei sculpturi: una în marmură cenușie, două în bronz), „Păsărea de aur”, „Păsărea în spațiu”, „Păsări în văzduh”, „Cocoșul” (două sculpturi, una în lemn de nuc, iar alta neterminată, în gips). Cineva scria că nu vrea ca păsările sau cocoșii lui Brâncuși să fie simboluri și nu crede că sunt simboluri, ci păsări care ne încântă și cocoșii care ne scoală dimineța. Noi credem că păsările sale sunt simboluri (altfel ar fi sculptat păsările așa cum arată) transmise prin miturile străvechi și prin credințele precreștine și creștine. Știm că Brâncuși a ascultat legende locale de la bătrânii satului, de la ciobanii de la stâna unde obișnuia să fie păzitor, că a citit mult, că în perioada anilor de studiu la Paris, crescuse

„Pe urmele lui Brâncuși”  
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, iunie 2022



interesul Occidentului pentru cultura Orientului Antic, traducându-se cărțile sfinte ale religiilor orientale și dându-se mari fonduri pentru cercetările arheologice din Egipt, Persia, Mesopotamia. Era un dublu interes al occidentalilor: pe de o parte, doreau să pătrundă în misterele religiilor, iar pe de altă parte, era un interes material, de a aduce comorile antice în țările occidentale, în colecțiile muzeelor sau în cele particulare. Însă pe Brâncuși nu-l interesa decât adevărul care pune în lumină esența miturilor și a credințelor. Păsările lui Brâncuși sunt cel mai concludent exemplu al semnificației noțiunii de simbol: „a pune laolaltă”. El a pus laolaltă, în păsările sale, miturile, credințele precreștine și creștine, legendele. Păsările lui sunt „Măiastra” dacică, al cărei mit este asemănător cu cel al Păsării Phoenix, pasărea longevivă care se autoincendiază și renaște din propria cenușă, ea fiind atât o pasăre solară, cât și una psihopompă, care conduce spiritul defunctului în pericolele lumii subterane, sunt Simorghul din literatura persană, care vorbește cu oamenii, fiindu-i crainic și confident, dăruindu-i omului o pană cu duble atribuții: vindecătoare și mijloc de comunicare (astfel de păsări le întâlnim și în poveștile noastre și în poveștile de pretutindeni), sunt Pasărea-Fulger din legenda ciobanului și a iubitei sale, care a dispărut în timpul unei petreceri pe care aceasta a adus-o, în zorii zilei. Această legendă i-a povestit-o Brâncuși colegului său, Trifu, spunându-i: „Mereu mă obsedează pasărea asta sau zborul ăsta!”. De asemenea, sunt păsările pereche – cu rol psihopomp – care se dau, la înmormântare, peste groapă (obicei precreștin păstrat în creștinismul românesc) sau păsările de pe sarcofagele creștine, care reprezintă sufletul defunctului, eliberat din trup – partea sa materială – care-și ia zborul spre Cer, în Lumea de Dincolo. Această pasăre reprezentată ca una cerească este surprinsă în trei etape în ritualurile funerare românești: confecționată din cocă este atârnată de pomul de pomană, fiind sufletul desprins de trup, confecționată din lemn cu aripile închise, simbolizând odihna păsării înainte de a-și lua zborul și cu aripile deschise, gata să-și ia zborul spre cer, ambele fiind puse pe stâlpul funerar. Nașterea, lubirea

„Pe urmele lui Brâncuși”  
Pavel Șușară (dreapta), Gheorghe Geo Popa  
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, iunie 2022



și Moartea au fost temele frecvente ale operei brâncușiene. Găsim în păsările lui Brâncuși cele trei teme: *Nașterea* în simbolul Măiestrei dacice și al Păsării-Suflet (sau Cerească) – păsări ale nemuririi și învierii, *lubirea* în simbolul Păsării-Fulger și *Moartea* în păsările psihopompe, ca mijlocire între divin și uman, dacă luăm în considerare simbolistica culorii marmurei cenușii a sculpturii „Măiastra”, realizată, în anul 1924, rezultat al îmbinării negrului cu alb. Cât despre sculptura „Cocoșul”, Brâncuși a zis: „Cocoșul sunt eu!”. Ce a vrut să ne transmită sculptorul prin această propoziție? Mai mult ca sigur nu ceea ce cred unii că, prin această zicere, el se considera deschizătorul modernismului în sculptură, după cum cocoșul, prin cântecul său, ne anunță zorii unei noi zile. Brâncuși știa de la Paciurea, de pe vremea când era student la București la Școala Superioară de Arte Frumoase, că Rodin crease un nou curent în sculptură și toate „frământările” din artele pariziene. „Cocoșul” este deviza sculptorului: „Tot mai sus!-Excelsior!”, pe care și-o însușise de la poetul Traian Demetrescu, primul artist pe care l-a cunoscut, când era elev la Școala de Meserii din Craiova; era „ natura vie” pe care, într-o scrisoare, Nicolae Tonitza i-o recomandase s-o studieze, pentru a atinge perfecțiunea. Numai că Brâncuși a pătruns în profunzimea naturii. Cele trei trepte, cu aspect de

scară, prin care „Cocoșul” se înalță spre Cer reprezintă etapele în drumul său inițiat, în ascensiunea sa spirituală, prin care el, prin simbolistica largă a păsărilor, a reușit să devină un mijlocitor între umanitate și divin. Menționăm că scara, în Epoca Veche, în Antichitate, ca și în Evul Mediu, este unul din modurile rituale de a ajunge la Cer. Cea mai veche reprezentare a scării, alături de o pasăre, în spațiul carpatin, este pictura rupestră din Peștera Gaura Chindiei, județul Caraș-Severin, datată în jurul anilor 12.000 î.e.n.

„Cumințenia Pământului” este o altă sculptură inspirată din mitologia românească. „Filosofia populară” consideră că tot ce este în această lume, creat de Dumnezeu, are suflet. De fapt, această credință o aveau și dacii. Elementele primordiale, pietrele, munții, animalele, plantele au suflet. În mitologia populară, dar și în povești, există credința unui Duh al Pământului. Lui i se datorează cutremurele. Acesta, când nu mai suportă energiile negative pe care oamenii răi i le transmit, se scutură, eliberându-se de ele, provocând cutremurele. Duhul Pământului are în jurul său slujbași, el fiind înconjurat atât de personaje pozitive, cât și negative, deopotrivă femei și bărbați, copii și maturi. „Cumințenia Pământului” este o femeie, probabil o slujnică a Duhului Pământului, copleșită de răutatea lumii și așteaptă,





înfricoșată, ca să se declanșeze catastrofa. Să nu uităm că aceasta a fost creată în cumplitul an sângeros, 1907! El a vrut să ne transmită un mesaj, să ne îndemne la „cumințenie”, cumpătare, înțelegere, compasiune față de cei oropsiți?

De asemenea, Brâncuși, în sculpturile sale, a preluat simbolurile grafice, pe care le-a văzut pe stâlpii și pe pereții caselor și ale bisericilor, pe porți, pe troițe, pe ceramică, țesături, prezente în spațiul carpatin, încă din paleoliticul târziu: Coloana, Unghiul, Rombul, Liniile Paralele, Segmentele Gemene. Dintre toate acestea, Coloana l-a fascinat cel mai mult.

Primele coloane, în spațiul carpatin, au fost reprezentate grafic, pe piatră, pe os și pe vase ceramice. Cea mai veche reprezentare a coloanei și unică în Europa, realizată prin incizare, este aceea de pe o piesă din os din depozitul de obiecte paleolitice de la Cuina Turcului (județul Mehedinți), de factură romanello-aziliană, datată în jurul anului 10650 î.e.n., prin metoda C14. Coloana, numită Stâlp al Cerului sau Axis Mundi, a devenit motivul sacru de pe ceramica neolitică, cele mai cunoscute fiind reprezentările aparținând culturilor arheologice

Starșevo-Criș, Vădastra, Cucuteni, după care a devenit stâlpul din centrul sanctualelor, ca cele descoperite la Parța (județul Timiș), aparținând culturii arheologice a Banatului (mileniul VI î.e.n), Căscioarele (județul Călărași), aparținând culturii Boian (mileniul V î.e.n.) sau de la Trușești, aparținând culturii Cucuteni (mileniul V î.e.n.). Bineînțeles că sculptorul nu știa despre existența acestor coloane (cele de la Parța sunt pictate cu motivul zig-zagului-ascensiunea spre desăvârșirea spirituală), pentru că ele nu fuseseră descoperite, dar cunoștea semnificația simbolică a coloanelor din arhitectura sacră și din cea populară românească. De asemenea, probabil că el nu cunoștea existența menhirilor din spațiul nostru, care nu fuseseră identificați în vremea sa (exceptând cei trei dintre cei patru menhiri-statui, de la Baia de Criș, descoperiți în anul 1881 și menhirul de la Baia-Hamangia, descoperit în anul 1924), ca cei din Ciceu-Mihăiești, Florești, Gherla, Dej, Pianu de Jos, Peceneaga și mulți alții identificați de Alexandru Odobescu și Bogdan Petriceicu Hașdeu sau cei din Republica Moldova (despre aceștia a scris Dimitrie Cantemir), care aveau și o

funcție funerară, fiind plasați în centrul unui tumul-mormânt, reprezentând deopotrivă ascensiunea defunctului spre Cer și Axis Mundi. Mai mult ca sigur cunoștea simbolistica coloanelor de pe covoare (realizate în romburi), a stâlpilor funerari (despre care am scris, mai sus) și toate acestea l-au inspirat sau i s-au relevat, în cele nouă ipostaze ale acestora pe care le-a sculptat: șase stâlpi de casă, trei coloane nesfârșite, la care se adaugă cele două proiecte gigantice: unul la Indora în India și altul la Chicago în S.U.A., care ar fi reprezentat, conform opiniei lui Romulus Vulcănescu, „imanentul care urcă în cosmos al cosmismului popular românesc: un templu ovoidal care să sintetizeze în India viziunea cosmică indo-europeană și Coloana nesfârșită care să sintetizeze în Statele Unite viziunea euro-americană a asaltului cerului printr-un nou Turn al lui Babel.” Însă Coloana fără Sfârșit de la Târgu Jiu a avut altă semnificație: era un omagiu adus eroilor căzuți în Războiul Național pentru Întregirea Neamului, având o funcție funerară și una alegorică: drumul eroului spre Cer. Din depărtare, se vede coloana strălucind, ca o Coloana de Lumină sau Coloană de Foc, datorită culorii galbene, determinată de alămirea oțelului. Coloana a fost realizată din șaisprezece module în formă de romb. Nu întâmplător a ales Brâncuși cifra șaisprezece în realizarea coloanei și rombul. Șaisprezece, dacă-l considerăm dublu cifrei opt, în mistică semnifică înmulțirea pentru ființă a ciclurilor de vicisitudini și renașteri, iar rombul, privit ca două triunghiuri isoscele unite prin bază, înseamnă contactele și schimburile între Cer și Pământ, între Lumea Superioară și Lumea Inferioară. Coloana fără Sfârșit încheie Ansamblul Monumental „Calea Eroilor” de la Târgu Jiu. Acesta începe cu Masa Tăcerii – momentul de reculegere a sufletului înainte de a porni spre eternitate și continuă cu Alea Scaunelor – micile popasuri de odihnă al acestuia-, trecând apoi prin Poarta Sărutului – un fel de Arc de Triumf al celui plecat Dincolo, din dragoste de patrie, care include și iubirea pământească, ajungând la Coloana fără Sfârșit, Coloana Luminii, a ființării eroului în eternitate.

Deși mulți critici de artă consideră *Cariatidele* brâncușiene ca fiind antropomorfizarea stâlpilor ciopliți ai caselor gorjene, noi credem că stâlpii

gorjenești ca și cariatidele lui Brâncuși simbolizează tot Stâlpul/ Coloana Cerului, deoarece, în construirea casei, în organizarea gospodăriei, românul, ca de altfel și alte popoare, a săvârșit ritualuri de sacralizare a spațiului unde locuia. Din acest spațiu nu trebuia să lipsească Stâlpul/ Coloana Cerului, care făcea legătura între el și Divinitate. Interesant ni se pare faptul că majoritatea menhirilor din spațiul nostru istoric, din Epoca Bronzului, exceptând coloana de menhiri din Republica Moldova, sunt menhiri-statui, reprezentând figuri umane. Cele două Cariatide au fost create de Brâncuși, în anul 1915 și credem că știa despre existența celor trei menhiri de la Baia de Criș, pentru că fuseră expuși la Muzeul Societății de Istorie și Arheologie a Comitatului Hunedoara, imediat după descoperire.

Majoritatea sculpturilor lui Brâncuși ne apar ca niște coloane, reprezentând aspirația spre înalt, el trimițând privitorului operelor sale mesajul că misiunea fiecăruia dintre noi este desăvârșirea spirituală. De asemenea, în realizarea sculpturilor a folosit toate simbolurile sacre: rombul, unghiurile duble, zig-zagul, spirala, sfera, cercul. Cu aceste simboluri a creat majoritatea operelor din ciclul creației: „Începutul Lumii”, „Primul Țipăt”, „Primul Pas”, „Adam și Eva”, „Sărutul”, „Pinguinii”, „Țestoasa Zburătoare”, determinându-ne să meditam la toate etapele pe care omul

le parcurge în existența sa efemeră: nașterea, căsătoria și iubirea pe care se sprijină, moartea, ca aspirație spre înalt. Ni se înfățișează „Începutul Lumii” ca Oul Cosmic/Oul Primordial, concepția din majoritatea religiilor orientale, dar și din cea celtică și greacă, privind Facerea Lumii, „Nou-Născut” și „Primul Țipăt”, în chip de ou – sămânța gernală –, „Sărutul” reprezentat pe „Coloana fără Sfârșit”, într-un cerc – forma geometrică perfectă – care ne amintește de mitul grecesc al căsătoriei, Zeus, luând un cerc, l-a rupt în două și l-a aruncat pe pământ, zicând omenirii: „dat este femeii și bărbatului să unească cele două jumătăți de cerc care să se potrivească perfect așa cum se potrivește acestea pe care vi le-am trimis.” În ceea ce privește sculptura „Adam și Eva”, nu identificăm nici pe Eva și nici pe Adam, ci simbolurile vieții și ale misiunii omului pe pământ de a procrea și de a se desăvârși. Sculptura este realizată din două tipuri de lemn de esență tare: Adam este din lemn de stejar, care este sinonim cu forța (în limba latină cuvântul „roburi” înseamnă stejar și forță), el simbolizând nu numai mărșia fizică, ci și cea spirituală, Axis Mundi, iar Eva este realizată din lemn de castan, simbol al prevederii, pentru că fructul său constituie hrana pentru iarnă. Adam este sub Eva, având forma unui romb, cu laturile în zig-zag (așa cum a fost realizată și Coloana fără Sfârșit), el fiind astfel Stâlpul Casei, iar

Eva este realizată prin suprapunerea de sfere și sectoare sferice, simboluri ale perfecțiunii și totalității, pentru că ea este Mama Primordială, cea care dă viață, de aceea, în cărțile sfinte se arată că ea Zeița/Mama Primordială avea dreptul, la Începutul Lumii, să acorde numele fiilor, dându-le, prin numirea lor statutul de ființă. În Biblie (*Geneza II, 1*), Eva își numește fiul Cain. Mama Primordială/Zeița-Mamă este reprezentată în spațiul nostru, gravidă, alături de Tatăl-Taur, în sanctuarele de la Parța și Trușești. La Trușești, are pântecul în formă de ou și este unită în zona torsului și a bazinului de Zeul-Tată, nu alături, ca pe altarul de la Parța. Pe stela de la Gura Baciului, aparținând Culturii Starcevo-Criș, pe o suprafață a fost sculptată o pereche de sâni, iar pe cealaltă parte, un phalus și câteva picături – lichidul seminal – arătându-ne că ea a fost fecundată și astfel își va îndeplini rolul ei fertilizator. Perechi îmbrățișate, reprezentându-i pe Părinții Primordiali, au fost descoperiți, de asemenea, în cultura Cucuteni, la Târgu Frumos și în Cultura Preciș, la Ocna Sibiului. Această credință, că rolul femeii este cel fertilizator, iar al bărbatului este cel fecundator, care reprezintă, în fapt, o realitate, însuși Constantin Brâncuși ne-o spune, pentru ca să se asigure că i-am înțeles opera, descriindu-ne astfel sculptura: „Eva este deasupra. Adam e dedesubt. Rolul Evei este să perpetueze viața. E fermecătoare și inocentă. Reprezintă fertilitatea, un



Alexandru Macovei



boboc gata să dea în floare, o floare gata să rodească. Adam e dedesubt, muncește pământul. Trudește și asudă.”

Pe parcursul acestei încercări de a înțelege, dacă Constantin Brâncuși este sau nu un inițiat, am venit cu exemple din sculptura sacră străveche, pentru a arăta că omul numit impropriu primitiv era mai spiritualizat ca omul contemporan, care este mai mult legat de materie și mai puțin de spirit. Creatorii lor erau inițiați, fiind inspirați din astral și ne-au transmis cunoștințele lor prin simbolurile sacre, care reprezentau și credințele lor religioase. Pe marile nostru sculptor l-au inspirat aceleași puteri astrale, ca să vadă esența lucrurilor, invizibile pentru oamenii de rând, făcându-le vizibile, prin simbolurile prin care și-a realizat creațiile, determinându-ne să le descifrăm, să medităm ca să înțelegem marile taine ale acestei Lumi, care ni se dezvăluie, numai atunci când Demiurgul vrea.

Pentru noi, Constantin Brâncuși a fost un inițiat, care, prin sculpturile sale (majoritatea aflate în afara României) a făcut cunoscut Lumii sufletul, spiritul și forța creatoare a poporului român.

Astfel, mesajul operelor sale este mai puternic ca al oricărui diplomat și om politic român.

Alexandru Macovei



#### Notă:

În încercarea noastră de a înțelege dacă Constantin Brâncuși a fost un inițiat m-au inspirat următorii filosofi ai culturii, ai religiei, istorici, arheologi, etnografi, critici de artă:

Lucian Blaga (*Trilogia cunoașterii, culturii și valorii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968), Vladimir Dumitrescu (*Édifice destiné au culte découvert dans la couche Boian-Spanțov de la station-tell de Căscioarele*, Dacia N.S. 14, București, 1970)), James George Frazer (*Creanga de Aur*, Editura Minerva, București, 1980), Mircea Eliade (*Rolul simbolismului și al folclorului în cunoașterea filosofică*, în „Antologie de filosofie românească (vol. V), Editura Minerva, București, 1988), Maria Gimbutas, (*The Gods and Goddesses of Old Europe*, London, 1974), Martin Heidegger (*Originea operei de artă*, Editura Univers, București, 1982), Adela Kovács (*Elemente arhitectonice și inventar din cadrul sanctuarelor eneolitice și neolitice din Europa*, în „Acta Musei Tutovensis”, XI, Bârlad, 2015), Gheorghe Lazarovici, Florin Drașovean, Zoia Maxim (*Parța. Monografie arheologică*, vol. 1.2, „Waldpress”, BHAB, 12, 2001), Ion Miclea, Radu Florescu (*Preistoria Daciei*, Editura Meridiane, București, 1984), Eugen Schileru (*Constantin Brâncuși sau Sculptura este gândirea în imagini*, în „Antologie de filosofie românească”, vol. V, Editura Minerva, București, 1988), Eduard Schuré (*Pitagora*, în „Mari inițiați” Editura Lotus, București, 1994), Nina Stănculescu (*Brâncuși*, Editura Albatros, București, 1981), Virgil Vasilescu (*Semnele cerului - cultură și civilizație carpatică*, Editura ARHETIP- Renașterea Spirituală, Chișinău, 1993), Romulus Vulcănescu (*Mitologia română*, Editura Academiei Române, București, 1984).

De asemenea, un rol important în acest demers l-au avut legendele, mitologia românească și universală, simbolistica semnelor sacre transmisă creatorilor populari, din generație în generație.

# ATHANOR

## Homo faber sau alchimist?\*

Dumitriana Condurache



Dumitriana Condurache

Revendicându-se de la o tradiție a desenului românesc modern, căreia însă nu i se supune, Dragoș Pătrașcu își croiește un drum personal care îl definește și îl consacră ca artist. Considerat de critica de specialitate un reprezentant de seamă al generației optzeciste de artiști vizuali, el face parte din „clubul select” al graficii românești<sup>1</sup>, alături de nume ca Marcel Chirnoagă și Dan Erceanu, maeștrii lui spirituali.

Expoziția este o continuare a unui proiect pe care artistul și-l asumă încă din anul 2014, numit pe atunci *Călătoria*, care își propunea exact acest lucru: un parcurs, mai degrabă de antologie decât de retrospectivă, al muncii sale. Demers firesc, dat fiind că Dragoș Pătrașcu este mereu în căutarea de noi idei, tehnici și forme. Nu din nestatornicie, ci dintr-un

imperativ al permanentei conexiuni cu modernitatea, impuls autentic, nu aliniere conformă cu módele.

*Călătoria* s-a transformat în ATHANOR, expoziție în care artistul invită publicul direct în atelierul personal. De aici și alegerea titlului – Athanorul, cuptorul alchimic în care se întâmplă procesul intim și misterios de transformare a metalului comun în materie prețioasă (aur, conform tradiției alchimice) este atelierul artistului, cel fizic, dar și locul interior unde creează opera, purtând atelierul cu sine, pentru a consacra fiecare spațiu în care lucrează – ca atelier.

Artistul punctează etape, luând ca măsură comună linia, a cărei obsesie l-a însoțit permanent, de la începutul creației sale. O neobosită căutare și trecere prin etape,

explorând, nu pentru a ajunge într-un punct, ci asumându-și căutarea ca pe o condiție.

Athanor și pentru că, deși arta este un jurnal, cum afirmă în mai multe rânduri artistul, biograficul se transformă într-o materie a visului, în metafore și simboluri, în mitologii personale. Reinventând forma, linia și suprafața, Dragoș Pătrașcu trasează un parcurs personal, al cărui desen s-a regăsit în expoziție – și în albumul care o însoțește, fără însă a o dubla.

Pe firul gândirii sale creatoare, linia se îngroașă și se dilată, e barocă sau naivă, este esențializată ca în desenul chinezesc, citează, fără a copia, idoli (Leonardo da Vinci), iese din plan și devine obiect, în fine, se multiplică pentru a cuceri spațiul, prin instalațiile cu obiecte *ready-made* sau prelucrate. Suprafața, albă, în cel mai pur stil sau colorată ca pentru a semnaliza un mesaj important, are texturi diferite (hârtie manuală indiană sau thailandeză, pânză pictată, placa de lino sau xilogravură). Desenator pursânge, e greu de afirmat că desenul „nu îi ajunge”, însă, în impulsul său de homo faber, artistul simte nevoia de a forja materia pentru ca aceasta să dea dimensiune concretă imaginilor interioare, așa cum face în instalații. Acumulările de obiecte, deși stranii și problematice, uneori, sunt mereu, în final, „frumoase”. În pofida a ceea ce artistul însuși dorește sau afirmă, și anume intenția de a pune expresivul înaintea esteticului, armonia este rezultatul final al operelor sale, fie ele desene sau „sculpturi”.

Îmbinând ludicul cu o sensibilitate – tragică, aproape, uneori transformată în ironie și autoironie – față de lumea în care trăiește, temele sale de interes merg de la autoportret, la tema cuplului și a familiei, ajungând la linia în sine ca personaj (are un întreg ciclu *Note despre linie*), până la ironia desenelor politice din seria *Pupatul în c.. la români*.

Dincolo de temele clare apar la lumină *Făpturi* desenate care vin parcă din inconștient și vor să iasă la lumină, imagini ale unor neliniști personale și colective – pentru că artistul, cum spunea Săbato, are și datoria poetică să exorcizeze spaimele comunității.

Sau se nasc, de asemenea, *figuri ale unei mitologii personale*, cum sunt desenele în oranj, numite chiar așa: *Soarele – inocenței*, *Soarele îndoii*, *Soarele mâniei*. Ele sunt niște poetice



semne de exclamare pe care privitorul este liber să le citească așa cum vrea.

Dacă la Centrul Cultural „George Apostu” instalația era expusă în capătul opus al sălii, având de o parte și de alta un „culoar” de lucrări ca un urcuș de parcurs până ajungeai să o vezi de aproape, la Muzeul Bruckenthal ea a constituit surpriza. Nu doar acuitatea ideilor și complexitatea formelor, ci și caracterul dramatic al unei anume laturi a operei sale îl recomandă pe Dragoș Pătrașcu pentru a fi prezent într-un festival de teatru. Îi place să scenografieze, să se joace cu obiectele și din această joacă serioasă iese ceea ce publicul a putut vedea trecând în a doua sală de expoziție. În ambele situații, parcursul nu e numai unul ideatic, ci și fizic, astfel, publicul trăiește alături de autor transformarea, iar gândul că desenul s-a preschimbat în obiect devine o experiență concretă.

Una dintre ideile de prospețime în abordarea panotării este interferența între etape, astfel demersul nu este unul cronologic, ci emoțional, artistul ne spune povestea lui. Chiar și unele dintre cele mai vechi lucrări au suportat intervenții care aduc întreaga expoziție în contemporaneitate, variațiile fiind de stil, formă, idee, tehnici – fără să se simtă vreo ruptură între „vechi” și „nou”, astfel că niciuna dintre ele nu riscă să cadă în desuet.

Alegerea titlului justifică și depășește opțiunea artistului. De la ideea de atelier, de laborator în care linie, idei și forme se amestecă și se deslușesc, până la desenele-picturi care ajung să fie reprezentări alchimice ale armoniei contrastelor: roșu și negru: cinabru și plumb, rece și cald, umed și uscat. Nunta contrastelor. „O trudă savantă atinsă de duh”, cum scria graficianul Dan Erceanu.

Athanorul e locul în care ești, călătorind spre tine.

Dragoș Pătrașcu (dreapta), Gheorghe Geo Popa, Petru Bejan și Gabriel Gherghelaș



Dragoș Pătrașcu



#### Notă:

\* Note la două expoziții și un album. Expoziția *Athanor* a artistului Dragoș Pătrașcu a avut loc la Centrul de Cultură „George Apostu” din Bacău, la invitația directorului Geo Popa, între 6 mai și 4 iunie 2022; cu aceeași ocazie a fost lansat și un album bazat pe opera vizuală a graficianului. Expoziția s-a mutat la Sibiu, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru, între 24 iunie și 30 iulie 2022, găzduită fiind de Muzeul Național Bruckenthal.

<sup>1</sup> Valentin Ciucă, critic de artă, 2007, în albumul *Dragoș Pătrașcu, Athanor*, Centrul de Cultură „George Apostu”, Bacău, 2021, p. 100.

# „Iată Babilonul!”

Dan Perșa

Ei bine, pare ciudat faptul că în prima ei colecție de eseuri, „Împotriva interpretării”, unde spune: „A interpreta înseamnă a săraci, a goli lumea pentru a crea o lume de umbre, a semnificațiilor”, Susan Sontag să nu observe și reversul, faptul că, de vreme ce „interpretarea”, crearea unui metalimbaj al unei arte, este într-atât de volatilă, înseamnă că interpretarea își poate permite incursiuni oricât de hazardate, dacă nu pierde nicio clipă din vedere obiectul privit. Și aici intervine experiența eseistului sau povestitorului: încercând interpretări forțate asupra „Odiseei” lui Homer, rezultatele au fost, până la urmă, uluitoare și, ulterior, confirmate întru totul de toate direcțiile critice trecute, cât și de cele care au urmat.

La ce s-a gândit Susan Sontag? I s-a părut că interpretările eseistilor nu sunt câtuși de puțin volatile. Însă când se întâmplă asta? Numai când interpretările au în substrat o constrângere, mai mult sau mai puțin recunoscută, de natură ideologică. Ideologia devine teza interpretului. În acest din urmă caz, al tezismului, într-adevăr, interpretarea deformează obiectul artistic până la mutilarea lui. Și, la urma urmei, împotriva interpretărilor ideologice s-a ridicat eseista, așa încât și-ar fi putut intitula volumul „Împotriva interpretării ideologice”. Dar până să ajungă aici, a observat ceva cu mult mai profund: golirea de materialitate a reprezentării artistice interpretate. Când interpretezi, obiectul se transformă în idee. Sau, mă rog, obiectul păstrează doar geometria sa:

masa devine dreptunghi, pepenele devine elipsoid de rotație, mărul devine sferă.

Altfel spus, interpretarea decorporalizează. Însă convingerea mea este că prin decorporalizare, interpretare, ca într-o distilare, caută extragerea esenței. Pe de altă parte, eu am căutat să mă situez, de-a lungul timpului, de partea lui Platon și să caut în materialitate întruparea unei Idei. A prototipului divin al oricărui lucru aflat pe pământ. Am refuzat semiotica în favoarea hermeneuticii. Am ignorat cu bună știință rădăcinile istorice în favoarea sorginții divine a lucrurilor și ființelor. Încotro vor duce oare aceste credințe și principii ale mele interpretarea artei lui Ovidiu Ungureanu?

Lăsând în urmă bagajul convingerilor tale, de care nu ești întotdeauna conștient, dacă nu-ți propui decât dezvăluirea onestă a unei opere artistice, nu ai de ce să-ți fie teamă de interpretare. Și iată-ne ajunși într-un punct al silirii. Pornind, totuși, nu de la ceva cu totul gratuit,

ci de la o impresie ce devine, cu cât o adâncești, tot mai puternică. Nu-i par privitorului, multe dintre palatele și castele industriale fotografiate de Ovidiu Ungureanu, niște construcții babilonice? Și unde ar sta forțarea? În aceea că artistul se poate să nu se fi gândit la așa ceva, urmând o cu totul direcție artistică asumată conștient. Dar oare dincolo de conștient, nu putem fi bântuiți de viziuni ce ne canalizează mai puternic decât însăși conștiința?

Gânduri ce se nasc în suflet, nu în minte. Acele gânduri ce dau seama de „eul veritabil”, cum îl numea Cioran, în preocuparea sa de a descifra „obsesia” ultimă a unui artist, „propria (lui) esență”. Și dacă în demersul nostru nu vom reuși să satisfacem cu o interpretare arta, poate vom reuși altceva, să ne apropiem de sufletul artistului. Desigur, fără pretenția cioraniană de a găsi „eul veritabil”, căci el, Cioran, lucra pe opere finalizate. Pe când opera lui Ovidiu Ungureanu e în curs, se dezvoltă an de an, se adâncește și se rafinează. Dar fațete



Dan Perșa



ale „eului veritabil” cred că putem descoperi de pe acum.

Și atunci, nu merită să mergi înainte, asumându-ți riscurile, mai ales că „eseu” înseamnă „încercare”, iar sensul profund al încercării este tocmai forțarea unor limite până dincolo de precauțiile la care ne îndeamnă experiența diurnă și comoditatea diurnă. Sau dincolo de precauțiile „bunului simț”, deconspirat de Einstein drept un obstacol așezat în fața creativității, normele bunului simț fiind o „colecție de prejudecăți”?

Să fi avut Ovidiu Ungureanu măcar o singură dată o tresărire când a fotografiat un „castel” industrial și să-și fi spus: „Iată Babilonul!”?

Ei bine, această întrebare se potrivește unui eseu, dar celor care nu acceptă că ar fi vorba de un eseu, le reamintesc că nici nu mi-am dorit să scriu eseuri, ci să transpun limbajul unui ciclu de fotografii în limbajul prozei și această transmutare presupune utilizarea tuturor procedeeelor, șiretlicurilor și fâgașelor de gândire ale unui prozator. Iar proza (de la basmul fantastic la roman) spune o poveste.

Care este povestea Babilonului? Mircea Eliade ne amintește că numele este Băb-ilâni, „poarta zeilor”, „căci pe acolo zeii coborau pe pământ”. Și brusc ni se arată un adevăr tulburător, scos deja la iveală de folcloriști, de cercetătorii basmelor și de istoricii religiilor. Poveștile sunt denaturarea unor mituri al căror sens primordial a fost uitat. Și chiar dacă Biblia a devenit treptat în conștiința creștinilor posesoarea adevărilor absolute, lumea noastră le-a relativizat tot mai mult și ne permite astăzi discutarea lor. Ce se intuiește din faptul că Băb-ilâni este „poarta zeilor”? Că, inițial, Babilonul nu a fost câtuși de puțin o construcție prin care oamenii doreau să ajungă în Cer și să năpădească țăriile. În adnotările sale de subsol, Bartolomeu Valeriu Anania explică numele Babel ca Băb-ili, „Poarta lui Dumnezeu”. Este o poartă prin care zeii vin la oameni, nu oamenii urcă la zei. Și spune că, printr-o etimologie populară, cuvântul a fost deformat în Bălal, care înseamnă a amesteca, a încălci, a produce confuzie. Și iată că povestea biblică devine una despre încălcirea limbilor.

De ce ar fi coborât Dumnezeu ca să distrugă propria sa poartă, locul

său de comunicare cu pământul? Nu intuim aici o istorie cu mult mai veche a Babilonului față de cea din Biblie, un mit al comunicării și comuniunii omului cu Țăriile, deformat în timp de estomparea și uitarea sensului? Eliade ne asigură că toate marile cetăți antice erau îndrituite să se considere „buricul lumii”, centrul lumii. Și că acestea, cetățile, marile construcții omenești, consacrau o *axis mundi*, care făcea legătura între cele trei tărâmurii: iad, mundan și uranic. Când este scrisă povestea biblică, acest lucru se pare că fusese uitat și scribul, în căutarea unei explicații raționale, înlocuiește sensul primordial cu pretenția bombastică și vanitoasă a oamenilor de a urca la cer și a fi aidoma zeilor. Pedepsiți de Dumnezeu, Babelul este părăsit, uitat, devine treptat o ruină, vestigiul unui trecut glorios și în jurul său se așterne solitudinea. Totuși, ceva din sensul primordial s-a păstrat în mitul degradat al Babilonului: tentația spre uranic a oamenilor, dorința lor de a urca spre cer, aspirația lor către înalt.

Nu dau această impresie „palatele” și „castele” industriale fotografiate de Ovidiu Ungureanu? De clădiri părăsite, sortite solitudinii și încetei ruinări? Dar felul în care sunt fotografiate, le păstrează, fără excepție, demnitatea. Demnitatea unei grandioase creații omenești,

prin care omul căpăta acces spre lumea cerească. Tot Eliade ne asigură că regăsim în noi vechile mituri și sensurile lor. Aceste sensuri rămânând aspirații omenești ale oamenilor din orice timp și loc, inclusiv ale contemporanilor. Aspirația înălțării pare să devină evidentă în poetica lui Ovidiu Ungureanu.

Dar ca să nu suspectăm hazardul, trebuie să găsim și alte elemente congruente. Ce istorisiri despre trecerea unui om de pe tărâmul său în alt tărâm cunoaștem, în afara poveștilor biblice, unde ridicarea la cer este o recompensă a credinței, căpătând astfel un specific cu totul străin de sensul primitiv al ascensiunii? Cele mai la îndemână ne sunt basmele. Chiar dacă sunt versiuni deformate ale unor mituri născute din gesturile unor ritualuri inițiatice străvechi (mitul păstrând sensul acestor ritualuri), basmele sunt totuși cele mai aproape de origini. Iar în basme, rolul de vehicul capabil să transporte un erou în celălalt tărâm, îl au vânturile. Poate părea ciudat că ele au numele momentelor cheie ale ciclului diurn: Murgilă-Miazănoapte-Zorilă: sau Decuseară-Miez-de-noapte-Zorilă sau: Serilă-Mezilă-Zorilă. Când nu vânturile îl duc pe erou în cer, ele sunt, cel puțin, deținătoarele tainei urcării la cer. Ele imprimă mișcare bolții cerești, ele au



Ovidiu Ungureanu

în stăpânire cercurile astronomice. De aici le vine numele. Dar poți simți vântul într-o fotografie? Nu se percep, oare, pe verticala pereților „palatelor” industriale, curenții ascendenți? Altfel cum de ar fi norii învolburați exact deasupra lor, ca și când conduși ar fi de forța unei puteri nevăzute? Nori ca o flacăra albă deasupra torței olimpice.

Să fi ajuns Ovidiu Ungureanu la locul unde fotografia și să fi nimerit pe loc acești nori care sugerează ascensiunea vântului de atât de multe ori? Sau a stat și-a pândit, ca un vânător, momentul de grație pe care își dorea să îl exprime?

Tema recurentă a demnității clădirilor ce respiră în toate fotografiile lui Ovidiu Ungureanu, impresia de curenți ascendenți ce urcă în forță spre înaltul pereților, comunicarea lor cu norii și cerul și solitudinea ce le marchează, o solitudine deloc umană, nostalgică și măhnită, ci una astrală, asemănătoare celei a stelelor, par să îndrituiască ideea că artistul se va fi uitat, măcar o singură dată, la unul dintre imensele edificii industriale și să-și fi spus: „Iată Babilonul!”. Iată edificiul solitar părăsit și-a cărui menire s-a pierdut, iată lumea clădită de oamenii trecutului căzută în uitare și pradă ruinării.

Spre surpriza mea însă, fiecare adâncire a realizării artistice îmi demonstrează că artistul a făcut cu mult mai mult decât să fi privit o singură dată o clădire industrială și să fi spus: „Iată Babilonul!”. El a privit de fiecare dată la ele ca fiind Babilonul și nu acel Babel părăsit și în ruină, ci

le-a privit ca pe Babelul viu, aflat în plină strălucire simbolică prin care templele sunt asimilate muntelui cosmic.

Oare care este taina, sau mai bine spus adevărata noimă a fotografiilor simțite ca surprinzând în clădirile industriale centrul lumii, ce dau naștere unei *axis mundi* pentru a se înălța spre uranic? Centrul lumii este cel mai ades numit și Omfalos, adică „buricul lumii”. Dacă sintagma „centrul lumii” este destul de ambiguă și nu spune mare lucru, ba chiar poate fi bănuită de o anumită mitomanie umană (întocmai cum Dumnezeu biblic o suspectează la oameni și le încurcă limbile pentru a-i opri să construiască mai departe), sintagma „buricul lumii” este cât se poate de sugestivă, de transparentă. Buricul, conform dicționarului, este orificiul abdominal prin care trece cordonul ombilical la fetus. Este simbolul celui născut, este simbolul ființei vii. Cum au creat zeii tot ce este viu? Dacă și ei au născut lumea și tot ce există, înseamnă că toate lucrurile și ființele își au sorginea într-un buric, care leagă tot ce există cu zeii ca fiind părinți. Iar cum oamenii imită faptele zeilor, imită creația zeilor, dacă muntele și arborele vin din buricul zeilor și fac legătura cu țăriile cerești, aidoma lor, oamenii, construind prin imitație, fac cetăți și temple care consacră locul în care s-a construit drept buric al lumii, drept centru al lumii ce exprimă tentația umană spre uranic. Iată ce mi se pare că simte Ovidiu Ungureanu când umblă peste tot pe cuprinsul țării pentru a fotografia cât mai multe

construcții. Construcții industriale, deoarece ele sunt cele mai înalte, sugerând înălții arbori, sau sunt cele mai masive, sugerând munții.

Sau, unele dintre fotografii îmi sugerează imense sarcofage egiptene, înconjurate parcă de eternitate, de o lumină unică și parcă veșnică. Sarcofage încremenite în timp. La egipteni, din astfel de sarcofage, sufletul defunctului își începea călătoria spre lumea zeilor.

Și imaginea se fixează în imaginația noastră. În *backgroundul* realizării fotografiilor, știu efortul lui Ovidiu Ungureanu de a se documenta căutând locurile unde se află astfel de construcții și urcând în mașină pentru a merge acolo, uneori pe drumuri deloc ușor practicabile și dând uneori piept cu paznicii acestor obiective. La început m-am gândit că nu dorește decât o colecție de clădiri industriale, dar este cu mult mai mult de atât. El adună o constelație, o constelație a unor locuri privilegiate ca buric al lumii. Este, în activitatea lui de fotograf, nu o rutină, ci, după cum spune Einstein (în alt context, dar potrivit pentru orice creație artistică): „starea de spirit care îl face pe un om în stare de asemenea realizări seamănă cu cea a omului religios sau cu cea a îndrăgostitului; strădania de fiecare zi nu izvorăște din nicio intenție și din niciun program, ci dintr-o nevoie nemijlocită”.

Cum era fixat, în imaginarul, al meu cel puțin, dar cu siguranță și al multor alora, peisajul industrial, înainte să iau contact cu fotografiile lui Ovidiu Ungureanu? Întocmai



Ovidiu Ungureanu





Ovidiu Ungureanu

cum îl descrie Mihai Zamfir: „În acest teritoriu pestiferat, oamenii supraviețuiesc în blocuri confort doi, surprinse într-o degradare avansată; jur-împrejur, peisajul industrial poluat iremediabil; în asemenea precaritate de sfârșit de lume, răsar ici-colo urme ale unor sate din care n-a mai rămas aproape nimic și pe care industria socialistă le-a înglobat distrugându-le; case cândva de țară, dar care nu mai aparțin acum nici satului, nici orașului, adăpostesc zeci de mii de oameni; unii lucrează în mici ateliere mizere, încropite pe ruinele vastului proiect industrial eşuat”. Și iată cum, un adevărat sacerdoțiu artistic, vindecă și purifică imaginarul nostru. Niciuna dintre clădirile industriale fotografiate de Ovidiu Ungureanu nu are pe ea semnele degradării, semnele ruinării. Deși par singuratice, își păstrează demnitatea. Sunt construcții omenești ce imită Creația zeilor și vorbesc despre măreția umană, despre situarea noastră în cosmos nu ca niște simple făpturi ce putrezesc când mor, ci fiind ființe născute din zei și capabile de a iubi și a celebra religios Creația zeilor. Și, prin fotografie, această măreție a clădirilor industriale este fixată și va fi păstrată pentru totdeauna. Nu în forma unui ciclu, așa cum le numisem inițial, ciclul „Cetăți și Palate industriale”, ci în forma unor constelații, în forma unor galaxii. Așa cum stelele comunică între ele prin câmpuri fizice pentru a forma constelații și galaxii, clădirile industriale, adunate împreună în fotografii, încep să comunice în lăuntrul nostru între ele, alcătuindu-se

într-o vastă rețea a fondului nostru pios.

Iată că în contingentul nostru (ca să n-o numesc era noastră) cu oameni superficiali, impulsivi, frivoli, formali, libertini, lipsiți de ancoră și centru, Ovidiu Ungureanu ne reamintește una dintre marile puteri ale umanității noastre: cuvioșenia, dragostea și respectul pentru zei și pentru creația umană, în permanentă căutare a comunicării cu divinitatea. Fotografii sale sunt cuvinte, sunt un limbaj prin care omul mulțumește smerit zeilor. N-o poate face decât un om care în adâncul lui este cucernic.

Artistul nu doar a înlocuit în imaginarul nostru o lume cu o alta, o viziune cu o alta, ci a ajuns mult mai în adânc: ne-a făcut să simțim nevoia devotamentului nostru pentru cele

spirituale, fără de care am fi doar bestii ahtiate și pizmașe.

Spuneam de contingentul nostru subjugat de spoială, nepăsare și emfază, dar toate acestea sunt reacții la lumea în care trăim. Prin ele îi răspundem. În profunzime, acolo unde ne definim ca oameni, acestea sunt doar niște farduri urâte. Nu ele se opun pioșeniei, ci o altă latură negativă a noastră, cabotinismul. Ca două antiteze, ca două antinomii, evlavia și cabotinismul (lipsa de credință în ceva) luptă între ele pe terenul existenței noastre. Și, iată, se vădește că nu avem nevoie de diverși guru care predau tot soiul de sisteme pretins revelate pentru a gusta din evlavie și a ne aminti că întoarcerea la ea ne oferă pacea spirituală și ne eliberează de balast psihicul, ci de artiști care păstrează în ei simțul pentru ce este sacrosant și legăturile mistice cu țările cerului și Creația zeilor.

Redescoperind marile simboluri: centrul lumii, muntele cosmic, facerea lumii ca un embrion prin creație divină, fotografiile din constelația „Castele și Palate Industriale” ne reamintesc sacralitatea universului și a vieții. Astfel că acum denumirea de „Castele și Palate” dată clădirilor industriale, nu mai pare deloc o luare în derâdere, un sarcasm. Dimpotrivă, ele au fost ridicate la demnitatea sacrului și sunt sălașe ale umanității noastre.

Care este cuvântul care să definească un astfel de om și artist? Devoțiune. Devoțiunea pentru tot ce există și pentru legătura întregii existențe cu divinitatea.



Ovidiu Ungureanu

# Brâncuși – spiritualizarea materiei

10 iunie 2022







## Sculptura la Puterea 3

Mircea Roman, Laurențiu Mogoșanu, Aurel Vlad / 10 iunie 2022



# Ion Tudor Iovian



## și dintr-o dată mâncarea e amară în lumina pătată de negru a lunii în februarie

„întunericul vine cu pas de lup”, „cu umblet de viperă” – zice –  
și pe nesimțite  
în casă intră de-a valma  
pe ușa uitată deschisă pe care nu se știe cine o izbește de perete  
făpturi de paie  
păpuși de câlți ființe fără ochi fără mâini  
ființe fără ființă

apoi vine o ceață de oțet și smog  
cuprinde câmpiile mintea odăile orașul tic-tacul întunericului

o apă murdară năvălește nu se știe de unde  
prin ziduri prin sertare pe sub plăpumi peste cărți și covoare  
și leapădă leșuri de fluturi și leapădă pieile arse și textele

și dintr-o dată și dintotdeauna  
mâncarea e amară în lumina pătată de negru a lunii în februarie  
apa are gust de fier și e asfalt și e fier și e cenușă sub cerul gurii

în coșul pieptului  
o gheară smulge carnea fibră cu fibră literă cu literă  
până ce întreg textul singurătății tale se dizolvă în negru și tăcere

nu trebuie să strigi  
nu trebuie să fugi  
toate te vor urma

frica de ziua de mâine e la fel cu frica de ziua de ieri  
e la fel cu urma de sârmă ghimpată  
pe care o trage copilul când iese brusc din copilărie  
și intră pe nesimțite  
în infranegru

te-a mușcat de jugulară o fiară fără trup fără umbră

și mușcătura e deja un text –  
cu iscălitura ta  
pentru niciunde pentru nimeni



## ocupați viitorul

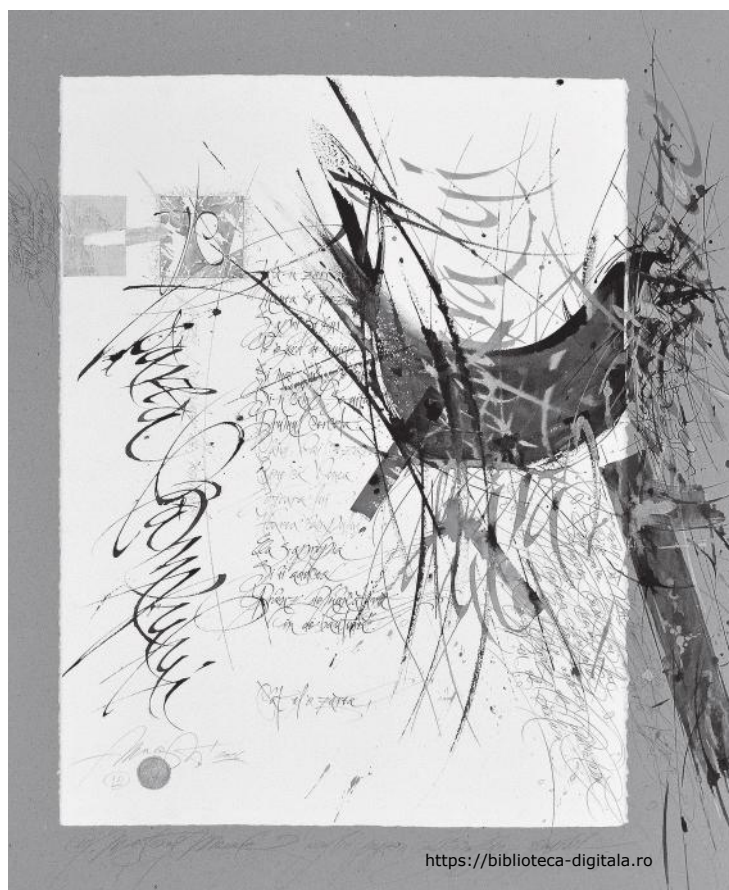
ai zice că sunt aceiași dintotdeauna  
tăcuți cărbune  
încuiați în ei cu lacăte  
cu povești bătând în vinețiu scrise pe obraji cu bisturie nevăzute  
rictusuri-răni  
cusute cu ață chirurgicală peste strigăte pe care nimeni nu le aude

sunt  
omuleți dada omuleți dodo-argus-cu o mie de ochi  
cu care sfredelesc viitorul fără să vadă ceva  
mesageri ai unor lumi care nu mai sunt pe pământ  
statui-golem din cârpe și clei de oase fier boscorodit în leșie de șoarece  
suflete vândute de Cicikov la kilogram  
pentru un trecut sută la sută inventat  
pentru un viitor deja defunct

încă nu-i împrăștie vântul rece dintre blocuri  
când li se încurcă printre picioare  
nici pisicile verzi ale spaimei

încă îi mai ține pământul într-un fel de rădăcini bătute în piroane de păslă  
pe care nu se știe cine le tot scoate și îi mută de ici până colo  
de la Prințul de tinichea al minciunilor de tinichea  
la Turnul cel mare de la gară

lumina dimineții  
mai rece acum mai tăioasă decât gerul  
se prăbușește din merișorul sălbatic de la colțul casei peste ei  
și-i îmbracă în straie de albastru-ivoriu pentru drum lung  
(acum știi –  
acolo i-a sădit imaginația ta  
când nu mai aveai - tare obosit și înnegurat –  
unde să te refugiezi  
și te-ai odihnit între frunzele lui o viață și o moarte și încă o zi fără moarte)  
și lumina dimineții trece prin ei ca prin niște odăi goale  
indiferentă și glacială



Alexandru Macovei



Alexandru Macovei

măcar luna ar fi trebuit să fie acolo  
 legată cu sfoară și cu scufie cu motocei la capăt  
 pudrată cu metafore din celălalt veac  
 și ținută în viață cu ventilator de 24 de volți  
 pe un pat de fier mai real decât realitatea mea sau a ta

– dar luna nu mai există de când ai plecat cine știe unde –  
 există doar niște copaci pe ducă  
 - odinioară merișori sălbatici -  
 și omuleți de gumă și ceață sârme și tuse  
 tare speriați  
 care gem și nimeni nu-i aude

și există ea  
 pură inaccesibilă  
 într-un cerc tras cu cretă colorată de copilul deșertului și de moarte

(ah ai vrea să știi cititorule complice  
 cine este afurisita asta care se uită  
 peste umărul meu  
 și-mi mușcă degetul cu care

scriu  
 până dă sângele și  
 se face dimineață din nou  
 te rog să mă crezi  
 că nu știu  
 nu-i văd fața dar îi simt suflarea fierbinte în ceafă  
 și cuțitul cu gust de sânge pe lamă)

omuleții dada și omuleții dodo care  
 au fugit din statui din odăile urâtului  
 și ridică din lumini amestecate cu gloduri și nervi arși  
 ziduri  
 ca să-și apere iluzia că ei chiar există că au un vis că ei sunt visul

dar ploaia de după-amiază umezește nisipuri grele care curg din ceruri  
 și se depun între vertebrele lor  
 cu scrâșnete de fiare vechi  
 și se preling sub pleoape peste zăpada mieilor uciși de ei  
 și se face una cu ea  
 cu pălăriile lor de paie cu privirile lor de pământ și var stins  
 – tencuială deja veche  
 viață stoarsă pusă la naftalină pentru exitul definitiv

dar ei nu se dau duși

râsul copiilor răutăcioși care-i zgândăresc cu praștia  
 cu porcării cu bățul cu pietricele aruncate la țintă  
 nu le schimbă călătoria

vor trece până la sfârșitul veacurilor prin aceleași locuri – și se vor întoarce  
 aceiași dintotdeauna  
 tăcuți –  
 saci cu întuneric dens și ciment și pământ

încuiați în ei cu cifrul muțeniei  
 înghițit

mesageri ai unor lumi care nu mai sunt  
 statui pentru un trecut inventat pentru un viitor deja expirat

dar câte ceva dispăre de pe fața lor de la o zi la alta  
 într-o durere care nu-și strigă numele –



câte o literă  
câteva silabe  
semne de întrebare apoi propoziții întregi  
– în curând textul care-i ținea împreună se va fărâmița  
și va fi luat de vânt – acolo  
s-au ascuns vieți în șir morți în șir cu tot cu chei și cifru și visuri  
omuleți dada omuleți dodo

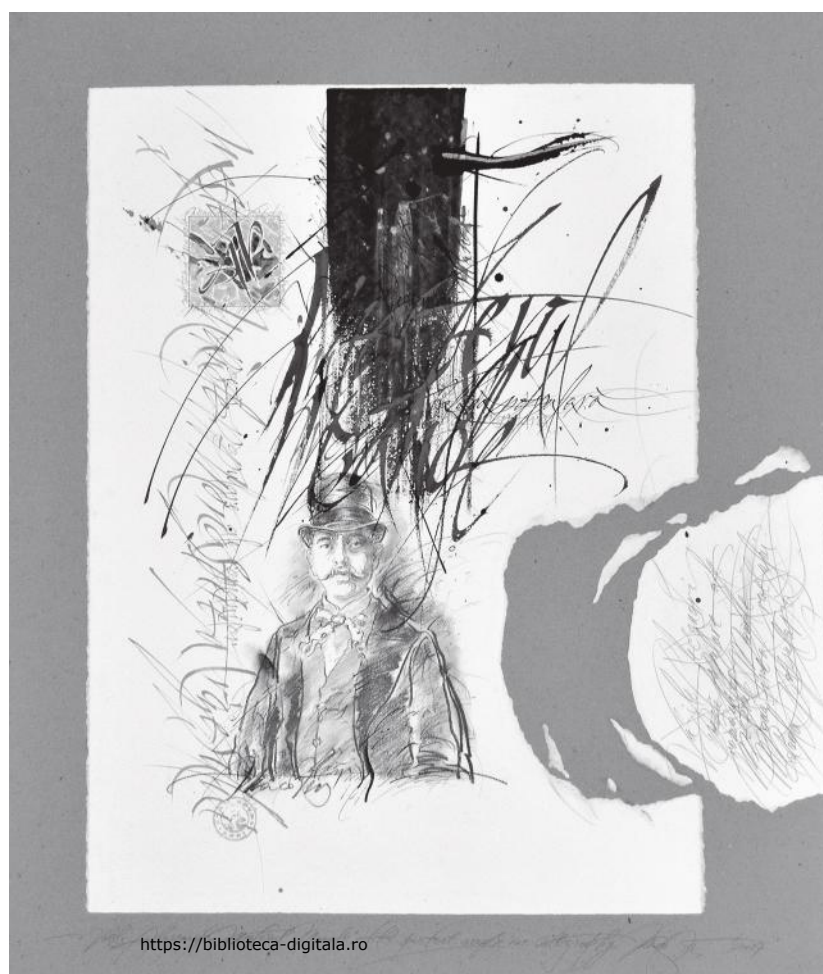
vor dispărea  
odată cu lumina care se stinge noaptea târziu în casă  
cu floarea care se usucă așa pe neașteptate  
pe masa de mahon și se duce pe pustii

din roșeața unui chip îndrăgostit  
din fluierăturile prigoriei speriate prin somn  
de mărșăluitul fără sens al omuleților  
va rămâne doar o dără de pilitură de fier în iarbă

se va mai auzi o vreme un uruit de motoare stricate când trec  
prin dreptul semaforului  
ca să se piardă pe sub neoane chioare  
nu se știe unde

mai cade o cheie un deget bate darabana în geam singur  
se scurge pic pic pleosc ulei în două cu sânge  
și nu-i nimeni care să le ridice frunțile din pământ  
și nu-i nimeni care să-i strige pe nume să le dea un pahar cu apă  
să le rescrie povestea

e tot mai greu să rămâi om e tot mai greu să respiri  
lumina dimineții  
aici  
unde  
cercul se închide deja s-a închis  
și e punct și e Aleph  
viață pe cartelă plătită cu moarte  
moarte gratis oricând și oriunde  
când ei  
traversează un drum care sfârșește într-un zid inexistent



Alexandru Macovei

# Emil Nicolae

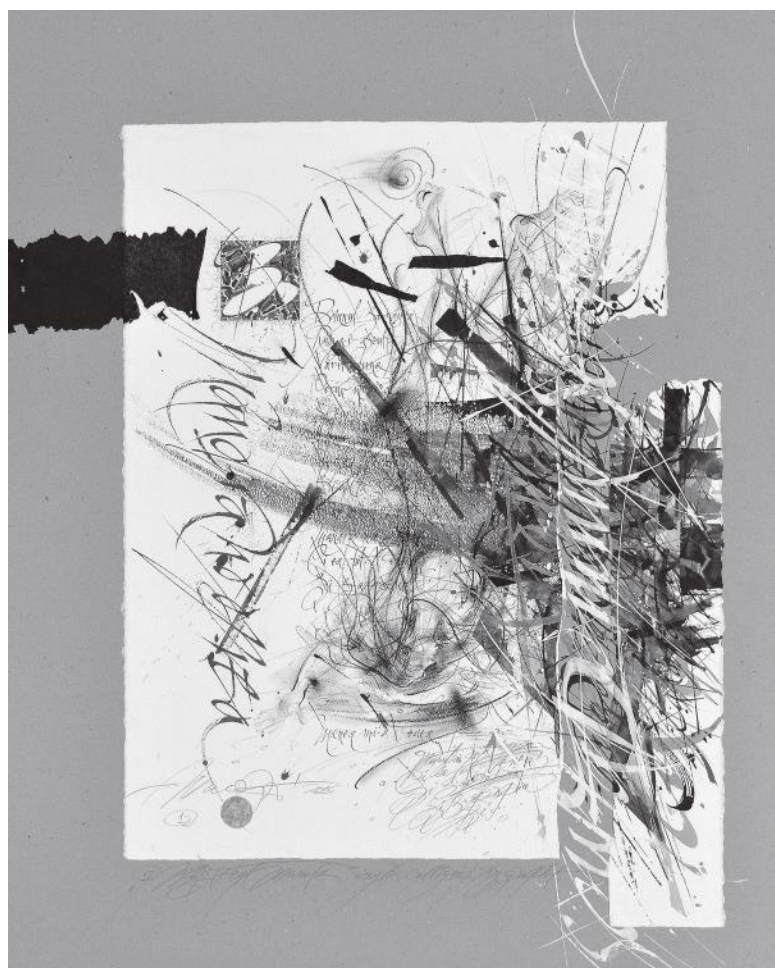


## Facerea Europei

Pe umărul cui plânge poetul –  
pe umărul iubitei desigur  
când își aduce aminte de jocurile  
copilăriei părăsite departe  
în țara împotmolită în veacul de mijloc

acolo în umbra turnului de piatră  
cu articulații din lemn  
care scârțâia în bătaia vântului  
ca o roată obosită de căruță  
a auzit el prima dată lumina zilei  
căci nu a văzut-o  
cum își imaginează greșit supușii  
măruntelor chipuri cioplite  
acolo dintr-un hocus-pocus  
(„hoc est corpus meus”)  
a apărut pe lume  
din plumbul volatil încălzit  
în pâtecul armăsarului gării  
din amestecul de spermă și sânge  
mai degrabă decât din amestecul  
sfintelor oase în burta pământului  
când a început să vadă  
și-a cunoscut părinții  
și tristețea obiectelor din jur

nimeni nu înțelegea  
ce se întâmplă cu acel copilandru  
pe care-l dureau lucrurile  
purtate pe trup  
ca niște urme de răni  
ca niște cicatrici  
chiar dacă erau daruri de la prieteni  
(„când te împodobește sângele  
să nu-ți pui alte podoabe”)  
uneori se privea intens în oglindă  
până apăreau broboane roșii  
pe suprafața ei  
și atunci simțea adevărul



Alexandru Macovei

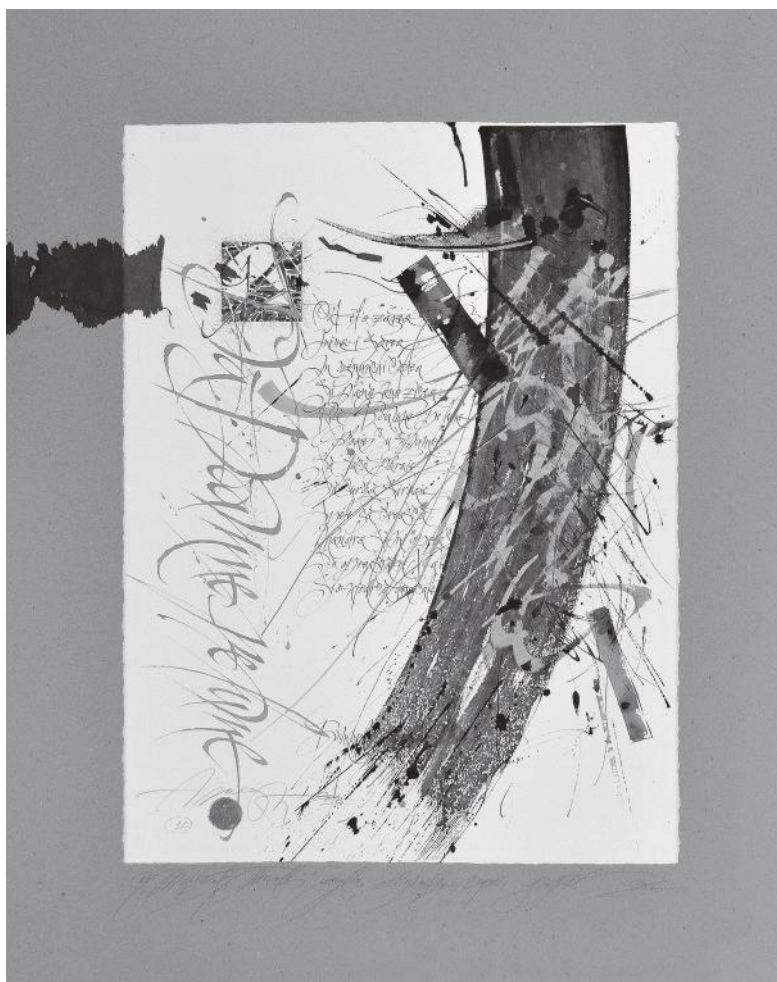


așadar pe umărul iubitei plânge poetul  
fără să știe că nu e absolut necesar  
să începi mereu cu începutul  
când din perspectiva trecutului  
totul ar putea deveni mult mai clar

numai ea înțelesese deja asta  
din momentul în care și-a promovat  
pe Net fotografia din adolescență  
în care pletele îi dispăruseră și  
pielea capului îi fusese rasă  
cu atenție și sexul la fel  
în schimb atașându-și inscripția  
„looking for a husband with EU passport”  
în locul numărului de ordine  
strigat la apel

deși nu erau vizați în mod special  
băutorii de bere au trimis vreo 500 de oferte  
pentru că se dau în vânt după țâțele mici  
după buricul îngrijit tăiat  
după coapsele bine depilate  
și după vulva proeminentă  
ottokarlwernerklausgustavfritz & comp  
și-au exhibat frustrările rapid  
demonstrând din nou că băutura  
inteligentă rămâne vinul  
și de aceea nici n-au observat  
lacul de pe unghiile puștoaicei  
o scăpare s-ar zice sau o neglijență  
când de fapt era un subterfugiu  
menit să o protejeze  
îmbrăcând-o cu strălucirea depusă  
pe țesuturile cornoase minuțios curățate  
astfel înnobilând produsul de contrabandă  
procurat din suburbiile Belgradului

dar dacă nu era în realitate  
copilul părinților săi – cum credeau ei  
și nici iubitul iubitei sale – cum credea el  
(iată două lucruri la care mereu i-a fost frică  
să se gândească în același timp)  
înseamnă că trupul acesta plimbat  
acum prin lume nici nu există  
și că doar apariția străvezie de o clipă  
amestecul de sânge și spermă  
din pântecul calului  
transparența aceea care deforma lumea  
ca o lentilă întoarsă pe dos  
a fost adevărată  
umbra unei idei  
o iluzie



Alexandru Macovei

# Viața Țarului rus Nicolae al II-lea

Ionel Savitescu

Henri Troyat (Lev Tarasov, 1911-2007) specialist în istoria Rusiei, membru al Academiei Franceze, a dat la iveală în decursul anilor, multe cărți consacrate unor țări și țarine ai Rusiei, unele dintre acestea fiind traduse și în limba română. Astfel, printre ultimele sale lucrări traduse în românește se numără și monografia consacrată lui Nicolae al II-lea, țarul rus care a condus imperiul între 1894-1917, an în care a abdicat, apoi a fost executat cu întreaga familie în 1918, după ce se făcuse o testare a reacției populare, prin asasinarea fratelui său, marele duce Mihail Romanov. Așadar, dacă Robert Service (a se vedea în acest sens „Ultimul Țar. Nicolae al II-lea și Revoluția Rusă”, Editura Trei, 2019) se ocupa în monografia sa numai de ultimele șaisprezece luni din viața lui Nicolae II și a familiei sale, Henri Troyat întreprinde o incursiune amănunțită în viața acestui țar rus prin care dinastia Romanov (1613-1917) își încheie existența. Dacă examinăm istoria Rusiei imperiale din secolul al XIX-lea vom constata că Alexandru I s-a stins înainte de 50 de ani, Nicolae I a avut o domnie mai lungă (1825-1855), Alexandru II sfârșește în urma unui atentat cu bombă în 1881, iar Alexandru III în 1894 în plină putere. În

ceea ce-l privește pe Nicolae II, acesta va avea un destin tragic, fiind asasinat la îndemnul lui Lenin, care se ferise de a da un ordin scris, pentru a nu rămâne în istorie o dovadă palpabilă a crimei ordonate de la cel mai înalt nivel.

Nașterea lui Nicolae II (Niki), la data de 6 mai 1868, fusese marcată la Sankt-Petersburg cu 102 salve de tun. Conform tradiției, ziua de 6 mai este aceea în care Dreptul lov se stinge pe o grămadă de gunoi, după ce își pierduse averea și copiii, zi marcată în Calendarul Ortodox. După nașterea lui Nicolae, Alexandru III a mai avut doi fii: Gheorghe și Mihail și două fiice: Ksenia și Olga. Copil fiind, Nicolae este impresionat de moartea bunicului, țarul Alexandru II, iar tatăl său, Alexandru III, devine noul țar: „Cu o gândire mărginită și rigidă, noul țar se temea de subtilitățile politice și nu-și imagina viitorul Rusiei decât în disciplină și tradiție” (p. 9).

Dacă Nicolae I și Alexandru II încercară impunerea unor reforme care să îmbunătățească viața popoului rus, sub Alexandru III se renunță la reforme și la Constituție, iar la sfatul lui Pobedonostsev, foștii colaboratori liberali ai lui Alexandru II sunt îndepărtați, iar evreii sunt considerați

ca vinovați de tulburările din imperiu. Educația lui *Niki* este încredințată unor profesori străini, care-l învățară engleza, germana și franceza. Dintre educatorii ruși, Pobedonostsev îi mărturisea lui Serghei Witte: „Cât îmi țin eu cursul... văd doar cum (Niki) se scobește cu multă râvnă în nas” (p. 13-14). Din punct de vedere intelectual și fizic, Niki nu se ridica la înălțimea strămoșilor săi. Deși Alexandru II era sever cu moravurile, Niki se aventurează cu cântăreața de operă Labunski, apoi cu dansatoarea poloneză, Matilda Kșesinskaia, iar pentru a-l îndepărta de aceasta, țarul își trimite fiul într-o călătorie în Extremul Orient, practică de care au beneficiat și principii români Ferdinand și Carol. Însoțit în călătorie de fratele Gheorghe, Niki nu manifestă interes pentru piramide, monumente, temple, în Egipt, iar în Japonia a suferit o lovitură de sabie dată de samuraiul Tsuda Santso, ostilitatea față de Japonia se va concretiza mai târziu într-un război pierdut de Rusia. Călătoria în Orient nu-l îndepărtase pe Niki de Matilda, dar curtea rusă vorbea despre căsătoria lui Niki cu prințesa germană Alix de Hessa-Darmstadt (născută în 1872 în Danemarca și nepoată a reginei Victoria), poliglotă, cânta la pian, picta. Alexandru III, bolnav, se stinge la 20 octombrie 1884, populația răsuflând ușurată. Nicolae se căsătorește cu Alix și urcă pe tron fără entuziasm: „Ce trebuie să fac ? Eu n-am fost pregătit să domnesc. Nu mă pricep deloc la treburile statului. N-am nici cea mai vagă idee cum să le vorbesc miniștrilor. N-am vrut niciodată să fiu țar!” (p. 56). Prost sfătuit, Nicolae face o impresie neplăcută în țară: „Cu conștiința împăcată, își imagina în mod firesc că țara nu-i putea imputa nicio greșală deoarece era un om cinstit, lucra asiduă la dosarele lui, își iubea soția pe cât de mult îl iubea și ea și ducea în palatul lui o viață de familie exemplară” (p. 63). În mai 1896 are loc la Moscova încoronarea lui Nicolae II, ce costase dublu față de aceea a tatălui său. Din păcate, încoronarea a fost umbrită de incidentul de la Hodâncă soldat cu morți și răniți. Nicolae



Ionel Savitescu



Mircea Roman



acordă câte 1.000 de ruble fiecărei familii îndoliate, apoi se duce la balul de la ambasada Franței. Câteva zile la rând au loc dineuri, mese, recepții, deși lumea era profund nemulțumită, strigându-i-se: „Du-te la înmormântare, nu la petrecere! Găsește-i pe vinovați!” (p. 72). După încoronare, Nicolae face vizite în Europa: Austria, Germania, Marea Britanie, Franța. La Paris, Nicolae dorește să asiste la o ședință a Academiei Franceze, apoi face o vizită la Versailles. Totuși, vizita în Franța a fost obositoare pentru suveranii ruși, iar manifestările de entuziasm i-au indispus. Nicolae va reveni în Franța în 1901, după ce în 1887 fusese vizitat de Franz Joseph, Wilhelm II și Félix Faure. La propunerea lui Nicolae II are loc la Haga o conferință internațională în 1899 cu participarea a 28 de state pentru limitarea cursei înarmărilor. Datorită ministrului de Finanțe, Serghei Witte, în Rusia au loc reforme, se construiesc căi ferate, printre care Transsiberianul ce lega Sankt-Petersburgul de Vladivostok. Se efectuează în 1897 primul recensământ în Rusia (126 de milioane de locuitori). Se fixează durata zilei de muncă: 11 ore pentru adulți, repaus duminical și în zilele de sărbători. Manifestațiile studențești sunt reprimare și se soldează cu morți

și răniți, precum și arestări, dar și cu împușcarea unor demnitari.

Diferitele caracterizări ale lui Nicolae II datorate unor demnitari lăsau impresia că țarul este devotat Rusiei și problemelor sale, însă realitatea era alta: „Viața lui adevărată era la lumina lămpii, lângă soție, nu așezat la birou, în fața unor miniștri care îi vorbeau pe un ton grav despre treburile imperiului. Îndată ce evada din universul lui confortabil, se arăta pasiv, distrat și parcă separat de ființe și de evenimente printr-o zonă rece” (p. 96-97). Nicolae II avea oroare de inteligența și opinia publică. Caracterizările lui Nicolae II abundă până la marele duce Nikolaevici: „Nu-l consider pe împărat o simplă ființă omenească. Nu e nici om, nici zeu, ci ceva între” (p. 101). Sfătuitoarii lui Nicolae II erau Vladimir Meșcerski, proprietar al ziarului „Grajdanin” (Cetățeanul), și soția sa Alix: „Alegând să ducă cea mai mare parte a anului o viață retrasă, modestă și egoist familială, suveranii se îndepărtau pe nesimțite de supușii lor” (p. 125).

Situația gravă a Rusiei a provocat escaladarea antisemitismului, manifestat sub forma pogromurilor antievreiești. La sfârșitul secolului al XIX-lea, începe să se afirme Vladimir

Ilici Ulianov (Lenin). Pentru a diminua elanul revoluționar, ministrul Plehve credea în necesitatea unui *mic război victorios!* (p. 141). Ca și alți monarhi europeni, Nicolae era dornic să acapareze noi colonii și să-și extindă imperiul. Pentru a-i abate atenția lui Nicolae de la sud-estul european, Wilhelm II îi stimulează apetitul pentru Extremul Orient, considerându-l *Împăratul Pacificului*, iar Wilhelm II, *Împăratul Atlanticului*. Nicolae îi disprețuia pe japonezi, *nație de maimuțe*, dar conflictul se va termina cu zdrobirea flotei rusești, Japonia impunându-se ca o putere militară.

Anul 1905 debutează cu greve și nemulțumiri ale populației ruse. Duminică, 5 ianuarie 1905, rămâne cunoscută ca „Duminică Roșie”. Manifestația pașnică inițiată de preotul Gapon este reprimată cu brutalitate spre indignarea străinătății. Se comit asasinat, se strigă contra țarului. Negocierile ruso-japoneze sunt purtate în America de Serghei Witte, iar rezultatele păcii nemulțumesc populația Rusiei. În iulie 1905, Nicolae și Wilhelm II au semnat un tratat de alianță secret încheiat în defavoarea Rusiei. Stolâpin devine noul premier al Rusiei. Suveranii ruși, în special țarina Alexandra, sunt tot mai înclinați spre religie, stare amplificată de boala

țareviciului Aleksei. În 1905, Nicolae îl cunoaște pe Grigori Rasputin (Grigori Efimovici Navâh), din provincia Tobolsk, născut în 1870, care va dobândi o mare influență asupra familiei imperiale. După o viață desfrânată se retrage la o mănăstire și-și schimbă viața, încât mulți prelați i-au acordat încredere. În septembrie 1911, Stolâpin este împușcat la Kiev de Bogrov, și după o agonie de câteva zile se stinge din viață. Făcând un bilanț al domniei lui Nicolae II la începutul secolului XX, Henri Troyat scrie: „Departee de a marca un declin al prosperității țării, domnia lui Nicolae al II-lea i-a asigurat progresul constant” (p. 289).

În 1913 Rusia sărbătorește tricentenarul dinastiei Romanov. La catedrala Kazan are loc o slujbă de mulțumire oficiată de patriarhul de Antiohia. Nicolae face vizite în Franța, Anglia, Italia, fără a se menționa vizita pe care i-o face lui Carol I la Constanța în iunie 1914. După Războaiele balcanice, are loc asasinarea lui Franz Ferdinand și a soției sale la Sarajevo (28 iunie 1914), iar după o lună începe *Marele Război*, deși Nicolae avea convingerea că Wilhelm II și Franz Joseph erau prudenți în evitarea războiului. Totuși, Serbia nu acceptă condițiile Vienei, încât Austro-Ungaria îi declară război și bombardează Belgradul. Din spitalul de la Tiumen, Rasputin îi telegrafiază lui Nicolae să nu pornească războiul ce ar duce la sfârșitul Rusiei și al împăraților. În Rusia se trece la mobilizare generală, deși Nicolae era conștient că se trimiteau la moarte sute de mii de ruși. Incredibil, în cele două capitale, ale Rusiei și Germaniei, au loc manifestații de entuziasm odată cu declanșarea războiului. Lenin, aflat în Elveția, declarase că *înfrângerea Rusiei era de preferat victoriei țarismului* (p. 316). Dacă ofensiva germană este oprită la Marna, în Răsărit înfrângerea Rusiei dovedește că țara se afla în 1914 la fel de nepregătită ca în 1905 pentru un război cu adversari superiori. Nemulțumirile soldaților și ale ofițerilor ruși creșteau, iar agitația revoluționară se extinde. În sfârșit, în noaptea dintre 16-17 decembrie 1916, prințul Félix Iusupov, împreună cu câțiva apropiați, reușesc să îl elimine pe Rasputin, iar asasinii sunt exilați. Moartea lui Rasputin a provocat îngrijorare în familia imperială. La Petrograd situația se înrăutățește, încât Nicolae II abdică în favoarea lui

Aleksei, acesta din urmă abdicând în favoarea lui Mihail. Însă la Petrograd mulțimea a protestat dorind o Rusie fără Romanovi, încât Mihail abdică nedorind să domnească în această stare de nesiguranță, ură și dezbinare. În ceea ce-l privește pe Nicolae II, numai Anglia fusese de acord să îl primească în exil, dar prin intervenția lui Lloyd George, această ofertă este anulată.

În martie 1917, Lenin, Krupskaja și alți 17 exilați ruși sosesc la Petrograd (v. „Trenul lui Lenin” de Catherine Merridale): „Silueta lui bondoacă, fața rotundă cu pomeți proeminenți, bărbuța ascuțită, privirea lui dură au devenit repede populare” (p. 412). Kerenski hotărăște ca familia imperială să fie exilată la Tobolsk. Lenin, Troțki și acoliții lor reușesc să îndepărteze guvernul provizoriu, apoi, treptat, prigoana bolșevică dezamăgește. În detenția de la Tobolsk, Nicolae cunoaște mai mulți temniceri, apoi familia imperială este transferată la Ekaterinburg, unde sunt primiți cu ostilitate de localnici. După o consultare cu Lenin și Sverdlov, bolșevicii din Ekaterinburg hotărăsc asasinarea familiei imperiale. Iurovski, noul comandant, îi transferă în noaptea dintre 16-17 iulie 1918 în subsolul Casei Ipatiev și îi împușcă, cadavrele sunt apoi desfigurate, arse și aruncate într-un vechi puț de mină. Pe 18 iulie 1918, Sverdlov anunță lichidarea Romanovilor, iar pe 20 iulie presa rusă face publică execuția.

O primă lucrare despre acest asasinat aparține magistratului rus Nikolai Sokolov. În anexă, Henri Troyat dezbate cazul Annei Ceaikovski (căsătorită ulterior cu un anume Anderson și stabilită în SUA), care pretindea că este Anastasia, fiica cea mică a țarului, care a scăpat din masacrul din Casa Ipatiev. Această persoană nu a fost recunoscută de niciunul dintre membrii familiei imperiale și ai emigrației ruse ca fiind Anastasia. În 1961 pretenția ei i-a fost respinsă definitiv, iar în 1984 ea s-a stins. În jurul acestei execuții s-a fabulat îndeajuns, iar doi jurnaliști britanici au afirmat că numai Nicolae și fiul său, Aleksei, au murit, restul familiei scăpând cu viață. Casa Ipatiev, ultima reședință a țarului Nicolae II, a fost demolată în 1977. Evident, arborele genealogic, bibliografia și indicii completează o lucrare de referință. Informații suplimentare ne sunt oferite de articolul „O enigmă

care persistă după un secol. Soarta ducelui Mihail Romanov, țarul ultimei zile a împărăției Rusiei”, semnat de Sterian Pricope, din nr. 237 al revistei „Historia” (octombrie 2021).

Henri Troyat, *Nicolae al II-lea. Ultimul Țar*.  
Traducere de Nicolae Constantinescu,  
Editura Polirom 2021, 460 p.



Mircea Roman



# Balul emoțiilor. Parfumul interbelic al dansului

Mădălina Miron

octombrie 2022  
Vitrălia • nr. 57

Condeii cu frunză răsucesc emoții în penumbră... cuminec pasul cu cel cuminte colb răvășit pe cărare. Vântul leagănă cu eleganță copacii, eleganță înșiruită ca o basma de mătase ce adie dinspre castel... Seara aceasta e-o sărbătoare, Ghiculeștii pun haina cea bună și, din lumea spiritelor, fac drum înainte... urcă-n istorie vreo sută de ani!... sau noi coborâm, înălțându-ne deopotrivă, în cuibul vremurilor interbelice, pe ritmuri de tango!

## Am ajuns la castel...

Pas și privire, împletind uimire, preaplin de emoție și nerăbdare. Evantaiul din turlă se pictează cu modelul boem din trecut. Pornim, sub cupolele castelului Ghika din Dofteana, într-o „expediție” în timp... O intrare princiară, pășim cu gust, gustul unui vin alb garnisit cu măslina verzi (roade alese provenite de la sponsorul Darvari Garden) și legende despre zei greci ce curg dinspre un personaj deosebit. Somelierul Sorin Ailenei, însoțit de domnul Ionuț Constantin, manager de vânzări, reprezentant al Cramei Domeniile Urlați, ne poftesc la o degustare rafinată, cu stil...

Zăbovim în ceasul unei clipe la intrarea în castel, prima încăpădere pune lacăt privirii, gândului și buzelor... curge un verde închis, regal, sobrietate și eleganță-voal peste lemnăria masivă, originală, și vechiul șemineu, împodobit cu o pictură sensibilă. Curge în gând și o muzică, atunci când atingi cu ochii pianul, care stă cuminte sub talpa scărilor grațioase, somptuoase. Castel în toată rotunjimea cuvântului!

Oamenii susură ca un râu curios să cunoască finețea următoarelor stânci pe care trebuie să le traverseze! Se anunță un program bogat astă-seară!

## Începem...

„Acestea sunt monumentele noastre istorice... atât de pline de valoare material și de sens istoric (...) cu patina veacurilor așternută pe fiecare (...) Unde le veți vedea, să le recunoașteți, să le respectați și să le ridicați, dacă aveți puterea, din ruina și părăsirea lor” spunea Nicolae Iorga. Ascultându-i cu sârg îndemnul, doamna Lucia Pădurariu, președinte al Asociației „Simfonia florilor”, a conjugat toate puterile creației și organizării și a făcut posibil un eveniment unic, un bal, un tango bal, după-amiiza zâmbetelor noastre...

Risipiți în frumusețea arhitecturală, ne-am adunat în sala cu pianul, pentru a o cunoaște pe doamna Lucia Pădurariu, artizanul acestui boem eveniment. Ticăie curiozitatea, apoi, ca în finalul unui tango, privirile publicului se întâlnesc cu privirile prezentatorilor în secunda tăcerii. Se începe cu o scurtă prezentare despre familia Ghika-Comănești și despre castel, adevărată lecție de istorie susținută atât de doamna Lucia Pădurariu, cât și de scriitoarea Silvia Miler, lecție atât de necesară celor prezenți, veniți din multe colțuri ale țării. De altfel, doamna Lucia ne mărturisește că „prin aceste evenimente culturale dorim să aducem în atenția dumneavoastră monumentele istorice și frumusețea acestor locuri!”, „Astăzi desfășurăm

un eveniment cultural complex! Plecând de la parfum de femeie, pentru dragostea de monumente, timpuri trecute, invocăm personajul feminin Ioana-Lucia Ghika Băleanu, care a reprezentat în familia ei cultura. Deopotrivă, tango era cel mai popular dans de la salon, în perioada interbelică. Astfel a luat naștere proiectul *Parfum de femeie, parfum de tango; mondenitate și sociabilitate în saloanele boierești interbelice*. Alegerea datei nu a fost întâmplătoare, deoarece 9 iulie este ziua independenței Argentinei – țara de origine a tangoului!”. Aflăm că imobilul a fost construit în stil romantic la sfârșitul secolului al XIX-lea cu rol de castel de vânatoare, dar și o reședință de vară, aici prinții venind să se destindă. Sunt aduse în discuție și celelalte monumente aparținând acestei familii princiare, Palatul Ghika și gara din Comănești, dar și Palatul Știrbei din Dărmănești. Surprinzătoare informații aflăm și despre istoria recentă a castelului din Dofteana, prin bunăvoința domnului Cadar, administrator al întregului domeniu. „Prima dată a fost construită hulubăria, care, în prezent, este casă privată, apoi clădirea administrativă și castelul. A traversat perioade dificile, fiind, de-a lungul timpului, casă de copii (200 de suflete) și secție TBC a Spitalului Târgu-Ocna. În anii 2000 spitalul a



Mădălina Miron

pus castelul la dispoziția Ministerului Culturii. Primăria Dofteana l-a luat în proprietate în 2003, apoi l-a vândut și astăzi este în proprietatea unei firme private." Sinuos parcurs, dar bucuria cea mai mare e că poate fi vizitat și încearcă a i se reda strălucirea de altădată...

Depănând firul istoriei, poți simți prezența celor ce-au fost mai înainte de noi, ca niște umbre luminoase veghind din ungherele slab luminate ale castelului, Dimitrie Ghika-Comănești, Nicolae D. Ghika – fiul său, Ioana Băleanu, Dimitrie Ghika (Dede) – fiu al Ioanei și al lui Nicolae și mulți alți membri ai acestei familii nobile, care s-au perindat de-a lungul timpului pe aici. Aplecând urechea în visare, auzind povestea personajului feminin, aflăm că multe din compozițiile Ioanei Ghika Băleanu ne stau aproape și în zilele noastre, întărind ideea că a lăsat o mare moștenire în istoria muzicii. Compunând nu doar muzică religioasă și pentru copii, descoperim că tot ei îi aparține melodia „A venit un lup”, interpretată de-a lungul timpului de Anda Călugăreanu, deci muzică folk.

Descopăr, prin relatare, că are patru nivele impozanta clădire: demisol, parter, etaj și mansardă. Secvențial, urmează să le descopăr... Cu atâta poveste în jur, aflăm că doi regizori au ales acest castel pentru a filma „Domnișoara Cristina” și „Vânătorul de spirite”, printre personalitățile ce l-au vizitat numărându-se și actorul Claudiu Bleonț.

### Tango în pasul degustării...

După un regal de informații, relaxând corzile sensibile ale memoriei, pătrundem într-o altă încăpăre, situată în partea dreaptă. Ne întâmpină aceeași domni distinși pe care îi cunoscusem la intrare, de data aceasta, având un curcubeu de vinuri.

Crama Domeniile Urlați, care a fost și sponsor, se află lângă Ploiești, în zona Dealu Mare, cuprinzând 110 hectare. Deși cunoscută pentru vinurile roșii, astăzi se prezintă cu o paletă întregă.

Somelierul, un domn distins, ne invită în povestea tangoului cu pași de vin... „Aducem vinul în atenție când vorbim de tango. Știm că în Argentina, la final de secol XIX, se naște tango. Acolo au fost aduși sclavi

din Africa, care vor contribui cu ritmul și denumirea, și imigranți din Franța, Spania, Italia. Tango însemna un spațiu închis unde aveau loc dansuri ritualice. În Buenos Aires existau mai mulți bărbați decât femei, așa că ei ieșeau în față!... Vinul alb-tânăr, acidulat, faze de poartă, dar nu goluri (grimasele se unduiesc în zâmbete largi, unii nasc gânduri...) gama Saac, o Fetească albă cu Sauvignon blanc”. Aflu că sauvignon, franțuzește vorbind, induce ideea de sălbatec... Spumos este simțul umorului la cel ce prezintă, spumoase și chipurile impresionate ale participanților. Acest vin se servește rece!

După prezentare, gustăm! Curiozitatea gustului face să tresară papilele în așteptarea somelierului. Facem cunoștință cu vinul! Privim! Galben-verzui, nu e uleios, nu e vâscos – adică nu e dulce, deci e sec; alcoolemie – redusă spune domnul Sorin, totuși, mare, concluzionează ridicarea sprâncenelor în rândul publicului – 14%! Apoi mirosim, aici se spune povestea viei, un miros de iepure, fructe exotice. Într-un moment magistral prezentatorul ne spune: „Vinul e ca orice operă de artă! Iar calitatea e gustul apreciat de oameni.” Date geografice strecurate – Viile din Dealu Mare sunt situate pe paralela 45, care-i perfectă pentru viticultură! În final, gustăm! Se face gura pungă, ni se spune, fapt datorat acidității, apoi o arsură, o căldură pe piept – aici e alcoolemia. Vinul lasă o amintire în gură. I se spune *post-gust*.

E poetică și întâlnirea cu un gust nou, și, de ce nu, romantică... Dar urmează a doua vedetă! Ca o răsuflare din condei, constat că încăpărea este împodobită cu o lumină fricoasă, decupată de o draperie ca la teatru... ținutele adaptate modei interbelice se umplu de această lumină. Prinți și prințese!

Continuăm lecția de istorie. În tango intervine și cultura europeană. „A brato” – o pereche; eleganța gesturilor. Aici intră în scenă vinul rose, creat special pentru femei. Un anume sticlă, Theodor Gale, a plăsmuit pentru vinul rose o sticlă în formă de siluetă. „Vinul rose are puțin acid și se desfășoară treptat, ca femeia! Nu-l descoperiți de la prima înghițitură”. Doamnele surâd, scuturând orice urmă de vinovăție! E paradoxal acest vin: deși e rece, te încălzește! Denumirea de Fetească ar proveni de la sintagma „fată mare”,

tocmai fiindcă are multe toane! Dacă vinul alb se bea la 6 grade, în schimb, vinul rose este servit la 10-12 grade. Deci, iată, e un parfum de femeie, un parfum deosebit!

Asaltat cu o întrebare din public, somelierul Sorin Ailenei se dovedește a fi un profesionist, îmbogățind discuția cu deosebite date istorice din domeniul viticulturii. Încă o lecție valoroasă, care mă face să numesc seara aceasta un simpozion de elită! Închide subiectul concluzionând că filozofia aromelor ține de modul în care depozitezi vinul, butoiul din stejar european dă note florale, butoiul din stejar american dă note de cocos și nu numai. Există o magie a gustului!

Ajungem la maturitatea tangoului, anii 1935-1955. Tango se mai liniștește. Dansatorii se exprimă mai calm, dar individual. În aplauzele dumneavoastră, vinul roșu, care, ca și tango, nu are greșeli! Cea mai multă senzație și forță! Sentimentele ce se nasc din tango și vin roșu sunt dragostea, drama și tragedia!... Ca o pauză-n condei, surprind un public conectat, și este, cu adevărat, o prezentare complexă, unde nici umorul nu lipsește... Bucuria unui trandafir lichid! Nu aderă pe pahar, deci este sec! Are miros de prune coapte și cireșe... eu întâlnesc o cascadă de flori, aș spune... iar gustul... E sălbatec și afrodisiac! E sărbătoare, un tango al papilelor! Și când să închin aplauze finale, schimbăm paharul! Oare ce mai urmează? Regăsesc o inscripție: „ZZpelin”... suspans și murmur dispersat. Într-un segment, privirea este întâmpinată de un cuplu nemuritor, radiind în bucuria momentului.

După uitarea tangoului, în anul 1983 se organizează Festivalul Toamnei la Paris și se inițiază un turneu: „Tango Argentina”. Această redescoperire poate fi asociată cu Zzpelin. Acel pahar de după. După ce se dansează! Are o notă optimistă, dulce-amară.

În timpul prezentării, un domn pătrunde, ca o analepsă, cu un platou de cașcaval. Exclamații și chicoteli fine însoțesc momentul. Aflăm că ar fi trebuit să însoțească vinul roșu, dar nu se supără nimeni, e bine primit și acum! Zzpelin este o Fetească neagră ce n-a fost lăsat în contact cu pielea strugurelui foarte mult, deci e bobiță curată, îmbrățișat cu plante medicinale, de pildă, pelin.



Este bun pentru digestie! Are note de citrice și trebuie băut rece! Senzația mea, un suc de grapefruit rafinat... o încântare!

Dar încă mai urmează... urale că da, urale că nu, și totuși, curiozitatea are gustul ei... Atmosfera este condimentată cu șoapte, păreri, așteptări. Prin unghiul unui geam pătrunde gândul unui aer curat... o arie din... multe voci, o zarvă fină se încheie brusc, iar somelierul reia firul: Muscat Otonel. Acesta n-a stat în contact cu pielea, dar, în plus, pe lângă pelin, are și soc! „Trecând prin roșu, trebuia să ne întoarcem, prin rose, la alb!” E un final apoteotic!

### Primul dans...

După ce-am încheiat degustarea, am alergat, ca într-o pauză, sărutând treptele de lemn, spre etaj. Câtă poveste, câtă istorie, câtă simplitate și dichis deopotrivă. De sus, observ că scara are forma literei U, artă și eleganță! Zornăie o taină și parfum neștiut plutește în fiecare ungher... De pe balconul îngrădit de turnuri poți da privirii bucuria peisajului, frumusețea unei fântăni arteziene în care mai clipocește doar amintirea apei. În dreapta balconului, în holul dinaintea sa, am descoperit o ușă ascunsă-n perete... tresar și lira gândului începe să-mi cânte povești. Revin la parter...

Într-o altă încăpere, învelind relativ ordonat spațiul, participanții își găsesc loc în așteptarea următorului moment artistic. Talentata Cristina Dăscălescu, cântăreață de muzică fado, acceptă provocarea prietenei sale, Lucia, și ne aprinde emoția cu piesa „Zaraza”... iată o invitație la dans! Această piesă a fost cântată internațional, iar în cartea „De ce iubim femeile”, semnată de Mircea Cărtărescu regăsim povestea tristă a piesei. Și-au pornit cu nebune dorințe perechi de dans, că doar e bal! Vocea solistei apasă pe suflet, pe dorință, dar... sunt doar trei perechi până acum. Încă plutește o teamă! Ochi închiși, trăire, suflet, unduire cu grai... ea spune tot. Un final însuflețit de aplauze. Piesa a doua – Gică Petrescu – „Cel mai frumos tango din lume” la cel mai frumos eveniment de tango! Ritmul acesta îmi coboară peste suflet și ochi ceva broboane... alte perechi, un număr crescând. „Ți-am dat toată dragostea...” Cristina răstoarnă culmea simțirii cu glasul ei elegant și profund. Respiră emoție

castelul. Privește, Dede, azi reînviem, pentru câteva ceasuri, acest loc-minune pe care voi l-ați construit!

Spre finalul cântecului, ringul e plin, dar mulți sunt și pe margine, dansând în gând. Poate vor porni la următoarea piesă. Cel mai tango îndemn ia formă din corzile vocale ale artistei: „Să nu uităm trandafirii!”. Într-un dans, între degete purtând condeiul, conduc și eu tangoul meu, dansez în suflet... *De-o clipă am uitat să iubim trandafirii*, precis în această seară, la bal, ne-am amintit, iar plata iertării trebuie să fie acest tango închinat clipei. Metamorfoza zilei contemporane în spiritul anilor interbelici... o paletă de chipuri emotive, melancolice, bucuroase, încrezătoare, visătoare.

### Un strop de poezie...

Prezența marelui poet, traducător și jurnalist Dinu Flămând a stârnit bucurie și curiozitate în rândul auditoriului. Pentru mine, a fost o descoperire... el era, deci, chipul melancolic pe care-l fotografiam în condei din când în când. „Emoția e un moment. N-are nevoie de cuvinte. N-au nevoie să se exprime. Ne umplu. Suntem plini cu noi și trebuie să dăm în afară! Muzica duce emoția mai departe. Emoția continuă. Zborul are

proprietatea de a continua! E un dar enorm al fiecăruia! Te-ai trezit, ți-ai amânat moartea!” Dă citire unui poem din care prind în palma memoriei crâmpie: „Fericire epidermică”; „Absorb din hainele ei noul miros”; „Speranța e o falsă apropiere”. O iubire cântată din flautul inimii sale. A lucrat 40 de ani să traducă un uriaș poet din Peru, César Vallejo, pe care ni-l redă, iar eu culeg secvențial: „A murit eternitatea și stau la căpătâiul ei”. Rareori limba știe să coordoneze atâta disperare, afirmă traducătorul despre scriitorul adus în discuție. Ne recită un poem din Vallejo pe ritm de flamenco. Publicul, fără respiro, ascultă cadența versului... Apoi, o ultimă poezie, tradusă din opera lui Vinicius de Moraes, sună ca o intenție de reinterpretare a sexului frumos: „Rețetă pentru o femeie”. E un vulcan de imagini, măiastră împletire de cuvinte; reușesc să agăț de gând unele expresii-definiții: „Femeia să fie florală”, „zid de pasiuni în spatele căreia să stea gama de intrigă”, „fierea îndoii”, „dansatoarea eternă a efemerului”.

### Spectacolul...

După respirația poetică, călătoria interbelică, mondenă și pasională continuă printr-un tango. Publicul



Mircea Roman



Mircea Roman

freamătă și revenim în sala cu pian. Urc în grabă primele trepte și așez jurnalul cu frunză – file îngemănate prin culoare cu istoria – pe balustrada masivă, în curba ce urcă spre etaj. Candelabrul cerne o lumină magică, o lumină din alte timpuri..

Facem cunoștință cu Doina Enache, fondatoarea primei Școli de Tango argentinian din România, la Brașov. Într-o manieră profesionistă, ne sunt relatate detalii tehnice, perioada în care apare, evoluție, clasificare. Cert este că apare pe un fond multicultural, la marginile orașului Buenos Aires, iar sub influențe regionale, se ramifică: tango argentinian, american etc., fiecare având stil și mișcări specifice, și este însoțit de multe instrumente. Ulterior apare mărirea sa, bandoneonul, vedetă în această seară, aflat în mâinile lui Robert. Intrăm într-o poveste cu cântec... Duo *TwotoTango*, formație din Cluj ce cuprinde pian (Irina Indrei) și bandoneon (Robert Indrei) ne cântă și încântă din Astor Piazzolla și nu numai. Partituri fermecate... Dans al clapelor, povestea unei unduiri... Dansatorii (Doina Enache și colegul ei din Iași, Florin Ciubotaru) îmbrățișează mădularele seduse, hipnoza muzicii... o promenadă pe faleza trăirii. Un joc al trupului încununosat cu arșița unei priviri pătrunzătoare... și-această iubire-ntre note, aventură pasională între sunete. Priviri și grimase pornind pe podeaua muzicii... Pe unii

ii adulmecă melancolia... Schimbăm ritmul, noi acorduri! Aplauze!

Între două dansuri aflăm că Doina Enache a învățat la New York, în 2005, tango. Și că există milonga, tango salon, tango nuevo, multe feluri am spune, de a dansa tango. „Armonia îți dă o stare nouă!” Clapele sunt din nou atinse: o interpretare dramatică, visătoare, notele apasă pe cufărul de amintiri... Se mijesc povești și spirite princiare din podea, din candelabru, din scara masivă. Urcăm și coborâm, tresăltăm, robiți de o plăcută stare, o relaxare a cotloanelor sufletești, ca o deschidere asurzitoare a râului de amintiri... iubiri risipite, iubiri împlinite freamătă în gândurile ascultătorilor. Condeii cu frunză cadentează pe foaie...

Pe fondul ecoului ultimelor sunete din melodie, Irina și Robert descriu bandoneonul. Un instrument muzical foarte rar, realizat doar la comandă, despre care descoperim că are o falsă asemănare cu acordeonul, de vreme ce el este compus doar din muzicuțe, zece la număr, ceea ce îi conferă timbruri diferite, iar țara sa de origine este Germania. Heinrich Band a inventat bandoneonul pentru a înlocui orga în biserică, dar în final, instrumentul ajunge să fie regele orchestrelor de tango.

Alt ritm, încordat, un foc domolit și reînviat, o blândă scindare între realitate și vis. La pas pe o scurtă străduță către cufărul inimii... Regalul emoțiilor! O lampă cu dichis, un roz închis luminos construiește penumbra pe ritm. Cadentă articulată cu degetele, dansatorii revin pe ring. Cadentă și în pași, ritm alert. Podeaua șoptește un sunet vibrant. Aproximarea pe care tangoul o împărtășește poate naște sentiment chiar și în cea mai stângă inimă. Seara aceasta vibrează! Un final magic, încărcat de trăire!

Urmează interpretarea unei piese semnate Eugen Doja, declarat unul dintre cele mai frumoase valsuri ale acestui secol! Melodia aceasta scormonește în amintirile mele... deci vals... mlădițele acestea grăitoare fac cinste artei dansului... toate privirile se cuminecă cu emoția mișcărilor. Dans până la ultima notă!

Se anunță povestea muzicală a unei iubiri neîmpărtășite – „Ave Maria” – fără dans. Apusul cără peste clipele acestea reverberații de speranță, iar glasul instrumentelor croiește rochia unei stări incerte,

inspirația unor zori frânte... poveste curgând peste castel! Firave tresăriri de poezie... Gândul meu se aruncă în lanul de sunete... Revin, revin la condei, păstrând parfumul din lan. Măiestrie, concentrare, risipiți realității, instrumentiștii au coborât în tărâmul cântecului. Publicul e absorbit.

Și-apoi, „Parfum de femeie”... o și mai adâncă concentrare, un nou dans... parfumat. Urmează milonga, vesel, ton viu, ritmat; un dans interpretativ cu grimase și poziții scenice menite să descrețească atenția încremenită a publicului, de altfel, pașii de dans cresc viteza: e-un joc și-o joacă, ritmul e-n sânge, bandoneonul vibrează sub degetele pricepute. În scurta pauză se anunță detalii despre Festivalul de tango argentinian din 5-9 august, Brașov; se deapănă povestea unei iubiri... emoție, câteva lacrimi. Apoi cântec! Dar pentru că nu în fiecare zi ne întâlnim cu așa un instrument, auzim povestea celui care a început să învețe să cânte la un bandoneon semifuncțional în 2019, iar astăzi a depășit așteptările multora, performând în doar trei ani ce alții abia reușesc în zece. Onoare și respect să-l cunosc pe acest om, Robert Indrei!

Întru dezmoșteală, suntem invitați să batem din palme într-un ritm asemănător melodiilor mara-mureșene. Nu, nu e repertoriu românesc, rămânem la Piazzolla. Percuția cu degetele alternează cu unduirea burdufului și apăsarea butoanelor. Urechile absorb dramatismul ce curge din sunet, o cascadă de fiori, emoția e o basma pe ochi, pe minte, voal pe suflet. Aplauze asurzitoare preț de câteva minute! Mari laude aduse celor ce-au cântat din partea unei prezențe feminine deosebite, doamna Ozana Kalmuski Zarea.

După o pauză de dialog ce-ar fi prescris finalul, iată că busola se rotește către un al cincilea punct, reîntorcându-ne la muzică și dans. Toată sala intră-n joc cu palme împreunate-n ritm. Vibrăm, iar castelul răsună. E viu și e magic. Aplauze.

### Meniul unui castel de vânătoare...

Vine un moment mult așteptat: cina. Poftiți, vă rog! Prin bunăvoința Asociației Agricola, sponsor al eve-



nimentului, și prin strădania Iulianei Petrunjel de la Apium Food, având drept temelie cartea „Trei secole de gastronomie românească” (autor D. Ulrieriu, D. Popescu, Ed. Paralela 45) ne-a fost adusă spre servire o rețetă reinterpretată de „Cocoș de pădure umplut cu ficăței, garnisit cu cartofi, sos de ciuperci de pădure și castraveți murați”. O sărbătoare culinară, demnă de saloanele boierești interbelice. Așteptând să-mi revendic porția, am strecurat ochii afară. De după perdea, zăresc o altă perdea de lumânări solare pe iarbă, printre tulpinile însoțite cu cerul...

După masa plină de dichis interbelic, risipiți între zidurile castelului, oamenii se pregătesc să reconstruiască ringul de dans. De data aceasta, pașii vibrează în pardoseala îmbrăcată cu mozaic a balconului lateral de la parter... un număr mai mare de perechi șoptesc că se conjugă curajul mai mult. O voce – Lara Fabian (grație DJ-ului) – dă impuls chiar și celor mai puțin pricepuți... Tot pe balcon avem ocazia să ne îndulcim cu siropurile naturale create de minunata Andreea Elena Ciosu, participantă la bal... iz de mentă, roiniță, lămâie și busuioc. Parfum peste parfum! Și, grație cofetăriei *L'Amande sans gluten*, papilele noastre gustative se răsfăță cu biluțe de ciocolată amăruie și fructe de pădure cocoțate elegant pe bețișoare. Un deliciu!

Ca o aripă aplecată în zbor, fotografiez mental tot decorul, plimb pasul prin castel și constat că miroase a mister, a poveste și fiecare cameră șoptește un descântec... Mă întorc pe balcon. La lumina celor cinci lumânări așezate în șfeșnicul de pe masă, o lumină încovoiată de adieri de înserare, în această curată și elegantă priveliște, oamenii uită de timp, uită de griji și trăiesc un prezent aromat de atmosfera boemă a vremurilor trecute.

Soarele demult a coborât în unghere depărtate, ca un sol, ducând povestea ce se... scrie, cântă și dansează în această seară la Castelul Ghika din Dofteana. Sub umbrela destinderii se nasc zâmbete, dialoguri, prietenii...

Doina Enache ne provoacă la o lecție de tango. Prima regulă: „Dansăm necunoscuți cu necunoscuți, trăirea nu poate fi mimată. Oricând am emoții, dar emoțiile motivează. Tango e un dans

social!” Totul este bazat pe mers, un mers cu pasul adunat. O tandă se compune din patru melodii musai de dansat cu același partener, urmată de o pauză de 30 de secunde pe ritmuri diferite, altceva decât tango. De ce patru? Sunt niște etape de cunoaștere: disconfort, tatonare, adaptare și bucurie. Dansăm în sensul invers acelor de ceasornic, băieții cu fața (ei sunt liderii), fetele cu spatele (ele îi urmează pe lideri). Nouă ni se recomandă un prim dans liber, te miști cum simți, ca o reacomodare cu noi înșine, o inițiere... iar emoție, curajul dărdăie... pas cu pas. Este un mod de conștientizare corporală. Relaxez condeiul și mă invit la dans, minunat experiment, deconectare, desprinderea mădurelor de rigiditate... Următorii pașii i-am învățat în castel, balconul fiind prins în chingile vântului de... noapte. Un bal ca în povești, de-ai fi crezut că a ținut trei zile și trei nopți!

Vraja s-a rupt spre miezul nopții... Seara s-a încheiat cu o scurtă cuvântare a doamnei Raluca Partenie care a concluzionat, ca pe un îndemn, că trebuie să luăm ce era frumos din trecut! În această seară noi reușisem să făurim întocmai o serată asemenea perioadei interbelice, când domni și domnițe luau lecții de dans și creau, cu mondenitate și dichis, baluri de vis! O promisiune despre prezentarea modei interbelice ne invită anul următor la ediția a doua!

Finalul se încununează cu o amintire prețioasă – poza de grup – surprinsă în obiectivul fotografului Mihnea Baran, cel care a pictat o cronică în imagini pe tot parcursul după-amiezii.

Mulțumiri îndreptate către UnDj Bacău, care acum a pus la odihnă sunetul în sfârșit...

Se cuvine, în ceasul tihnei sufletului, să mulțumim fiecare în parte celei ce a clădit acest monumental eveniment, acest regal al emoțiilor, doamnei Lucia Pădurariu, fondatoarea Asociației „Simfonia florilor” și să înțelegem că scopul creării unor astfel de sărbători este acela de a dezvolta turismul cultural din zona Bacăului. Plecăm acasă cu sufletul plin de bucurie și cu invitația de a participa, peste puțin timp, la alte două evenimente de valoare: în pragul toamnei, la balul florilor „Parfumul nebunelor dorinți. O călătorie în timp pe ritmuri de vals. Dans la Belle Epoque” ce se

va desfășura la Palatul Ghika din Comănești și, la final de octombrie, la „Vânătoarea de spirite pe urmele domnișoarei Cristina”, tot aici, la Castelul Ghika din Dofteana.

Un ultim gând din partea doamnei Lucia: „Participanții m-au ajutat în mod voluntar să îndeplinesc sarcini, pentru ca totul să iasă așa cum a ieșit. Împreună am creat această seară!”. Ce-am putea spune? Emoția a plăsmuit prietenie, omenie, delicatețe, rafinament și tot șirul de epitete pe care gândul îl poate revărsa la adresa aceasta: balul „Parfum de femeie. Parfum de tango: mondenitate și sociabilitate în saloanele boierești interbelice”, 9 iulie 2022!

Scriu pe frunza unei stele niște rânduri... Mi-am umplut sprânceana de uimire, ochiul de emoție, inima de bucurie, pasul de eleganță. Unu, doi, trei, pas. Tango!



Mircea Roman

# Remember Vasile Robciuc

Cornel Simion Galben

N. 7 august 1942, în satul Părhăuți, comuna Todirești, județul Suceava - m. 20 martie 2018, la Moinești, județul Bacău. Traducător, cercetător, profesor, editor. Fiul lui George Robciuc, administrator, și al Mariei (n. Hodoroabă), agricultoare. A copilărit în localitatea natală, începându-și studiile la Școala Părhăuți (1949-1953) și continuându-le, în clasa a V-a, la Școala Costâna (1953-1954), din satul învecinat. Pentru a parcurge cursurile celorlalte două clase de gimnaziu a revenit la Școala Părhăuți (1954-1956), unde i-a avut ca profesori pe Aurica Jauca, Xenofon Isopescu, Nicolae Mihăilă, Trifon Romanovschi, Viorica și Gheorghe Hodoroabă ș.a. După absolvire a reușit să intre la Școala Medie-Mixtă din Suceava (1956-1960), găsim noi modele în profesorii Ioan Ștefănescu, Dumitru Bodnariuc, Stela Rădășanu, Clara Surkis, Erast Ianovici, Adrian Petroaie și Varvara Ursachi. Rezultatele foarte bune la învățătură i-au ușurat apoi drumul spre studenție, din toamna anului 1960 numărându-se printre cei admiși la cursurile Facultății de Filologie a Universității „Al. I. Cuza” Iași. Timp de 5 ani s-a specializat în Limba și literatura franceză și Limba și literatura română, implicându-se în activitatea cercurilor studențești și a cenaclurilor literare din centrul universitar ieșean. Aici i-a avut ca profesori pe N. I. Popa, Rica Ionescu, Silvia Buțuneanu, Maria Carpov, Georges Barthouil, Alfred Jeanrenaud, Ion Turcuș, Alexandru Dima, Ștefan Cuciureanu, Titus Raveica și, după susținerea licenței, cu lucrarea „Ficțiune și realism în povestirile filosofice ale lui Voltaire”, a fost numit, prin repartitie guvernamentală, profesor de Limba și literatura franceză la Școala Normală din Bacău. S-a integrat rapid în colectiv, stimulând colegii de catedră și elevii să participe la competițiile școlare și să intre în legătură cu vorbitori de limba franceză. Între 1966 și

1970 a întreținut, astfel, un susținut dialog epistolar cu profesori și elevi din orașele Bagnères-de-Bigorre, Bordeaux, Mulhouse, Pau și Paris, organizând, în Pirineii Occidentali, la sfârșitul anului 1969, la C.E.S. de Jeunes Filles din Bagnères-de-Bigorre, și, apoi, la Liceul Pedagogic băcăuan, cu prilejul Semicentenarului acestei instituții de învățământ, o suită de manifestări dedicate, în exclusivitate, dezvoltării și întăririi relațiilor culturale româno-franceze.

În 1970 s-a transferat la Liceul Teoretic (azi, „Spiru Haret”) din Moinești, unde și-a continuat neîntrerupt activitatea ca profesor de Limba și literatura franceză, până la pensionare (2002), susținându-și cu brio toate examenele pentru obținerea gradelor didactice și implicându-se cu o energie debordantă în procesul educativ și în viața socio-culturală a Moineștiului. Începând cu 1978 a fost cooptat în corpul de metodiști al Inspectoratului Școlar al județului

Bacău, în această calitate efectuând, până la sfârșitul anului 1989, numeroase inspecții la orele de limba franceză susținute de colegii săi de la școlile și liceele din Moinești, Comănești și Târgu Ocna. Ales șef al Cercului zonal de limba franceză, a inițiat și coordonat principalele activități didactice aferente acestuia, evidențiate și menționate în paginile *Buletinului Societății de Științe Filologice din România* (1990), *Revistei de Pedagogie* (1992) și în documentele științifice ale Facultății de Litere din cadrul Universității „Al. I. Cuza” din Iași (1994). În toată această perioadă, elevii săi se evidențiază la faza națională a Olimpiadei de Limbă franceză și la sesiunile de comunicări, la disciplinele franceză și română, fiind răsplătiți cu premii, mențiuni și inserarea textelor evidențiate în publicațiile județene și naționale ale elevilor. În intervalul 1984-1987, bunăoară, cu prilejul sesiunilor naționale de referate și comunicări



Cornel Simion Galben





Mircea Roman

științifice ale elevilor, organizate la Pitești și Iași, a coordonat Buletinul Științific editat anual de C.C. al U.T.C., iar în fazele naționale au ajuns și componenții brigăzilor artistice și recitatorii îndrumați de el, obținând, la rândul lor, premiile I și II, precum și medaliile aferente. Un succes deosebit a obținut eleva Olga Plesco, care s-a întors cu Medalia de argint de la *Olympiades de la Francophone, des Arts et de la Culture*, desfășurată la Quimper (Franța, iulie 2005). Deși încă din studenție a cochetat cu publicistica, debutul în presa profesionistă s-a produs relativ târziu, pe 5 august 1989, când săptămânalul „Steagul roșu” i-a inserat articolul *Excursie documentară*. Un an mai târziu avea să debuteze și în presa literară, în prestigioasa revistă „Manuscriptum”, cele două contribuții – *Tristan Tzara arestat de poliția din Zürich* și *Tristan Tzara - în corespondență cu Jacques Doucet* (Nr. 3-4/1990) – marcând începutul bătăliei sale pentru valorificarea operei „moineșteanului universal”, impus în literatura lumii ca unul dintre fondatorii dadaismului. Acestea au fost urmate de zeci de articole găzduite de „Actualitatea muzicală”, „Albina”, „Art et Poésie”, „Ateneu”, „Candela Moldovei”, „Carpica”, „Convorbiri literare”, „Credința ortodoxă”, „Deșteptarea”, „Echivalențe”, „Euresis”, „Fântâna Blanduziei”, „Lettre Internationale”, „Manuscriptum”, „Monitorul de Bacău”, „Orient latin”, „Orizonturi școlare”, „Pro Catedra”, „Realitatea evreiască”,

„Revista de Pedagogie”, „Revista muzicală”, „Steaua”, „Școala XXI”, „Tribuna”, „Tribuna învățământului”, „Ultima oră”, „Vestitorul ortodoxiei”, „Vitrăliu” ș.a.

Începând cu ultimul deceniu al secolului trecut dimensiunea activității sale culturale capătă conotații internaționale, prin fondarea Societății Cultural-Literare „Tristan Tzara”, alături de alți intelectuali moineșteni, atrăgând an de an în Moinești personalități marcante ale culturii naționale și internaționale. Bazele acesteia au fost puse la 16 noiembrie 1991, odată cu debutul Colocviului Național „Dimensiunea Tristan Tzara”, printre membrii de onoare numărându-se, între alții, Henri Béhar, Michel Sanouillet, Alain Bosquet, Eddie Breuil, Marc Dachy, Serge Fouchereau, Jean Claude George, Claudine Helf, Cristoph Tzara, fiul scriitorului (Franța), Claudine Bertrand, André Gervais (Canada), Mary-Ann Caws, Andrei Codrescu, Stephen C. Foster, Valery Oișteanu (S.U.A.), Ingo Glass (Germania), Jenő Farkas (Ungaria), Sumiya Haruya, Tomohiko Ohira, Fumi Tsukahara (Japonia), Guy-Marc Hinant (Belgia), Yehudi Menuhin (Anglia), Raimund Meyer, Peter K. Wehrli (Elveția), Jeronimo Moscardo (Brazilia), Jelena Novacović (Serbia-Muntenegru), Adrian Pic (Spania), Arturo Schwarz, Roman Vlad (Italia), Roumiana Stantcheva, Georgeta Tcholakova (Bulgaria), Geirich Stiehler (Austria), Radu Bogdan, Constantin Călin,

Constantin Ciopraga, Dan Grigorescu, Alexandru Husar, Viorel Munteanu, David Ohanesian, Tiberiu Olah, Sabin Păutza, Alexandru Piru, Ion Pop, Ion Rotaru, Vasile Spătărelu, Cornel Țăranu și înșiruirea ar putea continua. Grație implicării sale, Moineștiul a devenit, nu o dată, centru iradiant de cultură, fiind readuse în atenția publicului personalități importante, elogiate în cadrul colocviilor și simpozioanelor „Dimensiunea Tristan Tzara” - 1991, „Ștefan Lucian” - 1992, „George Enescu” - 1993, „Ștefan cel Mare, creator de tradiție politică și culturală” - 1998, „Pic Adrian” - 2003, „Alexandru Sever” - 2004 etc. Aproape de fiecare dată, acestea au fost însoțite de spectacole muzicale și teatrale, de expoziții și dezveliri de monumente și plăci comemorative, așa încât acum Moineștiul deține o Placă memorială și o Efigie a lui Tristan Tzara (1990), instalată pe locul unde a fost casa natală, busturile pictorului Ștefan Luchian (1992), muzicianului George Enescu (1993), scriitorilor Mihai Eminescu (2001) și Gala Galaction (2001), impresionantul Monument DADA (1996, creator, Ingo Glass), Monumentul-simbol închinat vitejilor lui Ștefan cel Mare și Sfânt (1998), Placa memorială bilingvă, în amintirea ostașilor germani căzuți în ținutul Moineștilor, între 1943 și 1944 (1998), alte 5 plăci memoriale consacrate istoriei municipiului. Avalanșa de acțiuni omagiale a culminat în anul Centenarului nașterii autorului „Omului aproximativ”, pus sub egida UNESCO. S-a dezvelit atunci expresivul Monument Dada, s-a lansat timbrul omagial Tristan Tzara, s-a finalizat Concursul Internațional de Poezie ce-i poartă numele și s-au derulat lucrările Colocviului „Dimensiunea lui Tristan Tzara”, cu invitați prestigioși din țară și străinătate (Elveția, Franța, Germania, Japonia), iar la Bacău, unde s-au numărat printre invitați Ingo Glass și Tomohiko Ohira, s-au finalizat Expoziția-Concurs de Ex-libris „Centenar Tristan Tzara”, spectacolul de muzică și poezie și lansarea albumului omagial „Tristaniana”, sub bagheta dirijorului Ovidiu Bălan, directorul Filarmonicii „Mihail Jora”, premiera piesei „Fuga”, tradusă de poetul Calistrat Costin și montată la Teatrul Bacovia de regizorul Dumitru Lazăr Fulga, lansarea cărții omonime și a medaliei jubiliare, Simpozionul „Tristan Tzara”, cu invitați de marcă ai culturii contemporane. Om al

provocărilor continue, a inițiat și lansat apoi, cu concursul Institutului de Cercetare a Avangardei și al Editurii Vinea din București, primul număr al revistei plurilingve de cultură internațională „Caietele Tristan Tzara”, fondată în 1998, albumele discografice „Muzică pentru Tristan Tzara” (1998, 2001), „Cheia orizontului” (2001) și „Muzică pe versuri de J.W. von Goethe”, Operele teatrale ale dramaturgului, traduse de el și inserate în sumarul „Caietelor” (*Prima aventură celestă a domnului Antipyrine, A doua aventură celestă a domnului Antipyrine, Inimă de gaz, Batista de nori, Cap sau pajură, Faust, Fuga*, Editura Printemps, Moinești, 2007) etc. La propunerea sa, fostele școli Nr. 1 și 2 din orașul petroliștilor au primit, în 1993, numele lui Ștefan Luchian și, respectiv, George Enescu, iar în 2010, o metamorfozare similară s-a petrecut și cu Școala Hangani, care poartă acum numele scriitorului Alexandru Sever. O altă inițiativă a dus la personalizarea librăriei, devenită Ștefan Luchian, numele pictorului figurând și pe frontispiciul Bibliotecii Municipale, construcție nouă, ce găzduiește majoritatea acțiunilor și manifestărilor inițiate de societate. Tot traducătorul moineștean a readus în memoria iubitorilor de frumos numele plasticianului și scriitorului Pic G. Adrian, ivit, la rândul-i, în spațiul ce l-a dat lumii pe fondatorul dadaismului.

O parte dintre articolele sale au fost incluse în sumarele *Bulletin de la Société d'Etudes Benjamin Fondane* („Une nouvelle Société”, Nr. 1/1994)) și în cel al volumelor *Interdisciplinaritate și didactica învățământului umanist. Limbă-Literatură-Cultură, Dirigintele. Ora de dirigentie, Actes du Colloque „Journées de la Francophonie” și Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*. Prezent la Congresul germaniștilor români (2000, 2005, 2009), propus de Centrul Biografic Internațional (IBC) din Cambridge pentru volumele „2000 Outstanding intellectuals of the 21st Century, First Edition” (2001) și „Who's Who in The Century, First Edition” (2001), spre a i se acorda titlul I.B.C. „Distincția

secolului 21 pentru realizări” (august 2001), traducătorul lui Tzara și al celorlalți dadaști a fost primit ca membru în Société des Poètes de France (S.P.A.F.) și colaborator la Société d'Etudes Benjamin Fondane (Israel) și recompensat cu mai multe diplome și medalii. Pentru meritele sale excepționale a fost, astfel, distins cu titlul de Profesor evidențiat (1981), Medalia Școala „Mihai Eminescu” Lipova, Diploma și Premiul Special al Juriului Uniunii Scriitorilor din România (1996), Diploma și Medalia Unesco (1996), Diploma de Excepție a Centrului Național de Acțiune Francofonă (1996), Diploma și Medalia „Spinoza”

pentru Pace (Kassel, Germania, 1998), Diploma și Premiul revistei și al Asociației Culturale „Feedback” pentru ediția fundamentală „Tristan Tzara, Operele Dramatice” (2008), Diploma de Onoare a Liceului Teoretic „Spiru Haret” Moinești, în semn de aleasă prețuire pentru excepționala contribuție la promovarea valorilor învățământului românesc. Posesor al unei corespondențe internaționale aparte, acest „luptător angajat în favoarea binelui public” ar trebui apreciat nu doar de oficialitățile locale, care i-au acordat Titlul și Diploma de Cetățean de Onoare al Municipiului Moinești, ci de întreaga țară.



Mircea Roman



# Ion Fercu: „Depresia, dedublarea și alienarea, monștrii care locuiesc sfidător în supraviețuirea noastră” \*

provocare formulată de **Marius Manta**

**M.M.:** Înțeleg că în Europa devine din ce în ce mai alarmantă creșterea numărului de oameni care se confruntă cu forme grave ale depresiei. Privită la început de unii ironic, cu neîncredere, în fapt blamată, depresia nu e din păcate nici moft, nici modă: e o cruntă realitate care, sigur, se leagă de această nepricepere a omului-de-acum-și-de-acum: nu își cunoaște calea, nu are motivații solide. Ați atras atenția asupra clivajului, asupra dedublării și alienării. Termenii nu sunt nici pe departe sinonimi, adesea fiind utilizați mai degrabă impropriu. Să intrăm printre nuanțe...

**I.F.:** N-am acces la fișa clinică a lui Adam și nici la cea a Evei, dar aș putea paria pe faptul că au fost (și) pionierii... depresiei. Am văzut ecouri ale hachițelor acesteia și prin Biblie: „Sunt descumpănit, m-am încovoiat de tot, toată ziua umblu trist” (Psalmul, 38:6). S-ar putea să mă înșel, dar mi se pare că e vocea lui Adam, cea de după izgonirea din rai. Tot în *Cartea Cărților*, sufletul Anei „era plin de amărăciune”. Aceasta avea o „inimă zdrobită”, era „profund tulburată” (1 Samuel,

1:10). Profetul Ilie, îmi amintesc, fiind asediat de amărăciune, s-a rugat lui Dumnezeu să-i ia viața (1 Regi, 19:4).

Hipocrate, omul care a provocat și încă provoacă unora niscaiva depresii cu jurământul acela moral, îi zicea *melancolie*. El spunea („Aforismele lui Hipocrate”, Iași, Editura Timpul, 2004, secțiunea 6.23) că toate „fricile și descurajările, dacă durează mult timp” pot fi simptome ale acestei boli. Privind cu ochii logicii aristotelice, sfera noțiunii *melancolie* era mult mai cuprinzătoare la Hipocrate decât cea a *depresiei*... contemporane, întrucât viza un univers de tristeți, deprimări, descurajări, frici, furii, deziluzii și obsesii. Puțin misogin, Aristotel a asociat *melancolia* doar cu bărbații, afirmând că ea este cauzată de chemarea acestora către studiu, de aptitudinile lor care pot avea chipul creativității de excepție: al creativității intelectuale. Prin secolul al XIX-lea, genul feminin și-a intrat în drepturi depline, recunoscându-i-se de către știință accesul la hachițele depresiei.

Rătăcind ca profan prin arhive, am înțeles (Ioan Nădejde, „Dicționar latin-român. Complect. Pentru licee,

seminarii și universități”, ediția a III-a, Iași, Editura Viața Românească, 1926, p. 176) că *depresia* își are originile în *dēprimo, pressi, presarum, primere*. Între altele, explicațiile ne conduc spre „a da de sus în jos; a săpa, a vâri în pământ”, dar și către „a face să fie nefolositoare rugăciunile, rugămintea”. Sensul general este acela de a „apăsa”. Înțeleg că englezul Richard Baker, prin secolul al XIV-lea, a impus termenul de depresie, pentru ca peste aproape patru secole un alt englez, Samuel Johnson, să-l trimită în discursul științific. Emil Kraepelin, fondatorul psihiatriei științifice moderne, ar fi fost primul care l-a utilizat ca termen general, la începutul secolului trecut, numind diferite tipuri de melancolie ca *stări depressive*. Kraepelin a fost primul psihiatru care a identificat *oniomania*, sindromul achizițiilor inutile. Această afecțiune se manifestă mai ales în cazul persoanelor care suferă de depresie, de stres sau de singurătate și face ravagii astăzi.

Ne amintim că Sigmund Freud, în „Doliu și melancolie” (studiu scris în 1915, publicat în 1917), ne vorbea despre *pierderea obiectivă*, precum cea a unei relații prețuite, prin deces sau despărțire. Potrivit discursului său, este justificat să comparăm melancolia cu doliul, deoarece, privite din exterior, acestea sunt similare. De asemenea, punctul de plecare al ambelor condiții apare asemănător, atunci când se poate observa, pentru că, de multe ori este un moment dificil de sesizat. Dacă ne centram punctual interesul pe cele două noțiuni (vezi „Psihanaliza inconștientului – Opere esențiale”, vol. III, București, Editura Trei, 2010), înțelegem că „doliul este, de regulă, reacția la pierderea unei persoane iubite sau a unei abstracții apărute în locul ei, precum patria, libertatea, un ideal ș.a.m.d.”. Este definită și melancolia: „...o indispoziție foarte dureroasă, printr-o anulare a interesului pentru lumea exterioară,



Ion Fercu

prin pierderea capacității de a iubi, prin inhibarea oricărei performanțe și prin deprecierea încrederii de sine, depreciere ce se manifestă prin reproșuri și insulte făcute sieși, și care ajunge chiar la o așteptare delirantă a pedepsei”. Invitându-vă să ne amintim că la Freud, cel criticat cu delicatețe de Jung, colaboratorul său, Eul reprezintă sediul principal al conștientului, instanța minții care operează procesele de refulare, că Se-ul (Sinele) este partea inconștientă a minții (locul în care se află refulatul și urmele mnezice incognoscibile ale vieții timpurii) iar Supraeul joacă rol de ghid și conștiință a minții, de grijuliu depozitar al interdicțiilor care trebuie respectate și al idealurilor care trebuie urmate, pentru a decipta (și) ceva din avatarurile depresiei, vă sugerez să cugetați și asupra acestui gând freudian: „În raporturile sale cu Se-ul, el [Eul] este aidoma călărețului care trebuie să strunească forța superioară a calului, cu diferența că ultimul își domină calul cu propriile forțe, în timp ce Eul se folosește pentru dominarea Se-ului de forțe împrumutate. Această comparație poate fi dusă puțin mai departe: asemenea călărețului căruia, dacă nu vrea să se despartă de cal, nu-i mai rămâne adesea altceva de făcut decât să-i lase acestuia frâu liber pentru a-l duce încotro voiește, Eul traduce de obicei în acțiune voința Se-ului,

ca și cum ar fi vorba de propria sa intenție”.

În general, cred că un individ depresiv sintetizează astfel drama: „Viața nu mai are rost”. Am înțeles de la lingviști că acest cuvânt, rost, n-ar exista în alte limbi. În engleză, mi-au spus meditatorii mei, avem „meaning of life”, care ne trimite către „menirea vieții”, „sensul vieții”, „semnificația vieții”. În franceză, „sens de la vie” („sensul vieții”) mă invită să arunc priviri către manifestarea cea mai gravă a depresiei, pe care Albert Camus a perceput-o ca fiind problema fundamentală a filosofiei. „Nu există decât o problemă fundamentală cu adevărat importantă: sinuciderea. A hotărî dacă viața merită să fie trăită înseamnă a răspunde la problema fundamentală a filosofiei. Restul, dacă lumea are trei dimensiuni, dacă spiritul are nouă sau douăsprezece categorii, vine după aceea” (Albert Camus, „Mitul lui Sisif”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 7). Cu alte cuvinte, *restul* aparține orizontului secundarului. „A te omori înseamnă, într-un sens, și ca în melodramă, a mărturisi. A mărturisi că ești depășit de viață și că nu o înțelegi”, a „mărturisi că «viața nu merită trăită»”. A trăi, firește, nu-i lucru așa ușor” (*ibid.*, p. 9), scrie Camus. Sinuciderea trebuie raportată mereu la absurd, iar sentimentul absurdului trebuie înțeles ca fiind „divorțul

acesta dintre om și viața sa, dintre actor și decorul său” (*ibid.*, p. 10). Se poate supraviețui într-o lume „în care omul se simte străin” și-n care poate fi prezentă, pentru unii, doar „absența oricărei rațiuni profunde de a trăi”? „Cere absurditatea ei (a lumii, n. n., l. F.) să i te sustragi? [...] Obligă oare absurdul la moarte?” (*ibid.*, p. 12). Înțelegerea corectă a discursului lui Camus cu privire la sinucidere presupune raportarea la concluzia sa din „Omul revoltat”, care invită la „refuzul sinuciderii și menținerea disperată între interogația umană și tăcerea lumii”. Ca și în cazul unor filosofi precum Blaise Pascal, Lev Șestov sau Karl Jaspers, Camus nu postulează adevăruri ultime, ci, mai curând, tinde să definească absurdul ca principiu distructiv al unei lumi, în care totuși „trebuie să ni-l imaginăm pe Sisif fericit” (*op. cit.*, p. 131). Putem nuanța puțin tonul lui Camus, atunci când cugetăm asupra depresiei/ melancoliei, cu resursele poetice ale lui Cioran, maestrul lamentărilor cosmice: „Melancolia este sentimentul că nefericirea are să te copleșească chiar în mijlocul paradisului”.

Leziunile sufletești care debutează, de regulă, cu depresia, ne trimit și către nevoia de a înțelege structura existenței din perspectiva existențialismului. *Dasein*-ul uman reclamă o „stare de goliciune” cauzată de o „stare de aruncare” (Heidegger) în lume. Alfred Längle, pornind de la mărturiile lui Viktor Frankl, cel care a stat cu familia și cu foarte mulți prieteni vreme de doi ani și jumătate în patru lagăre diferite, sintetizează ([file:///C:/Users//Downloads/Traumă-și-sens\(1\).pdf](file:///C:/Users//Downloads/Traumă-și-sens(1).pdf)) patru dimensiuni fundamentale ale *Dasein*-ului: „1. Frankl descrie ca prim efect o «apatie fără margini», o lentă atrofiere și desensibilizare interioară. Domnea indiferența. Datorită supradozei de teamă, reactivitatea emoțională normală se tocise. Omul se raporta doar obiectual la lume și doar puține lucruri îi mai provocau durere: tratamentul nedrept, domnia bunului plac, batjocura. 2. Interesele lui vitale erau reduse la menținerea în viață cu orice preț. O «primitivizare» pusese stăpânire pe oameni. Supraviețuirea era unica valoare, orice alt interes se stinsese. Era, după cum spunea Brecht, «mai întâi ghiftuiala și apoi morala». 3. Sentimentul de «orice-ar fi, măcar persoană să fiu» se pierduse. «Valoarea» persoanei proprii era călcată în picioare, orice libertate



Mircea Roman



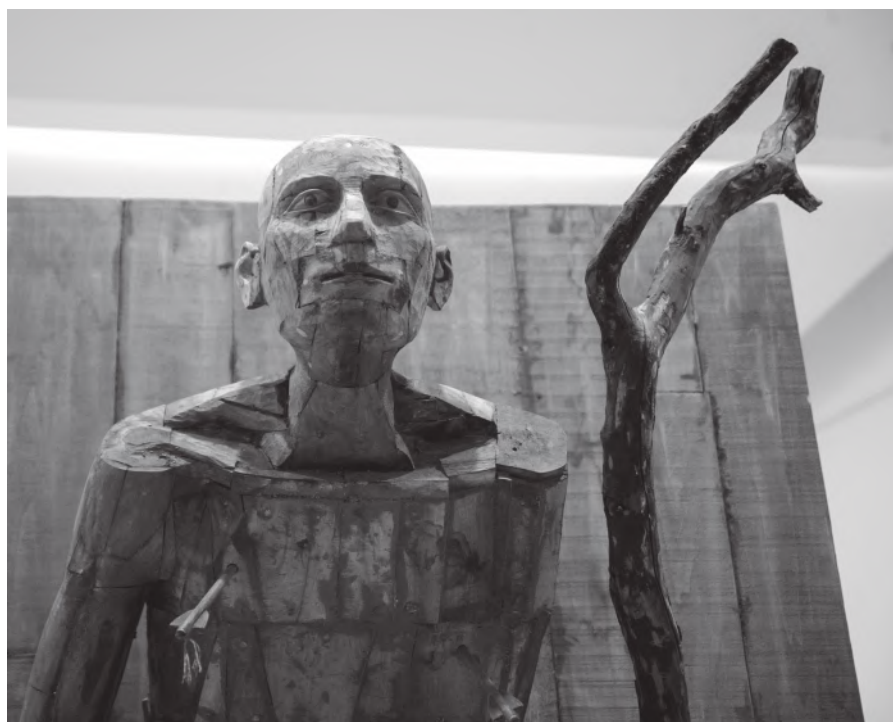
fusese confiscată. Omul trăia doar ca și parte componentă a unei mari mase. *Dasein*-ul căzuse la nivelul unui *Dasein* de turmă. 4. Omul pierduse prezentul și viitorul. Ceea ce «este acum» și ceea ce «poate va fi» era doar ceva provizoriu. Mai conta doar trecutul. Omul era îndemnat să se lase să cadă, să se resemneze, pentru că «oricum n-are niciun rost». Acest studiu de caz prezintă, neîndoielnic, o situație-limită pentru om, dar multe dintre reperele acestei leziuni cronice se regăsesc, în varii forme, în multe dintre rătăcirile sufletului.

Am trimis accente doar către câteva repere clasice ale *depresiei*. Dacă-ș încerca să intru în esența dezbaterilor specialiștilor contemporani îndrăgostiți de acest fenomen, probabil că, din cauza faptului că m-ar depăși nivelul abordărilor științifice, aș derapa într-o depresie specială pentru repararea căreia nu aș avea resurse financiare, dacă știm că în SUA o oră de psihoterapie costă sute de dolari, iar la noi, dacă te-arunca în depresie cuantumul pensiei/salariului, de pildă, trebuie să-ți investești resursele financiare ale câtorva ani, pentru a zări, cât de cât, limanul optimismului.

Depresia, cred, ca nespecialist, își are originea mai ales în faptul că ne centram energiile pe ceea ce nu avem, decât pe ceea ce avem. Isac Newton, specialist în cu totul altceva, nu în studiul depresiei, spune că „oamenii construiesc prea multe ziduri, dar nu destule poduri”. Zisa asta a lui valorează pentru mine mai mult decât zeci de tratate științifice despre depresie. Jean-Paul Sartre va relua tematica în „Zidul” (București, Editura RAO, 2014), prezentând-o ca pe o absurditate a naturii umane în lumea modernă, ca infern al supraviețuirii. Filmul regizorului Alan Parker, „Pink Floyd. Zidul” (1982, bazat pe albumul cu același nume din anul 1979), tulburător, ne prezintă zidul ca fiind „comunicarea tăiată, cu dubla sa incidență psihologică: securitate, înăbușire; apărare, dar și închisoare” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, „Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere”, Iași, Editura Polirom, 2009, p.1048). Să nu uit! James Joyce mi-a trimis un avertisment la fel de neprețuit cu privire la *zid*: „Când crezi că ai scăpat de toți, dai de tine și nu știi încotro s-o iei”... Dificil adversar...

Managementul depresiei, managementul emoțional, în general, au devenit vedete ale cercetării și

Mircea Roman



practicii științifice. Ideal ar fi, nu doar din perspectiva costurilor, ci și din aceea a limitării destrămărilor sufletului, ca managerii să fim chiar noi. Cu puțin noroc și cu multă responsabilitate, chiar cred că putem fi cei mai buni manageri ai sufletului nostru. Un prieten mi-a dezvăluit și o strategie: „Orice depresie trebuie întâmpinată cu un zâmbet. Derutată, depresia va crede că ești un idiot și va pleca”...

Depresia a fost încoronată cu apelative triste: „Regină a afecțiunilor psihice”, „Boala secolului al XXI-lea”. Comparativ cu dezolantul an 1945, rata creșterii depresiei a ajuns acum la 200-700%, în funcție de zona geografică, starea materială și mai ales spirituală. Anual, ritmul ei de creștere este de 8-10% (cf. dr. Mircea Revencu, *Conceptul clinic și aspectul terapeutic al depresiilor*, în *Analele științifice consacrate zilelor USMF „Nicolae Testemițanu”*). Dacă la începutul secolului al XX-lea, tulburarea depresivă se întâlnea la 0,2% din populație, la mijlocul anilor '50 acest indice a ajuns la 4,3%, iar în anii '60, până la 11,2-14%, pentru ca în anii '90, să atingă cifra de 15-20%. La zorii secolului al XXI-lea, proporția era estimată la 40 și 50%, conform aceleiași surse.

Anxietatea care ne asediază izvorând din întrebările/ răspunsurile noastre cu privire la viitorul lumii sau al năbădăilor tristeților cauzate de faptul că nu găsim sensul autentic al vieții ar putea fi cauza unui tip

special de depresie. În România, spun statisticile OMS, există cei mai mulți tineri depresivi din UE, oameni care nu-și mai găsesc sensul, calea, nu-și mai pot asigura energia ființei din resurse motivaționale. Această tristețe națională a tinerilor reprezintă un indicator sintetic dureros al calității guvernării. În Europa, spuneți, „devine din ce în ce mai alarmantă creșterea numărului de oameni care se confruntă cu forme grave ale depresiei”. Da... Tot OMS, care măcar în clasamentele acestor uragane care destramă viața investește obiectivitate, ne spune că depresia este, după afecțiunile cardio-vasculare, al doilea mare agresor al nostru și că în câțiva ani are toate „șansele” de a deveni primul, nu doar în Europa. Asta nu înseamnă că OMS și alte instituții care spun că au insomnii cauzate de bolile noastre dețin cifre exacte cu privire la numărul celor loviți de depresie, căci autori precum Florin Tudose, Cătălina Tudose, Andreia Vasilescu, Simona Tămășan („Sindroame, ră-tăcitoare”, București, Infomedica, 2005) îmi argumentează că depresia încă rămâne ascunsă pentru mulți dintre cei afectați; nu este tratată, nu se vorbește despre ea sau este negată. Doar o mică parte dintre cei care suferă de depresie ajung să conștientizeze această afecțiune și să apeleze la tratament. Clasamentele nu contabilizează decât ceea ce aisbergul *melancoliei* moderne oferă vederii.



Mircea Roman

Europa, depresia europenilor... Cred că Europa este în depresie, Lumea întreagă este în depresie... Ați văzut (și) orașe americane, nu doar localități românești părăsite, locuite doar de supraviețuitori eroici, de romantici? Nu vi s-a părut că prin aceste comunități zguduite de sărăcie, șomaj, corupție și jefuite de orizont optimist țiui singurătățile, că-și face damblaua, în cel mai înalt grad, depresia comunitară? Detroit, orașul-fantomă, orașul tristeților, orașul părăsit, cel mai mare oraș care a dat vreodată faliment... În fostul *Paris of the West*, acum câțiva ani erau vândute locuințele și cu un dolar. Un prieten care a locuit acolo îmi mărturisea că „plângea depresia pe bulevarde”. Orașul în care Henry Ford inaugurase prima sa firmă devenise o ființă înfrățită cu lacrima. Vânățiile sănătății mintale ale indivizilor se mutaseră și în sufletul orașului. A fost nevoie de specializări noi ale medicinei, căci provocarea de a lecu un oraș de depresie era nouă. La noi, dacă ar fi realizată o hartă specială a localităților afectate de părăsire, faliment și depresie, probabil că ar trebui introdusă o disciplină nouă în școli: „Geografia depresiei”.

Gustav le Bon ne-a tras de guler încă de prin 1895, când ne-a vorbit despre depresia colectivă, exaltarea colectivă, paranoia colectivă, trauma colectivă, durerea colectivă, maladii care pot să cuprindă chiar și organismul unor națiuni. Descurajarea, tristețea, lipsa de vitalitate, deznădejdea pot fi contagioase precum o stare fizică. Freud, Jung, Franz Borkenau ș.a. sunt de acord cu existența unei minți colective sau a unui inconștient colectiv. Gândirea modernă privește depresia colectivă ca pe un agregat de depresii individuale. Se vorbește

însă despre depresie, din ce în ce mai mult, ca despre o boală sociogenică de masă. Aceasta este (și) marea boală a Europei, o comunitate orgolioasă care crede că gloria trecutului o poate lecu spontan de toate traumele. Da, așa cum spuneți, „depresia nu e din păcate nici moft, nici modă: e o cruntă realitate care, sigur, se leagă de această nepricepere a omului-de-acum: nu își cunoaște calea, nu are motivații solide”. Remediu pentru această depresie colectivă care-și mută ticălos granițele, cucerind mereu noi teritorii, este reprezentat, cred, de restabilirea Speranței, dacă aceasta ne-a locuit cu adevărat vreodată. Speranța este însă soră geamănă cu Sensul. Ștefan Afloroaei („Fabula existențială”, Iași, Editura Polirom, 2018) aduce în discursul filosofic actual tulburătoare chipuri ale sensului, amintindu-ne și faptul că Nietzsche este primul autor modern care folosește expresia de „sens al vieții”. Cele patru înțelesuri ale cuvântului *sens*, așa cum sunt ele nuanțate și într-o altă lucrare a lui Ștefan Afloroaei („Despre simțul vieții. Întrebări, perplexități, credințe”, Iași, Editura Polirom, 2021) – *direcția* (extinderea, cursa care începe cu nașterea și se întinde până la moarte); *semnificația* (faptul semnificativ, relevant); *simțul vieții* (mirosul, flerul pentru viață, gustul vieții, despre care vorbea Augustin, simț care trimite către o artă de a trăi); *capacitatea* de a judeca viața (de a o măsura sau a o aprecia, care se concretizează într-o formă de înțelepciune) – deschid orizonturi seducătoare de încurajare a căutărilor ființei. Sensul, întemeietor de speranță și confort, trebuie mereu cucerit, căci sentimentul valorii, al unui sens propriu, se modifică în timp. Mereu suntem răvășiți de o întrebare

formulată dramatic de Heidegger („Despre eterna întoarcere a aceluiași”, București, Editura Humanitas, 2014, p.110): „Ce facem noi cu restul vieții noastre – noi care am petrecut cea mai mare parte a vieții într-o știință neesențială?” Ce *sens* oferim acestui *rest*, pentru a încerca să ne ferim spiritul de noi destrămări? *Sensul vieții* ar trebui citit mereu în cartea acesteia, dar lectura nu este facilă, ne spune Arthur Schopenhauer („Aforisme asupra înțelepciunii în viață”, București, Editura Minerva, 1977): „Într-un sens mai larg se poate zice: primii patruzeci de ani ne dau textul, cei din urmă treizeci comentariul, fără de care nu am putea cunoaște adevăratul înțeles și conex al textului, precum morala și toate finețele lui [...]”. Spre sfârșitul vieții este ca spre sfârșitul unui bal mascat, când se scot măștile. Acum vedem în adevăr cu cine am avut de-a face în decursul vieții. Căci caracterele s-au dezvelit, faptele și-au dat roadele, operele au aflat aprecierea lor meritată și iluziile au dispărut” (*op. cit.*, p. 241). Poate că nu întâmplător, nouă, căutătorilor de sens, Ștefan Afloroaei ne oferă și alte perspective ale acestuia: sens al existenței, al vieții, al frumosului, al istoriei și timpului. Suntem invitați să reflectăm asupra condamnării la sens, credinței în sens, relației dintre imagine și sens, dar, în același timp, să aflăm care sunt granițele și apropierea celor trei verbe esențiale – „a trăi”, „a exista”, „a fi” – „întrucât ele pot numi perspective distincte în încercarea omului de a recunoaște ceea ce îi este propriu în această lume a vieții” (Ștefan Afloroaei, „Fabula existențială”, *ed. cit.*, p. 193). Dar *sensul* și *lipsa de sens* sunt atât de greu de decriptat... În 1917, Marcel Duchamp a cumpărat un pisoar obișnuit, fabricat în serie, l-a declarat operă de artă, l-a semnat, botezat („Fântâna”) și l-a expus într-un muzeu. Astăzi, replici ale lucrării sunt expuse în muzee celebre din Paris, Londra, San Francisco etc. Yuval Noah Harari („Homo deus. Scurtă istorie a viitorului”, Iași, Polirom, 2018, p. 205) scrie: „În nenumărate săli de curs din lumea întreagă, studenților de la Arte li se arată în primul an o imagine cu *Fântâna* lui Duchamp, iar la un semn al profesorului se dezlănțuie iadul. E artă! Nu, nu e! Ba da, e! Nici pomeneală...” Apoi, profesorul vrea să afle de la studenți ce este arta, cum stabilim dacă un obiect este operă de artă sau nu; cu alte cuvinte, cum stabilim *sensul* frumosului? După dezbateri dinamitarde, profesorul



conchide: „Arta este orice cred oamenii că este artă, iar frumusețea se află în ochii privitorului” (*ibid.*). În 1961, artistul italian Piero Manzoni expune *Merda d'artista, Artist's Shit...* Lucrarea (de artă) este o compoziție insolită: 90 de conserve, fiecare fiind umplută cu câte 30 de grame de fecale. Fiecare cutie măsoară 4,8/ 6,5 centimetri și are o etichetă cu explicații în italiană, engleză, franceză și germană. Firme vestite în licitații și-au intrat în rol. În 2016, la o licitație de artă din Milano, una dintre aceste cutii a fost vândută la un preț record: de 275.000 de euro. Cine cumpără asemenea creații se atașează și sensului acestora, desigur, recunoaște prin investiția sa „ceea ce îi este propriu în această lume a vieții”, cum ar spune universitarul Ștefan Afloroaei... Acesta cred că este și destinul *sensului*, al *sensului vieții*; unul mereu schimbător... Cei care-și pot întemeia/ apropia sensuri generatoare de speranță, supraviețuiesc decent. Ceilalți trebuie să caute mereu armistiții cu deranjul din suflet și trup. Dar câți dintre noi nu caută febril aceste armistiții?... Orice armistițiu este însă întemeiat pe sensuri. Nu-i cred pe cei din corul pesimiștilor incurabili care spun obsedant că viața este lipsită de sens. Hans-Georg Gadamer spune că un pesimist nu este niciodată prea cinstit: se minte și încearcă să se mintă așteptând ceva rău, dar cu speranța nemărturisită că va trăi ceva bun...

Dedublarea și alienarea trudesc împreună pentru destrămarea confortului nostru sufletească. Dedublarea este atât de nocivă, încât l-a determinat pe Cioran, care credea că a fost găsit un panaceu pentru multe dintre marile zvârcoliri ale spiritului, să exclaim: „Uitarea tămăduiește pe toți, afară de acei ce au conștiința conștiinței lor, fenomen de luciditate care te așază paralel spiritului, într-o ultimă dedublare”. Fiind îndrăgostit de Dostoievski, problematica dublului m-a fascinat mereu. Dublul... Eul se află, de multe ori, în criză. Dorința de afirmare nu-l părăsește însă niciodată. Atunci, el caută soluții. Una dintre soluții este dedublarea sa. Dublul, purtând masca timidității, locuiește, la început, în Eu. Apoi devine un fel de persoană separată care încearcă să-i ia locul Eului. Nu-i lipsesc atuurile. Cel mai important dintre ele pare a fi faptul că Dublul, opus Eului, are succes acolo unde Eul nu poate cochetă decât cu eșecul. Treptat, în multe situații, Dublul ia locul Eului. Alteori, chiar îl distruge. Dublul este

sfâșierea Eului, alienarea sa. Prin dedublare, Eul devine străin nu doar de lume, ci și de sine însuși. Este alienarea alienării, un joc periculos al spiritului. Dublul, salvatorul așteptat, își trăiește propria-i aventură. Aruncat în plan secund, Eul... inițial își trăiește uneori drama ca un paria al ființării; aproape ca un chandala. În riscanta sa aventură, Eul își îmbrânțește ființa asumându-și un risc pe care nu-l mai poate gestiona sau îl gestionează foarte greu. El stârnește stihiiile, dar nu le mai poate împlânzi niciodată. Va fi nevoit să ființeze împreună cu acest alter ego ciudat al său, care nu-i va propune niciodată un armistițiu pentru regăsirea unității sale edenice. Eul a fost îmbrâncit de inconștient într-o prăpastie populată cu aventuri care au glas de sirene seducătoare, dar nu mai poate evada din această prăpastie decât asumându-și mereu o altă cădere... Dar Dublul este chiar omul însuși, creație a Divinității care este *imago Dei*, pentru că ființa umană intră în comunicare cu modelul divin. Dumnezeu este ultima referință a ființei umane întinsă către celălalt. În acest sens, și Paul Ricoeur accentuează ideea creării omului după un model celest; omenirea este după chipul lui Dumnezeu, Dumnezeu după chipul omenirii. În *Corinteni* (3:18) citim: „Iar noi toți, privind ca în oglindă, cu fața descoperită, slava Domnului, ne prefacem în același chip din slavă în slavă, ca de la Duhul Domnului”. Gândul este exprimat și în *Facerea* (1; 26, 27): „Și a zis Dumnezeu: «Să facem om după chipul și după asemănarea Noastră, ca să

stăpânească peștii mării, păsările cerului, animalele domestice, toate vietățile ce se târăsc pe pământ și tot pământul!». Și a făcut Dumnezeu pe om după chipul Său; după chipul lui Dumnezeu l-a făcut; a făcut bărbat și femeie”.

Dicționarele medicale ne spun că dedublarea personalității umane este o tulburare a unității conștiinței de sine, care se caracterizează prin apariția în alternanță a unei prime personalități și a uneia sau a mai multor personalități secundare la același subiect. J. M. Petot („Dicționar de psihologie”, București, Editura Humanitas, 1999, p. 215) evidențiază faptul că fenomenul dedublării este „caracterizat prin apariția alături de personalitatea «normală» a subiectului (personalitate «primară») a unor stări secundare care se organizează într-o «personalitate secundară»”. Ambele personalități au câte o conștiință specifică. Aptitudinile și trăsăturile de caracter sunt diferite. Cel puțin una dintre aceste personalități, dar mai ales cea primară, ignoră, cel puțin în prima fază, existența celeilalte. Sunt și cazuri în care apar trei, patru sau mai multe personalități care alternează (personalitate multiplă). Alfred Binet, în „Dedublarea personalității și inconștientul” (București, Editura IRI, 1998) analizează fenomenul dedublării din perspectivă psihopatologică: disocierea unității personalității prin dedublarea ființei. Astfel, apar două euri diferite care evoluează simultan sau succesiv. Ele coexistă, unul fiind normal și conștient, celălalt



Mircea Roman

fiind patologic și bazat pe o motivație inconștientă.

În revista „Viața Medicală” (nr. 47/2017), Al. Trifan (eseul „Dostoievski și personalitatea disociată”) argumentează că în „Dublul” dostoievskian suntem trimiși către tulburarea psihică numită de nemți *doppelgänger* (cel ce merge pe două drumuri). Din perspectivă pur psihanalitică, Dostoievski descrie o spargere (*Spaltung*) a Selfului, unul dintre cele două fragmente rezultate putând fi proiectat în afara zonei în care Eul este capabil să testeze realitatea. Psihanalistul englez Donald Woods Winnicott explica funcționarea sistemului personalității prin existența a două Selfuri: unul superficial, evident, care nu este autentic, ci încorsetat de conformismul social, și un altul profund, nevăzut, inconștient, în care se formează miezul instinctual individual, conferind subiectului o identitate/ semnătură unică. Atunci când cele două nuclee ale personalității se comută între ele își face apariția un comportament dual, opus, neașteptat. La eroul din „Dublul”, Goliadkin, se întâmplă mai mult decât un fenomen de *Spaltung*, mai mult decât o disociere simplă, ca în cazul unei isterii, pentru că acesta își percepe dublul în afara limitelor sale corporale și îi atribuie acestuia rolul de agent provocator al unei echipe de persecutori. Al. Trifan ne trimite și către perspectiva aparent surprinzătoare a dublului din fiecare dintre noi: „Dostoievski scrie nu pentru că vrea să ne spună ceea ce crede el, ci pentru a ne face să ne dăm seama de ceea ce este de spus. El se fixează pe o idee, pe care o urmărește neîncetat și o repetă până o face înțeleasă. În acest sens, romanul «Dublul» este esențial pentru înțelegerea unei laturi psihice pe care o ocultăm, dar care există totuși în fiecare dintre noi, ne însoțește trăirile și iese la iveală în moduri dintre cele mai neașteptate: latura alienată. Friedrich Nietzsche a avut dreptate afirmând: «Dostoievski... singurul care m-a învățat ceva în psihologie»”.

La unii dintre romantici, *dublul* este *umbra*. Pierderea dublului poate avea accente dramatice. La scriitorul și naturalistul german de origine franceză Adalbert von Chamisso, de pildă, în „Istoria stranie a lui Peter Schlemihl” (1814), eroul principal își vinde umbra unui necunoscut în gri, diavolul. Deși obține în schimbul acesteia „cheia” bogăției,

el descoperă cât poate dăuna lipsa unui lucru neînsemnat, așa cum își percepea el umbra. Lipsa umbrei, adică a dublului, îl costă pe Peter Schlemihl dragostea Minnei. Părinții ei nu-i permit să devină soția unui om fără umbră. Deși ei nu știau despre pactul cu diavolul, își dau seama că un om care nu are umbră este o excepție cu... probleme. Pierderea Minnei nu este singurul efect al lipsei umbrei. Peter nu poate ieși în timpul zilei din casă, temându-se de reacția semenilor. Diavolul îi propune lui Peter un târg: să-i dea în schimbul umbrei sale sufletul. Peter refuză. Ofuscat, diavolul nu vrea să renunțe la suflet. El va încerca în diferite moduri să-l determine pe Peter Schlemihl să semneze cu sânge pactul. Peter refuză și este abandonat de diavol, care înțelege că nu-l mai convinge, acum când a pierdut-o pe Minna. Un singur lucru îi rămăsese lui Peter Schlemihl: speranța. El încearcă și reușește să iasă de sub influența nefastă a diavolului, prin cercetare. Peter începe să studieze plantele și mușchii de pe planetă, dorind astfel să-și răscumpere greșeala de a-și fi vândut dublul...

Și cercetarea psihologică a făcut din problematica *umbrei* o vedetă. Carl Gustav Jung avea să scrie: „Umbra este o problemă morală care pune la încercare întreaga personalitate a Eu-lui, deoarece nimeni nu-și poate realiza umbra fără să dea dovadă cu prisosință de tărie morală. Căci se pune problema aici să recunoaștem drept real, prezente, tocmai aspectele întunecate ale personalității. Actul acesta constituie

fundamentul indispensabil al oricărei cunoașteri de sine și de aceea întâmpină, de regulă, o considerabilă rezistență. [...] O cercetare minuțioasă a trăsăturilor de caracter întunecate, respectiv a elementelor de calitate inferioară din care se compune umbra arată că acestea sunt de natură emoțională, respectiv posedă o anumită autonomie și au, ca urmare, un caracter obsedant sau, mai bine zis, posedant. [...] Umbra poate fi în oarecare măsură integrată personalității conștiente. [...] Deși trăsăturile celelalte, caracteristice umbrei pot fi recunoscute fără prea mari eforturi ca fiind particularități aparținând personalității, aici nu mai funcționează nici înțelegerea și nici voința, deoarece pricina emoției pare să se afle, fără niciun dubiu, în celălalt” („Puterea sufletului. Antologie. Prima parte. Psihologia analitică. Temeiuri”, București, Editura Anima, 1994, p. 136-139).

Tema dublului fusese abordată și de E.T.A. Hoffmann (1776-1882) în creații precum „Dublul”, „Elixirale diavolului”, „Prințesa Brambilla”, „Părerile motanului Murr” etc. În nuvelele „Elixirale diavolului” și „Părerile motanului Murr”, imaginea dublului este alăturată ideii de frate geamăn. Și Oscar Wilde (1854-1900) tratează motivul dublului. În „Portretul lui Dorian Gray” (publicat în 1890, la nouă ani după moartea lui Dostoievski), dublul este reprezentat de un portret pictat de Basil, un bun prieten al lui Dorian Gray. Văzându-și frumusețea prin prisma portretului și realizând că el va îmbătrâni, Dorian Gray își dorește ca portretul să



Mircea Roman





Mircea Roman

îmbătrânească în locul său. „Cândva eu am să fiu bătrân, respingător și oribil, dar portretul acesta va rămâne veșnic tânăr. Niciodată nu va fi mai bătrân decât în ziua asta de iunie... Cel puțin dacă ar fi invers! Dacă s-ar putea ca eu să rămân veșnic tânăr și portretul să îmbătrânească! Oh, pentru asta aș da orice. Da, n-ar exista pe lume ceva să nu dau! Mi-aș da sufletul pentru asta” (Oscar Wilde, „Portretul lui Dorian Gray”, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 25). Dorința lui se împlinește. Dorian observă prima schimbare la portret după ce Sybille se sinucide din vina sa. Portretul devine conștiința lui Dorian Gray. El suferă modificări odată cu acțiunile lui Dorian. Cunoștința lui suferă toate transformările datorate acțiunilor sale și a trecerii timpului. Portretul este ascuns, dar simpla existență a acestuia îl neliniștește pe Gray. Deși nimeni nu ar fi știut ce reprezintă acel tablou, Dorian este îngrijorat că l-ar putea vedea cineva. Neconștientizând faptele pe care le făcea, Dorian Gray ajunge să comită și o crimă, îl ucide pe Basil și distruge apoi toate dovezile. Încearcă să distrugă și portretul. Așa cum îl ucisese pe pictor, la fel avea să ucidă și opera pictorului și, odată cu ea, tot ce însemna acest portret. Deoarece portretul reprezenta dublul lui Dorian Gray, distrugerea lui îi va aduce moartea. Portretul redevine cum fusese inițial, înainte de dorința lui Dorian, iar Dorian Gray devine bătrân și gârbovit. Subjugat de farmecul propriului portret, pictat de prietenul său Basil Hallward, Dorian Gray face un pact faustic, vânzându-și sufletul în schimbul frumuseții și tinereții veșnice. Sub influența lui

Lord Henry Wotton, el ajunge să ducă o viață dublă, dedicându-se tuturor plăcerilor interzise, dar păstrând aparențele unei vieți respectabile. În timp ce se afundă în această existență promiscuă, Dorian rămâne neatins de semnele degradării fizice și morale, care însă încep să se ivească pe chipul său zugrăvit în tabloul lui Basil.

Amputea ajunge cu problematica dublului și la portughezul Jose Saramago („O Homem Duplicado”, Editura Caminho, 2002, roman tradus la Editura Polirom, Iași, 2009). În „Omul duplicat”, Jose Saramago pleacă de la o anomalie genetică. Profesorul de istorie Tertuliano Máximo Afonso află, stupefiat, că în același oraș, de cinci milioane de locuitori, există un dublu al său, o copie fizică exactă. Din acest moment, Máximo Afonso se lansează într-o căutare febrilă, țesută din evenimente polițist-detective. După moartea dublului său – António Claro (am ajuns la sfârșitul cărții), apare un al „treilea dublu”, dar Máximo Afonso va avea grijă să-și păstreze statutul. E o întreagă poveste, cu schimburi de roluri, fiecare dintre cei doi culcându-se cu iubita/soția celuilalt. Lașitățile protagonistului sunt prost simulate, accesele de orgoliu se dovedesc tardive și inutile...

Revenim la „Dublul” dostoevskian, pentru a evidenția relația dintre cei doi Goliadkin: Goliadkin-senior și dublul său, Goliadkin-junior. Aceasta evoluează de la firesc – „Domnul Goliadkin nu simțea nici ură, nici dușmănie, nici măcar cea mai mică animozitate față de acest om” (*op. cit.*, p. 226) –, la marea îngrijorare – „... cazul era ciudat, nemaipomenit,

monstruos” (*ibid.*, p. 234) –, trece prin revolta supremă – „Ori dumneata, ori eu, dar amândoi laolaltă – asta nu se mai poate” (*ibid.*, p. 305) – și sfârșește la ospiciu, loc în care Eul original se degradează, cochetează cu anularea esenței sale. Primul Goliadkin se comportă la început ca „un cerșetor plin de demnitate” (*ibid.*, p. 249), pentru ca apoi să dea de tot brânci stimei de sine: „La ce mai sunt bun acum? La ce mai ești bun, omule, te întreb, la ce, Goliadkin ce ești; nepricopsitul, nevrednicule!” (*ibid.*, p. 344). Primul Goliadkin este, pe rând, „respectabilul domn Goliadkin-senior”, „adevăratul domn Goliadkin”, „Goliadkin-întâiul”, „onestul domn Goliadkin”, „eroul nostru”, „nefericitul domn Goliadkin-junior”... Secundul Goliadkin este „un rival”, „un rival tare”, „un dușman”, „desfrânat”, „ticălos”, „necinstitul său adversar”, „junior”, „masca”, „omonimul”, „tizul”, „prietenul”, „geamănușul lui nerușinat”, „noul Goliadkin”, „celălalt Goliadkin”, „impostorul”, „omul cunoscut prin netrebnicia sa”, „nesimțitul domn Goliadkin-junior”, „antipaticul individ”, „penibilul adversar al domnului Goliadkin”, „canalia”, „falsul domn Goliadkin”, „omonimul”, „mizerabilul geamăn”, „vicleanul amic al domnului Goliadkin-senior”, „celălalt”, „dușmanul lui neînfricat”, „nerușinatul”, „adversarul său cel crunt”, „acel inamic”, „răutăciosul și bicsnicul domn Goliadkin-junior”, „vicleanul său amic”, „geamănușul său atât de odios”, „rușinea domnului Goliadkin”, „spaima domnului Goliadkin”... Cei doi Goliadkin sunt „cei doi dușmani”, „cei doi absolut asemănători”... Conflictul interior al lui Goliadkin este devastator pentru personaj. Dar acest conflict nu se instalează brusc, ci cunoaște o anumită dezvoltare, fie și numai spațială. Albert Kovács („Poetica lui Dostoievski”, București, Editura Leda, pp. 70-90) amintește despre existența a două universuri care se ciocnesc în personalitatea eroului principal. Primul univers ar fi cel al straturilor superioare ale societății, iar al doilea ar fi cel al adevăratelor valori umane. Primul univers are o consistență socială evidentă, în timp ce al doilea este foarte vag delimitat din acest punct de vedere. Mai mult, Goliadkin este un însingurat încă de la început, un individ puțin sociabil, care cu greu se potrivește unei încadrări sociale, indiferent de criterii. Putem însă reține, din distincția realizată de Kovács, existența a două

universuri axiologice sau morale care se înfruntă în conștiința personajului. Dar până a ajunge să se înfrunte cele două sisteme, ele trebuie să fie aduse pe același teren. Goliadkin este un funcționar venit din afara Petersburgului (dintr-un sat) și aspiră la funcții administrative care să-i aducă o poziție respectabilă, să-i afirme un statut social demn. Însă ierarhia este cvasiînaccessibilă pentru un outsider de tipul său, ascensiunea se poate face numai adoptând o morală extrem de laxă, renunțând la imperativele conștiinței. La acestea trebuie adăugate și metehnele personajului: orgoliu, timiditate – într-o nefericită combinație – și mania persecuției (oarecum consecutivă primelor două). În ambiția lui născută din orgoliu – sau „amor propriu”, cum îl numește personajul însuși – găsim motivația aspirațiilor sociale. Însă etica sa strictă, dublată de nenorocita timiditate, îi barează succesul pe care îl jinduiește. Ca soluție contra timidity ar avea nevoie de unul exact ca el, dar care să nu fie el. Această constatare o face atunci când nu știe cum să reacționeze la întâlnirea cu șeful, după ce închiriasse – pentru a face impresie – cupeul. Dar și pentru satisfacerea orgoliului ar fi nevoie de un altul care să adopte o moralitate flexibilă, să poată face compromisuri, să știe să lingusească. Fiindcă domnul Goliadkin face un titlu de glorie din sinceritatea sa și se declară cu totul împotriva celor care „lustruiesc parchetul”. Virtuțile sunt împletite destul de complicat cu păcatele, deci nu se poate vorbi de o polarizare explicită de tip bine-rău. Moralitatea, oricât de virtuoaasă în sine, este însoțită de orgoliul propriei superiorități.

Tema dublului, chiar dacă nu sub forma din „Dublul”, va fi reluată și în alte romane ale lui Dostoievski. În romanul „Adolescentul”, dedublarea are un alt sens. La Versilov, dedublarea apare temporar, într-un moment de criză, ca efect al neputinței lui de a decide între diferite idealuri abstracte, între pasiunea pentru frumusețea feminină (Ahmakova) și dragostea ca atracție spirituală (Sofia). Asistăm și aici la o dedublare a lui Versilov, care eșuează într-o ecuație din care nu lipsește primejdia alienării mintale. Dar, așa cum argumentează Albert Kovács (*op. cit.*, p. 87), „în cazul lui Versilov tendințele opuse [...] nu se încadrează linear în antiteza pozitiv-negativ, bine-rău”. Dedublarea o regăsim și la alte personaje dostoevskiene, pre-

cum Stavroghin (josnic și sublim, deopotrivă), la Verhovenski și Kirillov, din „Demonii”, sau, cum spuneam, la Ivan Karamazov (sufletul său are o structură bipolară: demonică și angelică), din „Frații Karamazov”. Dedublarea lui Svidrigailov, din „Crimă și pedeapsă”, este evidentă. El poate fi perceput ca dublul lui Raskolnikov, căci „exorcismul lui Svidrigailov reprezintă condiția resurecției lui Raskolnikov. Visele lui Raskolnikov se articulează în jurul fantasmiei scenei originare, în timp ce visele lui Svidrigailov se centrează pe fantasma seducției originare” (Ion Mânzat, București, „Psihologia creștină a adâncurilor”, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009, p. 91). Pedeapsa lui Raskolnikov este dublul său diabolic, Svidrigailov, personaj fără scrupule, eliberat de principii morale. Valeriu Cristea îl consideră pe Svidrigailov ca fiind „purătorul de cuvânt” al lui Raskolnikov” („Dicționarul personajelor lui Dostoievski”, vol. I, București, Editura Cartea Românească, p. 420). Nastenka, din „Nopti albe”, mărturisește: „O, Doamne! Dacă v-aș putea iubi pe amândoi deodată!” Dualitatea sentimentelor este lipsită de echivoc: „O, dacă ai fi dumneata – el” și „O, dacă el ar fi – dumneata!” („Nopti albe”, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 450). Dilema aceasta – omul este el însuși dar, concomitent, și altceva – este specifică multor personaje dostoevskiene...

Acum, când m-ați aruncat în prăpăstiile... *dedublării*, mă asediază un vacarm al șoaptelor care mă tot îndeamnă să nu uit că dedublarea, ca modalitate metafizică a cugetării, este prezentă la Heraclit, cel care, metaforic, ne trimite către dedublarea viitorului. „Această lume, aceeași pentru toți”, zice gânditorul din Efes, „n-a fost creată nici de vreunul dintre zei, nici de vreunul din oameni. Ea a fost întotdeauna, este și va fi un foc veșnic în care după măsură se aprinde și după măsură se stinge”. Focul este principiul întemeietor. Stingându-se, trece în aer, din aer în apă, din apă în pământ, dar el nu se transformă ca principii ci rămâne foc veșnic viu. Prin urmare apa, aerul, pământul nu sunt forme de înstrăinare a focului, ci modalități de manifestare a lui. El se aprinde și se stinge după *măsură*. Această *măsură* poartă numele de *logos* (*tao*, *dao*). Să nu uit de dedublarea lumii și de teoria ideilor lui Platon, de „mitul peșterii”. Să-mi amintesc de Jung, cel care, cu

*urma, umbra și amprenta* creează un alt univers seducător al dedublării, dar și de măștile lui Nietzsche (masca lui Zarathustra, a Antichristului...), cele care ne provoacă să gândim la dedublare, întrucât, legendă, fuior „cvasifuncțional”, masca devine un concept fundamental, o cheie importantă a decriptării nuanțelor nietzscheene, căci „tot ce are adâncime iubește masca”, spune el. Poate că dedublarea personalității lui Nietzsche este unul dintre cele mai convingătoare exemple. Știm că pentru filosoful german mila manifestată pentru cei slabi era cel mai dăunător viciu. Numai că, aflându-se în Italia, cu un an înainte de a muri, văzând într-o piață un vizitiu care-și biciuia calul, Nietzsche, copleșit de sentimentul milei, îmbrățișează gâtul calului, izbucnește în plâns și leșină. El, care în discursurile sale n-are un pic de compasiune pentru milă... O șoaptă insistentă mă ispitește cu dedublarea sufletului din „Faust”: „Ah! două suflete-mi sălășluiesc în piept,/ Ce vor neconținut să se dezbine:/ Unul, de-o aspră poftă de dragoste umplut,/ Cu ghearele-nclăștate, în lume se împlântă;/ Iar celălalt vânos, desprins de lut,/ Spre plaiul nalților strămoși s-avântă” (Johann Wolfgang Goethe, *op. cit.*, București, Editura Univers, 1982, p. 77), în vreme ce George Trakl, cel influențat de Baudelaire, Rimbaud sau Verlaine, mă seacă la inimă cu versul său celebru: „Ceva străin este sufletul pe acest pământ” („Primăvara sufletului”). Mai aproape de noi, Rosemary Jackson („Fantezie. Literatura subversiunii”) îmi suflă să nu uit cumva de ideea sa care aduce în prim-plan faptul că lipsa de siguranță existențială în care se află ființa umană, momentele în care ea se chestionează asupra propriei sale condiții sau își pierde dorința de a mai exista, conduce inevitabil la o dedublare care poate însemna și autodistrugere. Parșivul meu subconștient se strecoară în această lume a șoaptelor care mă asediază și-mi spune: „De ce nu-i reamintești lui Marius Manta despre «Dac-aș fi fost Dumnezeu», romanul tău în care Petre Farina depune mărturie tragică nu doar despre depresie și alienare, ci și despre dedublare? I-ai aruncat în suflet, pentru a-l dedubla, și stihii precum Asperger și nenorocita tulburare de stres post-traumatic”...

Evadat de sub acest asediu al provocărilor teoretice, cantonez puțin răspunsul în zona... terestră,



acolo unde tulburarea disociativă de identitate (TDI), cum denumesc mai nou specialiștii dedublarea, a devenit și tulburare disociativă de identitate politică (TDIP). Această tulburare cauzată de disocierea unității personalității, prin dedublarea ființei, duce la apariția a două euri diferite, care evoluează succesiv sau simultan. Minciuna generalizată, creație a politicienilor, produce inevitabil dedublarea cauzată de ruptura funciară dintre „opinia privată” și cea afirmată „în public”. Frânturile, firimiturile, palidele urme ale unei eventuale autenticități nu mai pot fi identificate în discursul politicienilor. La noi, *traseismul* acestora, *iubirile* lor *doctrinare* care au viața efemeridelor, oferă dedublării accente grotești.

Dublul... Dorința reunificării cu miezul, centrul propriei persoane, care ne arată tensiunile existente între legile societății și rezistența conștiinței noastre în fața acestor legi... Dacă-l ascultăm din nou pe Platon, în cetatea *timocrației*, formă de guvernământ în care funcțiile publice sunt deținute de cei mai bogați cetățeni, constituția și omul erau eroii unor mari dezbinări. În cetatea oligarhică, prezența *statis*-ului (a vrajbei, disputei crâncene, luptei) determină dedublarea interioară a insului și chiar dedublarea cetății. Cetatea nu mai este una. Există două cetăți: una a săracilor, cealaltă a bogaților, cu toate că și unii și alții sunt locuitorii unei cetăți care are un singur nume. Nu vi se pare că Europa de azi are acest chip dedublat?... Omul oligarhic însuși este dedublat: „Un astfel de om nu va fi lipsit de vrajba interioară. El nu va fi unul, ci dublu. Iar adevărata virtute, proprie unui suflet unificat și armonizat, ar fugi undeva departe de el” (Vasile Muscă și Alexander Baumgarten, „Filosofia politică a lui Platon”, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 141).

Soră de cruce cu depresia și dedublarea, *alienarea* s-a lipit repede, ca orice piază rea, de fragilitatea conștiinței noastre. Prima alienare este cea biblică, a cuplului paradisiac. Ospătându-se din fructul interzis, Adam și Eva au pierdut starea de grație divină, s-au înstrăinat de condiția lor edenică (*Geneza*, 3). Discursurile despre alienare au sensuri variate și chiar contradictorii, uneori. În antichitate, alienarea a avut și un sens metafizic: de atingere a unei stări superioare de contemplație, extaz sau uniune, insul devenind înstrăinat de o existență limitată în lume, într-un sens

Laurențiu Mogoșanu



pozitiv. Înstrăinarea în sens negativ este privită ca separare/ izolare de Dumnezeu, credință și credincioși. *Noul Testament* menționează termenul *apallotrioomai*, „a fi înstrăinat de”, în limba greacă. Iată câteva sensuri biblice pe care le-am surprins despre înstrăinare/ alienare... „Aduceți-vă aminte că în vremea aceea erați fără Hristos, fără drept de cetățenie în Israel, străini de legămintele făgăduinței, fără nădejde și fără Dumnezeu în lume” (*Efesenii*, 2-12). „Având mintea întunecată, fiind străini de viața lui Dumnezeu, din pricina neștiinței în care se află în urma împietririi inimii lor (*Efesenii*, 4:18). „Înstrăinatu-s-au păcătoșii de la naștere, rătăcit-au din pânțe, grăit-au minciuni” (*Psalmi*, 57:3). „Vai ție neam păcătos, popor împovărat de nedreptate, soi rău, fii ai pieirii! Ei au părăsit pe Domnul, tăgăduit-au pe Sfântul lui Israel, întorsu-l-au spatele” (*Isaia*, 1:4). „Ca să prind în chiar inima lor pe aceia din casa lui Israel care s-au depărtat de Mine din pricina tuturor idolilor” (*Ezechiel*, 14: 5). „Căci orice om din casa lui Israel sau din străinii care locuiesc pentru o vreme în Israel, care s-a depărtat de Mine, care își poartă idolii în inima lui și nu-și ia privirile de la ceea ce l-a făcut să cadă în nelegiuirea lui, dacă va veni să vorbească unui proroc ca să Mă întrebe prin el, Eu, Domnul, prin Mine Însuși îi voi răspunde” (*Ezechiel*, 14:7)...

Un dublu sens, pozitiv și negativ, al înstrăinării este prezent în credințele spirituale ale gnosticismului. Hans Jonas, filosof german contemporan, argumentează că înstrăinarea este o caracteristică distinctivă agnos-

ticismului, făcându-l diferit de religiile contemporane. Jonas compară această alienare cu noțiunea existențialistă de *geworfenheit*, „aruncarea” lui Martin Heidegger, ca aruncare într-o lume ostilă. Primul scop al gnosticului este eliberarea celui care a fost înstrăinat într-o lume materială coruptă și înălțarea lui către sferele cerești. Această eliberare trece prin gnoză, cunoașterea perfectă a naturii spiritului, a structurilor universului, a istoriei sale trecute și viitoare. Gnosticii apreciau că gestionarea (teoretică) de către ei a înstrăinării este o avere fabuloasă care ne ajută să înțelegem că suntem despărțiți în două: personalitatea umană care continuă să zăbovească între confuzie și înstrăinare și eul nostru etern care își însușește deplinătatea și înțelepciunea.

În Roma antică, întâlnim o semnificație politico-juridică a alienării. A înstrăina proprietatea (*alienato*) înseamnă a o transfera altcuiva. *Înstrăinare* provine din latinescul *alienus* (străin), care la rândul său provine din *alius* (altul). La romani, *alienus* putea să însemne și sclavul cuiva. În antichitatea greco-romană, termenul este utilizat și de medicii care vizau anumite stări de spirit dificile sau anormale, atribuite în general unei fiziologii dezechilibrate. În latină întâlnim și *alienatio mentis* (alienare mentală). Interesant este de sesizat faptul că în epoca medievală este stabilită o relație între alienare și ordinea socială, mediată în parte de misticism și monahism. Cruciadele și vânătoarea de vrăjitoare au fost descrise ca forme de înstrăinare în masă.

Este pilduitor/ tulburător ceea ce spunea J. J. Rousseau, în 1754 („Discurs asupra inegalității dintre oameni”): „Asemenea statuii lui Glaucos, pe care timpul, marea și furtunile o desfiguraseră într-atâta, încât seamănă mai mult cu o fiară decât cu un zeu, sufletul omenesc, modificat în sânul societății datorită unor nenumărate cauze ce se repetau mereu [...] și-a schimbat, ca să zicem așa, astfel înfățișarea încât a devenit aproape de nerecunoscut”. Cred că Rousseau n-ar schimba nici astăzi vreo vorbă din acest fragment al discursului susținut la Academia din Dijon. Firește, poate că astăzi l-am trage puțin de mânecă, reproșându-i funciarul pesimism manifestat atunci când sesizează caracterul contradictoriu al progresului social – „...au fost tot atâția pași în aparență spre perfecționarea individului, în realitate, însă, spre decăderea speciei” – dar cred că, privind către statutul omului contemporan, nici cu virtuțile unui debate modern nu l-am putea clinti din credințele sale. Prin cugetători ca Platon și Rousseau, Hegel, Marx și Marcuse, Erich Fromm, C. W. Mills sau J. Habermas, individul uman a fost trimis într-o grilă a supraviețuirii alienate. Fardând estetic alienarea, și literatura a brodat seducător, dar tragic, pe această temă a îndepărtării subiectului nu doar față de comunitatea sa, ci și față de sine însuși. O sinteză subiectivă ar putea decela cel puțin următoarele zvârcoliri zămislițoare de înstrăinare: neputința izvorâtă din sentimentul că destinul nu se află sub propriul control, ci este determinat de agenți externi (soartă, noroc sau manipulări instituționale); dificultatea sesizării un sens al ființării; îndepărtarea de valorile culturale și morale clasice; accentuarea sentimentelor de izolare socială și singurătate, excluziunile în relațiile sociale; auto-înstrăinarea (pierderea legăturilor insului cu el însuși).

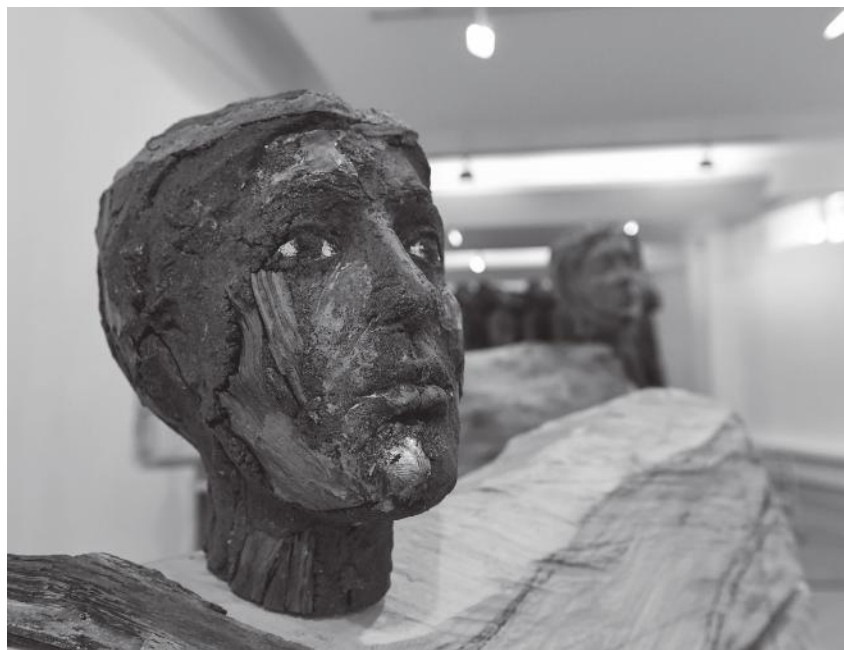
Suntem obișnuiți să privim alienarea mai ales ca subiect al metafizicii, psihologiei, sociologiei, literaturii. Încercăm să ne amăgim, să nu vedem că alienarea nu ființează doar în teoriile sofisticate, ci locuiește chiar în noi. Este monstrul din noi. Am privit în zilele din urmă către o fotografie cu pretinsă tematică... veselă care se zbeștea pe net... Copiii și nepoții, sosiți la părinți/bunici, stăteau în living, pe canapele, în jurul gazdelor. Gazdele îndrăznesc să înfiripe un discurs emoționant,

mulțumindu-le pentru rara vizită. Dar musafirii nu puteau îndeplini rolul receptorului de mesaj: erau, sută la sută, în lumea lor: telefon, laptop, tabletă...Cruntă alienare...Am ascultat și vocile multora dintre compatrioții noștri alungați în străinătate de sărăcia și haosul mioritic. Cei mai mulți dintre ei, deși recunosc faptul că sunt răvășiți de dor, n-au mai revenit acasă, în ultimul timp, ca de obicei, de Paște, Crăciun și Anul Nou. Pandemia, scârba față de autorități, sistemul concentraționar confuz au accentuat alienarea acestora. Au rămas întâlnirile virtuale, îmbrățișările virtuale... Surogate de uman. Am ajuns aproape de alienarea alienării, de simularea informatică a unui mediu imaginar sau real, restituită printr-un ansamblu de mijloace *hardware* sub formă de imagini în trei dimensiuni, de senzații tactile și de sunete care dau impresia de realitate... O simulare pe care o percepem ca fiind viață autentică. Monstrul din noi, alienarea, colaborând cu alți monștri zdrențuitori de suflet, își face datoria.

Atunci când vreau să surprind esența alienării simt chemările unor spirite care mereu m-au trimis pe jarul zvârcolirilor. Platon îl face purtător de cuvânt pe Bogdan Pătrașcu: „Tema înstrăinării în filosofia lui Platon și în neoplatonism stă sub semnul imaginii paradigmatică a exilului. Din motive nu foarte clare, sufletul omenesc este sortit să plece sau să cadă din patria sa celestă, în care se afla într-o stare de fericită contemplare a Binelui, pentru a ajunge aici, în aceste ținuturi oarecum străine, nu înainte ca memoria să-i fi fost supusă, prin naștere, unei prealabile epurări. E vorba de o epurare superficială, a

amintirilor conștiente, câtă vreme – în profunzimea ei – memoria îi rămâne, sufletului căzut, intactă”... Dacă aruncăm o privire și în „Metafizica” lui Tommaso Campanella, suntem invitați să pricepem că între noi și obiecte există nu numai o relație teoretică, ci și una morală. Când simțim lipsa unei anumite valori, încercăm adesea să reacționăm umplând golul care se află în noi cu posesia obiectelor, de parcă acestea ar putea înlocui valorile pierdute. Atunci când obiectul își pierde funcția simbolică, devenind valoare reală în sine, începe destrămarea, alienarea. Rousseau ne spune că înstrăinarea a avut loc în momentul în care cetățenii, prin „înăsprirea” contractului social, s-au înstrăinat de toate drepturile lor în favoarea unei entități superioare, „voința generală”. Hegel e nuanțat. Ne argumentează că înstrăinarea, ca moment al dezvoltării spiritului, trebuie percepută atât în sens negativ, cât și în sens pozitiv. Considerată ca o înstrăinare a spiritului față de sine, are loc atunci când aceasta, obiectivându-se, se proiectează în afara sa, devenind astfel natură. În acest sens, înstrăinarea este una cu obiectivarea spiritului și manifestarea acestuia ca natură și trebuie percepută ca o înstrăinare în sens negativ. Atunci când spiritul, într-un al doilea moment, se întoarce la sine, el dezvăluie pozitivitatea sa de a se pierde în natură, pentru a se găsi în sfârșit în sine. Prin urmare, avem viziunea sintetică a alienării înțeleasă ca un fenomen pozitiv.

Hulitul Marx, brodând pe „teoria divorțului”, ne oferă „Manuscrisele economico-filosofice din 1884” și parc-ar vrea să ne întrebe dac-am



Laurențiu Mogoșanu



priceput ce sunt înstrăinarea (ca înstrăinare a produsului muncii, auto-înstrăinare în cadrul producției și înstrăinarea vieții generice) și dezumanizarea. Heidegger, privind lumea ca inautenticitate perpetuă, reclamă pierderea unei vieți autentice în favoarea unei uitări a Ființei, care culminează în procesul de tehnologizare a lumii. Herbert Marcuse, amintindu-ne de faptul că *The One Dimensional Man* a inspirat mișcările din 1968, reafirmă: în societatea tehnologică și industrială, omul este mereu și în orice caz înstrăinat, pentru că în opera sa, deși nu-și dă seama, găsește reguli create de alții, este dominat de evenimente externe și nu este liber.

Existențialistii ne toarnă în suflet ceva din „Țipătul” lui Munch: omul este înstrăinat de el însuși, nu mai are nici stăpânirea, nici posesiunea sinelui. Vocile corului acestora au partituri distincte. Kierkegaard renunță la deliberările filosofice calme și preferă să promoveze angoasele și pasiunile, „saltul” în necunoscut și iraționalitatea vieții. Sartre sintetizează: iadul sunt ceilalți; lumea noastră este o fraternitate a lișorilor. Camus acuză „contrastul dintre strigătul ființei și tăcerea ilogică a lumii”, mă întrebă dac-am auzit de drama lui Sisif, cel pe care trebuie să ni-l închipuim fericit. Concluzia lui Kafka este tragică și profundă: viața nu are sens. Nu acceptă negocieri pe tema asta.

Atunci când intră în joc oblojitorii de suflete, veștile rămân în aceeași arie a marilor îngrijorări, dar sunt altfel argumentate. Freud are un diagnostic fără dubii: individul trăiește pe valul contradicției dintre natură și cultură; o contradicție insolubilă. În acest context apare disconfortul fundamental pe care trebuie să-l accepte: cel al civilizației care îl determină să aibă de ales între eros sau civilizație, între civilizație sau barbarie. Acesta este prețul pe care trebuie să-l achite pentru a beneficia de civilizație. Unii nu sunt dispuși să plătească acest preț sau îl consideră incorect. Întrucât nu au instrumentele cognitiv-afective necesare gestionării acestui conflict, intră sub incidența alienării care are amici nedoriți: nevroza sau chiar psihoza. Gândindu-mă la Carl Gustav Jung, colaborator al lui Freud, nu uit de alienare, dar sunt bulversat de fraza aceea a lui care răstoarnă lectura psihopatologiei: „Nu ne vindecăm noi de nevroză, ci nevroza însăși ne vindecă”. Erich Fromm,

cu *Psychoanalysis of Contemporary Society* (1955), ne consiliază sociologic. El sesizează existența structurilor sociale dezumanizante dominate de aparate birocratice excesive. Consecința: înstrăinarea universală. Omului modern este preocupat fundamental de producția economică, nu de creșterea productivității sale creative. A pierdut poziția dominantă în societate, este înstrăinat de lumea creată de el însuși, „înstrăinat” de ceilalți oameni, de lucrurile pe care le folosește și le consumă, de guvernul său, de el însuși. A ajuns o „personalitate fictivă”.

Îl mai invităm în această ecuație a zvârcolirilor pe jarul alienării doar pe Melvin Seeman, psiholog american care a performat în cercetarea fenomenului de izolare socială, cel care nuanțează discursul

contemporan („Despre semnificația alienării”), propunându-ne mai multe ipostaze ale acesteia: *neputința* (*powerlessness*), starea de neajutorare raportată la forțele sociale și politice; *lipsa de sens* (*meaninglessness*) a individului, incapacitatea de a înțelege rostul ființării sale și efectele comportamentului său; *starea de anomie* (teoretizată de Durkheim), *lipsa normei* (*normlessness*); *înstrăinarea culturală* (*cultural-estrangement*), generată de faptul că unii indivizi sunt în dezacord cu valorile apreciate de societate; *izolarea socială* (*social isolation*), cea în care individul, singur între miliardele de semeni, nu găsește resurse pentru a arunca punți către aceștia.

Pornind de la perceperea alienării și ca *izolare socială* (Melvin Seeman), o privire fugară aruncată în seducătorul univers al literaturii

Laurențiu Mogoșanu



ar putea trimite și către alte dureri înăbușite ale acesteia... „Nopți albe”, de pildă, jurnalul unui tânăr singuratic, schița viitorului erou din „Crimă și pedeapsă”, creionează, încă din debut, un spațiu alienat: „Un sentiment ciudat de înstrăinare puse pe nesimțite stăpânire pe mine, chiar din zori. Încercam senzația penibilă a omului însingurat care deodată se simte părăsit și uitat de toți. Oricine este în drept, firește, să mă întrebe: dar cine erau acești «toți» de vreme ce, în cei opt ani de când locuiesc aici, la Petersburg, n-am reușit să leg aproape nicio cunoștință. Și ce rost ar avea, la ce mi-ar folosi de fapt asemenea cunoștințe, când, fără să fi cunoscut pe cineva direct, am ajuns să cunosc aproape tot Petersburgul! De aceea am și avut impresia că mă părăsesc toți, când orașul întreg s-a ridicat deodată cu tot calabalâcul, pornind într-un exod grăbit spre localitățile de vilegiatură din împrejurimile capitalei. Îngrozit la gândul că rămân singur, am hoinărit trei zile la rând pe străzi, pradă unei tristeți copleșitoare și fără a izbuti să-mi dau seama de ceea ce se petrece cu mine. Fie că mergeam pe Bulevardul Nevski, fie că străbăteam parcul sau rătăceam de-a lungul cheiului – nu mai întâlneam acum niciun chip cunoscut, niciunul dintre oamenii aceia cu care mă obișnuisem a da ochii în cutare loc, la cutare oră, ani de-a rândul. Ei nu mă cunoscuseră, desigur, dar eu îi cunoșteam...” (F. M. Dostoievski, „Nopți albe”, București, Editura pentru Literatură, 1969, pp. 377-378). Să ne amintim și de Strigătul din „Nopți albe”: „Mi se părea că, deodată, pe

mine, singuraticul, toți mă părăsiseră, că de mine toți se lepădaseră” (F. M. Dostoievski, *op. cit.*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 5). Până și Petersburgul parcă fuge de acest singuratic, nu doar oamenii: „...mi s-a și părut că mă părăsesc toți atunci când orașul întreg a-nceput deodată să-și adune calabalâcul și-n graba mare să plece la vile” (*ibid.*, p. 6). Alienarea alienării își găsește în „Nopți albe” una dintre cele mai emoționante, mai dramatice ființări. Umilul, decentul funcționar public, îngrozit de gândul că va rămâne singur de tot, își apropie de suflet casele: „Când trec pe stradă, parcă fiecare îmi iese în cale, mă privește cu toate ferestrele și doar că nu-mi spune: «Bună ziua! Cum vă simțiți? Și eu, mulțumesc lui Dumnezeu, sunt sănătoasă, iar pe la începutul lunii mai mi se va adăuga un etaj» [...] sau: «Eram cât pe-aici să ard și am tras o spaimă grozavă»” (*ibid.*, p. 7). Antropomorfizarea dostoievskiană invadează universul afectiv: „Printre ele, vorbesc de case, am și prietene apropiate; una are de gând să se caute în vara aceasta la un arhitect. Voi trece înadins în fiecare zi pe acolo, ca nu cumva – Doamne păzește! – s-o «lecuiască de-a binelea». Sau n-am să uit niciodată întâmplarea cu o căsuță foarte drăguță, de culoare roz-deschis. [...] Săptămâna trecută, cum mergeam pe stradă privind către prietena mea – numai ce aud un strigăt jalnic: «Văleeeu... vor să mă vopsească în galben!»” (*ibid.*, pp. 7-8).

Unul dintre eroii din „Oameni sărmani” trăiește aceleași sentimente: „Era toamnă pe când am ajuns la

Petersburg. [...] De cum am intrat în oraș, am dat de ploi, de o burniță rece de toamnă, de vreme urâtă, de noroi și peste tot numai de oameni străini, neprimitori, înăcriți și încruntați!” (F. M. Dostoievski, în vol. „Nopți albe”, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 27). Parcă am fi citat din niște veritabile tratate metafizice despre alienare... Pentru eroii din „Crimă și pedeapsă”, Sankt Petersburg este un fief al absurdului. Nu poți să nu te gândești la Camus, atunci când le auzi strigătul prăbușindu-se în propriul ecou: „Absurdul se naște din această confruntare între chemarea omului și tăcerea irațională a lumii” (Albert Camus, „Omul revoltat”, București, Editura RAO, 2006, p. 132). Nu-l poți ocoli nici pe Nietzsche, care, prin vocea „ultimului om”, zice: „...nu știu încotro să merg și încotro să vin; sunt tot ceea ce nu știe unde să meargă și unde să vină” („Așa grăit-a Zarathustra”, București, Editura Humanitas, 1997).

În „Omul unidimensional” (vezi „Scrieri filosofice”, București, Editura Politică, 1977), Herbert Marcuse avea să susțină că în societatea de consum, care produce o supra-abundență de bunuri, aproape toți membrii societății, inclusiv muncitorii, sunt alienați prin faptul că devin unidimensionali, în sensul că își manifestă doar dispoziția de a aproba și conserva sistemul social existent și își pierde capacitatea de a-l critica și transforma. Economic, ei fetișizează mărfurile, consumul și, deci, trebuințele materiale. Astfel, se produce o reificare a omului, o dependență a lui de bunurile de consum, o pierdere a lui printre obiecte. El este preocupat și absorbit de locuința sa, de mobila sa, de tot felul de echipamente casnice, cum sunt cele pentru bucătărie, pentru baie, pentru curățenie, de mașina sa etc. Alienarea dostoievskiană este de un alt tip. Individul este cucerit afectiv de lucruri. Aici nu avem o reificare a omului generată de magnetismul bunurilor de consum, ci de o cotropire a sufletului omului care nu mai poate arunca punți către alți oameni. Omul dostoievskian nu se pierde printre obiecte, ca la Marcuse, ci se apropie de ele cu inima, în încercarea de a hăitui singurătatea. Protagonistul din „Nopți albe” simte că are ființa golită de esență, este atât de singur, încât se miră că ar putea avea o poveste a vieții sale: „Povestea mea! – am rămas eu surprins – povestea a... cum? Cine v-a spus că aș avea o poveste



Laurențiu Mogoșanu



a... mea? Eu n-am nicio poveste..." (F. M. Dostoievski, București, „Nopti albe”, ed. cit., p. 26). El este omul fără istorie, căci o istorie autentică se zămisleşte în relația cu altul, cu alții, cu lumea. Este omul-absurd, cel în fața căruia ceilalți formează un zid inexpugnabil; sau poate că el înalță acest zid. Cert este că avem aici ruptura funciară dintre actor și decor; suntem în plin existențialism. „Fără niciun fel de poveste, așa am trăit! adică, așa cum s-ar spune la noi, de unul singur, absolut singur – singur, singurel – înțelegeți dumneavoastră ce înseamnă singur?” (*ibid.*, p. 26). Timpul însuși este contaminat de singurătate: „...mă cuprinde și groaza la gândul viitorului, pentru că în viitor, acolo mă așteaptă din nou singurătatea”. (*ibid.*, p. 44) Singurătatea strivește, alienează, te jefuiește de viața autentică, te aruncă la periferia umanului: „Ah, Nastenka, Nastenka! Dacă ai avea tu de unde ști în ce sugrumătoare singurătate înot acum!” (*ibid.*, p. 78). Problematika singurătății a fost un leit motiv al creației dostoievskiene. În „Smerita”, de pildă, spovedania unui cămătar la căpătâiul soției moarte doar de câteva ore, povestire publicată de Dostoievski în 1876, cu cinci ani înainte de moartea sa, este străbătută de același strigăt: „Oamenii sunt singuri pe pământ! – asta-i nenorocirea! Și strig, întreb și eu ca bohatărul rus: «E oare vreun suflet viu pe toată câmpeniștea aceasta?» [...] Totul e mort și pretutindeni nu vezi decât cadavre. Numai oameni singuri, singuri, și numai tăcerea din jurul lor – acesta-i întreg pământul!” (F. M. Dostoievski, „Smerita”, în vol. „Nopti albe”, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 180). În toate marile sale romane, metafizica acestui strigăt, a acestei disperări, poate fi considerată întemeietoare a existențialismului purtător mai ales de alienare... Raskolnikov este conștient de înfăptuirea crimei. El crede că are dreptul de a ucide. Îndrăznește să omoare pentru a verifica dacă poate deveni un Napoleon. „N-am ucis, zice el, ca s-o ajut pe mama, astea-s vorbe! N-am ucis ca, obținând mijloace și putere, să ajung binefăcătorul omenirii. Nu pentru asta! Am ucis, și atâta tot; am ucis pentru mine și, în clipa aceea, desigur, îmi era indiferent dacă am să ajung binefăcătorul omenirii sau am să fiu toată viața ca un păianjen care-și prinde o victimă în plasă îi suge tot sângele!... N-a fost banul motivul

principal că am ucis, Sonia, altceva m-a îndemnat. [...] Voiam să știu, să-mi dovedesc cât mai repede dacă sunt și eu păduche ca ceilalți sau sunt un om în toată puterea cuvântului. [...] Dacă sunt o făptură tremurătoare sau am dreptul...” (F. M. Dostoievski, „Crimă și pedeapsă”, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 480). Raskolnikov are o singură dorință: de a se comporta ca un om în toată puterea cuvântului, ca o personalitate cu drepturi nelimitate, de a verifica dacă într-adevăr are puteri nelimitate. Săvârșind crima într-un elan de voință, el se simte însă izolat, însingurat, incapabil de a comunica fericit cu semenii săi. Raskolnikov este un mare singuratic. El gândește aproape cioranian: singurătatea nu te învață că ești singur, ci singurul. Criminalul Raskolnikov are sufletul bătuit de pustiu.

Motivul dostoievskian al singurătății este regăsit și în piesa „Muștele” (Jean-Paul Sartre, „Teatru”, București, Editura RAO, 2004). Oreste, personajul principal, săvârșește conștient crima, fără remușcări, dar n-o face pentru a urmări un interes personal, ocuparea tronului, ci omoară în numele „cetății”. Oreste vrea să săvârșească un act care îi va da dreptul să trăiască printre oameni, ar vrea să pună stăpânire pe amintirile și speranțele oamenilor, pe o crimă a lor pentru a umple golul din inima lui, pentru că este străin și de propriul suflet: „Și sufletul meu, ce minunată absență e!” (*op. cit.*, p. 21). Singurătatea lui Oreste pare a fi evadată dintr-o doctrină existențialistă fără cusur: „Nu mă așteaptă nimeni. Umblu din oraș în oraș, străin celorlalți și mie însumi, și în urma mea orașele se închid ca o apă stătătoare” (*ibid.*, p. 49). „Vrea să ne despartă, înalță în jurul nostru zidul singurătății” (*ibid.*, p. 72). „M-am simțit singur [...], asemenea cuiva care și-a pierdut umbra.” (*ibid.*, p. 79) „Sunt cu desăvârșire singur” (*ibid.*, p. 82), „străin mie însumi” (*ibid.*, p. 80)... Drama lui Oreste cochetează mereu cu absurdul: „Vreau să fiu un rege fără de țară și fără supuși” (*ibid.*, p. 85). Un rege peste singurătăți pe care Jupiter îl persiflează, spunându-i: „Le vei dăruia oamenilor singurătatea...” (*ibid.*, p. 80). Supliciu singurătății îl face să-i caute obsesiv pe Ceilalți: „Înțelege-mă: vreau să fiu un om de undeva, un om printre oameni [...], vreau să trag orașul peste mine și să mă înfășor în el ca într-o pătură” (*ibid.*, pp. 48-49). Află și prețul care trebuie plătit pentru a scăpa de singurătate:

să devină „hoț de remușcări”, să-și asume toate păcatele semenilor săi: „Ascultă, să zicem că iau asupra-mi toate crimele acestor oameni, care tremură în încăperi întunecoase, înconjurați de scumpii lor răposați. Și dacă vreau să merit porecla de «hoț de remușcări» și să-mi însușesc toate muștrările lor de cuget: pe cele ale femeii care și-a înșelat bărbatul, pe cele ale neguțătorului care și-a lăsat mama să moară, pe cele ale cămătarului care și-a jecmănit până la moarte datornicii? la spune, în ziua în care voi fi hăituit [...] de toate remușcărilor orașului, nu-mi voi fi câștigat oare atunci dreptul de a trăi printre voi?” (*ibid.*, p. 51). Orgolios, aristocrat și intoxicat de perspectiva libertății/ responsabilității privity ca o condamnare, evadând din plasa de păianjen a destinului, Oreste încearcă – dincolo de idealul de a reda cetății demnitatea și libertatea – să coboare printre oameni, să scape de singurătate. El pleacă însă din cetate tot singur, fără oameni, copleșit de o mare tristețe, dar, mitic, duce după el roiul simbolic al muștelor. Cetatea este astfel redată libertății și demnității. El va plăti restabilirea acestor valori cu prețul singurătății, o singurătate acompaniată de Erinii, feminități funeste, zeițele răzbunării, muștele.

Marea singurătate – o singurătate colectivă – este un *leit-motiv* și în capodopera lui Márquez, „Un veac de singurătate” (Iași, Editura Moldova, 1992). Singurătatea poate fi percepută aici din două perspective: ca privilegiu, atunci când este convertită în înțelepciune sau abilitate (poate doar în cazul Ursulei, care uitase ea însăși că este oarbă), ca dezumanizare, întrucât este, după cum apreciază Márquez, „opusul solidarității”. Dacă esența cărții este negativul solidarității, sensul ei ultim ar putea fi că acești oameni au întemeiat lumea, iar cu moartea lor dictează moartea acestei lumii în care le-a plăcut să trăiască. Patimile noi ale unor oameni tineri care trăiesc într-o lume de curând ivită exclud remediul singurătății, remediu fără de care nicio comunitate nu poate supraviețui. Agresivitatea singurătății este aici resimțită chiar și la nivelul lucrurilor. În mitica localitate Macondo, „lumea era atât de recentă, încât multe lucruri nici nu aveau încă un nume, iar pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul” (*op. cit.*, p. 7). A nu fi denumit, chiar lucru fiind, înseamnă să fii captiv în singurătatea singurătății. În acest

univers, oamenii, loviți de boala insomniei, sunt lipsiți până și de vise: „Acei care voiau să doarmă, nu pentru că ar fi obosiți, ci de dorul viselor,recurseră la tot felul de metode istovitoare” (*ibid.*, p. 48). Ei sunt părăsiți și de memorie, motiv pentru care trăiesc într-un univers absurd în care „fiecare obiect era însemnat cu numele său”. În această lume în care țiui singurătățile, Macondo, va fi sărbătorită „redobândirea amintirilor”. Personajele au înscris în gene pecetea fatalității singurătății. Aurelio, de pildă, este „însemnat de la începutul lumii și pentru totdeauna de pecetea singurătății” (*ibid.*, p. 362). Singurătatea ca destin... Nu întâmplător, Le Monde nota faptul că „Gabriel García Márquez a atins expresia cea mai perfectă și cea mai patetică a singurătății omului sud-american” („Cuvântul traducătorului”, *op. cit.*, p. 6).

La Paulo Coelho, în „Manualul războinicului luminii” (București, Editura Humanitas, 2005), pentru o ființă rațională singurătatea nu este o traumă a ființării; dimpotrivă. Singurătatea înseamnă, în primul rând, privațiune, iar prezența sa ar trebui să ne trimită către cultivarea relațiilor cu semenii, pentru că omul este, mai ales, lumea sa socială: „Războinicul luminii a învățat că Dumnezeu folosește singurătatea ca să ne învețe conviețuirea” (*op.*

*cit.*, p. 123). A trăi autentic înseamnă a înțelege și că „niciun om nu este o insulă” (*ibid.*, p. 67). Uneori, singurătatea poate fi și leac pentru traumele pricinuite de lume: „Folosește o platoșă de singurătate” (*ibid.*, p. 109). Coelho deschide o viziune pragmatică pentru „utilizarea” singurătății: „Un războinic folosește singurătatea, dar nu este folosit de ea” (*ibid.*, p. 46). Singurătatea și dependența de lume pot fi două extreme la fel de periculoase, dar „un războinic ține cumpăna între singurătate și dependență” (*ibid.*, p. 45).

Cioran („Pe culmile disperării”, București, Editura Humanitas, 1990) distinge două perspective ale percepției singurătății: „a te simți singur în lume și a simți singurătatea lumii”. Prima accepțiune: „Când te simți singur, trăiești o dramă pur individuală; sentimentul părăsirii este posibil chiar în cadrul unei splendori naturale. În acest caz, interesează numai neliniștile subiectivității tale. A te simți aruncat și suspendat în lume, incapabil de a te adapta ei, consumat în tine însuși, distrus de propriile tale deficiențe sau exaltări, chinuit de insuficiențele tale, indiferent de aspectele exterioare ale lumii, care pot fi strălucitoare sau sumbre, tu rămânând în aceeași dramă launtrică, iată ce înseamnă singurătate individuală”. (*op. cit.*, p. 77). A doua

accepțiune a singurătății („a simți singurătatea lumii”): „Sentimentul singurătății cosmice, deși se petrece tot într-un individ, derivă nu atât din frământarea lui pur subiectivă, cât din senzația părăsirii acestei lumi, a neantului exterior. Este ca și cum toate splendorile acestei lumi ar dispărea deodată pentru ca monotonia esențială a unui cimitir s-o simbolizeze. Sunt mulți care se simt torturați de viziunea unei lumi părăsite, iremediabil abandonate unei singurătăți glaciale, pe care n-o ating, măcar, nici slabele reflexe ale unei lumini crepusculare” (*ibid.*, pp. 77-78). Cioran se întreabă, retoric, dacă sunt mai fericiți cei care simt singurătatea în ei sau aceia care o simt în afară, în exterior? Răspunsul este cel așteptat: „Imposibil de răspuns. Și apoi, de ce să mă chinuiască ierarhia singurătății? A fi singur, în orice fel, nu e destul?” (*ibid.*, p. 78).

Alienarea, privită ca început de smintire, ca povară eternă a insului sau ca rug-vedetă al secolului nostru, ne vorbești azi despre zidurile aruncate de noi între noi. Am ajuns locatari în Second Live, evadați din Real Live. În SL, ne imaginăm că suntem alte personaje, ne inventăm avataruri, rătăcim fascinați de iluzii. Manfred Spitzer îmi vorbește despre o „demență digitală” care bruiază realitatea, o transformă într-o periferie kafkiană în care a trăi, a iubi, a spera devin surrogate de uman. Nietzsche a proclamat „moartea lui Dumnezeu”. Michel Foucault e cel care a constatat „moartea omului”, plasându-ne într-o epocă postumană. Hăituirea esenței umane de către tot felul de monștri, aidoma depresiei, dedublării și alienării, a generat dezbaterele despre postuman, postumanism. Teoreticienii acestui discurs ne spun însă că a fi postuman nu înseamnă (încă) a fi anti-uman, post-apocaliptic, cyborg ș.a.m.d. Vorbim mai ales de o etapă istorică. Cu această dezbatere nu ne aflăm însă pe „piața conversației la crășmele intelectualilor” (Dorin Tudoran), nici în universul ecuațiilor gândirii speculative, ci în miezul unei provocări în care ființează un civis încrâncenat care pare că ascultă altfel ceasul secret care ne numără destrămurile și visele.



Laurențiu Mogoșanu

#### Notă:

\* Materialul prezent face parte dintr-un volum de interviuri aflat în lucru.



# DOOM<sup>3</sup> – fundamentări

Ioan Dănilă

Fără să anunțe direct că uneori uzul creează norma, echipa de elaborare a ediției a treia revăzute și adăugite, 2021 (Cristiana Aranghelovici, Marina Rădulescu Sala – în faza inițială – și Ioana Vintilă-Rădulescu), a așezat drept motto un citat din opera celui mai cunoscut retor roman, Quintilian (35 – 96 d.H.), ales în 1869 de Timotei Cipariu pentru a-și prezenta *Gramatica* la concursul organizat de Academia Română: „Si consuetudo vicerit[,] vetus lex sermonis abolebitur” (*Dacă obiceiul învinge, vechea lege [a limbii] se abolește*). (Am adăugat, față de traducerea din DOOM<sup>3</sup>, echivalentul pentru genitivul sermonis și o virgulă.) E un avertisment implicit că *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (DOOM<sup>3</sup>) cuprinde multiple noutăți, generate de presiunea frecvenței acestora în vorbirea și în scrisul utilizatorilor. Responsabilitățile sunt împărțite: Academiei îi revine domeniul ortografiei (*Legea privind organizarea și funcționarea Academiei Române*, din 2001, prevede că instituția „are următoarele atribuții principale: [...] b) se îngrijește de cultivarea limbii române și stabilește regulile ortografice obligatorii”), iar chestiunile ținând de cultivarea limbii prin reguli ortoepice și morfologice îi revin Institutului de Lingvistică din București al Academiei Române.

Cât privește difuzarea și respectarea normelor incluse în DOOM, *Legea nr. 500/2004 privind folosirea limbii române în locuri, relații și instituții publice* prevede că „orice text de interes public scris sau vorbit în limba română trebuie să se conformeze normelor academice în vigoare. Învățămintul, precum și celelalte autorități și instituții publice și notarii publici au obligația de a respecta DOOM” (*Preambul*, p. 9). Mass-media are în plus *Codul de reglementare a conținutului audiovizual* (2011), care la art. 83 stipulează că „furnizorii de servicii media audiovizuale au obligația de a asigura respectarea normelor ortografice, ortoepice și morfologice ale limbii române, stabilite de Academia Română”. Se reamintește că ultimele două ediții au aplicat/aplică *Hotărârea Academiei Române* din 1993 privind scrierea cu â și cu sunt/suntem/sunteți. Autoarele mai precizează că au preluat critic conținutul recenziilor la DOOM<sup>2</sup> și că au ținut seama de rezultatele cercetărilor în domeniu din diverse centre universitare și de cercetare lingvistică. Pentru componenta morfologică, au fost avute în vedere noutățile din ediția relativ recentă a *Gramaticii Academiei* (2008).

Noutățile din DOOM<sup>3</sup> vizează introducerea de articole (peste 3.600, semnalizate prin semnul +; s-a renunțat la asterisc, folosit doar pentru formele greșite sau neatestate; introducerea articolelor nu presupune recomandarea utilizării lor), modificări normative, marcate tot prin semnul exclamării (!), îmbogățirea organizării informației și îmbunătățirea corelațiilor.

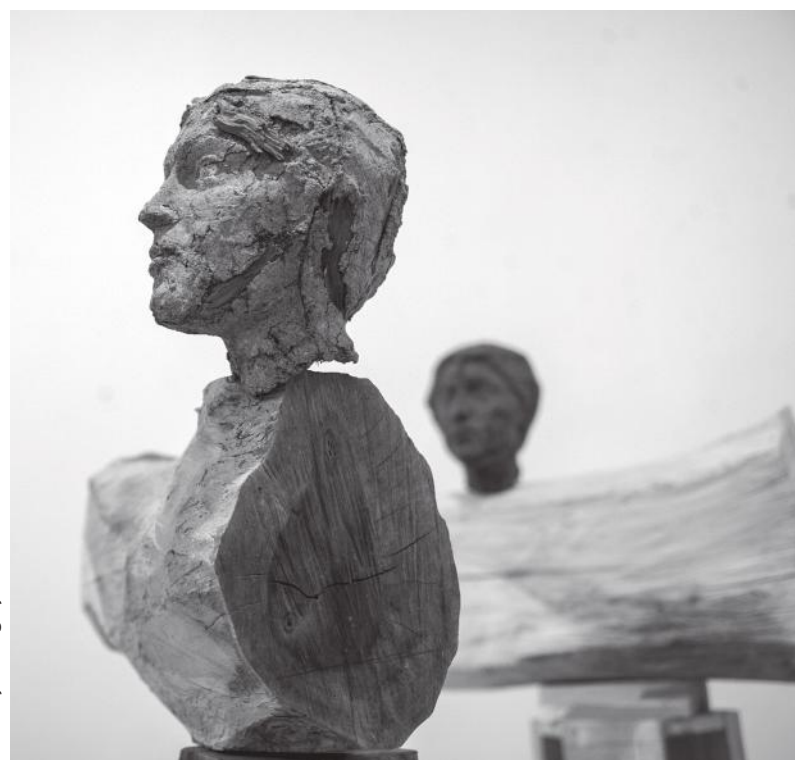
Se cuvine să fie amintită componența colectivului de elaborare a celei de-a doua ediții, de vreme ce DOOM<sup>3</sup> a preluat aproape în totalitate inventarul de cuvinte din



Ioan Dănilă

DOOM<sup>2</sup>: Cristiana Aranghelovici, Jana Balacciu Matei, Mioara Popescu, Marina Rădulescu Sala și Ioana Vintilă-Rădulescu. Referenții sunt lingviști consacrați și reprezintă fie Secția de filologie și literatură și Comisia de cultivarea limbii ale Academiei Române, fie Facultatea de Litere a Universității din București, fie Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Alexandru Rosetti” al Academiei Române.

Colectivul de elaborare își asumă, firesc, riscul prezenței erorilor de tehnoredactare, îndeosebi: „Răspunderea pentru toate neajunsurile revine, evident, autoarelor și în primul rând coordonatoarei” (p. 22). Cititorii sunt invitați să trimită eventualele observații la e-mailul [inst@lingv.ro](mailto:inst@lingv.ro).



Laurențiu Mogoșanu

# Fiodor, Feodor și Fedor sau despre redarea în românește a numelor proprii străine

Tiberiu Ionescu

Anul 2021 a fost, printre altele, și anul împlinirii a 200 de ani de la nașterea celebrului scriitor rus Fiodor Mihailovici Dostoievski și, drept consecință, prenumele și numele de familie ale scriitorului au apărut mult mai des în paginile publicațiilor românești și, în general, în mijloacele de comunicare în masă. Desigur, afirmația este valabilă pentru întreaga lume, însă noi nu ne propunem aici și acum să avem în vedere decât România.

În articolele despre Dostoievski, scrise cu acest prilej, dar și mai înainte, este firesc că n-am putut ignora prenumele scriitorului. Însă deși răspunsul la întrebarea care se degajă din titlul articolului de față devenise pentru noi clar și univoc cu mulți ani mai înainte și că acest răspuns este „Fiodor” (vom demonstra mai încolo de ce este clar și univoc), noi înșine nu am fost consecvenți în această privință și astfel ni se potrivește și nouă replica spontană și acidă, atribuită poetului Tudor Arghezi, dintr-o conversație cu Gheorghe Gheorghiu-Dej: „Una zicem, dar alta fumăm, tovarășe Dej!” (Se înțelege că „fumăm” ține loc de „scriem, vorbim”).

Redarea în limba română a onomasticelor și, în general, a numelor proprii străine ni se prezintă ca o problemă cu multe fațete, care se cer abordate, discutate și clarificate. Nu putem avea pretenția că punctele noastre de vedere ar fi cele mai apropiate de adevăr și, așa cum se va putea constata, ne vom mărturisi îndoiala atunci când va fi cazul. Ceea ce este însă mai presus de orice discuție este că redarea trebuie să fie cât mai apropiată de original. De la această axiomă nu trebuie să aibă loc niciun fel de abatere. Însă realitatea ne demonstrează că nu este nici pe departe așa.

Vom împărți limbile străine în două mari categorii: limbi străine care folosesc alfabetul latin și limbi străine care folosesc alte alfabetice și mijloace de exprimare în scris a vorbirii. Când este vorba despre limbile care folosesc alfabetul latin, la primul pas s-ar părea că lucrurile sunt cât se poate de simple și clare, întrucât și limba română folosește alfabetul latin. Însă doar la primul pas, căci la al doilea ne lovim de zidul pronunției: dacă Balzac rămâne *Balzac*, Baudelaire nu mai rămâne *Baudelaire*, Shakespeare nu mai rămâne *Shakespeare*, Mickiewicz nu mai rămâne *Mickiewicz*. Cum oare va pronunța aceste nume un român care nu cunoaște franceza, engleza și poloneza?

Este drept că există și dicționare de pronunție, dar noi nu putem umbla cu aceste dicționare după noi și atunci ne apucă disperarea și aleanul și ne lăsăm copleșiți, iar în cazuri extreme ajungem chiar să exclamăm că ce vină avem noi dacă suntem nevoiți să scriem *bou* și să citim *vacă* și viceversa! Dicționarele de pronunție au la bază un alfabet fonetic (fonologic) internațional, în



Tiberiu Ionescu

cadrul căruia fiecărui sunet distinct din vorbirea umană îi corespunde o anumită literă din alfabetul latin, fără diacritice sau cu diacritice. Fondatorul acestui alfabet a fost lingvistul francez Paul Passy. Fiindcă mai sus a fost menționat Shakespeare, să zăbovim un pic. Cu Shakespeare e o întreagă poveste. Aici întâlnim trei, dacă nu chiar patru soluții în privința pronunției:

1. [ʃeikspiə] – rostirea englezească corectă;

2. [ʃekspir] – o rostire care s-a impus nu numai în românește și la care apelează și dintre cei care cunosc pronunția corectă;

3. pronunția celor pe care nu-i interesează niciun fel de reguli, cu alte cuvinte o pronunție „individualizată”: fiecare după cum îl duce capul și după cum crede de cuviință;

4. trebuie să admitem că există și dintre cei care propun să-l „traducem” în românește, căci „shake” înseamnă „a scutura, a clătina”, iar „spear” înseamnă „lance”. Așadar, de ce să ne mai obosim cu fel de fel de variante atunci când putem apela la o soluție poetică: „purtător de lance” ori mai



simplu și direct – „lăncieru[!]"? Toată lumea ar fi mulțumită și încântată.

Dacă așa stau lucrurile pentru limbile cu alfabet latin, în limbile cu alte alfabete s-ar părea că în redare nu ar trebui să mai apară impedimente. Ar trebui, pur și simplu, să întâlnim în redare o transpunere strict fonetică. Din păcate constatăm că lucrurile sunt și aici destul de tulburi. Reprezintă oare, de pildă, pronunția *Tolstoi* rostirea originală? Spre regret, nu. Este *Turgheniev* rostirea originală? Nu. Exemplele pot să continue. Nu avem nicio obiecție în ceea ce privește *Pușkin*, însă aceste cazuri sunt destul de rare.

Unele toponime rusești, dar nu numai rusești, au o vechime destul de onorabilă în limba română. Unele poate că au pătruns prin intermediari și, oricum ar fi, noi nu ne mai putem agăța de ele. Sunt toponime cum ar fi Moscova, Crimeea, Caucaz, Siberia, Varșovia și chiar Roma. Câtă vreme ne-am folosit de alfabetul chirilic, am rostit și am scris Rim – Râm; când am trecut la alfabetul latin, ne-am modernizat și am trecut la Roma, iar Rim – Râm a rămas doar în citate, ca de exemplu, în exclamația cronicarului: „Noi de la Râm ne tragem!”

Dar să ne întoarcem la oile noastre.

Fiodor, și nu Feodor, Fedor. *Fiodor*, întrucât prenumele rusesc are două silabe. Și *Fedor* are două silabe, numai că el nu mai corespunde pronunției rusești: /fiodor/, unde *io* este reprezentat cu *ě*.

Noi considerăm ca fiind incorect ceea ce se recomandă în „Mic dicționar ortografic”, editat de Institutul de Lingvistică din București, dicționar apărut în Editura Academiei R.P.R. în 1954, unde în subdiviziunea „Transcrierea numelor și cuvintelor din limba rusă” se scrie, printre altele, că literele *e*, *ě* și *ѣ* se vor reda prin *e*. În felul acesta s-a ajuns la Feodor și Fedor. Realitatea însăși a respins această recomandare aberantă, căci nu s-a scris și nu s-a rostit vreodată Fedor Mihailovici Dostoievski, ci Fiodor (corect), ori Feodor (mai puțin corect), așa cum s-a demonstrat mai sus. Aceeași recomandare greșită o găsim reluată în „Îndreptar ortografic, ortoepic și de punctuație”, apărut sub aceeași egidă și în aceeași editură, însă deja în anul 1960. Cu alte cuvinte, trei realități lingvistice diferite, reprezentate de trei litere diferite, se recomandă să fie înglobate într-o

singură literă, ca și cum limba română ar fi atât de săracă, încât n-ar fi în stare să le exprime cât de cât diferențiat.

Continuând cercetarea recomandărilor de redare în românește a onomasticelor și toponimelor rusești, descoperim și alte îndrumări care provoacă nedumerire. Descoperim și cazuri de crasă inconsecvență. Căci dacă pentru Fiodor se recomandă Fedor, iată că pentru numele de familie Fiodorov, se recomandă Fiodorov, ceea ce este corect. Cu alte cuvinte, pentru prenume e neagră, însă pentru numele de familie e albă.

Din punct de vedere etimologic, Fiodor nu este nimic altceva decât adoptarea și adaptarea pe terenul limbii ruse și al limbilor slave în general a onomasticului grecesc Teodoros (Theodoros). Avem aici de a face cu un fenomen lingvistico-fonetic de mare amploare, care se referă atât la nume proprii, cât și la nume comune. Sunetul *th* din greaca veche, pronunțat ca un *t* urmat de un *h* aspirat, s-a transformat în rusă într-un *f*, uneori *ft*. Exemplele sunt mai mult decât numeroase: Toma – Foma, aritmetica – arifmetica, Atena – Afini, Pitagora – Pifagor, Demostene – Demosfen, ortografia – orfografia, Atanase – Afanasii și câte altele. Prin urmare, Teodoros – Fiodor înseamnă „dar al lui Dumnezeu”, ca și latinescul Deodotus, franțuzescul Dieudonné, englezescul Jonathan, dar și Natanael, Mitradata. În această categorie întâlnim și onomastice obținute prin inversarea locului celor două componente. Bogdan este ceea ce se numește „calc lingvistic”: *Bog* – „Dumnezeu”, iar *dan* nu mai are nevoie de explicații. Bogdan este întâlnit pe scară largă și în România și parcă chiar mai mult decât în Rusia, iar în ucraineană a ajuns să fie și substantiv comun, *bohdan* având înțelesul de copil nelegitim. În română, de la Teodor (da, în română sunt trei silabe) s-a ajuns la Tudor, Toader, Doru, Dorin...

Revenind la recomandările Institutului de Lingvistică din București, nu suntem de acord cu recomandarea ca să se aibă în vedere mai cu seamă criteriul grafic. Căci dacă *potolok* („tavan”) nu ne spune nimic, horoșo ne spune foarte multe și deci redarea ar trebui să fie harașo. Suntem pe deplin de acord să se redea *k* rusesc numai și numai *k* românesc: Pușkin (și nu Pușchin), Krâlov (și nu Crâlov), Aleksandr (și nu



Laurențiu Mogoșanu

Alexandru), Piotr (și nu Petru). Dar ce facem cu Petru cel Mare?

Și vom încheia cu problemele pe care le creează litera și sunetul numite în rusă *i* scurt, româna nedispunând de această literă, însă sunetul *i* scurt există. Dacă ar exista în alfabetul limbii române litera *i* scurt, problema nu ar exista. Dar nu există, și de aici numai și numai necazuri. În deja amintitul „Îndreptar”, problema este doar pe jumătate abordată și este tranșată în felul următor: adjectivele în *i* scurt se redau prin doi *i* (*rabocii*, *klimaticeskii*), iar numele proprii printr-un singur *i* (*Cernășevski*, *Dostoievski*). Dar tot prin doi *i* (al doilea, se înțelege, este scurt) se scriu și prenume care nu au formă de adjectiv (*Iurii*, *Evghenii*, *Anatolii*, *Tiberii* etc.). Dar ce facem, de pildă, cu deja încetățenitul „Evgheni Oneghin”?

În concluzie, fluctuațiile de pronunțare și de transcriere au făcut necesare încercări de reglementare care s-au introdus și în edițiile „Îndreptarului ortografic, ortoepic și de punctuație”, dar care, după cum remarca reputatul lingvist Alexandru Graur, „nu au izbutit să mulțumească pe toată lumea”. Prin urmare, problema redării în românește a numelor proprii străine este o problemă nici pe departe rezolvată, o problemă care rămâne deschisă, o problemă a cărei rezolvare presupune și renunțarea la multe forme oarecum deja impuse.

# Despre administrarea imposturii, lașității și trădării

Daniel Ștefan Pocovnicu

Din respect pentru îndestulătoare coerență oferită de limba română, am ales acest titlu analitic. Unul mai degrabă sintetic, garnisit cu terminologie de specialitate anglo-saxonă, ar fi sunat cam așa: „Provocări ale Managementului *de Intelligence*”.

Independent de „imperialismul” *globalimbajului* anglicizant, o terminologie românească de specialitate ar putea să se refere la procesarea informației strategice utilizând sintagma „Administrarea informațiilor de securitate”. Ce conține, în extensiunea-i cuprinzătoare, toate competențele de interes: militară și civilă; strategică, tactică, operațională; politică, socială și economică.

De exemplu, un termen încă puțin circulat și înțeles în România, *Business Intelligence*, s-ar putea traduce convingător prin „Administrarea informațiilor de securitate a afacerilor”. Pe când ceea ce desemnam prin sintagma *Intelligence Social* ar putea fi redenumit acum „Administrarea informațiilor de securitate cu utilitate socială”.

Totodată, formula aceasta lărgiște viziunea orientării spre ideea de „inamic”, a cărei cunoaștere pornește, într-un mod doar aparent paradoxal,

cu identificarea și recunoașterea propriilor vulnerabilități și erori structurale interne, sistemice. Altfel spus, în acord cu o perspectivă orientală asupra logicii marțiale, a competiției, confruntării și războiului, primele riscuri de securitate decurg din chiar propriile slăbiciuni, neputințe, greșeli și blocaje pe direcții inadecvate de (in)acțiune. Iar adversar redutabil e, întâi de toate, acela ce se pricepe nu doar să-ți speculeze diferitele scăderi, ci, mai mult, să le pună în operă într-un mod mai mult ori mai puțin sistematic.

De când am abordat această complexă și controversată problemă pentru o cultură camuflând colaboraționisme detestabile cu diversiunea unui resentimentarism radical, a devenit evidentă necesitatea unui vocabular autohton mai adecvat. Simultan cu iminența faptului că soluția simplă, insuficient de convingătoare, a utilizării sintagmei „intelligență” nu răspunde așteptărilor de proprietate a termenilor. Fiindcă, așa cum am încercat să probez altcândva, asemenea uz trece prea brusc în abuz discreditant.

De altfel, chiar dincolo de domeniul administrării informațiilor

de securitate, ezitățile utilizării sensurilor și semnificațiilor românescului „intelligență” probează o încă neîncheiată cristalizare conceptuală, semantică, lexicală. Incluzând, totuși, un optimism latent, derivat din convingerea că imnul național reclamă neîncetat și relevant trezirea la realitate a unei națiuni ce și-a făcut din credulitate naivă stindard simbolic obsesiv.

De fapt, imnul României e remarcabil și prin aceea că înglobează, în desfășurarea argumentației sale poetice, toate sensurile termenului „a se deștepta”, așa cum le înregistrează dicționarele actuale. Trezirea din letargia etnică și dezlănțuirea emoției patriotice impun conștientizarea trecutului glorios, a forței, coeziunii și voinței pe care acest popor le-a probat și le-ar mai putea reedita.

Dintre sensurile acestea, nu trebuie nicidecum omis cel terțiar: „A deveni conștient, a ajunge să înțeleagă, să-și dea seama de realități. A deveni (mai) inteligent.” (Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *DEX – Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Univers Enciclopedic, București, 2016, sub voce)

În locul interpretării peiorative a mobilizării, citesc în îndemn conștiința pedagogică a faptului că deșteptăciunea e atât un dat, cât și o obligație practică, morală, etică, de cunoaștere strategică încununând blazonul propriei valori. Altfel spus, înzestrarea nativă se împlinește în măsura în care trezirea la realitate reușește a o pune în valoare concretă, tangibilă.

Abordarea aceasta nu e autohtonistă, etnocentristă, naționalistă, ci transpune în practică preocuparea actuală a psihologiei de a „extrage” din teoriile implicite asupra inteligenței, individualizând ariile culturale ale lumii, un nucleu esențial integrator. Ce ține seama, chiar pune accent pe distincțiile scoase în evidență de acesta. Potrivit orientărilor de interes ale cercetărilor subliniate într-o actuală lucrare de specialitate:



Laurențiu Mogoșanu



„The various research studies show cross-cultural similarities and differences in intelligence. It is important to remember that differences between Western and Eastern implicit theories of intelligence do not suggest distinct differences, but rather emphasis in cultures. That is, there are many similarities between Western and Eastern conception of intelligence, but the emphasis is different, with Western cultures emphasising the individual and Eastern cultures emphasising the individual and how this extends to others, history, and spiritual needs.” (John Maltby, Liz Day, Ann Macaskill, *Personality, Individual Differences and Intelligence*, Pearson, New York, 2017, ediția a IV-a, p. 256)

Laurențiu Mogoșanu



Ceea ce imnul nostru național nu avea cum să prevadă acum mai mult de o sută cincizeci de ani era că „deștept” va fi supusă în mentalul colectiv unui soi de asalt al altor atribute psiho-comportamentale, mai puțin valorizate altădată. Dacă luăm în considerare dicționarele lui Șăineanu (1896), Tiktin (volumul II – 1911), Scriban (1939).

Drept dovadă, varianta familiară a sensului secund folosit pentru termenul *deștept* include acum și alte note sinonimice, unele oarecum surprinzătoare: *iscusit, rafinat, viclean, șiret, șmecher*. (*Ibid.*, sub voce) Baleind un interval semantic cuprinzător între meliorativ și pronunțat peiorativ. A cărui extindere, poate că abuzivă inițial, ca multe dintre „inovațiile” limbii naturale, fu pregnant resimțită de acuitatea lucidității conceptuale a lui G. Călinescu:

„Vorba *deștept* sugerează ea însăși conținutul noțiunii. *Deștept* înseamnă trează. *Deștept* este cine nu-i *adormit*, omul cu simțurile vigilențe care coordonează repede. Inteligență vrea să zică altceva, facultatea de a prelucra experiența empirică în concepte, de a te ridica la abstracțiuni, la idei. *Deșteptăciunea* e un proces imediat, și cine nu *prinde* repede nu-i *deștept*, inteligența presupune un răgaz de reflecțiune. Individul *inteligent*, cu mult Vernunft, are o perspectivă de sus a lumii, el *cunoaște* clasificând și subsumând. Numai lui îi este accesibil *adevărul*.” („*Deștept*” și „*Inteligent*”, articol publicat în *Lumea*, I, 1, 25 septembrie 1945, p. 8, inclus în volumul *Gâlceava înțeleptului cu lumea*, II, Minerva, București, 1974, p. 209)

Psihologia disciplinară autohtonă va menține distincția aceasta în atenție conceptuală și o va califica terminologic rafinându-i nuanțele câteva decenii mai târziu:

„Inteligența comprehensivă va presupune o perfectă echilibrare între asimilare și acomodare, pe când inteligența rezolutivă va releva *acomodări cu depășiri* și aceasta cu atât mai mult cu cât inteligența se inserează în structurile mai complexe ale creativității. Răspunsurile inteligente, caracterizate prin perspicacitate, suplețe, adecvare la situații concrete sunt susceptibile de evaluări formale sau de conținut. Rapiditatea și oportunitatea răspunsurilor nu este întotdeauna și un indiciu de calitate, putând fi datorate unei forme mai simple de inteligență, calificată ca *asociativă* sau promptitudinii activării vigile, căreia îi corespunde *deșteptăciunea*. Gradul de eficiență al adaptării inteligente nu poate fi însă redus la astfel de elemente, cum este viteza de reacție, deși aceasta are o anumită importanță. Eficacitatea rămâne însă dependentă de complexitatea elaborării, de examinarea critică a mijloacelor ce satisfac optim un scop (Leontiev). Conduita inteligentă se demonstrează mai mult prin forța și exactitatea previziunii, decât prin replicile de efect. R.B. Cattell distinge o inteligență cristalizată, aplicabilă la situațiile-tip ale mediului cultural și o inteligență fluidă ce răspunde la situațiile complet noi. Nici acestea nu se disting însă după viteza de reacție care, în orice caz, este mai mare când intră în joc inteligența cristalizată.”

(Paul Popescu-Neveanu, *Dicționar de psihologie*, Albatros, București, 1978, p. 368)

Confruntarea flexibilă, traducând dinamismul căutărilor limbii române, între „inteligență” și „deșteptăciune” ar putea conota inclusiv tendința sau nevoia noastră frecventă de a include în acest registru semantic *viclenia, șiretenia, șmecheria*. De care, e demn de recunoscut, arta spionajului se folosește ferm, chiar dacă greu de mărturisit, cum arată chiar privilegiul discret al negării plauzibile:

„To serve in a police force such as I envisioned one needed great skill in observation, a profound knowledge of human nature, considerable analytical powers, the ability to dissimulate or, in general, artfulness and cunning-qualities rarely possessed by an ordinary policeman.” (Wilhelm J.C.E. Stieber, *The Chancellors' Spy: The Revelations Of The Chief Of Bismarck's Secret Service*, Grove Press, New York, 1979, p. 148)

Totuși, eșafodajul intervalului acesta semantic traduce o logică antinomică, contradictorie, ce ridică obstacole pe calea definirii strategice și o face să se confrunte cu riscul evident al degradării deontologice în impostură și incompetență. Ea s-a reflectat îndelung în perspective opuse asupra ceea ce înseamnă domeniul acesta: un câmp de predilecție al *inteligentei*? Sau mai degrabă al *vicleniei*? De nu cumva, horrible dictu (et auditu), chiar al *șmecheriei*?

Dar, în definitiv, ce reprezintă această destul de detestabilă *șmecherie*? O anumită adaptare, prin

umanizare, a vicleniei animale? Ceea ce s-ar oglindi în accepțiunile atestate: „șiretlic, vicleșug; escrocherie, fraudă; șmecherlâc” (DEX, sub voce), unde derivatele șiretlic și vicleșug ar reflecta tocmai antropomorfizarea comportamentului? În timp ce restul notelor ar surprinde transgresiunea normei morale? Ultima șansă a mediocrității de a evada din comun în notorietate dobândită prin desconsiderarea semenilor probată de disprețul legii? Mai apăsător subliniind, premiul de consolare acordat inteligenței minore, de nu chiar absente?

Folosind mecanismul conceptual propus de Carlo M. Cipolla, *șmecherul*, pe care dicționarul îl mai echivalează, în anumite contexte, și cu *șarlatanul*, ar putea fi încadrat în categoria *răufăcătorului*. Care „își dorește să iasă în avantaj și, cum nu este înzestrat cu inteligența necesară pentru a găsi un mod prin care să aducă un câștig atât lui, cât și celorlalți, va ieși în avantaj provocându-le altora un dezavantaj.” (*Legile fundamentale ale imbecilității umane*, Humanitas, București, 2014, p. 53) Singura lui „superioritate” particularizantă provenind dintr-o excesivă abilitate a camuflării după conjuncturi favorabile, între care la loc de cinste se află manifestările de corupție și slăbiciunile inerente oricărui sistem social și politic.

Însă, dintr-o perspectivă mai inteligentă, *șmecheria* e minată de evidența faptului că îndelunga desconsiderare a legii morale și

juridice împinge mase tot mai largi de oameni în tabăra admirației bolnave pentru un asemenea comportament. Ceea ce, în final, conduce, așa cum e cazul României de azi, la o discreditare galopantă, exponențială, a oricărei autorități și norme. Ce echivalează cu un faliment social cvasi-generalizat, al tuturor. Adică un efect nescontat a fi obținut nici măcar din manifestarea irațională a imbecilității. Un dar otrăvit prin care o senzație de superioritate *inteligentă* se transformă în efectul pervers al unei pierderi pentru absolut toată lumea. Așa ca în cazul poluării accentuate ce ne afectează în întregul, ca urmare a falsei senzații (imbecile) a *șmecheriei corporatiste globale* că gunoiul poluării pe care îl ascunde sub preșul altora nu va ajunge niciodată la ea. Stimulând și astfel conștiința faptului că definiția umanității actuale pare o dantelărie sofisticată de egoisme ambalate în poleiala diverselor propagande obsedate de piață.

Administrația informațiilor de securitate e o activitate a cărei complexitate se joacă în termenii fundamentalei antinomii. Fiindcă, noi, românii, am primit în istorie două lecții radical diferite de exersare a acestei meserii, două modele distincte. Unul, cel occidental, de extracție, înainte de toate, britanică, s-ar putea defini prin prevalența inteligenței, orientându-l hotărât spre un fel de *elitism*, fie și mai greu de dovedit, totuși câștigător indubitabil al celui de-al doilea război mondial. Celălalt,

sovietic, (*pseudo*)*populist*, pentru care șmecheria a însemnat sacrificarea fără ezitare a milioane de oameni pe altarul unei victorii obținute numai și numai datorită conjuncturii favorabile a sprijinului logistic occidental. Populismul acesta nu s-a împiedicat niciodată de nimic, nicio normă morală ori lege, ceea ce poate că explică de ce, până azi, pare a fi doar el responsabil pentru încercările majore prin care trecem cu toți.

Balanța aceasta complexă ce ne pune la încercare metoda se sprijină, totuși, pe un punct comun, care e *viclenia controlată și organizată sistematic*. Iar întrebarea metodică ce ar trebui să ne frământă prezentul rămâne aceasta: încotro ne îndreptăm? Ce variantă a acestei alegeri, oricum înveninată, preferăm? Pentru ca, într-un final, faptele să reflecte mai limpede alegerea netă!

Tocmai de aceea, merită invocat aici un sfat de însemnătate mai presus de psihologică:

„R. Zazzo recomanda să te servești inteligent de inteligență. Una din consecințele posibile ale acestui dicton ar fi ca inteligența să nu fie niciodată concepută univoc și să nu fie supusă unor asocieri sau disocieri exclusiviste.” (Paul Popescu-Neveanu, *op.cit.*, pp. 368-369)

O asemenea perspectivă consolidează preocuparea pentru distincții și nuanțe, prin care să înțelegem ce tipuri de comportamente inteligente sunt necesare în administrarea informațiilor de securitate. Ceea ce include și lămurirea rolului fiecărui atribut constitutiv al „deșteptăciunii”. Între care, cu siguranță, cel mai puțin tolerat moral (cel puțin în declarații oficiale) ar fi cel circumscris șmecheriei. Acea capabilitate ce-i separă, de exemplu, pe „băieții deștepți din energie” de noi ceilalți, oameni de rând, foarte rapid tratați cu dispreț fiindcă nu dispunem de ea.

Aceste distincții conțin o importantă miză de natură morală. Pentru că ar avea rolul de a reconcilia societatea civilă, filonul ei autentic cultural, intelectual, cu acest domeniu de activitate cât se poate de necesar și util. *Șmecheria* ideologică ce a transformat securitatea statului de odinioară într-un instrument preaplecător al unei găști și unice familii împiedică acum purificarea atmosferei sociale din care ar trebui eliminat securismul ca realitate și



Laurențiu Mogoșanu



fantomă deopotrivă. Parțial culpabil, dar în parte țap ispășitor.

Astfel circumstanțiată, administrarea informațiilor de securitate se confruntă, așadar, cu cel puțin trei provocări majore: Impostura, Lașitatea și Trădarea. Cu atât mai importante și grave, cu cât subminează domeniul din interior, imediat înclinat a deveni vulnerabilități congenitale, erori structurale, sistemice.

Așadar, după negarea plauzibilă, ce învăluie meșter minciuna, și teoria conspirației, ce vede pretutindeni complotul, descoperim și alte „materii întunecate” procesate în meșteșugul administrării informațiilor de securitate.

Poate de aceea, odinioară, șeful unui serviciu de informații francez menea meseria aceasta doar gentilomilor, celor capabili a nu se contamina de la compoziția toxică pe care datoria îi silea s-o manevreze calificat.

### 1. Impostura

Inițial, îmi propusesem să abordez în acest text doar lașitatea și trădarea. Transgresiuni fundamentale, obligatoriu cuprinse în competența serviciilor de informații. Dar timpul petrecut în metabolizarea acestui subiect m-a convins că întâia provocare majoră pentru domeniu rămâne chiar impostura.

De când a apărut această „a doua cea mai veche meserie din lume”, impostura i s-a instalat în coastă, îndoială otrăvită, gata să intervină la primul semn de impas, scrupul, ezitare. Să fie, oare, acesta întâiul indiciu al acreditării opiniei, destul de comună la vremea noastră, că între primele două îndeletniciri omenești a fost întotdeauna greu de fixat linia distincției?

Ne place sau nu, prostituția și spionajul s-au aliat foarte devreme. Ceea ce e posibil să fi dat naștere unui gen aparte de emulație. De mii de ani cele două au funcționat potrivit unui model operațional pronunțat simbiotic.

Un inaugural exemplu de asemenea funcționarea sincronă ne propune Lasse Braun într-o interpretare a unui episod din Epopeea lui Ghilgameș, în care sălbaticul, animalicul Enkidu e îmblânzit, domesticit de grațiile perseverente ale unei curtezane:

„Această primă descriere a vo-

Laurențiu Mogoșanu



cației unei *prostitute* demonstrează că acestea își desfășurau meseria într-un context religios, cu scopul nobil de a contribui nu numai la mulțumirea sexuală a cetățenilor, dar și la siguranța lor prin domolirea dușmanilor statului. Nu este tânăra din epopee o adevărată eroină?” (*Istoria prostituției din cele mai vechi timpuri și până astăzi*, Orizonturi, București, 2009, p. 28)

Așadar, *domolirea dușmanilor statului* presupunea o implicită, anterioară și în progres *cunoaștere a inamicului*, despre care am convenit altădată a reprezenta o elementară semnificație a termenului *intelligence*.

Un istoric al domeniului, Christopher Andrew, surprinde și în Vechiul Testament strânsa colaborare dintre cele două branșe. Atunci când se referă la evenimentul ocupării cetății Ierihon de către poporul evreu, prezentat în Cartea lui Iosua Navi (cap. 2-6).

După ce au rătăcit prin deșertul Sinai vreme de 40 de ani, israeliții se pregăteau să treacă râul Iordan pentru a intra în Țara Făgăduinței, dincolo de Ierihon. Înainte de a face pasul acesta, Iosua, succesorul lui Moise, trimite doi spioni ce intră în oraș. Ei scapă cu viață cu ajutorul prostituatei Rahab, a cărei locuință bordel făcea parte din ansamblul zidului cetății. Tot de la ea, spionii primesc și informații prețioase cu privire la Ierihon:

„The biblical account of their mission provides the first record of a joint operation involving both of,

reputedly, the world's two oldest professions (said to be prostitutes and spies). Once in Jericho, Joshua's spies found accommodation with Rahab the harlot (prostitute), whose brothel was embedded in the city wall. [...] Despite the security problems for the spies posed by the brothel, there were some operational advantages in using it as a base. Travelers to Jericho who visited the prostitutes must have been a useful source of information about the surrounding area. Some modern intelligence agencies have made similar use of brothels' intelligence potential.” (*The Secret World. A History of Intelligence*, Penguin Random House UK, 2018, p. 16)

Implicațiile acestui episod sunt deja de natură tehnică, fiindcă protecția pe care o primește Rahab, împreună cu toată familia ei, de la evrei în circumstanțele atacării orașului, subliniază deja implicațiile delicate și complexe ale spionajului și trădării. Evidențiind profesionalizarea din mers a modului în care sunt tratați colaboratorii loiali de către liderii acestui popor ce, la momentul evocat, încă nu avea o țară. O filosofie operațională adaptativă despre care nu cred să se fi modificat principial până azi. Ceea ce conferă un extraordinar avantaj strategic, tactic, operațional pe termen scurt, mediu și lung. Și ne propune instalarea conștientă într-o cultură a abordării imagologice în materia administrării informațiilor de securitate.

Prin urmare, împletirea spiona-



Laurențiu Mogoșanu

jului cu prostituția pune în lumină întâia amenințare pe care impostura o exercită asupra domeniului gestionat de serviciile de informații. Un risc ce se poate transforma relativ simplu în avantaj tactic sau chiar strategic. Este implicată aici o inflexiune a adecvării reacției de moment la oportunitățile ce trebuie iute citite corect și în adâncimea perspectivei multiple.

Dar e și un asalt de natură pronunțat etică ce scoate la iveală o vulnerabilitate decurgând din extinderea zonelor sociale de interes operativ, din care e extrasă „materia primă” reprezentată de informația brută. Ce nu se limitează la monopolul exclusiv al mediilor sociale privilegiate. Deși rămâne preponderent distribuită în această zonă. Cel puțin atunci când ne referim la informația cu veritabilă relevanță în planul securității statale.

Bolșevismul sovietic și comunismul românesc au acționat tocmai în sensul acesta, impunând o artificială „democratizare” a informației securitare, prin coborârea nivelului de interes spre individul perceput mai mult ca potențial risc major pentru stat. De aici rezultând rațiunea angrenării unor oameni cu un nivel social, educațional și cultural tot mai precar într-o luptă cu „dușmanii poporului” ce a contribuit, pe dedesubt, la o falsă senzație de solidaritate. Ale căror ultime manifestări post-comuniste au fost

toate mineriadele. Continuate, din păcate, de revirimente monstruoase ale actualității unui neo-marxism jignitor pentru cei care au gustat din plin comunismul, precum și altor manifestări cu jalnică aparență politică ce abia maschează neostoite frustrări vulgarizante.

Securitatea comunistă s-a bazat mai degrabă pe portar, secretară, șofer sau femeie de serviciu, ce au dobândit o aură de importanță și influență subtilă, conservată parțial până azi, când încă dețin secretele vulnerabilității conducătorilor de instituții. Avantajați de mobilitatea superioară a unei funcții minore ce îi solicită într-o mai mică măsură.

La vârful piramidei politice, polarizarea vulgarizatoare l-a făcut pe Stalin să refuze a ține seama de informațiile transmise de celebrul spion sovietic de la Tokio, Richard Sorge, care anticipa iminența declanșării operațiunii Barbarossa. Adică atacarea Uniunii Sovietice de Germania Nazistă, pe care tiranul Kremlinului a considerat-o improbabilă, preferând să se îndoiască de loialitatea spionului lui. Într-un sistem social și politic unde inteligența, ce ar fi trebuit să se manifeste până la nivelul serviciilor de informații, în zona de analiză, era complet ignorată, fiindcă, cu siguranță suna prea elitist.

Satrapul sovietic obișnuia să ingereze informații brute, mai de-

grabă grijuliu ca nu cumva cineva să-l priveze de vreo bătă importantă. Ce s-a pierdut astfel? Milioane de vieți omenești din tabăra sovietică. După cum vedem și azi, o resursă facil dispensabilă într-o țară ce nu dă nici doi bani pe om.

Perspectiva aceasta mută deja discuția în zona de acțiune ostilă a imposturii generate de factorul politic asupra administrării informațiilor de securitate. Iar aici, din păcate, democratizarea anapoda de azi se constituie în amenințare majoră la adresa funcționării optime a domeniului. Ceea ce se vede cu ochiul liber până și în patria democrației consolidate. Unde serviciile de informații au fost târâte în jocuri politice și manevre electorale de-a dreptul ostile propriei țări.

La noi, în schimb, fenomenul democratizării discuțiilor și preocupărilor pentru securism înseamnă că, după agricultură, fotbal și politică, a venit și rândul culturii de securitate să devină câmp de pricepere maximă pentru români. Favorizat probabil și de tradiția vechiului climat colaboraționist ce dispunea urechi la fiecă colț de stradă și în orice mediu de comunicare microsocioală. Rezultă astfel o expertiză foarte aproximativă ce se mulează perfect pe noul calapod postmodern al cunoașterii difuze din climatul rețelelor sociale.

„Tezaurul” acesta contribuie generos la consolidarea imposturii strălucitoare ce caracterizează mediile noastre politice, despre care se poate afirma că și-au meșterit din incompetență blazon de mare „onoare”: „omul fără meserie e condamnat la o foarte impură motivație a acțiunii politice. El se ține cu dinții de fotolii și demnități, pentru că n-are la ce se întoarce. Întrucât altceva nu (mai) știe, e musai să rămână în front până la moarte. Iubit sau nu, eficient sau nu, util sau dăunător, el se va strădui din răsuputeri să se agațe de scena publică împotriva tuturor evidențelor. Ce altceva să facă? Degeaba obține la alegeri procentaje stingheritoare, degeaba nu-și găsește locul în nicio gașcă, degeaba îi întorc spatele și foști aliați, și foști adversari. Omul va gravita impenitent în jurul puterii, cu singura energie și justificare pe care le mai pot da inerția, încăpățănarea și o falsă imagine despre sine. Când nu știi să faci nimic, nu-ți rămâne decât să-ți confecționezi un destin politic.



Cu atât mai rău pentru alegători.” (Andrei Pleșu, *Ce știi să faci?*, în *Dilema veche*, Anul XIX, nr. 957, 11-17 august 2022, p. 3)

Pentru alegători este nefast acest mecanism al imposturii doar în măsura în care nu se înscrie lunecos în algoritmul sugerat de același citat teoretician al imbecilității:

„Într-un sistem democratic, votul universal este instrumentul principal ce asigură prezența procentului  $\sigma$  printre cei influenți. Conform Legii a Doua, un procent  $\sigma$  din cei care votează sunt imbecili, iar posibilitatea de a vota le oferă tuturor ocazia remarcabilă de a le cauza pierderi altora fără a câștiga nimic în schimb, prin menținerea procentului de imbecili la putere.” (Carlo M. Cipolla, *op.cit.*, p. 50)

Altcumva, am putea rămâne atenți la o anumită capcană a incompetenței și imposturii în care s-ar putea să cadă politicianul român. Devreme ce nu are altă cale de supraviețuire, asta ar putea explica lipsa lui de scrupule când vine vorba de rezistența disperată în viața publică, cu orice preț.

Dar situația aceasta mai implică și altcumva: pentru a rămâne în acest pluton fruntaș, un asemenea tip de politician are nevoie și de asigurarea faptului că potențialul, nivelul de cunoaștere și înțelegere al alegătorilor săi nu va crește subit.

Ceea ce ar putea explica și degingolada enormă în care se află acum învățământul românesc. Devenit, îmi pare rău că trebuie s-o spun, tot mai evident mecanism de reproducere a neputinței culturale, sociale, politice. Aparat de dresură a indivizilor ce trebuie să învețe a replica, accepta și practica docil impostura, incompetența, corupția, legi inerente ale funcționării unei astfel de societăți.

Probabil că astfel s-ar explica inclusiv pasivitatea autistă a instituțiilor de forță la decăderea sistemului de învățământ. Fiindcă respectivele organizații sunt, la rândul lor, populate cu astfel de indivizi rezultați din producția standard a acestui sistem. Astfel încât, fie manifestă o apatie ce reflectă o mentalitate complice, fie, mai rău, nu sesizează în această degingoladă nimic anormal, ieșit din comun.

Asemenea circumstanțe evidențiază modul în care o amenințare majoră a entității statale se exercită

concomitent din interior și exterior. Fiindcă tendința aceasta de declasare a învățământului și educației românești are și o evidentă cauzalitate exterioară:

„Lucrurile acestea se observă cu ochiul liber și în învățământul românesc, unde copiii sunt total desprinși în școală de conștiința națională și se formează fie în cutumele recente ale pragmatismului căpșunaric (la ce-mi trebuie mie asta sau cealaltă?, ce-mi trebuie să citesc Alecsandri, Creangă, istorie, geografie, să știu chimie sau fizică ș.a.m.d.), fie în idealul unei performanțe deterritorializate, fără conștiință națională, cultivate de școlile de elită, unde copiii clasei de mijloc din România deschid anul școlar cântând în engleză cântecele stupide, înălțând baloane cu sloganuri răsuflăte și văzând în *exelență* nu un dar care trebuie pus în valoare în mijlocul comunității în care te-ai născut, ci un capital care trebuie valorificat pe piața globală a muncii. În ambele cazuri, avem o concepție mercenară, cu mai mică sau mai mare ambiție financiară. Departate de a lărgi perspectiva elevului, aceste idei, produse de punerea în practică a filosofiei educaționale a Băncii Mondiale, nu fac decât să închidă orizontul între limitele unui pragmatism de joasă sau, cel mult, mediocră calitate.” (Mircea Platon, *Deșcolarizarea României: scopurile, cărțile și arhitectii reformei învățământului românesc*, Ideea Euro-

peană, București, 2020, pp. 430-431)

Într-o societate astfel subminată substanțial și profund, arta politică a devenit meșteșugul iscusitei simulări a respectului față de lege, altcumva devenită vivandieră a regimentului acesta mediocru ce se distinge doar prin incompetență profitabilă. Adică șmecherie ca dezinteres total, golit de orice preocupare sinceră, reală, cât de superficială să fie, pentru comunitate.

De unde și ultimul proiect de lege a educației dorit cu ardoare de un robot suplinitor calificat în meditații cu profit imobiliar fulminant prin control „științific” al ghinionului și roboțelul lui de grădină cu aparență de ministru intransigent, pur și dur. Legea în curs de impunere fie amplifică spațiul de manevră al corupției endemice din sistem (cum e admiterea la gimnaziul organizat de colegii), fie o ignoră programatic aspirând s-o convertească în standard al incompetenței și imposturii.

E aici mecanizarea traumatică a unei ipocrizii expansive de (pseudo) intelectual angrenat în rețeaua complicităților ce a transformat instrucția în dresură ideologic-propagandistică de fabricare a noului om nou. Asamblarea de premianți din petice de influență relațională a părinților, ca și împăcarea complice, tacită, cu plagiatul fac parte dintre practicile de cel mai energic zel. Iar cine refuză, n-are decât să-și accepte statutul de veșnic marginal într-un astfel de sistem.



Laurențiu Mogoșanu

## 2. Lașitatea

Confruntat cu militarul de carieră, ofițerul de informații e ținta unei oarecare atitudini distante, un amestec de teamă bine camuflată sub repulsie și abia stăpânit dispreț. Ea e vizibilă și la mulți politicieni, ce se simt cu ținta pe spate știind ei, ce-i drept, prea bine de ce.

S-a potrivit ca un expert în cinism să fie în măsură a ne explica, pe larg, de unde provine asemenea distanță oripilată motivată etic:

„Dar care este raportul războinicului și al filosofului față de spion? De regulă, ei îl tratează cu dispreț, și asta pentru că munca de cercetare a spionului se lovește din ambele părți de normele etice ale profesionalismului. Pe de o parte sunt generalii, care au suportat dintotdeauna cu greu să se ocupe, în profesiunea lor *eroică, dreaptă, bărbătească, vitează* de oameni pe care, prin însăși profesiunea lor, nu te poți baza. Pentru spioni funcționează o altă morală, deși luptă pe același front. Eroul nu și-ar dori să-l aibă drept aliat pe cel corupt – s-ar simți înjosit. Strategia și tactica – ce implică, în exercițiul lor, manevre de derutare și vicleșuguri – aparțin, la modul ambivalent, părții eroic-masculine; spion pare însă doar acea persoană isteată și vicleană în sensul rău. El îl induce în eroare pe inamic și nu-i străpunge frontal linia defensivă. Napoleon a fost totuși suficient de cinstit să recunoască faptul că în spatele unora dintre răsunătoarele lui victorii nu s-a aflat numai geniul

său militar, ci și diplomația artă de inducere în eroare a marelui său spion Karl Schulmeister (acesta a jucat un rol esențial împotriva austriecilor, conducând la înfrângerea lor la Ulm și la Austerlitz). Se spune că generalului von Moltke, vârful de lance al lui Bismarck, nu i-ar fi plăcut pe spioni în general și în special pe Wilhelm Stieber, care, din 1863, a fost prim-spion al lui Bismarck (poreclit *Mai-marele Mare al Siguranței*) și care, sub acoperirea unui birou de știri, adică a unei agenții de presă, a construit rețeaua internațională a poliției secrete prusace. Dacă citești memoriile – publicate de curând – ale lui Stieber, poți înțelege importanța rețelelor de informații moderne pentru *Realpolitik*. Stieber nu numai că i-a ferit pe Bismarck și pe împăratul Wilhelm I de mai multe atentate, dar, datorită investigațiilor sale revoluționare în privința armatei austriece, a pus bazele planului militar al *războiului fratricid* din 1866 împotriva Austriei. În sarcina sa au intrat și pregătirile campaniei germane împotriva Franței din 1870-1871. Dar cu cât mai multe îi erau meritele – căci s-a dovedit o muncă cu adevărat încununată de succes –, cu atât mai puțin se bucurau ele de aprecierea castei militare prusace. Eroi nu puteau suporta ideea ca etica lor naivă (?), soldățească să aibă vreo legătură cu amoralismul cumpănit sistematic al spionului-șef. Cu cât misiunea este mai importantă, cu atât este și obligația de a minți. Poziția lor era una vădit împotriva realismului machiavelic: *În război minciuna e*

*demnă de slavă* (Discorsi, III, 40)” (Peter Sloterdijk, *Critica rațiunii cinice*, vol. 2, Polirom, Iași, 2003, pp. 133-134).

Iată de ce corupția aparține competenței serviciilor de informații, exersate pe viu în pătrunderea naturii umane, în pofida distincției între *intelligence* (colectarea informațiilor securitare) și *law enforcement* (furnizarea informațiilor penale).

În mod evident acum, la noi, interfața cu instituțiile de cercetare/urmărire penală ridică adevăratele probleme provenite din politizarea extremă a zonei acesteia. Prea multe butoane declanșând angrenaje politice împiedică justa aplicare a legii în țara noastră. Ceea ce nu mai reprezintă nici măcar vreo surpriză pentru cetățeanul de rând.

Să recunoaștem că domeniul acesta al procesării de informații cu miză securitară impune adesea tăcere, ce iute poate să pară complice, precauție extremă, confundată cu teama, atitudine prevenitoare, despre care e mai greu azi de vorbit.

Se mai aude pe undeva, în familie sau la școală, despre imperativul, exigența individului de a se comporta *prevenitor*? Adică într-o manieră care să asigure evitarea unor acte ce ar putea leza demnitatea și personalitatea celui alt. Și asta nu doar fiindcă acela face parte dintr-o categorie, un grup ce se bucură azi de privilegiul discriminării pozitive. Nu. Pur și simplu fiindcă beneficiază de statutul fundamental de om.

Să-i anunțe cineva pe apostolii noilor dogme ale post-umanismului că cel mai discriminat acum este omul în sine. Nedreptățit de tot felul de impostori ideologici cocoțați pe tot soiul de algoritmi ai suficiențelor tot mai debile.

Iar situația e mult mai gravă, afectând pregnant inclusiv domeniul acesta preocupat să proceseze informația cu miză majoră în grilă strategică. Ați mai văzut de curând vreun părinte care să supravegheze activitățile copilului lui astfel încât să se asigure că acesta nu deranjează pe nimeni? Sau, și mai grav, doar să fie convins că nu există riscuri iminente pentru copil? În schimb, am văzut copii aruncându-se efectiv în fața mașinii, pentru ca, mai apoi, părinții lor să se repeadă cu furie sângeroasă asupra șoferului ghinionist.

Administrarea informațiilor de securitate e un domeniu ce nu poate fi privilegiat decât într-o societate





dominată de civilizație, cultură, educație. Pentru care anticiparea unor riscuri, amenințări, pericole potențiale e un comandament al vieții individuale înainte de a fi împărtășit comunitar.

E nevoie de o colectivitate aptă a discerne între lașitate și prudență, virtute ce parcă nu a fost niciodată mai importantă ca acum. Când concepția militară și politică s-au rafinat suficient spre a se adecva convingător condițiilor ultrasofisticate ale unei lumi hipercomplexe:

„Cinismul militar își poate face apariția atunci când dezvoltarea psihologiei războiului a reușit să contureze distinct într-o societate cele trei caractere bărbătești în luptă, distingându-se următoarele tipuri: *eroul, prudentul și lașul*. (Această trihotomie poate fi sesizată, într-o fază incipientă, la speciile de animale cu agresivitate internă mai mare, de exemplu, la populațiile de cerbi.) Se construiește o ierarhie de valori în vârful căreia este așezat eroul; toți ceilalți *ar trebui* să fie ca el; eroismul devine steaua călăuzitoare pentru bărbații aparținând unei civilizații războinice. Pentru aceasta însă, e nevoie și de o neodresură social-psihologică a omului, cu scopul atingerii unei distribuții – nemaiîntâlnită până acum în natură – a temperamentelor militare. Lașitatea – ca materie primă de masă, omniprezentă – trebuie prelucrată și transformată în eroism, în dorință de luptă sau, cel puțin, în precauție bărbătească, gata oricând să pună mâna pe armă. [...]

Diviziunea muncii în ceea ce privește temperamentele militare pare deplin motivată din punct de vedere social; cele trei tipuri reprezintă avantajele celor trei *tactici* sau stiluri de luptă diferite. Eroii sunt cei care sesizează, dintre numeroasele situații de luptă, pe cele în care atacul este soluția cea mai favorabilă. De unde și vorba: atacul este cea mai bună apărare. Precauții formează marea masă a *mijlocului rațional*, care luptă dacă trebuie – și atunci vârtos –, dar care înțeleg să stăpânească primejdia născută din prea marea semeție a eroului. În fine, lașul se poate salva uneori, atunci când toți ceilalți care *încearcă să facă față* sunt sortiți pieirii. Dar despre aceasta nu e voie să se vorbească, iar lașul trebuie pus la stâlpul infamiei, pentru că altfel marea transformare alchimică a

fricoșilor în soldați dornici de luptă nu s-ar putea realiza.” (Peter Sloterdijk, *op.cit.*, pp. 12-13)

Doctrina aceasta, alchimic-metafizică, e de maxim interes mai ales pentru o țară ce nu se poate baza pe resurse extraordinare și pare ajunsă la un minim istoric din prea multe privințe.

Așa cum evidenția în primă instanță Peter Sloterdijk, se impune o linie de demarcație interesantă în mentalitatea despre informația secretă a civilizației europene. Să observăm că disprețul cel mai pronunțat pentru spion pare să fi fost monopolul castei militariste prusace. Pe care l-am regăsit cumva vulgarizat în perspectiva sovietică asupra importanței informației de securitate. Ceea ce nu se poate afirma la fel de ușor și când vine vorba despre francezul Napoleon.

O judecată aprofundată a acestor diferențe de viziune ar putea explica, măcar parțial, soarta pe care au avut-o multe dintre conflagrațiile epocii moderne. Folosind exclusiv memoria personală, îndrăznesc să afirm că al doilea război mondial a fost câștigat (cu adevărat, nu conjunctural) de tabăra mai înclinată să trateze adecvat acest domeniu, pe care eu l-am numit „Administrarea informațiilor de securitate”. O cale pe care inteligența strategică reușește, când e aplicată metodic și sistematic, a suplini carența resurselor. Ceea ce n-am prea văzut pe frontul de est.

O asemenea justă valorizare a câmpului de acțiune pronunțat strategică duce la fidelizarea adâncă, motivată fundamental, a profesioniștilor din domeniu. Să fie acesta unul din beneficiile implicite, subtile, ale unei societăți cu mentalitate democratică consolidată? Se prea poate.

Parcă nu s-a auzit la britanici de situații precum cea înregistrată în tabăra nazistă, unde se manifesta flagrant una din bolile congenitale ale șefilor serviciilor de informații, lașitatea bine justificată de conservarea propriei poziții. Astfel, e de notorietate acum faptul că Beppo Schimdt, șeful serviciului de informații al aviației lui Hermann Göring, îi spunea acestuia numai și numai ceea ce voia să audă, bazându-se pe tot felul de speculații primite de la subordonați.

Lașitatea amenință aproape la orice pas pe profesionistul administrării informațiilor de securitate,



Laurențiu Mogoșanu

fiindcă foarte adesea el are de jucat rolul de mesager al veștilor proaste.

Spre pildă, nu știu câtă lume mai e surprinsă să afle că decidenții politici primesc o multitudine de vești proaste despre degingolada din învățământ și sănătate. Ceea ce îi determină să devină foarte, foarte defensivi și absolut neîncrezători în aceste vești. Chestie de politică de partid, strategie guvernamentală și propagandă deșănțată.

Situația explică parțial dezinteresul inserării, în proiectul legii securității, de prevederi clare privind răspunderea decidenților pentru inacțiuni precum neadoptarea de măsuri corective ale situațiilor disfuncționale semnalate informativ.

În asemenea condiții, să nu ne mirăm defel că o bună parte a populației României de vârstă mobilizabilă a făcut deja anul acesta un exercițiu mental individual de evacuare a țării în caz de nevoie. E, în bună parte, consecința firească a asaltului imposturii și lașității afișate până la cel mai înalt nivel. Aducând în atenția noastră, a tuturor, problematici de mare interes în administrarea informațiilor de securitate militară, politică, socială. Cel puțin.

### 3. Trădarea

Am lăsat la urmă cea mai importantă acțiune de resortul exclusiv și indubitabil al serviciilor de informații. Ce pune în lumină morala duplicitară a informației secrete testează o conștiință operațională împărțită între nevoia de spionaj și imperativul evitării trădării.

Așa se inaugurează separația absolut necesară între informații și contrainformații, spionaj și contraspionaj. Într-un domeniu de extinsă inoperanță al proverbului românesc „Ce ție nu-ți place, altuia nu-i face!”.

Mai puțină lume știe că e o distanță notabilă între profilul psihologic specific spionului și cel al contraspionului. Într-un fel te porți, gândești și operezi când te afli printre inamici, și cu totul altfel la tine acasă. Niciuna din posturi nu e confortabilă, iar umbra otrăvită a suspiciunii, a bănuielii și neîncrederii planează diferit, însă tot nociv, toxic, peste ambele părți.

O aplecare susținută asupra acestui subiect scoate în evidență o veritabilă surpriză culturală pentru români. Cine s-a gândit, oare, că tocmai într-o replică comică de-a lui Caragiale e enunțat un principiu de bază al contraspionajului: „Trădare să fie... dar s-o știm și noi!”? Ce statuează primatul cunoașterii asupra ripostei în domeniu. Mult mai importantă decât reacția, adoptarea de măsuri vizibile, evidente, de tipul înlăturării ferme a amenințării. Fiindcă o cunoaștere discretă, tacită, lasă locul unui control mai subtil al canalului subversiv de comunicare ostilă, dușmănoasă. Întorcând trădarea împotriva trădării, răsturnând-o printr-o acțiune similară de sens contrar.

Avem o întreagă istorie de trădări, deși nu ne place să o recunoaștem, însă întoarcerea asupra ei ne-ar putea ajuta să ne reconstruim din destin, așa cum propune Mircea Bălan în *Istoria trădării la români* (Eurostampa, București, 2010).

Dar trădarea din zilele noastre e tot mai dificil de judecat când vine vorba de ruptura morală dintre un regim politic și cetățenii unui stat. Că e dictatorial ori democratic, nu întotdeauna e foarte evidentă diferența.

E marea dilemă ce încă ar trebui să macine conștiința profesioniștilor români când vine vorba despre înțelegerea schimbării social-politice

din 1989. O întrebare legitimă rămâne de actualitate pentru noi toți: a trădat securitatea română sau doar a fost surclasată de evenimente? Un posibil răspuns a încercat să obțină Cristian Troncotă într-o carte de dialoguri despre acest subiect cu un fost specialist în contrainformații din cadrul respectivei instituții:

„Constantin Aioanei: Vigilența revoluționară, mult clamată în orele de pregătire politico-ideologică, era demult adormită de teza *ireversibilității societății socialiste multilaterale dezvoltate în drumul ei spre comunism*. În aceeași situație s-a aflat și Securitatea. Nici ea nu era pregătită să înfrunte o revoltă populară, o acțiune teroristă de amploare, o catastrofă industrială, o criză economică majoră etc. Deși avea misiunea de *a preveni și a combate fapte și fenomene de natură să pună în pericol securitatea statului*, în decembrie 1989 Securitatea nu a făcut nici una, nici alta. Chiar dacă a obținut o brumă de informații, cele mai multe fragmentare și care nu precizau cine, când, unde și cu ce va fi atacat regimul politic de la București, la capitolul *combateră* s-a dovedit neputincioasă fiindcă nici nu știa cum și nici nu avea mijloacele necesare. Niciodată o structură de informații și contrainformații nu combate cu arma în mână. Arma cea mai eficace a unui asemenea organism este inteligența. Toate acestea au dus la înfrângerea noastră pe toate liniile și destrucțurarea instituției în modul cel mai rușinos, unic, cred eu, în analele serviciilor secrete din lumea aceasta.” (Constantin Aioanei, Cristian Troncotă, *Trădarea se cuibărise demult în D.S.S.: dialoguri despre cum era supravegheată instituția Securității regimului comunist din România*, Elion, București, 2019, pp. 209-210)

Am citit în această mărturie o evaluare echilibrată a unui fiasco ce nu poate fi negat și care ar trebui analizat cât se poate de temeinic la nivelul strategic al statului român. Fiindcă mai avem foarte multe de învățat din experiența traumatică a acestui trecut. În definitiv, trădarea instalată structural în cadrul fostei instituții a fost surprinsă magistral (de un spirit deopotrivă analitic și sintetic de veritabil profesionist) în evaluarea aceluiași specialist citat:

„Știți zicala *frica păzește bostănăria*? Așa s-a întâmplat și cu noi, cei de după epoca Dej, dar a fost și vina noastră. Ne-a plăcut să se

teamă lumea de noi și să trăim sub protecția secretului. Ne-am ascuns după principii de muncă exagerate (*compartimentarea și secretizarea activității*, de exemplu), ne-am îndepărtat de oameni și tot așa.” (*Ibid.*)

O cu totul altă perspectivă, nu neapărat contradictorie, asupra acestei trădări ne sugerează un istoric, care, dinafara instituției în cauză, e parcă mai intransigent în evaluarea momentului 1989:

„Ne referim la faptul că, atât pe plan intern, cât și pe plan internațional, Ceaușescu era identificat la acea oră cu România, ceea ce poate conduce la interpretarea că, trădându-l pe Ceaușescu, Securitatea a trădat România, cu atât mai mult cu cât în evenimente, Securitatea a acționat în aceeași direcție cu forțele străine care au agresat asimetric România. Securitatea nu avea nicio îndreptățire să ia o decizie cu asemenea urmări istorice ca aceea de a trăda conducerea statului și de a coopera cu forțe străine și românești pentru a răsturna conducerea statului.” (Corvin Lupu, *Trădarea securității în decembrie 1989: secrete ale intervenției străine împotriva României*, Elion, București, 2015, p.164)

Dintr-o asemenea perspectivă, nici defectarea generalului Pacepa nu poate fi înscrisă în alt registru decât cel al trădării. Iar distanța securizantă, protectoare, pe care a menținut-o față de România și după ieșirea acesteia din spectrul comunismului, parcă ar indica o convingere intimă a personajului exact în acest sens. Ori poate doar vârsta i-a făcut imposibilă revenirea acasă.

Dar nu doar tiraniile îi împing pe unii oameni la trădare. Democrațiile sunt în egală măsură pândite de același risc. Ca un indiciu, câteodată, că nici ele nu au ajuns la un standard corespunzător de dreptate, morală și respect al legii, pe care adesea îl afișează declarativ.

Sau poate că e vorba doar de limitele greu de gestionat ale penumbrei, unde, de obicei, operează administratorii informațiilor de securitate. Muchia de cuțit de unde căderea e la fel de dureroasă și rea într-o parte sau alta. În definitiv, orice am vorbi și am face, cel mai important inamic al informației secrete rămâne tot scoaterea ei la lumina scenei publice.

Tocmai de aceea, în aceeași categorie de fapte reprobabile s-ar



califica, în ultimele decenii, gesturi motivate etic ale unor profesioniști din domeniu angajați în cadrul unor organizații de securitate occidentale. Pe care o sensibilitate comunitară globală tinde să-i exonereze de vină.

Cine ar putea azi să condamne ferm divulgarea de date confidențiale comisă de adjunctul directorului FBI, William Mark Felt Sr., *deep throat*, sursa anonimă a jurnaliștilor americani de la cotidianul Washington Post? Care a contribuit la clarificarea situației incriminate în cazul *Watergate* și demisia președintelui american în exercițiu pentru culpa de a fi utilizat personal și tehnică de spionaj împotriva adversarilor politici.

Există acum o cultură, întâi de toate o filmografie, ce sprijină conștientizarea civică planetară a abuzurilor pe care state cu pretenții democratice le comit pentru a-și atinge obiective primordial de politică externă. Așa cum a fost cazul reprezentanților de la vârful ierarhiei SUA, care au jurat strâmb în Consiliul de Securitate al ONU pentru a obține un mandat de intervenție militară în Irak. Trimițând apoi oameni nevinovați să omoare alți oameni nevinovați și să moară acolo, departe de casă. Nu e acesta un nou mod, oficial, guvernamental, statal, de exercitare a trădării?

În sprijinul unei asemenea perspective, să ne amintim maniera specializată în care aliații anglo-americani au acționat de conivență pentru influențarea membrilor consiliu și obținerea denaturatei decizii favorabile. Caracterul profund ilegal al unor astfel de demersuri a determinat-o pe Katharine Gun, o specialistă britanică de la GCHQ (serviciu secret britanic de monitorizare a semnalelor electronice) să reacționeze neașteptat.

În ajunul izbucnirii războiului din Irak, Gun ia cunoștință de faptul că NSA solicită sprijin britanic pentru colectarea de informații compromițătoare despre membrii consiliului de securitate al Națiunilor Unite. Acestea urmau să fie utilizate în șantajarea lor și influențarea votului în favoarea invaziei Irakului.

Gun își trădează guvernul și trimite notificarea presei. În urma scandalului declanșat, este demisă și pusă la dispoziția justiției. Dar instanța de judecată a coroanei britanice se va afla în situația juridică de a o exonera

de orice răspundere penală, deoarece guvernul majestății sale nu va fi în măsură să demonstreze legalitatea conflictului.

Totuși, războiul atât de dorit a fost declanșat, armatele s-au pornit, ulterior mecanismul acesta trecând la confirmarea și consolidarea minciunii.

Poate aceasta e amenințarea majoră ce planează asupra noastră: ca impostura, lașitatea și trădarea să fi fost prea multă vreme utilizate ca instrumente fundamentale ale guvernării popoarelor. Pe care masele deja le-au acceptat, s-au împăcat cu ele, au admis că fac parte din logica firii, alimentând o ideologie a decăderii populare declanșate în contrapartidă la corupția elitelor.

Dar atunci, de ce am mai privi cu atâta suspiciune înspre spion? Doar fiindcă el a fost desemnat să poarte culpa comună, vina colectivă, ca un țap ispășitor pentru vicii și vini prea greu de purtat la lumină, de acceptat și mărturisit?



Aurel Vlad



## Iolanda, nouă Evă creată corect politic

Paula Romanescu

Recepție cu șampanie și brânză franțuzească. Lume bună.

Prezentă și eu dintr-o eroare explicabilă poate doar prin recunoașterea strădaniei mele de a așeza în limba română câte ceva din vasta literatură francfonă.

O veche cunoștință îmi prezintă o poliglotă, socotind probabil că mi-ar prinde bine s-o consult în munca mea de traducătoare francofilă. Era un exemplar feminin cu totul aparte. Mi-a întins o mână moale, catifelată ca mângâierea, și s-a recomandat susurându-și numele: Iolanda.

– Atât?

– Atât.

Eu am numit-o în gând Eva. Părea prototipul femeii pe care Creatorul Însuși o meșterise din coasta celui care nu peste multă vreme de la dumnezeiasca operație chirurgicală avea să rămână cu măruș în gât. Dar nu vă sinchisiți de numele ei. Alegeți-i chiar voi unul cum vă place. Nu va obiecta. Va zâmbi poate șagalnic, misterios, senin sau amar. Știe că e frumoasă. Sau o crede, totuna! Are mlădiere în glas și pasul legănat deprins cu mersul pe ape mișcătoare. Privirea-i este adumbrită de o zbatere de pleoape vineții asemenea cerului de toamnă în amurg. În pletele-i lungi, de culoare adaptată

mereu la paleta anotimpurilor, până și vântului îi place să-și treacă a mângâiere nevăzutele-i degete. Este schimbătoare ca vremea și, tot ca ea, statornică în a recunoaște că adevăr grăit-a Poetul cu-al său toate-s vechi și nouă toate... cât vreme trece, vreme vine... iar tu, expiratul, nu mai poți rămâne rece chiar la toate blestemățiile vremii tale...

Pare a fi făcută spre a stârni numai revărsare de bucurie ca o zbuclnire de seve când muguri fragezi stau să dea în floare pe crengile-brațe înălțate spre cer.

Ți-o și imaginezi fierbinte ca soarele verilor când bobul de grâu se coace în vatra câmpului strămoșesc, iar trupul ei de alabastru se rumenește pe plaje exclusiviste cu palmieri drept umbrele vegetale de prin Europa, Asia, Africa, Americi, ca să se odihnească apoi, după o dulce trudă prin hoteluri de lux cu tot luxul steluțelor lor toate, cu o cupă de șampanie (neapărat franțuzească) în mână și câteva bobite de caviar menite parcă să-i șlefuiască arcul coapsei fine de alăută electrică gata oricând să reia de la alfa eterna vechea nouă poveste cu vreun Romeo făt-frumos care are în dotare un cal năzdrăvan mâncător de jar, ba chiar o herghelie-n prăvălia moștenită dintr-o cumetrie.

Îi place să se lase purtată în

zbor-cădere asemenea frunzelor aurii care învață să zboare căzând la ceasul când cocorii 'naltă în văzduh vămi plutitoare. Îi place mai ales aurul, fără a disprețui diamantele și îmbrăcămintea *haute couture*. Că-i place, e una, fiindcă, de mă gândesc corect... illogic, nici mie nu mi-ar dispăcea, dar că și primește tot ce vrea doar de-și bate pleoapa cu tainic înțeles, e cu totul alta, pe când eu pot să-mi fac pleoapele ventilator și-ar fi tot într-un zadar, nenică!

Dar de o vreme simte cum focul vânat al brumelor dintr-un straniu anotimp îi înscrie pe obrazul demachiat liniile hărții unui ținut în care spera să nu ajungă niciodată, iar cerul începe să-i pară ca de cenușă și-i bântuie cu nostalgii deșertul-gând.

La vremea albelor absențe pustiul prinde să crească îngrijorător în urma-i și, poate, o frântură de cânt îi aduce aminte că-i timpul să pornească spre Cel ce-nvață fulgii cum trebuie să cadă...

Pare dispusă la destăinuiri. Eu nu-s gata să-i fiu duhovnic fiindcă o brânză cu nucă mă atrage irezistibil și, vinul alb aburește paharul din mâna mea plebee.

I-am ascultat totuși povestea.

Cică a fost o făptură neînțeleasă până prin acel Decembrie românesc în care priveam cu toții îngroziți și





Aurel Vlad

fascinați cum ninge iarna vrajbei noastre peste visul nostru rob de doruri de libertate, printre gloanțe, trădare, minciună, sperare, disperare.

Până atunci fusese o umbră cenușie, o mică fiară hăituită de jivine înfometate de dragoste, strecurându-și cu teamă printre semeni prezența și căutând să nu atragă atenția „organelor” care nu erau în stare să-i înțeleagă tandra și dulcea dramă pe care-o trăia.

Și-a trecut vreme, și-a venit vreme cu mereu alte și alte schimbări până am ajuns, iată, să nu mai înțelegem nimic din rosturile vieții știute din străbuni ca fiind firești.

Dar cenușia făptură anonimă de mai ieri a devenit între timp o splendidă imagine a feminității, victorie trăsătoare a chirurgiei plastice, imaginea iubirii fermecate din visul oricărui bărbat care nu va fi uitat de vise, o vilegiatură dornică să descopere tot ce are mai de soi portocala albastră – micuța noastră planetă azvârlită de Creator în marele univers. A început să fie căutată și curtată de rătăcitori prin vise artificiale amestecate cu fum, alcool și iarbă rea, dar și de splendide ruine masculine cu conturi dolofane în bancă și credit nelimitat, care vor fi înțelese în cel de al doisprezecelea ceas al trecerii lor prin larga vale a plângerii unde moarte

ar cam fi dar iubire ba, că vor și ei să molfăiască până la semințe dulcele fruct oprit. Și s-au fost oprit la ea!

Trupul ei – desăvârșită creație a ingineriei chirurgicale, era râvnit și de celebre case de modă și de mode din lumea care doar de lux și eleganță știe fiindcă cei cu luxul, aleșii (de cine, Doamne?!), n-au vreme de gândit la cum se agonisește traiul când nu ești decât un simplu cetățean din lumea fără frontiere și fără saț.

Am revăzut-o de curând. La televizor. I se lua un interviu. Ceva cu femeii de succes. Declara cu grație că „a făcut de toate” și, că acum s-a decis să se întoarcă acasă fiindcă i-a trimis Doamna cu coasa un semn ca o chemare de nerefuzat și, nu-i pe lume loc de odihnă cu verdeț mai frumos decât cel din satul său natal, așezat între o livadă de meri și o pădure de stejari, unde privighetoarea, mierla, cucul, vântul și izvorul ne cântă-n legea lor toată viața și toată moartea... Ori cine-a mai spus asta? Parcă Mărin Ensoleiatul de la Bulzești, da' bine-a mai spus-o!

– Cenum frumos aveți – Iolanda!, a gratulat-o tână reporteriță pe invitata la interviu.

– Numele meu adevărat este Ion.

A urmat o pauză în care doar ochii celor două convorbitoare încercau să comunice: ai reporteriței

printr-un rotund care tot creștea, ai invitatei printr-o îngustare a fantei dintre pleoape, care, cu un surâs amar-dulce, după un oftat discret, și-a continuat destăinuirea:

– Știți, după ce elicopterul acela și-a luat zborul de pe acoperișul vechii noastre lumi în care omul nou abia de-și făcea apariția din alte bube, mucigaiuri și noroaie, iar frontierele țării au fost deschise vraise, m-am pierdut și eu prin lume cât să nu-mi mai știu de nume... Nu peste mult timp de la sosirea mea în Olanda, am și fost cules din portul unde-mi făceam... somnul de frumusețe de niște culegători de perle calpe care m-au tot șlefuit și transformat până am ajuns noul Ion de Olanda – prescurtat Iolanda.

Restul e tăcere. Parcă așa zicea și marele Will.

Respirați adânc! La fel am făcut și eu.

Dacă și Ion al nostru... Adio, națiune română!

# De la frumusețea artistică, la empatie

**Violeta Savu**

Au trecut mai bine de patru luni, dar încă mi-a rămas pe retină o terasă îmbrăcată în veșminte de doliu. În apropiere, sala de marmură, de obicei plină de strălucire, se făcuse întunecoasă; fusese adecvată ca spațiu pentru vizionare de film. Un mic cinematograful neconvențional. O cavernă care promitea vizitatorilor săi divulgarea unor mistere. Mi-a fost teamă să pășesc în acel spațiu. Aveam sentimentul că am intrat într-o sacralitate a morții. De parcă pașii mei mărunți ar fi lăsat urme de neșters într-un cavou. Tăcerea, ce s-a lăsat mai grea decât draperia neagră ce acoperea ferestrele, era cea mai sigură dovadă că poate fi atins un ideal și în calitate de spectator. Publicul aștepta. O concentrare la unison a spiritelor prezente, ca în compoziția lui John Cage, 4'33".

Despre straniețe, despre a fi diferit și despre tăcerea interioară este vorba și în filmul mării poete iraniene Forugh Farrokhzad, „Casa este neagră”, un scurtmetraj de 21 de minute pe care ea l-a scris, regizat și editat când avea doar 27 de ani. Filmul este un documentar despre o comunitate de bolnavi de lepră, din nordul Iranului. Elemente din acest tulburător film au fost citate în *performance*-ul „Spectacolul lumii – Estul întâlnește Estul”, producție de teatru și video-film, conceptul artistic aparținându-i lui Geo Popa, care a intuit foarte bine că o cale sigură, de a-i face pe oameni să înțeleagă diformitatea fizică de care suferă un semen de-al lor și de a le stârni delicatul sentiment al compasiunii, este de a-i invita întâi într-o celulă a frumuseții. Și ce anotimp e mai viu colorat decât toamna? Ce altceva ne-ar năpădi cu o infinită tandrețe, dacă nu amintirea primilor fiori ai iubirii din perioada adolescenței? Cum pot fi redată sunetele celeste, altfel decât prin muzică? Iar nostalgia cum ar putea fi conservată dacă nu ar exista poezia? La aceste întrebări, filmul regizat de Gheorghe Geo Popa oferă răspunsuri fără echivoc.



Violeta Savu

Un covor de frunze moarte reflectă paradoxul că sfârșitul unei etape a vieții poate fi conturat prin splendoare. Doi adolescenți împletesc într-un joc speranța și candoarea. Muzicii vibrante i se alătură poezia, prin vocea actorului Geo Popa, care redă admirabil tonul profund al rubaiatelor din creația lui Omar Khayaam: „Al veșniciei secret cine-l cunoaște? Nici tu, nici eu./ Taina asta ne urmărește, cine a învins-o? Nici tu, nici eu./ Dincolo de cortină, vorbe auzim. Despre noi se vorbește./ Iar cortina, când se ridică, e goală scena. Nici tu, nici eu”. Așadar, nu putem accesa secretul veșniciei atât timp cât suntem legați de viața pământeană. Propriul sine este relativ și șocant de... iluzoriu. Eul își poate pierde prea lesne identitatea. Desigur, poetul persan se referă la condiția tragică a ființei umane, incapabilă de a depăși contingentul. Cortina simbolizează accesul limitat al omului la cunoaștere. Unora dintre noi, realitatea ne poate părea clară, dar e doar autoiluzionare. Mereu va fi valabilă o realitate paralelă, cu părți secrete, de neînțeles sau chiar întunecate.

„Muzica sonoriza orice atom.” Cred că versul lui Bacovia ar fi emblematic pentru înregistrările

realizate în sala de expoziție a Muzeului de Artă Contemporană „George Apostu”, unde s-a creat un fascinant dialog (direct) între muzica occidentală și cea orientală, și un dialog mai subtil (enigmatic) între muzică și lumea sculptorului George Apostu. Violoncelul lui Andrei Kivu și chitara electrică a lui Călin Grigoriu completează într-un firesc elegant fotografiile de pe simeze, care ilustrează secvențe din viața marelui sculptor. Acordurile lui Ali Asghar Rahimi (tanbur și voce) ne proiectează într-o lume ancestrală. Sculpturile lui George Apostu din planul îndepărtat potențează farmecul acordurilor orientale. O senzație stranie a fost aceea că din tripticul sculptorului român au curs lacrimi, materializate în mărgelile de pe pieptul lui Rahimi. Dar cea mai puternică iluzie a fost cea obținută prin extinderea spațiului. Evadarea! Dorința de libertate! Limitele dintre exterior și interior s-au rupt atunci când muzica a invadat o minunată poiană. Muzica a intrat în comuniune cu natura. Copilăria și maturitatea au reușit coincidențe, iar starea de grație s-a împlinit și prin arta dansului. Doi tineri îndrăgostiți descriu gesturi evanescente spre cer. Un câine îi însoțește, sugerând legătura cu teluricul. Acest con-



glomerat de frumuseți induce spectatorului pentru un timp o stare de calm, de liniște sufletească. Treptat, frumusețile adunate împreună transmit și alte emoții; prima care-și face loc e înduioșarea, apoi intervin frământările, neliniștile. Așa se face că trecerea de la scenele idilice la cadrele ce reflectă chipuri deformate de lepră (citate din filmul lui Forugh Farrokhzad) nu este bruscă. Impresionează puternic, dar nu rănește privirile. Într-un interviu acordat în 1963 lui Farrajollah Saba, poeta spunea: „Leprozeria de la Tabriz se găsește într-o regiune muntoasă cu acces dificil și când am intrat în casă pentru prima oară, priveliștea era oribilă”.

Îmi amintesc câteva rânduri scrise de Cesare Pavese, în jurnalul unei zile de noiembrie a anului 1937, în care el se arată sceptic în privința umanității: „Pe câte unul care e trist sau bolnav îl uităm – îl respingem – din cauza inutilității sale fizice sau psihice. Nimeni nu ți se va dăruia cu totul dacă nu va

vedea că are un profit. [...] Dar marele, cutremurătorul adevăr e acesta: suferința nu ajută la nimic”. Dacă nu ar fi avut o forță interioară incredibilă, Forugh Farrokhzad ar fi căzut pradă unei gândiri asemănătoare, cu atât mai mult cu cât suferise în viața personală multe și amare decepții, iar experiența cineastă a adus-o în contact cu o lume diformă fizic, aflată pe o culme a disperării. După 26 de ani, de când Pavese scrisese acele cuvinte, Forugh Farrokhzad vine cu un solid contraargument, validat nu prin teorie, ci prin experiență: „Reacția leproșilor în primele zile a fost extrem de negativă, pentru că primiseră mereu vizitatori care nu le vedeau decât defectele. M-am străduit din prima zi să cred că erau oameni obișnuiți. Eram drăguță cu ei, am împărțit cu ei mâncarea și le-am atins rănilor. Oamenii care ni se opuneau în primele zile au sfârșit prin a deveni prietenii noștri și a avea încredere în noi. [...] Ceea ce îi leagă de viață e același sentiment care ne leagă și pe noi. Atașarea de viață e

proprie ființelor vii. Mă gândesc că a fi viu e altceva decât a avea mâini și picioare. Faptul de a te gândi că ești, că ești, asta înseamnă să fii viu”.

Forugh a suferit și ea tulburări grave de anxietate și depresie în scurta ei viață, dar a avut puterea de a face pace cu propria tristețe – este ceea ce a reușit să reflecteze admirabil, în recitalul dramatic care a însoțit filmul, actrița Eliza-Noemi Judeu. Actrița s-a transpus în fața publicului, devenind asemeni lui Forugh, fragilă și senzuală, rebelă și totodată umană, vulnerabilă dar puternică sufletește. O fidelă caracterizare creionează criticul de teatru Carmen Mihalache în eseul „Captivă într-o lume prea mică”: „Eliza-Noemi Judeu a exprimat [...], cu tulburătoare profunzime și emoție, stări de tristețe, singurătate, revoltă, portretizând-o veridic pe Forugh cea dispărută în momentul evocării unor istorii din trecut”. Carmen Mihalache, la rândul ei, s-a identificat cu Forugh Farrokhzad: „Am o dedicație, de dincolo de timp, de la Forugh Farrokhzad, pe noua

Spectacolul cărții: „Casa este neagră”  
Centrul de Cultură „George Apostu”, mai 2022



ei carte «Casa este neagră», tradusă din persană de Gheorghe Iorga: «Prietenii mele, Carmen Mihalache, din partea lui Forugh, cu iubire!» E scrisă în persană, cu varianta în română, autor al micului joc, ingenios, sensibil (m-a mișcat, recunosc), fiind chiar traducătorul acestui volum. [...] Cât despre mine, pot să spun că o simt foarte aproape pe Forugh cea rebelă și cu suflet rătăcitor, îi cunosc nefericirea de a nu fi înțeleasă, singurătatea, senzația că e captivă, mai ales ca femeie musulmană, într-o lume închisă, plină de ziduri reci, dușmănoase, și m-au ars pe dinăuntru scrisorile ei cu «autoaprindere», pline de suferință, de disperare; da, e ca și cum am fi prietene peste timp, urând vulgaritatea, ipocrizia, meschinăria. Și

iubind la fel de mult iubirea, firescul, libertatea, arta”.

Eu m-am apropiat cu un pic de teamă de Forugh Farrokhzad. Nu aș încerca să mă identific cu ea, un refuz ce-mi vine poate și din superstiție. Dar am citit-o pe Forugh, am încercat să o înțeleg și i-am iubit în mod deosebit poezia. Am și eu o dedicație de la traducătorul ei: „Prietenii mele Violeta Savu, celei care a făcut din Forugh un personaj ciudat”. În dedicația sa, Gheorghe Iorga se referă la personajul Forugh din piesa mea de teatru „Menade” (în cartea „Ierburile otrăvite”, Florești, Cluj, Editura „Limes”, 2020), în care mi-am imaginat un dialog între două poete, Sylvia Plath și Forugh Farrokhzad. Dialogul se poartă între două lumi, într-un fel de

purgatoriu al poeziei, iar personajul Forugh din piesa mea, deși citează masiv din creația poetei persane (am apelat la intertextualism), este fictiv, nu seamănă nici prea mult, nici prea puțin cu modelul din realitate.

Forugh Farrokhzad este inimitabilă, este o poetă de o unicitate impresionantă, viața și opera ei merită studiate și pot constitui oricând un izvor de inspirație pentru noi și diverse creații artistice. Printre ele se înscrie și producția de teatru și film „Spectacolul lumii – Estul întâlnește Estul”, un experiment artistic de excepție.



Aurel Viad



# Variații pe un text clasic: Sartre pentru dans contemporan

Nicoleta Popa Blanariu

octombrie 2022

Vitrăliu • nr. 57

Inspirat de o piesă sartriană, *Huis clos* (Cu ușile închise), pe care o urmează nu atât în litera, cât în spiritul ei, spectacolul *Treiert* a fost prezentat pe 31 mai 2022, la Teatrul „Bacovia” din Bacău. Este un spectacol de dans contemporan, creația unui colectiv de absolvenți ai programului de masterat de la Universitatea Națională de Artă „George Enescu” din Iași, coordonați de profesoara lor, Lorette Enache. Evenimentul a fost posibil prin contribuția mai multor instituții: universitatea amintită, Teatrul „Bacovia”, Centrul de Cultură „George Apostu” din Bacău. Au interpretat Roxana Popa, Anne-Marie Macovei, Andrei Tcaciuc, Sebastian Munteanu, Iulian Fodor (care a fost, de asemenea, designer de sunet) și Ioana Pădureț, care a semnat totodată regia și coregrafia. Li s-au alăturat Alina Dincă-Pușcașu (pentru scenografie și costume), Andrei Emilian (*light design*), Jeni Stănilă și Angela Leonte (croitorie), Aurel Asanache (identitate vizuală și afiș).

M-a interesat în special felul în care spectacolul se sprijină pe piesa lui Sartre, dar ia distanță de ea în unele privințe. Deosebiri se pot găsi încă din titlu, *Treiert*. Un joc de cuvinte, o fuziune vădită de numeral și verb, în care vibrează ecoul unui izbăvitor „te iert”, dezlegare de povara unei conștiințe vinovate. Or, ceea ce știu cele trei personaje ale lui Sartre este tocmai imposibilitatea salvării: captive în condiția lor infernală, ele vor ispăși pe veci, torturându-se moralmente reciproc. Infernul lor este o stare mai mult decât un loc, este urmarea unor relații interumane nefericite și a greșelilor pe care le-au prilejuit ele: „Infernul sunt ceilalți”, rezuma Sartre.



Nicoleta Popa Blanariu

Ce se întâmplă însă în spectacol? Coregraful mărește numărul de personaje, de la trei la șase, de la un *ménage à trois* la două, drama unuia contaminându-l pe celălalt. La final, vor rămâne unii în papucii altora, literalmente în veșmintele celorlalți, în locul lor, cu blestemul lor. Se vor privi unii pe alții, consternați de ceea ce au devenit, de ceea ce au pe conștiință. Un *pattern* al erorii și nefericirii străbate spectacolul și se transmite de la primul trio de personaje la cel de al doilea. Unul devine copia celuilalt. La motivul sartrian al triumfului sentimental se adaugă astfel motivul dublului. Acesta este subliniat de repetarea situațiilor, de la prima la cea de a doua parte a spectacolului, și de contemplarea reciprocă, în oglindă, a celor două triouri de penitenți. Imaginile au ceva de bolgii dantești, de cercuri ale patimii și caznei, unde poetul toscan a așezat sufletele osândiților, după felul și gravitatea greșelilor pe care le-au săvârșit în timpul vieții.

Prima parte a spectacolului evocă situații și stări afective pe care le traversează un triumf amoros. La un moment dat, cei trei

se prind într-o încheștare furibundă, în care individualitățile se topesc. Ghemotocul de trupuri se zvâcolește pe planșeu, cu zvâcniri de creatură tricefală, într-o devălmășie de membre, haine și strigăte guturale. O furie elementară se revarsă pe scândura scenei, mișcările se precipită, se încarcă de o energie afectivă mistuitoare, accentuată de ritmurile sonore.

Pe neașteptate, vacarmul se curmă, corpurile se despart și se redresează, își recapătă o verticalitate demnă, într-o postură de așteptare atentă. Pe un fundal de sonori calme, serene, aproape selenare față de încheștarea toridă de mai înainte, trei siluete se dezvăluie treptat. Se dezmeticesc anevoie, ieșind, ca din cocon, dintre fâșiile roșii care coboară deasupra scenei – o metaforă vizuală a mreжелor lumii, probabil. Mișcări bâjbăite, de orbete, ies din giulgiurile purpurii. Cu gesturi șovăitoare și pași împlețiți, noii veniți caută să se rupă de niște atașamente stânjenitoare. Însă forțându-le voința, primul trio reface silnic cordonul ombilical al relației lor fatale cu lumea. Novicii se descoperă confuzi, vulnerabili, într-o

viață străină, într-o ființă străină. Privirea le trece consternată peste propriul corp, nerecunoscându-l parcă. Refuză să fie confiscați de un rău încă nedeslușit, a cărui apropiere o presimt totuși. Salvarea e cu neputință, infernul altora atrage ca o vâltoare. Celălalt *ménage à trois* îi va iniția pe noii veniți în condiția infernală a dependențelor nevindecabile, a relațiilor toxice, (auto)distructive. A fi înseamnă inevitabil a fi – sau a trece prin – infern.

Epuizați de împotrăvire, cei trei novici se prăbușesc pe planșeu, în neștire de sine. Se reînsuflețesc totuși în acordurile muzicii *live*, la instrumentele de percuție pe care le mănăiește celălalt trio. Se mișcă, la propriu, după cum li se cântă, voința le-a fost îngenunchată. Înrobiți de o vrajă rea, nu mai dipun de ei înșiși, mișcările le sunt induse din exterior. Secvența pare o aluzie la adagiul sartrian al libertății și responsabilității: omul este „condamnat să fie liber”, deși, paradoxal, el se află mereu „în situație”, prins într-un complex de împrejurări care îl condiționează. Actul autentic este acela prin care omul își asumă situația și, acționând, încearcă să o depășească. „A face este revelator pentru a fi”. Simpla invocare a bunelor intenții, fără punerea lor în act, nu-i, după Sartre, decât *mauvaise foi*, denunțată de conștiința celui alt, care observă.

Odată cu muzica, suferința – iubire și caznă – alunecă în suflete, unde se dezlănțuie infernul. Pentru totdeauna, spune Sartre în *Huis clos*. „Sunt rea”, mărturisește Inès în piesă. „Am nevoie de suferința celorlalți pentru a putea exista”. Aș spune că primul trio din spectacol, cel care experimentează puterea de fascinație și control a muzicii asupra celor trei novici, este o amplificare a rolului lui Inès din piesa lui Sartre.

Muzica insinuează ireparabilul. Legătura celor trei novici, precum aceea a celui alt *ménage à trois*, devine de nedesfăcut. În mai multe rânduri, mișcarea trece identic, în ecou, de la un interpret la altul, ca o undă kinezică pecetluind tovarășia în suferință. Asemenea secvențe par să dea expresie corporală unui enunț sartrian din *Huis clos*: „Dacă faceți cel mai mic gest, dacă ridicați mâna pentru a vă răcori, (...) noi vom simți încordarea mișcării pe care o faceți”. „Niciunul dintre noi nu se poate salva singur; trebuie fie să pierim împreună, fie să ieșim împreună la liman”.

Pe nesimțite, novicii au preluat modelul de relaționare conflictuală al celui alt trio, de parcă un păpușar cinic i-ar purta după voie de sforile patimilor încuibate în ei. Stări, relații, pasiuni și emoții devoratoare își găsesc expresia în limbajul corpului și al spațiului: seducție, trădare, gelozie, furie, răzbunare, atracție și dezgust, tandrețe și paroxism al violenței. În cea de a doua parte a spectacolului, trioul interpretat de Roxana Popa, Anne-Marie Macovei și Andrei Tcaciuc redă convingător de expresiv tensiunile din interiorul triumphiului amoros, alienarea și alterarea treptată a relației.

Experiențe similare îi fac, în cele din urmă, asemenea pe membrii celor două triouri. Se regăsesc față în față, doi câte doi, fiecare privind la celălalt ca la el însuși, în oglindă. Secvența evocă o idee cheie din piesa lui Sartre: Infernul este mereu privirea scrutătoare a Celui alt, așa cum îl previne Inès pe Garcin: „nu sunt decât privirea care te observă, decât acest gând incolor, care te gândește”.

Prin imaginea pe care o restituie privirea celorlalți, întâlnirea cu sine face obiectul unei contemplări uimite, dezvrăjite, ca la trezirea din vis. Câteva gesturi și posturi semnalează această schimbare în perceperea sinelui, dificultatea de a accepta adevărul și de a-și asuma propriile acțiuni: deturnarea stânjenită, îndurerată a privirii și respingerea imaginii reflectate, negând-o prin întoarcerea cu spatele la ea; gesturi de pocăință și lamento, cu trupul micșorat, ghemuit și privirea în pământ; încercarea de a distruge oglinda neiertătoare și vrăjmașă.

Cei trei novici sunt finalmente zdrobiți de propria lor slăbiciune, de umbra propriei imagini. Devin una cu ceva ce nu și-ar fi dorit, cu ceea ce-i îngrozește. Pe trupurile lor e gravat sigiliul Infernului. Metamorfoza s-a încheiat, alterarea e deplină și definitivă, trecutul este ireversibil, iar faptele săvârșite, ireparabile, după cum este și imaginea de sine care se desprinde din ele. „Infernul sunt ceilalți”, iar cei trei au la dispoziție o veșnicie pentru a se încredința.



Aurel Vlad



# Recitind *Metafora vie...* (I)

Gheorghe Iorga

„Paradoxul istoric al metaforei constă în faptul că ea ne parvine prin mijlocirea unei discipline care a murit cam pe la jumătatea secolului al XIX-lea, când a încetat să figureze în *cursus studiorum* din colegii. Această legătură dintre metaforă și o disciplină moartă este o sursă de mare perplexitate: întoarcerea modernilor la problema metaforei nu-i condamnă oare la zadarnica ambiție de a face ca retorica să învie din propria-i cenușă?”

Cuvântul „paradox” cu care se deschide cartea lui Paul Ricoeur despre metaforă<sup>1</sup> revine constant sub pana sa până la ultimele rânduri ale textului. „A fi-și-a nu fi” și chiar „a fi” cu ajutorul lui „a nu fi”, iată forța paradoxală a figurii lui „a fi-ca”. Fiecare metaforă deschide, pentru Ricoeur, dialectica dintre „apartenență” – participarea experiențială la ființă – și distanțarea diferențială de neființă, dialectică ce respinge limitele adevărului „tensional”, prin care omul se inserează în ființă.

Or întoarcerea la Aristotel, arhetipalul filozof regăsește în metaforă o natură *predicativă*, e admirabilă; ea ne permite să explicăm fascinația exercitată, în afara metaforelor înseși, prin *conceptul de metaforă*, subordonându-l problemei fundamentale a oricărei reflecții: paradoxalitatea oricărei gândiri care caută să creeze sau, pur și simplu, să îmbogățească ființa. În alți termeni, conceptul de metaforă ridică, în interiorul oricărei reflecții asupra limbajului – de la Aristotel până în zilele noastre – problema critică a lui *mimesis*, aceea a „complexului” – a paradoxului – lui Oedip: fiți ca mine, dar nu fiți ca mine; doriți ceea ce eu doresc, dar nu îndrăzniți să doriți obiectul dorinței mele! Domeniul metaforic este în felul acesta cel care (re)prezintă cele mai mari pericole. În același timp, conceptul pare să ne facă stăpâni pe un astfel de pericol, convertind criza într-o transformare reversibilă, într-o deplasare carteziană „pe axa paradigmei”. Dacă Paul Ricoeur nu pare că vrea să încarce acest concept cu toată greutatea

condiției noastre tragice, nici nu se teme măcar de împăcarea simultană cu Ființa și cu viața – cu experiența oamenilor, dacă nu, în mod particular, cu aceea a culturii.

Pentru că metafora efectuează această împăcare, Ricoeur o apără cu vigoare de cei care, ca Heidegger, nu fac din ea decât o anexă a metafizicii. Dar degeaba îi dăm dreptate pe toată linia în apărarea productivității metaforei, în respingerea tentativei derridiene de a o reduce la o falsă diferență circulând între vizibil și invizibil, conceptual și sensibil, după părerea noastră, chestiunea fundamentală rămâne mereu suspendată: care este utilitatea *categoriei* metaforei?

Metaforele sunt orice, dar odată făcută această afirmație, le putem grupa oare în rubrica metaforei? Nu maschează ea cumva funcționarea paradoxală a *ființei-ca*, în timp ce scopul mărturisit de Ricoeur ar fi mai degrabă acela de a elucida?

Problema nu e mărunta deloc. Ea a mai fost pusă, într-o perspectivă, ce-i drept, diferită de a noastră, de Gerard Genette, în eseul său „La rhétorique restreinte”<sup>2</sup>.



Gheorghe Iorga

Genette se plânge de faptul că metafora absoarbe o întreagă familie de figuri diferențiate de nuanțe fine, abia perceptibile. În același timp, eseul său rămâne mai degrabă o lamentare decât un program, fiindcă explicația pe care o furnizează în legătură cu dispariția tuturor nuanțelor se situează la un nivel de operaționalitate inadecvat fenomenului retoric pe care îl descrie. Altfel spus, Genette e departe de a da acestei transformări temporale o reversibilitate care ar înlătura-o în timp: discursul său constată istoria fără să ne furnizeze el însuși instrumentele unei sancțiuni istorice. Dar, în același timp, metafora suferă în mai toate zilele, în orele de literatură, o critică diametral opusă cele a lui Genette și care nu e mai puțin semnificativă ca să fie formulată de spirite mai puțin rupte de subtilitățile hermeneutice: de ce trebuie să vorbim despre metafore sau despre figuri? Nu e suficient cuvântul „imagine”?

Căci este adevărat că noțiunea de metaforă, cu distincția constitutivă dintre „conținut” și „vehicul” stă în picioare fără o oarecare preumție. Cum știm noi să distingem cu atâta

siguranță între *propriu* și *figurat*, între ceea ce este spus și ceea ce nu este spus? Ricoeur evită această problemă și pe parcursul unei cărți întregi despre metaforă, care face dovada unui tur de forță cu adevărat extraordinar, nu citează niciun exemplu!

Orice „metaforă vie” am alege, vivacitatea sa chiar va face imposibilă desemnarea unui „ne-spus” propriu.

Pentru a lua exemplul cel mai circulat, pe care Ricoeur însuși îl oferă pentru metafora „moartă”, lexicalizată, când spunem că „Ahile este un leu”, traducerea în propriu „Ahile este curajos” nu e posibilă decât datorită faptului că din necesitățile cauzei nu înțelegem să-l luăm în serios pe poet. În caz contrar, leul nu s-ar lăsa așa ușor depozat.

Fideli consemnelor lui Ricoeur, am căuta garanțiile semantice ale *ființei-ca*, nu ca date *a priori*, ci ca adevăruri pe care numai experiența metaforică ne va face să le descoperim. Foarte bine, dar, atunci, cum să vorbești despre metaforă? Sau, dacă folosești acest cuvânt, vrem să spunem cu adevărat altceva decât asta: că poetul identifică pe Ahile cu *imagea* leului? Am putea, ce-i drept, alege exemple mai complexe, în care să intre în joc o întreagă omologie, dar a alege un exemplu înseamnă într-adevăr a merge prea departe: dacă recunoaștem cutare figură ca metaforă, e deja prea târziu să mai demonstrăm în continuare vanitatea

acestei desemnări. Dimpotrivă, ceea ce trebuie să explorăm e un fond mimetic al *discursului-în-general*, înaintea oricărei considerări de figuri particulare.

O mare problemă pe care trebuie să o punem în discuție imediat e de a ști dacă experiența figurii (deci și a metaforei) precedă sau urmează împărțirea discursurilor în *temporale* (fictive) și *atemporale* (științifice). Vom vedea clar că această întrebare *nu are răspuns* și că acest fapt are chiar o semnificație capitală.

Pe de o parte, orice discurs, oricât de abstract ar fi, se referă la un lucru a cărui anterioritate ontologică o presupune. Punctul de vedere al fenomenologiei se află în constatarea că entitățile „ideale” ale logicii și matematicilor nu sunt reductibile la simple operații suferite în discurs, căci însăși existența lor în discurs presupune o distracție a spiritului.

Dar *însăși această supoziție* este o realitate nu a entităților logico-matematice, ci a *discursului*. A nu cunoaște această dependență înseamnă a te autocondamna la căutarea unui fundament discursiv pentru aceste entități: cercetarea unei ontologii anterioare logosului însuși n-ar fi suficient. Or fundamentul de căutat ar fi, dimpotrivă, de natură *antropologică*: discursul și puterea sa scandalosă de a multiplica ființele *a priori* nu poate „să fondeze”, iar asta

nu-l împiedică să-și reconstruiască prin ipoteză procesul invenției sale empirice.

Dacă este adevărat că limbajul nu se lasă supus unei *epokhē*<sup>3</sup> (în epoca elenistică, „suspendare a judecății”, „reținere a acordului”; în fenomenologia modernă, proces de renunțare la presupuneri și credințe), discursul este desigur altceva decât limbajul și putem chiar afirma, cel puțin cu titlul de ipoteză, că veritabilul subiect necunoscut și al tuturor *epokhē*-lor nu este altul decât discursul. A decide că „lumea” intră sau nu la socoteală n-ar fi decât un exercițiu mental steril, dacă această punere în paranteză a „realului”, care nu afectează, bineînțeles, decât discursurile posibile despre real, nu tulbură funcționarea normală a discursului referențial.

Pentru că discursul e altceva decât actul de a arăta: a spune „cartea este pe masă” *ne face să vedem* cartea pe masă într-o cu totul altă manieră decât a o arăta cu degetul, iar a ne pune în imposibilitatea de a vorbi despre carte și masă ca despre altceva decât ca despre miște „noeme” înseamnă a face imposibilă această propoziție, dar și orice discurs care va povesti soarta posterioară a cărții, cum ar transforma ea viața celui care o citește etc. Căci a pune *orice discurs* în paranteze nu înseamnă nimic, nici chiar ce fac naratorii-fantoșă ai lui Maupassant, care nu sunt acolo decât pentru „a încadra” povestirea altuia.

*Epokhē*-a discursului, cu mult mai eficace, împiedică discursul să aibă loc și prin asta explorează precondițiile în subiectul individual și oricărui discurs. Ceea ce îl condamnă la eșec prin acest procedeu e separarea între discurs și subiect, care nu este, în fapt, constituită decât prin el, iar acest refuz de a situa pe Celălalt în același timp cu sinele așază fenomenologia în urma reflecției, mai puțin riguroase, a freudismului.

Dacă încercăm să efectuăm ceea ce vom numi provizoriu o *epokhē antropologică* a discursului – nu a unui discurs anume, ci a unui discurs în general – primul lucru pe care va trebui să-l scoatem din circuit este subiectul, a cărui eficacitate de a face discursurile atât de transparente, atât de pur „semnificative”, încât nimeni nu observă vreodată cât de puțin le înțelege sau, mai degrabă, cât de puțin înțelege ce ușor le poate înțelege, este precis lucrul pe care



Aurel Vlad



orice „ontologie a omului” trebuie să și-l explice. Or odată discursul pus în paranteză, rămâne limbajul. Trebuie să notăm că limbajul nondiscursiv poate foarte bine să funcționeze în absența oricărui discurs. Cu siguranță că limbile cunoscute au trebuit să sufere influența discursului, dar n-avem nicidecum nevoie să (re)constituim o „limbă pre-discursivă”. Dihotomia limbaj/discurs nu e susceptibilă de a se șterge, oricare ar fi „progresele” culturii, căci orice discurs o pune în aplicare. Estetica discursului depinde în același timp de menținerea dihotomiei și de transgresarea sa, adică de independența sensului limbajului raportat la discurs și de contaminarea sensului *acestui limbaj* prin existența sa înăuntrul discursului. Astfel, actul de a reduce un discurs la limbajul din care e compus este deja considerat ca moment constitutiv în lectura discursului. *Epokhē* face deja parte din lectura normală, ceea ce garantează precis relevanța sa antropologică (în timp ce reducția fenomenologică propriu-zisă nu „reduce” discursul decât ipostaziind imediat relația subiect-obiect, care îi este inseparabilă). Dacă luăm ca exemplu genul cel mai puțin estetic al discursului, logica, vom vedea că în acest caz extrem totul supraviețuiește *epokhē*-ei, în afară de *raționament*. Fie silogismul:

*Toți oamenii sunt muritori.*

*Socrate este un om.*

*Socrate este muritor.*

*Epokhē* nu ne face să pierdem nimic din sensul ultimei propoziții, nici chiar din verificabilitatea ei, dar noi nu vom mai ști să o *deducem* din cele care o precedă. (Un exemplu mai abstract: matematica ar obține un rezultat mai puțin univoc, fiindcă entitățile matematice pierd ceva din sensul lor *a priori* când nu mai putem deduce din ele alte proprietăți)

Cum, se va putea obiecta, se poate emite o propoziție ca „Socrate e muritor”, fără să fim capabili de a face o asemenea deducție? Putem să concepem o stare a umanității vorbitoare, în care nu numai unii indivizi să fi fost incapabili, ci și un raționament de acest gen să fie de neconceput? Sau trebuie să distingem deducția practică de discursul deductiv pe bază de silogisme. Cum s-a remarcat deseori, ca *operație*, silogismul e nul, căci majora fiind analitică, concluzia este „deja” conținută în minoră, nu

Aurel Vlad



numai cu titlu implicit, ci și explicit, pentru că a fost spusă. Dacă e ceva nou în toate acestea, e în travaliul gândirii care ajunge la majoră, nu în acela al silogismului însuși. Nulitatea operației logice este exact ceea ce ne permite să facem din silogism schema explicativă a unui act oarecare, fie cel al unei amibe ingerând o paietă de materie vegetală:

*Materia vegetală este de mâncat.*

*Asta e materie vegetală.*

*Asta e de mâncat.*

„Silogismul practic”, a cărui majoră și concluzie sunt imperative, schematizează nu un „raționament”, chiar rudimentar, ci, dimpotrivă, un comportament schematic, în care majora este un comportament condiționat, iar minora – rezultatul nu al unei „judecăți” (căci pentru *a judeca* faptul că Socrate e un om, ar trebui să poți pune chestiunea genului lui Socrate, ceea ce nu-i cazul), ci al unui mecanism perceptiv, fie și al unei plante heliotropice. Interesul nostru pentru silogismul-schemă e de a separa *pentru noi* în momente fiziologic distincte schema de comportament și mecanismul de percepție, care, „pentru” amibă, nu posedă nicio soluție de continuitate. Astfel, silogismul *nu este* un raționament, ci un mijloc de a converti în discurs logic, în scopuri analitice, un act nejudicat. În cazul lui „Socrate este muritor”, utilitatea sa e mai degrabă polemică, pentru că schema nu descrie nicio funcționare reală: dimpotrivă, ea ne revelează justificarea (ascunsă) a

concluziei: noi spunem (în mod naiv) că Socrate e muritor, dar am putea răspunde unei eventuale provocări privind mortalitatea lui Socrate (care e presupus a fi încă în viață) citând premisele silogismului.

În acel moment, natura *culturală* a silogismului e evidentă. Un spirit care n-ar avea nevoie decât să știe concluzia n-ar avea nicio nevoie de a o stabili. Și totuși nu acesta e aspectul analitic al silogismului, asupra căruia am insistat, ci simplul său aspect discursiv; analiza științifică, în care silogismul e oarecum arhetipal, nu poate în mod manifest să preceadă discursul care o fundamentează. Dimpotrivă, ea este un supraprodus al punerii-în-discurs, în care concluzia deja obținută e convertită *a retro* în termen al unui discurs. Or schema discursivă își dobândește rigoarea particulară din următorul fapt: concluzia, prin care se începe, nu adaugă nimic premiselor derivate din ea. Raționamentul și, cu el, logica drept știință nu a discursului, în general, ci a schemelor generatoare de tautologii – discursuri vide –, depinde de asemenea de *forma discursivă* care îi preexistă.

Rigoarea discursului logic se instaurează împotriva libertății discursului temporal sau „fictiv”, dar, mai ales, plecând de la această libertate care oferă deschiderea în care detemporalizarea logică poate fi cercetată.

În fond, pentru ca cele trei propoziții să fie legate „logic”, trebuie, mai întâi, să le sesizăm *prima facie*

ca legate și, în același timp, trebuie să putem experimenta cu ordinea și conținutul propozițiilor, fără ca, totodată, să pierdem din vedere forma discursivă generală care furnizează posibilitatea legăturii lor. Or această posibilitate însăși, anterioară logicii, depinde deci nu de o rigoare schematică, ci de o simplă prezumție de interes: ca propoziții legate unele de altele prin orice mijloace de legătură să poată interesa. Spunem „a interesa”, și nu „a înțelege”, căci dificultatea nu e în înțelegere. Cel care poate să emită o serie de propoziții poate să o „înțeleagă”. Din ce constă această „înțelegere” e cu siguranță o foarte mare problemă, fondatoare de hermeneutică. Dar misterul „cum” înțelegem discursul e secundar în raport cu misterul „de ce” îl înțelegem. Dacă ne trebuie o probă, e examenul silogismului care o furnizează – înțelegerea formei discursive a trebuit să preceadă, să inspire construcția schemei și, în mod particular, pe aceea a silogismului particular. Ceea ce demonstrează experiența noastră de *epokhē* e că discursul presupune o intenție discursivă formală. Ea nu ne informează despre interesul pe care-l purtăm acestei forme, arătându-ne că acesta nu este „practic”, uzajul analitic al silogismului (exemplul amibe) nefiind decât un subprodus al utilizării sale în gol (exemplul lui Socrate).

Discursul, ca orice fenomen cultural, este deci „inutil”, ceea ce ne face să presimțim că trebuie să ne fie de cea mai mare utilitate. Și dacă silogismul este „inutil”, e pentru că el nu se referă în primul rând la o practică de lume. În timpul suitei de propoziții, suntem obligați să ne separăm de lume pentru a ne interesa de înlănțuirea limbajului. Lectura/audiția discursului e prototipul însuși al reducăției fenomenologice, care relevă astfel întreaga dependență în raport cu el, dependență pentru formularea căreia Husserl face tot ce poate să o dezavueze. A reduce discursul la suita de propoziții care îl constituie înseamnă a ne întoarce la lumea referinței, „reducă” sau nu, unde trăia Socrate. Intenția discursivă nu refuză totuși orice referință la lume. Pentru a găsi „oamenii sunt muritori”, „Socrate este un om”, ea trebuie să facă apel la cunoștințe despre lume care o *asigură* de adevărul acestor afirmații. Dar tocmai din momentul în care se constituie discursul, referința

la lume e pusă în paranteză: adevărul propozițiilor care îl compun nu e decât cel al contextului discursiv. Pentru cititor, pe care îl interesează discursul, și nu lumea, adevărurile individuale ale discursului nu mai sunt decât *verosimilul* pe care trebuie să-l accepte, în care crede sau nu, dacă vrea să-și termine lectura.

Aceste ultime gânduri ne readuc la ideea particulară a lucrării lui Paul Ricoeur. Căci relația „mimetică” a discursului cu universul său de referință, real sau fictiv, depinde de trăsătura principală a metaforei. Ierarhia ontologică ce fixează universul de referință (fie el și fictiv) ca anterior discursului corespunde cu univocitatea relației dintre „conținut” și „vehicul”.

Spațiul unde această înrudire trebuie mai ales demonstrată, unde omologia, dacă vrem cu adevărat să o afirmăm, își întâlnește proba critică, se află în natura însăși a raportului conținut-vehicul/discurs-univers, și acolo acest paralelism poate să lipsească.

Fiindcă metafora se referă nu la o lume, ci la un alt discurs posibil. Chiar pasajul în care Ricoeur o substituie predicăției nu aduce o transformare radicală noțiunii tradiționale de metaforă. Sau să spunem mai degrabă că Ricoeur merge deja la limita conceptului și că transformarea radicală pe care o avem în vedere ar avea ca efect *abolirea*

acestui. Anterioritatea ontologică a universului referențial în raport cu discursul împiedică *mimesisul* acestuia de a se prezenta ca simplă repetiție. Teoreticienii care se leagă de originalitatea oricărui text uită că însăși ultima repetiție a textului poartă cu ea însăși originalitatea „proprie”, nu în ea însăși, ci în universul său de referință. Într-adevăr, anterioritatea universului este cea care permite discursului chiar celui mai „originar” să fie repetiția unui discurs cu mult mai primitiv, iar acesta să rămână, în același timp, mereu posterior universului însuși. Ceea ce noțiunea de metaforă adaugă noțiunii de repetiție, cu care e vizibil înrudită, e marca diferențială, ca să nu spunem *vectorială*, permițându-ne să situăm în ordine ontologico-temporală expresia metaforică și „propriul” său ipotetic. Astfel, în loc să opunem în mod simplu discursuri, infinit și indiferent repetabile, unui univers anterior, ceea ce ar defini cu rigoare o „istoricitate”, dar nu o istorie, trebuie să gândim cu certitudine că noțiunea de metaforă permite construcția unei secvențe istorice univers-discurs-discurs, în care trecerea de la *d<sub>1</sub>* la *d<sub>2</sub>* servește drept model oricărei transformări ireversibile. Dar înainte de a demonstra insuficiența acestei teorii a metaforei, trebuie să facem un pas înapoi. De ce *metafora*, și nu *figura* – în general –, trebuie să furnizeze conceptul acestei dedublări



Aurel Vlad



ordonate a discursului? Metonimia? Cum să explici, de fapt, „retorica restrânsă” care este ea însăși un produs al istoriei?

Orice figură stabilește o relație de posterioritate în raport cu sensul propriu, dar numai metafora singură trece drept *mimetică*. *Mimesisul* fiind prototipul intersubiectiv al procesului temporal și, prin urmare, ireversibil, ceea ce face gloria metaforei e faptul că ea conține deja în conceptul său o istoricitate care trebuie să se impună din afară celorlalte figuri. Din acest punct de vedere, metonimia, figură spațială prin excelență, nu este decât agentul unei revendicări port-royaliste a drepturilor temporale ale limbajului, când se opune metaforei (ca în faimoasa schemă a lui Jakobson).

Opoziția metaforă-metonimie o reproduce pe cea dintre *discurs* și *limbaj*, opoziție necesar pertinentă în interiorul discursului. Ceea ce e mascat prin reversibilitatea aparentă a deplasărilor din schema lui Jakobson e cu precizie genul diferit de *ireversibilitate* care garantează figuralitatea în cele două cazuri. Metonimia propriu-zisă nu are nimic de a face cu sintagma. Cu toate acestea, ca și metafora, ea se pretează unui rol fundamental în tentativa „metafizică” sau antiantropologică de a reduce discursul la limbaj (și teoria sa, asimilată greșit cu „retorica”, la o gramatică). Metonimia, fiind figură de contiguitate, e lipsită de orice apărare semantică împotriva extensiei sale la „contiguitatea” sintagmatică. Această, căreia trebuie să-i adăugăm transformările chomskyene, nu poate fi asociată metonimiei decât dacă limbajul e luat ca model mimetic (și, deci, metaforic) al universului discursului. Astfel, figura care e ursită să nu depindă decât de legăturile limbii (și nu de discursul ca atare) se pune *tocmai prin asta* la trenea metaforei, care își afișează explicit mimetismul. Avatarul jakobsonian al metonimiei relevă în maniera cea mai grosieră, când vrea reducerea discursului la limbaj, necesitatea de a ne sprijini până la sintaxa limbajului pe structurile lumii referențiale. Atunci când cuvintele se urmează unele pe altele („pe axa combinării”), înseamnă cu lucrurile sunt legate între ele, iar dacă limbajul imită, de asemenea, lumea, discursul nu ar putea, în ceea ce-l privește să se elibereze de ea. Ireversibilitatea

Aurel Vlad



veritabilei metonimii e un produs al *dependenței* de „vehicul” în raport cu „conținutul” – am putea spune „tron” pentru „rege”, și nu „rege” pentru „tron”, metonimia sintagmatică nu comportă, dimpotrivă, nicio ierarhie. *Ordinea* sa e totuși determinată (să amintim lucrul acesta într-o optică prechomskyană) de cea a propoziției. Istoricității metaforei, care se prezintă ca *tăietură* și care pune în joc un act intențional de *mimesis*, i se opune o temporalitate continuă și involuntară. Totuși, în schema lui Jakobson, axa verticală pare să constituie o garanție de continuitate, la fel ca axa orizontală. În felul acesta, se creează o suprafață metonimică în care se pierde specificitatea mimetică a discursului. E indiferent dacă această expulzare e plătită cu reducerea limbii la un simplu calc al realului, în care triumful aparent al limbajului e într-adevăr furat de un realism dintre cele mai naive, sau că, invers, ca în aplicarea lacaniană a acestei scheme, „realul” referențial este la rândul său asimilat unei ființe de limbaj. Căci „realul” nu rezistă deloc limbajului; sunt într-adevăr interschimbabile. Singur discursul este acela care pune problema unei ireversibilități cu adevărat antropologice.

#### Note:

<sup>1</sup> *Metafora vie*, Ed. Univers, București, 1984, trad. și cuvânt-înainte, de Irina Mavrodin

<sup>2</sup> „Figures”, III, 1972, pag. 21-40.

<sup>3</sup> „Nu numai fuziunea dintre sens și sunet a oferit un argument împotriva referinței în poezie, ci, de asemenea, și într-un mod poate și mai radical, fuziunea dintre sens și imaginile care se multiplică pornind din sens și totodată sunt reglate de el din interior. Limbajul poetic, afirmă M.B. Hester (*The Meaning of Poetic Metaphor*, 1967, n.n.) este acel limbaj în care *sense* și *sound* funcționează în mod *i c o n i c*, suscitând astfel o fuziune între *sense* și *sensa*. Aceste *sensa* sunt esențialmente fluxul de imagini pe care *epokhē* a raportului referențial îl lasă să fie. Fuziunea dintre sens și sunet nu mai este atunci fenomenul central, ci prilejul unei desfășurări imaginare aderente la sens; or, odată cu imaginea, vine momentul fundamental al *suspendării*, al unei *epokhē*, notiune pe care Hester o împrumută de la Husserl pentru a o aplica jocului nonreferențial al imaginilor în strategia poetică. Absolvirea referinței, proprie efectului de sens poetic, este deci prin excelență opera unei *epokhē* care face posibilă funcționarea iconică a lui *sense* și a lui *sensa*, pecetluită de funcționarea iconică a sensului și a sunetului.” (Paul Ricoeur, „Metafora vie”)

# Rezidența de teatru „La Est de Sud”

5-15 iulie / 5 septembrie-14 octombrie 2022





# Rezidența de teatru „La Est de Sud”

5-15 iulie / 5 septembrie-14 octombrie 2022

octombrie 2022

Vitrălin • nr. 57



# Județul fără caiși

Mirel Taloș

„Sufletul nemuritor al comunismului este minciuna.”  
Kolakowski



Mirel Taloș

## PERSONAJE

*Tovarășul ALBULEȚU*, prim-secretar al Comitetului Județean al Partidului

Comunist Român într-un județ de munte

*Tovarășul BOABĂ*, Șeful Direcției Agricole

*Tovarășul CIUCU*, Adjunctul șefului Direcției Agricole

*DELEGATUL MINISTERULUI AGRICULTURII*

*SECRETARA* tovarășului Albulețu

*SECRETARUL GENERAL* al Partidului Comunist Român

*SECRETARA* Secretarului general al Partidului Comunist Român

*Tov. NICULINA*, secretarul economic al Județenei de partid

*Tovarășul RETEGAN*, secretarul cu propaganda al Județenei de partid

*REGIZORUL*

*MUNCITORUL 1*

*MUNCITORUL 2*

*O VÂNZĂTOARE*

*Două HOSTESSE*

## SCENA 1

*Este anul 1988. Suntem în biroul tovarășului Albulețu, prim-secretar al comitetului Județean de partid într-un județ de munte. Pe perete este portretul secretarului general al partidului și, alături de el, portretul tovarășului prim-secretar Albulețu. În bibliotecă volume din Marx și Lenin. În biroul tovarășului prim-secretar intră tovarășul Retegan, secretar cu propaganda al județenei de partid.*

Tov. ALBULEȚU: Aaa, tovarășul Retegan.

Tov. RETEGAN: Să trăiți, tovarășul prim!

Tov. ALBULEȚU: Ia loc, te rog.

*(cei doi se așază)*

Tov. ALBULEȚU *(foarte pompos, întinzându-i o scrisoare oficială)*: Am fost felicitați de Secretarul General pentru contribuția artiștilor din județul nostru la „Cântarea României”. Felicitările ți se cuvin ție!



Tov. RETEGAN: Vă mulțumesc, tovarășul prim. Nu e numai meritul meu...

Tov. ALBULEȚU: Ei, lasă, lasă, nu fi modest, știm bine că propaganda și cultura sunt pe mâini bune în județul nostru. Adică în mâinile tale!

*(tovarășul Retegan se înfoaie, încântat de compliment)*

Tov. RETEGAN: Fac și eu ce pot pentru victoria socialismului, tovarășul prim!

Tov. ALBULEȚU: Ce faci tu e foarte important. Știm bine cât de importantă este propaganda pentru noi, comuniștii.

Tov. RETEGAN: Da, eu întotdeauna am considerat că nu există guvernare bună fără propagandă bună. Având o propagandă bună, avem și o guvernare bună.

Tov. ALBULEȚU: Corect!

*(tovarășul Albulețu îi face semn tovarășului Retegan să vină mai aproape)*

Tov. ALBULEȚU *(șoptit)*: Tovarășu' Retegan, mi-a fost adresată rugămintea *(arată în sus)*... o persoană să monteze un spectacol la teatrul din orașul nostru, după care am putea s-o punem chiar directorul teatrului... de sus... *(arată în sus)*

Tov. RETEGAN: De... sus?

Tov. ALBULEȚU: Da, de sus...

Tov. RETEGAN: Cât de... sus?

Tov. ALBULEȚU: De sus de tot!

Tov. RETEGAN: Nu se poate!

Tov. ALBULEȚU: Ba da.

Tov. RETEGAN: De la... Academie?

Tov. ALBULEȚU: Exact!

Tov. RETEGAN: Pai dacă e așa, tovarășu' prim, atunci cum să nu? Poate să și cânte dacă vrea, dar să fie membru de partid.

Tov. ALBULEȚU: Să cânte?

Tov. RETEGAN: Să cânte!

Tov. ALBULEȚU: Păi nu știe să cânte, rugămintea de sus... e să monteze un spectacol. Are talent. Am primit asigurări în sensul ăsta. Și, dacă e cazul... și e cazul, să-l punem directorul teatrului.

Tov. RETEGAN: Talent, netaient, dar e membru de partid?

Tov. ALBULEȚU: Asta nu știu. Trebuie să fie membru de partid?

Tov. RETEGAN: Obligatoriu, tovarășu' prim! Noi lucrăm doar cu membri de partid, doar în ei avem încredere.

Tov. ALBULEȚU: Bine, dar dacă vine de sus în jos e ca și cum ar fi membru de partid, nu?

Tov. RETEGAN *(gândindu-se)*: Da... aveți dreptate, tovarășul prim. Să monteze, să cânte, să facă ce vrea. Dacă e trimis de la Academie, e ca și cum ar fi membru de partid deja.

Tov. ALBULEȚU: Mulțumesc, tovarășul Retegan, ești un tovarăș de nădejde.

*(tovarășul Retegan se îndreaptă spre ieșire; se întoarce pentru o întrebare)*

Tov. RETEGAN: Tovarășu' prim, cum îl cheamă pe tovarășul regizor... *(arată în sus)* viitor director al teatrului?

Tov. ALBULEȚU: Bobeică îl cheamă. Tovarășul Bobeică.

Tov. RETEGAN: Să trăiți!

*(secretara intră nervoasă; tovarășul Retegan se retrage)*

SECRETARA: A venit o doamnă de la Fabrica de in, spune că este directoarea economică.

Tov. ALBULEȚU *(încercând să-și amintească despre cine e vorba)*: Să intre...

*(secretara iese nervoasă, geloasă)*

Tov. NICULINA: Bună ziua, tovarășu' prim!

Tov. ALBULEȚU *(aducându-și aminte de persoană)*: Ooo, tovarășa Niculina.

*(o strânge în brațe)*

Tov. NICULINA: Mă bucur că nu ați uitat de mine, tovarășu' prim.

Tov. ALBULEȚU: Dar cum să uit, tovarășa Niculina?

Tov. NICULINA: Îmi era teamă că m-ați pierdut din vedere.

*(fără să o fi lăsat din brațe)*

Tov. ALBULEȚU: Cum să te pierd din vedere? Te-aș pierde din vedere doar dacă m-ar lăsa vederea. De când am fost în vizită la fabrica de in, te-am avut tot timpul în fața ochilor... numai pe tine te-am văzut...

Tov. NICULINA: Vai tovarășul prim, vă mulțumesc!

Tov. ALBULEȚU: Ce mai faci, tovarășa Niculina?

Tov. NICULINA: Bine, tovarășul prim. Adică, la Fabrica de in totul este bine. Am făcut planul anual în opt luni.

Tov. ALBULEȚU: Ooo, felicitări!

Tov. NICULINA: Vă mulțumesc, tovarășu' prim!

Tov. ALBULEȚU *(cu subînțeles)*: Ce pot face eu pentru tine, tovarășa Niculina?

Tov. NICULINA: Tovarășul prim, nu aș vrea să abuzez...

Tov. ALBULEȚU: Dar nu se pune problema de abuz... *(o strânge de mijloc)*

Tov. NICULINA: Am auzit că e liber postul de secretar economic la județana de partid...

Tov. ALBULEȚU: Da... s-a eliberat de curând.

Tov. NICULINA: Mă gândeam că experiența mea, rezultatele, abilitățile... mă recomandă.

Tov. ALBULEȚU: Da, tovarășa tovarășa Niculina, chiar de luni, dar până luni e sâmbătă și duminică...

Tov. NICULINA *(neînțelegând aluzia)*: Da...

Tov. ALBULEȚU: Am putea merge la cabana partidului...

Tov. NICULINA: Da tovarășul prim... cum să nu. Mergem! O facem!

Tov. ALBULEȚU: Sâmbătă dimineața te iau de la fabrică, iar luni ești secretar economic la județana de partid. De sâmbătă până luni, atât durează! Noi, comuniștii, trebuie să fim eficienți, operativi, altfel nu am putea construi socialismul, *(clamat)* cu oameni și pentru oameni!

Tov. NICULINA: Da, abia aștept ziua de luni... de sâmbătă! Abia aștept să ne vedem, tovarășul prim!

*(secretara intră nervoasă; tovarășa Niculina iese)*

SECRETARA: Tovarășu' prim-secretar, trebuie să puneți titlurile pentru ziarul „Năzuința”! E deja târziu. Ați avut azi un program

foarte încărcat, dar șeful de redacție așteaptă de trei ore titlurile. Știți că numai dumneavoastră aveți dreptul să puneți titluri în județul nostru.

Tov. ALBULEȚU: Da! Să punem titlurile. Ce articole avem în numărul ăsta?

SECRETARA (*pregătind agenda*): Primul articol este despre creșterea oilor în județul nostru.

Tov. ALBULEȚU (*se gândește*): „Avantajele ne-au convins – în loc de trei milioane de oi vom crește cinci milioane de oi!”. Următorul!

SECRETARA (*notând*): Bine spus, tovarășu' prim-secretar! Următorul articol este despre folosirea aleilor din fabrici pentru producția agricolă.

Tov. ALBULEȚU (*se gândește*): „Fâșiile de teren de pe marginea aleilor întreprinderilor-sursă de aprovizionare cu cartofi”.

SECRETARA: Bine spus, tovarășu' prim-secretar! Următorul articol este despre însămânțare... însămânțarea grâului... (*se uită la el cu subînțeles*)

Tov. ALBULEȚU (*hotărât*): „Bătălia însămânțărilor impune acum o și mai mare concentrare a forțelor... din agricultură!” (*se uită la ea cu subînțeles*)  
(*tovarășul Albulețu se ridică și o strânge în brațe*)

SECRETARA: Ah, da, tovarășu' prim-secretar! Ce bine spus! Următorul articol este... tot despre însămânțări.

Tov. ALBULEȚU: „Bătălia însămânțărilor să continue în ritm susținut!”  
(*tovarășul Albulețu o strânge în brațe*)

SECRETARA: Tovarășul prim-secretar, e vorba de însămânțările agricole...  
(*cei doi se sărută*)

SECRETARA: Să ne întoarcem la titluri, tovarășu' prim-secretar... următorul articol este despre... producția de lapte...

Tov. ALBULEȚU (*pierdut, uitându-se la decolteul ei*): „Creștem producția de lapte la hectar!”

SECRETARA: Nu, tovarășu' prim-secretar, nu la hectar...

Tov. ALBULEȚU (*revenind la realitate*): Da, desigur... „Creștem producția de lapte pentru consumul... populației... la litru e bine așa... la litru...”

SECRETARA: Desigur... următorul articol este despre întreținerea culturilor.

Tov. ALBULEȚU (*se gândește*): „Întreținerea culturilor este acum sarcina cea mai importantă a oamenilor muncii din agricultură.”

SECRETARA (*notând*): Da!

Tov. ALBULEȚU: Sau: „Întreținerea culturilor, problema numărul unu a recoltei.”

SECRETARA: Sau așa. Următorul articol este despre cuvântarea tovarășului secretar general...  
(*tovarășul Albulețu se ridică în picioare, solemn*)

Tov. ALBULEȚU: „Idei de importanță practică deosebită desprinse din expunerea tovarășului secretar general la plenara partidului!”

SECRETARA: Da, e foarte bine.  
(*secretara caută prin agenda*)

SECRETARA: Și am un articol despre o nouă combina care a sosit în județul nostru, prima după cinci ani...

Tov. ALBULEȚU: „La fabrica „Semănătoarea” se pregătește recoltarea cu noile... și multe combine, modernizate în lumina indicațiilor prețioase date de tovarășul secretar general al partidului”.

SECRETARA: Notat. Am un articol despre vizita tovarășului secretar general la cele mai mari crescătorii de porci din țară...

Tov. ALBULEȚU (*se gândește*): „Tovarășul secretar general, printre porcii de la crescătoriile...”  
(*se uită unul la altul*)

SECRETARA: Nu sună bine!

Tov. ALBULEȚU: Da, hai să-l scoatem pe ăsta. Să bage ceva de săptămâna trecută, tot una-i!

SECRETARA: Da! și îmi mai trebuie un mic text de încurajare pentru conferința județeană a inginerilor agronomi din cooperativele agricole de producție.

(*tovarășul Albulețu ia un număr din Scânteia și caută prin el cu ochii*)

Tov. ALBULEȚU (*citind din Scânteia*): „După cum se subliniază în hotărârile Congresului al XII-lea al partidului nostru, dezvoltarea și modernizarea agriculturii constituie una din prioritățile fundamentale, un factor hotărâtor pentru dezvoltarea economico-socială a țării în actualul cincinal!”

SECRETARA: Dar tovarășu' prim, nu ar trebui să trimitem un mesaj original, al dumneavoastră? Doar așa, luăm din Scânteia?

Tov. ALBULEȚU (*sever*): Nu, noi trebuie să repetăm ce spune partidul! Suntem toți o singură voce! Vocea partidului! Notează în continuare! (*continuă să citească din Scânteia*) „...Pentru a da dimensiunea reală a resurselor și posibilităților de care dispune în actuala etapă agricultura românească, a necesităților pentru consumul populației și ale economiei naționale, a fost întocmit, dezbătut și adoptat planul de dezvoltare a agriculturii și industriei alimentare în perioada 1981-1985. Elaborarea acestui plan, care a dobândit putere de lege prin adoptarea în Marea Adunare Națională, ilustrează preocuparea deosebită a partidului și statului, personal a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru înfăptuirea neabătută a obiectivului esențial stabilit la Congresul al XII-lea al partidului, realizarea noii revoluții agrare.” Gata, ajunge, e destul!

SECRETARA: Da, e suficient. Discursurile tovarășului secretar sunt foarte lungi, am putea împacheta o mașină cu ele... Sunteți atât de talentat, tovarășu' prim.... atunci la pusul ... titlurilor de ziar...

Tov. ALBULEȚU: Da, și nu numai... Acum trebuie să



vorbim ceva important. Ceva extrem de important. Niciodată, noi, nu am trăit ceva mai important.

SECRETARA (*curioasă*): Despre ce e vorba?

Tov. ALBULEȚU: Urmează să ajungă la noi în județ...  
(*arată în sus*)

SECRETARA: Cine?

Tov. ALBULEȚU: De sus...

SECRETARA: De sus?

Tov. ALBULEȚU: Sus de tot, și important.

SECRETARA: La ce vă referiți?

Tov. ALBULEȚU: Delegatul.

SECRETARA: Delegatul?

Tov. ALBULEȚU: Chiar el, delegatul.

SECRETARA: Delegatul cui?

Tov. ALBULEȚU: Delegatul Ministerului Agriculturii.

SECRETARA: Pentru raportările agricole?

Tov. ALBULEȚU: Da, pentru raportările agricole.

SECRETARA: Păi noi nu le-am pregătit încă!

Tov. ALBULEȚU: Nici nu aveam cum să le pregătim.

SECRETARA: De ce spunei asta? Scuturați-i pe  
tovarășii Boabă și Ciucu.

Tov. ALBULEȚU: Nu, nu așa facem.

SECRETARA: Dar cum?

Tov. ALBULEȚU: Doar cu cifrele din județul nostru nu  
vom putea face raportări corecte.

SECRETARA: Nu?

Tov. ALBULEȚU: Nu! Nu! Categorie nu!

SECRETARA: Dar cum?

Tov. ALBULEȚU (*șoptit*): Ca să facem raportările  
corecte, ne trebuie cifrele celorlalte  
județe.

SECRETARA: Nu înțeleg!

Tov. ALBULEȚU (*hotărât*): Trebuie să ieșim primii... vom  
ieși primii anul asta. Luăm raportările  
celorlalte județe și le depășim, ca să  
ieșim primii!

SECRETARA: Chiar așa! Și cum facem rost de raportările  
celorlalte județe?

Tov. ALBULEȚU: Delegatul, care urmează să vină la noi  
în județ... el le are.

SECRETARA: Aha. Înțeleg... Trebuie să le scoatem... de  
la el.

Tov. ALBULEȚU: Exact. Nu-l vom lăsa să plece de aici  
fără să avem datele celorlalte județe.

SECRETARA: Da. Îl sechestrăm dacă trebuie... (*își  
întinde fusta*)

Tov. ALBULEȚU: Trebuie să facem totul ca să obținem  
cifrele celorlalte județe. Fără ele suntem  
morți. Simt că anul acesta raportările  
vor fi mai importante decât în alți ani.  
Trebuie să ieșim bine, să ieșim în frunte.

## SCENA 2

*În biroul tovarășului Albulețu sunt  
prezenți tovarășii Boabă, Ciucu, Retegan  
și tovarășa Niculina. Cei cinci, împreună  
cu secretara, îl așteaptă pe Delegatul  
Ministerului Agriculturii. Este pregătită  
o masă copioasă, lângă care sunt două  
hostesse frumoase, îmbrăcate în costume  
populare. Intră Delegatul.*

Tov. ALBULEȚU: Bună ziua, tovarășe Delegat, bine  
ați venit în județul nostru! Ne faceți o  
onoare deosebită!

(*delegatul, care ține sub braț o mapă,  
rămâne împietrit; se uită la portretele de  
pe perete și le arată cu degetul*)

DELEGATUL: Tovarășul prim, dar nu este permis!

Tov. ALBULEȚU (*speriat*): Ce nu este permis, tovarășul  
Delegat?

DELEGATUL: Sunt permise doar portrete ale  
secretarului general!

Tov. ALBULEȚU: Da, aveți dreptate, tovarășul Delegat.  
Acum mă dau jos!

(*îi face semn tovarășului Boabă, care ia de  
pe perete portretul tovarășului Albulețu;  
hostessele îl întâmpină pe Delegat cu  
pâine și sare*)

DELEGATUL (*cu o mină serioasă, servind pâine cu  
sare*): Bună ziua tovarăși. Venind încoace  
am văzut un lan de porumb pe care ați  
uitat să-l culegeți... Noi, comuniștii, nu  
putem considera normală dezordinea,  
indisciplina și nerealizarea planului!

(*delegatul ține secrete sub braț o mapă*)

Tov. ALBULEȚU: Ei, îi vine rândul, cum să nu? Noi  
ne-am organizat anul acesta impecabil  
pentru raportări.

DELEGATUL (*cu o mină serioasă*): Nu pentru raportări  
trebuie să vă pregătiți, ci pentru recoltă.

Tov. ALBULEȚU: Da, dar la urma recoltei sunt  
raportările.

DELEGATUL (*cu o mină serioasă*): Raportările urmează  
o recoltă bună. Programul partidului în  
domeniul agriculturii este un îndrumar  
excepțional pentru tovarășii din întreaga  
țară.

Tov. ALBULEȚU: Noi urmăm întocmai programul  
partidului în domeniul agriculturii.

DELEGATUL: Totuși, am văzut un lan de porumb  
necules. Trebuia cules de mult, este  
inadmisibil să rămână porumb în câmp...

Tov. ALBULEȚU: Dar e un caz particular, o să verificăm  
ce s-a întâmplat. Îngăduiți-mi să vi-i  
prezint pe tovarășii Boabă și Ciucu de  
la Direcția Agricolă. Și pe tovarășul  
Retegan, secretarul cu propaganda. Și  
pe tovarășa tovarășă Niculina, secretara  
cu probleme economice a județenei de  
partid.

DELEGATUL (*cu o mină serioasă*): Un salut tovarășesc!

Tov. ALBULEȚU: Și două domnișoare folcloriste din  
județul nostru.

DELEGATUL (*ușor impresionat*): Da, clar...

Tov. CIUCU: Dar anul trecut parcă erați însoțit de un  
consilier...

DELEGATUL: Da, dar a fost dată afară din minister,  
pentru că și-a lăsat plete.

(*toți cei prezenți se așază la masă;  
hostessele îl înconjoară pe Delegat, care își  
pune mapa sub fund*)

Tov. ALBULEȚU: Bine ați venit, încă o dată, în județul  
nostru!

DELEGATUL: Vă mulțumesc, tovarăși!

Tov. ALBULEȚU (*punând țuică în pahare*): Ați călătorit  
mult, pesemne.

DELEGATUL: Am făcut un tur de forță al întregii țări, pentru a culege raportările agricole. Misiunea mea este de maximă importanță pentru țară.

Tov. ALBULEȚU: Ați fost în toate județele?

DELEGATUL: Da, județul dumneavoastră este ultimul pe listă. Am aici (*arată spre șezut*) toate raportările agricole din țară.

Tov. ALBULEȚU: Toate? Dar aveți o comoară acolo, tovarășul Delegat. În momentul acesta sunteți cel mai important om din țară.

DELEGATUL: Da, raportările agricole sunt de maximă importanță pentru economia națională.

Tov. ALBULEȚU: Desigur, eu întotdeauna am spus că pentru noi cea mai bună industrie este agricultura.

DELEGATUL: Da, aveți dreptate.

Tov. ALBULEȚU: Și ce veți face cu raportările?

DELEGATUL: Cum ce voi face? Mă întorc cu ele la București și fac clasamentul.

Tov. ALBULEȚU: Clasamentul, da. Ah, clasamentul.

(*delegatul mai bea un pahar de țuică; tovarășul Albulețu îi umple paharul*)

Tov. ALBULEȚU: Și... cum sunt raportările celorlalte județe? Adică au fost producții bune?

DELEGATUL: Nu pot divulga această informație. Raportările sunt în acest moment secrete. Mapa aceasta este un secret de serviciu. La București (*plin de importanță*), la minister, vom face clasamentul atunci când mă întorc cu rezultatele celorlalte județe (*arată spre șezut*) și cu cele ale județului dumneavoastră.

Tov. ALBULEȚU: Da, desigur, raportările sunt secrete.

DELEGATUL: Categorie. (*se așază mai bine pe scaun, pentru a se asigura că are raportările sub șezut*) Aș vrea să transmit un mesaj tovarășilor prezenți..

Tov. ALBULEȚU: Da, vă rog, suntem onorați.

DELEGATUL (*se ridică, plin de importanță, ridicând paharul de țuică*): Prin dezvoltarea unei largi activități în rândul maselor și cu sprijinul lor se vor crea condițiile pentru aprecierea contribuției obiective a fiecărui colectiv.

(*aplauze, delegatul se așază*)

Tov. ALBULEȚU (*nedumerit*): Nu am înțeles ce ați vrut să spuneți.

DELEGATUL: Sincer, nici eu nu am înțeles, dar am citat din programul partidului. Noi, toți, trebuie să vorbim pe o singură voce, vocea partidului!

Tov. ALBULEȚU: Așa este, suntem toți o singură voce, vocea partidului și a secretarului său general. (*ca la un semn se ridică toți cu paharele de țuică în mână*)

TOȚI: Trăiască secretarul general al partidului nostru! (*se așază*)

HOSTESA 1: (*se ridică brusc și începe să recite o poezie patriotică, cei prezenți ascultă hipnotizați*) „Noi, cei din Olt, noi, truditorii gliei, Având că pildă vie, un gânditor erou Noi, cei ce dăm viață și formă aluminei Și-am modelat în aur, un om al vremii, nou

Noi, ce-am răspuns prin faptă „Prezent” pe șantier

Pe vaste magistrale, chemării de partid Așa cum astăzi geniul Cărmaciului ne cere

Pe drumul ce-l trasează cutezător, lucid Azi raportăm (*accentuează cuvântul „raportăm”*) tovarăși, celui ales de țară, El, omul Ceaușescu, acel ce ni-i mândria...” (*aplauze*)

Tov. ALBULEȚU: Da... raportările sunt cele mai importante...

DELEGATUL: Tovarășul prim, raportările urmează producția...

Tov. ALBULEȚU: Aveți dreptate, tovarășul Delegat. Aș vrea să transmit și eu un mesaj. Tovarăși, (*ridică paharul cu țuică*) din mulțimea de trăsături ce ne caracterizează pe noi, comuniștii, aș vrea să aduc un fierbinte elogiul eticii noastre socialiste, cinstei și onestității ce ne caracterizează pe noi, comuniștii. (*aplauze*)

Tov. ALBULEȚU (*către delegat*): Dar producția, în general, e mai bună decât anul trecut în toate județele, nu?

DELEGATUL: Începând cu anul 1948, anul instalării puterii populare, producția agricolă crește neîntrerupt. Dezvoltarea agriculturii este o mare reușită a puterii populare.

Tov. ALBULEȚU: Da, eu întotdeauna am spus că pentru noi cea mai bună industrie e agricultura. (*delegatul mai bea un pahar de țuică; tovarășul Albulețu îi umple paharul*)

Tov. ALBULEȚU: Dar cam cu cât crește producția agricolă? (*pentru sine*) Asta ar fi important să știm și noi.

DELEGATUL: În unele județe, deși avem o creștere, totuși suntem sub plan. Mai multe nu pot să vă divulge. În acest moment este un secret de serviciu. (*se uită spre șezut*)

Tov. ALBULEȚU: Vă rog să serviți țuică de la noi, cea mai bună țuică din țară.

DELEGATUL: Da, e bună rău. În nici un județ al țării nu am băut o țuică atât de bună. (*fond muzică populară*)

Tov. ALBULEȚU: Noi, tovarășul Delegat, ne-am gândit să nu vă lăsăm să plecați din județul nostru așa, fără să faceți ceva deosebit, fără o amintire memorabilă.

DELEGATUL: Și la ce v-ați gândit?

Tov. ALBULEȚU: Ne-am gândit să vă invităm la cabana de vânătoare a partidului. S-a deschis sezonul de vânătoare... ați putea petrece câteva ore memorabile. Folcloristele noastre vă pot însoți.

DELEGATUL: Hm.

Tov. BOABĂ: Chiar așa. De ce să nu plecați cu amintiri frumoase din județul nostru?

DELEGATUL: Hm. Cu o condiție.

DELEGATUL: Între timp ce eu sunt la vânătoare, voi sunteți gata cu raportările agricole. Cum am terminat cu vânătoarea (*se uită cu*



*jind la hostesse)* mă sui în mașină și plec la București să fac clasamentul.

Tov. ALBULEȚU: Cu siguranță, tovarășul Delegat. Noi vom rămâne aici să pregătim raportările. *(când se ridică hostessele îl prind de mâini iar tovarășul Albulețu îi trage de sub șezut mapa cu raportări; delegatul iese cu hostessele; ies și tovarășul Retegan și tovarășa Niculina)*

Tov. ALBULEȚU *(către secretară, grăbit)*: Adu-le tovarășilor câte o cafea. Ne grăbim. Delegatul se va întoarce în două ceasuri. Trebuie să facem raportările. *(secretara aduce două cafele; tovarășul Ciucu bea o gură și se strâmbă, dezgustat)*

Tov. CIUCU: E mai mult nechezol decât cafea!

TOV ALBULEȚU *(muștrându-l)*: Cafeaua este un produs capitalist, tovarășu' Ciucu! Noi aici, în socialism, avem nechezolul, cafea douăzeci la suta și restul ovăz! Sau ce, ești dispus să renunți la socialism doar pentru a bea cafea fără nechezol? Ori socialism, ori cafea naturală!

Tov. CIUCU *(bătând în retragere)*: Doamne ferește, tovarășul prim! Socialism!

Tov. ALBULEȚU: Așa mă gândeam. Haideti, tovarăși. Vă rog să luați loc. Ați adus toate documentele, tovarășul Boabă?

Tov. BOABĂ: Da, tovarășul prim!

Tov. CIUCU: Avem totul, tovarășul prim. Aici sunt datele întregii producții agricole a județului. *(cei doi așază un teanc de documente pe masă)*

Tov. ALBULEȚU: Foarte bine, tovarăși, foarte bine. Agricultură este cea mai importantă în socialism. La industrie, capitaliștii par să fie mai buni decât noi. Hm. Deocamdată. De aceea am spus eu că, pentru noi, comuniștii, cea mai bună industrie este agricultura. *(tovarășul Albulețu soarbe și el o gură de cafea; se strâmbă; se uită la tovarășul Ciucu)*

Tov. ALBULEȚU: Parcă are totuși prea puțină cafea. Mă rog, măcar așa au dispărut superstițiile cu ghicitul în cafea. *(către secretară)* Adu te rog cafea naturală, raportările vor fi făcute mult mai bine dacă avem cafea naturală. *(deschide o mapă)*

Tov. ALBULEȚU: Sunt și eu pregătit. Ce credeți că am aici? *(le arată mapa delegatului)*

Tov. BOABĂ: Ce anume, tovarășul prim-secretar!

Tov. ALBULEȚU: Ceva fără de care nu vom putea face raportarea la București?

Tov. BOABĂ: Dar ce anume, tovarășul prim-secretar, că toate datele le-am adus noi. Doar nu e treaba dumneavoastră să strângeți datele despre producția agricolă a județului nostru. Dumneavoastră sunteți prim-secretar, aveți lucruri importante de făcut... *(uitându-se cu subînțeles la secretara care aduce cafeaua)*

Tov. ALBULEȚU: Nu, numai datele din județul nostru nu ne ajută să facem o raportare corectă la București.

Tov. BOABĂ: Cum așa?

Tov. ALBULEȚU: Păi cum, ia gândiți-vă. Raportare nu facem doar noi, fac toate județele, corect?

Tov. BOABĂ: Corect, tovarășul prim-secretar!

Tov. ALBULEȚU: Și raportările județelor duc la un... clasament al județelor.

Tov. BOABĂ: Așa este, tovarășul prim-secretar!

Tov. ALBULEȚU: Și noi cum știm ce loc vom ocupa în clasament la producția agricolă?

Tov. BOABĂ: Păi, nu știm, tovarășul prim-secretar. Nu avem cum să știm, decât după ce județele raportează și Bucureștiul face un clasament, nu?

Tov. ALBULEȚU *(hotărât, ridicându-se)*: Nu, tovarășu' Boabă! Nu! Nu! Nu! Noi nu putem sta nepăsători, să vedem cum face Bucureștiul clasamentul. Noi trebuie să influențăm clasamentul, astfel încât să fim pe un loc fruntaș. Acesta este spiritul comunist, să fim în fața istoriei, nu la fundul ei. De aceea spunea tovarășul Marx că filosofii au interpretat lumea, dar noi, comuniștii, trebuie să o transformăm. Iar tovarășul Maiakowski spunea că trebuie să apucăm viitorul de chică... într-o poezie, nu mai știu cum se numea.

Tov. CIUCU *(nedumerit)*: Eu totuși nu înțeleg, tovarășul prim-secretar. Județele sunt măsurate după producția agricolă. Cum putem noi stabili ce loc ocupăm în clasament? Asta stabilesc cei care fac clasamentul, și nici măcar nu stabilesc ei, ci cifrele.

Tov. ALBULEȚU: Putem, tovarășe Ciucu, putem! Trebuie să putem! Nu ne vom lăsa depășiți de alte județe. Noi trebuie să fim un județ fruntaș. Dacă nu suntem un județ fruntaș, suntem un județ codaș. Și dacă suntem un județ codaș, vom fi schimbați cu toții. Iar eu, tovarăși, nu numai că nu vreau să fiu schimbat, vreau să ajung la București, fie pe linie de partid, fie pe linie de stat.

Tov. BOABĂ: Vreți să ajungeți ministrul agriculturii?

Tov. ALBULEȚU: Al agriculturii, al industriei ușoare, al construcțiilor de mașini, de interne sau de externe, ministrul refacerii, ce contează? Important e să fiu ministru! Iar pentru asta, noi trebuie să fim în fruntea clasamentului producției agricole pe țară.

Tov. BOABĂ: Și cum facem noi asta?

Tov. ALBULEȚU: Simplu, tovarăși, simplu.

Tov. BOABĂ: Cum?

Tov. ALBULEȚU: Aici, în această mapă, raportările celorlalte județe.

Tov. CIUCU: Dar cum le-ați obținut?

Tov. ALBULEȚU *(șoptit)*: E mapa Delegatului.

*(tovarășul Albulețu se uită complice la ei)*

Tov. BOABĂ: Și ce să facem noi, tovarășul prim-secretar, cu raportările celorlalte județe?

Tov. ALBULEȚU: Ce vom face? Chiar nu-ți dai seama? Le vom depăși, tovarășul Boabă! Că nu o să ne lăsăm depășiți de celelalte județe! Asta nu se va întâmpla! Noi în fața lor, nu ei în fața noastră.

Tov. CIUCU: Eu nu înțeleg...

Tov. ALBULEȚU (*deja nervos*): Ce nu înțelegi, tovarășu' Ciucu? Crezi că eu mă voi lăsa la coada întrecerii socialiste de alte județe? Nu, nu! noi trebuie să ieșim frunțași. (*deschide plicul*)

Tov. ALBULEȚU: Haideți să vedem. Să luăm întâi porumbul. Cât am produs noi la hectar?

Tov. CIUCU (*căutând în hârtii*): Am produs zece tone la hectar.

Tov. ALBULEȚU (*se uită în mapa delegatului*): Da, majoritatea județelor au produs unsprezece tone la hectar. Nu mă voi lăsa la ei! Noi vom raporta douăsprezece tone la hectar.

Tov. BOABĂ: Da, tovarășul prim-secretar! (*caută într-o agendă, își notează*) Zea mays, douăsprezece tone. (*tovarășii Albulețu și Ciucu se uită nedumeriți la tovarășul Boabă*)

Tov. BOABĂ: Pun și denumirea științifică, în latinește, că să se vadă că suntem profesioniști ai agriculturii.

Tov. CIUCU: Aaaaa

Tov. ALBULEȚU: Mai departe, Ciucu, să vedem. Floarea-soarelui. Câtă am produs?

Tov. CIUCU (*căutând în hârtii*): Am produs două tone de floarea-soarelui la hectar.

Tov. ALBULEȚU (*se uită în mapa delegatului*): Da, majoritatea județelor au produs două tone la hectar. Nu mă voi lăsa la ei! Noi vom raporta două virgulă cinci tone la hectar.

Tov. BOABĂ: Da, tovarășul prim-secretar! (*caută într-o agendă, își notează*) Helianthus anus... Țiii anuus, deci corect Helianthus anuus, cu doi de u, două virgulă cinci tone. (*brusc se ia curentul*)

Tov. ALBULEȚU: A, nu acum. Generatorul! (*intră secretara*)

SECRETARA: Imediat îl pornim.

Tov. ALBULEȚU: Economia asta de curent o să ne coste producție agricolă. (*tovarășul Boabă aprinde o lumânare*)

Tov. BOABĂ: Să continuăm așa până vine curentul.

Tov. ALBULEȚU: Da. Mai departe să vedem. Mazăre. Câtă mazăre am produs, Ciucu?

Tov. CIUCU (*căutând în hârtii*): Am produs o tonă de mazăre la hectar.

Tov. ALBULEȚU (*se uită în mapa delegatului*): Da, majoritatea județelor au produs o tonă și jumătate la hectar. Nu mă voi lăsa la ei! Noi vom raporta două tone la hectar.

Tov. BOABĂ: Da, tovarășul prim-secretar! (*caută în agendă, își notează*) Pisum sativum, două tone.

Tov. ALBULEȚU: Da ce ciudat sună! Mai departe să vedem. Sfeclă de zahăr. Câtă sfeclă de zahăr am produs?

Tov. CIUCU (*căutând în hârtii*): Am produs trei tone de sfeclă de zahăr la hectar.

Tov. ALBULEȚU (*se uită în mapa delegatului*): Da, majoritatea județelor au produs trei tone la hectar. Nu mă voi lăsa la ei! Noi vom raporta patru tone de sfeclă de zahăr la hectar.

Tov. BOABĂ: Da, tovarășul prim-secretar! (*caută în agendă, își notează*). Beta vulgaris, patru tone.

Tov. CIUCU (*nedumerit*): Beta? Asta nu e din alfabetul grecesc?

Tov. BOABĂ: Așa scrie aici.

Tov. ALBULEȚU: Și vulgaris? Cum vulgaris, adică ceva vulgar?

Tov. BOABĂ: Așa scrie aici, tovarășul prim. La sfeclă se spune beta vulgaris.

Tov. ALBULEȚU: Mă rog. Mai departe. Fasole. Câtă fasole am produs?

Tov. CIUCU (*căutând în hârtii*): Am produs o jumătate de tonă de fasole la hectar.

Tov. ALBULEȚU (*se uită în mapa delegatului*): Da, majoritatea județelor au produs o tonă de fasole la hectar. Nu mă voi lăsa la ei! Noi vom raporta două tone de fasole la hectar.

Tov. BOABĂ: Da, tovarășul prim-secretar! (*caută în agendă, își notează*). Phaseolus vulgaris, două tone.

Tov. CIUCU: Ca dracu sună!

Tov. ALBULEȚU: Iar vulgaris? Cum vulgaris, adică ceva vulgar?

Tov. BOABĂ: Așa scrie aici, tovarășul prim. Credeți-mă, e bine să părem deștepți la București.

Tov. ALBULEȚU: Mă rog. Mai departe. Cartofi. Câți cartofi am produs?

Tov. CIUCU (*căutând în hârtii*): Am produs douăsprezece tone de cartofi la hectar.

Tov. ALBULEȚU (*se uită în mapa delegatului*): Da, majoritatea județelor au produs treisprezece tone de cartofi la hectar. Nu mă voi lăsa la ei! Noi vom raporta paisprezece tone de cartofi la hectar.

Tov. BOABĂ: Da, tovarășul prim-secretar! (*caută în agendă, dar nu găsește denumirea*). Nu găsesc... barabulis barabulis, paisprezece tone la hectar.

(*fond muzical cântecul „Poporul, Ceaușescu, România”; ședința în care se exagerează producția continuă*)

Tov. ALBULEȚU (*concluzionând*): Foarte bine tovarăși. Avem rezultate agricole excepționale anul acesta. Toate cifrele au crescut. Au crescut bine! Să pregătim și campania de telegrame adresate tovarășului secretar general, prin care să-i raportăm că am încheiat recoltarea cu rezultate deja fruntașe...

Tov. CIUCU: Tovarășul prim-secretar, eu nu înțeleg totuși cum știm că suntem pe un loc fruntaș, până ce vine clasamentul de la București.

Tov. ALBULEȚU (*exasperat de onestitatea tovarășului Ciucu*): Păi noi ce am făcut până acum,



## SCENA 3

tovarăşe Ciucu? *(arătându-i hârtiile)* Noi am lucrat cu clasamentul, nu în orb, ca chiorii... Că nu suntem amatori. Suntem profesionişti ai agriculturii, vom ieşi pe un loc fruntaş. Ştim şi denumirile latineşti ale plantelor. Vreau să se trimită anul acesta din judeţul nostru zece mii de scrisori adresate tovarăşului secretar general.

Tov. BOABĂ: Am înţeles, tovarăşu' prim. Le vom scrie noi, la partid, vom lua numele şi adresele din cartea de telefon...

Tov. ALBULEŢU: Bravo, tovarăşe, eşti un tovarăş de nădejde. *(se uită în sus)* Şi curentul tot nu a venit.

*(intră delegatul însoţit de hostesse; încăperea este încă luminată cu lumânarea)*

Tov. ALBULEŢU: Ooo, tovarăşul Delegat, sperăm că aţi petrecut bine pe domeniul nostru de vânătoare.

DELEGATUL: Da, tovarăşi, am pus jos trei mistreţi buni.

Tov. ALBULEŢU *(şoptit)*: Unul îl pregătim pentru dumneavoastră, să-l luaţi la Bucureşti.

DELEGATUL *(complice)*: Măruntit cât mai tare, să încapă în frigider.

Tov. ALBULEŢU *(şoptit)*: Da, da. Aşa vom face.

DELEGATUL: Tovarăşul prim, între timp ce eu am fost la vânătoare *(se uită cu subînţeles spre hostesse, şoptit)*... o să mai vin la dumneavoastră, pentru campania de însămânţări... nu mi-am lăsat cumva aici mapa cu raportările celorlalte judeţe? Mapa asta e un secret de serviciu.

Tov. ALBULEŢU: Aici este, tovarăşul Delegat. Am avut grijă de ea ca de ochii din cap. Nu s-a atins nimeni de ea. Am păzit-o ca pe o comoară... ştiţi că e secret de serviciu.

DELEGATUL *(răsufilând uşurat)*: Mulţumesc, tovarăşul prim, sunteţi un tovarăş de nădejde. *(şoptit)* Vreau să mai revin pentru campania de însămânţări...

Tov. ALBULEŢU: Da, tovarăşul Delegat, sunteţi binevenit oricând în judeţul nostru.

DELEGATUL: Dacă aţi terminat raportările, eu aş vrea să plec. Măine trebuie să trimit clasamentul către tovarăşul Secretar General.

Tov. ALBULEŢU *(întinzându-i raportarea judeţului)*: Aici aveţi raportarea judeţului nostru. Sperăm să fim pe un loc fruntaş.

DELEGATUL: Asta vor hotărî cifrele, tovarăşul prim. Cifrele, ele singure. Nu ne jucăm cu cifrele.

*(iese însoţit de hostesse, mai bagă o dată capul pe uşă)*

DELEGATUL: O să revin pentru campania de însămânţări.

*(mai bagă o dată capul)*

DELEGATUL: Apreciez că participaţi activ la economisirea de energie...

*(fond muzical patriotic)*

SECRETARA: Tovarăşu' prim, e un artist care are o audienţă la dumneavoastră. Un sculptor.

Tov. ALBULEŢU: Adică? Sculptor? Să vedem ce vrea şi asta.

*(sculptorul intră)*

SCULPTORUL: Bună ziua. Sunt George Postolache, sculptor. Laureat al premiului Uniunii Artiștilor Plastici şi al Premiului Academiei...

Tov. ALBULEŢU *(întrerupându-l)*: Bună ziua. Vă rog, vă ascult.

SCULPTORUL: Tovarăşe prim-secretar, mi s-a întâmplat o nenorocire îngrozitoare. Un incendiu mi-a distrus atelierul, cu toate operele în lucru. Vă rog, apelez la dumneavoastră pentru un spaţiu nou de atelier. Poate fi şi în cadrul unei fabrici...

*(tovarăşul Albuleţu se uită la el ca la o ciudăţenie)*

Tov. ALBULEŢU: Sculptor?

SCULPTORUL: Da, sculptor.

Tov. ALBULEŢU: Dumneata unde semnezi condica?

SCULPTORUL: Eu sunt artist independent, lucrez în atelier.

Tov. ALBULEŢU: Dar unde semnezi condica?

SCULPTORUL: Nu am condică, sunt pe cont propriu.

Tov. ALBULEŢU: Dacă nu semnezi condica nicăieri, înseamnă că nu munceşti.

SCULPTORUL: Muncesc în propriul meu atelier, de cele mai multe ori toată ziua şi toată noaptea.

Tov. ALBULEŢU: Ce faci dumneata, produsele....

SCULPTORUL: Sculpturi.

Tov. ALBULEŢU: Sculpturi. Merg la export?

SCULPTORUL: Încă nu mi s-a permis să fac expoziţii în străinătate.

Tov. ALBULEŢU: Păi şi atunci la ce sunt bune sculpturile astea?

SCULPTORUL: Le cumpără colecţionarii, uneori şi muzeele.

Tov. ALBULEŢU: Mie mi se pare dubios ce faci dumneata. Te rog să revii când semnezi condica undeva, zilnic. Audienţa s-a încheiat.

*(sculptorul iese umilit; intră secretara)*

SECRETARA: Tovarăşu' prim, să ştiţi că l-am chemat pe tovarăşul regizor, pe care dumneavoastră l-aţi girat pentru funcţie. Am trecut azi pe lângă teatru şi vitrina era plină cu afişe.

Tov. ALBULEŢU: Păi e foarte bine, înseamnă că merge teatrul. Se joacă piese.

SECRETARA: Da, dar a fost încălcată regula de aur.

Tov. ALBULEŢU: Adică?

SECRETARA: Adică doar dumneavoastră aveţi voie să puneţi titluri în judeţ.

Tov. ALBULEŢU *(nedumerit)*: Adică?

SECRETARA: Domnul regizor şi-a permis să vă sară la titluri. Doar dumneavoastră aveţi voie să puneţi titlurile pieselor.

Tov. ALBULEŢU: Da, e corect. Doamne, cât eşti de prevăzătoare. Mi-aş rupe gâtul fără tine.

SECRETARA: De asta sunt aici, tovarăşul prim.

*(o ia în braţe; secretara iese; intră regizorul Bobeică)*

Tov. ALBULEȚU: Aaa, tovarășul regizor.  
 REGIZORUL: Să trăiți, tovarășul prim.  
 Tov. ALBULEȚU: Ia loc, te rog. Ce mai e pe la teatru?  
 REGIZORUL: Totul bine, tovarășul prim. Montăm spectacole noi. A crescut mult numărul de spectatori. Participăm și la Cântarea României.  
 Tov. ALBULEȚU: Da, foarte bine, foarte bine. Dar ia spune-mi, cine pune titlurile pieselor pe care le jucați?  
 REGIZORUL: Păi, titlurile le pun autorii.  
 Tov. ALBULEȚU: Autorii pieselor?  
 REGIZORUL: Da, chiar ei.  
 Tov. ALBULEȚU: Da, dar știi, aici în județ, eu am stabilit o regulă de aur: numai eu pun titlurile.  
 REGIZORUL: Dar sunt titlurile autorilor. Sunt drepturi de autor.  
 Tov. ALBULEȚU: Nu, tovarășul regizor. La mine în județ numai eu am dreptul de a pune titluri!  
 REGIZORUL (*speriat*): Dar tovarășul prim, ar fi ceva nemaîntâlnit să schimbăm titlurile pieselor. Nu sunt titluri de articole de ziar, sunt piese de teatru.  
 Tov. ALBULEȚU: Tovarășul regizor, noi, comuniștii, nu putem lăsa să se monteze piese cu titluri care nu corespund viziunii comuniste despre lume.  
 REGIZORUL (*speriat*): Dar tovarășul prim, sunt autori care nici nu mai sunt în viață, nu am putea nici măcar să-i întrebăm dacă ar fi de acord cu schimbarea titlurilor pieselor lor.  
 Tov. ALBULEȚU: Să-i întrebăm? Dar noi facem ce vrem în țara noastră și în teatrele noastre, tovarășu' regizor. O să întreb eu niște capitaliști dacă sunt de acord?  
 REGIZORUL (*speriat*): Dar tovarășul prim...  
 Tov. ALBULEȚU (*dur*): Pe scurt, dacă nu ești de acord cu schimbarea titlurilor, închidem teatrul!  
 REGIZORUL (*speriat*): Am înțeles tovarășul prim. Cum propuneți să facem?  
 REGIZORUL: Păi, să reparăm greșeala. Schimbăm titlurile.  
 REGIZORUL (*neconvins*): Desigur, tovarășul prim!  
 (*tovarășul Albulețu ia o agendă și un pix și i le dă regizorului*)  
 Tov. ALBULEȚU: Să vedem. Care sunt piesele.  
 REGIZORUL: Păi avem așa. Livada cu vișini, de Cehov.  
 Tov. ALBULEȚU: Nu, nu, nu! Nu e bine! Județul nostru nu stă bine la vișini. Se pot crea confuzii. Mai ales că suntem în perioada raportărilor agricole. Noi avem o producție bună de mere. Schimbăm titlul Livada cu vișini cu Livada cu mere. Autorul poate să rămână, nu am nimic cu el.  
 REGIZORUL: Da, tovarășul prim.  
 Tov. ALBULEȚU: Da! Mai departe.  
 REGIZORUL: Avem Visul unei nopți de vară, de Shakespeare.  
 Tov. ALBULEȚU: Hm. Nu e bine. Ne trebuie ceva mai rezonant. Schimbă-! Îi spunem Visul noii societăți. Autorul poate să rămână, nu am nimic cu el.

REGIZORUL: Da, tovarășul prim.  
 Tov. ALBULEȚU: Da! Mai departe.  
 REGIZORUL: Avem Cei doi nobili rude, de Shakespeare și Fletcher.  
 Tov. ALBULEȚU: Hm. Nu e bine. Noi am luptat împotriva nobililor, ce facem, le aducem acum elogii? Nu, schimbă-! Îi vom spune Muncitorul și Țăranul rude. Autorii pot să rămână, nu am nimic cu ei.  
 REGIZORUL: Da, tovarășul prim.  
 Tov. ALBULEȚU: Da! Mai departe.  
 REGIZORUL: Avem Unchiul Vanea, de Cehov.  
 Tov. ALBULEȚU: Hm. Nu e bine. Noi ne-am desprins de ruși. Să-ți amintesc că ne-am opus invaziei în Cehoslovacia? Fără nume rusești!  
 REGIZORUL: Da, tovarășul prim. Schimbăm titlul?  
 Tov. ALBULEȚU: Da! În loc de Unchiul Vanea să-i spunem Unchiul... Vasile. Un nume românesc, neaoș! Autorul poate să rămână, nu am nimic cu el.  
 REGIZORUL: Da, tovarășul prim.  
 Tov. ALBULEȚU: Da! Mai departe.  
 REGIZORUL: Avem Moartea unui comis voiajor, de Arthur Miller.  
 Tov. ALBULEȚU: Hm. Nu e bine. Ce cuvânt e ăsta, comis voiajor? E un cuvânt capitalist! Să folosim cuvinte românești, cuvinte din societatea noastră.  
 REGIZORUL: Da, tovarășul prim. Cum să-i spunem?  
 Tov. ALBULEȚU: În loc de Moartea unui comis-voiajor să-i spunem Moartea unui lucrător comercial. Autorul poate să rămână, nu am nimic cu el.  
 REGIZORUL: Da, tovarășul prim.  
 Tov. ALBULEȚU: Da! Mai departe.  
 REGIZORUL: Avem Ascensiunea lui Arturo Ui nu poate fi oprită, de Bertold Brecht.  
 Tov. ALBULEȚU: Hm. Nu e bine. Nu putem aduce elogii unor lideri străini, când noi îl avem în frunte pe unul din cei mai mari lideri ai lumii contemporane (*se ridică în picioare, solemn*) tovarășul secretar general al Partidului Comunist Român.  
 REGIZORUL: Da, tovarășul prim. Schimbăm titlul?  
 Tov. ALBULEȚU: Da! În loc de Ascensiunea lui Arturo Ui nu poate fi oprită punem Ascensiunea tovarășului secretar general nu poate fi oprită. Autorul poate să rămână, nu am nimic cu el.  
 REGIZORUL: Da, tovarășul prim.  
 (*regizorul iese; intră secretara*)  
 Tov. ALBULEȚU: Bine ai făcut că mi-ai atras atenția asupra titlurilor de la teatru. Avea numai titluri burghezo-moșierești!  
 SECRETARA: ăsta e rolul meu, tovarășul prim, să vă protejez. Între timp a venit o circulară de la București!  
 Tov. ALBULEȚU: (*fără să ridice capul din hârtii*) Las-o pe masă!  
 (*secretara iese; tovarășul Albulețu îi urmărește silueta cu coada ochiului; formează un număr la telefon*)  
 Tov. ALBULEȚU: La magazinul de la județeană de



partid... Alo, Rodica? Ce marfă ai primit? Da? Pune într-o cutie mare ouă, salam de Sibiu, Cuic cola, pateu, șuncă și cafea. Vine șoferul meu acum să le ducă acasă. Și nu uita, vinzi doar la lista cu demnitarii partidului, nomenclatorul. Cine? Nu, lui nu-i vinzi, e un simplu profesor de liceu, ce dracu! Și nici măcar nu e membru de partid.

*(trânțește telefonul nervos și se întoarce cu ochii în hârtii; își aruncă un ochi pe hârtia adusă de secretară; se sperie)*

Tov. ALBULEȚU: „Către Comitetul Județean de partid... din raportările agricole ale județului dumneavoastră lipsește raportarea producției la hectar de caise. Vă rugăm să raportați urgent...”

*(cheamă secretara)*

SECRETARA *(intrând)*: Da, tovarășul prim!

Tov. ALBULEȚU: Avem o problemă! Nu mă pot baza niciodată pe subordonați. Trebuie să rezolv totul singur. Cum spunea Napoleon: „Dacă vrei ca un lucru să fie bine făcut, îl faci singur”.

SECRETARA: Dumneavoastră sunteți cel mai bun, tovarășul prim!

Tov. ALBULEȚU: Da, așa este, să nu ai niciodată dubii! *(o strânge în brațe apoi revine cu mintea la problemă)*

SECRETARA: Eu, dubii? Niciodată! Care e problema cu Bucureștiul?

Tov. ALBULEȚU: Problema e că nu am făcut toate raportările agricole.

SECRETARA: Cum așa? Doar aici le-am făcut pe toate.

Tov. ALBULEȚU: Au uitat să facă o raportare, asta am făcut.

SECRETARA: Boabă și Ciucu sunt de vină. Dar putem să completăm raportarea, nu?

Tov. ALBULEȚU: Da, trebuie să o completăm. Acum, e urgent!

SECRETARA: O facem acum... *(se lipește de el)*

Tov. ALBULEȚU *(preocupat)*: O facem mai târziu. Acum să facem raportarea.

SECRETARA *(luându-și agenda și pixul)*: Notez.

Tov. ALBULEȚU: Așa, deci nu am făcut raportarea la caise.

SECRETARA: La caise?

Tov. ALBULEȚU: Da, la caise.

SECRETARA: Dar caisa mea nu ajunge, tovarășul prim-secretar...?

Tov. ALBULEȚU: Caisa ta nu o raportăm... o ținem la secret... ah...

SECRETARA: Ce idioți. Să uite să facă o raportare. Vă dați seama ce imagine își fac cei de la București despre noi.

Tov. ALBULEȚU: Da, de aceea trebuie să facem raportarea cât mai repede. Facem raportarea apoi mergem la cabana de protocol a partidului...

SECRETARA: Trebuie să ne grăbim, la opt se ia curentul... dar vom avea lumânări oricum...

Tov. ALBULEȚU: Da *(șoptit)* știți că a apărut un banc despre asta ...

SECRETARA: Cum e?

Tov. ALBULEȚU: Ce foloseau comuniștii pentru a lumina casele înainte de a folosi lumânări?

SECRETARA: Ce?

Tov. ALBULEȚU: Curent electric... *(amândoi râd)*

Tov. ALBULEȚU *(din nou preocupat de problema caiselor)*: Să vedem deci, câte caise să raportăm noi la hectar?

SECRETARA: Uf, cam greu. Cam cât să fie? Mult, puțin?

Tov. ALBULEȚU: Puțin? Cum puțin? Dar ce, eu conduc un județ în care se produce puțin? Nu, în județul meu se produce mult. Totul e mult la mine!

SECRETARA: Da, trebuie să raportăm mult! Să raportăm, să fie raportat!

Tov. ALBULEȚU *(se uită prin hârtii)*: Nu am idee cât au raportat celelalte județe. Nu mai am mapa delegatului.

*(se uită disperat în hârtii, apoi la ceasul de pe mână)*

Tov. ALBULEȚU: Trebuie să raporteze producția noastră de caise la producția altor județe, altfel nu vom putea raporta corect. Dar nu am mapa Delegatului. De unde să știu eu câte caise au raportat celelalte județe? Nu am la ce să mă raporteze.

SECRETARA: Încercăm... aproximativ...

Tov. ALBULEȚU *(se uită la ea cu subînțeles)*: Cincisprezece sau douăzeci?

SECRETARA: Tovarășu' prim... *(râde, se fâstâcește)* chiar mai mult de douăzeci...

Tov. ALBULEȚU *(cu subînțeles)*: Douăzeci și cinci?

SECRETARA: Da, douăzeci și cinci!

Tov. ALBULEȚU: Gata, producția noastră de caise va fi de douăzeci și cinci de tone la hectar. Fă urgent raportarea la București, că avem treabă... *(o strânge în brațe)* *(tovarășul prim-secretar Albulețu se plimbă dintr-o parte în alta a biroului; se aude o bătaie în ușă)*

Tov. ALBULEȚU: Intră! A, tu ești Boabă. la loc.

Tov. BOABĂ: Am venit să vă spun cum stăm cu noua combină agricolă modernă, care s-a stricat pe drum, tovarășul prim.

Tov. ALBULEȚU: Boabă, lasă combina. A fost o problemă cu producția agricolă. O problemă care ne-ar fi putut face praf pe toți.

Tov. BOABĂ: Dar ce problemă tovarășul prim-secretar. Noi am raportat producții foarte bune, mult îmbunătățite hmmm... față de ceilalți ani... la porumb, la sfeclă, la legume. Suntem pe un loc fruntaș, vă asigur de asta, știți doar... noi nu lucrăm ca amatorii când e vorba de raportări. Știm și denumirile în latinește. Eu zic să așteptăm...

Tov. ALBULEȚU: Boabă, am uitat să facem o raportare.

Tov. BOABĂ: Nu se poate tovarășu' prim-secretar. Am făcut toate raportările! Am chiar în mapă tabelele. Porumb, cartofi, sfeclă... *(deschide mapa și pune hârtiile pe masă)*

Tov. ALBULEȚU: Am uitat ceva, Boabă!

Tov. BOABĂ: Nu am uitat nimic, tovarășul prim-secretar!

Tov. ALBULEȚU: Ba da, am uitat, Boabă. Norocul e că acolo, la București, partidul e vigilent.

Tov. BOABĂ: Dar ce am uitat tovarășul prim-secretar?

Tov. ALBULEȚU (*cu telegrama în mână, citește*): „Către Comitetul Județean de partid... din raportările agricole ale județului dumneavoastră lipsește raportarea producției la hectar de caise”.

(*îi dă telegrama tovarășului Boabă*)

Tov. BOABĂ (*citește*): „Către Comitetul Județean de partid... din raportările agricole ale județului dumneavoastră lipsește raportarea producției la hectar de caise”.

Tov. ALBULEȚU: Cât pe ce să ne facem de râs, Boabă, cât pe ce să ne facem de râs! Noroc că am fost vigilent și am remediat greșeala. Am raportat producția noastră de caise. Douăzeci și cinci de tone la hectar.

Tov. BOABĂ: (*râde*) Trebuie să fie o greșeală, tovarășu' prim-secretar...

Tov. ALBULEȚU (*se uită la el încruntat*): De ce spui asta? Partidul nu greșește niciodată!

Tov. BOABĂ: Dar... tovarășul prim-secretar...

(*se uită unul la altul*)

Tov. BOABĂ: La noi în județ nu cresc caișii...

(*tovarășul Albulețu rămâne înmărmurit*)

Tov. ALBULEȚU: Cum adică? Ce vrei să spui?

Tov. BOABĂ: Nu avem culturi de caiși...

Tov. ALBULEȚU (*prăbușindu-se în fotoliu*): Nu înțeleg ce spui!

Tov. BOABĂ: La noi în județ nu cresc caișii... plus că nu am pus denumirea în latinește. (*caută în agendă*) Armeniaca vulgaris.

Tov. ALBULEȚU (*exasperat*): Iar vulgaris?

(*tovarășul Albulețu se ține cu mâinile de cap; tovarășul Boabă îi aduce un pahar cu apă; secretara își pune apă în palmă și îi umezește fruntea; după câteva momente de derută, tovarășul Albulețu își adună gândurile și puterile și se ridică hotărât*)

Tov. ALBULEȚU: Dacă partidul, a cărui înțelepciune nu avem voie să o punem la îndoială, ne-a cerut producția de caise, înseamnă că partidul ne cere caise!

Tov. BOABĂ: Dar în județul nostru nu cresc caisele, e prea rece, suntem un județ de munte...

Tov. ALBULEȚU: Nu, nu, nu! Dacă partidul ne cere producția de caise înseamnă că partidul vrea ca județul nostru să producă caise! Partidul are nevoie de caisele din județul nostru! Înseamnă că în județul nostru cresc caișii!

Tov. BOABĂ: Dar tovarășul prim-secretar...

Tov. ALBULEȚU: Nu mai spune nimic, Boabă! Tac! Gata! Oricum, am raportat deja producția de caise. (*se uită la secretară*) Douăzeci și cinci (*accentuat*) de tone la hectar!

Tov. BOABĂ: Eu înțeleg să mai... umblăm la cifre când facem raportări la București, mai întindem de ele... dar noi nu avem nici măcar un cais în județ, cum putem raporta o producție de caise?...

Tov. ALBULEȚU: Trebuia să raportăm producția de caise, Boabă! Înțelege că trebuia să raportăm producția de caise! Ni s-a cerut să o raportăm, am raportat-o! Eu sunt un membru disciplinat al partidului.

Tov. BOABĂ: Am înțeles, tovarășul prim-secretar!

Tov. ALBULEȚU: Cheamă-l și pe Ciucu. Doar nu era să ne lăsăm depășiți de alte județe.

Tov. BOABĂ: Revin în cel mai scurt timp, tovarășul prim-secretar!

(*Boabă iese; tovarășul prim-secretar o strânge în brațe pe secretară*)

Tov. ALBULEȚU: Caisa ta... o ținem la secret... ah... Și Boabă care o ține una și bună că la noi în județ nu avem caise... (*își pune mâinile pe fundul secretarei; se aud bătăi în ușă*)

Tov. ALBULEȚU: Intră!

(*intră tovarășii Boabă și Ciucu*)

Tov. ALBULEȚU: Vă rog să luați loc.

(*se așază toți la masă*)

Tov. ALBULEȚU: Ciucule, Boabă probabil ți-a spus deja, am raportat producția de caise la hectar.

Tov. CIUCU: Dar tovarășul prim... dar la noi în județ nu cresc caișii...

Tov. ALBULEȚU (*nervos*): Nu cresc caișii pentru că nu am cultivat caiși! Trebuia să cultivăm caiși! Nu să ajungem în situația să ne ceară Bucureștiul producția de caise și noi să nu avem ce raporta! De ce nu am cultivat caiși? Programul nostru politic este multilateral... Trebuia să fim prevăzători, să ne gândim că partidul ne poate cere într-o zi caise, și să fim pregătiți pentru asta. Am greșit, tovarăși! Să ne asumăm greșeala, ca niște buni comuniști. Și tocmai pentru că am vrut să reparăm această greșeală, am raportat producția de caise. Douăzeci și cinci de tone la hectar!

Tov. CIUCU: Nu cresc caișii în județul nostru, temperatura medie nu permite... caisul este un pom sensibil la temperatură, la îngheț... umiditatea excesivă a solului.. La noi în țară caisul preferă câmpia...

Tov. ALBULEȚU: Nu, nu, nu! Bucureștiul ne-a cerut o raportare, am făcut-o!

Tov. CIUCU: Dar tovarășul prim-secretar, nu e cinstit... eu sunt membru al partidului încă din ilegalitate... noi trebuie să fim cinstiți, ca comuniști.

Tov. ALBULEȚU: Să fim cinstiți, Ciucule? Vrei să ajungem pe ultimul loc pe țară? Dacă ajungem pe un loc codaș, eu nu voi mai fi prim-secretar, tu nu vei mai fi șef adjunct la Direcția Agricolă, s-ar putea desființa județul cu totul, dacă nu este un județ performant! Asta vrei? Nu mai zic că nu mai ajung la București. Raportările nu le fac pentru că trebuie să fac raportări, le fac pentru că vreau să urc, să ajung la București. Dacă nu făceam raportarea de caise, rămâneam cu cinstea...

Tov. BOABĂ (*speriat*): Aveți dreptate, tovarășul prim-secretar!



Tov. ALBULEȚU: În comunism, stăpânind natura, omul face producția, nu producția îl face pe om. Că doar producția nu o fac zeii, sau îngerii, ci noi, oamenii, muncind, adică noi, aici, în birou, cu pixul! Ce ne-a costat să raportăm splendida noastră producție de caise?

Tov. CIUCU: Tovarășu' prim-secretar, dar caisul crește în județele de la câmpie, nu la noi, la munte, unde nu crește caisul... Noi, comuniștii...

Tov. ALBULEȚU: La noi în județ crește caisul, ai înțeles? (*nervos*) La noi în județ crește caisul! Nu o să mă las eu la alte județe, ca să mi-o ia înainte, din cauza unor caiși. Asta-i bună! Dacă o iau alte județe înaintea mea la producția de caise, nu mai ajung niciodată la București!

Tov. CIUCU: Dar tovarășul prim-secretar, pur și simplu nu cresc caișii...

Tov. ALBULEȚU: Da, mai lasă-mă o dată cu caișii, eu vorbesc de caise, nu de caiși! Fără producții mari de caise la hectar nu vom ajunge niciodată în comunism! O să ne pierdem în socialism, o să băltim în socialism, de unde o să ne întoarcem în regimul burghezo-moșieresc. Asta vreți?

Tov. CIUCU ȘI BOABĂ (*într-un glas*): Nu, niciodată!

Tov. ALBULEȚU (*arătând cu mâna*): Bravo, drumul nostru spre comunism trece prin aceste livezi cu caiși!

(*tovarășii Ciucu și Boabă se îndepărtează*)

Tov. CIUCU (*supărat, către tovarășul Boabă*): De aceea apar bancurile despre agricultura noastră...

Tov. BOABĂ: Ce bancuri!

Tov. CIUCU: Comuniștii români plantează grâul în România și îl recoltează în Franța... Am tras de cifrele astea... Dacă trăgeam așa de un cal îl făceam girafă.

#### SCENA 4

*Suntem în biroul tovarășului prim-secretar Albulețu. Intră secretara.*

SECRETARA: A venit o telegramă de la București... (*tovarășul prim-secretar o strânge în brațe; secretara iese; tovarășul Albulețu citește telegrama cu voce tare*)

Tov. ALBULEȚU: „Va informăm că producția la hectar la caise înregistrată în județul dumneavoastră este cea mai mare din țară... Mai mult chiar, este o producție record pentru țara noastră, de când se fac înregistrări agricole. Felicitările mele personale și ale întregului consiliu de miniștri. Tovarășul Secretar-general vă invită la Comitetul Central al partidului pentru a vă felicita personal... Semnat ministrul agriculturii...”

Tov. ALBULEȚU (*stupefiat*): Am încurcat-o! (*se prăbușește în scaun; mai citește o dată telegrama*)

Tov. ALBULEȚU: „Vă informăm că producția la hectar la caise înregistrată în județul dumneavoastră este cea mai mare din țară... Mai mult chiar, este o producție record pentru țara noastră, de când se fac înregistrări agricole. Felicitările mele personale și ale întregului consiliu de miniștri. Tovarășul Secretar-general vă invită la Comitetul Central al partidului pentru a vă felicita personal... Semnat ministrul agriculturii...”

(*tovarășul Albulețu deschide ușa și îi face semn secretarei să intre*)

Tov. ALBULEȚU: Citește și tu, poate văd eu greșit...

SECRETARA: „Va informăm că producția la hectar la caise înregistrată în județul dumneavoastră este cea mai mare din țară... Mai mult chiar, este o producție record pentru țara noastră, de când se fac înregistrări agricole. Felicitările mele personale și ale întregului consiliu de miniștri. Tovarășul Secretar-general vă invită la Comitetul Central al partidului pentru a vă felicita personal... Semnat ministrul agriculturii...”

(*se uită înmărmurită la tovarășul Albulețu*)

SECRETARA: Am măsurat prea mult?...

Tov. ALBULEȚU: A fost din ochi, oricum...

Tov. ALBULEȚU (*încercând să se întrezeze*): Să vină tovarășii Boabă și Ciucu!

(*tovarășul Albulețu mai citește o dată telegrama*)

Tov. ALBULEȚU: „Vă informăm că producția la hectar la caise înregistrată în județul dumneavoastră este cea mai mare din țară. Mai mult chiar, este o producție record. De când se înregistrează producțiile agricole în țara noastră, nu s-a înregistrat o producție atât de mare. Felicitări. Tovarășul Secretar-general vă invită la Comitetul Central al partidului pentru a vă felicita personal...” Cum am ajuns noi pe locul întâi?

(*se aude o bătaie în ușă*)

Tov. ALBULEȚU: Am încurcat-o. Intră!

(*în birou intră tovarășii Boabă și Ciucu*)

Tov. ALBULEȚU: Tovarăși, suntem într-o dificultate...

Tov. CIUCU: Ce s-a întâmplat, tovarășul prim-secretar?

Tov. ALBULEȚU: Suntem într-o mare dificultate. Am primit o telegramă de la București.

Tov. CIUCU: E de rău?

Tov. ALBULEȚU: Nu e de rău... e de bine... adică într-un fel e de bine dar de fapt e de rău... nici nu știu dacă e de bine sau e de rău... poate e de bine dar acum mi se pare că e de rău... tocmai pentru că e de bine... e de prea mult bine, de aceea e de rău...

Tov. CIUCU (*nedumerit*): Cum vine asta?

Tov. ALBULEȚU: Tovarăși, producția noastră de caise...

Tov. CIUCU: Ce e cu... producția noastră de caise?

Tov. CIUCU: Dar la noi în județ nu cresc caișii...

Tov. ALBULEȚU: Producția noastră de caise...

Tov. CIUCU: Da...

(*tovarășul Albulețu îi întinde tovarășului Boabă telegrama*)

Tov. BOABĂ (*citește*): „Vă informăm că producția la hectar la caise înregistrată în județul dumneavoastră este cea mai mare din țară... Mai mult chiar, este o producție record pentru țara noastră, de când se fac înregistrări agricole. Felicitările mele personale și ale întregului consiliu de miniștri. Tovarășul Secretar-general vă invită la Comitetul Central al partidului pentru a vă felicita personal... Semnat ministrul agriculturii...”

Tov. ALBULEȚU (*buimăcit de complicația creată*): Producția noastră de caise este cea mai mare din țară... cu alte cuvinte suntem pe primul loc în țară la producția de caise... (*tovarășii Boabă și Ciucu se prăbușesc pe scaune*)

Tov. CIUCU: Cum să fim pe locul întâi pe țară când la noi în județ nu cresc caișii?... (*tovarășul Boabă îi dă un ghionț tovarășului Ciucu*)

Tov. ALBULEȚU: Am raportat prea multe caise... Ne-am aruncat prea mult... (*se uită la secretară*) Cum o scoatem, tovarăși? (*se așterne liniștea; toți sunt preocupați de încurcătura creată*)

Tov. CIUCU: Nu știu, tovarășu' prim-secretar, ce să facem acum... trebuie să scoatem caisele de undeva.

Tov. ALBULEȚU: De unde să cumpărăm atâtea caise?

Tov. BOABĂ: Vom cumpăra producția de caise de la un județ de câmpie și o vom aduce în județul nostru.

Tov. CIUCU: Păi ne trebuie producția de la mai multe județe ca să facă producția noastră record...

Tov. BOABĂ: Ai dreptate, dacă nu aveam producția asta record, dacă aveam o producție mai mică, o puteam drege cumva... dar e o producție prea mare.

Tov. ALBULEȚU: Și cu ce bani să cumpărăm caise tovarăși?

Tov. CIUCU: Da, cu ce bani... suntem într-o mare încurcătură.

Tov. ALBULEȚU: Da, ce încurcătură, tovarăși!

Tov. CIUCU: Da, o mare încurcătură.

Tov. ALBULEȚU: Cum o scoatem, tovarăși?

Tov. CIUCU: Tovarășu' prim-secretar, eu zic să raportăm că am greșit raportarea.

Tov. ALBULEȚU (*nervos*): Nu-ți dai seama ce vorbești, Ciucule? Ar fi ca și cum ne-am semna condamnarea la moarte. Noi nu suntem puși aici să greșim, numai în capitalism se greșește, noi aici suntem puși să conducem județul cu rezultate cât mai bune... și să conducem agricultura județului conform indicațiilor tovarășului secretar general. Noi nu greșim, noi suntem comuniști! Trebuie să găsim o soluție, trebuie să găsim o soluție...

Tov. CIUCU: Vom spune că am greșit, adică am spus caise în loc de mere.

Tov. ALBULEȚU: Nu putem spune că am greșit, noi nu putem greși, nu înțelegi? Nu suntem

puși aici să greșim, ci să fim competenți, să conducem, să conducem bine.

Tov. BOABĂ: Și oricum merele le raportaserăm...

Tov. ALBULEȚU: Da, da. Nu! Da!

Tov. CIUCU: Ce facem? Ce facem? Suntem pierduți. Trebuie să spunem adevărul! Noi, ca și comuniști, prețuim adevărul, nu?

Tov. ALBULEȚU: Nu, nu, nu! E prea frumoasă această raportare ca s-o stricăm. Raportarea trebuie să rămână! (*sentențios*) Să lăsăm adevărul pentru altă dată. Data viitoare spunem adevărul! Vă promit! Aveți cuvântul meu de onoare! Pe onoarea mea de comunist. Dar acum trebuie să salvăm această frumoasă producție de caise. Suntem pe primul loc pe țară! Nu vom strica această frumusețe! Producția noastră de caise trebuie să rămână! Suntem un județ producător de caise, suntem primul județ producător de caise al țării... (*vorbește în delir; în fundal muzică patriotică*)

Tov. BOABĂ: Și cum ieșim din încurcătură, tovarășu' prim?

Tov. ALBULEȚU: Nu știu, nu știu...

Tov. CIUCU: Dar la noi în județ nu cresc caișii...

## SCENA 5

*Suntem pe peronul gării. Se pregătește plecarea tovarășului Albulețu la București. Sunt prezenți tovarășii Boabă, Ciucu, Retegan și tovarășa Niculina. Doi muncitori încearcă să bată cu ciocanul un cui pentru a prinde în peretele unui magazin portretul tovarășului secretar general. Cuiul refuză să intre în perete. Muncitorul de jos îi dă celui de pe scară un pistol electric de bățut cuie.*

MUNCITORUL 2: Ăsta nu merge decât împușcat...

MUNCITORUL 1 (*văzând vitrina goală a magazinului*): La radio spun mereu că producția de legume și fructe de mare, dar eu am frigiderul gol.

MUNCITORUL 2: Scoate frigiderul din priză și leagă-l la radio. (*râde*)

VÂNZĂTOAREA: Nu am primit marfa de două săptămâni, așa că poți mai bine să mergi la cumpărături la radio, unde găsești de toate.

MUNCITORUL 1: O să băgăm capul în radio și mâncăm. (*râde*)

VÂNZĂTOAREA: Eu sunt aici de când s-a deschis magazinul și am văzut cum a dispărut marfa încet-încet.

MUNCITORUL 1: Asta am văzut și noi. Dar ei spun că s-au sărit toate cincinalele, s-au spart baierile producției.

VÂNZĂTOAREA: Da, unde, în Franța? Mie să-mi aducă marfă, că le sparg capul.

MUNCITORUL 1: Cui îi spargi capul?

VÂNZĂTOAREA: Lor, la toți, partidului.



MUNCITORUL 1: Sssss, vorbește mai încet.

VANZATOARE: De ce să vorbesc încet. Ce-o să-mi facă?

*(se formează încet-încet coadă la magazin; se așteaptă laptele; oamenii şușotesc; apare un activist de partid cu o foaie în mână)*

ACTIVISTUL: Vă rog să ascultați Decretul Consiliului de Stat privind „măsuri pentru prevenirea și combaterea unor fapte care afectează buna aprovizionare a populației”, care pedepsea cu închisoare de la 6 luni la 5 ani cumpărarea de la unitățile comerciale de stat și cooperatiste, în scop de stocare, în cantități care depășesc nevoile consumului familial pe o perioadă de o lună, de ulei, zahăr, făină, mălai, orez, cafea, precum și de alte produse alimentare...

VANZATOARE: Ce vrei tu de fapt?

ACTIVISTUL: Să nu se cumpere pentru speculă.

VANZATOARE: Ce speculă? Oamenii cumpără pentru ei. Cine crezi mata că o să cumpere pentru speculă, când eu nu am marfă pentru toți cei de la coadă. Mai bine ați aproviziona magazinele.

ACTIVISTUL: Asta nu e treaba dumneavoastră.

MUNCITORUL 1: Dar treaba cui e, dacă nu se găsește marfă în magazin. Zi dumneata a cui e treaba asta?

ACTIVISTUL: A celor care se ocupă cu aprovizionarea.

MUNCITORUL 1: Păi vorbește tu cu cei cu aprovizionarea.

ACTIVISTUL: Asta nu e treaba mea. eu sunt activist de partid.

MUNCITORUL 1: Dar partidul al cui e? Al muncitorilor, nu?

ACTIVISTUL: Clar, este partidul clasei muncitoare.

MUNCITORUL 1: Și atunci de ce nu e marfă pentru muncitori?

MUNCITORUL 2: De ce nu vă ocupați să le meargă bine muncitorilor? De pildă să se găsească marfă în magazine.

ACTIVISTUL: Asta nu e treaba mea.

VÂNZĂTOAREA (*nervoasă*): Dacă nu e treaba ta, ia dispari de aici!

ACTIVISTUL: Dar să știți că nici situația din țările capitaliste nu este mai înfloritoare...

*(se apropie grupul tovarășului prim-secretar Albulețu; activistul de partid, de teamă să nu creeze un incident, se retrage)*

Tov. ALBULEȚU: Vă mulțumesc, tovarăși! Plec la București pentru a fi felicitat pentru producția record de caise a județului nostru chiar de către secretarul general al partidului. Această producție record de caise este rezultatul eforturilor pe care, sub conducerea județenei noastre de partid, le-au făcut tovarășii care lucrează ogoarele județului... Producția noastră este mândria noastră, după cum s-a spus în Adunarea Colectiviștilor. Cei care au lucrat livezile noastre de caiși și-au sporit eforturile în lupta pentru obținerea

unei producții de caise record, pentru a da caise țării și poporului muncitor. Și pentru a arăta țărilor capitaliste că suntem mai buni decât ei pe zona agricolă. *(își drege vocea)* Tovarăși, județul nostru a învins țările capitaliste la producția de caise! Jos capitalismul! *(urale)* În obținerea acestei producții record, am avut și sprijinul oamenilor de știință, care au știut să combine și să experimenteze soiurile de caiși, astfel încât să obținem această producție record. Voi propune să sărbătorim la noi în județ o zi a caiselor. Noi suntem centrul național al producției de caise! Pentru noi, cea mai bună industrie este agricultura. Drumul spre socialism trece prin ogoare. Să trăiască livezile noastre de caiși! Să trăiască producția noastră de caise!

*(cei prezenți aplaudă; un pionier îi oferă flori tovarășului prim-secretar; în fundal oamenii continuă să stea la coadă)*

Tov. BOABĂ: Felicitări, tovarășul prim-secretar, felicitări! *(îi arată câteva cutii)* Acestea sunt scrisorile pe care tovarășii din județul nostru le trimit tovarășului secretar general, de Ziua Recoltei. *(șoptit)* Le-am scris noi, la partid, am luat numele și adresele din cartea de telefon, sunt în regulă toate, nu e nimeni pus din burtă...

Tov. ALBULEȚU: Foarte bine, foarte bine, tovarășu' Boabă. Scoate una, să o citim, de față cu tovarășii!

Tov. NICULINA: Vă rugăm să-l salutați pe tovarășul Secretar General din partea tovarășilor din județul nostru! Vă rugăm să-l înconjurați cu entuziasmul nostru! Vă rugăm să-l salutați în numele producției noastre de caise.

*(cei prezenți aplaudă; tovarășul Boabă scoate o scrisoare și i-o dă tovarășului Albulețu)*

Tov. ALBULEȚU: Iată, tovarăși, ce cuvinte frumoase îi adresează un cetățean din județul nostru tovarășului secretar general al partidului: „Vă adresez cele mai calde felicitări pentru devotamentul cu care conduceți scumpa noastră patrie, Republica Socialistă România. Membrii cooperatori din județul nostru vă raportează cu mândrie încheierea recoltei în județul nostru, care a fost cea mai bogată din istoria județului. Ne luăm angajamentul, tovarășe secretar general, ca în anul ce vine să obținem recolte record la hectar, astfel încât să fim un județ fruntaș în întrecerea socialistă... Semnat Tov. Viorica Petrescu, Strada Merilor...”

*(ovații; vânzătoarea de la magazin își aude numele rostit)*

VÂNZĂTOAREA (*nedumerită*): Ce scrisoare am scris eu?

*(tovarășul Boabă îi face semn să tacă, șocat de neașteptata coincidență)*

Tov. BOABĂ (*preocupat*): Aveți aici un coș cu caise, pentru tovarășul secretar-general.  
 Tov. ALBULEȚU (*șoptit*): Caise? De unde le-ai luat?  
 Tov. BOABĂ: Mi le-a adus cumnatul de la Constanța. (*trenul pleacă spre București*)

## SCENA 6

*În antecamera cabinetului secretarului general al partidului tovarășul Albulețu așteaptă. Secretara intră la tovarășul secretar general. Tovarășul Albulețu folosește ocazia și se uită pe corespondența de pe birou. Secretara revine.*

Tov. ALBULEȚU: Văd că primiți multă corespondență.  
 SECRETARA: Desigur, suntem comitetul central al partidului. Cetățenii ne pot scrie, tovarășul secretar general este interesat de opiniile cetățenilor. În felul acesta actul conducerii este direct legat de oameni.  
 Tov. ALBULEȚU: Cum, tovarășul secretar general chiar citește ce-i scriu... cetățenii?  
 SECRETARA: Da, citește personal toată corespondența. (*tovarășul Albulețu este buimăcit*)  
 Tov. ALBULEȚU: Dar câtă răbdare are tovarășul secretar general. Este admirabil că citește opiniile oamenilor, cum e și firesc, suntem un regim popular, suntem un regim al poporului.  
 SECRETARA: Aveți dreptate. Așa este. Mă asigur personal că tovarășul secretar general citește toată corespondența.  
 Tov. ALBULEȚU: Asta este foarte bine... (*tovarășul Albulețu este impacientat; secretara taie plicurile la colț și le deschide pe o parte cu cuțitul, pregătindu-le pentru tovarășul secretar general*)  
 Tov. ALBULEȚU: Și... prin corespondența dumneavoastră, aveți și scrisori din județul nostru?  
 SECRETARA: Deseori, da.  
 Tov. ALBULEȚU: Eram curios dacă aveți vreuna chiar la mapă...  
 SECRETARA: Din județul dumneavoastră am zece mii de scrisori.  
 Tov. ALBULEȚU (*mândru*): Foarte bine! (*secretara intră la tovarășul secretar general; tovarășul Albulețu caută grăbit în teancul de scrisori scrisoarea tovarășul Ciucu; nu o găsește; secretara revine*)  
 SECRETARA: Puteți intra la tovarășul secretar general. (*tovarășul Albulețu intră având în mână un coș cu caise; este emoționat*)  
 SECRETARUL GENERAL: Tovarășul Albulețu, salutările mele călduroase și revoluționare!  
 Tov. ALBULEȚU (*emoționat*): Vă salut, tovarășul secretar general! V-am adus aici caise din producția noastră. (*tovarășul Albulețu se așază în fotoliu; tovarășul secretar general se ridică și pune o casetă audio într-un casetofon și îl*

*pornește; caseta conține înregistrări audio despre succesele socialismului, pe fond muzical*)

SECRETARUL GENERAL: Ascultă, tovarășul prim!  
 VOCEA: Sub îndrumarea secretarului general al partidului, uzinele *Patria* au realizat o inovație științifică prin care țevile se extind după instalare cu cinci metri, realizând astfel o economie...  
 SECRETARUL GENERAL: A fost ideea mea...  
 Tov. ALBULEȚU: Extraordinar!  
 SECRETARUL GENERAL: Spre era socialistă!  
 VOCEA: Sub îndrumarea secretarului general al partidului, uzinele *Dacia* au dezvoltat un autovehicul care funcționează cu apă distilată...  
 SECRETARUL GENERAL: A fost ideea mea...  
 Tov. ALBULEȚU: Extraordinar!  
 VOCEA: Sub îndrumarea secretarului general al partidului, uzinele *Steaua Roșie* au obținut hârtie de cea mai bună calitate din paie...  
 SECRETARUL GENERAL: A fost ideea mea...  
 Tov. ALBULEȚU: Extraordinar!  
 VOCEA: Sub îndrumarea secretarului general al partidului, uzinele *Dunărea* au fabricat cauciuc din rășină de brad...  
 SECRETARUL GENERAL: A fost ideea mea...  
 Tov. ALBULEȚU: Extraordinar!  
 VOCEA: Sub îndrumarea secretarului general al partidului, uzinele *Igiena socialistă* au dezvoltat săpun din flori de pe marginea râurilor patriei noastre socialiste...  
 SECRETARUL GENERAL: A fost ideea mea...  
 Tov. ALBULEȚU: Extraordinar!  
 VOCEA: Sub îndrumarea secretarului general al partidului, uzinele *Plasticul românesc* au dezvoltat un nou tip de plastic din prolipolimetilolopelonenă...  
 SECRETARUL GENERAL: De fapt a fost ideea ei...  
 Tov. ALBULEȚU: Extraordinar!  
 VOCEA: Pionierii români au strâns cinci milioane de semnături pentru interzicerea armelor nucleare...  
 SECRETARUL GENERAL: La lupta pentru pace i-am bătut!  
 Tov. ALBULEȚU: Extraordinar!  
 SECRETARUL GENERAL: A fost ideea mea, aceea (*se ridică și se agită, ca și cum ar ține un discurs*) de a conlucra strâns cu țările socialiste, cu toate statele lumii, cu forțele iubitoare de pace de pretutindeni pentru a se pune capăt cursei înarmărilor și a se ajunge la înlăturarea armelor nucleare de pe Pământ și pentru prevenirea extinderii lor în Cosmos, pentru instaurarea unui climat de securitate, încredere și largă cooperare pe continentul european și în întreaga lume! (*tovarășul secretar general se lasă în fotoliu, parcă epuizat; intră o asistentă medicală*)  
 SECRETARUL GENERAL: A, iartă-mă puțin, e injecția pentru diabet.



*(asistenta îi face injecția; în acest timp, secretarul general își continuă discursul, agitat)*

SECRETARUL GENERAL: ...este necesar să se facă în continuare totul pentru ca, la întâlnirea din această lună dintre secretarul general al Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, Mihail Gorbaciov, și președintele Statelor Unite ale Americii, Ronald Reagan, să se ajungă la înțelegeri corespunzătoare care să deschidă calea reducerii și eliminării, până la urmă, a armelor nucleare și a altor arme de distrugere în masă...

*(asistenta iese; tovarășul secretar ia o caisă din coș)*

SECRETARUL GENERAL *(mușcând din caisă)*: Am vrut să vă felicit personal, tovarășe, pentru producția record de caise a județului pe care îl conduceți.

Tov. ALBULEȚU: Vă mulțumesc, tovarășu' secretar general, în numele tuturor tovarășilor din județ care lucrează la livezile de caise! Eu întotdeauna am considerat că pentru noi cea mai bună industrie este agricultura.

*(secretara intră cu o mână de scrisori și le așază pe birou)*

SECRETARUL GENERAL: După ce îi batem pe capitaliști la agricultură, o să ne întoarcem împotriva lor să-i batem și la industrie. Noi, aici, în socialism, întâmpinăm dificultăți pe care capitaliștii nu le întâmpină. Asta nu înțeleg eu...

*(secretarul general soarbe din cafea și se strâmbă; cheamă secretara)*

SECRETARUL GENERAL: Ce are cafeaua asta, nu se poate bea, parcă nici nu are cafea în ea!

SECRETARA *(încurcată)*: O să vă fac mai bine un ceai, tovarășu' secretar general!

SECRETARUL GENERAL: Partidul se bazează pe oameni competenți, ca dumneata, tovarășu' Albulețu! Noi trebuie să facem o agricultură modernă, intensivă, în care vechile producții să pară de râs. Da, să râdem de vechile producții, de pe vremea moșierilor! Producția agricolă trebuie să devină o variantă a producției industriale. Trebuie intensificate eforturile...

*(tovarășul secretar general mușcă dintr-o caisă)*

SECRETARUL GENERAL: Mi-e greu să mă hotărâsc ce să facem cu producția dumată de caise, tovarășul prim-secretar. Să o dăm la export sau să alimentăm aprozarele cu ea.

Tov. ALBULEȚU: Eu zic să alimentăm aprozarele, tovarășul secretar general.

SECRETARUL GENERAL: O să mă mai gândesc. Ce utilaje ați folosit pentru obținerea acestei producții record de caise?

*(sună telefonul; tovarășul secretar general se ridică și răspunde)*

SECRETARUL GENERAL: Tovarășul Albulețu, am fost informat de la Ministerul Agriculturii că producția dumată de caise la hectar este cea mai mare în rândul tuturor țărilor socialiste. Felicitări!

Tov. ALBULEȚU *(buiăcit)*: Va mulțumesc, tovarășu' secretar general!

*(tovarășul secretar general sună la telefon; vorbește cu cineva de la serviciul de propagandă)*

SECRETARUL GENERAL: Să apară diseară la teledifuziune prima știre, producția de caise din județul... care nu numai că este prima pe țară, dar este prima dintre toate țările socialiste. Să se facă reportaje despre asta. Să apară în prima pagină din „Scânteia”, cu un interviu al tovarășului Albulețu, scrieți voi interviul, să iasă bine. Să se scrie așa „România dă lecții la producția de caise atât țărilor socialiste cât și celor capitaliste”. Să se scrie în toate ziarele locale, pe prima pagină, despre această producție record de caise. Caise! Caise!

*(se întoarce la tovarășul prim-secretar Albulețu)*

SECRETARUL GENERAL: Așadar, ce utilaje ați folosit pentru obținerea acestei producții record de caise?

Tov. ALBULEȚU *(încurcat)*: Am folosit... utilajele extraordinare produse la uzina „Semănătoarea” sub îndrumarea dumneavoastră, tovarășu' secretar general. Îndrumările dumneavoastră, tovarășu' secretar general, sunt de aur, în orice domeniu de activitate, și în industrie și în agricultură...

SECRETARUL GENERAL: Da, forțele sunt acum concentrate asupra dezvoltării unor noi tipuri de utilaje agricole... părerea mea sunt decisive... Modernizarea utilajelor nu este încă o acțiune încheiată. Ministerul Agriculturii și Ministerul construcțiilor de mașini aplică ideile mele. Luna aceasta s-a finalizat combina autopropulsată de recoltat porumbul pe șase rânduri! Da, pe șase rânduri!

*(secretarul general ia în mână de pe masă o machetă a acestei combine; o întoarce pe toate părțile, admirând-o)*

Tov. ALBULEȚU: Partidul nostru are noroc să fie condus de dumneavoastră!

SECRETARUL GENERAL: Combina aceasta va avea un nou echipament de recoltat de tip nou, iar capacitatea de depănare crește cu douăzeci și cinci la sută.

Tov. ALBULEȚU: Extraordinar, și totul la îndrumările dumneavoastră!

SECRETARUL GENERAL: Da, clar, categoric. Până la sfârșitul lunii august vor fi trimise ogoarelor 2500 de combine noi, de acest tip.

Tov. ALBULEȚU *(neîncrezător)*: Dar cum vor fi produse 2500 de combine în doar două luni?

SECRETARUL GENERAL: Conducerea de la „Semănătoarea” m-a asigurat că va fi îndeplinit planul. Sarcinile partidului trebuie întotdeauna îndeplinite, cu orice preț.

Tov. ALBULEȚU: Ce tovarăși harnici cei de la „Semănătoarea”! Totuși, 2500 de combine în două luni...

SECRETARUL GENERAL: Tovarășe, nu ai încredere în tovarășii de la fabrica „Semănătoarea”? Raportările sunt întotdeauna corecte. Noi, comuniștii, suntem oameni onești. Dumneata când raportezi producția agricolă, producția de caise de exemplu, nu o raportezi corect?

Tov. ALBULEȚU (*speriat*): Ba da tovarășul secretar general, corect, totul, noi, comuniștii, suntem cinstiți cu tot ceea ce facem. Noi, comuniștii, prețuim adevărul!

SECRETARUL GENERAL: Corect. Așadar, combina va avea un nou echipament de recoltat de tip nou, iar capacitatea de depănare crește cu douăzeci și cinci la sută. Combina va reduce lucrările de întreținere cu optzeci la sută. Defecțiunile tehnice sunt reduse cu 75 la sută iar consumul de carburant scade cu 40 la sută.

Tov. ALBULEȚU (*neîncrezător*): Atât de multe performanțe la această combină nouă?

SECRETARUL GENERAL: Da! Dar de ce te îndoiești, tovarășul prim-secretar? Crezi că tovarășii de la „Semănătoarea” nu raportează corect?

Tov. ALBULEȚU: Nici vorbă, tovarășu' secretar general, cred în forța conducătoare a partidului și a secretarului său general!

SECRETARUL GENERAL: Tovarășe, în Germania Federală unei semănătoare îi revin 50 de hectare de teren, pe când la noi unei semănătoare îi revin 150. Asta pentru că ale noastre sunt mai bune!  
(*tovarășul secretar general sună după secretară; aceasta intră*)

SECRETARUL GENERAL: Să pregătim pentru tovarășul prim titlul de erou al muncii socialiste, prima clasă!

Tov. ALBULEȚU: Vă mulțumesc, tovarășu' secretar general!  
(*secretarul general se așază la birou și începe să citească corespondența*)

SECRETARUL GENERAL: Ați supravegheat personal producția de caise, nu-i așa?

Tov. ALBULEȚU: Am supravegheat personal această producție, tovarășu' secretar general. Am stat pe câmpul de caiși zi și noapte...

SECRETARUL GENERAL: Bine ați făcut. Orice activitate trebuie supravegheată personal. Acesta este spiritul comunist.

Tov. ALBULEȚU: Așa am și făcut, tovarășul secretar general. Producția de caise a fost o prioritate pentru noi anul acesta. Încă de la începutul anului. Cei mai buni ingineri agronomi au lucrat la livezile de caiși.  
(*tovarășul secretar general ajunge la plicul trimis de tovarășul Ciucu*)

SECRETARUL GENERAL: Tovarășul Albulețu, eu vreau să vă fac o propunere.

Tov. ALBULEȚU: Vă ascult, tovarășu' secretar general.

SECRETARUL GENERAL: Vreau să vă fac o vizită în județ, tovarășu' prim-secretar.  
(*tovarășul Albulețu pălește*)

SECRETARUL GENERAL: Ocazie cu care vreau să vizitez livezile de caiși...

Tov. ALBULEȚU (*speriat*): Tovarășe secretar general, este o onoare.... livezile noastre de caiși sunt cele mai frumoase din țară. Sunt cele mai bogate, cele mai roditoare... din Europa... din întreaga lume. (*încurcat*) Tovarășii din județul nostru vor fi încântați să vă primim în vizită ca să vedeți livezile noastre de... caiși...  
(*secretarul general se ridică brusc*)

SECRETARUL GENERAL: Vă rog să vă pregătiți pentru această vizită. Și încă ceva, tovarășu' prim-secretar. Azi-noapte mi-a venit o idee în problema cozilor la magazine.

Tov. ALBULEȚU: Ce să facem, tovarășul secretar general, cu cozile de la magazine?

SECRETARUL GENERAL: Punem magazinele la un km distanță unul de altul. Așa, cozile nu se vor mai încurca..

## SCENA 7

*Suntem în biroul tovarășului Albulețu. Sunt prezenți tovarășii Boabă, Ciucu, Retegan și tovarășa Niculina.*

Tov. ALBULEȚU: Tovarăși, suntem într-o încurcătură și mai mare.

Tov. BOABĂ: Mai mare decât cea cu caisele?

Tov. ALBULEȚU: Mai mare, adică... tot de caise e vorba.

Tov. CIUCU: Blestematele de caise. Dar am raportat o producție record, nu? Nu a fost destul de mult?

Tov. ALBULEȚU: Ba da, Boabă, a fost chiar prea mult, a fost o producție foarte bună, cea mai mare din țară, una din cele mai mari din lume.

Tov. BOABĂ: Păi atunci ce problemă avem, tovarășul prim-secretar?

Tov. ALBULEȚU (*descurajat*): Tovarășul secretar general vine la noi în județ, în vizită de lucru.

Tov. BOABĂ: Dar asta este o mare onoare pentru noi, tovarășul prim-secretar! Să fii vizitat de tovarășul secretar general nu e de ici de colo. Vom fi în centrul atenției!

Tov. ALBULEȚU: Stați, tovarăși, că nu v-am spus totul. Stați!

(*tovarășul Albulețu se plimbă agitat dintr-o parte în alta a încăperii; cei trei îl urmăresc cu privirea, preocupați*)

Tov. ALBULEȚU: Sunt pierdut, sunt pierdut. Tocmai acum, când am cea mai mare producție de caise pe țară. O reușită atât de mare și de frumoasă, (*clamează*) cea mai mare producție de caise pe țară, va fi umbrită de această vizită de lucru.



Tov. BOABĂ: Dar e o onoare pentru noi să fim vizitați de tovarășul secretar general!

Tov. CIUCU: Așa este, tovarășul prim!

Tov. ALBULEȚU: Da, tovarăși, în mod normal e o onoare. Dar acum nu e o onoare. E o oroare. E sfârșitul meu. E sfârșitul nostru. Acum e o problemă. O mare problemă.

Tov. BOABĂ: De ce, tovarășul prim-secretar?

Tov. ALBULEȚU: Pentru ca tovarășul secretar general vrea să viziteze...

Tov. BOABĂ: Ce vrea să viziteze?

Tov. ALBULEȚU: Vrea să viziteze livezile de caiși!  
(*tovarășii Boabă și Ciucu se prăbușesc pe scaune*)

Tov. BOABĂ: Livezile de caiși? Vrea să viziteze livezile de caiși?

Tov. CIUCU: Dar la noi în județ nu cresc caișii...

Tov. ALBULEȚU: Da, livezile de caiși. Acele minunate livezi de caiși din județul nostru. Cele mai frumoase din țară. Cele mai frumoase din întregul CAER. Chiar mai minunate decât cele din țările capitaliste. Mai minunate chiar decât cele din Grădina Edenului!

Tov. CIUCU: Dar la noi în județ nu cresc caișii, tovarășul prim-secretar! Trebuia să spunem adevărul, noi, comuniștii, prețuim adevărul...

Tov. ALBULEȚU: Știu că nu cresc caișii, tovarășu' Ciucu! Dar noi am vrut să fim în fruntea clasamentului! Întrecerea e întrecere, nu? De ce să rămânem noi la urma întrecerii? De ce să fim ultimii, când putem să fim primii?  
(*un moment de liniște*)

Tov. ALBULEȚU: Acum ce facem? Trebuie să-i arătăm tovarășului secretar-general formidabilele noastre livezi de caiși.

Tov. BOABĂ: Da, acum chiar că nu avem ce face...

Tov. CIUCU: Dacă am cumpăra caise dintr-un județ în care cresc caișii...

Tov. ALBULEȚU: Nu, tovarășu' Ciucu, tovarășul secretar general nu vrea să vadă caise! Tovarășul secretar general vrea să vadă caiși! Formidabilii noștri caiși, care au dat cea mai bună recoltă de caise din toată lumea!

Tov. CIUCU: Caise... dar cum am ajuns noi, tovarășu' prim, să avem cea mai mare producție de caise din țară, când la noi în județ nu cresc caișii?...

Tov. ALBULEȚU: Pentru că am raportat această producție... (*nervos*) doar nu era să ne lăsăm la alte județe!

Tov. BOABĂ: Eu cred că acum chiar am încurcat-o. Am mai umflat noi cifrele, câte un pic, dar acum chiar am încurcat-o.  
(*se așterne liniștea*)

Tov. RETEGAN: Tovarășu' prim-secretar, eu am o idee!

Tov. ALBULEȚU (*descurajat*): Ai o idee, Retegan.

Tov. RETEGAN: Am o idee, tovarășu' prim-secretar. Am o idee care ne-ar putea scoate din încurcătură.

Tov. ALBULEȚU (*neîncrezător*): Să auzim ce idee ai, Retegan.

Tov. BOABĂ: Ia să auzim!

Tov. RETEGAN: Eu am văzut, tovarășu' prim-secretar, într-o piesă la teatrul din oraș, (*important*) care este în răspunderea mea, pomi făcuți din cartoane care arătau atât de bine că ai fi jurat că sunt aievea.

Tov. ALBULEȚU (*râzând sarcastic*): Caiși de carton, Retegan? Asta e ideea ta?

Tov. RETEGAN: Eu cred că altceva nu putem face.

Tov. BOABĂ: E o idee trăznită...

Tov. RETEGAN: Găsim la teatru tot ce ne trebuie, mai cumpărăm ce nu avem. Putem face o livadă de caiși din cartoane.

Tov. ALBULEȚU (*neîncrezător*): Ce idei trăznite ai!

Tov. CIUCU: Eu cred că nu avem soluție. Nu ne rămâne decât să ne dăm demisia cu toții și gata...

Tov. ALBULEȚU: Nu! Un comunist nu-și dă niciodată demisia!

Tov. CIUCU: Păi atunci ce să facem, tovarășul prim-secretar?

Tov. RETEGAN: Eu zic să încercăm, tovarășu' prim-secretar. În caișii ăștia de carton stă soarta noastră a tuturor... (*pentru sine*) cât de rău am ajuns, depindem de niște cartoane.

Tov. ALBULEȚU: Am ajuns să depindem de niște cartoane? Și funcția mea de prim-secretar... și funcția mea de ministru... Retegan, serios vorbind, putem face o livadă de caiși de carton?

Tov. RETEGAN: Putem, tovarășul prim. Ne vom mobiliza exemplar, așa cum știm noi, comuniștii. Vom folosi toată infrastructura teatrului, precum și tot ce avem noi la propagandă. Eu vă propun să facem o plenară a partidului să discutăm problema aceasta.

Tov. ALBULEȚU (*secretos, șușotit*): Nu, tovarășul Retegan, nu facem nici o plenară. Ne ocupăm discret de asta, așa cum știm noi, comuniștii, clandestin... doar am fost atâția ani în ilegalitate, ce dracu?  
(*se plimbă agitat prin birou*)

Tov. ALBULEȚU: Tu ce spui, tovarășă Niculina?

Tov. NICULINA: Tovarășul prim, eu cred că avem capacitatea organizatorică să înfăptuim această livadă de caiși. La Fabrica de in am făcut cincinalul în patru ani și planul anual în opt luni. Am îndeplinit sarcini mult mai grele decât o livadă de caiși de carton.

Tov. RETEGAN: Ar fi o dovadă de lașitate să ne lăsăm acum bătuți!

Tov. NICULINA (*hotărâtă*): Să nu îndeplinim această sarcină ar însemna să punem umărul la lichidarea socialismului!

Tov. ALBULEȚU: Tovarășa Niculina, ești o tovarășă de nădejde. (*cu subînțelese*) Mă pot baza pe tine?

Tov. RETEGAN: Sută la sută, tovarășu' prim! O să iau situația în mână ca să iasă vizita bine!

Tov. ALBULEȚU: Bine, atunci la treabă, tovarăși. Să înfăptuim livada de caiși de carton!  
(*cei doi ies în grabă*)

## SCENA 8

*Suntem pe un câmp agricol. La distanță, un grup de oameni amenajează butaforia cu caiși. Este amenajat un loc de primire pentru o vizită oficială. Cei doi muncitori prind un banner între doi pomi. Pe el este scris „Trăiască Secretarul General al Partidului Comunist Român!”. Vânzătoarea este în spatele unui stand de legume și fructe.*

VÂNZĂTOAREA (*stupefiată*): Ferească Dumnezeu, dar n-am avut atâtea fructe și legume niciodată!

MUNCITORUL 1 (*șoptit*): Am auzit că legumele sunt din Bulgaria.

MUNCITORUL 2: Toate sunt aduse de undeva.

VÂNZĂTOAREA (*stupefiată*): Portocale și banane.

MUNCITORUL 1 (*șoptit*): Că doar nu cresc la noi.

MUNCITORUL 2: Astea erau doar de Crăciun, demult.

MUNCITORUL 1: Ori socialism, ori banane!

*(apare tovarășul Retegan însoțit de regizor și de un grup de actori de la teatrul orașului; cei doi muncitori aduc recuzita de propagandă: portrete ale secretarului general, mici pancarte de mână cu PCR și steaguri ale PCR; tovarășul Retegan dă indicații)*

Tov. RETEGAN (*cu elan*): Aici îl primim pe tovarășul secretar general. E sarcina ta să faci scena, tovarășe regizor! (*tovarășul Retegan iese*)

REGIZORUL (*evaluând locația*): Voi stați aici în două rânduri (*către actori*). Fiecare ține o pancartă. (*către o actriță*) Tu stai în față. Noi vom face o Ciuleandra. (*actorii răspund indicațiilor fără niciun entuziasm*)

REGIZORUL (*către o actriță*): Haide, tovarășă, că sarcinile nuse discută. Manifestația de aici trebuie să iasă bine! Punctul culminant va fi Ciuleandra! Până la Ciuleandra vom avea corul de la Semănătoarea, grupul de copii, carul triumfal cu recolta din județ și grupul de dansuri populare.

ACTRIȚA (*revoltată*): Noi nu suntem teatru politic! Ce suntem noi, păpuși?

REGIZORUL: Noi trebuie să facem ce ni se spune, tovarășă!

ACTRIȚA: Nu, noi ar trebui să ne apărăm demnitatea.

REGIZORUL: Ai un loc de muncă, ai unde să joci? Asta înseamnă că ești tratată cu demnitate.

ACTRIȚA: Este sub demnitatea noastră de artiști să participăm la asemenea spectacole degradante.

REGIZORUL: Ssssss... poate ne aude careva. Te rog să faci ce ți se spune!

ACTRIȚA: Eu nu particip la circul ăsta.

REGIZOR: Vrei să ni se închidă teatrul? Asta vrei? (*regizorul dă indicații*)

REGIZOR: Stați unde vă arăt! Mai în centru! Să repetăm Ciuleandra!

*(scena se amenajează sub indicațiile*

*regizorului; apare tovarășul Albulețu; tovarășul Retegan îl întâmpină)*

Tov. ALBULEȚU (*uimit*): Excepțional, Retegan, excepțional!

Tov. RETEGAN: Mulțumesc, tovarășu' prim-secretar.

Tov. ALBULEȚU: Chiar e o livadă cu caiși acolo, în depărtare.

Tov. RETEGAN: Mulțumesc, tovarășu' prim-secretar.

Tov. ALBULEȚU: Nimeni nu și-ar da seama că sunt din carton.

Tov. RETEGAN: Este o lucrare foarte frumoasă. Am implicat teatrul și fabricile din oraș. A ieșit o operă de artă.

Tov. ALBULEȚU: Da, a fost o idee salvatoare. Livada asta arată capacitatea noastră organizatorică.

Tov. NICULINA (*atrăgând atenția asupra ei*): Ei, am îndeplinit noi sarcini chiar mai grele, tovarășu' prim. La fabrica de in am făcut cincinalul în patru ani și planul anual în opt luni.

Tov. ALBULEȚU: Ești o tovarășă de nădejde, Niculina.

Tov. NICULINA: O să fie o vizită reușită, sunt convinsă. Nu vă faceți griji, tovarășul prim.

Tov. ALBULEȚU: Da, tovarăși (*le face semn să se strângă pe lângă el*), trebuie să-l ținem pe tovarășul secretar general departe de livada de caiși.

Tov. RETEGAN: Nu se va apropia, tovarășul prim. Programul artistic îl va cuprinde și pe el...

Tov. ALBULEȚU: Dacă e nevoie, conțez pe tine, tovarășă Niculina...

Tov. NICULINA: Întotdeauna, tovarășu' prim! (*își aranjează fusta*)

Tov. ALBULEȚU: Acum e momentul meu. Cocoțat pe acești caiși, nu am cum să nu ajung la București.

Tov. BOABĂ: Tot partidul vorbește numai de dumneavoastră. Că ați aduce un suflu tânăr și reformist în partid, lucru de care e atâta nevoie. Și mai ales o competență deosebită, pe care ați demonstrat-o cu producția de caise.

Tov. ALBULEȚU: Da, da, Boabă, producția de caise este cea mai importantă carte de vizită. Ea vorbește pentru mine.

## SCENA 9

*Tovarășul secretar general apare însoțit de doi consilieri.*

Tov. ALBULEȚU: Bine ați venit, tovarășu' secretar general.

*(un pionier se apropie să-i ofere flori; aplauze; entuziasm neconvingător din partea participanților; cele două hostesse îl întâmpină cu un vas cu caise)*

Tov. ALBULEȚU: Vă rog să serviți din caisele noastre. (*tovarășul secretar general mușcă dintr-o caisă*)

Tov. SECRETAR GENERAL: Excepționale, excepționale! (*hostessele îl servesc cu țuică de caise*)



Tov. ALBULEȚU: Vă rog să serviți și țuică făcută din caisele noastre.

*(tovarășul secretar general bea din pahar)*

Tov. SECRETAR GENERAL: Bună țuica, bună!

*(hostessele îl servesc cu gem de caise)*

Tov. ALBULEȚU: Vă rog să serviți și gem de caise, din caisele noastre.

*(tovarășul secretar general servește o lingură cu gem)*

Tov. SECRETAR GENERAL: Bun gem, bun.

*(hostessele îl servesc cu tartă de caise)*

Tov. ALBULEȚU: Vă rog să serviți și tartă de caise, din caisele noastre.

*(tovarășul secretar general servește o tartă de caise)*

Tov. SECRETAR GENERAL: Bună, bună.

Tov. ALBULEȚU: Tovarășe secretar general, în zare acolo puteți vedea culturile noastre de caiși. Anul acesta, cum bine știți, am avut o recoltă record la caise.

Tov. SECRETAR GENERAL: Da, da, cea mai mare din țară și prima dintre țările socialiste. Felicitări tuturor tovarășilor care au făcut posibilă această producție record! Am atins nivelul maxim de dezvoltare a țării!

VÂNZĂTOAREA: L-am atins de mult, acum suntem la vale!

Tov. ALBULEȚU: Mulțumim, tovarășul secretar general.

Tov. SECRETAR GENERAL *(continuă pe ton de discurs)*: Dragi tovarăși, vă felicit pentru producția record de caise la hectar, prima pe țară și prima dintre statele socialiste, și sigur peste producția din țările capitaliste. Agricultură socialistă este cea mai performantă din lume. Capitalismul în România a apus pentru totdeauna. El va reveni când va face plopul pere și răchita micșunele. Trăiască producția record de caise a județului dumneavoastră!

*(ovații)*

Tov. SECRETAR GENERAL: Și încă ceva, tovarăși. Vă anunț că am hotărât ca tovarășul Albulețu să fie începând de mâine ministrul Agriculturii.

*(ovații)*

Tov. SECRETAR GENERAL: Și încă ceva, tovarăși. Tovarășul Albulețu va fi începând de mâine președintele Academiei de Științe Agricole, mai ales că știe denumirea latinească a plantelor. *(către Albulețu)* Apropo, caisul în latinește este prunus armeniaca.

*(tovarășul Boabă își notează)*

Tov. BOABA: La mine figurează armeniaca vulgaris...

*(ovații)*

Tov. SECRETAR GENERAL: Și încă ceva, tovarăși. Vom atinge comunismul în maximum zece ani!

MUNCITORUL 2: Până atunci poate îmi instalează telefonul.

MUNCITORUL 1: Și mie îmi vine mașina.

*(aplauze)*

Tov. SECRETAR GENERAL: Aș vrea să ne apropiem să vedem caișii.

*(panicat, tovarășul Albulețu îi face semn tovarășului Retegan, iar acesta îi face semn regizorului; regizorul face semn și se formează rapid cercul pentru o Ciuleandă; tovarășa Niculina îl ia de mână pe secretarul general; după câteva momente de dans, din mers, tovarășa Niculina îl trage pe tovarășul secretar general din scenă)*

## SCENA 10

*În scenă au rămas regizorul și actorii; multe lucruri împrăștiate, vraște.*

REGIZORUL: A ieșit bine. Bine că s-a terminat.

UN ACTOR: O fi ieșit bine dar noi am ieșit prost.

REGIZOR: Ce opțiuni crezi că avem noi?

ACTOR: Opțiunea să fim demni.

REGIZOR: Suntem la mâna partidului și a statului.

ACTOR: Pentru că nu facem nimic.

ACTOR: Și apropo, ni s-au promis bani pentru circul ăsta.

REGIZOR: O să primiți bani.

ACTOR: Da, când?

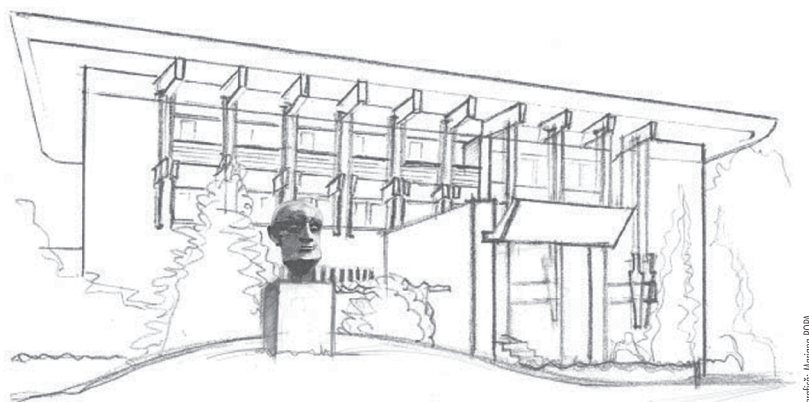
REGIZOR: Nu știu când. Noi trebuie să facem ce ni se spune, tovarășă! Vrei să ni se închidă teatrul? Asta vrei?

*(se iese din scenă; un grup de pionieri aruncă cu obiecte în butaforia de caiși, care se răstoarnă)*



Revista „Vitraliu”, numărul 57, apare cu sprijinul financiar al  
Evergent Investments și Atria Urban Resort





grafic: Mariana POPA

## 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 „Vitralliu” 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 „Saloanele 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”

*Vitralliu*

Publicație periodică • numărul 57, octombrie 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  
Octombrie 2022



Laurențiu Mogoșanu