

Vitrabilia

PERIODIC AL CENTRULUI CULTURAL INTERNAȚIONAL „GEORGE APOSTU” - BACĂU • ANUL XXXI, NR. 58, APRILIE 2023



„Eu celălalt”, Constantin Tofan

„O alianță cu rușii în orice împrejurare,
o încredere în cuvântul sau semnătura lor,
va fi totdeauna o nebunie scump plătită.”

A. D. Xenopol
(„Războaiele dintre ruși și turci”, vol. II, 1880)

„Pofta neînfrânată provoacă pagubă și moarte sufletului și precum calul sălbatic, fără frâu, trânteste pe călăreți, așa și poftele neînfrânate împing către moarte. Lumea este amăgitoare, lăcaș vremelnic al imperfecțiunii. Dumnezeu oferă darurile sale nu celor leneși și lăsători, ci celor sârguincioși și harnici.”

Dimitrie Cantemir (1673-1723)

SUMAR



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 expoziția
 „Glose Retrospective”
 de Constantin Tofan
 realizată la
 Centrul de Cultură „George Apostu”,
 mai 2023

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

Ioan-Aurel Pop – Austria cea democratică și bogată...	3
Alin Sebastian Popa – România mea, a ta și „a mai multor neamuri”. Drumul României Mari de la proiect la realitate (1821-1920) (X)	7
Dumitru Vitcu – Un vrednic animator al cercetării vechilor monumente bisericești din Moldova: istoricul ieșean Ioan Caproșu	15
Ionel Savitescu – Mari comandanți ai lumii antice	19
Livia-Liliana Sibișteanu – Puncte de vedere asupra cărților „Istoria ilustrată a secuilor” și „O istorie a secuilor”	21
Mircea Coloșenco – Sorin Pavel – inițiatorul „Manifestului Crinul alb” (1928) și al „Manifestului Revoluției Naționale” (1935)	28
Mircea Coloșenco – Mihai Șora – filosof teosofic	30
Ioan Holban – Dumitru Radu Popescu	31
Alexa Visarion – George Banu – neuitare	41
Adrian Dinu Rachieru – George Bălăiță, un „realist fantasmagoric”	45
Ioan Holban – George Bălăiță	49
Angela Baci – Poezii	54
Emil Nicolae – Poezii	55
Ion Parhon – Teatrul dincolo de bariere	62
Călin Ciobotari – Estetica rostului sau despre întrebările fundamentale în teatru	65
Veronica Popa – Gheorghe Mândru, un regizor în căutarea formulelor estetice	70
Dana Pocea – Meyerhold și ipostaze ale grotescului	73
Ion Cocora – Peter Brook, la plecare	76
Dragoș Pătrașcu – Artă modernă versus artă contemporană?	78
Dumitriana Condurache – „Eram un mirmidon”. Despre umilința profesiei și generozitatea transiterii	81
Daniel Ștefan Pocovnicu – Despre „transfigurativul” teatral	83
Alexandru Grecu – Satiricus – un teatru de rezistență	89
Petru Bejan – Participare și spectacol în arta contemporană. Estetica trans- și post-umanistă (II)	91
Leo Butnaru – Ceasurile lui Dalí și ale lui Ion Barbu	93
Aurelian Bălăiță – Interdisciplinaritatea în învățământul universitar artistic	95
Daniel Ștefan Pocovnicu – Ipstaze spectaculare	97
Dumitriana Condurache – Și dacă am uita tot și am lua-o de la capăt. Despre libertatea de creație și despre inocența privirii	106
Dan Petrușcă – De la textul dramatic la spectacolul teatral	108
Nora Iuga – Poezii	112
Val Mănescu – Poezii	113
Petre Isachi – Insomniile după Cioran. Complexitatea metafizicii cioraniene sau un caz etern irezolvabil pentru critică	116
Alexandru Ovidiu Vintilă – Adi Cusin - un poet prea puțin cunoscut	120
Gheorghe Grigurcu – „Oricât ar măsura misterul”	123
Constantin Coroiu – Marin Preda și literatura ca o pradă	126
Irina Petraș – Cioturi și ruine. Reluări	130
Adrian-Silvan Ionescu – George Catlin, pictorul preerilor	133
Marius Manta – Asupra lui Ovidiu Ionescu sau pseudo-discurs în parte lămuritor la „hărțile timpului”	145
Emil Nicolae – Cei 9 ani de-acasă	148
Ioan Dănilă – De la Casa de Sfat și Citire „Vasile Alecsandri” Bacău la Biblioteca Județeană „C. Sturdza” Bacău	151
Simona-Grazia Dima – Între zborul păsărilor și vibrația mitului	153
Doina Cernica – O istorie – Istoria traducerilor în limba română	156
Paula Romanescu – Poezii	158
Ion Tudor Iovian – Poezii	159

Ion Fercu – Lenea: metafizicul, oblojitorul nostru păcat (Sau despre arta de a trudi mai mult decât toți truditarii lumii)	162
Christian W. Schenk – Ce ne desparte și ce ne apropie	169
Leo Butnaru – Domnul Teste, domnul Șablon și domnul Gates sau coșul cu clișee al[e] eseistului versus coșul computerului	172
Tiberiu Ionescu – Știți oare la ce mai putea fi de folos pentru Securitate un cenaclu literar?	175
Simona-Andreea Șova – Ultimul mare poet modern francez	177
Traian-Dinorel Stănciulescu – Eminesciana scrisoare dintâi sau despre o hermeneutică a cosmologiei românești	179
Ștefan Munteanu – Alexandru Surdu despre fragmentele filosofice din manuscrisele eminesciene	182
Alexa Visarion – Călătoria galactică a creației muzicale: Cvartetul VOCEs - 50	184
Alexa Visarion – Scriu, în amintirea valorii... (II)	187
Shanti Nilaya – Eugène Ionesco: Chipuri ale exilului sublimat prin absurd	192
Dinu Grigorescu – Acasă la <i>Titanicul</i> Tudor Mușatescu	196
Alexandra Ares – Sugestii pentru protestele de la nominalizările UNITER	199
Shanti Nilaya – Poezii	202
Flavia Adam – Poezii	203
Dan Perșa – Poetica unui artist vizual: Ovidiu Ungureanu	206
Cornel Galben – Grigore Tabacaru	209
Liviu Ioan Stoiciu – O zi de jurnal din anul Revoluției. Și după 33 de ani – o nouă cenzură... ..	211
Mircea M. Ionescu – Cum s-a făcut de am refuzat colaborarea cu valorosul ginere al lui Lucian Blaga!	216
Gheorghe Iorga – Recitind <i>Metafora vie</i> (II)	220
Hasan Erkek – Poezii. Traducere în limba română și prezentare de Niculina Oprea	226
Ion Cocora – Poezii	228
Gellu Dorian – Magistrul și povestea celor patru mari români antibolșevici	232

Austria cea democratică și bogată...

Ioan-Aurel Pop



Ioan-Aurel Pop

În ultimul timp, s-a vorbit și s-a scris mult în România despre Austria, poate mai mult decât în toate epocile trecute luate la un loc. Dar românii nu au aflat date efective din această campanie privind mica țară europeană din Alpi, cu excepția faptului că luptelor politice interne de acolo le-au căzut victimă România și Bulgaria. Impresia este că, oarecum din senin, le-a cășunat austriecilor (numai celor extremiști?) pe români, deveniți victime nevinovate. Ca întotdeauna, adevărul este mai profund, mai complex și mai complicat.

Austria nu a fost mereu „o democrație reprezentativă parlamentară” și nici „una dintre cele mai bogate țări ale lumii, cu un PIB pe cap de locuitor de 48.350 de dolari”, cum scriu acum rezumativ și constatativ enciclopediile și dicționarele.

Austria a pornit prin lume, ca și Țara Românească a Moldovei, de la o mică marcă de apărare, creată la finele secolului al X-lea, cam după un secol de la „domnia” românului Gelou în nord-vestul Transilvaniei. Era vorba despre „Marca de Est” (=Österreich sau, în latină, *Marca Orientalis*), adică despre un mic teritoriu-tampon ai cărui luptători trebuiau să apere spațiul german dinspre răsărit, de atacurile unor migratori, mai ales ale ungurilor (nestabilizați complet încă, aflați pe cale de a-și forma, la anul 1000, regatul). În 1156, minuscula formațiune germanică primește rang

de ducat, sub familia Babenberg. Peste un secol, linia ducală Babenberg s-a stins și, pe la 1278, un Rudolf de Habsburg ajunge în fruntea ducatului Austriei. De-atunci și până la Primul Război Mondial, Habsburgii au rămas dinastia domnitoare a Austriei, după ce, între timp, au strâns cu sârg alte titluri și provincii sau țări. În 1438, după moartea lui Sigismund de Luxemburg, rege al Ungariei și împărat al Imperiului Romano-German, a fost ales ca urmaș al pomenitului împărat ducele Albert de Habsburg, ginerele lui Sigismund. De-atunci, toți împărații Imperiului Romano-German, metamorfozat în Imperiul Austriac (din 1804 încolo) și în Imperiul Austro-Ungar (din 1867 până la 1918), au fost Habsburgi. Cu alte cuvinte, foștii duci de la Viena, prin concursuri de împrejurări favorabile, prin căsătorii profitabile (cu mirese care aduceau drept zestre țări și provincii întregi), prin intrigi și, mai rar, prin războaie câștigate, s-au ridicat la cele mai înalte ranguri din Europa și au strâns pentru ducatul lor de baștină spuma veniturilor imperiale.

E important de urmărit – fie și fugar – cum și-au apropiat ei, liderii de la Viena, țări și provincii cu populație majoritar românească. În 1683 (adică în urmă cu aproape trei secole și jumătate), după un asediu teribil al otomanilor, în timpul căruia vienezii ajunseseră să mănânce câini,

pisici și chiar unele rozătoare fetide, orașul era eliberat de o oaste creștină condusă de Ioan Sobieski, regele Poloniei. În despresurarea Vienei, un rol important au jucat și românii, care, paradoxal, erau prezenți în ambele tabere combatante, adică în oastea lui Ioan Sobieski (unități de boieri și oșteni din Moldova, vasală prin tradiție Poloniei) și în oastea sultanului (în care principii Țării Românești, Moldovei și Transilvaniei fuseseră obligați să meargă cu propriile armate). Doar că aceștia din urmă sabotaseră acțiunea otomanilor, ajutându-i pe austrieci cu informații, cu pasivitate, cu paie trase din tunuri în loc de ghiulele etc. Acest lucru a fost recunoscut chiar de primarul Vienei, care a aprobat în urmă nu cu mulți ani așezarea, în numele Academiei Române, a unei plăci comemorative pe zidul bisericii din Kahlenberg (dealul din preajma Vienei, unde sunt cinstiți și polonezii), în memoria acestor români.

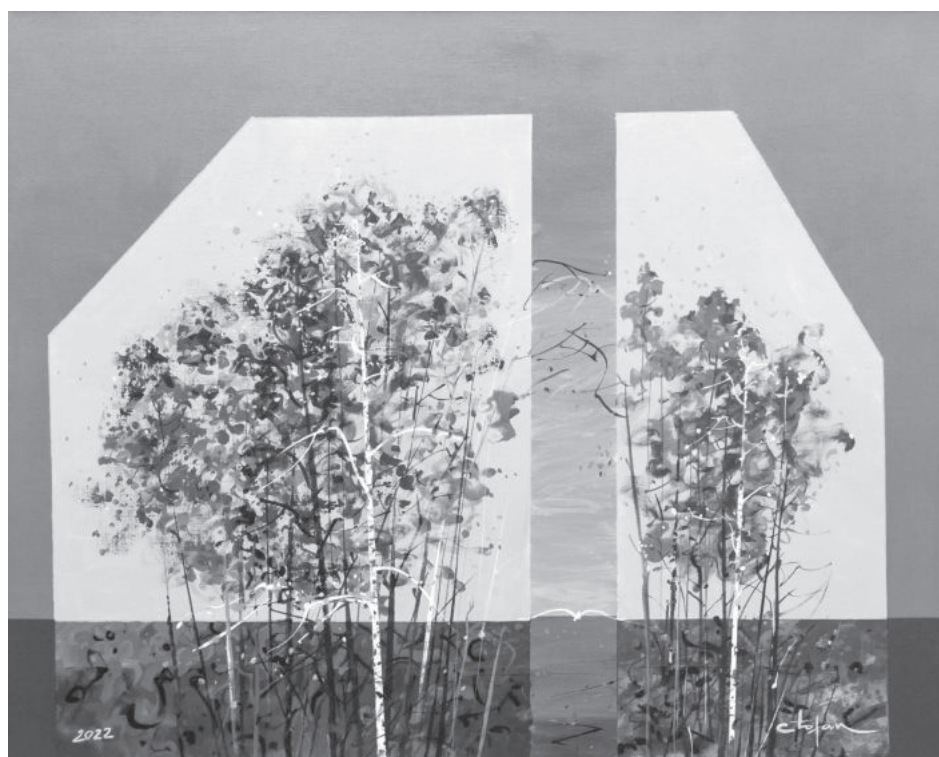
După victoria oștilor creștine, începea *Reconquista* răsăriteană. Țările și popoarele din Europa Centrală, ocupate de-a lungul secolelor de islamici, urmau să fie eliberate, dar nu de oastea poloneză învingătoare, ci de forțele creștine aliate într-o Ligă Sfântă și conduse de austrieci. Astfel, de victorie au profitat Habsburgii. În 1686-1687 era eliberată Ungaria propriu-zisă și capitala sa istorică Buda (după circa un secol și jumătate de stăpânire otomană, sub formă de provincie a imperiului sultanilor, cu pașă drept guvernator la Buda), iar la 1688 era „eliberată”, în linii mari, și Transilvania. În cazul Transilvaniei, „eliberarea” era un fel de a spune, fiindcă principatul nu fusese niciodată ocupat de turci, ca Ungaria. Transilvania era privită din afară ca aflându-se în sistemul otoman, deoarece figura (din 1541) sub suzeranitatea sultanului, ca și Țara Românească și Moldova, dar se bucura de un regim foarte lax, de semi-independență. De aceea, stările sau națiunile (grupurile privilegiate) – sașii, secuii, o mare parte a nobililor maghiari – s-au opus cu armele impunerii „protecției” Habsburgilor. Printre opozanți, au fost și grupuri de români, între care faimosul „haiduc” Pinteza Viteazul și aderenții lui din Maramureș și Părțile Vestice, încadrați

în marea mișcare antihabsburgică condusă de principele Francisc Rákóczi al II-lea, cunoscută și sub numele de Războiul Curuților (1703-1711). Nu degeaba, cronicarul secui Mihail Cserei (Cserei Mihály) deplângea soarta țării sale, încâpute pe mâinile regimului de la Viena, afirmând că „sărmana Transilvanie” schimbase „jugul de lemn turcesc cu jugul de fier al Habsburgilor”.

Românii au sperat în mai bine, dar angajamentele solemne ale Curții imperiale nu au fost respectate. În schimbul „unirii cu Biserica Romei”, românii urmau să primească egalitate cu națiunile privilegiate (ungurii, sașii și secuii), dar practic nu li s-a acordat această egalitate; în fața refuzului stărilor de a respecta promisiunile imperiale, românii au înaintat suveranului de la Viena, timp de aproape două secole (de prin anii 1740 până la 1918), sute de memorii, dar în zadar; ei s-au încrezut în „drăguțul de împărat” în timpul lui Horea, care, în schimb, a fost tras pe roată la Bălgrad (Alba Iulia) în 1785; s-au încrezut, tot așa, în suveran la 1848-1849, dar au fost aspru pedepsiți, iar „craii” lor, Avram Iancu, a ajuns răătăcitor prin munți, trist, dezamăgit și bolnav. La urmă, în ultimii 51 de ani de suveranitate împărătească asupra Transilvaniei, când a funcționat „monarhia cu două capete” (Imperiul Austro-Ungar), soarta românilor a fost și mai grea, iar politica de deznaționalizare a fost cruntă.

Austria s-a ridicat, așadar, de la un mic ducat la un imperiu printr-o minune, fiind ajutată în mod definitoriu de accederea Casei de Habsburg la demnitatea imperială. Suveranul Imperiului Romano-German a fost secole la rând cel mai important monarh din Europa. Lozincile acestui stat central-european au fost unele pragmatice: „Poarte alții războaiele, tu, fericită Austrie, căsătorește-te” („Bella gerant alii, tu, felix Austria, nube!”) și „Dezbină și stăpânește!” („Divide et impera!”). Astfel, alianțele matrimoniale, înruderirile și ațâțarea unor popoare contra altora le-au adus Habsburgilor sub pulpană multe țări și provincii și, evident, averi. Astfel, în timp ce statele de pe malurile mărilor și ale oceanelor și-au creat imperii coloniale depărtate, peste aceste mări și oceane, Austria și-a făcut (la fel ca Turcia, ca Rusia) un imperiu colonial continental, format din cehi, unguri, români, slovaci, croați, italieni, ucraineni, polonezi, sârbi, ruși, sași, secui, evrei, romi etc.

Constantin Tofan



Dezamăgirea românilor, „eliberări” – cum se spunea atunci propagandistic – „de sub păgâni” la finele secolului al XVII-lea și la începutul secolului următor, a fost până la urmă imensă. Nu degeaba, Vasile Goldiș avea să lase urmașilor la 1918 un adevărat testament de formă: „Împăratul ne-a înșelat, patria (adică Austro-Ungaria de-atunci) ne-a ferecat, și ne-am trezit că numai credința în noi înșine, în neamul nostru românesc ne poate mântui. Să jurăm credință de aci înainte numai națiunii române, dar tot atunci să jurăm credință tare civilizațiunii umane. Câtă vreme vom păstra aceste credințe, neamul nostru va trăi, se va întări și fericiri vor fi urmașii noștri până la sfârșitul veacurilor”.

Habsburgii au deținut oficial Transilvania cu Părțile Vestice între 1688 (1699) și 1918, Banatul între 1716 (1718) și 1918, Oltenia între 1718 și 1739, iar Bucovina între 1775 și 1918. Aceste regiuni istorice reprezintă cam jumătate din teritoriul României. Din aceste spații, locuite (majoritar) de români, cu minorități destul de numeroase pe alocuri, s-au scurs secole la rând aur, argint, aramă, fier, sare, cereale, lemn, produse finite etc. Muzeele Vienei sunt pline de artefacte de aur și argint din Transilvania, Banat și Bucovina, celelalte bunuri intrând în tezaurul imperial, devenit apoi al statutului sau rotunjind averile personale ale marilor familii de nobili și demnitari. Ele s-au transmis din generație în

generație, s-au tot înmulțit și au făcut ca și nivelul general de trai al populației din metropolă să crească foarte mult. Nu poate să spună nimeni că austriecii (germanofonii) nu munceau. Dimpotrivă, ei muncea foarte mult și foarte bine, animați de ordine și disciplină. Dar munca lor avea, în raport cu munca celorlalte popoare și populații din imperiu o valoare mult mai mare, era plătită la un preț de câteva ori mai mare, uneori de zeci de ori mai mare decât munca „amărăților din provincii”. În tot acest timp, „provinciile de margine” sau „de periferie” – cum erau numite în sens peiorativ în raport cu „centrul” – au sărăcit. Populația din aceste provincii muncea greu, în condiții precare și fără prea mare avânt, din moment ce mai tot ce produceau lua calea „centrului”. Totuși, nu se poate compara starea acestor provincii creștine „imperiale” cu cea a țărilor aflate sub stăpânire ori dominație otomană. Nu este totuna să te stăpânească un imperiu mai avansat sau unul mai înapoiat. Stăpânirea austriacă a adus Transilvaniei și Bucovinei anumite avantaje, legate de modelul de civilizație occidental biruitor. Mai ales în secolul al XIX-lea, s-au repartizat și spre aceste provincii anumite fonduri de dezvoltare, s-au ridicat edificii impunătoare, a crescut lent chiar și nivelul de trai, s-au format partide naționale și minoritățile au avut reprezentanți în parlament. Ba, s-au scris pe bancnote numele banilor în multe dintre limbile

popoarelor și populațiilor imperiului. Dar românii au rămas tot un fel de rude sărace, rău văzute și disprețuite pe față. În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, istoricii austrieci au fost primii în elaborarea „teoriei” imigraționiste, făcându-i pe români păstori venetici din Balcani și ocupanți pe nedrept ai Transilvaniei. Mai mult, acești teoreticieni au împărțit popoarele aflate sub stăpânirea Habsburgilor în unele „cu istorie” și altele „fără istorie”. Românii erau invariabil trecuți în categoria a doua, iar popoarele de această speță nu aveau dreptul la state proprii și nici la egalitate cu națiunile „onorabile”, cum erau ungurii, cehii ori croații. În plus, românii mai erau și ortodocși („schismatici”) sau greco-catolici (adică un fel de „ortodocși deghizați”) – altă pacoste! – practicând o „religie primitivă”, plină de „eresuri”, de „superstiții”. Cam așa se învăța și la școală și tot așa se modela și educația copiilor în familii: românii nu puteau să pretindă drepturi egale cu națiunile catolice și protestante, cu națiunile „civilizate”, fiindcă erau prin natura lor „înăpoeiați”, „incapabili” de performanță, „inculți”. Ei erau buni de munca brută, de arat, semănat și cules, de scos sarea și metalele din măruntaiele pământului, de creșterea animalelor, de slugărit la stăpâni, de plătit dări (impozite), de mers la oștire și de murit „pentru împărat”. Această concepție a „centrului” imperial era dublată de aceea „centrului” regesc de la Buda și apoi, de prin 1872, de la Budapesta, de națiunile Transilvaniei și mai ales de maghiari, care-i priveau pe români cu același dispreț nedisimulat. Firește, au fost și români care s-au ridicat deasupra „gloatei”, care au făcut mari cariere în „centrelor” imperiale și regale pomenite, în Transilvania, de la Emanuil Gojdu până la Iuliu Maniu, dar faima lor se pierdea în imaginea generală proastă. De exemplu, Emanuil Gojdu, mare jurist și parlamentar în capitala Ungariei, introdusese limba maghiară în baroul de la Buda, în locul latinei și-i impresiunase pe toți prin elocință; și-a lăsat averea „națiunii române de rit greco-oriental” din Transilvania și a creat faimoasele sale burse de studiu pentru români. Ca o altă ironie a sorții, Iuliu Maniu, ofițer al armatei chezaro-crăiești, în mijlocul dezastrului de la finele Marelui Război, a făcut ordine, împreună cu militarii români și cu alții, într-o Vienă aflată în plin haos și scăpată de sub control de autorități. Le părea ciudat unor vienezi ca românii să disciplineze capitala lor, aflată la un

pas de a fi pierdută. Asta mai ales că unii soldați din multinaționala armată chezaro-crăiască erau influențați de propaganda bolșevică și visau în locul imperiului „republici sovietice”. Nu a urmat, însă, nicio recunoaștere pentru români din partea autorităților, ci doar alte promisiuni. Iar când noul împărat Carol I încerca în zadar, în 1918, să salveze imperiul printr-un fel de federalizare (cu șase state: austriac, ungar, ceh, iugoslav, polonez, ucrainean), nu s-a găsit loc în iluzoriul imperiu pentru un stat al românilor (deși ei erau mai numeroși ca alții), priviți în continuare drept „popor fără istorie”.

Românii nu au avut (conform viziunii unor străini) un început bun în istorie, nu numai cum au avut marile puteri, ci și multe țări mai mici, dar așezate în Occident, de unde (având deschideri spre ape mari) s-au putut extinde spre alte zări, peste mări și oceane, au putut aduce de acolo unele și altele, fără să le plătească, în perioade în care era moral să faci asta. Au fost și țări continentale care s-au expandat peste alte țări și popoare și au acaparat de acolo tot ce le-a stat în putință. Acestea au acumulat mult și au prins gustul profitului. Românii au fost acaparați de alții și le-au furnizat de toate ori, dacă s-au opus, și-au luat atacatorii și ocupanții singuri ceea ce au dorit. Astfel, românii nu au dobândit spiritul competiției și nici al producției destinate pieței. Nu avea sens să te chinui să produci în plus față de nevoi, din moment ce tot ce aveai îți era luat de pomană sau jefuit. Astfel, o istorie întreagă românii au produs doar atât cât să trăiască, nu să comercializeze și să profite. Când s-au luat pe seamă, era prea târziu, iar competiția era câștigată de alții.

Multă lume se întreabă cum pot azi unele țări mici, precum Austria ori Olanda, să aibă o influență așa de mare în Europa. Din păcate, nu mărimea teritoriului ori numărul populației contează (ca teritoriu și populație, România este pe locul 6 sau 7 între cele 27 de țări ale Uniunii Europene), ci avuția națională, venitul pe cap de locuitor, produsul intern brut și alți asemenea indicatori, la care România este codașă. Or la acești indicatori, care presupun anumite acumulări istorice, Austria și Olanda sunt pe prim plan. Ele au cheag de demult, făcut atunci când furtul de la alții era o virtute, când nu existau organisme internaționale care să urmărească, să verifice și să sancționeze astfel de evoluții imorale. Și – ca să fim realiști – nici astăzi nu

este o mare deosebire față de acele timpuri ale jafului sistematic. S-au rafinat doar formele: vin marile corporații sau companii, precum OMW sau Schweighofer, și rad tot ce pot, cu acte în regulă, sărăcindu-ne mai mult decât ne închipuim. În ciuda declarațiilor și deciziilor, niciodată țările și popoarele mai mici (ca număr, dar mai ales ca avuție stăpânită efectiv) nu au fost egale cu țările mari. Și nu sunt nici azi, nici în Uniunea Europeană, nici în NATO și nici măcar în ONU. Cei mari și puternici dau ordinele, dirijează din umbră, dictează cine intră ori nu în Schengen. Austria nu este o țară mare, dar este una bogată și influentă. Ea nu mai poate duce o politică imperială, dar cultivă vag în interior prejudecăți imperiale și își arată arogant personalitatea atunci când are prilejul. Niciodată România, ajunsă târziu la un colț de masă a bogaților, nu va dicta, nu va sta alături de marile puteri. În mentalitatea austriacă – influențată mult de prejudecățile istorice menționate și de mass media – românii sunt tot „înăpoeiați”, „primitivi”, „mâncători de lebede”, perdanți ca model de civilizație. Românii, bulgarii și grecii sunt ortodocși, obișnuiți cu umilințele și deveniți umili. Uneori, grecii sunt exceptați de la marele dispreț, pentru că strămoșii lor au inventat democrația, pentru că nu au cunoscut comunismul și pentru că au imigrat în lume (mai ales în SUA) cu mult înainte de valurile stânenitoare de azi. Acestea din urmă nu vin numai din Orientul Apropiat, Mijlociu ori Îndepărtat, ci și din România și Bulgaria, tulburând liniștea delicată a austriecilor cu mentalitate imperială și stricând unele jocuri politice interne. Românii li se pot lua și petrol, și gaz metan, și cereale, și păduri, că doar sunt obișnuiți cu abuzurile, privațiunile și cu refuzurile. Și cu refuzul de a intra în Schengen s-au deprins de mai bine de un deceniu. Alții ar face gălăgie, ar protesta, ar șantaja, dar românii cei nevolnici nu fac așa ceva.

Nu se spun aceste lucruri direct, dar se subînțeleg. Discriminarea se insinuează din familie și din școală aproape natural, fără intenție manifestă, indirect. În schimb, ni se dau direct și mereu lecții de bună purtare, ca dinspre părinții înțelepți spre copiii proști. Eram pe la finele anilor 1990 pe o stradă din Viena și am văzut scris (pe un container păzit de un membru al unei societăți de binefacere) „Hilfe für die Walachei”, adică „ajutor pentru Valahia”. Și am

intrat în vorbă cu omul. Mi-a spus că e vorba despre o țară amărâă „din Balcani”, în care nu se găsește nimic de mâncat. Îi răspund că țara se cheamă acum România, nu Valahia și că de mâncare cam este. Nu m-a crezut. Trăia cu mintea, în privința Estului, în secolul al XIX-lea. De altminteri, se poate vedea că orice manual actual de istorie din Austria îi ignoră pe români ori îi pomeneste negativ. În plus, România mai poartă și stigmatul comunismului de peste patru decenii din secolul al XX-lea, ca și cum românii ar fi adus tancurile sovietice ca să-i țină ca într-o închisoare atâta timp.

Pe lângă toate aceste vini ale altora față de noi, sunt foarte multe vinile noastre. De-atunci de când s-au destrămat acele imperii acaparatoare au trecut ani mulți și – în ciuda deceniilor lungi de regim comunist – ne-am fi putut reveni. Este drept că ne lipsesc perioadele de acumulări, ca să fi prins cheag, așa cum au făcut toate țările prospere de azi. Noi am cam risipit, în loc să fi adunat, și nu numai din vina străinilor, ci și din vina noastră. În anii 1916-1917, de exemplu, am trimis de bună voie aproape 100 de tone de aur și alte multe avuții materiale și culturale la Moscova și acolo au rămas. Suntem azi membri ai grupului select de țări europene, dar am fost primiți târziu și am rămas oarecum stingheri, un fel de „egali” de mâna a doua. Am recuperat câte ceva din handicap, dar prea puțin. Nu am știut să ardem etape – cum au făcut alții – și să prindem din urmă țările avansate. Ne lipsesc, cu siguranță, spiritul de solidaritate, de întreprindere, dar și o educație performantă, ca și o elită politică demnă de încrederea românilor. Ne lipsesc și cultul muncii și al competenței. Un popor fără educație serioasă este ușor de manipulat, iar unul cu lideri slabi este fără vlagă, dezamăgit, inert, incapabil de mari succese. Ne prisosesc, însă, vorba în detrimentul faptei și netemeinicia, neseriozitatea în detrimentul demnității. Acum măcar, după atâția ani trecuți de la căderea oficială a regimului comunist, s-ar cuveni să ne revenim, să mai terminăm cu vorba lungă și cu lamentările. Am putea să ne alegem lideri buni și, în armonie cu oamenii de rând, am putea contrabalansa împreună secolele de istorie ternă. Ne pierdem prea des în forme și uităm de fond. Putem vorbi la nesfârșit despre educație, dar cu vorba nu facem școala mai bună; ne consumăm energia în proiecte peste proiecte, legi peste legi, dar nu le

punem în aplicare. De exemplu, sunt mulți români care vor schimbarea imnului, a stemei, a drapelului, a altor simboluri, dar nu vor schimbarea mentalității. Simbolurile nu se schimbă peste noapte, de dragul schimbării. Sunt mereu surprins să văd câți români „se pricep” la istorie și cred că știu trecutul nostru mai bine decât istoricii. Este deconcertant pentru mine să constat cum, de exemplu, superbe artefacte de ceramică pictată ale Culturii Cucuteni, „Gânditorul de la Cernavodă” ori faimoasele brățări dacice de aur sunt puse pe seama românilor, când, de fapt, românii nu existau ca popor în timpurile elaborării celor pomenite. Câteodată este nevoie de expertiză clară și de fapte concrete, în loc de pretenția de pricepere universală. Iar fapta de folos public presupune și unitate, or noi ne unim și ne urnim prea greu. Vorbim mult de Basarabia ca despre o provincie a țării celei mari (așa cum vorbim despre restul provinciilor noastre istorice), facem poduri de flori peste Prut, recităm, cântăm, ținem conferințe, dar nu prea ne dă ghes fapta, nici în privința acestei moșteniri înstrăinate a Basarabilor și Mușatinilor și nici în alte privințe. Am rămas inerti și ne vine prea la îndemână să dăm vina pe alții. La 1989, cam tot ce aveam în țară – bun și rău – era al nostru, adică al statului român. În câțiva ani, noi, românii – unii dintre români – le-am renegat pe toate. Aflu că ni s-au pus condiții la intrarea efectivă în UE sau pentru așteptata primire în spațiul Schengen. Se poate, dar depinde și cum tratezi când este vorba de condiții, stând în picioare ori în genunchi. Accepți anumite compromisuri pentru țară sau pentru propriul buzunar și le numești „comisioane”? Cert este că vechea imagine proastă moștenită din istorie s-a îngroșat în deceniile din urmă datorită nouă, contemporanilor, incapabili de cinste și corectitudine și, mai ales, de muncă stăruitoare și de demnitate. Băltim într-o „mlaștină”, ne ridicăm vag din când în când, ne pârâm noi înșine pe la curțile europene, ne înfruptăm unii copios din bani publici și privim pasiv cum românii de rând sărăcesc și pleacă în patru vânturi. Semianalfabeți, ne ridicăm în funcții înalte fără nicio preocupare pentru competență, pentru profesionalism și pentru performanță. De aceea, Austria și Olanda și alte țări ne privesc de sus. Nu este vorba aici numai de istorie, fiindcă istorie nu mai știu nici ei și

nu mai știm nici noi. De ce să ne mai intereseze ce au făcut părinții, bunicii și moșii? Necazul este că nu ne mai interesează nici prezentul și, mai ales, viitorul, decât pe fiecare, individual. Iar dacă mai vorbim, unii dintre noi, despre țară, despre România, suntem îndată etichetați drept naționaliști, demagogi, extremiști. Evident, nu este important să vorbim doar, ci să facem, iar pentru a face trebuie să muncim serios.

Închei tot acest tablou întunecat cu o nedumerire, privită ca o rază de lumină. Printre atâtea știri sumbre („România în topul sărăciei”, „Criza energiei”, „Criza mediului de afaceri în 2023”), văd una de necrezut, reieșită din datele unui tabel intitulat „2022 Performance of European Countries High-School Science Olympiades” (Rezultatele țărilor europene la olimpiadele liceale de științe din 2022). Conform acestor date – vor fi fiind false? – România este pe primul loc (din 44 de țări participante) la matematică, fizică, informatică, pe locul al doilea la chimie, iar Austria este la matematică pe locul al treizecilea, la fizică pe locul al treizeci și doilea, la informatică pe locul al douăzecilea, la chimie pe locul al zecelea. Prin urmare, dacă noi, românii maturi vom fi fiind proști, neputincioși și corupți, măcar adolescenții ne sunt deștepți. Că nu ne pricepem sau nu vrem să-i ținem în țară, asta este altceva. Europei civilizate îi convine de minune „libera circulație” a elitei noastre intelectuale, în detrimentul „vulgului”, care poate să mai aștepte. Totuși, măcar de un lucru suntem siguri: elevii și tinerii nu ne sunt proști!

Cu toate acestea, Viena se leagănă pe notele „Dunării albastre”, visează la gloria de odinioară a imperiului, privește de sus fostele „provincii de periferie” și vrea să refacă atmosfera din „La Belle Époque”. Sau este vorba numai de simple jocuri politice? Doar că pândeste cu insistență marea primejdie de la Răsărit, care deocamdată face distincție între țările din „vecinătatea apropiată” și cele din „vecinătatea mai depărtată”, însă nu se știe pentru cât timp se va întâmpla asta. Să ne amintim că trupele sovietice au fost prezente în Austria până în 1954 și că „ajutorul” Rusiei în afaceri ori în alte privințe nu a fost niciodată dezinteresat. Prin urmare, lumea noastră ar trebui să se bazeze pe solidaritatea celor 27 de țări din Uniunea Europeană, dacă vrea să nu vadă pe viu „apusul Occidentului” (prezis de Oswald Spengler și de alții cu circa un secol în urmă).

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

Drumul României Mari de la proiect la realitate (1821-1920)

Alin Sebastian Popa

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58

Finalizăm studiul dedicat unirii Basarabiei cu România concentrându-ne atenția asupra perioadei februarie-martie 1918, interval cronologic marcat de schimbări și de evenimente politice decisive pentru materializarea proiectului luat în discuție. În încercarea noastră de a depăși limitele trasate de istoriografia „oficială”, patriotică, justificativă, ne propunem să abordăm o atitudine critică asupra acelei perioade, căutând să înțelegem și să evidențiem factorii interni și externi care au favorizat acest proces, să deslușim contextul socio-politic basarabean care a generat, într-o primă etapă, setul de *condiționalități* pentru realizarea unirii, să analizăm aceste condiții, punându-le în legătură cu spiritul *revoluționar* ce domina întreaga societate rusească, cu atât mai mult cu cât aceste „detalii”, ce dau savoare și constituie chiar esența procesului de unificare, sunt aproape inexistente în istoriografia națională; ca fapt divers, menționăm aici faptul că aceste clauze unioniste sunt greu accesibile unui cercetător obișnuit, ele fiind prezente într-un număr foarte redus de lucrări publicate în special în perioada interbelică.

Pe de altă parte, nu ar fi deloc lipsit de interes să surprindem, în linii mari, modalitatea în care factorul politic intern a ales să integreze efectiv provincia în ansamblul României Mari, să urmărim în timp consecințele actului de la 27 martie 1918, atât în sfera relațiilor internaționale ale statului român cât și în plan socio-politic intern, și, nu în ultimul rând, să vedem care au fost „roadele” acestui efort unionist. „A meritat sau nu?”, s-ar putea întreba unii dintre cititorii acestor rânduri, luând ca punct

de plecare experiența dramatică a stalinizării României, realitățile contemporane basarabene și, mai ales, contextul militar est-european al zilelor noastre, ce reconfigurează la o scară mult mai mică tensiunile uriașe de la finalul Primului Război Mondial. Oricât de tentant ar fi acest „cântec de sirenă”, refuzăm categoric o astfel de abordare; un istoric înțelege foarte bine faptul că idealurile unui popor nu sunt negociabile, ele fiind, totodată, incompatibile cu demersul analitic onest. Având în vedere cunoscutul final al „unirii pe vecie” a Basarabiei cu România (cel din vara anului 1940), mult mai util ar fi să analizăm cu onestitate elementele care nu au funcționat în perioada interbelică în relația dintre românii de pe ambele maluri ale Prutului; o relație, desigur, imperfectă, dar, privind spre viitor, perfectibilă, tocmai prin asumarea conștientă a greșelilor din trecut. Altfel, vom rescrie la infinit același scenariu trist,

sortit unui final dramatic, despre un ideal ce nu a murit încă, dar pe care-l supunem impietării noastre zilnice prin ignoranță, prin necunoaștere, prin politizare excesivă, prin confiscarea lui pe criterii ideologice și, nu în ultimul rând, prin neascultarea „celuilalt”.

Momentul unionist de la 27 martie 1918 a fost precedat de o serie de evenimente și acțiuni politice (interne și externe) care au înlesnit decizia deputaților din Sfatul Țării; între acestea, Tratatul de Pace de la Brest-Litovsk (9 februarie și 3 martie 1918), schimbarea structurii guvernamentale de la Iași, prezența și activitatea diviziilor militare românești în Basarabia și, nu în ultimul rând, așteptările generate în structurile profunde ale societății moldovenești de legislația agrară „revoluționară”, au constituit cele mai importante elemente de configurare



Alin Sebastian Popa

a votului majoritar unionist din Sfatul Țării. Pe rând, despre fiecare element în parte, în cele ce urmează.

Cele două tratate de pace semnate de Puterile Centrale la Brest-Litovsk¹ cu Ucraina (9 februarie 1918) și Rusia (3 martie 1918) au pacificat întregul Front estic, principalele puteri beligerante ieșind, practic, din logica de conflict specifică Primului Război Mondial; în bună măsură, putem afirma faptul că cele două tratate au pus capăt conflagrației mondiale în această parte de lume, zonă ce a fost integrată în sfera de influență a fostelor imperii German și Austro-Ungar cel puțin pentru prima jumătate a anului 1918.

Bunăoară, prin Tratatul de Pace din 9 februarie 1918 era recunoscută pentru prima dată existența Republicii Populare Ucraina, stat care devenea principalul furnizor de alimente pentru spațiul germanic și care accepta *de facto* protectoratul Germaniei și Austro-Ungariei, fapt ilustrat inclusiv prin încuviințarea prezenței trupelor germane pe teritoriul Ucrainei², dar și a dreptului acestora de a tranzita teritoriul acestei țări.

Cât privește tratatul de pace cu Rusia³, acesta ilustrează mult mai clar teza instaurării hegemoniei germanice în estul Europei, clauzele finale ale tratatului fiind, așa cum s-a mai spus, de-a dreptul umilitoare la adresa puterii bolșevice. Între altele, Rusia renunța la aproape jumătate din teritoriile sale europene, Lituania, Polonia și o bună parte din Letonia fiind cedate Germaniei și Austriei; Ucraina, Finlanda, Estonia și restul Letoniei deveneau state independente sub protecție germană, în timp ce otomanii primeau regiunile armenie din Caucaz. Astfel, dincolo de faptul că urma să plătească 6 miliarde de mărci în contul despăgubirilor de război, Rusia pierdea teritorii agricole importante, jumătate din instalațiile industriale și aproximativ 80% din minele de cărbune și de fier. Termenii păcii au fost primiți în Rusia cu o nedisimulată disperare, unele facțiuni din guvern vorbind despre trădare și despre lezarea gravă a intereselor revoluției și a mișcării proletare internaționale; Lenin însuși a catalogat Brest-Litovsk-ul drept un „abis al înfrângerii, dezmembrării, înrobirii și umilinței noastre”, un sacrificiu obligatoriu, însă, având în vedere obiectivul major al noii

puteri – cucerirea deplină a puterii interne și pacificarea societății rusești. Impactul a fost atât de mare încât o parte dintre istoricii care au cercetat îndeaproape efectele acestui tratat consideră că acordul de la 3 martie 1918 constituie una dintre cauzele majore ale declanșării Războiului Civil dintre Albi și Roșii⁴ (inclusiv prin retragerea din guvern a socialist-revoluționarilor, care s-au opus ferm semnării tratatului, și trecerea lor de partea opoziției).

Alăturându-se fenomenului prăbușirii frontului rus și haosului generat de revoluția bolșevică, aceste victorii diplomatice și militare ale Germaniei în estul Europei aveau să se răsfrângă la scurt timp și asupra României, opțiunile politicianilor de la Iași fiind cât se poate de clare: fie decideau continuarea războiului împotriva Puterilor Centrale, fie acceptau condițiile de pace impuse de către aceștia, țara noastră fiind complet izolată față de aliații săi occidentali. Cum prima variantă era categoric sinucigașă pentru noi – paritatea diviziilor era de 20 la 45 (infanterie și cavalerie) în favoarea *centralilor* – partea română a acceptat calea negocierilor, încercând să amâne cât mai mult posibil dramaticul deznodământ; foarte pe scurt, reamintim aici faptul că România a semnat la Focșani convenția de armistițiu în ziua de 9 decembrie 1917, că țara noastră, cu îngăduința Puterilor Centrale, a încălcat clauzele acestei convenții prin dislocarea de divizii în Basarabia și că acest tratat a fost denunțat la 2 martie 1918, Erich Ludendorff – „cancelarul din umbră” al Germaniei – ordonându-i

feldmareșalului Mackensen să pregătească operațiunea militară Halali⁵ (de ocupare militară a României) încă de la finalul lunii februarie 1918.

Urmând tactica intimidării, în ziua de 1 martie 1918, plenipotențiarilor Germaniei și Austro-Ungariei au solicitat reprezentanților țării noastre să accepte de îndată condițiile de pace – în special cele privind cedările de teritorii; în caz contrar, dacă partea română nu oferea un răspuns clar până a doua zi, 2 martie 1918 (ora 12,00), armistițiul urma să fie denunțat iar ostilitățile reluate. Presiunea exercitată de statele germane a generat panică în rândul politicianilor români, fapt relevat atât de incapacitatea guvernului român de a oferi *centralilor* un răspuns clar cât și de încheierea bulversantului acord Racovski-Averescu. În legătură cu primul aspect, amintim aici faptul că în perioada 2-4 martie 1918, la Iași, într-o atmosferă tragică, au avut loc trei Consilii de coroană în cadrul cărora au fost dezbătute condițiile ultimative ale Păcii, opiniile exprimate de către participanți conturând următoarele poziții politice: Take Ionescu s-a declarat cu hotărâre împotriva încheierii oricărei păci separate, propunând chiar retragerea familiei regale, a guvernului și a unei părți din armată în sudul Rusiei, pentru ca România să-și păstreze toate drepturile față de aliați⁶, în vreme ce Ionel I. C. Brătianu (alături de Take Ionescu) s-a declarat partizan al soluțiilor radicale – fie rezistență armată, fie formarea unui guvern nou, filogerman, condus de Al. Marghiloman, cu acceptarea în bloc a condițiilor inamicului, fără



Constantin Tofan

tratative, pentru a se demonstra că nu este vorba de o pace rezultată din tratative, ci de un *Diktat*.

În timpul celui de-al doilea Consiliu de coroană (18 februarie/3 martie 1918), politicienii și ofițerii români participanți la dezbateri au primit din partea Puterilor Centrale o notificare cu privire la suplimentarea condițiilor inițiale, ca urmare a întârzierii răspunsului oficial: „întrucât guvernul român nu a dat la timp răspunsul”, se impuneau noi condiții suplimentare – rectificări de frontieră în favoarea Austro-Ungariei, demobilizarea unui număr de opt divizii românești, permisiunea tranzitării Moldovei de către trupele germane și austro-ungare spre Odessa, repatrierea imediată a misiunilor militare aliate⁷. Deranjat în special de solicitarea privind demobilizarea celor opt divizii, Averescu a demisionat, regele refuzând să ia în calcul această variantă (3 martie 1918); în ziua de 4 martie 1918, în timpul celui de-al treilea Consiliu de coroană, după o altă încercare nereușită de a demisiona, Averescu le-a telegrafiat plenipotențiarilor Germaniei și Austro-Ungariei, anunțând faptul că România acceptă condițiile păcii și că este gata să semneze documentul păcii preliminar. Evenimentul a avut loc în ziua de 5 martie 1918, în Sala Mare a Palatului Știrbey din Buftea (București), din delegația României făcând parte ministrul Justiției, Constantin Argetoianu, și câțiva consilieri juridici și economici; de cealaltă parte, dorind să facă din acest moment un veritabil spectacol mediatic și diplomatic, în sală se aflau peste 120 de reprezentanți ai țărilor inamice.

Într-o liniște apăsătoare, fără discuții suplimentare, Argetoianu s-a dus direct la masă și a semnat documentul Păcii preliminar, urmat de Kühlmann, Czernin și de reprezentanții Bulgariei și Turciei. Părțile semnatare înțelegeau că armistițiul expirat la 5 martie se prelungea cu 14 zile, pacea definitivă urmând să fie semnată pe baza următoarelor condiții:

„1. România cedează Puterilor aliate Dobrogea până la Dunăre, în nord;

2. Puterile Centrale vor avea grijă să întrețină pentru România o cale comercială la Marea Neagră prin Constanța;

3. Rectificările cerute de Austro-Ungaria la frontiera cu România sunt acceptate de România *în principiu*;

4. De asemenea se admit *în principiu* măsuri economice corespunzătoare cu situația;

5. Guvernul român se obligă de a demobiliza imediat cel puțin 8 divizii din armata română. Conducerea demobilizării se va face în comun de către comandamentul superior al Grupului de armate Mackensen și de către comandamentul suprem al armatei române; îndată ce între Rusia și România va fi restabilită pacea se vor demobiliza și celelalte părți ale armatei române;

6. Trupele române vor trebui să evacueze teritoriile monarhiei austro-ungare ocupate;

7. Guvernul român se obligă să înlănească, pe cât îi stă în putință, transportul de trupe ale puterilor aliate din Moldova și Basarabia spre Odessa, pe căile ferate;

8. România se obligă de a concedia imediat pe toți ofițerii puterilor cu care *Împătrita* Alianță (Austro-Ungaria, Germania, Bulgaria, Turcia) se află în război, cu garanția liberei treceri;

9. Acest tratat intră în vigoare imediat”⁸.

Rămas la București, a doua zi, Argetoianu s-a întâlnit cu Czernin și Kühlmann pentru a pune la punct un plan de lucru în vederea negocierii amănuntelor din seria așa-numitelor *clauze nedefinite*, privite de *centrali* ca pe niște cecuri în alb. În cadrul primei ședințe s-a propus formarea unui număr de patru comisii de lucru – politică, militară, juridică și economică – acestea urmând să înceapă activitatea din 8 martie, la Palatul Cotroceni. Optimismul reprezentanților Germaniei și Austro-Ungariei cu privire la finalizarea rapidă a lucrărilor în comisii era total nerealist, aceștia neținând cont de complexitatea și caracterul controversat al temelor ce urmau să fie dezbătute – pretențiile teritoriale ale Bulgariei, rectificările de frontieră cu Austro-Ungaria, reparațiile financiare ce urmau să fie plătite de România, reorganizarea Comisiei Dunării conform intereselor Puterilor Centrale, emanciparea evreilor și, un subiect extrem de sensibil, acordul comercial de exploatare a resurselor țării, în special a petrolului. Au urmat două luni de negocieri dure, în cadrul cărora partea română s-a străduit

să limiteze pretențiile exorbitante ale inamicilor, în vreme ce în rândul Puterilor Centrale – ce concureau între ele pentru maximizarea profitului pe seama României – au apărut serioase diferențe⁹.

Fiind considerate de maximă importanță de către *centrali*, prevederile militare ale acordului de la Buftea au fost aplicate imediat, începând cu data de 6 martie 1918, prin ordinul dat de Al. Averescu cu privire la evacuarea trupelor române din teritoriul austro-ungar ocupat în timpul luptelor sau odată cu plecarea trupelor rusești; primele unități militare retrase au fost cele din Bucovina, acestea fiind urmate de cele din Transilvania, procesul fiind finalizat până la data de 12 martie. În același interval s-a desfășurat și plecarea Misiunii militare franceze și a altor categorii de personal militar aliat din România; după o emoționantă despărțire de foștii săi aliați, pe 9 martie 1918, Berthelot, împreună cu cei peste o mie de ofițeri și medici francezi, a ales să facă o lungă călătorie cu trenul prin haosul Rusiei bolșevice, cu destinația Odessa. În paralel, cu sprijinul armatei române, diviziile germane au plecat din Galați, prin Basarabia, având ca obiectiv ocuparea Odessei înaintea trupelor austro-ungare, portul de la Marea Neagră având o importanță strategică uriașă, atât din punct de vedere militar cât și economic – Odessa înlesnind accesul Germaniei la resursele Ucrainei¹⁰. Prezența acestor trupe în Odessa, un veritabil creuzet al *revoluției roșii*, a fost benefică pentru interesele României, diviziile *centralilor* reușind să țină sub control manifestările antiromânești generate de puternicul nucleu bolșevic staționat acolo.

Pentru a întregi imaginea acestui colosal tranzit militar internațional de pe teritoriul Moldovei istorice vom adăuga informațiilor de mai sus și inițierea procesului de demobilizare a diviziilor românești, proces început tot în luna martie 1918¹¹, în conformitate cu prevederile tratatului de pace preliminară de la Buftea. Ludendorff nu a dorit o demobilizare totală și imediată a armatei române, cu atât mai mult cu cât staționarea celor patru divizii românești în Basarabia era vitală, prezența lor fiind o contragreutate utilă la prezența bolșevicilor și ca o garanție a menținerii ordinii în spatele

forțelor germane și austro-ungare din Ucraina. În consecință, în discuțiile purtate în cadrul comisiei militare mixte de la Focșani pe 8 martie 1918, generalul Emile Hell – șeful de stat major al lui Mackensen – a solicitat ca numai cinci dintre cele 15 divizii de infanterie să fie demobilizate; cu excepția ofițerilor activi, ce erau obligați să staționeze în Moldova, cincizeci de mii de oameni din aceste divizii urmau să treacă în Muntenia și Oltenia, aceștia putând fi urmați de ofițerii din trupele de rezervă.

În plan intern, încheierea păcii preliminară a avut consecințe politice imediate, prezența în continuare a generalului Averescu în fruntea Consiliului de miniștri fiind văzută de către *centrali* drept inoportună. Înțelegând să se adapteze noului context geopolitic, Ionel Brătianu a stabilit o întâlnire a viitorului premier Al. Marghiloman cu regele Ferdinand în ziua de 11 martie 1918, dată la care Averescu și-a înaintat demisia; în cele din urmă, Marghiloman a fost însărcinat oficial cu formarea noului guvern în ziua de 5/18 martie 1918, mandatul său debutând sub auspicii cât se poate de neprielnice. Semnătura ce urma să fie pusă pe umilitorul tratat de pace, negocierile cu privire la cedările teritoriale și înrobirea economică a României erau doar câteva din motivele pentru care niciun alt politician nu a dorit să-și asume preluarea guvernării; singura „rază de lumină” de atunci s-a dovedit a fi perspectiva unirii Basarabiei cu România iar felul în care Marghiloman s-a achitat de obligațiile care i-au revenit a fost – din punctul nostru de vedere – magistral.

Pendulând permanent între Iași și București, Marghiloman a avut ingrata misiune istorică de a guverna o națiune ruptă în două, Valahia aflându-se sub un control strict al administrației militare germane, fapt manifestat inclusiv prin „clonarea” la București a ministerelor guvernului de la Iași. Practic, autoritatea lui Marghiloman era aproape inexistentă; dacă anexele bucureștene ale guvernului României erau la dispoziția autorităților germane, în Moldova, Marghiloman s-a lovit de o puternică opoziție, venită în special din zona armatei, acolo unde Marele Cartier General devenise aproape independent de autoritatea civilă iar aderența germanofilă era extrem de slabă.

Constantin Tofan



Bunăoară, Prezan, susținut puternic de regele Ferdinand, nu a acceptat sub nicio formă să colaboreze cu noul guvern, tergiversând procesul demobilizării și ocolind autoritatea ministrului de Război la numirile de noi generali; ilustrativ este faptul că pentru a obține înlocuirea lui Prezan cu generalul Christescu și pentru a reorganiza în totalitate structura de comandă a armatei¹², Marghiloman a fost nevoit să-l amenințe pe rege cu propria demisie. În cele din urmă, pentru a dobândi controlul asupra armatei, Marghiloman a reușit să-l impună la conducerea Ministerului de Război pe generalul în retragere Constantin Hârjeu, un alt membru al Partidului Conservator care a ales să rămână la București alături de ministrul de Externe, Constantin Arion. Premierul de atunci al României s-a confruntat chiar cu o situație fără precedent în istoria armatei române, numeroși ofițeri de extracție francofilă alegând să demisioneze în semn de protest; în bună măsură, toți cei care au ales să pună în practică politica de conciliere a lui Marghiloman au fost motivați mai curând de rațiuni de ordin patriotic și pragmatic decât de mult invocatul *devotament* față de Germania.

Acceptând funcția de premier al României, Marghiloman a preluat la pachet, o dată cu guvernarea, și gestionarea complicatelor realități din Basarabia, regiune în care se manifestau din plin ambițiile militare și geopolitice ale Ucrainei și Rusiei bolșevice. Conturat pentru prima dată pe harta Europei în anul 1918 și

girat de Puterile Centrale prin Pacea de la Brest-Litovsk, statul ucrainean a dezvoltat cu Republica Democratică Moldovenească (RDM) relații marcate de fatalismul geografic, de realitățile demografice și de contextul fluctuant al situației din Imperiul Rus și din Europa, pe fundalul evoluției de pe fronturile Primului Război Mondial. În ceea ce privește viziunea diferitelor segmente ale societății moldovenești cu privire la viitorul RDM trebuie să recunoaștem faptul că perspectivele erau perfect antagonice; în timp ce naționaliștii basarabeni vedeau în unirea cu România o formă de manifestare a justiției istorice, dar și o modalitate de preservare a propriilor interese, iar velicorușii alături de unele minorități considerau că viitorul lor este alături de Rusia, numeroasa comunitate a ucrainenilor din Basarabia¹³ milita pentru strângerea legăturilor cu Kievul, afirmând deschis preferința lor pentru unirea cu Ucraina.

În anul 1917, în contextul conflictului dintre Moscova și Kiev privind autonomia Ucrainei în cadrul Republicii Federative Ruse (RFS), partea ucraineană a afirmat pentru prima dată dorința de anexare a Basarabiei în virtutea unui „drept” fundamentat pe un fals istoric grosolan ce vehicula preponderența ucrainenilor în Basarabia. O astfel de perspectivă a constituit un puternic imbold pentru forțele politice din Basarabia, în special pentru Partidul Național Moldovenesc, care va formula în scurt timp propriul său proiect de autonomie, protestând

astfel împotriva anexării la Ucraina; văzând în contraoferta basarabenilor un mijloc de presiune la adresa Ucrainei, guvernul de la Petrograd a susținut inițial intențiile de autonomie ale Basarabiei, fapt ce a permis acceptarea autonomiei de către majoritatea straturilor sociale și naționalităților din Basarabia.

Ruptura dintre Ucraina și restul Imperiului s-a adâncit după revoluția din octombrie 1917, noul guvern bolșevic refuzând atât aderența la orice tip de autonomie care ar fi pus în pericol unitatea teritorială a fostei RFS cât și recunoașterea existenței oricărei puteri executive existente pe teritoriul Rusiei imperiale. La sfârșitul lunii decembrie 1917, după înființarea de către bolșevici a unei republici ucrainene rivale, numită la început tot „Republica Populară Ucraineană”, cu capitala la Harkov, disensiunile ruso-ucrainene au luat forma conflictului armat¹⁴; în acest context, rupând toate legăturile cu Rusia, Rada a proclamat independența Ucrainei pe 13/26 ianuarie 1918 și a solicitat sprijinul Puterilor Centrale în acest conflict. Armatele germane și austro-ungare au reușit să-i alunge din Ucraina pe bolșevici, preluând controlul asupra Kievului pe 1 martie 1918 și punând capăt în mod oficial luptelor de pe Frontul de est prin semnarea celor două tratate de la Brest-Litovsk.

În perioada conflictelor interne cu partizanii bolșevici, responsabili politici de la Kiev au avut inițial o atitudine favorabilă în legătură cu prezența trupelor române în Basarabia, președintele Radei Centrale, Vinnicenco, salutând ocuparea regiunii de către români într-un discurs în care România era calificată drept „o nouă aliată a Ucrainei”. Schimbarea situației de pe Frontul de Est, prin victoriile rapide ale Puterilor Centrale și scoaterea Rusiei din război, a determinat o reevaluare a „problemei basarabene”, RDM devenind un teren al disputelor diplomatice dintre Puterile Centrale, România, Republica Populară Ucraineană (cu capitala la Kiev) și Republica Sovietică Odessa.

Intrând în sfera de influență germană, diplomația ucraineană a înaintat miniștrilor de externe ai Germaniei (Kuhlmann) și Austro-Ungariei (Czernin), în februarie 1918, o notă diplomatică prin care sugera unirea cu RDM, Basarabia fiind considerată din punct de

vedere etnografic, economic și politic drept o „parte inseparabilă a teritoriului Republicii Populare Ucrainene”¹⁵. În pofida faptului că, prin tratatul de Brest-Litovsk, ucrainenii au recunoscut Nistrul drept linie de frontieră, iar anterior salutaseră prezența armatei române în Basarabia, puterea de la Kiev s-a pronunțat împotriva admiterii unei delegații moldovenești la negocierile de la Buftea, alături de România, condiționând accesul acesteia la tratative doar în componența unei delegații ucrainene; din dorința de a evita o tensionare inutilă a relațiilor româno-ucrainene, Kuhlman l-a informat pe Al. Averescu în legătură cu pretențiile Kievului iar prezența la negocieri a delegației basarabene (formată din Inculeț și Ciugureanu) a fost stopată. La scurt timp, deputații din Sfatul Țării au adoptat textul unei declarații de protest împotriva pretențiilor Ucrainei asupra unor teritorii ale RDM și au respins intenția Ucrainei de a reprezenta interesele RDM la negocierile de pace (16/29 martie 1918). Acțiunile ulterioare ale diplomației de la Kiev au reliefat intenția Ucrainei de a intra într-un joc de putere regională care sfida existența RDM și dreptul său la independență; realitățile din jurul RDM, convingeau tot mai mult că unica salvare pentru menținerea integrității teritoriale și pentru păstrarea specificului său majoritar românesc venea de pe malul drept al Prutului.

Totuși, segmente importante din societatea basarabească priveau cu precauție această „soluție”, numeroși

locuitori nelăsând deloc impresia că ar plasa unirea în topul listei lor de priorități. În realitate, cea mai mare parte a societății RDM era preocupată în special de rezolvarea „chestiunii agrare”, iar în această privință așteptările locuitorilor din mediul rural erau uriașe. Urgența rezolvării acestei probleme extrem de delicate nu era dată doar de angajamentul luat de deputații basarabeni prin Declarația de autonomie din 2 decembrie 1917; soluționarea sa era imperios reclamată de haosul creat în rândul marilor proprietari funciare de împărțirile abuzive realizate de țăranii instigați de soldații bolșevizați odată cu desființarea comitetelor agrare create încă din martie-aprilie 1917 de Guvernul provizoriu al Rusiei. Aceste realități au creat o falie adâncă în societatea basarabească, plasând față în față, după criterii pragmatice, în funcție de interesul lor imediat, țăranimea – integrată ideologic în mișcarea „socialist-revoluționară” – și influența clasă a marilor latifundiari, asociată politic dreptei conservatoare, în rândul cărora elementul românesc era aproape inexistent. În această „confruntare”, având asigurată protecția din partea armatei române și sprijinul guvernanților de la Iași, marii boieri basarabeni vor fi primii care vor da semnalul unirii.

După cum am arătat în capitolele precedente, viziunea Sfatului Țării cu privire la soluționarea problemei agrare a fost inițial una radicală, cu adevărat „socialist-revoluționară”, mergând până la desființarea totală a proprietăților private, distribuirea întregului fond funciar către



Constantin Tofan

populație, fără despăgubire și fără drept de proprietate, și trecerea tuturor bogățiilor solului și subsolului în administrarea Comitetului General Agrar al RDM (Declarația din 2 decembrie 1917; Sfatul Țării). La scurt timp după intrarea trupelor române în Basarabia atitudinea decidenților politici din Chișinău va cunoaște nuanțări importante, liderii basarabeni vorbind tot mai mult despre nevoia de a trata această chestiune cu *înțelepciune, fără grabă și, mai ales, din perspectiva... combaterii foametei*. Ilustrativ este „cazul” premierului Ciugureanu, a cărui viziune reformatoare a balansat dintr-o extremă în alta în mai puțin de o lună; dacă la începutul lunii ianuarie 1918, acesta solicita imperativ deputaților să respecte votul unanim al Declarației de autonomie, în ședința Sfatului din 7 februarie 1918, premierul declara următoarele: „Condițiile în care urmau să se facă reformele sociale nu se mai potrivesc astăzi, (...) *socializarea pământului* nu poate fi realizată în ordine grăbită, (...) trebuie să găsim o soluție de compromis între aspirațiile îndreptățite ale țăranilor și revendicările justificate ale moșierilor, (...) principala noastră grijă nu este acum legea agrară ci asigurarea țărilor cu pâine”¹⁶.

În intervalul ianuarie-februarie 1918, cea mai mare parte a latifundiilor din RDM reușiseră, cu sprijinul autorităților militare din Basarabia, să intre în posesia moșiilor acaparate de către țărani. Situația era cunoscută la Iași și, în cele din urmă, rezolvarea ei s-a realizat în deplin acord cu spiritul conservator ce domina realitățile funciare din vechiul Regat, acolo unde de-a lungul anului 1918 încă mai funcționa sistemul primitiv al „învoielilor agricole”; pentru a exemplifica, amintim aici faptul că în vara anului 1918, guvernatorul Basarabiei, generalul Arthur Văitoianu propunea Consiliului Directorilor Generali să introducă munca obligatorie a țăranilor pentru desfășurarea lucrărilor agricole sau că, în toamna anului 1918, autoritățile de la Chișinău au modificat legislația agrară pentru a o pune în acord cu prevederile legii de arendare obligatorie a pământului moșierilor, adoptată în România pe 12 octombrie 1918.

În acest context, pe 7 februarie 1918, marii proprietari basarabeni au prins curaj și au înaintat deputaților din Sfat o petiție în șase puncte în care se solicita, printre altele, „accesul proprietarilor la prelucrarea pământurilor, (...) garanții cu privire la strânsul recoltelor și predarea acestora organelor alimentare și, nu în ultimul rând, restituirea imediată a inventarului viu și mort și reabilitarea clădirilor și construcțiilor agricole distruse sau arse”¹⁷. În cele din urmă, chestiunea „socializării pământului” va fi definitiv închisă de Sfatul Țării pe 21 februarie 1918, atunci când deputații au adoptat cu o largă majoritate propunerile guvernului cuprinse în documentul intitulat „Instrucția agrară”, prin care întregul fond funciar al Basarabiei a fost trecut în custodia guvernului RDM.

Apetitul petiționar al marilor proprietari din Basarabia avea să explodeze la începutul lunii martie 1918, atunci când de pe malul stâng al Prutului au început să curgă spre Iași o serie de documente prin care se solicita unirea cu România. De bună seamă, din dorința de a pune Unirea și „votul trădător din Sfatului Țării” pe seama „baionetei soldatului român”, istoriografia sovietică a minimalizat sau chiar a negat importanța acestor decizii preunioniste, asupra cărora ne vom opri puțin pentru a înțelege mai bine contextul istoric, dimensiunea

conștiinței politice și spiritul profund democratic ce au condus către momentul 27 martie 1918.

Pentru a putea orienta lectura spre sensuri ce au o strânsă legătură cu realitățile din epocă, trebuie să precizăm faptul că în martie 1918, marii latifundiari basarabeni s-au plasat pe poziții antagonice atât în relație cu țăranimea cât și cu structurile politice decidente din RDM, în special cu Sfatul Țării, instituție considerată responsabilă pentru uzurparea calității lor de mari proprietari. Din acest motiv, așa cum vom vedea, declarațiile de la Bălți, Soroca, Orhei precum și memoriul depus la Iași de către o delegație a marilor proprietari basarabeni conțin și unele aprecieri deloc măgulitoare la adresa clasei politice de atunci.

În zilele de 3 și 4 martie 1918 au fost adoptate la Bălți două declarații de Unire – prima, semnată la 3 martie de 20 de reprezentanți ai țăranilor din Zemstva¹⁸ județului Bălți, și cea de-a doua, proclamată la 4 martie de Adunarea generală a Zemstvei locale. Declarația din 3 martie era un îndemn al reprezentanților țăranimii către Zemstva locală de a pune „la glăsuire dorința noastră, arătată mai la vale, de a ne uni cu țara noastră mamă – România”. Cea de-a doua declarație, adoptată a doua zi într-un cadru festiv, consemna faptul că „Adunarea generală a zemstvei din ținutul Bălților, născută în alegerile din decembrie 1917, convocată în ziua de 1 mart 1918 pentru votarea bugetelor, în unire cu adunarea generală a tuturor marilor proprietari, întruniți în ziua de 3 mart 1918, înainte de a închide sesiunea, am discutat și votat în unanimitate următoarea moțiune, depusă pe biroul adunării de către membrii zemstvei și a marilor proprietari”. În preambul erau înscrise libertatea și egalitatea indivizilor în fața legii, dreptul popoarelor la autodeterminare, drepturile cucerite prin revoluție și cele obținute prin Declarația de autonomie a RDM (2 decembrie 1917). După o scurtă trecere în revistă a evenimentelor majore din istoria regiunii, se proclama „în mod solemn, în fața lui Dumnezeu și a lumii întregi, cererea de unire a Basarabiei cu regatul României, sub a cărui regim constituțional și sub ocrotirea legilor ei de monarhie democratică, vedem siguranța existenței noastre naționale și a propășirii economice



Constantin Tofan

și culturale”¹⁹. În încheiere se făcea apel la toate adunările din întreaga Basarabiei „de la Hotin până la Ismail să se unească prin votul lor la moțiunea noastră și să ceară Sfatului Țării de la Chișinău să trimeată o delegațiune cu reprezentanții din toate adunările ținutale și proprietare la Iași pentru a depune la picioarele tronului României omagiile noastre de devotament și credință către regele Ferdinand al tuturor Românilor”.

Pentru a-și crea un avantaj în fața instituțiilor RDM și a devansa avalanșa declarațiilor unioniste, pe 6 martie 1918 a sosit la Iași o delegație a marilor proprietari moldoveni, foști conducători locali din Basarabia, compusă din P. Sinadino, fost deputat în Duma Imperială și primar al Chișinăului, V. Anghel, fost președinte al Zemstvei Orhei, M. Glavce, fost președinte al Zemstvei Chișinău, D. Semigradov, fost președinte al zemstvei guberniale și fost membru în Consiliul Imperial, însoțiți de Gonata, Dicescul, Cavalioti, Schoerer, Bodi ș.a. Aceștia au înaintat reprezentanților României un memoriu cu privire la situația din Basarabia, în care defăimau Sfatul Țării și RDM, inclusiv pe I. Inculeț și pe P. Erhan²⁰, și pledau pentru „unirea liberă a Basarabiei cu România”.

Moțiuni similare celei de la Bălți au mai fost adoptate la Soroca și la Orhei. Astfel, pe 13 martie 1918, Adunarea Generală a zemstvei din districtul Soroca a discutat, „împreună cu micii și marii proprietari ai districtului, cu membrii comunei Soroca, cu membrii clerului, cu membrii învățământului și cu toți cetățenii și au votat în unanimitate următoarea moțiune”, ce pleda pentru „unirea Basarabiei cu România”. Adunarea de la Soroca a ales o delegație alcătuită din douăzeci de persoane, dintre care mulți reprezentau minoritățile naționale (Butmi de Catzman, Safanov, Kaisan, Braunștein), pentru a depune acest document la Chișinău și la Iași.

Cu două zile înaintea votului decisiv din 27 martie, în favoarea unirii cu România s-a pronunțat și Adunarea generală a Zemstvei județului Orhei (25 martie 1918), prezidată de Bejbeuc-Melicov, reprezentantul etniei armenie din Sfatul Țării. În plus, informațiile preluate dintr-un raport al comandantului corpului VI armată înaintat Marelui Cartier General (2 mai 1918) ne indică faptul că la Bender, Ismail și Akkerman – zone



Constantin Tofan

în care populația românească era minoritară – consiliile populare erau și ele favorabile unirii cu România.

Acest neașteptat transfer de competență și activitate politică dinspre Chișinău către diferitele regiuni ale Basarabiei, materializat prin acțiunile unioniste de la Bălți, Orhei și Soroca, a produs o mare îngrijorare în rândul deputaților din Sfatul Țării, în special în zona reprezentanților minorităților naționale și a celor care se opuneau proiectului unionist. Dincolo de pericolul fragmentării teritoriale a RDM, la nivel simbolic se pune în discuție chiar legitimitatea, reprezentativitatea și capacitatea Sfatului de a răspunde politic nevoilor reale ale societății basarabene. Din acest motiv, guvernul RDM a oprit adunările plebiscitare „de unire” din alte regiuni ale Basarabiei, în mod special cele de la Bender și Chișinău. Dar „spiritul Unirii” plutea în aer.

Deciziile de la Bălți, Orhei și Soroca au generat, pe ambele maluri ale Prutului, o amplă dezbatere istoriografică, ce acoperă un spectru interpretativ extrem de variat. Dincolo de segmentul majoritar al istoricilor care văd în aceste decizii o incontestabilă dovadă de „spontaneitate democratică”, există și istorici care pun sub semnul întrebării originea basarabească a acestei mișcări, aruncând priviri dubitative spre armata română. Or, odată ajunși în acest punct al discuției, subiectul implicării/neimplicării armatei române în procesul unionist nu mai poate

fi evitat.

Istoricii basarabeni care vorbesc despre momentul „ocupație românească” a RDM și despre implicarea armatei în realizarea momentului istoric din 27 martie de la Chișinău își întemeiază cercetarea pornind de la premise false și având o slabă acoperire documentară. Bunăoară, reputatul istoric Ion Țurcanu își întemeiază opinia potrivit căreia adunările unioniste de la Bălți și Soroca au fost organizate de armata română pornind de la următoarele date: asemănarea izbitoare a conținutului celor două texte, faptul că documentele au fost aduse la Iași și au fost prezentate regelui Ferdinand de generalul Schina, care, întâmplător, era comandant al diviziei I cavalerie, ce activa tocmai în județele Bălți și Soroca, și, nu în ultimul rând, un mic fragment din documentul militar mai sus menționat din care rezultă faptul că „votările succesive de unire cu România, *proclamate de zemstve prin grija armatei*, cu toate protestele guvernului republicii și a Sfatului, care amenința zemstvele cu darea în judecată, anulau încetul cu încetul citadela Sfatului Țării”²¹.

Având un suport documentar atât de firav, în mod normal, niciun istoric nu ar trebui să-și permită să formuleze verdicte atât de categorice; esența cercetării istorice ține strict de baza documentară, or, în acest caz, la mai bine de o sută de ani de la acele momente, nu a fost descoperit nici măcar un singur document militar (la

nivel de strategie sau de execuție) care să poată indica implicarea armatei în organizarea adunărilor plebiscitare din Bălți, Orhei sau Soroca; niciun document și nicio mărturie scrisă a vreunui participant/martor la acele momente istorice.

Să presupunem, însă, prin absurd, că toată istoriografia florusă ar avea dreptate în ceea ce privește amestecul armatei, al spionajului militar sau al serviciului de propagandă al administrației militare; cum ar trebui să ne raportăm noi la un astfel de scenariu? În primul rând, cu admirație pentru felul „curat” în care au lucrat militarii români, nelăsând nicio urmă documentară în istorie. În al doilea rând, cu un infinit respect pentru cei sau cel care a imaginat un astfel de plan absolut genial: să reușești să obții în Basarabia declarații de unire cu România din partea unor comunități sociale și administrative dominate de minoritari constituie una dintre cele mai mari performanțe din istoria armatei române. De fapt, în acest scenariu, marile întrebări – la care nimeni nu a răspuns până acum – sunt următoarele: care este motivul pentru care deputații din Sfatul Țării au fost deranjați de aceste decizii unioniste plebiscitare și, nu în ultimul rând, de ce votul unionist din Sfatul Țării a venit atât de târziu?

Note:

¹ Brest-Litovsk – localitate din Polonia (astăzi în Belarus), acolo unde, încă de la finalul anului 1917, armata germană își instalase centrul de comandă.

² După semnarea tratatului, Republica Populară Ucraineană a beneficiat de sprijinul militar germano-austriac în lupta pentru alungarea forțelor bolșevicilor din țară (februarie – aprilie 1918); în același timp, puterile Antantei au suspendat orice relație cu Ucraina.

³ În 16 aprilie 1922 a fost semnat Tratatul de la Rapallo între Republica de la Weimar (Germania) și R.S.F.S. Rusă, prin care cele două state renunțau la toate pretențiile financiare și teritoriale asumate prin Tratatul de la Brest-Litovsk.

⁴ De pildă, Richard Cavendish, *The Treaty of Brest-Litovsk*, în „History Today”, vol. 58, nr. 3, 2008; accesibil la adresa <https://historia.ro/sectiune/general/tratatul-de-la-brest-litovsk-primagreseala-a-587196.html>.

⁵ Operațiunea *Halali*, care trebuia declanșată până la data de 5 martie 1918, a reprezentat planul Germaniei de reluare a ostilităților împotriva României până la ocuparea totală a teritoriului național; neînțelegerile cu partenerii austro-ungari au condus la abandonarea planului, cu atât mai mult cu cât, în cele din urmă, România va semna la 5 martie 1918 Tratatul preliminar de Pace cu Puterile Centrale (Buftea).

⁶ Această opinie exprimată de premierul Al. Averescu s-a concretizat prin semnarea acordului Racovski-Averescu (5 martie 1918), între România și reprezentanții bolșevicilor, privind eliberarea prizonierilor români din Odessa, evacuarea Basarabiei în cel mult două luni, încetarea ostilităților militare și posibilitatea retragerii armatei române în sudul Rusiei, dacă era necesar.

⁷ Glenn E. Torrey, *România în Primul Război Mondial*, traducere din limba engleză de Dan Criste, București, Editura Meteor Publishing, 2018, p. 309.

⁸ *Ibidem*, p. 310-311.

⁹ *Ibidem*, p. 311.

¹⁰ Trupele germane au fost ajutate de ofițerii români în organizarea acestei expediții, fiind aprovizionate pe drum din depozitele armatei române; cooperarea românilor în tranzitul și aprovizionarea unităților germane și austro-ungare din Ucraina a continuat până la finalul lunii mai 1918.

¹¹ Demobilizarea celor opt divizii românești era o condiție obligatorie cerută de Mackensen pentru a putea reloca pe frontul occidental un număr important de trupe în vederea declanșării cu succes a ofensivei programate pentru 19 martie 1918.

¹² Prezan s-a retras la moșia sa de lângă Vaslui, Antonescu a fost numit la comanda unui regiment aflat departe

de Iași, Marele Cartier General a fost desființat iar funcțiile lui au fost atribuite unui număr de cinci corpuri de armată subordonate direct Marelui Stat Major.

¹³ Pe parcursul secolului de dominație țaristă, autoritățile ruse au încurajat masiv colonizarea ucraineană, acestea nefăcând distincție între ucraineni (*maloroși*) și ruși (*velicoroși*); astfel, numărul ucrainenilor a crescut de la aproximativ 120 mii, în anul 1858 (13% din populația provinciei), la 380 mii, în anul 1897, ajungând a doua comunitate etnică constituantă a provinciei (20% din totalul populației).

¹⁴ Pe acest fundal, bolșevicii locali au creat în Ucraina „republici” separatiste: „Republica Sovietică Odessa”, „Republica Sovietică Donețk-Krivoi-Rog”, iar Nestor Mahno a pus bazele unui entități nestatală – Teritoriul Liber și s-a aliat cu bolșevicii.

¹⁵ Octavian Țicu, *Dilemele Republicii (III): Față în față cu pretențiile Ucrainei*, la adresa <https://moldova.europalibera.org/a/blog-centenarul-unirii-octavian-ticu/29018682.html>; accesat la data 6.03.2023.

¹⁶ Ion Țurcanu, *Sfatul Țării (1917-1918)*, Chișinău, Editura ARC, 2018, p. 82-83.

¹⁷ *Ibidem*, p. 85.

¹⁸ Zemstva – formă de guvernare locală instituită în timpul reformelor liberale din Imperiul Rus de țarul Alexandru al II-lea; sistemul zemstvelor asigura consiliile de conducere districtuale sau provinciale din Rusia. Toate clasele sociale, inclusiv țăranii, luau parte la alegerile pentru consiliile locale ale zemstvelor. Zemstvele se ocupau de problemele învățământului primar, asistenței medicale, asistenței sociale, combaterii incendiilor, aprovizionării cu alimente și ale întreținerii drumurilor în localitățile respective, adică erau un fel de parlamente locale.

¹⁹ Octavian Țicu, *Drumul către Unire (III): Deciziile de la Bălți și Soroca*; la adresa <https://moldova.europalibera.org/a/blog-centenarul-unirii-octavian-ticu/29018682.html>; accesat la data 6.04.2022.

²⁰ Bunăoară, în documentul înaintat regelui Ferdinand se afirmă următoarele: „(...) actualul guvern și pretins Sfat al Țării este o creație ocazională de oameni politici ocazionali și aventurieri, care profitând de revoltele bolșeviste, pe care le conduceau chiar de la început, deoarece Erhan și Inculeț au venit din Petrograd la Chișinău ca delegați bolșeviști, au decretat o republică independentă și au acaparat situațiunea, promițând maselor prădarea averilor, proprietăților și remiterea lor fără nicio plată, distrugerea burjoilor și acordarea unei libertăți anarhice, fără respectul legilor, dreptului și vieților cetățenilor”.

²¹ Ion Țurcanu, *op. cit.*, p. 188.

Un vrednic animator al cercetării vechilor monumente bisericesti din Moldova: istoricul ieșean Ioan Caproșu

Dumitru Vitcu



Dumitru Vitcu

Apreciat de un distins cărturar contemporan drept „unul dintre ultimii mohicani ai civilizației cuvântului scris pe pergament și hârtie”, regretatul isoric, dascăl și om de cultură Ioan Caproșu s-a născut în localitatea dorohoiană Mitoc, la 26 august 1934, urmând cursurile școlii primare în satul natal, apoi pe cele gimnaziale la Săveni și pe cele preuniversitare la Școala Normală din Șendriceni. Acolo va fi dobândit, cu siguranță, gustul sau pasiunea pentru cunoașterea nuanțată a trecutului istoric, ca și pentru deplina înțelegere și stăpânire a frumuseții, dar și a secretelor limbii „vechilor cazanii”, beneficiind de îndrumarea unui colectiv didactic de stirpe haretiană, colectiv ale cărui performanțe se recomandă de la sine prin statutul de excelență dobândit ulterior de unii dintre foștii elevi ai aceleiași prestigioase instituții, între care s-au numărat: Alexandru Zub, Stelian Dumistrăcel, Ion H. Ciubotaru ș.a..

Sămânța harului cultivată meșteșugit la Șendriceni avea să beneficieze de condiții prielnice de evoluție și rodire în cadrul Facultății de Istorie-Filologie a Universității ieșene, al cărei dublu profil urmat i-a asigurat tânărului absolvent, din vara anului 1958, platforma științifică indispensabilă viitorului mare specialist în descoperirea, editarea și interpretarea vechilor izvoare istorice. Angajat într-un program științific de anvergură, binecunoscuta colecție „Documenta Romaniae Historica (DRH)”, precedată de mai vechea și perimată colecție „Documente privind Istoria României (DIR)”, Ioan Caproșu și-a făcut din obiectiv un crez, pe care avea să-l slujească, cu energia și pasiunea tinereții, vreme de peste jumătate de veac, fără ca vârsta senectuții să-i tulbure elanul, să-i diminueze capacitatea de efort,

ori să-i modifice profilul activității cotidiene.

Paralel cu mult prea migăloasa îndeletnicire, tânărul istoric s-a alăturat de timpuriu inițiativelor vizând elaborarea unor lucrări colective de referință, ca și a unor studii monografice sau analitice, note și comunicări științifice, focalizate pe varii aspecte de istorie economică, socială și politică a țărilor române de-a lungul Evului Mediu, istoria orașelor și, desigur, istoria culturii și a artei moldovenești. Dar, cu siguranță, pentru mulți dintre foștii colegi de breaslă, imaginea omului și a cărturarului Ioan Caproșu este ombilical legată de cea mai frumoasă etapă din istoria principalei publicații periodice a Institutului de Istorie „A. D. Xenopol”, „Anuarul”, care, sub coordonarea sa, și-a impus cu ușurință supremația, timp de aproape două decenii, între revistele academice de profil, spre bucuria (poate și invidia) colegilor de breaslă din țară și din afară. De mare valoare și, implicit, de căutare în rândul cititorilor „Anuarului” s-a bucurat rubrica recenziilor și notelor bibliografice, devenită sub redacția sa nu numai o oglindă vie a producției istoriografice interne, ci și o veritabilă tribună de luptă împotriva imposturii, a diletantismului, ignoranței și suficienței promovate prin unele texte pseudoștiințifice.

Din anul 1979, cercetătorul științific Ioan Caproșu a fost solicitat să îmbrățișeze și cariera didactică, pe care avea să o onoreze în cadrul catedrei de istorie universală a Facultății de Istorie-Filozofie, ca titular al disciplinelor de Istorie medie universală și Paleografie slavonă. Celor înclinați a-i cantona prestația de istoric medievist doar în domeniul editării izvoarelor, Ioan Caproșu le-a răspuns printr-o admirabilă teză de doctorat, intitulată „Camăta în

Moldova până la mijlocul secolului al XVIII-lea”, care avea să vadă lumina tiparului abia peste un deceniu, sub titlul „O istorie a Moldovei prin relațiile de credit. Până la mijlocul secolului al XVIII-lea”. Experiența didactică și de cercetare acumulată în mediile academice și universitare anglo-americe (Portland și Londra), suplimentată ulterior printr-o bursă DAD în spațiul german, i-a lărgit considerabil orizontul intelectual și profesional, prilejuindu-i totodată antamarea unor noi legături cărturărești cu oamenii de știință și cu cercurile culturale occidentale, extrem de utile în procesul propriei evoluții profesionale.

Reluarea activităților didactice și de cercetare științifică după revenirea în țară a urmat același ritual cu care își obișnuise colegii și studenții, iar din acele proiecte nu putea lipsi continuarea travaliului de durată circumscris editării corpusului național de izvoare, „Documenta Romaniae Historica”. Astfel, dacă înainte de plecare, izbutise să finalizeze și să publice doar patru volume din seria asumată, dintre care vol I (1384-1448) a fost distins de Academia Română cu premiul «Nicolae Bălcescu», după „repatriere”, Ioan Caproșu a reușit un adevărat tur de forță, îmbogățind seria cu alte șapte volume de documente, în colaborare cu C. Cihodaru, V. Constantinov sau C. Burac.

Prelucrând în integralitate textul manuscris al profesorului și filozofului ieșean Dan Bădărău, a făcut posibilă apariția unei foarte frumoase și interesante cărți, „Iașii vechilor zidiri. Până la 1821”, cu o nouă ediție, revizuită, în anul 2007. Tot în colaborare, de astă dată cu venerabilul și temutul recenzent de la „Anuar”, profesorul ardelean moldovenizat C. A. Stoide, Ioan Caproșu a publicat la Chișinău, în 1992, Relațiile economice ale Moldovei cu Brașovul. De la începutul secolului al XVIII-lea până la 1850, lucrare pentru care C. A. Stoide a fost distins post mortem cu premiul Academiei.

Din anul 1989, s-a îngrijit de tipărirea manuscrisului lucrării elaborate de policalificatul medievist Alexandru I. Gonța, „Legăturile economice ale Moldovei cu Transilvania. Secolele XIII-XVII”, adăugând textului cuvenitele segmente întregitoare: prefață, bibliografie

și indice, spre a-i înlesni astfel utilitatea în rândul specialiștilor și accesibilitatea în rândul cititorilor. În anul 1990, a realizat editarea unui alt manuscris al istoricului Gonța, „Documente privind istoria României. Indicile numelor de locuri. Secolele XIV-XVII” (distinsă cu premiul Academiei acordat post mortem autorului), inițiativă continuată și materializată după cinci ani prin publicarea, la aceeași editură, a „Indicelui numelor de persoane. Secolele XIV-XVII”, din respectiva colecție, au semnatificat și reprezintă nu doar simple ediții, ci punerea la dispoziția tuturor celor interesați a unui instrument de lucru extrem de util, dacă nu și indispensabil, cercetării istorice. De aceeași factură și valoare sau semnificație sunt edițiile îngrijite din textele manuscrise ale altor doi cunoscuți dascăli și oameni de știință, Petru Caraman și Teodor Balan. Celui dintâi i-a publicat, în serial, excelentul studiu „Cum nu trebuie editate vechile manuscrise slavo-române”, a cărui actualitate a rămas neștirbită, iar celui de al doilea, i-a întocmit ediția actelor istorice adunate în timpul vieții, dar nevalorificate, din cunoscuta-i serie de „Documente bucovinene”, vol. VII-IX (2005-2006).

Un foarte sugestiv reper în dimensionarea operei sale științifice constă în publicarea unui neprețuit tezaur documentar consacrat istoriei medievale și premoderne a Iașilor, însumând laolaltă câteva mii de pagini! Mai întâi, împreună cu fostul său student, Mihai Răzvan Ungureanu, a alcătuit și tipărit, în editura Universității, două volume de „Documente statistice privitoare la orașul Iași”, acoperind perioadele istorice 1755-1820 (vol. I) și 1824-1828 (vol. II). Doi ani mai târziu, în 1999, alături de un alt discipol, Petronel Zahariuc, a publicat la editura locală „Dosoftei” primul volum dintr-o serie-maraton de „Documente privitoare la istoria orașului Iași”, cuprinzând acte interne din perioada 1408-1660. Apoi, continuând travaliul în chip solitar, până în anul 2007, a pus la dispoziția cercetătorilor și a celor interesați de evoluția istorică a Iașilor în secolele XVII-XVIII alte două volume de documente, focalizate pe anii 1661-1800.

Alături de fosta sa doctorandă, Elena Chiaburu, s-a îngrijit de apariția a patru volume masive de „Însemnări de pe manuscrise și cărți vechi din

Țara Moldovei”, diferențiate doar prin etapele istorice cărora le sunt consacrate, din secolul al XV-lea, până la 1859. Continuitatea preocupărilor s-a vădit prin publicarea altor trei volume din „Sămile Vistieriei Țării Moldovei”: vol. I (1763-1784); vol. II (1786-1798) și vol. III (1805-1826), iar în anii din urmă, a trebuit să vegheze de unul singur la apariția ultimelor două tomuri din colecția fundamentală de izvoare medievale „DRH”, conturând astfel imaginea de ansamblu a eficienței, dar și a energiei sau efortului intelectual, investite statornic până la limita rezistenței fizice, spre pilda confrăților de breaslă.

O dimensiune particulară a activității sale științifice, desfășurată cu precădere în etapa tinereții, în circumstanțe stimulante, a constituit-o, netăgăduit, cercetarea atentă și popularizarea valorilor patrimoniale ale monumentelor istorice bisericesti din Moldova, incluzând, între altele, și biserica Sfântul Gheorghe a mănăstirii Sfântul Ioan cel Nou din Suceava, ctitorită de voievozii Bogdan al III-lea și Ștefan cel Tânăr (între anii 1514-1522) și care sărbătorește în toamna acestui an (2022) jubileul unei jumătăți de mileniu de la sfințire. Propensiunea pentru această direcție complementară a preocupărilor cărturărești – centrate axial pe cercetarea și valorificarea izvoarelor istorice – a fost înlesnită de existența câtorva factori obiectivi și subiectivi, marginalizați îndeobște odată cu scurgerea implacabilă a timpului. În condițiile unei evidente și sensibile relaxări politice survenite în țară, după 1965, istoriografia românească – eliberată, treptat, de mai vechile canoane staliniste și „rolleriene” – a profitat corespunzător, îngăduind cercetătorilor să înscrie în proiectele lor de cercetare (individuale, ori colective) și teme considerate până atunci tabu. Între acestea s-a afirmat, vreme de câțiva ani, și istoria bisericii, evident, nu pe latura dogmatică, ci pe cea arhitectonică, soluție îndeajuns de facilă pentru aprofundarea cercetării și valorificării rezultatelor ei în orizontul comun al istoriei culturii și artei medievale românești. Direcția nu era, totuși, complet nouă, pentru că revistele Institutului nostru („Studii și cercetări științifice. Istorie”, succedată din 1963 de „Anuarul Institutului de Istorie

și Arheologie «A. D. Xenopol»”) găzduiseră și anterior, în paginile lor, varii contribuții documentare în domeniu, semnate de autori teologi, precum preoții: Paul Mihail, Ilie Gheorghiuță, ori Scarlat Porcescu.

Suflul oarecum înnoitor s-a resimțit și la nivelul instituțiilor editoriale, care n-au ezitat și s-au învrednicit – acolo unde activau profesioniști autentici – să promoveze cu mai mult curaj repere sau valori ale spiritualității românești, prin cărți, albume, micromonografii etc. în limbi de circulație, asociate unor tiraje generoase. O asemenea instituție s-a dovedit a fi, atunci, și Editura „Meridiane” din București, care, la inițiativa redactorului șef, Petre Lupan (un dorohoiian, absolvent al Facultății de Filozofie a Universității București), a înscris în planul ei editorial o întreagă suită de micromonografii, consacrată monumentelor istorice bisericești din Moldova. Deplasarea acestuia la Iași și discuțiile purtate în cadrul colectivului de Istorie medievală, cu potențialii colaboratori din Institut, au configurat un proiect editorial de mai largă perspectivă, în materializarea căruia Ioan Caproșu s-a dovedit a fi nu doar parte (esențială), ci și animator. Mai întâi, împreună cu profesorul Nicolae Grigoraș, șeful colectivului de medievaliști, a publicat, la numita editură, lucrarea „Biserici și mănăstiri vechi din Moldova. Până la mijlocul secolului al XV-lea” (1966, cu o nouă ediție, revăzută, în 1971); în anul următor, 1967, a apărut micromonografia „L’Eglise d’Arbure”, iar doi ani mai târziu, „Biserica Sf. Gheorghe din Suceava” (1969). Concomitent, la îndemnul său, alți doi colegi din Institut i-au urmat exemplul: medievalistul Leon Simanschi, cu lucrarea Mănăstirea Zamca, în aceeași colecție (1967) și, apoi, Gheorghe Buzatu, deși binecunoscut contemporaneist, a „braconat” în domeniu cu micromonografia consacrată primei ctitorii rareșiene, „Mănăstirea Probota” (1968).

Pasiunea sau duhul creației în domeniu nu l-a părăsit prea curând pe tânărul istoric Ioan Caproșu, chiar dacă obligațiile contractuale înscrise în planul de cercetare științific al Institutului, evident, altele (în cazul său, editarea volumelor „DRH”) trebuiau onorate în termen. Dimpotrivă, a proliferat,

înscriind, concomitent, noi proiecte de cercetare și valorificare a trecutului monumentelor bisericești din Moldova, prin atragerea și altor colaboratori, între care și pe semnatarul acestor rânduri. Bunele relații de cooperare științifică statornicite în Institut, în speță prin colectivul de Istorie medievală, și Mitropolia Moldovei și Sucevei, grație consilierului cultural din acei ani, teologul-cărturar Scarlat Porcescu, s-au vădit nu doar prin colaborarea istoricilor ieșeni la revista „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, ori a reprezentanților bisericii în paginile „Anuarului” Institutului, ci și prin elaborarea unui masiv și frumos ilustrat volum, sugestiv intitulat „Monumente istorice bisericești din Mitropolia Moldovei și Sucevei”, tipărit în condiții grafice excelente (Tipografia Institutului Biblic din București) și apărut la Iași, în anul 1974. Având binecuvântarea IPS Justin și studiul introductiv realizat de doi experți ai domeniului, Corina Nicolescu și Vasile Drăguț, volumul, inițiat de pr. Scarlat Porcescu, a reunit contribuțiile științifice ale unui larg colectiv de istorici, între aceștia numărându-se și Ioan Caproșu. Aportul său, fundamentat pe deplina cunoaștere a izvoarelor istorice scoase neconținut la lumină, s-a concretizat în cuprinsul celor cinci micromonografii consacrate bisericilor: Sfânta Treime – Siret; „Biserica Pătrăuți; Biserica Sf. Nicolae – Dorohoi; Biserica Arbure și, în sfârșit, Biserica Solca.

Chiar și după transferul său de la Institut, la Universitate, în cadrul Facultății de Istorie, acolo unde suita obligațiilor sale profesionale a crescut exponențial, medievalistul de prestigiu Ioan Caproșu și-a găsit timp pentru a finaliza și tipări o ultimă lucrare închinată obiectivului sărbătorit anul acesta: „Vechea Catedrală Mitropolitană din Suceava. Biserica Sfântul Ioan cel Nou”, apărută la Iași, sub egida Mitropoliei Moldovei și Sucevei, în anul 1980. Evident, era o reluare a temei abordată anterior, dar cu sporul de informații dobândite de-a lungul anilor din izvoarele istorice, la care continua să lucreze, cu percepțiile și concluziile generate de experiența acumulată în răstimp.

De altfel, pe latura didactică activând, în tripla-i ipostază: de dascăl la catedră, decan și, respectiv, îndrumător științific de doctorat, Ioan Caproșu a manifestat o grijă deosebită și permanentă pentru cunoașterea nuanțată, de către seriile de studenți sau doctoranzi, a adevărului istoric nemistificat, a valorilor materiale și spirituale din întreg spațiul istoric românesc, cultivând relații speciale cu confrății basarabeni, relații revigorată și mult amplificate după căderea cortinei de fier și după dobândirea independenței de către Republica Moldova. Numai la Chișinău, profesorul Ioan Caproșu are cinci discipoli, cărora le-a coordonat tezele de doctorat, altor trei fiindu-le referent pentru dobândirea titlului științific de *doctor habilitat*, ajungând,



Constantin Tofan

la rândul-le, să îndeplinească funcții și grade didactice ori de cercetare la cel mai înalt nivel.

Pentru dăruirea, pasiunea, stăruința și consecvența cu care s-a implicat în procesul dezvoltării și aprofundării legăturilor multiple dintre cele două segmente aparținând aceluiași trunchi, profesorii și colaboratorii Facultății de Istorie a Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” au decis să-i atribuiască titlul onorific de *Doctor honoris causa*. Evident, și acasă, în țară, prestația dascălului și omului de știință Ioan Caproșu a beneficiat de cuvenitele aprecieri din partea celor îndrituiți. În afara premiilor pe care i le-a acordat Academia Română în anii 1975 și 1990, a fost distins cu Diploma de Onoare (1995) și cu Premiul de Excelență (2002) ale Universității „Al. I. Cuza” din Iași, cu Diploma de Onoare a Arhivelor Naționale din București (1997), cu Premiul „Vasile Pogor” (1998) și Diploma de Excelență (2004) din partea Primăriei Municipiului Iași și cu Premiul *Opera Omnia* (2001) al Consiliului Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior al Ministerului Educației și Cercetării. În anul 2004, a fost decorat cu Ordinul *Meritul cultural*, în grad de ofițer, iar patru ani mai târziu, Universitatea ieșeană i-a atribuit distincția de *Professor emeritus*.

Ca o încununare a întregii activități, desfășurată vreme de

peste un demisecol, la 24 octombrie 2012, Adunarea generală a Academiei Române l-a primit pe neobositul medievist Ioan Caproșu în rândul membrilor de onoare ai celui mai înalt for științific al țării. Înalta recunoaștere – alăturată tuturor premiilor și distincțiilor deja menționate, ca și gesturilor omagiale exprimate ocazional, de colegi și colaboratori, prin volume, reviste de specialitate sau presă – nu i-a modificat conduita și nu i-a tulburat ritmul activității științifice cotidiene, desfășurată în chip apostolic pe altarul colecției naționale de izvoare „DRH”, într-o aparentă izolare față de freământul lumii înconjurătoare și de problematica complexă a contemporaneității. Înconjurat de teancuri de dosare, cuprinzând transcrieri după documente vechi, manuscrise, xerox-uri, fișe de semnalare, volume în pregătire, reviste și alte publicații culturale, istoricul Ioan Caproșu a continuat să se informeze și să ofere cu generozitate sugestii, îndrumări, ori răspunsuri celor care i le solicitau, să comenteze evenimentele cotidiene și chiar să lucreze într-o manieră adaptată, desigur, capacităților fizice tot mai scăzute din ultimii ani. Constrâns a-și reduce prezența și programul de lucru la Facultate la doar două-trei ore pe zi, spre a se consulta mai des cu medicii, la începutul anului 2021, starea sănătății, tot mai precară, i s-a agravat, fiind spitalizat, apoi

transferat într-un centru special de recuperare, unde, la 9 aprilie același an, inima a încetat a-i mai bate, iar sufletu-i s-a ridicat la ceruri.

A plecat omul și cetățeanul, prietenul și adversarul, cercetătorul și istoricul, editorul și îndrumătorul științific, dascălul și academicianul Ioan Caproșu, dar a rămas în urmă-i, în conștiința celor care l-au cunoscut, amintirea faptelor sale: civile sau cetățenești, culturale, didactice și științifice, însoțindu-i mereu imaginea: când blândă sau aspră, când jovială sau tristă, când amabilă sau critică, în funcție de interlocutor și de împrejurări. Mai presus de toate, însă, rămâne opera sa științifică, una de înaltă și perenă valoare, așezată la temelia istoriografiei naționale, adică la izvoare! Pentru că, fără a-i neglija sau minimaliza contribuția teoretică la progresul disciplinei, ilustrată prin volumele, studiile, notele și recenziile publicate în răstimp, consider că nici o construcție istorică autentică nu poate fi concepută fără apelul la izvoarele documentare, domeniu pe care distinsul medievist ieșean l-a slujit cu abnegație, rigoare și devoțiune exemplare, îmbogățindu-l an de an, vreme de mai bine de jumătate de secol. În plus, a avut grijă să lase în urmă discipoli capabili a-i continua opera și a întreține astfel, la Iași, climatul necesar perpetuării unei direcții de cercetare vitale pentru știința numită, cândva, de Cicero, *învățătorul vieții*.



Mari comandanți ai lumii antice

Ionel Savitescu

„Am scris această carte pentru a explica de ce s-a întâmplat astfel. Povestea acestor trei comandanți supremi este astăzi la fel de actuală ca și acum două mii de ani. Din ea au de învățat lideri din multe domenii, de la centrul de comandă până la sala de consiliu – lecții și avertismente.”

(Barry Strauss)

Dacă contemplăm istoria Antichității vom constata existența în Orientul Mijlociu a multor imperii: hitit, persan, macedonean, cartaginez, regatul faraonilor, în fine, imperiul roman în formare, care se luptau între ele pentru a-și impune supremația. Evident, la cârma acestor imperii ajungeau militari cu experiență în războaie, care știau să-și organizeze armatele și să obțină victorii răsunătoare. Dintre acești oameni cu experiența războiului, Barry Strauss* își alege trei personalități care s-au distins pe câmpul de luptă: Alexandru (356-323 î. Hr.), Hannibal (247-183 î. Hr.), Cezar (100-44 î. Hr.). Așadar, Barry Strauss consacră celor trei comandanți un volum precedat de Cronologie (începe în 480-479 î. Hr., când Xerxes invadează Grecia, dar era necesară menționarea altor două încercări persane de a pătrunde în Europa: în 514 î. Hr., când Darius I ajunge până în Scitia, iar în 490 î. Hr. este învins la Maraton de armata greacă) și Glosar de nume-cheie, din care lipsește Cleitus cel Negru, în sfârșit, hărți. Fiecare dintre aceștia impresionează prin fapte ieșite din comun: astfel, Alexandru era născut în noaptea când Herostrat incendiase templul zeiței Artemis din Efes, devine elevul lui Aristotel, între ei existând un schimb de scrisori, Alexandru exprimându-se: „Eu prin știința cea mai înaltă aș vrea să fiu superior mai degrabă decât prin putere...”, dar se dezice când a incendiat palatul regal din Persepolis și comiterea unor execuții a vechilor tovarăși de arme, între care Parmenio și Philotas. Îmblânzește calul Bucefal, încât tatăl său, Filip, spune că „Macedonia e prea mică pentru un viteaz așa de mare”, era pasionat de Homer („Iliada” o ținea sub pernă alături de spadă), l-a cunoscut pe Diogene cinicul, în fine, la 18 ani conduce cavaleria macedoneană

Ionel Savitescu



de la Cheronea. După trecerea Hellespontului, Alexandru îl învinge pe Darius III Codomanul în trei bătălii: Granicus, Issos și Gaugamela. Dacă Alexandru, în pofida vârstei, avea o viziune strategică, curaj în luptă și încredere în sine, Darius III (Marele Rege): „Era un bun comandant pe câmpul de luptă și avea un excelent talent organizatoric în domeniul militar. Era un politician abil și un diplomat iscusit” (p. 57). La Granicus (334 î. Hr.), Alexandru este salvat de Cleitus cel Negru, care-i fusese frate de lapte, ambii sugând la aceeași doică, ulterior, când Alexandru la apogeul puterii adoptă moravuri și obiceiuri persane, nemulțumindu-i pe macedoneni, iar Cleitus îi reproșează, Alexandru fiind beat, la un banchet somptuos, înfige o sulită în spatele lui Cleitus, provocându-i moartea: „Îți dădeai seama imediat care este regele. În mijlocul bătăliei, în învălmășeala aceea de soldați și cai care se agitau, el ieșea totuși în evidență. Era mic de stat, dar vânos și călărea un uriaș armăsar negru. În splendida lui armură strălucitoare cu penele lungi și albe prinse de o parte și de alta a coifului, Alexandru cel Mare, regele Macedoniei, conducea al doilea atac al cavaleriei de elită” (p.

35). În schimb: „Bătălia de la Issos este cunoscută drept ciocnirea regilor care a scos în evidență eroismul lui Alexandru. Dar, în realitate, în bătălia de la Issos a fost nevoie de alte calități: nu atât eroismul lui Alexandru, cât stăpânirea de sine, hotărârea și precauția lui au câștigat bătălia” (p. 98-99). Fugind de pe câmpul de luptă, Darius își lasă în mâinile lui Alexandru familia și o parte a tezaurului persan. În schimbul păcii, Darius i-a oferit lui Alexandru recompense substanțiale, refuzate pentru a continua războiul. După asediul și cucerirea Tyrului (332 î. Hr.) urmează bătălia de la Gaugamela mai greu de reconstituit și descris: „Chiar dacă am beneficia de niște surse perfecte de informații, bătălia ar fi foarte greu de descris, iar sursele noastre sunt departe de a fi desăvârșite” (p. 140). În toiul luptei, Darius se retrage provocând dezordine și panică în armata persană: „Darius a fost un general bun, dar Alexandru era un geniu militar” (p. 142). Pierderile, în funcție de surse, sunt minimalizate sau exagerate. Darius III sfârșește ucis de satrapul Bessus, iar acesta va fi mutilat și crucificat la ordinul lui Alexandru. Dorința de a face noi cuceriri îl determină pe Alexandru

să rămână în Orient timp de cinci ani, se îndreaptă apoi spre India, la Hydaspes se luptă cu Porus care este învins și cade prizonier, dar este cruțat de Alexandru, care-și dorea noi cuceriri, dar armata refuză să-l însoțească. În India ar fi stat de vorbă cu gymnosofiștii indieni. Neavând încotro, Alexandru, după o meditație solitară, hotărăște întoarcerea în Macedonia. Ridică 12 altare zeilor și o coloană de bronz pe care scrisese: „Aici s-a oprit Alexandru”. Alexandru și armata sa se aflau în Babilon, unde se pregătea campania din Arabia, dar la un banchet în memoria lui Hephaestion, Alexandru cade la pat și după 11 zile (10 iunie 323 î. Hr.) moare: „Mai avea cam o lună până să împlinească 33 de ani” (p. 226), deși mai sus la pagina 28, Barry Strauss scrie despre Alexandru: „Dar a murit la scurt timp după ce a împlinit 33 de ani, după o revoltă umilitoare a soldaților săi și fără să-și asigure succesiunea ori să conceapă un plan de administrare a vastului său nou domeniu”.

Hannibal era fiul lui Hamilcar Barca, comandantul forțelor cartagineze din perioada Primului Război Punic: „Hannibal era călare, purta o platoșă mică și un coif cu pene și ținea în mână un scut rotund. I se dusese vestea pentru chipul lui luminos și cumplit. Nu vedea bine decât cu un singur ochi; pe celălalt îl pierduse din cauza unei boli care îl măcinase în timpul unui marș lung și greu, cu un an înainte” (p. 26). Soldat înăscut, Hannibal părăsise Cartagina la vârsta de 9 ani, petrecându-și viața în tabere și campanii militare. În drumul spre Roma, Hannibal a traversat Pirineii, Alpii, Ronul și Apeninii, după cum Alexandru traversase munții Hindukuch, provocând câteva înfrângeri armatei romane la Ticinus (Ticino), Trebia, Trasimeno, pentru a culmina cu bătălia de la Cannae (2 august 216 î. Hr.), o capodoperă de artă militară, studiată în amănunt de-a lungul secolelor până în anii Marelui Război de către von Schlieffen: „iar Napoleon (în afara bătăliei de la Ulm) a considerat capcana ucigașă întinsă de Hannibal o manevră prea riscantă, un produs mai degrabă al norocului decât al geniului” (v. Nic Fildes, „Hannibal”, Ed. Litera 2014, p.138): „Săbii, sulițe, bile de piatră folosite ca proiectile pentru prăștii, potcoave de cai, greutatea a mii de

picioare trecând peste cei căzuți la pământ, insolație, teroare și chiar disperare: iată care au fost uneltele morții la Cannae” (p. 144). Ezitarea lui Hannibal de a ataca Roma a salvat-o de la dezastru, cu toate că Maharbal l-a îndemnat să atace Roma. În sfârșit, în 202 la Zama, Hannibal este învins de Scipio Africanul, iar în 201 î. Hr. se încheie Al Doilea Război Punic; între 195-183 î. Hr., Hannibal rătăcește prin Orient, încheindu-și viața prin sinucidere în Bitinia. După câteva decenii, Al Treilea Război Punic, 149-146 (î. Hr.), se va încheia cu distrugerea și incendierea Cartaginei.

Cezar nu provenea dintr-o familie regală sau a unui comandant de oști, ci din una aristocratică, ascendența sa fiind până la Eneas și zeița Venus: „...Cezar era un războinic care se realizase prin propriile puteri. Nici nu se remarcase de la o vârstă fragedă, precum ceilalți doi generali... Un soldat extraordinar, ambițiosul Cezar a urcat constant în ierarhia militară. În 49 î. Hr., când a traversat Rubiconul, la vârsta de 50 de ani, făcuse cea mai bună școală posibilă: cucerise Galia. A fost una dintre cele mai brutale, mai depline și mai profitabile victorii din lunga istorie a Romei. În afară de faptul că era un general strălucit, Cezar era și un demagog talentat și un politician abil” (p. 51-52). Cezar era admirat, iubit, venerat de soldații săi. Traversând Rubiconul la 12 ianuarie 49 î. Hr., Cezar declanșează războiul civil. Deși Pompei, Cezar și Crassus au format primul triumvirat, între Cezar și Pompei au loc mai multe confruntări armate culminând la Pharsalos, 48 î. Hr., bătălie surprinsă de poetul Lucan într-un celebru poem, rămas, din păcate, neterminat. După fuga și asasinarea lui Pompei în Egipt, din ordinul lui Ptolemeu XIII, rămășițele armatei sale se vor mai confrunța cu Cezar la Thapsus (46 î. Hr.) și Munda (45 î. Hr.), unde Cezar a dat dovadă de multă bărbăție și curaj încurajându-și soldații: „Strateg strălucit, tactician priceput, organizator neobosit și diplomat isteț, lui Pompei nu îi lipsea decât un singur lucru: nu era Cezar” (p. 162). La aflarea veștii că Pompei a fost asasinat, Cezar nu se poate abține și plânge. Felul cum Cleopatra apare în fața lui Cezar, înfășurată într-un covor (cuvertură) îl impresionează pe acesta: „Nu era o frumoasă convențională - avea bărbia proeminentă, gura mare și nasul cam din topor. Dar era inteligentă, șireată

și seducătoare. Avea 21 de ani și, la cei 52 de ani, Cezar s-a îndrăgostit pe loc” (p. 201). Cleopatra îl naște pe Cezarion. În urma bătăliei cu Pharnaces (fiul lui Mitridate VI al Pontului), la Zela, Cezar scrie pe o placă *Veni, vidi, vici*. Cezar corectează calendarul, atribuindu-i 365 de zile, plus anul bisect, intrat în vigoare în anul 45 î. Hr. A înființat o bibliotecă publică la Roma. În perspectivă, Cezar pregătea un război contra Imperiului Part. Dorea să părăsească Roma la 18 martie 44 î. Hr.: „La 44 de ani, nu mai era tânăr” (p.245). Însă, în anul 44 î. Hr. Cezar avea 56 de ani nu 44. Cezar sfârșește pe 15 martie 44 î. Hr. (Idele lui Marte), fiind ucis de 60 de senatori care au complotat contra lui. Cei mai cunoscuți sunt Brutus, Cassius, Cinna, Casca. Cezar moare la picioarele unei statui a lui Pompei, fiind înjunghiat de 23 de ori. Cezar l-a privit pe Brutus și ar fi spus în greacă: „Și tu, fiule?” Brutus era fiul fostei amante a lui Cezar, Servilia („Se zvonea că Cezar era tatăl acestuia, însă este puțin probabil”, p. 245). A urmat pedepsirea asasinilor de către Antoniu și Octavian la Philippi (42 î. Hr.), apoi aceștia își împart imperiul: Antoniu preferă Orientul, iar Octavian Apusul. Cei doi se vor confrunța la Actium (31 î. Hr.), iar în 30 î. Hr. Antoniu și Cleopatra se sinucid. În final, Barry Strauss trece, încă o dată, în revistă calitățile și lipsurile celor trei mari comandanți de oști: „În concluzie, Cezar a fost cel mai mare dintre toți comandanții din Antichitate. Hannibal este eroul cauzelor pierdute și al bătăliilor perfecte. Alexandru a fost vedeta neegalată. Cezar, cu toate punctele sale slabe, s-a apropiat cel mai mult de statutul de conducător” (p. 268).

* Barry Strauss, *Mari comandanți. Alexandru, Hannibal, Cezar și arta conducerii*. Traducere de Paul Aneci, Ed. Polirom, 2022, 301 p.

Puncte de vedere asupra cărților „Istoria ilustrată a secuilor” și „O istorie a secuilor”

Livia-Liliana Sibișteanu

„Istoria este martorul care confirmă trecerea timpului, iluminează realitatea, vitalizează memoria, oferă călăuzire în viața de zi cu zi și ne aduce știri din antichitate.”

(Marcus Tullius Cicero)



Livia-Liliana Sibișteanu

Constituția României, în Art. 6 referitor la dreptul la identitate, consemnează:

1) „Statul recunoaște și garantează persoanelor aparținând minorităților naționale dreptul la păstrarea, la dezvoltarea și la exprimarea identității lor etnice, culturale, lingvistice și religioase.”

(2) „Măsurile de protecție luate de stat pentru păstrarea, dezvoltarea și exprimarea identității persoanelor aparținând minorităților naționale trebuie să fie conforme cu principiile de egalitate și de nediscriminare în raport cu ceilalți cetățeni români.”

În baza dreptului constituțional, Legea Educației Naționale nr.1/2011, în Secțiunea a 12-a, prevede următoarele:

Art. 45 (1) „Persoanele aparținând minorităților naționale au dreptul să studieze și să se instruiască în limba maternă, la toate nivelurile, tipurile și formele de învățământ preuniversitar, în condițiile legii.”

Ar. 46 (7) „Elevilor aparținând minorităților naționale, care frecventează unități de învățământ cu predare în limba română sau în altă limbă decât cea maternă, li se asigură, la cerere, și în condițiile legii, ca disciplină de studiu, limba și literatura maternă, precum și istoria și tradițiile minorității naționale respective, ca parte a trunchiului comun. Programele și manualele disciplinei Istoria și tradițiile minorității naționale sunt aprobate de Ministerul Educației, Cercetării, Tineretului și Sportului.”

(9) „În învățământul gimnazial cu predare în limbile minorităților naționale se introduce, ca disciplină de studiu, Istoria și tradițiile minorităților naționale respective, cu predare în limba maternă. Programele școlare și manualele la această disciplină sunt aprobate de Ministerul Educației, Cercetării, Tineretului și Sportului.”

Având în vedere Constituția României și Legea Educației

Naționale nr.1/2011, în anul 2012, pe 18 septembrie 2012, la Consiliul Județean Harghita din Miercurea Ciuc, s-a lansat Manualul de istorie a secuilor destinat claselor VI-VII, editat în limba maghiară de către Centrul Județean Harghita pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale și conceput de unsprezece profesori și istorici: Ferencz S. Alpár, Forró Albert, Hermann Gusztáv Mihály, Kádár Gyula, Mihály János, Novák Csaba Zoltán, Novák Károly-István, Orbán Zolt, Sepsiszéki Nagy Balázs, Sófalvi András, Sztáncsuj Sándor József. Acest manual a determinat reacții critice din cauza unor erori strecurate voit sau nevoit din necunoaștere și pentru că orice cititor al cestuia, cunoscător al limbii maghiare, putea „sesiza două direcții fundamentale ale acestui manual: promovarea ideii autonomiei prin exagerarea intenționată a libertăților secuilor din epoca medievală și cultivarea unei atitudini antiromânești”.¹ O analiză critică a manualului a fost realizată de conferențiarul universitar, Marius Diaconescu, de la Facultatea de Istorie a Universității București, specialist în Istoria Medievală, publicată în Historia nr.3, 2013.

Nemulțumirile legate de acest manual i-au determinat, în anul 2020, pe cei unsprezece autori, sub coordonarea lui Gusztáv Mihály Hermann - doctor în istorie, care predă Istoria și Istoria Culturii la Universitatea „Babes-Bolyai”, extensia din Odorheiu Secuiesc -, să scrie în limba maghiară „Istoria ilustrată a secuilor” (164 de pagini), tradusă de Annamária Năstăsă-Kovács și publicată în același an, la Odorheiu Secuiesc și pe Gusztáv Mihály

Hermann să scrie „O scurtă istorie a secuilor” (175 de pagini și 8 planșe față-verso), care a fost publicată de Editura Curtea Veche, București, în anul 2022. Ambele cărți au o vastă bibliografie (majoritatea în limba maghiară, studii și cărți publicate la Budapesta) și câte o introducere motivantă.

Introducerea „Cuvânt înainte” este realizată de Lucian Năstăsă-Kovács la „Istoria ilustrată a secuilor”, iar „Percepția schimbătoare asupra istoriei, în loc de introducere”, este întocmită de Gusztáv Mihály Hermann la cartea domniei sale „O scurtă istorie a secuilor”.

În „Cuvânt înainte”, am constatat o oarecare ambiguitate la Lucian Năstăsă-Kovács izvorâtă probabil din dorința de a nu supăra, menționând că nu este rostul său să caute „acum și aici greșeli și să blamez perspective istorice”², deși, anterior, afirma că dezbaterea „dacă sunt păstrate în registrul științificității și a bunelor intenții nu vor avea decât darul de a face să progreseze cunoașterea, criticile la obiect, neconstituind ofense personale, ci părți de contribuție la conturarea unei imagini cât mai apropiată de realitățile trecutului.”³ Considerăm că este necesar să scoatem în evidență câteva afirmații ale lui Lucian Năstăsă-Kovács din Cuvânt înainte, asupra cărora vom face unele observații cu buna intenție de a stabili adevărul istoric.

Astfel, Lucian Năstăsă-Kovács ne lămurește, următoarele:

- la fundamentele cărții stă manualul „Istoria secuilor”, cu „intervensiunile firești pentru a corecta sau atenua semnalele negative de acum aproape cinci ani”⁴;

- „istoria secuilor a generat temeri- dar mai ales alergii – istoriografiei românești”, probabil din cauza faptului „că scrisul istoric maghiar alimentează prin restituțiile trecutului un flux al memoriei împovărat de mituri sau realități care nu convin altora!”⁵;

- această carte era necesară pentru români în vederea cunoașterii istoriei minorității secuiești, deoarece cărțile scrise de „erudiții istorici David Prodan sau Eyed Ákos ar apărea mai tuturor prea doctă și încărcată cu detalii, ce ar putea atenua plăcerea lecturii”. Prezenta carte este de folos pentru toată lumea, „fiind sintetică și bine orânduită ca structură, cu hărți și ilustrații”⁶;

- ar trebui scrisă o istorie co-

Constantin Tofan



mună româno-maghiară, deoarece istoricii românii și istoricii maghiari construiesc „discursuri paralele, cu trista constatare, că atunci, când avem părți de istorie maghiară cu referire direct la spațiul transilvan, urmează o avalanșă de critici aspre uneori cu ton de arogantă superioritate și certitudine asupra „adevărului”, alteleori ofensator, de parcă imperativul rankeian „wie es eigentlich gewesen ist” („adevărul așa cum a fost”) n-ar fi valabil pentru toată lumea”⁷;

- secuii „și-au asumat deopotrivă o identitate specifică nu neapărat pe temeuri etnice, ci pe o construcție regională bine circumscrisă încă din evul mediu, susținută prin tot felul de privilegii, în schimbul unor obligații îndeosebi militare, consolidate de-a lungul vremii printr-o memorie comună a locuitorilor, prin tradiții, obiceiuri, valori ale conviețuirii, imagine de sine etc.”⁸;

- consideră că falsurile, printre care legendele și miturile care duc la interpretări deformate ale trecutului, nu trebuie luate în considerare, subliniind faptul că autorii cărții sancționează „Cronica secuiască din Ciuc”, remarcând că și în *Istoria Românilor* au fost folosite falsuri ca „Cronica mănăstirii din Cioara”, „Diploma bărlădeană”, adăugând că „la ceva vreme de la rostogolirea teoriei despre originea sumeriană a maghiarilor, s-au „descoperit” la noi Tăblițele de la Tărtăria, ceea ce mi-a adus în minte de mai vechea „afacere” Glozel din Franța”⁹;

- secuilor le lipsesc fondatorii întrupați doar în mituri și legende,

ei fiind asimilați în marele corp al maghiarilor, în timp ce comunitățile învecinate au recurs la astfel de povestiri, dând exemplu constituirii statele românești Moldova și Valahia care „au ca punct de pornire tot niște legende, ale „descălecatului”, ilustrate în cronicile de la est de Carpați.”¹⁰

- secuii n-ar trebui incluși între „națiunile interzise”, ci să le dăm dreptul la o identitate, pe care și-au asumat-o nu de azi, de ieri.”¹¹

Referitor la cele consemnate de Lucian Năstăsă-Kovács, noi afirmăm următoarele:

- într-adevăr secuii, de altfel ca toate minoritățile din România, trebuie să-și cunoască rădăcinile, de unde au venit, care a fost rolul lor în spațiul românesc și contribuția pe care au avut-o la dezvoltarea civilizației și culturii românești;

- niciodată istoria vreunei minorități din România nu a generat „temeri” românilor, dacă a fost respectat adevărul istoric, pentru că poporul român nu a fost și nu este xenofob, ci un popor tolerant, iar tolerantul, prin natura lui, nu poate fi xenofob; eventualele nemulțumiri, nu „temeri”, au fost semnalate doar în contextul în care au fost „atacate”, cu intenții politice, originea și spațiul istoric unde s-a format poporul român;

- nu știm ce înțelege Lucian Năstăsă-Kovács prin realizarea unei istorii comune româno-maghiară. Maghiarilor li s-a acordat cel mai mult „spațiu”, în comparație cu celelalte minorități, în istoriile românilor scoase sub egida Academiei

Române*, în *Istoriile Transilvaniei* scrise de reputații istorici Ștefan Pascu, David Prodan, Ioan Bolovan, Ioan-Aurel Pop și li s-au recunoscut locul în istoria românilor și rolul lor în viața economică, administrativă, socială, politică, culturală. Cercetările istoricilor maghiari au fost luate în considerație, acestea fiind trecute în listele bibliografice ale lucrărilor menționate mai sus;

- nu am constatat în istoriile românilor, nici în manualele școlare, „o avalanșă de critici aspre uneori cu ton de arogantă superioritate și certitudine asupra adevărului, referitor la maghiari, ci am constatat acest fenomen la istoriile Ungariei; criticile „aspre” sunt cele referitoare la teoria imigraționistă, la teoriile privind originea românilor, chiar și acelea formulate de unii istorici români, cum ar fi teoriile „latinatatea pură” sau „dacismul”, ceea ce demonstrează corectitudinea istoricilor români;

- este adevărat că secuilor le lipsește un fondator, realitate rezultată din faptul că ei nu au constituit un stat. Aceasta este soarta minorităților, ce s-au supus altei minorități, care, temporar, a stăpânit un teritoriu ce nu le-a aparținut conform „dreptului ginților”. Secuii au acceptat să fie avangarda și ariergarda armatelor maghiare, primind unele privilegii, în spațiul unde au fost așezați de regalitatea maghiară. Însă, trebuie să menționăm, că niciodată în acel teritoriu nu au avut autonomie etnico-teritorială, în înțelesul juridic. În ceea ce privește afirmația că secuii nu au recurs la fondatorii legendari sau mitici, așa cum au recurs românii, referindu-se la constituirea statelor medievale Moldova și Valahia, constatăm că este tendențioasă și fără suport istoric. Dragoș, Bogdan I. Radu Negru, Basarab I sunt persoane care au existat, numele lor fiind trecute nu numai în cronicile românești, ci și în cele străine, pe pisaniile și pomelnicele din biserici, mănăstiri, ei fiind ctitorii acestora. Mitul „animalului călăuzitor” al fondării Moldovei nu este specific doar spațiului românesc medieval: îl întâlnim din Antichitate, cel mai cunoscut, fiind cel al fondării Romei. Contestă vreun istoric că Romulus a fost un personaj real și că n-a fost primul Rege al Romei?

- de asemenea, sugerează că „descoperirea” Tăblițelor de la Tărtăria nu a fost întâmplătoare, ci aceea s-ar fi datorat ca un răspuns al teoriei originii sumeriane a maghiarilor, venindu-i în minte „afacerea” Glozel

din Franța. Să tratăm metodic aceste trei probleme.

1. Este treaba maghiarilor și a secuilor să-și găsească originile, după cum este treaba românilor să-și afirme originea latină. Nu este vorba de o întrecere între români și maghiari, privind vechimea lor. Important este faptul că românii erau în acest spațiu, când au venit maghiarii și pentru aceasta nu trebuie să inventeze Tăblițele de la Tărtăria, pentru că, oricum, pe vremea aceea nu existau nici românii, nici maghiarii;

2. Tăblițele de la Tărtăria nu sunt un fals, ele aparțin culturii arheologice Turdaș-Vinča (5900-4500 î.e.n.). Nu o spunem noi, ci istoricii străini. Istoricul austriac Gordon Childe vorbește despre existența Culturii Danubiene, începând cu mileniul VI î.e.n. (corespunzând la noi cu culturile arheologice Vădastra, Gumelnița, Turdaș-Vinča, Ariușd-Cucuteni-Tripolje), pe care Marija Gimbutas, cunoscuta antropoloagă și arheoloagă americană de origine lituaniană, o consideră nucleul Europei Vechi. Tăblițele de la Tărtăria sunt considerate de către arheo-semiologul italian Marco Melini și de către lingvistul german Harald Haarmann ca fiind scrierea culturii danubiene, care precede scrierea sumeriană.¹² Dacă acum 50 de ani semnele de pe Tăblițele de la Tărtăria erau unice, în ultimii ani au fost descoperite zeci de astfel de semne pe diferite obiecte și nu credem că toate sunt falsuri. Arheologii au alte treburi, nu să fabrice falsuri, pe care să le îngroape, alături de diferite artefacte, aparținând culturilor arheologice menționate, mai sus.

3. Tăblițele de la Glozel, descoperite în anul 1924 de către țăranul Fradin în grădina sa și datate în mileniul XI î.e.n. de către arheologul Morlet s-au dovedit a fi falsuri.¹³

- secuii nu sunt incluși între „națiunile interzise”, în România, nici în Constituția României, nici în legile organice, nici în viața de zi cu zi. Au avut de-a lungul istoriei mai multe drepturi ca românii, nu au fost socotiți „națiune tolerată” și nu sunt socotiți nici în zilele noastre. Personalități secuiești precum Gheorghe Doja (numele lui este dat la trei localități din România în județele Bacău, Ialomița și Mureș), Mózes Székely, Kelemen Mikes, Sándor Körösi Csoma, Szabolcs Cseh ș.a. sunt considerate că au contribuit la evenimente istorice importante din spațiul românesc, că și-au adus contribuția în dezvoltarea

diferitelor domenii de activitate.

În „Percepția schimbătoare asupra istoriei, în loc de introducere”, istoricul Gusztáv Mihály Hermann, care ne informează că nu este secu, ci maghiar (indirect ne transmite punctul lui de vedere privind originea secuilor), își spune punctele sale, privind scrierea acestei cărți:

- consideră că perceperea fenomenului istoric este subiectivă, schimbându-se „de la un grup uman la altul, dar și în cadrul aceluiași grup (popor, populația unui grup, categorie socială), de la o epocă la alta”, ceea ce l-a determinat să prezinte „o imagine sintetică și obiectivă a trecutului secuilor”¹⁴;

- îl preocupă îndeosebi să ne explice sistemul „Unio Trium Nationum”, aducând două argumente, apelând la istoricii Nicolae Iorga, care scria că „nation”, în limba latină medievală însemna „stare socială”, nu „națiune”, și la Jenő Szűcs care constata că orice om pe care-l întrebai ce este, îți răspundea în ordinea următoare: religia pe care o are, vasalul cui este, statutul său social și la sfârșit spunea care-i este etnia. Astfel, el nu avea conștiință de neam, conștiința apartenenței sale la o națiune¹⁵;

- arată rolul pe care l-au avut secuii în lupta antiotomană în susținerea lui Mihai Viteazul pentru a-și satisface „pohta ce-a pohtit”, ce l-a determinat pe domnul român să le redea privilegiile. Prin susținerea lui Mihai Viteazul, secuii i-au sancționat pe principii care le-au restrâns drepturile obștilor, trăgând următoarea concluzie: „Luând partea lui Mihai Viteazul, nu au făcut-o din dragoste pentru cauza românilor sau a voievodului acestora, ci pentru că el le-a redat libertățile, care țineau de autonomia lor tradițională”¹⁶;

În ceea ce privește cele trei idei principale pe care istoricul Gusztáv Mihály Hermann ni le-a prezentat, menționăm următoarele aspecte:

- într-adevăr, perceperea fenomenului istoric a fost dintotdeauna subiectivă, schimbătoare ea fiind determinată de contextul istoric, dar mai ales de mentalitatea și de interesele comunităților;

- despre sistemul „Unio Trium Nationum” vom scrie mai jos, pentru că autorul revine asupra acestui subiect, de mai multe ori, pe parcursul cărții, uneori cu argumente contradictorii;

- în ceea ce privește conștiința de neam, noi considerăm că românii

aveau conștiința originii comune, de aceea, treceau de o parte și alta a Dunării sau a munților Carpați nu numai legat de transhumanță sau de activitățile comerciale. Ei s-au stabilit în regiunile respective, nedepășind frontierele spațiului getic. Faptul că înșiși românii de rând aveau această conștiință o consemna Arhiepiscopul Ioan de Sultanyeh din Persia, trimis în anul 1403 de către Timur Lenk în apus, în „*Libellus de Notitia Orbis*”. El scria următoarele: „vulgarii (adică valahii) se mândresc că sunt romani și se dovedesc, prin limba ce o vorbesc, a fi ca și romani”¹⁷;

- ajutorul dat de secuii lui Mihai Viteazul, în special, în lupta de la Călugăreni din anul 1595, a fost determinat de interesul comun al românilor și al secuilor legat de lupta antiotomană (din anul 1541, Transilvania devenise Principat Autonom, vasal turcilor), nu pentru că acesta le-a „redat libertățile, care țineau de autonomia lor tradițională.” Cum putea Mihai Viteazul să le redea secuilor drepturi, dacă nu era domn al Transilvaniei? Aceste drepturi le-a acordat Mihai Viteazul, după ce a devenit și domnul Transilvaniei;

Referitor la conținutul celor două cărți de istorie, am constatat că istoricul Gusztáv Mihály Hermann este mult mai obiectiv ca autorii manualului, exceptând manipulările „voalate” din capitolele referitoare la Epoca Modernă și Contemporană, ceea ce nu-l onorează.

Ambele lucrări ne prezintă cadrul geografic al așezării secuilor, originea, cultura, tradițiile acestora și marile lor personalități din diferite domenii. Deosebirea dintre cele două istorii constă în faptul că „Istoria ilustrată a secuilor” prezintă și perioadele istorice străvechi, antice și prefeudale, pe când Gusztáv Mihály Hermann, în „*Scurtă istorie a secuilor*”, trece direct la perioada medievală.

Am constatat, în ambele istorii, în capitolul prezentării cadrului geografic, sugerarea indirectă a ideii că mediul geografic este prielnic autonomiei etnico-teritoriale. Atât autorii manualului, cât și Gusztáv Mihály Hermann, trec în revistă toate teoriile referitoare la originea secuilor: sumeriană, hunică, scito-hunică, sarmatică, pecenegă, cumană, avară, bulgară, turco-bulgară, turcă, maghiară, românească. De fapt, secuii și-au asumat integrarea în națiunea maghiară la Adunarea Națională a Secuilor, de la Lutița din 16-17 octombrie 1848, când au

aprobat hotărârile Adunării de la Orhei din 3 aprilie 1848, prin care toți locuitorii din Ținutul Secuiesc deveneau „cetățeni egali în drepturi și în îndatorii”, act considerat de Gusztáv Mihály Hermann ca reprezentând autodesființarea „națiunii secuiești ca stare privilegiată.”¹⁸ Majoritatea secuilor se consideră maghiari, ei fiind maghiarizați în perioada dualismului austro-ungar. După cum am afirmat mai sus, este problema și obligația lor să-și găsească și să-și cunoască originile. Nefiind specialistă în acest domeniu, am consultat punctele de vedere ale lingviștilor. Aceștia îi încadrează pe secuii în familia fino-ugrică, în ramura ugrică, considerând limba lor mai apropiată de limbile ugrice ostiakă și vogulă.¹⁹ Custodele Muzeului Secuiesc „Pál Haszmann” din Cernat susține că secuii nu sunt maghiari, argumentând, în primul rând, prin limba lor cunoscută, din păcate, de foarte puțini etnici și prin alfabetul așa-numit „runic”, care a fost folosit de către secuii, înainte ca maghiarii să folosească scrierea. De asemenea, la Sfântu Gheorghe, județul Covasna, este Muzeul Național Secuiesc, ceea ce ne face să credem că, prin folosirea noțiunii „Național”, secuii se consideră o națiune aparte de cea maghiară.

În „Istoria ilustrată a secuilor”, în capitolul Epoca Străveche și Antică sunt câteva greșeli cronologice, științifice și sunt omisiuni, prin care, indirect, se ascunde adevărul istoric. Astfel, studiul de caz „Ariușd - sat din epoca bronzului pe Valea Oltului” este trecută Cultura Ariușd din mileniul V î.e.n. (care de fapt nu este o cultură de sine stătătoare, ci face parte din Complexul Cultural Ariușd-Cucuteni-Tripolje), rezultând că aparține Epocii Bronzului, această fiind, în realitate, o cultură eneolitică²⁰, iar Epoca Bronzului în spațiul getic începe, după ultimele datări, pe la mijlocul mileniului IV î.e.n., nu mileniul V, î.e.n.²¹

De asemenea, autorii fac următoarea afirmație: „În timpul secolului VII î.Hr., teritoriul Ardealului era ocupat de sciții, veniți din Asia”, iar dominația lor a fost „curmată de apariția celților și dacilor”, acordându-le sciților și un studiu de caz „Sciții”, unde se consemnează faptul că mai târziu și maghiarii au fost numiți sciți.²² Probabil, autorii s-au lăsat inspirați de unii istorici atenieni care vorbesc despre Anarchis. Acesta venise la Atena ca să învețe înțelepciunea greacă. El era fiul

Regelui scit Gnarus care ocupa, în secolul VI î.e.n., o parte din teritoriile României actuale²³. Cititorii acestui capitol înțeleg că sciții s-au așezat într-un teritoriu neocupat, dar nu știu pe cine au dominat. Sunt acordate câteva rânduri celților, iar despre autohtoni, adică dacii²⁴ apăruiți din neant, se relatează doar că Burebista, în secolul I î.e.n., i-a unit într-un stat puternic. Descoperirile arheologice ne arată că sciții au conviețuit cu populația băștinașă, după cum rezultă din mormintele aparținând Complexului Cultural Ciunbărd, care este datat în Hallstattul târziu (sec. X-V î.e.n.), răspândit în bazinul central și superior al Mureșului.²⁵ În aceste morminte, au fost descoperite obiecte autohtone ca podoabe, ceramică, dar și scitice, cum sunt săbiile de tip akinakes, topoare de luptă, elemente decorative în stil animalier²⁶ și două rituri de înmormântare: incinerarea și înhumarea. Cercetările pe schelete arată că acestea prezintă trăsături antropologice specifice populațiilor locale de la sfârșitul Epocii Bronzului din Transilvania (se demonstrează continuitatea populației băștinașe în acest spațiu), exceptând un singur schelet cu trăsături răsăritene, tipice pentru popoarele pontico-caspice. Concluzia antropologilor este următoarea: „...în zonele de influență «scitică» se distinge o populație autohtonă, care alcătuiește majoritatea, și în sânul căreia au putut exista infiltrații de tip răsăritean, scitoid”²⁷. Trebuie să menționăm că în Capitolul „Perioada romană și cea a migrației popoarelor”, autorii îi informează pe cititori: „Datorită atacurilor progresive în anul 271 Imperiul Roman și-a retras granițele până la linia Dunării și a evacuat Dacia”²⁸, după care urmează șirul popoarelor migratoare care au cucerit și au stăpânit Transilvania (de la cine au cucerit și pe cine au stăpânit, dacă Dacia a fost evacuată?), în ordinea migrației lor: vizigoții, hunii, gepizii, avarii, slavii. Sunt studii de caz privind goții și hunii, iar despre băștinașii daco-romani, protoromâni și români nu se scrie niciun rând, deși descoperirile arheologice demonstrează prezența lor, iar izvoarele scrise vorbesc despre valahii/românii din acest spațiu. Nu vom menționa toate izvoarele scrise și nici toate descoperirile arheologice, pentru că nu intenționăm să scriem o altă istorie, ci vom menționa pe cele mai cunoscute. În „Cântecul Niebelungilor” se povestește că la nunta lui Attila cu Kriemhilda a

venit și un herțeg (cneaz) din Țara Valahilor, Ramunc, alături de prințul gepid Gibeche, împreună cu 700 de însoțitori²⁹. În perioada stăpânirii hunilor sub Regele Attila mai sunt menționați și alți conducători locali: Sgeher, Malduca, Madelos și Curidachus, care era vasal lui Attila.³⁰ Nu știm dacă aceste nume sunt reale, dar este important faptul că mai multe izvoare îi menționează pe strămoșii noștri ca stăpânind teritoriile fostei provincii Dacia Romană, în vremea lui Attila. În ceea ce privește descoperirile arheologice acestea arată că fostele orașe romane din Transilvania, până în secolele V-VI, erau locuite de o populație creștină daco-romană, care trăia în condiții modeste. Urme de locuire ale goților și gepizilor nu au fost descoperite în vechile orașe, ci în locuri deschise, potrivite pentru viața lor tribală. De asemenea, a fost constatată continuitatea locuirii de către daco-romani și în centrele militare, rurale și, începând cu sfârșitul secolui al III-lea, ei au construit așezări noi, nefortificate, în zone nelocuite în timpul stăpânirii romane. Apartenența acestora la populația băștinașă se sprijină pe artefactele de factură daco-romană, unele dinre ele, având și simboluri creștine. Aceleași caracteristici au fost identificate și în inventarele funerare din mormintele din necropole, dar și în riturile și ritualurile de înmormântare care se deosebesc de cele ale migratorilor: sarmați, goți, gepizi, avari. Aceste trăsături îi ajută pe istorici să identifice originea etnică a persoanelor

în mormântate, constatându-se în necropole că au fost înmormântați, alături de băștinași, și reprezentanți ai populației alogene creștine (goți, gepizi, alani, cuturguri). Au fost identificate complexe culturale mari, unitare, cu aceleași trăsături pe întreg teritoriul țării: Cultura Sântana de Mureș-Cerneahov (sfârșitul secolui al III-lea și sfârșitul secolui al IV-lea), Cultura Bratei-Filiași (secolele IV-VI)³¹. Localitatea Bratei din județul Sibiu, care dă numele culturii, este exemplul cel mai grăitor al continuității, pentru că aici a fost descoperit un important complex arheologic, cuprinzând așezări și cimitire din neolitic până în secolul al XIII-lea, unde alături de populația băștinașă au conviețuit celții, neamurile germanice și pecenegii.³² Cultura Ipotești - Ciurel - Căndești (secolele VI-VII)³³ și Cultura Dridu (secolele VIII-X), corespunzătoare perioadei de încheiere a etnogenezei românilor³⁴. Prezența românilor, în perioada Culturii Dridu, este menționată în „Cronica lui Nistor”, scrisă prin anul 1113 la Kiev, care prezintă istoria rușilor între anii 850 și 1110. În această cronică se consemnează că înainte de venirea ungarilor, în ultimii ani ai secolui al IX-lea, vlahii îi învinseseră pe slavii din Panonia și din regiunile învecinate.³⁵ O importantă dovadă a prezenței daco-românilor, a protoromânilor și a romanilor în Transilvania sunt obiectele creștine, cu inscripții în limba latină. Goții au fost creștinați în limba greacă. Unele dintre obiecte sunt produse locale,

altele sunt de import, ca donariul de la Biertan, opaițele de bronz, vase liturgice, potire, care arată că aici au existat locașuri de cult, locuri de rugăciune³⁶. Considerăm că omitrea acestor informații reprezintă încă o falsificare a istoriei Transilvaniei, în perioada migrației. Această omisiune este premergătoare informațiilor următoare, referitoare la Capitolul „Descălecatul maghiar. Evenimente premergătoare așezării secuilor”.

În ambele lucrări se menționează teoria dublei descălecări a maghiarilor, formulată în jurul anilor 1970, de către arheologul Laszlo Gyula, de etnie secu. Acesta susține că secuii sunt de fapt „onogurii (avarii) numiți și „maghiarii albi”, pe care îi menționează unele documente. Laszlo Gyula spune că aceștia erau vorbitori de limba maghiară.³⁷ Ceea ce nu știe unul dintre „cei mai de seamă reprezentanți ai arheologiei maghiare” este faptul că avarii erau neamuri altaice din gruparea turcică, care vorbeau o limbă turcică (limba avară, alături de limbile bulgara veche, cumana și pecenegă sunt cele patru limbi turcice dispărute), pe când limba maghiară este o limbă urală, din gruparea ugrică, după cum am arătat, mai sus. De fapt, în manual, mai sunt confuzii referitoare la popoare și limbile pe care acestea le vorbeau. De exemplu, printre popoarele turcice sunt trecuți iazygii, care sunt indo-europeni, din gruparea iraniana-neamurile sarmatice. Despre aceștia autorii spun că au venit în Câmpia Panonică, după stabilirea maghiarilor. În fapt, ei s-au stabilit în acea regiune, începând cu secolul I e.n.³⁸

În ceea ce privește migrația maghiară, în ambele cărți se arată că ei au trecut prin Transilvania, identificând traseul spre Câmpia Panonică, conform descoperirilor arheologice, fără a se menționa poporul care locuia în acest spațiu. Încă o omisiune făcută cu rele intenții.

În capitolele dedicate perioadei medievale, în ambele cărți se arată momentele de glorie și de decădere a secuilor, sunt prezentate personalitățile secuiești, cultura, religia și rolul mănăstirilor în organizarea și dezvoltarea învățământului. Se recunoaște faptul că românii veniți de peste munți au fost, în parte, asimilați, dar se menționează că nu au putut fi convinși să treacă la catolicism. Se insistă asupra autonomiei Ținutului Secuiesc, prin privilegiile acordate de regii maghiari, ca urmare a



Constantin Tofan

serviciilor militare pe care secuii le îndeplineau în apărarea fronturilor. În manual, se insistă asupra faptului că regii maghiari au acordat această autonomie și altor minorități din Regat cum sunt iazygii și cumanii. Sunt amintite și comunitățile românești din Țara Făgărașului, Țara Hațegului, din Țara Maramureșului și din Banat,³⁹ înțelegându-se că și românii intrau în categoria minorităților din Transilvania, omițându-se, de asemenea, condițiile prin care se acordau românilor aceste privilegii. Dacă prin Bula de Aur a Sașilor din anul 1224, Regele Andrei II le acorda sașilor tot felul de privilegii, care le-au permis acestora să se organizeze din punct de vedere politic și administrativ potrivit cu interesele lor, obținând și dreptul de împotrivire față de orice nobil, care ar încerca să câștige sate și pământuri în teritoriul lor⁴⁰, românilor li s-au acordat privilegii, dacă erau proprietari și nobili. Însă, în perioada integrării Voievodatului Transilvaniei în Regatul Maghiar (secolele IX-XIII), românii și-au pierdut dreptul de stăpânire asupra pământului, bunurilor, cetăților. La 28 iunie 1366, se statua că stăpânirea legală a pământului se exercita pe baza unei diplome emise de rege, ceea ce însemna excluderea nobilimii românești, care stăpânea pământurile în virtutea dreptului înscris în *jus valachorum*, pentru că „înnobilarea” și privilegiile se acordau cu condiția trecerii la catolicism.⁴¹ Astfel, asistăm, pe de o parte, la o înnobilare a românilor care s-au catolicizat și maghiarizat, iar, pe de altă parte, la un proces de decădere din statutul nobiliar al celor care nu au trecut la catolicism și nu s-au maghiarizat, fiind trecuți în categoria contribuabililor.⁴²

După cum am arătat, mai sus, Gustav-Mihály Hermann, pornind de la afirmația lui Nicolae Iorga că „nation” însemna în latina medievală „stare socială”, revine în cartea sa, de mai multe ori, asupra faptului că sistemul „unio trium nationum” a fost alcătuit pe criterii sociale, nu etnice. Suntem de acord că „nation” avea și sensul de clasă socială, dar nobilitatea colectivă a secuilor le-a fost acordată, pentru serviciile pe care aceștia le-au făcut Regatului Maghiar, fără condiții. După cum am arătat, mai sus, numai românilor le-a fost condiționată înnobilarea. Începând cu anul 1355, în Adunările Stărilor, prezența românilor nu mai este consemnată alături de sași, secui și maghiari. Un

argument care să confirme că unio trium nationum a fost constituit pe criterii etnice este pecetea națiunii secuiești din anul 1659, pe care manualul ne-o prezintă și ne-o explică. Pe o parte a acestui sigiliu era înscris „SIGI L(LUM) NATIONIS SICVLICAE”, în traducere „Sigiliul națiunii secuiești” și pe cealaltă parte este gravat în limba maghiară textul „LO ERDELIORSZAGAE”, care are sens „numai împreună cu fragmente de texte maghiare ale sigiliilor celorlalte două „națiuni”, care împreună alcătuiesc propoziția „HAROM NEMZETBŐL ALLO ERDELYORSZAGAE”, în traducere „A țării Transilvaniei compusă din trei națiuni.”⁴³ Românii nu erau în aceste trei „națiuni” pentru că înnobiți nu mai erau români.

În capitolul dedicat Revoluției de la 1848, în ambele lucrări se arată că românii i-au trădat pe maghiari. Mai mult decât atât, este citat Nicolae Bălcescu care-i îndemna pe românii din Transilvania să lupte alături de secui, pentru că erau mai bine organizați militar, dar nu se consemnează faptul că așa-zisa trădare a românilor a fost ca o reacție la hotărârea Dietei de la Cluj din 29 mai 1848, care a proclamat unirea Ungariei cu Transilvania⁴⁴, după ce la 15 mai 1848 Adunarea Națională de la Blaj s-a pronunțat împotriva unirii Transilvaniei cu Ungaria, iar poporul adunat pe Câmpia Libertății, a strigat „Noi vrem să ne unim cu Țara”, adică cu Țara Românească și cu Moldova. De asemenea, nu se menționează întâlnirea din 14 aprilie 1848 de la Seghedin dintre N. Bălcescu și L. Kossuth, privind unirea armatei maghiare cu cea a lui Avram Iancu în lupta antiabsburgică, pe care Kossuth a condiționat-o cu recunoașterea unirii Ungariei cu Transilvania.

În capitolele dedicate dualismului austro-ungar, în ambele cărți, se vorbește despre „fericiții ani”, omițându-se că pentru români nu au fost deloc fericiți, dacă luăm în considerare Legea Colonizării, Legea Recensământului, Legea maghiarizării localităților, prin numeroase legi școlare, dar și prin congrese, societăți culturale care aveau ca scop: „cucerirea de teritorii lingvistice” în zonele locuite nu numai de români, ci și de sași, șvabi, sârbi.⁴⁵ Cât privește Tratatul de Pace de la Trianon și recunoașterea Unirii Transilvaniei și a Banatului cu România, acesta a determinat nemulțumirile populației

maghiare și a secuilor, care au plănuțit înființarea Republicii Secuiești, care depășea limitele Țării Secuilor.⁴⁶ În ambele cărți, autorii consideră că nu au fost respectate prevederile din Declarația din 1 Decembrie 1918 de la Alba Iulia, prin legile administrației și legile electorale, cât și prin Legea agrară din anul 1921. Astfel, se consideră o nedreptate introducerea organizării teritoriale în județe, prin desființarea comitatelor, înlocuirea comiților supremi și a vicecomiților cu prefecții și subprefecții, depunerea de către funcționari a jurământului de credință față de statul român⁴⁷. Considerăm că aceste afirmații sunt manipulative, pentru că nu se explică faptul că transformările respective au avut ca scop realizarea unei organizări administrative unitare, care s-a înfăptuit și în Basarabia și în Bucovina. De exemplu, în Franța Alsacia și Lorena, care au aparținut Germaniei, sunt organizate în regiuni și departamente, nu în landuri cu constituții și guverne proprii. În ceea ce privește depunerea jurământului de credință față de statul român de către funcționari, Gusztáv Mihály Hermann nu ne lămurește cui ar fi trebuit să-l facă aceștia. De asemenea, prima electorală stabilită prin Legea electorală din anul 1926 a dus la o mica reprezentare a maghiarilor în Parlament. Aceleași consecințe a avut această lege și asupra partidelor mici, aparținând românilor. În acest context, maghiarii ar fi trebuit să se organizeze într-un singur partid, nu în două partide extremiste, unul de orientare comunistă MADOSZ (transformat în Uniunea Populară Maghiară, în anul 1944), altul de orientare fascistă, Partidul Național Maghiar. Consideră o nedreptate și planul de învățământ de stat, unde trebuia să se învețe Istoria României, Geografia României și Constituția în limba română, cât și înființarea școlilor de stat, care concureau cu școlile private.⁴⁸ Despre persecuțiile din perioada stăpânirii a unei părți a Transilvaniei de către Ungaria, prin Dictatul de la Viena, din 30 august 1944, sunt consemnate doar cele îndreptate asupra evreilor, nu și cele înfăptuite asupra românilor.⁴⁹ Perioada de după 1944 este analizată, uneori tot manipulator. De exemplu, rezultă că transformarea liceelor teoretice în licee industriale la sfârșitul anilor '70 ai secolului trecut și aplicarea restricțiilor alimentare, a consumului de energie, combustibil din ultimii ani ai regimului ceaușist au

fost implementate numai în Ținutul Secuiesc.

Dacă pe parcursul celor două cărți se revine deseori asupra autonomiei pe care au avut-o secuii, în partea finală nu se mai consemnează acest fapt. Manualul se încheie cu ideea că politicile economice pot depăși obstacolele determinate de globalizare și de tranziție, prin crearea unei colaborări între stat și microregiuni.

Am urmărit în această prezentare să îndrept unele erori făcute în cele două cărți, cât și manipulările voalate, din credința că „Istoria fără adevăr își pierde însemnătatea, ea nu este istorie” (Gh. Barițiu), dar și din dorința de a arăta cititorului că ignoranța multora dintre noi, privind cunoașterea Istoriei României, ne poate transforma în marionetele oricărui manipulator.

Constantin Tofan



Note:

- ¹ Marius Diaconescu, *Mit și manipulare în conștiința secuilor prin manualul de istorie a secuilor*, în „Historia”, nr.3, 2013;
- ² Lucian Năstăsă-Kovács, *Cuvânt înainte la „Istoria ilustrată a secuilor”*, p. 4;
- ³ *Ibidem*, p.4;
- ⁴ *Ibidem*, p. 4;
- ⁵ *Ibidem*, p.3;
- ⁶ *Ibidem*, p.8;
- ⁷ *Ibidem*, p.3;
- ⁸ *Ibidem*, p.5;
- ⁹ *Ibidem*, p. 6;
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 7;
- ¹¹ *Ibidem*, p.9;
- * *Istoria României*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964, IV volume; *Istoria Românilor*, Academia Română-Secția de Științe Istorice și Arheologice, Editura Enciclopedică, București, 2001-2008, IX volume;
- ¹² Gimbutas, Marija, *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*, San Francisco: Harper, 1991; Marco Merlini „La scrittura è nata in Europa”, Editura Avverbi, Roma, 2004; Harald Haarmann, Joan Marler, *An introduction to the study of the Danube Script*, în *Journal of Archeomythology*, Vol.4, 2008;
- ¹³ *Misterul tăblițelor de la Glozel*, în *Jurnalul Spiritual*, pe <https://jurnalspiritual.eu>;
- ¹⁴ Gusztáv Mihály Hermann, „Percepția schimbătoare asupra istoriei. În loc de Introducere, la *O scurtă istorie a secuilor*, p.10;

¹⁵ *Ibidem*, p. 9;

¹⁶ *Ibidem*, p. 7 și 10;

¹⁷ Apud, G.I. Brătianu, *O enigmă și un miracol istoric: poporul român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 64;

¹⁸ Gusztáv Mihály Hermann, *op.cit.*, p.127;

¹⁹ Marius Sala, Ioana Vintilă-Rădulecă, *Limbile Lumii-Mică Enciclopedie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p.86, p.153, p.190, p.257, p.262;

²⁰ *Istoria Românilor*, vol I, p. 163 și urm., cu bibliografia aferentă;

²¹ *Ibidem*, p. 222;

²² *Istoria ilustrată a secuilor*, p.17;

²³ Al. Papadopol-Calimah, *Scrisori vechi pierdute atingătoare de Dacia*, Editura Dacia, București, 2007, p. 49;

²⁴ În *Scrisori vechi pierdute atingătoare de Dacia*, Al. Papadopol-Calimah citează 282 de personalități ale Antichității care menționează, în operele lor, existența dacilor în acest spațiu;

²⁵ *Dicționar de Istorie Veche a României* (paleolitic-sec X), Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 164;

²⁶ *Istoria Românilor*, vol I, p. 420;

²⁷ *Ibidem*, p. 487;

²⁸ *Istoria ilustrată a secuilor*, p.18;

²⁹ *Cântecul Niebelungilor*, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1964;

³⁰ Cornel Bîrsan, *Revanșa Daciei*, Editura Obiectiv, Craiova, 2005, p. 120;

³¹ *Istoria Românilor*, vol II, p. 561-619;

³² *Dicționar de Istorie Veche a României*, p. 99-101

³² *Ibidem*, p.346;

³³ *Ibidem*, p. 246-248;

³⁴ Apud, G.I. Brătianu, *O enigmă și un miracol istoric: poporul român*, p.8;

³⁵ *Istoria Românilor*, vol II, p. 591;

³⁶ *Istoria ilustrată...*, p. 28 și *Scurtă istorie...*, p. 23;

³⁷ Marius Sala, Ioana Vintilă-Rădulecă, *op. cit.*, p. 256;

³⁸ Livia Liliana Sibișteanu, *Alogeni în spațiu getic (sec.III î.e.n.-II e.n.). Credințe și culte religioase*, Editura Conexiuni, Bacău, 2000, p. 38-39 cu bibliografia aferentă;

³⁹ *Istoria ilustrată...*, p. 36;

⁴⁰ Ștefan Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, vol., Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 142-143;

⁴¹ Radu Șeica, *Confirmarea și acordarea de posesiuni pentru românii din Maramureș*, în A.M.N. nr. 41-4, *Istorie 2004-2007*, p. 329;

⁴² Marius Diaconescu, coordonator, *Nobilimea românească din Transilvania*, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 1997, p. 9;

⁴³ *Istoria ilustrată...*, p. 77;

⁴⁴ *Ibidem...*, p. 103;

⁴⁵ Pr. Dr. Mircea Păcurariu, *Politica statului ungar față de biserica românească din Transilvania în perioada dualismului*, Editura Institutului Biblic și de Misionarism al B.O.R., Sibiu, 1986, p.40;

⁴⁶ *Istoria ilustrată...*, p. 133;

⁴⁷ Gusztáv Mihály Hermann, *op. cit.*, p. 149;

⁴⁸ *Istoria ilustrată...*, p. 139 și Gusztáv Mihály Hermann, *op. cit.*, p. 153;

⁴⁹ *Ibidem*, p. 148, respectiv p. 158;

Sorin Pavel - 120

Sorin Pavel – inițiatorul „Manifestului *Crinul alb*” (1928) și al „Manifestului Revoluției Naționale” (1935)

Mircea Coloșenco

Sorin Pavel s-a născut, la 23 noiembrie 1903, în Brăila, decedând la 15 ianuarie 1957, în Sibiu.

Părinții săi, Theodora (născută Nestorescu, fiică de preot ortodox, din satul Valea Cânepii, comuna Unirea, Județul Brăila, decedată în 1960) și Theodor Pavel (fiu de țărani din satul Cucorani, comuna Ipotești, județul Botoșani, decedat în 1930), s-au stabilit în Brăila, tatăl fiind institutor, dar absolvent al Facultății de Drept din București. Lucrarea sa de licență dezvoltă tema *Condițiunea juridică a femeii în dreptul roman și român* (Brăila, 1902, III+123 p.+2 pl.). Alte lucrări publicate de institutorul jurist: *Îndrumări în asocierea familiei la munca școalei* (Conferință didactică, Brăila, 1909, IV+94 p.) și *Necesitatea naționalizării agriculturii, comerțului și meseriilor în România* (Conferință, Brăila, 1910, 33 p.). Au mai avut doi copii: Florela-Beatrice (1901-1991), licențiată în litere la Universitatea din Iași, căsătorită cu prof. univ. dr. de pedagogie Ștefan Bârsănescu, și Marcel-Ion, licențiat în drept, judecător, mort de tânăr.

Sorin Pavel a urmat cursurile primare, gimnaziale și liceale în Brăila, devenind licențiat în filozofie la Universitatea din Iași. A fost trimis, cu concursul profesorilor Petre Andrei și Ion Petrovici, cu o bursă de studii la Berlin, pentru a trece examenul de doctorat cu E. Spranger (1882-1963), unul dintre principalii reprezentanți ai Lebensphilosophie (filosofia vieții), cu tema *Valoarea politică a filosofiei*, dorință rămasă în stare de proiect. (A fost nominalizat de C. Rădulescu-Motru ca unul dintre primii filosofi ai generației tinere interbelice.

Mircea Coloșenco



A fost căsătorit cu Ana-Charlotte-Luise (născută Schmidt, originară din Liberstorf-Silezia-Germania; trăiește în Germania), cu care a avut trei copii: Sorin Petre (22 decembrie 1938, Berlin-3 martie 1977, București) profesor de matematică, traducător de limba germană, talentat epigramist, Ion-Theodor, profesor, trăiește în Germania, și Anca-Oltea, căsătorită Mihăilescu, la Craiova, traducătoare de limba germană.

I-a fost asistent la Catedra de sociologie lui Petre Andrei, la Universitatea din Iași, apoi, consilier de presă pe lângă Ambasada română din Germania (1940-1945). În timpul Armistițiului de după 1945, s-a întors cu familia în țară, în condiții îngrozitoare. Pentru a-și pierde urma a plecat în Transilvania, în comunitatea românească a localității Sibiel, unde a stat în casa liberă a unui avocat, fiind profesor la școala elementară săsească (1947-1952), când a fost depistat și eliminat din învățământ. A devenit muncitor la Întreprinderea „Independența” din Sibiu. Și-a găsit locuință în demisolul unei vile de pe strada Moscova. Îmbolnăvindu-se grav a fost pensionat pe caz de boală,

la sfârșitul anului 1956, doborât de o soartă nemiloasă, el care colaborase la revista „Gândirea” (1928-1944), la alte reviste de prestigiu: săptămânalul „Stânga” (1932-1933), trimestrialul „Revista de filosofie” (1923-1943) ș.a.

Împreună cu Petre Pandrea (alias Petre Marcu-Balș) și I. Nestor, lansase *Manifestul „Crinului Alb”* („Gândirea”, an VII, nr. 8-9, 1928, pp. 311-317), repudiind cu violență toate generațiile anterioare (colaboratorii de la „Viața Românească”, „Neamul Românesc”, „Sburătorul” etc.). Manifestul a fost conceput „atât de voit șocant încât a reușit să atragă asupra întregii generații nu doar trăsnetele «pontifilor», ci și pe cele ale congenerilor, dar, fapt curios, și iritarea unuia dintre magiștrii recunoscuți [Nae Ionescu, nota n. M.C.], ca atare, de către noua generație”. (Dorina Grăsoiu, *Campanie generaționistă în presa românească interbelică. Studii și antologie*. București, 1984, p. 318). La această „cruciadă” pro și contra au luat parte: Mircea Eliade, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Petru Comarnescu, Mihail Polihroniade, Alexandru Sahia, Zaharia Stancu, Eugen Ionescu, Al. Ciorănescu ș.a.

Ceilalți cosemnatari ai *Manifestului...* au avut alte traiectorii în cultura română.

Însă Sorin Pavel, alături de Petre Țuțea, Ioan Crăciunel, Gheorghe Tite, Nicolae Tatu și Petre Ercuță, a mai lansat și *Manifestul Revoluției Naționale* (Sighișoara, 1935, 95 p.), cu opțiuni nu mai puțin vitriolante decât cele exprimate la adresa generațiilor nearticulate la interesele națiunii române, considerând că „statul român actual nu apără bogățiile țării și nu garantează munca națiunii”, pentru că acesta este „statul sucursală la gurile Dunării al burgheziei apusene”, unica soluție fiind înlăturarea alogenilor din interiorul/ exteriorul țării de la secătuirea României.

Alte studii ale lui Sorin Pavel, scrise fără colaboratori, sunt: *Krinonis sau treptele singurătății*; *Ioan Petrovici. Încercare caracterologică*; *Schopenhauer* ș.a.

A fost uitat cu totul de istoria locală, nefiind inclus în relativ recentul repertoriu al personalităților brăilene (Toader Buculei, *Prezențe brăilene în spiritualitatea românească. Mic dicționar enciclopedic*. Brăila, 1993, 24 p.), precum și de istoria culturii căreia îi aparține. Cele două *manifeste*, deși semnate în grup, au semnificații deosebite văzute ca programe ce nu erau inspirate de vreo organizație politică ori

obștească, de stat sau partid, ci semnate de câțiva tineri animați de dorințe și îndemnuri izvorâte dintr-un autohtonism de nuanță națională. Nu l-au uitat, în schimb, C. Noica, recenzând volumul colectiv *Istoria filosofiei moderne*, în care i-a apărut lui Sorin Pavel contribuția sa despre *Schopenhauer (În sfârșit, o istorie a filosofiei)*; în „*Vremea*”, an XI, nr. 52, 20 februarie 1938, p.8), și Petre Pandrea, care va cita din scrierile prietenului său (*Controverse și portrete*, 1945, vol. I).

În epocă, atari *pro domo* tradiționaliste datorate lui Sorin Pavel au izvodit Lucian Blaga (*Revolta fondului nostru nelatin*; în „*Gândirea*”, an. I, nr. 10, 15 septembrie 1921, p. 181-182), Nichifor Crainic (*A doua neatârnare*; în „*Gândirea*” an VI, nr. 1, februarie 1926, pp.1-5), Mihail Ralea (*Rasputinism*; în „*Viața Românească*”, an XX, nr. 12, decembrie 1928, pp. 332-340) și Al. Dima (*Problema mișcării ortodoxiste*; în „*Datina*”, an VII, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1929, pp. 137-150), însă niciunul nu a fost atât de penetrant și receptat ca *Manifestul „Crinului Alb”*. Spre cinstea lor, cercetători de la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” din București l-au reprodus (deși trunchiat), împreună cu articolele polemice din epocă, fiind comentate cu pertinență de Barbu Cioculescu

și Dorina Grăsoiu (București, 1984). Cât privește *Manifestul Revoluției Naționale*, acesta a rămas între cele două coperti ale broșurii, fără niciun ecou în epocă, cu excepția lui D. C. Amzăr (*Manifestul Revoluției Naționale*; în „*Vestitorii*”, an I, nr. 4, 28 aprilie 1936, p. 8). Nici reeditarea lui de curând, numai sub semnătura primilor trei autori (Sorin Pavel, Petre Țuțea, Nicolae Tatu, *Manifestul Revoluției Naționale*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu. Editura Crater, 1998, București), nu a avut alt destin. Însă, aceasta nu ne scutește de a-l menționa ca lucrare doctrinară naționalistă.

Dacă Sorin Pavel, filosoful, nu a avut niciun neofit pentru a-i prezenta contribuțiile la valoarea lor reală, în timpul vieții, pentru că nu s-a realizat ca atare, dar și datorită vicisitudinilor politice, fiul acestuia, care tot Sorin Pavel s-a numit, un excelent epigramist, a împărtășit aceeași soartă, date fiind aceleași condiții politice. Probabil, încă nu le-a sosit timpul!



Constantin Tofan

In memoriam

Mihai Şora – filosof teosofic

Mircea Coloşenco

S-a născut, la 7 noiembrie 1916, în localitatea Ianova, județul Timiș, ca fiu al Anei (născută Bogdan) și al lui Melentie Şora, preot greco-ortodox, fiind unicul lor copil.

Urmează cursurile școlii primare din comuna Izvin, județul Timiș, pe cele gimnaziale/ liceale la Colegiul Național „Constantin Diaconovici-Loga”, din Timișoara (1923-1934), unde aprofundează cunoștințele de limbi clasice (latina-elina) și filosofia, continuând cu cele superioare, la Facultatea de Litere și Filozofie de la Universitatea din București (1934-1938), unde îi are ca profesori, printre alții, pe Nae Ionescu și Mircea Vulcănescu, iar ca asistent pe Mircea Eliade.

Devine bursier al Guvernului Franței (Paris, ianuarie 1939), pentru a realiza o teză de doctorat pe tema *La notion de la grâce chez Pascal*, sub coordonarea lui Jean Laporte (1836-1948), filosof și istoric al filosofiei. Invadarea Franței de trupele militare naziste, iminenta ocupare a Parisului, îl determină pe tânărul doctorand român, proaspăt căsătorit cu o timișoreancă, bursieră la rândul ei a Guvernului francez – Mariana (n. Klein, 2 mai 1917-21 decembrie 2011 (cu care va avea trei copii - Andrei, Sandală, Tom) – să peregrineze prin teritoriile libere ale hexagonului, după iunie 1940, și să stabilească la Genoble (1940-1945), unde oficia filosoful Jacques Chevalier (1882-1962), secretar de stat pentru Educație publică și Familiei, cunoscut ca „ucenic” al lui Bergson, dar și „pascalizant înrăit” (M. Şora), care i-a devenit coordonatorul lucrării. Participă la Rezistența franceză antifascistă, iar după Război, devine cercetător stagiar la Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, 1945-1948). Concomitent, a conceput și a scris prima sa carte – *Du dialogue intérieur* (1947, Gallimard).

Revine în România, după abolirea regalității și desființarea partidelor politice (1948), în concordanță cu comunistizarea/ sovietizării țării, cu închiderea granițelor și liberului schimb cu Occidentul.

Datorită capacităților sale intelectuale, a apoliticismului declarat, este încadrat, totuși, mai întâi, ca referent de specialitate la Ministerul de Externe, iar, apoi, ca șef de secție la Editura pentru Limbi Străine (1951-1954), redactor-șef la Editura pentru Literatură și Artă (1954-1969), reluând editarea cărților în seria Biblioteca pentru Toți.

Ca participant la evenimentele din Decembrie 1989, a deținut portofoliul de Ministru al Învățământului în Guvernul condus de Petre Roman, întâiul guvern democratic provizoriu anticomunist.

Este membru fondator al *Grupului de Dialog Social*, al *Alianței Civice* și al *Societății Române de Fenomenologie*, după anul 1989.

Se căsătorește cu Luiza Palanciuc, scriitoare și eseistă, la 22 iulie 2014, în București.

Opera sa este diversă, prin tematica abordată, și profundă prin conținutul fiecărei lucrări în parte, fie în limba română sau franceză: *Du dialogue intérieur* (Paris, Gallimard, 1947), trad. Rom. *Despre dialogul interior. Fragment dintr-o Antropologie Metafizică* (București, 1995; 2006, Humanitas); *Sarea pământului* (1978; 2006, Humanitas); *Firul ierbii* (1998); *Câteva crochiuri și evocări* (2000); *Mai avem un viitor? România la început de mileniu*, interviuri (2001, Polirom); *Locuri comune* (2004); *Clipa și timpul* (2005); *Despre toate și ceva în plus*. De vorbă cu Leonid Dragomir (2005; ed. II, revizuită și adăugită, 2006); *Mihai Şora. O filozofie a bucuriei și a speranței* (2009, Leonid Dragomir, Editura Cartea Românească); *Dialog și libertate. Eseuri în onoarea lui Mihai Şora*. Coord. Sorin Antohi și Aurelian Crăiuțu (1997, Nemira); *Pot să mai enervez pe cineva? Interviuri între vehemență și emoție*. Coord. Ovidiu Simonca (2009, Ed. Cartier); *Leonte Răutu era o legendă...* Convorbire cu Mihai Şora, în vol. Vladimir Tismăneanu. Cristian Vasile. *Perfectul acrobat. Leonte Răutu. Măștile Răutului* (2008, Humanitas, pp. 133-154). Alte interviuri în „Observatorul cultural”.

Traduceri: Jean-Jaques Rousseau. *Visările unui hoinar singuratic*; Jean Paul Sartre. *Cu ușile închise*.

In honorem: Premiul Uniunii Scriitorilor din România pentru vol. *Sarea pământului* (1978), *Firul ierbii* (1998). Membru de onoare al Academiei Române (2012). Ordinul Steaua României în grad de Cavaler (septembrie 2016).

Referințe: „Pură filozofie, mai exact, eseistică filosofică, în limbaj matematic, este, la suprafață, eseistica lui Mihai Şora. Subintitulată *Cantată pe două voci despre rostul poetic, volumul Sarea pământului* (1978), scris sub forma unui dialog, în douăsprezece reprize („zile”), între un Tânăr Prieten și Un Mai Știutor, e plin de ecuații, formule algebrice și figuri geometrice, de citate latinești și grecești, iar terminologia multor enunțuri e accesibilă numai celor cu temeinică pregătire filosofică. Lectura procură, totuși, delicii intelectuale și profanului care se încumetă s-o întreprindă.” (Dumitru Micu, *Istoria literaturii române*, Ed. Saeculum I.O. București, 2000, p. 786)

„Timp de 31 de ani filosoful Mihai Şora este supus *Conspirației tăcerii*, nemaiaivând dreptul să publice vreo carte. Reușește în cele din urmă să debuteze și în România, în anul 1978, adică mai bine de 31 de ani de tăcere. Mai în glumă, mai în serios, Mihai Şora se considera cel mai bătrân scriitor al *generației 80’*. (Gelu Vlașin, *Conspirația tăcerii*, LiterNet.ro).

A intrat în eternitate la 106 ani, în ziua de 25 februarie 2023.



Mihai Şora

Dumitru Radu Popescu

Ioan Holban



Ioan Holban

Volumul „Leul albastru” constituie un bilanț al nuvelistului Dumitru Radu Popescu și, în aceeași măsură, un autoportret al romancierului; cartea este un bilanț pentru că adună, cu câteva excepții, tot ceea ce este mai semnificativ pentru proza scurtă a lui Dumitru Radu Popescu, reintroducând în circuitul curent al lecturii producțiile literare ale începutului de drum; și este un autoportret al romancierului întrucât multe din narațiunile de aici trasează liniile de forță ale romanelor de mai târziu: „Leul albastru” este o carte-oglină care restituie fidel atât căile devenirii operei, cât și pe cele ale destinului literar al prozatorului.

Din această perspectivă, nuvela „Leul albastru” reprezintă placa turnantă a volumului, având o dublă deschidere, spre operă și spre autorul ei; relatând evenimente consumate la Oradea, unde elevul Popescu D. a făcut clasele secundare, textul constituie un început de autobiografie; referindu-se apoi la calitatea receptării de către ceilalți a primelor încercări literare, „Leul albastru” este un comentariu critic al operei viitoare. Iată, de pildă,

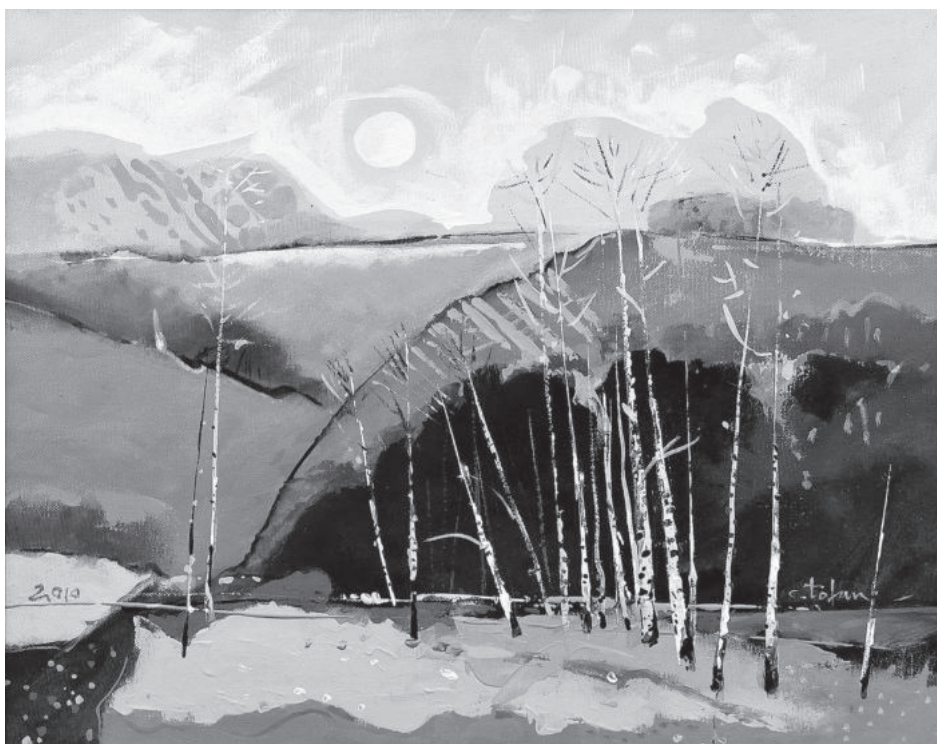
episodul rememorat al unei lucrări la limba română în care elevii aveau de scris „o întâmplare adevărată din timpul vacanței de Paști”, iar, pentru păstrarea obiectivității în apreciere, li s-a indicat să nu se semneze; peste două zile, profesorul a adus lucrările corectate, declarând-o ca „cea mai interesantă” pe aceea intitulată „Casa arsă”, în care autorul, anonim deocamdată, povestea un episod dramatic petrecut într-un sat din Oltenia; calificativului „interesantă”, acordat de profesor, i se alătură cel al elevilor care declară în cor că „e bună”: instanța (profesorul) determină judecata „publicului” (elevii) care însă mai are și alte motive să fie prudent: „E bună au răspuns toți, neștiind a cui e lucrarea. Și dacă nu e cumva o glumă de-a profesorului. El ne mai citise odată o lucrare a unui elev mai mare, cel mai bun din școală, și cei ce se repeziseră s-o facă praf, crezând că e a unui coleg absent, mai slab, se făcură de rușine când le spusese a cui e lucrarea. Mai ales se temeau că vor fi luați la bătaie de acel elev. Așa că nu mai riscă”; numai că aflând cine e autorul, profesorul nu mai repetă

judecata dată inițial lucrării anonime, invitând elevii la discuții: „Ei, ce ziceți băieți, cum e, de ce e bună? S-o discutăm! Să ne dăm fiecare părerea. Cine vrea să-nceapă?” Și elevii nu-și dezminț profesorul; unuia nu-i „sunt clare unele lucruri”, altuia i se pare totul „neverosimil”, cineva aruncă un „neinteresantă”, altcineva pronunță cuvântul „sentimentală”, în fine, povestea autorului deconspirat este „nerealistă” și „cam cu religie prin ea”; în fața acestei avalanșe de observații, care șterge definitiv promițătorul „interesant” de la început, autorului nu-i rămâne altceva decât „o scârbă” provocată nu atât de media șase care „îi iese” în final, ci, mai ales, de cele două serii de judecăți critice care anulează realitățile compunerii: „nerealist” și „neverosimil” contestă adevărul narațiunii, „neinteresantă” și „sentimentală” minimalizează dramatismul evenimentului relatat, iar acel „cam cu religie prin ea” insinuează „tendința” lucrării. Receptarea primei încercări literare a elevului Popescu D. stă sub semnul exigențelor pe care le impune criteriul verosimilității: „Și m-am gândit la tatăl lui Ghenadie. Parcă l-am văzut iarăși cum stătea lângă gard, pe pământ, cu mâinile împreunate pe piept, negru de supărare, privind cum îi arde casa și cum nu se poate face nimic ca să fie stins focul. Am văzut a doua zi cenușa casei, neagră ca privirea din ochii lui. Nu mi-a păsat de ce-au spus colegii, mi-a păsat însă că ei n-au vrut să creadă durerea lui, durerea că nu putea face nimic, și că acestei dureri i-au dat nota șase. De ce n-au văzut ei ce era mai grav în casa arsă? Poate n-am scris eu bine, mi-am zis. De asta nu-mi păsa. Dar nu era vorba de scris bine sau rău, ei nu de asta s-au legat. Ei s-au legat de întâmplare, n-au vrut s-o creadă. Fiindcă de fapt așa era moda”; moda din școală reflectă însă, deseori, fidel pe aceea din exteriorul

ei. Această semnificație subtextuală a episodului descrie un arc peste timp, căpătând, prin generalizare, valoarea exemplului; elevul Popescu D. este prozatorul Dumitru Radu Popescu, profesorul de limba română este criticul, iar elevii sunt cititorii: dinamica evoluției textului de la scriere (trăire, implicare) până la cele două „tipuri” de comentariu – „profesionist” (profesorul) și „amator” (elevii) – nu este doar aceea a lecției de limba română dintr-un gimnaziu orădean de altădată, ci și una a vieții dinafara lui. Nu altfel se petrec lucrurile la ora de desen, în care profesorul cere elevilor să-și facă autoportretul; elevul Popescu D. arată la lecția următoare un leu albastru, pe care toți îl „critică” deoarece este „nerealist”, iar autorul desenului primește calificativele „nebun”, „obraznic” și „reacționar”; istoria se repetă, așadar, și din confruntarea autorului (compunerii și desenului) cu colegii săi („opinia publică”) rezultă două autoportrete: unul al celui care creează, conștient de forța și valoarea sa (elevul Popescu D. *știe* tâlcul fabulei „Leul și broasca” de Esop: „nu trebuie să ne spăriem de fieștece, când auzim de ceva, până nu vedem cu ochii noștri adevărat”), celălalt autoportret, al receptorilor săi, pentru că, iată, „orice act critic e un autoportret”.

Una dintre explicațiile acestei „trădări” a receptării poate fi găsită într-o replică a doctorului, personajul din „Bâlc și doctorul pleacă la vânătoare”: „Bâlcule, mi s-ar putea reproșa că eu câteodată confund realul cu fantasticul. Ori că sunt nebun. Ar fi o greșeală. Eu visez, Bâlcule. Dar ce-ți spun, totul e adevărat”; doctorul, ipostază a naratorului însuși, îi oferă „învățăcelului” Bâlc o „lecție de vânătoare” al cărei obiect este un *adevăr al visului*, al unui vis consumat însă întotdeauna în stare de veghe. Această „confuzie” a realului cu fantasticul, reprezentând una dintre caracteristicile esențiale ale prozei lui Dumitru Radu Popescu, constituie, în primul rând, rezultatul unei anume manifestări în text a spațiului care nu mai este doar un simplu reflector, termen de identificare al personajului, ci *activator* al trăirilor sale: în „Dor”, de pildă, plopul „cobește”, albinele zboară „dușmănoase, pline de ură”, frunzele de tâlv „bolborosesc”, căldura soarelui este „rea”, spațiul exterior participând astfel la evoluția firului epic, provocând gândurile și

Constantin Tofan



gesturile Lenei. De aici, din această implicare a „decorului” în jocul scenic al personajelor, se nasc „ciudățeniile” prozei lui Dumitru Radu Popescu; „*mecanismul ciudat*” care „împreună și îndreaptă” personajele din „Păpușa spânzurată”, „*tainele*” pădurii din „Cutia cu conserve”, asociațiile *insolite* din „Sofica” (destinul personajului de aici se regăsește într-o jucărie roșie acționată de un arc și în ochii câinelui Haiduc care se întoarce la casa stăpânului după ce acesta „l-a bătut în cap până a bulboiat ochii și n-a mai răsuflat”), semnele *ciudate* din „Dor”, anunță constituirea, în romanele prozatorului, a ceea ce aș numi o *tipologie a anormalității*: ceea ce aici este doar *ciudat*, în romane capătă consistența adevărului, a *concretului*. În acest „regim al anormalității”, oamenii din nuvelele lui Dumitru Radu Popescu trăiesc mereu tensiunea căutării „calibrului de om” (Dumitru), a „timpului adevărat” (preotul Motocicletă), a măsurii propriei existențe ce nu li se poate releva decât prin raportare la ceilalți (Lena), cu credința că „există un soare în fiecare om care nu se stinge niciodată”; profilurile lor sunt tăiate în linii drepte, viața lor se desfășoară sub pecetea adevărului dar și a tainei, supunându-se unei singure „religii” a cărei zeitate tutelară este pământul: „Pământu’ e mama noastră, e tata nostru, e mămăliga noastră, e apa, e groapa noastră, e laptele, slămina, vinu’, sufletu’, nunta, botezu’, casa”.

Iată segmentul cu care Dumitru Radu Popescu deschide primul său ciclu epic, adică „F” (1968), „Cei doi

din dreptul Tebei” (1973), „Vânătoarea regală” (1973), „O bere pentru calul meu” (1974), „Ploile de dincolo de vreme” (1976) și „Împăratul norilor” (1976): „Nu știu dacă visele sunt mai oribile ca realitatea. Ori invers. Poate exista un echilibru; nu poate, sigur trebuie să fie un echilibru. Tică, ascultă-mă: Pascal avea dreptate în privința vidului. Îți mai amintești? Îmi place cuvântul oroare cu care numește el repulsia pe care o are natura față de vid. Toate corpurile, zice el, se opun separării unuia de altul și admiterii vidului în intervalul dintre ele. Ca să mă înțelegi, trebuie să-ți relatez câteva întâmplări”; se află aici trei dintre *relațiile* esențiale care guvernează constituirea spațiului narativ și împlinesc profilul personajului din întreaga proză a lui Dumitru Radu Popescu: *visul* și *realitatea*, *ideea* și *întâmplarea* care o „demonstrează”, *comunicarea* și *vidul* dintre modelele existențiale pe care le re-prezintă protagoniștii. Dumitru Radu Popescu este unul dintre acei prozatori care își gândesc și își elaborează *textele* în funcție de un *Text* unic, a cărui formulă a fost stabilită pe calea organizării prealabile a materiei epice, prin abordare „teoretică” și prin raportarea sa la un model social, politic, cultural, *literar*; nimic nu pare „întâmplător” într-un discurs narativ care se adresează, în primul rând, unui cititor dispus să „lucreze” în timpul lecturii și nu doar să citească din „plăcere”: sistemul de relații, textura spațiului epic, evoluția personajelor și structura „decorului”, a acelor elemente care alcătuiesc

„haina” romanului și canalele de transmitere a „mesajului” – totul impune curgerea „dirijată” a fluxului epic, textele lui Dumitru Radu Popescu având ambiția de a oferi *moduri de construcție* pentru o intrigă și o problemă mereu aceleași în fiecare roman.

Stabilind *dualitatea*, relația dintre două repere complementare sau opozante, drept nucleu al ființării lumii și al organizării textului, prozatorul construiește un *sistem* epic ale cărui mecanisme și resorturi funcționează ireproșabil în „serie”, dezvoltând ciclul narativ prin desfășurarea câte unei relații în fiecare din părțile sale constitutive. Relația *vis-realitate*, de pildă, structurează „F”, „Cei doi din dreptul Țebeii”, „O bere pentru calul meu”, „Vânătoarea regală” și „Ploile de dincolo de vreme”; având fiecare „*elocvența*” sa, visul și realitatea sunt două spații „interșanjabile”, transferându-și reciproc calitățile, în funcție de „permeabilitatea” structurii personajului: relația lor reprezintă condiția însăși a literaturii lui Dumitru Radu Popescu: „M-a amuzat – spune protagonistul din „F” – această idee și mi s-a părut posibilă: de ce personajele pe care le vizezi să nu le poți întâlni a doua zi pe stradă atâta timp cât creierul aduce peste noapte în vis ființe pe care peste zi le vezi pe stradă sau le vorbești și le dai mâna”; în această *idee* a personajului se află condiția primă a statutului naratorului, precum și aceea a constituirii esenței „realismului” prozei pe care o produce: dacă realitatea poate fi vis, atunci și visul poate deveni realitate. Distanța dintre aceste repere jalonează existența personajelor al căror profil se definește prin modul în care *văd, simt și gândesc* fiecare manifestare a realului și a visului; unii caută referentul „securitatea” pe care o poate oferi realitatea – „trezirea” –, în timp ce alora puterea le vine din credința că lumea nu are praguri, nici limite, visul și realitatea confundându-se, constituind o existență unică a tuturor zonelor „însuflețite” sau „neînsuflețite”: Sevastița din „O bere pentru calul meu” întrupează, pentru cei „robiți” realității, o lume de dincolo de vedere, la fel de reală însă ca și aceea accesibilă ochiului oricui, pe al cărei ecran se proiectează adevărul faptelor petrecute în Pătărlagele. Și aceasta pentru că, iată, „visele devoalează realitatea cea mai profundă a omului”, *descoperă* și nu

ascund, fac *vizibile* lumea și faptele oamenilor, dezvăluind adevărul prin *vedenie*, ființa prin neființă, albul prin negru, lumina prin întuneric: labirintul lumii nu poate fi luminat – zice Sevastița – decât prin contactul cu realitatea secundă de dincolo de privire și de dincolo de „normele” cunoașterii, acceptate de toți. Cel ce se încrede în vis are acces la *memoria subconștientului* unde se află adevărul faptelor pe care *memoria conștientă* îl ascunde: în „Vânătoarea regală”, „ne aflăm în fața unui caz rar întâlnit sau nemaîntâlnit de criminal: când adevărul e dezvăluit de fidelitatea subconștientului său devenit conștient (...) Căci și conștiința e dublă, deasupra celei cerebrale sau dedesubtul ei, nu știu unde, se află alta mai adâncă, subconștientă”: în cazul martorilor pe care îi audiază procurorul Tică Dunărințu se petrece substituirea celor două zone, adevărul memoriei subconștientului devenind astfel adevărul existenței înseși. Iar clipa acestei substituiri, când logicul este *explicat* prin illogic, coincide cu instalarea iraționalului și, mai mult decât atât, reprezintă momentul declanșării narațiunii, a „intrigii” sale; în „F”, Celce, Dimie, Cicerone Stoica – deși personaje secundare – *provoacă* textul întrucât ei sunt „agenții” iraționalului, calul din „O bere pentru calul meu” vorbește și, prin aceasta, chinuie, terorizează și descoperă frica de adevăr, iar Francisc, împăratul norilor, este „agentul” fricii lui Moise care se înspăimântă de tot ceea ce nu este cunoscut, logic, rațional, accesibil cunoașterii prin simțuri.

Ponderea faptului irațional explică, înainte de toate, constituirea acelei *tipologii a anormalității* pe care o conturaseră „ciudățeniile” din proza scurtă a lui Dumitru Radu Popescu; în romane, intruziunea elementului din planul fantastic în spațiul realului nu mai este doar un mic eveniment „ciudat”, ceva pasabil și, oricum, acționând prea puțin asupra „albiei” vieții personajului, ci devine *esența* destinului protagonistului și nucleul în jurul căruia se organizează povestea acestuia: grădina care râde, șobolanii, lumina albastră a unei serii cu ninsoare sau tăietura de la degetul mare al mâinii stângi a lui Moise din „F”, veverița albă dintre brazi, șapte vaci grase și șapte vaci slabe care „se îmbăiau în lac” din „Cei doi din dreptul Țebeii”, calul care vorbește din „O bere pentru calul meu” sau Francisc din

„Împăratul norilor” sunt *avertizorii* lecturii și *agenții* narațiunii. Precise și, totodată, ambigue, aceste mărci ale fantasticului, venind dinspre zona „neverificabilă” a „atmosferei” sau structurii interioare a personajului, definesc statutul social al personajului și precizează calitatea sa umană; în „O bere pentru calul meu”, narațiunea se dezvoltă în cercuri concentrice, pornind de la relatarea seacă a „minunii” („Calul lui Moise a zis atunci: să vedem!”) care pregătește celelalte minuni, „credibile”, în acest caz, limbajul și înțelegerea perfectă dintre două naturi aparent opozante (calul și stăpânul), care pun în evidență lipsa acelui limbaj și a acelei înțelegeri dintre două naturi complementare (individul și colectivitatea): *norma* este explicată prin intermediul *excepției*, realitatea își dezvăluie sensul prin elocvența faptului real. Iar manifestarea acestuia trimite la o *stare* a timpului istoric a cărei configurație este în chip decisiv marcată de un factor psihologic determinant, ipostaziat în unul dintre avertizorii amintiți; *turbarea*, femeia cu copilul negru, crucile și mormintele „care intrau în oraș” din „Vânătoarea regală”, de exemplu, sunt astfel de simboluri ale unei epoci și ale unei texturi umane caracteristice acesteia: „e mai important să se vadă din mărturisirile Iolande, ale lui Ionescu, ale Sevastiței și ale altora care era atmosfera Câmpulețului în zilele când se vorbea despre femeia ce umbla prin oraș cu un copil negru de mână, de parcă era turbarea, sau ciuma, sau holera, sau buba bubelor, cum o numesc unii, sau nebunia etc. Important e că femeia aceasta reprezenta cel mai precis zilele acelea, de după război, atmosfera lor”; fapt semnificativ, dacă ancheta procurorului Dunărințu nu reușește stabilirea adevărului prin descoperirea unor probe juridice, textul naratorului reconstituie atmosfera, cauzele generale care au provocat evenimentele: ancheta nu mai vizează un anume *fapt* (crima), ci caută *istoria* (atmosfera) care a făcut posibilă producerea lui, explicând totul prin acest „simbol”, marcă a epocii. Forța sa este cu atât mai mare cu cât spațiul în care se desfășoară „intriga” romanului este unul de tip arhaic, în care oamenii trăiesc sub semnul unor credințe și cutume vechi; credința în moroi, de pildă, face posibilă unirea morții cu viața, a celor vii cu cei dispăruți: drumurile

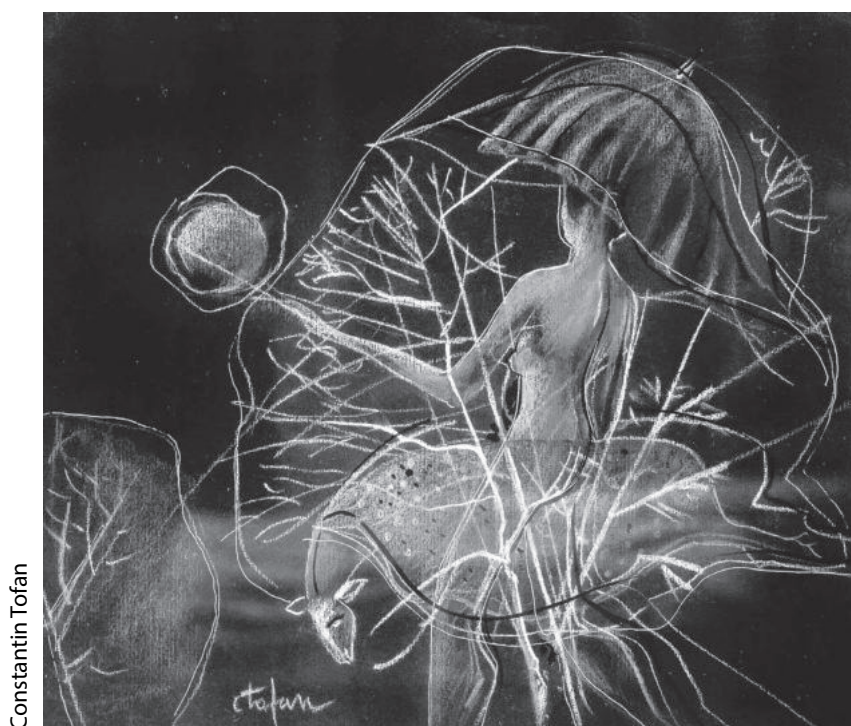
celor vii urmează *în viață* un traiect ce corespunde celui străbătut de ceilalți *în moarte*: locul de întâlnire este fântâna (oglanda). Preluând schema mitului, evenimentele petrecute în Câmpuleț se reconstituie prin discuțiile purtate într-o mașină de niște călători ciudați: Școlărița și Normalista (personaje care au jucat un rol important în dispariția lui Horia Dunărințu), șoferul (care poate fi identificat cu Moise ori Gălătioan) și naratorul (un „alter-ego” al lui Tică Dunărințu): convorbirea lor reface destinele unor oameni dispăruți demult *ca și când* aceștia ar mai fi încă în viață.

Primul efect al intersectării celor două planuri și al apariției „anormalității”, investită cu o precizie și importantă funcționalitate în structura textului, este crearea unui *tip de ambiguitate*, specific prozei lui Dumitru Radu Popescu, ambiguitate care a constituit, de altfel, miza analizei celor mai mulți dintre criticii care s-au referit la scrisul prozatorului. Narațiunile sale se dezvoltă, într-adevăr, din semantica termenului *dispariție*, a cărei trăsătură pertinentă rămâne ambiguitatea: „S-ar putea spune că el n-a murit, a dispărut”, constată un personaj din „Vânătoarea regală”, vorbind de învățătorul Horia Dunărințu; în tentativa de reconstituire a împrejurărilor în care s-au produs disparițiile misterioase (Horia Dunărințu, Calagherovici, Patriciu), Tică Dunărințu, personajul focal al romanului, eșuează din cauza

lipsei probelor materiale ale crimelor presupuse și din pricina instalării iraționalului care anulează puțința refacerii unui lanț *logic* al desfășurării evenimentelor. Între siguranța și nesiguranța morții lui Păun îi este dat Ilenei din „F” să trăiască, visul găsimu-și repede suportul în această dublă „existență” a celui dispărut. Incertitudinile anchetatorului din același roman măresc și ele ambiguitatea, „enorma ceață” care ascunde detaliul și adevărul. Sevastița din „O bere pentru calul meu” caută „o persoană neadevărată dacă nu există, ireală, o năluca”, viața sau moartea lui Horia Dunărințu fiind „probabile, adică relative”. În „Împăratul norilor”, Tică, Francisc, Sevastița, Don Iliuță sunt autorii unei atmosfere cețoase, nesigure, în care Moise este „străinul”. Lilica din „Ploile de dincolo de vreme” dispăre și ea, lăsând în urmă mister pentru unii, frică pentru alții, întâmplările care se consumă în proza lui Dumitru Radu Popescu nefiind *precise* pentru că nici elementele care le compun nu sunt astfel; singurul lucru cert este *prevestirea*, iar nu povestirea faptelor: *o lume fără certitudini* – aceasta este „antiutopia” din primul ciclu romanesc al lui Dumitru Radu Popescu.

Ambiguitatea nu caracterizează însă doar evenimentele relatate, substanța epică, ci marchează în chip decisiv însuși statutul textului propriu-zis; iar textul este ambiguu pentru că el se constituie ca o sumă de intervenții ale unor *naratori* care

povestesc ceea ce anume personaje *prevestesc*: asemeni întregii structuri epice, *povestea*, ca act al enunțării faptelor, este ambiguă, dispăre printre celelalte personaje, provocându-le, instalând nesiguranța și enorma ceață – construind adică *labirintul* lumii și al textului ca re-prezentare a acesteia: „aceste povești – spune Don Iliuță, unul dintre *raisonneur-ii* din „F” – se bazează pe niște fapte întâmplătoare, dar nu sigure, și sunt mai mult rodul fanteziei tale legăturile care dau miez și cursivitate dramei acestui sat, deci creația ta sunt cumva aceste povești ce vor să salveze, eternizând, materia care s-a destrămat”. În aceste povești și, desigur, în povestea întregului ciclu, unicul element care decide este *punctul de vedere* al naratorilor; într-un fel apare Moise în „Boul și vaca”, a doua parte a romanului „F”, și altfel în cea următoare, „Cele șapte ferestre ale labirintului”, pentru că unghiurile de vedere sunt diametral opuse: mai întâi, Moise pare „realistul”, „dialecticianul”, singurul în stare „să decidă între adevăr și minciună, toate adevărurile”. Tot așa, în „Cei doi din dreptul Țebeii”, asupra „istoriei” lui Ilie și a Iloncăi se emit diverse ipoteze (Clara Sebök, Tibor, Dunărințu) care pun sub semnul ambiguității atât prezentul cât și trecutul; în „Împăratul norilor”, nu faptele interesează, ci *părerea* și „*rostirile*” personajelor, condiția lor fiind perfect ilustrată, în „negativ”, de *delator* (Logofet, Brânzaș), unul dintre numeroasele tipuri de naratori din romanele lui Dumitru Radu Popescu. Părerile și sistemul de percepere a lumii diferențiază și personajele-naratori din „Ploile de dincolo de vreme”, punctele de vedere și ponderea lor în analiza „cazului” Moise condiționând însăși poziția în planurile textului; în „Vânătoarea regală”, ținta acestui joc, abil dirijat, al perspectivei naratorilor vizează adevărul. Iar dacă naratorul este unul dintre „agenții” importanți ai instalării ambiguității, *anchetatorul* – figura centrală a prozei lui Dumitru Radu Popescu – își desfășoară investigațiile, și el, în același spațiu al incertitudinii: Tică Dunărințu *crede* și *știe*, în același timp, fiecare „adevăr” ce se conține în credința și certitudinea sa, nefiind însă decât una dintre multele ipostaze ale Adevărului căutat. Eșuând totdeauna din cauza lipsei de *probe*, anchetatorul este *personajul de experiment* al prozatorului; Tică Dunărințu reface în „F” biografia



Constantin Tofan

unei zile și își experimentează cazul pe un ins „pur” (Vasile), dinafară compromisului, a rețelei acestuia, pentru ca în „Împăratul norilor” să facă experimentul trecerii de la investigarea atent profesională a faptelor la căutarea entuziastă a adevărului, amintind de investiția de capital afectiv în ideea de adevăr a personajului lui Camil Petrescu; în acest ultim roman al ciclului romanesc se găsesc, de altfel, și cele mai numeroase definiții ale lui Tică Dunărințu, aproape toate păstrând pecetea afectivității: iată una dintre acestea: „El (anchetatorul – n.n.) caută mereu acel adânc misterios care înghite nu numai ca un râu morții supti de el (și de vârtejul ivit în el acolo unde s-a prăbușit un mal, ori s-au adunat din ruperi de ploi ape mari și vijelioase), ci și amintirea acelor inși și a acelor zile”: astfel de definiții, plasate în ultimul text al ciclului, trimit la același eșec al „obiectivității” unei anchete, subliniind încă o dată marca inconfundabilă a subiectivității, creatoare ea însăși de ambiguitate.

Omul ambiguu și adevărul incert al faptelor sale sunt puse în legătură cu o anume calitate a *timpului istoric* din care provin: epoca își creează tipul uman caracteristic. Don Iliuță, „omul paradoxal”, este, tocmai prin aceasta, reprezentativ pentru un „timp paradoxal, când toate valorile se răstoarnă și se înlocuiesc”, insul incert fiind *creație* a unui segment temporal asemenea, *creându-și*, la rândul său, un timp de incertitudini: cele două coordonate temporale – cea exterioară, istorică, obiectivă și cea interioară, subiectivă – sunt oglinzile paralele în al căror focar unic prinde contur figura unui personaj care le împrumută calitățile. Relația *individ-istorie* este însă mai complexă, întrucât, iată, ea privește atât dinamica unui *raport de determinare* ca de la cauză la efect, într-un fel de geneză reciprocă (cele două ipostaze ale lui Gălătioan din „O bere pentru calul meu” sunt efectele caracteristicilor unor etape istorice diferite, Guguștiuc din „Împăratul norilor” nu ilustrează, ci este chiar o „etapă a luptei între forțele revoluționare și reacționari și șovăielnici”), cât și dezvoltarea unui *raport de adversitate*, așa cum se întâmplă în „Cei doi din dreptul Țebeii”; aceasta este o carte despre alternativa „*ieșirii din istorie*”, despre replica unor structuri umane ce se vor complete (Ilonca și Ilie) dată timpului

istoric „opozant”: cei doi copilandri și bătrânul Gălătioan, „bolnav de utopie”, reprezintă cele două moduri de rezistență ale amintitei structuri față de dezordinea haosului – *iubirea și utopia* –, refugiul lor delimitând reperele unui timp interior și ale unui spațiu în care *ideile* pot deveni *fapte*. Această relație a ființei cu timpul său este foarte mobilă și divers ipostaziată în proza lui Dumitru Radu Popescu; timpul ca „paravan” al oamenilor în „O bere pentru calul meu”, timpul ca durată a unei obsesii în „Împăratul norilor” sau timpul ca re-prezentare individuală în „Ploile de dincolo de vreme” sunt alte înfățișări ale aceleiași relații care constituie una dintre axele tematice ale prozei noastre contemporane. Și tot în această ordine, apare figura *martorului* (precis conturată prin copilul Nicanor din „O bere pentru calul meu”, „Vânătoarea regală” și „Împăratul norilor”), a „memoriei timpului”, cel care, dinafara intrigii, cunoaște, consemnează toate punctele de vedere ale naratorilor implicați și depune mărturie în posteritate, ca unică voce, singura creditabilă, a celor de *atunci*, din spațiul și timpul cărții.

Am spus deja că materia prozei lui Dumitru Radu Popescu se organizează în jurul a două *modele* existențiale, politice, culturale, repetând structura duală a lumii și a ființei; *utopia* și *antiutopia* (sau „atopia”) sunt cei doi termeni care cumulează, într-un plan mai general, toate atributele amintitelor modele, iar manifestarea lor la modul explicit se face, mai cu seamă, în „Cei doi din dreptul Țebeii”. Acest raport conflictual constituie și principala caracteristică a relației *individului cu lumea*, cu ceilalți membri ai generației epocii, prozatorul abordând problematica acestui raport prin intermediul unor *cupluri* de personaje, a căror „istorie” oferă, în esență, firul epic al romanelor; în „F”, cuplul-pivot este Moise-Don Iliuță, adică *ordinea* și *haosul*, confruntarea lor oferind opiniile din care se formulează materia romanului; unul „realist”, celălalt atent la manifestarea elementelor din planul fantastic, primul văzând totul ca *proces*, celălalt fiind „înrob” *misterului*: într-o altă ordine, Moise este „proza”, iar Don Iliuță – „poezia” – din „F”. Un cuplu secundar, Moise-Nicolae, ilustrând complexul slăbiciunii și desfășurarea violentă a personalității celui puternic, enunță

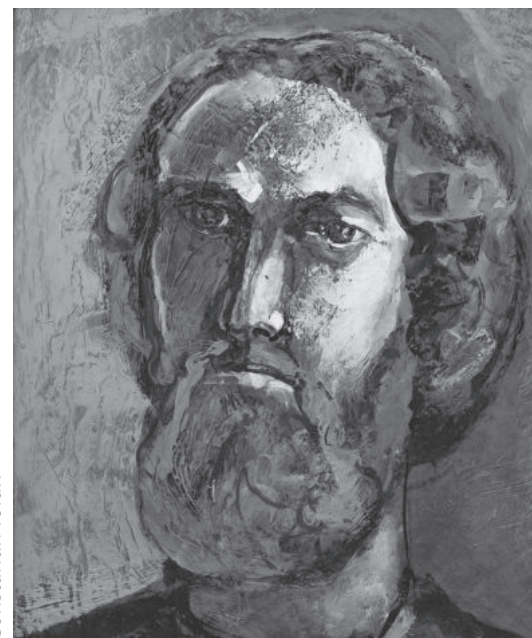
unul dintre principalele moduri de rezolvare ale conflictului dintre cei „bolnavi de utopie” și cei „realiști”. În toate romanele ciclului, esența și detaliile acestui raport tensional sunt puse în valoare prin cuplul Moise-Horia Dunărințu; prin ei se înfruntă „două feluri de a te apropia de oameni și de a construi cu ei o nouă lume”, două concepții privind revoluția și două structuri umane opozante, ireconciliabile („victima” și „călăul”): primul este *prezentul* oamenilor din Pătârlagele, al doilea este conștiința lor. Încercătura politică, în întregul ei, se cuprinde în „studiul” cuplului Moise-Gălătioan, realizat, în principal, în romanul „Împăratul norilor”; aici se confruntă două nivele ale puterii, relația de adversitate fiind efectul unei prime relații de complicitate: Moise este „instrumentul”, iar Gălătioan este însuși mecanismul puterii. Acestui model plasat în prim-planul textului i se circumscriu alte perechi de personaje care îl susțin, îl exemplifică, îl nuanțează în alte perspective: Gălătioan-Calagherovici, Moise-Tică Dunărințu, Gălătioan-Horia Dunărințu, Moise-Lilica – sunt alte cupluri a căror dinamică marchează momentele schimbării raportului de forțe: dramatismul acestor confruntări vine din sensul lor politic, fiecare termen al cuplurilor reprezentând o altă etapă a revoluției: în fond, aceste cupluri sunt niște *perechi de calități* („calitatea” Moise și „calitatea” Horia Dunărințu, de pildă), cărora li se descoperă modul de prezentare în istorie. Iar dacă problematica romanelor se găsește în faptele și atributele naturilor opozante ale cuplurilor, textul este tutelat de perechea Tică Dunărințu-Don Iliuță, *anchetatorul* și *raisonneurul*, ilustrând *neastâmpărul* cunoașterii și *metodica* acesteia.

„Puterea e totul!”, exclamă Moise, protagonistul primului ciclu epic al lui Dumitru Radu Popescu, acestui personaj nelipsindu-i nimic din tot ceea ce alcătuiește profilul celui puternic: situarea dincolo de „norma”, dar și de „excepția” texturii umane a epocii, plăcerea puterii, exercitarea tiranică a funcției cu care a fost investit, conflictul cu propria-i conștiință, cunoașterea legii probabilității și depășirea determinismului social și uman, detașarea și contemplarea „monarhică” a celor din jur, refuzul viitorului, care nu poate fi controlat, dar și refuzul trecutului care ar implica

sentimentul relativității faptelor și a existenței înseși, nevoia de certitudine, teroarea gândului morții, orgoliul și folosirea minciunii etc. Ciclul epic „F” propune un *grup* de personaje al căror model este Moise; Gălătioan, Brânzaș, Anișoara Caramalis, Logofet, Dolângă, Celce, Cicerone Stoica, Ieremia reprezintă în narațiune toate ipostazele și toate nuanțele posibile ale unui tip uman caracteristic; fiecare are „secretul” său și fiecare este singur cu singurătatea lui, existența acestor oameni fiind una perfect închisă, circulară, „legiferând”, extrapolând fiecare gest și fiecare gând în întregul structurii sociale al cărei lider este. Dar Moise nu este doar „modelul” puterii, ci și cel al omenescului, al „slăbiciunii”, iar cine nu a văzut această marcă a protagonistului a citit romanele doar pe jumătate; Dumitru Radu Popescu nu a intenționat o prezentare așa-zis „maniheistă” a unor structuri menite – e adevărat – să facă explicită ideea dublului, a dualității pe care se constituie realul, ci a făcut din personajul focal al ciclului său epic un „exemplu” al „înălțării” *dincolo*, dar și al căderii *dincoace* de omenesc: personajul prozei lui Dumitru Radu Popescu este „un labirint ce se caută pe sine și nu se găsește și cu siguranță nu știe cine este, ce vrea, ce-a făcut”. Nicolae din „F”, exemplul-limită al celui care își asumă o crimă pentru a redeveni „om adevărat”, Fruntelată, Țeavălungă, Oprică, nepoata lui Gălătioan din „O bere pentru calul meu” și scenariul vieții lor ca exorcizare a păcatului, Don Iliuță din „Împăratul norilor” și încercarea de a-și explica lumea prin pictură, Toma Carastan din „Ploile de dincolo de vreme” și nevoia de a fi printre ceilalți, *în rând*, cu ei și, iată, Moise care exemplifică în romanul „O bere pentru calul meu” traiectul căderii, formulând prin aceasta alternativa destinului celui puternic: momentul fisurii în structura sa aparent inexpugnabilă este *oglundirea* într-o întrebare la care nu se poate răspunde decât reluând totul de la capăt, re-cunoscând trecutul: „*cine erai tu?*”, iar clipa care certifică această regăsire este aceea a șocului „conștiinței lui care a luat cunoștință de ea însăși”: „victimele” și „călăii”, cei puternici și cei slabi, naratorii și personajele, cei ce povestesc și cei ce prevestesc, martorii și anchetatorii – toate „măștile” personajului lui Dumitru Radu Popescu se conturează în perspectiva efortului cunoașterii

și al dovedirii libertății sale. Iar puntea care unește aceste măști este povestirea prin intermediul căreia oamenii se relevă unii altora; formă a eternității materiei, povestea („ce se zice”) apropie personajele pe care faptele („ce se poate”) le despărțiseră: povestind, inventând sau reconstituind întâmplări, fiecare își creează o lume și o istorie numai ale sale, în care se cuprind și lumea și istoria timpului. Ceea ce contează – s-a văzut – este *punctul de vedere* al naratorilor textului, povestea și ceea ce *crede* fiecare despre faptele sale, performanțele personajelor fiind condiționate de numărul cuvintelor și de numărul întâmplărilor pe care acestea le povestesc; depășind „paradoxul” comunicării („Cu cât vorbim mai mult, cu atât uneori suntem mai singuri”), personajul care povestește (numește) creează lumea și întemeiază istoria: Câmpuleț, Pătârlagele, Turnuveci sunt spațiile pe care le-a creat povestea, iar Moise, Horia, Don Iliuță, Gălătioan, Francisc, Cicerone Stoica, Celce, Sevastița, Tică, Calagherovici, Lilica, Dolângă, Anișoara, Manoilescu și ceilalți, povestind, se poate spune că și-au întemeiat propria istorie, formulând astfel Istoria însăși.

După patru ani de la încheierea ciclului romanesc „F”, Dumitru Radu Popescu începe un altul, intitulat „Viața și opera lui Tiron B.”, din care au apărut primele două volume: „Iepurele șchiop” (1980) și „Podul de gheață” (1982). Dincolo de numeroasele (și explicabilele) puncte de contact, cele două „serii” de romane se diferențiază, totuși, în perspectiva concepției prozatorului asupra *cărții* înseși, a dezvoltării și spațiului ei de cuprindere, precum și în orizontul unei alte vârste a creației și, implicit, al unei alte vârste a receptării prozei. Luând drept pildă pe „istoricii faimoaselor trecute vremi romane” care „nu neglijau faptele mărunte și aparent neimportante, întâmplări pilduitoare din viața de fiecare zi, pe lângă marile și micile războaie ale marilor și micilor împărați ai Romei”, prozatorul își mărturisește intenția de a scrie ceea ce el numește o *istorie contemporană* care se alcătuiește „din memorii, din frânturi de conversații, din articole de ziar, din afișe, din afișe de teatru și cataloage, din prețurile grâului și ale petrolului – toate luminând secret și uman o lume, ca o inițiere în tainele



Constantin Tofan

timpului și ca un document ce pare sau este plin de fantezie și care nu va putea fi răstălmăcit și reinterpretat de nimeni... Și o aventură a limbii române, a oamenilor din diverse medii, o aventură mai degrabă a gândurilor acestor inși feluriți, a amintirilor lor, aceste sfinte vorbe pricajite în aparență care salvează și timpul ca să nu crape și-i salvează și pe ei, și visele lor de morți, mâine când nu vor mai trăi și care așează pe pământ o justiție postumă, eternizând viața lor și interzicând după pieirea lor să le mai fie furată și întoarsă pe dos ca o cămașă bună de dat de pomană la țigani, ori de aruncat la gunoi...” Definiția – „istorie contemporană” – și substanța unei astfel de cărți impun romanul ca o lucrare (aproape) științifică – spune prozatorul la finele celui de-al doilea volum – care „ar trebui să fie oglinda tensiunii ideilor societății cuprinse între paginile sale, să cuprindă, de asemenea structura socială, puterea politică și culturală a vremilor luate în cătare”. Din punctul de vedere al acestor precizări, pe care autorul le plasează în diferite locuri ale ciclului său romanesc, nu trebuie să surprindă lipsa unei *logici narative* și nici adunarea masivă a informațiilor celor mai diverse; ceea ce contează aici este efortul cuprinderii *totale* a lumii între copertele cărții și intenția recuperării trecutului, în detaliile sale umane și obiectuale; de altfel, într-o discuție dintre narator și personaj, se pronunță sintagma „roman total”, care trebuie pusă în legătură cu această încercare de a epuiza nu un subiect,

ci o lume, și cu necesitatea ca acest roman să definească, iarăși în chip absolut, pe autorul și personajul său.

În „Viața și opera lui Tiron B.” atitudinea față de durata temporală se schimbă vizibil, recuperarea vizând acum nu doar *sensul* de evoluție a istoriei, ci și datele, obiectele, faptele disparate și aparent insignifiante ale trecutului, dar și *istoricitatea* unor forme ale socialului ori politicului, pe care Dumitru Radu Popescu o abordase în „F” printr-un mod al reflectării indirecte: acolo, macrostructura se contura în profilul microstructurii (istoria prin individ, puterea prin reprezentanții săi, evenimintele politice prin cei care le-au trăit), în timp ce în ultimul ciclu epic macro- și microstructura încearcă a fi integrate deodată, în tot ce au ele specific, de la „atmosfera” generală la detaliul ascuns. Dacă *noncronologia* rămâne principiul de structurare a spațiului epic și a nivelelor sale temporale (în *prefața* și în *postfața* primului volum se afirmă că multe capitole „desfid cronologia seacă și inutilă”, „lepurele șchiop” nefiind un roman „în care este rege realismul cronologic”), în „Viața și opera lui Tiron B.” alta este ponderea jocului între cele două repere temporale esențiale ale oricărui demers romanesc: între *atunci* și *acum* naratorul nu mai alege doar prima alternativă, ci, prin numeroase intervenții directe în text, analize ori convorbiri finale cu personajele, introduce *perspectiva integratoare* a lui „acum”, făcând încă mai activă „instanța” prezentului față de parametrii manifestării sale în „F”. În romanele ciclului dintâi exista o relație de geneză reciprocă între *istorie* și *poveste*; acum, cuplul este altul, *istorie-legendă*, cele două planuri rămânând strict marcate prin indici exteriori textului, ca și prin „avertizorii” de la suprafața sa: „În timp ce istoria se scrie și se spune, și rămâne pe hârtie, legendele se povestesc!”, spune un personaj din „Podul de gheață”. Chiar dacă legenda, ca și povestea, poate explica istoria și, în aceeași măsură, o poate crea, faptul că prozatorul renunță la modalitatea povestirii „cu naratori” în favoarea unei dirijări unice a textului printr-o voce auctorială face evidentă schimbarea perspectivei narrative și a funcționalității celor două „istorii” – legenda și povestea. Relația individului cu istoria, nucleul problematicii textului, este pusă

în alți termeni tocmai din cauza modificărilor survenite în ceea ce privește modalitatea epică folosită; dacă sensul acesteia se iveau din logica narativă a poveștii fiecărui narator din „F”, în ultimele romane raportul ființei cu segmentul de timp în care evoluează este pus în valoare prin intermediul *colajului* secvențelor aparținând celor două spații aflate în aceleași relații de determinare ori adversitate. Personajele se definesc, ca și mai înainte, prin poziția pe care o adoptă față de „norma” timpului istoric, căutându-li-se modul exprimării libertății lor; Barbara care, „în acești ani de război”, întruchipă „pur și simplu libertatea absolută”, Dăluș și Chifă care, asemeni celor doi copilandri din „Cei doi din dreptul Tebei”, ies din istorie, descoperind condiția supraviețuirii în ignorarea „contextului” social ori politic sunt alte exemple prin care se împlinește profilul unei structuri umane caracteristice, prezentă și în „F”. Acum, nu doar *faptele* oamenilor dar și *chipurile* lor, păstrate de fotografiile lui Gogu Pană, arată istoria și o scriu în prezent pentru prezent; individul și timpul istoric, efectul și cauza unui proces pe care „Viața și opera lui Tiron B.” îl plasează în prim-plan: elementul care le unește este *structura labirintică*, istoria fiind *labirintul timpului*, iar omul – *labirintul memoriei*; textul însuși repetă, își asumă această structură, logica poveștii din „F” fiind înlocuită cu „illogicul” drumului prin labirint. Spre deosebire de „F”, unde această relație își selecta sensurile în dinamica unor cupluri de personaje (Moise-Horia, Gălătioan-Moise), *numele* și *povestea* sa fiind reperele esențiale ale narațiunii, în „Viața și opera lui Tiron B.” elementele raportului rămân Timpul și Omul; sigur că în roman se pomenesc nume, fapte, gesturi, gânduri, sentimente, dar ele nu se „particularizează”, nu se adună adică pe un chip anume, ci se unifică în spațiul „ideii de istorie” și al „ideii de om”: „Viața și opera lui Tiron B.” este un roman fără protagonist. Fapt semnificativ, „figura” centrală a romanului este *haosul*, dezordinea istoriei, care exprimă pierderea memoriei și anularea personalității individului, „reflectate” prin dezordinea aparentă a textului; în aceste condiții, „cheia” problematicii nu mai este raportul de forță, ci cea „*psihologie a mișcării și instabilității*” pe care o ilustrează și o „probează”

fiecare personaj al ciclului romanesc.

Dacă în „F” personajul-pivot era *anchetatorul*, în „Viața și opera lui Tiron B.” acesta este înlocuit de *istoric*; în primul volum al ultimului ciclu, narațiunea se focalizează pe un personaj a cărui identitate – profesor de istorie – implică amintirile modificări de perspectivă: Velisarie Procopiu judecă faptele din unghiul științei istoriei, produce dovezi în acest sens și participă conform calității sale la marile evenimente politice ale vremii: nu mai suntem în Pătârlagele, Câmpuleț și Turnuvecchi, ci în Bucureștii anilor '40. Tot așa, în „Podul de gheață” narațiunea se coagulează în jurul punctului de vedere al unei *profesoare de istorie*; iată deosebirea dintre anchetatorul Tică Dunărințu și istoricii din ultimele două romane: „Spre deosebire de Tică Dunărințu care caută o logică a evenimentelor și a istoriei și n-o găsește, sau n-o găsește încă, fiind el prins mai ales de moartea învățătorului Dunărințu (ca și cum istoria ar fi o problemă de familie, personală), dumneata sări de la personalitățile politice la simpli anonimi, aparent fără nici o noimă, nu urmărești în totalitate o biografie, un eveniment, te apleci asupra fragmentelor, fleacurilor, a lucrurilor neîmplinite...”: logica poveștilor este acum aparenta „lipsă de noimă” a „romanului total”. Dacă anchetatorul a fost înlocuit cu istoricul, această modificare însemnând, înainte de toate, un alt mod de a percepe, reconstitui și relata istoria, *pictorul* Don Iliuță din „F” este, în ultimul roman, *fotograful* Gogu Pană, prin această substituție, nu de personaje ci de *funcții* epice, prozatorul marcând o dată mai mult distanța dintre cele două experiențe pe care le circumscriu „F” și „Viața și opera lui Tiron B.”. Fotograful, cel ce *fixează* realitatea „*așa cum a fost*” și pictorul, cel ce *desenează* realul „*așa cum crede că a fost*”, sunt cele două „figuri” ale textului prin intermediul cărora se precizează filtrele deosebite de percepere a lumii, precum și finalitatea diferită a manifestării lor; fotograful este martorul incontestabil, memoria *exactă* și nu cea *afectivă* a timpului, el este „peste toate puternic și mare și stăpân”, fotografiile sale fiind „mai tari”, având altă autoritate decât cuvintele (poveștile) naratorilor-personaje din „F”. Mai mult decât atât, fotograful este „noul Moise”, el modelând viața cu ochiul artistului,



Constantin Tofan

refăcând-o conform unui standard al fotografiei; forța lui Gogu Pană provine din „realismul” netrucat al perspectivei sale.

Aceste modele, pe care le-aș numi „profesionale” – anchetatorul, profesorul de istorie, fotograful –, sunt dublate, ca și în „F”, de o sumă de *formule existențiale* care, dincolo de câteva substituiri, aș spune firești (Zoli este un Horia Dunărințu, Gotlieb – un Gălătioan, Dina „seamănă” cu Moise, așa cum Beldeanu ilustrează „spița becnicilor agresivi”, reprezentată în „F” de Celce sau Cicerone Stoica), aduc înnoiri substanțiale față de ciclul precedent. Astfel, Barbara, Dăluș, Chifă, Rosina, Papil, Cobârzan exprimă *necesitatea refugiului*, a spațiului „securizant”; numai că dacă Dăluș, Chifă, Cobârzan și Papil caută pasivitate în acest refugiu, dispariția absolută din câmpul de acțiune a vectorilor timpului istoric, Barbara Coculescu și Rosina re-prezintă modul *activ*, valoarea *demonstrativă* a retragerii din istorie: dragostea, mereu invocată alternativă a Barbarei și Rosinei, nu este doar un refugiu în divertismentul erotic, ci o modalitate de a se opune haosului și de a modela oamenii: „în mulțimea asta de singurătăți care se disprețuiesc, sau se ignoră, sau se dușmănesc, – Barbara a redescoperit dragostea, bucuria și oamenii știu încă să vorbească, deși parc-au uitat toate cuvintele și tac și se privesc într-o dungă, că știu să-și dea mâna și să se privească în ochi ca niște frați și ca niște îndrăgostiți, și astfel ei pot să le redea zilelor și nopților strălucirea lor de sărbători ale vieții și

să le dea celor mai banale întâlniri și fapte o dimensiune gravă”. Dacă Dăluș și Chifă exprimă viața ca prosperitate a plăcerii, Ilie Dragomir din primul roman este purtătorul visului tulburător al speranței; Cobârzan reprezintă „închiderea” în nebunie, motivația existenței și a faptelor sale în perspectiva unei structuri, reale sau mimate, a incompletudinii, în vreme ce Zoli ilustrează condiția umană a unei epoci, cercul determinist și năzuința de a-l depăși; Papil este omul fără conștiință, ca și Marcovici sau Beldeanu, în vreme ce Voiculescu caută oriunde și oricând „o lume în care omul să-și poată defini rațiunea de a fi”. Chiar dacă opozante la structura de suprafață a narațiunii (subsumându-se raportului conflictual dintre *refugiu* și *angajare*), aceste modele se întâlnesc sub semnul imaginii *cercului*, simbol tutelar al existențelor personajelor din „Viața și opera lui Tiron B.”; „tirania cercului” semnifică, în altă ordine, tirania memoriei, imposibilitatea de a depăși pragul experienței trecute, de unde amestecul de realitate și ficțiune care este *viața* personajului, dar și *viața* textului. Iar mecanica existenței în limitele cercului este experimentată, în chip exemplar aș spune, de Adalbert din „Podul de gheață”, cu a sa „alergare a cercului”; condiția personajului din ultimul ciclu romanesc este aceea a închiderii definitive în cercul memoriei, timpului, privirii, perspectivei sale, aceasta motivând, în cele din urmă, explozia de viață, dezordinea și arderea mistuitoare a ființei în fiecare

gest, gând, cuvânt sau trăire: *deficitul de perspectivă*, efect al claustrării în sfera propriului eu, caută a fi uitat, exorcizat de fiecare personaj în preaplinul experienței existențiale.

Dumitru Radu Popescu acordă și în „Viața și opera lui Tiron B.” o atenție specială decorului, „atmosferei”, cadrului în care se desfășoară narațiunea; folosind experiența prozei și dramaturgiei de până acum pentru un *text unic* – un „roman total” –, prozatorul a ajuns la acea tehnică aproape desăvârșită a tensionării textului prin ceea ce am numit *avertizori*. În ultimul roman, tot ceea ce aparține lumii „obiectuale” este imens, terifiant, *agresiv*, de dincolo de realitate; racii „mătăhăloși”, curcanul aproape negru „cu moțul roșu, uriaș”, crinii imperiali, furnicile negre care „acoperă ca o pulbere mișcătoare geamurile ferestrei” din „lepurele șchiop”, Fata Blondă, zborul leproșului, capul de porc cu picioare subțiri, pasărea fără trup și câinele de ceață din „Podul de gheață” exprimă, la un nivel metaforic, înălțările și căderile personajelor, avertizând cititorul, implicându-l, trans-punându-l în poveste. Spațiul epic, tensionat de aceste „aparitii”, este cel urban – orașul de provincie cu lustru vechi, paginile care îl evocă ilustrând un bacovianism „întors”, cum ar spune un comparatist contemporan: iată imaginea sa poate cea mai semnificativă: „Orașul ploilor liniștite, fără trăsnete, intermitente, cu străzi vechi, umbrite, cu ziduri jupuite de umezeală, cu turnuri ale breslelor, cu catedrale pe care vremea și-a pus patină neagră, cu ceasuri la intrarea tuturor instituțiilor, școlilor, cofetăriilor, mezelăriilor, cu trăsuri, ca niște virgule uitate într-o vânzoleală și ea vetustă, de tramvaie galbene, neobosite, ca niște puncte galbene, neobosite, trecând de colo-colo prin acest imens cavou de cleștar, ca într-un basm, prin această armonioasă și fadă civilizație a uitării, prin această crăpătură a timpului, mucegăită”. Esențială în acest din urmă ciclu epic este *atmosfera carnalescă*, jocul, spectacolul, carnavalul fiind marca superiorității omului liber față de „variante” supunerii la rigoriile timpului istoric; carnavalul, „viermuiala” și prosperitatea plăcerii nu semnifică abandonul, ci modul activ de a fi în istorie. *Preocupat* de problema *construcției* romanului care trebuie să repete arhitectura edificiului social, politic, ideologic al epocii

abordate, pasionat de „spunere”, de cuprinderea prin cuvânt a lumii, mai *sceptic* însă pentru că, iată, cuvintele „aștern confuzii”, înșală, își pierd relevanța în parfumul unor formule elegante, convenționale, Dumitru Radu Popescu reușește în „Viața și opera lui Tiron B.” unul dintre acele romane în care istoria se rostește liber și definitiv, exprimând în aceeași măsură, personalitatea autorului al cărui proiect se cuprinde în aceste cuvinte ale naratorului său: eu voi povesti și tălmăci propriile mele vise”.

Pact respectat întocmai și în ultimul roman al ciclului, „Orașul îngerilor”, unde reapar fotografia Gogu Pană (martorul evenimentelor istorice) și gazetarul Tiron B., autorul continuând explorarea deceniului cinci al secolului trecut printr-un text a cărui durată se confundă cu istoria Ardealului de Nord între Diktat (30 august 1940) și eliberarea teritoriului românesc de sub stăpânirea horthyștilor (octombrie 1944). Nu numai acest cadru general, dar însăși structura narativă reprezintă un element al ansamblului ciclului; funcția amintirii care *des-face* lumea pentru a-i oferi o nouă „facere” în spațiul literar, tipul de personaj și relația acestuia cu istoria, modalitatea constituirii universului românesc prin acele *semne* care fac inconfundabil scrisul lui Dumitru Radu Popescu, acordând personalitate seriei sale epice și, nu în ultimul rând, apariția *iepurelui șchiop* ca metaforă a zonei ce unește realul cu iluzia: „Un iepure șchiop trecu prin dreapta lor, nepăsător, leneș; se opri, așteptându-i, privindu-i în ochi, încâlcit în propria sa respirație ca într-un balon și devenind ireal, o iluzie... Oricum, el n-avea nici în clin nici în mănecă, da, cu drumurile lor, cu bătăliile de tancuri și avioane din care ei ieșiseră, dar care mai cutremurau aerul Europei”. Iepurele șchiop funcționează ca nucleu metaforic pentru întregul spațiu narativ al ciclului, care este, în esența sa, o *lume de semne*; în toată proza lui Dumitru Radu Popescu, de la nuvele la marile sinteze din „F” și „Viața și opera lui Tiron B.”, până la „Săptămâna de miere” (1995) și publicistica din „Actori la curtea Prințului Hamlet” (1999), realul este *transpus* și nu reconstituit după rețeta narațiunii realiste, chiar dacă durată textului se extrage dintr-o perioadă istorică ai cărei indici sunt dintre cei mai preciși: lumea de semne din „Orașul îngerilor”,

ca și în romanele precedente, se compune din tablouri suprealiste, fantasmе și scene onirice care *sugerează*, fiind superioară obișnuitei reconstituiri sub raportul forței și al profunzimii cunoașterii (și înțelegerii) istoriei. Anunțat de încremenirea „din aer” și de zborul „din vis” al unor vulturi „ca de argint” (apariția păsărilor neobișnuite vestesc ceva nefast, spun oamenii), Diktat-ul de la Viena devine realitatea Ardealului din anii de haos ai războiului; pornind de la visul soției unui șef de gară, spațiul epic se dezvoltă pe o componentă simbolică în care fantasmagoricul (din scena decapitării unui cal înghețat, de pildă), „viermuiala înspăimântată” a oamenilor, divizarea timpului uman și a istoriei în durate aparent fără legături între ele, molimele („absenteismul inimii”, nebunia erotică, trădările de tot felul) conturează *un loc* și *un timp* în care „ticăloșia înarmată” atâră mai greu decât seninătatea și omenia, legile își ies din „țâțâni”, iar individul dispare, își pierde „eul”, amestecându-se printre obiectele și faptele aflate în derivă: între un azi marcat de haos și un *măine* în care se relevă condiția tragică a omului, textul lui Dumitru Radu Popescu introduce un *ieri* ale cărui legi de organizare se află în memoria naratorului: de performanțele acesteia depinde atât *sugerarea* (reconstituirea) lui „azi”, cât și accesul lui „măine” la *semnificația adevărată* a timpului devenit trecut.

Din acest spațiu și timp istoric, prozatorul selectează o durată și un cadru anume pentru a ilustra ceea ce semnele sugerau; primul plan narativ al textului urmărește faptele dintr-un lagăr al cărui mod de organizare și a cărui comunitate repetă, în detaliu, configurația și societatea epocii: aici se află deținuți din toate naționalitățile cucerite de fasciști, conducerea este încredințată lui Frank, un dictator iresponsabil, cinic, sadic și „exemplar”, al cărui proiect este acesta: „să instaleze o anarhie a sentimentelor într-un loc aflat între sârme ghimpate și păzit cu o adunătură de căzături din rămășițele unei armate dispărute înspre Răsărit sau înghețate sub nămeții înverșunați ai iernii”. Frank *experimentează* în felul în care o fac „marele aventurier” și medicii de la Auschwitz; în curtea lagărului există un autobuz verde (o cameră de gazare, adică), a cărui destinație este identică aceleia a cuptoarelor din lagărul „istoric”; apoi, printre deținuți

bântuie o „molimă” (sentimentul imobilității timpului), în vreme ce printre conducătorii lagărului jocul „de-a câștigătorii și împărații” destinde timpul, îl „acelerează”, oferind sensul major al destinului lor în istorie. Frank, asemeni marelui dictator, se bizuie pe o „minoritate de rătăciți, de inadaptați, de bolnavi, și chiar de asasini”, pe care războiul o produce pentru a o opune curajoșilor și eroilor. Din acest *conglomerat uman* al epocii se ivesc personalitățile care „se fac” acum, ca oricând, din *conștiință*; cei care conștientizează starea și rolul lor sau mersul istoriei devin elementele organizatoare ale haosului, atomii care încearcă să refacă structura risipită a moleculei. În această perspectivă, romancierul alege o soluție surprinzătoare; el concentrează „intriga” pe figurile unor femei – Estera, Valeria și Elvira –, găsind în dinamica faptelor și structurii lor semnele și, mai mult, condiția depășirii haosului. Viața celor trei femei configurează „romanescul” textului lui Dumitru Radu Popescu; dacă epoca, evenimentele istorice, războiul erau sugerate ori fixate prin intermediul unor nivele simbolice, realitatea umană și, în cele din urmă, destinul unei comunități sunt decise prin faptele Esterei, Valeriei și Elvirei.

Estera este personajul „de încercare”; elevă într-un gimnaziu din Oradea, tânăra evreică este deportată, pedrum sesalvează și ajunge în lagărul lui Frank, devenind „cobaiul” prin care acesta experimentează „desfrâul programat, ca să dovedească pe veci drept mincinoase cântările cântărilor și să se adeverească întunericul din sămânța roditoare a omului și o întreagă babilonie de plăceri”. Scrisorile trimise Valeriei din acest „spațiu de experimentare” a istoriei alcătuiesc planul epic principal, compunând o structură umană și transpunând o atmosferă; cinică, „realistă”, dar acordând visului funcția unei „enclave în bolboroseala cleioasă și plină de aberații care a început să fie așa zisa horă a orelor”, Estera alege divertismentul erotic ca pe o cale de a „ieși din timp”, asemeni altor personaje feminine din romanele anterioare ale ciclului (Barbara Coculescu și Rosina); „nebunia erotică” a Esterei, reflex al „spaimelor animalice” de moarte, este, însă, una *constructivă* întrucât, iată, trecând prin diverse medii și ajungând în lagărul lui Frank, ea transmite prietenei din Oradea, prin scrisori, o

sumă de fapte care conturează primul mod de refacere a ordinii socialului și omenescului. Din substanța acestor epistole ale personajului „de încercare” (ale martorului, adică) se naște *răzvrătirea* Valeriei; în cercul foștilor elevi ai gimnaziului orădean, Valeria este factorul activ, cel care pregătește *fapta* prin „veșnica nemulțumire față de sine și față de alții, din urmărirea unui țel tulbure încă, uriaș însă, aflat dincolo de mărginirea unor întâmplări cotidiene și de marginea unei zile”; această *margine* a întâmplărilor și zilelor este pragul peste care nu poate trece Estera, dar pe care îl depășește Valeria, urmărind un țel tulbure conturat din descrierile „intermediarului” aflat în lagăr, în unul dintre cele mai agitate zone ale haosului. Iar precizarea țelului și, implicit, fapta din orizontul acestuia aparțin Elvirei Cata-Chițiga care ucide un medic și apoi un șef fascist, împacând, într-o altă ordine, erotismul Esterei cu eroismul încă tulbure al Valeriei. Cele trei personaje constituie ceea ce aș numi *etapele* formării unei structuri umane sau ale refacerii acesteia; Estera, Valeria și Elvira nu trebuie „citite” atât ca niște protagoniste ale unor planuri epice, cât ca niște simboluri ale drumului ocolit pe care omenescul are a-l parcurge de la haosul instinctual la ordinea conștiinței. Această psihologie a mișcării și instabilității pe care o „probează” fiecare personaj din „Orașul îngerilor” reprezintă cheia problematicei întregului ciclu romanesc în care Dumitru Radu Popescu scrie o *istorie contemporană*,

tălmăcind – cum spune naratorul său – propriile vise; urmărind atent etapele constituirii conștiinței și implicând cititorul în universul de semne al textului, prozatorul face efortul cuprinderii *totale* a lumii între copertile cărții: în „Orașul îngerilor”, ca și în „Iepurele șchiop” și „Podul de gheață”, Dumitru Radu Popescu nu epuizează un subiect, ci o lume, romanul definind în chip absolut autorul, personajul și epoca, recuperând, totodată, dinamica și istoricitatea unor forme și valori ale socialului, politicului și omenescului care s-au opus haosului și au modelat în sens creator oamenii.

Istории contemporane sunt toate cărțile tipărite de Dumitru Radu Popescu, romane, nuvele, teatru, publicistică. Iată, de pildă, „Actori la curtea Prințului Hamlet”, o carte-pivot care așază între oglinzi paralele proza, teatrul, ideile referitoare la dinamica spațiului literar, explicând multe din cele ce se întâmplă aici, dar, mai ales, structurând relația culturală, profundă, cu opera unui „mare înaintaș”: Shakespeare. Marele Will este subiectul, obiectul și, în primul rând, metafora obsedantă a volumului: texte directe, analize, portrete ale unor scriitori sau oameni de teatru, meditații pe tema *adevărului istoric*, *adevărului istoriei* și, cum a făcut-o de la început, a *adevărului visului* (cel care unește totul), simple notații – toate pleacă și se întorc, îmbogățite, în „grădina cu miresme” din Elsinor. Relația cu modelul poate avea cel puțin două dimensiuni deloc complementare

(și asta o știm din raportul câmpului cultural românesc cu Eminescu); poate fi *imitația* și atunci se ivesc epigonii (cei de aproape – cum va fi fost promoția lui Al. Vlahuță, de exemplu – maiculeg, unii dintre ei, flori aproape uscate din pomul altădată înflorit); poate fi, însă, și *conexiune cu un model productiv* și atunci se nasc atât adevărata posteritate a marelui scriitor, cât și posibilitatea de a genera un nou patrimoniu (cărți, filme, spectacole, papirosfera, paradigme literare și de sensibilitate, noi linii de forță în cultură). Aceasta este lecția pe care o oferă volumul lui Dumitru Radu Popescu: Shakespeare poate fi un model productiv, un mecanism ce ne trimite impulsuri energetice, dar și „grilă” prin care se poate citi adevărul visului, cel istoric ori cel al istoriei. E aici un Shakespeare viu, *al nostru*, fie că-l regăsim în proze de idei precum „Grădina cu miresme”, „Țăranii lui Shakespeare”, „William, țăranul lui William Shakespeare”, într-o analiză la „Azilul de noapte” al lui Gorki (unde se spune, cu dreptate: „în preajma lui Shakespeare, în secolul nostru, Gorki este unul dintre foarte puținii dramaturgi care rămân în picioare”) sau într-o alta, despre Cehov („Trei surori”) ori în portretul-robot al teatrului românesc, făcut prin protagoniștii săi, Leopoldina Bălănuță, Radu Beligan, Harag, Adrian Pintea, Purcărete, Tudor Gheorghe, Cătălina Buzoianu, Dorel Vișan, Mircea Cornișteanu, Aureliu Manea, Alexandru Darie, Cristian Pepino...

Partea a doua a cărții e consacrată, sub titlul „Lauda scriitorului român”, ficționarilor Rebreanu, Arghezi, Panait Istrati, Bogza, Marin Sorescu, Eugen Simion, Ioana Em. Petrescu, Marin Preda (ce titlu și noblețe sufletească arată: „Ultimul împărat”), Negoită Irimie, Valeriu Cristea, Iosif Naghiu, N. Steinhardt, Mircea Ghițulescu, Dan Laurențiu. Sunt o acroșantă poezie și mult adevăr în aceste portrete care vin din trecutul apropiat al culturii *noastre*. Făcând un joc de cuvinte de pe prima copertă a cărții, aș spune că „Actori la curtea Prințului Hamlet” este un mare spectacol pentru viitorul românesc, învățându-ne ceea ce am pierdut prin ignoranță, ignorare deliberată și judecăți pripite, umorale (cine nu-i cu noi, e împotriva noastră, nu-i așa?) și, mai ales, ceea ce vom pierde bine fixați în aceste argumente atât de false, străine câmpului cultural: Maiorescu, nu?



Constantin Tofan

George Banu – neuitare

Alexa Visarion

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58

A fost creat de propria lui artă...

„Când iubești mergi prin cuvântul iubire. Când cunoști mergi chiar fără s-o știi prin cuvântul cunoaștere. Când rătăcești mergi prin cuvântul rătăcire, ca fiul risipitor. Numai când mergi prin viață și când pătrunzi mai adânc în ea, mergi prin cuvântul moarte” – i-a plăcut gânditorului Heidegger să afirme. Dar poate voia să spună „Mergi prin temeiul vieții”, nota Constantin Noica.

Plecarea lui George Banu la Cer a frânt în mine ceva tainic... parcă a coborât peste mine Neliniștea fără grai, fără temei, fără tălmăcire... Neliniștea ascunsă în viață... Orizont al tăcerii. Tăcerea pustului. Îmbrățișăm doar ceea ce e goana pe nisip a călătoriei noastre. De ce nu putem să știm, ce este Moartea?

„Moartea e viața trăită, Viața e moartea ce vine”

– refrenul unui fado de care nu mai pot să mă despart, ce se îmbrățișa cu febra nopților de neliniște în cafenelele aburind de dragoste din Buenos Aires... ..

Prietenia e un proiect divin, excomunicat din umanitatea de consum. Spovedanie a adevărului din imperialismul falsificărilor, această arhitectură morală se înalță pe temeiuri de afectivitate cucernică. Trăire plenară interumană.

Cale de lumină, starea de veghe și vrajă, spațiu taină al întrebărilor fără răspuns, loc de zămislire a dragostei și chinului, zbor prin gânduri spre Calea Lactee am primit-o în Dar, de la George Banu încă de la debutul meu pe scena Casandrei în 30 ianuarie 1970...

El e Prietenul căruia m-am putut mărturisi... Mi-a permis gândurile în viața lui.

Creator de imaginație analitică, dincolo de rigoarea judecății critice, poet al spiritului rostuit în înțelesuri, explorator de înseninare în turbulențele patimii scenei umane, George Banu a inițiat rafinate călătorii spirituale pentru a ne pătrunde de cunoaștere esențială, în sfera de incertitudini a comuniunii și confruntării artistice contemporane.

A „regizat”, prin cărțile sale, magia sensurilor prin măiestria scrisului, spectacole plurale de avangardă princiară în gândire, emoționante, inedite, fertile în prospețime, cuceritoare și incandescente prin vizualitatea fanteziei cuvintelor...

Toate acestea împrietenesc... simplu ca bogăția tainică a vieții.

Nobila perseverență a responsabilității față de sine însuși, structură genetică a vitalității profunde, a călăuzit proiectul existențial al ctitoriei vocaționale George Banu.

Opera sa explorează și mărturisește în reflecții seducătoare, conjuncția cunoscut – necunoscut, concret – tainic, ce hrănește densitatea vieții prin teatru și misterul lumii prin faptele gândului.

Autoritatea sa profesională este nimbată de perspicacitate stilistică și fluență meditativă. A fost prezent pretutindeni cu vibrantă organicitate creatoare conectând

energii spirituale întru creație la Paris și Tokio, la Berlin și Sao Paolo, la Sankt Petersburg și Lima, New York, Bruxelles, Oslo, Varșovia, București, Praga, Mexico City sau Shanghai.

Oriunde și oricând, în lumea noastră neliniștită, George Banu a fost un reper de demnitate și performanță în dialogul culturilor, în proiecția integralității diferențelor conceptuale care unesc și nu dezbină fragilitatea umană. Tensiunea existenței a ispășit-o în și prin generozitatea prieteniei. Filantropie seducătoare...

Adopta sinceritatea ca start al relației care privilegiază raporturile artistice și umane de durată. Nu a scris despre orice și nu a vorbit despre oricine. Selecta cu acribie pecetea identității calităților umane. Faima și altitudinea popularității, necunoscută la niciun alt teoretician până astăzi, constantă ca intensitate toată perioada vieții sale, s-a întreținut prin respect și admirație. În perimetrul creativității, unde orgoliul și vanitatea însoțesc talentul, iar violența polemică corozivă cultivă apetitul detronării, George Banu era stăpân pe sine și arta sa.

Despre Critic și Profesor poți vorbi ore în șir în orice teatru al lumii cu cei care se bucurau de nobila lui prietenie. Biță, George sau Georges avea inocența adolescentului, voința performanței și sensibilitatea poetului cunoscător în alfabetul tainelor... Era iubit pentru rodnicia virtuților sale de generații diferite de practicieni ai teatrului, personalități cu structuri și experiențe personale ce se lăsau atrase și implicate în camaraderia loialității sale.

Regăsesc acum clipele vizionare ale glăsurii gândurilor libere ce și-au construit și fundamentat existența în creația de peste jumătate de veac, scrisă și orală, a maestrului în dubla sa ipostază: riguros-analitică și poetic-emoțională. Unite, acestea pătrundeau esența fenomenelor în ambiguitățile lor prin exprimări subtile de inteligență scilicet. Partener al încrederii revelatoare, criticul-creator a ființat cu generozitate constelații de prieteni, al căror conținut interior ridica IQ-ul spiritual la rang de exemplaritate. Fără sentimentalism și frivole exaltări conjuncturale, prietenia care îl relaționa cu lumea avea conduita buneii măsuri, intense și demne în profunzimea decenței și onoarei, a privilegiului revelației. Acest statut de respectabilitate morală are și acum duhul valorii și certitudinea semnificării.

Creația sa rămâne combatantă prin finețea poemătică a argumentelor și rezistă timpului ce mistifică, prin tăria nostalgiei și a fascinației căutării idealurilor. Eseistica lui, bucurie pentru cei dispuși cu mintea și sufletul să o primească, nu este îmbolnăvită de concluzii, nu e dogmatică și nu acceptă provocările nimicniciei standardizate... E cuprindere destinală, în semnele ce erup ciclic energii spirituale care întăresc vitalitatea perenă a artei.

Atent întotdeauna la detaliu, Biță putea înălța prin magia cuvântului înțelegerea la rangul înțelesurilor.

Delicatețea în prietenie are ecouri și pentru fiecare

dintre noi este fertilă. Suntem împreună și vom rămâne cultivați de dreapta sa rânduială prin finețea criteriului hegelian al adevărului ca întreg. Profesorul de la Sorbona avea exigențe morale în conduită pe care legământul prieteniei îl fixa în conștiință. Prietenia sa avea teme și pluralitate, creativitate și discernământ. Înțelegerea relațiilor interumane în densitatea lor trebuia preservată cu atenție pentru a nu se risipi. *Suntem ceea ce ne aducem aminte că suntem* (Nichita Stănescu).

Nu pot uita: Holul Studioului Casandra, „Cartofi prăjiți la orice”, scena națională clujeană, „Unchiul Vanea” și „Meșterul Manole”, sala Izvor a Teatrului Bulandra, „Procurorul”, Place des Vosges cu Café de Flore – locul preferat al lui Sartre, unde vinul roșu, amintirea tinereții, Vitez, Brook și Mnouchkine ne-au ținut până târziu în noapte, iar pe bătrânul pod Marais, am vorbit despre România orfană... Mezaninul hotelului din New York, lângă Central Park; mărturisiri despre spectacolele lui Andrei Șerban... Martha Coigney, Margaret Croyden, Herbert Blau... Studioul Ralucăi Nathan din Paris, „Înghițitorul de săbii”... Împreună cu noi, în dialog și confesiune, prin idei Aureliu Manea, Ivan Helmer și cel care a unit începuturile noastre, Radu Penciulescu... *Le Jardin de Tuileries*, despre neliniști, frică și praguri; Odeonul parisian și „Noptile regilor”, dar tot acolo și regalul Brook, Grotowski, Strehler și Stein în fața noastră... Invitațiile generoase la spectacolele de la Chaillot și Bouffes du Nord; Les Cahiers de l'Est, unde mi-a publicat „Conceptul de stare”, după ce Virgil Ierunca comentase textul la Europa Liberă; studenți și studenți veniți la București din toate colțurile lumii... amintiri de la Moscova, Vasiliev, Dodin și Smoktunovski; Sibiu, Gruu și Lisabona; despre George Constantin, Ștefan Iordache, Lucian Pintilie ca nesupuneri creatoare...

George Banu

Neuitare... din nou fără teama uitării

În memoria laptop-ului, clipe vii ale amintirii...

24 aprilie 2019

Dragă Alexa și Veronica,

Cu toții am trecut pe aici prin „proba focului” ca în *Flautul fermecat*, dar după ce am rămas mut câteva zile am putut încropi pentru mine aceste rânduri pe care ți le trimit ca să rămânem împreună și în fața unui asemenea traumatism.

Cu drag, Biță.

Notre-Dame, inima Parisului

În „Neguțătorul” din Veneția, piesa lui Shakespeare strălucit pusă în scenă de Gabor Tompa, bancherul Shylock cere respectarea contractului semnat cu Antonio implicând, în caz de neplata datoriilor, o livră de carne din jurul inimii. Porția, judecător subtil, îi semnalează riscul de a ucide astfel pe italianul melancolic și de a fi sancționat ca asasin de Republica venețiană! Nu știu de ce, dar acest răspuns mi-a venit în minte de câteva zile: Notre-Dame era inima Parisului, și incendiul a rănit mortal orașul. Nu contează dacă există vinovați de descoperit sau e vorba de un accident imprevizibil – aceasta-i versiunea oficială pacifiantă! – ceea ce ne afectează e „inima” azi rănită, violent infarct urban! Am văzut catedrala în ajunul „focului” cu un tânăr prieten care-și serba atunci 33 de ani - vârsta lui Iisus la ceasul Răstignirii. Cum să nu mă gândesc la această coincidență...dar azi nu am forța să cred în Reînviere. O aștept, o sper!

Plimbându-mă copleșit m-am întrebat: distrugerea

cărui alt monument m-ar fi afectat cu aceeași intensitate? Și, natural, răspunsul mi s-a impus: doar Acropolele de la Atena mi s-a părut a fi echivalentul catedralei incendiate. Acropolele, centrul democrației antice și Notre-Dame, centrul Europei medievale! Cei doi plămâni ai acestui continent azi atât de hărțuit! Va trebui, în anii de viață ce-mi rămân, să respir cu un singur plămân.

Artiștii dispun uneori de o intuiție mediumică, vizionară. E ce descopăr citind un poem de Gérard de Nerval trimis de un prieten de dincolo de Ocean: „Notre-Dame e veche, o vom vedea poate îngropând Parisul care a văzut-o născându-se. Dar, într-o mie de ani Timpul va ucide, cum un lup ucide boul, această carcasă grea, va înnoda nervii ei de fier și apoi cu un dinte inflexibil va măcina trist oasele ei bătrâne de stâncă.

Numeroși sunt cei care vor veni, de pe întreg pământul, pentru a contempla această ruină austeră. Visători și cititori ai cărții lui Hugo o vor privi crezând că văd vechea bazilică așa cum era odată, puternică și magnifică, ridicând-se acum în fața lor ca umbra unui mort (1853). Ei o privesc cu ochii minții pentru a uita constatarea dezastrului. Ca noi acum, refugiindu-ne în romane și poeme!

Din adolescență păstrez amintirea unei imagini din „Întunecare”, de Cezar Petrescu. Protagonistul, Radu Comșa, revenit de la război într-o permisie având o jumătate de față mutilată în timp ce cealaltă e intactă observă că logodnica l-a plasat de profil pentru a-i ascunde desfigurarea și a-i putea vedea numai obrazul de altă dată. Acum o înțeleg căci și eu când trec prin fața Notre-Dame-ului privesc turnurile, dar mă feresc să mă confrunt cu rănile și dezastrul din spate. E o lașitate sau o protecție terapeutică? Ambele și, sfâșiat, le asum ca atare. ...

Incendiul catedralei a reactivat puterea simbolurilor, căci nu doar creștini radicali au oferit spontan ajutoare financiare, ci și organisme laice sau persoane răvășite de amplexarea incendiului: o lume e amenințată și ea suscită un extraordinar efect de solidaritate. Contra lui se revoltă „les gilets jaunes” ce deploră aceasta generozitate. Ei reclamă un tratament similar, uitând că sunt lipsiți de orice valoare simbolică și că prin mișcarea lor suscită o fractură socială și nicicum o uniune națională. Eroarea provine din confuzia între voința unor persoane de a conserva un simbol, Notre-Dame, și aceea de a ameliora o condiție, a lor. Diferență esențială. Iar pe de altă parte, aici nu e vorba de bani publici, ci de bani personali pe care fiecare îi distribuie conform opțiunilor sale. Solicitând ajutorul națiunii, „les gilets jaunes” nu evită să o agreseze în fiecare sâmbătă!

Acum s-au construit baricade de protecție a catedralei calcinate contra inițiativei de a o agresa în Sâmbăta de Paște de către „gilets jaunes”... e ca și cum ai ataca un rănit de război! Polemica privind reconstrucția s-a declarat: Notre-Dame trebuie conservată sub forma pe care în secolul XIX i-a conceput-o Violette Le Duc, restauratorul discutat al arhitecturii franceze, sau merită imaginată o soluție nouă, explicit modernă? Întrebare esențială. Nu un principiu sau altul trebuie adoptat, căci doar geniul unui arhitect poate impune soluția. La Paris, un artist parizian, Buren a plantat piloni ridicoli în splendida grădina de lângă Palais Royal, dar Pei, arhitect inspirat, a realizat acum treizeci de ani alianța vechiului cu noul grație Piramidei de la Luvru care a devenit deja un loc emblematic al Parisului.

Dar până atunci să respectăm doliul și să sperăm totuși în... Reînviere!

George Banu

1 aug. 2019

Am găsit ieri imaginea asta minunată. Ți-o trimit cu drag.

Ți-am scris privind Rubliov și povestea icoanei; e minunat.

Cu drag, B



Radu Penculescu, 2015

1 aprilie 2021

Uite un text despre un regizor pe care știu că îl iubești!
Cu drag, b

«Brook e născut la schimbarea de solstițiu, pe 21 martie. În ajun l-am întâlnit câteva ore... Mie, unui român, voia să-mi vorbească despre Rusia și relația cu originile părinților săi, despre exilul lor și persistența ascunsă a lumii lăstate în urmă. Tatăl său, în Lituania, care atunci aparținea Rusiei, se angajase în mișcarea revoluționară, de partea celor care au pierdut – menșevicii –, dar, printr-un miracol, obținut și grație unui bacșiș important, i s-a permis să plece, însă cu obligația, contrasemnată, de a nu reveni niciodată. Exil definitiv – „părinții vorbeau rusește doar noaptea între ei, ca să nu-i audă cei doi băieți”, a căror integrare în lumea Angliei trebuia să fie absolută, căci Rusia le era complet interzisă. Brook va descoperi Moscova doar la începutul anilor '50, când prezintă acolo Hamlet, cu Paul Scofield. Reîntoarcere în plin stalinism, încă. Și, povestește el, într-o zi telefonul sună și, când o voce necunoscută îl interoghează – părinții, rudele –, el se enervează, dar interlocutorul își explică interesul, deloc polițienesc, spunând: „Sunt vărul dumneavoastră”. Surpriză intensă căci Brook ignora cu totul ramura familială rămasă în Rusia. „Corespondența era periculoasă și, din prudență,

nimeni nu a scris. De altfel, când mama a fost interogată, nimeni nu a bănuț, din fericire, existența surorii sale de la Londra. O șansă”, îi explica vărul său. Amintirea lui Peter despre riscurile epistolare pe timp de teroare îmi evocă episodul scrisorii lui Cioran din anii '50, când cei care au primit-o și transmis-o au sfârșit în închisoarea de la Pitești. Ca prietenul familiei noastre, Theodor Enescu, expertul absolut al lui Luchian. Pușcărie pentru un mesaj parizian.

Brook și-a întâlnit vărul după ce-i văzuse un spectacol admirabil cu Ploșnița de Maiakovski și, îmi spune el, „dacă aș fi rămas în Rusia aș fi făcut un asemenea teatru, grotesc și direct”. Vărul i-a fost asistent marelui regizor Meyerhold, care l-a montat ca nimeni altul pe Maiakovski, și, într-un fel, acesta continua tradiția maestrului asasinat undeva în Siberia. Cu Brook, demult, am văzut, împreună, câteva minute din celebrul Revizor și atunci el își manifesta entuziasmul pentru interpretul lui Hlestakov, Garin, „actorul cu cel mai bun ritm pe care l-am văzut”. Câteodată doar o apariție episodică e suficientă unui ochi expert ca al său pentru a sesiza geniul unui actor. Nu-mi amintesc de interpret, dar îmi amintesc uimirea lui Brook.

Azi, Brook, mai des ca pe oricine, îl evocă pe Meyerhold. În spectacole precum *Qui est là* sau, mai recent, *Why*, unde regizorul rus apare ca o victimă a criminalității politice, unde îi auzim vorbele și îi deplângem destinul. Brook, acum, tot la stalinism revine, la sinuciderea lui Maiakovski și la asasinarea lui Meyerhold. Cu o formulă ce mă tulbură prin pertința sa, el îmi spune: „Meyerhold este Socrate al teatrului modern”. Câtă tragedie în această mărturie de iubire pentru victima eroului său emblematic! El uită însă dogmatismul lui Meyerhold însuși, repede convertit la cauza bolșevică, sancțiunile pe care le-a distribuit și obligația impusă lui Evreinov, colaboratorul său cogenial, de a părăsi Rusia și a se refugia la Paris. Împreună, ei au realizat spectacolul emblematic, gigantic, consacrat ocupării Palatului de Iarnă. Meyerhold, cu puțin timp înainte, semnase cel mai fastuos spectacol imperial, *Bal mascat de Lermontov*, la Teatrul Alexandrinski pe care, recent, l-a reconstituit actualul său director, Fokin. Meyerhold s-a asociat Puterii care l-a asasinat, dar Brook pare surd la aceste precizări ce relativizează imaginea „martirului” său. El îl „sanctifică”. Coincidență semnificativă: tot lui Meyerhold îi dedică marele Kantor, „Azi e aniversarea mea”, ultimul său spectacol neterminat. Meyerhold, un erou al teatrului nostru.

La Moscova, Brook s-a preocupat atunci, în tinerețe, în anii '50, de cel mai celebru eșec al regiei moderne, „Hamlet”-ul lui Gordon Craig, artistul complet opus lui Stanislavski pe care acesta, în ciuda diferendelor care îi disociau, l-a invitat la Teatrul de Artă, sanctuar al teatrului modern. Craig a imaginat o scenografie antirealistă construită pe baza unor paravane care trebuiau să se deplaseze în funcție de dinamica acțiunii. Și azi le privim cu admirație, Antoine Vitez le-a copiat pentru „Hamlet”-ul său, dar, atunci, ele s-au prăbușit și cortina a coborât pentru a camufla dezastrul. Pe Brook, acest naufragiu îl pasiona și, îmi povestește el, pe un ger moscovit, a făcut în fața teatrului un lung interviu cu unul dintre colaboratorii lui Craig. „Pasionant”, dar interviul, în mod inexplicabil, s-a șters. Îi sugerez că poate sub efectul intervenției intransigente a KGB-ului, constant performant tehnologic. El surâde și nu exclude ipoteza.

Între apostolul modernității, Craig, și martirul terorii, Meyerhold, se situează figura lui Stanislavski, care l-a invitat

pe primul și l-a adăpostit pe al doilea. Stanislavski, artistul generos care și-a deschis teatrul și brațele adversarilor săi ireductibili. „Eu pe el îl iubesc.” Brook a vrut să pună în scenă „Trei surori”, dar la Paris, din cauza unei programări excesive a piesei, a abandonat și s-a resemnat cu „Livada”. Rusia era mereu prezentă, dar altfel. Natasha, soția lui, o va juca pe Liubov. Brook își amintește că, citind „Război și pace”, și-a dorit ca soție o Natașa pe care, accidental, a întâlnit-o la un bal și i-a cerut mâna. Viața imită arta. Ea o va distribui, câteva decenii mai târziu, în „Liubov”, care se reîntoarce de la Paris pentru a-și asuma sacrificiul Livezii. Despărțire definitivă de Rusia. Dar, ultim adagiul, Brook o va asocia lui Michel Piccoli pentru un spectacol consacrat corespondenței dintre Cehov și Olga Knipper – rezonanță moscovită!

Fata lui Brook se numește Irina, ca Irina din „Trei surori”. Rusia nu dispăre.

Odată, când, entuziasmat, i-am vorbit lui Brook despre Gorbaciov, el mi-a temperat elanul: „Georges, te înșeli. Gorbaciov nu va reuși. Rusia iubește țarul dictator. Ivan cel Groaznic, Boris Godunov, Stalin...”. Atunci, scepticismul său mi s-a părut abuziv reacționar, azi îl consider lucid realist. Putin domnește inebriabil peste Kremlin. Iar Brook îl evocă pe Meyerhold, figura emblematică a terorii. Contrastele Rusiei.

Părinții lui Brook sunt evrei de origine, evrei ruși. Și, știind asta, am fost surprins când ne-am întâlnit într-o noapte de Înviere la Biserica Rusă de pe strada Crimeea. Niciodată nu m-am simțit mai aproape de el.

Înainte de a-l părăsi în ajunul aniversării a 96 de ani, când am rămas singuri, departe de tehnicieni și de însoțitori, el mi-a murmurat: „Știm din ce e făcută materia. Dar nu știm din ce e făcută tăcerea”. Și atunci, evident, mi-au revenit în minte cuvintele prințului danez: „The rest is silence”. Vor fi oare ultimele cuvinte dinaintea tăcerii ale artistului care se stinge și care, ani de zile, mi-a adus bucuria teatrului?» (George Banu)

Noaptea de 20 spre 21 ianuarie... .

O umbră a venit în camera mea, am simțit-o și nu știam ce semn e acesta... Am înțeles în zorii zilei... era sâmbătă și el venise în acea noapte pentru ultimul rămas bun.

Prietenii nu se lasă stinse niciodată... Ele țin rodul luminii în viața sufletului și se închină în graiul ceresc...

Oare suntem în viață când ne bucură neliniștile ei? Dacă trăim ca să înțelegem moartea e o cucerire sau o surpriză? Ne întreține clipa și ne cuprinde taina veșniciei... Suntem suflet și trup, sau doar neînțelegerea lor? Sau poate suntem o întrebare despre ceea ce nu putem ști cu temei de înțeles?

23 ianuarie..., de la Adina Bardaș,

*„Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit
așa de mult să plângă și n-au putut.
Amare foarte sunt toate cuvintele,
de-aceia - lăsați-mă
să umblu mut printre voi,
să vă ies în cale cu ochii închiși.”*

Și tot Blaga:

*„Suferința poate fi întuneric, tăciune în inimă,
pe frunți albastru ger,
pe coapsă ea poate fi pecete arsă cu fier,
în bulgăre de țărână
o lacrimă sau sâmbure de cer.
Nu mai calcă pe pământ
cine calcă-n suferință.
Ea schimbă la față argila, o schimbă în duh
ce poate fi pipăit, duios, cu știință.”
...Vă scriu cuvinte, dar ele sunt îmbrățișări tăcute.*

Peter Brook l-a dorit alături de el... și Biță s-a grăbit să îl întâlnească acolo... în tăcerea Cerurilor.

George Banu (dreapta), Dragoș Pătrașcu, Dumitriana Condurache,
Aurica Ichim, Gheorghe Geo Popa
Festivalul Internațional de Teatru Sibiu, 24 iunie 2022



George Bălăiță, un „realist fantasmagoric”

Adrian Dinu Rachieru

aprilie 2023

Vitrălin • nr. 58

„Miza mare a celor foarte buni desparte apele
și dă fiecăruia ce i se cuvine”
(George Bălăiță, Marocco, II)



Adrian Dinu Rachieru

Încredințând revistei *Pro Saeculum* (nr. 1-2/2017) un ultim text (*Marele păcălitor, păcălit*), George Bălăiță (1935-2017), citindu-l – cu creionul în mână – pe Jan Kott, cu faimosul său opus *Shakespeare, contemporanul nostru*, își rezuma și ne dezvăluia, de fapt, crezul artistic. Fiindcă, Marele Falstaff, „regele farsei” (nu-i așa?), este „o mină de aur” pentru orice artist! Jack Falstaff există, *el trebuie să existe* deoarece exprimă o stare de spirit. Și atunci, se întreba marele nostru prozator, de ce acel fiu el Engliterei, un „bătrân satan”, luând totul în zeflema, răzând de Istorie cu farsele sale „prea cinstite”, nu e tratat cum se cuvine?; de ce nu are un *capitol*, al lui doar, în cartea lui Kott? Știm, Shakespeare nu l-a moralizat, ci l-a aruncat pe petrecăreț „între fălcile destinului”; știm că prințul Henric / Hall, odată încoronat, îl va îndepărta pe fostul tovarăș, un „pezevenghi apolitic”, jucându-și comedia de viitoare victimă, luând totul în zeflema, prefăcând totul într-o glumă. Dar mizând pe prietenie, păcălit el însuși de Istorie. Deși îl avertizase pe destrăbălatul prinț, doritor – și el – de

chiolhanuri: alungându-mă, „alungi o lume întreagă”. Iar concluzia lui Bălăiță, mare amator de *recitiri*, vine să întărească ceea ce știam despre universul său ficțional. Falstaff, în cazul nostru, este *deasupra altor victime*, scrie ferm Bălăiță, dintr-un unic motiv: „el știe să râdă”. Noi neuitând că, prin dedublatul Antipa, o întrebare își taie vad: *până unde se poate glumi?*

Iată, așadar, o posibilă introducere, descifrând o operă (încheiată?), aparținând unui autor inteligent, ludic și lucid, ins jovial, mare povestăș, controlându-și sever „instinctualitatea”. Ceea ce ar explica, dincolo de matricea moldovenească, și slăbiciunea pentru genialul Creangă, *unicul!* Considerat un prozator *lent* (cf. N. Manolescu), atât prin ritm epic cât și prin pulsul editorial, învăluit în tăceri enigmatice, George Bălăiță se învoise, în fine, să dea la iveală *Învoiala* (Editura Polirom, 2016), un mic roman apreciat, imediat, de același critic, drept o „bijuterie”. E drept, încheiat, aflăm, în 1989 (!), el fusese găzduit în serial în cinci numere ale *României literare*, rescriind fermecător, ca scenariu cinematografic, o capodoperă crenagiană (*Povestea lui Stan Pățitul*). Și, în pofida inserțiilor de fabulos, dovedindu-se o proză funciar realistă, aducând la lumină, paradoxal, un sat idilic, suspendat, și un Chirică reinventat, „umanizat”, ca „băiet” dedat la păcătoșeniile lumii noastre. Speram că George Bălăiță, interesat stăruitor de epicul folcloric, cum (se) mărturisea, va isprăvi și alte două proiecte, tot pe calapod crenagian, anunțate demult și amânate! Din păcate, nu ne rămâne decât să nădăjduim că un Bălăiță *inedit* se va ivi cândva...

Ca și alți prozatori ai generației sale, George Bălăiță a început cu

genul scurt și a atacat apoi, dezinvolt, romanul. Tehnician impecabil, punând la lucru o debordantă fantazie, prozatorul respingea deliberat romanul clasic. Cândva, convins că nu va face literatură, George Bălăiță citea frenetic; viciul, firește, a rămas, dar atunci era vremea eclipsei proletcultiste, a lecturilor clandestine și a bibliotecilor sigilate. Rondurile de noapte ale acestui „întârziat”, inventariind și orchestrând – cu siguranța profesionistului – procedeele romanului modern, „vânează” pulsațiile vieții ascunse. Indiferent ce scrie (indiferent de genul abordat), George Bălăiță se hrănește cu o aceeași substanță originală, povestind cotidianul, privind viața și trecând-o în text, sub veghea unui demiurg zglobiu și jovial, atins de mirajul ludic. Amuzându-se, George Bălăiță a început prin a recolta, sub unghiul pastişei ironice, clișeele prozei noastre, vădind o remarcabilă deschidere spre experimentalism. Virtuozitatea, din fericire, e ferită de gratuitate, deși nu e lipsită de un accent ostentativ-demonstrativ, în prima fază, cu deosebire. Alături de congeneri a pus umărul la noul mers al literaturii, despărțindu-se de realismul doctrinar, încă rezidual; încurajând – spune memorabil Eugen Negrici – „mersul literaturii spre ea însăși”. În paralel cu „fuga de claritate”, prin ambiguitatea mesajului, alunecând în fantastic, adâncind enigma. Cu încredere demiurgică în puterea scrisului, George Bălăiță, dezinvolt, stăpânind soluțiile tehnice, sfidând convențiile, manevrând jucăuș depozițiile, vădind virtuozitate își expune procedeele „la lumină”, într-un posibil inventar. Degajarea, dexteritatea, bucuria ludică nu funcționează în gol, dar demarajul a fost greoi și abia *Lumea în două zile* (1975), un roman-șoc, asigurându-i o

rapidă clasicizare, va certifica un mare talent epic, stăpânind diapazonul narativ.

În George Bălăiță izbucneau trufile, dar și timiditățile „provincialului”. Publicat în *Luceafărul*, invitat să citească în Cenaclul Labiș, primind premiul de proză al revistei (1964), junele Bălăiță dorea, ca „provincial sadea”, să elibereze rezervele Provinciei culturale. Simțul observației, fixând detalii, libera mișcare a gândirii sfidând bariera dogmelor, virtuozitatea tehnică pusă în slujba ideii de creație, în fine, mitologia scriitorului, asigurau textelor lui George Bălăiță încărcătura problematică. Publicistica (*Noaptea unui provincial*, de pildă) e, și ea, literatură, veritabil jurnal de creație, liant al pânzelor sale romanești. Aceste croquis vorbesc introspectiv despre misterul creației, eliberând imaginația, potențând digresiunea și asociativitatea, lunecând în literatură, deoarece, avertiza Bălăiță, scrierea îi urmează fidel gândurile: „scriu în chiar felul în care gândesc”.

George Bălăiță amestecă banalul și extraordinarul, mitologizează și desacralizează, maschează fondul grav printr-un spectacol carnavalesc, surpă pilonii romanului clasic și relativizează construcția romanească prin mobilitatea privirii și varietatea mijloacelor. Citind și citând, parodiind și polemizând, George Bălăiță nu sufocă materia epică prin simbolistică ocultă; fantezia sa, neîndiguită, insuflă demiurgic viață. Existența umană e misterioasă, aici se încrucișează tendințe contrarii, își zâmbesc extremele, viețuiește echivocul. *Lumea în două zile* (reeditat deja de șapte ori!) era un roman etajat, inepuizabil hermeneutic, bogat în simetrii și opoziții. Infernul caraghios al lumii și paradisul cuvintelor vorbesc despre o ambiguitate structurală, supravegheată, în care gravul e hilar și farsa sfârșește în tragic.

Legenda lui Antipa, un *homo duplex* și filosof de provincie, un umil funcționar navetist, asigură nucleul epic. Un provincial plictisit, insignifiantul Antipa, „moale și absent”, mai degrabă tăcut este un spirit cazanier la Albala, unde domiciliază, moțând într-un fotoliu; dar devine „alt om” la Dealu-Ocna, unde navetează, în el – comentează Pașaliu – zăcând o putere pe care nu o cunoaște. *Omul domestic* (angelic) și *omul infernal* (demonic) zac în

Constantin Tofan



ființa profetului Antipa, atins de o caraghioasă spaimă de boală; un măscărici și un stăpân, impulsivat de o ambiție nemăsurată, de care își bate joc. Antipa trăiește glumind (gluma pentru el era totul, va spune Viziru), va provoca ciudate pariuri, „pricinuind” un șir de decese. „Funcționarul neantului” se adăpostește sub un zâmbet ambiguu, fără a ști ce vrea, plin totuși de o credință ciudată în propria-i putere. Oblomovianul Antipa, intrat în delirul amănuntului, reprezintă o existență fără destin; glumele sale capătă o desfășurare monstruoasă. Moale și inactiv, el „strălucește prin absență”; este un farsor salvat de la ridicol, fermecând prin minciună și nepăsare.

Apetitul pentru farsă al „fanfaronului” Antipa, cel ce fascinează și îngrozește, pune în umbră adevărata sa identitate; Antipa ascunde ceva, el este mai degrabă creația naratorilor, pendulând între tentația absolutului și pasivitate, golit de voință. Ambiguitatea personajului e întreținută prin acest joc de oglinzi: „ceea ce unul numește putere, altuia i se pare slăbiciune”. Acest „fanfaron fricos”, părăsindu-și destinul, trăiește sub semnul unei puteri irosite, constată Anghel. La Albala, el era alt om; la Dealu-Ocna, în grupul petrecăreților ce se adunau la crâșma lui Moiselini, bășcălia e suverană, zeflemeaua fără măsură stăpânește și risipește amărâta țărului. Antipa, omul furios și liber, e mezinul acestui grup ce conservă atmosfera balcanică, lansând „un joc absurd”, programând decese. Cât de mare este puterea farsei? *Până unde se poate glumi?* Iată întrebări la care cei care l-au cunoscut pe Antipa vor să răspundă, încercând să-l cunoască cu

adevărat pe cel „stăpân pe viața lor”. În spațiul casnic, apărat de indiscreția vecinilor de blajina Felicia, Antipa „lucrează”; citește șapte sau nouă cărți deodată, notează, redactează texte incoerente (aprecierea e a procurorului Viziru). După dispariția lui Anghel, judecătorul Viziru adună material, clasează, impulsivat de imperativul „trebuie să știu”; el luptă cu timpul, întocmește un fel de cronică vie a orașului, condus de bucuria de a pătrunde în om. Vrea să-1 „descopere” pe adevăratul Antipa, acoperit de adevărul faptelor, până nu e prea târziu, interesat de gravitatea glumelor și implicarea lor în existență.

Cu obsesia adevărului, convins, însă, de imposibilitatea unei cronici care să „prindă” epoca în tumultul ei contradictoriu, caleidoscopic, trăiește Naum, atins de boala scrisului (*Ucenicul neascultător*, 1977). Cartea e un *Bildungsroman*, cu materie în ebuliție, stăpănită de demonul povestirii, tensionată de bogăția oralității. Condiția de scrib, scăpând esențialul, naște inhibiție; în căutarea adevărului absolut, fără umbra unei falsificări, scribul ucenicește la școala realității, luând pulsul ei din lumea cărților. Naum caută realitatea „ideală”, luptând cu permanentele deghizări; dar mistificările epocii sunt adevărul ei și, nota pătrunzător Radu G. Țeposu, o realitate falsificată de istorie se vrea un adevăr istoric. Febrilitatea de a „fixa” istoria (disjungând între adevărul istoric și cel al realității), terorizată de posibilitatea de a da un „alt curs întâmplărilor”, pulverizează coerența discursului. *Ucenicul neascultător* lupta cu formule romanești consacrate, mișcând, pe orbitele narațiunii,

„planetele” nuvelistice ale sistemului epic. Cronica vrea să caute adevărata realitate. Palaloga vrea o carte „fără cazuri particulare”, suprimând individualul, tăind păienjenișul relațiilor, definind vremea noastră, „nu întâmplările unuia sau altuia”: vrea „marea întreagă, nu o picătură de apă la microscop”. Or, nota undeva Bălăiță, artistul rămâne „cel mai important martor al vremii sale”. Mai mult, „adevărata realitate” numai într-un roman se poate reconstitui, afirma el. Poate că acel roman, tăinuit, nepublicat, există...

Pașnic, chiar „moale și absent”, micul funcționar Antipa devenea, în a doua sa existență, malefic, lansând profeții înfricoșătoare, într-o atmosferă halucinant-grotescă. Dar povestea lui, aflăm, era deja uitată în Albala „când începe povestea lui Naum Capdeaur”, în acel prim volum al *Ucenicului neascultător*, anunțând – spera Eugen Simion – „o construcție epică impunătoare”. E drept, romanul, coagulând opt narațiuni „nevrotice” (cf. E. Negrici), a stârnit entuziasmul criticilor, dar promisiunea, se știe, nu s-a împlinit. Mixând cu virtuozitate tipuri de scriitură, el pare, prin „orgia variațiilor” un soi de *metaroman*, mai degrabă. Mulțimea vocilor narrative, diversitatea depozițiilor, abundența gândurilor și gesturilor ne aruncă în haotism, râvnind *simultaneismul*; întregul, în acest vârtej scriptic, ni se dezvăluie doar *ca o promisiune*, mărturisirea franc însuși autorul, decis să împiedice fixarea, rotunditatea construcției, în prefacere necurmată. Ucenicul său (scribul) se vrea arhetipul scriitorului, afișând, deopotrivă, *prudență* și *orgoliu*, sperând să înșele vigilența stăpânilor: „numai ce scriu eu rămâne cu adevărat”. Știind prea bine că „asprimea stăpânilor trebuie îndreptată în altă parte”. Scribul, desigur, poate da alt curs *întâmplărilor*; iar „restul e trecere”...

Romanul, de fapt, sonda climatul anilor '50 (teroare, industrializare, colectivizare forțată), fiind, prin ziaristul Naum, care își caută rădăcinile, o cronică de familie, cercetând, în vâlmășagul întâmplărilor, „istoriile” neamului Adamilor din Modra. În acest chip, „G. Bălăiță face, într-o oarecare măsură, roman politic”, nota E. Simion. Doar că „iarmarocul vieții”, colcăind de fapte mărunte, examinat, cu precizie și voluptate, în concretețea sa, dovedind ochi sociologic, alunecă în fantastic. „Naum al nostru” vrea

să facă ordine. Or, schimbarea mare cerea „oameni de mare format” (cf. Paul Georgescu), angajați într-o bătălie istorică. Un Visarion Adam „ia în serios Istoria”, ignorând, însă, „ce se petrece în adânc”. Ca roman al puterii, radiografiind „cucerirea” orașului, Ucenicul (neascultător) se dovedește prea ascultător. Adevărat, el nu ține cont de sfaturile lui Palaloga, activistul cel drept, căutând un „elev ideal”. Și care recomanda accesibilitatea scriiturii, abandonând prejudecățile de stil, înțelegând că vindecarea „răului vechi”, purificarea prin recunoașterea greșelilor nu înseamnă exagerarea „necazurilor de doi bani”. Paul Georgescu saluta apariția acestui prim volum, încântat că G. Bălăiță face dreptate, repunând în drepturi „eroul pozitiv” (Palaloga); și replicând, astfel, seriei românești care, interesată epidemic de „obsedantul deceniu”, impusese un „schematism răsturnat”, frecventat abuziv. Dar Naum, observăm, se dovedește, ca „martor prudent”, un ucenic ascultător, preluând „punctul de vedere al faraonului”, cum acuzase Monica Lovinescu. Incriminând, reamintim, și unele împrumuturi „vinovate”, respingând, totodată, și teza manolesciană care condiționa curajul de artisticitate. Formula „câtă artă, atâta curaj” i se părea nerecomandabilă, Bălăiță fiind deficitar la acest ultim capitol.

Observăm că tocmai microscopia reînvie lumea, urnind și dilatând narațiunea proliferantă, purtând marca inconfundabilă a stilistului Bălăiță. De tăietură modernă (tehnic), cărțile lui filtrează lumea prin lecturile „care nu se văd”, o reîntemeiază, gestul demiurgic nefiind ferit de ispitele demonismului. Dimpotrivă. Dar George Bălăiță crede în creație, privirea romancierului, eternizând prin cuvinte lumea, oferă acestora o viață necunoscută, cu bucuria jubilară, ghidușă a demiurgului, gustând libertatea gestului său. Pe o scenă deschisă (nu e lumea un teatru?), George Bălăiță adună grotescul și sărbătoarea, drama și farsa, reconstituind spectacolul unor destine. Or, acest *Homo ludens* fixează, sub aparența jocului însetat de demonism, o tipologie socială și morală.

Încât, inevitabil, drăcăriile „extraordinarului” Creangă l-au ispitit. Fiindcă, aflăm, „și dracu-i lighioana domnului”. Dar Caragiale? Dar acel

Urmuz „trăit zilnic”? Citind *pe rupte*, simțindu-se „în întârziere”, plămădind *substanța originară*, posibil „cod genetic al vocației”, ca liant al oricărui rând încredințat hârtiei, fostul provincial a cutezat a se apropia de ei, cei mari, așteptând – pentru scris – *noapți prielnice*. Ele au venit. Și a ieșit „o poveste plină de forță și măreție”, va recunoaște, încrezător, însuși *Scribul*, insinuat în text, lângă răscoptul Stan, flăcău trecut, un venetic devenit om bogat și supusul Chirică, un argățel cam pirpiriu „venit de nicăieri”, om de ajutor, îndemânatec, iute la treabă, „dat în brânză” etc. O învoială fără înscrisuri, ca „între oameni” (acceptă, încurcat, Chirică), dar care, pentru alții (veninosul morar Lomură cel Șchiop ori soborul babelor cârtitoare), nu pare *lucru curat*. Și nici nu este...

Dincolo de noțiunile cu care operează literatura „modernă”, George Bălăiță a rămas credincios unei convenții eterne: *povestirea*. Interesul pentru epica noastră folclorică (necercetată, observa scriitorul, cu atenția necesară) îl definește ca indiscutabil „autohtonist”. Aflând în Cicikov arhetipul literar al lui Antipa, Valeriu Cristea denunța încălcarea gogoliană și, în general, rusească a literaturii lui George Bălăiță. Intertextualitatea, aluziile culturale, lacătele etimologice (în subtextul numirii) sau replica (în absența nominalizării) impregnează o lume ce trăiește epidermic, superficial, gustând petrecerile și taifasul: Antipa, Filip, Adam, Naum Capdeaur reprezintă spiritul ludic, dezaprobat de Palaloga, de mătușa Otilia sau de Anghel.

Însuși George Bălăiță, luându-se în serios, glumește. Execuția tehnică merge spre „epicul cinetic”, colectând bizarerii, într-un registru stilistic urmuzian. Realismul nu are motivație realistă, ci parodică. Naratorii-scriitori, sub avalanșa amănuntelor, se referă la lume și la literatură, mimând autenticitatea. Numind în Urmuz o stare universal-umană, George Bălăiță era interesat de ambiguitate și acumulare; el scria „filmic” (ceea ce ar presupune economism), dar șuvoiul cuvintelor tulbură apele epicii, sabotând logica. Scriitorul lupta cu prejudecata că absurdul ar fi o descoperire recentă, întreținând confuzia permanentă a planurilor: realul și fantasticul coabitează.

Ca „realist fantasmagoric”, G. Bălăiță recompune, minuțios, calei-

doscopia lumii în retortele estetismului rafinat, acumulativ, labirintic, întreținând spectacolul ghiduş al interpretărilor. Chiar și meditațiile libere, „topind” voltaic întâmplări, lecturi, conspecte, confesiuni ori emoții tănuite (cum ar fi experiența *Cevengur*, „descoperindu-l” pe Andrei Platonov) caută o perspectivă insolită, atingând – observa Nicoleta Sălcudeanu – *debiografizarea*.

Prozatorul, însă, mizează pe „jocul absurd al întâmplării”, forțând ambiguitatea salvatoare. „Stăpân al himerelor”, știa că, prin poveste, lumea (derutată, confuză, răsturnată) devine suportabilă; de unde, poate, „voioșia spunerii”, recunoscută de M. Iorgulescu, bufoneria, „gustul libertății” într-o lume a aparențelor. O *lume-amfibie*, preciza Nicoleta Sălcudeanu, în care gustul pentru farsă se întrepătrunde cu gravitatea „ascunsă”, de fond; în care „pofta caraghioasă” a scriiturii, îmbăiată în senzualitatea concretului, încearcă să prindă *farmecul speciei* (noastre), angajată într-un *echilibru relativ* (demonism vs angelism). Fiindcă, în fiecă ființă, ne lămurește prompt G. Bălăiță, „ambele stări sunt active”. *Obsesia dualității* a fost o constantă a scrisului său. Diavolesc în om și omenesc în drac coexistă, precum demonstrează și *Învoiala*. Mila lui Chirică, un diavol „deviant” și cruzimea lui Stan (diavolească?) fac casă bună, devoalând nu doar interesul pentru fascinanta lume a lui Creangă, cu trimiteri mascate și la alte texte ale humuleșteanului, ci și un raport de comunicare cu *Lumea în două zile* (reluări, continuări, cu personaje și obiecte), cum sesizase Alina Purcaru, într-o ingenioasă lectură paralelă (v. *Lumea în două cărți*).

Se prea poate ca marele său roman să fi produs un blocaj. Oricum. G. Bălăiță, devenit o prezență canonică, scria zilnic, estetizând scriitura și lăsând lumea literară în așteptare. Amânând, ca bun strateg, neriscând improvizația, poate apăsător și de „complexul laurilor”, cum s-a spus. Sertarele sale, bănuim, nu sunt goale. Și dacă prin *Învoiala* s-a reinventat, sub pretextul rescrierii în cheie postmodernă, *pactul faustic*, ca supratemă, e de aflat, bănuim, și în textele care vor ieși la lumină, odată cu evaporarea oricăror reticențe, anihilate prin „retragerea” sa. „Plecarea” lui George Bălăiță ne obligă să recunoaștem că a dispărut, fizic, un

mare scriitor, urmărit – o vreme – de „oculta confrăților”.

Posibilă satiră vizionară și amplă epopee ironică, *Ucenicul neascultător* rămas, constatăm cu regret, un proiect uitat. Sau poate nu. Poate „leneșul” G. Bălăiță, cum, amical, îl tachina N. Manolescu, se va fi înduplecat să-și încheie trilogia. Vechile exerciții de digitație literară, oamenii „suciți”, cu nume bizare, din proza tânără a anilor '60 au rămas definitiv în urmă; schimbarea a surprins, dar ea a fost îndelung „moșită”, prin acumulări lente, venind apoi *singură*, „ca nașterea”, se destăinuia prozatorul. Chiar dacă, pentru unele voci critice, doar „efervescenta subterană” a târgoviștenilor (recunoscută târziu) ar fi contat, cu adevărat, în proza acelor ani, George Bălăiță a marcat, inconfundabil, epoca, satisfăcând orgoliul creatorului și „denunțând”, doar aparent jucăuș, comedia literaturii. În fond, George Bălăiță, ispitit de o *giganterie*, a întreținut, și el, „fantasma romanului total” (cf. I. Simuț). „Teza” ucenicului neascultător ne avertiza că aspirația romancierului se îndrepta spre „medicina sufletului” (ar spune Palaloga, ca *raisonneur*), spre marea mișcare, dincolo/fără cazuri particulare, spre *vocația vieții*, având în Naum Capdeaur un ucenic care, fiind „o creație universală”, oferă realității pulsatorii „propriul său chip”. Iar lumea pe care rafinatul G. Bălăiță, râvnind esențializarea, o învăluise în tăceri și ambiguități, deregându-i rosturile, crește sub cupola acestei *utopii a totalității*, îngemănând banalul cotidian, invaziv, cu misterul demonic, sub spectrul dualismului.

Viguros prozator modern, oferindu-și lungi pauze, George Bălăiță nu are rădăcina debilitată prin livresc. Romancierul n-a îmbrățișat o formulă canonică: el vrea și lirism freatic și istorism vizionar și sociologism catalizant. Cu intarsii livrești, proza sa nu respectă structurile prestabilite; povestirea dă sens curgerii timpului, dar repetă haosul viului, încâlceala polimorfului, încercând a stăpâni universul prin cuvânt, repudiind, însă, *fixarea*. George Bălăiță s-a statornicit, totuși, în iluzia cea mai cuprinzătoare: romanul. În colecția de titluri aparținând generației, contribuția lui nu e atât cantitativă, prozatorul publicând cu zgârcenie. Dar la George Bălăiță *plăcerea experimentului* întrece, se pare, pe cea a povestirii. El se vrea *un nou romancier*, efectul

acestei proze, sfidând „amorul cititorului pentru formă și fizică”, creând, previzibil, și un nou cititor. Ei, acei „băieți literați” care au pornit, în '64 revista *Ateneu*, „un safari într-o grădină publică tăcută”, i-au definit destinul literar, mărturisindu-l. Și a urmat, firesc, ascensiunea: adjunct la *Ateneu*, secretar al Uniunii Scriitorilor (1979), director al editurii *Cartea Românească* (1980-1989) și redactor-șef al revistei *Arc* (1991-1997), încoronat, în 2008, cu Premiul Național pentru Literatură, pentru întreaga operă literară.

O disponibilitate enormă și o locvacitate pe măsură, aprecia Zoe Dumitrescu-Bușulenga, într-un „profil contemporan” dedicat lui George Bălăiță (v. *Revista de istorie și teorie literară*, anul XXXII, nr. 4/1984) caracterizează acest autor: scrisul liber, stimulat de bucuria pură a creației, se rostogolește năvalnic. Nu e vorba atât de o erupție a cuvintelor, aparținând unui analist stăpânit de o lăcomă cunoaștere, aglomerând, pe ductul creației, caleidoscopia realității, cât de o continuă metamorfoză, George Bălăiță definindu-și nimerit propria artă poetică: „un gând care se naște ca un nor”. Acest *Joyce român* (cf. Zoe Dumitrescu-Bușuleaga) are, totuși, obsesia simetriei compoziționale: demiurgul jucăuș, atotștiutor, dezvoltă o perspectivă ambiguă. Jocul deliberat, alunecând în fantastic și grotesc, trădând voluptățile și jubilația creatorului, poartă mesajul unei „lecții” subiacente; *gluma estetică suportă o corecție etică*. Tentația demiurgică, dezvoltând un epic digresiv, aglutinant, aflând în glumă „bobârnacul” inițial al „facerii”, atenționează asupra imprevizibilelor consecințe ale conduitei duplicitare: luciditatea în eclipsă, „scrânteala care dă de lucru”, farsa neagră, slujite, toate, de libertatea neîndiguită a mijloacelor stilistice, bruscând tabieturile cititorului comod. Prozatorul captează fluiditatea realului, scormonește banalul, observă dualitatea: slăbiciunea și puterea trăiesc în simbioză, un destin comun se dovedește excepțional, un ochi comun e, de fapt, multifacțat, privind lumea sub lupa necruțătoare a detaliului. El dilată amănuntul, plonjează în contemporaneitatea fierbinte, dar sondează semnificațiile adânci; pagina, lucrată artistic, reverberează mitic. George Bălăiță ar merita „revizitat”...

George Bălăiță

Ioan Holban

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58

Dinamica dezvoltării romanului în literatura noastră contemporană relevă efortul prozatorilor pentru constituirea unor modele narative proprii care vizează atât construcția romanească în sine, cât și o anumită modalitate de percepere a realității. În proza lui George Bălăiță, căutarea acelor mecanisme și resorturi intime care să dea naștere sistemului original își află punctul de plecare în regăsirea și rediscutarea, dintr-o nouă perspectivă, a literaturii înseși și a condiției naratorului în text. Din acest punct de vedere, cărțile prozatorului se constituie în două etape distincte: prima perioadă, aceea a volumelor „Călătoria” (1965), „Conversând despre Ionescu” (1967) și „Întâmplări din noaptea soarelui de lapte” (1968), este marcată de prezența naratorului ca demiurg, creator omniscient; a doua etapă, aceea a romanelor „Lumea în două zile” (1975) și „Ucenicul neascultător” (1977), afirmă integrarea naratorului în discurs, refuzând, implicit, omnisciența autorului clasic. Cele două romane se dezvoltă pe dimensiunile unei subtile relații care se manifestă între producția unei textualități noi și un gen (romanes) conceput nu ca structură stabilită, evidentă, ci ca o *virtuală* construcție; această relație implică în mod necesar dispariția autorului din text și participarea cititorului la construirea narațiunii, a texturii sale. Cititorul nu mai este un simplu consumator, ci un producător de text (în ultimul roman, Naum, Palaloga și Artimon sunt, pe rând, cititori și autori de text): multiplicității instanțelor narative – caracteristică esențială a romanelor lui Bălăiță – îi corespunde astfel o multiplicitate a instanțelor lecturii.

În romanul „Lumea în două zile”, reconstituirea vieții și a întâmplărilor legate de Antipa, personajul central al cărții, se face printr-o *anchetă* de către judecătorul Viziru; mobilul acestei anchete este aflarea *adevărului*

George Bălăiță



despre puterea lui Antipa: personajul devine astfel un *caz*, iar depozițiile martorilor (Pașaliu, August pălărierul, cățelușa Eromanga, Viziru însuși) sunt consemnate și transcrise în maniera grefierului, fie înregistrate pe bandă de magnetofon. Anchetatorul, Viziru, trebuie să elimine orice contact al evenimentului autentic și, prin aceasta, revelator pentru ancheta sa (textul său), cu gândirea sau comentariul evenimentului, care pot provoca recrearea faptelor prin apelul la ficțiune: „...despre Antipa și Felicia așa cum povestește Pașaliu. Pașaliu însuși se folosește, spune el, de cele povestite de Antipa. Transcriu pe bandă, refac conexiunile dar nu tai nimic în afară de comentariile lui Pașaliu. În rest, totul trebuie păstrat”. Dacă primul roman se constituie ca o *anchetă*, „Ucenicul neascultător” este o *cronică*: „Cronica despre Naum și Albala se scrie încet, caută să cuprindă totul”. Între *cronică* și *anchetă* există o deosebire de perspectivă asupra evenimentelor: în timp ce judecătorul Viziru reconstituie fapte autentice petrecute în urmă cu șapte ani, *cronica* se constituie ca discurs pe măsura producerii evenimentelor. Dincolo de această distanță, cu implicații asupra dezvoltării narațiunii (în cazul anchetei, timpul

scriiturii – timpul anchetei – impune o durată nouă alături de timpul evenimential; *cronica* presupune un timp al scriiturii care se identifică cu timpul evenimentului), *cronica* și *ancheta* trimit la același principiu fundamental: reconstituirea unor fapte *autentice*. Ambele romane sunt *narațiuni* cu *martor*; naratorul înregistrează și transcrie declarațiile acestuia sau consemnează, în maniera reporterului, faptele la care participă direct (Naum este, de altfel, reporter la ziarul din Albala): naratorul devine un simplu martor, un element al discursului.

Naratorul – martor al realității – se identifică în istorie cu *scribul*, *cronicarul* și *reporterul*; papyrusul (*cronica*, *reportajul*) se află într-o relație de geneză reciprocă cu scribul (*cronicarul*, *reporterul*): *cronicarul începe* *cronica*, apoi ea se dezvoltă din sine pentru sine și îl „scrie” pe *cronicar* (dispariția autorului din text, rezultat al dezvoltării *cronicii* ca narațiune impersonală, provoacă o autonomie a textului, care repetă, în fapt, autonomia evenimentului): „Cronica, vezi bine, i-ar spune *cronicarului*: acum să te mai scriu și eu pe tine!” Desfășurarea anchetei și scrierea *cronicii* presupun, ca procedeu narativ esențial, alternarea

unghiurilor de vedere ale diferiților martori asupra acelorași evenimente ori personaje cu scopul reconstituirii lor autentice, al aflării adevărului: „Aud glasurile lor, scriu repede ca și cum ei mi-ar dicta”. Ancheta se desfășoară *acum* (care corespunde timpului scriiturii) pentru a afla adevărul despre evenimentele petrecute *atunci* (în urmă cu șapte ani); așadar, *acum* îl caută pe *atunci*. Această încercare de a găsi adevărul se desfășoară conform contractului încheiat între anchetator (Viziru) și anchetat (Antipa), asemănător celui dintre Faust și Mefisto: „Stai, a strigat Antipa, *să facem contractul*”. Începând să-l cunoască pe Celălalt, Viziru ajunge la deplina cunoaștere de sine: consemnând evenimentele anchetate, Viziru își este, de fapt, propriul anchetator: „Trebuie să adaug că, hotărât să știu totul despre el, ajung să aflu o mulțime de lucruri despre mine”. Și demersul cronicarului (reporterului) din „Ucenicul neascultător” se desfășoară pe aceleași coordonate ale efortului ce țintește cunoașterea: „Dar Naum? El era pe atunci ucenicul, învățacelul plin de zel care se dă în vânt după aventura cunoașterii”. Ancheta și cronica devin astfel modalități de cunoaștere a lumii și a sinelui.

Opțiunea pentru condiția naratorului-cronicar (cel care *pân-dește* viața pentru a nu pierde nici un amănunt) și refuzul *naratorului-creator* (cel care recrează viața prin apelul la imaginar) trimit la raportul care se stabilește între *literatura-document* și aceea de

ficțiune. Pentru Palaloga, de pildă, romanul lui Naum este un roman-anchetă care folosește „scrisori, înregistrări, tot felul de însemnări”, iar autorul lui este un anchetator, un grefier, un scrib care consemnează realitatea refuzând orice intervenție a subiectivității: „de ce? nu înțeleg: de ce să nu fiți, dimpotrivă participanți, mai subiectivi, mai puține lucruri generale, să scoateți din încâlceala zilnică adevărul de care avem nevoie, să ne dați modele să folosim cărțile voastre de școală... De ce nu așa?” Se insinuează astfel în discurs o discuție asupra condiției romanului și a autorului său, care relevă, pe de o parte, preferința pentru o literatură în acțiune asupra conștiinței oamenilor, o literatură capabilă să ofere „modele”, iar, pe de altă parte, un refuz al mitizării istoriei, a realității „prin legende și povestioare”: discursul trebuie să respecte desfășurarea *reală* a evenimentelor, negând sau anulând recrearea (falsificarea) lor: „aici e viață și nu o cartel!...”; așadar, textul, reconstituind istoria autentică prin intermediul anchetei (cronicii, reportajului), se identifică cu viața.

Narațiunea lui George Bălăiță încearcă să transcrie o viziune experimentală și istorică asupra realității obiective, prin care un subiect oscilează între *percepția* lumii și *numirea* ei; orice obiect exterior sau stare interioară se constituie între posibilitatea și imposibilitatea numirii sale. Din această perspectivă, discursul se organizează pe coordonatele corelației care se creează între *gând*, *vorba* și *cuvânt*.

Gândul reprezintă resortul care declanșează monologul interior, modalitatea esențială de manifestare a personajului în text: „Florea Inu nu asculta nimic, decât gândurile lui. Și se pomeni dintr-o dată foarte singur. Belșugul lui îl îngrijoră, îi ascuți gândul rău; dacă are i se cuvine, a muncit doar, însă gândul acesta era înverșunat, ca și cum cineva i-ar fi cerut socoteală de ce făcuse, i-ar fi scos ochii că are, și el, Florea Inu, mâniat, cu pumnul în gâtul aceluia, urla că i se cuvine să aibă. Acesta era gândul”. Personajul se dezvăluie în narațiune pe măsură ce se confruntă cu propriile lui gânduri, dialogând în sine cu sine și cu celălalt: spațiul interior, guvernat de gând, este un spațiu al oglinzii în care personajul se privește și privește lumea. Dincolo de acest spațiu interior, al oglinzii care *conține* și *reflectă* lumea, gândul se manifestă prin vorbă sau cuvânt: „fata ajunse să-și definească verbal, multe din gândurile și stările ei nelămurite, iar găsirea cuvintelor ce exprimau corect aceste gânduri și stări îi dădeau mari mulțumiri”: vorba, cuvântul, numele, eliberează ființa de sub presiunea gândului. „Starea intermediară” dintre eu și celălalt, dintre subiectivitate și realitatea obiectivă este cuvântul: căutarea și găsirea lui, *numirea*, înseamnă re-crearea lumii întrucât cuvântul, pronunțarea lui, repetă, de fiecare dată, începutul.

Pentru personajele lui George Bălăiță, lumea este un obiect al conștiinței care o percepe. Subiectivitatea cunoaște (creează)



Constantin Tofan

lumea prin perceperea ei senzorială: „Aburi și mirosuri umplu mica încăpere, o lume (nevăzută, umedă, înțepătoare, plină de arome) care va pieri odată ce focul va fi stins. Dar *pentru ca lumea asta să existe cu adevărat este nevoie de nările lui Antipa*. El să apară și să strige: oooh, oooo, ohoooo, ce se naște și ce crește aici...”. Perceperea senzorială a lumii înseamnă afirmarea existenței ei și acordarea sensului de *a fi*: logosul fenomenului se regăsește în cel al ființei. Viziunea personajelor lui Bălăiță asupra lumii este, așadar, una de esență fenomenologică, marcată de primatul subiectivității. Punctul de plecare în cunoașterea (perceperea) și recrearea (numirea) lumii îl reprezintă *amănuntul*: „Un amănunt poate fi o fantă îngustă pe unde abia dacă trece raza, apropiu-te însă, pune ochiul tău treaz și vei vedea o vale adâncă, nesfârșită, mari versanți împăduriți, cețuri misterioase și o apă în depărtare, cerul foarte luminos și chiar zăpada veșnică, cea mai de sus, lucind în lumină ca spinarea morunului care fulgeră pe sub barcă sau ca o lacrimă, cine știe”. Amănuntul, fanta deschisă spre semnificațiile ultime ale lumii, pe care le caută cu înfrigurare personajele lui Bălăiță, este, în același timp, o cale de acces spre spațiul interior al ființei. Naum, de pildă, reface, prin intermediul amănuntului, drumul spre fața ascunsă a lucrurilor pentru cunoașterea legăturilor obscure și surprinzătoare care le unește: descoperirea amănuntului, a fantei, provoacă iluminarea interioară: „Așadar iluminarea era în el, putere enormă pe care o putea folosi cum voia el?”. Puterea lui Naum este puterea scribului, a celui care vede, înțelege și numește (creează) lumea. În opoziție cu Naum care „asimilează tot, trece cu ușurință de la o experiență la alta, nu se oprește nicăieri”, Visarion *refractă* experiența: „Pe ei nu-l atinge nimic”. Visarion refuză contactul cu adevărata realitate deoarece existența lui se desfășoară pe coordonatele unei lumi fictive, guvernată de mitul puterii; Naum, reporterul (scribul, cronicarul) este avid de experiență: el primește, asimilează, înțelege realitatea și apoi o reface prin cuvânt. Din această perspectivă, creația romanescă a lui George Bălăiță se afirmă ca un reper esențial în devenirea prozei noastre contemporane nu atât prin

tehnica narativă, cât, mai ales, prin conceperea și practica unei scriituri ca principiu de descoperire a lumii și a sinelui.

Cum s-a văzut, proza lui George Bălăiță, ale cărei coordonate principale se precizează pe traiectul parcurs de la volumul de debut, „Călătoria” și până la romanul „Ucenicul neascultător”, propune, în esență, o nouă modalitate de cunoaștere a lumii, a realității obiective. Astfel, atât manifestarea personajului în narațiune, cât și demersul naratorului însuși constituie o viziune de esență fenomenologică asupra lumii, care afirmă primatul subiectivității: „Sub bolta imensă a craniului tău, în lumina cenușie a creierului, în pulsațiile spumei divine care naște în fiecare clipă lumea, numai tu însuși poți pătrunde”. Realitatea obiectivă, celălalt, există numai în măsura în care se afirmă ca atare în subiectivitate; heideggeriana „ființă-în-lume” devine, la Bălăiță, o *lume-prin-ființă* întrucât pentru Antipa sau Naum, August pălărierul sau Palaloga, lumea este în chip absolut când este și se manifestă în subiectivitatea lor: „Un pisc de gheață veșnică acolo foarte sus, unde nu sunt nori și intemperii ci numai întuneric și lumină. Întâi în simțuri și apoi în creier”. Primatul percepției subiectivității înseamnă primatul experienței lumii pe care se întemeiază ideea de adevăr: *a percepe* devine echivalentul lui *a descoperi* (a crea) și *a da sens* lucrurilor. Cunoașterea lumii se realizează, așadar, pe traiectul dintre *percepere* și *numire*: la primul pol, al percepției senzoriale („întâi în simțuri”), se situează *starea* și apoi *gândul*; la cel de-al doilea, al numirii („apoi în creier”), acționează *vorba* și *cuvântul*. Corelația care se creează astfel între gând, vorbă și cuvânt are un rol important în organizarea narațiunii și a universului romanesec, polarizând și definind întreaga evoluție a personajelor. Gândul, situat la nivelul percepției, care este prima treaptă în procesul cunoașterii lumii, reprezintă o stare interioară a ființei: „Somn, ce altceva putea să fie ceața din jurul lucrurilor și lada aurie care se leagănă și saltă într-un vârtej de spumă? Și deodată ceva adânc dureros, adânc sfâșietor, un gând la început și apoi un sentiment, o stare ce năvălea din abis și îi întuneca mintea”. Gândul, resortul intim care declanșează monologul

interior (modalitatea esențială de manifestare a personajului în text), se exteriorizează prin vorbă sau cuvânt: drumul de la starea interioară guvernată de gând (percepție) la aceea exterioară marcată prin vorbă ori cuvânt (numire) reprezintă, în fapt, calea cunoașterii lumii.

La polul numirii, vorba și cuvântul se dispun dicotomic: vorba constituie o stare exterioară a ființei, un joc, o plăcere („trebuie să știi că două lucruri care îmi plac cel mai mult nu mi le îngădui până la capăt: să mănânc și să vorbesc!”), în timp ce cuvântul înseamnă faptă, creație („Lumea sărbătorii căreia mâinile femeii îi dau naștere, după ce Antipa a spus: să fie”). Vorba, ca mod de manifestare a personajelor în economia textului și ca element al oralității discursului, se dezvoltă pe dimensiunile a două componente: *gratuitate* și *necesitate*. Gratuitatea vorbei reprezintă unul dintre elementele parodiate din perspectiva personajului-copil în „Întâmplări din noaptea soarelui de lapte”: „Luându-mă cu vorba, îmi dau însă seama că am început să vorbesc cam în felul unora întâlniți până acum. Am să tac. Nu înainte de a vă spune că ma’ Aurelia îi strecoară ma’ Magdalenei o zisă veche: «Drăguță, din vorbă în vorbă, vorbă se deschide»”. Această gratuitate a vorbei se opune, încă de la primul volum, necesității ei: „Vorbind, el de data asta simți golul rece care-i despărțea, îl copleși gândul că timpul a trecut pentru totdeauna. Și totuși vorbea mereu, știa că asta nu înseamnă nimic; căutând să lungească timpul, nu făcea altceva decât să-l scurteze, dar vorbea, nu se putea opri”. Vorba constituie, așadar, un instrument folosit pentru re-prezentarea realității percepute, în timp ce cuvântul, pronunțarea lui (fapta), re-creează lumea, repetând de fiecare dată începutul. Din această perspectivă, a opoziției care se creează între vorbă și cuvânt, se precizează și rolul naratorului care convertește pofta de vorbă, plăcerea sau necesitatea ei, în poftă de scris: drumul de la vorbă la cuvânt, de la *a vorbi* la *a numi* constituie, în fapt, procesul de elaborare a textului. Cuvântul acumulează dar, în același timp, pierde din substanța realității; narațiunea pendulează astfel între *necesitatea numirii* și imposibilitatea cuprinderii Marelui Tot în acest nume: faptul provoacă o nostalgie

a cuvântului pur care poate rezulta din învălmășeală și confruntarea vorbelor: „senin blajin șiret răutăcios înțelept înțelegător, dar văzându-l cum te privește și te ascultă, aceste vorbe se repezeau una într-alta, puteai crede că din învălmășeala asta va ieși ceva nou și adevărat, un *cuvânt pur* care să cuprindă totul”. Naratorul trăiește drama relevării insuficienței cuvântului, a neputinței de a reda realitatea percepută senzorial: descoperirea limitelor cuvântului scris față de trăire reprezintă, de fapt, o rezultantă a confruntării dintre viață și carte.

Cele trei elemente organizatoare ale narațiunii definesc statutul personajului a cărui existență evoluează sub semnul interogației: „Misterul vieții în societate îmi este mai aproape decât misterul vieții în univers. Așa că nu râdeți: *cine sunt eu?*”. Această întrebare, care vizează căutarea identității, a sinelui, își găsește răspunsul în spațiul circumscris de relația care se stabilește între gând, vorbă și cuvânt. Pentru Chirică Samca sau Rafael Finți, *a fi înseamnă a vorbi*: „Vorbesc, deci exist!”; pentru Artimon sau Palaloga, *a fi înseamnă a gândi*: „Nu se gândise, deci nu existase”; pentru Naum, personajul focal al ultimului roman, *a fi înseamnă a numi* (a înfăptui): „Eu sunt aici vorbă, suflare. Faptă ești tu cu povestea ta scrisă. Scrie”. Fapta, echivalentă cu numirea din care ia naștere textul, duce la eliberarea ființei de sub presiunea exercitată de energia gândului: valoarea supremă a omului se conturează astfel în actul numirii realității, al înfăptuirii prin afirmarea propriei subiectivități.

Alături de această corelație esențială care se creează între gând, vorbă și cuvânt, precizând o anume modalitate de percepere și cunoaștere a lumii și a sinelui, motivul *lumii ca spectacol* organizează, mai ales, materia romanelor „Lumea în două zile” și „Ucenicul neascultător”. Lumea, imensa scenă, împarte oamenii în două categorii: *actorul*, care își desfășoară rolul pe scenă, în lumina reflectoarelor, și *spectatorul* care privește, înțelege, comentează, cunoaște: „tu ești sus la locul tău între oameni minunați și eu jos la locul meu, în stal”. Astfel, personajele lui Bălăiță se manifestă în text sub semnul vocației lor de actor, acționând și vorbind ca și cum ar fi privite și auzite: „Uite, noi vorbim și

multă lume ascultă cu nepăsare”; actorul, spectacolul pe care acesta îl oferă, se confruntă cu spectatorul, cu modul său de a *citi* acest spectacol: „Eu sunt spectator de profesie, poate cel mai de seamă pe care l-a avut vreodată teatrul. Suntem două forțe egale: de o parte eu, de cealaltă parte spectacolul”. Raporturile care se stabilesc în narațiune între actor și spectator, înfruntarea lor, dă naștere unui alt spectacol care se identifică cu textul: astfel, lumea și discursul se întâlnesc sub semnul reprezentației dramatice (teatru, circ, iarmaroc). Discursul narativ capătă dimensiunile și funcțiile discursului dramatic: narațiunea se dezvoltă prin intermediul *replicii*: „Și Naum: tu ce crezi despre tine, așa cum ești acum, ai abandonat sau continui marșul, cum spui? Și Palaloga: Tu ce zici? Și Naum: N-ai abandonat-o, nu, ești chiar în frunte”. Funcțiile *aparté*-ului din reprezentația dramatică sunt preluate de *gând* în discursul narativ: „La urma urmei e o fată bună, deși în ultima vreme, ți-am spus, mi se pare nu știu cum, parcă ascunde ceva, parcă nu știu ce să zic, dar sunt copiii noștri, sigur că da... «Cât ești tu de bun, Alecule, gândi mama, ești nervos și cam repezit dar ai suflet bun, de mine nu te poți ascunde, te cunosc»”. Lumea ca spectacol și textul ca reprezentație dramatică sunt reperele esențiale ale perspectivei asupra realității și a sinelui, pe care o manifestă personajul și naratorul prozei lui George Bălăiță; în spațiul circumscris de aceste elemente se precizează efortul cunoașterii sub semnul căruia evoluează textul epic.

„Să notezi totul, să nu scapi nimic, fără nici o ordine, gesturi, vorbe, mirosuri, strada, interioarele, zidurile, să nu citești nimic din ce s-a scris bine sau rău despre ce scrii tu acum, să faci totul de la început”; aceasta este ambiția ultimei cărți a lui George Bălăiță, care își leagă destinul de cel al volumelor de proză atât prin folosirea unui *liant* comun, cât și prin structura, calitatea și finalitatea textului însuși; într-o „notă” finală, autorul face câteva observații menite să dirijeze lectura spre acel unic spațiu românesc pe care l-au conturat „Conversând despre Ionescu”, „Lumea în două zile” și „Ucenicul neascultător”, George Bălăiță insistând aici asupra unei idei pe care a dezvoltat-o în cuprinsul cărții, atunci când s-a referit la creația

lui Bacovia: scriitorul este în tot ceea ce scrie, romanul, poema, o scurtă scrisoare familială, un „rond de noapte” sau un „timbru” hrănindu-se dintr-o aceeași „substanță originală”, dintr-un același „cod genetic al vocației sale”. Notând totul, fără a-i scăpa nimic, într-o aparentă dezordine care repetă „haosul” viului, al polimorfului, al lumii în dinamica existenței și devenirii sale, prozatorul își trăiește ziua și își face rondul de noapte în „orizontul de așteptare” al *subiectului*, al Cărții care constituie viața însăși ca expunere romanescă; „Noptile unui provincial” (1983) este o sumă de subiecte și, deci, o sumă de cărți, adică erupții de cuvinte scrise în al căror flux poate fi ghicită o revelație, un gând, o idee, o călătorie, o imagine, acel „ceva” care „desface” viața și „face” cartea: textele din acest volum al lui George Bălăiță sunt niște *efecte secundare* ori *pre-texte* ale „muncii zilnice” și „exacte” a prozatorului, ele venind însă și din acea „visare sau măcar din ațipeala care cu dulci ispite ne mai potolește zelul și trufia”.

Dincolo de organizarea materiei cărții, pe care o oferă autorul – două secțiuni intitulate „Rondul de noapte” și „Timbru” –, cititorul ajunge, inevitabil aș spune, la o altă „ordine”, descoperind în substanța textelor pe *prozatorul* George Bălăiță și, alături de el, pe „*literatorul*” unei realități care se trans-pune în volum prin efortul integrator al unei aceeași perspective epice, dar care nu este încă decât material românesc; altfel spus, cititorul va găsi în „Noptile unui provincial” texte a căror *materie* este comună aceleia a romanelor precedente, dar și texte care conțin un *material* românesc „neprelucrat”, pe care urmează, poate, să-l asimileze structura narativă a prozei lui George Bălăiță. Din prima categorie fac parte, în primul rând, acele texte în care prozatorul „de azi” *reconstituie* un spațiu epic aparținând unui prozator „de ieri”; în „Bazar”, de pildă, George Bălăiță *reconstituie* ziua marelui iarmaroc de la Bacău, pe care Bacovia a descris-o în 1915, în „Gravuri, stampe, litografii”, ochiul prozatorului pătrunde în lașul anului 1686, însuflețind cenușiul celebrei gravuri a lui Gabriel Bendenehr și August Vind, construind un adevărat spațiu epic din informațiile documentului și zborul înalt al imaginației: în Cetatea lașilor,



atunci, în 1686 – scrie prozatorul – „oamenii trăiau în cămările de piatră și zarurile se rostogoleau pe o masă. De mâncat se mânca și Cotnarul nu se ducea la ureche. Pâra și dreapta judecată se băteau în capete, aurul zornăia în pungi, caftanul era caftan. Capul se mai rostogolea de pe umeri, mai atârna în furci dacă era nevoie”: o lume încremenită în liniile impersonale ale unei gravuri, care își descoperă privirii prozatorului viața sa ascunsă. Altădată, în „Jurnal”, perspectiva epică asupra unui detaliu al cotidianului hrănește o *stare a sufletului*. „Un dialog imaginar” este un „fragment” de roman istoric, pentru ca în „Anul 1574”, George Bălăiță să ofere o proză scurtă pe care o subintitulează, semnificativ, „după Vremuri de bejenie sau variație pe o temă de Sadoveanu”; carte din carte, epic din epic – aceasta este „formula” prozelor din „Noaptea unui provincial”: trăind și scriind între cărți, George Bălăiță se lasă provocat de ele, redevenind, cu alte cuvinte, el însuși, cel din „Lumea în două zile”.

Cea de-a doua categorie de texte a volumului se constituie în orizontul culturii și în marginea experienței cotidiene; „ronduri de noapte” sau „timbre”, acestea își dezvăluie câteva puncte de reper pe care prozatorul le caută în *cultură* sau se desfășoară pe dimensiunile unui flux dirijat al privirii care restituie *cotidianul* sub forma unor exerciții de stil. Ascultând pe cineva povestind despre Eminescu și Creangă sau văzându-i pe Sadoveanu și Arghezi, autorul se gândește la „portretul cunoscut din cartea de citire”. „În amurg” este un

„rond de noapte” închinat poeziei și definirii ei („Poezia stă numai în puterea cuvântului care, odată găsit, relevă calitatea neobișnuită pe care lucrurile obișnuite o au dintotdeauna, dar nu o arată decât prin *Cuvânt* și cuvântul este chiar poezia”), „Linia de plutire”, „Luna palidă după ploaie”, „Anonimus”, „Oblomov și noi ceilalți”, „Spectacol”, „S.F.”, „Papană” sunt false cronici t.v., de film sau de teatru, adică gânduri, stări, emoții neconsumate încă, imediat după spectacole – *timbre* – care interesează pe autor întrucât spiritul său critic le include, le asimilează organic, provocând idei, substanță, stimulând forța proprie de creație și care interesează pe cititor întrucât selecția pe care o operează cel ce scrie poate coincide cu aceea făcută de el însuși în sala cinematografului, la teatru sau în fața televizorului: timbrele lui George Bălăiță sunt niște catalizatori ai unui proces de receptare a culturii pe care îl împlinim zilnic și fără de care se poate spune că nu existăm. Iar drumul prin cultură al autorului urmează un traiect jalonat de două „obsesii”: ele se numesc Bacovia și George Călinescu a cărui „Istorie” este cartea-reper, deci cartea de învățătură ale cărei definiții sunt sacre și al cărei limbaj devine model: „Între poeții noștri mari, Bacovia este singurul pe care poezia l-a trăit până la capăt. El e unul din acele «cazuri» în care poezia alege. Ea, deci, l-a ales pe Bacovia”, spune George Bălăiță în gustul și cu formula călinesciană.

Celelalte „timbre”, acelea care povestesc cotidianul sunt adevărate *exerciții de stil* ale prozatorului care,

observând realitatea, o citește și o scrie de fapt, încercând să ofere cititorului „rețeta” acelei lecturi și a acelei scrieri; iată, de pildă, cum trebuie trecută în pagină o zi de vară: „Textul de azi, un gând despre luna lui Cuptor, începe la perfectul compus. E un timp lent, mai leneș, mai adânc, mai potrivit pentru miezul verii, firește. Brusc, o mișcare altfel imprevizibilă a aerului, un frig neașteptat de o clipă, avalanșa lichidă dintr-un nor rupt deasupra orașului îmi cer să închei printr-un perfect simplu, mai ager, provizoriu, dar eficient”. Făcând ronduri de noapte sau scriind timbre, *povestind*, George Bălăiță redescoperă, cu voluptate aș spune, acea cuprindere în cuvânt a unui întreg univers și acea viață ascunsă a cuvântului căpătând trup, structură, devenind lume, din care lua ființă *spectacolul cunoașterii* în „Călătoria”, „Conversând despre Ionescu”, „Întâmplări din noaptea soarelui de lapte”, „Lumea în două zile” și „Ucenicul neascultător”; regăsim în „Noaptea unui provincial” ideea relației care se manifestă între producerea unei textualități noi și un gen (romanesce) conceput nu ca structură (pre)stabilită, evidentă, ci ca o *virtuală* construcție în care *povestirea* dă sens curgerii timpului, fixând în forme durabile substanța cotidianului ori recitind altfel viața din cărți: totul începe și sfârșește în afirmația unei interogații: „Ce este literatura dacă nu universul prin cuvânt?”.

Angela Baci



într-un
cimitir
părăsit
cioara
adiere de vânt

femeie
șaman
ceață
-n pustiu
urlet de
lup

craniu
uscat
urme de
ochi
dinți de
cal.

umbrele

lupoaică
rănită
-n lună
plină

[duhoare]

rugăciunea
de dimineață
pădurea
cântă
cântă

mâini
împreunate
ochi închiși
în peșteră
frig
friguri

pe lespede
furnici și
cioburi:
rostul
lumii lor

kalle
regele luminii
deschide
poarta.
Începuturi

(coroană
de spini)

țipăt
de pasăre
albă
pământ
umed
nu
trezi
morții

ridică
mâinile
ultima
preoteasă
din lumea
veche
cer violet

corn de cerb

păsări de
hârtie
în palma
subțire
țipăt.

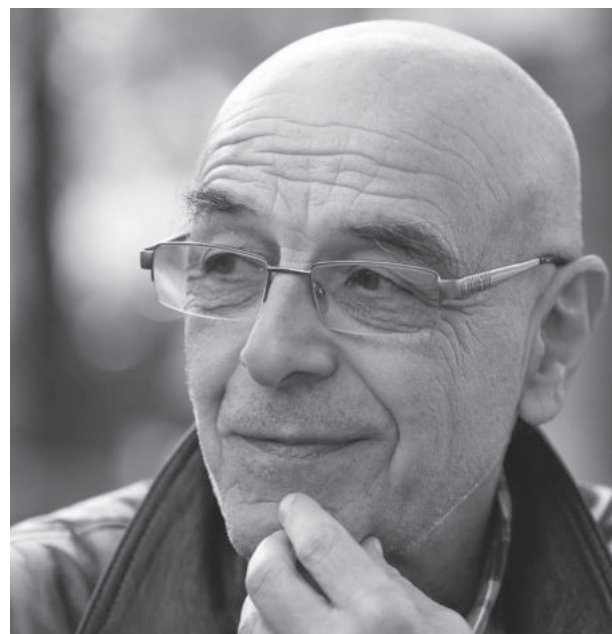
Constantin Tofan



Mercurial

Din cauza războiului
s-au scumpit florile
- cel puțin așa crede lumea –
cu toate că valoarea lor
a fost mereu inestimabilă
prețurile din piață părăd
mai degrabă mărunte petale
cusute cu ață albă

dar tu rămâi convins că
- mai demult –
florile erau ieftine din cauza
poetilor și a pictorilor



Crochiu

*(în atenția domnului primar
care și-a trimis consilierii
să ancheteze dispariția bunului simț)*

O frunză galbenă –
prima frunză galbenă
de care se rușinează
cimentul trotuarului
și crapă

Romance

Într-o casă albastră
cu meri în grădină
și fructe de aur
migrând sub tulpină

dar cum anii te plimbă
din vis în real
astăzi casa-i un Babel
din beton vegetal

o Evă brunetă
cu gust vienez
te-nvăța să pășești
din bemol în diez

iar din valsul acela
în vastul hotel
un ecou mai vibrează
în ritm de măcel

Dilemă

„Tu să stai cuminte”
te-ar fi rugat la plecare
tatăl tău obosit¹
dacă mai avea timp
adică
„să nu spui că ploaia însămânțează pământul
să nu spui că soarele aprinde păsările roșii
să nu spui că peștii împing apa în aval
să nu spui că vântul plantează copacii”
așadar
mereu la început e problema creației
în pofida faptului că
pe tine te preocupă sfârșitul

¹ v. Gellu Naum, *Tatăl meu obosit* (pohem, 1972)

Incognito

De câtva timp fularul roșu nu-ți mai convine
parcă te strânge prea tare
parcă e prea vizibil pe fondul cenușiu al străzii
parcă te trage după el spre miezul fulgerului globular
(și nici nu se mai poartă roșul – cândva venit
să mute atenția de la imperfecțiuni)
pentru că astăzi atmosfera e atât de încinsă
încât toți purtătorii de fular se cred perfecți

deși purtătorii de nasturi metalici și i-au smuls
și i-au aruncat în rigole
deși purtătorii de curele cu paftale uriașe
le-au desfăcut și le-au agățat în copacii din parc
deși purtătorii de pantofi bine lustruiți
i-au descălțat și i-au ascuns în tomberoane

așadar asumă-ți riscul și renunță la fularul roșu
chiar dacă iubita va trece pe lângă tine
fără să te recunoască

Simpozionul Național de Estetică

12 octombrie 2022 - Ziua Artelor Vizuale: „Interferențe Bizantine”, Alexandru Macovei



Simpozionul Național de Estetică

13 octombrie 2022 - Ziua Muzicii

Concert Extraordinar Ramona Elena Tănase și Orchestra Filarmonicii „Mihail Jora” din Bacău



Simpozionul Național de Estetică

13 octombrie 2022 - Conferința Națională de Estetică: „Estetica Spectacolului”



Simpozionul Național de Estetică

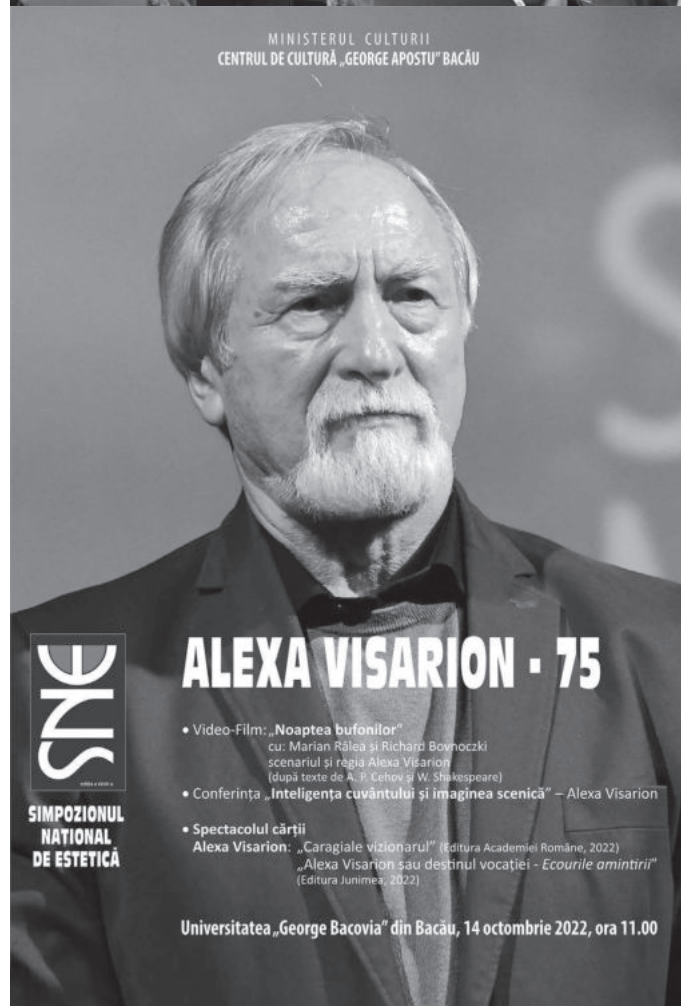
13 octombrie 2022 - Conferința Națională de Estetică: „Estetica Spectacolului”

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58



Simpozionul Național de Estetică

14 octombrie 2022 - Ziua Teatrului: „Alexa Visarion 75”



Simpozionul Național de Estetică

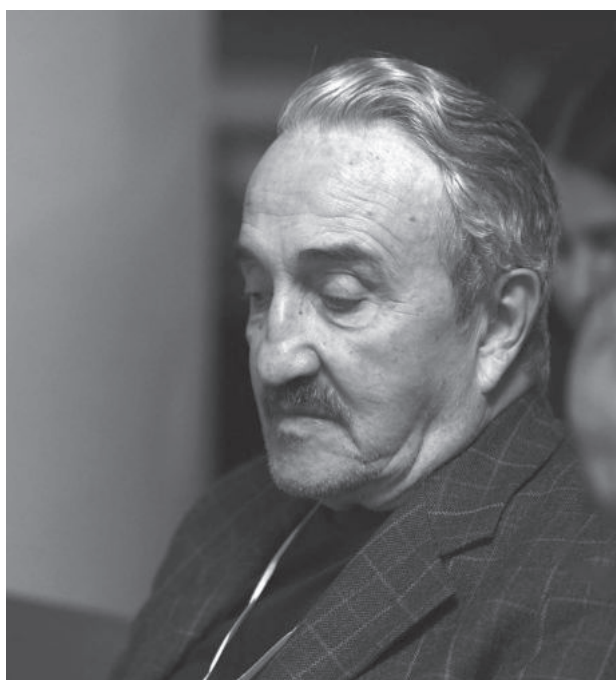
14 octombrie 2022 - Ziua Teatrului: „LA EST DE SUD”

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58



Teatrul dincolo de bariere

Ion Parhon



Ion Parhon

Dialogul teatrului cu muzica, dansul, artele vizuale reprezintă una dintre plăcutele surprize găzduite tot mai generos în viața spectacolului din zilele noastre, încât el nu putea să nu-și găsească locul și în preocupările acestui Simpozion Național de Estetică. De altfel, prin natura sa, însuși spectacolul de teatru oferă adeseori dovada unui ingenios și armonios sincretism, potrivit căruia „artele surori” își dau mâna spre a îmbogăți atât limbajul său, cât și aria impulsurilor emoționale în relația cu publicul spectator. Nu puțini regizori, printre care Vlad Mugur, Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Alexandru Tocilescu, Mihai Măniuțiu, Radu Afrim, Răzvan Mazilu, Bobi Pricop ș.a., ne-au prilejuit o bine înțemeiată prețuire prin spectacolele lor, unde muzica s-a constituit într-un aliat de nădejde, servind cu har viziunea creatoare a directorului de scenă. Deloc întâmplător, acest adevăr a legitimat trăinicia colaborării fructuoase cu anumiți muzicieni, recomandați prin temperamentul

artistic și disponibilitatea lor ludică pentru a se integra și a împlini strategia ce a stat la baza respectivelor lecturi scenice. Faptul a cunoscut, de pildă, o întrupare dintre cele mai fericite în cazul lui Silviu Purcărete, domnia sa reușind să se impună, însă, cu nedezmintit profesionalism, și în realizarea unor spectacole de operă, dintre care minunatul *Gianni Schicchi*, de Puccini, a fost conceput nu la un teatru liric, ci pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca (2007). Sunt memorabile amplul discurs artistic inspirat din tragedia greacă prin *Danaidele* (1996), cu acea tulburătoare expresivitate corporală și cromatică a grupurilor și o elaborată mișcare scenică, unde și-a făcut simțită prezența creația muzicală a regretatului Iosif Herțea, și contribuția valoroasă, de talent, dezvăluită de compozitorul Vasile Șirli în acele antologice spectacole ale lui Silviu Purcărete cu *Faust*, de Goethe, la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu (2007), cu *Tragedia omului*, de Madách, la Teatrul

Maghiar de Stat Csiky Gergely din Timișoara (2020) sau cu *Macbeth*, de Eugène Ionesco, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca (2021). Printre producțiile emblematic ale aceluiași regizor, care mărturisea că uneori își concepe chiar arhitectura spectacolului după modelul unei structuri muzicale, se remarcă și acelea în care fragmente din celebre opere simfonice coexistă surprinzător cu sonorități datorate unor muzicieni neaoși. Cel mai edificator exemplu cred că l-a oferit magnificul *Ubu rex cu scene din Macbeth*, de la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova (1990), în care neașteptata și totodată spectaculoasă asociere a celor două cupluri de dictatori, din piesele lui Alfred Jarry și William Shakespeare, este însoțită atât de sugestivele fragmente de muzică simfonică semnată de Johann Strauss și W. A. Mozart, cât și de muzică originală realizată de Nicu Alifantis, compozitor și interpret bine cunoscut mai ales de către iubitorii muzicii pop, dar afirmat și prin muzica de scenă la unele spectacole remarcabile, așa cum a fost acela cu *Nevestele vesele din Windsor*, de W. Shakespeare, conceput de Alexandru Tocilescu la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (1978). Trebuie spus că antologicul demers artistic cu *Ubu rex cu scene din Macbeth*, reprezentând poate o surpriză prin originalitatea și rafinamentul scenariului, dar și o exprimare performantă a interpretării, care și-a aflat strălucita consacrare internațională prin Marele premiu la Festivalul internațional de la Edinburgh, a fost urmat la mai puțin de doi ani de o nouă capodoperă scenică prin *Titus Andronicus*, de W. Shakespeare (1992), amândouă spectacolele deschizând calea unei excepționale cariere internaționale a creației lui Silviu Purcărete pe aproape toate

continentele. Faptul ne îndeamnă să salutăm cu acest prilej apariția la Craiova, în urmă cu doar câteva săptămâni, a volumului cuprinzând monografiile la aceste spectacole, semnate de regretatul teatrolog Patrel Berceanu, secretar literar al Naționalului craiovean, eveniment împlinit prin grija lăudabilă a poetului Nicolae Coande, inițiator al unor semnificative manifestări culturale sub egida acestui teatru.

În ultimii ani, mariajul fericit dintre teatru și muzică, adeseori extins și în zona dansului, și-a aflat numeroase și edificatoare întrupări bine primite de public, cum au fost musicalurile cu *Opera de trei parale*, după Bertolt Brecht, *Familia Adams*, după Marshall Brickman & Rick Elice, și *Fecioarele noastre grabnic ajutoare*, de Lee Hall, create de Răzvan Mazilu la Teatrul Excelsior, și savuroasele descinderi în zona histrionismului muzical, care au consacrat-o pe compozitoarea Ada Milea și în calitate de regizor la spectacolele cu *Apolodor*, după Gellu Naum, *Chiritza în concert* și *Chiritza în carantină*, după V. Alecsandri și Matei Millo, sau *Exploratorul*, după Florin Bican, găzduite pe scenele din București, Cluj-Napoca și Târgu Jiu, dar și ingenioasele adaptări după *Furtuna* de W. Shakespeare, pe scena Teatrului Bulandra, și *O scrisoare pierdută*, de I. L. Caragiale, pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca. Viguroasa îngemănare a muzicii cu teatrul în construcția unor spectacole mai greu de uitat s-a regăsit și pe afișul unor importante festivaluri internaționale, în frunte cu acelea de la Sibiu, Craiova, București, Cluj-Napoca, Timișoara, Piatra Neamț ș.a. Un exemplu mai apropiat în timp, de această dată oferit de artiști străini, invitați ai respectivelor festivaluri, l-a reprezentat spectacolul danez intitulat *Tiger Lillies joacă Hamlet*, aplaudat minute în șir la ediția din acest an a Festivalului internațional „Shakespeare” de la Craiova. Cele două trupe, de actori ai Teatrului Republica din Copenhaga și de instrumentiști ai Companiei Tiger Lillies ne-au oferit un discurs artistic populat de seducătoare momente de circ, teatru de marionete, efecte video și muzică de cabaret, creat de valorosul regizor Martin Tulinius, plecat din lumea pământească la numai 49 de ani. De la dramatismul tulburător al unor scene ca aceea

a întâlnirii pe aripile visului dintre Hamlet și Ofelia, sau înmormântarea Ofeliei, când Hamlet încearcă zadarnic să reînvie îmbrățișările de altădată lângă trupul acum lipsit de viață al iubitei sale, până la secvențele de umor negru sau unele imagini video cu delicată vibrație transcendentală, povestea cucerește prin muzicalitatea și surprinzătoarea ei desfășurare, din care nu lipsește veselul moment interactiv cu publicul, atunci când Hamlet îl salută cu o contagioasă bucurie pe unul dintre spectatori, explicându-ne tuturor celorlalți că este vorba de fostul său profesor de engleză, pe care nu l-a mai văzut de multă vreme.

Dacă am evocat acest moment mai puțin obișnuit din musicalul cu o tulburătoare dimensiune dramatică dedicat capodoperei marelui Will, trebuie să amintesc aici o și mai surprinzătoare scenă interactivă, semnificativă pentru imprevizibilul, libertatea de creație și instinctul ludic ce caracterizează spectacolele eminentului regizor lituanian Oskaras Korsunovas, ilustrate de spectacolul său cu *Othello*, prezent și el în aceeași ediție a Festivalul craiovean. După ce câteva personaje în frunte cu Iago și Rodrigo, angrenate în otrăvita manipulare menită să-l distrugă pe Othello cu armele geloziei, sunt strivite de acele mosoare uriașe prin care este concepută de regizor originala mișcare scenică, nu trec prea multe clipe și cei răpuși se trezesc ca prin farmec din somnul morții și doresc să afle de la spectatori dacă le-a plăcut această... surpriză. Reacția explozivă de satisfacție a sălii face ca una dintre cele mai entuziaste dintre spectatoare să fie invitată imediat pe scenă, pentru o fotografie împreună cu interpreții respectivi, după care spectacolul își reia tot ca prin farmec parcursul său deloc vesel, sub forma unui emoționant și actual protest împotriva intoleranței sub diferitele sale ipostaze. Și pentru ca surprizele să nu se încheie aici, să spunem că însuși nefericitul Othello era interpretat de... o actriță de culoare. Explicația o găsim într-un interviu acordat de Korsunovas pe Internet, unde, invocându-l pe ilustrul om de teatru Antonin Artaud, cel care considera actorul drept un „atlet al inimii”, regizorul lituanian mărturisea că domnia sa nu a întâlnit un atlet atât de puternic și potrivit pentru rolul lui Othello, așa cum s-a dovedit actrița

Oneida Kunsunga-Vildžiūniene, iar noi nu găsim motiv să-l contrazicem.

Cu gândul la dialogul teatrului cu artele surori și la surprizele pe care el ni le oferă, se cuvine să apreciem evoluția tot mai puternică și mai semnificativă pe care a cunoscut-o în ultimele decenii și dansul, prin multiplele sale ipostaze, cele mai cunoscute fiind acelea de teatru-dans și de teatru coregrafic. În acest peisaj bogat și variat, cu o largă popularitate mai ales în rândul publicului tânăr, s-a impus personalitatea artistică a „Omului-dans”, așa cum inspirat l-a numit colega noastră, criticul Ludmila Patlanjoglu, pe Gigi Căciuleanu în minunata carte-album dedicată creației sale. Discipol mărturisit al inegalabilei coregrafe Miriam Răducanu, acesta ne-a cucerit prin inventivitatea histrionică, profesionalismul și rafinamentul spectacolelor sale realizate pe scenele de la București, Sibiu, Tg. Mureș, Constanța și nu numai acolo, dar și la acele Gale ale tânărului actor, dedicate „dansActorului”, încredințate domniei sale de către Ion Caramitru, președintele UNITER, pentru a-și exprima viziunea programatică și instinctul pedagogic ieșit din comun. Inspirat fie din dramaturgia shakespeariană, fie din opere de I. L. Caragiale, V. Alecsandri, Tristan Tzara ș.a., spectacolele realizate de Gigi Căciuleanu cu teatrele respective sau cu propria trupă alcătuită cu talentați discipoli, ca Lari Giorgescu, actorul Naționalului bucureștean, au fost primite cu o fierbinte simpatie de către public și de critica de specialitate, impulsionând totodată simpatia și interesul tinerilor din lumea scenei pentru teatrul-dans. Altfel spus, dincolo de armonioasa lor alcătuire, o picătură destabilizatoare de mister și de straniețe se ivește adeseori în acea îngemănare dintre teatru, muzică și dans, ce deschide calea neprevăzutului, a surprizei binevenite în dialogul dintre artă și public.

Un merit incontestabil în consolidarea acestui fenomen benefic pentru arta spectacolului l-a avut și actorul, dansatorul și regizorul Dan Puric, a cărui popularitate la granița dintre milenii al doilea și al treilea a sporit semnificativ și prin individualitatea indiscutabilă a demersurilor sale scenice. Mă refer mai ales la spectacolele intitulate *Toujours l'amour*, prezentat și de

Teatrul Național de Televiziune înainte de dispariția acestei sigle de pe micul ecran, și *Costumele*, producție artistică la fel de bine primită de public și de critica de specialitate, dar scoasă din repertoriu de conducerea de atunci a Teatrului Nottara, *Made in România*, cu premiera găzduită de un festival internațional de teatru din Germania, la Menden, aplaudată furtunos chiar dacă interpreților le-au lipsit atunci costumele concepute special pentru acest spectacol, *Hic sunt leones*, realizat la Teatrul Național din București, cu concursul valoroasei scenografe Doina Levința, *Visul*, conceput împreună cu coregraful Malou losif, discurs artistic cu valoare de recital, salutat cu măgulitoare ovații în turneul de la Marsilia și încheiat printr-un tulburător moment inspirat de *Addagio*-ul lui Tomaso Albinoni, și, în fine, o încununare a preocupărilor sale circumscrise teatrului coregrafic, spectacolul cu *Don Quijote*. În calitate de regizor și interpret al rolului titular, alături de veteranul Constantin Dinulescu (Sancho Panza) și de tinerii membri ai trupei sale Passepartout, sub egida Naționalului bucureștean, artistul a întreprins un prestigios „turneu al capitalelor europene”, primit cu unanimă satisfacție pe scenele din Londra, Paris, Madrid, Bruxelles și Berlin, dar și la Alcalá de Henares, în fața unui public entuziasmat, în rândurile căruia românii mi s-au făcut repede remarcați, parcă amintindu-mi că, după spusele gazdelor, conaționalii noștri reprezintă aici aproape 20% din populație. Toate acestea au fost expresiile îngemănării fericite dintre teatru și dans, născute prin talentul, fervoarea imaginației și pasiunea unui autentic artist, înainte de contaminarea sa de către acele *talk-show*-uri politice de pe micile ecrane, de cele mai multe ori populate de manipulări și impostură.

O plăcută surpriză, cu efecte favorabile pentru afirmarea sincrismului și a profesionalismului acelor spectacole „mixte”, a constituit-o implicarea unor regizori de teatru în zona dansului și invers, afirmarea câtorva coregrafe valoroase în realizarea spectacolelor de teatru. Mă gândesc, de pildă, la un discurs artistic de un memorabil dramatism intitulat *Vertij*, inspirat din propria experiență trăită de regizorul Mihai Măniuțiu alături de

mama sa, bolnavă de Alzheimer, pe scena Teatrului „Aureliu Manea” din Turda, cu participarea coregrafelor Vava Ștefănescu și Andreea Gavrilu în calitate de interprete, spectacol prezentat cu succes și în Festivalul Național de teatru din București, la acel poem teatral-coregrafic creat de același regizor la Teatrul Nottara intitulat *Iarna*, după textul lui Jon Fosse, în care forța relevatoare a cuvintelor era însușită de limbajul coregrafic împlinit de cei patru valoroși interpreți, Andreea Gavrilu, Catrinel Dumitrescu, Ștefan Lupu și Andi Vasluianu. Nu mai puțin semnificative s-au dovedit și spectacolele semnate de coregraful Vava Ștefănescu, manager al Centrului Național al Dansului, în spectacolele sale girate de regizorul Mihai Măniuțiu, ca *Julieta* și *Cântarea cântărilor*, ori în propria sa viziune regizorală, cu *Solo on line*, sau cu acele instalații surprinzătoare, ca în *Cvartetul pentru lavalieră*, găzduit de o cabină telefonică. Ultimele decenii ne-au făcut martorii afirmării în primul planul spectacolelor de teatru-dans a unei artiste cu o foarte bună pregătire în ambele domenii, de regizoare și de interpretă. Este vorba de Andreea Gavrilu, colaboratoare viu apreciată a unor eminenți regizori, ca Andrei Șerban, Mihai Măniuțiu, Vlad Massaci, Radu Afrim ș.a., așa cum ne-au dovedit-o spectacolele înscrise cu majuscule în viața noastră artistică, în frunte cu *Rambuku* la Teatrul Național din Timișoara, în regia lui Mihai Măniuțiu, dar și realizarea unui număr important de spectacole în calitate de regizoare sau interpretă, așa cum au fost *Organic Sound Twist*, la Naționalul clujean, *Cataclisma*, la UnTeatru, *Ludibrium*, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *Hotel PM*, la Teatrul German din Timișoara, *Outfitul șarpelui*, la Naționalul craiovean ș.a. Îmi amintesc savurosul ei spectacol cu *Zic-Zac*, realizat în calitate de scenaristă, regizoare și interpretă alături de actorul Ștefan Lupu, răsplătit de UNITER cu Premiul special pentru teatru-dans (2014), pe care l-am revăzut după premieră la Festivalul internațional de teatru scurt de la Oradea, desfășurat pe o scenă în aer liber la miezul nopții, unde energica și irezistibilă demonstrație de virtuozitate și umor înfățișată prin teatru, muzică și dans ne-a cucerit nu numai ca performanță artistică, dar și prin surprinzătoarea sa izbândă în

confruntarea cu o ploaie mărunță, cu zgomotul mașinilor din jur, cu frigul de care noi, cei de pe gradene, eram apărați prin câteva păături groase, și cu acea curiozitate a petrecăreților nocturni fiind în jurul scenei, atrași de cascadele de râs și aplauze provocate de *Zic-Zac*.

Cum orice poveste trebuie să aibă un sfârșit, dacă se poate chiar un *happy end*, aș vrea ca mărturisirile mele de prieten al teatrului, referitoare la surprizele sale prilejuite prin dialogurile cu muzica și dansul să însemne un mesaj sincer de prețuire și de credință în capacitatea artiștilor atrași de universul acestor spectacole de a învinge inerția și birocratismul, suficiența și comoditatea rutinieră, toate barierele încă prezente în calea disponibilităților teatrului nostru de a se reinventa mereu și mereu, cu binecuvântarea dumnezeiască a ludicului.

Estetica rostului sau despre întrebările fundamentale în teatru

Călin Ciobotari



Călin Ciobotari

Una dintre probleme majore cu care se confruntă arta timpului nostru și, în interiorul ei, desigur, teatrul însuși, ține de o anumită slăbire a acelor tensiuni înalte pe care obișnuiam cândva a le cultiva în raport cu arta. Secolul XXI a împlinit, se pare, ceea ce secolul anterior anunța deja: o relativizare fără precedent a artelor, o diluare teribilă a conceptului de „artă”, o multiplicare îngrijorătoare a definițiilor posibile și, implicit, o imposibilitate în a distinge între ceea ce este artă și ceea ce doar pare sau pretinde că este artă. Ne-am dezobișnuit să tratăm arta cu seriozitate mai ales că seriozitatea e căzută în dizgrație în societățile consumeriste ce își ajustează existențele, dar și rațiunile de a fi, între doi poli majori: muncă și divertisment. Desigur, vorbim cu seriozitate despre artă în conferințe, în universități, în studii sau

în alte contexte care, în definitiv, sunt de nișă. În raport cu publicul larg, însă, tot ceea ce e serios este suspect, iar gradul de antipatie pe care îl provoacă teoreticienii (fie ei critici sau istorici literari, teatrali, de arte plastice și așa mai departe) este mai mare ca oricând. Astfel de personaje au devenit antipatice pentru că încă manifestă tendința de a pune la îndoială acea definire majoră contemporană a artei ca *entertainment* și a artistului ca *entertainer*. Pentru foarte mulți dintre contemporanii noștri, consumatori de artă, deci obligatoriu de luat în seamă, teoreticienii complică lucrurile inutil și par nespuse de demodați. Inclusiv mulți dintre artiștii de astăzi îi privesc cu suspiciune și, uneori, chiar cu dispreț pe acești domni și doamne „fără căpătâi” ce despică firul în patru și nu ajung niciodată la vreo concluzie definitivă.

În teatru, idealul divertismentului e resimțit mai acut decât în alte arte, fie numai și pentru ambiția teatrului de a se adresa unui public cât mai numeros. Predispoziția spre compromis a existat dintotdeauna, însă abia astăzi o resimțim în notele sale acute, ireversibile. O întrebare importantă nu mai e formulată decât accidental de spectatorul român: de ce merg la teatru? Să nu ne amăgim, motivații străvechi precum „purificare”, „educare”, „cunoaștere” au aceeași valoare precum niște tot mai îndepărtate teritorii pe care nu le mai frecventează decât foarte puțini. Iar dizgrația în care a căzut teoreticianul nu derivă, cum crede Octavian Saiu¹ pe urmele unei îndelungate tradiții, din acel artist ratat și frustrat care ar fi, în esența lui, omul teoretic, ci pentru că acest „personaj” evocă un timp al seriozității de care arta și artiștii nu mai vor să audă. Teatrul încă resimte vag ecurile unor mari energii din trecut, bănuiala unei arte milenare puternică și în dialog cu nevăzutul încă își face simțită la răstimpuri prezența. A admite asta, însă, i-ar obliga pe artiști să accepte că arta timpului nostru e o farsă sau, în cel mai onorabil caz, o artă aflată într-o fază avansată de decadență. E motivul pentru care tentația de a renunța la o istorie a teatrului, la un fundament teoretic al lui, la o critică a lui, la filosofii lui, la teoreticienii lui e devastatoare.

Noile comportamente sociale măresc tot mai mult distanța față de ceea ce George Banu numea prin sintagma „întrebări esențiale”: „Întrebările esențiale au ceva benefic: rămân în veci fără răspuns. Ne putem întoarce mereu la ele, căci nimeni nu ne oprește să avansăm ipoteze, fără

să ne temem de o eroare definitivă, și să acceptăm implicit rectificarea. Și astfel, întrebarea esențială ne permite să formulăm o soluție, și, în același timp, să rămânem destul de liberi pentru a-i admite contrariul ca pe un fapt posibil. Posibilul a altceva...”².

Care sunt, totuși, întrebările acestea esențiale? Parte din ele provin, desigur, din filosofie vizând chestionări de tip ontologic, existențial, gnoseologic, adaptate teatrului: de ce fac teatru? Cine sunt eu în raport cu teatrul? De ce merg la teatru? Cum este posibil teatrul? Ce este adevărul în teatru? Și așa mai departe... Ei bine, una din întrebările fundamentale pe care teatrul nu și-o mai adresează în prezent, sau o face doar din complezență, e cea privitoare la rost. Care este rostul teatrului? Sau, particularizând: care mai este rostul teatrului? Importanța acestei întrebări este covârșitoare, în primul rând pentru că, cel puțin formal, ea reprezintă solul în care ar trebui să încolțească orice nouă estetică teatrală, indiferent cât de curajoasă sau conformistă ar fi ea. Absența acestei întrebări face ca peisajul esteticilor teatrale contemporane să aibă ceva din imaginea unui arbore suspendat, cu rădăcinile la vedere, înfigându-se în ...neant, nu în vreun sol fertil. Anterioară oricărei formule estetice este, așadar, această estetică primară a rostului.

Toți marii creatori de teatru ai secolului al XX-lea, dar și cei de dinainte, au exersat, explicit sau implicit, estetica rostului. În cele ce urmează, propun câteva revederi ale unor răspunsuri care ne pot inspira sau care ne pot indica diferențe, distanțe, incongruențe ale teatrului nostru cu teatrul de ieri.

Alfred Jarry

„Rolul teatrelor de avangardă nu s-a sfârșit, dar cum aceasta durează de câțiva ani, lumea a încetat să le mai considere nebunești, și astfel au devenit teatrele obișnuite ale micului număr. În alți câțiva ani ne vom fi apropiat și mai mult de adevăr în artă sau (dacă nu e vorba de adevăr, ci de modă), vom fi descoperit un altul, și aceste teatre vor fi cu totul, în cel mai rău sens, obișnuite, dacă nu-și aduc aminte că esența lor nu e să fie, ci să devină”³.

Rolland Romain

„Prima condiție a unui teatru popular este aceea de a fi o destindere. În primul rând, el trebuie să facă bine, să fie un repaus fizic și moral pentru muncitorul obosit după o zi de

muncă. E de datoria arhitecților care vor construi localuri pentru teatrul viitorului să aibă grijă ca biletele ieftine să nu mai ofere locuri în care spectatorul să se chinuiască. E de datoria poetilor de a se strădui ca operele lor să răspândească veselie, dornică să se afișeze sau o puerilitate prostănacă, pentru îndrăzni să-i ofere poporului ultimele produse ale artei decadente, care uneori dau mult de furcă chiar și minților celor care nu se obosesc cu nimic. Iar cât privește suferințele, neliniștile și îndoilele elitei, să și le păstreze pentru ea...

Teatrul să fie un izvor de energie... Datoria de a evita tot ceea ce zdrobește și deprimă este o datorie negativă; are o contrapondere necesară: încurajarea și înflăcărea sufletului. Distrând poporul, teatrul trebuie să-l facă și mai apt pentru a acționa mâine... Teatrul să fie deci o baie de acțiune. Poporul să găsească în poetul său un bun tovarăș de drum, vioi, bine dispus, la nevoie eroinic, pe brațul căruia să se sprijine și a cărui bună dispoziție să-l facă să uite oboseala călătoriei. Datoria acestui tovarăș e să-l ducă drept la țintă, fără să scape din vedere, pe parcurs, să învețe să privească cu atenție în jurul său...

Teatrul trebuie să fie o făclie luminoasă pentru minte. Trebuie să contribuie la răspândirea luminii în extraordinarul creier omenesc, plin de umbre, de cute, de monștri⁴.

Luigi Pirandello

„Dintre toate celelalte spectacole (în sens de „arte”; n. n., C. C.) câte pot intra, pentru o clipă, în viața unui popor, teatrul e cel care-i asumă și-i oglindește mai intim valorile morale; teatrul e cel care rămâne. Dând glas sentimentelor și gândurilor puse în lumină prin jocul viu al pasiunilor înfățișate și care, prin natura însăși a acestei forme de artă, trebuie să fie expuse în termeni cât se poate de limpezi și fermi, teatrul propune unei judecăți publice propriu-zis acțiunile umane, așa cum sunt ele aievea, în realitatea lor netă și eternă, pe care fantezia poetilor o creează ca exemplu și îndemn pentru viața naturală, cotidiană și confuză: o judecată liberă și umană, care cheamă eficient conștiințele judecătorilor înșiși la o viață morală tot mai înaltă și mai exigentă. Toate epocile istoriei umane ne-au transmis un teatru viu când la un popor, când la altul, și întotdeauna acest teatru a marcat un mare moment în viața acestor popoare. Patrimoniu sacru și monumental căruia numeroase state – de la cele mai mari la cele mai mici –

au și simțit datoria să-i ofere lăcașurile potrivite pentru a-l găzdui, nu ca pe un muzeu de statui inerte, ci ca pe un loc unde operele de artă cele mai demne să poată avea viață, iar cele noi – care din fericire au fost create – să poată și ele să trăiască, la adăpost de condițiile potrivnice și precare ale momentului⁵.

Jean Paul Sartre

„...când mergem la teatru, nu vrem să recuperăm altceva decât pe noi înșine, dar pe noi înșine nu în măsura în care suntem mai mult sau mai puțin săraci, mai mult sau mai puțin mândri de frumusețea sau de tinerețea noastră, ci în măsura în care suntem oameni care respectă reguli și care stabilesc reguli pentru aceste acțiuni... Or a acționa, adică a face tocmai ceea ce constituie obiectul teatrului înseamnă a schimba lumea și, schimbând-o, a te schimba pe tine însuși în mod inevitabil⁶.

„Arta scenică este independentă față de celelalte, concretă ca și viața, plină de dragoste adevărată, de bucurii și de dureri adevărate, o artă născută din îmbinarea tuturor celorlalte arte, o artă care se servește de cuceririle lor, existând însă independent de ele, o artă în care senzațiile, sentimentele, gândurile nu devin nici muzică, nici culoare, nici poezie, ci dau naștere ființelor omenesci⁷.

Friedrich Dürrenmatt

„...Datoria artei (în sens de artă teatrală; n. n., C. C.) e să creeze o formă, un lucru concret. Asta îi e dat mai ales comediei. Tragedia, ca cea mai viguroasă formă de artă, presupune o lume formată. Comedia, când nu e comedie morală ca la Molière, presupune o lume neformată, în formare. În revoluție, o lume în descompunere, ca a noastră...⁸.

Evgheni Bagrationovici Vahtangov

„Irepetabilitatea. Irepetabilitatea, țineti minte acest cuvânt. Fiecare secundă din orice spectacol este irepetabilă. Măine, în același spectacol cu aceleași personaje, în aceleași decoruri va veni același moment, aceeași secundă, cu aceleași cuvinte și acțiuni, și totuși nu va mai fi cea care a fost ieri, cea de ieri nu se va mai repeta niciodată, niciodată! Și, iată, tocmai pentru a fi martor al acestui început veșnic viu, irepetabil, care se naște în fiecare seară, sămânța artei teatrale, pentru asta vine spectatorul la teatru!”

„Teatrul trebuie să-l miște pe spectator. Să-l miște pentru că, prin fața lui, pe scenă, trece viața în care

acționează, trăiesc și se bucură oamenii⁹.

I. L. Caragiale

„Arta dramatică este o artă de perfecție: astfel, ea are un scop special – reprezentarea, reprezentarea frumoasă¹⁰.

Erwin Piscator

„Adevărata menire a teatrului... focar de cultură, punct de cristalizare socială, factor activ al unei comunități umane demne de acest nume...¹¹. „Teatrul nu are la urma urmei altă misiune decât să clarifice în conștiința oamenilor care umplu sălile de spectacol tot ceea ce dormitează mai mult sau mai puțin vag și confuz în subconștientul lor¹². Rostul teatrului e de „a ataca problemele curente, a veni în întâmpinarea cerințelor publicului pentru a-i oglindi existența, fără solemnitate și fără menajamente...¹³.

Bertolt Brecht

„Dintotdeauna, rostul teatrului, ca și al celorlalte arte de altfel, a fost acela de a distra oamenii. Acest rost îi conferă în permanență rangul său aparte; nu are nevoie de altă legitimație decât plăcerea... N-ar trebui să i se pretindă teatrului nici măcar să-i învețe ceva pe oameni, sau, în orice caz, nimic util, cel mult să se miște în mod plăcut, atât din punct de vedere fizic, cât și spiritual. Căci teatrul trebuie să poată rămâne ceva cu totul de prisos aceasta însemnând atunci, firește, că omul trăiește pentru acel prisos. Dintre toate lucrurile, desfătările au cel mai puțin nevoie de apărare¹⁴.

„Fie și numai simpla dorință de a dezvolta o artă corespunzătoare timpurilor pe care le trăim împinge de la bun început teatrul nostru, cel al epocii științifice, înspre cartierele mărginașe, unde se poate pune – cum am spune: fără limite – la dispoziția maselor largi ale celor care produc mult și trăiesc din greu, pentru ca în cadrul său ele să se poată distra într-un mod util pe marginea marilor lor probleme¹⁵.

„Menirea primordială a teatrului este talmăcirea subiectului și prezentarea sa prin procedee de distanțare adecvate¹⁶.

„Este absolut indiferent dacă scopul primordial al teatrului este să ofere cunoașterea lumii, cert este că teatrul trebuie să dea reprezentării ale lumii și aceste reprezentări n-au voie să inducă în eroare¹⁷.

Adolphe Appia

„Spectatorul vine să se convingă, la atât se reduce rolul său. [...] Spațiul

scenei nu este decât gaura cheii prin care surprindem manifestările vieții care nu ne sunt accesibile¹⁸.

Antonin Artaud

„Trebuie să credem într-un sens al vieții reînnoit prin teatru¹⁹.

„Teatrul, adică acea gratuitate imediată, care împinge la acte inutile și neprofitabile pentru actualitate²⁰. „Alchimia, ca și teatrul, sunt arte, ca să spunem așa, virtuale, ce nu-și poartă nici finalitatea, nici realitatea în ele înseși... teatrul trebuie considerat ca Dublu nu al acestei realități cotidiene și directe a cărei inertă copie s-a mărginit puțin câte puțin a fi..., ci al unei alte realități, periculoase și tipice, în care Principiile, ca și delfinii când și-au ițit capul, se grăbesc să reintre în întunecimea apelor²¹.

Rostul teatrului e „de a face aur... evocând spiritului o puritate absolută și abstractă..., parte organică a unei vibrații de nedescris²².

„Obiectul său (al teatrului – C. C.) nu este să rezolve conflictele sociale sau psihologice, să servească drept câmp de bătaie unor pasiuni morale, ci să exprime obiectiv adevăruri secrete, să facă să iasă la lumină, prin gesturi active, acea parte de adevăr îngropată sub forme în întâlnirile lor cu Devenirea²³.

„Teatrul trebuie să devină egalul vieții, nu al vieții individuale..., ci al unui fel de viață eliberată ce mătură individualitatea umană și în care omul nu mai este decât o răsfrângere. Crearea Miturilor, iată adevăratul obiect al teatrului, traducerea vieții sub aspectul ei universal, imens, și extragerea din această viață a unor imagini în care ne-ar plăcea să ne regăsim²⁴.

V. E. Meyerhold

„Teatrul mobilizează toate mijloacele accesibile pentru atingerea unui efect agitar maxim asupra spectatorului²⁵.

Jerzy Grotowski

„Ceea ce ne interesează este spectatorul care dorește cu adevărat, prin confruntarea cu spectacolul, să se analizeze pe el însuși²⁶.

„Teatrul trebuie să atace ceea ce am putea numi complexe colective ale societății, sâmburele subconștientului sau, poate, al subconștientului colectiv (nicio importanță cum îl numim), miturile, care nu sunt o invenție a gândirii, dar care, cum am spus, sunt moștenite prin sânge, religie, cultură și climă²⁷.

„Noi nu suntem aici pentru a-i face plăcere sau a-l flata pe spectator.

Noi suntem aici pentru a spune adevărul²⁸.

Peter Brook

„Cuvântul teatru are prea multe sensuri vagi. În multe locuri din lume teatrul nu are un loc exact în societate, niciun scop clar, el există numai fragmentar: un teatru aleargă după bani, altul după glorie, altul după emoție, altul după politică, altul după distracție²⁹.

„Teatrele, actorii, criticii și publicul sunt blocați într-o mașină care scârțâie dar nu se oprește niciodată. Va fi mereu o nouă stagiune care vine, dar noi suntem prea prinși ca să ne punem singura întrebare vitală ce măsoară întregului. De ce mai facem teatru? Pentru ce? E un anacronism, o excentricitate demodată, supraviețuind ca un monument vechi sau un obicei caraghios? De ce aplaudăm și ce? Are scena cu adevărat un loc în viața noastră? Ce funcție poate avea? La ce-ar putea ajuta? Ce ar putea explora? Care sunt însușirile ei speciale?³⁰.

Eugenio Barba

„Astăzi știu că prin toate spectacolele mele mi-am propus să stârnesc Dezordinea în mintea și în simțurile spectatorului. Am vrut să semăn în el îndoiala, să-i zdruncin obișnuința de a prevedea, precum și criteriile de judecată. Spectatorul despre care vorbesc nu este un străin, cineva care să fie convins sau cucerit. Vorbesc în primul rând despre mine însumi. Cine face un spectacol este și spectator. Dezordinea (cu majusculă) poate fi o armă sau un leac împotriva dezordinii care ne asediază înăuntrul și în afara noastră³¹.

„Teatrul a constituit – astăzi știu clar – un instrument prețios pentru incursiuni în zone ale lumii ce păreau a nu-mi fi la îndemână: incursiuni în ținuturi necunoscute ce caracterizează realitatea verticală, imaterială a ființei umane, și incursiuni în spațiul orizontal al relațiilor umane, al cercurilor sociale, al raporturilor de putere și politice, în vâscoasa realitate cotidiană a acestei lumi în care locuiesc și căreia nu vreau să-i aparțin.

Chiar și azi continuă să mă fascineze faptul că teatrul furnizează instrumente, căi și alibiuri pentru incursiuni în dubla geografie: cea care ne înconjoară și cea pe care noi o înconjurăm. De o parte, lumea exterioară, cu regulile sale, cu vastitatea sa, zonele sale incompreensibile și seducătoare, răul și haosul său; pe de altă parte, lumea interioară, cu continentele și oceanele sale, faldurile și insolubilele ei mistere³².

„A acționa prin teatru înseamnă să te adâncești în propria cultură³³.

„Mulți se simt, ne simțim sau ne-am simțit alunecând spre un fel de apatie, de neputință. Teatrul a fost stânca de care ne-am agățat și care, în ciuda a tot și a toate, ne face sociali³⁴.

„Știu că teatrul poate schimba radical un singur lucru în societate: te poate schimba pe tine însuși, propriul fel de a te purta, de a te prezenta, de a te reprezenta, de a te judeca³⁵.

„Cine ar îndrăzni să afirme că a te ocupa de teatru are în sine un sens? Uneori ni se pare că sensul s-a prelins din realitatea teatrului, lăsând doar piatră seacă și noroi. Poate că exista un sens cândva, înainte ca industria spectacolului modern, cultura de masă, noile ritualuri și mituri juvenile să priveze de legitimitate și eficiență activitatea teatrală. Este vorba de mișcări istorice care ne depășesc. Iată de ce nu mai reușim să ne dezmeticim, să regăsim motivele care ne-au susținut în primele zile de muncă. Poate că în acele prime zile eram idealști. Acum ne simțim mai maturi, dar și mai arizi și uneori dezamăgiți.

Acum este momentul când suntem mai mult pradă iluziei. Foarte puternică este, într-adevăr, iluzia după care lucrurile și faptele par să aibă un sens prin ele însele, iar sensul pare să sporească sau să se piardă aproape fără să știm, din cauze exterioare.

Nu noi putem defini valoarea spectacolelor noastre, mesajul pe care îl vor purta. Uneori este Istoria, cu l mare, ce își asumă rolul de a produce sensul adânc pe care roadele muncii prin teatru și-l pot asuma... Este doar vina noastră dacă implicarea noastră prin teatru își pierde sensul în propriii noștri ochi.

Ar fi prostesc să ne descurajăm pentru ceva care este evident de aproape un secol: teatrul este o activitate artistică în căutarea sensului³⁶.

Giorgio Strehler

„Teatrul e ca un gest omenesc suprem, gest de iubire și de încredere în oameni împotriva singurătății și împotriva neliniștii care, totuși, există și încearcă să ne închidă pe unii față de alții într-o lume atât de adeseori nemiloasă și incapabilă, nu zic de dragoste, dar de un minimum de toleranță, un minimum de bunătate, de milă și de solidaritate³⁷.

Lev Dodin

„Din oarecare motiv, acțiunile tale contează pentru cineva. Din oarecare motiv, cineva se duce la teatru, vede

un spectacol, plânge... Chiar dacă este numai o lacrimă, pentru jumătate de minut, totuși este ceva. Poate că a simțit compasiune pentru o prostituată care se jeluiește în necazul ei. În viața adevărată, fără îndoială că ar trece mai departe, neobservând-o, dar la teatru simte compasiune. Este prea naiv să cred că, după spectacol, spectatorul nostru, aflându-se într-o situație similară reală, se va opri și-i va întinde mâna. Însă, pentru acea jumătate de minut, a fost o ființă umană în sensul deplin al cuvântului. Să mai fii om jumătate de minut – n-ar fi rău. În general, în viața noastră, rareori reușim să fim într-adevăr umani... Trăim într-o lume de-a dreptul nebună. Iar nebunia pornește de la prejudecata absurdă că ceilalți sunt concepuți dintr-un alt aluat. De aceea, oamenii se luptă, se umilesc unii pe ceilalți și își dau sângele. Teatrul luptă împotriva acestei prejudecăți, cel puțin unind spectatorii în întinericul sălii de spectacol. Îi reunește prin compasiune, prin trăirea comună (chiar numai pentru un moment) a durerii. Iar aceasta este un miracol!”³⁸.

„Sunt absolut convins că oamenii nu vin la teatru numai ca să petreacă o seară plăcută. Conștient sau nu, ei vin ca să-și îmbogățească viața. Fiecare spectacol le arată noi fațete ale experienței umane. În sala de spectacol, toată lumea poate să aibă atât înălțimile puterii, cât și adâncimile abisului. (...) Scopul principal al teatrului nu este să distreze publicul. Cred cu tărie în acest lucru. De ce un artist, unul talentat, pictează o pânză? Pentru că îi este cu neputință să nu o facă. De ce scriu scriitorii? Pentru că trebuie să scrie. Din aceleași motive se naște și un spectacol. Ca să arate ceva care contează pentru oameni. Dacă jucăm ceva despre care credem că va interesa pe alții, dar care pe noi, actorii, ne lasă indiferenți, riscăm să creăm o piesă care nu va interesa pe nimeni. De aceea încercăm să producem lucruri care ne interesează în profunzime, pe care le simțim foarte personal”³⁹.

Ariane Mnouchkine

„*Marele teatru* este întotdeauna istoric, e sarcina lui să ne aducă aminte că înotăm în fluviul numit Istorie și că acestui mare fluviu îi suntem deopotrivă particule, brigadă fluvială și constructori de dig”⁴⁰.

„Orice artă este un refugiu, o fortăreață împotriva urâtului, a prostiei, a barbariei, așa că ea rămâne o luptă”⁴¹.

Liviu Ciulei

„Publicul vine la teatru ca să trăiască în comun, în comunitate,

o însingurare. Fenomenul este aproape același cu cel care populează bisericile. De ce merge lumea la biserică, că lumea se poate ruga și acasă? Dar se roagă într-o comunitate, el se însingurează prin rugăciune. Dar există umeri care se ating, simți respirația vecinului și totuși te însingurezi în spectacolul de teatru. Poate câteodată te compari: râzi cu o secundă înainte de vecinul tău sau alteori ești înlăcrimat mai puternic decât vecinul tău. E o comparație permanentă. Dar cred că noi ajungem la maximum în arta noastră și poate de asta existăm în această meserie, atunci când reușim ca pe spectatorul acesta, dintr-o comunitate, să-l izolăm și, prin procesul de înțelegere și de emoționare, să îl însingurăm și să îl facem să fie el însuși confruntat cu conștiința lui. Fapt pentru care nu dispare teatrul, cu toate invențiile tehnice, cu apariția cinematografului, a televiziunii; teatrului i s-a prescris moartea și declinul, de nu știu câte ori teatrul a supraviețuit și va supraviețui tocmai pentru acest proces, de intimitate extraordinară între ceea ce se întâmplă într-un cadru iluzoriu, al scenei, și între realitatea interioară a spectatorului. Această relație determină imortalitatea teatrului”⁴².

Thomas Ostermeier

„Cred că părerea cuiva despre lume se poate schimba după o seară bună la teatru”⁴³.

„Teatrul poate fi unul dintre acele locuri unde încercările de înțelegere a lumii într-un fel diferit se intensifică prin împărtășirea unui punct de vedere asupra lumii și printr-o atitudine. Teatrul poate fi un loc în care societatea să își dobândească conștiința, decisă fie repolitizat”⁴⁴.

„Această artă (a teatrului; n. n, C. C.) este o revoltă împotriva decepției de viață, născută din indignarea de a te fi născut... Într-o lume ca asta, trebuie să te revolți, iar teatrul este unul dintre instrumentele acestei revolte. Fiindcă este o artă a conflictului... Teatrul este cu necesitate o artă de atitudine. Asta vreau eu să văd când merg la teatru... Într-o lume dominată de virtual, te pomenesti dintr-odată în fața unei reprezentări reale și virtuale totodată. Asta e frumusețea teatrului în lumea de azi, care ne pune mereu în fața media bidimensională”⁴⁵.

„Am fost întotdeauna fascinat de ideea unui teatru în care cineva din public ar fi trimis pe scenă, pentru a reprezenta și săvârși toate relele pe care noi, ca oameni civilizați, în mod normal (și în chip fericit) nu le săvârșim în fiecare zi. Teatrul devine astfel un

dispozitiv de evacuare a afectelor și pulsioniilor care nu-și au locul într-o societate civilizată. Un dispozitiv care ar permite deplasarea fanteziilor violente într-un spațiu virtual pentru a scăpa de ele”⁴⁶.

Peter Sellars

„Cred că intimitatea este un lucru important pentru viitorul teatrului, nu atât de mult în spectacole dedicate mulțimii, ci pentru experiența intensă împărtășită unui mic grup de oameni, care-și pot confirma reciproc existența în lume. Cred că o parte din ceea ce oamenii vor căuta în teatru este atingerea: un simț tactil al prezenței umane”⁴⁷.

John Wright

„Nu uitați că mergem la teatru în primul rând ca să ne distrăm. Îmi plac limba, poezia și ideile, îmi place să râd tot atât cât îmi place să mă îngrozească ceva și cu siguranță mă voi bucura de momentele cruciale, dar îmi place ca toate să fie pe aceeași farfurie”⁴⁸.

„Peter Brook spunea cândva că teatrul eficient încearcă să facă *invizibilul vizibil*. Cu alte cuvinte, sarcina teatrului e să găsească acțiunea care creează vibrații atât de rezonante în imaginația noastră, încât să ne ajute să ajungem la o înțelegere reciprocă. Când publicul hohotește de râs, poți să fii sigur că a ajuns la o asemenea înțelegere. E o punte peste prăpastia subiectivității”⁴⁹.

Pippo Delbono

„Pentru mine, arta înseamnă evoluție, cu alte cuvinte criză și îndoială permanentă... Teatrul trebuie să fie un loc în care acceptăm să ne pierdem certitudinile... Spectacolele care m-au emoționat cel mai mult – acele ale lui Kantor sau Pina Bausch, de pildă – sunt cele care m-au bulversat profund, care mi-au răsturnat reperele. Poate nu am înțeles întotdeauna mare lucru din ele, dar ele m-au plasat într-o stare de criză. Pentru mine, e important ca teatrul să zdruncine logica, certitudinile. Pentru mine, teatrul e un loc al Adevărului, un loc în care poți face experiența adevărului, și el trebuie să arate, să cristalizeze contradicțiile vieții... Teatrul e o experiență de viață care vorbește neconținut despre moarte, teatrul e o luptă împotriva morții... Pentru mine, teatrul e un loc în care trebuie să ai curajul de a smulge măștile”⁵⁰.

Heiner Müller

„Există două rânduri într-o traducere de Ezra Pound, care îmi plac

foarte mult și care se potrivesc aici: *What is the use of talking, and there is no end of talking?* Înțeleg întrebarea, dar asta este o gâlceavă scolastică, dacă arta are vreun scop sau nu. Când faci artă, nu te gândești, desigur, la scopuri, iar dacă te gândești, asta nu are nicio legătură cu ceea ce faci. Poate fi, deci, oricum. I se atribuie, desigur, scopuri artei. Depinde de situație. Dar cred că despre asta nu putem discuta cu adevărat⁵¹.

Robert Wilson

„Ideal ar fi, cred eu, ca teatrul să fie un forum, un loc unde fiecare să poată participa. Asta îl face să fie unic în societate”⁵².

„Eu nu am un mesaj. Ceea ce fac este un aranjament arhitectural”⁵³.

Krzysztof Warlikowski

„Astăzi, cel mai important pentru mine este ceea ce vreau să spun. Teatrul formei se compromite în imitarea vieții. Este motivul pentru care încerc, înainte de toate, să vorbesc, vreau să teoretizez pentru teatru, să filosofez, nu să povestesc, ci să vorbesc, să îndepărtiez tablourile frumoase. Teatrul n-a fost niciodată atât de aproape de gândire ca astăzi”⁵⁴.

„[Teatrul poate fi *normal*] numai când își trădează esența; când e stupid și-și respinge misiunea; când renunță să se situeze la avangarda reflecției despre om, a încercării de a cunoaște omul, când renunță să caute structurile ascunse care ne conduc viața și comportamentul. De vreme ce viața nu e normală, atunci teatrul trebuie, cel puțin, să nu fie normal. E spațiul de libertate, de creație, de comunicare abstractă”⁵⁵.

„Teatrul nu există pentru a face plăcere publicului”⁵⁶.

„...în teatru (...) gândul trebuie să-i unească pe toți cei prezenți. Astfel se împlinește misiunea teatrului”⁵⁷.

„De ce ar trebui să acceptăm minciuna burgheză în teatru? Teatrul ar trebui să ne facă să ieșim din ritmul cotidian al vieții, și nu să-l confirme. Nu există compromis. Teatrul ar trebui să fie un instrument de cunoaștere, și nu instrument artistic”⁵⁸.

Alexandru Tocilescu

„În ciuda efemerului și a evanescentei spectacolului de teatru, ceva trebuie să rămână. Ceva rămâne marcat în cel ce vede. Am scris cândva, când aveam vreo optispe ani, o poezie. Mă uitam pe fereastră, eram trist și... Vizavi de mine, e o cârciumă care avea un horn, pe unde ieșea un nor gros de fum. Și, pe suprafața norului gros

de fum, un felinar proiecta umbra unor crengi de pe stradă. O umbră proiectată pe fum mi s-a părut că este cel mai diafan lucru posibil. Și asta dacă rămâne dintr-un om – o umbră proiectată pe fum – și tot e un lucru extraordinar!”⁵⁹.

Note:

- ¹ Octavian Saiu, *Arta de a fi spectator*, Editura Nemira, București, 2021
- ² George Banu, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, versiunea în limba română de Delia Voicu, Editurile Unitext și Polirom, Iași, 2005, p. 69
- ³ Alfred Jarry, în George Banu, Mihaela Tonitza-Iordache, *Arta teatrului*, ediția a doua revăzută și adăugită, traducere de Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004, p. 288
- ⁴ *Arta teatrului...*, ediția citată, pp. 296-298
- ⁵ *Idem*, p. 310
- ⁶ *Arta teatrului...*, ediția citată, pp. 311-312
- ⁷ Luigi Pirandello, în Ileana Berlogea, *Pirandello*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 243
- ⁸ F. Dürrenmatt, în *Arta teatrului...*, ediția citată, p. 321
- ⁹ Fragmente din Nikolai Mihailovici Gorkov, *Lecțiile de regie ale lui Vahtangov*, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2017, p. 42, p. 48, p. 235, p. 322
- ¹⁰ I. L. Caragiale, *Despre teatru*, prefață de Simion Alterescu, ESPLA, București, 1957
- ¹¹ Erwin Piscator, *Teatrul politic*, cuvânt înainte de Radu Beligan, Editura Politică, București, 1966, p. 9
- ¹² *Idem*, p. 102
- ¹³ *Idem*, p. 143
- ¹⁴ Bertolt Brecht, *Scrisori despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1977, pp. 207-208
- ¹⁵ *Idem*, p. 216
- ¹⁶ *Idem*, p. 242
- ¹⁷ *Idem*, p. 252
- ¹⁸ Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin-Popescu, Editura Unitext, București, 2000, pp. 68-69
- ¹⁹ Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997, p. 14
- ²⁰ *Idem*, p. 22
- ²¹ *Idem*, p. 41
- ²² *Idem*, p. 43
- ²³ *Idem*, p. 58
- ²⁴ *Idem*, p. 93
- ²⁵ V. E. Meyerhold, *Reconstrucția teatrului*, selecția și traducerea textelor, prefață și note de Sorina Bălănescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2015, p. 136
- ²⁶ Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, Fundația „Camil Petrescu”, București, 2009, p. 26
- ²⁷ *Idem*, p. 27
- ²⁸ *Idem*, p. 127
- ²⁹ Peter Brook, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefață de George Banu,

Editura Unitext, București, 1997, p. 32

³⁰ *Idem*, p. 43

³¹ *Idem*, p. 52

³² *Idem*, p. 390

³³ Eugenio Barba, *Teatru, singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere din limba italiană de Doina Condrea Derer, ediție îngrijită de Alina Mazilu, ediția a doua, Editura Nemira, București, p. 382.

³⁴ *Idem*, p. 274

³⁵ *Idem*, p. 287

³⁶ *Idem*, pp. 316-317

³⁷ Giorgio Strehler, *Scrisori despre teatru*, Traducere din limba italiană, note și cuvânt înainte de Alice Georgescu, ediție îngrijită de Stella Casiraghi, prefață de Giovanni Raboni, postfață Alexandru Darie în dialog cu Monica Andronescu, Editura Nemira, 2015, p. 29

³⁸ Lev Dodin, *Călătorie fără sfârșit*, Ediție de John Ormrod, traducere din limba engleză de Cătălina Panaitescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2008, p. 29

³⁹ *Idem*, p. 32

⁴⁰ Ariane Mnouchkine, *Arta prezentului*, convorbiri cu Fabienne Pascaud, traducere din limba franceză de Daria Dimiu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2010, p. 23

⁴¹ *Idem*, p. 37

⁴² Liviu Ciulei, *acasă și-n lume*, vol. I, antologie teatrală de Florica Ichim și Anca Mocanu, Fundația culturală „Camil Petrescu”, București, 2016, vol. III, p. 142

⁴³ Thomas Ostermeier, citat în *Regizori contemporani ai teatrului european*, Maria M. Delgado, Dan Rebellato (editori), traducere din limba engleză de Edith Negulici, Ramona Tănase, Loredana Voicilă, ediție îngrijită de Edith Negulici, Editura Tracus Arte, București, 2016, p. 394

⁴⁴ *Idem*, pp. 401-402

⁴⁵ *Idem*, p. 35, p. 36, p. 37

⁴⁶ *Idem*, p. 88

⁴⁷ Peter Sellars în *Regizori contemporani...*, p. 450

⁴⁸ John Wright, *De ce râdem la teatru? O explorare practică a comediei fizice*, traducere din limba engleză de Maria Aciobăniței, argument de Theo Herghelegiu, cuvânt înainte de Toby Jones, Editura Nemira, București, 2016, p. 42.

⁴⁹ *Idem*, p. 87

⁵⁰ Pippo Delbono, *Teatrul meu*, volum conceput și realizat de Myriam Bloedé și Claudia Palazzolo, cuvânt înainte de George Banu, ediție îngrijită, adăugită și traducere de Andreea Dumitru.

⁵¹ Heiner Müller, citat în *Întâlnire cu Robert Wilson*, traducere din limba germană de Ozana Oancea, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2008, p. 135

⁵² *Întâlnire cu Robert Wilson*, traducere din limba germană de Ozana Oancea, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2008, p. 130

⁵³ Robert Wilson citat în Maria Șevțova, *Robert Wilson*, traducere din limba engleză de Odette Kaufman-Blumenfeld și Oltița Cântec, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2010, p. 59.

⁵⁴ Krzysztof Warlikowski și *Teatrul ca o rană vie*, lucrare concepută și realizată de Piotr Gruszczyński, traducere de Monica Grădinaru, postfață de George Banu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2010, p. 74.

⁵⁵ *Idem*, p. 100

⁵⁶ *Idem*, p. 104

⁵⁷ *Idem*, p. 127

⁵⁸ *Idem*, p. 129

⁵⁹ Fragment din emisiunea „Profesioniștii”, realizată de Eugenia Vodă, reproduc în revista *Teatrul Azi*, nr. 7-8-9/ 2017

Gheorghe Mândru, un regizor în căutarea formulelor estetice

Veronica Popa



Veronica Popa

Teatrul de inspirație folclorică

Folclorul, îndeosebi în spectacolele pentru copii, are un rol important în demersul artistic al regizorului Gheorghe Mândru. „Cu jăratul pe buze” este o comedie pentru „copiii” de toate vârstele (după piesa „Nu mai plânge, Păsărilă”, de Ion Iachim și „Amintiri din copilărie”, de Ion Creangă). Viața și Moartea sunt invocate într-o perspectivă ludică, antitetică și dialectică, într-un limbaj și manieră copilărească. Textul lui Ion Creangă dă o impresie de „simplitate” și „căldură”, „fără emfază”. Sacralul pătrunde în cotidian prin mijlocirea unor personaje, fie ele sanctificate, animale, păsări sau necurați sau personalități legendare: Ion Creangă (Oleg Mereoară); Ochilă (Nadejda Donea); Păsărilă (Mihai Țăruș); Mătușa Mărioara (Alina Carp, Nadejda Donea); Dumnezeu, Ștefan a Petrei (Tudor Andriuță); Smaranda (Aurica Țurcanu); Sfântul Petru, Moșul cu pupăza (Constantin Mocanu); Ivan Turbincă (Gheorghe Mândru); Moartea (Rodica Ciobanu); Figurație (Cezara Petrioglu, Maria Ciobănică)

Despre darul crengian de a teatraliza întâmplări și povești vorbesc majoritatea cercetătorilor operei lui, începând cu francezul Jean Boutiere și continuând cu pleiada criticilor din spațiul românesc George Călinescu, Tudor Vianu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Mihai Cimpoi ș. a. În opinia lui Constantin Trandafir, creația lui Creangă este o „metaforă a lumii ca teatru și a lumii ca joc ce solicită existența unei «scene», pe care actorii-jucători să-și exercite numerele”. Oralitatea stilului, expresivitatea limbajului,

umorul crengian, duioșia, copilul universal al lui Creangă, fiecare dintre cele 13 povești ale scriitorului prezintă un univers plin de simboluri și semnificații, lume care poate fi valorificată la nesfârșit.

Relația folclorului cu teatrul reflectă în ansamblul ei microcosmosul creației tradiționale în raport cu arta contemporană.

Regizorul remodelează, într-o manieră proprie, teme și motive, beneficiind de resursele inepuizabile ale folclorului: frumosul și hidosul, divinul și demonicul, comicul, fantasticul, grotescul, absurdul etc. De la un artist la altul, categoriile etnoestetice tradiționale și tipurile preferențiale variază.

Cultivarea gustului pentru frumos, pentru estetic, pentru Limba Română, nu poate avea loc, decât printr-un amplu proces de inserție în lumea textului valoros al scriitorului clasic sau contemporan. Plăsmuiri ale minții și fanteziei populare, poveștile transpun într-un univers fantastic, fabulos, probleme majore ale vieții oamenilor, comori de înțelepciune și experiență seculară, năzuințe și aspirații, credința în bine și frumos.

Fiind unicul teatru din municipiu și unica trupă din sudul Republicii Moldova cu dezideratul de a promova Limba Română și a o îmbogăți, trupa cahuleană urmează sfatul patronului spiritual, distinsul cărturar Bogdan Petriceicu Hasdeu, el însuși mare savant, folclorist, creația sa incluzând folclor tradițional în versuri, proză și teatru: poezia sărbătorilor de peste an, poezia evenimentelor celor mai importante din viața omului, balade, lirică populară, rituri, ghicitori, proverbe, folclorul copiilor ș.a.

Spectacolul – basm „Cu jăratul pe buze” presupune „jocul” în care obiecte și ființe par că se descompun după o alchimie teatrală, într-o perspectivă naivă.

Bariera „animat – inanimat” este aici lipsită de sens pentru copil, pentru că toate obiectele în teatrul de factură folclorică prind viață, încearcă sentimente umane. Toate „permutările” creatoare, metamorfozările personajelor, constituie „jocul” infinit, continuat de imaginația spontană a copilului despre care Lucian Blaga în poezia „Trei Fețe” spunea: „Copilul râde: Înțelepciunea și iubirea mea e jocul”. Copilul vine la teatru să descopere lumea, să înțeleagă din ce e făcută.

Gheorghe Mândru are o dragoste aparte pentru spectatorul copil. Într-un interviu pentru revista *Cahulul Literar și Artistic*, Gheorghe Mândru menționează: „Noi, cei de la Hasdeu, ne cunoaștem spectatorul de la grădiniță și ne îngrijim de el pe tot parcursul creșterii lui întru Frumos. Organizăm pentru el concursuri, mici atenții, diplome, mențiuni: Cel mai fidel, Cel mai Tânăr, Cel mai Bun... cel mai – cel mai. Astfel, ne creăm un respect reciproc. Spectatorul nostru este divers, complex, ca vârstă, preocupări, apartenență lingvistică și culturală, confesională. Teatrul le deschide ușile tuturor. Teatrul îi ajută atât pe copii, cât și pe adulți să-și perfecționeze limba română, să descopere lumi, să se redescopere. În repertoriu avem atât reprezentări destinate copiilor, cât și spectacole pentru adulți. Ambele secțiuni sunt active în speranța că, pe viitor, actualul sediu va găzdui spectacolele pentru copii, iar scena sediului nou va fi destinația spectacolelor pentru maturi.

Pentru noi, spectatorul *Copil* rămâne cel care duce spectacolul cu el acasă; în odaia lui, el continuă să imite, tare sau în gând, fascinat de ceea ce îi transmitem noi din scenă. Nimeni nu poate înlocui sinceritatea unui copil.

În viitorul apropiat, vreau să readucem în teatrul nostru Festivalul de Teatru pentru Copii, inițiat cândva de primul regizor și director al Teatrului „B. P. Hasdeu” din Cahul, domnul Victor Ignat. Vreau, din toată inima, să-i dau a doua respirație acestui Festival. Astfel, teatrul „B. P. Hasdeu” din Cahul va găzdui două Festivaluri (bienale) prestigioase, pentru copii și adulți.”

Prin profilul activității sale, regizorul dă viață unor texte, scenarii având principala misiune de a construi formule estetice inedite, prin utilizarea unor metode, procedee, tehnici de creație ce determină unitatea structurală a parcursului artistic individual. Atingerea acestui obiectiv reclamă o serie de opțiuni și decizii în privința formei sau limbajului, toate aflate sub controlul unei atitudini estetice.

Pentru a plasa spectacolul în sfera valorii, unitatea formală și puritatea expresivă nu sunt suficiente, ele trebuie în mod necesar să se asocieze cu originalitatea. Desigur, originalitatea se descoperă în planul organizării formale și al mijloacelor de exprimare, dar deopotrivă se face simțită în calitatea conținutului ideatic.

Teatrul social și psihologic

Prin însăși natura sa, conținutul cumulează pe lângă factorul estetic și alți factori extraestetici: *social, filozofic, etic, politic* etc., aflați într-o strânsă dependență și reflectând concepția generală despre lume și viață a creatorului. Când se neglijează toți acești factori, în favoarea celui estetic, când atitudinea estetică a artistului subordonează până la desființare alte atitudini, ni se oferă o probă elocventă de *estetism*.

Începând cu Antichitatea, gânditorii și artiștii tuturor epocilor au menționat legătura dintre *filozofic, social, etic* și *estetic*. Aproape nu a existat sistem teoretic sau estetic, care să nu ajungă la concluzia că atingerea adevărului este imposibilă în absența strânsei corelări cu binele și frumosul.

În spectacolul „Insula Femeilor”, montat de regizorul Gheorghe Mândru, după piesa dramaturgului român Valeriu Butulescu, esteticul vine în consonanță cu psihologicul, socialul, filozoficul.

Scena reprezintă un vas de pasageri naufragiind din cauza că bărbății, beți, „au confundat Luna cu Farul din Alexandria și au intrat cu vaporul direct în stâncile țărâmului”. Patru femei – Lady Robinson (Rodica Ciobanu) care a condus timp de un deceniu o casă de toleranță „aflată la doi pași de biserică”, și care detestă bărbății; Venera (Maria Ciobănică) fiica ei, care se consideră drept „cea mai frumoasă și cea mai fcoasă”, dar și drept „un suflet pustit de speranțe”; romantica Ala (Cezara Petrioglu, Alina Donea, Alina Carp) captiva basmelor cu Făt-Frumos călare pe un cal alb și înaripat, mereu în stare de ebrietate și confuză, tânjind după fostu-i amant Marco; Elen, (Viorica Leonte) care, în afară de gramatică, îl iubește, cică, doar pe Dumnezeu, cu toate că fusese măritată anterior de cinci ori – nimeresc pe o insulă pustie și „încă virgină” în care totul – „frunze, păsări, ramuri, sticle, cărți, farfurii – este de genul feminin”. În acest spațiu „cât o curte de închisoare” și-au creat un „stat suveran”, Insula Femeilor, cu imn, stemă și drapel, iar din epava navei – un club de noapte, „Lady Robinson bar”, după numele liderului respectivelor.

Regizorul plăsmuiește o serie de personaje feminine, tipologii umane, măști – voci ale eternului feminin într-o manieră scenică tragi – comică. În fiecare personaj, spectatorul intuiește o lume, un univers în care își poate regăsi ipostaze ale propriei lumi.

În doctrinele lumii vechi, revine, cu obstinație aproape, tema unei dualități sau polarități originare, polaritate pusă în legătură cu cele două principia „masculin” și „feminin”. Este o dualitate exprimată sub diferite forme. În „Insula Femeilor”, într-o formulă scenică originală, regizorul plăsmuiește o lume a personajelor care dezvăluie un conflict interior complex. Conflictul este „dialectica dramei” (E. Gorbunova), unitatea și lupta contrariilor. Este grosier, primitiv și limitat să înțelegem conflictul ca o juxtapunere a două personaje cu poziții diferite de viață. Conflictul exprimă schimbarea timpurilor, mentalităților, ciocnirea epocilor istorice și se manifestă în fiecare punct al textului

dramatic. Eroinele dramei trec printr-o luptă interioară de ezitări, îndoieli, experiențe ale sinelui. Conflictul se dizolvă în acțiunea însăși și se exprimă prin transformarea personajelor care are loc pe parcursul piesei și se regăsește în contextul întregului sistem de relații dintre personaje, un conflict de ordin psihologic, social.

Toate culturile arhaice au avut cultul femeii, al familiei. Ipoteze ale principiului feminin apar transfigurate estetic în poezie, pictură, muzică și teatru.

Astfel, personajele din „Insula Femeilor” pot fi caracterizate conform teatralității vieții și a teatralității ca principiu estetic, ca formulă a imaginarului artistic-dramatic al regizorului. Acestea devin măști – ipostaze ale femininului, ale propriei identități, imulgându-și alegoric masca socială. În acțiunea dramatică, „masca-voce” îmbină mai multe mijloace de exprimare scenică – monologul, specificul vorbirii, metafora, rolul ei în reprezentarea teatrală fiind unul complex. Comicul fin aluziv, în acest spectacol, este frumos îmbinat cu tragicul.

Lupta, travaliul, dăruirea, caracteristici ale creației artistice, vizează și valorile etice. Izolarea atitudinii estetice de restul atitudinilor fundamentale, social, psihologic, filozofic, etic, duce la estetism.

Iunie 2019, o premieră de succes la Cahul – „Herghelia Roșie”, o satiră, după piesa „Herghelia Albastră”, de Valeriu Butulescu, dramaturg cu care trupa cahuleană s-a împrietenit. A fost prezent la premiera piesei „Herghelia Roșie” chiar autorul piesei, Valeriu Butulescu, care, plin de emoții, a declarat la sfârșit de premieră, că, deși a mai avut ocazia să privească această piesă montată și în alte teatre, aici la Cahul, fără să flateze nici pe regizorul Gheorghe Mândru, nici pe actorii care au jucat superb (Oleg Mereoară, Ion Furnică, Oleg Cășuneanu și Alina Carp), este totuși cea mai reușită realizare, interpretată cu măiestrie și dăruire: „E o comedie amară, comicul, deși omniprezent, este amprentat permanent de o umbră tragică. Spectatorul simte nevoia să râdă, dar, când e gata să izbucnească, ceva îl oprește. Și își reprimă râsul, care se transformă în rictus, în grimasă”. În ceea ce privește recursul la problemele sociale, condiția intelectualului, în formele parabolice, este clar problematizată cu cea mai vie conștiință a prezentului. „Subiectul e simplu. Un autor dramatic scrie o piesă de teatru. El creează două personaje de o mare complexitate sufletească (Bărbatul și Femeia) pe care nu le mai poate controla. Personajele dezvoltă acțiunea pe cont propriu, independent de voința autorului. Autor care ajunge prizonierul personajelor sale. Care, nemulțumite de felul cum au fost concepute de autor, îl vor uide”, mărturisește dramaturgul Valeriu Butulescu.

Teatrul de moravuri

„Da, știm și noi că teatrul ar trebui să fie o școală de moravuri și-un leac de insomnie” („Jos Cortina”, de George Topirceanu). „Se caută un mincinos”, o piesă în care abundă dialogurile spirituale, sarcastice, aluzie fină la defectele noastre umane. „Se caută un mincinos”, este „mincinosul cu talent”, Theodo, căruia „i se închină toți judecătorii, nemaivorbind de avocați”.

Regia (Gheorghe Mândru); Scenografia (Sandu Țurcanu, Veronica Toca); Muzica (Georgeta Cobasnean); Teo-minicnosul; Ferechiș (Tudor Andriuță); Tzeni (Aurica Țăruș); Aghiș (Oleg Mereoară); Pipița, Pița Chița (Rodica Ciobanu); Candid (Ion Furnică) Vizitatorul, Patatias (Constantin Mocanu); Vasidas (Mihai Țăruș); Culla (Maria Ciobănică); Femeia (Viorica Leonte).

În cadrul ediției 2006 a Galei Premiilor UNITEM, realizatorul spectacolului, Gheorghe Mândru, a fost distins cu *Premiul pentru cel mai reușit debut în regie*, actorii Vlad Mihalcean și Oleg Mereoară – cu *Premiul pentru cel mai bun*

rol masculin central și, respectiv, Premiul pentru cel mai bun rol masculin de planul doi.

Teatrul de comedie

„Mimoza”, după „Pensiune completă” de P. Chesnot. Regia (Gheorghe Mândru, Maestru în Artă); Scenografia (Marcel Manoli); Muzica (Stela Botez); Jean-Francois Moncey (Oleg Mereoară); Cecile Moncey (Rodica Ciobanu, Nadejda Donea); Charles Henri Martique (Tudor Andriuță); Megali Martique (Alina Carp); Hans Muller; Heidi Muller (Maria Ciobănică, Viorica Leonte); M. Legris (Ion Furnică); Paquerette (Cezara Petrioglu); Nadine Dujardin (Aurica Țurcanu); Marc Dujardin (Mihai Țăruș); Vincent Blanchard (Constantin Mocanu)

Subiectul piesei „Mimoza”: un regizor de televiziune, motivându-și escapadele pe Coasta de Azur prin necesitatea efectuării unor filmări, dar evadând astfel de sub tutela agasantă a nevestei sale, poposea de fapt la vila amantei, al cărei soț, căpitan de submarină, era implicat în misiuni perioade îndelungate. Comicul ia amploare în momentul când soția regizorului decide să-și facă o vacanță la „hotelul” în care descindea soțul, astfel cei doi amorezi fiind nevoiți să „transforme” vila într-o pensiune. O nouă răsturnare de situație s-a produs la venirea inopinată a căpitanului, când regizorul a transformat pretinsul hotel „Mimoza” într-un fals platou de filmare. Calamburul, paradoxul, comicul de situații, toate creează o atmosferă dinamică, spectacolul având priză la spectator.

Teatrul experimental, publicistic

Spectacolul „Vedere de pe pod”, în regia lui Gheorghe Mândru, presupune abordarea problemei migrației prin prisma artei teatrale și face parte dintr-un proiect implementat de Teatrul „B. P. Hasdeu” din Cahul, cu suportul financiar al Ambasadei Statelor Unite ale Americii în Republica Moldova, în parteneriat cu Asociația pentru Integrarea Migranților din Paris (Franța), Asociația Moldovenilor „PLAI” din Krefeld (Germania) și Asociația pentru Combaterea Izolării Informaționale ECOU. În cadrul acestui proiect social a fost montat spectacolul „Vedere de pe pod” după piesa dramaturgului american, Arthur Miller.

Gheorghe Mândru propune o abordare inedită, dezvăluie problemele unei societăți aflate în declin și afectată profund de criza valorilor morale și sociale. Spectacolul „Vedere de pe pod” aduce în atenția publicului un subiect de actualitate și importanță majoră, adresându-se spectatorului măcinat de căutări și probleme de ordin moral, social, psihologic, identitar și economic.

Spectacolul este prezentat în mai multe orașe din Republica Moldova, având în distribuție actorii teatrului cahulean: Tudor Andriuță, Rodica Ciobanu, Ion Furnică, Natalia Ciolac, Oleg Mereoară, Constantin Mocanu, Aurica Țurcanu, Mariana Delii și Mihai Țăruș.

Discursul teatral se caracterizează aici prin îmbinarea dramaticului cu publicisticul, poeticului cu socialul.

Timp și spațiu în demersul dramaturgic și cel teatral. Valori ale cronotopului

„Doi plus unu și un cal” după piesa lui Mihai Prepelită este un spectacol – parabolă, cu personaje puține, spectacol ce reproduce un episod „simbolic” – doi țărani, soțul și soția, surprinși în flagrant cu o „haraba de rumeguș de stejar” recoltată de la o exploatare forestieră din Codrii Cosminului –, dezvăluie drama unor oameni care, trecuți prin vitregiile timpului și spațiului marcat de nelegiuirile istoriei, încearcă să-și apere identitatea și rostul. „Tu-i răsul și plânsul mă-sii!..” – această sudalmă a țăranului „uneori

plouat”, Gheorghe, denotă o modalitate de abordare a relațiilor sale cu timpul și spațiul în care i-a fost dat să se nască; răsul-plânsul a fost și rămâne pivotul ce-l ajută să-și înfrunte destinul.

Drept punct de referință la abordarea cronotopului teatral, ca relație reciprocă între spațiu și timp, este conceptul bahtian care presupune această relație drept baza „arhitectonicii unei opere de artă, cronotopul fiind un sistem de coordonate ale operei”. În piesa „Doi plus unu și un cal” timpul și spațiul au conotații simbolice. Parafrazându-l pe marele exilat basarabean Paul Goma: „Spune-mi unde te afli în spațiu, ca să-ți spun ce ți s-a întâmplat în timp”, piesa „Doi plus unu și un cal” este o metaforă a dezrădăcinatului, a vitregiilor înstrăinării forțate de neam și istorie.

Arta se desacralizează în ultimul timp tot mai mult sub semnul derizoriului... și vrea să fie doar joc pur, fără motivație (uneori) și fără finalitate... este vorba de o modă, poate, de-o zi, o modă textualistă eșuată adesea în estetism.

Dialogurile, întrunirile de creație, participările la festivaluri și întâlniri cu diverse trupe, esteticieni, regizori, experți, sunt ca „o gură de apă într-un pustiu”, menționa în unul din interviuri Gheorghe Mândru. Într-un oraș cu mai multe teatre ai avea factorul local al concurenței. Așa cum suntem unicul teatru din municipiu și unica trupă din sudul Republicii Moldova cu dezideratul de a promova Limba Română și a o îmbogăți, urmând sfatul patronului nostru spiritual, distinsului cărturar Bogdan Petriceicu Hasdeu, noi, aici la Cahul, nu putem rămâne izolați de viața teatrală. Leșirile, participările pe alte scene, întâlnirile cu alți spectatori, întrevederile cu alți regizori, actori, sunt pentru noi ca o gură de aer. Arta înseamnă unitate în diversitate, avem nevoie de comunicare, de noul care ne inspiră, de aprecierile sau criticile constructive ale altor spectatori, fie specialiști sau nespecialiști. Jean Clair, scriitor și istoric de artă al Academiei Franceze spunea: „Cultura este puterea de a locui în întreaga lume”.

Diversitatea în abordarea regizorală, coregrafică se acumulează și în participările la diverse festivaluri teatrale, turnee. Izolați, riscăm să ne fierbem în sucul nostru, devenind anacronici, mercantili, neinteresanti spectatorului. Teatrul este un organism viu, unul spiritual. Ca și omul, Teatrul are nevoie de alți oameni, vorba vine: cu Lumea se face totul. Prin urmare, accentul pe Dialog!

Teatrul „B. P. Hasdeu” organizează, la rândul-i, un prestigios Festival „Teatru Fără Frontiere”. Și nu mă refer aici doar la frontierele geografice, dar și la libertatea de expresie, la Libertate în general. Așa am ajuns noi la acest generic. În primul rând, am simțit și noi nevoia de a fi gazdă, de a primi și noi oaspeți, pentru că așa-i stă bine unui teatru care este primit peste tot cu brațele deschise.

Gheorghe Mândru este de părere că libertatea de abordare, de exprimare scenică deschide perspectiva diversificării limbajului teatral. Cu toate acestea, măsura, principiul bunului simț și al frumosului artistic sunt regulile după care se ghidează în activitatea sa, ca om al scenei, regizorul Gheorghe Mândru. Limbajul teatral este atât de complex, încât poate rupe barierele timpului, ale spațiului, ale mentalităților. Putem călători în alte epoci, din trecut sau din viitor, putem descoperi alte universuri spirituale, frumosul altor lumi, fără cenzură, fără reguli impuse, fără constrângeri, fără traducere (pentru că limbajul artistic operează cu alți conectori și se face înțeles prin alte mijloace). Se impun doar reguli etice. Etica teatrală, pe care o respectăm noi și o cerem și altora, este să nu admitem vulgaritatea, orice soi de trivialitate stradală. Excludem tot ce este nesemnificativ, irelevant, superficial, adică tot ce nu are noutate sau importanță artistică.

(Veronica Popa este doctor în filologie, secretar literar al Teatrului „B. P. Hasdeu” din Cahul)

Meyerhold și ipostaze ale grotescului

Dana Pocea



Dana Pocea

Arta spectacolului aparține prin excelență prezentului și presupune participare nemijlocită la fondul „evenimentului”, fiind principala sursă de producere a emoțiilor. În consecință, cronicarul dramatic în calitate de consumator, „judecător direct”, ca și spectatorul, are posibilitatea abordării și definirii principiilor estetice prin prisma istoriei lor exegetice. Misiunea și funcțiile sociale pe care și le atribuie sunt acelea de a revela într-un proces continuu tendințele manifeste din succesiunea evoluției creației teatrale. Conceptul de teatru a cunoscut, de-a lungul întregului secol XX și încă două decenii din cel ce-i urmează, numeroase și vitale

experiențe în direcția (re)teatralizării. Un aport de prim ordin între acestea revine cu evidență teatrului rus. Personalități ca Stanislavski, Tairov, Vahtangov și Meyerhold au formulat și au pus în practică teorii și metode proprii cu privire la gândirea și realizarea actului teatral. Ei deschid perspective creatoare noi, se desprind de sub autoritatea dramaturgului, a literaturii, experimentează forme de spectacole inedite, șocante chiar, „prin elaborarea unui limbaj ce transmite informațiile piesei”¹. Vsevolod Meyerhold, obiectul acestei analize, este un nume de notorietate, actual și astăzi, între reformatorii teatrului din primele patru decenii ale secolului douăzeci. Contribuția lui e uriașă nu numai în domeniul artistic, ci și teoretic, în ambele grotescul fiind considerat „o însușire fundamentală a teatrului”². Rolul său se relevă proeminent atât în spectacolele (*Moartea lui Tintagiles*, *Minunea Sfântului Anton*, *Revizorul*), cât și în disocierile formulate pentru a-l defini, înscriindu-l pe itinerariul prezent-trecut-viitor și invers. Din acest punct de vedere raportarea la Clasa moartă a lui Tadeusz Kantor e greu de evitat de vreme ce ea ilustrează concret o etapă evolutivă a grotescului în sensul în care a fost legitimat de Meyerhold. O altă raportare se impune apoi la Eugen Ionescu, constituind și aceasta un exemplu de interconexiune între spirite asemănătoare, care în *Jurnal în fărâme* privește operele de artă ca pe ființe, justificând clar și de ce: „Întâlnirea dintre realitatea operei și

subiectivitatea noastră nu schimbă nimic. Valoarea operei este dată de puterea și durata strălucirii sale”³.

În ianuarie 1939, cu câteva luni înainte de a fi arestat și aproape un an până la condamnarea și executarea din 2 februarie 1940, Meyerhold încheia o conferință ținută în fața regizorilor din teatrele dramatice cu propoziția: „trebuie neapărat să visăm la o platformă a îndrăzelilor”⁴. În tot ceea ce a întreprins în viață și artă, de altfel, îndrăzneala a însemnat pentru dinamicul și inventivul regizor o puternică trăsătură de caracter. Își înfruntă tatăl la vârsta majoratului când, renunțând la numele Carl-Theodor-Casimir primit la botezul în rit luteran, se convertește la ortodoxism și ia prenumele de Vsevolod. Se apucă de actorie tot din dorința de a-l sfida, din aspirația de a se detașa de umbra lui dominatoare. Oare Kafka nu procedează la fel? Ar mai fi scris *Procesul*, *Metamorfoza*, *Colonia penitenciară* etc. dacă nu s-ar fi simțit încorsetat, angoasat de autoritatea paternă? Desigur, în cazul scriitorului, diferit radical de cel al regizorului, „bătăliile” au loc pe hârtie, la birou, „arma” lui rămânând condeiul. Motivul pentru care însă, judecând la rece, autorul praghez ripostează în *Scrisoare către tata* este același: nevoia de a înțelege și explica germenii conflictelor în relația dintre odraslă și părinte. Revenind la îndrăzneala lui Meyerhold, care îl înfățișează obsedat mereu de atingerea desăvârșirii, ea este aceea care l-a determinat să-și asume

condiția de promotor al „teatrului viitorului”, îmbogățind „practica teatrală cu noutatea biomecanicii, cu decorurile și costumele inspirate din avangarda futuristă și constructivistă”⁵, dar mai ales prin debarasare de mimesis și psihologic, de chingile naturalismului și realismului. Ambițiile sale de revizuire a artei spectacolului se afirmă, ca și simbolismul, „printr-o inițială acuzare a *Metodei* în numele sacrificării de către aceasta a conștiinței teatrale a publicului și interpretului”⁶. Ideea e de a sublinia că trăirea naturalistă, plonjeul în adevăr și emoție, esențiale pentru Stanislavski, nu mai corespund conceptului și idealului său de creație teatrală, întrucât trăirea se rezumă la „un mod de confesare în colectiv”⁷. Renunță astfel la proscenium, la cortină, apropie publicul de actori, construiește opunte întresală și scenă, dezvoltă scenografia introducând planuri înclinate, dispozitive și mecanisme care schimbă dintr-odată universul scenic. Distanțată temporal în spectator extra, „extradiegetic” cum spune Sanda Golopenția, mă voi opri o clipă la ceea ce s-a consemnat în epocă despre spectacolul *Moartea lui Tintagiles* de Maurice Maeterlinck. Poetul simbolist recomandă, precizând că marioneta ghidată de păpușar reprezintă controlul sorții asupra omului, ca piesa să i se joace cu marionete. Potrivit lui Maeterlinck ființa umană nu este altceva decât o fantoșă spoliată de orice drepturi, destinul fiind cel care dispune de manipularea ei.

Încerc prin extensie, în rândurile ce urmează, un salt în timp către un alt spectacol, *Clasa moartă*, în regia lui Tadeusz Kantor, identificat de George Banu ca fiind sinonimul „unui Nô al Europei”. Personajele din *Clasa moartă* se află într-o joncțiune structurală cu marionetele, purtându-le cu sine ca pe niște excrescențe parazite, ca pe un altfel de „dublu” al morții și trecutului fiecăruia dintre noi. E un spectacol care stochează amintiri, obiecte, senzații, întâmplări, în totală dezordine, ca memorie externă inactivă, aparent moartă din care se poate descifra destinul, existența. La Kantor destinul interesează numai în momentul în care acesta este „pietrificat”, devenind obiect de introspecție analitică. Problema e dacă nu cumva individul, expus în prezent amplitudinii „mecanismelor sociale ce vor să-l ia sub control”⁸, cum

atrage atenția Andrei Marga citându-l pe germanul Theodor Adorno, a căpătat o dimensiune sinonimă cu rigidizarea și automatismul robotizării, identificându-se cu marioneta în sensul că el însuși devine o excrescență a ei? Iată o sursă de grotesc tragic posibil de obținut scenic prin fantezia și capacitatea regizorului de a supradilata (deformând, caricaturizând, dar și tensionând până la exacerbare) anumite detalii și sugestii ale textului dramaturgic, unele în aparență chiar colaterale. Analiza unor atare raportări în perioade distincte de timp consider (cred) că reprezintă (pot să reprezinte) multiple surse de grotesc de la cel vizual la cel al decrepitudinii morale și fizice. Despre spectacolul *Moartea lui Tintagiles*, varianta din 1905, Valeriu Briusov nota: „A fost unul dintre cele mai interesante spectacole pe care le-am văzut în viața mea”⁹. Personal nu dețin informații dacă Meyerhold a apelat sau nu aici la marionete cum va proceda în alt spectacol tot cu o piesă aparținând lui Maeterlinck, *Minunea Sfântului Anton*. Din perspectiva descoperirii tehnicii ca modalitate de comunicare, fie în formă de integrare într-un limbaj comun, fie prin subordonare lui, în producții precum *Viața omului* (L. Andreev), *Arlechino, peșitor* (V.N. Soloviev), *Eșarfa Colombinei* (A. Schnitzler, Doctorul Dapertutto), *Don Juan* (Moliere, V. Rodislavski) etc., regizorul insistă asupra corporalității, a plasticității fizice a actorului, reușind prin fiecare să substituie trăirii jocul și plăcerea de a imagina, râsul și bucuria, ludicul uneori. Nu însă în „prelungirea intențiilor dramaturgice, a aspirațiilor literare, ci, mai curând, în direcția configurării unei multitudini de semnificații...”¹⁰ cum remarcă Sorin Crișan, parafrazându-l pe Hans Georg Gadamer. Atenția lui Meyerhold este centrată în primul rând pe mască în accepțiunea teatrului de bălci, dar și a celui oriental, în ideea că masca semnifică un sens prim al originilor. *Pierott*, *Colombina*, *Arlechino* sau mai neaoșul *Petrușka* deschid o nouă dimensiune de recontextualizare a teatrului prin concizie și contrast comic și satiric.

Urmărindu-i traseul conexiunilor dintre text și lectura scenică, susținută de argumente teoretice plauzibile, opera lui Meyerhold constituie un reper de referință pentru teatrul viitorului. E firesc de

aceea ca ea să deschidă și largi porți grotescului pentru oricine dorește să și-l revendice secvențial la nivel de limbaj sau în totalitate integrat spectacolului. În cea dintâi ipostază grotescul operează în portretizarea unui personaj, în tratarea unei idei, a unei imagini, în deturnarea de la normalitate a unor situații sau conflicte. În cea de a doua ca viziune și metaforă integratoare. Dacă am face o incursiune sumară în lumea normelor estetice, juxtapunând genuri diferite de manifestare artistică (literatură, teatru, muzică, pictură, dans etc.), dar și asociindu-le cu diferite perioade istorice, principala constatare ar fi că mutațiile și transformările pe care le bifează grotescul din interior, ca și concept, se soldează în proliferarea limbajului cu o vizibilă nevoie de adaptare la prezent, producând satisfacție și insatisfacție totodată. Ceea ce nu e ceva neobișnuit atunci când e vorba de a inova în artă. Reacțiile pot merge până la respingerea cu furie a unor experimente, deși ele nu se nasc din senin ci își au predecesorii lor. „Redescoperite de arheologii Cinquecento-ului, decorațiunile picturale antice și-au legat definitiv numele de locurile realizării lor: grotta (peștera)”¹¹. Claudiu T. Arieșanu în *Istoria comicului românesc*, referindu-se la prefața la *Cromwell* a lui Victor Hugo (1827), „grotescul antic este timid și caută întotdeauna să se ascundă”, nuanțează pertinent în comentariul său tema în discuție. Sigur divagațiile pot fi împinse și mai departe. Mă gândesc la cât sublim și cât grotesc-comic regăsim îngemănate în Quasimodo, cocoșatul de la Notre-Dame. Șocante în același context, impactând profund, sunt la rândul lor „picturile negre” ale lui Goya, *Saturn devorându-și fiul*, *Sabatul vrăjitoarelor* sau în gravurile *Capricii* de un tragism magic ridicat la rang de mit epic. Nu mai puțin lipsite de semnificație sunt, de asemenea, consemnările lui Martinez Estrada, încărcate de intimitate sud-americană, de istorie și mister, care includ grotescul în carnaval „ca sărbătoare a impersonalității și a anonimatului”, apreciind „starea alotropică a tristeții, imitarea ei, masca ei”¹³. În fine, aparținând altei zone geo-culturale, teoreticianul Mihail Bahtin, în monografia *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*¹⁴ supralicită și el spiritul carnalesc,

tratând carnavalul ca instituție socială și realismul grotesc ca mod literar. De la o fiestă a mahnirii la o explozie a parodicului și dezvățului popular, redate direct sau alegoric, ipostazele grotescului apar în evantai, derulându-se ca într-un perpetuu carusel al viziunilor regizorale, dublate prin interpretarea actorilor cu un plus de autonomie și inevitabil de efecte. Defel timorat de eventuale erori, Vsevolod Meyerhold intuiește potențialul creator al *commediei dell'arte*, al tradiției și al memoriei acesteia, nu ignoră nimic când e vorba să-și elaboreze și impună propria artă, propria expresivitate. În spectacolele *Arlechino*, *peșitor*, *Eșarfa Colombinei*, *Îndrăgostiții* (pantomimă realizată de Doctor Dapertutto, pseudonimul sub care Meyerhold semna diverse articole în revista *Dragostea celor trei portocale*), decorul e simplu, alcătuit din paravane pictate, cu miză pe ritmul mișcării interpreților, pe bufonadă și mască. Deci pe improvizație. Sorin Crișan, pornind de la volumul *Mitologii* al lui Roland Barthes, consideră că reformatorul și teoreticianul rus acordă „timpului literar al reprezentației”, echivalat cu „durata actului în sine”,¹⁵ un interes mult mai mare decât ficțiunii. Apropo de Roland Barthes, exegetul francez, într-un studiu al său, *Critică și adevăr*, referindu-se cu precădere la literatură, semnaleză prezența și semnificația a ceea ce numește *timpul mesajului*. Drept urmare, Ion Cocora, într-un eseu scris în 1972, *O metaforă morală: Pasărea Shakespeare*¹⁶, transferă din perimetrul literaturii noțiunea de *timp al mesajului* și o aplică prin analogie asupra spectacolului, contrapunându-i formulări ca *timpul declanșării culpei* (situat în trecut), *timpul acțiunii scenice* (situat în prezent), *timpul forme* etc. Aparent toate acestea se pare că nu prea au legătură cu grotescul la Meyerhold. Greșit în opinia mea. Cele trei forme temporale, indiferent de sintagma ce le definește și cum le definește, sunt implicate în realizarea actului artistic, în imaginea lui finală, coexistă într-o relație de reciprocă determinare atât în textul scris, cât și în ficțiunea regizorală, una și aceeași cu *timpul mesajului* și *tema reprezentației*, împreună facilitând structura stilistică a spectacolului și modul realist, naturalist, oniric sau grotesc de abordare. Forța decizională revine mesajului care se

dorește a fi comunicat. Poate acesta e și motivul pentru care mulți regizori contemporani (Ivan Vârâpaev, Wajdi Mouwad, Rodrigo Garcia, Radu Afrim, Gianina Cărbunariu) sunt deopotrivă dramaturgi și regizori în contextul global al creației colective, comune, europene, făcând să se întrevadă apariția autorului-regizor, un nou tip de creator scenic. Sensul pe care Roland Barthes îl atribuia „timpului imediat”, nuanțându-l explicit „l'avantage de ce temps littéral, c'est que c'est le meilleur qui puisse servir le geste, car il est bien évident que le geste n'existe comme spectacle qu'à partir du moment où le temps et coupé”¹⁷, corespunde în multe privințe universului meyerholdian. Limbajul corporal, postura, atitudinea, toate în detrimentul „adevărului” stanislavskian, creează o ambiguitate în desfășurarea acțiunii, în recunoașterea unei istorii și a unui timp în relația scenă-sală în care nostalgia, iluzia și contemplarea nu-și mai găsesc locul. Rezultă de aici un ansamblu de interconecții între emițător-receptor, oferindu-i celui din urmă posibilitatea sesizării, perceperii unuia sau mai multor sensuri, dar și o apelare la *ab origine*, la fondul limbajului actorilor italieni, generos adecvat grotescului prin excesul său de mișcare și gestică, de folosire a măștii, grefat armonios în *mise-en scene* a teatrului nou, căruia regia modernă a lui Meyerhold, artistul cu un destin atât de tragic, îi schimbă substanțial paradigma, asigurându-și posteritatea cuvenită marilor oameni de teatru. La el fac referiri elogioase regizorii români Lucian Pintilie și Andrei Șerban. Un admirator fanatic al lui, se putea altfel, este și Aureliu Manea. În cartea sa de confesiuni, *Energiile spectacolului*¹⁸, notează cu o sinceritate dezarmantă: „Dacă am cunoaște practica teatrală a lui Meyerhold nu ne-am extazia în fața unor imitatori de mână a treia ai marelui regizor, ci am căuta să ne confruntăm cu ceea ce timpul a dovedit că e durabil”.

Note:

¹ George Banu, *Reformele teatrului în secolul reinnoirii*, în *Afirmarea regiei – Funcție modelatoare*, Ed. Nemira, București, 2011, p. 25

² V. E. Meyerhold, *Reconstrucția teatrului*, Ed. Creiron și Fundația culturală „Camil Petrescu” Revista „Teatrul azi”(supliment), București, 2015, p. 120

³ Eugene Ionesco, *Jurnal în fărâme*, Ed. Humanitas, București, 2002, p. 32

⁴ V. E. Meyerhold, *Reconstrucția teatrului*, Ed. Creiron și Fundația culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi”(supliment), București, 2015, p. 286

⁵ *Idem*, p. 6

⁶ George Banu, *op.cit.*, p. 93

⁷ *Op. cit.*, p. 96

⁸ Andrei Marga, *Digitalizare și democrație*, Revista Contemporanul, 2008, nr. 3

⁹ V. E. Meyerhold, *Despre Teatru*, Ed. Cheiron și Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi”(supliment), București, 2015, p. 9

¹⁰ Sorin Crișan, *Sublimul trădării*, Ed. Ideea Europeană, București, 2011, p. 53

¹¹ Claudiu T. Arieșanu, *Istoria comicului românesc*, Ed. Datagrup, Timișoara, 2016, p. 111

¹² *Idem*, p. 112

¹³ Martinez Estrada, *Radiografia pampei*, vol. 2, Traducere de Andrei Ionescu și Esdra Alhasid, Note de Mircea Rădulescu, București, Ed. Minerva, Biblioteca pentru toți, 1976, p. 85

¹⁴ Mihail Bahtin, *Francois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, Ed. Univers, București, 1974, p. 223

¹⁵ Sorin Crișan, *Teatru și cunoaștere*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2008, p. 227

¹⁶ Ion Cocora, *Privitor ca la teatru*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 51-56

¹⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, p. 176

¹⁸ Aureliu Manea, *Energiile spectacolului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p.107.

Peter Brook, la plecare

Ion Cocora



Ion Cocora

Sâmbătă, 3 iulie 2022. Ora 11. Sunt de câteva zile la Sibiu. Desigur, nu sunt un turist în weekend, ci particip la Festivalul Internațional de Teatru ce are loc în urbe, al cărui stâlp de aur este actorul Constantin Chiriac, directorul Teatrului Național „Radu Stanca”. Mai precis, e penultima zi a celebrului Festival. În sala de conferințe a Filarmonicii, populată până la refuz, George Banu moderează un interesant dialog cu doi regizori, Allesandro Serra și Botond Nagy, unul din Italia, altul din România, în regia cărora o vestită piesă a lui Shakespeare, *Macbeth*, a propus publicului două versiuni de spectacol care au fascinat și intrigat deopotrivă. Primul, folosind o distribuție alcătuită în totalitate din bărbați, tratează substratul tragic al textului dintr-o perspectivă arhaică, fixează acțiunea în trecut, în vechea Sardinie, iar pentru exprimare alege limba sardă. Celălalt procedează exact invers, subordonează acțiunea cu ostentație prezentului, elimină ma-siv din ea în funcție de ceea ce-și propune să demonstreze. Cu

certitudine a fost vorba de spectacole cu acoperire estetică, ofertante pentru discuții de profunzime. În timp ce dialogul devenise însă din ce în ce mai incitant, asistența fiind realmente captivată de mărturisirile regizorilor, deodată se întâmplă un eveniment straniu sau poate mai bine zis o coincidență care pe mine personal m-a scos de pe orbită. O doamnă din sală, Excelența Sa Ambasadoarea Franței la București, s-a ridicat de pe scaun și apropiindu-se de Banu, i-a șoptit ceva la ureche. Acesta brusc a încetat să mai rostească vreun cuvânt. Abia după multe clipe de tăcere a anunțat că a murit Peter Brook. Nimeni altul decât unul dintre cei mai însemnați creatori din teatrul modern din a doua jumătate a secolului XX, un spirit profund reformator, poate cel mai radical alături de Grotowski. Acela care încă de la debut mărturisește că pentru arta sa regizorală lucrul cel mai important este *căutarea și apropierea* (sau *reducerea distanței*) actului teatral de public. Aceste două probleme-cheie în activitatea lui teatrală sunt formulate cu mult înainte de a-și consolida propria concepție în ceea ce privește regia. Drept dovadă, este faptul că de-a lungul anilor va iniția numeroase centre de cercetare teatrală, căutând o viață, noi forme de limbaj, experimentând noi stiluri de joc, noi modalități de citire și interpretare a unui text. Uneori Brook recurge la *cercetări teatrale*, la *experimente*, chiar pe parcursul elaborării unui sau altuia dintre spectacole. În cartea *O biografie*, Andrei Șerban povestește experiența pe care a trăit-o într-un astfel de centru pe parcursul unui an și urmările pe care aceasta le-a avut în formarea sa: „Inițial, munca de cercetare se realiza în interiorul spectacolului. Fiecare spectacol era el însuși locul unde făceam cercetări în legătură cu scopul și cu necesitățile acelui spectacol”. Pentru Brook, spectacolul este în primul rând rezultatul unei lecturi de regizor și al „încarnării” unei lumi personale, unei lumi prezentate la un grad de extremă concentrare. În realizarea lui un rol decisiv revine acelor căutări care tind către o creație teatrală ce are la bază „arta ca relație”. Evident, nu o singură relație, ci un ansamblu de relații: 1. relația regizor – subiect – scenograf; 2. relația (în timpul repetițiilor) regizor – subiect – actor; 3. relația (în timpul spectacolului) actor – subiect – public etc. Toate acestea vizează, rând pe rând, etapele (alegerea textului, a scenografului, stabilirea distribuției, desfășurarea repetițiilor etc.) pe

care le parcurge un spectacol până la finalizare. Idealul de teatru al lui Brook este un teatru ce se constituie ca o *metaforă a viului* (a complexității vieții) și aspiră continuu la forme cât mai simple.

Recitesc *Spațiul gol*, carte apărută la Londra în 1968 și mi se pare din nou un document de estetică teatrală extraordinar, plin de idei, de pasiuni, de întrebări, de experiență creatoare. Nu încapă îndoială celebrul regizor simte nevoia aici de a se explica și defini ca artist. El întoarce actul teatral pe toate fețele, îi descoperă și relevă toate misterele, încât revelația la care ajunge nu poate fi decât fundamentală pentru orice creator. Simplu, fără emfază, ca pentru sine, Brook scrie: „este întotdeauna posibil să o iei de la început”. Dacă în viață „un lucru o dată făcut” nu poți să-l retractezi, să-l ștergi cu buretele, în teatru totul devine un fascinant ceremonial de (re)inițiere, în domeniu „dacă” este un experiment, un adevăr, pe când în viață este o „ficțiune”, o „evaziune”. El consideră că există patru tipuri diferite de teatru și ca formă și ca înțelesuri: *Teatrul Mort*, *Teatrul Sacru*, *Teatrul Brut* și *Teatrul Imediat*, nu fără să precizeze că deseori toate patru pot fi prezente, îmbinate „într-un singur moment”.

Pe scurt, aceste forme sunt caracterizate după cum urmează: *Teatrul Mort* este pur și simplu teatrul prost, fără valoare, genul de teatru pe care îl vedem cel mai adesea și e confundat de obicei cu atât de disprețuitul teatru comercial. Dar dacă ar fi vorba numai despre asta poate că nici nu ar fi așa de grav. Peter Brook atenționează însă că „*Teatrul Mort* își găsește loc și în operă sau tragedie, în piesele lui Moliere sau Brecht” cum și că „nicăieri altundeva nu apare mai sigur, mai confortabil, mai viclean *Teatrul Mort* decât în operele lui William Shakespeare”. *Teatrul sacru* Brook îl definește ca pe un teatru al „invizibilului făcut vizibil”, care privește „impulsurile ascunse în om”. *Teatrul brut* conține, în schimb, „faptele oamenilor”, acceptă „ticăloșia și râsul”, fiind sinonim cu teatrul popular, cu formele lui cunoscute de-a lungul timpului, care toate au „un numitor comun: un tip de brutalitate”. Dintr-o paralelă pe care o face autorul *Spațiului gol* între cele două tipuri de teatru cred că ne putem da mult mai bine seama de ce reprezintă ele: „Dacă teatrul sacru creează o lume în care rugăciunea este mai reală decât râgâitul, în teatrul brut e invers. Râgâitul va fi real iar rugăciunea va fi privită comic”. Desigur, aceste

„patru forme”, în ciuda unor deosebiri categorice care le delimitează, atât formal, cât și valoric, nu se exclud una pe alta, ci, dimpotrivă, pot să coexiste în același spectacol, în chiar „intervalul unei singure clipe”. Chestiunea e dacă ele mai sunt prezente și astăzi în fenomenul teatral. Propun, de aceea, să ne aruncăm ochii nu la depărtări „de sute de mile”, ci asupra stagiunii care abia de o lună, două, s-a încheiat la noi. *Teatru mort*, la noi s-a înrădăcinat prin traducere sintagma *Teatru mortal*, înseamnă, în concepția lui Brook, „teatru prost”. Opinia sa este că „teatru mortal” reprezintă „forma de teatru” pe care îl vedem de cele mai multe ori, este teatrul care se asociază în mod curent cu mult „hulit și disprețuit teatru comercial”. Cu teatrul de care deja am început să nu mai ducem lipsă. Încât, nimic de zis, intrarea în Europa frit produce pe mai multe fronturi. Intrăm noi cu *Trilogia antică* ori cu *Ubu rex*, dar și cu proliferarea spectacolelor facile, uneori triviale, averse de piesuțe ușor digerabile.

Ar fi o eroare însă să se confunde „teatru mortal” în exclusivitate cu „teatru comercial”. Fiindcă „teatru mortal” nu vizează calitatea textului, ci pe aceea a înscenării. Peter Brook atrage atenția că „nicăieri teatrul mortal nu se instalează atât de sigur, de confortabil și de neobservat ca în piesele lui Shakespeare”. Referindu-se apoi la Franța remarcă „două maniere mortale de a interpreta tragedia clasică”. Prima e tradițională și implică „folosirea unui timbru special de voce, o atitudine specială, o ținută nobilă și o rostire muzicală, elevată a replicilor”. Cea de a doua, deși refuză grandilocvența, constatând că este „de seacă și lipsită de semnificație”, nu depășește nici ea, ca interpretare, rezistența opusă de „stilul convențional al textului”, nu ajunge la o vorbire „autentică și firească”. Evident, cum nu se joacă numai tragedie clasică, formele „manierelor mortale” pot să difere de la spectacol la spectacol, de la regizor la regizor. Într-un fel acționează, să zicem, în *Crima din strada Lourcine*, de Eugene Labiche și *Paharul cu apă*, de Eugene Scribe, în altul, în *Pelicanul*, de Strindberg și *Regele moare* de Eugen Ionescu, în altul, în spectacolele propagandistice de la noi până în '89 și în altul în teatrul de bulevard din occident, chiar dacă interpretarea e asigurată de o foarte bună echipă de actori, și în altul în încropiri de ultimă oră cu pretenții novatoare care exclud esteticul.

În ceea ce privește „teatrul

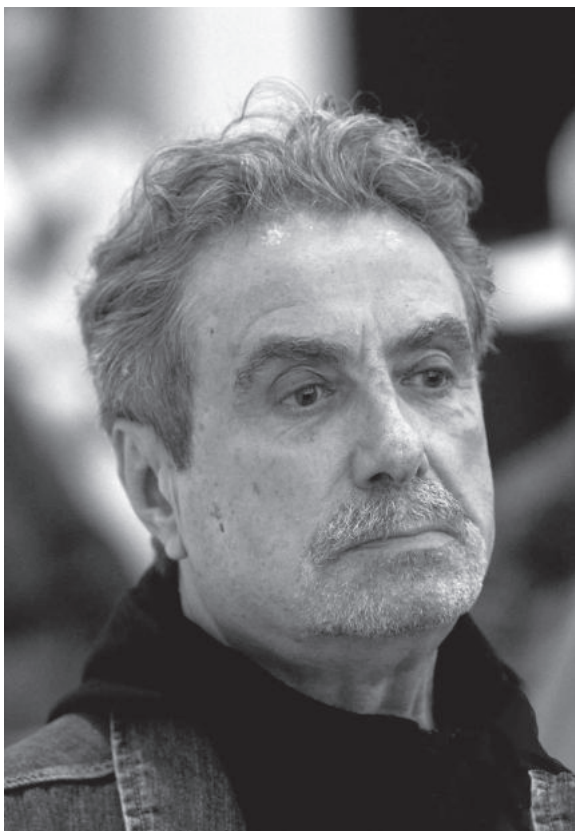
mortal”, disocierile lui Peter Brook își păstrează deci deplin valabilitatea. Indiferent cum e numit, „teatrul prost” există și va exista cât va exista teatrul. Analiza la care îl supune Brook are meritul că înlătură orice confuzii. *Teatrul mort* nu e pur și simplu un spectacol ratat, un eșec oarecare, posibil să-l cunoască și mari regizori, ci un spectacol care are în spatele lui o atitudine estetică falimentară ori în foarte multe cazuri nu o are nici pe aceasta. Fenomenul e complex și include elemente multiple. Unele aparțin direct procesului de creație. Prezența lor își poate face apariția în două raporturi decisive pentru elaborarea spectacolului: raportul regizor-text-scenograf stabilit în pre-repetiție și raportul regizor-text-actor stabilit în repetiție. Alte elemente nu aparțin decât indirect procesului de creație și anume în măsura în care îi marchează finalitatea. Ele apar de obicei în raportul actor-text-public care se stabilește în spectacol. De exemplu: „un public inadecvat sau o sală improprie, ori ambele laolaltă, pot provoca din partea actorilor o interpretare de cea mai proastă calitate”. Dar ca un spectacol să înregistreze o astfel de degradingoladă, care să-i modifice structura, oricât de fatali ar fi factorii exteriori, ceva-ceva trebuie să fie „putred în Danemarca”. Nu poți să pui, cred eu, abandonarea esteticului în arta teatrală exclusiv pe seama împrejurărilor exterioare și să absolve de producerea lui însuși mecanismul teatral ca atare.

„Celulele” *Teatrului Mort* sunt un pericol permanent pentru toate formele de teatru. La cea mai mică neatenție, ele sunt gata să pătrundă în corpul sănătos al *Teatrului Sacru* sau al *Teatrului Brutal*. Aceste două forme de teatru continuă astfel și acum să fie eficiente din punct de vedere estetic. În teatrul românesc postrevoluționar, formulele lui Brook nu operează, estetic vorbind, nu în stare pură, nici în spectacole memorabile. În *Trilogia antică*, în regia lui Andrei Șerban, sacral își afirmă prezența prin cel puțin două moduri de manifestare. Pe de o parte, prin întoarcerea actului teatral la origini, epurat de tot ceea ce are complementar, deci printr-o restituire a sacralității. Pe de altă parte, prin apăsatul caracter ritualic, dar și puternic tensionat, al demersului regizoral și al stilului de interpretare. De asemenea, un caz cu totul bizar îl ocupă piesele lui Blaga. Aș zice că cenzorii înainte de 1989 le-au intuit mult mai bine substanța și le-au împiedicat să ajungă pe scenă, deși regizorii au râvnit să le

monteze. *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu*, *Meșterul Manole* etc., deși reprezintă o sursă ideală pentru experimentarea unor forme de teatru sacru, lipsesc cu desăvârșire de pe scenele teatrelor. Nu fiindcă nu au valoare, sau că publicul nu ar avea interes față de ele, ci fiindcă în ciuda tuturor evidențelor, regizorii nu caută teatralitatea textului blagian în tensiunea sacrului și a misterului. Chiar și atunci când le-au montat au supralicitat mai degrabă anecdoticul, povestea, cu alte cuvinte le-au desacralizat, tratând destul de circumspect poeticul. *Teatrul Brutal*, *Violent*, vădit preocupat să șocheze, văzând în exacerbarea violenței un mijloc de provocare a catharsisului, îl întâlnim în... *au pus cătușele florilor* și în *Titus Andronicus*, dar și în anumite scene din *Trilogia antică*, aici însă nu ca scop, ci ca „etapă” necesară pentru a se ajunge la sacru.

Paradoxal, *Teatrul Imediat* înseamnă teatrul așa cum înțelege să-l facă Peter Brook. De aici și denumirea de „teatru autobiografic”. Adică atunci când vorbește despre acest teatru, marele dispărut, vorbește „despre acțiuni și concluzii” proprii sferei lui de activitate. *Teatrul Imediat* este, într-un fel, forma de teatru pe care, declarat sau nu, și-o asumă orice regizor. Cum o realizează, dacă o realizează, îl privește. Sigur, când survine o astfel de posibilitate, care poate să survină subit, oriunde, „în mod colectiv o experiență totală, un teatru total, al piesei și al spectacolului, își râde de orice subdiviziuni cum ar fi *Teatrul Mortal*, *Brut* sau *Sacru*”, iar câștig de cauză are „teatrul bucuriei, al catharsisului, teatrul oficerii, teatrul explorării, al sensului împărtășit, teatrul viu”.

Opiniile lui Peter Brook din *Spațiul gol* continuă să-și releve justetea. Nu au nevoia de ajustări și nuanțări. Ceea ce nu e de mirare. Mărturiile și reflecțiile aparțin doar unui mare artist. Ce mă obsedează este altceva. De ce astăzi oamenii de teatru nu mai sunt atrași decât accidental de teoretizări pe marginea artei pe care o practică? Nu e vorba cumva de un semn de oboseală creatoare? Indirect, Brook dă un răspuns și la aceste întrebări. O experiență teatrală odată depășită, oricât de importantă ar fi fost ea, „nu mai poate fi captată din nou printr-o imitație servilă, întrucât elementele mortale se furișează înapoi și căutarea reîncepe...”. Va să zică, soluția pentru orice creator autentic, și nu numai din teatru, e căutarea. O căutare care e obligatoriu să-și asume esteticul. Restul e tăcere.



Dragoș Pătrașcu

Arta modernă versus arta contemporană?

Dragoș Pătrașcu

„Ce credeți că este un artist? Credeți că este un imbecil care nu are decât ochi dacă e pictor, urechi dacă e muzician, o liră pentru fiecare dispoziție sufletească dacă e poet, sau chiar numai mușchi dacă e boxer? Dimpotrivă! El este în același timp și o ființă politică, permanent în contact cu evenimentele din jurul său, care pot fi dureroase, violente sau îmbucurătoare, și cărora el le răspunde cu toată ființa sa. Cum ar putea el oare să nu fie interesat de alți oameni și să adopte o atitudine indiferentă și să se detașeze de viața de care are parte din plin? Nu, arta nu a fost inventată ca să decoreze casele. Este un instrument de luptă, de atac și de apărare în fața dușmanului.” (Picasso) Citatul este ca un vârf de lance care anunță schimbarea unei paradigme care deja se producea, Picasso fiind considerat pe drept cuvânt unul dintre „părinții” spirituali ai artei moderne.

Dar ce este arta modernă? Când începe? Când se termină?

Dar arta contemporană? Ce înseamnă acest concept, această expresie? De unde vine succesul ei? Cum și de ce două cuvinte „aproape ca un passpartou” (Catherine Millet, „Arta contemporană – istorie și geografie”, 2017) reușesc să

desemneze cu atâta pertinentă opere de artă care, în sine, sunt departe de a fi banale.

O periodizare precisă, precum cea care delimitează arta modernă între „Dejunul pe iarbă”, celebrul tablou a lui Monet, și anii '60, când se consideră că a început arta contemporană, este restrictivă din toate punctele de vedere.

Sintagma de „modern” este departe de a avea o semnificație univocă. Modernă este etichetată chiar arta de ultimă oră, spre a evidenția nota de noutate în raport cu arta deja cunoscută specialiștilor și publicului.

Reputatul critic de artă italian Giulio Carlo Argan a sporit și mai mult ambiguitatea periodizării și a noțiunii de „artă modernă” prin publicarea sintezei „Arta modernă 1770-1970” în care este prezentată evoluția artei de la Neoclasicismul anilor 1800 la Pop-Art-ul anilor '70 ai secolului XX.

Toate aceste schimbări se subsumează cu regularitate unor mutații mai rare care se produc în planul paradigmei (adică a lumii ideilor epocii). Paradigma Renașterii care a rezistat până la sfârșitul veacului al XVIII-lea a reușit să fie schimbată abia de romantism, prin accentul pus pe fantezie și imaginație.

Mai târziu, prin impresionismul consecvent al lui Claude Monet, realitatea înconjurătoare devine un simplu pretext pentru declanșarea actului de creație.

Odată cu apariția primilor abstracționiști, realul putem spune că își pierde prestanța pe care o avusese până atunci. Secolul XIX poate fi privit ca o presimțire și o pregătire de schimbare de paradigmă care avea să vină în secolul XX.

Arta modernă nu s-a născut pe cale evolutivă din arta secolului precedent. Dimpotrivă, a luat naștere printr-o ruptură față de valorile veacului trecut. Rațiunile acestei schimbări sunt de ordin istoric și ideologic. Revoluția de la 1848 a izbucnit din speranță și nemulțumire. În ciuda diferențelor de limbă, rasă, nivel social și economic, niciodată în istorie nu se întâmplase să fie o atât de remarcabilă comuniune de idei în gândirea filosofică, politică, literară, în producția artistică. Asistăm de fapt la consecința dezvoltării spirituale culminante a continentului european.

Încă din 1830, în lecțiile lui de estetică, Hegel afirmase că artistul aparține timpului său, se inspiră din obiceiurile și moravurile acestui timp. Un secol mai târziu, Vasili Kandinski spunea că „un artist trebuie să fie copilul timpului său”.

Poetul Charles Baudelaire face parte dintre primii creatori care atacă falsa pudoare a burgheziei epocii, ca și discuțiile „imbecile despre moralitatea și imoralitatea artei”, declarând puerilă „teoria artei pentru artă”.

Efervescența mișcărilor estetice și-a făcut simțită prezența în special în Europa dar mai ales în Franța, țară prosperă a cărei monedă era de referință pe piețele internaționale. La Paris se adunaseră toate ingredientele pentru a face posibilă o ruptură cu tradiția.

Parisul devine capitala artelor. Patrioti exilați, poeți și literați revoluționari, artiști emigranți, soseau de pretutindeni pentru a schimba lumea, pentru a crea o artă nouă.

Aspectul vitalizant al modernismului l-a determinat pe Nietzsche să plaseze experiența estetică înaintea științei.

În lumea artei, schimbările radicale de la început de secol XX au fost asemănate cu Big-Bang-ul, explozia primordială din care s-a născut o lume nouă - o artă nouă.

Anul 1863, cel în care Manet pictează „Dejunul pe iarbă” este considerat de unii istorici ai artei, anul de început al artei moderne. Pe lângă scandalul provocat de asocierea neașteptată a nudului feminin cu bărbați în costume ale epocii de atunci, Manet renunță la clarobscur, apelând la culori crude și la perspectiva liniară ce sugerează tridimensionalitatea profundă.

De atunci, fiecare generație a continuat să se răzvrătească împotriva valorilor așa-zis tradiționale și împotriva generației precedente.

Mimesisul (imitarea realului), spirit ce a călăuzit preț de cinci secole arta, a fost înlocuit cu relativizarea formelor și culorilor.

Mergând cu pași grăbiți spre anii '60 ai secolului trecut, ani considerați ca perioadă de început ale artei contemporane, nu se poate ocoli realismul inițial, cel ilustrat atât de bine de către Gustave Courbet, cunoscut în epoca noastră mai ales pentru celebra lucrare „Originea lumii”, prezentată publicului abia peste 100 de ani, în 1988, la inaugurarea Muzeului Orsay. Un artist dur, cu patima băuturii, un fel de strămoș al D.J.-ilor cinici de astăzi, Gustave Courbet realizează că popularitatea îi putea permite contestarea moștenirii romantice (excesul de imaginație și literaturizare din artă), deschizând drumul postimpresioniștilor.

Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cezanne, Lautrec, independenți geniali precum Odilon Redon, Ensor, Edward Munch, fiecare având o personalitate puternică, au adus un aport incontestabil la schimbări și descoperiri de noi limbaje.

Fovismul, expresionismul și cubismul s-au născut aproape simultan, într-un interval de cel mult doi ani. Colările cubiștilor ca și apelul la obiecte obișnuite, banale, care erau montate pe pânze de mari dimensiuni (Braque, Picasso) sunt făcute cu 10 ani înaintea lui Duchamp, fiind premergătoare abstracționiștilor și noilor realiști. De la tablourile - colaj ale lui Picasso

și până la cele ale americanului Rauschenberg, făcute cu materiale moderne insolite, acești 50 de ani dintre cele două demersuri, constituie una dintre marile aventuri estetice ale secolului XX.

Pe firmamentul lumii artei apare un nume care deschide o cutie a Pandorei – Marcel Duchamp. Considerat de către poetul Andre Breton ca fiind unul dintre oamenii cei mai inteligenți ai secolului XX, Duchamp este inventatorul conceptului și tehnicii *ready-made* (obiectul deja făcut), cel industrial spre exemplu. A transformat un pisoar într-o sculptură, propunând-o lumii artei și spunând că a vrut prin acest act „să descurajeze esteticul”.

Opera artistică încetează de a mai fi obligatoriu produsul creației artistice. Pentru a exista este suficient să fie descoperită și valorizată de către artist. „Arta este ideea, nu obiectul”, spune Duchamp, deschizând calea artei conceptuale.

În opinia unor istorici, directori de muzee și critici de artă, anii deceniului șase ai secolului trecut, sunt considerați ca fiind esențiali în apariția artei contemporane.

Este o perioadă de pluralism, coexistând în lumea artei mai multe orientări și tendințe, fără ca vreuna dintre ele să aibă pretenția de a fi predominantă.

Unii numesc această perioadă „Artă recentă” sau postmodernism.

Genurile artei interferează spre o zonă accentuat sincretică, granițele fiind încălcate în toate sensurile. Arta cucerește noi și noi teritorii, invadând toate domeniile activității umane, lăsându-se la rândul ei invadată de acestea.

Arta se deschide către social, politic, istorie, antropologie, etică, ecologie, tehnologie etc.

Antagonismul dintre artă și viață dispare deoarece au dispărut limitele precise care despărteau arta de celelalte mijloace de informare, atât cele vizuale cât și cele bazate pe limbaj.

Se inventează mereu, se ajunge la „o tiranie a inovației” (Daniel Spoerri).

Nu unde se încadrează o operă ci dacă este sau nu artă - aceasta a devenit întrebarea fundamentală de la Duchamp încoace.

Confuzia poate fi mai mare

ca oricând. Au dispărut juriile infailibile, „Saloanele refuzaților”, nu se mai închid expoziții ca urmare a scandalizării publicului.

Se expune orice. Reacția publicului a început prin a fi entuziastă, apoi perplexă, până la o oarecare indiferență, apatie sau bunăvoință circumspectă. (D.N. Zaharia, „Estetica postmodernă”, 1999).

Se pune întrebarea: Este o înșelătorie sau este o artă vestitoare a unei lumi noi?

Într-adevăr, este greu să apreciezi sensul și forța unei opere ca acelea ale lui Joseph Beuys sau cele ale lui Jeff Koons atunci când se întrupează într-un scaun uns cu grăsime sau într-un purceluș roz de porțelan.

După părerea unora, istoria creației pare să fi luat o pauză.

De la Hegel, care cu două secole în urmă lansase teza despre „moartea artei”, s-a reluat apocaliptic viziunea despre arta în curs de a se face, adică la experimentarea continuă. (Jean-Jacques Gleizal, „Arta și politicul”, 1999).

Filosoful și psihanalistul francez de origine greacă, Cornelius Castoriadis, în cartea „Carrefour du Labyrinthe”, referindu-se la întreaga civilizație umană din preajma anului 2000, atacă platitudinea, ineptia și necinstea intelectuală ce ar defini epoca noastră. În domeniul artei, el este de părere că orice creație demnă de acest nume ar fi încetat să apară încă din perioada interbelică, ultimii artiști veritabili fiind după părerea lui, Kandinski, Mondrian și Picasso. După cel de-Al Doilea Război Mondial, mai spune el, artiștii nu fac altceva decât să copie și să pastişeze prost pentru un public hipercivilizat și neoalfabet. (D. N. Zaharia, „Arta modernă”, 1999).

În contradicție cu ideile filosofului C. Castoriadis, adversarii concepției privitoare la „moartea artei” pornesc argumentarea lor de la ideea lui Kandinski: creația artistică viabilă este cu necesitate un reflex al timpului în care este produsă (*Zeitgeist, L'esprit du temps*, Spiritul timpului).

Ca urmare, arta contemporană nu trebuie judecată în comparație cu arta altor epoci, ci în raport cu „spiritul epocii” pe care o parcurgem.

Un punct de vedere echilibrat ne oferă și criticul american Robert Hughes. Acesta spune că Renașterea nu a luat sfârșit într-un moment precis, ea este prezent și trecut. La fel și arta modernă. Reflexele sale sunt mereu vii și vor influența multă vreme de acum încolo cultura, pentru că sunt grandioase, impunătoare, convingătoare.

Hughes lasă o dublă șansă artei prezentului: de a se hrăni din reverberațiile artei moderne și de a găsi o cale în consonanță cu spiritul timpului. (D. N. Zaharia, „Arta modernă”, 1999).

Acuzația că arta contemporană se menține în limitele „laboratorului”, a experimentului continuu, în căutarea cu orice preț a originalității prin orice mijloc, este parată de istoricul de artă Joseph Emile Muller prin sublinierea că tot ce este nou a condus arta spre salturi, rupturi de nivel, izbucniri spre altceva, nu de puține ori surprinzător și derutant prin prospețime și originalitate. „Nu se poate imagina astăzi o operă admirabilă în geneza căreia noul nu ar interveni continuu” (Joseph Emile Muller – „Arta modernă”, Editura Științifică).

Cu alte cuvinte, arta și-a depășit de mult așa-zisa ei menire de a face exclusiv „plăcere ochiului și implicit sufletului”. Asistăm la „o deturnare de la finalitatea ei pur estetică” (Hans Belting). Catherine Millet spune că „dacă în ultimele decenii există în artă noutăți demne de semnalat, ele privesc mai ales raporturile artistului cu societatea decât natura bulversantă a formelor”. Jean-Jacques Gleizal afirmă că raportul dintre arta modernă și arta contemporană ar fi „ruptura în continuitate”. Mai exact, „arta contemporană se inspiră din tradiția artei moderne pentru a părăsi domeniul artei”. Pentru Joseph Beuys, artistul trebuie să devină „un sculptor al socialului”. Arta propune să devină „mediator între creație și social”. Sunt diferențe între arta diverselor regiuni ale globului dar există și părerea unanim acceptată în ceea ce privește „deschiderea” și „lărgirea” acesteia spre o mediație asupra contemporaneității. Odată cu arta contemporană, cunoașterea și gândirea pătrund în artă așa cum pătrund socialul și politicul. Criticul de artă Pierre Restany vorbește

despre un „esperanto” vizual, un produs al globalizării limbajelor artistice care a dus la o „estetică conectivă”, subliniind partea pozitivă a fenomenului.

Atât arta contemporană cât și cea modernă continuă să fie un „subiect” viu și incitant, în care păreri „pro” și „contra” generează de fiecare dată adevărați poli de atracție. Ce este arta modernă? Dar arta contemporană? Sunt întrebări care vor continua să însoțească istoria recentă a artei. Care deja a devenit trecut...

„Eram un mirmidon”*

Despre umilința profesiei și generozitatea transiterii

Dumitriana Condurache



Dumitriana Condurache

Acum ceva timp am comandat online (activitate recentă pentru mine) de la Editura Nemira, în colecția Yorick Actual, cartea de dialoguri între Doina Papp și Alexandru Darie, „Spectacole de poveste”. Citind-o, m-am regăsit cu emoție, firească, într-o lume „a mea”. O lume în care m-am format și în care vibrația autenticului însoțea intențiile creatoare și căutarea spirituală, iar simțul valorii se impunea, cumva, de la sine.

Ce spun are legătură cu chestionarea în privința formării personalității studenților, de către profesori, în învățământul de artă. Învățământul de regie este sau poate fi unul dintre cele mai complicate care există în domeniile vocaționale. Talentul continuă să apară, însă acel orizont larg, cuprinzător, al teatrului de artă, nu se poate naște sau, în orice caz, nu poate crește „din nimic”. Pe de altă parte, raportul sensibil între cultură și exprimarea autentică nu se încrucișează în mod obligatoriu cu o cale a succesului.

A lupta, a reuși, a învinge, a avea succes, a răzbate – și am putea împreună completa un întreg vocabular de expresii pe care le-am

auzit din școlile de teatru. Pe toate le-aș înlocui – și le înlocuiesc, atunci când am prilejul – cu descoperirea de sine. În fapt, un regizor (sau un actor) nu poate să *facă* dacă nu *este*. Viziunea nu poate fi una strict mentală și nici nu poate fi simplu „inventată”; ea pornește din straturi mai profunde, acolo unde se formează ca un fel de micoriză¹ între elementele primite și cele personale, cultivate, toate, sub spectrul unei unice înțelegeri.

În acest context, rostul primordial și cea mai grea metodă pentru un profesor este să conducă studentul să își găsească libertatea și o primă voce. Să-l „moșească” (*maieutike*, priceperea de a moși, gr.), să îi asigure un mentorat. Alexandru Darie spune „primul meu mare profesor, la șase ani, a fost Dodi (David) Esrig. Am jucat la el, în „Troilus și Cresida”, la Teatrul de Comedie. Eram un mirmidon.”² E cea mai splendidă și mai inocentă descriere a unei relații profesor-discipol din câte, până acum, am citit. Între timp, am fost și eu „mirmidonă” în decursul mai multor ateliere conduse de David Esrig la Athanor sau am prilejuit unele pentru alți „mirmidoni” la Universitatea de Arte din Iași.

Mirmidonul e un luptător grec, din armata lui Ahile, însă în povestea mea, mirmidonul e un personaj mic, după cum îi sună și numele (conform unei etimologii, de altfel, cuvântul vine de la furnică), cineva care își caută calea, și el, de fapt, și-o caută pe parcursul întregii vieți, doar că la început asta i se pare mai clar.

Într-un articol-tribut dedicat lui Alexandru Darie în 2019, Monica Andronescu îl citează vorbind despre principala calitate a unui om de teatru, care poate face, la un moment dat, să se producă miracolul; aceasta este, spune el, pomenind vorbele lui Octavian Cotescu, umilința: „la prima lecție de actorie pe care le-o

preda studenților din anul I și la care am asistat și noi, studenții la regie, Octavian Cotescu spunea că prima calitate a unui om de teatru este umilința.”³ Povestind despre întâlnirea lui cu Samuel Beckett, la Berlin, în 1969, David Esrig își amintește că dramaturgul nu își „juca” celebritatea, știind că „tot ce e omenesc e bine să fie modest.”⁴

Alexandru Darie și David Esrig au, unul de dincolo, altul de dincoace de pragul care îi desparte, firescul, cultura, modestia, inteligența, îndrăzneala; cât și un anume fel de loialitate unui „loc” teatral, fie el artistic (Teatrul Bulandra) sau pedagogic (Academia Athanor din Burghausen, apoi Passau, Germania). Cine stabilește și cum locul întâlnirii necesare? În primul rând căutarea discipolului, care găsește în el o lipsă, o necesitate.

Nu voi ști niciodată cu precizie ce anume am învățat din „Poveste de iarnă” al lui Alexandru Darie pe care l-am văzut la Bulandra, făcea parte dintr-o perioadă când „toate” spectacolele erau bune, iar mie mi se părea că teatrul trebuie să fie așa, de la sine. Adică, e de ajuns să te apuci de teatru și să muncești pe brânci și să citești toată noaptea, că... va ieși bine: o să fii „Cătălina Buzoianu” sau „Alexandru Darie” sau „Silviu Purcărete” sau „Mihai Măniuțiu”. Cu siguranță, însă, rămân, ca niște trufe într-un sol fertil, imagini ale actorilor: Oana Pellea, Mihai Constantin, Marian Râlea (de un umor irezistibil), Ștefan Bănică Jr., un bun actor, Emilia Popescu. Un spectacol despre care Alexandru Darie spunea că „a fost un fel de căutare a unui refugiu patern. Și l-am luat protector pe Shakespeare. Mă simțeam la adăpost astfel, protejat și în același timp fascinat de ideea, atât de simplă în aparență, dar atât de complicată, de teatru în teatru, de construcție în oglindă, pe

care o conține spectacolul.”⁵ Dovadă că mentoratul sau paternitatea pot depăși cu mult granițele timpului, chiar. Un moment de teatru pe care îl tezaurizez în memoria mea afectivă.

Știu însă cât am învățat, cu eforturi și sacrificii, de la David Esrig. Mi-a luat cam zece ani până să se producă întâlnirea cu David Esrig, despre care știam, evident, din facultate, însă al cărui spectacol cu „Așteptându-l pe Godot” (în care studenți și absolvenți de la Academia Athanor jucau împreună) l-am văzut la Festivalul de Teatru de la Sibiu, în 2006, la Cetatea Cisnădioara, pe un frig absolut beckettian. Am rămas marcată de elocința – nu doar a regizorului, care, cum știu cei care îl cunosc, este remarcabilă. Ci și de cea a spectacolului: teatrul „vorbea” limpede, prin acțiunile actorilor, dar și prin cuvintele lor, care păreau toate clare și spuse cu intenții și gând precis (deși eu nu știu germană, îmi amintesc că ascultam cu o ureche în casca în care profesorul traducea, interpretând cu mult umor și spirit histrionic – și cu cealaltă urmăream direct vocile actorilor din spațiul de joc, având senzația clară că înțeleg ce se spune, nu sensul din dicționar al cuvintelor, ci structurile de sens).

Apoi a urmat o lungă expunere la metoda lui, pe care a numit-o „teatru existențial”, pentru că de fapt așa și e. Nu numai că se referă la problematica esențială a omului din toate timpurile și de astăzi, dar simți că metoda lui, foarte aplicată, de gândire și tehnică teatrală, îți deschide și îți luminează, cumva, sensuri ale existenței umane în general și ale tale. „În căutarea teatrului existențial 3” (pe texte de Paul Celan), 2009, cursul de excelență „Gheorghe Dinică”, având ca temă de lucru „Tatăl meu obosit”, de Gellu Naum, 2010; Atelierul pe tema „Furtuna” de Shakespeare, 2011 sunt doar trei dintre stagiile la care am participat, cel mai recent fiind cel organizat de Centrul Cinetic al UNATC în 2019. Unul dintre principiile care mi se par esențiale în munca lui pedagogică este acela că regizorii și actorii studiază aceeași metodă de lucru pe text, în acest fel putând avea un dialog de pe poziții egale și pot munci conștient din ambele părți ale scenei. Despre metodă David Esrig spune că nu înlocuiește talentul, dar este „capcana” necesară pentru a „prinde” momentele de inspirație care, altfel, chiar dacă apar, zboară

fără a le recunoaște sau, în orice caz, a le putea opri, a ști ce să faci cu ele. Un travaliu pedagogic imens, care este fertil, peste ani, în munca tuturor celor care au participat la atelierele conduse de David Esrig.

Din provocarea pe care mi-o aduce aproape zilnic meseria de profesor, îmi place să citesc lucruri din alte domenii decât teatrul, de pildă, cărți care țin de științe ale omului, pentru că știința evoluează fenomenal de repede și învățăm o mulțime despre viul din noi dintr-o carte care încet ni se deschide: cea a naturii. Așa am „dat peste” biologul și exploratorul Alexandru Stermin, un tânăr curajos (publicat de Editura Humanitas) care, într-o expediție în Arhipelagul Insulelor Britanice constată un lucru uluitor: „Am văzut că în activitatea de exploatare pădurile sunt tăiate la ras pe zeci de hectare, după care se replantează. Astfel, pe teritorii întinse, arborii au vârste similare. Lipsesc arborii bătrâni și scorburoși, în care păsările să cuibărească, și lipsește și lemnul mort în care să crească larvele unor insecte pe care păsările le mănâncă. Pădurea omogenă este neprimitoare pentru păsări și pentru alte animale. O pădure sănătoasă trebuie să fie ca o comunitate de oameni, cu arbori diferiți, de vârste diferite.”⁶

Ca să treci de coaja tare și să ajungi la miezul dulce e un drum lung și anevoios și îți trebuie o prezență care să te conducă, la un moment dat, și din a cărui experiență să înveți și, poate, să te confirme. De aceea, atât proiectele dedicate exclusiv unei grupe de vârstă, adesea „emergentă”, cât și hiperspecializarea sau ideologizarea (-ismele de orice fel), pot strica sau întrerupe „lanțul trofic” al hranei din straturile spirituale de dinaintea noastră. Cu rezultate de mare tristețe: „pădurea” noastră nu va cânta. Urcușul e un drum spiritual construit adesea în tăcere (deși teatrul este văzut ca o artă a extrovertirii și expansivității), iar întâlnirile providențiale sunt creatoare de sens.

Spunându-vă toate aceste lucruri de până acum vorbesc și despre moștenire, dar și despre împletirea a două meserii: cea de profesor și cea de regizor. Meseria de profesor cere generozitate și un anume echilibru existențial, cea de regizor pare a cere o autoritate care nu are răbdare cu meandrele

actorului, așa cum are profesorul cu ale studentului. De aceea, profesorul de arte se străduiește să găsească mereu un cadru adecvat evoluției studentului, în încercarea de a crea punți, prin interpretare, între tradiție și contemporaneitate. Pentru a da mărturie despre și a transmite umanul. „Eu cred că teatrul e singura artă vie inventată de om. Câtă vreme teatrul, fie că e făcut într-un pod sau pe scena mare a Teatrului Național, sau pe o ladă, vorba lui Peter Brook, într-un loc plin cu nisip, dacă vorbește despre ceea ce nu se vede, despre ceea ce este ascuns în firea umană, în existența noastră și revelează aceste lucruri publicului cu importanța cuvenită, atunci e teatru.”⁷

Gellu Naum scria, cu ironie, că atunci când spui un nume te-ai și ales cu o „rudă”. Zicerea lui poate avea și reversul: atunci când spui un nume îți afirmi legătura, apartenența spirituală. În aceste rânduri am pomenit doar câteva nume, importante pentru mine, dintr-un șir neîntrerupt, care, cu știință și fără știință, se leagă între ele, venind dinspre un trecut care nu e trecut (pentru că, iată, trăiește și prin noi) și care, ca un lanț ADN, călătorește către viitor, care, de fapt, nu e decât un prezent continuu, efemer, dar e singurul loc în care, poate, locuiește eternitatea.

Note:

* Doina Papp, *Alexandru Darie. Spectacole de poveste*, București, Nemira, Yorick Actual, 2019.

¹ Ideea de sol fertil, simbiotic, exista în articol; am preluat și adăugat termenul de micoriză de la cercetătoarea Verónica Perales Blanco, artistă și profesoară la Universitatea de Arte Frumoase din Murcia, Spania; prezentare în cadrul Conferinței Internaționale „Arta educației versus Educația artistică” din cadrul PPPD a UNAGE, 17-19 noiembrie 2022.

² *idem*, p. 34

³ <https://www.ziarulmetropolis.ro/alexandru-darie-in-zece-ganduri-despre-teatru/> Monica Andronescu

⁴ Emisiunea *Mic dejun cu un campion*, Interviu realizat în cadrul TVR, de Daniela Zeca Buzura, <https://www.youtube.com/watch?v=TMseOKkijLY>, 2016.

⁵ <https://www.facebook.com/bulandra/posts/10158030716986243/>

⁶ Alexandru Stermin, *Căzuți din junglă*, București, Humanitas, 2022, p. 55.

⁷ Monica Andronescu, <https://www.ziarulmetropolis.ro/alexandru-darie-in-zece-ganduri-despre-teatru/>

Despre „transfigurativul” teatral

Daniel Ștefan Pocovnicu



Daniel Ștefan Pocovnicu

Această licență terminologică pune în emfază un deficit în conștiința estetică a artei dramatice, o ezitare reflectând insuficienta cristalizare conceptuală. Ce nu rezultă din teoretizarea inconsistentă a domeniului, ci dintr-o neîncredere în puterea de sinteză a acestor căutări. Accentuând conștiința orgolioasă a unicității actului artistic, distantă față de idiomul secund al criticii și de cel terț al tatonării filosofice.

Oare concretețea senzorială, tangibilă, palpabilă, a practicii teatrale favorizează alergia la speculativ, la „descompunerea” faptului de artă în abstracțiuni și concepte? Nu ne amăgim că s-a diminuat simțitor vechea gâlceavă între tabăra cunoașterii teoretice și falanga oamenilor de acțiune, practicieni căliți exclusiv – cred ei – sub presiunea realului. Se constată la unii artiști refuzul „țâfnos” al geometriei conceptelor. Camuflaj precar pentru diverse idiosincrazii, autosuficiență, comoditate ori dezinteres. Ispășit uneori prin ratarea esteticului. Fiind spiritualul premergător metafizicii greu sau deloc accesibil unui soi de tardo-modernitate acută, ostentativ fluturându-și neputința flagrantă. A apus vremea artistului vital, ca Brâncuși, hrănit parcă doar dintr-un spirit primordial.

Neîncrederea aceasta amintește de Benedetto Croce, care, acum mai bine de un secol, se exprima fără echivoc împotriva oricărei pretenții de taxonomie a artelor în cadrul vreunei estetici cuprinzătoare: „Așa-zisele arte nu au limite estetice, fiindcă pentru a le avea, ar trebui să aibă și existență estetică în particularitatea lor; iar noi am arătat geneza cu totul empirică a acestor împărțiri. Prin urmare, este absurdă orice tentativă de clasificare estetică a artelor. Dacă nu au limite, ele nu sunt determinabile exact, deci nici nu pot fi distinse din punct de vedere filosofic. Toate volumele cuprinzând clasificări și sisteme ale artelor ar putea fi arse fără nicio pagubă (cu tot respectul față de autorii care au asudat elaborându-le).” (*Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, Univers, București, 1971, p. 184)

Care să fie atunci situația teatrului, evoluând caleidoscopic la confluența artelor? Esteticianul italian e cu aceeași măsură de ferm în această privință, refuzând posibilitatea unei estetici dramatice: „O dată cu teoria artelor și a limitelor lor cade și o altă teorie care este corolarul ei: cea a *îmbinării artelor*. Dacă luăm fiecare artă în parte, ca domeniu distinct și limitat, se nasc întrebările: care e cea mai *puternică*? Prin îmbinarea câtorva nu se vor obține efecte *mai puternice*? Despre asta nu știm nimic: știm, de la caz la caz, că unele intuiții artistice au nevoie, pentru a fi reproduse de anumite mijloace fizice, iar alte intuiții artistice, de alte mijloace. Există drame al căror efect se obține prin simpla lectură; altele, care au nevoie de declamație și aparat scenic: intuiții artistice care, pentru a se exprima deplin, sunt necesare cuvinte, cântec, instrumente muzicale, culori, plastică, arhitectură, actori; și altele care sunt frumoase și desăvârșite printr-un fin contur schițat cu penița sau prin câteva trăsături de creion. Dar faptul că declamația și aparatul scenic sau toate celelalte lucruri pe care le-am menționat acum ar fi *mai puternice* decât simpla lectură sau simplul contur trasat cu penița sau creion, este fals; fiindcă fiecare dintre acele fapte sau grupuri de fapte au, ca să zicem așa, un scop diferit, și puterea mijloacelor nu poate fi comparabilă atunci când scopurile sunt diferite.” (*Ibid.*, pp. 185-186)

Atitudinea lui Croce se înscrie în simptomatologia unui – să-i zicem – *sindrom Frankenstein*, complex al reacției adverse la analiză – definind repulsia artistului la dimensiunea analitică a filosofiei. O anume cruzime metodologică a distincției și departajării cu care ea operează îi provoacă adesea oroare. Din senzația că părțile obținute prin „descompunere” metodică nu se mai potrivesc deloc, nu pot recâștiga, odată reînsumate, fiorul de viață din opera integrală.

Cam așa cum îi repugna lui Cioran abstracțiunea conceptului, sugerând disoluția spiritului înstrăinat de trepidația viului, devitalizat, secătuit. Cum obiecție asemănătoare se va fi auzit și cu privire la structuralism, declarat incapabil a reconstitui spontaneitatea actului estetic din morfologia schemei de straturi, structuri și sisteme.

Poate e slăbiciunea pe care se străduia s-o atenueze Ioan Petru Culianu în proiectul morfodinamicii sale, concepută a salvagarda semnificația structurii în continuumul dintre spațiu și timp: „simpla morfologie a unui sistem, care constituie ținta oricărei descrieri structuraliste, se află integrată într-un proces dinamic de proporții extraordinare, respectiv în interacțiunea temporală a tuturor sistemelor similare. Acest proces cu un număr infinit de dimensiuni este numit de noi istorie. Dat fiind caracterul lui dimensional infinit, putem noi oare spera să-l înțelegem vreodată? N-ar fi poate mai înțelept să revenim la simple morfologii de obiecte ideale, în loc să cutezăm a le examina tulburător de complexe tipare de interacțiune?”

În stadiul actual, este poate greu de trecut dincolo de morfologia sistemelor. Și totuși, se cuvine să subliniem insistent că ținta noastră e morfodinamica, studiul evenimentelor într-un continuum spațio-temporal. Cu alte cuvinte, sunt pentru un demers cognitiv care să includă diacronia ca dimensiune obligatorie a lumii, și nu ca pe o dimensiune de care ne putem dispensa.” (*Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern*, Polirom, Iași, 2005, pp. 8-9)

Ar putea fi sugestia utilă pe un drum al gândirii speculative ținute a articula morfodinamicii componenta axiologică a artei, registrul valorilor vertebrând semnificativ o cultură?

Estetica filosofică pare să fi depășit scepticismul acela reductiv, aproape agnostic, al lui Croce încă

din concepția lui Roman Ingarden. În *Szkice z filozofii literatury (Încercări asupra filosofiei literaturii*, Lodz, 1947, p. 186), autorul polonez încadra perspectiva celui dintâi în adaptarea la estetică a intuiționismului bergsonian. Ulterior, în *The Cognition of the Literary Work of Art*, Ingarden depășea impasul adus de obiecțiile lui Croce: „Here, I believe, lies the greatest difficulty, both for the concrete accomplishment of the cognition of the aesthetic object and for the theoretical proof that this cognition is actually possible. This is the point at which both Bergsonian intuitionism and its application to aesthetics by Croce failed, because it was not known how to overcome this difficulty. But can it be overcome? For the requirement which is here placed on the cognition of the aesthetic object appears to contradict its essence. And if it cannot be overcome, then the study of literature is indeed left with the possibility of treating literary works in a scientific way but is forced to set aside everything in them which – as someone said – is art.” (Northwestern University Press, Evanston, 1973, pp. 314-315)

Pentru a depăși asemenea obstacol, Ingarden separa net opera de artă, ca obiect estetic ce poate fi cunoscut, de concretizarea ei, departajând astfel valoarea estetică de cea artistică.

Am depășit până azi antinomia aceasta tensionând promițător câmpul cercetării? Nu ne aflăm tot aici, în zona de extremă intensiune unde gnoseologia (teoria cunoașterii „naturale”) și epistemologia (teoria cunoașterii științifice) încă dispută complexul teritoriu aporematic ce separă și unește deopotrivă știință și artă? Un diferend disciplinar încurcat ce ispitește cu viclenie speculativă ambițiile deopotrivă științifice și artistice ale unei estetici filosofice în metabolism și edificare.

Prin urmare, posibilitatea principală a unei cunoașteri intelectuale, cu exigențe științifice, a operei de artă, impune postularea unei premise majore pentru fundamentarea cadrului conceptual al esteticii filosofice: „Literary works have a basic structure which is “common” to all of them; they are not individualities which cannot be conceived as examples of a certain determinate class. This is an assumption without which no theory of art or aesthetics is possible.”

(Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Northwestern University Press, Evanston, 1973, pp. lvii – lviii)

Pentru esteticianul polonez, posibilitatea unei estetici filosofice trimite cu necesitate spre demersul trasării de granițe între arte. Punct în care, din nefericire, se manifestă pregnant limitele viziunii sale „literarocentriste”. Ce îl legitimează să considere spectacolul teatral și drama cinematografică situații extreme ale operei de artă literară:

„However, if the stage play is not a purely literary work, it is then a borderline case. The reasons for this are the following. (1) In a stage play we find a stratified structure analogous to that of a purely literary work, with the difference that new elements appear here and that some strata play somewhat modified roles. (2) The strata of meaning units and phonetic formations are also present in a stage play and have as significant a role as in a purely literary work. If one wanted to apply the expression “literary” to the stage play, one would have to include it among literary works, though not the purely literary. (3) In connection with the stratified structure, a polyphony of value qualities, which we earlier found to be essential for the literary work, is likewise present in the stage play. (4) Furthermore, the quasi-judgmental modification of the sentences spoken by represented persons is not lacking here. (5) Likewise, metaphysical qualities can be manifested in a stage play, and this manifestation usually has a much greater expressiveness than is possible in a purely literary work. (6) Finally, here, too, there is the particular structure of the sequence [of parts], and it conditions the various effects of the internal dynamics of the work. These differences and similarities, therefore, lead us to regard the stage play as a borderline case of the literary work. At the same time the stage play constitutes a transition to works of a different type, which still show an affinity to literary works but can no longer be classed with them and stand, so to speak, between them and works of painting. These are the “pantomime” and the (silent) cinema. (*Literary work of art*, pp. 322-323)

Poziția lui Ingarden va rămâne, ce-i drept, într-o anumită măsură nedefinitivă, deschisă spre nuanțe precum cea formulată mai târziu: „În lucrarea mea *Das literarische Kunstwerk*, m-am străduit să dovedesc că spectacolul de teatru constituie un caz limită al operei literare, fără să fie însă o operă literară în sensul strict al acestui cuvânt.” (Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Univers, București, 1978, p. 206, nota 3)

Însă atenuarea caracterului ca-

tegoric, tranșant, al indeciziei nu modifică convingător viziunea de ansamblu, ce plasează spectacolul teatral în marginea operei literare. Literarocentrismul acesta a proliferat până în ambițiile literaturii comparate de a conduce și orienta cercetarea comparatistă a raporturilor dintre arte, cum remarcă Dan Grigorescu: „O direcție importantă a cercetării comparatiste moderne e aceea care își propune să descopere diversele aplicări ale teoriei literare și artistice la opera concretă, adică, așa cum s-a spus – „critica în acțiune”, relevând diversitatea modurilor de interpretare a filosofiei creației întrupate în realitatea textului literar, a liniei, a formei și a culorii, ilustrări ale unei idei estetice.” (*Constelația gemenilor. Arta și literatura în perspectivă comparatistă*, Meridiane, București, 1979, p. 16)

Mai târziu, același autor român, influențat de Calvin S. Brown, profesor la Universitatea din Georgia, membru marcant al grupului de la Bloomington, partizan al *artelor comparate*, va stabili limitele comparatismului literar:

„Comparative literature accepts the fact that all the fine arts are similar activities, despite their differing media and techniques, and that there are not only parallels between them induced by the general spirit of different eras, but that there are frequently direct influences of one art on another. Not all these relationships fall in the field of the comparatist. The parallels between baroque architecture and baroque music, for example, are off his beat. But the relationships of literature with the other arts are a part of his domain, and are, by general consent, usually considered as a part of comparative literature even when only one country is involved” (*Comparative literature*, în *The Georgia Review*, Vol. 13, No. 2 (Vara - 1959), pp. 174-175, citat de Dan Grigorescu în *Introducere în literatura comparată. Teoria*, Universal Dalsi&Semne, București, 1997, p. 280)

Distincția între comparatismul literar și artele comparate trasează incipient locul geometric, puțin străbătut, al reflecției filosofice revendicate de câmpul esteticii. Ce favorizează dezinhibarea conștiinței de sine a artei dramatice, odată cu emanciparea de sub tutela îndelung exersată a literaturii.

Semnal ferm al concretizării acestei dorințe de autonomie este lucrarea altui filolog, Ioan C. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern* (Minerva, București, 1974). Unde pledoaria se deschidea cu semnalul aceleiași „ezitări” în conștiința

estetică a artei dramatice: „Una dintre prejudecățile esteticii moderne, mult circulată și întreținută și de opiniile unor mari dramaturgi (Eugen Ionesco ș.a.), se referă la faptul că, în raport cu celelalte arte, teatrul s-ar afla mereu *en retard*. Prejudecata explică parțial de ce studiile asupra originii și evoluției teatrului modern sunt, pretutindeni, rare și, adesea, dependente de optica istoric-literară. Marianne Kesting, într-o carte apărută în urmă cu mai mulți ani, observa că estetica literară a întârziat mult timp să recunoască o revoluționare a structurii dramei, deși fapte numeroase o indică. [...] Constituția conceptului de dramă modernă, nestudiată până acum este determinată și determină natura însăși a teatrului.” (*Op.cit.*, pp. 5-6)

Ioan C. Constantinescu consolidează eșafodajul declarației de nea-târănare estetică utilizând modernitatea viziunii omului de teatru total care se dovedește a fi Caragiale. Între argumentele acestei obligatorii emancipări: „«refuzul» literaturii, dimensiunea artistică nonverbală, reconsiderarea rolului cuvântului, teatralitatea «totală» ca sinteză a artelor, autonomia estetică”. (*Ibid.*)

Așadar, tatonarea unui eventual „transfigurativ” teatral s-ar înscrie în demersul necesar al confruntării viziunilor propuse de estetica filosofică și de *artele comparate*. Acesta presupune mutarea centrului de interes al analizei în afara spațiului de analogie, comparație și influență tutelat de imperialismul filologic, impus pe linia tradiției inițiate încă de *Poetica* aristotelică.

Schimbarea aceasta justifică orientarea interesului cercetării spre instrumentarul altor arte decât cea literară, întâi de toate cele vizuale. Pentru a-l supune apoi comparației cu registrul mijloacelor aflate la dispoziția artei dramatice. Chiar Ingarden recunoștea existența a două zone de analogie ce articulează semnificativ spațiul definitiv estetic al teatrului: „Tabloul, ca operă de artă picturală se înrudește, relativ cel mai îndeaproape cu spectacolul cinematografic sau teatral. Amândouă aceste genuri de artă conțin un strat al obiectelor reprezentate și un strat de imagini, reconstruite în tablou cu mijloace picturale, iar în spectacolul de teatru prin intermediul recuzitei și al actorilor de pe scenă, dezvăluite subiectului-privitor în percepții vizuale și auditive. S-ar putea afirma, deși nu pe deplin corect, că tabloul reprezintă un sistem parțial al structurii în straturi multiple a spectacolului de teatru sau o fază a unui film. Îi lipsește dublul strat lingvis-

tic, constitutiv pentru opera literară. Tocmai de aceea, există deosebiri esențiale între acele straturi care apar în ambele genuri de opere de artă. Mijlocul de reprezentare precum și baza constitutivă a operei de artă literară este dublul strat lingvistic: sunetele cuvintelor, deținătoare ale unor semnificații, indică intențional obiectele reprezentate. Pe când într-un tablou, mijlocul figurativ trebuie să fie înlocuit printr-o imagine vizuală adecvată, reconstruită cu ajutorul unor anumite distribuiri ale petelor de culoare. Într-un tablou, funcția de a constitui și de a revela privitorului obiectul figurat trebuie să fie efectuată exclusiv printr-o imagine adecvată sau o multitudine de imagini. Într-un spectacol teatral, această funcție o îndeplinesc parțial imaginile furnizate de obiectele aflate pe scenă, și parțial imaginile reconstruite prin intermediul mijloacelor literare (lingvistice).” (*Studii de estetică*, pp. 206-207)

Iată contextul în care esteticianul polonez își nuanța viziunea mai degrabă literarocentristă de până atunci, spre a conferi coerență suplimentară unei perspective complexe. Dintr-odată, artei teatrale i se cuvenea o altă situație estetică între pictural și literar.

Ca instrument de accentuare a expresivității, figura se circumscrie unui potențial dublu al *figurativului*. Un *figurativ* deja extensibil, mai vast, în amplificare semiotică, după cum sugera chiar Ingarden atunci când distinge două tipuri de *imagini*: *furnizate* vizual, respectiv *reconstruite* literar (lingvistic). Ceea ce justifică azi recentarea interesului explorator pe *figurativul* picturii, al artelor plastice, definit ca gradualitate a interesului artistic axat pe copierea, pe imitarea realității unui obiect sau eveniment, ales ca *model*.

În română, primul sens al termenului *figurativ* se referă tot la domeniul literar: „Care conține (multe) figuri de stil; figurat.” (Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, DEX, Univers Enciclopedic, București, 2016, *sub voce*) Iar al doilea la artele plastice: „(Despre unele arte) Care se bazează pe reprezentarea plastică și ușor identificabilă a ființelor și obiectelor din realitate.” (*Ibid.*)

Imediata dezambiguizare necesară în plan paradigmatic se realizează prin distribuția contextuală în paralel cu sensul cuvântului *figurat*: „(Despre cuvinte, expresii sau despre sensul lor) Folosit cu alt înțeles decât cel obișnuit, propriu, de obicei pentru obținerea

unor efecte stilistice.” (*Ibid.*, *sub voce*)

Astfel corelând, simțul limbii departajează acurat *figurativ*, folosit preponderent în artele plastice, de *figurat*, specializat pentru uzul limbajului filologic. Fără a elimina definitiv din atenție încărcătura semantică conservată de primul sens al lui *figurativ*.

Dar cum anume *figurează* limbajul verbal? Întâi prin *denotativ*, în pofida cantonării lui acute în exactitatea moderată de abstract și arbitrar. Acolo unde atinge fin granița *non-figurativului*. Apoi prin *conotativ*, mai ambiguu, însă complex, concret, motivat: „Rămâne de lămurit o problemă esențială: de ce figura semnifică mai mult decât expresia literală? De unde provine acest surplus de sens și faptul că, de pildă, ea poate desemna nu numai un obiect, un fapt, un gând, ci și valoarea lor afectivă sau demnitatea lor literară? Tehnica acestor impuneri de sens poate fi redusă la ceea ce semiologia modernă numește o *conotație*. Când folosesc cuvântul *voile* pentru a desemna o pânză de corabie, această semnificație este arbitrară (nu există niciun raport natural între cuvânt și lucru, care sunt legate între ele printr-o simplă convenție socială), abstractă (cuvântul desemnează nu un lucru ci un concept) și univocă (desemnarea acestui concept este lipsită de ambiguitate): avem de-a face aici cu o simplă denotație. Dar dacă folosesc același cuvânt *voile* pentru a desemna, prin sinecdocă (partea pentru întreg), o corabie, această semnificație este mult mai bogată și mai complexă: ea este ambiguă, de vreme ce se referă deopotrivă, literal, la pânză, și ca figură, la corabie, vizând deci întregul prin mijlocirea părții; ea este concretă și motivată, de vreme ce alege pentru desemnarea corăbiei un detaliu material, o „idee accesorie”, și nu ideea principală, și, de asemenea, pentru că alege un anumit detaliu (pânză) mai degrabă decât un altul (coca sau catargul). Această motivație, ce diferă -pentru fiecare tip de figură (printr-un detaliu la sinecdocă, printr-o asemănare la metaforă, printr-o atenuare la litotă, printr-o exagerare la hiperbolă etc.) este însuși sufletul figurii, iar prezența ei reprezintă o semnificație secundă, impusă de folosirea acelei figuri. Spunând *voile* în loc de corabie, eu denotez corabia, dar în același timp conotez motivația prin detaliu, devierea sensibilă imprimată semnificației, și deci o anumită modalitate de viziune sau de intenție. Această modalitate sensibilă reprezintă pentru retorică specificul

expresiei poetice.” (Gérard Genette, *Figuri*, Univers, București, 1978, pp. 97-98)

Pe măsură ce *denotativul* satisface exigența relatării „exacte”, liberă de *conotația* idiolectală a sensibilității individuale, conexă intersubiectivității lingvistice, își reconfirmă accesul, prin mimesis, spre *figurativ*. Se manifestă astfel deja *transfigurarea* ce potențează *figurativul* literar îmbogățit cu detalii și nuanțe, ce aduc și conservă amprenta vitalului în mișcare. Tinde, adică, la metamorfozarea în „transfigurativul” vizat prin această căutare.

Faptul că acest *transfigurativ* literar apare subiectiv, discutabil, încă dezbătând raportul *mimesis* - *diegesis* în spațiul lingvistic, evocă disocierea metodologică sugerată odinioară de un sociolog francez al artei, Pierre Francastel: „Arta nu poate fi asimilată cu filologia. Așa cum filologia este știința adaptată legilor gândirii conceptuale având drept suport cuvântul, tot astfel trebuie să existe o știință care să determine legile gândirii figurative. Această știință trebuie să năzuiască spre rigoarea analitică a filosofiei, fără a-i putea nicidecum împrumuta cadrul.” (*Figura și locul*, Univers, București, 1971, p. 29)

Una din primele exigențe formulate de o potențială teorie a *figurativului* privește înnoita abordare a raporturilor dintre real și imaginar: „Trebuie să introducem o dialectică diferențiată a realului și a imaginarii, atât în raport cu obiectul figurativ, cât și cu autorii și spectatorii săi, atitudine cu totul diferită de cea a teoreticienilor de astăzi, care se mulțumesc să afirme că există un raport simplu între operă și mediu, considerat în mod curios drept un corp privilegiat, înzestrat cu o permanentă luciditate și facultate de a se exprima.” (*Ibid.*, p. 33)

Tocmai de aceea, conceptul reclamă raportare lexicografică adecvată. Sensul estetic specializat pentru termenul *transfigurare* este: „Procedeu specific procesului de creație cu ajutorul căruia elementele realității exterioare, filtrate de viziunea imaginației și puterea de expresie a artistului, se transformă într-o realitate nouă, opera de artă.” (*DEX, sub voce*)

Ceea ce nu asigură deocamdată, trebuie spus, o taxonomie confortabilă, lesne aplicabilă în domeniul esteticii, aspirând cel mult să nuanțeze, conferind adică granularitate superioară conceptualului. În condițiile în care, de exemplu, conceptualizarea tehnicii picturale se confruntă de mult cu impasul netei disocieri *figurativ/non-figurativ*, complicat de ingerința simțului comun într-o încă empirică

noțiune de *realism*. Nu e mult mai pertinentă acum nici dinamica relației dintre *observație* și *transfigurare* în elaborarea picturalului.

La o primă analiză, atentă la istoria experienței picturii, *figurativul* nu rezultă niciodată exclusiv din *imitație*, ci înglobează mereu o doză de *transfigurare*, construct tatonând esența vizualului. Iată de ce poate că e vorba despre un „transfigurativ” rezultat din chiar inerenta interpretare a realului, ce însoțește orice percepție ori senzație elementară. E conștiința latentă a unei neobosite evadări din *figurativ* ca provocare neobosită, neîntreruptă, a lui. Pe când *non-figurativul* desemnează cazul limită al transfigurării, extrema departajare de obiectivele empirice ale mimetismului primar, elementar în conștiința picturii încă de la începuturi.

Roman Ingarden intuia posibilitatea unui asemenea *non-figurativ* în drama cinematografică: „One should not, however, go too far in this direction and consider the stratum of represented objectivities to be totally irrelevant or even expendable, since one cannot overlook the fact that it is part of the essence of an aspect to be an aspect of something. The idea of an *abstract* cinematographic drama – as Irzykowski called it – i.e., one in which the stratum of represented and depicted objects (things, persons, events) would be totally lacking, might be technically feasible; but it would be, not a mere modification of the cinematographic drama, but rather a completely heterogeneous type of work-even if it could be produced with the same apparatus. If we agree that both strata are indispensable in a cinematographic drama, we would also have to agree that a polyphony of heterogeneous elements and corresponding value qualities is also present, even though here it is essentially poorer and simpler than in a purely literary work. The fact that the average naive spectator is attuned almost exclusively to the events and things depicted does not contradict this.” (*The Literary Work of Art*, p. 326)

Ceea ce implică disponibilitatea spectacolului de teatru sau film pentru mecanismele unei sistematice a *transfigurării*. Manifestarea acestui potențial „transfigurativ” e surprinsă, cu acuitatea înnoitoare a ambițioasei semiotici vizuale, într-o lucrare a Grupului μ: „On critiquera cette façon de voir. Elle pose l'iconisme - le figuratif - en norme, et le plastique - l'abstrait - en surplus.

Pour nous, il n'y a pas lieu de parler

de rupture entre une production de signes figuratifs, qui serait un «cimetière d'objets», et un art abstrait qui serait pure création d'objets nouveaux (indépendants donc d'une réserve antérieure de signes). Goux semble raisonner comme si la peinture figurative avait un devoir de fidélité possible. Dans ce cas, l'idéal de la peinture serait le trompel'œil, ou la photographie à haute définition, et on sait bien que tel n'a jamais été le cas; il y a bien longtemps que l'on a souligné que le véritable projet du peintre, ou du dessinateur, ou du cinéaste, etc., n'était pas cette adéquation au réel. S'il y a commerce avec le réel, il y a en même temps transformation de celui-ci. (On a même reformulé cette idée depuis Maurice Denis en tenant compte qu'il y a sous tout tableau figuratif un tableau abstrait dont le premier n'est que le prétexte.)

Pournotrepas, nous soulignerons avec force que le message iconique ne peut être une copie du réel, mais est déjà et toujours une sélection par rapport au perçu. Que cette démarche généralisante tend à des types dont l'extension peut devenir de plus en plus grande, à mesure que leur compréhension est plus faible. Avec la prise en considération des messages iconiques, nous sommes donc déjà engagés dans une démarche qui donne une place importante au plastique.” (*Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992, pp. 22-23)

Comparând perspectiva retoricii literare cu viziunea semioticii vizuale se poate observa că *figurativul*, atât lingvistic, cât și pictural, nu corelează exclusiv *denotativul*, nici doar mimeticul, ci rezultă dintr-o mediere între *iconic* și *plastic*. E un „transfigurativ” relevând plasticitatea limbajelor, ce combină mimesis și diegesis, imitație și poveste insinuate fin în percepție cu tot cu interpretarea ei rațională, dedicate ogliindirii productive a unei eventuale, mereu interpretabile „realități”. Conotând oarecum retorica icono-plastică propusă de autorii belgieni.

De aici plauzibilul rol al semioticii într-o posibilă teorie a artelor comparate, pusă la lucru de o viziune estetică unificatoare. Confirmări ale fundamentării conceptuale operate pe linia unei asemenea discipline oferă lucrarea lui Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre* (Nathan, Paris, 1992). Ce se remarcă prin faptul că distinge suplimentar între iconic și mimetic, pe linia unei înțelegeri superioare a *semnului teatral*: „Le caractère iconique d'un signe se manifeste à l'étape de la réception

et de l'interprétation. Tous les signes, aussi bien artificiels que naturels, étant perçus et interprétés – cela est la condition nécessaire de leur existence en tant que signes –, les uns comme les autres peuvent être iconiques. Le caractère mimétique d'un signe se détermine à l'étape de la création et de l'émission, seuls les signes créés et émis volontairement, ayant un sujet producteur conscient, donc seuls les signes artificiels sont susceptibles d'être mimétiques. Le même signe, à conditions qu'il soit artificiel, peut donc avoir un aspect mimétique et un aspect iconique, et cela dépend de sa position dans le processus de sémiologie : procède-t-on du référent au signe ou inversement? Le signe théâtral étant un signe artificiel, il peut avoir ces deux aspects simultanément, les deux – aspect mimétique à la création, aspect iconique à la réception – sont parfaitement compatibles. Ce qui ne veut pas dire que l'un entraîne nécessairement l'autre ; au contraire, il peut y avoir des signes mimétiques (pour le créateur) qui ne sont pas iconiques (pour le récepteur) et vice versa." (*Op. cit.*, p. 71)

Tadeusz Kowzan pune în evidență *dualitatea noțională mimetism-iconism* în două piese ale lui Eugène Ionesco, *Jacques sau supunerea*, respectiv *Pietonul aerului*. În prima, un personaj are chipul cu trei nasuri și o mână cu nouă degete, imitând, chiar potrivit unei note a dramaturgului, pictura lui Picasso. (*Ibid.*, pp. 71-72) Instituindu-se în semn hibrid, pentru spectatorii avizați, mimetic, pentru profani, iconic, și astfel sintetic, altfel spus „transfigurativ”.

În a doua, o indicație scenică a dramaturgului e cât se poate de limpede, indicând *o cabană, de un stil un pic Rousseau Vameșul sau Utrillo sau chiar Chagall, după afinitățile decoratorului*. Să ne amintim că Chagall e autorul figurilor zburătoare ce sfidează legile gravitației și al autoportretelor cu șapte degete. Astfel teatrul își asumă rolul ferm al unei arte transfiguratoare a producției estetice oferite de alte arte.

Tadeusz Kowzan își sprijină viziunea teoretică exclusiv pe *dualitatea mimetism-iconism*, care depășește domeniul vizual, fiind aplicabilă la totalitatea manifestărilor teatrale, dar și la alte fenomene artistice (*Ibid.*, p. 70). Ce pare însă a rata e *plasticitatea* propusă de retoricienii belgieni. Pe care se poate a o identifica prea mecanic, rigid, cu abstractul inaccesibil manifestării concrete a operei de artă. Nu crede c-ar putea s-o transfere dincolo de

manifestările *semnului vizual*. Pe când *Grupul μ* propune *non-figurativul* drept caz limită în procesul creator al unei extreme *transfigurări*: „Cette continuité pratique entre le plastique et l'iconique se vérifie parfois sur le plan de l'anecdote : l'analyse des messages plastiques de Kandinsky par J.-M. Floch (1981b), de Mondrian par J.-Cl. Lambert (1980) ou de Van der Leek par nous-mêmes (voir chapitre x, § 2.5.) - trois artistes qui ont contribué à la naissance de l'art abstrait - démontre que le message abstrait final dérive dans tous les cas d'une œuvre figurative par un processus de stylisation très évident. Kandinsky est parti des montagnes, de l'arc-en-ciel, et des chevaliers armés de lances, Mondrian est parti d'arbres, de façades et de paysages méthodiquement cultivés, Van der Leek a repris d'anciennes peintures naturalistes de natures mortes et de sorties-d'usine, déjà marquées par son ancienne profession de vitrailleur...” (*Ibid.*, p. 23)

În schimb, același Tadeusz Kowzan se dovedește original în înțelegerea *plasticului* definit de „transfigurativ”, prin intuiția clară a unei organizări a *semnului metaforic*, caracterizat de *polivalență, mobilitate, transformabilitate*: „Nous sommes ici au cœur du problème de la mobilité des signes, posé dès 1940 par Jindřich Honzl, homme de théâtre et théoricien tchèque. Celui-ci emploie, occasionnellement, le terme « métonymie » à propos de certains signes de décor (exemple: une ogive gothique représentant toute une église ; on dirait, plus précisément, synecdoque) et aussi le terme « métaphore » pour le signe théâtral de l'orage (un décor spatial). D'autre part, il parle du « transfert des fonctions scéniques sur la personne des acteurs » (acteur-océan, acteur-meuble, acteur-accessoire) ainsi que de la « substitution de moyens », les deux termes nous rapprochant de la définition large de la métaphore. Honzl affirme que la « transformabilité des moyens d'expression » constitue le caractère spécifique du signe théâtral qui « passe d'un matériel à l'autre avec une liberté qu'on ne trouve dans aucun autre art ».” (*Ibid.*, pp. 125-126)

„Transformabilitatea mijloacelor de expresie specifică semnului teatral, care trece de la un material la altul cu o libertate de negăsit în oricare altă artă”, iată o definiție semiotică forțată parcă spre a surprinde adecvat notele conceptului de „transfigurativ”.

Din perspectiva lui Ioan C. Constantinescu, câteva observații de

tehnicitate teatrală confirmă aceeași viziune a unei arte dramatice cu potențial estetic transfigurator. De exemplu, comparatistul român arată că limbajul personajelor lui Caragiale se disociază de norma lingvistică, ca și de natura limbii vorbirii. În sensul acesta, greșelile de exprimare nu se asociază, cum ar cere-o logica conversației naturale, cu personajele mai puțin educate. E o răsturnare cu sens înnoitor și ethos dedicat universului spectacular.

E un dincolo de limbaj, o transfigurare cu atât mai simplă de acceptat după ce am înțeles că textele dramatice caragialiene nu urmăresc valoarea literară. Ceea ce, de altfel, le face, să se situeze, doar din această perspectivă, mai prejos de prozele marelui dramaturg. Fiindcă reflectă pregnant *criza cuvântului, fuga de cuvânt*. Evidentă transfigurare a limbajului verbal.

Ratarea funcției dialogale, comunicative, a limbajului verbal dă seamă de enorma capacitate a lui Caragiale de a transfigura conversația naturală într-un *dialog non-figurativ*, care nu oferă nimic de spus personajelor și comunicării dintre ele. Se desfășoară, dimpotrivă, o frescă superbă, zgomotoasă, a unui mecanicism locuționar, ce doar mimează, parcă fără a imita, darul vorbirii umane: „Ticul verbal nu este, desigur, o „copie după natură”; nu se poate vorbi nici în acest sens despre naturalismul lui Caragiale. Ticul verbal nu indică în primul rând o apucătură a „modelelor” lui Caragiale, cât mai ales o „apucătură” a personajelor sale: un tic verbal ca „stimabile”, „onorabile”, cu înlăturarea totală a sensului obișnuit al cuvântului, este semnul unei degradări simptomatice... [...] ticul verbal indică o sărăcie lingvistică și intelectuală, condiția unor naturi umane deformate; el reprezintă concordanța în planul limbii a ticurilor gestului, gândirii, a ticurilor vieții uniformizate prin repetiție...” (*Op. cit.*, p. 253)

E aici manifestarea *transfigurării* teatrale ca ironie îndreptată împotriva utopiei dialogului uman ideal, perfect rațional, ce aruncă în marginalitate obscură evidența elementară a unei comunicări interpersonale discontinue, imperfecte, secvențiale. Persiflarea a întâmplării norocoase și rare a comuniunii. Poate e aceasta o trezire a conștiinței întoarse spre neîntrerupta ajustare prin care omul își trimite limbajul personal, idiolectul, modelat de propria viziune a lumii (*Weltanschauung*), la celălalt, și el dominat de tentația „semanticii

subiective”.

În schimb, indicațiile scenice probează un veritabil *elogiu al pantomimei*, inclusiv prin abundența și amplitudinea ce depășește adesea dimensiunea efectivă a replicilor personajelor. Mișcare, pantomimă, mimică, paiațerie, măști, element plastic, joc de lumini și de umbre, cuvânt tetral se combină într-o artă constructivă, materială, vizuală. Ce impune, cere impetuos, imperativ metamorfoza personajului în persoană, instinctul mimic reprezentând tocmai „instinctul metamorfozei” (*Ibid.*, pp. 30-31)

Pledoaria lui Ioan C. Constanținescu îl reliefează pregnant pe Caragiale teoretician și practician al artei teatrale. Cel pe care teatrul românesc își sprijină onoarea profesională a situației într-o neîndoielnică avangardă estetică universală. Deși n-o conștientizează plenar și încă se preocupă puțin a o înțelege adânc.

În loc de această perspectivă îmbogățită, ce găsim în actualitatea posterității lui Caragiale? O indiferență, rezervă cvasi-superioară față de ceea ce e suspectată a fi satiră socială și politică acidă, acerbă, denigratoare pentru societatea și poporul român, purtând la încheietură ștampila subtilă a unei euforizante apartenențe euro-atlantice.

Când, de fapt, reticența aceasta trădează un gigantic deficit de lectură aprofundată a lui Caragiale. Care nu a fost niciodată un critic social și politic minor. Fiindcă, în realitate, teatrul său e superba manifestare a unui moralism metafizic din stirpea spiritului pascalian, ce doar pare greu asortabil comediantului maestru farseur de geniu. Folosind cu totul alte mijloace, poate neașteptate, ceea ce îi sporește însemnătatea.

Căutarea semnificațiilor din care să derive sensul șlefuit al unui „transfigurativ” teatral nu poate ignora nicidecum raportarea lexicografică la semnificația mistică a *transfigurării*, a *schimbării la față*. În dimensiunea sa pur umană, ea reprezintă ștacheta transcendentului invitând la *metanoia*, *răsucire a duhului*, răsturnare a ființei cu orizont de valori, încetățenite, consolidate, anchilozate, cu tot. Paradox al Credenței ce calcă din principiu peste credințe și le năruie, le dezintegrează cu înnoire de Sens. Orientat cât se poate de simplu spre celălalt, seamănă deopotrivă spectator, actor, regizor.

De aici pornește sensul inițiativ al unui teatru primordial al transfigurării, de la conștiința unui absolutism superior, metafizic, înregistrat de

practicieni, critici, teoreticieni: „Înțelegerea teatrului ca artă a artelor este foarte veche. Cele mai multe mărturii despre originile artei dramatice converg către ideea că, în Antichitate, teatrul se constituia ca o expresie a unității mitice a lucrurilor și omului cu cosmosul, drept o contopire organică a mai multor arte. Wagner, Nietzsche, Gaston Baty ș.a. au indicat ruptura care s-a produs mai târziu înăuntrul acelei unități și, ca o consecință, dezechilibrul în interiorul ansamblului organic al teatrului. Pentru un mare teoretician ca Antonin Artaud, revenirea teatrului la posibilitățile expresiei prin forme, prin gest, zgomot, culoare, plastică etc., însemna o restituire a artei dramatice destinației ei «primitive», o «reconciliere a ei cu universul»”. (*Ibid.*, p. 47)

Filmul realizat după o nuvelă a lui Haruki Murakami, *Drive my car* (2021, regia Ryusuke Hamaguchi) surprinde magistral permanenta reajustare încercată de regizor alături de actor cu și prin chiar arta lor. Măștile concepute și acceptate până înăuntrul ființei cu fiecare scenariu și rol exercită o seducție aiuritoare, deși dureroasă deseori, cuceritoare a spectatorului, avatar captiv voluntar în rolul important al celui alt. Cel convins a-și pune masca disponibilității, a deschiderii, compatibilității, comuniunii, ce l-ar putea contamina și pătrunde mai devreme ori mai târziu. Dincolo, mai presus de adevărul personal, în superioara sinceritate a ficțiunii trăite total, cu noimă altfel, în adâncul fără deminciună, descoperind prin autenticitate, dezvăluind alt sens, mai puternic, clarvăzător.

E povestea unui actor care, asemenea ilustrului său înaintaș Hamlet, îmbracă veșmântul de regizor și se folosește de teatru, de întreg procesul complex al elaborării spectacolului spre a-și atinge țelul egoist, personal. Pentru a obține, a extrage un adevăr necesar răsturnării ființei, care să-i lămurească propria viață cu neîmplinirea ei adânc încarnată și însuflețită. Un proces emoțional, mai important decât o subsidiară anchetă a poliției ce dezvăluie un criminal, umanizat tulburător prin efect de transfigurare teatrală, metamorfozat din străin în cineva paradoxal apropiat, de-a dreptul intim.

Scriitorul japonez, specializat în teatrologie, e în măsură a ne arăta cum, periodic, actorul revine la propriul eu, se adapă din sinele cu tot cu schimbarea ce-l frământă definitoriu, acceptându-le în granițele

noii lui ființe. Repetarea acestei sondări potențează efectul de convertire artistică a vieții interioare în străfulgerarea teatrală.

Paradoxul actorului pare altul acum: e eșecul permanent în tatonarea asemănării, a similarului rațional și lingvistic investit a media înțelegerea celui de lângă, partener de viață și coleg de scândură. Când, de fapt, efortul real al întregirii prin celălalt rezidă mai degrabă în acoperirea, atenuarea măcar, a enormei distanțe dintre tăcerile, încărcate furibund, totuși temeinic, tehnici aproape, sigur traumatic, a doi oameni dezbrățați de firescul diferenței.

Ceva ce Haruki Murakami pare că nu poate afla decât din piesa lui Cehov, *Unchiul Vanea*, instrument magistral de extras adevărul din oameni, neiertător și implacabil cum se prezintă mereu. Măștile lui, odată așezate pe chipuri, se arată un fel de oglinzi reflectând pe ambele fețe, amestecând imaginea celui alt cu iconicitatea sinelui, printr-o sinteză evadând dincolo de cuvânt. E o confruntare dramatică de o tensiune pronunțată fractală, dantelată adică, subtilă, ce scoate în relief fiecare trăsătură de caracter, orice cută a suprafeței morale, psihologice, comportamentale. Pe care se joacă vieți intersectate dinspre interior spre afară, la exteriorul aparențelor teatrului interpersonal și social foarte bine pus în emfază tocmai de o societate, o civilizație a rigurozității ritualurilor patriarhale, a rigidității și interdicției violente.

E același teatru-personaj (de teatru, de film) folosit și de Shakespeare în *Hamlet* spre a trage cortina, a demonta și demola scenariul minților, intereselor și suferințelor din care cu toții suntem croșetați, împlețiți, innodați. Teatrul scrutător, cu alura sa proeminentă de instrucție penală, înainte de a fi morală. Reconstituire adică. Ce ne amintește chiar de filmul *Reconstituirea* (1968, regia Lucian Pintilie). Pe care, în alt fel, mai teatral, singular, singuratic, o întreprinde personajul actorului japonez Kafucu, neîmpăcat cu ratarea ce-i asediază duhul.

Iată cum semioza astfel inaugurată deschide cale căutării, pătrunderii în peisajul bogat de semnificații și sensuri puțin explorate ale conceptului acesta, abia schițat încă prin conturul a ceea ce am îndrăznit a numi „transfigurativ” teatral.

Satiricus – un teatru de rezistență

Alexandru Grecu



Alexandru Grecu

Satiricus s-a născut la interferență a două lumi, două secole, două milenii... Într-o eră a schimbărilor revoluționare, sub flamura mișcării de emancipare și redobândire a ființei naționale. Lumea veche, reprezentată de imperiul sovietic, s-a năruit, în cele din urmă, ca un castel de nisip. Lumea nouă a republicilor eliberate din „închisoarea popoarelor” și a țărilor est-europene, emancipate de sub regimul comunist, a luat calea tranziției la economia de piață și la democrația politică occidentală, fiecare entitate statală urmându-și propriul destin.

Așa se făurește istoria...

Dar mai întâi a fost rezistența față de regim, față de realitățile insuportabile și ideile perimate. Nimic nu se năruiește cu de la sine

dorință și putere. Se cer eforturi și sacrificii, vieți omenești jertfite pe altarul unui ideal sfânt. Așa a fost, așa rămâne, așa va mai fi...

În definitiv, Satiricus s-a născut dintr-o necesitate stringentă de a rezista în fața dictaturii politice, ideologice, socioculturale și estetice a regimului comunist aberant, deci dintr-o puternică dorință de rezistență.

Rezistență în fața dogmelor artistice ale proletcultismului. Rezistența ființei naționale în fața tăvălugului rusificării și comunizării definitive a românilor basarabeni. Altfel spus, în formulă generalizată, rezistența binelui în fața răului.

Până la destrămarea imperiului sovietic era des invocată (de altfel, nu și-a pierdut nici până azi actualitatea) sintagma-deziderat „rezistența prin artă”. Când un artist sau o entitate artistică nu găsea o altă cale de a se opune regimului, o făceau într-o formă ascunsă, alegorică. Mai băgau, acolo unde era posibil, câte o „șopârliță” – o replică, o poantă, o butadă, o aluzie străvezie... Au fost și artiști disidenți, însă prea puțini, mai ales în republicile naționale încorporate în U.R.S.S., unde orice abatere de la canoanele ideologice comuniste erau calificate imediat drept naționalism, anticomunism, reacționarism etc., fiind pedepsite cu toată severitatea legilor sovietice.

Anii 1985-1990, perioada gorbaciovistă a „restructurării” și „transparenței”, în care practic a germinat și a luat naștere Teatrul Satiricus – mai întâi ca trupă a Teatrului-studio „Dialog” pe lângă Centrul republican al Tineretului „Iuri Gagarin”, iar din 1990 deja oficializat în cadrul Filarmonicii de Stat din

Moldova – au fost „anii de foc” ai rezistenței sub toate aspectele: politico-economic, cultural-artistic, național.

Cea mai puternică și eficace armă a rezistenței, a luptei, prin mijloace artistice, contra ideologiilor perimate și rutinei sociale am considerat că este satira (de altfel, acest lucru l-au afirmat frecvent și clasicii marxism-leninismului – și de ce n-am fi de acord cu ei, atunci când se dovedește că au avut dreptate?!). Nu întâmplător, actorii care au format nucleul viitorului teatru – Mihai Curagău, Valeriu Cazacu, Ion Popescu, Sandu Grecu (fie-mi scuzată modestia!) au fost printre cei mai activi protagoniști ai Teatrului de Miniaturi TV, o emisiune satirico-umoristică foarte populară în epocă, care satiriza moravurile societății, dar și tarele politico-ideologice ale regimului comunist degradant.

Și, bineînțeles, nu întâmplător noul teatru pe care l-am fondat la 1 august 1990 a fost „botezat” *Satiricus*. El a fost conceput și constituit ca teatru de satiră – primul de acest fel în republică, chiar dacă de-a lungul celor 3 decenii de existență și-a extins profilul, montându-se nu doar satire, comedii, vodeviluri, spectacole de revistă și de divertisment, dar și drame, musicaluri de la care spectatorii ieșeau cu ochii în lacrimi. Or, se știe, de la comic până la tragic nu e decât un pas.

Chiar de la primul spectacol, „Cee viața omului”, de A. Arkanov, *Satiricus* a încercat și a reușit să dea lovitura – cu o stilistică scenică proprie, inedită, dar și cu o manifestare pregnantă de rezistență față de rutina societății sovietice în descompunere, corupția generalizată și gândirea anchilozată.

Următoarele spectacole – „Hercule”, „Moțoc”, „Unde mergem, domnilor?” – s-au înscris în același tipar al satirizării acide a societății noastre, care plătește tribut atât reminiscentelor regimului comunist debarcat cât și metehnelor „tradiționale” ale societății basarabene, ale neamului nostru românesc în general. „Pute-n țara asta!” – exclamă personajul central în debutul spectacolului „Hercule”. „Unde mergem, domnilor?” – se întreabă, alarmate, personajele spectacolului omonim realizat după o serie de proze scurte semnate de V. Alecsandri, B. P. Hasdeu și I. L. Caragiale.

Iar farsa în stil rock „Moțoc” vine cu un puternic mesaj satiric demascator împotriva „moțocismului”, în opinia noastră, una dintre cele mai păguboase metehne ale neamului nostru, incluzând trădarea de țară, vânzarea de frate și rubedenii, lingușirea străinilor, a celor puternici, în general, în scopuri mercantile sau pentru salvarea pielii proprii.

Vizionând aceste spectacole, ilustrul prozator și critic de teatru român Valentin Silvestru a scris despre noi în 1993: „*Satiricus* este un teatru tânăr și brav...”

Spectacolele ce au urmat, montate pe scenele de la Casa de Cultură a sectorului Botanica, Casa Armatei și, în fine, pe cea a fostului cinematograf „Biruința” care, după ce a fost reconstruită din talpă a devenit Sala mare a Teatrului Național „*Satiricus* I. L. Caragiale”, sunt o dovadă de rezistență a acestui „teatru tânăr și brav” în lupta pentru dobândirea unui binemeritat „loc sub soare”.

Fiecare moment politic important pentru dezvoltarea social-politică a republicii noastre, fiecare problemă stringentă a neamului nostru și-a găsit ecoul în creația scenică a teatrului nostru, de-a lungul anilor fiind montate, în spiritul teatrului de rezistență, mai multe spectacole care au „zdruncinat” spectatorul, societatea noastră civilă: „O scrisoare pierdută” sau „Jertfe patriotice”, de Ion Luca Caragiale, „Golani revoluției moldave”, „Țara asta a uitat de noi...”, „Cu bunelul, ce facem?...” și „Made in Moldova” de Constantin Cheianu, „Migraaaaanți sau prea suntem mulți pe nenorocita asta de barcă” de Matei Vișniec, „Hamlet” de William Shakespeare ș.a.

Timp de trei decenii *Satiricus* și-a păstrat trupa constituită inițial, pe care și-a extins-o și completat-o de-a lungul anilor. Și, bineînțeles, nu întâmplător, atunci când instituția s-a stabilit în noul sediu de pe str. M. Eminescu, nr. 55, pe peretele central din holul teatrului a apărut inscripția ce redă cuvintele înaripate ale marelui poet al neamului, Nichita Stănescu: „Patria mea este Limba Română”. Or, limba română a fost mereu blazonul nostru de noblețe și rezistență. Mulți demnitari și slugoi ai regimului antinațional, care ne-au vizitat teatrul, priveau cu încruntare această inscripție

ce li se arunca în ochi chiar de la intrarea în holul edificiului. Și trebuie să vă spun că, în ultimii 20 de ani, *Satiricus* a fost frecventat de multă lume din protipendada politică și administrativă a republicii. Mai ales în cadrul Galei anuale a Premiilor Teatrului Național „*Satiricus* I. L. Caragiale”, care în acest an a ajuns deja la a XI-a ediție. „*Satiricus*” a susținut și a promovat încă de la primii pași mai multe personalități publice și oameni politici, acordându-le, celor mai activi, premiul Galei sau medalia „I. L. Caragiale”. În același timp, teatrul a fost și un mediator între partidele și politicienii aflați într-o concurență acerbă, ei simțindu-se aici, într-o zonă neutră, unde contează doar ideile de prosperare socială și culturală națională. Pe scurt, „*Satiricus*” a fost mereu pe baricade, luptând pentru schimbarea la față a societății postcomuniste și promovarea ideilor europene de emancipare și progres social atât de pe scenă cât și în mișcările de stradă.

„*Satiricus*” a fost și rămâne un teatru de rezistență, fiindcă așa ne-am dorit-o noi și doar așa ne acceptă publicul nostru – activ în viața social-politică a republicii și de bună credință națională.

Participare și spectacol în arta contemporană (II)

Estetica trans- și post-umanistă

Petru Bejan

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58

Într-un text devenit celebru pentru virulența criticilor formulate, austriacul Hans Sedlmayr identifica încă din 1948 semnele unei „măsurii pierdute” în privința felului de a fi al omului și al reprezentărilor sale.¹ Discreditarea este unul din simptomele modernității, ilustrată inclusiv în asocierile metaforice cu regnul animal; omul este o bestie, o fiară, un animal de pradă, un „animal bolnav” (Nietzsche, Spengler).

Identificând indiciile unei decadente progresive în ordinea valorilor, Sedlmayr semnalează mai multe „morti” simultane. Artă se depărtează de măsură; omul se depărtează de artă; artă se îndepărtează de om, omul se depărtează de... om. „Artă tinde să se depărteze de om, de uman și de măsură.”² Mort este și umanismul. Austriacul invocă pe V. J. Ivanov și N. Berdiaev, care ar fi văzut în formele de viață moderne un profund „antiumanism”. Autor al unei cărți publicate la Berlin, în 1922, despre *Criza umanismului*, V. Ivanov folosește

termenul de „transumanism muzical” cu privire la ruptura produsă în muzică de un Alexandr Skriabin, pianist și compozitor rus (1872-1915)³. Ruptura acestuia cu întregul trecut muzical este ruptura unui geniu contemporan cu umanismul muzicii... „Această rupere de canon, nu numai estetic dar și etic, este un transumanism muzical, care trebuie să-i apară fiecărui umanist fidel ca... un țipăt groaznic al nebuniei, care zguduie sufletul, semn al furiei și distrugerii”. Dacă traducerile sunt fidele, ar fi una din primele invocări ale conceptului de „transumanism” în cultura europeană, anticipând uzajul ulterior al termenului.

În pictură, argumentează Sedlmayr, același efect devastator vor produce futurismul lui Marinetti, dar și cubismul lui Picasso. În futurism, dispare omul ca temă superioară a artei. Pentru arta futuristă, omul nu mai există, omul este făcut din zdrențe,⁴ se prăbușește în lumea obiectelor care îl înconjoară; are loc un proces al „dezumanizării” evidente. Nu mai există respect pentru om și „normalitatea” sa. „Forma umană, ca și orice formă naturală, se scufundă definitiv și dispare... Omul vremurilor noi ajunge la negarea propriei sale imagini.” Picasso, la rândul său, „înfrânge omenescul, prea omenescul în sine – prin nimicirea centrului subiectiv anterior. Spiritul creator al spaniolului „zboară din casa omenească la fel ca cioara din Arcă și rătăcește, ciugulind din resturile de cadavre ale universului înneecat, din zdrențele fostului vâl al lui Isis, din lucrurile distruse... și *umanismul moare*”.

Procesul „dezumanizării” se desfășoară treptat încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea „și se îndreaptă nu numai împotriva imaginii umaniste a omului, în sens îngust, ci împotriva omului în general...” Există din secolul XVIII încoace un „transumanism, iar evoluția acestuia spre „antiumanism” apare clar în fenomenul artistic. Interesul pentru arta elină, a etruscilor, arta

egipteană sau cea nordică veche, arta primitivilor, redescoperirea barbarilor, a nebunilor, a malformațiilor... sunt semne ale tranziției spre un alt mod de a face artă. Sunt luați în sprijin Berdiaev și Ortega y Gasset. Cel dintâi, în „Sensul istoriei”, vorbește despre „disoluția chipului uman”. Ortega va invoca „dezumanizarea” artei, desprinderea artei de omenesc. „Pictura modernă nu arată niciun pic de respect pentru om.” (B. Champigneulle). Dispare și chipul ca pretext de reprezentare: totul se îndreaptă împotriva omului și a universului său. Crește nemulțumirea față de ceea ce este prea omenesc în om și în artă. Artistul tinde a se elibera de „cătușele antropomorfe”, mutându-și atenția în jos, spre anorganic⁵. Sunt perturbate relațiile omului cu Dumnezeu, cu sine însuși, cu ceilalți, cu timpul și natura.

Moartea corpului.

Cum ajunge să fie reprezentat corpul în arta ultimului secol? Predilect destructurat, deformat, fragmentat, împestrițat cromatic, uneori amplificat în dimensiuni, făcut din resturi, cârpit și peticit ca un „clown” trist (David Le Breton), acoperit cu o „manta de Arlequin” (Michel Serres)⁶. Deficitul de umanitate al omului este reprezentat predilect prin asocierea corpului fie cu monstrul, fie cu mașina.

Precursori ai acestor tendințe? Un La Mettrie, spre exemplu, cu al său *Homme machine* (1747) sau Mary Shelley, pe de altă parte, prin *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1817). Aceasta din urmă inaugurează proiectul umanității-mașină și al corpului tehnologic. Într-o lucrare dedicată reprezentării corpului, Paul Ardenne invocă realitatea unei „ere a monștrilor”, care exploatează în exces imaginarul malefic. Artă este cuplată la dimensiunea anormalității. Ce este monstrul? Abatere de la natură, de la normă, de la firesc. Corpul monstruos este totodată diferit și deficient⁷. O lume de figuri hibride sau malefice



Petru Bejan

(ciclopi, satiri, gorgone, centauri, hidre, meduze, sirene, unicorni, vampiri, zombi), populează asiduu spațiul vizual.

Paul Ardenne asociază post-umanul cu un timp al mutanților.⁸ Exemple numeroase sunt oferite de expoziția intitulată *Post Human*, curatoriată de Jeffrey Deitch (Lausanne, 1992). Corpul ca operă de artă își va avea ilustrări în *Body Art*, curentul artistic în care corpul devine tărâmul predilect al tuturor experimentelor.

Trecerea la era postumană este descrisă în lucrările lui Jake și Dinos Chapman. *Supraomul* acestora folosește imaginea lui Stephen Hawking, fizicianul de geniu, făcând aluzie profilul omului superior, care se folosește de tehnologie pentru a lucra și comunica. Neil Harbisson, pe de altă parte, se recomandă a fi primul artist *cyborg*. Născut cu incapacitatea de a vedea culoarea, el poartă un dispozitiv protetic care îi permite să „audă” culorile spectrului, inclusiv pe cele situate dincolo de raza vizuală a omului obișnuit.



Jake și Dinos Chapman ilustrează cum ar putea arăta omul postuman, ființă hibridă, mutant antropomorf, monstru conceput în laboratoarele genetice scăpate de sub control.

Lucrările lui Stelarc aduc în discuție posibilitățile de hibridare corporală, de sinteză a umanului și artificialului. *Amplified Body, Laser Eyes & Third Hand* (1985) propune o extensie anatomică și senzorială a corpului dincolo de propriile posibilități. Interfața om-mașină este sofisticată la maximum. În *Ear on Arm* (2006), artistul grefează o



ureche pe antebraț, pentru a avea o a treia ureche, branșată la internet. Protezele atașate corpului său nu-i îmbunătățesc însă performanțele fizice. Aportul tehnologic poate fi privit ca joc al inteligenței, capriciu nemotivat, orientat spre nou și performanță cu orice preț.⁹

În privința artei transumaniste, Rosi Braidotti subliniază nevoia de a conecta „animalele, forțele vegetale, pământeste și planetare care ne înconjoară”, oferind o viziune non-antropocentrică a planetei noastre. Natasha Vita-More, filosof și artist transumanist declarat, își imaginează un viitor în care oamenii sunt eliberați de construcția dictată de natură. Una dintre lucrările sale, *Primo Posthuman* (1997), ne sugerează cum poate să arate omul în viitor, acceptând îmbunătățiri tehnologice (pielea care își schimbă culoarea, bunăoară). Artista Patricia Piccinini afirmă că „organicul este acum stralucit prin care trece cel mai regulat tehnologia”, sugerând că naturalul și artificialul nu pot exista unul fără celălalt.

Versatil și inovativ, Eduardo Kac experimentează mai multe genuri care interferează. Considerându-se bio-artist, recurge la amestecuri și hibridizări inedite: creează un iepure transgenic, numit Alba, prin introducerea în el a unei gene fluorescente, ceea ce face ca acesta să lumineze în verde; creează o petunie în genomul căreia introduce propriul sânge, pentru a obține un pigment de culoare specific, dar și un prim hibrid om/plantă.

Românul Dorin Baba expune siluete antropomorfe sofisticate, în care naturalul și artificialul se îmbină ingenios: busturi umane îmbrăcate

în haine naturale, „de piele”, dar ostentativ cablate și tranzistorizate; picturi care „se fac” singure, odată cuplate la curentul electric; tablouri din care personajele își clipească sau te urmăresc din priviri. *Mental hologram*, expusă la New Temple Gallery din Sarajevo, este o instalație vizuală-holografică ce reproduce secvențe ale lumii mentale a autorului. Ce luăm cu noi în situații extreme? Memoria subiectivă, personală, datele afective sedimentate în creier, chipurile celor dragi sau apropiati. Artistul le arhivează și le transferă apoi în memoria mașinii generatoare de imagini - corp străin, de „împrumut”, în ocazia dată - care le va proiecta aleatoriu.

Fără îndoială, umanismul în formele lui revolute și-a epuizat resursele. O întoarcere în trecut nu este nici dezirabilă, nici posibilă. Omul zilelor noastre caută să răspundă cu totul altor „crize” și provocări. Potențialul sau euristic și creativ este practic nelimitat. Știința și tehnologia surclasează exponențial noi frontiere. Omul de mâine nu va semăna cu cel de azi, cum cel prezent diferă în chip radical de figurile obsolente ale trecutului. Sugerând, fiecare, un moment al criticii, contestării sau depășirii condiției umane, anti, meta-, post- și trans-umanismul pot oferi formule de rezolvare, fie realiste, fie doar utopice. Important din toate acestea ar fi ca omul, în efortul de augmentare firească a calităților și posibilităților sale, chiar dacă ia distanță față de referința „umanului”, să păstreze acel ceva de ordinul esenței, adică „umanitatea” sau „omenia”, în forme - pe cât posibil - nealterate, nehibridate straniu și periculos. Altfel, odată deschisă, cutia Pandorei va elibera monștri. Mulți, feroși, imposibil de controlat.

Note:

¹ Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii. Artă plastică a secolelor XIX și XX ca simptom și simbol al vremurilor*, Editura Meridiane, București, 2001, p.133

² *Ibidem*, p.138

³ V.J. Ivanov, *Klüfte. Über die Krise des Humanismus*, Berlin 1922

⁴ Hans Sedlmayr, *op.cit.*, p. 141

⁵ *Ibidem*, p. 148.

⁶ Michel Serres, *Cele cinci simțuri. Filosofia corpurilor amestecate*, Editura Pandora M., Târgoviște, 2003, p. 205

⁷ Paul Ardenne, *op.cit.*, p. 380

⁸ *Ibidem*, p. 425

⁹ Sally O'Reilly, *Le corp dans l'art contemporain*, Thames&Hudson, l'Univers de l'art, Paris, 2010, pp.136-137.

Ceasurile lui Salvador Dalí și ale lui Ion Barbu

Leo Butnaru

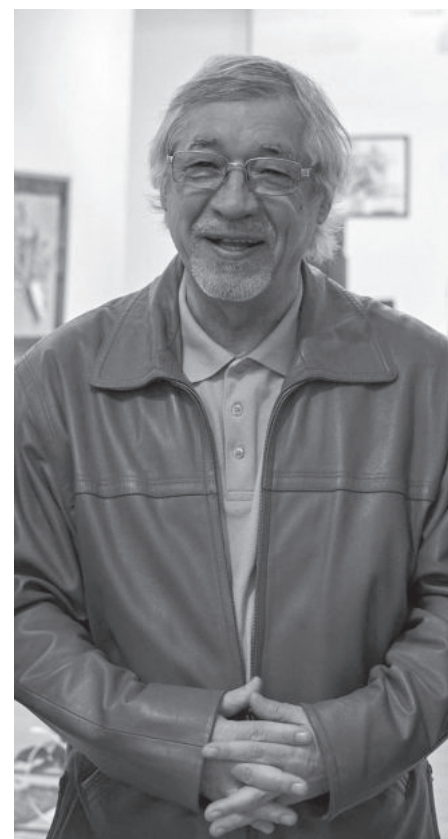
aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58

Fascinat de ceasuri, orologii, ornice, cadrane, ore, tic-tacuri, Ion Barbu, în poezie, pare a fi un afin al lui Salvador Dalí din picturile cu ceasuri topite, cadrane moi, curgătoare, ce se preling: „Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,/ Intrată prin oglindă în mântuit azur”; „O ceasuri verticale, frunți târzi!”; „Chemi zidul ars, cu ierburile cimbruri,/ Anulare unor albe timpuri” – și ceasurile topite, prelingătoare ale pictorului spaniol de asemenea ca o anulare a albelor vremuri. Spre această idee („Prin brațele ei/ Ghețari în idei”) ar duce, implicit, și distihul: „Arhaic Unt, din lăudată seară,/ Scurs florilor, slujind în Betleem”. Sau, înrudit cumva cu astea, aducând a ceas, a țiferblat topit, curgător: „Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide,/ Sinteze transparente de străluciri avide/ Zbucnesc din somnoroșul noian original”. Acest *original* reîntorcându-ne la celebra compoziție „Persistența memoriei”, în centrul căreia Dalí și-a plasat un autoportret ușor sofisticat care, parcă prin(tre) gene lungi de prunc, amintește de un embrion uman, ceea ce-l făcu pe criticul de artă Paul Moorhouse să presupună că metafora se referă la amintiri din viața prenatală, din uter. Iar la Barbu, aluziv (chiar... pictural!), în „Oul dogmatic” se poate presupune fetusul: „Din trei atlazuri e culcușul/ În care doarme nins albușul/ Atât de galeș, de închis,/ Cu trupul drag surpat în vis”, pentru a se merge direct spre Timp, Viață, Moarte: „Si mai ales te înfioară/ De acel galben icusar,/ Ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie când să moară/ Și ou și lume. Te-înfioară/ De ceasul, galben necesar.../ A morții frunte – acolo-i toată”. Cum s-ar spune, iată crugul existențial, în inițiere, durată și închidere, cu „soarele pe muchii curs – de doliu”, ca în picturi de Dalí (această formă/expresie, de *Dalí*, ce amintește, omonimic, de *Dedal*, căruia, dat fiind că i s-au topit aripile de ceară, precum, mult mai târziu, orologiile pictorului spaniol, îmi

vine să-i spun... *DeDalí*), ce ne trimit, implicit, și spre alte versuri barbiene „curgătoare”, precum cadrane cu înscrisuri: „La conul acesta de seară,/ Când sufletul meu a căzut/ Și cald, aplecatul tău scut/ Îl supse, ca pata de ceară”; „...de-a lungul nopții, tot aurul stelar/ Și toată înflorirea reflexelor fluide”, când, Omule sau Timpule, „ca o holdă de antene/ Te alegem viu din vântul despletitelor idei”, din „Oglinda călătoare, cer mobil”, în care „Te-ai încadrat într-o ușoară spumă/ Și-ți porți acum cristalul tău steril/ Spre-a mărilor îndepărtată brumă”. E o repetare într-o zădărnice, parcă, ideea apărând și în versurile: „Viața/ Se-ntoarce somnoroasă, în ciclul ei steril/ Sub fard și mască, mimma unei absurde arte”... Ar fi aici tangența cu eclesiastica *deșertăciune a deșertăciunilor?*... (Sterilitate a sterilității?...)

Irezistibil, ca și cum, asemuior, topindu-se, cadranele ceasornicelor lui Dalí duc ideatic la curgerile verbului și timpului în poezia barbiană, ca „limfa pajiștelor pale”, plecându-se „soarelui ferit/ Al certei sere animale:/ Îngână sângelui ivit”. Mai multe țiferblate, în lichefiere, anihilare, scurgându-se: „În orbul mării limpezi tezaur negrit”, în care: „Răsfârângeră fără număr, pe rând au oglindit/ Multipla aparență și vecinica schimbare”. E oarbă nu doar marea-imens cadran, ci și muntele, ca în poemul „Secol”, în care: „Seceri dintre secete-au sclipit!/ (...)/ Anulare unor albe timpuri,/ Sub arginții muntelui orbit”. Secol douăzeci, când temerari, poate, alpiștiștii timpului: „Suiam cu iezerii, să cate/ La anii falnici, douăzeci”, văzând „din ceasul ce nu bate –/ Din timp tăiat cu săbii reci”.

În poezia lui Barbu, ca și în pictura lui Dalí, multiplele interpretări, simboluri interacționează cu unele de bază – marea (nemurirea) și oul (viața – „...viul ou, la vârf cu plod,/ Făcut e să-l privim la soare!”), timpul presupunând, dar neatingând „Statornicia memoriei”, ce merge



Leo Butnaru

spre o alegoria filosofică despre fragilitatea existenței umane.

Timpul, curgerea lui, în flux de clipe, ore, zile, secole din poezia lui Ion Barbu, în democrația, dar și fantezia posibilelor tâlcuiri, pot fi apropiate de exegeza ce atribuie respectivei fenomenologii cronologice a ceasurilor „topite” ale lui Dalí interpretarea, cu mijloacele specifice artei picturale, teoriei relativității einsteiniene. Istoricul artelor, britanica Dawn Adès, consideră că: „Ceasurile curgătoare ar sugera simbolistica relativității spațiului și timpului, o meditație suprarrealistă ce vizează catastrofa (drama) reprezentărilor noastre despre o ordine cosmică fixă, imuabilă”.

În contextul cadranelor curgătoare vine și sugestia distihului: „Un soare fără spițe de raze, spre apus,/ Părea un ochi cu fiere umplut și cu obidă”. Iar în unele cadrane prelinse a moarte de timp piere câte: „o după-amiază/ Schimbată în apa multă a ierbii ce-nviază,/ Când, greu și drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,/ Gândacul serii urcă

ghiocul de porfir”, ca să ajungem la exclamațiile din „Nastratin Hogeala Isarlâk”: „Încolăcite ceasuri! Cu voi, nu luai aminte/ Cum, pe rășfrânta buză, a mătcii, dinainte,/ O spornică mulțime se tencuia-n pereți”, „În toamna unde seara încheagă tonuri vii,/ Prin surda picurare a orelor târzii”. Când „Îți vei purta tristețea, încet, pe Drumul Sacru”, iar poetul nostru, ca un Vergiliu dintr-o divină comedie a secolului XX, îți va spune: „Mă vei urma... Cuvântul va depăna domol/ Povestea fără nume a nunții subterane;/ Uimit, îi vei cuprinde supremele arcanse/ Din culmi nebănuite și limpezi, de simbol”. Din „codri de simboluri” (Baudelaire) cu ceasuri, ornice, orologii, clepsidre, țiferblate curgătoare, ca afluenți, mai mari sau mai mici, ai tragi-cosmicului, universalului, atotcuprinzătorului Fluviu al Eternității. Inclusiv cu clipele despre care un înțelept din vremuri vechi scria pe cadran de ceas: *Vulnerant omnes, ultima nequit* (*Toate rănesc, cea din urmă ucide*).

Cineva a presupus că Dalí (de ce nu și Ion Barbu, în poezie?) a fost inspirat în remodelarea (sau, să spunem cum e, – deformarea) lichidă a cadranelor de pururi memorabila constatare a lui Heraclit *Ta panta rhei kai ouden menei* (*Totul curge, nimic nu rămâne neschimbat*). Pentru a se ajunge la o interpretare metaforic-onirică, ce susține că ceasurile în topire (... creativă), „moleșire” ar simboliza/exprima curgerea timpului în vise, unde el, timpul, se poate extinde, condensa sau în genere să-și curme existența/prezența. Dalí chiar susținea că unele pânze ale sale nu ar fi decât „vise pictate”.

Pornind de la astfel de ipostaze și ipoteze, putem reinterpretă, creativ, altfel imaginat, ceasurile din poezia lui Barbu. Să zicem, ducem la *topire* (*reinterpretare*), la *curgere* ideea, imaginea din versurile: „Pendulul apei calme, generale,/ Sub sticlă sta, în Țările-de-Jos”. Sau: „Verzi investiții, prin câte-un gang,/ Sub ceasuri largi – balang, balang!”.

Recrearea, reinterpretările, uneori în jocul și frământul analogiilor, iscă și gândul că ceasurile lichide ce curg spre propriul amurg, asfințit, și ceasornicul fără minutar „Ce singur scrie când să moară/ Și ou și lume” al lui Barbu sunt măsurători apocaliptice, care amintesc de dezastrul final, fatal – „Pendular de-ncet,/ Inutil pachet,/ Sub timp/

Sub mode/ În Uvedenrode”, când – „S-a-îmbuibat/ Și s-a dus/ Ceasul rău,/ Ceasul tău!” (în acest caz, al apocalipsei, mai curând a venit decât s-a dus ceasul rău...)

Mergem mai departe (sau, poate, mai aproape!), ajungând la: „Capăt al osiei lumii/ Ceas alb, concis al minunii,/ Sună-mi trei/ Clare chei/ Certe, sub lucid eter/ Pentru cercuri de mister!” Osia lumii și axul fix al ceasornicului! Axul ca „sceptra seral/ De trei ori spiral”, mișcând roata cu clichet („Durata-înscrie-în noi o roată./ Întocma – dogma”) și, parcă, ducând cu gândul spre (sau venind dintr-acolo) „mecanismul” versurilor: „An al Geei, închisoare,/ Ocolește roatele interioare:/ Roata Venerii/ Inimii/ Roata capului/ Mercur/ În topire, în azur,/ Roata Soarelui/ Marelui”. E în toate mișcare și cosmicitate. Interiorul cosmic al firii omului în interiorul cosmosului propriu-zis, când „Lumina îndoita” pare „un fel de apă;/ A drum, locomotive” fumează „dintr-o supapă” și este „la ora albă, când” nu ai ști „să zici/ De-i patru, doua numai, ori a trecut de cinci”. Toate, ceasuri și spații, prinse în jocul universal, prim sau secund, sau infinit, în „Danțul buf/ Cu reverențe/ Ori mecanice cadente”. De ceas, cadențele mecanice, nu? Vorba aia cu dorința de a da, uneori, timpul îndărăt: „Uite, ia a treia cheie,/ Vâr-o în broasca – Astartee!/ Și întoarce-o de un grad/ Unui timp retrograd”, ca o revenire cu: „Ceas în cristalin/ Lângă fecioara Geraldine!” A da timpul vârstelor îndărăt, de parcă inima ți-ar fi mereu „la vârste viitoare/ Ca șarpele pe muzici înnodat”, rotit în jurul mărului-soare, „În minutare-aprins – și încrestat”, când poezii, precum Barbu la vremea sa, vor avea încă prilejuri să exclame: „O ceasuri verticale, frunți târzii!/ Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;/ Iar sufletul impur, în calorii,/ Și ochiul, unghi și lumea-aceasta – nouă./ – Înaltă-n vânt tu frângi, să mă aștern/ O iarba mea din toate mai frumoasă./ Noroasa pată-aceasta de infern!/ Dar ceasul – sus; trec valea răcoroasă”. Pata de infern, precum un cadran de ceas topit, dezactivat, aneantizat...

Dar parcă se putea fără „insinuarea” filosofic-sofisticată a timpului în evaluări, rotiri și într-un poem, care se numește chiar „Nietzsche”? – „Purtând înfrigurată mândria forței tale/ Mai sus și mai departe spre noi evaluări/ Să fi

străpuns penumbra letargică și ceața/ Ce împleteau pe norme un neguros Dedal (...*De Dalí*, ziceam, – *l.b.*) Ca, adâncind cu groază abisul numenal,/ În seara biruinții să-ntrezărești cum Viața/ Se-ntoarce somnoroasă, în ciclul ei steril/ Sub fard și mască, mimma unei absurde arte,/ Și totuși deasupra rotirilor deșarte/ Făuritor de sensuri, să te ridici viril;/ Și, beat de aderare activă și adâncă”. (Printre altele și fugitiv fie spus, mustățile lui Nietzsche, atât de diferite ca formă de cele ale lui Dalí, ca și ale acestuia sunt obiect „de studiu” și de mirare... posibil, creatoare... – De, detalii – și... Dedalii – de comedie umană, nu?...)

În fine, implacabil, ce a fost, ce este și ce va fi dat e curgere, alunecare „Pe unda nenturnată a orei”. Da, implacabil, vremea continuă „-ncet să desfășoare/ Fuiorul ei de ore nesfârșite” și „Durata-înscrie-în noi o roată./ Întocma – dogma”. Vremea care „se duce”, dar și revine, ne recheamă în vastitatea, imensitatea memoriei, o parte din care, poate că cea mai mare, deja e pustie, însă mereu chemătoare, intrigatoare de a fi reconstituită, ba chiar reinventată. Dalí zicea: „Într-o zi va trebui să îmi întorc propriile ceasuri lichide, pentru ca ele să-mi arate ora memoriei absolute, care este ora adevărată și profetică”. Iar cititorul se reîntoarce spre poezia lui Ion Barbu, dolda de ceasuri, de ore, de ani, de secole tot întru regăsirea vestigiilor, a vreunei părți din propria memorie, din memoria lumii, a filosofiei, artei acesteia.

Iar o astfel de lectură și cercetare a poeziei cu privirea ațintită spre cadranele curgătoare constituie fluxul du-te-vino al unui intens schimb de semnificații, de esențe ale noimelor surprinzătoare, ce fac, parcă, pictura daliană și mai poetică, iar poezia barbiană – și mai picturală. Adică, și mai atractive, fascinante.

* Amintindu-mi de versurile lui Velimir Hlebnikov „...zenitul flăcării de sfeșnic,/ Unde-un fus își toarce cântul veșnic”.

Interdisciplinaritatea în învățământul universitar artistic

Aurelian Bălăiță



Aurelian Bălăiță

Distinsă audiență,

Vă mulțumesc pentru invitația de a participa la acest simpozion, un eveniment major pentru cultura națională.

Vă rog să îmi permiteți să vă împărtășesc câteva idei legate de *Interdisciplinaritatea în învățământul universitar artistic*, idei care se regăsesc în prezentul și perspectiva UNAGE din Iași.

Universitatea noastră ființează de 162 de ani, fiind prima instituție de învățământ superior artistic din România (din 2014 de rang național), singura care adună sub cupola ei cele trei domenii artistice: muzica, teatrul și artele vizuale. Oferta educațională cuprinde 25 de programe de studii, pe nivelele de licență, masterat și doctorat, care, alăturate, interacționează pe toate palierele. De aceste programe beneficiază cei 1.600 de studenți, animați de dorința de cunoaștere, de afirmare, de recunoaștere, de a fi împreună, de apartenență la o comunitate de elită. În sfera teatrului și artelor spectacolului, în care sunt specializat, avem la bază, în ciclul de licență, bine definite, dar nu izolate, ci interferează, programele de actorie, păpuși marionete, regie, coregrafie și teatrologie.

Avem, desigur, ca prioritate, educația artistică, cea care este, după cum se știe, cea mai importantă componentă a educației estetice, cu funcția centrală de formare și dezvoltare a personalităților prin valorile frumosului, care generează obiceiuri, comportamente și atitudini pozitive, modelează caractere, sporește creativitatea.

Alături de cele trei facultăți, pliate pe cele trei domenii amintite și servindu-le cu profesionalism, noul Institut de Cercetare Multidisciplinară în Artă coordonează cele nouă centre de cercetare și creație ale universității și promovează cu precădere proiecte de cercetare și creație artistică interdisciplinare.

Multe dintre studiile din cadrul celor trei școli doctorale abordează teme interdisciplinare, unele dintre ele vizând chiar noile estetici în artele spectacolului.

Suntem prezenți, prin creațiile studenților, absolvenților și cadrelor didactice în toate instituțiile de artă și cultură ale țării și în cele mai importante din țară, participăm la prestigioase manifestări naționale și internaționale, unde primim confirmări pentru valoarea realizărilor noastre din partea mediului academic și al breslelor.

Ca expresii ale activității didactice, de cercetare și creație, evenimentele artistice ale universității (spectacole, concerte, recitaluri, expoziții, simpozioane, conferințe, lansări de carte) au componente interdisciplinare evidente. Voi face referire la doar câteva:

PANDEMON, proiect coordonat de prof. Octavian Jighirgiu, o instalație de anvergură care a reunit 100 de performeri – studenți și cadre didactice – din toate domeniile muzică, arte vizuale, teatru și film, transfigurând diverse aspecte ale vieții noastre din perioada pandemiei când, dincolo de restricții, blocaje sau acces limitat în spațiile obișnuite, artele și învățământul artistic au renăscut, s-au reinventat în forme noi, ingenioase, creativitatea și-a

dovedit noi valențe.

Am participat la campania umanitară „Voci pentru pace”, în parteneriat cu Opera Națională Română din Iași, cu Ateneul Național „Tătărași”, cu mai multe asociații și organizații economice ieșene, o acțiune ca expresie a susținerii semenilor noștri din Ucraina, a sprijinului pentru tineri, pentru educația și viitorul lor. Concertul caritabil „Voci pentru pace” din 1 iunie de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, însoțit de expoziția „Lumini pentru pace”, a adus împreună formațiile artistice de tineret ieșene, alături de artiștii Operei Naționale și ai Universității noastre. Fondurile care s-au strâns sunt destinate reconstruirii unei școli de arte distruse din Ucraina.

În debutul anului universitar un remarcabil și tulburător proiect performativ interdisciplinar intitulat „Efectul Manole”, a fost prezentat în premieră la Palatul Braunstein, din inima Iașului, pornit de la scenariul profesorului Călin Ciobotari, directorul SDT, de curând premiat, pentru a doua oară de UNITER pentru critică teatrală. Conceptul video a fost creat de colegul nostru, Andrei Cozlac, și el premiat pentru a doua oară de UNITER pentru creativitatea video-designului.

Beneficiem de parteneriate cu universități cu profil artistic sau cu programe de învățământ artistic din țară și numeroase universități din străinătate. Ne bucurăm de o bună colaborare cu numeroșii noștri parteneri, între care, prin prisma interdisciplinarității, se detașează universitățile ieșene. Cele patru mari domenii de cunoaștere și explorare a Realității, mereu vocaționale și egale ca importanță: Științele, Filosofia, Teologia, și Artele se alimentează reciproc. Intrând într-un dialog direct și prolific, în cadre academice instituționalizate, se deschid orizonturi nebănuite ale creativității în aceste domenii, descoperind că avem aceleași aspirații, preocupări și idealuri, metodologii de cercetare și de rezolvare a problemelor generale și a celor specifice fiecăruia. Pe de o parte, artele – ca oglinzi ale vremurilor – beneficiază de progresul științelor, iar pe de altă parte este tot mai evident curentul de estetizare a științelor, în sensul că rezultatele științelor (fie ele exacte, ingineresti, medicale, umaniste, științe ale vieții) au un impact mai puternic, sunt valorificate mai bine, când sunt prezentate în forme artistice, însoțite de mesaje adecvate.

De un foarte mare interes se bucură, de câțiva ani, ciclul de cursuri

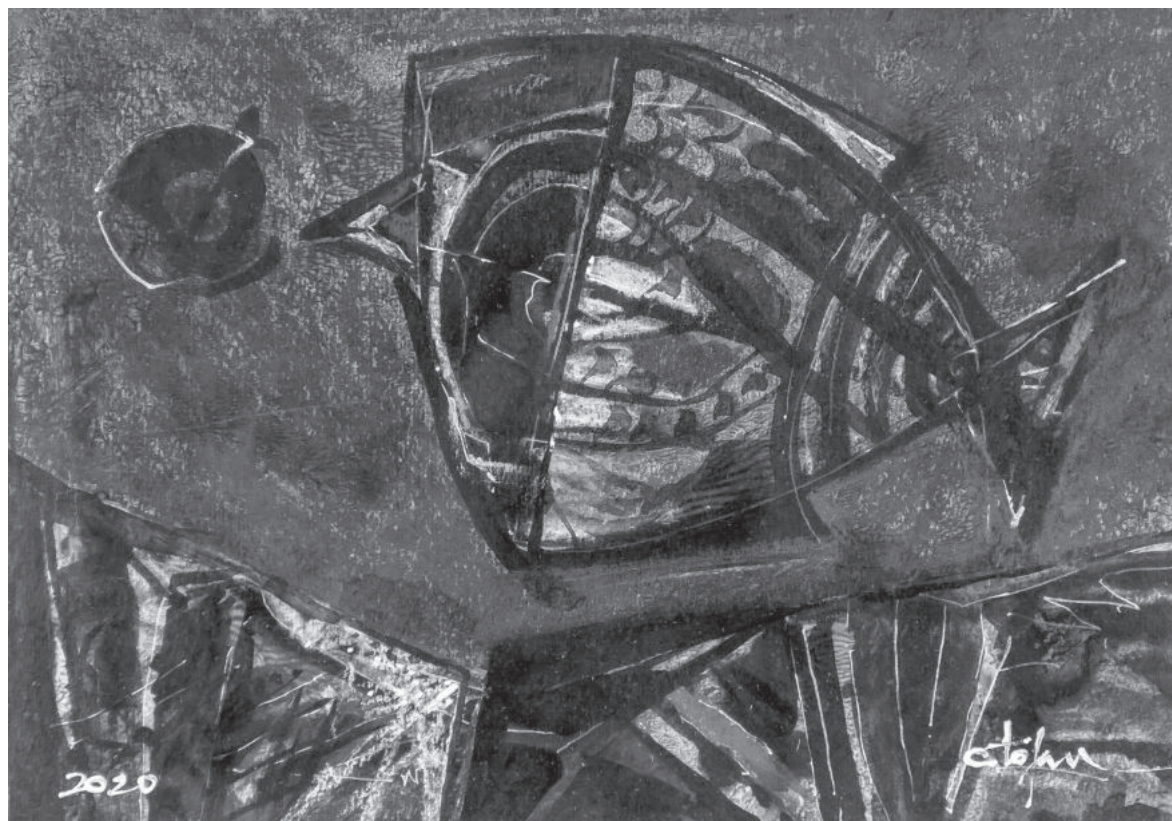
și conferințe sub genericul „Stimularea creativității” coordonat de profesorul univ. dr. Cristian Ungureanu la Universitatea Tehnică „Gheorghe Asachi” din Iași și care atinge din dublă perspectivă, științifică și artistică, tema cunoașterii și creativității. Împreună cu aceeași universitate intenționăm să deschidem un nou program universitar interdisciplinar de Noile tehnici și tehnologii în artele spectacolului.

Poate mai mult ca oricând, artele sunt necesare pentru valențele lor terapeutice și de armonizare a ființei umane.

Suntem pe cale să lansăm, în parteneriat cu Universitatea de Medicină și Farmacie „Gr. T. Popa” din Iași un proiect de anvergură ambițios, prin care să cercetăm, împreună, riguros științific, efectul artelor, de la creație, interpretare și până la receptare, asupra sănătății și aportul artelor în crearea stării de bine.

Chiar dacă trăim un timp încărcat de greutate și incertitudini, suntem încrezători în perspectivele de dezvoltare în registrul excelenței ale învățământului universitar artistic prin transferul multidirecțional de concepte și metodologie, convingși fiind că interdisciplinaritatea este o condiție pentru creșterea calității în procesul de educație de orice nivel.

Constantin Tofan



Ediția a XXVII-a a Simpozionului Național de Estetică, derulată de Centrul Cultural „George Apostu” din Bacău în perioada 12-14 octombrie 2022, a avut ca temă centrală a conferinței naționale organizate în această ocazie „Estetica spectacolului”.

Sunt ani buni de când directorul instituției, actorul, regizorul și managerul cultural Gheorghe Geo Popa, se bizuie pe rolul hermeneutic special, de punte între arte, al manifestărilor diverse pe care le poate îmbrățișa spectacolul. Entuziast speculând adâncimea esteticii, cu tensiunea dezbaterii definitorii, pentru a media echilibrul între orgolii disciplinare și esența practicii vii ce provoacă orice concept la duel.

Participant la o bună secțiune din caleidoscopica diversitate a activităților puse iarăși în operă sau în scenă de organizatori, am remarcat accentuata potențialitate spectaculară a demersurilor.

De exemplu, alocuțiunile prezentate în cadrul conferinței propriu-zise derulate în 13 octombrie 2022 la Universitatea „Vasile Alecsandri” s-au înscris într-un incitant spațiu al căutării neobosite. Teoretică, instituțională, filosofic-interogativă, pragmatică, încercând să țină vie conștiința însemnătății speciale a acestei arte de arte. Dar și mai simplu, omenească, reprezentativă spumoasă cu spontaneitatea incitând o sală de studenți și profesori.

S-au adus în atenția publicului studios întrebări dificile, incomode chiar, despre rolul actual al unui teatru mai presus decât doar spectacol, reprezentativ „profană”, sfidând autodistructiv rădăcina hrănită cu dramă, fără de care nu poate.

S-a propus asistenței implicarea virtualului într-un teatru ca gimnastică supraartistică a transfigurării artelor. Ce trimite eventuala dezbateră la subiectul artificialității emoției digitale industrializând azi însuși teatrul vieții cotidiene.

Situația polemică indusă ast-

Conferința Națională de Estetică „Estetica spectacolului”
Biblioteca Județeană „Costache Sturdza” Bacău, 2022



fel deslușește cumva tentația instrumentalizării esteticii în slujba subteranei inginerii sociale de anvergură globală. Astfel încât resimțim lupta surdă a artei, în disperare de cauză forțând recucerirea unui tot mai neverosimil „uman”, reconquista emoțiilor „naturale”, „firești”, ecologică extragere a sensului prim de sub balastul semnificației minore, pasagere, accidentale.

Iată de ce merită integrat spectacolul de teatru în eșafodajul unei igiene emoționale atente. De vreme ce deja ni se indică aproape global ce și cum să credem ori să gândim, trebuie să fi venit și vremea elaborării unei diete cu emoții corecte? Printr-o altă corectitudine politică a inimii conforme, atestate, aprobate, de bine?

Astfel circumstanțiată, arta dramatică ar putea să-și redescopere ori reinventeze potențialul reactiv la noi barbarii ideologic-umorale, ascunse, camuflate sofisticat sub măști prețioase de „terapie cognitivă”

și „programare neurolingvistică”. Un teatru cu și de reacție a sensibilității rezistând, împotrivindu-se ferm și adevărat la dictatura automată în curs de robotizare a unor sofisticate teorii socio-emoțional-umorale.

Pe parcursul prezentărilor, s-a văzut tot mai clar cum discursul viu, spontaneitatea și vivacitatea mărturisirii simple, liberă de fastul mantiei de gală a teoriei, a hrănit miezul atracției, al seducției unui spectacol de idei și întrebări. Pe care, personal, am găsit de cuviință a-l cuprinde într-o dezbateră interioară despre rolul jucat în reprezentativ de întinericul sălii de spectacol. Invitație la măsură de sine, ca smerenie a întâlnirii cu mesajul celuilalt, calm interior deschis spre aproapele într-o cheie estetică.

Amfiteatrul universității băcăuane s-a aflat integral în lumină. Ceea ce ar putea însemna că eventuala reprezentativ s-a derulat în întregul ei. Amintirea *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu sugerând, totuși,



Conferința Națională de Estetică „Estetica spectacolului”
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, 2022

că niciodată nu e foarte sigur unde spectacolul se încinge mai dens: în culise, pe scenă, în sală...

Metanoia căutărilor plastice între palimpsest & stigmat

Răsucirea duhului se face greu, cu nevoință și canon. Iar palimpsestul singuratic, revenirea singulară asupra propriului semn de trecut, e un exercițiu anevoios, ce surprinde nevoia de schimbare altoită direct pe neputința renunțării la chiar tot ce am fost.

N-ar fi mai simplu să ne ștergem, ardem, înmuiem în cerneala amorfă a uitării, a delăsării de sensul în bună parte apus sub pierderea semnificației furibunde de odinioară? Cât respect am putea acorda expiratului nostru eu, mai ieri deslușit, întrupat pentru o clipă, apoi iute dizolvat sub

neantul înnoirii, privire întoarsă deja spre alt orizont, pe o cale amăgită de sclipiciul viitorului, perfidă, aspră utopie subțire? Un dialog, pe scena fragilă de hârtie ori pânză a picturii, conversație între text și imagine, s-ar putea desluși în aceeași cheie spectaculară a unui teatru tăcut.

E o miză subtilă a expoziției „Interferențe bizantine”, adusă de Alexandru Macovei pe simezele galeriei Centrului de Cultură „George Apostu” Bacău, vernisată pe 12 octombrie 2022, în prima zi a simpozionului.

Avatarurile palimpsestului de întâlniri ale caligrafiei cu pictura, oferite spațiului expozițional băcăuan, mi-au memorat trecute senzații de lectură. Am resimțit în pictura lui Alexandru Macovei altă încercare, răsăriteană de astă dată, a formulei unei retorici a raportului

dintre text și imagine, cooperând ca polii unui „iconotext”. Pentru a căruia corporalitate funcțională pleda odinioară Liliane Louvel (într-un număr al revistei „Poétique”), subliniind dialogismul interferenței între artele grafice.

Pentru cercetătoarea franceză, aspectele picturalității priveau un domeniu larg de aplicație, ce integra mai curând semnificația lărgită a englezescului „pictorial” decât pe cea limitativă a franțuzescului „pictural”. Astfel încât prin „iconotext” să înțelegem „prezența unei imagini vizuale convocată de text și nu doar utilizarea unei imagini vizibile venind în ilustrare sau ca un punct de plecare creativă.”

Liliane Louvel se mărginea la procedeul descrierii „picturale” din literatură și la deducerea din modelul retoric corespunzător a paralelismului cu procedeul descriptiv generic. Dacă, însă, ne raportăm la dubletul scriptural-vizual realizat de Henri Michaux sau cel din manuscrisele ornate ale lui René Char, ne confruntăm cu alte transgresări ale limitei descriptivului. Propunere pentru un model retoric mai larg, potențat prin jocul de limbaj să interconecteze poezie și arte plastice.

Jocul acesta conturează o competiție, a unor arte net separate, ce codifică universuri semiotice distincte, însă interactive. E o confruntare cu pronunțat tipar de cooperare, căutarea diferenței servind estetic funcționării intersemiotice a celor două câmpuri semnificative. Teritoriu de continuitate a seducției,



Conferința Națională de Estetică „Estetica spectacolului”
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, 2022

prin care două limbaje, verbal și vizual, tind să se „contamineze” unul de la celălalt, transgresând imanențe.

Manifestarea cooperării text/ imagine în opera poetică a lui Henri Michaux și René Char oferă două contexte diagnostice distincte, puternic individualizate de concretul poeticilor lor personale. Însă care, prin maniera de a concepe o estetică a iconotextului, teritoriu de colaborare intersemiotică a verbalului cu vizualul prin imaginar, sugerează spațiul axiomatic al unei retorici a înglobării.

Cazul Michaux dă seamă de emulația celor două arte: scrisul și pictura. Cum se știe, poetul-pictor este cel care a practicat întotdeauna scriitura dublă, într-o manieră amintind hibrida specializare a poezilor și a pictorilor Extremului Orient. Întotdeauna în josul textelor și al desenelor sale vom regăsi monograma ce desemnează limba scrisă și actul grafic, ca variantele infinite ale „pelotei inextricabile a intimului care n-are formă”, cum notează în poemul *Potouri de unghiuri* (1981).

Sau cum ar spune Jérôme Roger, opera lui Michaux visează să se elibereze de orice formă, sau, mai exact, să întrevadă informul din intimitatea formelor. E un dublu sens al căutării ce vizează atât textul, cât și imaginea. Transpare un paralelism al confruntării celor două limbaje artistice în oglindă: în timp ce se construiește, poemul se deconstruiește, iar desenul, acuarela sau pictura suferă aceeași definire prin exacerbarea absenței de contur.

Procedul e evident în volumul *Călătorie în Marea Garabagne* (1936), unde sunt prefigurate hibridizările sale zoo-verbale ulterioare, adevărată atingere a nonfigurativului limbajului verbal. Un exemplu este acel „Emanglom” (potrivit sugestiei autorului, rezultat al aglutinării lui „Et mang(e)l'homme” sau a lui „Etrangl'homme”).

Debușeurile prin care Michaux părăsește limba sunt, în afara acestor hibridizări aglutinante, căutarea afaziei și a efectelor scrierii chinezești, cea care „urmărește gândirea de sus în jos [...] și puțină sintaxă sau deloc. Raporturi gramaticale subterane, de ghicit.” Poezia se instituie într-un fel de joc divinătoriu al unui limbaj în sine, golit de utilități, de funcționalități, tinzând la imaginea pură a propriului

ecou detracat. (*Traversarea formelor*, în *Magazine Littéraire*, aprilie 1998, pp. 48-50)

Confruntarea textului cu imaginea se realizează, chiar și dincolo de unitatea intangibilă a aceleiași pagini, prin concurența acerbă a desemantizării. E o competiție ce vizează iconicitatea pură a limbajelor, avantajând cumva textul, cel ce pare a avea mai mult de pierdut, dar, prin urmare, și de câștigat la nivel autotelic, recte estetic.

La René Char, emulația e înlocuită de seducția reciprocă între verbal și pictural. Poetul a întreținut un dialog remarcabil cu un număr însemnat de pictori, ce i-au fost prieteni și camarazi de iconotext. Se știe că și-a oferit cea mai mare parte a operei spre ornare unora dintre cei mai importanți pictori ai secolului nostru. Începe în 1928, când oferă întâia culegere de versuri, *Clopotele pe inimă*, pentru desenele lui Louis Serrière-Renoux. Apoi Salvador Dalí îi ornează volumul *Artine* și alte poeme (1930), Kandinsky pe cel intitulat *Ciocanul fără stăpân* (1934). Iar colaborările vor continua de această manieră întreaga sa viață: Matisse – *Poemul pulverizat* (1947), Miro – *Sărbătoare a copacilor și a vânătorului* (1948), Staël – *Poeme* (1952), Braque – *Lettera amorosa* (1953), Picasso – *Scara Florei* (1958), Giacometti – *Întoarcerea în amonte* (1965), Vieira da Silva – *Șapte portrete*. Acestea sunt doar o parte din volume, iar unii dintre pictori au lucrat de mai multe ori cu poetul (Miro, Braque, Picasso).

Formele acestei colaborări au fost multiple: un volum întreg este oferit imaginației unui pictor, unul sau câteva poeme de odinioară, sau chiar același volum este propus mai multor artiști. Definitiv pentru Char este faptul că pictura nu funcționează niciodată ca ilustrație, poemul și tabloul sunt întotdeauna secvențe ale unui întreg, în care corespondența n-are nimic de-a face cu mimetismul. Acesta e spațiul unei emulații, fie ea chiar secretă și dezechilibrată, care face ca poetul să-și aroge dreptul de privire critică asupra imaginii, după cum aflăm din corespondența sa, unde formulează judecăți și solicitări precise, în timp ce pictorul nu are o astfel de posibilitate. Frapant este însă faptul că cele două discursuri par să-și continue, în mod autonom, dezvoltarea temelor și a imaginilor recurente.

Minunat e însă faptul că analogia e refuzată. În luminurile umplu spațiile libere fără rețineri, comunicarea dintre text și imagine îmbracă o cu totul altă formă. Poemele ornate ale lui Char refac jocul seducției ca mecanism poetic, în care retorica iconotextului joacă un rol primordial. Poetul a folosit imaginile ilustrațiilor săi prieteni ca pe niște veritabile procedee de *captatio benevolentiae*, prin intermediul cărora poemele sale să ajungă mai ușor la destinație. În locul unui raport mimetic între doi semnificanți estetici, e o punere în scenă retorică a unui mesaj prin intermediul altuia, mai familiar și mai apreciat, pare-se de destinatară



Alexandru Macovei (stânga), Petru Bejan



Conferința Națională de Estetică „Estetica spectacolului”
Universitatea „George Bacovia” din Bacău, 2022

acestor capodopere ce îngemănează literatură și pictură. (Corinne Hubner-Bayle, *Dialogul cu pictorii*, în *Magazine littéraire*, februarie 1996, pp. 34-40)

Pictura pasionată de arta bizantină a lui Alexandru Macovei reia altcumva jocul între imagine și text de la Char. Într-un raport evident răsturnat. Liber de orice heterodoxie occidentală, ceea ce se înțelege aproape imediat din omagiul rafinat și neîndoielnic pentru Bizanț, cu arta lui ancorată neîndoielnic în sacru. E o nostalgie a Cuvântului, a cuvântului, a scriiturii, dar și a texturii.

Scrișul e magic, divinatoriu înfrumusețându-se prin caligrafie în exces, „ireală”, fiindcă îmbibată, îmbuibată de un sens cu semnificația dacă nu suspendată, măcar trecută-n simbolismul gestual al unui rafinament de cvasi-arabesc. Unul însă bine cumpănit, ținut în frâu, ferit de apostazii sofisticate pur mecanic, prin iregularitatea programatică a poziționării intarsiilor (cali)grafice.

E un elogiu al entropiei vitale, cu care se luptă cucerind-o grațios, ordinea lineară a scrisului, regularitatea umanizând un peisaj bântuit des de tentația căderii, a amorfului, a dezordinilor primordiale reeditate cu spontaneitate pe șevaletul pictorului. Scrișul acesta rămâne insensibil la contur și simetrie, nu cooperează întru regăsirea cine știe cărui regim de comoditate a formelor. Uneori se așază parazitând însăși pata ce frizează cu aroganța-i

cam rece informul. Alteori pare absolut indiferent la argumentele oricărei tentații a picturalității.

Ipostazierea cea mai pregnantă a unei duble ființări prin text imaginal și imagine textuală se realizează în ciclurile Caligrafia Sacră și Interferențe Bizantine. Aici Cuvântul naște Icoană și renaște din Chipul și Asemănarea cu Ea. Bănuială artistică, estetică, extatică, senzație mistică a paradoxalei întâlniri dintre Absolutul Concept și Desăvârșita Ființă (Eu Sunt Cel Care Sunt). Întărită lucrare de credință a încercării înțelegerii mai presus de orice cunoaștere. Șansă magnifică acordată subtil propriei dorințe de împlinire existențială prin acest meșteșug ridicat pe eșafodajul usturătoare sudori la scara măiestriei.

Dar parcă ipostazele scriiturii esențiale, cele mai incitante artistic, provocatoare senzorial, gata a sfida jucăuș normele artei dintotdeauna, sunt acelea în care litera contribuie la resedimentarea unui altfel de amorf, brownian, sau fractal. Omagiu poate neașteptat, sau chiar nedorit, demn, neîndatorat, subtil și dus mai departe, pentru un Jackson Pollock. Vizibil într-o serie de lucrări, cum ar fi: Testament; George Bacovia – Plumb; Ana; Rapsodie; Florărese; Hai, Hai, Dihai; Fata cu părul de foc; Trilogie; Arhanghel răătăcit.

Somatismul scriptural readuce în alerta interesului nostru umoral vigoarea începătoare a culturii puternice, încărcată de trăire

viscerală, vitalitate, dar și nostalgia trupului de hârtie al cărții, prin care începem sincer o lectură adâncă.

Despre teatrul maieutic

Confruntat cu o sintagmă despre omul de teatru total, cum îl numea un comparatist român pe Caragiale, m-am întâlnit cu întrebarea: cum să recunoaștem un om care mustește de teatru? Iată în continuare un răspuns cât de cât plauzibil:

Prin capacitatea excepțională de a scoate, a extrage teatru din aproape oricine, într-o dublă transfigurare. Chiar dintr-un figurant, eventual unul aparent stăpân doar pe câteva vorbe la purtător... care, însă, mai apoi, bine încurajate, ar putea converti un șuvoi fermecat amestecând idei și emoții, păreri și dureri... și atunci care e conflictul dramatic de care se folosește avându-l la imediată îndemână? Acela esențial dintre viață și teatru, grația simplă, naturală, nonșalanța figurantului ce nu iese în evidență de sub masca împărtășită, șlefuită precum o oglindă, ce e arta actorului împlinită de aceeași părăsire și acceptare virtuoasă a aparențelor...

Iată ideile spre care m-a condus, în a doua zi de simpozion, vizionarea înregistrării video a spectacolului „Noaptea bufonilor”, după scenariul și în regia lui Alexa Visarion. Excelentă realizare scenică transpusă actricește de Marian Râlea și Richard Bovnoczki, pe baza unor texte din Cehov și Shakespeare. Flagrantă conștiință spumoasă a teatrului reflectându-se în oglinda unei șocante străluciri magistrale. Lecție spectacol, model pentru orice actor (ori profesionist de teatru, de nu chiar și profan avid de inițiere) își dorește să mai reintre o dată în această aventură a propriei profesii, cu nouă, senină asumare a renașterii sensului clădit pe altă perspectivă.

Primul semn al acestei predestinări este însuși regimul luminii ce guvernează reprezentația. Smulgerea sălii din întuneric este întâiul simptom al constituirii prin reliefare a spațiului de joc, cu regim de semnificație în curs de elaborare, de rotunjire într-un sens. Ce cortină mai performantă am putea afla și alcătui dacă nu întunericul însuși? Bănuiala scenei rezultă dintr-o minimă geană de lumină, o fâșie de spațiu astfel pus în emfaza fotonilor. Ca o

cruce deslușindu-se parcă aproape accidental, întocmită vag din limba de lumină (sau limba luminii) cu o scândură roasă de timp până la albul cadaveric de oase. Lemn de spectacol și de sicriu într-un teatru confundat cu un autentic cavou. Senzație completată aproape imediat printr-o fină arhitectură conturată din sunete și zgomote ce lansează provocarea vieții concentrate în reprezentație. Precum mitica grăbită succesiune de imagini dinaintea sfârșitului oricărui om.

E în spectacolul acesta, densă dar jucăușă, povestea moșirii, cu ajutorul teatrului, a adevărului intim adormit în om: „Jucam și simțeam cum mi se deschid ochii.” Cine altul s-ar putea ilumina într-o astfel de alcătuire decât ființa situată în abrupta proximitate a morții amenințătoare, adică trezind agonia din cel desemnat, autopropus ca să joace „rolul răposatului”. Cel nimerindu-se a da replica unui spectru: „Îmi răspunde doar ecoul”. Interlocutor psihopomp inițial bănuț, cu un hamletian clin d’œil, a fi însuși sufletul: „Cine ești? Ce ești?” – iată primele întrebări adresate de protagonist în lansarea realei conversații scenice.

De aici se dezvăluie indubitabil amprenta distinctă a personalității teatrale a regizorului: premisele consistente, manifeste, ale unui teatru ferm maieutic. „V-ați schimbat la față” e o replică strecurată cu tâlc spre finalul piesei. Teatrul transfigurează

tot ceea ce crede omul că i-ar fi viața mai înainte de a se identifica cu propria umbră de bufon.

Paradoxalul apel la nevoia de celălalt, în dialog și emoție ieșind din comun, construiește deja un spectacol, furibundă expansiune din propria mărginire, exces suprauman de expresie, poate patologic, dar cu siguranță contaminant. În primul minut al rolului, protagonistul își exhibă tot apetitul nebun pentru dialog și comunicare, dedublându-se iute, fără multe preparative, scurt disociat din sine în măcar două personaje de trebuință elementară.

Imediat, de la Alexa Visarion aflăm, astfel, fără multe menajamente, că cel dintâi spectator participativ, interactiv cum e astăzi numit și mai ales dorit, este însuși sufletul. Intermediarul dintre luminile somptuoase, spumoase, spectaculoase ale rampei și întunericul stoic, cuminte, docil (relativ), forțat al sălii atente, receptive. Actor neștiut, spectator și mai puțin cunoscut.

El e cel mai discret figurant și cel mai activ spectator, bănuț, prezumat a fi deja vizitat de o anume admirație. O solidaritate parțial secretă ce îmbie, invită actorul a se deschide și dăruie cu entuziasm. Așadar punte inițiativă, imposibil de ocolit între actor și spectator. Dar cumva altcumva și între text, cuvinte, scandare, scândură și sală, adică tăcere mîlc dar cu tâlc, răbdare

febrilă sau suspicioasă nerăbdare abia curioasă.

Mi se pare nebunia cea mai scurtă cale de la mediocritate înspre destin. Nevoia de celălalt, poate că numai spectator, sau mai mult de atât, fiindcă prea iute dorind a-l atrage în jocul tău cu mărunțul miracol, atât de vibrant, semnificativ, important, relevant în febrilitatea-i, în arderea mocnită a ființei ce leagă o punte. Cel pe care tocmai simplitatea statutului de figurant neînsemnat îl recomandă în cel mai fericit candidat la participare fără prejudecată, nici resentiment. Care își descoperă cu mai mare ori măcar cu ușoară surpriză partea lui imanentă de spectacol la îndemână, ascunsă undeva foarte aproape de umbra măștii ce cade de regulă peste aproape orice fel de chip. Acel spațiu simbolic fragil, totuși major, unde foarte curând ai putea să-l ajuți a se simți relativ suveran. Încălcând fără teamă, cu agresivitate cel puțin pasivă scenariul, abia încercând de subțire fiorul ereziei ce-l instalează în cel mai fin idoloclast.

Protagonistul investește sufletul, marginal neștiut al prejudecății textuale teatrale, cu puterea reprezentării ce-l aduce undeva într-o zonă de deasupra vieții lui mărunte. Consfințire smerită a unui regim existențial comun: „umbră care umblă”, ce subit ar putea fi ridicat la rang de daimon. Recunoașterea unui sine dramatic sub temperamentul



„Noaptea bufonilor”, scenariul și regia Alexa Visarion
 Conferința Națională de Estetică „Estetica spectacolului”
 Universitatea „George Bacovia” din Bacău, 2022

agonal, de luptă și conflict pentru fiecare zi, înfierbântat de coabitarea obositoare într-un mediu dominat din ce în ce mai mult de un fel de isterie melodramatică foc. Iată lovitură de teatru și accidentul spectacular, reîntoarcerea în sine a teatrului ce trebuie întruna a-și întreba, testa, verifica și confirma rosturile mișcătoare, câteodată tulburi, mai rar însă chiar convingător revelatorii.

Și de aceea poate, Hamlet e un seducător folosindu-și talentul actoricesc, histrionismul, spre a încerca să apuce frâiele unei puneri în scenă, atât de necesară, vitală putem zice fără reținere, în circumstanțele strălucitoarei bătălii a regiilor. Despre regi și regii e spectacolul shakespearian, preocupat a simți unde șade ascunsă prin noi sinapsa eterică dintre puterea de suveran al acestei lumi și cea de legiuitor în ale scenei.

„Noaptea bufonilor” te ajută să vezi cum aceeași frumusețe a cuvintelor, a figurilor de stil, aceeași retorică înaltă poate, în funcție de regie și de scenariu, să încante, să atragă, ori să respingă, disprețuind. Hamlet, inițial seducător, odată integrat în scenariul răzbunării spectrului patern, convertește frumosul firesc al propriei ființe într-un discurs al distanțării, al îndepărtării de ceilalți, cărora le preferă o cale ce nu poate duce decât înspre moarte. Nu găsește la sine decât soluția unui adevăr (sin)ucigaș.

În schimb, personajul realizat de Marian Râlea descoperă forța edificatoare, anagogică, a aceluiași discurs calofil. El câștigă, atrage, apropie, poate și fiindcă regia cu scenariu cu tot par să dețină o superioară gratuitate suverană, ce le îngăduie forța metamorfozei din mers, elasticitatea vie de saltimbanc. De aceea, spre finalul piesei, pare să găsească superioara, supremă tărie să declare ritos: „Eu spun că nimeni nu-i vinovat. Vă grațiez pe toți.”

Protagonistul acesta e un Anti Hamlet, un actor care joacă regi și eroi, edificându-și cel mult culcușul tare în orgoliul de aristocrat al spiritului. Pe când personajul din piesa lui Shakespeare parcurge drumul contrar, convins că apanajul puterii regale presupune eficiența exersare a talentului actoricesc și regizoral.

Magistrala întâlnire a celor două căi se produce și grație excepționalei capacități „acrobatică” a actorului Marian Râlea, care se extrage „scurt”, parcă fără inerție sufletească, din frântura de rol ce-l pătrunsese aiuritor doar o clipă mai înainte. Are alături, în persoana lui Richard Bovnoczki, un partener pe măsură, conferind împreună spectacolului întreg alura unei excepționale jucării verbale mimico-gestuale și coregrafice ce dă insomnie peste care greu se mai trece.

Un spectacol în purgatoriu

A treia zi a Simpozionului Național de Estetică, ediția 2022, a fost ocazia întâlnirii nemijlocite cu fenomenul teatral băcăuan. În sala Teatrului Fain din municipiul Bacău, s-a jucat spectacolul „La est de sud”, după un text de Mircea M. Ionescu, în regia lui Gheorghe Geo Popa.

A fost prilej al evidenței că amorful estetic al zilelor noastre „mușcă” din real închizând cercul reciclării gunoiului, într-un acces de compostism ce-l repune în dialog prin intermediul revalorizării utilului. Pornind din absurdul cu care se răfuiește teribil autorul dramatic, în timp ce își caută punctele cardinale dintr-o mai vastă axiologie a exilatului metafizic, dureros recunoscând beția conștiinței că noi toți nu suntem decât niște bieți migratori. Altcumva,

cum ar putea neantul să devină ceva reutilizabil fără a reveni în sfera de interes artistic a deconstrucției mereu mai sadice (tehnică și masochistă) a realității, astfel recâștigată împreună cu o aură a derealizării realului?

Un proces de sondare, aprofundare și recâștigare a metamorfismului din compost (al cărui superlativ deocamdată absolut nu se putea localiza mai adecvat, mai iscusit și adevărat decât la Hiroshima). Există acolo, în orașul japonez martir o linie ce unește domul păcii cu fabrica de reciclare, valorificare și ardere a gunoiului, după cum aflăm din filmul după povestirea lui Haruki Murakami, *Drive my car*. Pledoarie subtilă pentru discernământ și filtrare bine cumpănită, echilibrată, a diversității galopante, intensive, aproape industriale a emoțiilor fabricate pe bandă rulantă. Microunivers senzorial-senzitiv destinat vânzării ultrarapide, asediind până la haos, amorf și disperare, receptarea înghițind spasmodic, îngropând în carnea trupului un întreg cimitir de emoții neselectate, mai mult, netrăite cu adevărat. Sau, măcar, insuficient arse, ascunse, uitate, ca suferința împletită cu o inhibitoare vinovăție, amândouă îngropate într-o casă acoperită de o lunecarea a pământului japonez.

Gheorghe Geo Popa arată cu instrumente regizorale cum cea mai intensă senzație a vieții ne-o livrează



„La Est de Sud”, de Mircea M. Ionescu
Gheorghe Geo Popa (stânga), Gabriel Scalschi



„La Est de Sud”,
Bogdan Matei (stânga), Dumitru Rusu, Eliza Noemi Judeu

Însăși proximitatea spectaculoasă a morții, ultimă, decisivă, definitivă lovitură de teatru. Și că o cale de mijloc, *aurea mediocritas*, a unei vieți în general obscure, călduță, „călâie”, mediocră, face greu suportabilă febricitatea, febrilitatea, tensiunea creatoare. Aceea care zguduie sistematic, tenace, cotidian, dar și histrionic, chiar cabotin, sensibilitatea actorului, senzitivitatea artistului și datoria sau obligația lor de menținere cotidiană la joasa altitudine, de sub radar, a vieții obișnuite, comune.

E un drog filistin și atât de metafizic (chiar și fără s-o știm), acesta al culturii și al artei ce ne zbuciumă somnul cuminte al conformismelor de zi cu zi, publice, sociale, tot mai politice, deci obligatoriu metaspectaculare și infrateatrale.

Regizorul pune la lucru un discurs teatrul declanșat prin articularea complexă a unui subtil limbaj spațial, cu discernământul unei concepții logistice, „crucificante”, anagogenică, escaladând semnificativ o scară fără întoarcere, implacabilă.

Un expresionism dizolvant al descompunerii și macerării, asediat din interior de nevoile stilistice ale unei comunicări artistice avide de compostism, minimalism, pre și postapocalism ca tentativă a adaptării, coabitării până și cu

dezastrul. Vizualul, iconic și plastic, auditivul, frizând, aproape vânător al trăirii senzoriale din proximitatea experienței mistice măcar incipiente.

Compostismul începutului și al sfârșitului, dominate de imaginea conglomeratului din gunoi hărțuit de asediul negrelor zburătoare atât de vocale se răsfrânge până la nivel lingvistic, fonetic. Într-un spațiu de rezonanță mai mult ca sonoră unde se descompun vorbele în cuvinte, apoi în silabe, sunete, conferind altă energie muzicală șirului parca școlăresc, elementar, primar de vocale. Dar și o probă spectaculoasă a modului interesant în care teatrul absurdului a conținut în *nuce* premisele descompunerii accentuate a discursului estetic de astăzi.

Provincializarea oricărui centru până la nivel de idee centrală pare a ne arăta cu degetul „La est de sud”, într-o vreme când omul pune și poartă pe sine etichete impuse de roza vânturilor ideologice, geopolitice, chiar socio-economice. La noi, la români, e cât se poate de pertinentă, de vie, pregnantă întrebarea: suntem oameni din est sau din vest? Suntem nordici sau sudici? Drept dovadă, întrebarea l-a terorizat pe Mircea M. Ionescu, în pofida oricărui sentiment de confort sufletesc pe care i l-ar fi putut asigura firavul adăpost

ideologic al occidentului la vreme de ceașism.

Pe când centralitatea ne apare în mod evident prea călduță, mediocră, fără culoare. Iar marginalitatea se joacă diabolic în cioburi de oglinzi identitare: suntem multiplu provinciali și în România, și în Europa, dar și în lumea largă... de ce nu am fi și în univers provinciali incapabili să scăpăm din colivia acestei etichete de mărginire, reducere, mediocritate exercitată triumfal până la nonsens? Aici rezonăm multiplu cu un răspuns transcedental propus de spectacol: singura șansă reală e acel umanism teocentric, despre care, altcumva și în cu totul altă paradigmă, vorbea Antoine Compagnon (*Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris, 2016).

Textul lui Mircea M. Ionescu e pus la lucru, concomitent și polifonic, în mai multe direcții spectaculare. Ca și cum ai transfera o lume creată de un om într-un univers cu dimensiuni suplimentare ce se impun spre a adăuga înțelegere, fie și plătit la prețul unui disconfort accentuat. Ceea ce, în compensație, ajută echipa de implementare să-și pună în valoare o bună măsură din creativitate și talent. Iar ca filosofie a unui ethos dominator, răsună abia perceptibil

pe deasupra textului, a scenariului și a punerii în scenă linia melodică surprinzătoare a unui concert de eforturi așezate astfel încât să răsună armonic împreună.

Picturalitatea e căutată de Mariana Popa prin adâncimile incitante din elaborarea scenică a mesajelor, percutant menite a sfredeli retina, inima și mintea încărcată de amintire culturală a spectatorului. Se sprijină, pentru aceasta, pe un special rafinament al texturilor, pe costume îmbrăcând, îmbrățișând cu totul în gesturi ample ca niște simboluri modelate grav cu ajutorul mișcării. Imitând estetic, plastic, sculptural gestul de Sens Absolut, dedicat întreg semnificațiilor cărora le oferă libertatea vieții, cea pândită de apropierea răului, chiar a Răului, dar sperând, spirituală nădejde, că-i vor răspunde după măsura Darului Său neoprit.

Textura aceasta decisivă transfigurează costumul într-un soi de suprapersonaj înveșmântat în amplitudinea protectoare a unui suprasens, apoi decojit și, la final, readoptat ca o piele, epidermă estetică ce-și află altă viață în noutatea resemnificării. Nuanțele, „apele”, culoarea fugitivă, aproape fictivă, iluzorie, ce ascunde pe cât potențează jocurile semnificante ale angrenajului luminilor, maiestuos fastuos orchestrat să imprime generos aura anvergurii aulice, de templu orfic purificator.

Spectacolul concepe un discurs coregrafic nuanțat, modelat spre a pune în valoare potențialul ambițios al unei reflectări cvasi-cuprinzătoare, la care aspiră temeinic Gheorghe Geo Popa. Mișcarea lucrată performant



„La Est de Sud”
Mariana Popa, scenografia/costume

între viermuiala mormolocului (Karla Merlușcă & Gabriela Toma) și grația diafană, nepământească, a lebedei (Andra Romașcanu & Gabriel Scalschi), traduce nevoia vie a ridicării și recăderii ritmice între poetic și prozaic.

Echipa actorească (Bogdan Matei, Dumitru Rusu, Eliza Noemi Judeu, Florina Găzdaru, Sebastian Munteanu, Alexandru Gușă) s-a așezat convingător în tiparele acestei transpuneri scenice nu foarte comode. Ea ne-a arătat bucuria jocului de actor zburdând printr-o lume alternativă a unei scene organizate cu tâlc și temei. Ca o casă de păpuși unde aproape oricui i-ar plăcea, pentru o vreme, să locuiască. Roluri grele au asumat actorii, obligați de scandarea tunătoare, de mișcarea amplă nu foarte confortabilă, chiar și de costumele care i-au silit să fie când

monumentali, când umani, prea umani, pentru a reveni la statutul de umbre cu reflux statuar. Într-un fel, au dat probă vie și frumoasă de profesionalism încurajat ferm de un cadru provocator, incitant din perspectivă estetică.

Dacă Alexa Visarion aduce în lumină sufleurul, Gheorghe Geo Popa investește cu rol ritualic, în ceremonialul zbaterii creatoare, plasatorii. Mormoloci, zisa-li-s-a, de o elasticitate și plasticitate coreografică pregătind, ușor acrobatic, prestații de ninja mai pașnici, subminați fericit de fiorul unui comic abia bănuț, însă de așteptat și ghicit în preajma frământării acesteia cu tentă biomecanică.

Se oferă cu nonșalanță atent, bine conturată spiritului public, spectatorilor, sălii ca o vietate greu de convins, cu toți îmbiați astfel a se contopi în întregul construit de spectacol. E aici o tentă de teatru-circ de care, recunosc, mă simt foarte atras. Am urmărit fascinat ușoara acrobație semnificativă foarte apropiată de sol ce pune astfel în mișcare însuși sângele dinamic al spectacolului. Reușita reprezentație discret coreografică a unui regn aproximativ, abia bestial, vag reptilian, ușor batracian, oricum crepuscular, ce concură fast la logica dezvoltării spectacolului crescând din clisă, mocirlă, noroi, neantul calduț al relativului nostru.

Figurantul acesta, conjurat și încurajat sistematic a se face, a deveni personaj (fie și colectiv sau mai ales astfel), apare subit precum



„La Est de Sud”
Florina Găzdaru, Dumitru Rusu

o șansă oferită anonimatului de a se etala în postura subsidiarului, a secundarului. Acesta, chiar și la „patru mâini”, dobândește ceva de spus, măcar un mesaj cu semnificație mai degrabă comună, a comuniunii transpuse în cheie comunitară.

Dar poate că e mai mult de atât. Personaje de umbră, „negri” din spatele mersului lumii acesteia minuscule, folosesc cagula și gluga ca pe blazonul senzației că, de fapt, ele fac și desfac destinul întregului spectacol. Măști stradale decisive, dominante, într-o vreme axată pe agresivitate pasivă, violență simbolică forte, suspiciune discursivă majoră, amenințare cu ambiții estetice, risc și pericol în forme și scopuri industriale, subtil profitabile.

Plasatorul purtător de minusculă lumină prin obscuritatea proprie și figurată a sălii e un ghid prin tenebre ce îl ajută inclusiv pe actor a răzbate, cumva înălțându-l pe treptele grijii lui de slujbaș neînsemnat spre lumina încărcată de înțelesuri a scenei. Iar când unii figuranți „promovează” la rangul participării pe emfazele scândurii, ies (într-un fel de exod) în evidență, se pierd, se topesc în nesemnificativul rolurilor minore, mimate, jucate din carne mai degrabă decât sclipind de spirit.

Asistăm la un bine reliefat exercițiu de poliție mediocră a suspiciunii ce însoțește vagul intelectualism nătâng de mahala virtuală, privat prin democratică definire de idealuri, principii, valori. E un patinaj când semigrațios, când caraghios în scrobeala lui bufă, pe subțire pojghiță de realitate „semipreparată”, însă ferm scandată, convingător angrenată propagandistic, îngurgitată, înfulecată ca un hap retoric cu slabe urme de sens.

Și pentru aceasta e necesară incitanta coregrafie a figurației circulatorii, aproape că sangvină, evoluând de la orizontul primar al coridorului, canal semiotic contopind succesiv sau scrâșnit sensul și semnificația întregii construcții dramatice. De unde minunata sugestie a „descleștării cortinei” cu o tensiune ce impune suferință și transfigurare atât pe scenă, cât și în sală, alungând cu efort suprauman întunericul fizic și semnificativ, irelevantul din ochi, minte, inimă.

Gheorghe Geo Popa găsește necesar să rotunjească spațiul

acesta teatral hipercomplex prin angrenarea în mecanismul scenic și a spatelui sălii, invitat să se implice în echilibrul înnoitor, hrănitor cu idei și soluții surprinzătoare. Din acest punct de vedere, spectacolul e unul „greu” prin sofisticarea arhitecturală a transpunerii spectaculare, și ridică mari semne de întrebare edificiului clasic al teatrului instituțional. Așa încât, neputințele Teatrului Fain au ajutat într-un fel flexibilitatea fericită dar greu de orchestrat a acestui spectacol.

Finalul apoteotic reușește a încălca spectatorul de o tensiune plurivalentă, fulgerându-l cu energia unor sunete expert pregătite spre a-l extrage decisiv din orice rutină senzitivă de platou, a sensibilității comune. Clopot, toacă, explozie, sunet de alarmă contribuie deopotrivă la sintetizarea acestui conglomerat doldora de percutanță sinestezică.

Recunosc cât pot de deschis, în nume strict personal, că sfârșitul

acesta a coincis cu extragerea bruscă, aproape că extatică, a unui compozit trepidant de emoții direct prin creștet. A fost necesar un sunet subit, emis cu suficientă forță ca să genereze o violență sonoră scăpată de sub orice control rațional, ce m-a ajutat să-mi trimit, eliberând tot bagajul acesta vibrant spre creștet, pe unde m-am descărcat aulic, dar și vernacular. Oricum împlinitor.

Nu întotdeauna spațiul, evident conjunctural, adică oarecum artizanal, s-a ridicat la înălțimea așteptărilor impuse de actul îndârjit, îndărătnic al unei scandări ce extrage expresionismul gestului și atitudinii din porii oricărui cuvânt rostit. La fel cum, câteodată, jocul recuzitei simbolice a părut mai iscusit în avanscenă decât pe scândura spațiului scenic focal. Dar, pe ansamblu, asemenea slăbiciuni s-au estompat, s-au pierdut cu totul și fericit într-o realizare dramatică ce merită reeditată și pe alte scene din lumile noastre.



„La Est de Sud”

Și dacă am uita tot și am lua-o de la capăt

Despre libertatea de creație și despre inocența privirii

Dumitriana Condurache

Un spectacol furat vremurilor în care trăim, aflate sub semnul unui ceas defect, cu timpul răsturnat, recompus din bucăți, pe sub care trecem noi toți – actori, spectatori.

Între ceas și insula scenei se petrece tot spectacolul *La Est de Sud*¹, după textul lui Mircea M. Ionescu, semnat de Gheorghe Geo Popa.

Inocența și pasiunea cu care se apleacă Geo Popa asupra textului se întâlnește cu o credință neștrămutată din partea actorilor. Întâlnire din care rezultă un eveniment. Intenționat am omis cuvântul *teatral*, pentru că nu este numai sau neapărat un eveniment teatral, ci o întâmplare la care iei parte.

Teatrul e făcut din teatru, dar și din curajul de a face teatru ca și cum nu ai „ști” sau nu ai făcut niciodată, înainte, teatru. Este credința aurorală pe care, poate, am vrea s-o redobândim unii dintre noi. Bucuria descoperirii pentru sine, în spatele unei piese, a unui nou spectacol. Și curajul de a-i da înfățișare, pentru ceilalți.

Textul nu demonstrează, doar arată, sugerează. Spectacolul oferă, prin viziunea regizorală, relief sporit acestor sugestii, accentuând contrastele și dând, drept cheie, o presimțire dureroasă asupra timpurilor în care trăim.

O aventură nu se poate repovesti, de aceea primul lucru care îmi apare când mă gândesc la spectacol după câteva luni este emoția. Umorel absurd care mi-a stârnit hohote sau izbucniri în râs pe parcursul spectacolului s-a oprit, la final, într-o intensitate care s-a schimbat în lacrimi. Bomba chiar explodează. La teatru nu, dar... O farsă tragică în cheie absurdă, jucată intens, cu accente de dramă. În buna tradiție a absurdului, ce te-amuză te și sperie.

Regizorul își împinge actorii

până la limitele pe care el însuși le simte, le vede. Actrițele Eliza Noemi Judeu și Florina Găzdaru joacă în fiecare clipă cu o seriozitate absolută, cu o implicare totală. Îți dorești, ca regizor, să ai actori care să joace așa în spectacolele tale.

Geo Popa nu se ferește de contraste evidente: *Îngerul* și *Principiul întinericului*, care dansează veșnicul lor dans, în alb și negru. Originalitatea care se încrucișează cu exagerări aproape manieriste ale jocului, ca în cazul *Doctorului de lăcuste*, personaj reprezentat ca un samurai japonez care se antrenează ridicând și mutând un pietroi din loc în loc, cu sunete guturale „îngroșate” și privire „cruntă”, pe care actorul Bogdan Matei îl construiește la limita cu grotescul. Un Sisif parodic, un doctor care ar trebui să recunoască și să izoleze răul, însă e numai un doctor „de lăcuste”. Personajul central, grațios interpretat de Dumitru Rusu ca un fel de Pierrot vesel, e singurul îmbrăcat în culori vii, calde, care contrastează cu activitatea lui principală: e *Arhitect de bombe*. Contrastant e și comportamentul – alura și tonul naive, zâmbetul larg mereu prezent, incapacitatea de a înțelege fac din el o ironie a inconștienței cu care e folosită inteligența în scopul distrugerii. El poartă în mână o colivie a cărei formă sugerează o bombă și în care locuiesc niște... papagali – invizibili (!). Autorul piesei pare să fi adunat multă amărăciune împotriva lumii, și totuși, absurdul, umorul, nuanțele sarcastice îl salvează, cum, poate, ne salvează și pe noi. Nu lipsește cuplul comic, cei doi polițiști siamezi (Sebastian Munteanu și Alexandru Gușă), forțele de ordine care nu ordonează nimic, dar care, în final, îl anihilează pe Arhitect, care cere insistent să fie exterminat. Aduce oare gestul extrem ordinea?

Personajele sunt individualizate prin prezența scenică pregnantă. Talentul de a distribui este unul prea trecut cu vederea sau de la sine înțeles. Atunci când, în teatru, un actor ia un premiu, meritul ar trebui să-i fie în mod automat atribuit și regizorului care l-a ales pentru un anume rol. Geo Popa alege o echipă care funcționează ca un tot.

Proiecțiile deschid fundalul, iar muzica lui Ali Ashgar Rahimi, Andrei Kivu și Călin Grigoriu însoțește obsesiv tot parcursul spectacolului, insinuând un sentiment straniu, de neliniște. Decorul este creat mai ales din lumini, care amplifică sculptural obiectele plasate cu economie în spațiul de joc. Lumina baleiază întreg spațiul, inclusiv cel în care spectatorii sunt prezenți. Ni se sugerează subtil, însă consecvent, că facem parte din „spectacol”. Nu doar cel de pe scenă.

Bombe, pietre de butaforie, ceasuri furate și revândute, istoria e o insulă-cimitir pe care e bine să încercăm să o privim de departe, ca spectatori adunați în sală. Personajele larvare (Karla Merlușcă, Gabriela Toma) refac puntea înainte de urcarea protagoniștilor pe scenă și o desfac odată ce aceștia sunt ajunși acolo. Cât timp reușim să păstrăm distanța și să rămânem lucizi, avem, măcar, șansa acestui purgatoriu. Vom învăța lecțiile istoriei și ea ne va lovi, poate, mai puțin.

Costumele multistratificate, în care relieful creează monumentalitate, dar și căldura și plăcerea de a le privi, aduc în fața publicului o artistă cu valoare de scenograf descoperită: sculptorița Mariana Popa. Chiar și în fotografii, surpriza descoperirii detaliilor atent lucrate manual apare iar și iar. Într-o lume teatrală în care nu lipsesc scenografi talentați, Mariana Popa își înscrie numele – sperăm nu doar cu acest spectacol. Talentul de a transforma obiecte, bucuria lucrului,

prospețimea tratării detaliilor, ochiul viu care le descoperă necesitatea, patina adăugată acolo unde este necesar, toate acestea ne fac să ne simțim undeva la început de secol XX, la Cabaret Voltaire.

Dimensiunea spirituală a teatrului nu e dată numai de *calitatea* textului și a viziunii regizorale, ci de însăși calitatea lucrului la un spectacol. De gradul de onestitate și dedicare, de sinceritatea și inocența scopului. Luxul cercetării în cadrul unei rezidențe se adaugă la atuurile pregătirii spectacolului. Mărturii ale artiștilor, consacrați și debutanți, adunate în caietul-program, confirmă tipul de experiență pe care îl bănuim atunci când participăm la spectacol. Fie ca aceia dintre noi care ne dorim asta să avem posibilitatea de a lucra liberi, fără constrângeri financiare radicale, într-un spațiu și timp care să ne aparțină. Poate de aici ar rezulta o înnoire a teatrului, o împropătare a funcției lui spirituale.

La Est de Sud sau *Nimeni Nicăieri Peste Tot* – îmi permit acest joc de cuvinte, în dialog cu spectacolul și cu textul. A ne face că nu vedem și a fi radicali sunt fețele aceleiași monede. Să privim, să ascultăm, să înțelegem. Arta ne ajută să ne vindecăm prin sugestii, înainte de a judeca sau a condamna. Uneori aluziile pot fi vindecătoare. Și, dacă nu-l stricăm de tot, cine știe, poate că timpul ne va învăța.

„La Est de Sud”
Gheorghe Geo Popa (stânga), Mircea M. Ionescu



Note:

¹ Spectacol vizionat la premieră, pe 14 octombrie 2022, la Teatru Fain, din Bacău, o producție a Centrului de Cultură „George Apostu”. *La Est de Sud*, de Mircea M. Ionescu, regia Gheorghe Geo Popa; cu: Eliza Noemi Judeu, Dumitru Rusu, Florina Găzdaru, Bogdan Matei (Teatrul Municipal „Bacovia”), Alexandru Gușă (colaborator Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași), Sebastian Munteanu (Teatrul pentru copii și tineret „Luceafărul” Iași), Andra Romașcanu (prof. la Colegiul Național de Artă „George Apostu” Bacău), coregrafii Gabriel Scalschi, Gabriela Toma și Karla Merlușcă; scenografie și costume Mariana Popa; lumini Codrin Condrea; sonorizare, video Cristian Jugaru; video-film Marius Curuclic; muzica Ali Asghar Rahimi, Andrei Kivu, Călin Grigoriu; filmare, montaj video și coloană sonoră Chromatique Studio, Ovidiu Ungureanu, Marius Siminiceanu.

„La Est de Sud”, un spectacol de Gheorghe Geo Popa, repetiții



De la textul dramatic la spectacolul teatral

Dan Petrușcă



Dan Petrușcă

Nu știu în ce măsură sunt apt să descriu acest fenomen complex. Mi-a fost mai la îndemână condiția de cititor al creațiilor dramatice și mai puțin aceea de spectator... Ca de obicei, chiar dacă nu-și dă seama, cel care încearcă să scrie despre ceva, scrie fără să vrea și despre sine. Așadar, trebuie să recunosc faptul că nu m-am simțit confortabil în sala de spectacol atunci când nu citisem, în prealabil, piesa de teatru. Iar acest aspect al existenței mele de receptor m-a dus cândva la „rădăcinile” teatrului european, la grecii antici, care au inventat genul și speciile (tragedia și comedia) și care au transformat textul în spectacol. Iar pentru cititorii de cărți, din ce în ce mai puțini astăzi, e la îndemână ideea că mai toate activitățile umane pe care le cunoaștem au ca punct de plecare miturile și ritualurile prin care oamenii de demult recuperau întâmplările sacre pentru comunitatea lor. Diverse istorii ale teatrului consemnează nașterea fenomenului teatral în antichitatea

greacă, în cadrul ritualurilor ceremoniale care se desfășurau în cinstea zeului Dionysos. *Corul*, format din silenți și satiri la începuturi, intonând imnuri în cinstea zeului amintit, era condus de un *corifeu*. Când unul dintre coriști a răspuns corului sau corifeului, va fi apărut primul „actor”. Întâmplare este pusă pe seama unui poet, pe nume Thespis, iar acest lucru pare să se fi întâmplat la Atena, pe vremea „tiranului” (noțiunea însemna altceva pe atunci) Pisistrate, nu cu mult înainte de instaurarea „democrației”, așadar cu mai bine de 2.500 de ani în urmă. Nu voi insista... Mai adaug totuși că operele „poetilor tragici” erau alese, pentru a fi reprezentate pe scenă, în urma unui concurs, că pregătirea spectacolului dura un an și că interpreții, *actorii* adică, purtau *măști*. Iar măștile, acoperind un chip, dezvăluiau o altă identitate, o tipologie, un caracter... Spectatorii antici nu aveau „disconfortul” (pus, cu câteva rânduri mai sus, pe seama mea) de a nu cunoaște uneori întâmplările „jucate” pe scenă: subiectul tragediilor era din mitologia care îl viza, mai întâi, pe Dionysos, cât și pe alți zei, semizei sau eroi, ceea ce înseamnă că spectatorul grec cunoștea „subiectul”, nu-l afla în timpul spectacolului. E poate o banalitate să precizez că din educația religioasă obligatorie a grecilor antici, inclusiv a greului de rând, făcea parte cunoașterea miturilor. „Iliada” poate fi considerată „mitul fondator” al culturii și literaturii europene, egalată, puțin mai târziu, doar de *Vechiul* și *Noul Testament*... Trebuie să mai amintesc acum că, în estetica clasică, valoarea „de întrebuintare” a textului dramatic se întemeia „pe conținutul său educativ, moral și cetățenesc. De aceea, conducătorii făceau din teatru o problemă de stat. Aristotel (a se vedea *Poetica*, subl. mea) pune teatru la baza educației cetățenești; iar autorii, choregii, actorii, coriștii se bucurau de cea mai înaltă stimă și prețuire în fața poporului grec” (Ovidiu Drimba,

„Istoria teatrului universal”). Toate cetățile din Grecia continentală, de pe insule sau de jur-împrejurul Mării Mediterane aveau un teatru în aer liber. Să mai adaug faptul că, pe timpul reprezentațiilor teatrale, se opreau conflictele militare dintre polisuri? Nu mai adaug...

Când comentatorii/ criticii nu citesc bine

Când (marii) critici literari greșesc, ne dau și nouă de treabă. Și, dincolo de acest aspect, nu mă îndoiesc nici de faptul că opera artistică valoroasă, inepuizabilă în adâncime, ne oferă posibilitatea de a o (re)interpreta. Dacă o teorie științifică „îmbătrânește”, fiindcă apare o alta care o îmbunătățește sau chiar o contrazice, o operă artistică are șanse să suscite interesul la nesfârșit. Dar aceste lucruri se știu de multă vreme... Deși n-am scris nicio piesă de teatru (iar acest aspect ar trebui să mă „cumințească” și să nu am curajul unor păreri/ opinii tranșante), înclin să cred totuși că un creator de opere dramatice și le imaginează puse în scenă chiar în momentul creației. Așa-numitele didascalii reprezintă unul dintre argumentele că un creator își „vede” personajul, cât și contextul în care el are „viața proprie”, mai ales prin confruntarea scenică cu un altul... Iar spectacolul este rezultatul unui sincretism: pe lângă textul dramatic, e nevoie de actori, de elemente de indument, de decor, lumini, muzică

și, cu siguranță, de un regizor. Acesta din urmă, prin „viziunea” sa, devine el însuși un creator, prin ceea ce se numește „arta spectacolului”. De aceea, de pildă, aceeași piesă de teatru, pusă în scenă de regizori diferiți, e de fiecare dată sensibil altceva. Iar o punere în scenă nu poate fi concepută fără un spectator (receptor) concret, activ, care își exprimă satisfacția prin aplauze sau insatisfacția prin huiduieli, cum se întâmplă până nu chiar de mult. Ca să nu ne uităm în curtea altor literaturi sau culturi, aș aminti de o întâmplare consemnată de Titu Maiorescu în studiul „Comediile d-lui I. L. Caragiale”, de unde aflăm că, la premiera mult cunoscutei, pentru noi, „D-ale carnavalului”, publicul „a fluierat” dezaproband fie jocul actorilor, fie lumea prezentată pe scenă, care semăna atât de bine cu lumea sa... Și „O noapte furtunoasă” fusese fluierată și scoasă de pe afiș cu câțiva ani înainte. E foarte posibil ca spectatorul premierelor caragialiene să se fi recunoscut în unele dintre personaje și să se fi simțit lezat...

Dar să mă întorc la „tensiunea” dintre textul dramatic și spectacol, pornind de la o observație pe care G. E. Lessing, cu două secole în urmă, în celebrul său eseu intitulat „Laocoon”, o făcea cu privire la tragedia „Filoctet” a lui Sofocle. Omul contemporan, „locuitor”, de-o vreme, al rețelilor de socializare, nu prea mai este interesat de „cei vechi”, pe care, adesea, îi consideră „expirați”... Ceea ce urmează ar putea să-i plictisească

pe cunoscători, dar simt nevoia să relatez, foarte pe scurt, întâmplările mitice, pentru ca Filoctet să însemne ceva pentru cititorul prezumtiv al acestor rânduri... Astfel, aflăm că personajul eponim, aflat în drum spre Troia, e otrăvit de mușcătura unui șarpe în sanctuarul nimfei Chryse. Fiindcă rana i s-a infectat, vaietele de durere îi determină pe Atrizi (Agamemnon, Menelaos), pe Ahile și pe ceilalți să-l părăsească acolo, pe insula nimfei amintite, dar lăsându-i alături săgețile și arcul care îi aparținuseră cândva lui Hercule. Și cum războiul troian trena, murind între timp și Ahile, după zece ani, oracolul „transmite” aheilor că victoria lor va veni doar dacă se vor folosi de arcul și săgețile rămase cu Filoctet pe insula Lemnos. Așa că Neoptolem, fiul lui Ahile, și Odiseu/ Ulise revin pe insula unde fusese părăsit protagonistul piesei lui Sofocle... Acesta e momentul surprins de incipitul operei tragicului grec... Iar Filoctet, cel părăsit pe insulă și bătut încă de durerile pricinuite de rană, îi ura pe Atrizi, pentru că îl părăsiseră pe insulă în urmă cu zece ani, și nu vrea să le dea armele. În final, însuși Hercule va interveni în acțiune, spunându-i acestuia că sfârșitul războiului va însemna pentru el, Filoctet, vindecarea rănii, cât și gloria la care aspira orice aheu... Și, repetând, cu folos, cred, ce amintisem mai înainte, spectatorul grec cunoștea faptele mitului, care se găseau, în mare parte, în epopeile homerice... Spun „în mare parte”, fiindcă multe



„La Est de Sud”, Teatru Fain Bacău, 2022

creații antice s-au pierdut. De pildă, despre mitul lui Oedip, Sofocle s-a inspirat cu siguranță și din „Odiseea”, XI, vv. 343-371, unde, foarte pe scurt, Homer relatează faptele acestui mit. Din „Mythologie de la Grèce antique”, a lui Paul Decharme, am aflat cândva că în antichitate exista o epopee tebană, intitulată „Oidipodia”, care s-a pierdut, dar la care fac trimitere unii antici și pe care trebuie s-o fi cunoscut nu numai Sofocle, ci și grecul de rând...

E timpul să părăsesc „paranteza” și să mă întorc la Lessing și la eseul său „Laocoon”, de la care pornisem, unde eseistul constata, printre altele, că „Filoctet” al lui Sofocle n-a fost citit bine de către unii comentatori, pe care astăzi i-am putea numi „critici literari”. Lessing este unul dintre cei care, prin subtilitatea comentariului său, m-a făcut să înțeleg „diferența” dintre textul dramatic și spectacolul rezultat din punerea acestuia în scenă. Privind lucrurile astfel, în precizările pe care le voi face, n-am decât meritul de a-l cita pe eseist, care a fost un polemist elegant, iar ironia mea, câtă va fi, se va hrăni din comentariul său despre „Filoctet” al lui Sofocle. N-am pus și nu pun la îndoială nici cultura comentatorilor de odinioară, nici a celor de astăzi. Însă „zăbava” asupra unei opere deja

cunoscute și buna-credință pot salva pe unii comentatori de erori, atunci când, în judecata lor, cum afirma Lessing adesea, aceștia, în loc să urmeze pe artist și opera lui, adică să fie atenți la intențiile creatorului și la detalii, sunt stăpâniți uneori de prejudecăți și clișee critice. Ar fi bine, cred, să amintesc faptul că structura textului dramatic antic avea legătură cu intervenția masivă în acțiune a corului (personaj colectiv, la care dramaturgii secolelor următoare vor renunța) și a corifeului, intervenție din care a rezultat mai târziu împărțirea în acte și scene... Nu voi insista nici pe ideea lui Lessing, care dezvăluie diferența de comportament dintre „barbarii” troieni, care-și impun stăpânirea emoțiilor, și civilizații greci, care dau frâu liber sentimentelor, văitându-se sau plângând. E de ajuns să ni-l amintim pe teribilul Ahile plângând și gemând, în finalul „Iliadei”, de față cu regele Priam, care venise noaptea, ajutat de zeul Hermes, să ceară trupul fiului său Hector. Că Lessing are dreptate doar parțial (sau poate deloc) o dovedește faptul că și „barbarul” Priam, bătrânul rege troian, își plânge fiul, ca orice părinte, cu aceeași ardoare cu care Ahile își plânge prietenul (Patroclu), cât și pe tatăl său, Peleus, pe care știe că n-o să-l mai vadă vreodată...

Cu eleganță, cum spuneam, Lessing corectează ideile unor comentatori, care îi reproșau lui Sofocle (adică unuia dintre întemeietorii tragediei, alături de Eschil și Euripide) că *actul al treilea* al operei sale „Filoctet” ar fi mult mai scurt decât celelalte. E foarte posibil ca unii comentatori ai tragediei „Filoctet” să se fi „bucurat” că l-au prins pe Sofocle cu mâța-n sac, că, altfel spus, marele grec n-a fost atent la echilibrul intern al operei sale și că *actul al treilea* este, cum observaseră ei, mult mai scurt. Protagonistul tragediei suferă încă atât de pe urma rănii, cât și din pricina trădării Atrizilor, care-l părăsiseră cu zece ani în urmă, cum aminteam, pe insula Lemnos. Lessing, care știa greaca veche (și s-a ostenit să înțeleagă intenția lui Sofocle) observa că în *actul al treilea* replicile protagonistului conțin vaiete, gemete, țipete (în traducerea românească: „vai mie, vai”, „ah”), „declamate cu prelungiri de vocale și cu pauze” care „au făcut desigur ca acest act să dureze, la reprezentare, aproape cât și celelalte. Cititorului i se pare mult mai scurt pe hârtie decât i se va fi părut auditorilor” în ipostaza de spectatori. Acesta ar fi un semn că Sofocle, când își crea opera, avea în vedere și punerea ei în scenă... Să-i lăsăm acum în pace pe cei care credeau că marele dramaturg grec n-a avut simțul echilibrului...

Caragiale și concepția sa despre teatru

Irlandezul G. B. Shaw afirma undeva că spectatorul britanic de comedie nu-și dă seama că la spectacol râde adesea de el însuși. Dacă ne gândim, de pildă, la „Noapte furtunoasă” a lui Caragiale, jupân Dumitrache, apologetul statutului de familist, este vrednic de râs în situația sa. N-ar fi de neglijat coabitarea dintre autor și spectatorul concret, care știe din viața de toate zilele de existența unor încornorați. Iar încornorații sunt întotdeauna alții și niciodată cel care râde, fiindcă cel care se distrează pe seama acestei situații nu crede sau nu știe că întâmplarea l-ar putea viza pe el însuși. În aceasta poate că rezidă frumusețea comediei și esența (ultimă) a comicului. Și apoi, „încornoratul” reprezintă una dintre tipologiile universale cu aură mitică. Știm din „Iliada” că Menelaos, fratele lui Agamemnon, a fost lovit



„La Est de Sud”
Alexandru Gușă (stânga), Florina Găzdaru, Sebastian Munteanu

în onoarea lui de familist de către frumoasa Elena, soția sa, atunci când l-a înșelat cu Paris, unul dintre fiii lui Priam, regele Troiei. Masculinitatea lui „șifonată” ar fi fost cauza războiului troian... Dar să mă întorc la Caragiale...

Am mai scris, cu o ocazie oarecare, atât despre „Laocoon” al lui Lessing, cât și despre concepția lui Caragiale despre teatru. Atunci, ca acum, voi face trimitere la un editorial din „România literară” 5, anul XLIV, 3 februarie 2012, în care un mare istoric și critic literar român se întreba, retoric, dacă I. L. Caragiale avea „conștiință artistică”. Concluzia, cum se poate bănuși, era că autorul „Scrisorii pierdute” n-avea conștiință artistică. Altfel spus, nu-și dădea seama când scrie rău sau bine. Și asta pentru că dramaturgul nu avea decât liceul, sugera în subsidiar criticul, era mai degrabă autodidact și nu studiasse, e de presupus, nimic temeinic. Mă gândesc că nici Creangă nu era licențiat. De asemenea, nici Homer, nici Vergiliu, Shakespeare sau Cervantes nu absolviseră o formă de învățământ echivalentă, în linii mari, cu liceul, dar n-a spus nimeni despre aceștia și nici despre alții asemenea lor că nu ar fi avut conștiință artistică. Și, printre altele, Caragiale era convins că publicul vine la teatru doar ca să se distreze. Am putea să ne întrebăm, tot retoric, dacă publicul de astăzi e mai educat decât cel de atunci... Limbajul vulgar și scenele explicit sexuale din unele spectacole ale ultimelor decenii sunt un semn că regizorii și chiar autorii de texte fac „concesii” unui spectator care nu poate fi reținut în sală decât prin aceste mijloace reprobabile. Au mai fost unii care, în prima jumătate a secolului trecut, considerau că opera dramatică a celui născut în Haimanale va dispărea, cu încetul, odată cu epoca pe care o „oglindește”. Se pare că s-au înșelat și aceștia...

Că un dramaturg adevărat este cel care își „vede” textul transformat în spectacol nu mă îndoiesc. Iar Caragiale, care avea teatrul „în sânge”, nu e greu de imaginat (conform unuia dintre exegeții săi, Șerban Cioculescu, în „Caragialiana”, cap. „Probleme de regie”), cum îi sfătuia pe actorii Teatrului Național în ce fel

să-i joace personajele. În „Opere 4”, *Publicistică*, într-un articol intitulat „Teatrul Național”, putem afla părerea dramaturgului despre actori, cât și convingerea lui că „jocul” acestora e o artă în sine, situată dincolo de valoarea literară a textului dramatic: „Executarea bună a unei comedii slabe poate s-o scape, iar o executare slabă poate face să cază cea mai importantă piesă. Fără-ndoială, cine zice teatru bun, vrea să zică actori buni”. Se înțelege așadar – și acest lucru mi se pare adevărat – că valoarea unui spectacol teatral este susținută mai ales de talentul interpretativ al actorului și mai puțin de valoarea „estetică” a operei literare... Într-un alt articol, intitulat „Oare teatrul este literatură?”, Caragiale comentează diferența dintre textul dramatic și

spectacolul teatral, problemă de la care a pornit intervenția de față prin titlul inițial. Iar ideile lui mi-au adus aminte cândva, cum se întâmplă și acum, de eseul lui Lessing, din care citasem mai sus. E foarte posibil ca, pentru prima dată în cultura noastră, Caragiale să fi disociat cu limpezime între *literatură* (textul dramatic) și *teatru* (spectacolul dramatic), atunci când, în articolul abia menționat, asemena pe dramaturg cu un arhitect, care concepe clădirea pe hârtie (un spațiu bidimensional), în timp ce spectacolul presupune realizarea operei în spațiul scenic, tridimensional... În finalul acestor rânduri nu vreau să lămuresc, nici pentru mine, nici pentru alții, în ce măsură I. L. Caragiale avea sau nu avea conștiință artistică...



„La Est de Sud”
Andra Romașcanu, Gabriel Scalschi

Nora Iuga



unde-i portocala mariei magdala

lumea-și ridică fusta
mai sus de genunchi
unde visul nopții de vară
se-ascunde-n triumghi

cine ți-a uitat picioarele
cine gâtul cât turnul ierihonului
cine uneltirile galbene
ale apostolilor hamiți ori hitiți
cine-i ăla cu gândul sucit
după maria magdala care-și da portocala
la câini să-i adulmece fala

*orice fată frumoasă-i o poartă
în templu nu intră decât cine-apasă
pe clanță*

talassa talassa
ce mări te înghit
de nu te trezești
fără să fi dormit

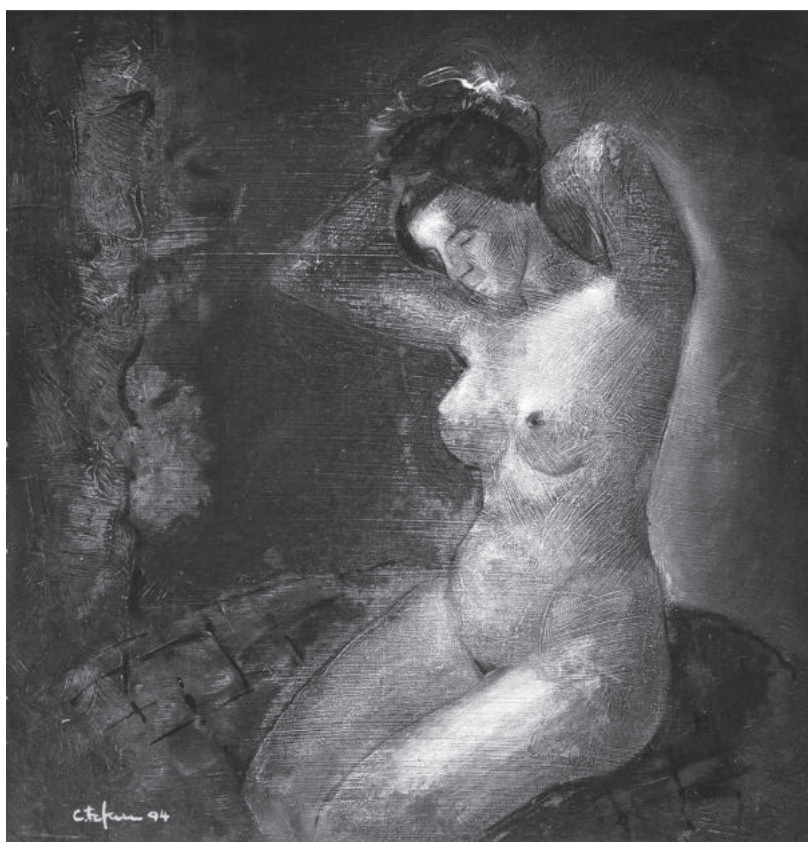
chiar...

la ceasul 5 al serii
fix la ceasul 5 al serii
luna și doi bani jumate
se plimbă pe bulevard
și tu dormi dulce minune
ca un câine
san-bernard

spunea federico garcia
nu la cântători mai pe seară
pe la subțiori când mai cânta mierla
să-și adoarmă puii-n nori
au venit trei zburători
la castel în poartă
oare cine bate?

un conte ungur era
sau un sturmbandführer
poate chiar un cardinal francez
hai să dăm cu zarul
eu zic richelieu
tu zici mazarin
cine-ți scoate musca din sutien
când doarme pe-o poamă
orice musca-i roz
și se face neagră când poama-i pe jos

da m-am plictisit să-ți tot fac safteaua
și unu tușește acolo-n tunel
maria magdala vino de mă spală
într-o apă nouă în apa dintâi
cum își schimbă fața
pielea după ploii



Constantin Tofan

Când îți recuperez trupul din carma mea mincinoasă
 devin un blues primitiv pe un telefon cu vibrație
 o legătură spirală web în fața oglinzii
 mă minunez
 în timp ce tu preoteasă de sentimente
 îndeși florile mele în pubelă zâmbind
 Doar ca să mă faci să-nțeleg
 că nu trebuia să-nțeleg ce-i de neînțeles
 Într-un amurg mediocru
 Ce-mi șterge conștiința din calendar

nu pot înțelege de ce stai învelită în frunze
 când
 Cel care te iubește e mereu acolo
 Chiar înainte să te înscrii la cursul de inițiere
 în arta disimulării de care nu te mai poți lipsi

Setea de trupul tău care mă iubea

O parodie ca un dans pe ruine
 sfâșia canonul iubirii
 ieșea din rană
 produsul Deformării emoției sub formă de lup
 care mușcă din sinele lui și-și clătește dinții
 cu votcă de Contrabandă
 Un urlat în camera mea unde nu mă simțai decât
 tu floare Carnivoră la pândă
 în spermă topindu-te lent ca filamentul de Wolfram
 într-un unghi imposibil pentru o ființă umană
 încercând să respire înainte de a mărturisi sub
 jurământ Moartea pe moarte călcând
 în fața curții supreme

O simplă afacere cotidiană în care sufletul
 e monedă de schimb pentru un Bilet
 numai dus într-un autobuz de bacău
 și văd pe geam blocuri gunoaie femei aromate
 realități secunde și Totuși
 îmi asum noaptea aceea despre care vom mai vorbi
 Ca pe o lovitură în piept
 ca pe un Jurământ mincinos cu mâna pe biblie

Val Mănescu



Măinile mele căutând

găsesc pe cearșaf o Insulă care pulsează
 în arhipieleagul coastelor Tale
 substanța visului de la trei dimineața
 când muzicanții schimbă repertoriul
 și Buzele mele îți rotunjesc numele picant
 într-o perlă care lasă o urmă fragilă printre rafturile
 în care dorm cărțile
 direct în ceașca de ness
 Așa
 ca o mică introducere în subiectul zilei de azi

când te dezmeticești voi fi plecat
 Vor fi ierni fără număr și vei rămâne fără țigări
 fără noimă va fi totul
 totuși să pui pe masă o porție de colțunași fără rimă
 din dulcea ta rație de Supraviețuire
 să definim capodopera începută pe întuneric
 oricum gleznele tale nu mă lasă să dorm
 încă suntem două Privighetori care fac haosul suportabil
 ființe care cântă în Zbor cu ochii închiși
 fără teama de a se prăbuși

strânge-ți aripile în jurul inimii mele
 e atât de frig și totuși
 europa ne rabdă și în luna Februarie
 în așteptarea soarelui
 ține cafeaua fierbinte și vinul la frigider
 lângă poemul acesta

poate am să mă-ntorc să te sărut
 când se va fi Terminat de răstignit trupul meu

OPUS I-IV

4 noiembrie 2022 - Spectacol de Dans Contemporan



Zilele Muzicii Contemporane

7 octombrie 2022 - Ansamblul „Archaeus”

aprilie 2023
Vitalia • nr. 58



Insomniile după Cioran

Complexitatea metafizicii cioraniene sau un caz etern irezolvabil pentru critică

Petre Isachi



Petre Isachi

Opinia lui Emil Cioran, despre poeticitatea limbii române și intraductibilitatea ei, exprimată într-o epistolă către fratele său, Aurel Cioran, în 1974, trădează complexitatea gândirii poetico-filosofice și imanența spiritului polemic, tendențios oximoronic și paradoxal al omului care era convins în sinea lui, că lume ar putea fi schimbată în bine. Se știe, tot „intraductibilă” este și „limba” Bibliei. „Intraductibilă” în toate limbile Pământului! Limba română - și acesta este darul sacru al Marelui Anonim către vorbitorii de limba română - este intraductibilă chiar și românilor, pentru că este în primul rând, duh, ori duhul este inefabil și inanalizabil. De ce ar fi traductibilă româna în limbile bengaleză, franceză, rusă etc.? Practic, toate limbile Pământului sunt intraductibile, precum Biblia. În procesul gândirii cioraniene, de o „bestială tristețe” și interogativitate polemică, se interferează, după legi compoziționale inefabil-oximoronic, spiritul pascalian, cu cel kierkegaardian, marcat simultan de filosofia kantiană (timp, spațiu, număr, cauzalitate etc.), dar și de Zenon,

Leibnitz și Hume etc., filosofii care-i permit gânditorului din Rășinari Sibului să caute profunzimea budismului, indiferent de problematica despre care glosează: condiția existențială a omului, copilărie, cultură, religie, destinul României/Lumii, dezrădăcinarea, înstrăinarea, sfințenia, golul istoric, vidul sufletesc, nefericirea, nenorocul, absurdul, melancolia, infinitul, realitatea corporală, nebunia, iubirea etc. Într-un limbaj aparent accesibil, prin urmare intraductibil. Citez din memorie: „Mă simt contemporan cu toate spaimele viitorului; Cine mă va trezi, cine mă va trezi?; Fondul disperării este îndoiala de sine; Lipsa lui de talent era vecină cu geniul...; Ceea ce nu se poate traduce în termeni de religie nu merită să fie trăit”. Polemizând permanent, în primul rând cu sine însuși și apoi cu Celălalt, prin negație/ negarea negației și apoi îndoindu-se, explicit și implicit, de toate modelele anterioare sau contemporane - cu excepția celui eminescian -, autorul volumului „Schimbarea la față a României” supraviețuiește, estetic-filosofic vorbind, adorației sale,

*„Ce limbă avem! Nu cunosc alta mai poetică.
Din păcate e intraductibilă”*

Emil Cioran

devenind, asemenea lui Iuda sau Toma Necredinciosul, un simbol al îndoielii absolute. Cel mai bine este însă să-l cităm chiar pe autorul controversatului volum „Lacrimi și sfinți”: „Neavând îndoieli, Ioan Evanghelistul, n-a putut supraviețui adorației sale; în schimb, Iuda a devenit un simbol”.

O asemenea metafizică intraductibilă, dominată de „contradicții și inconsecvențe” („Nici măcar Dumnezeu n-ar putea pune capăt contradicțiilor mele”, E. C.) revelă sferele gândirii lui Cioran: relația gândirii (= contemplare teoretică, cu intenția de a ajunge la o concluzie propozițională; deliberare practică, cu intenția de a ajunge la un act de decizie), cumodul în care lucrurile sunt concepute și intră în limbaj; felul în care cugetarea vizează cu necesitate un obiect; intensionalitatea sau neextensionalitatea gândirii - implicațiile faptului că un gând „g” despre un obiect „o” nu implică nimic în privința existenței lui „o” sau a adevărului ori falsității lui „g”. Gândirea cioraniană este esențialmente launtrică și lucid-conștientă, scriitură în care atributele de reflexiv, contemplativ și deliberativ coabitează. Așa s-ar putea explica metafizica aparent demonică, care nu-și propune să deconstruiască cultura/ civilizația, ci doar să dovedească plaga ideocrației și a inerției, încât filosoful își reiterează de câte ori are ocazia, punctul de vedere, paradoxal, aparent contradictoriu: „cunoașterea rațională fără experiență individuală este nulă și orice experiență care nu ajunge la paroxism este o pierdere de vreme, adică să atingem absolutul trăirii”. Numai dacă suntem sceptici, tragici și demonici, bântuiți de contradicții interioare, interogativi etc. ni se va deschide cu adevărat cerul metafizicii cioraniene. Autorul își conștientizează modul inconfundabil de a fi: „Nu sunt de

aici; condiție de exilat în sine; nicăieri nu sunt acasă – totală neapartenență la orice.” Personal mi se pare că totul este invers: totală apartenență la orice. Oximoronul absolut.

Un autoportret pe care și-l face Cioran însuși revelă cu liminară sinceritate, modul său voluptuos de a fi situat în lume, de a trăi dincolo de bine și de rău și de a configura omul pe dos: „Sunt primul care să declar că sunt un zăpăcit, un haotic și un dezorganizat, care, dacă nu știe ce vrea, va ști probabil, altă dată. Dar nu umblu cu compromisuri, nu recomand echilibru și nici formele. Frământat între dorința naivității și voluptatea disperării, cu ce drept aș vorbi, aș putea vorbi de echilibru? Oare n-a bătut ceasul absolutei sincerități, al acelei sincerități care nu se sperie de haos și incertitudine, ci înțelege că lichidarea cu ele nu se poate realiza decât prin trăirea lor la paroxism.” Filosoful, bântuit de ispita sinuciderii, devenită o supapă psihică, se vrea un „asasin al iluziilor”, încât își propune o „meditație existențială” unică – în acest sens existențialismul românesc are o personalitate singulară în context european -, fiindcă pleacă de la propriile trăiri, senzații, interogații, mirări, exaltări și exasperări, transfigurând hiperbolic, „descompunerea”, oboseala existențială, „otrava moștenirii”, naționalismul naiv-românesc, starea de dublu exil, viața paradisiacă de „parazit” al spiritului etc., încât Opera cioraniană este cea mai originală scriere de/ despre sine din literatura europeană, o scriere în palimpsest, care nu revelă, în opinia noastră, „un apostol al ratării”, cum pare să fie convinsă universitara Simona Modreanu fascinată, în schimb, de diafora cioraniană. Din când în când, filosoful Cioran trăia cu liminară sinceritate, senzația confuziei absolute! Se știe, această stare de confuzie absolută face din orice filosof, un poet reflexiv-contemplativ. Să ne amintim de metafizica lui Nietzsche sau a lui Blaga. Ambii au glosat poetic, ambii au fost capabili de o filosofie cvasisistematică cu o arhitectură barocă, inefabil definită. Nu este și cazul lui Emil Cioran. Dar să-l vedem cum își explică chiar el, acest fenomen atipic, în „Lirismul absolut”: „Cum să mai poți face filosofie abstractă, când în tine se desfășoară o dramă complicată, în care se întâlnesc presentimentul erotic cu o neliniște metafizică chinuitoare, frica de moarte cu aspirațiile spre naivitate, renunțarea totală cu un

eroism paradoxal, disperarea cu orgoliul, presentimentul nebuniei cu dorința de anonim, strigătul cu tăcerea, elanul cu nimicul? Și toate acestea se petrec în același timp, simultan, (...) Cum să mai faci atunci filosofie sistematică și în ce fel mai poți fi capabil de o arhitectonică bine definită?”

Și așa s-ar putea explica demersul poetic atipic al filosofiei cioraniene, fragmentarismul acesteia, obsesia aparent distructivă, mitul căderii „odată cu cetatea”, voluptățile crepusculare, „trăirile nebune”, liminara sinceritate, interogația insolubilă, pesimismul schopenhaueriano-eminescian, grația de libelulă a scriiturii, melancolia oximoronică (alb-neagră), extazul, demonul lacrimilor, îndoiala fără „metodă”, predilecția pentru naufragii etc., încât lirismul să atingă „ultima expresie”. Mă întreb dacă în sinea lui Emil nu s-a vrut un Poet asemenea lui Eminescu, Nietzsche, Nichita, Blaga, atunci când scria tranșant în „Pe culmile disperării”: „Lirismul absolut este lirismul clipelor din urmă.” Dar cine dintre noi știe cu adevărat clipele „din urmă”? Caută să vizualizeze „lirismul absolut”, pe care-l identifică cu „realitatea însăși”, cu autocunoașterea absolută, încât filosoful „este mai aproape de un fel de metafizică a destinului”, mai precis, o metafizică a nenorocului. De regulă, precizează filosoful din „Carnetul unui afurisit”, „lirismul absolut rezolvă totul în sensul morții. Căci tot ce este capital e în legătură cu moartea”. De câte ori se ivește prilejul, poetul-filosof sublimează eminescian, geniul de neegalat al morții, amintindu-ne că în universul cel himeric coexistă visul „neființei”, alternanța întuneric-lumină, sublim-tragicul sentiment grațios al vieții, insatisfacția ubicuă, singurătatea cosmică, fatalitatea și entuziasmul iubirii, fascinația infinitului, întoarcerea în haos, melancolia, spiritul geometric și spiritul de finețe, ideea că suntem o „națiune în așteptare”.

Inconsecvențele și contradicțiile ubicui din „Scrierile” cioraniene sunt de fapt trăiri ale Lumii, de la „fuga de pe cruce”, până în prezentul apocaliptic, pe care-l trăim bacovian. Reamintesc fraza: „Până astăzi încă nimeni n-a putut spune ce e bine și ce e rău.” Filosoful nu poate fi contrazis în scepticismul său iremediabil: „Obiectiv ce semnificație poate avea faptul că unul se crispează în agonie, iar altul se destinde cu o femeie? Atât

suferința, cât și plăcerea se consumă subiectiv în indivizii respectivi. Ori suferi, ori nu suferi, tot vei fi înghițit etern și iremediabil în etern. Nu se poate absolut deloc vorbi de un acces obiectiv al eternității, ci numai de o trăire subiectivă a acestei eternități, care nu se poate realiza decât prin discontinuități în viața timpului. Nimic din ceea ce creează omul nu poate atinge un triumf final, o victorie definitivă. De ce să ne încântăm cu iluziile morale, când am putea găsi iluzii și nai frumoase?” (*Eternitate și morală*). *Vanitas vanitatum*, viziune obiectivă vs. subiectivă, relația plăcere – durere, morală, eternitatea ca trăire/ experiență subiectivă, cu precizarea că obiectivitatea eternității este un nonsens pentru individ „cu un picior în paradis”, predestinat să fie sfâșiat între cinism și elegiac. Experiența eternității nu depinde de obiectivitatea substanțială sau de durata continuă, ci de intensitatea trăirii subiective – cred, prima particularitate a scriiturii cioraniene. Nu întâmplător, filosoful notează în „Caiete, 1957”, „Totul în mine se face rugă și blasfemie, totul devine chemare și refuz”. Așa rescrie/ regândește Cioran, „Luceafărul” eminescian, într-o „veșnică poezie fără cuvinte...”, adăugând că a trăit „o viață întreagă - și nici măcar un vers!”.

Trăirismul cioranian („plictisul exploziv”) este bifrons/ polar, absolut subiectiv, în afara *Legilor* și ființelor individuale, imprevizibil, echilibrat într-un dezechilibru apocaliptic: „Nu pot trăi decât la începutul sau la sfârșitul acestei lumi”, se confesează filosoful-poet (v. „Întoarcerea în haos”) uitând, probabil intenționat, atât de poetica începutului continuu, cât și de cea a sfârșitului continuu... Profetismul scriitorului româno-francez, ce pretinde că nu-i plac profeții necontaminați de îndoială fără „metodă”, pare să prindă contur astăzi... Lumea pare să se întoarcă spre „haosul inițial, haosul absolut”? Adică să părăsească cosmosul și să se îndrepte într-o veselie nietzscheană, spre haosmos. Să fie această tendință vizibilă și orbului, o simplă expresie a disperării planetare? (Auto) ironia îi însoțește retorica agonică, agresivă, tendențios interogativă, care trădează o ireversibilă pierdere de sine și-i oferă cititorului o mască tragică, ce ucide programatic toate iluziile, credințele și îndoilele.

Revelatoare pentru metafizica filosofului mi se pare modul cum interpretează moartea pe cruce - „geometrică și verticală” - a lui Iisus,

deși cu liminara sinceritate care-l caracterizează declară: „Detest în lîsus tot ce e predică, morală, idee și credință.” Atunci ce-i admiră?! Poate spiritul de sacrificiu!? Totuși, dacă Hristos nu ar fi murit pentru Ideile lui (induse probabil), creștinismul n-ar fi triumfat... Nu s-ar fi arătat lumii, adevărata față a turmei (și „eu sunt oaia rătăcită”): sadismul, ignoranța, supunerea, frica etc. Cred că-i admiră Fiului lui Dumnezeu și un eventual/ posibil pact secret cu diavolul!? Dar să-i auzim comentariul din „Fuga de pe cruce”: „Christos putea foarte bine să dispară în fața primejdiei răstignirii sau ar fi putut primi admirabile tentații ale diavolului: n-are rost să trăiască, deoarece el exprimă simbolic, esența vieții mai bine decât Dumnezeu.”

Brusc, interpretul celei mai mari Minuni a Lumii, cade în (auto)ironie, trădându-și megalomania: „Regretul meu este că diavolul m-a ispitit atât de rar... Dar nici Dumnezeu nu m-a iubit. Creștinii n-au înțeles nici acum că Dumnezeu este mai departe de oameni, decât oamenii de el (...) Îmi închipui un Dumnezeu avîntându-se în neant, ca lîsus de pe cruce...” Dumnezeu este imaginat de filosof, exact după portretul său interior: exasperat de trivialitatea și ignoranța omului și dezgustat atât de cer, cât și de pămînt, orgolios, gata să fugă de pe cruce, cum neașteptat a părăsit el Bucureștiul, deși profesorul său, Nae Ionescu, i-ar fi găsit un rost mai nimerit, dar, probabil, împotriva destinului și a metafizicii sale. Dar să-i urmărim mai departe argumentația cvasieretică: „Chiar dacă lîsus n-ar fi cerut soldaților eliberarea – din cauza orgoliului –, totuși îmi este imposibil să cred că această idee nu l-ar fi obsedat. Neapărat lîsus a crezut că e Fiul lui Dumnezeu, dar aceasta nu l-a putut împiedica în fața jertfei pentru alții, să se îndoiască sau să-i fie frică de moarte. În întreg procesul răstigniri, lîsus a avut momente când, dacă nu s-a îndoit că e fiul lui Dumnezeu, a regretat că e fiul lui. În fața morții, lîsus Hristos a regretat că e Fiul lui Dumnezeu. Și dacă a primit moartea a făcut-o numai pentru a triumfa ideile sale.” („Pe culmile disperării”).

Filosoful „afurisit”, Emil Cioran, evită să interpreteze triumghiul răstignitilor – lîsus între cei doi ticăloși –, nici trepidația universală, care cutremură totul ca într-un infern dantesc, când toată lumea se mișcă de frică într-un ritm accelerat, nebun, macabru, ca și cum ar fi venit brusc

apocalipsa, în care toți participanții au trăit sentimentul infinitului spațial și temporal, căutînd cu frică, așa cum procedăm și astăzi „sensul existenței în viitor, drumul spre adevăr. Moment ideal pentru negativismul gânditorului ce pare convins că infinitul e „provizoriu, caduc și prea puțin față de nemărginire”, iar rolul său nu poate fi decât să perceapă partea de irealitate din existență: „Cum să pot concepe că acest sens se va realiza în viitor, când până acum ar fi trebuit să se arate? Lumea n-are niciun sens, nu fiindcă este irațională în esența sa, dar și fiindcă este infinită. Sensul este conceptibil numai într-o lume finită, în care poți ajunge la ceva, unde sunt limite care se opun regresiei noastre.”

Anxietatea și metafizica cioraniană sunt potențate și configurate chiar de infinit „unde nicio direcție nu e mai valabilă decât cealaltă”, încît nu ne mai miră aserțiuni paradoxal-absurde de tipul: „Idealul oricărui om ar trebui să fie încetarea de a fi om. Și acesta nu se poate realiza decât prin realizarea *arbitrariului absolut*”. Negativismul său este fără leac și își află rădăcinile în convingerea că lumea în care trăim nu are niciun sens, tocmai pentru că este irațională și infinită. Mai grav, constată filosoful, oamenii nu știu să trăiască și de aceea „așteaptă să trăiască într-un viitor fad și îndepărtat”. În loc să trăim „clipa” în așa fel, încît să devină „un absolut, o eternitate”, noi așteptăm să trăim. Salvarea ar fi în recăștigarea clipei, „imediatului”, cum îi spune el. Efectele sunt tragic-absurde, pentru că „omul este o ființă care și-a pierdut imediatul”, de aceea el este „un animal indirect”, desigur, nefericit, pentru că n-a înțeles că „adevărul nu poate exista”, încît nu are sentimentul mistic al înjosirii și al decăderii. Nu simte „căderea odată cu cetatea”, cu istoria, cu „moartea” lui Dumnezeu. Continuă să fie invidios, pentru că – era convins autorul *caietelor* descoperite postmortem – virtuțile sunt invidioase, se neutralizează reciproc; „de aici ne vine mediocritatea și stagnarea”.

Desigur, filosoful cu o metafizică pascaliană – adică capabil să vadă atât neantul din care este zămislit, dar și infinitul care-l înconjoară –, inefabilă și tendențios paradoxală, caută un subiectivism care să ne facă simultan „Dumnezeu sau Satana”. De aceea în Lumea scriiturilor cioraniene, „totul este posibil și nimic nu e posibil; totul e permis și nimic. În orice direcție ai apuca nu este mai

bine decât în importă care alta. Ori realizezi, ori nu realizezi nimic, ori crezi, ori nu crezi, totuna e, precum totuna este dacă faci sau dacă strigi. Poți găsi totul o justificare, precum nu poți găsi niciuna. Totul este în același timp ireal și real, absurd și firesc, fantastic și plat. Nici un lucru nu poate fi pus înaintea altuia, precum nici o idee nu e mai bună decât alta. De ce să te întristezi de tristețea ta și să te bucuri de bucuria ta? Ce-ți pasă dacă lacrimile tale sunt de plăcere sau de durere? Lubește-ți nefericirea și urăște-ți fericirea, amestecă totul și confundă totul. Renunță la distincții, la diferențieri și la planuri. Fii ca un fulg dus de vînturi sau ca o floare purtată de valuri. Fii rezistent unde nu trebuie și laș unde ar trebui. Cine știe dacă în felul acesta nu vei fi mai câștigat? Și dacă nu câștigi, ce e dacă pierzi ceva? Este ceva de pierdut și ceva de câștigat în această lume? Orice câștig este o pierdere, precum orice pierdere este un câștig. Pentru ce oamenii mai așteaptă o atitudine determinată, idei precise și vorbe corecte?” Dați-mi, vă rog, un alt filosof care să exprime mai corect și tranșant starea de spirit a prezentului, a omului ce și-a pierdut definitiv, imediatul/ clipa; omul incapabil să renunțe la mitul progresului, care-și caută izbăvirea în utopie, virtual, exilul de sine. A rămîne cu mintea întreagă este o necesitate absolută, ne sugerează gânditorul. Poate cineva să-și depășească limitele decăderii? Toate neputințele se reduc la incapacitatea de a-l iubi pe „aproapele tău”/ pe Celălalt..., pe Dumnezeu.

Acesta este spectacolul tragic-absurd al lumii, al omului contemporan, care așteaptă „vorbe, vorbe, vorbe” și trăiește exilat, fie în viitor, fie în trecut. Poate fi contrazisă această „panoramă a deșertăciunilor”? Pot fi schimbați oamenii care nu înțeleg că Răul nu provine din afară, ci din ei înșiși? Doar cu o metafizică ce tinde spre infinit, care pune totul la îndoială, cu luciditate demonică și liminară sinceritate – în afară de geniul morții – se poate fictiviza arhitectura barocă a unei Lumi în care nimic nu se rezolvă, nimic nu se explică, totul se vede. Paradoxal, dar cheia supraviețuirii acestei Lumi divino-satanice este tocmai nerezolvarea stărilor conflictuale, problemelor care se ivesc și mor asemenea galaxiilor. Unica scăpare din această lume în care „arta este o minciună și filosofia o glumă”, era convins filosoful



Constantin Tofan

existențialist, Emil Cioran, nu poate să fie decât uitarea absolută și evadarea într-o dublă singurătate: să te simți singur pe lume și să simți singurătatea cosmică. Singurătatea bacoviană și singurătatea eminesciană, într-un alt limbaj. Te întrebi, desigur în spirit cioranian, ce ne rămâne în afara de „triumful nimicului și apoteoza finală a nefinței”? Nu întâmplător, fiul preotului din Rășinari – unde ni sunt preoții din Bisericele de ieri? – glosa undeva că „soarele și nebunia ne dau icoana ultimă a singurătății”...

Ne-ar putea rămâne, totuși, iubirea de oameni, dar și pe aceasta o răstălmăcește după chipul și asemănarea sa: *Cum să mai iubești când nu ești atașat de nimic?*. Desigur, sunt efectele însingurării, dezrădăcinării și înstrăinării totale. În opinia filosofului existențialist, iubirea de oameni (nu de obiecte, lucruri, idei) „răsare din suferință”, așa cum înțelepciunea „izvorăște din minciună”, pentru că rămâne convins existențialistul român, hipnotizat de Paris, în afara „clipelor de umilință ale inimii singure, totul în lume e minciună”. Admite și alternativa, cum face cu orice temă sau aspect interpretat, încât „numai iubirea de oameni care e naturală și spontană... poate fecunda și fecunda și sufletele altora și comunica o intimitate caldă și senină”, deși „în creștinism nu există iubire, ci numai concesivitate: ierți totul, admitiți totul, justifici totul”. Desacralizarea lumii continuă: „*Totul este aparență – dar aparența cui? A Nimicului!*” Până la un punct, Platon ar fi încântat... Să rămânem la această

concesivitate care admite că „lumea-i cum este și ca dânsa suntem noi”, deși Cioran rămâne inconfundabil, inimitabil și, paradoxal, românul-român din Rășinari Sibului, ce intuiește mecanica existențială: „Ca să-ți câștigi existența trebuie să te ocupi de *ceilalți*, or, eu nu mă ocup decât de... Dumnezeu și de mine însumi, de totul și de nimic”. Îmi place să cred că toți junimiștii lui Maiorescu, nu doar Eminescu, Creangă, Caragiale – un alt exilat cioranian la fel de nefericit și oximoronic în viziune – ar fi fost încântați de metafizica existențialistului român, deși acesta le răstoarnă fără complexe, toate formele cu sau fără fond. De ce ar fi încântați? Pentru că nu și-a pierdut personalitatea, nu are în esență gustul decăderii, a înțeles rizibilitatea și banalitatea gloriei, dar nu a intuit că tocmai poeticitatea intraductibilă a limbii române i-a dictat stilul însuși și negativismul fundamental al scrierilor. Cu detașarea și cu orgoliul parizianului răvășit de travaliul exilului interior și de dorul inefabil al copilăriei, al Rășinarilor, al prietenilor din România etc., Cioran doar a verbalizat scepticismul, delirul și poeticitatea duhului limbii române, într-un strigăt înghețat, expresionist.

Exilatul „apatrid”, cum îl categorisește Adrian Dinu Rachieru, în volumul „Voci din exil. Alte polemici de tranziție”, 2022, nu a fost secretarul epocii sale (cum a fost Balzac, Cezar Petrescu, G. Călinescu etc.), ci al propriilor senzații, gânduri, mirări, interogații, neliniști. Nu întâmplător, a avut toată

viața, oroare de sistem, a cultivat programatic, fragmentarismul, nihilismul, gândirea paradoxal-aforistică, conștiința deșertăciunii, plictisul baudelaireano-bacovian, suferința, neantul etc. și cu deosebire, voluptatea singurătății în spiritul lui Carol Quintul: „O singură zi de singurătate îmi dăruiește mai multă bucurie decât toate triumfurile mele”. Revelatoare în acest sens sunt „Caiete, 1957-1972”, cuvânt înainte de Simone Boue, traducere din franceză de Emanoil Marcu și Vlad Russo. Cele 32 de „caiete” descoperite de Simone, după moartea genialului gânditor, confirmă teza că sub masca *dandysmului* intelectual se ascundea un autentic „călău al iluziilor”, ce ar fi vrut să ne lecuiească necondiționat și pentru totdeauna, de resemnarea fatalistă, de tragicul blestem mioritic și de voința oarbă de a trăi ca paraziți ai spiritului.

Închei cu un jurământ al filosofului, făcut după ce a ascultat o conferință „deosebit de superficială”... Ar fi minunat să ne asumăm cu toții și noi, cititorii, o asemenea decizie: „Jur să nu vorbesc niciodată despre lucruri pe care nu le stăpânesc, să nu improvizez pentru nimic în lume, să nu-mi bat joc de subiectul pe care-l tratez, să nu mă înjosesc în propriii-mi ochi.” („Caiete, 1960”, p. 43). Poți respecta un asemenea jurământ, doar dacă nu gândești „nimic în termeni de bani”. Am folosit chiar limbajul lui Cioran, care a intuit ne-schimbarea noastră la față și ereditatea națională, ce va avea nici mai mult nici mai puțină viață decât longevitatea duhului inanalizabil al limbii române.

Recitindu-l pe Cioran, în eminesciană singurătate, am senzația – folosesc chiar limbajul filosofului, din „Caiete, 1958” – „că sunt o insectă fixată pe o cruce nevăzută, dramă cosmică și infinitezimală, apăsarea unei lumi feroce și imaterială”. Aceasta este chiar crucea nevăzută a criticului mântuit și bântuit de biblioteca borgesiană a Lumii. Cioranian vorbind, discursul criticului devine delir încremenit, lene supranaturală. Lenea, în sensul transfigurat de Creangă în „Povestea unui om leneș”, adică în sensul libertății absolute. Are rost să te agiți prostește pe o planetă ratată. Ratată de cine?

Adi Cusin – un poet prea puțin cunoscut

Alexandru Ovidiu Vintilă

Astăzi, Adi Cusin, din păcate, este un poet prea puțin cunoscut.

Apreciindu-i în mod deosebit poezia, Constantin Abăluță îi acordă un spațiu deloc de neglijat în *Poezia română după proletcultism. Antologie comentată*. Cu această ocazie, antologatorul afirmă că Adi Cusin este unul dintre cei mai importanți poeți ai ultimelor decenii de după proletcultul românesc. Și Ion Pop în *Poezia românească după 1945* (vol. 2), Chișinău, Editura Știința, 2022, afirmă tranșant că Adi Cusin: „A fost unul dintre poeții cei mai apreciați, cu mare priză la publicul ieșean, încă de la debutul cu *A fi* (1968), ce propunea o lirică spontan-comunicativă, avântat neoromantică, sentimentală, de o discursivitate drapată într-o imagistică inventivă, cu o «dicțiune» ușor teatrală și un remarcabil simț al înscenării de «situații poetice», observat, între alții, de Ștefan Augustin Doinaș. Un temperament nonconformist, dezinvolt-boem, din spița lui Nicolae Labiș, pornit și el la «lupta cu inerția», în versuri adesea parabolice cu substrat polemic, foarte atente la prozodie, rostite cu energie de poet tânăr – cum va fi cea sugerată, înrudită stilistic, de Adrian Păunescu din prima etapă, ori de Mircea Dinescu.¹” Reputat critic literar Ion Pop va conchide în nota sa: „(Post) modernitatea poeziei lui Adi Cusin stă în caracterul ei marcat neoromantic și în resuscitarea, în imaginarul poetic, al lui Amphion (după ce alte «poetici» i-au revendicat pe Orfeu și Apollon) – cel care putea clădi prin muzică și vers o cetate, un zid, putea să așeze o piatră peste alta.²”

Adolf Aristotel Cusin, pe numele său real, se naște pe 26 ianuarie 1941, la Gleiwitz, pe atunci în Germania, actualmente în Polonia, localitatea numindu-se astăzi Gliwice. Provine din părinți români, tatăl era din Rădăuți-Prut, iar mama din Cernăuți, după cum se știe, capitala Bucovinei, orașul despre care Paul Celan afirma că e unul „cu oameni și cărți”, subliniind, pe bună dreptate, noblețea unei spiritualități existente în acest spațiu, atmosfera de urbe cu ștaif, *iluminată*. Revenind strict la Adi Cusin, școala generală o va face în orașul Câmpulung Moldovenesc, județul Suceava, un târg pitoresc de munte, așa cum îl cunoaștem mulți dintre noi: cu o arhitectură specifică, unde arta lemnului e la mare cinste, o urbe aflată în proximitatea maiestuoaselor Pietre ale Doamnelor din Masivul Rarău, cu păduri de brazi de o verticalitate impresionantă care, pur și simplu, îți taie respirația.

La Iași, în capitala Moldovei, va frecventa Liceul „Costache Negruzzi”. După absolvire, între 1962 și 1967, urmează cursurile Literelor ieșene, secția Română-Franceză.



Alexandru Ovidiu Vintilă

Realitatea e că Adi Cusin își va vedea devreme primele versuri tipărite, în 1957, în revista „Iașul literar”. Poemele sale, admirate de colegi, vor fi recitate prin Copou de aceștia. Leagă, evident, o serie de prietenii și devine un participant activ al boemei din orașul situat pe șapte coline. Dintre prietenii săi îi amintim doar pe scriitorii Cristian Simionescu, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi, Dan Laurențiu, Emil Brumaru – nume care nu mai au nevoie de nicio prezentare, autori unul și unul, care chiar merită citiți și recitiți. Despre întâlnirea cu Adi Cusin din acele timpuri, Cezar Ivănescu va afirma: „[...] Întâlnirea, la care asistau și alți prieteni ieșeni, pe lângă masivul nostru grup de bărlădeni, ne-a amuțit pe toți: Adi a început să își recite poemele, stârnit și «biciuit» continuu de Sandu Popovici, care-i mai avârlea câte un titlu sau câte un vers și, în final, după o îndelungată tăcere și «matură chibzuință» (cum zicea regretatul George Macovescu), ne-am dus cu toții la cârciuma «Rarău» din mijlocul Copoului, cârciumă care semăna cu un pavilion de vânătoare... Bărlădenii mei mă priveau întrebător-mustrător, dar eu tăceam adânc, pentru că știam și simțeam că în acea clipă, în toamna anului de grație 1960, nimeni dintre cei vii nu i se putea opune lui Adi Cusin... Și din acea zi, metodic, am devenit un galerian al scrisului... Doi ani de zile am trăit în Iași obsedat și tiranizat de modelul Adi Cusin [...]”³

Într-un dialog cu Vasile Petre Fatî, întrebat despre boema literară ieșeană, căreia îi aparține, Adi Cusin va susține: „Desigur că aparțin unei boeme literare, celei ieșene din anii 60-70. Din această boemă nu puteau face parte poezii zilei, aflați atunci la conducerea unor ziare, deci la muncă... Pentru mine boema ieșeană a însemnat Mircea Ciobanu, Dan Laurențiu, Cristian Simionescu, toți autori de referință. Boema nu e o modă vestimentară, a fi boem pe atunci însemna să te bucuri de lecturile unui Blaga, nu prea cunoscut în anii 60, Radu Gyr, Bacovia, Rilke. Această boemă era o unitate de spirit și decora, în fond, un mare dezgust și o revoltă în fața realităților.”⁴

În 1968, an cu rezonanță în istoria literaturii române întrucât atunci ne-am aflat în plină „liberalizare” a vieții culturale din România comunistă, va debuta și Adi Cusin, cum am precizat deja mai sus, cu volumul de versuri *A fi*, Editura Tineretului, București.

Va obține premii ale unor reviste de prestigiu din țară și va deveni membru al Uniunii Scriitorilor din România. În 1972 se mută la București. Va simți nevoia, probabil, să se rupă de tumultul din capitala țării și în perioada 1975 – 1976 se va stabili la Suceava, unde va fi secretar literar-muzical la Ansamblul artistic „Ciprian Porumbescu”. Deși am putea spune că Bucovina și-a pus amprenta definitiv asupra scrisului său, Adi Cusin se va întoarce în capitală, la București. Dovadă în acest sens, a faptului că atmosfera specifică unei urbe precum Suceava i-a rămas în suflet, stă inclusiv celebrul poem, citat mereu de cunoscători, *Pe o stradă din Suceava*:

„Pe o stradă din Suceava mirosea a mere coapte
 Ca frunzișul de pe creanga sfinților mă risipeam,
 Se zăreau printre brizbrizuri pregătirile de noapte,
 Fericirea unei doamne se aprinse după geam.

Mi-a rămas împotmolită o pedeapsă de plăcere
 Și-am călcat cu talpa toată sâmburul unui destin.
 Eu veneam de pretutindeni și din nici o încăpere
 Ca un fruct închis afară, alungat din rădăcini.

De-aș fi fost semnul cu care nu se-nstrăinau bunicii
 Ori măcar la temelia visului de vișin orb,
 V-aș fi prins ca niște brațe desfăcute ale Crucii
 Sudului în așteptarea celui mai fierbinte Nord.

Pe o stradă-n care ninge ca la marginea planetei
 Și de unde-ncepe golul dacă n-ai auz stricat
 M-am întors cu fața către inima dintr-un perete
 Și o spadă a luminii m-a găsit îngenunchiat.”

În fine, Adi Cusin a publicat mai multe cărți despre care s-a scris elogios, publicul fiind receptiv la tipul de discurs pe care l-a propus autorul, expresie de o pulsione lirică care provoacă starea de poezie. O poezie menită parcă să rezeze poezia în albia sa originară, metaforică, dezinhbată, chiar orfică, căutată stilistic, de o fervoare observabilă cu ochiul liber.

Din păcate, parcursul său biografic va fi unul destul de sinuos. La un moment dat, referindu-se la perioada comunistă pe care a traversat-o, va susține: „M-am considerat întotdeauna un poet protestatar și tocmai acest protest a dat vigoare poeziei mele. Vreau să spun



Constantin Tofan

că, în timp ce criticii aveau o mare grijă să consolideze ierarhiile binecunoscute, atunci era timp și pentru poezia mea... Am avut șansa să văd cu ochii mei cum se perindă mode poetice, modele strălucitoare, și am prins și apusul lor...”⁵

Anul 1990 îl găsește pe Adi Cusin tot la București. Din această perioadă datează versurile: „Pe un scutec mic adoarme țara/ Iar eu o învelesc plângând/ Din somn se naște primăvara/ Ca steaua dintr-un om de rând”. Acum, în acest răstimp de tranziție, cum a fost numit, va tipări, în 1994, un nou volum notabil, *Țara somnului*, cu un cuvânt înainte de Valentin F. Mihăescu. Prefațatorul amintit va preciza, pe bună dreptate: „o carte ce configurează imaginea distinctă a unei sensibilități excepționale”. Despre carte vor scrie inclusiv sucevenii noștri Cornelia Maria Savu și Ion Beldeanu. Cert e că scriitori și critici literari importanți, nu puțini, se vor arăta încântați de acest tom cu un titlu, după părerea mea, superb, o trimitere radicală, netă la starea de fapt a lucrurilor existente în *România noastră cea de toate zilele*. În acest volum, autorul va face haz de necaz, multe dintre poeme fiind scrise în registru ludic, ironia fiind de asemenea prezentă: „Pe o celestă rogojină/ A ațipit și Dumnezeu./ Îngeri incuți adorm pe splină,/ Petru cel sfânt răsuflă greu” („Țara somnului”).

Incomensurabilă îi e nostalgia pe care o ridică la rang de artă și pe care o integrează în mecanismul textual, într-o structură edulcorată a realității, fără să mistifice, poate doar să exagereze. Un poem intitulat chiar „Arta nostalgiei (capriciu)”, impregnat inclusiv de o erotică specifică autorului, sună astfel: „Pe strada cu fluturi bătrâni/ Treceai clătinată de sâni./ Pe după ferestre, spițerul/ Pâdea agitându-și eterul/ De teama vreunui leșin./ - voluptăți distilate, venin - / Cu buzele zmeură-coaptă,/ Aduse în stare de șoaptă/ Puneai vinovate peceti/ Pe văzduh,

pe amurg, pe vieți./ Duceai surâzând în poșetă/ O armă ușoară, secretă/ Cu care puteai să distrugi/ Lungi zile de post și de rugă./ Visând cuceriri epocale,/ Pe treptele Băii Centrale/ Etnii își strigau dreptul lor./ Nici n-aveam pretenții – popor!/ Porniră să pună pariuri/ Pe cele mai tari rachiuri/ Că pentru distinsa lor gloată/ Anume-ai fi fost inventată/ Cu ștampilă, cu acte, cu dată./ Iubind așteptarea în sine/ De mult renunțară la tine./ Rămăsese un grup statuar/ Șters de praf și spălat bilunar/ Întrupare a Dreptei Credințe/ Pe sub care mănâncă semințe/ Vardistul și domnul primar”. Într-un alt poem descoperim o cutremurătoare imagine a înstrăinării, o mină personală de o intensitate emoțională grăitoare, omul marcat de sentimentul acut că e trecător, că izolarea și dezolarea sunt elemente de neocolit, existențial vorbind: „Orașele din care nu faci parte,/ În lumea cărora mereu te scuzi,/ Mulțimea străzilor – ca ape moarte/ Prin care-ai trece fără te uzi./ Orașele ce nici nu te respiră,/ Orașele în care nu ești -/ Nu poți iubi, iubirea lor te miră/ Și te privesc tăcuți copiii triști./ Orașele prin care trec conducte,/ Vampiri de purpură dansând pe cer,/ Odăi în care-ai vrea – străine fructe – / Dar ce n-ai vrea, și toate fug și pier./ În cât de multe nu te mai poți naște/ În tot atâtea vei putea să mori/ Orașe, vai – dar cel ce te cunoaște/ Dispare după veacuri de ninsori.” („Străin”) E clar că e vorba aici despre multele localități prin care poetul a trecut în întreaga sa viață. Disconfortul pe care l-a resimțit ca metec, ca om care nu e al locului, e marcat de o tensiune care „Aspru mai scade lumina din zi.” („Cântec târziu”) Tot în acest volum al autorului, „Țara somnului”, Adi Cusin vorbește cu melancolie, meditativ, despre Bucovina, face trimitere la Rădăuți, acolo unde „(...) trenul trece/ prin mijlocul unui cimitir” („Carte poștală”). Mai important e faptul că în urbea amintită, scrie poetul, „E atât loc pentru dragoste/ Că poți spune liniștit/ Țara mea.” (*Ibidem*) Mai sunt poeme în tomul acesta care ne amintesc inclusiv de lirica lui Emil Brumaru, luxuriante, mustind de prospețime, cu o dinamică discursivă remarcabilă: „Oh, magazinele de la Buhuși/ În care ne-ascundeam ca de o vină/ Cu soarele ivindu-se sub uși/ Precum un plic ce răspândea lumină./ Fugeam pe grinzi ținându-ne de mână/ Și aripi ne creșteau din omoplați. C-o bucurie sfântă și păgână/ Ne azvârleam în grâu îmbrățișați./ Săream țipând în marile mistere/ - Tot mai grăbit și straniu carusel - / Și îmbătați de-o astfel de cădere/ Trăiam fiorul de a nu fi la fel./ Rochia ta s-a înfioat deodată/ Precum un clopot larg pictat cu flori./ Și ai rămas în aer suspendată/ Și de atunci nu te mai cobori.” („Icoană”)

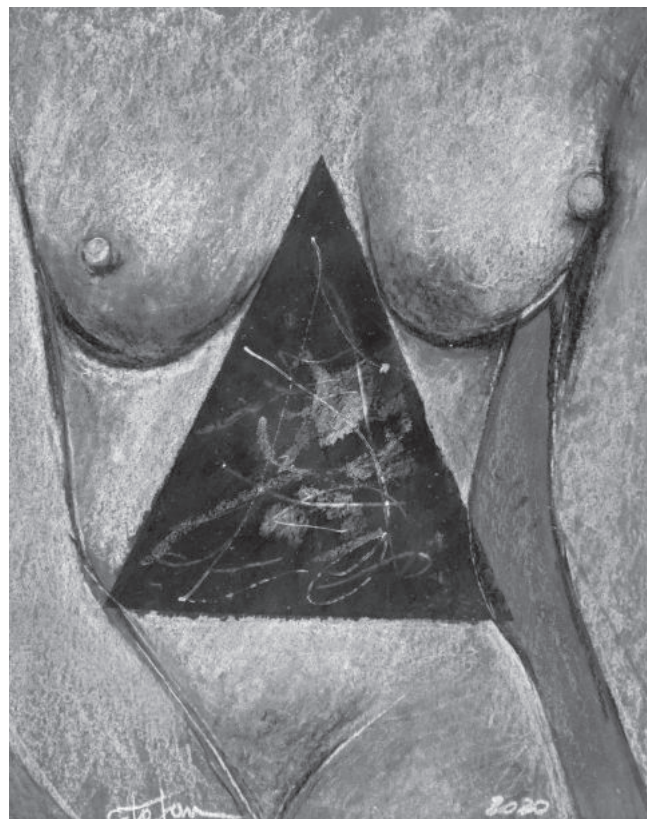
În tot cazul, Adi Cusin mărturisește că își consideră odată cu apariția tomului „Țara somnului” opera poetică încheiată. Avea doar 53 de ani. La 67 de ani, în dimineața de 21 aprilie a anului 2008, poetul va închide definitiv ochii. E înmormântat la Iași, conform dorinței sale. Cortegiul funerar a traversat Copoul, pe care l-a îndrăgit atât de mult, „locul de unde se zăresc sfinții”, aflăm, după cum obișnuia să zică.

Postum îi va apărea, în octombrie 2008, cartea pregătită în timpul vieții, „La spartul târgului”, București, Editura Publicațiilor pentru Străinătate. La un an de la decesul lui Adi Cusin, în 2009, la Editura Princeps Edit din Iași, coordonată de un scriitor optzecist, Daniel Corbu, va vedea lumina tiparului tomul „Umbra punților”, o ediție critică cuprinzând integrala poetică a acestui autor astăzi, repet, atât de puțin cunoscut.

Criticul literar Dan Cristea preciza, referindu-se la

poezia lui Adi Cusin, într-un text comemorativ apărut în 2008: „Recitite acum, nu puține dintre versurile lui Adi Cusin din anii '70 se dovedesc rezistente la o nouă lectură, precum, spre exemplu, poemul admirat în epocă, *Lumină veche*, poem care își poate găsi locul, cu brio, în orice antologie a poeziei melancoliei provinciale. Combinarea stereotipiei cotidiene cu umorul, jocul de umbre și lumini, amănuntul prins în imagine transfigurează un tablou știut și familiar, care dobândește astfel o indicibilă perspectivă de profunzime: „Ce trist e la ora amiezii/ În gang, când se toacă mărar,/ Când stâlpii acelor familii/ Adorm lunecând sub ziar,/ Dar când se mai trag mari obloane/ Și varul trezit cade jos,/ Și-un cal angajat la sifoane/ Așteaptă în stradă pios./ Această tristețe aparte/ Ce-aproape devine un har,/ Căzând ca un ban pe o parte/ În mături ghicindu-se doar./ Și-apoi o lumină cu care/ Îți vine pe trup să te speli,/ Lumină cu litere clare/ Necunoscută-n cerneli!”

Același exeget, Dan Cristea, remarcă la poetul format la Iași: „universul dubitativ, cutreierat de îndoieli, nesiguranțe și așteptări la capătul cărora nu mai survine nimic”. De asemenea, cu ocazia aceleiași revizitări a poeziei lui Adi Cusin, criticul literar menționat va ține să scoată în evidență următoarele versuri care i se par premonitorii: „Aștept să mă strivească blândă/ Zăpada ultimului cânt” și „Eu m-am culcat într-o pagină albă/ Trist întunericul se urcă în cești”. Concluzionând, Adi Cusin este un poet veritabil care merită mai mult și care a făcut, fără doar și poate, istorie literară în spațiul autohton.



Constantin Tofan

¹ Ion Pop, *Poezia românească după 1945*, Chișinău, Editura Știința, 2022, p. 369

² *Ibidem*

³ Cezar Ivănescu, „Obsedat și tiranizat de modelul Adi Cusin”, în Adi Cusin, *Umbra punților – opera poetică*, Iași, Princeps Edit, 2009, p. 236

⁴ Poetul Adi Cusin în dialog cu Vasile Petre Fati, în Adi Cusin, *Umbra punților – opera poetică*, Iași, Princeps Edit, 2009, pp. 218-219

⁵ *Ibidem*, p. 218

„Oricât ar măsura misterul”

Gheorghe Grigurcu



Gheorghe Grigurcu

Acel clocot aproape abstract, aproape duos în pofida unor note înalte, a unei încordate așteptări care se substituie lumii: poezia.

*

Ironia: un regret nemărturisit, tradus în caricatură.

*

Privești cerul unei amiezi de august. Troiene de zăpadă ale Neantului stau pacifice în fața ta, aidoma norilor care câteva clipe par imobile.

*

„Dostoievski a fost ultimul care a întrezărit cunoașterea lui Adam dinainte de păcat. El n-a reușit, însă, decât să ne dea un gust voluptuos pentru păcatele acestei lumi. În zadar am încerca să facem din Dostoievski un sfânt. Dar n-am reuși. Dar nu văd niciun sfânt care n-ar fi mândru să-i dezlege curelele încălțăminte”. (Cioran).

*

Scriptor. Oricât ar măsura misterul pe care se întâmplă a-l avea în față, rămâne un alt mister în spatele acestuia, discret până la inaparență. Un mister care s-ar putea să facă parte din făptura sa cum un organ intern, pe care, trăind, nu-l percepe.

*

Există o limpezime mentală și una somatică. Deseori dimineața le întrunește.

*

Scriptor. Atenția acordată detaliului poate fi un indiciu de noblețe. Detaliul cum un ornament calin al spiritului.

*

Un vis care se impune nu datorită șansei sale de transpunere în real, ci iluziei pe care o conține.

*

„Sterilitatea, stare naturală a poetului (în toate genurile). De ce? – dacă nu ar fi așa, găselnița (*la trouvaille*) nu ar avea nicio valoare. Sterilitatea depinde de condițiile impuse. Steril înseamnă: *fi*e a produce puțin, *fi*e a produce foarte rar – Raritatea intrând în definiția produsului. Foarte mică șansă. Hugo este productiv; Mallarmé e steril. Dar dacă tot ce a scris Hugo i-ar fi venit în minte lui Mallarmé acesta ar fi respins 85%. Iar restul nu ar fi putut fi publicat singur. Această sterilitate nu este neproductivitate, ci neacceptare. Ea nu este decât exterioară, căci, interior, Mallarmé a avut tot atâtea idei, imagini, cuvinte ca și celălalt, dar mult mai multe scrupule”. (Valéry).

*

Pedanteria care pândește inocentele trăiri comune pentru a se depune asupra lor cum un zaț de cafea.

*

„Dacă ai de ales între două rele, s-ar prea putea să alegi involuntar un al treilea rău, nebănuit” (dintr-un film).

*

De la o vârstă nu mai poți ajunge moralmente decât, cu puține excepții, în ipostazele prin care ai mai trecut. Noutatea ți se refuză. În unele cazuri ea nu e decât o aparență ingenuu insidioasă a trecutului.

*

„Mai mult decât ecumenismul, *reemergența Bisericilor nedespărțite*. Printre mase vag creștine, relativiste, și nuclee dure, militante, preocupate înainte de toate de afirmații identitare, un curent de bărbați și femei atașați în același timp și de profunzime și de deschidere. (...) Astăzi presimțirea unui *Kairos*, a unei mutații profunde a creștinismului, a unui sfârșit care se deschide spre un început, a unei morți care ajunge la înviere. Adevărata separare nu mai intervine acum între confesiuni, ci în interiorul fiecărei confesiuni, între cei care se agață de trecutul creștinătății, de identitatea lor gândită în opoziție cu celălalt, și cei care se deschid spre minunatul *Kairos* al unei reemergențe creatoare a Bisericii nedespărțite”. (Olivier Clément).

*

Lucrurile pe care le aștepti sperai ca, la rândul lor, să te aștepte pe tine. Dar ele au și plecat.

*

A fi matur, adică a nu mai recepta variantele eului propriu prin intermediul cărora ființa se poate recunoaște pe sine. A te fixa la o unică postură standard. Maturitatea în sine: o cedare subiacentă a ființei care, complexată fiind, devine prezumțioasă.

*

„Iarna e primăvara întârziată a vieții”. (dintr-un film).

*

O zi ca un sertar gol în care ești tentat a pune lucruri inutile.

*

„Tragicul simplității constă în faptul că ea nu e decât uitare. Și totuși cât de așezată, de suverană, de stabilă pare ea aici. De ce să tulbur oglinda inocentă a acestor ape, aceste suflete ce se complac în banalitatea lor? Oare ei nu bănuiesc niciodată nimic? Sau poate, doar, când iubirea le provoacă o febră ușoară – cea săptămână din tinerețea lor când au crezut a ghici în jur lucruri mărețe și generoase (...). Însă această muzică vulgară, prin nu știu ce noroc, scoate acorduri ce-mi oferă o liniște adevărată: deja mă-nstrăinez de ei – de tine, o, bucurie de a trăi! Totul în jurul meu devine iarăși sărac, trecător, evaziv. Totul începe iar să însemne absență”. (Denis de Rougemont).

*

Moment negru. Indispoziția în fața oricărui început, a oricărui moment nou al zilelor tot mai anoste (torpoare, lehamite, chiar iritare), precum o umilă consimțire în avans a sfârșitului.

*

Ignoranți ce suntem! Poate că moartea se învață cum o disciplină. A. E.: „Predată de la catedre celeste sau... dar nu mai continui”.

*

Poet sau artist plastic fiind, se cuvine să recunoști duioșiile materiei.

*

„Cercetătorii au declarat dispărut în China *dugongul*, un mamifer înrudit cu lamantinul – despre care se spune că ar fi inspirat poveștile antice despre sirene. Doar trei persoane intervievate din comunitățile de coastă din China au raportat că au văzut dugongul în ultimii cinci ani. Cunoscut ca fiind cel mai blând gigant al oceanului, comportamentul lent și relaxat al dugongului l-a făcut probabil vulnerabil la pescuitul excesiv și la accidente maritime. Semn clar că și prea multă blândețe strică” (*Dilema veche*, 2022).

*

Lirism? Nu există unul autentic în care să nu apară fie și un modest procent al lipsei de speranță.

*

Oboseala e uneori aparentă, aidoma ceții matinale ce pare a anunța o zi mohorâtă, pe care însă curând o risipește soarele. La amiază și mai cu seamă după, remontat, nici nu ți-o mai amintești. Să fi fost o ispită fără vlagă, o mărunță demonie cu reflex meteorologic?

*

„Maeștrii spirituali care sunt analfabeți (însuși Mohamed, patriarhul *zen* Huneng și, mai aproape de zilele noastre, marele mistic Ramakrishna). Acest fapt reprezintă, evident, contrariul ignoranței: el simbolizează percepția

intuitivă imediată a Realităților divine, eliberarea de servituțile literalității și ale formei”. (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant).

*

Senectute. Uneori te temi de Celălalt, alteori de tine însuși.

*

A. E.: „Frivolitatea senectuții. De câte ori nu se străduiește a răspunde adagiului *carpe diem*?”.

*

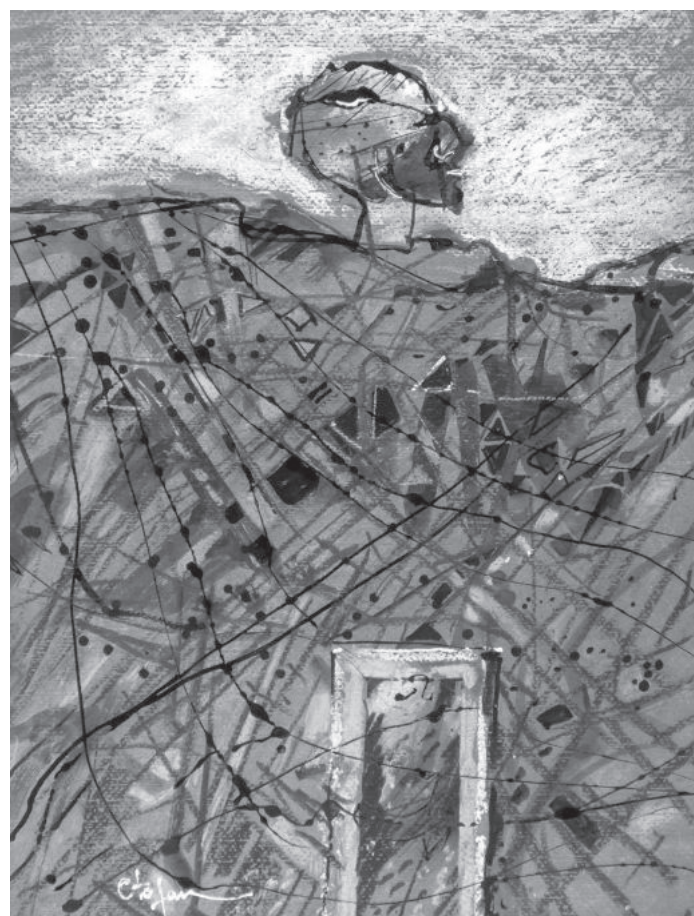
Ingratitudinea până și a unui vis tardiv.

*

Politică. X face binele, de nevoie.

*

„La solicitarea mea, studenții Literelor ieșene mi-au transmis electronic câteva dintre prescurtările folosite de ei (și se știe deja că marile jurnale și campusurile studentești se numără printre cei mai eficienți factori de schimbare lingvistică): *plicti(sitor)*, *dimi(neața)*, *sec(undă)*, *fac(ultate)*, *uni(versitate)*, *sal(ut)*, *inte(resant)*, *frigi(der)*, *cașca(val)*. Au precizat apoi că, din mesajele lor, nu lipsesc *ms* (mersi) *cp* (cu plăcere) *npc* (n-ai pentru ce), *bv* (bravo), *imd* (imediat), *ptr* (pentru), *csf* (ce să faci), *ncsf* (n-ai ce să faci), *vr* (vrei/vreau), *tb* (trebuie), *scz* (scuze), *np* (nicio problemă), *app* (apropo), *OD* (O, Doamne), *nmc* (nimic), *tn* (tine), *mn* (mine), *altcv* (altceva), *acm* (acum), *trz* (târziu), *lsm* (lasă-mă), *cf* (ce faci), *bn* (bine), *f* (foarte), *dc* (de ce), *cv* (ceva), *nb* (noapte bună), *sal* (salut), *vb* (vorbim), *lma* (la mulți ani). O studentă mi-a furnizat o propoziție întreagă, pentru context: *Ai nev d cv d la maga?* – «Ai nevoie de ceva de la magazin?»”. (Laura Carmen Cuțitaru, în *Dilema veche*, 2022).



Constantin Tofan

*
 Încrederea mai puternică decât iubirea? O sugestie în
 bula socializării: „Nu vreau să fiu iubit, vreau să fiu crezut”.
 (Jean Cocteau).

*
 Invidia: o admirație toxică.
 *

Fărâmele încă jubilate ale unui extaz.
 *

„Iubirea, strict vorbind (ca atare, doar iubirea, nu
 starea totală a persoanei care iubește), este pură activitate
 sentimentală, îndrumată către un obiect care poate fi
 orice, persoană sau lucru. Ca activitate «sentimentală»,
 ea rămâne, pe de o parte, separată de toate funcțiile
 intelectuale – percepția, atenția, gândirea, memoria,
 imaginația – ; pe de altă parte, de dorință, cu care e deseori
 confundată. Dorești, când ți-e sete, un pahar de apă, fără
 să-l iubești însă. Din iubire se nasc, fără doar și poate,
 dorințe, dar iubirea însăși nu e dorință. Dorim fericire
 patriei și dorim să trăim în ea «pentru că» o iubim. Iubirea
 noastră e anterioară acestor dorințe, care se nasc din ea ca
 planta din sămânță”. (Ortega y Gasset).

*
 Senzualitate dorlotându-se în spațiul afectului care o
 adoră, ignorându-l.
 *

Abilitatea lucrurilor de-a se ascunde unele de altele.
 *

S-a observat mereu. O persoană care ajunge la
 conducere își dă în vileag adevărata față. E ca un pom de
 gustul real al fructelor căruia ți-ai putea da seama abia
 când s-au copt, dar care prea adesea rămân verzi.

*
 „Aici zace Rafael, de care natura se temea atunci când
 era în viață, iar când el a murit, a vrut să moară și ea” (Pietro
 Bembo, epitaf în latină pe mormântul lui Rafael Sanzio).

*
 A. E.: „Un autor care ți se pare că te imită nu-ți poate
 da impresia că te persiflează? Nenorocul său sau al tău?”
 *

„În toate împrejurările greșala este să crezi că poți
 face o acțiune, poți lua o atitudine și atât. (Greșala celor
 care spun: «suntem muncitori, avari dacă trebuie, până la
 30 de ani, și pe urmă ne vom bucura de viață». La 30 de
 ani vor avea deprinderea avariției și a robotelii și nu se vor
 bucura deloc de viață. Acelora care spun: «Cu un singur
 delict voi fi fericit toată viața». Vor săvârși delict și vor trăi
 gata oricând să mai facă și altul ca să-l ascundă pe primul.)
 Ceea ce se face se va mai face, *ba chiar era făcut într-un
 trecut îndepărtat.* (...) Spaima vieții noastre este acest făgaș
 pe care hotărârile noastre ni-l pun sub roți. (Adevărul este
 că înainte chiar de a ne decide urmăm direcția.)”. (Cesare
 Pavese).

*
 O lacrimă cum o sămânță transparentă a duhului,
 care ar putea rodi undeva, cândva.
 *

Visul lipit de somn ca timbrul pe un plic fără adresă.
 *

Colecționar pasionat de amintiri, aidoma unui
 numismat sau filatelist.
 *

„Fălcile domoale ale țaranului. Când mănâncă, pare că
 se gândește”. (Jules Renard).



Constantin Tofan

*
 „Viața. Nu-mi displac plăcerile vieții. Nu sunt nici
 melancolic, nici depresiv. Iar depresionist – nici atât.
 Adevărul e că, pe cât trece timpul, pe atât viața cu
 bucuriile ei, cu satisfacțiile ei cotidiene, cu întâlnirile pe
 care le prilejuiește, nu mă mai interesează decât în măsura
 în care se rezolvă sau e capabilă să se rezolve (nu neapărat
 de îndată, ci poate cândva, sub o formă sau alta, sub chipul
 unui roman sau al unui film, sau al acestui mare fals roman
 care este jurnalul pe care îl țin de 30 de ani încoace și pe
 care sper să-l pot desăvârși) printr-o soluție exprimată
 în cuvinte – niciodată, spunea Althusser, nu părăsești
 gândirea ca să întâlnești realitatea; odată pornit pe calea
 conceptului de căine, nu vei întâlni nicicând drăgălașul
 animal alcătuit din carne, oase și lătrături despre care
 Spinoza mai nota și că a încetat definitiv să muște; ei bine,
 în acest stadiu mă aflu”. (Bernard-Henri Lévy).

*
 Retractivități, ezitări, dubii, stângăcii pe care nu le-ai
 avut în anii tineri, chiar în momentele așa-zicând sensibile,
 dar pe care azi, îți vine greu să le mai eviți. O inadaptare
 progresivă, o involuție? Sau o reacție vindictivă a
 maturității pe care ființa ta n-a acceptat-o?
 *

Efemerul poate dobândi credit doar simulând
 paciența eternității.
 *

Durități moi, dulciuri amare, țipete discrete, motive
 preferate ale unei scriituri intime care, în fața contrastelor,
 optează pentru sine.
 *

Amintirea: o metaforă a timpului.

Marin Preda și literatura ca o pradă

Constantin Coroiu

1. Epistolar îndrăgostit

În bibliografia lui Marin Preda căreia eminentul cercetător Stan V. Cristea i-a consacrat o primă și temeinică lucrare apărută recent în două masive volume însumând peste 1300 de pagini, un capitol substanțial îl constituie scrierile memorialistice, eseistica și literatura confesivă. Alături de „Viața ca o pradă”, „Convorbirile cu Florin Mugur” sau „Imposibila întoarcere”, devenite clasice încă din timpul vieții lui Marin Preda, nu mai puțin definitorie privind personalitatea complexă a creatorului „Moromeților” este corespondența sa, îndeosebi scrisorile adresate Aurei Cornu, un epistolar îndrăgostit, în care, dincolo de *ah*-urile și *oh*-urile obișnuite în astfel de contexte sentimentale, încărcate de o specială emoție, frapează frământările, neliniștile, incertitudinile, scepticismul celui obsedat de ceea ce aș numi *literatura ca o pradă*. Cu astfel de stări ne întâlnim și în epistolarul de-a dreptul prodigios Liviu – Fanny Rebreanu, dar la Marin Preda e o durere, uneori mistuitoare, ce nu e de găsit în misivele gospodarului de la Valea Mare. După multe decenii, de pe culmea unei alte vârste și a unei bogate experiențe de viață, ce-i permiteau să vadă lucrurile mult mai clar și să le judece cu seninătate, Aurora Cornu depunea mărturie: „Literatura! Singura soție și iubită a lui Marin, care nu l-a trădat niciodată – nedezmănițită, fidelă și după moarte, veșnic răsplătitoare!”.

Într-o lungă epistolă, datată ianuarie 1955, când volumul I al romanului „Moromeții” fusese demult încheiat, Marin Preda, stăpânit de „un sentiment ciudat de neliniște”, îi scria soției sale că încearcă să-și explice și să răspundă la întrebarea: „... ce am gândit eu de l-am ținut atâta ascuns în sertar, fără măcar să-l recitesc?”. Asta, după ce constata că, iată, romanul, în fine apărut, este bine primit, că a plăcut celor care l-au citit. Răspunsul pe care și-l dă este, de fapt, o autoanaliză necruțătoare ce te duce cu gândul la alți mari scriitori care par să-și fi propus să demonstreze



Constantin Coroiu

adevărul dictonului: câtă luciditate, atâta dramă! Îmi vine acum în minte exemplul lui Cehov care nu credea în talentul său de dramaturg și îi spunea lui Bunin că la șapte ani după moartea sa nu-l va mai citi nimeni. Simptomatic mi se pare faptul că în textul amintitei epistole a lui Marin Preda apare de mai multe ori cuvântul *conștiință* cu trimitere multiplă: la sine, la eventualul cititor de azi și de mâine al romanului, la personajul central al acestuia. Confesiunea și-a găsit locul convenit în „Jurnalul intim”, alcătuit și editat de Eugen Simion și Oana Soare: „Eu știu acest roman pe dinafară, cu toate că nu l-am citit niciodată pagină cu pagină, până la sfârșit. Nu am fost niciodată tentat să fac acest lucru. Nu m-am simțit atras. Iată deci cheia care explică de ce nu l-am publicat și problema care mă neliniștește, dacă e bine să-l public sau nu. / Faptul mi se părea și mi se pare și acum că demonstrează viața scurtă pe care o are acest roman. / El a trăit pentru mine doar cât l-am scris... Tot așa, am gândit eu, va fi și pentru cititor. Îl va citi, îi va face bucurie, cum mi-a făcut și mie când l-am scris, și după aceea, după lectură, gata, cititorul îl va uita. Cititorul nu-l va purta în conștiință, cum poartă de pildă o carte ca „Anna Karenina”, sau „Moartea lui Ivan Ilici”, cărți care

crestează sufletul, se împlântă în el, îl schimbă și devine parte componentă a conștiinței umane... Eu nu pot să nu știu deci că „Moromeții” mei nu pot produce asemenea turburări și zguduirii ale conștiinței. De unde știu? De-acolo că scriindu-l eu însumi n-am avut, n-am trăit asemenea turburare și n-am urmărit asemenea scop... Ceea ce am făcut eu în acest roman e numai expresia bucuriei de a exprima viața, dar nu și a efortului de a o crea...”

E de prisos a mai sublinia luciditatea și, aș spune, cruzimea cu care Marin Preda se autoanaliza și e cu atât mai relevant cu cât autoanaliza se produce într-o scrisoare privată și nu într-un interviu sau într-un alt text destinat publicării. Peste ceva mai mult de un an și jumătate, când romanul apăruse, într-o altă epistolă îi relatează Aurei Cornu: „Paul (Georgescu) a citit, în sfârșit *Moromeții* și pretinde că și-a schimbat părerea aceea din februarie 1955 despre roman, în sensul că e mult mai bun decât se aștepta. Pretinde că va scrie. Croh (Crohmalniceanu) și-a scris, în sfârșit, cronică sa despre același roman. Eu cu adevărat sunt indiferent față de *Moromeții*, nu-mi mai place ca ansamblu, cred că e greoi de citit și are semnificații puține la lectură. Sunt puțin deprimat că sunt atât de detașat de lucrarea mea”.

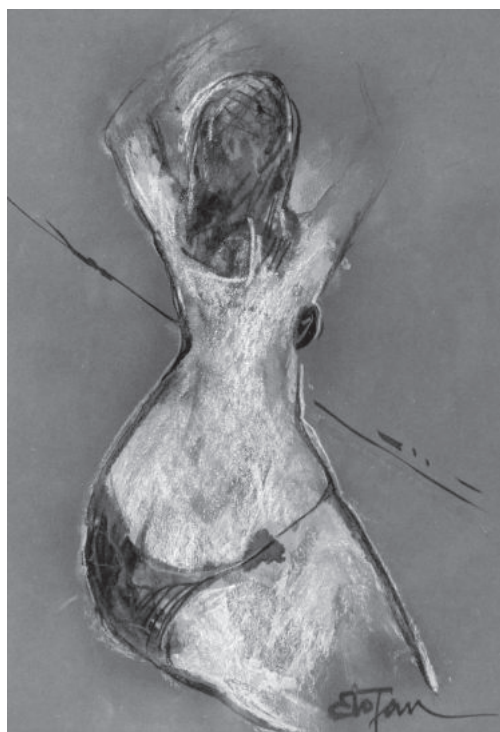
Cu un termen pe care Marin Preda l-a consacrat în limbajul criticii, istoriei și eseisticii literare, s-ar putea spune că tema dominantă a epistolelor de dragoste către Aurora Cornu, așa cum am subliniat deja, este literatura sa. Comparația cu epistolarul Fanny-Liviu Rebreanu, care se impune și din acest punct de vedere, relevă însă, pe lângă unele asemănări, destule deosebiri importante. În primul rând, scrisorile lui Marin Preda sunt file dintr-o cronică a unei „dragoste-primăveri”, cu expresia Aurei Cornu, dragoste ce a fost „operativă”, cum a calificat-o expeditorul lor, doar câțiva ani, pe când „Intimele” soților Rebreanu, editate impecabil de Niculae Gheran, se întind pe durata întregii vieți a cuplului. În „Intime” avem de fapt un roman sub formă epistolară, scris așa-zicând la două mâini, în chiar timpul trăirii, *sur le vif*, în care personajul cu cele mai autentice valențe epice este autoritara, cicălitoare, cheltuitoarea, dominatoarea, dar și ocrotitoare Fanny Rebreanu. O altă deosebire privește conținutul utilitarist-domestic atât de prodigios la Rebreanu și aproape ne semnificativ la Marin Preda, cu excepția câtorva referiri îngrijorate la preocuparea comună a celor doi tineri scriitori privind locuința sau la primirea unor modeste onorarii pentru câteva proze publicate în presa literară. O asemănare importantă ține de situarea celor doi scriitori – Rebreanu și Preda – „între dragoste și singurătate”. Este observația lui

Niculae Gheran, providențialul editor al operei creatorului romanului românesc modern. Dar și dragostea, și singurătatea sunt trăite de cei doi mari scriitori la intensități diferite, incomparabil mai dramatic de către autorul romanului „Marele singuratic”, în treacăt fie amintit, singura carte menționată de agențiile de presă străine la moartea lui Marin Preda.

S-a spus că singurătatea nu e o chestiune de destin, ci de opțiune. La Preda pare a fi mai mult de destin, pe când la Rebreanu mai mult de opțiune. Ceea ce-i mărturisește Aurei Cornu într-o scrisoare expediată pe când se afla într-o călătorie în Vietnam trădează, de fapt, dincolo de negație, un acut sentiment al însingurării: „N-am fost niciodată un însingurat, sufletul meu e populat de destine umane și de idealuri, dar soarta mea, ca om pândit de nenorociri și binecuvântat cu darul de a fi bucuros, este legată de tine și numai de la tine aștept un gând apropiat și bun”. La acel moment, starea de însingurat a scriitorului va fi fost poate ameliorată de elanul iubirii, dar nu și vindecată. Nici atunci și nici altădată. Dacă pentru Rebreanu singurătatea - și aici trebuie să introducem o nuanță cioraniană și să distingem că singurătatea și însingurarea nu sunt unul și același lucru, deși ele se intersectează - însemna de fapt o senină, premeditată, calculată retragere din cotidianul acaparator și risipitor în lumea ficțională, adică la masa de scris, luminată de o lampă cu gaz și învăluită misterios în fumul de țigară amestecat cu aburul de cafea, la Marin Preda este deopotrivă o stare sufletească și o vocație. Neîndoios, truda la masa de scris însemna pentru ambii prozatori, cum ar fi spus Gabriel García Márquez, și suferință. O suferință pe care în cazul lui Rebreanu singurătatea o făcea mai ușoară, poate chiar plăcută, pe când în celălalt privește pe Marin Preda o adâncea. Aurora Cornu îi povestea lui Eugen Simion: „Am niște fotografii cu Marin în Grecia, în care el are aerul unui singuratic. El mă iubea și mă avea de nevastă, dar era singur. Era în jurul lui un aer de singurătate și un fel de luminozitate. Este foarte perceptibilă pe peliculă aura asta de aer clar în jurul lui și de mare singurătate”.

În eseul introductiv la „Jurnalul intim” al lui Marin Preda, Eugen Simion subliniază câteva trăsături ale portretului moral-psihologic al fiului lui Tudor Călărașu din Siliștea-Gumești, între care extrema pudicitate și finețea sufletească în

relațiile cu cei din jur. Poate că pe unii, superficiali, auzind sau citind expresii mai libere, mai pitorești, mai corozive chiar, ale scriitorului sau ale personajelor sale, îi surprinde această caracterizare. Ea este însă corectă, iar epistolarul îndrăgostit o atestă, și el, cu asupra de măsură. Marin Preda avea, așa zice, în gena sa cultura imprecăției, care la el se convertește însă artistic, în linia vechilor cronicari și unor alți mari scriitori români, în primul rând Arghezi. E de observat apoi, inclusiv în scrisorile intime, enormul simț al ridicolului. Marin Preda îndrăgostit era conștient că trăiește și scrie într-o țară și într-o literatură printre ai căror eroi este și unul intrat în mitologia românească: Rică Venturiano. Cât privește ifosele, mofturile, iluziile de sine, pe acestea le veștejea cu umorul, ironia ori sarcasmul său, ca unul ce se revendica de la un cod moral milenar și, în plus, avea o admirație specială pentru înaintașul său Caragiale cu care se și aseamănă ca prozator. Circumspect și cu un enorm simț al ridicolului era autorul „Întâlnirii din pământuri”, nuvelă pe care Petru Dumitriu o considera prima capodoperă a prozei românești postbelice, și în ceea ce privește succesul literar. Succesul nu numai că nu-l smintea, dar îi sporea scepticismul, îndoiala de sine, nu o dată sfâșietoare. În intimitate, așa cum l-a evocat Aurora Cornu în convorbirile cu Eugen Simion, fiul *Momeroșilor* era generos, de o mare noblețe și o cuceritoare tandrețe, un „amant perfect” și „un soț excesiv de delicat”, era „omul pe care o femeie visează să-l găsească”. Spirit profund, el nu doar trăia iubirea, ci o și gândea, o problematiza, ca unul care avea o metafizică a iubirii și „sentimentul tragic al vieții”. Doveditoare și în acest sens sunt cu deosebire epistolele expediate din Indochina. Într-una dintre acestea se confesa Aurei: „N-aș putea trăi departe de țară mai mult de o lună și fără tine. Nu voi mai pleca nicăieri fără tine, asta s-o știi... În al doilea rând, trebuie să-ți spun că la plecarea mea de acasă am rămas cu inima nedăruiată și mă simt cu durere pentru tine fiindcă te iubeam așa mult și n-am avut o clipă destinsă să te strâng în brațe și să-mi fac sufletul bun. Din pricina, poate, a tinereții tale prea neaoșe și în același timp totuși prea... să zicem, avizate, o pojghiță artificială răcește suprafața dorurilor mele pentru tine și miezul lor prea viu izbucnește apoi te miri când și tocmai când e prea târziu și îmi prilejuiește dureri care nu se vindecă”.



Constantin Tofan

Cum se vede, Marin Preda își analiza sentimentele și avea o fină intuiție și o nobilă înțelegere a sufletului feminin, însușiri foarte rare la scriitorul român.

În „Delirul”, care l-a preocupat încă din tinerețe, roman ce nu se ridică la cota cea mai înaltă a creației sale, cel puțin din punctul de vedere al construcției, al echilibrului acesteia, dar din care nu lipsesc pagini de o mare forță epică, există acea scenă antologică de dragoste, aș risca să spun unică în literatura română, din noaptea premergătoare plecării lui Ștefan la București. O noapte de dragoste care se sfârșește în clipa când „satul sări parcă în sus de țipete de cocoși...”. O evocare fiindcă ea e demnă de scriitorul, de bărbatul care trăise la 30 de ani o iubire poate, cine știe, nu chiar cea mai mare a vieții sale, dar una adevărată, profundă, catalizatoare, ziditoare. Alexandru Paleologu a caracterizat scena la care mă refer cu un cuvânt greu, însă perfect motivat: *tolstoiană*. Marin Preda a surprins dimensiunea cosmică a unei nopți de dragoste. Cerul înstelat, iarba și țărâna, salcâmi, cu foșnetul lor înalt, discret și ocrotitor, veghează, într-o inocentă complicitate și magică armonie, și participă la tot ceea ce se întâmplă în acel loc neînsemnat de pe pământ, dintr-o margine de sat de câmpie, într-o noapte parcă de început și de sfârșit de lume.

Într-un interviu acordat ziarului „Adevărul”, Eugen Simion sublinia că jurnalul intim al lui Marin Preda – „atât cât este – este foarte important” și pentru că el ne spune ceva despre suferința sa provocată de despărțirea de Aurora Cornu „care l-a părăsit pentru că (mi-a explicat ea mai târziu!) voia să facă, singură, o mare carieră intelectuală în străinătate. Să nu mă întrebați dacă a reușit sau nu, căci nu vă răspund...”. Ceea ce știm însă e că Aurora Cornu are cel puțin un merit în ceea ce privește literatura română: Marin Preda a publicat „Moromeții”, roman al cărui manuscris îl abandonase într-un sertar, la insistențele și argumentele mai mult decât convingătoare ale femeii care a fost totuși iubirea vieții lui.

În legătură cu „Moromeții”, aș relata un fapt. Cu câțiva ani în urmă mi s-a spus că un absolvent de liceu a scris în lucrarea sa la examenul de bacalaureat că Ilie Moromete este un filozof. Ceea ce i-a surprins pe examinatori iar pe unii chiar i-a contrariat. Sunt însă aproape sigur că G. Călinescu ar fi exultat la o asemenea afirmație a unui tânăr ajuns la treapta

bacalaureatului. El care spunea că nu există nicio deosebire între țăranul român și Immanuel Kant; ambii își pun aceleași probleme, numai că fiecare și le pune în termeni diferiți și le rezolvă cu alte mijloace. Dar Călinescu a murit demult, unul ca el este puțin probabil să se mai nască vreodată, iar Moromete va rămâne poate pecetluit în capodopera lui Marin Preda. Ca într-un sarcofag.

2. Drama numită „Delirul”

Volumul „Marin Preda. Un portret în arhivele Securității” (2015) naște, poate mai mult decât altele de aceeași factură, întrebări care, chiar dacă par doar retorice, trebuie formulate. De ce scriitorii, mai ales cei cu o cotă mare de popularitate, neliniștesc puterile, indiferent de forma, ideologia și eventuala lor culoare politică? De ce, pentru a da doar un singur exemplu, Hemingway „deținea”, potrivit cercetătorilor și biografilor săi, un vagon de dosare la FBI? Ce pericol putea să reprezinte cel ce a scris „Bătrânul și marea” și „Pentru cine bat clopotele”, care locuia la ferma Vigia de la San Francisco de Paula, din apropierea Havanei, pentru o superputere? Mă amuz imaginându-mi-l în fruntea unei cete de prieteni și tovarăși de pescuit în golful Cojimar pornind în marș să destabilizeze America... Ar fi putut el să urzească fie și o neînsemnată mișcare de protest cu convivii cheflii de la celebra cafenea *Bodeghita del Medio* sau din alte locuri unde își bea licorile preferate: daikiri și mojito?! Ne vine, nu-i așa, să zâmbim a râde, cum zicea bătrânul cronicar român, dar în secunda următoare ne simțim stânjeniți și zâmbetul ne îngheață pe buze. Fiindcă, din păcate, pentru orice putere sau regim politic și pentru instituțiile lor de forță, în primul rând serviciile secrete, scriitorii, cu atât mai mult cei mari, sunt considerați potențiale pericole. Și asta îndeosebi în regimurile totalitare sau autoritare, dar nu numai, unde orice mișcare a lor, fie și o simplă depunere a unei flori la un mormânt celebru (s-au văzut cazuri), ca să nu mai vorbim de o carte ori de un pamflet (vezi Arghezi), sunt supravegheate, înregistrate, interpretate și, vai, nu o dată reprimare sau pedepse. Așa merg lucrurile, ar fi spus, resemnat, un alt important scriitor american. În această logică, care ne indignează și de la un punct încolo ne înspăimântă, ar trebui să nu ne mai mirăm că un scriitor de anvergură lui Marin Preda

a intrat și s-a aflat mereu în „lucrarea” Securității. Drama pe care o conțin documentele de la CNSAS ce-l privesc pe autorul „Imposibilei întoarceri”, cercetate de Ioana Diaconescu, la sugestia lui Eugen Simion, are însă o specificitate a ei; ține, în definitiv, de destinul culturii românești. Iar, în acest caz, drama poartă numele unei cărți: „Delirul”. Toate celelalte aspecte, unele terifiante, pe care ni le relevă corpusul de documente publicat de Ioana Diaconescu, pălesc în semnificație pe lângă ceea ce s-a întâmplat după apariția acestui roman. Chiar și urmărirea, ascultarea, inclusiv în spațiul intim, a „obiectivului” Marin Preda. Cât privește cea efectuată, prin aceeași tehnică operativă, la Editura „Cartea Românească”, mi-a părut aproape puerilă prin lipsa ei de relevanță. Sigur, acolo „obiectivul” era tot Marin Preda, directorul instituției. Numai că următorii săi au cam pierdut timpul degeaba. S-au ales cu mai nimic. Personajul principal al „narațiunilor” însălate de ei, contrar așteptărilor, s-a dovedit a fi Mihai Gafița, un editor dedicat meseriei, echilibrat, bine orientat politico-ideologic, acționând și vorbind prudent, folosind binecunoscutele clișee ale epocii, cu colaboratorii, cu autorii, între care și nelipsiții veleitari, de parcă ar fi știut, și nu e exclus chiar să fi știut, că este ascultat! Altfel spus, nimic spectaculos față de ceea ce se întâmpla de obicei într-o redacție.

Deosebit de interesant este însă destinul unei cărți așa cum a ajuns el „povestit” în dosarele din arhivele Securității. Pentru asta trebuie să-i mulțumim, o dată în plus, cercetătoarei lor, dar, oricât ar părea de ciudat, și celor care au consemnat povestea romanului căruia Marin Preda îi acorda un rol de pilon în construcția întregii sale opere, așa cum o atestă „Jurnalul intim” sau mărturisirile dintr-un interviu realizat în 1975 de Mihai Ungheanu. Romancierul îi dezvăluia criticului proiectul „împlinirii” unei tetralogii – „Moromeții I”, „Delirul I”, „Moromeții II”, „Delirul II” – concepută, preciza Preda, nu ca un ciclu, ci ca „un roman în patru volume”.

S-au făcut și se mai pot face multe speculații privind volumul al doilea din „Delirul”, pentru care romancierul s-a documentat nu doar în biblioteci, ci și în alte arhive, la vremea aceea secretizate. De ce nu a mai fost scris sau, dacă a fost scris, de ce autorul nu l-a publicat?! Rămâne o „enigmă nestrăcută”. Altminteri, „Delirul” nu este cel mai bun roman al lui Marin



Constantin Tofan

Preda, deși, cum am văzut, conține pagini de o remarcabilă forță epică și psihologică. „Delirul” avea însă și o altă miză decât cea estetică. O miză ce nu putea să scape nimănui. De aceea, romanul a dat de lucru nu doar Securității. Eugen Simion scrie în prefața volumului întocmit de Ioana Diaconescu că, prin acest roman, Marin Preda „a reușit să enerveze pe toată lumea: și pe nemți, și pe sovietici, și pe legionari, și Europa liberă, și Uniunea Scriitorilor...”. La rândul-le, ofițerii Securității și informatorii au reușit să ne releve, cu voia sau fără voia lor, nu numai episoade din biografia autorului, ci și, constată criticul - „istoria moravurilor lumii literare românești. O lume agitată, percepută prin slăbiciunile ei, oportunistă și temătoare, ușor de manipulat și din această cauză”. Pe un asemenea fundal se profilează portretul schițat de Eugen Simion: „Preda străbate, cred, acest mic infern fără să-și piardă cumpătul, fără acte de bravură, fără căderi morale, își apără opera și nu cedează în ideile sale. Este discret, dar în discreția lui i se simte prezența în societatea românească, nu poți face abstracție de el. Nu-și părăște colegii, ia rar cuvântul în adunările scriitoricești, refuză să scrie articole politice, în 1971 – când Ceaușescu vrea să declanșeze mica revoluție culturală – își încetează colaborarea la „Luceafărul”, în fine, conduce o editură (*Cartea Românească*) și publică pe toată lumea, pe prieteni și adversari”. Mi se pare esențială o observație a lui Eugen Simion, criticul care l-a cunoscut bine nu numai pe scriitorul, ci și pe omul Marin Preda. Și anume că, deși discretă, prezența

acestuia era simțită, și nu oricum, în societatea românească. „Delirul” a înregistrat un succes enorm. Tirajul cărții a fost unul astăzi de neimaginat, se vindea pe sub mână și constituia cel mai prețios cadou ce îl puteai oferi cuiva. Impactul pe care l-a avut în toate straturile sociale, dar și în mass-media autohtone și străine, în conștiința românilor din țară și a celor din exil este, după câte îmi dau seama, unul neegalat de nicio altă operă literară apărută în epoca postbelică. Poate doar tot de un roman al lui Marin Preda: „Cel mai iubit dintre pământeni”. Discreția acestui mare scriitor s-a vădit și în atitudinea sa rezervată față de succes. El și nu altcineva rostise ceea ce a notat și informatorul Nicolae Anatol: „Scriitorul român nu știe să reziste succesului. Trebuie să învețe!”. Oficialitățile comuniste nu puteau să facă abstracție de ceea ce însemna Marin Preda în mentalul public, de statura sa, inclusiv cea morală, ba chiar îl tratau cu respect. Câteodată, în comentariile sale atât de binevenite, riguros documentate, Ioana Diaconescu este luată de valul unei, așa-zicând, euforii negre, supralicitând inutil. Într-unul din comentarii privind un „plan de măsuri” de urmărire și influențare a scriitorului, din 1964, i se pare că, la acel moment, Marin Preda ar fi fost aproape de „internare într-un lagăr de muncă forțată sau poate chiar de încarcerare”. În anul 1964, când tocmai erau eliberați ultimii deținuți politici din închisori?! Mă indoiesc că Marin Preda s-a aflat în acel an într-un astfel de pericol. Dar, dincolo de acest amănunt, își poate cineva

imagina că atunci sau oricând s-ar fi atins cineva de Marin Preda și încă în sensul privării lui de libertate?! Ar fi cel puțin o naivitate. Securitatea îl avea „în lucru” și desigur informa forurile, dar nu ea lua hotărâri. Preda putea fi urmărit și, avem acum dovezile clare, era urmărit până în pânzele albe, putea fi șicanat, dar nu mai mult de atât. De la un punct încolo, Marin Preda era intangibil chiar și pentru Nicolae Ceaușescu. Nu fac o problemă din asta, dar pledez pentru o judecată lucidă și pentru nuanță, fiindcă, altfel, ne putem trezi vorbind ca la televiziunile care în fiecare minut ne oferă „dezvăluiri uluitoare” și „știri incendiare”.

S-a spus, și pe drept cuvânt, că niciunui alt scriitor român nu i s-ar fi publicat un roman ca „Delirul”. Frustrații, invidioșii, adversarii scriitorului au încercat să inducă ideea că ar fi fost scris la comandă. Că el a căzut pe un trend politic este adevărat. Dar e cel puțin o răutate să afirmi că Preda ar fi executat, ca scriitor, vreo comandă, indiferent din ce parte ar fi venit ea. El era o natură etică și o *conștiință națională*, cu sintagma lui Eugen Simion. Cum am văzut că rememora marele critic, Marin Preda putea deranja sau putea supăra pe toată lumea, dar, la fel de bine, toată lumea se simțea obligată, datorită prestigiului de care se bucura, să-l respecte: de la cei din conducerea politică a statului până la „apărătorii neamului” pripășiți prin diverse colțuri ale mapamondului, de la colegii de breaslă, cu tot cu informatorii, delatorii și colaboraționiștii din rândurile ei, până la librari și, mai ales, până la cititorii fără număr care îi așteptau cărțile cu religiozitate. E dincolo de orice îndoială că „Delirul” a fost publicat numai fiindcă autorul lui se numea Marin Preda. Despre volumul II al acestui roman proiectat să încheie tetralogia amintită nu se știe însă aproape nimic. Și probabil nu vom ști niciodată. Rămâne ca o enigmă ce ține de mitologia literară și, paradoxal, conferă un plus de noblețe figurii unui scriitor reprezentativ și literaturii române căreia el îi aparține, o literatură poate nu atât de mare ca altele (rusă, franceză, engleză, italiană, germană), dar nu minoră.

Cioturi și ruine. Reluări

Irina Petraș

Avem prea multe cioturi care n-au fost pădure și ruine care n-au fost zidiri. Așa îmi intitulam în urmă cu două decenii o serie de confesiuni și meditații în marginea vremurilor. Reiau aici câteva cu mirarea tristă că ele, multe, nu și-au pierdut valabilitatea.



Irina Petraș

Dacă *mintea ți-e liberă*, adică ești în stare să gândești lucid, chiar dacă incomod pentru tine și pentru ceilalți, vremile și vremea își pierd din importanță până la a nu mai însemna nimic. Nu multe lucruri îți poate face un regim, oricât de opresiv (dacă nu să te extermină la propriu e scopul său), când lucrul cel mai important pentru tine e gândul tău activ și liber, cantitatea de cunoaștere pe care o poți întoarce lumii în care trăiești; dacă nu confortul material te obsedează și nu prin el îți măsoară libertatea, atunci nu poți fi cumpărat și, prin urmare, nici vândut. Cred că sunt destui scriitori care recunosc că nu mare lucru s-a schimbat în viața lor înainte și după '89, de pildă, de vreme ce lucrurile, pentru ei, s-au întâmplat și continuă să se întâmple la nivelul propriei minți, în condițiile asumării finitudinii, pe de-o parte, și a puținătății lucrurilor de care are

nevoie, în cele din urmă, un om ca să(-i) fie bine.

Stranie neimplicarea cu care se vorbește despre toate lucrurile importante: se vorbește/se scrie despre moarte ca și cum cel care o face n-ar fi muritor. Se vorbește despre bătrânețe ca și cum îmbătrânirea îi atinge doar pe unii, iar să mori cât mai tânăr e tot ce poți visa. Există și sunt deplânse legi și reguli stupide, de oameni născocite, dar cărora aceiași oameni li se supun în urmă ca și cum ar fi picat, implacabile și de neschimbat, din ceruri. La fel sunt multe dintre dezbaterile contemporane, dar și cele de istorie culturală, despre curente, școli, generații, vârste și direcții. Ca și cum nu de oameni ar fi fost purtate. Un soi de boli exotice cărora le cad pradă fără s-o știe.

Din 1989 încoace, nu încetează să mă mire – căci fenomenul nu

trece, ba mi se pare tot mai acut – felul în care diverși trăitori în timpul dictaturii vorbesc despre *dictatură* ca despre ceva fără legătură cu oamenii, toți, ai acestui loc. Adevărul strident e că orice societate îi implică, în grade felurite, desigur, dar o face negreșit, pe toți oamenii trăitori în acea societate. Absolviți de „vină” sunt doar cei care s-au sinucis căci n-au putut îndura viața în interiorul ei. Cei care au plecat de tot, rupând-o cu această societate pentru a încerca să se integreze altele (nu există/n-a existat niciodată o societate fără reguli, restricții, impuneri, atentate la libertatea individuală etc.), sunt și ei *eliberați* de aici. Dacă însă *au fugit* ca să descrie de la distanță, cu aere de cunoscători ai adevărilor absolute, ceea ce era greu de descris și pentru cei dinăuntru (și este încă, nu se va contura *povestea* cât de cât valabilă până când cei de aici nu vor renunța la minciuna/iluzia imaculării!), au ales o formulă cel puțin nedemnă.

Să fii deplin și asumat ceea ce ești mi s-a părut mereu mai greu și mai lăudabil decât să te prefaci că ești ceea ce n-ai fost și nu vei fi niciodată.

Îmi plac oamenii firești. Care se poartă cum le e firea, nu vor să pară altceva ori altcineva. Îmi sunt cu totul antipatice pozele importanței. Oamenii plini de sine care cred că lumea le e datoare doar pentru că ei există. Tot așa, îmi plac scriitorii care imaginează firesc, deschis, ironic și autoironic povești cu oameni care gândesc deschis și cu umor apropo de starea lor de muritori cu acces mental la veșnicie și infinit. Îmi plac nenumăratele fleacuri care pot umple spațiul mișcător și nisipos al vieții.

Păcatul e o invenție popească, picantă, îl poți oropsi pe celălalt sub iluzia propriei moralități impecabile, poți da gust „păcatului” tău exersat la adăpost de ochi prea curioși.

Nemăsura, excesul, nestăpânirea au fost mereu socotite, în casa copilăriei mele, lucrurile cele mai rele, semn că nu-ți ești stăpân, că accepți să nu fii acolo când spui, faci, simți ceva. Accepți să te abandonezi, să te lepezi de tine. De aceea, nu pot suporta bețivanul duhnind alcooluri proaste și stătute. Privirea încețoșată, vorbele îngălate, neputința încropirii unui gând omenesc sunt „violente” (anti)sociale pe care nu le pot accepta. Nu găsesc suport în argumente umanitare, nu-mi regret lipsa de „înțelegere”. A înțelege e, pentru mine, strict și definitiv legat de mintea trează. De la ea pornind, pot avea toată compasiunea din lume pentru slăbiciunile omenești de tot soiul.

Nu-mi place lumea spre care, pare-se, ne îndreptăm. Economia de piață e tradusă abuziv prin excluderea dintre oameni a gesturilor omenești pure și simple, care nu pot fi plătite în bani. „Vecinătatea” (atât de importantă în târgul pe jumătate săsesc al copilăriei mele) e un concept tot mai extenuat sub dictatura negoțului. Să nu-ți pese de celălalt, să nu întinzi o mână de ajutor, să nu dăruiești nimic din timpul tău pentru binele comunitar, iată ceva ce nu pot înțelege, dar nici nu (mai) pot schimba.

Nu ascult anume de niciun

obicei „tradițional”, deși țin teribil la arhiva personală, de neam, de specie și încerc să mă situez într-o „civilizație a urmei”. Îmi plac amintirile fiindcă vorbesc de făcături trecute. Nu de credințe. Mă îndoiesc de toate și nu mă simt vinovată în vreun fel că așa stau lucrurile. Așa se cade, așa se cuvine, așa fac toți, așa făceau și strămoșii, așa fac occidentalii nu mi se par argumente valabile când e vorba de ceasurile, locurile, fețele vieții mele individuale. Există, însă, reguli de bun simț elementar, de conviețuire pașnică – libertatea mea se străduiește mereu să nu incomodeze/inoportuneze libertatea celorlalți – pe care prea mulți semeni le cred facultative, bătându-se totodată în piept că ei sunt „în rând cu lumea”. Nu iubire de aproapele se cuvine să cerem, căci proiectul ar fi prea vast, ci respect pentru celălalt, pentru singurătatea diferenței sale și pentru truda sa.

Îmi pot imagina o comunitate utopică în care nu doar nevoile indiscutabile te-ar împinge spre ceilalți, ci și nevoi de care nu ești mereu conștient și care se pot învăța în exercițiul respectului reciproc. O comunitate în care foamea te-ar împinge spre brutar și frigul spre croitor, dar neliniștile interioare te-ar purta periodic spre librării, biblioteci, muzee, galerii, săli de spectacol. Mai întâi din respect pentru cei care „fac” toate astea, mai apoi cu sentimentul stării de bine și de armonie pe care ți-o procură, chiar vorbindu-ți despre tragedii și orori.

Nu există aproape nicio îndoială că cele mai multe dintre orori nu se plătesc niciodată. Speranța creștină într-o judecată măcar finală, „de apoi”, e o frumoasă utopie. Inventarul prea apăsător, insistent și chiar redundant, neutilizat anume pentru a duce undeva, spre o nouă înțelegere, poate furniza o perversă plăcere a evocării de dragul evocării, deloc vindecătoare de amnezii. Noțiuni precum *ideologie*, *represiune*, *manipulare* sunt de legat, în orice discuție serioasă și pe cât cu puțință riguroasă, obiectivă, de ideea de putere și de mecanismele ei extrem de perfide, dar și cu o răspândire ce aruncă în derizoriu orice explicație care se rezumă la politic, regim, societate anume. Faptele istorice mă pot interesa doar ca relansatori de forme/formule culturale, ele în sine nu mă impresionează durabil.

Trebuie să ai despre tine o părere deșăntat de bună ca să ți se pară totul ilegal, dușmănos, pretext numai bun de declanșat un război, măcar mediatic. Generația mea (generația '70) e o generație senină: cântărește lucrurile cu mai multă îngăduință, cu răbdare, cu bunul simț al lungului nasului. Nu e vorba de resemnare și nici de oportunism, ci de calmă înțelepciune. În ce mă privește, niciodată n-am crezut că familia, lumea, universul, soarta îmi sunt datoare cu ceva, că merit mult mai mult decât îmi oferă. Nu aștept daruri, pomeni nici atât, și, tocmai de aceea, sunt recunoscătoare pentru tot ce primesc. Nici un gest al unui om pentru alt om nu mi se pare datorie, ci generozitate. Dacă privești lumea și pe tine la dimensiunile reale, binele și răul sunt, deopotrivă, firești și vei ști să te bucuri de cel dintâi și să lupți cu cel din urmă fără orgoliu mângâiat/rănit peste măsură. Vorbesc aici despre echilibru și luciditate...

Fiecare alegere de-a noastră în labirintul vieții ucide nu doar o posibilitate, un obstacol rău în imediat, ci și o mulțime de lucruri bune care s-ar fi întâmplat pe acel drum rău, la un moment dat. Mai cred, apoi, că imaginăm variante îmbunătățite ale drumului nostru destinal atunci când nu prea avem chef să punem umărul să schimbăm câte ceva în această variantă, cea „reală”. Nu sunt sigură că acela care zice „oho, câte aș fi făcut eu dacă aveam alte condiții” a făcut deja ce putea face în aceste condiții.



Constantin Tofan

În general, cred că tăcerea asupra relelor trecute nu le face nicidecum mai bune, nu le anulează efectul coroziv. Ba chiar dimpotrivă. „Hai să nu mai vorbim despre asta” e o soluție proastă și comodă. Nici să diseci la nesfârșit relele trecute nu e mai bun lucru, ci, poate, să te porți ca unul care le ține atât de bine minte, încât nu se mai pune problema să le repete. Oamenii recidivează tocmai pentru că sunt educați să uite, să privească numai spre viitor (deși se spune că Europa are o cultură a memoriei, nu una a uitării, ca Asia, de pildă, lucrurile nu stau chiar așa la nivelul individului). Dar viitorul nu există fără trecutul asumat.

Nu mă amăgesc, mintea limpede e lucrul meu cel mai bun. Și cel mai rău. Nu uit nimic (căci „să-ți amintești e o muncă, nu un lux”, crede Eco), iar înaintarea spre clipa următoare duce cu sine tot ce s-a întâmplat până atunci. *Disciplina finitudinii* mă obligă la drămuț fiecare ceas.

Primești de la viață exact cât ești în stare să-i smulgi. Fericiri după merit ar putea împărți, la o adică, Dumnezeu. Dar el (tot) nu există.

Lucrul cel mai rău ori cu urmări greu de vindecat mi se pare a fi, am mai spus asta, starea noastră de *ne-așezare*. Tranziția numește nu o perioadă trecătoare, un prag de trecut dinspre o societate spre alta, să zicem, ci provizoratul etern în care ne bălăcim, improvizația ca lege a zilei. Cum la români lipsește (credea Rădulescu-Motru) aplecarea spre lucrarea în perspectiva lungă a istoriei (cea care cere efort îndelungat cu succese/câştiguri târzii și mereu îndoielnice), dar și spiritul comunitar, interesul personal ori de grup fiind la noi mereu și nesmintit deasupra celui public, o lucrare de o viață neterminată la dispariția autorului nu e continuată firesc și generos de generația imediat următoare. Tot ce s-a făcut *înainte* e lăsat/împins/aruncat deoparte și se re-începe de la capăt, „pe râu în jos”, vorba cântecelului pentru copii, dărâmarea fostului pod de piatră fiind anunțată cu o încântare greu de ascuns. Vezi formula genială a „strânsurii de năvală” în care ne complacem, acea permanentă stare de urgență în gol, de ne-așezare cronicizată, de forfotă gălăgioasă, în cerc (vicios). *Avem prea multe cioturi care n-au fost pădure și ruine care n-au fost zidiri*.

Fiindcă stricta organizare

comunistă fusese dușmanul necesar pentru construirea utopiilor libertare ținând locul *rostului*, fără acest *dușman*, are loc căderea bruscă în utopia goală, suspendată, fără rost, fără scop, fără autoritate. Disparând *autoritatea de comandament* (cea ideologică), artrebuisă întreînă acțiune o valoare interiorizată autoritară – Frumosul, Adevărul, Sinceritatea (vezi Jean Starobinski, *L'auteur et son autorité*, cu sugestii valabile și la nivelul simplului cetățean, nu doar al autorului). Această senzație a libertății inutile, goale („suntem liberi să facem ce vrem ori de câte ori nu vrem să facem nimic” – Paul Valéry), dezîncântată de propriile visuri. Orfanitatea – cel mai stăruitor sentiment al epocii de tranziție din Europa de Est – acutizează nevoia de autoritate până la cote autodemolatoare, demobilizatoare.

Regimul era/putea fi dușmanul absolut, vinovat de toate relele și neîmplinirile, iar literatura subtilă promitea, de multe ori cifrat, dar nu și indescifrabil, eliberări. Chiar construia și susținea libertăți interioare, scăpate mereu, de-a lungul istoriei umane, de sub vreme. Când regimul se proclamă al libertăților, scriitorul se descoperă inutil, deși libertățile unui regim (ale oricărui regim) sunt mereu incomplete, parțiale, mincinoase. Oricum, el, scriitorul, nu mai poate concentra în jurul său mulțimi însetate de speranță, de vreme ce toate speranțele sunt „slobozite” în discursuri oficiale insistente. Paradoxul e numit de Saul Bellow, de pildă, care la un simpozion despre *dizidența interioară* (concept lansat de Norman Manea, după lectura unei scrisori din închisoare a lui Havel) spunea: „În Est, erați arestați și închiși fiindcă dădeți glas opiniilor voastre, în vreme ce în Vest, poți face câte declarații revoluționare poftești și nu te ceartă nimeni, dar nici nu te bagă în seamă. Aici nu erau pedepse și de aceea nici seriozitate nu e. Libertatea, prin urmare, e un soi de glumă.”

Cu alte cuvinte, cred că în societatea contemporană românească lucrurile merg bine din multe puncte de vedere, atâta doar că nu le percepem ca atare fiindcă ne-am întors, copilărește, spre pomul lăudat al societății post-comuniste cu un sac imens în care speram să cadă de-a gata toate bunătățile. În maniera caragialianului Leonida, am crezut că nu mai plătește „niminea

bir”, iar lefurile – e treaba statului să se îngrijească să le aibă oamenii la vreme! E aceasta o mentalitate care roade la temelia tuturor gesturilor noastre și ne tulbură privirea asupra bunelor și relelor.

Cred că un inventar al lucrurilor câștigate și pierdute de români în perioada postdecembristă ar da două coloane aproximativ egale – dovadă în plus că, vorba lui Lucian Blaga, „Drumul tău nu e-n afară / căile-s în tine însuși”.

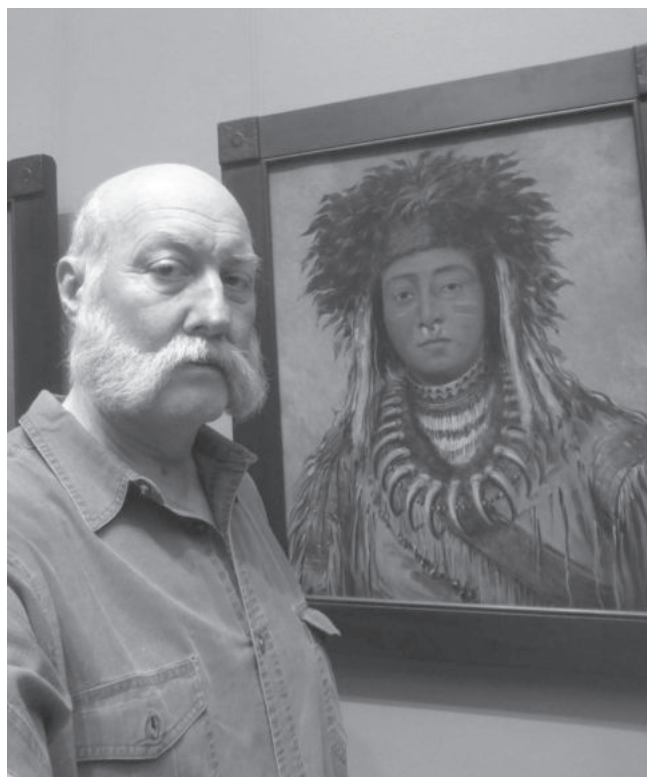
De aceea, mă simt mai ales o cititoare și sunt de partea Cititorului. Pentru mine, Cititorul e cel-care-gândește-singur și nu poate fi sclav nimănui, nu poate fi îngenunchat și nici manipulat. Nu încetează să se întrebe și să-și răspundă scotocind singur adevărurile din tezaurul omenirii. Un cap luminat e acela în stare să gândească singur, dar și acela care-și acordă privilegiul de a se *răz-gândi*. *Liniștea dintr-o bibliotecă* e întotdeauna înșelătoare. O ureche exersată poate desluși murmurul și petrecerea de vorbe. De aceea, poate, somnul într-o încăpăre cu pereții căptușiți de cărți e bântuit de vise. Eliberat de zgomotele zilei, omul captează, fără s-o știe, vocile cărților.

A citi este fapta și înfăptuirea cea mai lăuntrică a omului. Singurătatea Cititorului este tot mai mult o speranță. În comunicarea intimă a ființei cu opera de artă se petrece întărirea insului, salvarea lui de spiritul mutonier și eliberarea de orice dogmă. Lectura (și mă gândesc aici la „citirea” cărților, a tablourilor, a muzicii) este forma cea mai omenească a revoltei în contra îngrădirilor de orice fel. „Mă revolt, deci suntem”, scria Camus. L-aș parafraza, din nou, astfel: „Citesc, deci suntem”.

George Catlin, pictorul preeriilor

Adrian-Silvan Ionescu

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58



Adrian-Silvan Ionescu

Pictor, memorialist, călător neobosit, promotor al culturilor primitive ale Lumii Noi, prieten și admirator al băștinașilor americani, George Catlin a avut o viață aventuroasă, plină de satisfacții, de glorie, de unanimă recunoaștere, dar și de privațiuni, de încurcături financiare care l-au dus chiar la închisoarea datornicilor și la pierderea valoroasei sale opere și colecții, încheată cu mari sacrificii.

S-a născut pe 26 iulie 1796 într-o mică localitate din Pennsylvania. A petrecut o copilărie fericită, cutreierând pădurile din jur, vânând și pescuind, fără a avea prea mare trageră de inimă pentru carte.

După studii de drept și o scurtă perioadă petrecută ca avocat, la fel ca tatăl său, Putnam Catlin - veteran al Revoluției Americane când se înrolase, la doar 14 ani, ca piculinișt în fanfară - tânărul renunță la robă pentru a se dedica picturii, care îl atrăgea mai mult decât elocința la bară. În 1823 s-a stabilit, cu pensulele și șevaletul, la Philadelphia, metropola Americii acelei vremi. A fost autodidact dar a deprins rapid, prin exerciții și sânguință, tainele artei. Se pare că era realmente

talentat și a găsit rapid o clientelă dornică de a fi portretizată. Se specializase în miniatură. Comenzile curgeau din abundență depășindu-i chiar posibilitatea de a le onora. În 1824 a fost primit în Academia de Artă a Pennsylvaniei iar lucrările i-au fost expuse, cu mare succes.

Dar destinul său era cu totul altul iar de aceasta și-a dat seama, în 1828, când a asistat la sosirea în Philadelphia a unei delegații de căpetenii indiene, în drum spre Washington, spre a-l întâlni pe „Marele Tată Alb”, așa cum era numit de ei președintele tinerei republici americane. Apariția lor l-a impresionat pe pictor prin vestimentația strălucitoare și prin alura demnă. Catlin avea să noteze acest moment definitoriu pentru cariera sa: „Omul, în simplitatea și măreția naturii sale, liber și neîncorsetat de aparența înșelătoare a artei, este desigur cel mai frumos model pentru un pictor - și țara în care este chemat este incontestabil cel mai bun atelier sau școală de artă din lume... Istoria și obiceiurile unui astfel de popor, păstrate în picturi, sunt teme vrednice de viața unui om, și numai pierderea vieții mă

va împiedica de a le vizita țara și a le deveni istoric.”¹ Ceea ce a și făcut peste câțiva ani.

George Catlin este unul dintre cei mai importanți pictori documentariști ai Americii și ai lumii secolului al XIX-lea. El nu a fost o singularitate, în acea vreme, pentru că peste tot în lume se manifestau artiștii călători care imortalizau fizionomiile și vestimentația oamenilor întâlniți, peisajul din locurile vizitate, formele de habitat, obiceiurile și modul de viață al localnicilor. Pe pământ american, contemporani cu George Catlin și atrași de aceleași subiecte etnografice au fost Titian Ramsey Peale (1799-1885), Samuel Seymour (c. 1775-1853), Peter Rindisbacher (1803-1834), Paul Kane (1810-1871), Charles Bird King (1785-1862), John Mix Stanley (1814-1872), Karl Bodmer (1809-1893), Alfred Jacob Miller (1810-1874) și Seth Eastman (1808-1875). Dar, în vreme ce mulți dintre confrății americani menționați au avut comenzi de stat sau au fost angajați de niște patroni bogați pentru a-i însoți în explorări spre a executa lucrări care să le documenteze traseul și



George Catlin

aventurile, Catlin a pornit în această antrepriză din proprie inițiativă, cu mare entuziasm și dăruire. Și a realizat o operă de mare forță și de mare valoare documentară. Dar, pe când King și Stanley au portretizat căpeteniile sosite în vizită în capitala federală și prin orașele Coastei de Est, Catlin a fost primul care i-a portretizat la ei acasă, în mediul lor natural, parcurgând distanțe enorme cu mijloace primitive de deplasare și expunându-se la mari pericole și privațiuni. Bodmer, Miller și Eastman l-au urmat la interval de câțiva ani și doar cel dintâi a ajuns exact în aceleași locuri unde poposiseră Catlin.

Spre a se familiariza cu spiritul, comportamentul și felul de viață al indienilor, a vizitat rezervațiile din statul New York, unde trăiau irochezii sau „Oamenii Casei Lungi” – numiți așa pentru locuințele lor de dimensiune deosebită în care trăiau mai multe familii înrudite, în spații ce semănau cu apartamentele de azi. Una dintre primele picturi executate acolo a fost portretul lui Red Jacket, o celebră căpetenie cu mari calități oratorice, implicat în Revoluția Americană și în tratatele de pace și de cooperare cu guvernul Statelor Unite, ocazie cu care îl cunoscuse pe președintele George Washington care îi dăruise o medalie de argint. Dar acești indieni erau parțial asimilați, purtau redingote, pălării și rochii din material textil, la fel ca locuitorii orașelor din jur. Astfel, Catlin și-a dat seama de iminenta absorbție și dispariție a acestor populații ale naturii în masa civilizației de factură europeană. A realizat că, prin arta sa, poate păstra aspectul natural, nealterat al acestor comunități, mai ales ale acelor care, aflându-se la mare depărtare de zona urbană, nu fuseseră afectate de contactele cu albi. Așa că acele comunități trebuia să le viziteze și acelor dorea să le documenteze existența.

În 1830 a început marea sa aventură prin ținuturile încă virgine ale Vestului. Fără vreo susținere financiară de la vreo instituție sau vreun protector bogat, Catlin a pornit, curajos și determinat, pe speze proprii, în această antrepriză de anvergură. S-a deplasat la Saint Louis – pe atunci, ultimul avanpost al civilizației americane – unde l-a întâlnit pe William Clark, primul explorator al ținuturilor apusene care, alături de camaradul său, căpitanul

Meriwether Lewis, întreprinsese expediția transcontinentală din 1803-1806, ajungând până la malurile Oceanului Pacific și luând contact cu triburile întâlnite în cale. Clark devenise guvernator al ținutului și comisar al Afacerilor Indiene pentru triburile din zona de vest a continentului. Era, deci, un bun cunoscător al populațiilor indigene, strânsese o importantă colecție de artefacte folosite de băștinași, care devenise un adevărat muzeu, și i-a putut da multe informații artistului însetat de cunoaștere. L-a luat chiar sub protecția sa și l-a sfătuit în privința locurilor ce avea să le viziteze și a oamenilor ce-i va întâlni. Drept recunoștință, artistul i-a făcut un portret figură întreagă. Catlin adusesse cu el picturile făcute printre irochezi care l-au convins pe bătrânul guvernator de talentul și de pasiunea sa. De câte ori aveau loc vizite oficiale ale căpeteniilor locale, Clark îl invita pe Catlin să asiste la negocieri și să facă schițe. Apoi l-a luat cu el într-o călătorie în amonte, pe Mississippi, la un consiliu cu reprezentanții triburilor Sauk și Fox, Iowa, Omaha și Sioux, care s-a desfășurat la Prairie du Chien, în actualul stat Wisconsin. Tot în 1830 artistul a mai vizitat comunitățile indiene din jurul lui Fort Leavenworth, în nord-estul statului Kansas, iar în 1831 a însoțit o delegație oficială care a luat legătura cu triburile Pawnee, Omaha, Oto și Missouri. Portofoliul său de desene și picturi se amplificase cu multe lucrări noi și interesante.

Dar marea expediție avea să se producă în 1832 când s-a îmbarcat pe nava cu abur „Yellow Stone” care

aparținea Companiei Americane de Blănuri ce pornea în prima sa călătorie în susul fluviului Missouri spre a duce provizii la *factoria* sa de la Fort Union, aflată la confluența cu râul Yellowstone. Era cel dintâi vapor care întreprindea acest voiaj iar locuitorii de pe malurile cursului de apă erau, desigur, impresionați și înspăimântați de apariția acestei ambarcațiuni ciudate, monstruoase, care scotea fum și sunete (mugete!) înfricoșătoare. Călătoria a durat aproape 3 luni, timp în care Catlin a pictat, cu înfrigurare, peisajele recompensante și foarte variate ce i se perindau prin fața ochilor. La una dintre opriri, la Fort Pierre de la gura râului Teton, a lucrat nu numai portrete de indieni ci și compoziții mai ample cu scene din tabără, dansuri, adunări festive, vânători de bizoni etc. La Fort Union a cunoscut alte triburi precum Assiniboine, Blackfoot, Crow, Cree și Ojibwa. Avea o impresionantă rapiditate în executarea lucrărilor – câteodată reușea să finiseze câte 6 cartoane pe zi.

Drumul de întoarcere l-a făcut cu o ambarcațiune mai mică, în compania a doi trappers canadieni. Au poposit la nobilii indieni Mandan unde, pe lângă multe alte scene, a pictat portretul lui Mato-Tope și a fost admis la ceremonia „O-kee-pa” în care era înscenată istoria originilor acestui trib. Această ceremonie, derulată timp de 4 zile, includea și un rit de trecere și de admitere a tinerilor în rândul războinicilor, în urma unor probe de bărbăție și de rezistență la diverse torturi. Catlin a fost unicul alb care a documentat acest ritual

Coliba rituală, începutul ceremoniei O-kee-pa



pentru că, în 1837, tribul avea să fie decimat de variolă. Accesul la această ceremonie și l-a câștigat prin arta sa de a picta portrete care îi impresiona pe băștinașii ce-l considerau posesorul unor puteri deosebite, similare unui șaman. I se dăduse numele Te-ho-pe-nee Wash-ee ceea ce se traducea drept Vraciul Alb, iar un vraci era demn să participe la viața sacră a comunității.²

Artistul și-a notat, în termeni entuziaști, felul cum și-a făcut apariția și cum i-a pozat căpetenia Mandan: „(...) În acel moment s-a anunțat că «Mah-to-toh-pa vine în ținută de gală!» Am privit prin deschizătura wigwamului și l-am văzut apropiindu-se cu pas hotărât și elastic, însoțit de o mulțime de femei și copii, care îl priveau cu mare admirație escortându-l la locuința mea. Niciun tragedian nu a călcat vreodată pe scenă, niciun gladiator nu a intrat vreodată în Forul roman cu mai mare grație și demnitate bărbătească decât a intrat Mah-to-toh-pa în wigwamul unde eram pregătit să-l primesc. A luat poza în fața mea și, cu neînduplecarea unui Brutus și nemișcarea unei statui, a stat până ce întunericul nopții a încheiat liniștea sa solitară.”³ Ani după aceea, Catlin a schițat această scenă, autoportretizându-se în fața șevaletului în timp ce lucra portretul nobilului său model, înconjurat de o numeroasă asistență, curioasă și uimită de actul său artistic.

În unele ținuturi, apariția sa a suscitat nostalgii legate de alte vremuri: la indienii Hidatsa, care fuseseră vizitați, în 1805, de Lewis și Clark, căpetenia locală, Black Moccasin - ce ajunsese la o etate



Black Moccasin, căpetenie Hidatsa

venerabilă, probabil depășind sute de ani - l-a primit cu multă ospitalitate și l-a cazat în cortul său pe artist, ca pe un reprezentant drag al oaspeților din trecut. Pe când îi poza, l-a întrebat pe Catlin „Ce mai fac prietenii mei albi, Long Knife și Red Hair?” (după cum îi porecliseră băștinașii, cu aproape trei decenii în urmă, pe cei doi exploratori care le lăseseră o impresie atât de puternică, Meriwether Lewis pentru că purta sabie și William Clark pentru că avea păr roșu).⁴

La finalul călătoriei parcursese peste 3500 km, pe apă și pe uscat, în diverse ambarcațiuni, călare sau pe jos – o distanță impresionantă pentru acele vremuri.

A fost o mare șansă pentru artist și a acumulat o bogată experiență în acel an, fără a pune la socoteală mulțimea de lucrări executate în zona „bunului sălbatic”, încă nepervertit de contactul cu omul alb. S-a întors cu 135 de picturi în ulei și un mare număr de schițe în

creion și acuarelă. În același timp lua și notițe privind caracteristicile fiecărei comunități vizitate, tipul de habitat, de viață zilnică, ocupații, ceremonii și obiceiuri, pe care a început să le publice, sub formă de corespondență, în periodicul *The New York Commercial Advertiser* pe care, ulterior le va aduna în câteva volume. În acest fel s-a manifestat ca un pionier al studiilor etnografice și antropologice, chiar dacă era un diletant.

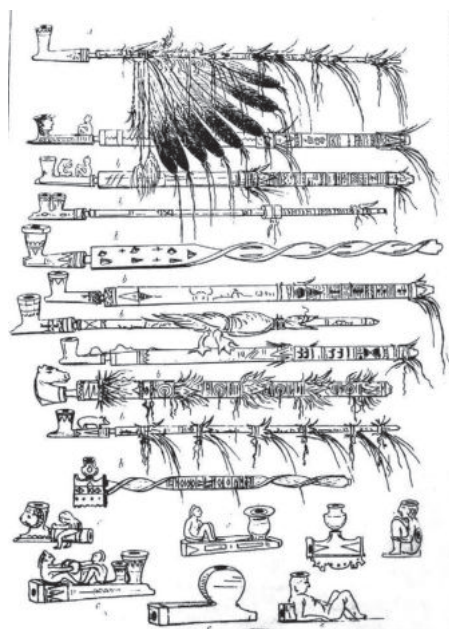
Spre a fi mai ușor să își transporte materialele, își procurase pânze doar de o dimensiune stas (74 x 61 cm), care puteau fi puse în niște suluri de mușama, să le protejeze de umezeală. Astfel, majoritatea lucrărilor sale se dezvoltă pe dimensiuni identice indiferent de subiect, fie ele portrete bust sau figură întreagă, peisaje întinse sau compoziții ample cu vânători de bizoni ori ceremonii cu multe personaje. Foarte riguros în identificarea lucrărilor, pentru fiecare era consemnat numele original al modelului așa cum era folosit în limba tribală, o traducere a acestuia, apartenența la un anumit trib și eventuale observații ori detalii privind personajul, statutul său, faptele de bravură, decorul vestimentației etc. Spre a nu-i fi contestate veridicitatea lucrării, asemănarea cu modelul, detaliile de costum și însemnele de statut ale personajului portretizat, Catlin solicita certificate de autenticitate de la autoritățile locale, agenți ai Biroului Afacerilor Indiene, negustori de blănuri prețioase sau ofițeri din forturile îndepărtate pe unde trecuse și care-l văzuseră lucrând sau cunoșteau bine trăsăturile și poziția în trib a respectivului personaj.⁵



Catlin pictându-l pe Mato-Tope sau Patru Urși

Catlin nu era un artist prea experimentat, se vedea că nu avusese o educație artistică academică așa cum era evident în opera lui Alfred Jacob Miller, care făcuse studii la Paris și, în mod frecvent, edulcora trăsăturile modelelor și aspectul cailor care păreau cu toții pur sânge arab - ca în picturile lui Gericault sau Delacroix pe care le văzuse în timpul școlarității - de a căror eleganță și elansare erau foarte departe mustangii americani pe care-i călăreau indienii. În multe lucrări ale lui Catlin se observă mari carențe în desenarea anatomiei, în proporțiile corpului uman ce sunt suplinite, însă, de capacitatea de a surprinde psihologia personajului și a detaliilor costumului. Ceea ce-l caracteriza era o execuție foarte rapidă, direct în culoare, a trăsăturilor modelului, fără schițe preliminare. Așternea conturul cu brun și apoi umplea golurile cu nuanțele potrivite, obținând o eboșă expresivă. Adeseori, unele pânze rămâneau neterminate căci autorul nu avusese suficient timp pentru finisarea lor pe teren, așa că, în afara chipului individualizat, restul amănuntelor erau trasate sumar în vederea completării ulterioare, în atelier, ceea ce, de multe ori, nu se mai întâmplase. Indienii erau pictați, în mod obișnuit, bust sau până la mijloc ori figură întreagă, pe un fond neutru. Arar erau impozați în peisaj. Doar scenele de vânătoare sau de ceremonie erau plasate într-un cadru natural, schițat lejer, cu tușe largi, de verde și ocră transparent.

Om cu figură senină, agreabilă, prietenoasă, cu ochi albaștri, blânzi, era menit a inspira încredere oricui, chiar și suspicioșilor indieni, cu care a avut cele mai bune relații. La început băștinașii au fost reticenti față de „vraciul alb”. Ei credeau că, lăsându-se portretizați, și-ar pierde sufletul dacă oaspetele părăsea comunitatea cu vraful de picturi la subțioară. Dar, treptat, ei au prins curaj și au acceptat să-i pozeze în straiele lor de sărbătoare. Mai întâi, Catlin solicita, în chip diplomatic, căpeteniei locale privilegiul de a-i poza, spre a căpăta încrederea întregii comunități. După care, toți cei care aveau un statut și se considerau îndrituiți a li se face onoarea de a fi immortalizați, se așezau în preajma cortului artistului și așteptau să fie poftiți la poză. Apoi îl invitau în tepee-ul lor, spre a-l ospăta și a fuma



Pipe indiene

o pipă împreună. În asemenea ocazii a putut observa artistul măiestria cu care erau cioplite și decorate pipele sau calumetele. A schițat o compoziție cu aceste admirabile piese de artă, multe dintre ele colecționând chiar el pentru muzeul ce-l avea în minte.

„Puterea” sa de a surprinde, cu exactitate, trăsăturile membrilor de vază ai comunității a displicut vracilor și vrăjitorilor din diverse locuri care i-au speriat pe cei care-i pozaseră că nu se vor mai putea nici măcar odihni noaptea fiindcă Te-ho-pe-nee Wash-ee îi reprezentase cu ochii deschiși și, astfel, în timpul somnului ei nu vor mai putea închide ochii...⁶ Dar, până la urmă, căpeteniile s-au lămurit că nu este chiar așa, că puteau dormi la fel de bine ca înaintea sosirii pictorului, și i-au liniștit pe toți cei care urmau să-i pozeze.

Prin selecția pe care o făcea în funcție de expresivitatea figurii sau piesele vestimentare deosebite, artistul a suscitât emulație - dar și animozități ori chiar dușmănie cu

urmări tragice - între modele. Dar, nu arar, ierarhizările rezultate din invitarea la poză nu corespundeau realității și produceau disensiuni între căpeteniile de drept care se considerau ignorate în favoarea unor războinici de rând care aveau, însă, un chip sau o alură ieșite din comun. S-a întâmplat - și nu numai lui ci și confratelui mai tânăr Alfred Jacob Miller - ca alesul, deși spectaculos în vestimentație și alură, să nu fie un războinic viteaz sau o căpetenie demnă de respect și, o delegație formată din înțelepții satului să vină și să-i atragă atenția artistului că alegerea nu este potrivită pentru că modelul nu are niciun „coup” sau pană de vultur care desemna un act de bravură, stabilit în urma unei scrupuloase cercetări, de către sfatul bătrânilor.⁷ La fel s-a întâmplat când s-a apucat să facă portretul unei femei: mai întâi războinicii au făcut mare haz dar când au văzut că lucrul evolua rapid au protestat pentru că ei considerau că o *squaw* nu era demnă de asemenea onoare, ea nemergând la război sau la vânătoare și, deci, neavând dreptul la pene de vultur, ca bravii tribului; gestul pictorului li s-a părut o ofensă directă adusă lor fiind puși pe același plan cu o femeie nevolnică.⁸ Când artistul l-a pictat în semiprofil pe războinicul sioux Little Bear, consăteanul acestuia, The Dog - el însuși portretizat, dar frontal - l-a ironizat pe cel immortalizat că nu este decât o jumătate de om, lipsit de curaj și demnitate. De aici a izbucnit o ceartă care a degenerat într-o luptă în urma căruia Little Bear a fost ucis de un glonte care i-a zdrobit exact partea de obraz ce nu fusese inclusă în pictură. Artistul a trebui

Little Bear, The Dog și Steep Wind



să părăsească, în grabă, satul spre a se pune la adăpost de răzbunarea rudelor îndurerate ale defunctului care îl puteau considera vinovat de moartea acestuia sau de vreo mare magie prin care i-a prevăzut dispariția violentă.

După un an de odihnă, de revizuire a notițelor și finisare a unor lucrări, artistul a pornit iar la drum în 1834, însoțind un regiment de dragoni într-o misiune de pacificare în Preeriile sudice. Chiar dacă expediția a fost un fiasco iar militarii s-au îmbolnăvit de holeră – inclusiv artistul fiind contaminat, din fericire nu fatal – pentru Catlin aceasta a prilejuit contactul cu noi triburi de indieni precum Comanche – cei mai aprigi călăreți din câți văzuse –, Kiowa, Waco, Wichita și Osage. Anul următor, neobositul pictor a vizitat Fort Snelling, spre a picta indienii din acea zonă, Ojibwa și Santee Sioux. Drumul spre lumea civilizată l-a făcut, pe Mississippi, în aval, într-o canoe din scoarță de mesteacăn, și a poposit la indienii Sauk și Fox pentru a le portretiza marea căpetenie Ke-o-Kuk, atât călare cât și pe jos, figură întreagă, cu fața pictată cu ocră roșu și toate atributele înaltei sale poziții, inclusiv colierul din gheare de urs în jurul gâtului.

În 1836 a ajuns în Minnesota, la cariera de unde indienii colectau o rocă roșie din care își ciopleau pipele. Acea zonă era sacră pentru toți indienii care se aprovizionau, de secole, de acolo. Orice dușmănie era dată uitării când se pătrundea în acel areal și nimeni nu avea dreptul să agreseze vreun membru al unui trib rival atâta vreme cât se aflau acolo. Cum acea rocă era încă necunoscută geologilor, iar Catlin a fost primul alb care a colectat câteva mostre, spre analiză, specialiștii au desemnat-o cu numele său, drept *catlinit*.

În intervalul cât el a cutreierat preeriile nordice, în zona estică și sud-estică, avuseseră loc războaie ale indienilor locali: în Illinois triburilor Sauk și Fox, conduse de Black Hawk, se ridicaseră împotriva mutării lor dincolo de Mississippi, în 1832, iar în Florida, aprigul Osceola, își conduseseră războinicii Seminoli într-un înverșunat război de guerilă, până ce a fost făcut prizonier, prin înșelăciune, în timpul tratativelor de pace din 1837. Cei doi iluștri comandanți au fost portretizați de Catlin în timpul detenției. Trăsăturile lui Osceola s-au

păstrat doar în pictura ce i-a făcut-o el la Fort Moultrie, în Carolina de Sud, unde se afla înțemnițat și despre a cărei cunoștință a lăsat informații foarte interesante în Scrisoarea nr. 57.⁹ Ulterior a executat litografii după schițele luate acolo, reprezentând bravul războinic în picioare, într-o atitudine măreață, purtând un turban decorat cu trei pene de struț și sprijinindu-se în pușcă. În 1838, Osceola a murit în închisoare, doborât de ftizie.

Venise momentul ca tezaurul documentar pe care îl strânsese să fie prezentat marelui public. Picturile erau încadrate în rame simple, de culoare neagră, pe care se afla înscris, cu alb, un număr ce se regăsea în catalogul aferent, în care puteau fi aflate toate detaliile necesare referitoare la fiecare lucrare în parte. Pe 23 septembrie 1837 la Clinton Hall din New York, a fost deschisă expoziția intitulată „Catlin's Indian Gallery” în care, pe lângă picturile panotate pe întreaga înălțime a peretelui până sub cornișă, erau expuse multe artefacte originale colecționate în timpul expedițiilor: veșminte, mocasini, arme, pipe, sculpturi, coșuri, ornamente, precum și un tepee de la indienii Crow, înalt de 7 m, pe a cărui învelitoare figurau pictograme așternute de fostul proprietar, în care imortalizase scene din viața sa de războinic și de vânător. Taxa de intrare era 50 cenți, sumă destul de mare pentru acele vremuri, pe care numai cei cu dare de mână și-o puteau permite. Succesul a fost atât de mare încât a căutat o sală mai spațioasă și plasată mai central, astfel că, pe 9 octombrie, și-a mutat expoziția la Institutul

Stuyvesant, pe Broadway, la colțul cu Bond Street. Autorul se afla tot timpul în sală și dădea explicații celor interesați. Organiza și conferințe în care prezenta în detaliu călătoriile întreprinse, ținuturile vizitate și cele 48 de triburi pe care le întâlnise și în mijlocul cărora lucrase. Manifestarea aceasta complexă atrăgând așa un aflux de public autorul a decis să itinareze expoziția în capitala federală, Washington, apoi la Baltimore, Philadelphia și Boston. Costurile de închiriere a sălilor, de tipărire a cataloagelor și a biletelor de intrare erau, însă, mari și artistul nu-și prea acoperea investițiile, în pofida numeroșilor vizitatori.

Lucrările sale erau apreciate de câțiva senatori importanți precum Henry Clay, Daniel Webster și William H. Seward care i-au susținut cererea ca întreaga colecție să-i fie achiziționată de stat și să devină nucleul unui Muzeu Național. Dar propunerea avea să fie blocată, în sesiunea Congresului din 1852-1853, de votul negativ al senatorului de Kentucky, Jefferson Davis, viitorul președinte al Confederației Sudiste din intervalul 1861-1865. În pofida faptului că se cunoșteau din timpul campaniei din 1834, când Davis era ofițer în regimentul de dragoni cu care Catlin a vizitat ținuturile indienilor Kiowa și Comanche, acesta se opusese din considerente politice, pentru că partidul Democrat al cărui membru era, avea o atitudine anti-indiană.

Sperând să convingă pe mai-marii țării să-i cumpere cât mai repede operele, în 1839, artistul a anunțat că intenționează să meargă în Europa și să le ofere altei țări. Dar nici această



Cariera de piatră roșie pentru pipe

strategemă nu a funcționat așa că el a hotărât să traverseze oceanul spre a-și prezenta galeria în Lumea Veche. Avea să rămână în Europa timp de 31 de ani, cunoscând, în egală măsură, sublimul gloriei și dezonoarea datornicului întemnițat.

Abia în Europa Catlin a devenit Catlin: acolo și-a căpătat celebritatea, s-a realizat ca showman și ca autor, acolo galeria lui s-a bucurat de maximă apreciere. S-a îmbarcat pe vasul „Roscius”, la New York, pe 25 noiembrie 1839, cu întreaga sa colecție (600 picturi și piese etnografice) care cântărea 8 tone, inclusiv niște exponate vii... doi urși grizzly, capturați în Munții Stâncoși, închiși într-o cușcă metalică.¹⁰ Portul de destinație a fost Liverpool iar de acolo s-a deplasat, cu toate lăzile și cuștile, în capitala engleză, după plicticoasele și îndelungile formalități vamale. În luna decembrie 1840, artistul și-a instalat exponatele, la Londra, în Sala Egipteană de pe Piccadilly, pe care o închiriasse pe o perioadă de 3 ani. Avea bun spirit comercial și știa să își promoveze expoziția: a angajat niște oameni care umblau prin oraș cu pancarte în vârful unor prăjini spre a face reclamă evenimentului. „Galeria Indiană” a avut un succes imens, mai ales că, pe lângă tablouri care, practic, tapetau pereții de sus și până jos, artistul expunea și obiecte etnografice. Spre a anima spațiul și a oferi publicului o imagine veridică a Americii și a băștinașilor pe care el îi immortalizase, în 1843 a inclus în programul de vizitare 9 indieni veritabili, din neamul Ojibwa care, ulterior, au fost înlocuiți cu indieni Iowa. Aceștia interpretau dansuri tradiționale, cântau, simulau lupta sau vânatoarea, după caz, și încântau asistența cu veșmintele lor ciudate și cu picturile faciale. Catlin avea să descrie experiența sa de expozant și manager de spectacol folcloric într-o lucrare publicată în 1852, la Londra, ilustrată cu desenele sale: *Adventures of the Ojibbeway and Ioway Indians in England, France, and Belgium, being Notes of Eight Years' Travels and Residence in Europe* by Geo. Catlin. Tot în Anglia, în 1841 și, respectiv, 1848, publicase artistul alte două lucrări, de asemenea, însoțite de o abundentă ilustrație: *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of North American Indians, Written During Eight Years' Travel (1832-1839)*

Among the Wildest Tribes of Indians in North America și Catlin's Notes of Eight Years' Travels and Residence in Europe.

Dacă primele zile după inaugurarea „Galeriei Indiene” la Londra, pe 29 decembrie 1840, l-au încurajat și motivat pentru aflulul de vizitatori (plătitori) și interesul ce-i era arătat, după un timp această activitate a început să-l agaseze și să-l obosească până la epuizare căci stătea în picioare, în expoziție, de dimineața până la miezul nopții pentru a da explicații și a răspunde la sutele de întrebări ce-i erau puse – multe dintre ele naive și rizibile. Înarmat cu un baston, spre a putea arăta diverse detalii de costum sau armament ori ornamente faciale la tablourile panotate foarte sus pe perete, Catlin făcea de sute de ori pe zi ocolul sălii, înconjurat de vizitatori. Nu avea timp să mănânce sau să se odihnească. Iar când, aparent, anumiți „prieteni” bine intenționați din lumea mare îl răpeau din mijlocul publicului curios și-l ducea, cu trăsura, la elegantele lor reședințe spre a-l ospăta, era doar pentru a-și chema acolo rudele, prietenii și cunoștințele spre a-l supune pe artist la calvarul altor nesfârșite întrebări despre călătoriile sale și despre specificul indienilor pe care-i cunoscuse. El relata, cu mult umor – deși adesea amar –, inserând chiar dialogurile interlocutorilor spre a fi cât mai exact în privința felului cum era chinuit de aceste întrevederi neprevăzute pentru care era răsplătit, ce-i drept, cu o masă succulentă, dar mult întârziată (pentru foamea ce-l mistuia!) de insistența auditorilor de a afla cât mai multe detalii despre Lumea Nouă.¹¹ Riguros în precizarea numelor vizitatorilor de seamă, el dădea o listă a celor care-i făcuseră onoarea de a veni la vizita privată din prima zi printre ei aflându-se câțiva membri ai familiei regale și ai aristocrației britanice, Ducii de Cambridge, de Buckingham, de Sutherland, de Devonshire, de Richmond și feldmareșalul duce de Wellington, învingătorul de la Waterloo al lui Napoleon. La fel de riguros era și în privința comentariilor de presă dedicate expoziției și volumelor publicate: în cartea unde își povestea aventurile, alături de „Galeria Indiană” pe care o adusesse în Europa, a inserat, atât în text cât și în anexe, multe extrase elogioase din articolele ce-i fuseseră consacrate

în periodicele britanice, belgiene, franceze sau americane.¹²

A fost invitat să conferențieze la Institutul Regal (Royal Institution) unde a dus mai multe tablouri aranjate pe șevalete și câțiva angajați pe care i-a îmbrăcat în costume tradiționale indiene. A avut un succes enorm, mai ales când a avansat ideea fondării unui Muzeu al Umanității (Museum of Mankind) care „să conțină și să perpetueze înfățișarea, obiceiurile și istoria tuturor raselor umane în declin și pe cale de dispariție” unde colecția sa „ar putea forma, în fond, baza unei asemenea instituții”.¹³ Pentru această propunere a fost aplaudat la scenă deschisă. Catlin era, fără îndoială, un vizionar: peste aproape un secol, la Paris, avea să fie organizat Musée de l'Homme care teauriza formele de cultură materială ale omenirii. Artistul avea mari speranțe că efortul său de a aduna o asemenea colecție va fi răsplătit prin achiziționarea ei și păstrarea, ca un tot unitar, într-o instituție științifică de prestigiu. Încă din 1846, când abia fusese fondat Smithsonian Institution în Washington, își oferise colecția pentru suma de 65.000 dolari, dar nu i s-a dat vreun răspuns pentru că, atât instituția cât și Congresul american care gestiona fondurile, aveau alte priorități.

Catlin a fost pionier al spectacolelor de „istorie vie” (living history) și, cu 40 de ani înaintea lui William Frederick Cody, alias Buffalo Bill, a prezentat în Lumea Veche, reprezentații în care era înscenat modul de viață al indienilor americani. După o primă perioadă când își petrecea întreaga zi și seară în galerie, repetând până la epuizare aceleași explicații, de la un grup la altul, și-a schimbat programul și a lăsat în expoziție câțiva asistenți care să-l suplinească dimineața, iar el își rezerva seara pentru a ține conferințe ilustrate cu tablouri vivante, în care 20 de angajați - londonezi cu fețele vopsite și cu peruci, îmbrăcați în costume indiene - mimau foarte convingător, după indicațiile precise ale artistului, diverse scene din viața băștinașilor americani. Fusese tipărit și un program care descria fiecare tablou: sfatul căpeteniilor, plecarea la război, dansul războiului, lupta și scalparea inamicilor căzuți, dansul scalpului, tratatul de pace și fumarea pipei păcii de căpetenie, viața de zi

cu zi în tabără, ceremonia vindecării unui bolnav de către șaman, nunta și distracțiile comunității (trânta, jocul cu minge, nimerirea unui cerc cu sulița, jocuri de noroc).¹⁴ Pe lângă acestea, chiar artistul participa ca „actor” în acel program, reînscenând pictarea portretului lui Mato-tope: el purta aceleași haine pe care le îmbrăca în timpul peregrinărilor printre indieni, iar interpretul căpeteniei Mandan era înveșmântat chiar în cămașa de piele a acestuia, decorată cu pictografii, ce-i fusese dăruită artistului. Aceste expuneri, însoțite de demonstrații, au avut un succes enorm, iar beneficiile au fost substanțiale.

La Londra, Catlin s-a bucurat de protecția și de concursul unui personaj important, Sir Charles Augustus Murray (1806-1895), majordomul Curții britanice, pe care îl cunoștea încă de pe pământ american căci acesta petrecuse 3 ani în Lumea Nouă și chiar trăise o vreme printre indienii Pawnee a căror limbă o deprinsese destul de bine. După revenirea în Anglia scrisese o carte în care își relatase aventurile, *Travels in North America* (1839). Cunosător și admirator al băștinașilor, Murray îl încuraja pe artist în demersurile sale de a-și promova expoziția și-i aducea în sală personaje influente din aristocrația britanică. El l-a introdus pe pictor în elita societății și tot el a mediat prezentarea, într-o vizionare privată, la Castelul Windsor, a peisajului cu Cascada Niagara, pe care regina Victoria își exprimase dorința de a o vedea.

Murray a sugerat ca, la Balul Caledonian, unde se aduna

protipendada britanică, să participe îmbrăcați în straie indiene. Cu acel prilej s-au distrat pe cinste. Și-au pictat fețele și mâinile, au pus peruci și au decis să se facă a nu înțelege întrebările sau comentariile societății, păstrându-și o expresie plină de seriozitate, demnitate și indiferență. Jocul le-a reușit de minune, până la un punct. Catlin s-a deghizat în războinic; Sauk, tânărul său nepot, Burr Catlin, care era foarte înalt de aproape 2 m, s-a îmbrăcat ca o mare căpetenie Sioux, iar Murray a luat un costum mai simplu și mai comod, jucând rolul unui metis translator pentru cei doi, căci vorbea câteva dialecte indiene și cunoștea, de asemenea, franceza și germana. Și-au făcut apariția, cu mare pompă, în sala de bal, înveliți în mari pelerine dintr-o întreagă piele de bizon, pictată, cu coroane de pene de vultur pe cap, cu arc și tolba de săgeți în spinare, tomahawk și cuțit la cingătoare, scut pe umăr, și chipuri impasibile. Imediat au fost înconjurați de participanții curioși, care le pipăiau hainele și armele, încercau să li se adreseze, să le pună întrebări dar ei rămăneau muți și priveau peste capetele mulțimii. Doar tălmăciul, făcându-se că încearcă să dea explicații, folosea un limbaj colorat, aproape neinteligibil, în care amesteca graiuri indiene, și cuvinte disparate în franceză și germană. Nimeni nu i-a recunoscut iar o ducesă, patroană a balului, regreta că nu poate conversa cu acești interesanți „sălbatici” și că tocmai Murray, care fusese în America și căruia îi citise cartea, nu se afla acolo ca să-i întâlnească pe indieni, să converseze cu ei și să dea

detalii celorlalți participanți la bal. Inclusiv Conte Dunmore, fratele lui Murray, nu l-a recunoscut pe acesta. Doar când au început să interpreteze dansul războiului, țopăind, agitând armele și scoțând înfricoșătoare strigăte de luptă, vopseaua, din cauza căldurii, a început să se topească și să le șiroiască pe obraji, dând la iveală adevărata culoare a pielii „indienilor de duminică”. Era suficient de târziu, ei se amuzaseră suficient și măștile puteau fi date jos. Publicul nu a fost dezamăgit, dimpotrivă, au fost câștigați noi vizitatori pentru expoziție în zilele următoare.¹⁵

Galeria a fost itinerată în mai multe orașe ale Angliei, în Scoția și Irlanda: Liverpool, Chester, Manchester, Leamington, Stratford-on-Avon, Sheffield, Leeds, York, Hull, Edinburgh, Glasgow, Belfast și Dublin.¹⁶

Când se afla la Manchester a fost contactat de un întreprinzător care adusesse de peste ocean un grup de 9 indieni Ojibwa spre a-i expune la bălciuri sau în spectacole de circ dar se gândise să-i ofere artistului în schimbul unei sume fixe pe lună. Catlin nu era de acord cu asemenea voiajuri și cu exploatarea băștinașilor în scopuri lucrative. Cu atât mai mult, nu era dispus să fie el responsabil de transportul, cazarea, îngrijirea și supravegherea acestora. După ce are o primă întrevedere cu indienii – care îl îndrăgesc imediat mai ales că unul dintre ei fusese prezent la o întrunire unde Catlin venise să portreteze câteva căpetenii de-ale lor – se decide să-i folosească în expoziție, în locul localnicilor pe care trebuia să-i fardeze spre a semăna a indieni când purtau costumele tradiționale. Face o înțelegere cu antreprenorul ca acesta să continue să aibă în grijă indienii iar aceștia să fie afiliați expoziției sale și să dea acolo spectacole folclorice. Este amuzant momentul când ei au fost duși la expoziție și s-au văzut priviți, din ramele de pe pereți, de mii de ochi de indieni prieteni și de dușmani: au început să scoată strigăte de uimire și satisfacție, în fața celor dintâi făceau gestul de a le strânge mâna, în fața celorlalți își agita tomahawk-ul sau cuțitul. Succesul a fost asigurat și publicul a luat cu asalt sala iar indienii au primit cadou diferite bijuterii și...sărutări din partea doamnelor entuziasmate de prestația lor.¹⁷ Taxa de intrare era de 1 shilling, sumă foarte de mare dacă



Indienii Ojibwa evoluând în Galeria Indiană instalată în Sala Egipteană de pe Piccadilly, la Londra

estimăm că ea reprezenta o treime din salariul zilnic al unui muncitor necalificat, la 1844. De aceea, publicul era format în mod special din oameni cu stare.

Indienii proveneau din Canada, de pe malurile nordice ale Lacului Huron, așa că aparțineau posesiunilor britanice. Iar cea mai fierbinte dorință a lor era să o vadă pe regina Victoria, ceea ce s-a putut aranja, spre marea lor satisfacție.

Regina Victoria a cerut să-i fie adusă trupa de indieni la Castelul Windsor pentru o reprezentație privată. Pregătirea indienilor a fost intensă și a durat câteva zile. Inclusiv Catlin și-a comandat un frac nou pentru eveniment.

La primirea la reședința regală, în Galeria Waterloo, au avut loc câteva momente amuzante, în care indienii s-au fâstâcit și nu au știut cum să procedeze: întâmpinați la intrare de un impozant portar, cu livrea roșie galonată cu aur și perucă albă, bătrâna căpetenie a crezut că este vorba de prințul consort Albert de Saxa-Coburg-Gotha și era pe punctul să-i ofere calumetul pe care-l pictase, în mod special, în albastru ceruleum pentru acest eveniment. Apoi, când s-au aflat chiar în fața reginei, căpetenia a renunțat să-i dăruiască acel calumet căci, după concepția sa, nu putea să-l înmâneze decât personajului cel mai înalt în rang dar în nici un caz unei femei, chiar dacă aceea era suverana lor.¹⁸ Căpetenia a ținut un scurt discurs apoi au urmat dansurile dezlănțuite care am încântat asistența cu sânge albastru.

Indienii Ojibwa dansând în fața reginei Victoria și a prințului consort Albert la Castelul Windsor



În final, după retragerea familiei regale, indienii au fost invitați la masă unde li s-a servit șampanie care doar cu mare greutate au acceptat să o bea fiindcă făcuseră un jurământ solemn că nu se vor atinge de alcool cât timp se vor afla în Anglia. Au fost convinși doar de explicațiile lui Catlin că acea băutură nu era spirtoasă și tare, ca acelea distilate, și că era obligatoriu, în acel loc, să fie închinată în sănătatea suveranei. Pentru bulele de gaz ce o producea, indienii au poreclit acea băutură „Chick-a-bob-boo”.¹⁹

Catlin devenise repede o celebritate la Londra ce merita imortalizată. În 1849, pictorul englez William Fisk i-a făcut un portret confratelui american, înveșmântat în haine de piele, cu franjuri și broderii, ținând în mână paleta și penelul și având alături două dintre modelele

sale, războinicul Iron Horn cu soția sa. Evident, cei doi băștinași nu se aflaseră în preajma artistului devenit model ci fuseseră preluați din iconografia realizată chiar de Catlin. Cei doi sunt plasați în umbra tepeului sub care se află artistul. Foaia de cort este crăpată și, în exterior, se vede o așezare indiană, cu alte corturi și locuitorii care mișună în jurul lor.

În 1845, artistul și-a mutat colecția la Paris, în Sala Valentino de pe Rue Saint-Honoré, unde succesul a fost chiar și mai mare. Revista *L'illustration* a publicat în mai multe numere din primăvara anului 1845, imagini și comentarii despre indienii aduși de el sau a reprodus câteva dintre picturile sale. Chiar pe prima pagină a numărului din 26 aprilie 1845, este o compoziție cu indieni inspirați de aceia care făceau animație în galeria lui Catlin. În numere următoare, sub genericul *Les Peaux Rouges par M. Georges Catlin* erau inserate texte și reproduceri ale unora dintre lucrările din galerie.²⁰ Expoziția conținea 585 de lucrări.

Regele Ludovic Filip I-a primit pe pictor, în audiență, la Palatul Tuileries și l-a rugat să-i fie prezentați indienii chiar acolo. Încântat de cele văzute, l-a invitat pe plastician să-și instaleze galeria la Luvru unde l-a vizitat de câteva ori. Se simțea în largul său între pânzele acestuia căci petrecuse și el o perioadă, în tinerețe, ca exilat în America, între 1797 și 1800. Atunci făcuse o coborâre pe Ohio și pe Mississippi, împreună cu frații săi, cu o barcă Mackinaw și luase contact cu diverse triburi indiene. Suveranul a indicat 15 lucrări după care i-a comandat pictorului să-i facă niște copii pentru a le panota la Versailles.²¹

Indienii ojibwa dansând în fața regelui Ludovic Filip I la Palatul Tuileries



Foarte satisfăcut de rezultat, suveranul i-a mai comandat artistului 29 de compoziții originale în care să reprezinte scene din viața și din aventurile lui René Robert Cavalier, Sieur de La Salle, exploratorul francez din secolul al XVII-lea, care cercetase cursul fluviului Mississippi și, în cinstea regelui Ludovic al XIV-lea, patronul său, botezase Louisiana uriașul teritoriu ce se întindea de la Golful Mexic la Canada pe care îl luase în stăpânire pentru Franța.

Invitându-l pe Catlin împreună cu trupa sa de indieni la reședința de la St. Cloud, unde-l avea oaspete pe regele belgienilor, a propus un concurs de canotaj, pe lacul din parcul castelului, între indieni și mateloți. Cei dintâi au evoluat într-o canoe din scoartă de mesteacăn, făcută chiar de indieni și adusă din America – ce aparținea fiului regelui, Ducele de Orleans – iar marinarii într-o barcă ușoară, fabricată la New York. Câștigători au fost marinarii și toată asistența regală a regretat că n-au învins indienii. Însă ei au încântat publicul cu demonstrații de tras cu arcul și de joc cu mingea și, ulterior, au fost răsplățiți cu medalii de aur și de argint și cu o sumă importantă de bani.²²

Théophile Gautier s-a entuziasmat de picturile lui Catlin și a scris un articol în periodicul *La Presse* din 19 mai 1845. Un alt admirator a fost celebrul pictor Eugène Delacroix care i-a vizitat de cel puțin două ori galeria și a făcut schițe după indienii care animau spațiul. George Sand a fost și ea de două ori la expoziție, mai întâi singură, apoi în compania partenerului său, compozitorul și pianistul Frederic Chopin, și a fiului ei, Maurice.²³ A lăsat câteva rânduri evocatoare în privința impresiei puternice pe care a încercat-o: „Am parcurs, deci, triburile indiene, neobosită și fără teamă; le-am văzut trăsăturile, le-am atins armele, pipele, scalpurile; am asistat la teribilele lor inițieri, la îndrăznețele lor vânători, la dansurile lor înfricoșătoare; am intrat în wigwamurile lor. Toate acestea merită ca bunii locuitori ai Parisului care deja cunosc, din punct de vedere poetic, aceste ținuturi, datorită lui Chateaubriand, a lui Cooper etc, să-și lase colțișorul de lângă foc și să meargă să se asigure cu proprii ochi de verismul acelor frumoase descrieri și a acelor povești picante. (...) Oricine, după ce a făcut turul muzeului Catlin,

poate cunoaște America sălbatică mult mai bine decât a făcut-o până acum prin lectură și prin visare.”²⁴

Anul următor, Catlin a participat cu două portrete de indieni la Salonul parizian, unde acestea au fost remarcate și apreciate de poetul Charles Baudelaire lăudându-le în subcapitolul VI intitulat „De quelques coloristes” al cronicii pe care a scris-o despre acel eveniment artistic, care debutează cu paragraful dedicat artistului american²⁵, ceea ce demonstrează interesul pe care i-l stârniseră lucrările sale: „La Salon sunt două rarități destul de importante; acestea sunt portretele *Micului Lup* [Little Wolf] și *Grăsimii din spinarea bizonului* [Buffalo Bull's Back Fat], pictați de d. Catlin, conducătorul sălbaticilor. Când d. Catlin a venit la Paris, cu indienii Lowy și muzeul său, s-a răspândit vestea că este un om cumsecade care nu știe nici să picteze nici să deseneze și dacă a făcut câteva eboșe acceptabile aceasta este datorită curajului și răbdării sale. Era aceasta o șiretenie inocentă a dlui Catlin sau prostia jurnaliștilor? Se dovedește astăzi că d. Catlin știe să picteze foarte bine și să deseneze foarte bine. Aceste două portrete sunt suficiente pentru a mi-o confirma, dacă memoria nu mi-ar aminti multe alte lucrări la fel de bune. Cerurile sale m-au impresionat datorită transparenței lor. D. Catlin a redat în mod magistral caracterul semeț și liber și expresia nobilă a acestor oameni viteji; construcția capetelor lor este foarte bine înțeleasă. Prin frumoasa lor ținută și prin dezinvoltura mișcărilor acești sălbatici fac să înțelegi sculptura antică. În ceea ce privește culoarea, ea are ceva misterios care îmi place mai mult decât aș putea spune. Roșul, culoarea sângelui, culoarea vieții, era într-atât de abundentă în acest muzeu posomorât încât era o beție; cât despre peisaje – munți împăduriți, imense savane, râuri pustii – era monoton, veșnic verde: roșul, această culoare atât de confuză, atât de densă, mai greu de pătruns decât ochii unui șarpe, – verdele, această culoare calmă și voioasă și surăzătoare a naturii, le regăsesc cântându-și antiteza melodioasă chiar pe chipul acestor doi eroi. Ceea ce este cert e că toate tatuajele și boielile erau făcute după game naturale și armonice.”²⁶

Catlin devenise o celebritate, era

onorat de suverani, de aristocrați ca și de oamenii de litere, arte și științe. Țarul tuturor Rusiilor, Nicolae I, aflat în vizită la Londra, în vara lui 1844, căruia artistul făcuse să-i parvină un album cu litografii după picturile sale, l-a răsplătit trimițându-i o tabacheră din aur pentru tutun de prizat, decorată cu email și perle.²⁷ Peste câțiva ani, savantul Alexander von Humboldt – el însuși un înveterat călător prin Americi – care își arăta admirația pentru opera pictorului, i-a expediat o misivă, pe 2 septembrie 1855, prin care îl invita să ia masa cu el, la Potsdam.²⁸ Artistul a avut o relație foarte apropiată cu Humboldt care i-a dat multe sfaturi privind America Latină pe care o explorase și o cunoștea foarte bine. Nu a fost, însă, dispus să-l însoțească pe artist într-o nouă expediție în acele ținuturi fiind prea vârstnic pentru așa o antrepriză obositoare. Aflat la Berlin în acel an, Catlin avea să-i vândă regelui Friedrich Wilhelm al IV-lea al Prusiei 10 picturi în ulei și 105 desene în tuș care, ulterior, vor îmbogăți colecția de la Museum für Völkerkunde.²⁹

La izbucnirea revoluției de la 1848 în Franța, Catlin a împachetat totul și s-a reîntors în Anglia, unde a redeschis galeria în Waterloo Place din Londra. La Expoziția Universală de la Crystal Palace, din 1851, Catlin a prezentat o selecție de veșminte indiene din vasta sa colecție.

Dar succesul avea să îl părăsească. Investițiile pentru închirierea sălilor de expoziție, pentru itinerarea ei și pentru tipărirea cărților și cataloagelor depășeau încasările sale și a trebuit să facă împrumuturi mari. Creditorii nu-l cruțau cu solicitarea returnării sumelor și a dobânzilor aferente. De teamă să nu-i fie scoasă colecția la mezat, a început să își copieze propriile lucrări, să aibă dublete.

O lovitură a primit și în plan familial căci soția și unicul fiu au decedat la câțiva ani unul de altul, ea de pneumonie, în 1845, iar el de scarlatină, în 1847, la Paris. Avea cincizeci și șase de ani, surzise și era falit. A fost încarcerat, în 1852, la închisoarea datornicilor până își putea achita datoriile. Cumnatul său, vechi membru al Senatului, a considerat că este mai bine să ia sub protecția sa pe cele 3 fice ale artistului pe care le-a dus înapoi în America. Catlin a avut, într-un fel, norocul – dacă se poate spune așa – ca un industriaș

Sala Catlin, National Portrait Gallery din Washington, D.C.,
foto Adrian-Silvan Ionescu, 2016



Sala Catlin la National Portrait Gallery din Washington, D.C.,
în stânga portretul lui Catlin de William Fisk
foto Adrian-Silvan Ionescu, 2016



american bogat, Joseph Harrison, aflând de situația sa dramatică, să-i achite toate datoriile (în valoare de 20.000 dolari) dar, în schimb, acest „binefăcător” – nu tocmai dezinteresat! – a intrat în posesia „Galeriei Indiene” și a colecțiilor etnografice. Le-a transportat peste ocean și le-a depozitat mulți ani în niște antrepozite din Philadelphia, în condiții destul de proaste de conservare. În acest fel, galeria a rămas unitară, nu s-a răspândit prin vânzare la licitație, dar multe piese s-au degradat, iar multe dintre obiectele etnografice, au fost roase de șobolani, de molii și au fost atacate de mușcași și de umezeală.

Fără draga sa colecție, fără bani, rămas complet singur, cu inima zdrobită, plasticianul s-a mutat la Paris unde a continuat să execute replici ale picturilor de care trebuise să se despartă. Această nouă suită a numit-o Colecția de Cartoane a lui Catlin (Catlin's Cartoon Collection).

În biografia artistului urmează 6 ani învăluiți în mister, cu expediții în ținuturi îndepărtate pe care cercetătorii vieții și operei sale le pun sub semnul întrebării. Entuziasmat de relatările lui Humboldt și de lecturi la Biblioteca Imperială din Paris despre America de Sud și comorile de acolo, între 1854 și 1860, artistul ar fi întreprins trei călătorii pe acel continent, a ajuns în Hawaii și a explorat Coasta Nord-Vestică a Americii de Nord.³⁰ Rămâne încă un secret de unde a făcut rost de fondurile necesare unor asemenea deplasări costisitoare. După ce a abandonat iluzia de îmbogățire rapidă cu aurul dintr-o mină părăsită din Munții Tumucamacha sau Munții de Cristal, în Brazilia³¹ s-a reîntors la vechea sa ocupație artistică. Peste tot a făcut schițe și a pictat. Rezultatul au fost peste 300 de lucrări de mici dimensiuni, în ulei pe carton, cu scene de vânătoare, de dans și de viață zilnică dar fără vreun portret, așa cum făcuse la începutul carierei sale, în Preeriile Nordice. Iar aventurile și experiența acumulată le-a adunat în două noi volume memorialistice: *Life Among the Indians: A Book for Youth* (1861) și *Last Rambles Amongst the Indians of the Rocky Mountains and the Andes* (1868). Dar, atât informațiile, foarte corecte în privința distanțelor și a localităților și triburilor de băștinași întâlnite cât și lucrările sunt



Picturi de Catlin la National Portrait Gallery, Washington, D. C.,
foto Adrian-Silvan Ionescu, 2016

suspicionate de specialiști ca pură fantezie sau rod al unei riguroase documentări de arhivă.³² Să cobori pe Amazon sau să străbați America Latină de-a curmezișul, de la un ocean la celălalt, necesitau cheltuieli mari și dotări speciale, pe care Catlin nu și le putea permite. Apoi, numele său nu apare în niciun document vamal sau în lista călătorilor imbarcați pe navele ce traversau oceanul. El pretindea că a circulat incognito, cu un pașaport englezesc, fals, și nu-și divulga numele real decât acelor care-i inspirau totală încredere.³³ La fel de greu este ca artistul să fie suspionat de o mare mistificare când există cele peste 300 de lucrări cu tipuri specifice de băștinași din America Latină sau de pe coasta de vest și din Munții Stâncoși. Apoi, se impune o întrebare de bun simț: unde ar fi putut trăi artistul, în Europa, timp de 6 ani, în totală reclusiune, fără a fi văzut de cineva, fără a contacta sau a fi contactat – inclusiv pe cale epistolară –, executându-și, din imaginație, picturile cu locuitorii de pe malurile Amazonului sau ale lui Yucayali, din Uruguay, din British Columbia sau din Munții Stâncoși? Este prea puțin probabil că el să fi recurs la așa un fals grosier.

Revenit în Europa în 1860, a mai trăit 11 ani la Bruxelles unde a continuat să lucreze la colecția de „cartoane” și a redactat volumele menționate. În 1871 s-a întors în Statele Unite și chiar în acel an a deschis, la Galeria Sommerville din New York, o expoziție cu lucrările executate în timpul ultimilor ani de peregrinări, însoțită de o broșură neilustrată de 99 pagini, *Catalogue Descriptive and Instructive of Catlin's Indian Cartoons*, care acum este o raritate. Marea sa dorință era ca opera vieții sale să intre în patrimoniul național, la Smithsonian Institution. Șansa se materializase după un accident nefericit, un incendiu care, în 1865, a mistuit colecția de portrete de indieni realizate de Charles Bird King și John Mix Stanley, găzduite de Smithsonian Institution. La începutul anului 1872, Catlin a fost invitat să-și expună acolo colecția de cartoane și, chiar mai mult, i s-a oferit un spațiu în turnul Castelului Smithsonian, spre a-și amenaja un atelier.³⁴ Doar că, pentru el, această recunoaștere venea cam târziu. Nu a mai trăit decât încă 10 luni, trecând la cele veșnice, la Jersey City, pe 23 decembrie

1872, spre a-și reîntâlni modelele care ajunseseră mult înaintea sa în Veșnicele Plaiuri ale Vânătorii. Până în ultima clipă a vieții a fost preocupat de soarta operei sale: se spune că ultimele sale cuvinte au fost „What will happen to my Gallery?”. Nu după mulți ani, în 1879, Galeria Indiană a fost oferită în dar, la Smithsonian, de văduva magnatului și colecționarului Joseph Harrison. Expunerea sa publică s-a produs, între 1883 și 1890, în proaspăt înființatul United States National Museum.

Dar expoziția nu a rămas panotată permanent acolo. Din cauza stării de conservare nesatisfăcătoare, lucrările au fost depozitate timp de multe decenii. Abia în 1961, 27 dintre ele au fost selectate pentru a ornamenta pereții Casei Albe iar în 1965, la celebrarea bicentenarului nașterii lui James Smithson, fondatorul Institutului Smithsonian, majoritatea colecției a umplut, ca altădată, pereții clădirii.³⁵

Parte din lucrările sale, inclusiv portretul ce i l-a făcut William Fisk în 1849, se află în expunere permanentă la National Portrait Gallery din Washington, D. C., într-o sală și deasupra unei scări unde sunt panotate în trei șiruri suprapuse pe un perete semicircular. În 2002, la Renwick Gallery s-a încercat

o reconstituire fidelă a Galeriei Indiene, tablourile fiind așezate pe toată înălțimea pereților, până sub cornișă. În 2013, la National Portrait Gallery din Londra a fost deschisă, în intervalul 7 martie-23 iunie, expoziția „George Catlin: American Indian Portraits”³⁶, itinerată apoi la Birmingham Museum and Art Gallery, în iulie-septembrie același an.³⁷ Astfel, a fost refăcut, în Lumea Veche, o parte din traseul Galeriei Indiene din 1840-1845.

Când, în 1974, la Sala Dalles din București a fost deschisă ampla expoziție itinerantă „Vestul American”, organizată de Amon Carte Museum of Western Art din Fort Worth, Texas, printre lucrări au figurat și câteva semnate de George Catlin.³⁸ Atunci au fost văzute pentru prima dată în România niște picturi ale lui Catlin.³⁹

Pionier al artei documentariste, etnograf diletant, memorialist plin de talent în relatarea aventurilor prin care trecuse, antreprenor ingenios de spectacole folclorice, celebritate mondială a timpului său, George Catlin a lăsat o operă cu valoare perenă în care au fost păstrate chipul și viața zilnică a unor populații aflate în ultima perioadă de glorie a existenței lor tradiționale înainte de a fi asimilate în curentul general al civilizației americane de model european.



Reconstituirea Galeriei Indiene la Renwick Gallery, Washington D. C.,
 foto Adrian-Silvan Ionescu, 31.10.2006

Note:

¹ Harold McCracken, *George Catlin and the Old Frontier*, The Dial Press, New York, 1959, p. 24

² [George Catlin], *Les Indiens de la Prairie. Dessins et notes sur les mœurs, les costumes et la vie des Indiens de l'Amérique de Nord* par George Catlin, 1796-1872, Traduit pour la première fois en français par France Frank et Alain Gheerbrant, Club des librairies de France, Paris, 1959, p. 47

³ Marjorie Halpin, *Catlin's Indian Gallery. The George Catlin Paintings in the United States National Museum*, The Smithsonian Institution, Washington City, 1965, p. 15

⁴ George Catlin, *North American Indians*, Edited and with an introduction by Peter Matthiessen, Penguin Books, Middlesex, 1989, p. 187

⁵ Harold McCracken, *op. cit.*, p. 66

⁶ Harold McCracken, *op. cit.*, p. 49.

⁷ Bernard DeVoto, *Across the Wide Missouri*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1975, p. 318

⁸ Harold McCracken, *op. cit.*, p. 49.

⁹ George Catlin, *North American Indians*, *op. cit.*, p. 449-455.

¹⁰ George Catlin, *Adventures of the Ojibbeway and Ioway Indians in England, France, and Belgium, being Notes of Eight Years' Travels and Residence in Europe*, DSI Digital Scanning, Inc. Scituate, 2001, vol. 1, p. 2.

¹¹ *Ibidem*, p. 41-44.

¹² *Ibidem*, p. 52-59, 205-245.

¹³ *Ibidem*, p. 62.

¹⁴ *Ibidem*, p. 94-97

¹⁵ *Ibidem*, p. 69-78.

¹⁶ *Ibidem*, p. 100

¹⁷ *Ibidem*, 105-120.

¹⁸ *Ibidem*, p. 135-137

¹⁹ *Ibidem*, p. 139

²⁰ *Les Peaux Rouges* par M. Georges Catlin, în *L'Illustration* no. 117/24 Mai 1845, p. 202-205; no. 119/7 Juin 1845, p. 231-234; no. 121/21 Juin 1845, p. 265-266.

²¹ George Catlin, *Adventures of the Ojibbeway and Ioway Indians...*, vol. II, p. 294

²² *Ibidem*, p. 289-292

²³ Michel Faucheux, *Buffalo Bill*, Éditions Gallimard, Paris, 2017, p. 159.

²⁴ George Sand, *Relation d'un voyage chez les sauvages de Paris*, în *Le Diable à Paris: Paris et les Parisiens, mœurs et costumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie*, Éd. Jules

Hetzel, Paris, 1846, p. 186-188.

²⁵ În traducerea volumului *Curiozități estetice*, (Ed. Meridiane, București, 1971), în care Baudelaire și-a adunat exegeza plastică, traducătoarea Rodica Lipattii a eliminat de la p. 33 paragraful rezervat lui George Catlin, considerat probabil nesemnificativ în comparație cu alți artiști francezi de mai mare renume, precum Decamps, Delacroix și Diaz de la Pena.

²⁶ Charles Baudelaire, „De quelques coloristes”, *Salon de 1846*, VI, în *Curiosités esthétiques*, Calman Lévy Éditeur, Paris, 1880, p. 123-124.

²⁷ George Catlin, *Adventures of the Ojibbeway and Ioway Indians...*, *op. cit.*, p. 197.

²⁸ Archives of American Art, Correspondence George Catlin, Reel 5824, frame 170.

²⁹ Horst Hartmann, *George Catlin und Balduin Möllhausen. Zwei Interpreten der Indianer und des Alten Westens*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1984, p. 17, 31.

³⁰ Benita Eisler, *The Red Man's Bones. George Catlin, Artist and Showman*, W.W. Norton & Company, New York, 2013, p. 372-377, 381, 383-384.

³¹ George Catlin, *Episodes from "Life Among the Indians" and "Last Rambles"*, Edited and with an introduction by Marvin C. Ross, Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 1997, p. 10-12.

³² Benita Eisler, *op. cit.*, p. 372-373, 384-386.

³³ George Catlin, *Episodes*, *op. cit.*, p. 13.

³⁴ Therese Thau Heymann, *George Catlin and the Smithsonian*, în George Gurney, Therese Thau Heymann (editors), *George Catlin and His Indian Gallery*, Smithsonian American Art Museum, W. W. Norton & Company, Washington, D. C., 2002, p. 255.

³⁵ Marjorie Halpin, *Catlin's Indian Gallery. The George Catlin Paintings in the United States National Museum*, Smithsonian Institution, Washington City, 1965, p. 23.

³⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *George Catlin s-a întors la Londra*, în *Observator Cultural* nr. 434 (692)/26 septembrie-2 octombrie 2013, p. 18-19.

³⁷ *Idem*, *Expoziția George Catlin – American Indian Portraits*, în SCIA Artă Plastică, Serie nouă tom 4 (48)/2014, p. 219-223.

³⁸ Ronnie C. Tyler, Pater H. Hassrick, *Vestul American*, 1974, catalog de expoziție, p. 16-19, 33

³⁹ Adrian-Silvan Ionescu, *Vestul American*, în *Luceafărul* nr. 10 (619), sâmbătă 9 martie 1974, p. 8.

Asupra lui Ovidiu Ionescu sau pseudo-discurs în parte lămuritor la „hărțile timpului”

Marius Manta

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58



Marius Manta

Se spune, pe bună dreptate, că arta cu adevărat valoroasă are un caracter universal, că îndeplinește statutul de comunicare artistică transfrontalieră și împlinește de cele mai multe ori principiul accesibilității, în sensul în care găsește forma potrivită pentru a fi înțeleasă de toate categoriile de oameni. Tocmai acestea ar fi motivele în virtutea cărora îmi permit să vă invit doar pentru câteva momente în cel puțin două spații ce nu par să aibă multe puncte în comun, dar care, totuși, par să fi preluat câteva proto-elemente dintr-un soi de matrice primară pe care e posibil să o mai purtăm fiecare dintre noi, undeva uitată în adâncurile noastre.

Așadar, mai întâi, în Japonia, majoritatea miturilor și legendelor se regăsesc în cărți extrem de vechi precum *Nihon Shoki* sau *Kojiki* (Cronica faptelor antice) ș.a.m.d. În mitologia japoneză, mitul genezei este văzut ca un ritual erotic, iubirea fiind singura capabilă de a crea lumea. Primii zei din panteonul

șintoist au creat la începuturile timpului două entități: una masculină - Izanagi, și una feminină - Izanami, responsabilizându-le în actul de întemeiere al lumii. Pentru a săvârși aceasta, au primit o „naginata” (armă specifică perioadei feudale, samurailor) fermecată. Stând pe podul dintre cer și Pământ, Izanagi și Izanami au făurit prima insulă, Onogoro, ivindu-se din apa oceanului. Apoi, cei doi au construit o coloană uriașă și un palat, numit Yahirodono. Izanagi și Izanami au ținut un ritual de împerechere, mergând în jurul coloanei iar când s-au întâlnit, Izanami a fost prima care a salutat. Acest lucru a fost nepotrivit, deoarece principiul masculin ar fi trebuit să vorbească primul. De aceea, cei dintâi copii pe care i-au avut, Hiruko și Aawashima, nu au fost considerați zei de către ceilalți, fiind abandonați într-o barcă pe mare. Izanagi și Izanami aveau să reia ritualul.

Pe de altă parte, Africa: considerat de savanți drept leagănul omenirii, continentul Africii pare să fie unicul loc din lume unde se pot găsi urme ale fiecărui stadiu din evoluția omului. Povești despre un zeu suprem sau despre un creator care a făcut deopotrivă universul și oamenii se găsesc în miturile tuturor triburilor. În mod evident, există o serie bogată de credințe și ritualuri care par a fi conectate direct cu tainele creației. Credința într-un zeu creator sau într-o forță creatoare este foarte răspândită în Africa. Notă particulară: adesea, Zeul Suprem are o soție. El creează universul și oamenii, dar și zeii ori spiritele: fiecare dintre cei din urmă apare însoțit de un partener de viață. În mod excepțional, dacă ne raportăm la unele legende ale populațiilor yoruba și fon, vom lua aminte asupra dualității divinității. În mitologia yoruba, zeul suprem, Olodumare, este descris fie ca

bărbat, fie ca femeie, fie ca ambele, simultan. Conform mitologiei fon, Nana-Buluku, creatorul androgin, i-a născut pe gemenii Mawu și Lisa, care aveau funcții opuse: Mawu- aspectul feminin ce guvernează pământul și Luna, iar Lisa- aspectul masculin ce stăpânește și determină cerul și Soarele.

Asemenea exemple pot fără îndoială continua și cu alte popasuri, în alte sisteme de credință, pe care însă le voi amâna, având conștiința faptului că un asemenea demers nu poate avea în nicio condiție un tablou-final cu caracter exhaustiv. Totuși, interesant este cum, aproape peste tot, ies în evidență câteva elemente ce se autodefinesc printr-un rol activ: Divinitatea în toate ipostazele sale, dispusă la a crea, la a da viață, mai mult sau mai puțin ex *nihilo*. Apoi, perechea îndrăgostiților – bărbatul și femeia – care, dintr-un motiv sau altul, sunt supuși unei greșeli ce le schimbă condiția. Prezente cu chipuri diferite în culturile lumii, asemenea desfășurări ale evenimentelor ancestrale spun până la urmă diferit aceeași poveste. E până la urmă povestea unei bucurii amânate, a unei destrămări, a unei rupturi cu consecințe eminamente tragice. E – de ce nu? – o istorisire care are în centru nevoia unei noi orientări, a unui vector schimbat, a unei reveniri acasă. În această ecuație cu o grămadă de necunoscute ce își multiplică numărul în progresie geometrică, artei îi va fi fost dat să joace rolul unui principiu ordinator, a acelei *naginate* din cultura japoneză ori, dacă comparația nu pare cu totul forțată, arta – alături de artist – ar trebui să joace, mai ales în epoca prezentă a post-adevărului, rolul eroului civilizator - responsabil în primul rând cu stabilirea unei ordini, responsabil cu „destrămarea haosului” (vă rog să îmi permiteți această barbarie).

„Muguri de toamnă”, Ovidiu Ionescu
Centrul de Cultură „George Apostu”, 2022



În lumea prezentului, în lumea omului-recent (Patapievici), nu știu cum s-ar putea reinstaura firescul. Modernitatea, sub toate formele ei, pare să-și fi semnalat demult neputințele. Omul contemporan a devenit ultra-specializat, e „actantul” ingineriilor nano, e dedicat carierei până la epuizare, prețuind tot ceea ce poate fi supus schematizării și clasificării, chiar în absența unor criterii viabile. E un soi de Toma Necredinciosul prin instaurarea rațiunii în absolut toate domeniile de cunoaștere. Ar fi interesat să cuantifice frumosul, să patenteze un algoritm de conversie al celor mai nobile dintre sentimente. Dar iubirea „se joacă” pe paliere diferite, care nu se intersectează atât de des. Sintagma „liberului arbitru” este din ce în ce mai des greșit uzitată, funcționând iluzoriu-magic sub forma unui sceptru din vechime ori precum un laser în mâna vreunui personaj (post)cibernetic.

Socot că atunci când vom îndrăzni să ieșim din iureșul caruselului postmodern, privirea va fixa un reper axiologic valid, prefigurând un continuum ascendent în raport cu taina propriei noastre existențe, va fixa liber linia orizontului, capabilă (abia acum) de întâlniri providențiale.

O întâlnire cu totul aparte este și aceasta de față, cu exponatele artistului Ovidiu Ionescu, expodate pe care am încercat să le descos cu privirea nespécialistului, dar cu mirarea și curajul celui care formulează întrebări probabil juste. Aici am găsit un discurs viabil

despre încredere în condiția celui care creează și în rolul acestuia de a revela într-o cuvenită măsură taina existenței. Privite separat dar mai ales în ansambluri, obiectele artistului rămân însuflețite dincolo de timp, purtând pe mai departe minunata poveste a omului. Uneori, în cele mai stranii situații, obiectele par a primi o viață nouă, grație unor energii ce străbat spații, temporalități, suflete. Intuiesc de ce, pentru o clipă, instalațiile lui Ovidiu Ionescu m-au purtat cu gândul la evenimentele tragice de la Pompei, ce au rămas să își spună povestea fără întrerupere, oferind o saga a omului din timpuri cumva imemorale. Grație lor, avem astăzi fotografia de ansamblu a vieții *in situ*, a așteptărilor, a unor povești de prietenie, iubire, ură, încredere, deznădejde etc. Revenind, artistul

pe care îl întâlnim astăzi face parte din categoria rară a celor care încă mai sunt interesați de sens și ordine. Deși par ivite dintr-o poetică a momentului, majoritatea artefactelor pe care le avem în față nu sunt tributare „civilizației fragmentului”, ci construiesc o viziune unitară, apar „cu program”, devin semnificative în marea poveste a individului. Precum un *jester* la curtea regelui, artistul își îngăduie să dezgolească adevărul, având încredere că după înlăturarea tuturor straturilor de „locuri comune” se poate ajunge la un figurativ pe care să îl reinterpreteze. Pe bună dreptate, s-a spus în mai multe rânduri că arta modelării se leagă la Ovidiu Ionescu de principiul sculptural clasic și că frumosul, echilibrul rămân constantele formelor-nou-apărute. Organizate în cicluri (a se vedea

„Muguri de toamnă”, Ovidiu Ionescu
Centrul de Cultură „George Apostu”, 2022



„Omul împotriva vieții”) sau de sine stătătoare, creațiile sale demarează un excurs în parte imaginar, pornind de la creație / geneză și urmărind un continuum evolutiv. O întreagă estetică se concentrează în jurul unor forme anatomice care sunt resemantizate. Simbolul falic ori sânul femeii dezvoltă o poetică a transgresivității corpului uman, în timp ce mereu obiectele-din-apropiere înmagazinează energii și stări aparte. Spersă nu greșesc, așa evita cuvântul „strălucire” pentru a defini „obiectele” expuse. Aș vorbi însă de un soi de luminozitate, care irumpe chiar din materia însuflețită artistic. Ei bine, într-un cotidian în care „totul este la vedere”, în care ne expunem excesiv, Ovidiu Ionescu ne propune în forma unei „noi moderne” să ne întoarcem la aspectele purtătoare de sens ziditor. Apoi, focusând asupra exponatelor, observăm că de multe ori alegerea artistului este aceea de a le înfățișa împreună, așezate într-un continuum discursiv, evidențiind capacitatea acestora de a intra în dialoguri neconvenționale. Un element banal – precum toarta – e la rândul ei presemn al unor raporturi duale. Practic, Artistul mărturisește prin mijloacele de care dispune că omului nu i-a fost dat să viețuiască singur.

Poate mai ales aici, alături de monumentele Centrului „G. Apostu”, exponatele lui Ovidiu Ionescu dau glas unor tăceri pline de sens, dezmoșesc neputințele prezentului și impun sonorități pe care urechea umană nu mai era în stare să le discearnă. Legând timpul individual de o temporalitate mitică, artistul,

meritoriu apreciat cu o distincție specială la Cvadrienala Internațională de Ceramică de la Mino, ne învață și astăzi cum să ne împărtășim de bucuria actului creator. Pentru că o fișă de tip CV ar presupune un spațiu cu mult mai ofertant – cel în discuție întrunind toate calitățile unui artist de excepție ce nu poate lipsi din nicio enciclopedie dedicată artei contemporane, fiind doctor – profesor în cadrul Universității

de Arte București, Departamentul Ceramică, participant la zeci de expoziții de grup, cu aproape 30 de personale, cu o activitate curatorială importantă, prezent în cataloagele unor expoziții de tradiție etc., conducător de lucrări de licență și masterat, vă invit să vă bucurați aici, la fața locului, de traseele existențial-culturale prefigurate, de aceste *hărți ale timpului* ce încă ne mai pot orienta în propria noastră poveste.

„Muguri de toamnă”, Ovidiu Ionescu
Centrul de Cultură „George Apostu”, 2022



„Muguri de toamnă”, Ovidiu Ionescu

Victor Brauner – 120

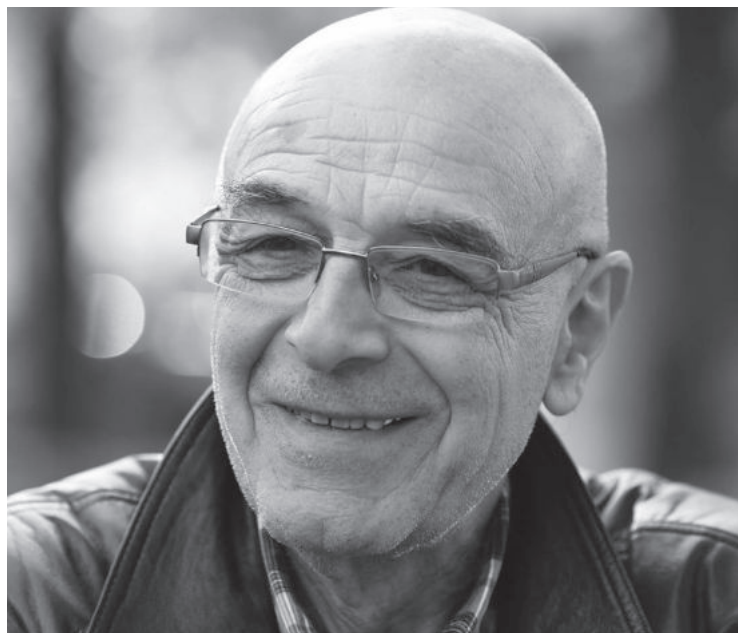
Cei 9 ani de-acasă...

Emil Nicolae

Recunosc că, inițial, nu-mi do-ream să introduc vreun accent po-lemic în acest text aniversar, în fond, pentru că nu-i vedeam rostul. Observ însă că, în preajma împlinirii a 120 de ani de la nașterea lui Victor Brauner (n. 15 iunie 1903, Piatra-Neamț – m. 12 martie 1966, Paris), cu ocazia manifestărilor dedicate acestuia, apar și opinii care tind să nege / să șteargă legăturile artistului cu locul natal, folosind contextul epocii, sub diverse „argumente” care ar rezulta de aici.¹ De aceea mă văd obligat să revin la câteva dintre punctele de vedere pe care le-am exprimat în urmă cu două decenii.²



Victor Brauner în atelier



Emil Nicolae

Am plecat atunci de la o aserțiune a lui Marcel Proust care, în opera sa capitală³, susținea că pentru un artist rămâne esențială memoria primară / afectivă de la vârsta de 6-11 ani. N-am fost singurul și nici primul care-și punea această problemă în legătură cu Victor Brauner, respectiv cum a fost „Victor înainte de Victor” („Victor en avant de Victor”). Iată, de pildă, ce scria Michel Butor (unul dintre reprezentanții „noului roman” francez) în catalogul unei expoziții din 1985: „De unde veneai tu, Victor Victor?, căci nu mi-e de ajuns să știu că te-ai născut la Piatra Neamț, un orașel din Carpați, în România, trebuia să cunosc formele și culorile caselor, a ta avea etaj?, mobile, cum era leagănul tău, dacă aveai unul, ce aveai pe pereți, cum era biserica, și școala, și castelul, dacă exista unul, cum era orizontul, arborii, animalele, pe care le preferai, ce nume le dădeai, cum zburau păsările, căci în tablourile tale există autobiografie, și cum zburau ele, ceea ce ne arăți acolo este noaptea zilelor tale și noaptea nopților tale și, de asemenea, aș dori să pot gusta mereu ziua tuturor zilelor tale și zilele nopților tale...”⁴

De asemenea, prietenul și primul monograf al artistului, scriitorul Sarane Alexandrian⁵, când a sosit la Piatra-Neamț cu ocazia aniversării centenarului nașterii lui Victor Brauner (14-16 iunie 2003), mi-a mărturisit că privește această călătorie ca pe un adevărat pelerinaj, „ca o călătorie la

întâlnirea cu Victor...” Apoi și-a mai amintit că, la intrarea în oraș, a văzut pe o reclamă cuvântul „noroc”, m-a întrebat ce înseamnă și mi-a spus că Victor, la Paris, avea un câine cu acest nume. Și a adăugat: „Victor este un însoțitor fidel al meu și acesta e motivul pentru care mă aflu aici. Mă consider un fel de ambasador al lui, pentru că știu ce ar fi vrut să spună el aici...” De altfel, Sarane Alexandrian și-a început conferința susținută la Muzeul de Artă cu aceste cuvinte: „Sunt foarte emoționat să fiu aici, la Piatra-Neamț, orașul natal al lui Victor Brauner, despre care mi-a vorbit adesea, căci el mi-a fost cel mai bun prieten din grupul suprarrealist, după război...”

După amintita conferință i-am propus lui Sarane Alexandrian să facem o plimbare prin oraș pe urmele lui Victor, vizitând cele câteva locuri care i-au marcat copilăria și care au supraviețuit agresiunilor istorice: sinagogile „Baal Shem Tov” și „Leipziger”, Parcul Cozla, Școala de Băieți nr. 2 (acum o anexă a Liceului de Arte „Victor Brauner”) etc. Când am ajuns pe fosta stradă Colonel Roznovanu (astăzi B-dul Decebal), m-a întrebat cu febrilitate: „Unde este casa lui Victor?” I-am explicat că, din păcate, a dispărut în urma „sistematizărilor” succesive din zonă. „Dar locul?” Am traversat și, vizavi de Biserica Precista, am aproximat fostul colț cu fosta stradă a Plutașului, unde erau cândva curtea și casa de

la numărul 30. Blocuri și magazine! Sarane Alexandrian s-a îndreptat spre o vitrină, s-a întors cu spatele spre ea și a început să-și plimbe privirea pe orizont, peste crestele muntelui Cozla, peste acoperișurile celor câteva case de altădată, scăpate ca prin minune, peste zdrențele de nori alburii... I-am precizat că actuala Biserică Precista nu exista pe vremea lui Victor. Mi-a răspuns: „Vreau să-mi dau seama ce vedea el când ieșea din casă, dimineața...” Așadar căuta și el răspunsuri la întrebările pe care și le pusesese Michel Butor (între timp, poetul Nicolae Tzone și criticul Radu Voinescu, care participau la această preumblare inițiată, făceau fotografii de zor!).⁶

Așadar, ce înseamnă – până la urmă – acea „mitologie personală” pe care o invoca mereu Victor Brauner? O sumă de experiențe diverse (particulare, intelectuale, istorice etc.) asimilate de-a lungul vieții și coagulate / proiectate apoi într-o viziune proprie. Iar când e vorba despre artă suntem tentați să ne referim cu prioritate la partea „vizibilă” a universului exprimat. Dar „izvoarele operei” sunt acolo („ascunse”), fie că vrem sau nu să le luăm în seamă.

Mă opresc doar la câteva exemple...

Există în opera lui Victor Brauner un lung șir de lucrări cu „licantropi”⁷, realizate în perioade diferite. Când le privești / cercetezi, nu poți să faci abstracție de o notă lăsată într-un carnet, peste decenii, unde artistul își

amintea de „urletul lupilor” din lungile seri de iarnă ale copilăriei. Lupul (și / sau substitutul imagistic *câine*) apare mai frecvent în lucrările din perioada 1938-1939, dar nu va dispărea niciodată din bestiarul braunerian. Căci, îi mărturisea artistul lui Max Pol-Fouchet⁸, „când pictez animale, mă identific cu ele... dacă trebuie să mă ascund, cel mai bun loc e în lăuntru unui câine!” Ca referințe semnificative, aș menționa aici pictura „Personaj cu balaur / cu lup” (1931, ulei pe pânză, 65 x 54 cm – col. FCER, București), care ilustrează explicit circulația „agresivității lichide” de la animal la om, dar și obiectul suprealist intitulat „Loup-Table” (1947, asamblaj din masă de lemn + cap și coadă de vulpe naturalizate, 54 x 57 x 28,5 cm), despre care André Breton scria: „*Entre chien et loup*”, nicio expresie mai potrivită, care prima oară se încarcă de sensul panicii din copilăria noastră, nu fixează mai bine limitele afective ale operei create de Victor Brauner în preajma războiului. /.../ Doar Victor Brauner a *masat*¹⁰ frica și a făcut din ea o calitate a mesei obișnuite...”¹¹

Or, la originea acestei stări de panică asociate lupului se află – mai mult ca sigur – un eveniment din copilăria pictorului, petrecută la Piatra-Neamț. În 1909, când Victor Brauner avea 6 ani, în Parcul Cozla a fost (re)inaugurată „Grotă urșilor” (o cușcă din fier pentru „ursul Vasile”, care avea la un capăt și o secțiune mai mică pentru doi lupi). Familia Brauner (în acel moment: părinții Herman și

Debora, împreună cu copiii Rudolf, Rovenă, Victor, Veronica și Harry), alături de toată protipendada, a fost de față. Dacă „urletul lupilor” din pădurile nemțene poate fi socotit o închipuire a lui Victoraș (casa de pe str. Colonel Roznovanu nr. 30 fiind situată în centrul orașului), contactul vizual cu lupii a fost real și pregnant!

Pe de altă parte, Victor Brauner avea 7 ani în 18 mai 1910 (tocmai fusese „recenzat” în vederea următorului an școlar), când cometa Halley revenea în preajma Pământului. Dacă o lume întreagă a fost isterizată de această întâmplare, conferindu-i semnificații apocaliptice, e ușor să ne dăm seama cum a reacționat o țară nu prea dezvoltată, ca România. Ziarele centrale și locale din epocă stau mărturie în acest sens. La Piatra-Neamț, sub patronajul primarului Nicu I. Ioaniu (1907-1911), în vârful muntelui Cozla (la „Gospodine”, cum se numea locul în care funcționa și un restaurant), a fost organizat un fel de praznic uriaș, pentru toți locuitorii, ca să nu-i găsească sfârșitul cu burta goală! La această întrunire a participat numai Herman Brauner, Debora și copiii rămânând acasă, iscodind cerul prin fereastră. Putem înțelege cum a fost resimțit frisonul momentului în casa Brauner de pe str. Colonel Roznovanu nr. 30, unde același H. Brauner & compania organizau ședințe de spiritism!... Pe parcursul vizitei făcute la Piatra-Neamț în 2004, Marion Brauner, nepoata artistului (respectiv, fiica fratelui său Théodore-Cesar / Teddy Brauner, născut la Viena în 1914) mi-a relatat faptul că apariția cometei era adesea invocată cu mare haz în cadrul reuniunilor familiei de mai târziu, la Paris. Un detaliu: după ce a trecut ora pronosticată a „zborului” cometei Halley, fără ca nimeni s-o poată vedea, mama Debora le-a spus copiilor „Gata, a trecut sfârșitul lumii, acum la culcare!”

Totuși, agitația din luna mai 1910 a rămas impregnată în „memoria primară” (afectivă) a lui Victor Brauner. Încât, spaima inițială și apoi tot ce a mai aflat artistul despre puterea secretă a cosmosului în relația cu omul a devenit o preocupare obsesivă în anii maturității. A se vedea numeroasele lucrări din seria de cosmogonii (exp. *Passivité Courtoise*, 1935, ulei pe pânză, 130 x 160 cm), de unde cometa Halley nu lipsește (măcar din desenele pregătitoare).

De obicei, exegeții fac legătura dintre Victor Brauner și aparatul de fotografiat prin C. Brâncuși. Cei doi



„Om cu Balaur-Lup”, Victor Brauner, 1931

s-au cunoscut în 1930, în timpul celei de a doua călătorii a pictorului la Paris, când – conform unui „ritual” practicat de o mare parte a diasporei artistice române – l-a vizitat pe marele sculptor în atelierul din 11 Impasse Ronsin (arondismentul 15). Victor Brauner însuși a relatat, în dosarul „Cazul» Victor Brauner”¹², povestea unei fotografii realizate în 1930 pe B-dul Montparnasse cu aparatul încredințat de C. Brâncuși, imagine pe care a înscris-o între premonițiile care anunțau pierderea ochiului stâng în accidentul din 1938.

Dar nu trebuie uitat că familiarizarea artistului nostru cu arta și tehnica fotografică datează și ea din copilăria petrecută la Piatra-Neamț, căci zestrea de imagini absorbite de memoria viitorului pictor a putut fi îmbogățită (și) de producția „Editurii Hermann Brauner”. În colecțiile cartofililor din oraș am găsit numeroase cărți poștale (format 9 x 14 cm, alb-negru și sepia) cu inscripția „Salut din Piatra N. / P. Daniel, Photographe, Piatra N. Editura Hermann Brauner, Piatra N.”¹³ Ele prezintă „vederi” standard, panorame ale târgului și împrejurimilor, sau monumente istorice și plutele de pe Bistrița. Chiar dacă în 1903, la nașterea artistului, editura nu mai funcționa¹⁴, este evident că în casa familiei Victor a descoperit și cercetat cu curiozitate cărțile poștale și măcar o parte din instrumentarul cu care au fost realizate. Drept dovadă, peste decenii, Victor Brauner relata unui interlocutor că, în vremea când locuia în „micul oraș de pe malul râului”, vedea plutind la vale „trunchiuri de arbori giganți, grupate în convoaie, pe care trăiesc oameni în timpul coborârii apei”¹⁵. A putut vedea aceste lucruri în realitate, dar le-a cunoscut și din cărțile poștale tipărite de tatăl său.

În sfârșit, ca un corolar al asumării memoriei primare și integrării ei în „mitologia personală”, pe de o parte, deopotrivă cu afirmarea explicită și fermă a statutului de „picto-poet” (amestecul alegoric / simbolic de imagini și cuvinte, în prelungirea „invenției” lansate în 1924, împreună cu Ilarie Voronca, în revista *75 HP*), pe de altă parte, Victor Brauner a realizat în 1948 impresionantul „Tablou Autobiografic – Ultratablou Biosensibil” („Tableau Autobiographique – Ultratableau Biosensible”)¹⁶. Autoironic, ludic, provocator, sarcastic (în ton cu întregul discurs sincretic al lucrării), artistul menționează

la începutul primului registru: „PICTOPOEZIE / tablou vorbind de istoria autobiografică / mitologică imperială a lui Victor Brauner”. Vom descifra în tablou și câteva dintre trăirile din copilăria nemțeană (dar și de la Fălticeni – „Somnambula – Fălticeni” și „Somnambula protejată prin mitridatizare”, referințe la o legendă locală – unde Victor mergea în vacanțele de vară la „unchiul Jacques”, un frate al tatălui său). Însă elocvent rămâne detaliul (din primul registru, jos) cu orașul „PIATRA NEAMTZ” unde, sub o aglomerare de construcții (case, un coș de fabrică, o biserică, o școală etc.), apare textul: „Orașul natal *strivit* de amintirile mele cele mai îndepărtate nu rezistă la reconfruntări”...

Oricum ar fi, sublimite / metamorfozate, aceste „izvoare” afective nu dispar din opera de maturitate. Victor Brauner, desigur, a parcurs multe experiențe dramatice în România, până la plecarea definitivă în Franța (1938) și după aceea, acolo (pierderea ochiului stâng, de pildă, i-a schimbat total modul și filosofia de viață). De asemenea, „opera mare” (după un început semnificativ la București) a realizat-o în Hexagon, se știe, inclusiv inovațiile de limbaj artistic și profunzimile pe care le conține. Dar consacrarea și recunoașterea, cu toate avaturile care le-au precedat (existențiale, sociale, politice), nu sunt menite să ștergă amintirile și obsesiile dobândite în copilărie (Victor Brauner a trăit în Piatra-Neamț până la vârsta de 9 ani, ulterior plecând cu familia la Viena în vara lui 1912 și revenind în România, la București, în 1914). Dimpotrivă, chiar se sprijină pe ele!

Note:

¹ v. Radu Stern, „Brauner, artist universal: o perspectivă transnațională”, în cat. expoziției *Victor Brauner: Invenții și magie/ Victor Brauner: Inventions and Magic*, Arta Grafică și Fundația Art Encounters, 2023

² v. Emil Nicolae, *Victor Brauner – la izvoarele operei*, Ed. Hasefer, București, 2004

³ v. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (în căutarea timpului pierdut, 1913-1927), oricare ediție

⁴ v. Michel Butor, „Le Questionneur” (datat „Nice, le 4 février 1985”), în cat. expo. „Victor Brauner. Miti, presagi, simbolii. Opere dal 1929 al 1965”, Lugano, Villa Malpensata, 1985)

⁵ v. Sarane Alexandrian, *Victor Brauner l'illuminateur*, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1954

⁶ ar mai fi de adăugat aici, printre multe altele, filmul documentar al lui Fabrice Maze (Coll. Phares, 2014) care, la început, îl „caută” pe Victor Brauner prin Carpații României, însă reconstituirea mediului copilăriei (cu referințe directe la Piatra-Neamț) se bazează pe imagini vechi din burgurile transilvane... Intenția contează!

⁷ „licantropia” (din gr. *lykánthrōpos*, «om-lup») e o tradiție totemică referitoare la capacitatea legendară a unor oameni de a se transforma în lupi (pricolici, vâcolaci)

⁸ interviu din 1965, în emisiunea „Terre des Arts” a canalului francez *Antenne 2*

⁹ „între câine și lup” (metaforic însemnând și „amurg” în lb. franceză)

¹⁰ „a tble” (cf. A. Breton), respectiv i-a dat formă de „masă”

¹¹ v. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Ed. Gallimard, Paris, 1965

¹² v. Fondul V. Brauner la Bibl. Kandinsky, M.N.A.M. Paris

¹³ v. nota 2

¹⁴ cf. Const. Pașilea, *Piatra-Neamț, monografie ilustrată*, Ed. Cetatea Doamnei, Piatra-Neamț, 1996

¹⁵ Max Pol-Fouchet, v. nota 8

¹⁶ ulei, peniță, creion și acuarelă pe pânză, 88,7x116 cm, datat „Mars 1948”.

„Piatra-Neamț în autotableau”, Victor Brauner, 1948



De la Casa de Sfat și Citire „Vasile Alecsandri” Bacău, la Biblioteca Județeană „C. Sturdza” Bacău

Ioan Dănilă

La începutul anilor '90, în sala de lectură a Arhivelor Statului Bacău puteau fi văzuți, separat, autorii viitoarei istorii a Bibliotecii Județene „C. Sturdza” Bacău: Marilena Donea, Ioan-Lazăr Paraschiv și Radu Stoian. Scotoceau, notau, făceau copii ale unor documente, pregătind prima monografie a instituției, la centenar (1893-1993). Unuia dintre ei, Ioan-Lazăr Paraschiv, i-am rămas dator cu câteva informații despre familia Sturdza, așa cum le-am găsit în colecțiile arhivistice. Mă rugase să-i semnez aceste prezențe, iar eu îl invitam, în contrapartidă, să mă anunțe dacă i-a ieșit în cale ceva despre Vasile Alecsandri, cel născut în Bacău, la 14 iunie 1818. Lucrarea a apărut și, deși a fost alcătuită la trei mâini, are unitate și coerență. Între filele ei, se găsește informația – preluată de foaia aniversară a Bibliotecii Județene la 125 de ani (27 iunie 2018) – că în 1919 „a luat ființă biblioteca Societății Culturale «Casa de Sfat și Citire Vasile Alecsandri», care a preluat fondul de carte al bibliotecii de la Primărie și funcțiile unei biblioteci publice” (cf. „Biblioteca. Repere”, rubrică în publicația amintită). Așadar, între ceea ce numim astăzi un ONG (Casa de Sfat și Citire „Vasile Alecsandri” Bacău) și prestigioasa instituție există o legătură organică.

Să dăm cuvântul mai vechilor monografi. Grigore Grigorovici, în 1933, nota: „Viața culturală-socială din Bacău înainte de război era aproape inexistentă. În anul 1919, după o prealabilă înțelegere, un grup de iluzioniști și vizionari entuziaști s-a întrunit în ziua de 31 august, sub președinția def.[unctului] dr. Veniamin Gheorghiu, și au pus bazele cercului cultural denumit Casa de Sfat și Citire «V. Alecsandri» din Bacău” (*Bacăul din trecut și de azi*, Bacău,

Tipografia Primăriei municipiului Bacău, 1933, p. 88. Am considerat că trebuie făcute câteva corecturi: am eliminat cele trei virgule din primul enunț, pentru a da cursivitate lecturii, în locul apostrofului am pus cratima – s-a, în loc de s’a[u] –, am notat cu minusculă numele lunii august, am suprimat două virgule din ultima frază și am păstrat forma *Citire*, nu *Cetire*, pentru că astfel apare în *Statutele Casei de Sfat și Citire „Vasile Alecsandri” din Bacău*, tipărite în 1920. De asemenea, am detronat majuscula de la *municipiului*, termen generic, dar am urcat la rangul de majuscule inițialele denumind cercul cultural.)

Credem că un argument demn de luat în seamă pentru a motiva apariția Casei de Sfat și Citire ar fi acela că ne aflăm la doar un an de la fărîrea României Mari, când unitatea națională se cerea exprimată și în forme de instituționalizare spirituală. Grigore Grigorovici, atent la cauzalitățile de ordin social-politic, consideră că „viața socială de atunci – în localitate, ca și pretutindeni – era subminată de curente subversive și bolnăvicioase, care tindeau la anarhizare. Curentul socialist și bolșevist pătrunsese în viața muncitorilor și chiar a funcționarilor, provocând greve repetate, care



Ioan Dănilă

stânjeneau bunul mers al statului” (*ibidem*). Cu alte cuvinte, ceea ce se câștigase cu atâtea sacrificii – Marea Unire – risca să se piardă prin agresiune ideologică externă. Marin Cosmescu aduce un argument de ideologie culturală: înființarea Casei de Sfat și Citire „Vasile Alecsandri” s-a produs „sub impulsul reconsiderărilor întreprinse de Garabet Ibrăileanu în *Însemnări literare* nr. 18/1919” („Poetul Vasile Alecsandri – cetățean de onoare al Bacăului”, în „*Carpica*”, Bacău, XXII, 1991, p. 106). Un alt mobil al inițiativelor culturale ținea de precaritatea modelării noilor generații: „Se simțise în acel timp lipsa unei educații și [a unei] îndrumări sociale postbelice. Minoritățile locale își luaseră deja măsurile ce le priveau, din punct de vedere cultural” (*ibidem*). Acestea au făcut ca „un grup de oameni de inimă și buni patrioți, reprezentând [...] aproape toate clasele sociale”, să fie fondator al Casei: dr. Veniamin Gheorghiu, Gh. Ambrosie, medic veterinar I. Vassian (cel care, în 1912, a înființat împreună cu poetul Eugen Revent Casa de Sfat și Citire „Costache Negri” Bacău, asociindu-i o bibliotecă), Mina Gorovei, Gh. Mircea, Ioan Profiriu, Nicolae Țintă, Sava Ariton, Andrei Vraști, N.C. Florescu, D. Vasiliu, preot Al. Apostol, diacon Ion Luca, Ștefan

Găină, D. Mihailescu și general dr. Dragomir Badiu (cf. *ib.*, pp. 88-89). Dr. Veniamin Gheorghiu a fost primul președinte, iar după decesul acestuia, locul i-a fost luat de Dragomir Badiu, „ales regulat timp de 12 ani, până când această societate a fuzionat cu Ateneul Popular I. L. Caragiale, în anul 1932, sub denumirea de Ateneul Popular Vasile Alecsandri”, iar Dragomir Badiu, retrăgându-se din comitet, „a fost proclamat președinte de onoare” (*ib.*).

Viața spirituală a Bacăului a avut de câștigat enorm din prezența acestui cerc, Casa de Sfat și Citire „Vasile Alecsandri” reușind să devină cel mai puternic nucleu cultural al locului din toată perioada interbelică. La „numeroasele șezători” inițiate, au ținut prelegeri N.N. Botez, Leonida Dimitrescu, Mihail Văgăunescu, Mircea Cancicov, Grigore Tabacaru, I.I. Stoican ș.a.

Casa de sfat și citire nu putea fi concepută în absența cărții, așa că, „în primii ani, a înființat o bibliotecă, inexistentă până atunci în localitate și care a progresat mereu, ajungând ca în 1932, când a fuzionat cu cealaltă societate, să aibă, în afară de reviste, 3000 [de] volume cărți de literatură și știință” (Gr. Grigorovici, *op. cit.*, p. 89). La procurarea fondului de carte, un rol important l-au avut unitățile bancare din zonă. De pildă, conducerea Băncii „Oituzul” (președintele primului consiliu de administrație, generalul dr. Dragomir Badiu, iar vicepreședinte, institutorul Ioan Grigoriu) a hotărât la 16 martie 1928 distribuirea unui fond cultural astfel: „Casa de Sfat și Citire Vasile Alecsandri 4.000 lei; Parohia Buhoci, pentru terminarea bisericii, 2.500 lei; Comitetul pentru ridicarea monumentului Mihai Eminescu, 1500 lei; Comitetul Școlii Normale de Băieți 1.000 lei; Societatea Invalizilor de Război, 500 lei” (Angela Oanea, *Un deceniu din activitatea Băncii „Oituzul” Bacău*, în „Acta Bacoviensia”, III, Onești, Editura „Magic Print”, 2008, p. 213). Alte ajutoare pentru cumpărarea de cărți au venit de la băncile „Bacăul”, Centrală, de la Societatea „Letea”, dar și de la Primăria și Prefectura Bacău.

Familia generalului dr. Dragomir Badiu s-a implicat încă de la început în fortificarea unei inițiative purtând semnul lui Vasile Alecsandri: „În venerația marelui poet, tatăl meu, împreună cu domnul Veniamin Gheorghiu, în anul 1919-1920, a pus

bazele primului așezământ de cultură din orașul Bacău: Casa de Sfat și Citire Vasile Alecsandri, pe care a dotat-o cu un fond inalienabil Augusta și dr. Dragomir Badiu de 200.000 lei” (Florica Urziceanu, scrisoare către Oficiul Județean pentru Patrimoniul Cultural Național Bacău, 6 iul. 1982, reproducă în „Casa din cuvinte...”, Bacău, Ed. „Vicovia”, 2018, p. 16).

Confirmarea datelor vine de la același Gr. Grigorovici: „Soții Augusta și general dr. Dragomir Badiu au dat acestei instituții (Casa de Sfat și Citire „Vasile Alecsandri”, n.n.) cel mai prețios sprijin atât moral, cât și material. În afară de adunarea fondurilor, [de] organizarea șezătorilor și [a] conferințelor, au donat multe cărți pentru bibliotecă, mobilier și bani. Au constituit în special pentru dezvoltarea bibliotecii un fond în efecte și acțiuni care se ridică la suma de 200.000 lei, cu destinația ca din venitul său să se cumpere cărți, să se dea premii și să se ajute la propaganda culturală” (*Bacăul din trecut și de azi*, p. 89). Sediul cercului cultural era chiar locuința familiei Augusta și general dr. Dragomir Badiu (cu fiica, Florica, și

ginerile, avocatul Grigore Urziceanu), din strada George Apostu, nr. 9, în perimetrul/vecinătatea proprietăților familiei Alecsandri. Pentru că acolo se țineau activitățile Casei de Sfat și Citire „Vasile Alecsandri”, ajunsese să fie numită de toată lumea, prescurtat, *Casa „Alecsandri”* (deci nu *Casa lui Alecsandri*). Așa a intrat în rețeaua monumentelor istorice (trebuia să poarte un nume...) și a fost trecută în Lista de la Ministerul Culturii.

Intrată în proprietate obștească, biblioteca, oficializată prin trecerea către o instituție specializată, „va asigura continuitatea activității publice cu cartea până după Al Doilea Război Mondial” (Ioan C[ă]lăuș, Marilena Donea, în *Enciclopedia județului Bacău* – coord., Emilian Drehuță –, Bacău, Ed. „Agora”, 2008, s.v.). Visez la clipa când într-o vitrină amenajată de Biblioteca Județeană „C. Sturdza”, Colegiul Național „Ferdinand I”, Biblioteca Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău ori de vreun anticariat sau muzeu vom privi măcar o tipăritură dintre cele care au existat nu chiar de mult în custodia Casei de Sfat și Citire/Ateneului Popular „Vasile Alecsandri” Bacău.



Constantin Tofan

Între zborul păsărilor și vibrația mitului

Simona-Grazia Dima

Infrasunete. Mi se pare că trăim înconjurați de păsări în zbor. Dimineața, primul lucru pe care-l văd când înalț privirea spre cer este un stol de păsări. Sau pot vedea un porumbel meditativ plimbându-se pe marginea logiei. Uneori pășește înăuntru și uită drumul înapoi. Cu un gest autoritar și eficient, mama l-a apucat de după fragilii umeri pe unul dintre acești intruși, cuprins de panică și căzut pradă unei rotiri repetitive, haotice, apoi i-a dat drumul pe geam. A zburat fericit, uitând complet incidentul. În clipe negre, de nemulțumire față de soartă, ridicam ochii și vedeam, negreșit, o zburătoare străbătând cerul în diagonală. Uitam pe loc de orice dezamăgire. Înțelepciunea antică Feng Shui ne asigură că ivirea unei păsări în calea noastră e un semn de bun augur, ea aduce un mesaj al Cerului. Dintr-un fond familial de tăieturi din ziare și reviste, unele mai vechi, altele mai noi, culeg una din 1980, despre orientarea păsărilor deasupra continentelor. Ce subiect minunat! Mă simt îndată parte a stolului, noaptea, bățând vajnic aerul cu aripile, sub îndrumarea unor tainice repere. Scrie acolo că doi cercetători de la Universitatea Cornell din SUA au presupus, în anii '80, că porumbeii se orientează și după infrasunete, sunete de foarte joasă frecvență, sub 10 Hz, care pot parcurge mii de kilometri fără a suferi o atenuare semnificativă. Pentru porumbei asemenea surse constante de infrasunete, de pildă orașele, ar putea constitui veritabile faruri sonore (mi-a plăcut expresia). „Rămâne însă de dovedit că porumbeii aud într-adevăr infrasunetele, ceea ce M. L. Kreithen și D. B. Quine au probat într-o serie de experiențe de laborator”, precizează știrea. Dacă ne întrebăm



Simona-Grazia Dima

ce s-a mai aflat despre acest subiect de atunci până astăzi, descoperim că supozițiile s-au confirmat, iar cercetările întreprinse asupra relației dintre om, infrasunete și animale au progresat foarte mult, li s-au adăugat numeroase alte situații-tip similare. Astăzi datele despre ghidarea păsărilor prin infrasunete nu mai miră pe nimeni.

Ghinionul lui Noica. Într-un număr din anul 2017 al revistei *Hyperion* Emilia Ivancu comentează schimbul de scrisori dintre Constantin Noica și Sanda Stolojan. Cu acest prilej se perindă prin fața noastră memorii dintre cele mai interesante. Una din ele îmi reține interesul: filosoful scria în adolescență poezii. I le-a prezentat profesorului său de matematică, Ion Barbu, care l-a sfătuit să renunțe, fiindcă nu are talent. Apoi Noica a vrut să dea admitere la facultatea de matematică și, întâmplător, s-a întâlnit iar cu Ion Barbu, care i-a spus din nou să renunțe, fiindcă nu are vocație nici acolo. L-a îndemnat spre filosofie și nu a greșit. S-au păstrat câteva poeme, care arată însă că nu era lipsit de talent, doar că scria complet altfel decât Ion Barbu. Textele sale nu

aveau rigoarea formală a versurilor acestuia, erau mai libere, mai aproape de stilul zilelor noastre. Dacă și-ar fi încercat talentul astăzi, cred că ar fi avut succes.

Reabilitarea vechilor rituri. Recent, cercetătorii britanici de la Muzeul Universității Manchester din Marea Britanie, angajați în pregătirea unei expoziții, refac demnitatea profilului mistico-filosofic al vechilor egipteni, în materie de rituri funerare. Viziunea antecesorilor fusese estompată de o concepție mărginită și inexactă, răspândită în special de arheologul britanic din epoca victoriană, Flinders Petrie. Cu mare satisfacție am citit despre noua concepție asupra mumificării, expusă de actualii cercetători. Se pare că acest mod de conservare a trupului, parte a laborioaselor rituri specifice înhumării, nu avea rolul de a reda perfect individualitatea celui stins din viață, în sensul material propriu unei reconstituiri factuale, așa cum cred și acum atâția contemporani de-ai noștri, din pricina supralicitării științei, cutumă dominantă, de multă vreme, în mentalul Occidentului, ci de a-l pregăti pe răposat pentru o

confruntare cu puritatea lumii de dincolo. Se pornise, în raționamentul inițial, de la similitudinea cu procedurile de conservare a peștilor. Existau însă și elemente care nu se încadrau în scenariul materialist: la mumificare se foloseau și mirodenii scumpe – a căror utilizare la o simplă conservare era prea puțin probabilă. Între ele, smirna indică legătura fără echivoc cu lumea zeilor și o excludea pe aceea cu ambientul casnic, gospodăresc. Pentru întâlnirea cu divinul se urmărea transformarea decedatului într-un fel de statuie sacră, aptă să se prezinte într-o ipostază aleasă, purificată. Cu atât mai mult ducea la o atare concluzie eliminarea obligatorie a organelor interne, căci la întâlnire, era limpede, nu venea omul *tale quale*, conservat pur și simplu, ci identitatea lui superioară, transformată, virând înspre idealitate și esență. Întregul ritual, deși concret, implicând procese chimice precise, exprima deci altceva decât perceptibilul, și anume spiritualitatea vechilor egipteni. Flinders Petrie instituisese un tip colonial de arheologie, învederând latura ei „sinistră” (fiindcă se întemeia pe convingeri rasiste), în formularea drastică a lui Campbell Price, curator pentru departamentul Egipt și Sudan al Muzeului Universității Manchester. Arheologul victorian Flinders Petrie, de altfel criticat astăzi deschis pentru derapaje rasiste, credea că mumiile trebuiau să arate bine pentru a respecta un stereotip, adică niște măsurători standard ale craniului etc., în acord cu vederile seculare din prezentul său și cu propriile idei limitate, retrograde despre cum trebuiau să arate vechii egipteni. Or, nu aceasta a fost intenția organizării de rituri funerare la acest popor antic. Pe atunci trăsăturile particulare ale fizionomiei nu contau prea mult, nici nu existau oglinzi, relevă cercetările actuale. Precizia și conformitatea asemănării nu aveau importanță în cazul defuncțiilor. Intenția prezervării lor în cele mai bune condiții era în realitate de natură metafizică. Mărturisesc, în copilărie nutream o intensă pasiune pentru lumea vechilor egipteni. Nu pot uita expresia aproape halucinantă, de atenție și concentrare maximă la o nouă, mirabilă priveliște, a chipurilor de pe sarcofage, ochii lor măriți, cu expresie nobilă. Intuiția îmi spunea că e vorba de ceva important, revelatoriu, aș fi exclus din start teoria cu sărarea, dacă aș fi cunoscut-o.

Constantin Tofan

Liturghia cosmică. Când am învățat să scriu și să citesc bine, primul lucru făcut din inimă a fost să copiez *Miorița*, dezinteresat, exclusiv spre propria-mi satisfacție, pe coli A4, cu tocul înmuiat în cerneală albastră. Privitorii se mirau de ce fac acest lucru inutil. Balada a exercitat asupra mea o fascinație fulgerătoare, o găsisem într-una din multele cărți din biblioteca familiei, nici vorbă s-o învăț deja la școală (eram abia prin clasa a treia), ori să-mi fie indicată de cineva din familie. M-a captivat prin melosul perfect și, în același timp, prin lapidaritate și naturalețe. Era scrierea pe care aș fi compus-o și eu. Nici nu știam exact ce este, privind-o ca pe o poezie găsită de mine, intimă descoperire ce-mi aparținea. Apoi m-a preocupat, prin ani, dezbaterea, neîncheiată încă, poate doar provizoriu întreruptă, în jurul fatalismului și pasivității manifestate de ciobanul arhetipal. Există, din fericire, în acest punct sensibil, și tentative de a depăși atitudinea etern conflictuală și nesatisfăcută față de psihologia dilematică a ciobanului, socotit un fatalist. Privind dintr-un anumit unghi, ne putem, în fine, concentra, compensatoriu, la înțelesul înalt al baladei. El a fost expus de Mircea Eliade deja în studiul său magistral, *Mioara năzdrăvană*, din volumul *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, capodoperă de erudiție, dar și de înțelepciune.

Voi relua lectura acestui studiu

impresionant, pentru a puncta câteva detalii, convinsă că în cuvintele istoricului religiilor răsună, ca un dangăt de clopot, adevărul. Atunci când pune în lumină numeroasele stratificări de sensuri și tradiții ancestrale din baladă, savantul nu uită să menționeze, despre oița fabuloasă, că ea nu procedează conform unei scheme realiste, „nu comunică o informație privind complotul, ci dezvăluie într-o manieră oraculară «ceea ce a fost hotărât»”. După ce reamintește credința celor vechi în puterea divinatorie a animalelor, Mircea Eliade afirmă: „Ca peste tot în lumea arhaică, și pentru păstorul mioritic destinul a fost revelat de o mioară. Că se apără sau nu, că va învinge sau nu, nu are importanță. Oricare ar fi rezultatul luptei, păstorul știe că va trebui să moară”. În consecință, singura scăpare din tragismul destinului constă în transfigurarea acestuia, în proiectarea dramei omenești într-un vast orizont spiritual. „Eroul mioritic a reușit să găsească un sens nefericirii lui asumând-o nu ca pe un eveniment «istoric» personal, ci ca pe un mister sacramental.”

Iar Mircea Eliade accentuează că, „departe de a trăda o resemnare pasivă”, procesul sufletesc redat în *Miorița* „ilustrează, dimpotrivă, forța inegalabilă de creație a geniului popular”, „capacitatea de a anula consecințele aparent iremediabile ale unui eveniment tragic, încărcându-le de valori până atunci necunoscute” (subl. în text), constituind un răspuns



adecvat, estetic, filosofic și mistic, la absurda „teroare a istoriei”. În comentariul oferit de el pe marginea *Mioriței* sunt incluse, numeroase opinii ale unor cercetări anterioare, între care și cele, confirmate științific, despre contracararea strigoilor, ale unui sociolog precum Henri H. Stahl sau ale ilustrului muzicolog Constantin Brăiloiu, socotite, însă, nesatisfăcătoare, vădit insuficiente, de istoricul religiilor stabilit la Chicago. Este întrutotul credibil faptul că, inițial, nunta cosmicizată, închipuită în *Miorița* va fi servit drept parte a ritului funerar. Prin grandiosul ei scenariu i se acorda, indubitabil, o compensație, pentru viața sa netrăită, mortului nenunțat, celibatar, și, totodată, îl împiedica, astfel, cu grație, să revină și să-i bântuie pe cei vii. Este limpede că (și) așa stau lucrurile. Totuși, balada lărgiște imens perspectiva, dincolo de acest nivel primar, configurând cadrul tragic, dar măreț, al triumfului virtual asupra oricărei damnațiuni istorice. Înălțarea defunctului printre stihii, spiritualizarea sa evidentă, consubstanțială unei *liturghii cosmice* (sintagmă consacrată de Mircea Eliade), constituie o contribuție de seamă a spiritului românesc la tezaurul cultural al umanității.

O ipoteză în plus. Într-un număr mai vechi al revistei *Origini* (1–2–3 / 2010), aflu un punct de vedere sinergic cu interpretarea eliadescă a *Mioriței*, aparținând lui Ion Coja, filologul care, susținut de Alexandru Graur, preda cândva lingvistica generală la Universitatea bucureșteană, înainte de a deveni un personaj public mai degrabă controversat. Dincolo de aceste aspecte umane, ca și de forma eseistică a textului, cred că ipoteza lui privitoare la *Miorița*, dacă ar fi preluată și expusă științific, mai sobru și fără accente polemice, ar putea sugera o nouă perspectivă și oferi câteva lămuriri esențiale pentru înțelegerea acestui text fondator al identității noastre (conform lui G. Călinescu). E vorba, desigur, de efigia românității legitime, fără legătură cu naționalismul agresiv (ce reprezintă deja o ideologie, o maculare, deci, a trăirii pure). În eseul intitulat chiar *Miorița*, autorul începe, nostalgic, prin a-și aminti cursurile de folclor ale lui Mihai Pop, audiate cu pasiune de el, vlăstar al unei familii de oieri, plin de respect pentru cutumele arhaice. Menționează faptul unanim cunoscut,

repetat asiduu de venerabilul folclorist, că *Miorița* a fost inițial un colind, apoi un bocet și abia în final o baladă. Îi reînvie în memorie clipele din ajunul Crăciunului, revelatorii, petrecute demult, în copilărie, când *colindul* la consăteni, deloc improvizat ori aleatoriu, constituia o întreagă știință și artă, necunoscută nouă astăzi. El presupunea o minuțioasă documentare, fiind personalizat: se colinda la fiecare familie altfel, în funcție de întâmplările de peste an, care au încercat-o. Și, fiindcă momentul era cel de dinaintea unei sărbători sfinte, rolul colindătorilor consta în strădania de a-i consola pe cei loviți de soartă, între care destui pierduseră pe cineva drag. Oieritul, excelent descris, presupunea multe riscuri. Era o meserie periculoasă, desfășurată pe vastele teritorii, adesea internaționale, specifice transhumanței. Autorul observă, întemeiat, un element important, și anume că, la ora ceremonială a colindului, tânărul cioban era mort. Întreg discursul recitat în fața mamei devastate de durere reprezintă, prin urmare, un act *post factum*, un conținut în bună măsură imaginar, plăsmuit, marcat de un caracter pur convențional și ritualic. E vorba de un text compus nu de erou, ci de colindătorii inițiali și perpetuat (cu îmbunătățiri inerente, așa cum precizează atâția cercetători) prin transmisiune orală. Nu mai contau în acel moment circumstanțele exacte ale morții ciobănașului, detaliile realiste. Desigur, adaug, alegerea companionilor săi, ciobanii pizmași, drept actanți ai crimei ne-ar putea da în continuare de gândit – poate însă fără a merge așa de departe încât să speculăm la nesfârșit pe marginea invidiei tipice unor compatrioți etc., cum s-a procedat, deductiv, ci doar să ne facă să remarcăm, așa cum a arătat Ovid Densusianu, citat de Mircea Eliade, că exista *illo tempore* o anume rivalitate economică între păstori. Desigur, la îndemână erau și alte posibilități ale eliminării lui violente, de pildă, cele datorate statutului ciobanilor – de intruși în teritorii străine, detestați de comunitățile pe ale căror terenuri zăboveau cu turmele, deoarece provocau un anume disconfort. Autorul eseului ne aduce la cunoștință și cazuri de strămutări cauzate de îndeletnicirea periculoasă și neprevăzută a oieritului. „Străbunicul meu Licoi, din Rășinari, ducea turma la iernat în bălțile Nistrului, alți țuțuieni iernau în

Crimeea, iar sate de mocani plecați cu oile, apoi prinși de Revoluția rusească departe de casă, nemaiputând deci să se întoarcă, se găsesc mai multe, dincolo de Bug și până la poalele munților Caucaz... Oieritul era primejdios în mai multe feluri și pretindea bărbați adevărați, tari de «virtute»... Limba română, la rândul ei, a cucerit teritorii noi, mai ales prin ciobanii întemeietori de sate în proximitatea spațiului românofon, dincolo de Nistru sau de Tisa, [ei] ocupând și românizând zone pustii, nelocuite la acea vreme. Turmele plecau la iernat grupându-se, ca niște flote ale uscatului, căci o turmă răzleață se oferea unor primejdii mult prea mari. Drept pentru care oierii erau bine militarizați, înarmați și pregătiți să facă față atacurilor unor răufăcători.”

Ceea ce realizează Ion Coja prin noua ramă unde încadrează sensul baladei este o deplasare de accent, o recontextualizare. Din poziția detașată, dobândită prin distanțare fizică și temporală de faptele stricte, a artistului anonim, se degajă o nouă semnificație. Textul baladei, înseninat prin statutul său de fapt estetic-spiritual, apare ca o compoziție, cum spuneam, elaborată *post factum*.

Esențial este că nu se mai pune, în acest context, problema împotrivirii vrednicului oier dispărut, a abuliei sale, a lipsei vreunei strădanii din partea lui de a întreprinde ceva spre a-și modifica destinul, de a-și preîntâmpina soarta neîndurătoare. Faptul era consumat deja – prin moarte. În acele clipe conta numai consolarea adusă de talentul colindătorilor, creatorii reali ai versurilor, aflarea unui sens superior al tragediei.

În acest sens, are dreptate Ion Coja să plaseze *Miorița* în consonanță cu dialogul platonician *Phaidon* ori cu *Evangelia*. Socrate preferă moartea evadării meschine din închisoare și ține, în ajunul execuției sale, o prelegere despre împlinirea filosofului prin zborul spre transcendență. Tot astfel, balada deține o densă încărcătură de sublim, remarcată deopotrivă de oamenii simpli și de intelectuali, ceea ce justifică includerea sa între miturile naționale fondatoare. Ion Coja apreciază judicios, despre comportamentul tânărului dispărut, că „nu este cel real”, ci unul „imaginat de prietenii ciobănașului, în situația în care el nu mai putea fi salvat decât în planul ficțiunii”.

O istorie – Istoria traducerilor în limba română

Doina Cernica



Doina Cernica

La sfârșitul anului 2021, la Editura Academiei Române a fost tipărit primul volum al unei lucrări unice în cultura noastră: „O istorie a traducerilor în limba română – secolele XVI-XX (ITLR) domenii literare și nonliterare”. Raportată deopotrivă la cerințele unei activități vitale în dezvoltarea oricărei culturi – traducerea și la existența unor astfel de demersuri, finalizate sau în plină desfășurare, în mai multe țări din Europa și din lume (ca Franța, Germania, Spania, Marea Britanie, Brazilia și altele), apariția sa este mai mult decât salutară, stârnind interes și aprecieri pozitive chiar și dincolo de hotare. Și o valoroasă recunoaștere: Marele Premiu „Bucovina” al Societății Scriitorilor Bucovineni.

Ca orice proiect major, cu inerenta sa marjă de dificultate, și acesta s-a limpezit în ani la nivelul individual al unui promotor și la cel colectiv, al unei instituții doritoare și capabile să-l susțină. Este vorba de prof. univ. dr. Muguraș Constantinescu și de Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava. Prof. univ. dr. Muguraș Constantinescu, membră a Uniunii Scriitorilor din România, a Societății Scriitorilor Bucovineni, a Société d'Études des Pratiques et Théories en Traduction, membră în colegiile de redacție ale mai multor reviste dedicate practicii și teoriei traducerii

din străinătate, s-a făcut cunoscută ca autoarea celor mai multe traduceri și cărți de traductologie din Bucovina ultimelor decenii, ca directoare a Centrului de Cercetare Inter Litteras și redactor-șef al revistei „Atelier de Traduction”, amândouă funcționând sub egida Universității „Ștefan cel Mare” Suceava. La rândul ei, Universitatea suceveană, s-a remarcat, pe lângă centrul și revista amintite, și prin alte preocupări privind traducerea, între care o școală de vară de traducere și un valoros masterat de traducere literară, de aici și, în bună cunoaștere a domeniului și a necesității acestuia devenite de vârf, inițiativa sa de a acoperi lacuna existentă în cercetarea românească, lucrarea menționată, ITLR, având ca obiectiv „studierea traducerii ca parte integrantă a patrimoniului cultural și intelectual, analiza dimensiunii sale dialogice interculturale de conectare la patrimoniul universal”. Desigur, între visul inițiatorului, promotorului Muguraș Constantinescu și decizia Universității Suceava sunt câțiva ani de împărtășire a acestui vis, de descoperire a existenței sale clare sau doar latente și în mintea-sufletul altor traducători, de întâlniri pentru clarificarea modalităților de abordare și de câștigare de noi adepți până la crearea acelei mase critice de entuziasm și recunoaștere lucidă a

oportunității-necesității sale care i-au impus proiectul și activitatea de punere în operă. În această privință, a asumării și desfășurării proiectului, să recunoaștem, să admirăm și să prețuim flerul și curajul Universității „Ștefan cel Mare”, o universitate tânără, care a avut cutezanța unui pas înaintea celor desemnate ca posibile de tradiția în domeniu și de prestigiul consolidat în peste un veac de istorie.

În coordonarea proiectului, Muguraș Constantinescu o are alături pe prof. dr. Rodica Nagy, de asemenea de la Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, iar în stafful lucrării, pe Daniel Dejica, de la Universitatea Politehnică din Timișoara, și pe Titela Vilceanu, de la Universitatea din Craiova. Numărul participanților la elaborarea acestei cercetări ample – lucrarea va avea patru volume, din care al doilea a fost deja tipărit – este de aproximativ două sute, din mai multe instituții de învățământ superior din țară și de peste hotare, iar suprafața acoperită de desfășurarea cercetării depășește granițele, luând în considerare comunitățile vecine, dar și mai îndepărtate ale vorbitorilor de limba română. Pluralitatea este avută în vedere și în cazul traducerilor, cercetarea tratând cu deosebit respect personalitatea traducătorului și creativitatea sa în limitele impuse de original, dar și a domeniilor, depășind beletristica și cuprinzând diversele manifestări ale vieții intelectuale, filosofie, religie, artă, etnologie, arhitectură, de exemplu. Și adresabilitatea lucrării, conform intenției realizatorilor, depășește lumea traducerii și a traductologiei, trezind interes, rezonanțe, curiozitatea răsfoirii și plăcerea lecturii în întreg universul iubitorilor de carte. Cu atât mai mult cu cât, credem, românii au un fel cumva aparte de a se raporta la timbrul originalului, trădat în gestul reflex al căutării titlului în limba din care a fost făcută traducerea, în notorietatea și popularitatea unor traducători, deși încă rar editurile îi anunță pe copertă, și, poate, ilustrat și de preferința lor pentru vizionarea filmelor subtitrate, și nu dublate.

Volumul I, pe care îl ținem în mâini, este consacrat traducerilor (implicit a contextului istoric, social ș.a.m.d.), și nu mai puțin traducătorilor (unii surprinși în reușite, memorabile portrete), din secolul XX, secolul uriașei amplitudini a traducerii și a opțiunii pentru profesie, continuat de apariția în aceste zile a volumului II, urmând ca cercetarea să urce cu volumele III și IV până în secolul XVI, să „urce”, nu să „coboare”, prin depășirea unor dificultăți în creștere legate în principal de evoluția limbii române, și de aici, în primul rând, de pionieratul, uneori chiar eroismul intelectual al traducătorilor.

Ce am putea să spunem mai mult, decât spune girul acordat acestui proiect și acestei monumentale lucrări de intelectualul rasat, de condeii de elită care îi semnează *Cuvântul-înainte*, academicianul Mircea Martin? Să-l ascultăm, așadar: „Departate de a fi doar descriptivă, enumerativă, constatativă, *Istoria* de față este analitică și critică, teoretizantă și contextualizantă, incluzând o istorie a traductologiei, a literaturii comparate, a istoriei literare, a culturii românești în ansamblul ei. Avem de a face în cuprins cu mai multe istorii: o istorie a limbii române, a literaturii române, o istorie a ideilor, o istorie socială. Se verifică astfel importanța traducerilor în studiul receptării operelor literare și al circulației ideilor în general. Se produce o deplasare a domeniului ca atare dinspre margine spre centru și, *last but not least*, are loc o reînscrisire firească a culturii românești în cultura universală.”

În încheiere, nu putem să dorim realizatorilor acestei opere decât

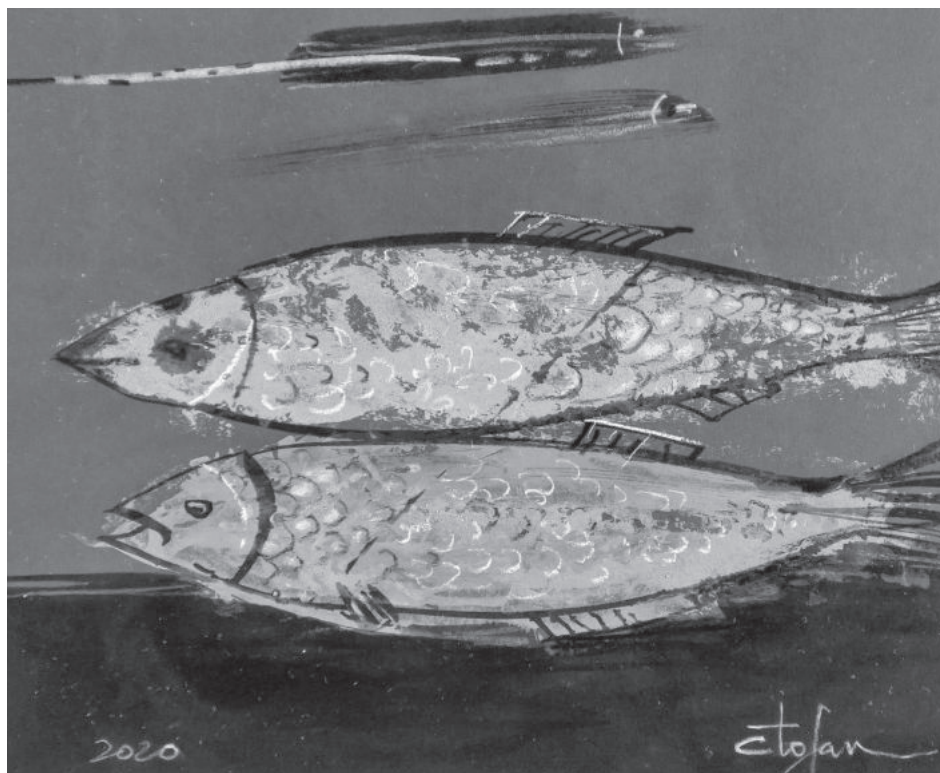
Constantin Tofan



puterea de a o duce la capăt și, ca cititori, traducători, să ne dorim sănătatea și norocul de a o vedea încheiată, de a ne bucura de toate aromele, savorile valorii sale, ca de acelea ale unei bogate livezi la apogeul rodniciei și frumuseții.

Poate pentru că e altfel decât ne-am fi așteptat, surprinzătoare în cel mai nobil sens, adică îmbinând rigurozitatea lucrării științifice cu atractivitatea lucrării populare,

inclusiv ca obiect – felicitări colectivului Editurii Academiei care s-a implicat în realizarea sa –, autoarea, autorii, au avut prudența și modestia acestui „o” – „O istorie...”. Într-adevăr, nu putem exclude, și nici nu ar fi de dorit, realizarea altor istorii ale traducerilor în limba română, o asemenea lucrare fiind în felul său și o provocare. Ca în cazul istoriilor literaturii române, de pildă. Dar oricâte s-ar scrie, niciuna nu va putea să facă abstracție de aceasta, cea dintâi. Va fi întotdeauna un termen de comparație (explicit sau implicit) obligatoriu. Un reper. Iar până atunci, „O istorie...” este chiar ITLR, adică *Istoria Traducerilor în Limba Română*.



Constantin Tofan

Paula Romanescu



*Fiindcă nu-i corect politic să mai numești
negrul negru, folosesc, drept material al
clientului, albul...*

Zece albi spălați cu sânge

(Parodie amară)

Zece albi spălați cu sânge

Și corect politic

De-un greier

Pe creier

Au plecat la târg

Să cumpere-n grabă

Cu plata 'nainte

O lume întreagă

La minte –

Alta de se poate,

C-asta, din păcate,

Este în război

Pe viață și moarte

Cu noi!

Pân' să dea de lumea

Pașnică și nouă,

Au mai rămas nouă

Fiindcă unul, citind DEX-ul

S-a decis să-și schimbe sexul.

Nouă albi puțin frustrați

Că-s surori, nu frați,

Au mers la un bal

(Mai mult carnaval!)

Într-un sat global,

Dar n-au prea dansat

Fiindcă au aflat

Că unul și-a luat

Chiar un doctorat

Cu un plagiat

Și s-au ofuscat

Și au reclamat

Până la Senat

Că plagiatorul

Intrat în ogorul

Privilegiat

Nu-i decât un tont

Neo-semidocht

La minte necopt...

Senatul l-a luat

Și l-a nscăunat

Secretar... de stat

Degeaba și, pot

La datu-ndărăt...

Iar când s-a spart balul

Cel cu carnavalul

Mai erau doar opt.

Opt albi trași la față

De-o albastră viață

S-au dus într-o noapte

Cu-o oală cu lapte

S-o vândă la piață

Pe-un fir de verdeață,

Dar s-au înverzit

De ciudă, cumplit,

Când au prins de veste

Cum că, pe la spate,

Unul, stele coapte

Vindea la tejghea

Pe o micșunea.

Și-au mai rămas șapte.

Șapte albi cu șase case

Luate cu acte false

S-au delimitat

Crunt scârbiți de unul

Care a dat tunul

Și s-a fost mutat

De s-a nscăunat

Galben-Împărat

Într-un vechi palat

Cu alei umbroase...

Și-au mai rămas șase.

Șase albi din fire slabi

La fibra străbună

Au visat ei câte-n lună,

Dar niște nababi

(Nu știu dacă șvabi!)

Meșteri la opinci

L-a-ncălțat în glumă

Pe unul cu gumă

De-a șters-o expert

Până-n Parlament...

Și, doar în opinci,

Au mai rămas cinci...

Cinci albi cu opinci de-oțel

Au mers la Bruxelles

Și-au bătut din pinteni

Că pân' la armindenii,

Musai să primească

Ginta românească

Rută asfaltată

'N balta șenghenată.

Dar circul nu-i teatru:

Unul făcu saltul

Spre gardul înaltul –

Altul decât zidul

Rece, și cortina,

Ce-au împărțit vina

Strict, după doctrina

Între cei cu banul

Și cei cu ciocanul,

Fiindcă o frumoasă

Meșteră la coasă

A pornit asaltul'

Pe câmpul global,

Fără vreun semnal

De la Preaînaltu'...

Și-au mai rămas patru.

Patru albi cu pumnu-n bot

Au pus de un boicot

Cu îndreptățit temei:

Unul a băut țigetei,

Cum că e-ntristat de moarte,

Că *aiasta nu se poate*,

Că boicotul ne desparte

De prieteni *oemve!*

Și-au mai rămas trei.

Trei albi fără dicție

Într-o coaliție

Fără de fisuri,

S-au prins și ne-au prins

În mreje de taxe

Și laț de facturi,

Când, nostalgici, unii

Priveau înapoi

Spre cei care-au fost

Când nu erau *noi*

Democrați, și nici

Comisari peltici,

Iar cei mulți simțeau

Că viața-i un vis

Prea de tot amar

Cu iz de coșmar...

Unul s-a desprins

Cam cu tărăboi

Din rotund triumhiul

Cu prea multe sfere

(Toate de putere!)

Și-au mai rămas doi...

Doi albi pe un ram de-altoi

Unde-nfloare-atomul

Când rațiunea-și face somnul

Au pus de-un război –

Muzicii să-i prindă tonul.

Unul a atins butonul...

.....

...Spre Planeta – Portocală

Pe care-o știa Albastră,

A privit uimit *Cel Unul*

Prin a cerului fereastră,

Și-a-nțeles ce păcăleală

Și-a tras înțelept- nebunul

De-a făcut din lutul sfânt

Care i-a fost trup, din duhul –

Rațiune, și Cuvânt,

Și Lumină jucăușă,

Un deșert fără de nume...

Și, cu toată-a Lui cerească

Infinită-nțelepciune,

A purces să meșterească

Din lacrimă și cenușă

Alt amar – *o nouă lume!*

septembrie pătat de plumb alb și o lumină grea ca pământul

există o lumină într-o anume zi de septembrie
– ai vrea să o știi și tu
mon semblable mon frère mon "hypocrite" Baudelaire
un peu cynique un peu futuriste
„Je est un autre”
„eu nu sunt un cine eu sunt un ce un număr în registrele Stării civile...”
„eu sunt un π ”
și locuiesc în
Alephul borgesian - „mica sferă irizantă, de strălucire aproape intolerabilă”

chiar chiar
(dar de ce să ți-o spun când și tu dar și el și)

există o lumină grea
de miere cu fiere și pământ
care îmbracă goliciunea lucrurilor
în straie mai curate și le pun la adăpost de frig și desfacere
ca să treacă de menhina vremii

există o mână cu gheară care le scrie
numele și povestea
cu un bisturiu știrb
pe eșarfă de brumă și fum

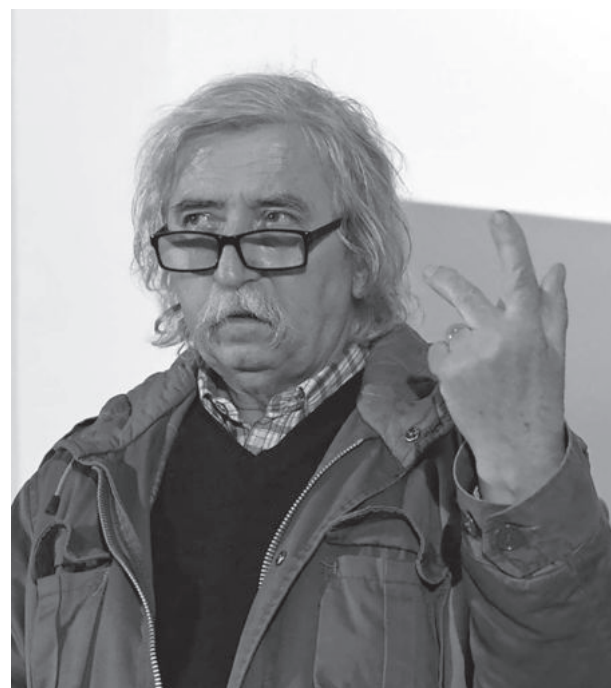
dar se ivește o altă mână nu se știe de unde
și presară plumb alb peste tot și toate
și toate și tot capătă o strălucire și frumusețe toxică
și răceala tăcerii definitive

apoi alunecă peste case închircite de somn peste arțarii loviți de tristețe
din parcul *nevermore*
prin barurile în care Eminem naște puii morți ai nesupunerii

acum știi - în flacăra absintului din celălalt veac
un poet care locuia deja în tine își ardea de vii poemele și viața
strivind între dinți semințe de scopolamină lingvistică

și de atunci te tot naști cu valurile care tot urcă și se sparg
buiamace
peste faleza lui junger
calme
pe muzică psihedelică
și bucură pentru o clipă sufletul și recheamă
din cuferele cu nimicuri și aur ale memoriei
o anume zi de septembrie
mai veche și înghețată într-o lumină foarte clară
neatinșă de stricăciune
când erai casa unei bucurii și bucuria casei
și nu începuse încă
scămoșarea trupului între furcile vremii
și nu începuse încă să picure
tic tac aum tic tac aum
cloroformul din sânge peste
plumbul alb de septembrie

Ion Tudor Iovian



„Muguri de Toamnă”

9 noiembrie 2022 - expoziție de ceramică Ovidiu Ionescu



Ziua Dramaturgiei Românești

13 noiembrie 2022



Lenea: metafizicul, oblojitorul nostru păcat

(Sau despre arta de a trudi mai mult decât toți truditorii lumii)

Ion Fercu

Leneșul... Mamifer placentar care trăiește în America de Sud și în cea Centrală... Poate avea și o înălțime de 1,7 metri. Cea mai mare parte a vieții leneșului este trăită în copac, unde preferă să stea agățat, ținând capul în jos. N-are civilizația grabei în gene. La urma-urmelor, ce să caute graba și-n clipa cea repede a supraviețuirii lui, nu? Doarme zilnic între 15-18 ore și nu se mișcă decât în caz de mare nevoie. Media deplasării este de 40 de metri pe zi. Are nevoie de 30 de zile pentru a realiza digestia unei frunze. Pentru a efectua un act sexual își programează în agendă un răgaz de invidiat pentru *muritorii superiori*: 72 de ore. Nu știm dacă din acest ultim motiv leneșii, placentarele mamifere, sunt invidiați, dar cert este că invidia îi hăituiește rău. Vânătorii acestora sunt mai ales oamenii, jaguarii, șerpilor, acvilele harpia. Deși în lumea celor care nu cuvântă există multe ființe locuite de o hărnicie exemplară, curios, n-am întâlnit măcar una care să fie ținută în atlasul zoologic, în opoziție cu leneșul amintit, printr-un nume care ar putea inspira emoționante ode dedicate muncii: *Harnicul*.

„Și de ce-ar face eforturi mai mari, când fiecare brasdă pe care o trag pe pământ este profitul altora?”

Regretatul istoric literar (nu-i plăcea să fie numit și critic literar) Ion Rotaru, vorbindu-mi cu știuta sa pasiune despre *Cazania lui Varlaam* (1643), zicea că suntem atât de leneși, încât pronunțăm numele acestei istorice scrieri doar pe „scurtătură”, ca să nu obosim cumva, atunci când i-am rosti numele întreg: „Cartea românească de învățătură la dumenecile preste an și la praznice împărătești și la svânți mari”. Nici măcar pe la examene nu riscau studenții de la Filologie să-și accidenteze limba rostind aceste



Ion Fercu

cuvinte dulci ca un fagure ecologic de miere. Mi-am odihnit privirile în *Cazania* ilustrului nostru mitropolit și am găsit acolo și o zicere despre *lene*: „Domnul Dumnezău, Ziditorul și Făcătoriu, a toată lumea, dintâiu a făcut pe Adam cu toate darurile, împodobit frumos, și toate i-a dat pre voia lui. Datu-i-a minte slobodă, nimeni să nu biruiască cu mintea și voia lui. Dar el, nici pre aceea nu a ținut, ci a călcat învățătura lui Dumnezău, pentru că așa este omul: grabnic la cele plăcute, leneșu la cele duhovnicești”. Mi se pare că „leneșu la cele duhovnicești” este un fel de superlativ al lenei și pentru contemporanii lui Varlaam. Un sociolog renumit, Dumitru Drăghicescu, încercând să realizeze o radiografie a caracterului românului, nuanțează în „Din psihologia poporului român” (București, Editura Librăria Leon Alcalay, 1907), oferindu-ne nu doar rezultatele propriilor cercetări, ci și opinii ale unor istorici străini. Citim în studiul respectiv: „Românii fiind întotdeauna dotați cu o inteligență superioară, dar ținută în loc, paralizată de o lenevie impusă de împrejurările nefericite ale istoriei și de o trândăvie pe care au respirat-o

din atmosfera morală a Orientului, au criticat în toți timpii pe oameni și activitatea lor, fără să fi făcut eforturi a îndrepta ceea ce criticau”. Hodina era cătată, pentru știutele ei virtuți, cu lumânarea, chiar și în orizonturile cele mai neașteptate. Zice iar sociologul Drăghicescu: „Înspăimântător este numărul sărbătorilor superstițioase, păgânești. În afară de sărbătorile legale, se țin în toată țara, diferind după localități, 140 de sărbători din cele 365 de zile ale anului. Și acestea sub numele și pretextele cele mai ciudate și absurde: logodna păsărilor, nunta șoarecilor, Marțea ciorilor, Lunea viermilor, Foca, Miercurea Strâmbă” (*op. cit.*, p. 531). Trai pe vâtrai! Munca este o *pasiune* națională de poveste, mai zice sociologul: „Românul la muncă dă iureș ca la război. Cu zorul, el face minuni. Țăranul sfârșește cu zorul în câteva ceasuri de clacă, o muncă pe care altminteri el n-ar putea-o isprăvi într-o săptămână. Între zilele de muncă ale românilor se întind lungi perioade de odihnă sărbătorească, momente risipite din belșug [...]. Un an de-a lungul, românul stă degeaba și în ultimele zile dă pe brânci. Nicăieri mai multă agitație, mai

multă zvârcolire și mai puțină muncă disciplinată ca la noi" (*ibid.*, 487-488). Trai pe vătrai, nu? Leneșul copacului Americii de Sud și al celei Centrale este asediat de-o mare invidie, probabil. Există și *avocații* ai celor astfel învinovați. Drăghicescu îl citează pe francezul Elias Regnault („Istoria politica și socială a Principatelor Danubiene”, 1855), cel care, spunând că țărani români sunt „binevoitori și ospitalieri”, notează: „Cei care trăiesc din sudorile lor îi învinovașesc de lene și apatie. Și de ce-ar face eforturi mai mari, când fiecare *brisdă* pe care o trag pe pământ este profitul altora, când fiecare bob de grâu ce se seamănă este pentru *asupritorii* lor? Și de ce ar eși din nepăsarea lor obicinuită, pentru ca să adoage ceva la avutul lor nevoiaș, când fiecare îmbunătățire în coliba lor ar fi ocazia unor despuieri noi?” (apud Dumitru Drăghicescu, *op. cit.*, p. 504). Cauza lenei și apatiei este găsită în tolănirea sfidătoare și întârziată a relațiilor de producție medievale în istoria aceluși timp. În cele 45 de contexte în care *lenea*, cu derivatele ei, poate fi găsită în impresionanta (și ca volum: 571 de pagini) cercetare sociologică amintită vom găsi și alte nuanțe ale problematicei.

„Să ne lenevim în toate, în afară de iubire și băutură, în afară de lenevie”

Creangă, humuleșteanul, trudește genial întru portretizarea leneșului. „Cică era odată într-un sat un om grozav de leneș; de leneș ce era, nici îmbucătura din gură nu și-o mesteca” („Povestea unui om leneș”, în „Povești, amintiri, povestiri”, București, Editura Eminescu, 1980, p. 246). Un sătean spune unei târgovețe miloase: „...aista e un leneș care nu credem să fi mai având pereche în lume, și-l ducem la spânzurătoare, ca să curățim satul de-un trândav” (*ibid.*). Milostivă, cucoana cu stare, posesoare de moșie prosperă, vrea să-i salveze nefericitului nu doar trupul, ci și sufletul ofilit de leneveală. „I-auzi, măi leneșule, ce spune cucoana; că te-a pune la coteț, într-un hambar cu posmagi, zise unul dintre săteni. Iaca peste ce noroc ai dat, bată-te întunerecul să te bată, uriciunea oamenilor! Sari degrabă din car și mulțamește cucoanei, că te-a scăpat de la moarte și-ai dat peste belșug, luându-te sub aripa dumisale. Noi gândeam să-ți dăm sapon și frânghie. Iar cucoana, cu bunătatea dumisale, îți dă adăpost și posmagi;

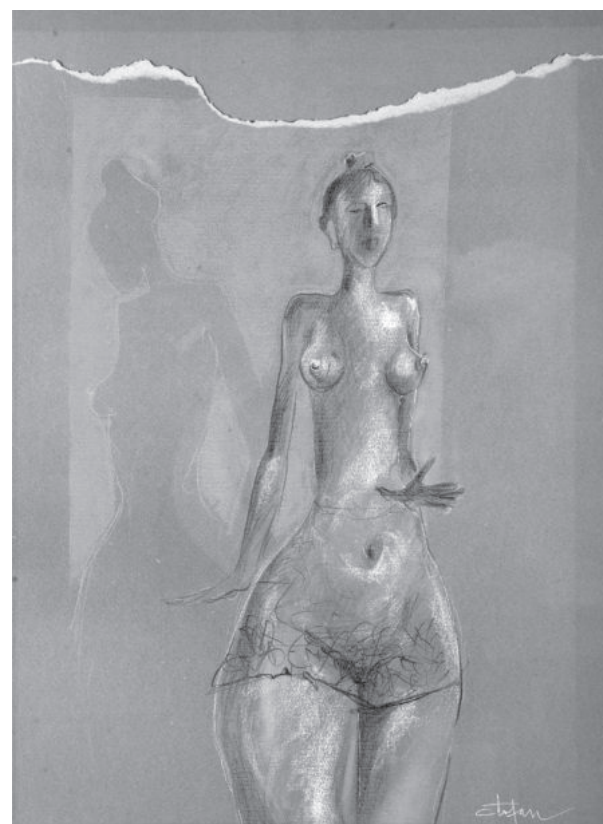
să tot trăiești, să nu mai mori! Să-și puie cineva obrazul pentru unul ca tine și să te hrănească ca pe un trântor, mare minune-i și asta. Dar tot de noroc să se plângă cineva... Bine-a mai zis cine-a zis că: «Boii ară și caii mănâncă». Hai dă răspuns cucoanei, ori așa, ori așa, că n-are vreme de stat la vorbă cu noi”. Leneșul glăsuiește antologic și cu „jumătate de gură, fără să se cârnească din loc”: „Dar muieți-s posmagii?... Didacticismul lui Creangă este evident. Dar aceasta este prima cheie a lecturii. În esență, sesizează fericit Mircea Moț, „marea lui vină constă în faptul că el este un principiu dezorganizator, lenea lui fiind germenul de disoluție ce amenință o lume care, prin acțiune, a dobândit orgoliul triumfului asupra naturalului. La care nu este deloc dispusă să renunțe” („Despre un anumit fel de lene”, *Apostrof*, anul XX, 2009, nr. 7). La eroul lui Creangă, lenea toropește, cucerește fiecare celulă a trupului, provoacă deranj chiar și-n locomoția fălcilor. Lenea eroului crengist este oboseală cotropitoare, plictiseală, dezgust, silă, lehamite de viață, motiv pentru care, Valeriu Cristea crede că nici în acest caz Creangă nu rămâne doar ilustratorul unei zicale, ci își plasează eroul cuprins de greață existențială în galeria personajelor care aveau să fie creionate de Sartre.

Toate meridianele lumii sunt molipsite de lene. Germanii, cărora li s-a dus în lume lauda despre hărnicia lor, au un *influencer* de geniu al lenei: „Să ne lenevim în toate, în afară de iubire și băutură, în afară de lenevie”, îi îndeamnă Gotthold Ephraim Lessing pe concetățenii săi. Mark Twain este ceva mai subtil în povața pe care o trimite către americani: „Nu amâna pe mâine ceea ce poți la fel de bine amâna pe poimâine”. Lenea, „acest scepticism al cărnii” (Cioran), este subiect de lux peste tot. Dacă ajungem pe arhipelagul britanic, îl auzim pe Jonathan Swift cuvântând: „Judecători sunt aleși dintre cei mai pezevenchi avocați, care au ajuns să fie bătrâni sau leneși”. Poate că nu este o surpriză nici prezența lui Bertrand Russell în acest context. El spune, în „Elogiul inactivității” (1935), că ar trebui să muncim doar patru ore pe zi, întrucât „calea spre fericire și prosperitate trece printr-o diminuare metodică a muncii”. Victor Hugo apără virtuțile lenei în orizonturile franțuzești: „Un om nu este leneș dacă este absorbit de gânduri. Există o muncă vizibilă și

una invizibilă”. Atunci când ajungem însă la chinezii contemporani, nu dăm peste admiratorii celor care găsesc virtuți în genele lenei, căci, de teamă ca nu cumva să fie etichetați ca leneși, cei mai mulți dintre ei refuză concediul plătit. Investim puțină mirare în această atitudine. N-or fi auzit chinezii despre faptul că ginerele lui Marx, Paul Lafargue, a scris (1880) eseul acela istoric despre „Dreptul la lene” (<https://pdfcoffee.com/lafargue-paul-dreptul-la-lene-pdf-free.html>; traducere, Alexander Tendler; redactare: Liviu Iacob, 2009)? Măcar din respect față de vechiul (?) lor idol ar putea să pună puțin batista pe țambalul anatimizării muncii.

„Această nebunie este dragostea de muncă, pasiunea muribundă a muncii”

Lafargue zice că nenorocitul cult al muncii este o dogmă dezastruoasă: „O stranie nebunie posedă clasele muncitoare ale națiunilor în care domnește civilizația capitalistă. Această nebunie atrage după ea mizeriile personale și sociale care, timp de secole, torturează trista omenire. Această nebunie este dragostea de muncă, pasiunea muribundă a muncii, împinsă până la epuizarea forțelor vitale ale individului și ale progeniturii sale. În loc să reacționeze împotriva acestei aberații mentale, preoții, economiștii, moraliștii, au sacro-sanctificat munca. Oamenii orbi și limitați, ei au vrut să fie



Constantin Tofan



Constantin Tofan

mai înțelepți decât Dumnezeu lor; oameni slabi și vrednici de dispreț, ei au dorit să reabiliteze ceea ce Dumnezeu lor a blestemat. Eu, care nu pretind că sunt creștin, economist sau moralist, aduc judecata lor în fața judecății Dumnezeului lor; aduc predicile lor despre morala religioasă, economică, liber gânditoare în fața oribilelor consecințe ale muncii în societatea capitalistă. El imploră resurse persuasive chiar și în zările creștinismului: „În cuvântarea de pe munte, Hristos propovăduia lenea: «Uitați-vă cu băgare de seamă la cum cresc crinii de pe câmp: ei nici nu torc, nici nu țes; totuși vă spun că nici chiar Solomon, în toată slava sa nu s-a îmbrăcat ca unul din ei». Yehova, dumnezeul bărbos și respingător, a dat adoratorilor săi supremul exemplu al lenei ideale: după șase zile de muncă s-a odihnit pentru eternitate”. În societatea noastră, care sunt clasele cărora le place munca de dragul muncii? Țăranii proprietari, micii burghezi, unii aplecați peste pământurile lor, alții îndesați în micile lor magazine, mișcându-se aidoma unei cârțițe în galeria sa subterană, fără ca niciodată „să se ridice pentru a privi natura în tihnă”, mai zice el. Amintindu-și că este ginerele lui Marx, Lafargue scrie amar: „În acest timp, proletariatul – marea clasă care îi cuprinde pe toți producătorii națiunilor civilizate, clasa care odată cu emanciparea sa va aduce emanciparea întregii omeniri de munca servilă și va face din animalul uman o ființă liberă – și-a trădat instinctele și, fără să-și cunoască misiunea istorică, s-a lăsat pervertit de dogma muncii.

Aspră și grea i-a fost pedeapsa. Toate nenorocirile sale individuale și sociale sunt născute din pasiunea sa pentru muncă”. Pentru a proslăvi virtuțile odihnei prelungite, Lafargue face compromisuri mari, afișându-se din nou, pragmatic și ipocrit, doar pentru câteva clipe, ce-i e drept, ca admirator al religiei. Legile Bisericii, aplaudă el, garantau muncitorului 90 de zile de odihnă (52 de duminici și 38 de zile de sărbătoare), în decursul cărora era strict interzisă munca. În timpul Revoluției, din momentul în care a devenit stăpână, burghezia a anulat zilele de sărbătoare și a înlocuit săptămâna de șapte zile cu cea de zece zile. Burghezia i-a eliberat muncitorii de sub jugul Bisericii, ca să-i supună mai bine sub jugul muncii. Resentimentul pentru zilele de sărbătoare, mai acuză el, trăgând cu tot armamentul ideatic din dotare, oferit generos de socru, a apărut numai atunci când a luat ființă burghezia modernă industrială și comerțantă, între secolele XV și XVI. Henri al IV-lea a cerut Papei reducerea zilelor de sărbătoare. Acesta a refuzat, dar mai târziu, protestantismul, care era religia creștină adaptată la noile necesități industriale și comerciale ale burgheziei, a fost mai puțin interesat de odihna populară; a detronat sfinții din ceruri pentru a abolii sărbătorile lor pe pământ. Engels, în „Rolul muncii în procesul de transformare a maimuței în om” (în Karl Marx, Friedrich Engels, „Opere alese în două volume”, ediția a 3-a, vol. 2, 1967, Editura *Politică*, p. 67-79) zice că „munca este izvorul oricărei avuții [...]. Ea este într-adevăr

acest izvor împreună cu natura, care îi furnizează materialul pe care ea îl transformă în avuție. Dar munca este infinit mai mult decât atât. Ea este prima condiție de bază a întregii vieți omenești, și anume în asemenea grad, încât, într-un sens anumit, trebuie să spunem că munca l-a creat chiar pe om însuși”. Lafargue a luat-o puțin pe lângă arătura proletară engelsiană, deși juca în Franța rolul trompetistului marxismului. Studiase medicina fără s-o practice vreodată, a dat chix în niște afaceri, drept pentru care, fiindu-i greu să se intersecteze cu virtuțile muncii, s-a lăsat, de-a toarta cu soția sa și cu Marx, întreținut de posesorul fabricilor de cherestea din Manchester, Engels. A rămas în istorie cu eseul său „Dreptul la lene” mai ales prin interpretări ironice, precum cea a lui Leszek Kołakowski, care l-a acuzat de „marxism hedonist”. În „Principalele curente ale marxismului: vârsta de aur” (București, Editura Curtea Veche, 2021), acesta scria: „Lucrările filosofice ale lui Lafargue nu trec dincolo de senzaționalismul popular”. Printre altele, Lafargue este privit ca omul care „a resuscitat într-un fel și mitul bunului sălbatic, pe care marxistii timpului său nu îl invocau”, dar urme ale acestui mit își făceau mendrele în orizonturile teoriei.

„Lenea Leneș! – păi ăsta-i un titlu, o menire, e o carieră, rogu-vă”

După tunetele și fulgerele aruncate de Lafargue cu mânie proletară către burghezie, religie și muncă, să revenim în zona calmă a apărătorului de excepție al Ortodoxiei: Dostoievski... Pentru că m-am cam molipsit de lene, vă invit să faceți o scurtă vizită și „Prin subteranele dostoievskiene” (lași, Editura *Junimea*, 2018), unde veți (re)descoperi că la Dostoievski lenea are un stindard, este doctrinară, metafizică. „Lenea Leneș! – păi ăsta-i un titlu, o menire, e o carieră, rogu-vă. Nu glumiți, așa-i. Aș fi atunci membru de drept al celui mai select club și singura mea ocupație ar fi că m-aș stima perpetuu (F.M. Dostoievski, „Însemnări din subterană”, în „Jucătorul și alte microromane”, lași, Editura *Polirom*, 2003, p. 47). Omul subteranei este zămislit dintr-un aluat special. El știe că nu poate croi metafizica lenei, dacă nu supraviețuiește cu ștaif. Primum vivere, deinde philosophari... Pragmatic, el transformă lenea într-o

profesie. Dar lenea sa are și parteneri, mâncatul și băutul, altfel n-ar putea face carieră: „Și eu mi-aș alege o carieră; aș fi leneș și mâncău, dar nu unul simplu, ci unul sensibil la tot ce e frumos și sublim. Cum vă place? Visez de mult la asta” (*ibid.*). Visul lui are virtuți estetice: „... să beau în sănătatea a tot ce e frumos și sublim”. Mâncatul și băutul nu subminează statutul lenei; îl înobilează: „Aș fi transformat atunci totul în frumos și sublim; în fleacurile cele mai dezgustătoare și indiscutabile aș fi găsit frumosul și sublimul” (*ibid.*). Două categorii de prins la butoniera spiritului – frumosul și sublimul – își găsesc obârșia în subteranele lenei care cochetează cu estetica. Elogiul lenei devine, astfel, nu doar unul etic, ci și estetic. Plăcerea estetică a lenei este voluptoasă. Eroul dostoevskian este pe cale de a oferi un nou sens kalokagathiei. Conceptul de kalokagathia, aplicat inițial la noblețea ereditară, pentru ca, odată cu Socrate, să se configureze într-un ideal complex, de perfecțiune morală, a deținut un rol de maximă importanță în evoluția civilizației grecești. Kalokagathia – *kalon*, frumos; *agathon*, bine – reprezintă pentru greci teoria potrivit căreia toate valorile superioare ale spiritului, inclusiv cele morale și ale cunoașterii, pot avea și valoare estetică. Kalokagathia este o virtute a omului superior. Virtutea, scrie Aristotel, „o poate posedă și cineva care doarme sau își petrece viața în inactivitate” („Etica nicomahică”, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p. 12). Numai că aceasta este doar... virtutea sa, pentru că nimeni „nu l-ar putea considera fericit pe omul care duce asemenea existență” (*ibid.*, p. 12). Anticii greci n-au delimitat didactic frumosul de moral. La ei, aceste categorii cu valoare estetică și etică erau surprinse mai ales în această sinteză etico-estetică: kalokagathia. Sinteza avea esențe cosmice, virtuți ale unui spirit care tindea către desăvârșire. La omul subteranei, dihotomia dintre valoarea sa etică, lenea, și valoarea estetică, mâncatul/ băutul, este evidentă. „Sinteza” lor – „...aș fi leneș și mâncău, dar nu unul simplu, ci unul sensibil la tot ce e frumos și sublim” (F.M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 47) – este sinteza... subteranei, un elogiu al subteranei: „La urma urmei, domnilor, mai bine-i să nu faci nimic! Mai bună-i inerția conștientă!” (*ibid.*, p. 67). Interesant este faptul

că în romanele lui Dostoievski, dincolo de elogiu pe care-l face subteranistul lenei, aceasta nu este o vedetă a discursului. Am realizat un exercițiu simplu, numărând de câte ori apare cuvântul lene, cu derivatele sale, în „Frații Karamazov”, „Crimă și pedeapsă”, „Demonii” și „Idiotul”. Adică în 3.680 de pagini de roman. Surpriză: n-am întâlnit decât 16 „invocări” de acest gen: lene cu derivatele leneș, leneșo, lenevesc și lene. E harnic din cale-afară rusul sau sunt harnice din calea-afară personajele dostoevskiene?... În „Frații Karamazov” am găsit: leneș (1), lene (1), alene (2). „Crimă și pedeapsă” are: leneș (1), leneși (2), leneșo (1), alene (1). În „Idiotul” găsim trei trimiteri către: lene (2), lenevesc (1). În sfârșit, în cele 945 pagini ale romanului „Demonii” nu există decât o singură trimitere în limba rusă și două în limba franceză către... lenea. Dar ce trimitere! Devastatoare! A lui Stepan Trofimovici Verhovenski: „E pur și simplu lenea noastră rusească, incapacitatea noastră umilitoare de a naște o idee, parazitismul nostru dezgustător în concertul popoarelor. *Ils sont tout simplement des paresseux.* [...] Vai, pentru binele omenirii, rușii ar trebui să fie exterminați, ca niște paraziți dăunători! La altceva, la cu totul altceva râvneam noi; și nu înțeleg nimic. Am încetat să mai înțeleg!” (F.M. Dostoievski, „Demonii”, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 275). Dar când îi știi istoria vieții, îți vine să spui că... leneșul strigă... „Leneșii!”, căci Verhovenski, un fel de Don Quijote (dar... ciudat de tot, cu nuanțe de demagogie), vrea mereu să evadeze într-o nouă viață, dar „din neglijență și lene” (Valeriu Cristea), nu reușește. Este bântuit de un fel de tristețe civică, „îi place să zacă tolănit pe divan sau canapea”, are capul plin de iluzii otrăvite, este un fel de „revoluționar fără activitate și martir prigonit” (Valeriu Cristea), ins de prisos care adoră zgomotul lingvistic presărat voluptuos cu franțuzisme, ființă care, deși a trăit mereu pe valul agitat al nefirescului, are puterea de a renunța la fantezmele sale, când e pe cale de a părăsi lumea terestră: „Am mințit toată viața!”. A mințit și atunci când a spus că rușii sunt leneși? Sau poate că ne aflăm, cu el, în orizontul celebrului paradox al cretanului. Când este vorba despre Verhovenski, acest universitar puțin cabotin, suficient de „parazit”, cu melancolii de Hamlet și stridențe de geniu neînțelese, totul

e posibil. Eroul este atât de complex, încât s-a bucurat de toată prețuirea lui Dostoievski. E magnet și pentru actori. Eugen Ionesco a ținut să-l interpreteze pe scenă.

„Leneșul e un gânditor și un visător și vrea cu ardoare să rămână independent”

Scriitorul britanic Tom Hodgkinson se întreabă („Ghidul leneșului. Mic tratat pentru leneși rafinați”, București, Editura Nemira, 2012) dacă lenea este ceva atât de rău... Încercând să ne convingă de contrariu, ne oferă câteva exemple de leneși celebri, dintre care nu lipsesc Mark Twain, Benjamin Franklin, George Gordon Noel Byron, Bertrand Russell, Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche, Victor Hugo, John Lennon, Winston Churchill... El își propune chiar și ținta de a ne convinge că lenea ar putea fi înălțată la rang de virtute. Firește, nu este vorba despre tipul de lenevie care ne invită să nu facem nimic. El îi aplaudă pe leneșii rafinați care se străduiesc să redea leneviei statutul de artă. Au existat chiar și alte tentative pentru atingerea acestui țel. De pildă, columbieni din Bogota au gestionat temporar interesanta viață a unui muzeu al lenei. Bănuind noi că truda a provocat uneori deranj în ființarea dumneavoastră, vă oferim câteva gânduri semnate de Hodgkinson. Cine știe, poate că se schimbă ceva în mentalitate... „Nu, cei ce se scoală devreme nu sunt sănătoși, bogați și deștepți. Ei sunt deseori bolnăvicioși, săraci și proști. Ei îi slujesc pe cei care se scoală târziu”... „Slujba a fost inventată pentru a ușura sarcina celor din vârful piramidei. Oamenii s-au trezit despuiați de independență, pentru a sluji visurile de mărire ale altora – proprietarii de fabrici care aspirau la o poziție mai înaltă și credeau în munca îndârjită”... „Într-adevăr, la începutul Evului Mediu, cei care munceau – acei *laboratores* – erau disprețuiți de restul societății. În vârful piramidei se situau leneșii – clericii și războinicii. Potrivit lui Tacit, războinicii respectau regula potrivit căreia trebuiau să fie leneși și lipsiți de vlagă la muncă, pentru că prin sânge puteau dobândi tot ceea ce voiau, astfel că între campanii își petreceau vremea ospătându-se, bând, dormind sau alergând după femei”... „Lânzezeala, tragerea de timp sau joaca în momente aprobate precum weekendul, pauzele și concediile,

sunt firești, însă adevărata plăcere o simți doar când nu muncești în vreme ce alții trudesco... „Teoria mea e că lumea se împarte în două: în leneși și antileneși. Pe aceștia din urmă îi botez acum «pisălogi». Ei sunt oameni pe care pur și simplu nu-i lasă inima să nu se amestece în viața altora. Le lipsește imaginația, cred în munca îndârjită, în exploatare și ipocrizie, și devin politicieni, birocrați și îmbuibăți perfecti. Vor ca mereu să se întâmple câte ceva, dar nu le pasă ce. Își impun părerea prin forța legii, coerciției și cu ajutorul presei și-și justifică acțiunile spunând că au creat slujbe, ori au redus costurile, au sporit cheltuielile sau au realizat profituri pentru acționari... „Pentru mine, libertatea și lenea sunt practic sinonime. Leneșul e un gânditor și un visător și vrea cu ardoare să rămână independent. Ar prefera să nu se răscoale, dar când își vede atacat dreptul la lenevie, se poate ridica la acțiune...” (T. Hodgkinson, *op. cit.*) Cum ar reacționa Dostoievski dacă ar citi această carte scrisă de Tom Hodgkinson? Cu zâmbetul pe față? Probabil l-ar... delega pe *subteranist* să-i ofere o replică, un răspuns. Care, bucuros fiindcă poate contribui la consolidarea statutului de atitudine virtuoasă a leneviei, ar zice iar și iar: „«Leneș!» – păi asta-i un titlu, o menire, e o carieră, rogu-vă. Nu glumiți, așa-i. Aș fi atunci membru de drept al celui mai select club și singura mea ocupație ar fi că m-aș stima perpetuu”. Și ce leneș! Cu ștaif estetic, „nu unul simplu, ci unul sensibil la tot ce e frumos și sublim. „Cum vă place? Visez de mult la asta”... Numai că, sunt sigur, subteranistul ar primi și replici. Oscar Wilde i-ar putea spune, de pildă, că inactivitatea este o treabă foarte grea, întrucât se găsesc mulți care se vor strădui să te îmbrâncească spre muncă...

„Oblomov pare primul care a înțeles că noi nu vedem pasărea dacă nu e în colivie”

Privit în registrul... clasic al hermeneuticii, Oblomov, personajul lui Ivan Alexandrovici Gonțarov, este o Madame Bovary în oglindă. Bovarismul și oblomovismul au ajuns vedete ale dicționarilor, sugerează evadarea din tot. Oblomov întruhidează ceva mai mult decât lenea ca lene: neputința de a evada din condiția dată, blestemul de a fi logodit etern cu plictisul funciar. Patul – pe care eroul romanului

reușește să-l părăsească doar după vreo sută cincizeci de... pagini – „este un centru gravitațional mai puternic decât iubirea” (Răzvan Ilie, „Despre Oblomov sau despre plumbul din picioare”, *Voxpublica*, noiembrie 2009). Copleșit de o lene teribilă, de sentimentul că nu e pe lume loc mai „loc binecuvântat decât patul, eroul este rupt de viermuiala lumii. Când, în sfârșit, la îndemnul unui prieten, părăsește patul și aleargă prin parc împreună cu Olga, femeia iubită, se credea că evadarea este posibilă. Dar Oblomov, istovit până și de iubire, se întoarce în pat, care îi devine, în cele din urmă, sicriu. Când prietenul Stoltz îi reproșează că „asta nu e viață”, el este cucerit de mirare. Nu-l scoate din paradigma inacțiunii funciare nici răspunsul lui Stoltz, care spune că viața amicului său este „un fel de... oblomovism”. Oblomovismul este contagios. Sătenilor lui Creangă le era teamă că leneșul lor va contamina întreaga comunitate. Oblomovismul contaminează și decorul în care eroul vegetează: „Pe pereți, în jurul tablourilor, atârnav dantele de ațe de păianjen, îmbâcsite de colb; oglinzile, în loc să răsfângă obiectele, mai curând ar fi putut sluji de table ca să însemni pe praful așternut pe ele câte ceva de ținut minte. Covoarele erau pline de pete. Pe canapea stă trântit câte un prosop; pe masă, rar se întâmpla să nu găsești, dimineața, o farfurie, solnița, vreun os rămas de la cina din ajun și firimituri de pâine. [...] Ce e drept, pe etajeră se aflau două-trei -cărți deschise și câte un ziar aruncat iar pe birou – chiar o călmară, cu pene de scris alături; dar paginile cărților deschise erau acoperite de praf și îngălbenite de vreme, se cunoștea că sunt părăsite de mult, ziarul era de acum un an, iar dacă te-ai fi încumetat să înmoi o pană în călmară, cel mult din ea ar fi zburat, bâzâind, o muscă speriată” (Ivan Alexandrovici Gonțarov, „Oblomov”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 7-8).

Celor care vor să se îmbogățească și cu alte nuanțe ale oblomovismului le recomand „Un halat pentru un secol. Oblomovismul, în răspăr” (Iacob Florea, București, Editura *Tracus Arte*, 2021), volum născut din esențe metafizice. Iacob Florea scrie o carte menită să ofilească prejudecăți, mută admirabil oblomovismul din *paradigma lenei*, îl transferă într-un univers al *exilului interior*, în vraiștea cea mare a sufletului nostru generată cinic de destrămarea re-

lațiilor interumane, în abisurile care te văduvesc de fundamentele ființării, te obligă să-ți reconstruiești reperele, să-ți încropești un alt sens al supraviețuirii, să găsești în tine noi surse de oxigenare a idealurilor, să te adaptezi la infernul migrator în care ai fost aruncat. Atitudinea lui Oblomov, cel refugiat în celebrul „halat pentru un secol”, seamănă pentru autor „mai degrabă cu o pavăză, o armură stranie și neașteptată care-l apără pe protagonist de cine știe ce demoni ai lumii. Era primul său refugiu, locul de unde putea să privească lumea și să nu se lase privit, unde putea să alcătuiască o strategie de apărare și să nu se arate descoperit” (*op. cit.*, p. 46). Da, „Oblomov pare primul care a înțeles că noi nu vedem pasărea dacă nu e în colivie. Nu avem ochi pentru ea până nu e în colivie. Și el a ales colivia. Iar noi l-am văzut. Târziu, dar l-am văzut. Mai rămâne să-l și auzim” (*ibid.*, p. 70). Este Oblomov un leneș al leneșilor, la ruși? Iacob Florea îmi dă cu interogația în cap, îmi spune că „Oblomov nu este o poveste rusească. Oblomov este povestea unui om”. El este un om al lumii, trece de granițele rusești. Este „un om care, la un moment dat, se hotărăște să întoarcă spatele lumii. Lumii în care a încercat să trăiască, a încercat să iubească și să-și facă iluzii. Lumii care, într-un fel sau altul, a vrut să-l acapareze, să-i găsească locul și să-l așeze în rândurile ei” (*ibid.*, p. 66), să-l șablonizeze, să-l ținutuiască în pluton, să-l jefuiască de nuanțele personalității sale. Oblomov nu e doar un rus, ci un captiv care se zvârcolește în marea *colivie a lumii*. El scrie un tratat aforistic despre alienare nu doar pentru ruși, ci pentru toți ceilalți (englezi, germani, francezi, români, bangladeshieni...), cei care, aruncați în „parcul uman”, alcătuim o specie orfanizată ce-și caută alte orizonturi. Dobroliov este printre primii critici care au sesizat că *oblomovismul*, cel fișat și arhivat în raiadul lenei, pe care s-a pus „pecetea de neșters a lenei, trândăveliei și desăvârșitei inutilități în lume”, căruia deja am început să-i „scriem discursul funebru”, nu este un străin al ființării noastre, întrucât „în fiecare dintre noi sălășluiește o bună bucată de Oblomov” (*ibid.*, p. 20); chiar și în Tine, dac-ai făcut din trudă un idol al supraviețuirii, cred eu. Iacob Florea se lasă consiliat și de Emmanuel Levinas, cel care-i șoptește că în oblomovism nu lenea este cea care dă tonul vieții; aici este vorba despre existența care-i

produce lui Oblomov „o aversiune neputincioasă și lipsită de bucurie” (*ibid.*, p. 27). Ascultându-l și pe Alain Finkielkraut, invitat de Iacob Florea la acest ospăț al cugetării, înțelegem că Oblomov „este o ființă care refuză, fără a dispune de mijloacele necesare, condiția de a fi”, un om prins în capcana existenței, trândăveala și oboseala lui fiind „supărări metafizice” (*ibid.*, p. 29). El își dă seama că „este infestat cu viață, prins în insectarul numit existență” (*ibid.*, p. 30). Pentru Iacob Florea, el nu e nici filosof, dar nici tâmpit nu e. N-are ambițiile metafizice ale omului dostoevskian din subterană, dar transmite mesaje la fel de puternice. Nu ne arată cu degetul („Ați văzut cum arată viața voastră?!”), deși înțelegem că ar avea puterea/ autoritatea de a o face, și „nici nu poate clama, cum va face peste câțiva timp Nietzsche: «Trăiți în primejdie»” (*ibid.*, p. 34). Oblomov caută, zice Goncearov, ca și noi, toți ceilalți, aș zice eu „să dezlege în alt chip problema existenței”. El e un creator, un trudnic rar; numai leneș... clasic nu e. Eroul ne aruncă în obraz vorbe grele, dar adevărate, fără să ne întrebe dacă ne supără crivățul său ideatic, fără a-și cere scuze: „Oamenii aștia din lume, din societate sunt morți, adormiți mai rău decât mine. După ce se conduc în viață? Ce folos că ei nu stau culcați ci se agită zi de zi și umblă de acolo până acolo ca muștele? [...]. N-am ce zice, frumos scop al vieții! Minunată pildă pentru

o minte însetată de mișcare! Și vrei să spui că oamenii aceștia nu sunt morți? Că nu dorm astfel stând pe loc toată viața? Nu văd prin ce sunt mai rău eu care stau culcat la mine acasă, fără să mă năucesc cu treburi și valeți” (apud *op. cit.*, p. 52). Nu este și ființarea noastră asediată de această neliniștitoare metafizică oblomoviană? Poate că Oblomov „acest revoltat domestic” „a vrut să tragă lumea de mânecă”, să ne spună că trebuie să privim viața cu ochii țintiți către un sens care așteaptă redefiniri.

Găsesc în atitudinea lui Oblomov un fel de strigăt metafizic, de genul celui către care mă trimite universitarul Ștefan Afloroaei, atunci când îmi vorbește despre „întrebarea cu privire la un posibil sens al vieții”, „o întrebare considerată adesea fie naivă, copilărească, fie cu totul obscură”, dar care, luând distanță față de prejudecățile timpului, poate reface căutări fundamentale, „caută să privească lucrurile ca pentru întâia oară, să vadă cum viața însăși e în joc – pe scena acestei lumi – acolo unde par să fie simple idei” („Fabula existențială. Cu privire la distanța dintre a trăi și exista și alte eseuri”, Iași, Editura Polirom, 2018, p. 59). Cred că aceasta este marea întrebare, deghizată în tăceri asurzitoare, pe care o trimite Oblomov în lume: „Pentru Tine, care este distanța dintre a trăi și a exista?”...

Iacob Florea nu îndrăznește să-l

parafrazeze pe Malraux, să ne spună că secolul în care supraviețuim „va fi oblomovist sau nu va fi deloc”, dar nu se poate abține să nu nedestăinuie că ceva despre speranța cu privire la faptul că oblomovismul va fi deveni un „cuvânt-lemn” pentru acest veac. Dacă-ți repudiat până acum oblomovismul, spirite precum Emmanuel Levinas, Alain Finkielkraut, Noah Harari, Fustel de Coulanges, Ștefan Afloroaei, Nikolai Aleksandrovici Dobroliubov, Milan Kundera, Hermann Alexander von Keyserling, Heinrich von Kleist și, desigur, Iacob Florea, v-ar putea schimba direcția vederii, v-ar putea ajuta să evadezi din „imperiu *vita activa*”, prăfuit în multe dintre sensurile esențiale. Și Cato v-ar putea seduce cu vocea sa de sirenă: „Nici când nu ești mai activ decât atunci când s-ar zice că nu faci nimic, nici când nu ești mai puțin singur decât atunci când ești singur cu tine însuși” (apud *op. cit.*, p. 118). Dar poate că Oblomov(ul) lui Iacob Florea este și mai persuasiv, căci, în viziunea lui, „omul nu are termen de garanție. Dar, în același timp, ne spune că ar putea să aibă [...]. În lumea care se prefigurează pare că s-a trăit totul. Că omul și-a epuizat toate resursele de a fi om. E nevoie de un mic respiro” (Iacob Florea, *op. cit.*, p. 9). Asta face Oblomov: și-a luat libertatea acestui mic respiro și trudește, trudește, trudește; în felul lui: *oblomovian*. Cine știe... Poate că va zări sensul pe care-l căutăm toți.

Lenea, păcat/ protest metafizic, truditor întru lecuirea multora dintre vânățiile lumii

Oblomov rămâne pentru mine insul care ne-a aruncat în sensibilul nostru obraz o mare întrebare: „Puteți deosebi *lenea* de un *protest metafizic*?” Am spus că Oblomov trudește în colivia unui exil interior. Cum arată *acest exil*?... Într-un recent interviu, criticul literar Marius Manta mi-a părjolit sufletul cu această întrebare. I-am răspuns, dar acum îmi dau seama că, încercând să realizez portretul acestui infern, mă gândeam și la tragedia trudnică a lui Oblomov... Să (re)definesc *exilul interior*... Chiar, mă întreb, din nou, cum ar putea fi definit?... Deșertul în care Dumnezeu îți îngăduie să amenajezi un Eden și-n care diavolul te înghesuiește, te finanțează ca să construiești un iad?... O zonă minată cu dezamăgiri, așteptări, tăceri, strigăt și singurătăți



Constantin Tofan

optimiste?... Ca o regăsire a Sinelui (excedat de ceea ce i se întâmplă) într-un univers particular?... Ca o retragere din zgomotul lumii, ca suspendare temporară/ parțială a contactului cu viața reală?... O strategie eminesciană: „Dară ochi-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă”?... Un univers de rezervă creat din încercarea de a te retrage din fața agresiunii celui alt?... O retragere fără torțe într-o lume în care sperii să (re)găsești, în sfârșit, kantian, legea morală în tine și cerul înstelat deasupra ta?... O aventură spirituală în care distanța mentală dintre realitate și ficțiune crește enorm?... Efectul unei cumplite singurătăți care te invită într-un fel de a doua familie, mai ospitalieră, într-un trib care te ascultă?... Evadarea dintr-o lume în care ești împlicatul ei de serviciu?... Singura șansă a celui care bate la toate porțile, dar nu i se deschide decât poarta sa?... O suspendare temporară a mizeriei realului, o despărțire temporară care vrea să zămislească proiectul salubrității acestei mizerii?... Refugiul într-o necunoscută cetate a Speranței?... *Exilul interior* înseamnă singurătate dramatică, o singurătate a singurătăților. Pășind pe Dostoievski, exilul interior este duelul lui Dumnezeu cu diavolul, iar câmpul de luptă sunt eu, ești tu, suntem noi toți; inclusiv. Vintilă Horia m-a invitat să zăresc și un alt orizont: „leșirea din a exista și intrarea în a fi”? Cred că aici mă așteaptă, cotidian, Oblomov(ul) meu. Și mai cred că, nu doar subteranistul lui Dostoievski, nu doar leneșul lui Creangă, nu doar toți cei pe care-i credem leneși fără de pereche ai lumii ar trebui priviți, măcar din când, prin aceste lentile *oblomoviste*. Îndrăznesc a crede că până și ființarea mamiferului placentar al Americii de Sud și al Americii Centrale ar putea fi investit de către atlasele zoologice cu un fior oblomovist. După Oblomov, nici măcar lenea nu mai e ce-a fost. Asta e de bine.

Doi spadasi metafizici: otium și negotium

Știu: potrivit tradiției creștine, cea în care am fost aruncat în lume, există niște „păcate capitale” care își au obârșia nemijlocită în firea omenească mult prea destrămată. Aceste păcate au fost numite/ anatemizate încă din secolul al VI-lea, de către Sfântul Grigorie cel Mare, dar nu putem uita că și Dante le amintește

în „Infernul” său. Mândria, iubirea de arginți, desfrânarea, pizma (invidia), lăcomia, mânia și lenea sunt socotite rădăcini otrăvite, dar viguroase, ale celorlalte păcate. Le-am și căutat leacuri, desigur: smerenia, milostenia, curăția și fecioria, iubirea, înfrânarea, blândețea, hărnicia și mulțumirea, dar se pare că n-am găsit dozele fericite pentru administrarea acestora. Lenea (trândăvia), spun teologii, este suficientă pentru a-l împiedica pe om să intre în Împărăția lui Dumnezeu. Pe cel leneș îl mustră Dumnezeu aspru atunci când cuvântă: „Slugă vicleană și leneșă, știai că secer unde n-am semănat și adun de unde n-am împrăștiat? Se cuvenea deci ca tu să pui banii mei la zara, și eu, venind, aș fi luat ce este al meu cu dobândă. Luați deci de la el talantul și dați-l celui ce are zece talanți. Căci tot celui ce are i se va da și-i va prisosi, iar de la cel ce n-are și ce are i se va lua. Iar pe sluga netrebnică aruncați-o întru întunericul cel mai din afară. Acolo va fi plângerea și scrâșnirea dinților” (Matei, 25, 26-30). Știu ce a glăsuț și Sfântul Apostol Pavel: „Dacă cineva nu vrea să lucreze, acela nici să nu mănânce. Pentru că auzim că unii de la voi umblă fără rânduială, nelucrând nimic, ci iscodind. Dar unora ca aceștia le poruncim și-i rugăm, în Domnul Iisus Hristos, ca să muncească în liniște și să-și mănânce pâinea lor” (II Tesaloniceni, 3, 10). Adevărat, zic și eu, îndrăznind a intra în dialog cu Apostolul, însă uite că există și alte chipuri sub care ființează lenea în lume, precum *lenea oblomovistă*, care numai lene nu e. Sau, dacă ținem morțiș s-o numim lene, am putea-o numi *lene metafizică*. Muritorul de mine propune ca *lenea* ivită sub acest chip să nu fie osândită prin aruncarea ei în *păcatelor capitale*. E doar un *păcat metafizic* despre care cred că trudește zdravăn la lecuirea lumii de multe păcate. Când gândești zvârcolindu-te, chiar și stând într-o râlă oblomovistă, mare neîubitoare de verticală și mișcare fizică, în livingul obosit al unui timp care-a luat-o razna de tot, cine știe dacă nu cumva trudești mai mult decât cei mai mulți *truditorii clasici* ai lumii... Și, dacă nu mă credeți pe mine, îl invoc pe consilierul meu de lux, Nietzsche, care-mi spune că până și cel mai mare truditor al lumii lenește uneori: „Vorbesc rar ca teolog – Dumnezeu însuși a fost acela care la capătul zilei de muncă s-a așezat ca șarpe sub arborile cunoașterii: se odihnea de

faptul de a fi Dumnezeu. Făcuse totul foarte frumos... Dracul nu este altceva decât leneveala lui Dumnezeu în fiecare a șaptea zi” („Ecce homo”, București, Editura *Centaurus*, 1991, p. 64). Nietzsche ne trimite în zări noi și cugetând asupra lenei, vorbindu-ne despre „aptitudinea spre *otium*”. El are nestrămutata convingere că o meserie, de orice fel ar fi ea, dacă nu dăunează, degradează cu siguranță. Privește cu sarcasm către acei „artiști cotcodăcitori”, care neobosiți, aidoma găinilor, cotcodăcesc, ouă și iarăși cotcodăcesc... Ce-avem aici? Un elogiu al *lenei*, desigur, al acelui gen de lene care, instinctiv, centrându-și țintele pe economisirea energiei, izolarea de zgomotul vieții și banalul cotidian, simțind chemările unui turn de fildeș *sui-generis*, ne invită să realizăm distincția între truda divorțată de pasiune și cea în care *otium* îngăduie cugetarea calmă, deschide calea către noul care-ar putea fi nu doar numai util, ci și moral. *Otium* poartă, astfel, războaie cu *negotium*, acel nivel cotidian al ființării noastre risipit (?) în negocieri, în comerțul nostru cu lumea, lucrurile, orgoliile, iluziile, rătăcit în încercările de a ghici câte ceva din esența umană. *Negotium*, concept drag eticii contemporane, perceput de unii ca fiind sinonimul unei *datorii oarbe*, lipsită de sens, ca o spaimă manifestată în fața agresiunii șomajului real, s-ar bucura, cred, și de atenția lui Nietzsche. Dar câți dintre oameni se pot retrage olimpian în turnul de fildeș gestionat de *otium*? Hărțuiți de eternul *primum vivere...*, câți își pot permite un asemenea lux metafizic? Acolo este, se pare, doar sălașul zeilor...

Ce ne desparte și ce ne apropie

Christian W. Schenk

aprilie 2023
Vitalia • nr. 58

Încă de la începutul anilor '60 – vorbind de contemporaneitate – am fost inundați de întrebarea: ce se va alege de noi, cine va ține cârma lumii, ne va mai putea aduce viitorul ceva?

Identitatea pare a-și pierde conturul, crizele zdruncină toleranța și noi ne aflăm pe un vapor fără catarge plutind pe valuri imense de nesiguranță iar după noi plutește cuvântul care – dacă ar sta în fața noastră – ne-ar putea da un răspuns. Doar prin mai buna înțelegere a trecutului și prin lupta de a exista, de a supraviețui – în spiritul lui Alexandru Centurio – salvând universalitatea cuvintelor de la înec, vom vedea mai clar cine suntem și dacă vom realiza „marele act al tuturor timpurilor” (Nostradamus) prin reducerea tehnocratismului la un minim necesar și realizarea unei noi spiritualități ca răspuns la ceea ce nu mai suntem capabili a înțelege. „Cine-și pune întrebări este un neghiob pentru o clipă; cine nu-și pune întrebări rămâne un neghiob o viață întreagă” (Aforism chinez).

Trăind într-o lume tridimensională nu putem concepe una quadro- la fel de puțin ca una bidimensională. Simțul nostru de percepere este inhibat de tot ce depășește necesitatea convenției. Aici suntem acasă, aici ne simțim bine, aici e spațiul nostru securizant, aici suntem și putem fi într-adevăr noi înșine. Tot ce ar putea depăși această normă se sustrage îngusteii noastre rațiuni. *Consuedo altera natura!*

Condiția *sine qua non* de a depăși izolarea condiției noastre umane este de a învăța toleranța sub toate formele ei. Toleranța nu este nici pe departe programată în codul nostru genetic și – în majoritatea cazurilor – nu suntem nevoiți a fi confrunțați în mod prea brutal cu ea (din păcate în ultimele decenii tot mai mult). Identitatea noastră se formează în interiorul unui spațiu geo-cultural și social care ne integrează – cu excepții – și pe care o luăm ca atare. Deci, în mod normal, toleranța identității se

Christian W. Schenk



manifestă între noi, prin noi, pentru noi fără a avea ostilități de ordin major față de necunoscut, doar o neglijabilă frică instinctuală, atâta timp cât ea nu ne va obliga a ne schimba în nici cea mai mică măsură universul!

„Este totuși un lucru ciudat – spune Gottfried Keller – cum, chiar cel mai înzestrat om cu cele mai nobile calități, trebuie să aibă și păcate grele asemenea unui vapor cu multă încărcătură spre a-și păstra linia de plutire” reflectând asupra indisolubilității individualității tolerante, dincolo de universul său. Și totuși, făcând chiar abstracție de universalitate, fiecare individ trăind – ca și cuvântul rostit – în același spațiu geo-cultural/social, există ca SINE într-o altă lume. Chiar dacă ne descoperim păcatele prin alții (sau recunoașterea de a fi altfel) nu suntem întotdeauna pregătiți sau putincioși a ne schimba. Poate fiindcă nu am avut încă timpul necesar de a învăța ca în primul rând avem nevoie de greșeli pentru a putea avea pe urmă și calități și chiar – *mea culpa* – numai faptul de a vorbi despre toleranță este intolerant...

Ce ne desparte și ne apropie, ce ne face a fi la fel și totuși altfel,

ce e pretutindeni și întotdeauna e cuvântul, nu însă neapărat doar cel rostit. Alegoria traduce o apariție într-un sens, iar sensul într-o imagine. Imaginea poate rămâne sens și apariție, simbol în muzică, sclav însă în cuvânt. Ce grea cale are cuvântul! Carol al V-lea a exclamat odată fiind întrebat despre limbă: „Poruncesc în germană, în budoarul unei femei iubesc franceza iar în consiliu folosesc italiana!” (*in principio erat verbum...*). Vive Babylone!

Cuvântul este pe punctul de a deveni Dumnezeu ateistului. Materialismul, egoismul, setea de putere, autoidolizarea, ipocrizia, tehnocrația domină întreaga sferă de activitate social-politică influențând prin limba vorbită cuvântul scris. Limba se află într-o permanentă metamorfoză oglindind un punct bine definit în societate caracterizând-o. Schimbările politice aduc cu sine schimbări de limbă iar limba reflectă societatea. Noi idiomuri se impun, vechi idiomuri își pierd puterea de penetrație până la dispariție și multe cuvinte primesc alte valențe, alte conotații. Procesul de „modernizare” (orișice ar fi însemnând aceasta) – care rupe mari bucăți din tradiția culturală –

nu mai este de oprit. Limba suferă, limba se îmbogățește, limba se acomodează. Este vremea noilor prefaceri și adaptări lingvistice, este o nouă zodie a creațiilor dar și a letargiei sau pierderilor. Nicio limbă cu frâie gramaticale „încrâncenate” nu se poate sustrage acestui proces, cum nicio țară nu poate trece peste prezent ca să ajungă din urmă viitorul. E bine? E rău? Ce va veni nu poate fi fără ce este la fel de puțin cum nu poate exista fără ce a fost. A venit timpul actualizării prin metamorfoza valorilor clasice și întărirea lor prin realități circumstanțe.

Lirica pare a suferi de acrofobie și amauroză. Eterogenitatea cuvântului și a metaforei reflectă nesiguranța isterică de a percepe un stimul. Procesul creativ poate fi interpretat ca o concentrare instinctivă asupra proceselor vitale, individuale stimulate de subconștientul colectiv, irațional și depresivo-reactiv. Metamorfoza se manifestă printr-o torpilare a unui Eu-ideal ce conferă creației o notă schizofrenică dependentă de inhibiția colectivă, autogenă unei etiologii anamnestică.

Fiecare epocă își are apogeul și declinul ei ca o spirală care se repetă în mod periodic și fiecare epocă are impresia de a sta în fața ultimei faze estetice: „Ultimul stadiu istoric” cum a exprimat Hegel această stare.

Modernismul și postmodernismul au preocupat mulți literați începând încă în anul 1886 cu E. Wolf care poate fi considerat – chiar

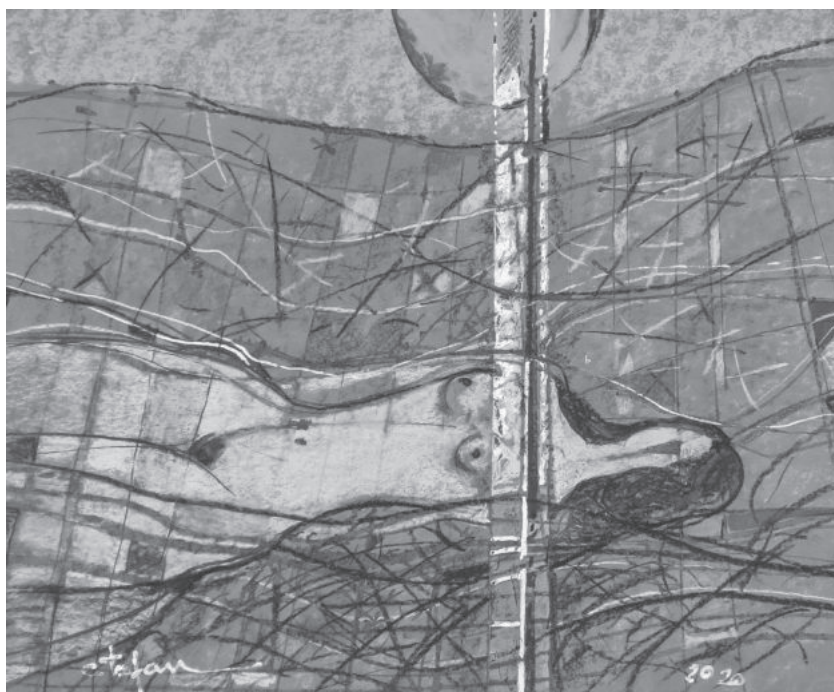
dacă în necunoștință de cauză – promotorul ideii de modernism. E. Wolf s-a referit în primul rând la naturalism. Bahr a definit și lărgit ideile lui E. Wolf caracterizând prin ele anti-naturalismul, impresionismul, simbolismul, neoromantismul și, în cele din urmă, decadența. Mai târziu, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, caracteristica modernismului s-a impus prin modernismul vienez și prin cel berlinez încorporând primordial estetica. În cele din urmă ideea de modernism este caracterizată ca o rupere de norme (vezi și ideile normative ale lui W. Mohr, G. Wunberg și semantica lui R. Koselleck) și o deschidere spre originalitate prin inovație. Fundamentul modernismului a început să-și piardă granițele subiective prin revendicarea declinului în artă, periodicitate adusă pe plan actual de foarte vag definitul postmodernism. Deci interpretarea generală – desen în alb/negru – a postmodernismului nu se referă decât la declinul modernismului ale cărui componente sunt la fel de vagi. Așadar, modernismul s-a terminat începând postmodernismul?! Unii înțeleg prin postmodernism o „criză” specifică unei epoci, alții îl legitimează ca pe o căutare a adevărului prin tehnocrație. Cert este faptul că ne aflăm într-o inflație culturală prin căutări de valori și valențe general valabile mișcându-ne într-o cușcă sau mai exact într-un „passepartout” (U. Eco) în care pretenția de estetică se rezumă la nesiguranță,

spontaneitate, sincretism și mai ales – mlaștina cea mai periculoasă – trivialitatea și diletantismul oficializat. A face artă este un gest de noblețe dar nu o scuză pentru diletantism. În acest punct arta este foarte tolerantă fiindcă calitatea ei supremă este de a nu o face. Evident, sentimentul de apartenență este minunat numai că... poezii aparțin apartenenței!

Deja în 1917 Pannwitz vorbea de indivizi postmoderni (Criza culturii europene). Nietzsche a pledat, cu mult înainte, la o trecere peste aceste „apariții moderne” văzând decadența și nihilismul ca pe o piedică a trecerii spre *omul nou*, deci o forțare artificială a postmodernismului. Sfârșitul anilor '50 a dat o nouă față postmodernismului și anume ca retrospectivă a inovației estetice moderne sprijinindu-se printre alții pe E. Pound, T. S. Eliot sau nu în cele din urmă pe J. Joyce (vezi Irving Home și Harry Levin).

La fel ca în anii '60, inovația își pierde puterea și expresivitatea stilistică (promotorii Fiedler, Sontag, Hassan) începând un joc de imitare a formelor trecute ca surogat. Critica literară s-a adaptat acestor forme de expresie înlocuind expresia de potență cu cea de revoltă futuristă.

Cea mai mare problemă de autocaracterizare o are postmodernismul prin faptul că modernismului îi lipsesc punctele cardinale. A. Wellmer vorbește – caracterizând postmodernismul – despre un *modernism fără doliu* (1958). Fiedler propagă un futurism postmodern apelând la elemente iconoclastice încorporând idei istorico-avangardiste și atacând *clasicismul modern* prin a pleda în mod pe cât se poate de insistent la o *autonomie artistică* înțelegând prin estetica lui postmodernă trecerea peste granițele ce despart artiștii de masele largi și desființarea prăpastiei dintre elita culturală și cultura de masă dând ca exemple și susținându-le: Pop, performance, happening și alte forme de cultură care nivelează artistul și consumatorul, arta și viața, ficțiunea și realitatea. Dar citindu-l pe Mallarmé arta versificației primește un alt adevăr: „O poezie este un secret a cărei cheie trebuie s-o caute cititorul”, sau Eminescu: Dacă toți bucherii de la școală ar înțelege poezia atunci nu mai e poezie... Această dilemă a fost caracterizată de Victor Hugo în „Les Contemplations”



Constantin Tofan

asemănător: „Când eu vorbesc despre mine atunci vă vorbesc vouă despre voi. Cum se poate să nu simțiți acest lucru? O, nebunule, tu care crezi că Eu nu sunt Tu!” Un paradox, o revoluție sau o revoluție a paradoxului?!

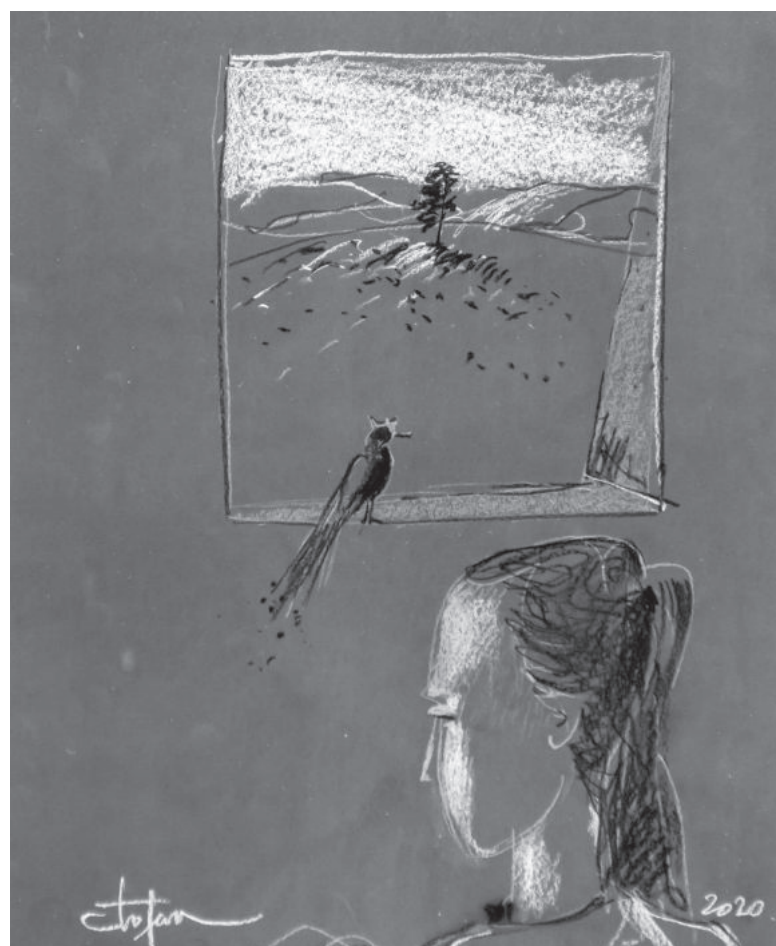
Imaginația – susține Kant – este un ingredient necesar percepției realității (Alain, *Éléments de philosophie*), fantezia este o necesitate pozitivă pentru realizarea existenței [...].

Pericolul izolării constă în formarea unui dualism de tip schizofrenic. Calitatea imaginației depinde nu numai de individ – conștiința interioară – deci intrinsec și de, în primul rând, extrinsec constituit prin forța conștientului și subconștientului colectiv. Un mic cutremur venit din interior amalgamează producția imaginară invadând cu ele, prin rupturi patologice, conștiința fără ca individul (creator de artă) să sufere. Manifestarea se produce în exterior, spre interior repulsia. Această incoerență Horațiu a caracterizat-o în *Arta poeziei* (*Ars poetica*) ca *vanae species* și *aegri somnia*, (fantomе și fantezii) amintind de coșmaruri sperat visate însă concret materializate. Goethe mai departe în „Shakespeare fără sfârșit” aducând în prim plan materializarea absolută a imaginației fără a se folosi de imagini vizuale sau optic-descriptive!

„Devii liric atunci când viața din tine palpită într-un ritm esențial și când trăirea este atât de puternică încât sintetizează în ea întreg sensul personalității noastre. [...] Este caracteristic faptul că începutul psihozelor se caracterizează printr-o fază lirică în care toate barierele și limitele obișnuite dispar pentru a face loc unei beții interioare [...]”. (Cioran, „A fi liric”, 1934). În reflexii ajunge la concluzia că toate manifestările artistice sunt la urma urmei manifestări sociale iar societatea face din indivizi patrioți, însă cel mai jalnic lucru este patriotismul fanatic fiindcă nu dă niciun sens și nu face loc altor manifestări umane, sociale sau culturale iar cosmopoliții sunt duși la eșafod... Urmare=Regres!

Ce sărac cel ce nu are decât o patrie; și cât de sărac cine nu știe cui face un gest de noblețe folosindu-se de numele patriei; ori cel ce nu-i în stare să găsească în țara lui de baștină, și alte patrii!

Între „patrie” și „cosmopolitism” – ca noțiuni antonimice – se



Constantin Tofan

întrețes linii de forță cu un model complicat și foarte întortocheat. Literatura cosmopoliților a fost des caracterizată (ba chiar acuzată) ca fiind trădare de patrie. Cu mult înainte ce inchiziția își încetase celebrele procese de intentații, acuzația lipsei de patriotism devenise însăși un act patriotic.

Oameni de seamă care au schimbat radical fața lumii – ei înșiși cosmopoliți – au fost totdeauna mari patrioți. Acești cetățeni ai lumii, conștienți de locul lor (Cristos, Shakespeare, Schopenhauer, Voltaire, Rousseau, Kant, Schiller sau Brâncuși), au știut dintotdeauna că nicio întâmplare, fie ea cât de mică în aparență, nu este decât rodul unei alte întâmplări istorice petrecute dincolo de granițele geopolitice; că niciun cuvânt nu-și poate proclama identitatea de sine în cadrul unei singure comunități și că nicio națiune nu-și poate revendica obiectiv individualitatea fără a recunoaște că – în această formare – s-a aflat în contact cu alte comunități.

Nu există niciun cuvânt născut prin sine însuși, nici în granițe concret definite, de unde reiese că nu cuvântul naște literatura, ci prin ea cuvântul este numai „domesticit” și autohtonizat, existând – altfel spus – numai prin conotații, acestea reprezentând o altă formă de universalitate.

Națiunea, din punct de vedere

istoric, nu este altceva decât o convenție născută dintr-un „cosmopolitism local” adaptat prin variațiuni unor necesități comunitare, deci o spirală amalgamată și apoi destrămată prin sine însăși spre a-și recompleta – prin reorganizare – întregul, ceea ce se poate reduce la teorema că o națiune nu există ca atare decât atâta timp cât convențiile naționale sunt ridicate, în sânul întregului, la rang de absolut. Absolutul nu poate fi convenție, cum nici convenția nu poate fi un absolut. Deci ne-am format – și cum ne-am format suntem – într-o avalanșă istorică din care am încercat să ne izolăm, ca bulgării de zăpadă, uitând de muntele comun de unde ne-am prăvălit cu toții rând pe rând, dând la iveală un conglomerat crud și concret. Patrie și universalitate (cosmopolitism), două realități prin care încercăm a distinge exilul real de cel subiectiv. Prin alte cuvinte, un labirint de aforisme cu foarte multe căi de intrare, însă, extrem de puține de ieșire (fortasse!).

Între „Ubi bene, ibi patria”, „Unde-mi este biblioteca acolo-mi este patria sau” sau „Cine spune că se simte oriunde acasă, nu este niciunde acasă” discuțiile pot continua mult, ilustrând doar calea instinctului primitiv până spre intelect cât și marea diversitate de idei într-o „bătălie de idei” în care toți cred că au dreptate.

Domnul Teste, domnul Șablon și domnul Gates sau coșul cu clișee al[e] eseistului versus coșul computerului

Leo Butnaru

În scrisul *euroromânesc*, ce înseamnă același lucru cu scrisul *eurolumesc*, o duce bine mersi Domnul Clișeu, huzurind în inevitabile, precum zice dl. Grigurcu, mici și banale cuvinte „de umplură de care nu se poate lipsi comunicarea noastră, aidoma acelor micro-organisme trebuitoare unei digestii normale”, astfel subsemnatul, cu cât va avansa în subiect, putând fi suspectat că ar tolera o situație anormală cu invazia micromecanismelor clișeizante din textele iubitei noastre literaturi, supuse ca și cum de atare microfrazoorganisme diverselor torturi, când vorbește, scriind, despre opere de înalt standard valoric, în care apar în prim și ultim plan relațiile de forță vitală și morală dintre maxima aspirație umană și maxima îngăduință a absolutului, evidențiată de cineva într-un tratat ce a fost tratat cu suficientă indiferență (de atenție, să zic cam tautologic), ca dovadă a decalajului dintre imagine și realitate, ca un fel de orbire, și asta, adică, similară cazului când „ochiul refuză ochiului viziunea din străfundul ochiului” (Piere Gimferrer), în toate astea conturându-se deja un răspuns ce a luat-o înaintea întrebării, pe care vă pregăteți să o puneți, însă nu ați reușit din cauza sprintenelei răspunsului nerăbdător în generala strădanie a intertextualității de a trasa căi de acces spre miezul subiectului cu centrul pretutindeni și marginile nicăieri (pare a fi valabilă și varianta: cu marginile pretutindeni și centrul nicăieri), deoarece intertextualitatea,

vede-se, totdeauna a fost transfrontalieră, mereu la grila de start și niciodată la cea a finisului, neîncetat tratându-se sub aspect critic sau doar condescendent eseistic cu termeni familiari, dar, ca totdeauna, – inexacti, ceea ce nu exclude să se găsească și exemple reușite, exemple-excepții ce concordă cu cazurile pe care le discutăm sau doar le subînțelegem aici, pe marginea coșului de bruioane al(e) Domnului Clișeu, în feerica lume a computerului care, bineînțeles, cunoaște și ceva sau mai multă latină, jalonându-și prezența și prezumția cu câte vreun citat, din metamorfozele ovidiene, de exemplu, unde se spune (și) că *et ignotas animus dimittit in artes*, fiind vorba, adică, despre dedare unui meșteșug până acum necunoscut, în cazul nostru – divulgarea pidosnicei textuale a dlui Clișeu, îndeletnicire în care e bine să însușim drept regulă nescrisă (figurat vorbind), dar amintită, prin scris, aici, acum și astfel, conform căreia ne putem apropia cât mai mult de obiect (de studiu, admirație), luând lucrurile de cu cât mai departe posibil, în drumul spre ele având timp de reflecție, de acumulare de experiență, de avansare în meșterie (*fabricando fit faber, age quod agis* – prin muncă devii maestru, deci fă bine ceea ce faci), toate bune și umbroase în îndeletnicirea de a divulga micile șarlatanii de preparare, între Nistru și Prut sau Dâmbovița și Siret (unde va între ele e și Răutul, râu pe malurile căruia m-am născut și mi-am tot scos copilăria în lume),

ceea ce nu exclude aplicarea formulei și în cazul – între Franța și Anglia, peste strâmtoarea *La Manche* a tendințelor de preparare a unei literaturi dietetice, în care dozajul mesajului și emoției e ținut în eprubetele sterilizate ale supervigilenței și precauției, în urma cărora nu se prea nasc copii, ci doar copii, de aici încolo Domnul Șablon virând grațios la dreapta, luându-ne cu bombonica, deoarece, după el, nu e nicidecum vorba de clișee, ci, mai curând, de inevitabila deosebire dintre vorba de spirit ce place și cuvântul potrivit pentru faptă ne-strigătoare, lucrătoare cu migală și neabatere de la scop sau telescop, dacă este vorba de literatura inspirată de astronomie, cu multe exemple la îndemâna tuturor, ceea ce nu înseamnă că ar fi și cele mai neînsemnate într-o eventuală sumă nearitmetică ce acoperă perioada dintre două secole, să zicem, elemente de orientare necesare în înțelegerea motivelor ce duc sau nu spre premiul nobil, zis Nobel, în cursa auctorială edit-inedit-postum, acest postum sunând, în cazurile unor granzi ca un *post(p)umn*! Ce ar fi trebuit să-l recepteze în figură respectabilul juriu, gest la care au renunțat mai mulți autori de mare talent și înțelepciune, însă fentați de nenoroc. Oricum, țin și astea de motivele de intensă circulație în epocă și epoci pe sponci ca o cvasilirică dare de seamă despre cum ăia, de la Nobelul tot mai puțin nobil, nu și-au dat seama că au premiat

poetă de nimic în detrimentul granzilor autentici, lucruri confirmate cu brio de carierele de dincolo de moarte ale operei acestora, unii dintre ei născuți la cumpăna dintre secole sau jumătăți de secole și morți la cumpăna dintre cumpenele nenorocirilor. Bineînțeles, nu e ușor, ba chiar e imposibil să aduni într-o pagină, două pagini coerente opiniile definitive despre atare fenomene ale omisiunilor nicidecum îndreptățite, în timp ce, prin existență și perseverență cotidiană, atâți alți viitori mari se manifestă în rațiuni și sensibilități, se dezvoltă, se maturizează în măsura în care le este hărăzit să o facă – aici ar fi un posibil răspuns prin care nu doar se afirmă, ci se și confirmă, ca să punctăm cu un argument destul de edificator, sper, în ce privește filosofia succesului și cea a eșecului programat de altcineva, moment la care, mai la vale, ne vom referi în trecere, dar explicit, subcapitolul respectiv putând avea de mot(t)o spusa lui Mefisto (*Faustul meu* al lui Valéry) către Discipol, referindu-se la comorile inserate în biblioteci. Și biografii, adăugăm noi: „Crede-mă: tot acest trecut cu minunile lui tocite, fruste și triste, este fără apărare în fața iureșului spre glorie al unei minți în plină fierbere”, – aici Domnul Clișeu simțind sclipirea de blitz a declanșării unei adevărate revelații care – o știe din experiențele-i anterioare –, dacă e mai de durată – se poate fila în incontestabilă

inspirație, tocmai aici sesizându-se legătura dintre inspirație și ceea ce Valéry numea „imaginea momentului”, moment disponibil să aduc și alte exemple concrete, dar sper să se înțeleagă că mă detașez categoric de nomenclaturistul care crede în denumiri, nume, titluri, registre și cataloage, lucruri ce nu i-ar fi străine nici protagonistului nostru Domn Șablon, acum sedus spre visare de muzica cacofonică a acestui pătrat de secol, din vreme în vreme dânsul (la origine, a fost și poet, însă a clacat), trăgând mai aproape caietul, pixul, notează ca în transă: „ochiuri de brumă ca niște icre de delfin (presupun)”, inscripția urmând după vecina ei de sus și peste următoarea: „peștera urșilor. Stalactite cu torențiala lor încremenire” – notă făcută cam demult, după data pusă în paranteză; pe scurt, încă în secolul trecut, când dl Clișeu se străduia să înțeleagă explicit prim-sensul pesimist-filosofic al globalizării. Ce mai, lucrurile, lumea scapă de sub control..., astfel că oarecine rămâne prieten cu adevărul, altcineva – doar cu amicul Platon și toate astea – să vezi! – pot fi receptate, dar și redade de sensibilitatea umană ce posedă o infinită plasticitate, ingeniozitate, operând, când e cazul, cu analogii metaforice dintre cele mai temerare, dar, din puțina înzestrare a dlui Șablon, dânsul nu ajunge, să zicem, și la surprinzătoare cortegii de tropi, de metafore. Ceea ce nu înseamnă că, în vremea lecturilor, nu s-ar simți ca și invitat la taclalele celor ce caută cuminiți cu minți împreunate o Frază atotcuprinzătoare (bineînțeles, e vorba de textualism) de întreagă semnificație universală, în toate „injectând” o doză de retorism mai mult sau mai puțin suportabilă în căutarea liniamentelor de bază ale operelor de care este acaparat la un moment sau altul al preocupărilor sale, uneori mai să rostească precum Vergilius *sunt lacrima rerum*, adică și lacrima literaturii ce beneficiază de grija sa aproape păstorească, în sensul de: mioritic-duhovnicească (bisericească). Dar, în mare, dl. Clișeu se străduie să fie echilibrat în folosirea elementelor afective, să rămână sobru, însă nu într-atât, încât să-și tăinuiască prea mult foamea de emoție în perfecțiunile-i stilistice fără reproș, ceea ce s-ar numi exegeza faptului de cultură, în perfect acord cu clarvăzătoarea părere a lui Vianu Tudor că fiecăre mare creator oferă poporului său un prilej de solidarizare,

de unificare și de regăsire. Totul trebuie să fie de dincolo de presupunere, deși aceasta, necesară într-o primă etapă de referință la literatura țării și cea a lumii, după care, indiscutabil, presupunerea trebuie să cedeze locul argumentelor bazate pe texte și pretexte de magnifică inspirație și lucrare creatoare. De unde se ajunge la concluzia imbatabilă că sensibilitatea și cultura ar fi chiar urzeala artei scrisului, iar personalitățile cultivate – apreciatorii cei mai necesari, printre care se află, bineînțeles, și Domnul Clișeu, verișorul domnului Teste, adeptul incurabil al literaturii care este, concomitent, și freamăt de sentiment și largă cuprindere de cugetare. Iată de ce pare ca și declarat contra prosodiilor de prim-planuri sentimentale, în care sufletul apare completamente deschis, despuat otova, ceea ce cam stingherește cititorul cu bun gust și simț, ce ar fi același lucru, cu atâta indiscreție și lipsă de taină, fără de care – cine nu știe? – nu există artă adevărată. Ceea ce nu înseamnă însă că nu ar nutri ceva interes și pentru finul „amoros” trubaduresc, pe care niciodată nu l-au repudiat chiar mai mulți intelectuali de audiență internațională și (în transă!) transseculară, în cazul unora. E drept, unii dintre ei, din eroare, ca și cu Nobelul, (încă) nu au fost înscriși în compartimentul cu adevărat al mării literaturi a lumii, însă, moralmente, dl Șablon acolo îi vede, acolo îi gândește, de acolo îi invocă. Ba, uneori, el știe să facă ceva dreptate și unor autori ce se păreau completamente pierduți din vederea exegezei canonice. E drept, în cazul acestora calitatea de autor diferă de la operă la operă, însă pe lângă ne-izbânzi dânsii au avut și împliniri. Dar curios lucru, unii dintre aceștia lucrările bune nu și le-au menționat în actele testamentare, în care, din contra, au pus eșecurile, s-ar putea spune. În fine, cu toate posibilele neconcordanțe, Domnul Clișeu reușește să facă lucruri importante în cazul anumitor „uitați” care, după argumente imbatabile, încep o postumitate firească, fastă, propice reorientării atenției publice asupra creației lor. În genere, în valorizări, interne sau externe, nu sunt rare spectaculoasele oscilații plus-minus. În timp ce, pentru alți autori, dreptatea postumă se lasă așteptată ceva mai mult, dar Dl. Șablon e convins că, până la urmă, cineva dintre nedreptățiți vor intra cu brio în universalitatea literară, fiind



Constantin Tofan

demni de ceea ce Goethe numise, primul, *Weltliteratur*.

Ca personalitate dinamică a epocii artistice în care viețuiește și valorizează, Domnul Clișeu poate fi întâlnit frecvent și în sălile omagiale – academice sau guvernamentale, unde se decorează și pereții, dar mai ales invitații. Tocmai de aceea numele domniei sale, ca un îndreptățit omagiu, trebuie menținut cu orice preț și lipsă de valoare în atenția publicului, uneori – cititor. Acest mare înzestrat al verbului teoretic prin preocupările sale acoperă de fapt o gamă (în postmodernism se spune, dizgrațios, și: plajă) mai largă de preocupări, fie literare, fie științifice, fie de conducere, iată – deja pe spațiul unei jumătăți de veac (înmulțită cu altă jumătate de veac, dacă e să privim lucrurile în generalitatea lor, nu strict în perimetrul Domnului Șablon, invitatul acestui intertext textualist; text și test). În preocupările policentrice ale câtorva profesii legate de scris, dar și în cele ce țin de filosofie socială și plasament academic, prin exemplu propriu Domnul Șablon, ca lucrător al spiritului și în spirit ce este, ne conduce spre mai multe concluzii odată, însă fără a ne oferi și certitudinea că am putea ajunge la vreuna din ele, în schimb tocmai această *ne-ajungere*, stare de permanentă aflare în drum, dar fără finalitate, este unul dintre exemplele forte, utile demonstrației că, dacă nu este luat prea în serios, Domnul Clișeu e ca și cum, non-stop, un pericol care, în mare parte, poate fi evitat, încolo – asta e, nu se poate atinge perfecțiunea, puritatea într-un desăvârșit, – rămâne exact precum menționa dl. Grigurcu, adică *scrisvorbitul* omenesc nu se poate lipsi, ba chiar dezbată de umplutura ce este „aidoma acelor microorganisme trebuitoare unei digestii normale”. Asta – uneori, și nu de puține ori, totuși, când intenționăm să dăm un cu totul alt profil preocupărilor noastre spirituale, – detaliu mai demn de luat în seamă, decât a fost până acum. Prin urmare, chibzuind îndelung, am ajuns la concluzia că este indicat să pun în cumpănă următorul fapt: dacă închidem parantezele reale sau doar imaginare de până aici, e ca și cum am sublinia încă o dată, dacă mai era nevoie, că în cele din urmă primează buna măsură în toate, inclusiv textele și testele domnilor Teste din Paris și Clișeu din Chișinău. Firește, acesta ar fi singurul argument sau doar procedeu, ceea ce nu înseamnă că ar

fi și singularul. Detaliile demne de a fi valorizate sub aspect estetic, dar în special semantic, drept componente ale entropiei generale, nu duc spre constatări de natură pur statistică, ceea ce poate fi spus sau remarcat și altfel: nimic mai în firea lucrurilor decât faptul de a pune în lumina displayului ecuația existențial-filosofică ce conține suficienta doză de adevăr, adică una deloc mică, neimportantă, că toate astea sunt de dincolo de înțelesul plat al cuvintelor care se nasc și dispar dintr-un și într-un concurs de cauze, nu în ultimul rând – primare, ontologice, pre-istorice și pre-cristice, am putea spune, dacă ne amintim, spre exemplu, că majoritatea marilor reformatori ai antichității au trăit cu mult înainte de anul 33 e.n. Astea se înțeleg la o simplă cercetare Web-Google, fără alte lămuriri sau nelămuriri. Bineînțeles, acest procedeu sau această formă google-ână, hugoliană, hegheliană sau gogoliană ține mai curând de niște aspirații romantice, ceea ce oglindește, iar uneori chiar identifică totuși suprafața, nu fondul. Asta însă neînsemnând că ar putea lipsi și surprizele „de adâncime”, precum în cazul unor autori cu biografii cam monotone și mototolite, dar plăcut discordante cu opera acestora – explozivă, diversă, plină de surprize, teze și antiteze, critice și *cicatricice*. Zău așa, pentru că aceasta e deja o opinie împărtășită de tot mai multă lume de pe ambele lumi, cea aieuea și cea de apoi, în secunda din ele formulele de atare gen fiind ușor de mânuit și manevrat, tastat și testat, însă și mai puțin concludente decât în lumea primă, adică actual-aieuea, când e cazul să prezinte modul personalizat de a fi și, deci, de a crea a unui autor sau altuia, nu este exclus – chiar celălalt, antum sau postum. Și nu trebuie să creadă cineva că ar putea înlocui argumentele de rigoare cu fraze stufoase, ca să nu zicem și pompoase, fie ele și bine sau binișor (doar) ticluite. Este adevărat, în acest domeniu unele elemente sunt caduce sau doar arhaice, în special de la apariția fișierelor computeristice, a coșurilor ordinatorilor, a displayului ciclopic și generos. De aici încolo nu mai poți vorbi de condeiul care o ia razna, „rătăcindu-se” pe clara, imaculata și neteda coală de hârtie. Este nițel rizibil, nu, în epoca generalei *ciberspațieri*? Însă nu vom apela la sofisme diluate în intenții moralizatoare și nici nu ne vom lăsa seduși de glacialele, aridele

privești cerebrale, altfel spus – nu ne vom îmbăta cu apă rece. Ceea ce nu înseamnă că, din vreme în vreme, nu tragem cu ochiul și prin așa-zisele „poște literare” care, de fapt, seamănă leit unor pre-coșuri redacționale. (Pentru o parte și altă parte din cei care trimit la poșta literară sunt valabile două răspunsuri: 1. *Mai reveniți*. 2. *Reveniți-vă...*) Acolo e huzur pentru Domnul Clișeu ce sporovăiește, scriptologic, despre poezia ce e de fapt o copie a copiilor, adică influențată nu de vreun original la prima mână, ci de copiile (un fel de xeroxuri mentale) după originale și nu merită laudă strădania într-un armonizări exterioare ce divulgă necruțător ușurința cu care s-a ajuns la ele. Plus că proza este prezentă din abundență și lipsă de dotare cu har în textele care se vor poetice. E drept, un(d)ele dintre ele ar putea fi publicate, însă neofitul nerăbdător trebuie să știe că lucrările (cu excepția capodoperelor, unele din acestea născute decapitate gata) apar în ordinea necesităților și priorităților redacționale, nu în cea a prezentării lor, astfel că, până una-alta, poate să-și deschidă un blog pe net și să publice ca într-un samizdat – paradoxal! – adorat de democrație care, se știe, nu e cea mai bună dintre societăți, însă, odată ce nu se cunosc altele mai faine, iese că e cel mai mic rău dintre cele cunoscute deja. Pentru că ce se întâmplă astăzi? Deja aproape că nu se mai poate vorbi de aria culturii naționale, ci mai că doar (maică!) de cea internațională, însă deja în varianta: intern(et)ățională, domnul Bill Gates fiind unul dintre mărturisiții îndrumători ai foarte multora dintre cei care încearcă să scrie literatură, cu toate că dl Gates nu e scriitor, ci – se știe cine este... Este omul inspirator, și *intraripator*, s-ar putea spune, care cuprinde cu adevărat exact ceea ce însuși cuvântul-numele său înclină să înțelegem: Bill Gates – internetul ca minune, inclusiv poetică, artistică, literară, creatoare de dincolo de înțelesul plat al cuvintelor care se nasc și dispar dintr-un și într-un concurs de cauze. Și pauze. Precum e chiar aceasta ce are a urma. Nu însă înainte de a invoca frumosul clișeu din antichitățile politeții universale, adică lumești: *A bon entendeur, salut!*

Știți oare la ce mai putea fi de folos pentru Securitate un cenacul literar?

Tiberiu Ionescu



Tiberiu Ionescu

S-a scurs de atunci, din 1974, aproape o jumătate de secol, adică mai mult decât „jumătatea vieții noastre”, dacă ne gândim la formularea lui Dante, și „o viață de om”, dacă ne gândim la formularea lui Nicolae Iorga. Oricum, cum toate sunt relative, relative sunt și aceste formulări.

Această jumătate de secol o putem împărți în secvențe inegale ca întindere. Prima, mai scurtă, începe în 1974 și se încheie spre sfârșitul lui februarie 1980. Este secvența în care Securitatea își dă seama, oarecum stupefiată – așa credem noi –, că are de a face cu un nou caz, care se impunea să fie „instrumentat”, în care începe întocmirea de DUI (dosarul de urmărire informativă) pentru Ionescu Tiberiu, căruia i se acordă numele de cod „Sandu”, fără ca cel în cauză să fi fost întrebat. Cu alte cuvinte, dacă până atunci nu eram un „obiectiv”, ci cel mult un probabil și posibil „mijloc” în cadrul altui „obiectiv”, iată că am avansat eu însumi la rangul de „obiectiv”. Că așa au stat lucrurile, reiese limpede din „Nota raport”, despre care vom vorbi pe larg în continuare. Până atunci, „obiectiv” era doar Popescu Dumitru. Între 1980 și 1990 se întinde o secvență de 10 ani de incertitudini pentru mine, întrucât nu aveam puncte de sprijin, decât presupuneri și bănuieli.

Căderea ceaușismului în decembrie 1989 nu a reprezentat nici pe departe clarificări și lămuriri. A fost necesar să mai treacă o perioadă de vreo 13 ani, adică până când „obiectivele” să aibă posibilitatea să-și cunoască propriile DUI. Ar fi greșit să se creadă că prin aceasta a apărut soarele și toate au devenit limpezi și clare. Nu și nu. Nu și pentru simplul fapt că cel care-și citește dosarul nu poate ști cu precizie cine se ascunde sub numele codate ale turnătorilor. Sigur, în unele cazuri se pot bănui și presupune, dar certitudine absolută nu poate exista. Oricum ar sta lucrurile, de la citirea propriului DUI începe o nouă secvență care, pentru mine, continuă până în momentul de față.

Trebuie să se țină cont și de faptul că CNSAS (Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității) nu poate oferi pe bandă rulantă identitatea reală a turnătorilor.

Este necesară aici o muncă minuțioasă și asiduă, nu superficială, întrucât altfel s-ar putea arunca blamul asupra unor persoane nevinovate. În concluzie, eu ar trebui să mă declar un om fericit pentru că, în prezent, în sfârșit, cunosc aproape jumătate din numele reale ale informatorilor care au contribuit la întocmirea dosarului meu.

Trebuie să recunosc că un imbold determinant în încercarea de a prezenta și comenta pentru public părți din dosar l-a constituit lectura strălucitorului volum al lui Gabriel Liiceanu *Dragul meu turnător*. Pe coperta a patra a acestui volum apărut la Editura „Humanitas” în 2013 se pot citi următoarele: *Mi se pare că nimeni dintre cei care s-au întâlnit cu imaginea lor pusă pe masa de disecție a Securității n-ar trebui să tacă. Fiecare bucățică din această experiență satanică, oricât de mărunță ar fi ea, ar trebui adusă în conștiința celorlalți, împreună cu care, prezentându-și calitatea de „seamăn”, au făcut-o cu puțință*. Nu e un *Apel către lichele*; e totuși un apel și mă voi strădui să răspund acestuia, deși nu mă consider nici pe departe un erou exemplar. Este adevărat că unii dintre cei îndreptățiți să-și cunoască prin CNSAS propriul dosar n-au făcut-o. Acesta ar fi fost primul pas, iar împărtășirea descoperirilor, cel de-al doilea. Dar să revenim.

„Nota raport”, întocmită de locotenent-colonelul Marian Brădățeanu, din 15 mai 1974, ar fi trebuit să constituie pagina de început a dosarului meu. Însă maiorul Jireghie Nicolae, cel care a aranjat filele dosarului, nu prea a respectat criteriul cronologic și, în consecință, „Nota raport” apare la pagina 113 din dosar.

Cum a început totul? În ziua de 8 mai 1974, în jurul orei 10, am fost vizitat acasă de locotenent-colonelul menționat mai sus. Nu aveam lecții în dimineața acelei zile și întrucât mă culcasem târziu seara în ajun, soneria a sunat destul de îndelung. Asta și pentru că nu așteptam pe nimeni. În cele din urmă am deschis ușa. Eram singur acasă. Soția și fiul erau fiecare la școala lui. Locotenent-colonelul, în civil, și-a prezentat legitimația și l-am invitat înăuntru.

De abia după ce am citit DUI de la cap la coadă și de la coadă la cap, am înțeles că locotenent-colonelul știa cu precizie că sunt singur acasă și mai știa că fuseseră luate toate măsurile ca nu cumva cineva să ne deranjeze. Ea, Securitatea, nu lucra orbește; ea avea pretenția că lucra științific. „Nota raport” prezintă destul de fidel conținutul discuției de cel puțin o oră care a avut loc. Asta și deoarece ea era adresată unui superior și se impunea să fie prezentate lucrurile în mod corect; în caz contrar, mașinăria Securității s-ar fi dereglat. „Nota raport” nu estompează încercările mele, mai mult instinctive, de a mă sustrage de la acceptarea necondiționată a colaborării care mi se propunea. Atunci eu nu puteam să știu nici pe departe despre cine și despre ce e vorba și ce anume urmărea de fapt locotenent-colonelul. De-abia după vreo 25 de ani, după 2006, când am putut să cunosc propriul dosar, m-am dumirit într-o oarecare măsură, dar de dumirit pe deplin nu sunt nici acum, în 2023. Să încep însă prezentarea acelei „Note raport”.

În „Nota raport” apare de trei ori numele Popescu Dumitru. Dacă n-ar fi existat Popescu Dumitru, n-ar fi existat nici „Nota raport”, n-ar fi avut loc nici vizita locotenent-colonelului și nici discuția, nu mi s-ar fi deschis

un DUI, n-aș fi ajuns să devin „obiectiv” al Securității ș.a.m.d. Despre misteriosul Popescu Dumitru, voi vorbi mai pe larg în episodul următor. Acum e cazul să nu ne mai învărtim în jurul „Notei raport”, ci să o prezentăm în întregime, respectând cu strictețe ortografia și conținutul ei.

«M.I.
Inspect. Jud. Neamț
15 mai 1974

STRICT SECRET
EXEMPLAR UNIC
D.P.75/0062/JN 113

NOTĂ RAPORT

Conform planului de măsuri aprobat întocmit în dosarul informativ deschis asupra lui Popescu Dumitru în ziua de 8 mai 1974 am contactat la domiciliul său din Tg. Neamț pe numitul IONESCU TIBERIU profesor de limba Rusă la liceul Ștefan cel Mare din Tg. Neamț, președinte al Cenaclului literar din Tg. Neamț despre POPESCU DUMITRU are unele păreri pozitive.

Discuțiile s-au purtat pe marginea activității și a persoanelor ce fac parte din Cenaclul literar din Tg. Neamț. Cu această ocazie, IONESCU TIBERIU a ținut să precizeze că până în prezent cenaclul literar nu și-a trăit viața și că el personal a desfășurat o activitate slabă în calitate de președinte ca urmare a faptului că nu a găsit înțelegere din partea cenaclului atunci când i-a solicitat cât și datorită faptului că în afară de unele traduceri nu are preocupări și nici talent scriitoricesc. Acum dacă a fost numit în această funcție și se pare că va găsi mai multă înțelegere și ajutor să caute să fie mai activ.

Printre persoanele cu preocupări scriitoricești în Tg. Neamț, a amintit și de POPESCU DUMITRU din anii când participau împreună ca membri ai aceluiași cenaclu literar însă că datorită inactivității cenaclului în ultimii ani nu a avut ocazia să discute cu acesta decât fugitiv și foarte rar și de aceea în prezent nu cunoaște ce lucrări literare posedă acesta.

Făcând astfel de discuții și despre alte persoane cu preocupări scriitoricești din Tg. Neamț, mi a relatat cam aceleași aspecte situație în care am făcut referire că m-ar

interesa despre preocupările lor prezente pe linie literară, direcție în care cel în cauză s-a scuzat că nu mi poate da prea multe relații pentru moment însă s-a oferit să mă ajute după ce va căuta să reia legătura cu ei în mod treptat.

În această situație am convenit cu IONESCU TIBERIU ca pe ziua de 22 mai ac. la orele 13,30 să am o nouă întâlnire în Tg. Neamț pentru a mă informa asupra datelor de mai sus pe care a reușit să le afle.

Dat fiind cele mai sus rog să aprobați să-l contactez în continuare în vederea studierii lui și atragerii la colaborare.

De acord

Lt. col. Brădățeanu Marian

Cu privire la posib. de informare să avem în vedere ce ne interesează și despre care ne va putea informa

Lt. col A. Mihalcea»

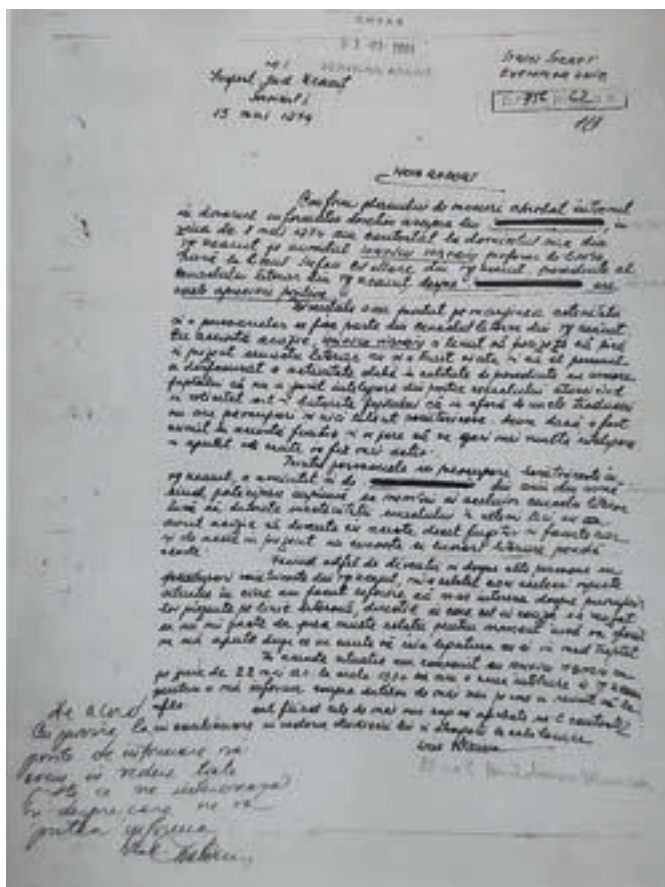
Așa cum reiese din „Nota raport”, urma ca pe 22 mai la ora 13:30, locotenent-colonelul să revină. Termenul era destul de scurt. Scurt pentru mine, întrucât, sunt convins, nu și pentru locotenent-colonelul care se ghida după un plan de măsuri și, desigur, ar fi urmat și alte întâlniri, iar eu m-aș fi scufundat în mocirlă cu fiecare nouă întâlnire. Nu am întreprins absolut nimic în sensul celor convenite, zilele treceau, eram dezorientat și nu știam ce voi face, precum nu puteam să mă împac cu ideea că voi deveni informator cu acte în regulă al Securității. Că această posibilitate exista, da, eram conștient și eram nemulțumit de mine însumi.

Dezlegarea – dacă a fost o dezlegare, căci a fost mai mult o legare – a venit pe neașteptate. Aveam cursuri la seral, predam acolo și limba franceză și am fost chiar și diriginte la seral. Într-o seară, după ore, în drum spre domiciliu, am intrat la Restaurantul-Hotel „Plăieșu”. Intram frecvent acolo. (De altfel, când am luat cunoștință cu dosarul, am constatat că permanent eram etichetat ca fiind descendent legionar, ceea ce nu prea era adevărat; pe lângă descendent legionar, mai eram etichetat și bețiv notoriu; Erau multe detalii care puteau să adevărească această etichetare.)

La o masă se afla Stratulat, căpitan de Securitate, precum și alții, vreo 3-4. Căpitanul Stratulat avea în „obiectiv” religia, mănăstirile, preoții ș.a.m.d. Se vede că el mă considera deja de-al lor și m-a invitat să iau loc la masă. N-am dat curs invitației și m-am îndreptat spre bar. Căpitanul a venit după mine, acolo la bar. Se vede că l-am apostrofat, că l-am îmbrâncit, că i-am spus să nu creadă că va face din mine un informator și nu mai știu ce i-oi fi spus. În bar, în afară de noi doi, se afla, bineînțeles, barmanul. Dar neg cu tărie că l-am înjurat, că l-am bătut ș.a.m.d. Nu folosesc și nu am folosit expresii indecente, injurioase, nu sunt și nu am fost un bătaș. După vreo șase ani, când Securitatea mi-a făcut percheziție și m-a anchetat, lucrurile au fost exagerate.

Oricum vor fi stat lucrurile, după asta am fost lăsat în pace. În pace, în sensul că locotenent-colonelul nu m-a mai contactat și am simțit o ușurare. O ușurare pe de o parte, dar și o greutate, pe de altă parte, întrucât așteptam ca Securitatea să acționeze fără întârziere. Poate că nu a acționat și pentru că incidentul avusese loc într-un bar, ceea ce nu cădea bine în ceea ce privește morala proletară. Cine știe? Oricum or fi stat lucrurile, o concluzie trebuie să fie subliniată. Este vorba de faptul că atât locotenent-colonelul, cât și căpitanul au fost prinși pe picior greșit și nu au obținut de la mine ceea ce credeau că vor obține cu ușurință. Și astfel, a fost nevoie de vreo șase ani ca Securitatea să se dumirească cine este acest numit Ionescu Tiberiu.

Cred că este suficient pentru acest prim episod, iar episodul al II-lea va putea fi intitulat „Cine ești dumneata, domnule Popescu Dumitru?”.



Ultimul mare poet modern francez

Simona-Andreea Șova

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58

La 19 februarie 2023 s-au împlinit 35 de ani de la moartea poetului și eseistului francez René Char (1907-1988), suficient timp pentru evaluări critice de nuanță sau/ și pentru rejudecarea unor aspecte ale unei interesante evoluții poetice. Verdictul îl dăduse strălucitul și exigentul său contemporan, Maurice Blanchot (născut tot în 1907): „El n-are un egal în timpul nostru, pentru că poezia sa este o revelație a poeziei, o poezie a poeziei.” Valoarea operei sale s-a impus, cum era de așteptat, în conștiința literară franceză, incomozii critici literari din ultimele trei decenii considerându-l ultimul mare poet al literelor franceze.

Intrarea încă din timpul vieții în *biblioteca* „Pléiade”, difuzarea operei sale în ediții „de buzunar”, numeroasele colocvii, cum numai francezii, cartezieni serioși, știu să organizeze, omagiile substanțiale, departe de orice retorică formală, l-au menținut în atenția publicului, atestându-i o prezență acută și hrănind nevoia cititorilor de poezie bună. *Chestionarea* neîncetată a poeziei ca practică literar-estetică și interogarea altor arte (în special a universului picturii) devin repere fundamentale ale modernității creației lui René Char. De la „Cloches sur le coeur” (1928) la „Éloges d’une soupçonnée” (1988), vocea poetică și succesul literar s-au amplificat. Autori ca Jacques Dupin sau Albert Camus au fost influențați de Char, iar critici de talia lui Jean-Pierre Richard și Jean Starobinski au stăruit asupra unei opere a cărei dificultate reală se naște dintr-o concentrare extremă, aproape oraculară și ermetică, a enunțului poetic („Mai mult decât cuvintele esențiale”). *Obscuritatea* poeziei lui René Char face încă obiectul unor cercetări critice de profunzime.

Ca poet se naște odată cu suprarealismul (orizontul său pentru cinci ani), fiind invitat să adere la mișcare de Paul Éluard. Devine repede un element important al unui „dispozitiv”/ „mecanism” ce îi hrănește simțul fizic („Arsenal”, 1929), iubirea de adevăr (comportament și limbaj) și principiile primului „Manifest” al lui André Breton. În 1930, publică poeme scrise în colaborare cu Breton și Éluard (volumul „Ralentir travaux”), iar împreună cu Julien Gracq și Gaston Bachelard, „Rêves d’encre” (1945). Poeziile din perioada suprealistă le adună în volumul „Le Marteau sans maître” (1934). Are un rol important în înființarea revistei „Le Surréalisme au service de la révolution”. Dar mai mult ca participarea la mișcarea suprealistă, motivele îndepărtării de aceasta luminează un demers personal. Poezia rămâne totuși o aventură pe cont propriu. Suprealitatea visului – remarcabilă în „Artine” (1930) – și mai ales sistematizarea sa, dicteul inconștientului scriiturii suprealiste, precum și unele fenomene estetice ale școlii suprealiste (gnoza și urbanitatea) îi erau totuși oarecum



Simona-Andreea Șova

străine lui René Char. Chiar dacă părăsește grupul fără prea mare vâlvă, în urma unor disensiuni interne, nu-i trădează principiile morale și estetice (*la Lettre hors commerce*, 1947). Mai mult decât atât, nu rupe cu spiritul suprealist, căruia îi datorează esențialul vocii lui poetice, gustul pentru poemul în proză și edificatoarele posibilități verbale.

Scrisul lui René Char, ce va fi de acum înainte inseparabil de cadrul geografic provensal, un fel de pământ natal al poemului, ale cărui patronime irigă textele (*Le Thor*, *La Sorgue*) nu se înțelege fără un specific *arrière-pays* romantic. Raportul vital cu natura (dar și conștiința unei răni care o separă de aceasta), supremația figurii feminine („Verbul femeii dă naștere nesperatului mai bine decât orice auroră”), exaltarea libertății și, formal, importanța acordată metaforei devin trăsături identitare. Adevărul va fi doar personal, în virtutea ideii că Char definește responsabilitățile poetului (noul „Atlas salahor”); poetul își încarcă sufletul într-o manieră cu totul hugoliană. Va fi, într-un fel, o poezie... activă cu atât mai mult, cu cât, trecând peste grava

criză personală (care nu este încă aceea din „la Parole en archipel”, 1962), războiul e o prezență... fatală. Participarea fizică la „anii esențiali” ai Rezistenței face din el, mai mult decât din Paul Éluard sau Louis Aragon, un poet *angajat*.

Volumul de referință, „Fureur et Mystère”, apărut în 1948 (Char și-a interzis să-l publice în timpul conflagrației mondiale), nu se delimitează de prăbușirea țării. Poemul se întâlnește cu *acțiunea*, ce probează chiar propria rațiune de a fi. Răspunzând prin *acțiune* tiraniei naziste devine prima dintre „datoriile infernale” ale poeziei „afectate de eveniment”. O asemenea experiență îl transformă și pe René Char, și practica sa poetică. Sub formă scurtă, recurgând la maximă, la aforism și la proverb, „Carnets d'Hypnos”, dedicat lui Camus, dezvăluie realitatea luptei. *Rezistență* rimează cu *speranță*: prăbușirii resorturilor vieții, poetul răspunde printr-o salvă din viitor. În „la France des cavernes”, René Char, devenit căpitanul Alexandre, este conducătorul unui grup de oameni între care se țin legături extraordinare („ne-am căsătorit o dată pentru totdeauna în fața esențialului”). Splendoarea provensală își permite să reziste prin ea însăși, iar omul viu (adică poetul), prin a se *recalifica*. Refractor, infinit conservator al fețelor „celui în viață”, poetul este această parte a omului etern care se opune „atingerii morții”. Neputând „absenta multă vreme”, Char alege forma scurtă a exprimării poetice, acordând, alături de analogie și metaforă, un loc privilegiat elipsei, purtătoarea unui conținut moral clasic („luciditatea este rana cea mai apropiată de soare”). „Le Poème pulverisé” (1947) juxtapune fatalitatea și *rezistența* în fața fatalității.

Contrar anecdotei și romanului, Char este un moralist, un umanist ateu de inspirație existențialistă. Poezia este o morală în acțiune, unde estetica și etica fac schimb de virtuți într-un gen de *est(etică)*. Opera prezintă numeroase fețe ale poetului și ale poeziei. A fi poet relevă, dincolo de literatură, un comportament total al omului (o altă dimensiune poetico-morală a lui Char) care se îndreaptă spre un viitor deschis („cum să trăiești fără necunoscut în fața ta?”). *La fureur* (denumire antică a *inspirației* poetice, a freneziei, a exaltării) sau „ferveur

belliqueuse” nu înseamnă decât energie în desfășurare. Un „dincolo nupțial” al poeziei și „instrumentele nupțiale” remodelează situația. Prezența (idee cardinală a unei jumătăți de secol poetic) este „commune présence” (titlul unei antologii personale). Poemul, afirmă el, „vrea să mărească prezența”. Figuri mitologice precum Narcis ori Icar îi sunt străine. Ar fi cu totul fals și nedrept să considerăm „Fureur et Mystère” o operă de circumstanță: *evenimentul* e depășit prin mizele sale ambigue, cu o țesătură poetică adesea obscură.

De fapt, tema revoltei și tema rezistenței erau prezente încă din „le Marteau sans maître” (1934). Noaptea poetică („la Nuit talismanique”, 1927), se opune nopții istorice. Râul („La Sorgue m'enchassait”) este o imagine naturală a poeziei și figurează în a sa „coeur jamais détruit”, ceea ce, într-o vreme a disperării hōlderliniene, Hypnos nu va putea să ucidă. Provence și oamenii săi („les Matinaux”, „les Transparents”) trăiesc poetic și la... plural („Le poème est toujours marié à quelqu'un”) relația cu natura. Pentru un poet căruia îi face o mare plăcere să-și apropie scrisul de apă („la Fontaine narrative”, 1947), o astfel de relație este însăși imaginea elanului. Altă prezență feminină, altă aliată, „Femme de Job” (Georges de la Tour), împreună cu care va lupta, într-o tăcere *metafizică*, împotriva *tenebrei* *hitleriste*. E, într-adevăr, o constantă a acestui proiect în cuvinte de a fi însoțit de „aliați de substanță” sau de „Grands Astreignants” („mari

constrângeri”): Heraclit, presocraticul, care figurează, în afară de *genialitatea Greciei*, tensiunea însăși înscrisă în inima realului; Nietzsche și exigența sa; Heidegger și tematica locului; Rimbaud, omul Comunei din Paris, al *libertății libere* și setea lui de *plecare*, care a contribuit, mai mult ca Baudelaire (!), la nașterea poeziei moderne; Van Gogh și „florile noi ale privirii sale”. Toate acestea permit poeziei să-și lumineze teribilul drum. De la „Recherche de la base et du sommet” (1955) la târziul „Voisinages de Van Gogh” (1985) se multiplică omagiile și sentimentele de recunoștință/îndatoririle morale... Pictura pare a fi privilegiată (Nicolas de Staël, pictor francez de origine rusă, cunoscut pentru pictura sa de peisaj extrem de abstractă; Maria Helena Vieira da Silva, pictoriță abstractă portugheză). „Le Marteau sans maître”, pus pe muzică de compozitorul Pierre Boulez, le-a fost propus lui Kandinsky (1934), lui Picasso (1945) și lui Miro (30 de ani mai târziu!). Reflecția despre poezie nu include totuși un pandant pictural. Demersuri pentru un teatru sezonier („Trois Coups sous les arbres”, 1967), argumente pentru balet, cântece, poeme versificate vor avea puține ecouri.

Acum, la împlinirea a 35 de ani de la moartea lui René Char, *vedem* că mult invocata „revelație a poeziei” (Blanchot) nu e încheiată, ci rămâne deschisă spre *altceva*, nu spre ea însăși: poate că accentuează *obscurul* din ființa noastră, luminoasa noastră față *nocturnă*...



Constantin Tofan

Eminesciana scrisoare dintâi sau despre o hermeneutică a cosmologiei românești

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58

Traian-Dinorel Stănculescu

Fulgi în eter... Nu există doi fulgi
aidoma, se spune, după cum nu există
două vieți umane deplin asemenea. În
pofida faptului că zilele, anii, deceniile
vieții noastre – atunci când sunt
trăite cu bucurie – par a avea unul și
același numitor comun: acela de a se
scurge incredibil de repede, aproape
inesizabil... Abia îngăduindu-ți să
mai șoptești, goethean: „O, clipă, stai!”

Eminescu știa bine, la rându-i,
acest tulburător paradox, gândind
cu o anume tristețe la efemeritatea
celor ce sunt: „Și se duc ca clipele, /
Scuturând aripele...”

Lumi, oameni, lucruri... astfel se
(pe)trec toate cele de sunt.

Așadar, ce avem a învăța acum
de la tine, noi urmașii – Învățătorule
de Cuvânt Începător – în această
inexorabilă curgere? Mai înainte de
orice avem a desluși sensurile nașterii
noastre stelare asunse în Lumina Zilei
Dintâi, spre a sta mai apoi – intuitiv și
rațional deopotrivă – în fața propriei
istorii de neam, a propriei încercări
de a fi creatori, având ca orizont
hermeneutic însuși Limbajul lui
Dumnezeu.



Traian-Dinorel Stănculescu

Urmând acest atotcuprinzător
traseu, am priceput eu însumi
– asumând Cuvintele-Gând ale
eminesciane Scrisori Dintâi – cum
să reprezint chipul Marelui Univers
Cosmic în care înfinirea își ascunde
relativitatea și absolutul, cuprinzând
semnele propriei noastre vieți.
Aceasta s-a petrecut în urmă cu ani,
printr-o tulburătoare poveste, pe
care nu mă opresc să o amintesc
acum, desprinzând-o succint din
paginile unei cărți dragi mie [Traian
D. Stănculescu, *(Meta)fizica luminii*

– *Spre o hermeneutică a cosmologiei
eminesciene*, Editura Arithea, Iași,
2017, pp. 27-30].

Așadar, eram în anul 1981, când,
încă student al Facultății de Filosofie
a Universității din Iași, ascultam un
drag Învățător – îl numesc acum pe
profesorul Toader Ghideanu, fie-i
cerul ușor! – susținându-și una din
magistralele prelegeri despre filosofia
poeticii lui Mihai Eminescu, recitând
cu inconfundabil har:

„Dar deodată-un punct se mișcă...
cel întâi și singur. Iată-l

Cum din chaos face Mumă, iară el
devine Tatăl!...”

Urmărindu-mi profesorul am
avut brusc intuiția, venită parcă de din-
colo de cuvinte, că o atare asumare
a principiului identității – în care
„MAMA” devine „TATĂL” scurgându-și
substanțial sensurile printr-un unifi-
cator „miez de clepsidră” – poate fi
descrișă holografic, acceptând că
partea „stă” pentru întreg, că ceea ce
este sus „stă” și pentru jos, fiindând
într-un paradoxal împreună: „Precum
în cer, așa și pe pământ”.



Contemporan cu nuferi rotitori
Ți-s lunie la Iași miracol, tei...
Ce marmori folosit-au ziditori,
Ce calul scrijelit-au timpul, zii?

Și de sub ochii cărui pur izvor
Cu mii de miei priviri de-acum te-or poște
Ca tu să fii așa nemuritor,
Când toți se nasc și mor, spre a se naște...

Nu-i umbră încă pe pământ de om
Ca tu din haos întinzând aripi
Să mai străbați, prin mări de galactom
De mii de ani, în tot atâtea clipe!

Shanti Nilaya



PERFORMANTICA
2017



ISBN: 978-485-485-131-2
ISBN: 978-485-485-237-1

Traian-Dinorel D. Stănculescu

(META)FIZICA LUMINII

Traian-Dinorel D. Stănculescu

4

spre o hermeneutică a
cosmologiei eminesciene

În această modificată stare de conștiință aflându-mă, mâna a început să se miște fără control aparent, figurând cu creionul forme ovoidale înădite, pe care (supra) cuvintele păreau a mi le sugera... Așa, ca din întâmplare, sub ochii mei larg deschiși, ovoidele au început apoi să se miște pe albul hârtiei, căutându-și parcă locul unei poziții stabile. Cu uimire am înțeles atunci că gândul, ochiul și mâna îmi erau oarecum conectate, pentru a-mi sugera o imagine pe care, privind-o cu atenție, abia am reușit să șoptesc: *Ah, Doamne...* Căci, dintr-odată am înțeles cum tocmai schițasem un model cuprinzător al nașterii și devenirii lumii cosmice, un model pe care n-am întârziat să îl numesc – cu zâmbetul pe buze, așa cum Eminescu poate că ar fi făcut-o – *Modelul Universului Ciorchine...* Respectiv un model al Expansiunii Pulsatorii, cum ulterior – înțelegându-l rațional – i-am mai spus.

Iată-l explicit figurat – exact ca atunci, fără modificări de formă, ci

doar de sens – așa cum s-a născut el, urmând sensurile unui altfel de EVRIKA.

Mai mult decât evident, o spun încă o dată și acum, schița explicitează – în viziune eminesciană interpretată – structura și dinamica Marelui Univers, a lumii noastre cosmice, marcată de ciclul *implozie* (comprimarea materiei în haos) *versus explozie* (expulzarea materiei cosmice / renașterea lumii din haos), proces urmat de organizarea sistemelor cosmice, cum sugerează poetul: „De-atunci negura eternă se desface în fășii, / De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...”

După care, într-o necurmată ciclicitate a vieții și morții, nașterea unei noi Găuri Negre (*Black Hole*) să devină iminentă:

„...planetei toți îngheață și s-azvârl rebeli în spați / Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați... / Și în noaptea neființii totul cade, totul tace, / Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...”

Astfel, prin această dualitate procesuală – „expansiunea pulsatorie” a materiei galactice adică – regăsim la fel de sugestiv și formele *Coloanei Infinite* pe care Constantin Brâncuși a dăruit-o omenirii, sculptând simbolic una dintre realizările cardinale ale Excelenței Românești: o viziune privind creația lumii cosmice, diseminată în conștiința actualității umane.

Neîndoindu-ne că sugestia nașterii cosmosului dintr-un haos originar ar putea fi considerată de origine *rig-vedică*, fiind prezentă implicit și în interogațiile poeticii eminesciene:

„Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă? / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă... / Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface, / Și în sine împăcată stăpâna eterna pace!...”

O descriere similară o descoperim în *Imnul X al Creației Rig-Vedice*, asertând că:

„Atunci nu era nici moarte, nici nemurire; semnul nopții și al zilei (încă) nu era. / Liber sufla fără suflare acest Unul; mai presus de el nu mai era nimic altceva. La început era întuneric învăluit de întuneric; acest Tot era o întindere nedeslușită de ape...”

Atare apropiere de sensuri lasă deschisă o firească întrebare, deocamdată doar retoric formulată: cui aparține de fapt rădăcina acestei accepțiuni cosmogonice, având în

vedere că – în urmă cu peste cinci-șase milenii în urmă – între India și Nepal ființa o țară care pe atunci se numea *Dacia Bachtrica*, o țară ai cărei locuitori vorbeau limba strămoșilor noștri și le purtau spiritualitatea. Așadar, cine știe dacă nu cumva limba și cultura sanscrită a fost – cel puțin parțial – rezultatul unui fenomen de post-diluviană aculturație, pe care rădăcinile tradiției românești au dăruit-o lumii?

Că toate celelalte aserțiuni ale modelului „universului ciorchine” se regăsesc în intuițiile Poetului de Neam, iarăși nu este nicio îndoială. Întrucât – căutându-le sursele cu creionul hermeneutului în mână – le-am descoperit printre miile de manuscrise eminesciene, cuprinzând sugestii fără de echivoc științific, suspendate între trecutul îndepărtat al *Mythos*-ului cosmogonic și viitorul deschis Logos-ului cosmologic, astrofizic inclusiv.

În această corelativă perspectivă, este suficient să observăm că în termenii unei clarvăzătoare *hermeneutici analitice* – apropiind mitologia de filosofie și știință, fizica și metafizica de teologie – toate sugestiile viziunii arhaice devin premiză pentru rațiunea omului modern, conform căreia:

- universul este infinit în spațiu și timp, conținând un număr infinit de lumi care se nasc și mor în spații și timpuri paralele, succesive sau coexistente la nivelul Marelui Univers;

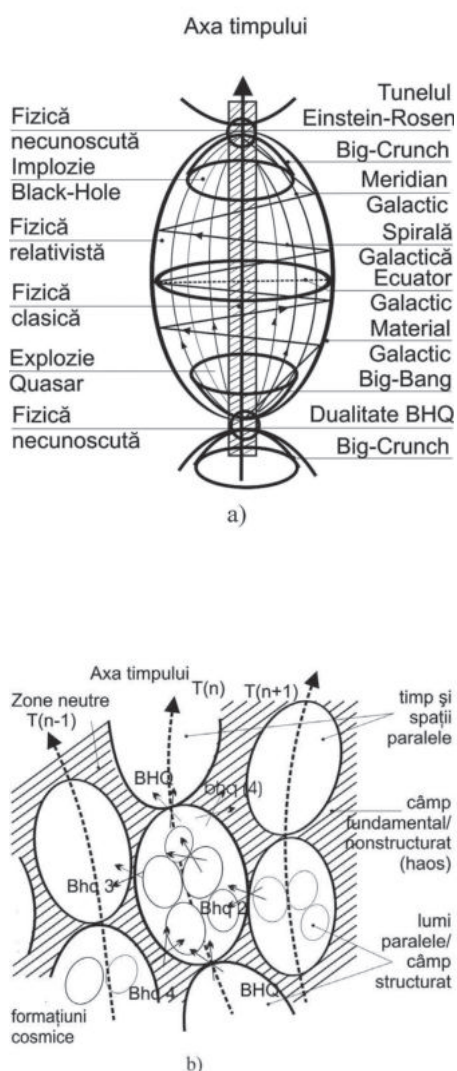
- geneza fiecăreia dintre aceste lumi este determinată de cuplajul dintre o gaură neagră (*black-hole* / BH) și una albă (*quasar* / Q), generând cunoscutul *tunel cosmologic Einstein-Rosen*, presupunând cumulearea unei uriașe cantități de materie cosmică ce implodează / colapsează, mai întâi, pentru a exploda, cum argumentează Stephen Hawking, mai apoi;

- *dualitățile BHQ reprezintă semințele cosmice materiale*, celulele-ou din care apar și în care dispar toate lumile lumii;

- fiecare dintre aceste lumi urmează *legea ciclului entropic*, născându-se printr-o explozie, maturizându-se prin generarea de galaxii și sisteme de galaxii, și dispărând, în final, într-o implacabilă „gaură neagră”;

- în subsidiarul fiecărei lumi există

Un model cosmologic integrator – o premisă rațională a tuturor intuițiilor cosmo-poetice: a) elipsoidul galactic (galactom) – modelul unei lumi cosmice aflate în „expansiune pulsatorie”; b) modelul „universului ciorchine”



o uriașă cantitate de materie cosmică nestructurată, haotică, constituind o *infinită sursă de substanță și energie* pentru lumi ce se nasc și care, murind, întorc haosului primordial o parte din materia-energia lor;

- ansamblul tuturor acestor lumi determină *structura unui Mare Univers*, având forma unui infinit cluster (*Univers Ciorchine sau Foaming Universe*), rezultat al unui metacosmic model divin, în care fiecare boabă ovoidal-elipsoidală – fiecare „galactom” adică – reprezintă o lume individuală ce *rezonează holografic* cu toate celelalte;

- *mecanismul prin care fiecare dintre aceste lumi se generează este unul pulsatoriu*, materia cosmică evoluând pe trasee diferite: spiralat-centrifugat, în cazul substanței cosmice, respectiv radiant-curbiliniu, în cazul undelor luminoase.

Descrierea complexei structuri a unui galactom oarecare – cum este acela în care însuși universul nostru devine – implică toate tipurile de fizică cunoscută până în momentul de față, începând de la fizica clasică, newtoniană, până la cea relativist-einsteiniană, de la fizica cuantică și cea a câmpurilor până la cea informațional-gravitațională.

Paradoxal este faptul că toate aceste tipuri de explicații se regăsesc simbolic formulate și în mitogoniile originare ale lumii, așa cum au fost ele formulate de tradiția românească sau indiană, bunăoară, sau cum au fost sintetizate în cosmogoniile poetice ale Rig-Vedei sau ale creației eminesciene, de pildă. Uluitor este faptul că – mediator între intuiția arhaică și rațiunea științifică fiind – Eminescu a intuit genial *principiile relativității* pe care Einstein avea să le teoretizeze abia peste 25 de ani. A făcut-o prin fulgurații poetice care, bunăoară, sugerează postulatul relativist al relației dintre viteză și timp, sugerând de exemplu: „Porni Luceafărul. Creșteau / În cer a lui aripe, / Și căi de mii de ani treceau, / În tot atâtea clipe” („Luceafărul”).

Dar, mai tulburător decât toate cele de până acum este faptul că Eminescu a notat explicit într-unul din manuscrisele sale: „Din relațiunile cunoscute cari au loc între d (mărimea ridicării) și c (repejunea finală) rezultă însă pentru alte valori ale lui d sau c, adică mc^2 ca măsură a puterii v, adică masa multiplicată cu repejunea finală

ridicată la pătrat e egală cu mărimea puterii de cădere; deci v (puterea de cădere) = md (masa multiplicată cu ridicarea) sau mc^2 (masa înmulțită cu repejunea finală ridicată la pătrat)” (ms. 2267 / 3; 2: 472).

Or, este mai mult decât evident că acceptând „repejunea finală” ca fiind aceea a luminii, $E=mc^2$ devine o ecuație ale cărei sensuri – pornind de la o formulă preluată de la germanul J.R. Meyer – Eminescu le-a asumat și interpretat inedit. La rândul-mi, prin intermediul manuscriselor sale, cu aproape trei decenii în urmă, am fost fericit să descopăr și să fac publică această idee.

În concluzie, intuițiile cosmologice extrem de actuale ale

lui Mihai Eminescu postulează accepțiunea infinității care se manifestă numai *în* și *prin* finitudine, respectiv a unui Mare Univers alcătuit din lumi infinite la număr, care se nasc unele din altele, aflându-se în legătură sau fiind separate prin imense spații galactice, care repetă ciclul palingenetic al trecerii de la haos la cosmos (ordine) și înapoi. Această viziune denotă că Poetul-Filosof nu a fost *stricto-sensu* un om de știință, dar că putea să fie unul de geniu, în virtutea atributului său de *l'uomo universale*, pe care și în acest chip conștiința modernă a lumii ar trebui să îl asume, ca pe o rădăcină-corooană a spiritului de neam românesc. Validând astfel – o dată mai mult cu eficiența „repejunii finale” – prezența Excelenței Românești în lume.

Mereu de adus aminte...

Venită de undeva, atât de caldă, nemurirea...

*Lui, Mihaiului, harul avatarului,
din înaltu-adâncului, libertatea vântului,
din negura haosului, lumina prinosului,
din inimă de om, pietrele de dom...*

Fie ca Luceafărul, rază-atât de bună,
să adie din nou peste genele tale,
strivire de lacrimă sub putere-așezării...
fie ca pulberea Cerului devenită Pământ
să-ți învăluie încă o dată glezna,
spirală de-nvățat menirea zborului...
fie ca memoria ridicării din trecere
să-nnobileze nesfârșirea lăuntruului tău
prin dictat de spirit, atât de vertical...
prefăcută-n artă,
în nespus de cartă
ce de-atunci te poartă
'n-alt tărâm de soartă,
lăsând tot să-ți fie,
curs de veșnicie...

fie ca de-acum,
din praful de drum,
frunte de Bădie,
dor de Sărărie,
de copilărie,
de-atâta magie...

toate să îți fie,
verde în pustie,
așa precum mie,
asemenea ție:
făr' de număr clipe,
scuturând aripe...

Alexandru Surdu despre fragmentele filosofice din manuscrisele eminesciene

Ștefan Munteanu



Ștefan Munteanu

Beneficiind de recomandările și de sprijinul lui Constantin Noica, Alexandru Surdu a dobândit șansa să studieze, la Biblioteca Academiei Române, manuscrisele lui Mihai Eminescu. În mod cert, în această situație, cercetătorul nu a ratat ocazia de a parcurge toate manuscrisele, deși el era interesat doar de cele care conțin fragmente în limba germană. Nu trebuie să uităm nici faptul că gândul academicianului era îndreptat către proiectul de publicare a operei integrale a poetului-cugetător.

În revista „Astra” (nr. 6/1993) autorul publică articolul „Integrala

eminesciană”. Textul acestui articol este cuprins și în lucrarea „Eminescu și filosofia” (Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2020). Iată declarația autorului: „Publicarea operei integrale a lui Mihai Eminescu a durat mai mult de un secol... Ei, bine, având ocazia să colaborez la editarea ultimelor trei volume pot să confirm că, realmente, la volumele în discuție, dar mai ales la ultimul, a fost o mare «*trebuință de nemți*», căci textele erau scrise chiar în germană. Nu le-a descifrat și deci nu le-a cunoscut nici măcar George Călinescu” (*Eminescu și filosofia*, p. 25).

Urmărind soarta fragmentelor germane din manuscrisele eminesciene, Al. Surdu adaugă: „Nici acum nu s-ar fi urnit ultimul volum dacă nu intervenea, ca întotdeauna, o întâmplare fericită, care să ne scape. Obsedat, până la pierderea măsurii, Constantin Noica s-a ocupat, de unul singur, pe propria lui pungă, să fotocopieze caietele manuscrise ale poetului și să le arate în toată țara. Cerea sprijin pentru editarea în forma originală a celor 44 de caiete. Nu l-a ajutat însă nimeni. Cu 22 de milioane, zicea el, dacă ar fi dat fiecare cetățean român câte un leu, se făcea treaba și mai rămâneau și bani pentru săraci... Tot arătându-le în stânga și-n dreapta, s-au găsit însă doi «*nemți români*» care au reușit să le descifreze. Este vorba despre profesoara Mariana Petrescu de la Sibiu și despre Gherasim Pinte, fost diplomat român. Așa s-au urnit lucrurile și a prins contur ultimul volum al *Integralei Eminesciene*” (*Idem*, p. 26).

Însemnătatea fragmentelor în limba germană pentru integrala eminesciană

Textul articolului *Semnificația fragmentelor filosofice ale lui Mihai Eminescu* a apărut, mai întâi, în revista „Academica”, nr. 8-9/2000, iar peste doi ani va fi cuprins în volumul „Confluente cultural-filosofice” (Editura Paideia, București, 2002). Și, în mod firesc, acest text a fost inclus și în volumul „Eminescu și filosofia” (Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2020).

Volumul „Confluente cultural-filosofice”, asemenea multor alte cărți publicate de Alexandru Surdu, abordează, în principal, soarta filosofiei românești. În „prefața” volumului, urmărind procesul constituirii acestei filosofii, referindu-se la contribuțiile lui Maiorescu și la cele ale lui Eminescu, autorul notează: „Considerat uneori ca lipsit de vocație filosofică, Titu Maiorescu a creat fundalul cultural al filosofiei românești, panopia cultural-științifică pe care să fie așezată efigia filosofiei românești, la loc de cinste și în veșmântul unei limbi alese. O limbă la care lucra sârguincios, cu rezultate mirifice, unul dintre primii (și se uită mereu acest lucru) filosofi autentici, care a fost și cel mai de seamă poet național – Mihai Eminescu” (*Confluente cultural-filosofice*, p. 11).

Revenind la *semnificația fragmentelor filosofice*, Alexandru Surdu, în studiul său, pleacă de la următoarea constatare: „Fragmentele răzlețe din Caietele lui Mihai Eminescu s-au bucurat de aprecieri contradictorii” (*Eminescu și filosofia*, p. 29). Situația este explicată astfel: „Unii au considerat că ele umbresc imaginea perfecțiunii poetice, pe care a urmărit-o el însuși. Dovadă dicționarele de rime și numeroasele variante ale poeziilor” (*Idem*, p. 29). Desigur că această constatare este adevărată. Dar explicația trebuie dusă mai departe. Ori Alexandru Surdu pare că se poticnește. Nu ne spune clar dacă se situează, ori nu, între acei „unii”. Citindu-l, simți tensiunea discipolului care nici nu se poate desprinde de magistrul, dar nici nu este de acord cu el. Doar se raportează la câteva afirmații, aparent contradictorii, făcute de Constantin Noica. Astfel, pe de o parte, își reafirmă convingerea personală iar, pe de altă parte, admiră și atitudinea lui Noica față de manuscrisele eminesciene. Adevărul este că lui Alexandru Surdu,

adept al filosofiei sistemice, îi este greu să deceleze filosofia eminesciană fragmentară, dar nici nu poate sta deoparte.

Convingerea nezdruncinată a lui Al. Surdu, rostită în fiecare ocazie potrivită, era aceea că, „Din perspectiva psihologiei contemporane, se poate considera că Eminescu era o personalitate cu caracter accentuat de hiperexactitate... Dar Eminescu, asemenea marilor creatori, mai avea o trăsătură de caracter accentuată, hiperperseverența, pe care și-a manifestat-o pe plan cultural. Setea permanentă de cât mai multe cunoștințe, din cât mai multe domenii. Cele două trăsături de caracter, care nu se exclud decât în cazuri extreme, l-au condus la rezultate diferite. Pe de o parte, la performanțe poetice inegalabile, pe de alta, la o mulțime neobișnuită de investigații fragmentare abandonate” (*Idem*, p. 29-30). Această explicație, deși este cam simplistă, merită să fie reținută. Mai ales pentru faptul că ea nu exclude posibilitatea ca Eminescu să fi avut o viziune originală în ce privește relația filosofiei cu poezia.

Revenind, încă o dată, la *semnificația fragmentelor filosofice*, observăm că autorul se raportează, mai departe, la *Fragmentarium*-ul românesc. Și aflăm: „Înainte de apariția fragmentelor filosofice, cunoscute parțial, s-a discutat și s-a scris despre «filosofia lui Eminescu» și chiar despre proiectul lui de a avea un «sistem filosofic propriu». Or, cititorul s-ar aștepta să găsească aici fragmentele acelui sistem. Dar nu le va găsi. Ceea ce nu înseamnă că ele nu există în întregul operei” (*Idem*, p. 33).

Dar iată și concluzia studiului: „*Fragmentarium*, ca și *Opera* lui Eminescu, este un instrument de lucru, care trebuie utilizat în cercetarea creației complexe a lui Eminescu doar ca punct de plecare. El nu conține decât repere izolate, între care au existat și există numeroase liante pe care nu le poate oferi nicio ediție, oricât de perfecționată ar fi. Acesta nu este însă un neajuns, ci, dimpotrivă, un stimulent pentru tinerii filosofi care se simt atrași de profunzimea, ca și de frumusețea gândirii lui Eminescu” (*Idem*, p. 41). Sigur că este importantă sugestia acestei concluzii, dar parcă ar fi fost mult mai folositor un exemplu concret.

Probleme ale editării manuscrisele germane

În contextul eminescologiei din anul 1986, referindu-se la soarta manuscriselor eminesciene în limba germană, Alexandru Surdu face următoarea constatare: „Manuscrisele germane ale lui Mihai Eminescu prezintă un interes deosebit pentru ediția integrală și pentru exegeza operei poetului nostru național, datorită faptului că majoritatea textelor germane nu au fost încă descifrate și, ca atare, au rămas, până în prezent, necunoscute” (*Probleme ale editării manuscriselor germane ale poetului*, în revista „Manuscriptum”, nr. 1/1986, p. 22). Textul acestui articol va fi reeditat în volumul „Eminescu și filosofia” (Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2020). Pe lângă constatarea anterioară, în textul articolului sunt subliniate și dificultățile care trebuie să fie depășite, însă nu sunt multe referiri cu privire la filosofia eminesciană. Găsesc însă unele observații care merită să fie reținute, întrucât conțin informații lămuritoare.

Rețin, mai întâi, informația referitoare la volumul textelor eminesciene în limba germană: „Însemnările în limba germană ale lui Mihai Eminescu însumează circa 500 de file manuscrise, majoritatea datând din anii studenției, perioadele petrecute la Viena și la Berlin. Cu mici excepții, însemnările sunt scrise cu caracter gotic, ceea ce le face practic ilizibile germaniștilor actuali, la care nu se poate apela deci în această fază” (*Eminescu și filosofia*, p. 44-45).

Rețin, apoi, observația privind disponibilitatea filosofică a poetului: „Este cert că Eminescu era și interesat și capabil de a recurge la operele fundamentale ale filosofiei. O dovedește, în primul rând, traducerea din *Critica rațiunii pure* a lui Immanuel Kant, o dovedesc atâtea relatări despre cunoașterea unor filosofi ca Platon și Schopenhauer” (*Idem*, p. 47).

Interesantă este și observația privind preocupările lui Eminescu: „Se poate aprecia, fără a intra în amănunte, că interesul lui Eminescu era îndreptat, în aparență fără discernământ, spre toate domeniile, tradiționale și moderne pe acea vreme, ale filosofiei. Îl interesează istoria filosofiei, probleme de filozofie sistematică modernă, etica, estetica, psihologia și logica, alături de istorie, drept și științele particulare” (*Idem*, p. 49).

În sfârșit, din acest articol mai rețin observația cu privire felul în care vorbea și gândea Eminescu: „Eminescu vorbea și citea bine în germană, dar simțea, gândea și își însemna gândurile în limba română. În acest sens, textele germane s-ar putea să-i dezamăgească pe cei care sperau să găsească aici adevăratele divagații filosofice ale lui Eminescu” (*Idem*, p. 52-53).

Cred, mai curând, că viziunea eminesciană privind legăturile poeziei cu filosofia trebuie descoperită în întreaga operă rămasă. Oricum, nu la divagații eminesciene trebuie să ne așteptăm, ci mai degrabă la crâmpie de gând, formulate și exprimate poetico-filosofic.

Însemnări germane din Mss. 2261

În revista „Luceafărul” (nr. 16/1988) Alexandru Surdu a publicat articolul *Viața manuscriselor*. Peste ani, acest text a fost cuprins în volumul „Eminescu și filosofia” (Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2020), cu titlul *Însemnări germane din Mss. 2261*. Pentru ceea ce urmăresc eu nici acest text nu-mi este de prea mult folos. Desigur că informațiile privind conținutul manuscrisului sunt interesante, însă nu aduc noutăți privind filosofia lui Eminescu. Pe de altă parte, nici nu pot trece fără să îl observ. Mai ales că, pentru început, cititorul este atenționat: „Manuscrisul eminescian nr. 2261 de la Biblioteca Academiei Române cuprinde câteva dintre cele mai reprezentative creații ale marelui nostru poet” (*Eminescu și filosofia*, p. 55).

Este vorba despre un manuscris în limba română de 337 file, în care sunt legate mai multe caiete cu cele mai cunoscute creații poetice. Sunt și câteva zeci de file cu însemnări aproape ilizibile. Manuscrisul cuprinde și câteva însemnări scrise în limba germană, țintite de Al. Surdu. „Între acestea, la filele 114, 185, 186 și 187 apare câte o însemnare scrisă în limba germană” (*Eminescu și filosofia*, p. 56).

Textele germane, traduse de autorul articolului, aduc noi dovezi privind profundele preocupări ale lui Eminescu asupra cercetărilor din fizică, psihologie, morală, lingvistică și filosofie. Dovezi care pot fi descoperite și în alte manuscrise ale poetului-cugetător.

Călătoria galactică a creației muzicale: Cvartetul VOCES - 50

Alexa Visarion

În paradis se află arborele vieții și cel al cunoașterii, cel din urmă fiind un paravan pentru primul.

Numai cel care și-a limpezit calea prin pomul cunoașterii se poate apropia de Pomul Vieții...

Muzica este o stare în care putem *trăi* ispitiți de cunoaștere, în structura noastră intimă simțim că sunetele universului ne cuprind în aura lor edenică. Și astfel înțelegem că și cuvântul e muzică, că tăcerea e muzică, că ploaia e muzică, gândirea e muzică, nașterea e muzică, moartea e muzică. Cerurile sunt muzică... Muzica este organismul spiritual al eternității, *pâinea* ei cea spre ființă...

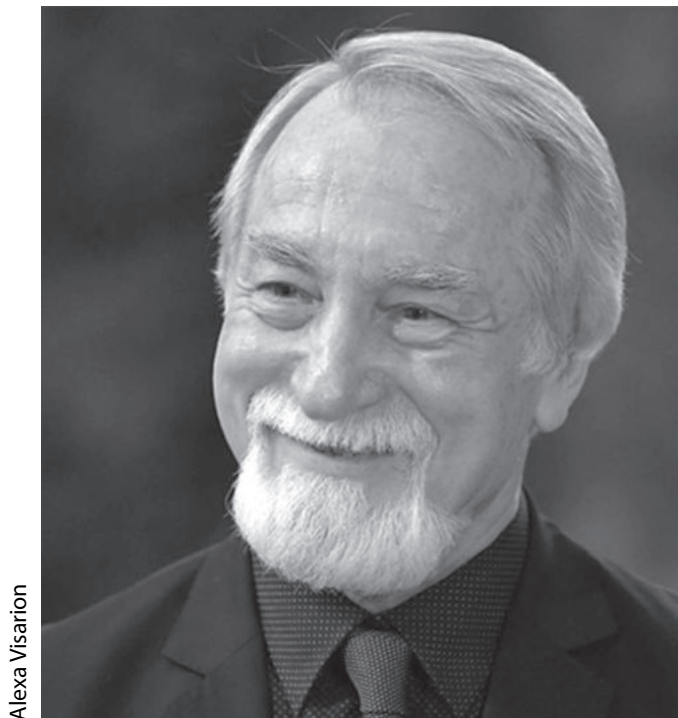
Depinde ce știm, cât știm, cum știm și cum îi facem pe alții să știe... „să nu te înșeli pe tine însuși ca și cum ai fi altul” – Nichita Stănescu.

Cvartetul „Voces” vede întregul și mai *întreg*... îi naște zborul și-i dă dimensiunea necuprinderii.

Ca și Iacob, cvartetul „Voces” a văzut scara tuturor lucrurilor de la Pământ la Cer, și a văzut, acolo pe scară, cum urcau și coborau cetele de îngeri... Erau sonorități emblematice ale muzicii unui univers trăit de spiritualitate.

Dumnezeu, care ne veghează gândurile, a pus spre mirare și meditația noastră cicluri de adâncire ce caută în taine, cicluri de viziune creatoare care atrag atenția asupra unor semnificații care ne conectează la sensuri cosmice, ne animă energiile într-o largire a perspectivelor spirituale.

Cvartetul „Voces” e gândit cu noblețe și înrăpat cu rafinament. Esențialitate interpretativă cu pecete divină care bucură și transmite sensuri spirituale vaste ce prin sensibilitatea conținută în unicitatea creației stopează agresivitatea unei actualități tulburate de mediocrizare și impostură hegemonă a unei arte ziliiere.



Există în această creație esențială un *destin al excelenței*, unicitate prin libertatea inventivității talentului de a înțelege cum să asimileze, prin rigoare și cult al muncii, valențele plătuite de nebunia înălțătoare a creației, solemnitate a unei spațialități de gândire și simțire infinite. Există prin „Voces” o verticalitate sacră a virtuozității inspirate, într-o genuină creativitate ce deschide orizonturi celeste sufletului pământean. Nu e numai o formă conceptuală, ci o viziune de altitudini ce dimensionează infinitul care trăiește înăuntrul clipei.

Undeva, Celibidache pretindea că există o simultaneitate esențială între *început* și *sfârșit*. Orice sfârșit al unei compoziții este dat în primele ei note. Această prescripție metodologică a lui Sergiu Celibidache, scurtcircuitează substanțialitatea etapelor cvartetului „Voces”, de-a lungul celor cinci decenii, în continuă *revelație-călăuză* a unei magii încărcate de demnitate și conștiință profesională. Arta lor e un mod de a trăi o înscrisere în taina poetică care întemeiază veșnicia trează, proaspătă și binecuvântată.

Pentru mine, un simplu iubitor al muzicii, un amator, poate puțin mai bine documentat și mai deschis decât

alții, cvartetul „Voces” este prietenia cu maestrul Bujor și Dan Prelipcean, care mi-au bucurat existența gonită pe nisipurile vieții cu trăirile cuprinderii și pătrunderea înseninată în ideile care sunt vii întotdeauna: „Muzica este o lege morală, ea dă suflet universului, aripi gândirii, avânt închipuirii, farmec tinereții, viață și plinătate tuturor lucrurilor. Ea este esența ordinii, înălțând sufletul către tot ce este bun, drept și frumos”, a mărturisit Platon.

Muzica „Voces” exprimă ceea ce nu poate fi spus și totuși e ceea ce e imposibil să nu mărturisim. Creația lor este spirituală și se înscrie în ceea ce George Enescu spunea: „Muzica oglindește toate misterioasele ondulații ale sufletului, fără putință de prefăcătorie.”

Știm că în Orient se imagina printre puterile supremei înțelepciuni și aceea de a călări vântul. Se poate *călări vântul*, se poate trece cu o viteză tulburantă la o tehnică de interpretare a unei structuri compoziționale, prilej nu numai de distincție și esențialitate interpretativă, dar și de adâncă umanitate. O explorare prin viziune plurală a unei subtilități vocaționale în interpretarea necunoscutului care se contaminează, prin arta cvartetului

„Voces”, cu sublim și iluminare pentru a ține în stare de veghe demnitatea umană.

Suntem liberi să înțelegem creația pe mai multe nivele, să cultivăm, să oglindim harul și noblețea, gândirea din operă și opera din gândire. Nu putem trăi decât identificându-ne cu profundă pasiune, până la capăt, cu un punct de vedere, cu un crez care ne susține și întărește un ideal de existență.

Am ales ca umbra cuvintelor mele să atingă conturul de exemplaritate ce inițiază în substanța culturii române contemporane pe acești artiști de excepție, Bujor Prelipcean și Dan Prelipcean. Călăuză a dorului nostru de lumină în însuflețirea simțurilor, creația celor două personalități depășește granița fragilă și relația dintre ceea ce trăim și ceea ce este visare că trăim... Adevărata noastră identitate ființează prin ceea ce iubim pentru a apăra... „Oameni suntem, și când pătrunde o idee în sufletul unui om nu mai este nimic de făcut decât să-i îngădui a trage toate consecințele ideii.” – C. Noica

Solitudinea fiecăruia dintre noi se întregeste în comuniunea valorilor și ne înfrățește în solidarități de largă respirație, de atitudine, de sens, de gândire. Tihna febrilă a creației, indiferent de domeniu, întregeste și deschide *vederea* spre cuprinderea necuprinsului care trebuie să dea fertilitate fiecărei mărturii. Bujor Prelipcean și Dan Prelipcean și-au structurat din vibrația profundă a marilor proiecte, artistice și pedagogice, neliniștitoare cugetări de pasiune pentru revelarea lumilor lor spre lume... Rostirile esențiale despre interogațiile ce ne trăiesc și ne fulgeră mereu schimbătoarele răspântii incandescente în care pământ și cer, om și lume, viață și moarte mereu conflictuale, dar întotdeauna la fel de pasionante și misterioase sunt arderile lor vitale ce îi stăpânesc. Împreună, aceste două personalități complementare ale prezentului necorupt deschid prin specificitatea creației lor muzicale trasee de căutare, de înțelegere, de spiritualitate.

Despre Bujor și Dan Prelipcean, prim-violonistul și violoncelistul Voces, fondatori ai cvartetului, încerc să mărturisesc acum, în viul cuvintelor, starea mea de respect prin iubire, iubire bărbătească, limpede și curată, ca lumina încrederii... Parcă ne cunoaștem *dintotdeauna* și

întotdeauna cu o aleasă generozitate și noblețe, ei ne-au dăruit tuturor prin creațiile muzicale pe care le-au inițiat și desăvârșit, prin magia interpretativă a cvartetului „Voces”, muzica ca stare de îndumnezeire.

„Pentru mine, Dumnezeu nu e hazard”, – spune Bujor Prelipcean... „Hazardul rămâne ceva necunoscut, Dumnezeu însă există – El ne-a dat talentul, El ne-a dat puterea de muncă, El ne-a dat speranță în multe momente cumplite, iar atunci când am căzut, ne-a ridicat.”

Admir și respect la maeștrii Bujor Prelipcean și Dan Prelipcean, înțelepciunea de *a fi simplu* – de a comunica dinăuntru tainelor, de a fi deschis prin detaliu la totalitate, de a elibera emoții și meditații, oglindiri de ființare umană, ecou și umbră a unei desăvârșite arte. În existența globalizată, steapă și hegemonă, maestrul Bujor Prelipcean, Buj pentru noi, prietenii lui de suflet, cheamă generațiile la *întâlniri* pline de divinitatea armoniilor. Perfecțiunea și performanța muzicii „Voces” *strigă* către noi toți să nu uităm niciodată că trăim ca pământeni pe o stea care ne călătorește după un proiect divin al schimbării continue de echinocții și solstiții în universul energiilor misterioase.

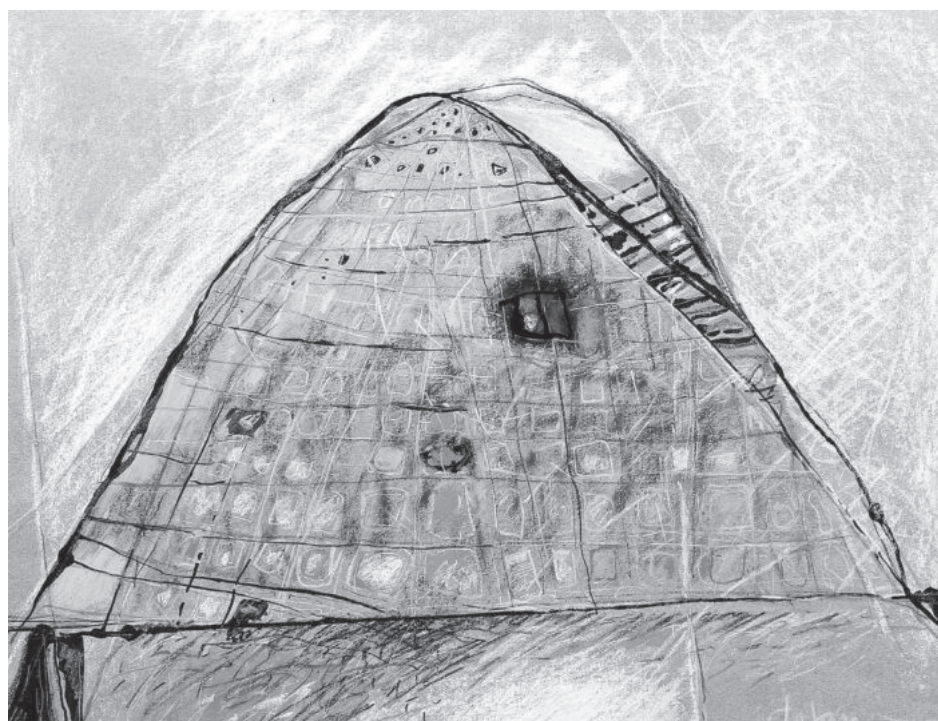
Înființat în aprilie 1973, Cvartetul „Voces”, cunoscut și ovaționat astăzi în întreaga Europă, a dat culturii noastre *universalitate*. În februarie 2013, dirijorul și muzicologul francez Alain Paris, după mai mult de treizeci de ani de la primul său concert la Iași (1982), l-a întrebat pe Bujor Prelipcean despre realizările „Voces” din tot acest răstimp. Maestrul i-a pus

în mână caseta celor nouă discuri cu *integrala* Beethoven (înregistrată live în 1998 la Würzburg, în Germania), și discul cu Debussy și Ravel editat de Casa Radio din București. Alain Paris a rămas uimit și, având laptopul la el, nu a avut răbdare să ajungă în Franța și a ascultat înregistrările în aceeași seară la hotel: Beethoven op. 127, op. 135... Apoi, într-una din dimineațele următoare, când s-au întâlnit a șoptit febril: „Am ascultat partea a treia din opusul 135 și am început să plâng! Am simțit că interpretarea aceasta este interpretarea adevărată, *Voces* este un *cvartet* ajuns la extremă maturitate.”

Întrebat de muzicologul Carmen Chelaru dacă un adevărat „cvartetist” ar trebui să fie neapărat și pedagog, profesorul Bujor Prelipcean a răspuns: „Da, trebuie să fie pedagog, în primul rând pentru că el se învață *pe sine*, înainte și în timp ce-i învață pe alții. Nu poți să fii un bun muzician fără a fi pedagog și invers. Trebuie să arăți *ce-ai făcut*, *de ce ai făcut* și *cum ai făcut*. (...) A fi pedagog este totodată o binecuvântare.”

Violonistul de sublimă măiestrie Bujor Prelipcean cântă întotdeauna cu mare bucurie *Septetul* de Beethoven, care este „o piatră de încercare pentru orice muzician; este atât de dificil scris din punct de vedere tehnic încât”, ne spune maestrul, „*concertul pentru vioară* pare o jucărie în această competiție”. Ascultându-l, simți că arta lui e desăvârșită.

Responsabil față de propriul destin pe care-l întreține ardent în perimetrul obiectivității, Cvartetul „Voces” relevă și construiește nu-



Constantin Tofan

anțat paliere de meditație cu deschideri de amplitudine morală. Viziunea sa, *modul de a fi în lume și în viață*, revitalizează studiul muzicii și întreține demnitatea ca parte a talentului pe care trebuie să o avem pentru a rămâne noi înșine.

„Facultatea morală – spunea Kant – trebuie să fie apreciată conform legii care poruncește categoric; nu după cunoașterea empirică a oamenilor așa cum sunt, ci după cum trebuie să fie, conform ideii de umanitate... Umanitatea însăși este o demnitate; așadar, omul nu poate fi folosit de către niciun om (nici de către altul, nici chiar de către el însuși) doar ca mijloc, ci întotdeauna numai ca scop, și în aceasta constă demnitatea sa, personalitatea prin care el se ridică deasupra tuturor celorlalte ființe ale lumii.”

Vizibilitatea publică, recunoașterea internațională, succesul de substanță, care încoronează performanțele de excepție ale creativității muzicale, pedagogice și manageriale ale fraților Prelipcean, și explorarea vizionară în temeiul adevărului și iubirii, toate sunt binecuvântarea lui Dumnezeu; singura care sfințește vocația în armonie cu destinul.

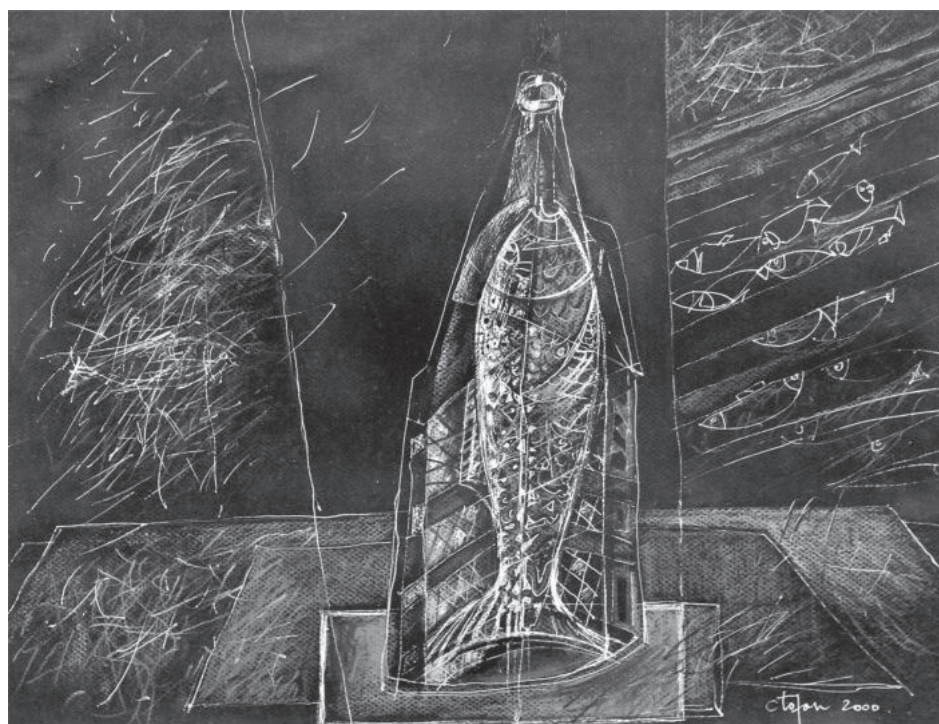
Premiile, distincțiile, onorurile civice și academice, aprecierile, mulțumirile a mii și mii de suflete și elogiile în țară și în străinătate sunt *praguri de rezistență*, care întăresc creația în smerenie și responsabilitate.

„Straturile lucrurilor ultime, se poate spune, cel metaforic, are însă întotdeauna caracterul unui contact cu puteri obscure, bănuite a fi puteri ale destinului. Prezența stratului acesta nu poate fi decât, arareori, cu adevărat dovedită.” – scria Nicolai Hartmann.

„Voces” a pătruns prin creația sa, diversă și unitară totodată, mereu mai adânc, ajungând la straturile rar atinse ale semanticii. Dan Prelipcean ne spune că: „Am ajuns astfel prin căutări și reveniri, la acea expresie esențializată a muzicii, mereu vie, tulburătoare, care ne ajută să ne cufundăm în realitatea totală a conștiinței umane.”

Pentru mine, puterea destinală, prin sunet a întregii umanități, creată de virtuozitatea interpretării ne face să exclamăm prin cuvinte și tăceri cuprinderea imaginației muzicii lor... Ce univers extraordinar! Câte stele întăresc fascinația spațiului tainic, câte labirinturi de iluminare respiră de dimensiuni spirituale într-un concert în care cu virtuozitate, cu o știință a

Constantin Tofan



tehnicii interpretative excepționale se nasc și dezvoltă prin muzicalitate revelația cea mare ce poate întrece înțelepciunea prin vocile sufletului și astfel, acolo unde cuvintele eșuează, muzica lor vorbește și aprinde scânteia focului în inimile noastre.

Îmi reamintesc de poemul publicat în cartea „Scrisoare de dragoste” scrisă de Henri Michaux, o scrisoare poem despre linie: „O linie întâlnește o linie/o linie evită o linie/ aventuri ale liniei/ o linie așteaptă/o linie nădăjduiește/ o linie gândește o figură/ liniile, mize spirituale-linia hotărârii/o linie se înalță/ o linie pleacă să privească/sinuos, o linie străbate douăzeci de linii stratificate/ o linie încolțește, germinează/o renunță/o linie se odihnește/calpă/ o linie se închide, meditație/ o linie de despărțire/o linie culme/ mai încolo, linia-observator/timp/ timp/timp/ o linie a conștiinței s-a refăcut...”

Opera cvartetului „Voces”, căci de operă interpretativă este vorba, e călătorie galactică, voce armonioasă a creației unice, ecou ce leagă lumea invizibilă de cea vizibilă... Este un univers... Univers al fraților Bujor și Dan Prelipcean, gândit și ființat împreună și susținut cu talent și altitudine muzicală de Anton Diaconu și Constantin Stanciu, iar acum după ridicarea la Cer în sunete de neuitare, în octombrie 2012, a lui Anton Diaconu, de tânărul violonist Vlad Hrubaru.

În jumătate de veac, această strălucită călătorie astrală a dăruit sufletelor noastre concerte camerale: Schubert, Brahms, Debussy, Ravel, ciclurile Haydn și Mozart, integrala Enescu și integrala Beethoven.

Cvartetul „Voces” a unit generațiile și a teaurizat talentul românesc promovându-l cu strălucire în întreaga Europă.

Prin Har și Dar, Cvartetul „Voces” cultivă și întărește porunca testamentară christică: SUS SĂ AVEM INIMILE!

Rămânem astfel împreună în frăție spirituală cu ecou de lumină pentru a da viață vieții.

Și totuși... Albert Einstein ne avertiza că lumea va fi dominată în curând de: prostie, frică și lăcomie.

În epoca de astăzi post-modernă, post-post-modernă, anarhică și neli-nișitoare, dominată de politică și bani, prietenia se primește ușor când este un interes la mijloc și se pierde repede, când apare alt interes mai puternic.

În lumea artelor, prietenii vin mai cu temei și pleacă mult mai greu fără să se stingă în uitare. Pentru că ele trăiesc prin iubire, o iubire spirituală, iubire aproape mistică, *modelatoare*, cum spunea Lucian Blaga.

Să ne iubim întru artă, așa cum misticii se iubesc întru Dumnezeu - exclama Flaubert. *Și totul să pălească în fața acestei mari iubiri.*

Prietenia mea cu Dan și Bujor, dragostea pentru muzica „Voces”, „triumful cvartetului”, spunea Iosif Sava, vine dintr-o reculegere interioară, însoțită de o ultimă plinătate, țel întruchipat mereu în artă...

Începutul a fost *Arta Fugii* de J. S. Bach, pe care am primit-o ca dar ceresc pe un dvd...

Și atunci am simțit că am intrat în familia „Voces”...

Pătruns de muzica lor sunt mai aproape de Dumnezeu.

Scriu, în amintirea valorii... (II)

Alexa Visarion

aprilie 2023
Vitrălin • nr. 58

Teatrul, ca și viața, nu este un scop în sine și n-ar putea fi vreodată. Datorită lui se caută adevărul, se demască și înfierează minciuna, se slăvește libertatea, sau se mistifică prin demagogie sensurile ei... Se naște revolta! Teatrul face parte din *a trăi, din a învăța să trăiești*. În orice teatru nu există decât un singur punct în legătură cu care putem fi dogmatici: teatrul nu poate exista și funcționa în plictis. E necesar ca arta teatrului să fie vie pentru a nu fi insuportabilă. Dialectica dintre interes și plictis, departe de a fi superficială, e foarte profundă, iar întrebarea: „Ce suscită interesul?” este într-adevăr importantă. Se pot da ușor răspunsuri teoretice, declarând „aceasta ar trebui să intereseze”. Din nefericire, adesea – „aceasta ar trebui” nu corespunde realității imediate, mulțumindu-ne în final cu „aceasta ar fi trebuit să-i intereseze, dar au greșit.” Cred că lucrul constant ce naște întotdeauna interesul este umanul. Prezentat într-un mod just, fără sentimentalism, oricine poate fi captat de el. Lui Brecht îi plăcea să citeze exemplul accidentului de pe stradă. Brook, devansând înțelegerea fenomenului, recurgea la aceeași exemplificare, utilizând-o astfel: „există ceva care oprește oamenii, de ce se opresc ei?”.

Orice semnificație în afara condiției umane își pierde însemnătatea. Din păcate și în mod simplist, scena mai este socotită încă o lume aparte, producătoare de imagini, un loc diferit de realitatea care o înconjoară, un univers al iluziei prin care trebuie fascinat spectatorul. E normal ca numai în această optică, teatrul să fie apropiat de plastică, să nu-și găsească un domeniu specific de reprezentare, să fie interesat în special de sunete, culori, lumină, costume, efecte. Oare aceste elemente condiționează natura dialogului teatral?

Interesul pentru un teatru al evenimentului direct, în care mișcarea nu este susținută doar de imagine și nici ajutată de contextul imediat al teatrului, preocupă lumea teatrului. Nu se poate oare, prin liantul simplității depline, comunica tocmai cu cei ce au în stăpânire transmiterea unui mesaj? Scena solicită spațiul de joc lucid, unde totul se naște între respirația publicului și fiorul actorilor. În teatru, centrul e grav, iar suprafața nu e decât prezență a modei, de aceea singura noastră posibilitate de a examina afirmațiile lui Artaud sau Brecht, Meyerhold sau Stanislavski, Grotowski sau Brook este de a le confrunta cu viața, cu poziția particulară în care ne aflăm

noi, aici și acum, cu necesitățile acute ale timpului. Ce atitudine avem noi față de oamenii pe care îi întâlnim zilnic? Este realmente necesar dialogul nostru? În ce scop și în ce mod realizăm transmiterea viziunii? Întrebări pe care le uităm deseori, pe lângă care trec mulți, fără a încerca măcar să le sesizeze. Funcționalitatea teatrului își precizează obiectiv dualitatea. Pe de o parte, Teatrul, simpla rostire a cuvântului acoperă totul, înglobându-se culturii prin semnificațiile unei gândiri active. Vorbind despre teatru, de fapt ne referim la un aspect concret al reprezentării teatrale, la un mod particular temporal. Niciodată remarcă „acesta e adevăratul teatru! Iată teatrul de astăzi!” nu certifică esența fenomenului. E un neadevăr, doar o fațetă a medaliei. În fiecare loc geografic, în orice moment din timp, în fiecare oraș, sat sau țară domină un climat specific, cu atribute prevalente, și datorită acestei situații, un anumit teatru, un anumit mod de comunicare teatrală devine provizoriu mai just, mai eficient. Nu trebuie contestată nicio clipă această relativitate a teatrului, dacă nu vrem să cădem într-un dogmatism global. E necesar ca spectacolul românesc să dețină datele fundamentale ale contactului Scenă – Sală, pentru a-și îndeplini



Constantin Tofan

misiunea. O asimilare a culturii, autentică și esențială, nu poate ignora specificul realității imediate. Un spectacol se poate juca pentru un public dinainte câștigat și acest lucru nu prezintă niciun interes. A propune soluții scenice cu neputință de deslușit pentru un public neavizat, a crea șocuri insesizabile este inutil. Trebuie întotdeauna să ne gândim la eficacitatea nuanțată a comunicării noastre. Pretutindeni, deci în mod firesc și la noi, e nevoie constantă de teatru ca sursă de energie și curaj, de un teatru care hrănește spiritul și care îi dă forță și poftă ființei să acționeze. Teatrul naște conștiințe, provoacă atitudini. Teatrul viu prin eficacitatea comunicării sale exprimă viață și adevăr-sinteză și elimină posibilitatea mimării acestora.

Teatrul nu poate exista fără o comuniune de substanță cu publicul său. Nu putem discuta fenomenul teatral în afara dialogului incandescent și incitant între producție și audiență. Bineînțeles că spectatorul înseamnă totul în desăvârșirea actului scenic, a misiunii civice a teatrului, dar uităm nu arareori, în înțelegerea relațiilor esențiale dintre spectacol și spectator, normele juste și autentice ale împlinirii lor. Obişnuim foarte des să confundăm rezistența la public a operei reprezentate cu realizarea ei artistică. Necesitatea destinderii în condiții comode, frivole, nu poate defini prestigiul montării. Succesul reprezintă într-adevăr un pas important în atragerea spre delectare a participanților, dar vectorul sens-semnificație, trebuie înțeles prin prisma unor exigențe reale, impuse atât spectacolului cât și spectatorului. Succesul și valoarea sunt noțiuni diferite.

Teatrul – poate fi tribună, deschisă confruntării și debaterilor etice, morale, sociale, religioase, politice... El propune, prin mijloace specifice, judecății colective aspectele cele mai acute, tulburătoare și seducătoare, în legătură firească și nemijlocită cu prezentul.

Dacă misiunea teatrului este întreținerea conștiințelor ca suport al atitudinii, descifrarea lucidă a traseelor esențiale, reflexive, provocatoare, atunci nu putem ignora faptul că inevitabil și obiectiv publicul este cel puțin cu un pas în urmă în privința cunoașterii

codului de expresie teatrală. El e în așteptare, așteaptă evenimentul. Mijloacele și soluțiile noi sunt privite de cele mai multe ori cu suspiciune. Ideile ce împrăștiă gândirea spectaculară sunt încorporate mult mai ușor în expunere literară, aparținând integral sensibilității și receptivității existente în fiecare dintre noi la modul cel mai firesc.

Domeniul specific al teatralității, cu sfera lui vocațională de exprimare, corespunde unei energii latente ținute în anonimat de către majoritate și eliberate violent în limbajul semantic al spectacolului. Reprezentațiile închegate organic excită opoziția spectatorului, deschizând dispute aprige de opinii, în perimetrul înțeleșurilor eliberate prin impactul spectacular. Reacțiile declanșate stabilesc o vie interacțiune între propunerile montării și subiectivitatea publicului.

Teatrul este beneficiarul acestei relații, căci din temperatura înaltă a fuziunii stărilor contrare, are de câștigat în exprimare și expresie specifică. Zdruncinarea reflexelor condiționate din gândirea stereotipă, depășirea fazelor justificative istoric și retoric, în interpretarea textului dramatic, impun cu precădere formarea gustului de anvergură contemporană a unui public capabil să exerseze în urmărirea virtuozității spectacolului talent și judecată. Refugiul din real poate fi și el posibil... Știm încă de la J. Grotowski că „trebuie să fim răspunzători, nu de ceea ce cere astăzi publicul, ci de ceea ce ar putea cere mâine” – afirmație valabilă și neliniștitoare și azi. Întotdeauna teatrul, prin manifestările sale originale, a întreținut o luptă acerbă în impunerea normelor și relațiilor necesare tensiunii contemporaneității. Bătăliile teatrale stimulează și sunt binevenite, desăvârșind evoluția gustului și perenitatea meditației... Dar ce se întâmplă când invenția, șocul, originalitatea sunt doar exprimare sterilă a unei subiectivități fără substratul gândirii? Traseele fecunde ale exprimării teatrale au fost barate de experimente deformatoare, întreținute de gustul nesigur, calitatea incertă, selecția precară a repertoriului și invazia vedetelor de larg consum... Succesul, faima, publicitatea, accesibilitatea, popularitatea de serie, sexualitatea trivială au trimis noutatea și substanța

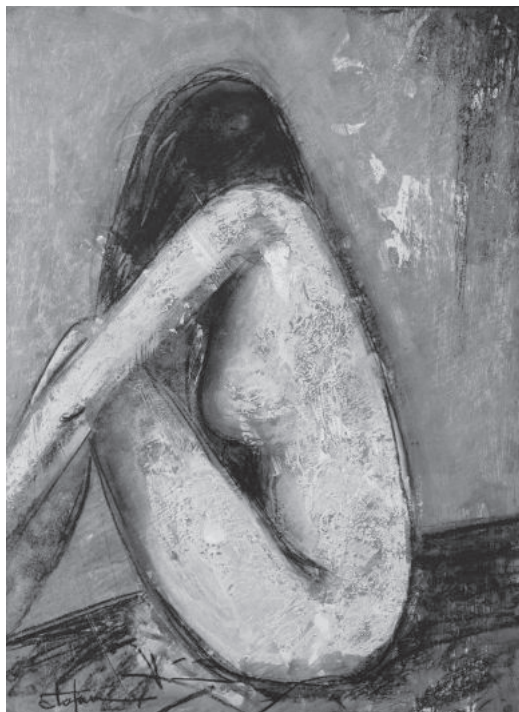
ei în dimensionări stridente resetate în ambalaje de celofan. Totuși artiștii au continuat să creadă că teatrul este o artă necesară societății. Invazia de efecte promovate cu rapiditate din structura comercială a creat un climat sufocant pentru revigorarea creativității prin definire coerentă a opțiunilor conceptuale.

Știm că au fost perioade când implicarea fără echivoc – pătrunderea densității, destăinuirea unei cuprinderi de anvergură ideatică era starea prin care teatrul menținea viu contactul cu umanitatea. Evenimentele lumii contemporane, desfășurarea rapidă a vieții, noile accente pe care le reclamă întreaga activitate umană nu pot decât obliga opțiunile artistice să se exprime într-un limbaj spectacular incitant. În afara socialului, în afara dinamicii realității, teatrul poate rămâne la ora actuală doar derizoriu și fără însemnătate.

Oamenii și arta se doresc autori ai propriului destin. Concluzie firească, și astfel teatrul dezvoltă o artă de expresie împreună cu o artă de explicație. Imaginarul devine conținut interior și moment de actualitate ce determină conduitele umane în vederea unei metamorfozări a acestora. Teatrul cooperează astfel, prin instituționalizarea modului de comunicare direct, cu metodele și tehnicile de analiză socială. Explicația lumii se justifică prin preocuparea de a declanșa resorturile solidare ale omului ca ființă istorico-socială. Cunoașterii realului trebuie să-i succedă dinamizarea lui.

Actul scenic derivă din datele existenței, corelat fiind cu deducțiile concrete ale fenomenului teatral. Critica și funcția sa modelatoare solicită responsabilitatea umană. Modul de comunicare frust, dinamic și incitant polemizează cu naturalismul de orice formulă.

Teatrul adoptat de Antoine și descendenții săi, implicit Stanislavski, constată fără a analiza și transforma realitatea. Un asemenea spectacol nu depășește niciodată stadiul întrebărilor, dovedindu-se incapabil în formularea unui răspuns, căci personajele par supuse unei fatalități a materiei de care nu se pot desprinde. Din punctul de vedere al receptării, spectacolul vizează identificarea spectatorilor cu situația relatată pe scenă, ce devine astfel imposibil de examinat. Brecht



Constantin Tofan

poate deveni mijloc eficient de comunicare.

Vizând exclusiv obținerea de pasager momente de repaos ce au ca scop ascuns extracția spectatorului din concretul istoric, distracția constituie un act deplorabil. Un asemenea teatru demisionează din fața societății, căci „culinarismul” urmărește exilarea și dezimplicarea omului din lume, prin distracție. Teatrul activ, doc-drama se particularizează prin pasiunea de a descifra realul în vederea unor acțiuni susținute pe această cunoaștere. Din această perspectivă, Brecht considera subconștientul o deviație de la sarcinile prezentului pe care trebuie să și le asume omul contemporan. Descoperirea obiectivă a lumii, realizată de un artist străin de presiunea idolilor și demența sentimentelor, este idealul brechtian. Modul de comunicare brechtian definește ca obiect de studiu al teatrului raporturile individului cu societatea, intuind că între cei doi termeni apar relații bivalente de interferență, omul definindu-se ca variantă a mediului, iar mediul ca una a omului. Aici tentativa unui răspuns etern, pornind de la esența perenă a omului, devine contradictorie căci mobilitatea particularizează noul domeniu asumat. Societatea nu există în afara oamenilor, iar ei nu se pot defini decât social. Lecția acestui teatru politic este în primul rând una de prometeism social.

Brecht pornește de la analiza societății, aceasta fiind cea care conduce la concluziile enunțate; de aceea, teatrul său nu deformează realitatea, ci, în spiritul acestui concept, prin combativitatea lui, tinde să o reformeze prin activitatea omului social. Pedagogia angajată a teatrului, *prezență a prezentului*, nu se echivalează în niciun fel cu partizanatul ideologic, căci nașterea unei poziții față de lume se obține doar prin exersarea sălii cu o metodă de analiză. Spectacolul insistă asupra necesității de a angaja publicul intelectual, pentru ca asistența să fie autoarea propriului răspuns, care conduce inevitabil la angajarea în istorie și societate.

S-ar dori ca scena să propună și sala să rezolve. Pedagogia trebuie înțeleasă ca eliminare a pasivității, impuls spre starea de trezie politică, definită prin cele două verbe eminate dinamic: „a înainta”

și „a gândi”. Metoda primează aici asupra răspunsului.

Comentariul critic descifrează realitatea în vederea dinamizării ei. Lumea devine pentru spectator fluidă, disponibilă, nouă, și pentru a se contura îi pretinde participarea. Uimirea, negând istoria lumii, ca durată, și stabilitatea, ca o funciară condiție, favorizează atitudinea interogativă și, implicit, participarea. Acest mod de comunicare teatrală educă libertatea individului de a chestiona ordinea instaurată căreia i se sustrage atributul perenității naturale. Teatrul activ vizează instaurarea raporturilor exacte dintre un om ce se implică și o societate transformabilă, supusă dialecticii. Baza acestei mobilități se conjugă cu creativitatea umană. Brecht apreciază „discuția” realității, ca regim favorabil eliberării de idoli, regim realizabil doar prin îndepărtarea de concret, care devine astfel insolit și, deci, analizabil. Sentimentele tulbură lectura istoriei, favorizând totodată extracția din actualitate. Teatrul consideră că pe scenă se legitimează doar ceea ce realmente poate fi stăpânit printr-o tehnică. Acesta este regimul unui teatru preocupat de eficacitate și, implicit, de posibilitatea de a-și controla acțiunile. Accesul la dezbatere pretinde un limbaj controlabil, susținut pe o tehnică precis elaborată. Modul de comunicare inițiat de Piscator și Brecht a ajuns astăzi din nou o prezență atitudinală care își asumă omul și societatea ca obiect de studiu, rațiunea ca facultate, distanța ca tehnică, dialectica drept metodă, prometeismul drept finalitate. Și totuși, câtă minciună a crescut pe acest trunchi al adevărului!

Rolul regiei se justifică prin faptul că autorul nu stăpânește totalitatea sensurilor piesei. Lectura regizorală poate fi „lectură de identificare și lectură critică”. Relația dintre spectacol și text este ca relația dintre două globuri între care are loc o descărcare electrică; dacă distanța dintre ele este prea mare, descărcarea nu se mai produce – spunea Radu Penculescu.

A discuta despre raportul text – spectacol înseamnă a dezvălui esența actului teatral. Arta teatrală contemporană, complexă și variată, a căutat să fixeze într-o oarecare măsură hegemonia spectacolului

echivalează un astfel de teatru cu o ședință fascinatorie repetată periodic, ca un drog și, subtil, el declară că nici chiar valabilitatea mesajelor nu scuză o asemenea atitudine. Nicio valoare nu își justifică inocularea pe cale inconștientă, în absența unei atitudini interogative și responsabile.

Ca întotdeauna, din acuzele critice putem intui formularea programului afirmativ de susținere a modului de comunicare. Antiexpresionismul înseamnă o altă poziție critică față de fenomenele particulare ale teatrului ultimelor decenii. Acut, spectacolul privește ignorarea materiei și exacerbarea individualului în defavoarea studiului societății. Teatrul viu apreciază ca iluzorie încercarea de a extrage din civilizație esența definitivă și imuabilă, căci delimitându-se de omul etern, fără prea multă adâncime, el propune scenei doar omul istoric.

Teatrul implicat refuză, de asemenea, formele „culinare” ale spectacolului, preocupate de confortul delectării. Distracția nu este negată în principiu dar, fiind consubstanțială actului teatral, ea

asupra dramaturgiei. Argumentele pro și contra s-au istovit în această zadarnică dispută. De ce zadarnică? Pentru că se discută cu aprigă patimă un non-sens. Se încearcă o ierarhizare a două componente vitale ale aceleiași arte. Teatrul a existat fără dramaturgi? Sigur. Perioada de glorie a *commediei dell'arte* o demonstrează din plin. Dramaturgia poate rezista fără arta spectacolului? Bineînțeles. Câte texte minunate nu-și păstrează valoarea și multiplele semnificații la o simplă lectură. Ce s-a întâmplat atunci cu arta teatrului, și de ce se caută cu atâta insistență supremația textului asupra spectacolului sau invers?

Teatrul este arta reacției. Numai din reacție se naște adevărul.

Verdictele în artă nu au valabilitate. Creația, deci și cea teatrală, este deschisă tuturor interpretărilor și ea permite chiar lecturi antagonice. Teatrul existenței aplecat spre studiul originilor actului spectacular (tragedia antică, teatrul oriental, teatrul de bălci) a cumulat în proporții valorice egale componentele esențiale ale reprezentății teatrale. Textul dramatic, actorii, regia, scenografia, coregraful, compozitorul și publicul – iată fundamentul fără de care, la ora actuală, spectacolul de teatru nu se poate realiza plenar.

Interdependența sincretică a acestor arte particulare, omogenizarea într-un tot unitar conceptual și expresiv, au făcut ca spectacolul să devină o artă specifică, având mijloace proprii de comunicare, independente de orice altă manifestare artistică. Niciodată un text important nu a stânjenit nașterea unei reprezentații teatrale cu o regie remarcabilă, iar regia creatoare a pătruns întotdeauna sensurile profunde ale operei, făcându-le să reverbereze în spectacol. Există, cum e și firesc, excepții de la regulă. Unele spectacole regizorale impun lecturi paralele cu substanța textului dramatic, cum, de asemenea, unele piese de teatru, lipsite de expresivitate scenică, obligă la reprezentații liniare, ilustrative.

Important este faptul că Teatrul, ca artă de sine stătătoare, trăiește dintotdeauna din subordonarea elementelor sale componente unui *sens ideatic revelator*. Acest sens

poate izvorî din textul dramatic, și întregul angrenaj caută să-l exprime, în imagine scenică, dar poate fi inițiat și de concepția regizorală, care descoperă din străfundurile piesei de teatru anumite suporturi, sensuri capabile să reformuleze opera într-o nouă semnificație. E o trădare a textului? Cu siguranță, nu.

La București și Craiova, la Piatra Neamț și Râmnicu Vâlcea, la Cluj, Sibiu și Iași am avut privilegiul și genuina bucurie în ultimele patru decenii să primesc energie vitală și împrăștiere spirituală din arhitecturile teatrale create de Silviu Purcărete.

Desăvârșită vizualizare a ideilor ce cuprind ambiguitățile existenței, creator al unor capodopere spectaculare (Decameronul, Faust, Danaidele, Titus Andronicus, Iulius Caesar, Tragedia omului, Troilus și Cresida, Macbett sau Plugarul și Moartea) care au incendiat scena, artist solidar în luciditate cu neliniștea, poet al imaginației, fulgerător prin inteligența umorului și anvergura reflexivității, tandru, senzual, melancolic și viril, Silviu Purcărete – uman pe toate palierele existenței sale hrănește teatrul cu voluptatea creației pentru a-l conjuga cu valoarea.

Arta teatrului este vie și în continuă mișcare, ca și viața care o stimulează. Raportul componentelor teatrale poate căpăta priorități temporale, solicitând pentru un anume moment, în mod obiectiv, un gir conducător. Dar, în esență, fenomenul teatral nu elimină niciodată conlucrarea tuturor componentelor sale. Teatrul este o artă de sinteză, care strălucește atunci când strălucesc artele ce se integrează la același barem valoric.

Problema este aceea a înțelegerii responsabile a *libertății* fiecărei componente teatrale (text, regie, actorie etc.) de a se manifesta independent și dependent în același timp. Orice afirmație îngustă poate avea repercusiuni grave asupra menirii teatrului. Teatrul devine artă cu un statut bine determinat, atunci când componentele sale *iluminează idei*, stimulate de conlucrarea lor. Altfel, avem de-a face doar cu manifestări unilaterale regizorale, literar-dramatice, plastice, sonore. Oricât de interesante pot fi ele, nu sunt de ajuns pentru a impune o valoare durabilă. Prioritatea

conflictuală text-spectacol, regizor-dramaturg este o aberație într-o lume teatrală serioasă. Și noi avem destule temeiuri să tindem spre seriozitate.

Textul dramatic și spectacolul de teatru se găsesc în mod elocvent într-un raport *complementar* inedit, similar celui dintre geometria euclidiană și cea neeuclidiană. Dramaturgul a sesizat în realitatea contemporană lui aspectele conflictuale și, potrivit crezului său artistic și vocației creatoare, le interpretează analiza realului, folosind mijloace și trasee de creație specifice artei lui. Realitatea a suferit un proces de translație, determinând nașterea unui produs finit – opera dramatică – a cărei calitate valorică, printr-un nou proces de interpretare, o va stabili cititorul. Textul dramatic, aparținând în egală măsură literaturii și teatrului, prin finalitatea sa, determinată de însăși opțiunea inițială, este destinat reprezentării teatrale, contactului cu publicul, metamorfozării lui, prin mijloace specifice, într-o nouă artă particulară și independentă.

Creatorul textului dramatic a transpus, interpretând subiectiv, realitatea obiectivă în operă literar-dramatică de sine stătătoare, folosind ca mijloc principal logos-ul; creatorii spectacolului materializează natura obiectivă a textului în situație scenică și imagine teatrală, realizând recepționarea concretă și directă a mesajului. Rezolvarea finală a propunerii dramaturgice o dă spectacolul. Pentru a deveni teatru viu, textul dramatic nu poate exclude procesul interpretării spectaculare. S-a discutat insistent o perioadă lungă despre autoritatea dramaturgului, despre supremația regizorului. Acum știm că asemenea probleme nu pot rezista unei dezbateri serioase. Raportate la scopul și finalitatea actului teatral, atât funcția autorului cât și cea a regizorului nu pot determina esența comunicării. Elementele de bază ale teatrului, obiective și indispensabile, sunt încă *actorii și publicul*. Aportul dramaturgului este hotărâtor până la predarea textului către scenă, rolul regizorului este necesar și condiționat de contextul social în stabilirea echilibrului sală-scenă. Dramaturgul propune celula-mamă necesară variantelor interpretative,

niciodată una singură în cazul unei dramaturgii importante. Regizorul este indiscutabil un creator al spectacolului, alături însă și prin actori, folosind arta lor magică în vederea întrupării scenice în esențialitate și limbaj scenic al textului.

Directorul de scenă este gânditorul spectacolului, cel ce determină finalitatea și eficiența reprezentației, el elaborează un limbaj personal de comuniune și dialog, ce nu transmite doar informațiile piesei. Totodată, regizorul se justifică prin necesitatea teatrului de a se adapta și adresa prezentului.

A discuta din punct de vedere ierarhic condiția regizorului și a dramaturgului, a fixa hegemonia unuia asupra celuilalt înseamnă a falsifica natura teatrului ce se bazează pe *procesul colectiv de creație* în care *necesitatea atitudinii* obligă pe regizor să-și asume identitatea și ideologia spectacolului.

Pot operele importante să fie falsificate în spectacol? Ce factori condiționează elaborarea unei viziuni originale asupra operei dramatice? Iată întrebări la care nu se răspunde întotdeauna cu seriozitate. Dramaturgia majoră, iar printr-un proces similar și spectacologia autentică, deschid posibilități nenumărate privind receptarea și transmiterea semnificațiilor. Spectacolul teatral, oricât de remarcabil ar fi, nu poate epuiza totalitatea propunerilor dramaturgiei, precum nici opera dramatică nu poate sesiza la același grad de substanțialitate și profunzime obiectivitatea și densitatea realității. Nesacrificând esența textului, interpretarea creatoare trebuie implementată unei finalități ce transcende scena. Substanțialitatea și dialectica raportului om-lume, individ-societate, condiționează și certifică, în ultimă instanță, valabilitatea unei interpretări originale. Drumul magic al spectacolului este cel de la idee la vizualizarea ei prin soluții scenice provocator-inedite.

Marile spectacole ale lumii din ultima sută de ani au reprezentat o exegeză serioasă și profundă asupra fenomenului teatral, unind în viziunea scenică atât esența operelor dramatice, devenite de multe ori scenarii teatrale, cât și creativitatea interpreților (actori,

regizori, scenografi, compozitori, coreografi, designer video) într-o nouă exprimare conceptuală validă și pertinentă timpului. Teatrul, artă independentă, exclude supremații și hegemonii străine pluralității creativității sale.

Și totuși... eu nu pot uita scena rămasă singură în adâncul liniștii...

Ultimele rânduri din *Furtuna*, poate ultimele versuri scrise vreodată de Shakespeare, cuvinte ce închid o experiență, magia și destinul creatorului.

*"And my ending is despair,
Unless I be reliev'd prayer
Witch pierces so that it assaults
Mercy itself and frees all faults.
As you from crimes would pardon'd be
Let your indulgence set me free."*

Aceste cuvinte, ecouri de sunete și tăceri mă pătrund... Aici avem de a face cu ceva ce nu va fi înțeles niciodată în întregime. La Shakespeare, foarte important este faptul că transpunerea spectaculară se concentrează în jurul întrebării: când ai dreptul să fii absolut sigur și când – dimpotrivă – trebuie să ai o poziție care e unică față de întrebare?... O rugăciune ce pătrunde spre ceruri lovește îngăduința. Poetul a scris conștient astfel nu pentru a rezuma o certitudine în câteva cuvinte, ci pentru a crea un mister arzător. Care putem vedea că se prelungește: dacă ar reuși acest act de înțeles, ar fi condus spre libertate.

Furtuna, forța imaginarului, tainicului și contactului cu invizibilul, e o enigmă, o fabulă, „unde nimic nu poate fi luat ad litteram, căci dacă rămânem la suprafața piesei, principala ei calitate ne scapă.” (Peter Brook) Realismul nu ne poate ajuta nici la construcția imaginii, nici la acțiune, de vreme ce această insulă nu există (...), insula este deopotrivă lumea și o stâncă oarecare, un loc al amăgirilor și visurilor, pe care îl vede fiecare cum poate, cum vrea. Și totuși tema esențială nu este iluzia teatrală, nu e scena ci viața; „amăgirile vieții urmărite până în cele mai mici nuanțe, printr-o viziune plină de compasiune asupra comediei umane, precum și o întreagă rețea de șarade și jocuri.” (Catherine Naugrette Christophe)

Aceste versuri, complexe, au fost scrise probabil într-o stare specială,

intensă, de trăire, de exuberanță și dispută cu propria creație, se poate vedea o înșiruire de elemente contrare, șocante: *disperare* - *rugăciune* - *îngăduință* - *infracțiune* - *tăinuire* - *indulgență* - *liber*.

Când un actor sau un regizor înțelege sensul acestor cuvinte ca fiind un *Happy-end*, cu siguranță nu și-a dat silința să asculte cuvintele.

„Cine gândește în clișee și crede că Shakespeare a scris o piesă pur și simplu [...] închide conștient ochii în fața faptului că ceea ce duce la acest ultim cuvânt – *liber* – cuprinde semnificația libertății și toate dimensiunile și implicațiile ei.” (Peter Brook)

Niciunul din cuvintele pe care tocmai le-am citat nu stă acolo, în acest final de piesă și carieră, izolat. Fragmentul duce inevitabil la acest ultim cuvânt și întrebările pe care le impune textul sunt întrebări din ziua de azi, oriunde ar fi puse. Cu cât te apropii mai mult de materialul shakespearian, cu atât mai mult devine acesta punct de întâlnire cu noi înșine, cu viața și experiența tăinuită în ea. Niciodată nu este numai modul de a gândi al autorului, iar cuvintele se eliberează înspre un centru de întâlnire al oamenilor care nu se pot opri decât în fața întrebărilor deschise ce sunt provocări pentru noi înșine.

Lumea din *Furtuna* întrepătrunde metafora teatrului cu metafora vieții într-o răspântie de interogații. Stranie și labirintică, călătoria într-o *experiență umană*.

S-a deschis tăinuirii în spațiul gândului un testament al marii tăceri: *set me free*... Așa s-a despărțit Shakespeare pentru totdeauna de teatru, așa s-a eliberat Prospero – de magia artei.

Șoapta pe scenă este o Cale Lactee ce cheamă și mistuie deopotrivă tăcerea și furia... Există un teatru al tainelor unic prin eternitatea sa, un teatru unde interpretarea Actorului, pentru a putea fi vocație destinală într-un spectacol, nu poate fi decât șoptire cu ecou.

Eugène Ionesco: Chipuri ale exilului sublimite prin absurd

Shanti Nilaya

L'oeuvre c'est l'homme même, am spune printr-un *mutatis mutandis* care îl apropie esențial pe Eugène Ionesco de Buffon. Privind din *vol d'oiseau* sensurile „Jurnalului în fărâme” (Editura Humanitas, București, 1992), am putea înțelege că întreaga viață a dramaturgului româno-francez a fost marcată de succesiunea unor tulburătoare „exiluri”, mai mult sau mai puțin simbolice, *cronotopice* sau *biopsihice* și *cultural-ideologice*. Este suficient să amintim, urmând biografia lui Ionesco, tranzițiile „exilante” generate de părăsirea unui românesc *calidum innatum*, de trecerea abruptă din paradisul francez al unei copilării feerice într-o maturitate resimțită prematur, de „fracturările spirituale” generate de publicarea unui contradictoriu volum „NU” și, mai ales, de tensiunile unui exil politic în contumacie.

Tocmai temeiul acestor cuprinzătoare stări de a se simți în fiecare moment al vieții sale un dezrădăcinat, l-au determinat pe Eugène Ionesco să afirme că „nu mi-e bine în pielea mea”, simțindu-și „schizofrenic” ființarea, marcată de alcool și de insomnie, de o recunoscută și interoga(n)tă vanitate, de boli trupești și câte altele... Tot atâtea provocări care îi vor amprenta piesele dramaturgiei de o maturitate înlănțuită de temeri dense, așezate între *eros* și *thanatos*, cu anomalii unei conștiințe încă tinere, dar strivită de obsesiile curgerii către bătrânețe, de încorsetările *unicei certitudini a vieții*: moartea însăși.

Iată determinările esențiale – *treceți din real în absurd* – care au călăuzit treptat arzătoarea flamă a genialității ionesciene către singurul orizont creator care i s-a potrivit cu adevărat – acela al *dramaturgiei absurdului* –, suflare literară în măsură să îi răcorească puțin spiritul, îngăduindu-i să rămână în viață.



Shanti Nilaya

1. Rădăcini ale exilului literar

Înțelegând – odată cu Eugène Ionesco – că numai visul sau coșmarul au puterea de a te ține treaz, am putea aprecia că opera literară a acestuia s-a împlinit printr-un psihanalitic efort de „sublimare creatoare”, printr-o trezie aparent spontană a creatorului în spațiul dramaturgic al absurdului. Căci, aceasta este soluția care i-a permis lui Eugène Ionesco să rămână vital, atât omenește cât și creator, până la alt capăt de viață: *creația întru absurd*.

Acest sinergic „exil teatral” a corespuns principal strategiei terapeutice „cui pe cui se scoate”, un homeopatic *similia similibus curantur* de care Ionesco s-a prevalat pentru a-și sublima tarele de ființare, descoperind inclusiv posibilități de sublimare cognitivă a societății umane în genere. „Ne-am născut înșelați, nota Ionesco. Căci, dacă nu trebuie să cunoaștem, dacă nu ni-e dat să cunoaștem, atunci pentru ce

dorința asta de a cunoaște? [...] Acest „eu” ar trebui să renunțe, să abdice. Ar trebui să ne lăsăm purtați.” (*Jurnal...* 32-33). Astfel, Ionesco nu numai că nu a renunțat la „a ști”, dar a și propus tacit alternative de rezolvare a conflictului epistemologic, parcă lăsând meditației umane puțința de a explora în absurd: „Dezordinea e ordinea firească a lucrurilor”, afirma Jansen; sau, traducând în termeni ionescieni: „Absurdul este firescul logic al celor ce sunt”.

Am menționat succint evenimintele vieții prin care omul Eugen Ionescu a fost dator să treacă, confruntându-se cu permanente stări de exilare, mai mult sau mai puțin simbolice. Dar, cum s-au tradus aceste stări în acte de sorginte dramaturgică vom înțelege recapitulând faptele care – prin încărcătura lor conotativ-literară – l-au ancorat deopotrivă în orizontul cultural *național* și *universal*, printr-un excepțional har individual de a fi creator.

„Nu poți fi profet în țara ta...”

Iată un truism pe care este firesc să îl interpretăm succint, raportându-ne la devenirea celui supranumit, la un moment dat, *părinte al teatrului absurdului*.

Eugen(e) Ionescu(o) – nume grafiat în două ipostaze – pune față în față două jumătăți de destin, asumate cu demnitate în două capete de lume, cultural vorbind: România și Franța. În acest sens, printr-un deliberat *exil nominal*, dramaturgul își va modifica franțuzește atât *prenumele* – ancorat parcă în rădăcina „eugeniei” însăși –, cât și *numele*, utilizând sufixul „co” spre depășirea unei anume ambiguități lingvistice. Astfel, Eugène Ionesco și-a „exilat” inclusiv *nomotetic* ființa nativă într-o altă ființă, cultural construită... O construcție care poate fi interpretată psihologic ca fiind „absurdă”, dacă este să o obiectivăm cu realitatea, în fapt.

În consecință, s-ar putea spune că odată cu omul a fost purtată în exil și opera, operă care – dobândind o mai mare libertate de expresie într-un alt context social-cultural decât acela în care autorul s-a născut – și-a amplificat extrem originalitatea. Așadar, destinul dramaturgului – marcat de exiluri individuale și naționale – este polar tensionat/ modelat de toate formele manifeste

ale exilurilor sale. Pornind de la confruntarea încrâncenată cu sine, cu raportarea la distanța dintre părinți ca urmare a unui prematur divorț, cu Țara însăși apoi, aspirația de devenire creator-literară a lui Eugène Ionesco a fost marcată de aceste rupturi contextuale: de mamă și copilărie, de nerecunoașterea sa valorică din partea tatălui, neasumarea genei culturale cu care s-a confruntat adolescența unui camusian, „l’homme revolte”:

„Eu sunt limitat și alienat, ceilalți sunt limitați și alienați, iar acțiunea, revoluția, literatura oricare ar fi, nu sunt altceva decât clipe de uitare a alienării, nicidecum leacuri pentru alienare. Nici una nu poate duce altundeva decât la o trezire mai lucidă încă, deci cu atât mai disperată” (*Jurnal...*, p. 19).

În acest tensionant chip, ancorându-și unificator scriitura între *universal* și *național* – printr-un *individual literar* desprins din cultura primară a descendenței de mamă, mai întâi, (pare-se că prima piesă a fost scrisă în limba nativă a mamei, franceza, la 9 ani) și din gena străbunilor de tată, mai apoi (debutul literar matur s-a petrecut la 25 de ani, prin volumul „NU”) – Eugène Ionesco reușește să își împlinească menirea pentru care s-a născut în universul culturii: aceea de a fi un scriitor al întregii lumi.

Este adevărat că, în mod par-

ticular, această aspirație a fost legată de personalitatea tatălui cu precădere, așa cum citim în *Jurnal*: „Îmi dau seama acum că nu m-am gândit niciodată că tata are să moară. Să fi fost fiindcă îl vedeam rar, sau fiindcă nu-l iubeam? Nu, nici vorbă, din moment ce îl iubeam și din moment ce îndelungata lui absență năștea în mine, în noi toți, un vid, o imensă nevoie, o rană.” (p. 78).

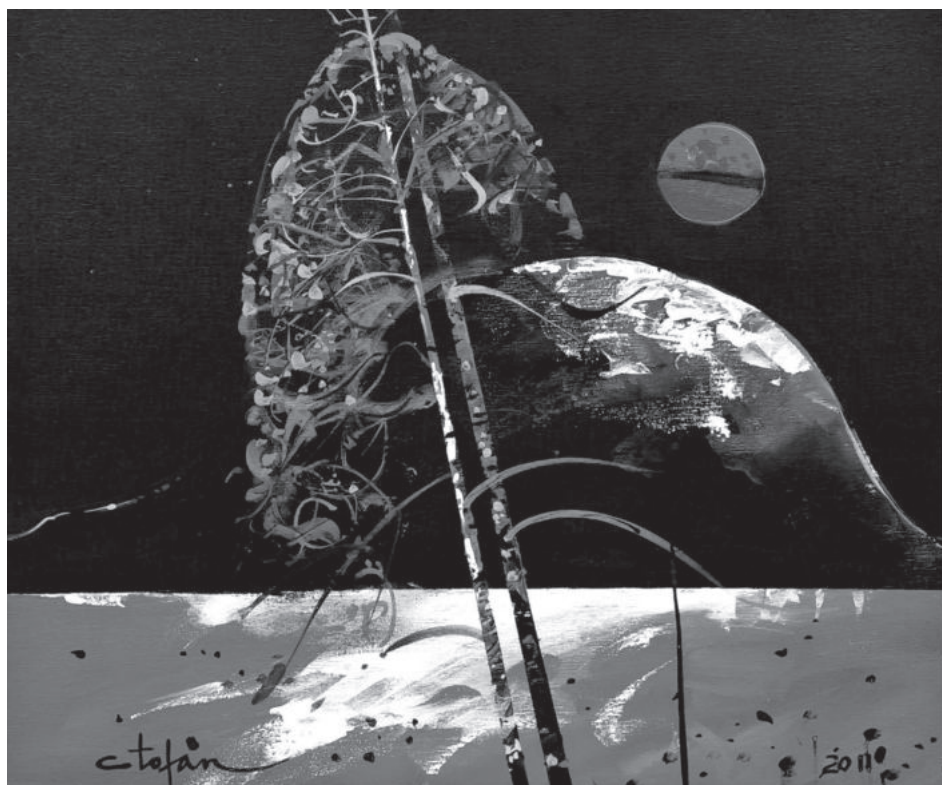
Deducem din fragmentul citat că relația lui Eugène Ionesco cu tatăl său era cu totul alta decât cea adesea declarată, aparent conflictuală, fiind marcată psihanalitic de un ignorat „complex al lui Oedip”. Altfel spus, în virtutea unei stranii *competiții simbolice* – aceea de a fi prețuit de un tată pe care îl iubea mai mult decât putea să recunoască – Eugène Ionesco și-a dorit cu subiectivă ardoare să ajungă unul dintre cei mai mari scriitori ai lumii.

Așa cum s-a și întâmplat să fie, apoi.

2. Spre o generalizată dramaturgie a absurdului

Sub această „stea literară”, Eugene Ionesco și-a manifestat de la bun început firea răzvrătită și neconvențională, care l-a situat pe poziția scriitorului avangardist, aspirând să găsească soluția vindecării culturii române de „complexul de întârziere”, caracteristic unei „culturi mici”. Plasându-se într-o stare de spirit frenetică, de exacerbare a neliniștii existențiale, lui Ionesco i s-a potrivit ca o mână îndemnată interbelică al lui Mircea Eliade – adresat generației tinere – de a nu mai plăti tribut tradiției literare, de a face *tabula rasa* din toți idoli de până atunci. Scriitorul a urmat calea indicată în beneficiul „autenticității trăirii și scriiturii”, al ieșirii din complexul limbii de „minoră circulație”, îmbrățișând „cultura majoră”, europeană.

Regăsindu-se deplin pe această poziție, Eugène Ionesco a debutat furtunos prin deja amintitul volum de critică literară „NU”, negându-i în chip avangardist – adică excesiv și cultivând absurdul ca metodă – pe toți marii și recunoscuții confrăți din literatura națională... Arghezi? – „e asmatic și obosește”. Ion Barbu? – „nu are dinte și nu poate să muște”. G. M. Zamfirescu? – „e mardeiaș”. Mircea Damian? – „e prea urât” etc.” (*Caiete Critice*, Eugen Simion, p.



Constantin Tofan

10). Evident, aceștia nu l-au „iertat” – împiedicându-i efectiv prezența publicistică în țară – ceea ce a echivalat cu un *(auto)exil literar* din cultura românească a timpului.

„Dacă fac critică literară – nota Ionesco – o fac din lipsă de ocupație. Nu mă simt deloc angajat de lucrurile scrise astăzi, de cele contrarii, de ieri. Fac critică de obicei negativă, pentru că spiritul meu este vizibil aplecat spre rău, ca să necăjesc, ca să-mi măsoz virtuozitatea de a contrazice, ca să fac farse, ca să bucur pe invidioșii, geloșii, rivala și iubita părăsită a autorului” (NU, București, Humanitas, 1991, p. 149).

Conștient de nefirescul unei atare situații, Ionesco notează mai departe în Jurnal: „Îmi sânt o povară mie însumi: cum să te întorci spre ceilalți, când eul tău te strivește. [...] Ar trebui să încep să îmi scriu opera, cea adevărată. E de ajuns ca disperarea să se dea deoparte, ca să mă simt solicitat, plin de dorința de a crea” (p. 2).

Tocmai acest conștientizat impuls a devenit unul dintre motivele care l-au determinat să părăsească pentru totdeauna România, spre a-și exprima într-un fel libertatea, aspirația de a fi el însuși. Consecințele „exilului literar” s-au manifestat prin generarea unei negații majore, de această dată adresată dramaturgiei: NON-TEATRUL. Asumând absurdul, insolitul, denunțând uitarea scopului și tăierea rădăcinilor esențiale, transcendente ale omului, dramaturgul a reușit să iasă din orice tradiție, păstrându-și nihilismul specific prin noua formă de teatru, care i-a oferit o shakesperiană „scenă a lumii”, dezmărginită, fără a ști prea clar cum s-a întâmplat:

„Nu știu foarte bine cum am venit în teatru, nota Ionesco. Mi-e cu neputință să vă dau amănunte mai precise în legătură cu asta. Tot ce vă pot spune este că n-am venit să ilustrez o ideologie; nici să indic contemporanilor mei calea de salvare... A trebuit să simt, fără îndoială la un moment dat, nevoia de a face operă de creație” (*Fragmente ale unor răspunsuri la o anchetă*, în „Note și contranote”, București, Editura Humanitas, 2002, p. 168).

Iar această altfel de operă creatoare a fost tocmai aceea a absurdului surprins dramaturgic, un teatru având trăsături de conținut și de stil cu totul aparte.

Astfel, privind retrospectiv, o atare istorie se regăsește hermeneutic / semiotic în analiza pieselor generate în cele două etape relativ distincte ale dramaturgiei sale, de dinainte și de după anul 1955. Două etape în care „sublimarea prin absurd” pare a fi fost ancorată în *ontos* (afectiv / emoțional), mai întâi, respectiv în *logos* (intelectual / mental), mai apoi. În scenariile sale constatăm dispariția ideologiei, a realismului psihologic și filosofic, renunțarea la prejudecăți și reguli (teatrale, dar nu numai), prefigurând parcă *postmodernismul* lui Paul Feyerabend, care – prin al său volum „Against Method” (1975) – postula că, metodologic vorbind, *Anything goes*. La toate acestea se adaugă – ca subiect specific absurdului ionescian – lipsa de comunicare dintre indivizi sau golirea de sens a limbajului, expresie a alienării umane înseși. Vom vedea că tocmai aceste aspecte din subtilitatea realității vor fi ulterior asumate de o societate care – paradoxal! – își va recunoaște chipul în această oglindă: „Teatrul absurdului” face parte deja din limba vorbită. Ori de câte ori e vreun scandal prin parlamente, de la Washington la Luxemburg, citesc, oarecum jenat, cum ziarele titrează: «Teatrul absurdului în Senat», avea să noteze filosoful Martin Esslin,

profesor emerit de dramaturgie al Universității Stanford din Statele Unite: „Ceea ce a început atunci ca o polemică a ajuns istorie pe la începutul anilor '80, adusă la zi așa cum se cuvine și lărgită, devenind un manual de referință pentru un segment semnificativ al teatrului secolului XX” (*Teatrul absurdului*, Editura Unitext, București, 2009, p. 9).

Exemplificator, pentru a evidenția *structura profundă* a pieselor lui Ionesco, putem utiliza *metoda grafului semiotic* (Stănculescu, Nilaya, *Open semiotics*, Harmattan, Paris, 2022). Aceasta presupune înscrierea într-un tabel integrator a unor aspecte definitorii pentru piesele dramaturgiei absurdului, scrise de Ionesco în prima etapă. Ulterior, vom citi și interpreta sensurile inserate pe un rând sau coloană a tabelului. Desigur că aceste sensuri, aleatoriu rezultate astfel, amintesc oarecum de metoda utilizată în dadaism, pe care nu putem ști dacă Eugène Ionesco nu a folosit-o în vreun context anume.

Ca atare, valorificând resursele metodologiei de tip Feyerabend – conform principiului deja amintit „orice este potrivit”... – în tabelul de mai jos am sintetizat ipostaze ale limbajului dramaturgic în piesele realizate de Ionesco între anii 1950-1954.

Titlul piesei	Anul apariției	Ideea absurdă a piesei	Sublimarea propusă în scenariu	Posibile sintagme definitorii ale absurdului
1. <i>Cântăreața cheală</i>	1950	Degenerarea spiței umane prin uniformizarea personajelor, șablonarea limbajului.	Leșirea din capcana limbii de dicționar instaurată, prin inerția (non)comunicării	<i>Zgomotul limbajului</i> Babel
2. <i>Lecția</i>	1951	Comunicarea ca viol, putere și dominație prin conflict	Soluția de a rezista agresiunii verbale... eliminarea vorbitorului	<i>Perversiunea sensurilor</i> de limbaj
3. <i>Scaunele</i>	1952	„Dialogul surzilor” (cuplu / public)	Acțiunea prin dedublare / ignorare a realității... moartea	Vorbirea ca <i>substitut</i>
4. <i>Victimele datoriei</i>	1953	Pledoaria pentru „(ne)vinovat”, un discurs absurd (retrospective din viața autorului)	Reconcilierea psihanalitică cu tatăl	<i>Acceptarea limbajului</i> celuilalt
5. <i>Amedeu sau scapi de el cu greu</i>	1954	O alfel de privighere a cadavrelor...	Cum să scapi de moarte? Trăind-o...	<i>Moartea limbajului</i> simbolic



Constantin Tofan

O alfel de privighere a cadavrului...

Cum să scapi de moarte?
Trăind-o... Moartea limbajului simbolic

Semiograma limbajului absurd – posibilități de lectură ale scenariului teatral

Ca o dovadă a faptului că nimic nu este întâmplător – în lumea spiritului implicit – să citim doar două din interpretările posibile ale tabelului rezultat.

Astfel, pe de o parte, interpretând datele din prima linie, aflăm că în „Cântăreața cheală”, Ionesco prezintă o degenerare a spiței umane prin uniformizarea destinului personajelor implicate, prin șablonarea limbajului lor, sugerând ca soluție ieșirea din „capcana limbii” de dicționar (naturală, de toate zilele), prin înlocuirea ei cu o limbă arbitrară, de tip Babel.

Pe de altă parte, din verticala coloanei cinci a tabelului aflăm că absurdul definitoriu pentru trama profundă a oricărei piese ionesciene rezultă din aserțiunea: *Zgomotul* (limbajului Babel) reprezintă o *pervertire* (a sensurilor vorbirii) ca *substitut* al *acceptării* (limbajului celuilalt) *morții* (limbajului simbolic).

O aserțiune cât se poate de sugestivă, cu o mulțime de conotații.

Generalizând, putem formula ipoteza că fiecă concluzie posibil de desprins din tabel – echivalând cu tot atâtea *semiograme* sau „trasee de scenariu” – se poate regăsi principal în oricare din piesele concepute de Ionesco de-a lungul întregii cariere.

O dată mai mult, așadar,

descoperim o raliere (holografică) la principiul *pars pro toto*.

În loc de concluzie: de la absurd la divin, ieșirea din exil

Perioada de după 1989 a fost considerată de Eugène Ionesco ca fiind una a „ieșirii din exil”, o perioadă de câțiva ani în care, simbolic, s-a simțit a fi redevenit român. Dar nu numai atât, ci și un altfel de om. Căci, evaluându-și retrospectiv viața – opera de creație –, creatorul a intuit că mai trebuie să o desăvârșească cu ceva: „Satisfacțiile pe care le-am căutat pentru a umple o viață... un vid... o nostalgie... și pe care le-am obținut au reușit uneori, dar prea puțin, să mascheze răul existențial. M-au distrat, acum însă nu mai au puterea asta...” (*Jurnal*, p. 34).

Acest ceva în măsură a destrăma „răul existențial” de care maestrul absurdului nu s-a sfiit să vorbească, se identifică – în cea din urmă secvență ionesciană de viață – cu cea mai înaltă instanță spirituală a lumii: cu *Dumnezeu însuși*. Iată, atât de vizionar sugerată, năzuința metamorfozei și a transcenderii ființiale în *Jurnal*: „Sunt în același timp prins în rădăcini în mine însumi și despărțit de mine însumi, ca și când aș fi deopotrivă actorul și propriul meu spectator. Mă văd existând în lumina asta de iubire... Lumina asta ne e pâine și vin” (p. 41).

Recunoaștem în atât de elocventele cuvinte citate acel *quantum moment* al ființelor trezite, al creatorului dintr-o dată aflat față în față cu chipul sacru de ieșire din tragic; de ieșire din ciclicitatea oricărei

exil, din trăirea în epifenomenul vieții și nu în centru existențial, așa cum într-unul din ultimele interviuri nu conținea să repete: „Doamne, ajută-mă să cred în tine... Doamne...”

Prin urmare, – *Cine oare le mână pe toate? Ce farsă, ce capcană, ce păcăleală!* – rămâne o retorică a lui Ionesco din perioada senectuții, încercând să iasă apoteotic din capcana propriei opere, așezându-se într-o realitate înnobilită prin trăirea sacralității: împăcarea cu sine și cu Dumnezeu. Toate acestea, prin întoarcerea pe dos a „negațiilor”, a creațiilor din registrul absurdului, căci, pentru dramaturg, singura cale în măsură să îl elibereze din coordonatele absurdului s-a dovedit a fi – cum ar fi spus Constantin Noica – trecerea interioară de la omul faustic la omul filocalic, iubitor.

Deopotrivă de edificator este faptul că în ultima piesă, desigur nu întâmplător numită *Călătorie în lumea morților* (1980), Eugène Ionesco a conceput o lume în care „morții” își vor aminti că niciodată spiritul nu moare, încheind prin această aducere aminte ciclicitatea exilului însuși. Conștiința nemuririi, o cathartică stare de a fi mântuit, este sugerată fără echivoc prin paginile *Jurnalului*:

„Fac toate mărturisirile astea pentru că știu că ele nu-mi aparțin și că stau pe buzele tuturor, sau aproape gata-gata să fie exprimate, iar literatorul nu este decât cel ce spune cu voce tare ceea ce ceilalți își spun lor înșiși sau spun în șoaptă. Chiar dacă aș putea considera că ceea ce mărturisesc eu nu e o spovedanie universală, ci expresia unui caz particular, tot aș face-o în nădejdea de a mă vindeca sau de-a mă ușura. Nădejdea asta ne lipsește; ne cuminecăm într-o aceeași nevoie” (p. 21).

Ca atare, iată imperativul pe care – din întreaga moștenire spirituală a lui Eugène Ionesco – suntem datori a-l reține: nădejdea vindecării sufletești, a purificării prin cuminecarea într-una și aceeași nevoie, realizarea faptului că în afara conștiinței lui Dumnezeu omul nu are unde cădea. Ceea ce, pentru părintele dramaturgiei absurdului, echivala cu a spune către finalul vieții: DUMNEZEU EXISTĂ.

Acasă la *Titanicul* Tudor Mușatescu

Dinu Grigorescu

Spre deosebire de cinicul I. L. Caragiale, urmașul Tudor Mușatescu e și puțin romantic și destul de telenovelistic. *Visul unei nopți de iarnă*, piesă rar jucată, se pretează unui scenariu de film de succes. Sâmburele emoțional ni se dezvăluie din *Sosesc diseară*, o savuroasă comedie interbelică pe care am văzut-o recent, într-o montare lungă și mediocră. Și în *Titanic Vals*, capodopera prolificului dramaturg (99 de comedii), emoționalul își face loc în ambientul satiric. Moartea lui Tache, scufundat în Atlantic, e dureroasă ca orice moarte pentru bravul funcționar de prefectură ce-l va moșteni, *volens nolens*, dar e motiv de extremă bucurie pentru soacra și nevasta rapace. O fată de bună calitate a viitorului deputat e șchioapă, dar foarte întreagă psihic. Dacă Caragiale nu discuta emoțional decât în *Năpasta*, Mușatescu aduce satirei românești mult fior uman. Visul fetei sărace de a-l întâlni pe Făt-Frumos cel bogat se petrece în decor feeric hibernal, având o puternică amprentă de Românie interbelică, care stoarce lacrimi de râs și plâns.

Mușatescu redus la ...escu nu e Mușatescu!

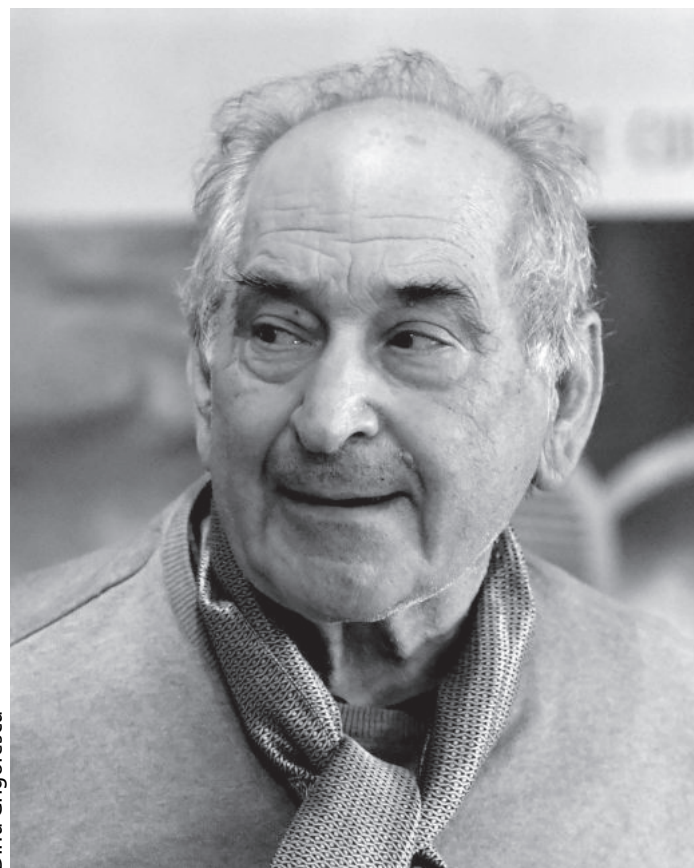
Pe marele comediograf l-am vizitat în ultimul an de viață, în 1967, când, chinuit de un cancer laringian, confecționa măștișoare pentru cooperativa Artă aplicată. Atunci mi-a mărturisit:

„– Dacă mă duc până la poștă, scriu o piesă!”

Musafirul lui Paul Everac la Podul Dâmbovicioarei

De mulți ani vreau să ajung la Podul Dâmbovicioarei, în fief de vară al dramaturgului Paul Everac. Ori nu sunt invitat, ori intervine ceva care mă împiedică. O singură dată am ajuns acolo: Maestrul citea o piesă istorică, eu aveam o stare comică și am șters-o românește spre Brașov.

Acum, invitația a fost caldă și îi dau curs cu plăcere. De la Sinaia traversez Bucegii prin decoruri de vis: Bran, Moeciu, Șirnea, Fundata (și Fundățica lui Breban). Drumul e încolăcit ca un balaur pe gâtul gros al munților. Hotelăria temperează sălbăticia prin tot felul de pensiuni. Localnicii vând și câini, abia născuți, de rasă ciobănească.



Dinu Grigorescu

Patrupedele așteaptă deschiderea portbagajelor... Nu la fel așteaptă deschiderea repertoriilor și autorii români, de rasă?

Domnul Everac nu expediază evenimentele, dimpotrivă, le recrează. Solemnitatea face parte din ființa scriitorului cum replica face parte din teatru.

Întru sfios pe poarta rustică, unde citesc:

„Aici aveți ce vedea
Dacă vă primesc.
Sunteți bineveniți
Doar cei în stare de contemplație artistică,
Sete de cultură,
Dorință de reconfort.
Turiștii grăbiți să-și vadă de drum”.

Paul Everac mă întâmpină radios:

– Domnule, îmi face plăcere să te văd la aniversarea celor 70 de ani pe care i-ar fi împlinit Marin Sorescu!

Nu e vânzoleala de altădată a vizitatorilor. Număr 15-20 de invitați mari și lați. Puțini, dar foarte valoroși. Altădată s-ar fi înghesuit lumea de teatru în autocare!

Altă epocă, alte aniversări.

Excelența caracterizează discursurile. Un fost

ambasador al țării la Vatican, un fost ministru al Tineretului, scriitor SF, un general de înaltă erudiție și alți vorbitori de prim rang conferă momentului o cotă înaltă de intelectualitate. Noroc cu echipa de la Craiova care înregistrează discursurile și le face cunoscute în presa locală, scrisă și vorbită.

Nu te *joci de-a vacanța* cu domnul Everac. *Jocul ielelor* e mai aproape, dar și mai aproape de Rotonda dramaturgilor. Capetele încoronate de aplauzele generațiilor de spectatori români privesc dincolo de bariera cenzurilor. Sculpturi în lemn: Caragiale, Blaga, Mușatescu, Kirițescu, Eftimiu, Mazilu, Băieșu, prietenul meu Tudor Popescu, Aurel Baranga, D. R. Popescu, Lovinescu. Se află în Rotondă și unul din comediografii mei dragi, George Ciprian, autorul satirei *Capul de rățoi* și al dramei comice *Omul cu mârtoaga*. Dar bustul lui Caragiale domină echipa nemuritorilor.

Într-o pauză de colocviu, pașii curiozității mă conduc spre „Vila Everac”, o casă de țară modestă, fără utilități, dar cu multe cărți.

Într-o vâlcea, domnul Everac și-a prezentat spațiul locativ veșnic.

– Aveți grijă, domnule președinte al Uniunii Scriitorilor și al Asociației București... atunci când va veni clipa despărțirii...

– Nicio grijă, Maestre, vom face tot ce trebuie, l-au asigurat pe rând de toate cinstirile postume mai întâi Laurențiu Ulici, apoi Iosif Naghiu.

Teatrul unde au loc evenimentele everaciene ține loc de living-room. Mai jos, tot într-o răpă, se află o scenă unde s-a jucat în anii '80 piesa *Robinson*, cu Horațiu Mălăele în rolul naufragiatului. Aflu că din motive de epocă, spectacolul absolut remarcabil nu a putut ateriza în turneu la București.

E ceva straniu și trist în Rotondă. Locul nu mai e păzit de nimeni, doar de Dumnezeu, de natură și de spiritele autorilor dramatici.

Vine și prânzul. Plecăm la masă. Salut cu respect înaintașii și pe Mihail Sorbul, autorul *Patimii roșii*, care îmi iese în calea ochilor, și nu mă pot opri să nu remarc, din nou, și aici indiferența oficialilor, păguboasă pentru cultura română a filosofiei care conduce noile turme de oi. Flămând ca de teatru, ajung sus, la Podul Sasului, unde ne așteaptă o mămliguță cu jintuială oferită de primarul localității, un prosper muntean de afaceri.

La 87 de ani sărbătorea la Elias. Îi telefoniez:

– La mulți ani, Maestre! Ce căutați în spital?

– Mă aniversez cu moartea, tinere confrate!

One-man show Paul Everac

Final fără cortină sau final fără sfârșit

Clasic în viață, respectat de români, dar neiubit de toți pământeni, domnul Paul Everac alege Sala Oglinzilor (șase la număr) de la Uniunea Scriitorilor pentru a susține un recital poetic, un one-man show, timp de două ore, cu ușile închise (cine vrea să plece după primul act e liber să plece, dar nu pleacă nimeni). Autorul e prezentator, actor, regizor și chiar scenograf. Trei spații de lectură, bine alese, asigură mobilitatea interpretului și succesul categoric al (re)galei de poezie. Publicul (cultural) savurează și aplaudă lirica dramatică, sarcastică, fabulistică, subtil dominată de iminența (și eminența) sfârșitului. Fără să vreau, navighez mental spre un alt dramaturg al planetei, Harold Pinter, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură (2005), cel plasat la coada listei candidaților pentru a obține – în extremis – nominalizarea, datorită geniului recunoscut, dar și a bolii sale incurabile care a pus presiune pe factorii decizionali. Vorba lui Caragiale, avem și noi candidații și premianții noștri care nu corespund cu listele.

Poetul e prozaic atunci când își intitulează cartea nepoetic și ultradefensiv, *Nevolnice tâlcuri și rime*, titlu ce conține o negație, deci o energie negativă, deloc justificată pentru conținutul operei. Scriitorul, inexplicabil de prudent, se recunoaște, din introducere, inaderent la marea poezie, lipsit de reverberația abisală, concluzionând prematur și modest: „Atâta pot, îmi simt nevolnicia”. Cred că s-ar fi potrivit mai bine *Final fără cortină* ori *Serată dansantă*, care este numele celei mai originale și aplaudate dintre toate poeziile recitate cu nerv și har actoricesc. Dramaturgul din spatele poetului imaginează tragic baletul unor personaje de carnaval, aflate în pragul morții fizice, purtând cu identitate ridicolă diagnosticul bolilor de care suferă. Iată doar câteva versuri care exprimă invenția și forța poetică:

La aniversarea de 85 de ani a lui Paul Everac, în Rotonda dramaturgilor români, sub supravegherea lui Nenea Iancu (Foto: arhiva D.G., 23 aug. 2009)



„Cu mânuși glasate și rochie vaporeasă, roză
Dansa domnul Diabet cu doamna Coxartroză.
(...)
Pe-o banchetă povestea cu o distincție rară
Din viața ei doamna Dischinezie Biliară...
Și arunca tirade cu un haz regal
În cascade de râs domnul Blocaj Renal.
(...)
În culmea acestei minunate exaltări
Apăru Șubreda moarte cu tăvița de gustări.
(...)
și fieștecare luând și molfăind cu spor
Ridică paharul pentru viitor.”

În *Scrisoarea I (Sfânta însuflețire)*, compusă pe matricea eminesciană, revolta e furibundă, invectivă, colosală, într-o poezie de lungmetraj istoric, fiind avariate demagogia, prostia, necinstea și corupția în folosul unor secături mereu lacome și atotputernice sub dictaturi, dar și în democrația de junglă. Everac devine aici un Robespierre: în versiunea lecturată nu se sfiește să ghilotineze în abstract, decapitând capete pe care pamfletistul, coborât din Argezi, le consideră malefice din lumea politică de astăzi.

Poetul e furat de farmecul propriu. Realitatea crudă alternează burlesc, oniric cu fabula de inspirație esopică, dar și această simulare zoologică încorporează dezamăgirea socială, falsul, viciile de caracter. Remarcabilă e poezia *Furnicile zburătoare*, unde poanta cade sec:

„La urma urmelor, pentru cine tot cară imensa povară?”

Corvoada vieții artistului marginalizat o descifrează autoironic și terifiant în *Lamentația existențială a bobului de mazăre*:

„Sunt un biet bob de mazăre într-o garnitură
Ce-a însoțit și-a zeului friptură...”

Ratarea și disimularea la paroxism joacă și în *Revolta unui mim*, iar slugărnicia veșnică a jigodiilor de tot felul este admirabil centrată în jurul cozii *Elefantului vital*.

Prizonier între ritualuri și finaluri, Paul Everac ne emoționează duios în *Valsul* oferit Neasemuitei sale partenere de viață, sub respirația căreia și-a zidit opera:

„– Dacă valsul ne e întrerupt de-a mea moarte,
Eu te rog, te implor să valsezi mai departe.
(...)

Eu mereu te reiau, te pețesc, te invit,
Căci cu tine am fost pe deplin fericit.”

În subtext descifrăm semeția în fața infinitului implacabil.

Piruetele rimelor tradiționale nu ocolesc nici bradul de Crăciun, simbol al timpului trecut, dar și al scriitorului:

„Azi ești de prisos și din rosturi scos, bradul e frumos!”

În *Post Scriptum* ni se comunică starea de spirit a ultimului moment:

„Ce să mai făptuiesc, ce să mai aspir
Când gol e al dorințelor potir
și când oricât m-aș strădui și zbate
Sunt prins de-un smârc de mediocritate?!”

Poetul „cere smerit iertare pentru limpezimea nepermisă a poemelor”:

„Țară dulce, leagăn și mormânt,
Ție-ți consacru ultimul cuvânt.”

Replica zglobie a serii de lectură a venit din sală, unde o voce s-a deconspirat: „Sunt de profesie... cititor de Everac”.

A scris un teatru amplu, stufos, servind cu pasiune ideea construcției socialiste pe care o regreta în anii democrației, de formare a omului nou. Dar dincolo de politică, de partizane, de uri și de proceduri, dl Petre Constantinescu, devenit Paul Everac, rămâne cel mai prolific dramaturg român (150 de piese, 2.000 de personaje!) și, *volens nolens*, ne place, nu ne place, el este și oglinda unei epoci de 45 de ani peste care istoria nu poate trece.



Constantin Tofan

Sugestii pentru protestele de la nominalizările UNITER

Alexandra Ares

Carmen Lidia Vidu vs. Silviu Purcărete

Nu există român care nu are o părere superlativă despre regizorul Silviu Purcărete, chiar dacă stilul său unic ține de o estetică repetitivă, așa cum a fost și este cazul multor mari artiști. Purcărete a fost recunoscut cu 9 premii și nominalizări UNITER (doar din 2012 până acum), după cum reiese dintr-un Google Search, pentru spectacole, regie și întreaga activitate. Nu am găsit numărul total al premiilor și nominalizărilor pe întreaga carieră, dar sigur au fost mai multe. În orice caz, au fost 3 nominalizări numai în 2022 și 2023. Purcărete rămâne Purcărete, nu mai are nevoie de niciun premiu care să îl valideze. Ca om nu este nici de departe un extremist de dreapta cum a fost etichetat pe rețelele de socializare, ci sensibil, echilibrat, modest și foarte drăguț.

Proteste valide

În urma recentului scandal iscat în jurul nominalizărilor și premiilor UNITER cred că există totuși nemulțumiri și obiecții întemeiate. Nu am aflat de petiția regizoarei Vidu decât după ce a fost făcută public și nu mă pronunț în cazurile regizorului Andriy Zholdak și a actorului Alexandru Repan pe care nu le cunosc suficient de bine, dar sunt de acord cu problema invizibilității femeilor regizor și a (mai) tinerei generații de artiști care nu este reprezentată decât rareori în categoriile „Cel mai bun spectacol” sau „Cea mai bună regie”, cum nu se prea reflectă nici teatrul contemporan și teatrul independent.



Alexandra Ares

Juriul UNITER de anul acesta nu a fost prea interesat de spectacole care spun ceva despre societatea în care trăim sau care au fost iubite de spectatori. Cu excepția *Seaside stories* a lui Afrim, preferințele juriului pentru cel mai bun spectacol și cea mai bună regie de anul acesta au mers pe teatrul clasic, nu contemporan. Nu susțin un teatru proletcultist sau activist, chiar mă opun lui, și nici nu recomand coborârea ștachetei artistice, dar nici nu vreau un teatru care fuge de realitate și trăiește mai mult în trecut și în abstract. De asemenea, vedem cum, de ani de zile, un mic grup de artiști au pus monopol pe majoritatea nominalizărilor UNITER, blocând restul artiștilor și validarea unei mai mari diversități de stiluri.

Sugestii

De aceea sugerez ca UNITER să limiteze numărul de premii (UNITER) pe care le poate obține un artist la maxim trei pentru fiecare categorie, exceptând desigur premiul pentru întreaga activitate (de exemplu). Asta

ca să nu avem mereu aceeași mână de oameni care ia toate nominalizările și premiile, oricât sunt ei de fenomenali și constanți ca profesioniști. Această schimbare ar deschide aceste premii mai multor artiști și ar schimba focusul pe descoperirea, încurajarea și validarea noilor talente.

„Eu sincer, de fiecare dată când am fost într-un juriu nu am știut să afirm cu siguranță ce piesă sau ce spectacol este cel mai bun, dar mi-am pus problema alături de colegii din juriu care este piesa sau spectacolul care aduce ceva nou în acel moment, de care acea societate are nevoie, și ce semnal transmitem prin premiarea ei,” a declarat pe Facebook regizoarea româno-franceză Alexandra Badea. „A avea printre nominalizați numai regizori main-stream care montează de decenii, an de an pe cele mai mari scene și cu cele mai mari mijloace de producție este a transmite mesajul: «Este just ca acești artiști și numai acești artiști să monopolizeze în continuare cele mai importante mijloace de producție și cele mai mari onorarii». Mai ales că pentru toți

cei patru nominalizați la cele două categorii «cel mai bun regizor», «cel mai bun spectacol» acest premiu nu va mai schimba nimic, ei au locurile în teatrul românesc și nimeni nu îl contestă (cu excepția cazului Zholdak)."

Primul premiu UNITER, ca primul OSCAR (și nu mă refer la cel de Debut, și nici la Cel mai bun actor în rol secundar) ar trebui să valideze un nou talent, să comunice „acest artist e de top” și are ceva de spus valoros. Cel de-al doilea, dat mult mai rar, tot ca cel de-al doilea Oscar, ar trebui să se dea când un artist matur face un lucru prin care depășește net și tot ce a făcut el până atunci, și ce au făcut ceilalți în același an, ceva care e pe buzele tuturor. Cel de-al treilea și ultim premiu UNITER, ar trebui dat doar pentru un comeback fantastic la o vârstă înaintată, cum a fost cazul lui Victor Rebengiuc în *Tatăl*. Nu doresc să sugerez că Victor Rebengiuc e okay să ia multe premii UNITER (7), dar Silviu Purcărete nu este okay să ia, este pur și simplu un exemplu.

Mai mult de 2 premii UNITER pe persoană ar trebui descurajate pentru a crea o cultură axată pe descoperirea și încurajarea noilor talente și noilor voci, nu una de reconfirmare a cărărilor bătute și a numelor deja lansate. Iar 3 premii UNITER ar trebui să fie o raritate, maximum de premii care se pot acorda.

Am făcut comparația cu Oscarul pentru că în România teatrul e mai puternic decât filmul și are cel mai mare prestigiu național. În toată istoria Hollywoodului, de la începutul secolului 20 până acum, doar 4 regizori au luat peste 3 premii Oscar, și aceștia aparțin unei generații apuse, care s-a retras (John Ford și Billy Wilder 6 Oscaruri, Francis Ford Coppola 5, Clint Eastwood 4) și în care femeile nu regizau mai deloc. Leonardo DiCaprio a făcut practic fiecare rol pe care l-a interpretat de Oscar și nu a câștigat un Oscar pentru Cel mai bun rol principal decât în 2016. Ben Affleck a avut noroc și a luat un Oscar pentru Cel mai bun scenariu de la primul film, și a mai luat un Oscar pentru Cel mai bun scenariu adaptat în 2010, dar pe aceeași categorie maximul este în general 3 premii.

Nominalizări problematice

De aceea sunt de acord cu ideea că un premiu UNITER pentru un artist

Constantin Tofan



deja super premiat, bine plătit și super apreciat, care are toate teatrele onorate să îl aibă în repertoriu și o estetică deja consacrată, este un premiu irosit care ar putea deschide cariera unui alt artist și care, prin inerenta diversitate stilistică pe care ar aduce-o, ar îmbogăți cultura română. Nu înseamnă deloc că prin limitarea acestor premii, un artist excepțional este invalidat, pus pe tușă, trimis să moară sau să se retragă. Acest artist este în continuare liber să monteze la orice teatru dorește, munca lui e răsplătită cu cele mai mari onorarii din țară, publicitate, recenzii laudative, aplauze, respectul semenilor și statutul de monstru sacru; dar și de spectacolele de mare calitate pe care le face, de munca în sine. Teatrul nu este un campionat de box unde titularul trebuie să își apere an de an centura de campion. În box competițiile sunt organizate pe categorii specifice, cu reguli foarte clare, care nu există în artă.

Lucrurile se complică și mai mult atunci când unul din spectacolele nominalizate ale unui artist care a mai luat deja multe premii nu este un succes unanim de public, nu este niciun succes unanim de critică, nu este niciunul din spectacolele mai controversate dar care a fost pe buzele tuturor într-o anumită stagiune, nu este niciunul care a fost, cum se spune, în pas cu timpul sau înaintea lui, și nici nu apare ca favorit în niciun sondaj de opinie teatrală. Acesta a fost cazul

regiei și scenografiei spectacolului Antonin Artaud, *Familia Cenci*, un spectacol din multe puncte de vedere excepțional dar dificil, elitist și obscur cu o scenografie care a repetat un stil văzut deja de multe ori. Un spectacol iubit în principal de fanii cei mai fideli ai lui Purcărete și de un mic număr de critici, intelectuali și academici foarte familiari cu Artaud. Juriul nu trebuie să ignore ce a prins într-o stagiune (și ce nu), și să adopte un rol paternalist-elitist care să impună o valoare de sus în jos, contrar sentimentului public. O excepție s-ar putea face atunci când se descoperă un nou mare artist, original, diferit, pe care acest premiu l-ar valida și face cunoscut.

În fine, lucrurile devin un pic „incestuozăse” atunci când aceste premii încep să se dea prin rotație, majoritar, Președintelui și membrilor Senatului UNITER, și exclud un număr tot mai mare de artiști iubiți de public; ba chiar bizare când Senatul premiază în aceeași ediție un membru din „juriul echidistant” pentru activitatea sa critică. Regulamentul ar trebui să prevină orice premii ar putea să dea impresia publicului că senatul și juriul se răsplătesc reciproc pentru activitatea depusă.

UNITER-ul și teatrul românesc în general trebuie să găsească formule care să elimine „monopolurile” și să încerce să maximizeze oportunitățile pentru cât mai multe talente (noi) și pentru grupuri care nu au deocamdată o voce în Senatul UNITER

care să le susțină interesele, cum ar fi de pildă femeile regizor, dramaturgii, tinerii, teatrul independent și chiar publicul (Juriile premiilor Olivier din Marea Britanie aleg și un membru al publicului în fiecare an). Ar fi interesant de dat un premiu de popularitate spectacolului care a vândut cele mai multe bilete.

Anularea concursului UNITER pentru piesa anului

Recentele schimbări de la UNITER au anulat concursul pentru cea mai bună piesă a anului (nepublicată și nejucată) la sugestia lui Radu Afrim, membru în Senatul UNITER, după cum a declarat pe pagina sa de Facebook. Acesta a motivat decizia prin faptul că juriile piesei anului nu au reușit să găsească piese convingătoare de-a lungul timpului. Această categorie a fost înlocuită cu *Cel mai bun text românesc jucat*, unde juriul independent a nominalizat (ce coincidență!) 3 scenarii regizorale, (textul și regia, Radu Afrim, Leta Popescu și Radu Popescu). Dintr-o mișcare de condei, piesa de teatru, care a supraviețuit din timpurile lui Eschil și care e în continuare foarte respectată în tot restul lumii, a fost anihilată și înlocuită cu ideea de „text”. Să lăsăm „textele” pentru muzica ușoară.

Ținând cont de faptul că preferința lui Radu Afrim merge pe scenarii regizorale, colaje de texte și dramatizări, această mutare e un caz clasic de „a trage spuza pe turta ta” pe care conducerea UNITER-ului, care nu are niciun dramaturg care să reprezinte interesele dramaturgiei în senatul UNITER, a executat-o fără să clipească, dovedind o lipsă alarmantă de „critical thinking” sau, pe românește, gândire critică.

Sunt însă de acord cu ideea că acest concurs de piese originale nepublicate și nejucate nu avea ce căuta în cadrul Premiilor UNITER care se referă toate la spectacol. Ar trebui să constituie o inițiativă separată, cam cum sunt Yale Drama Awards din SUA. Dar concursul merită continuat. Acest premiu reprezintă o șansă pentru mulți dramaturgi, într-o țară care are foarte puține concursuri și supape pentru dramaturgie. Este drept și faptul că de-a lungul timpului alegerile nu s-au dovedit întotdeauna inspirate. Soluția nu era să anuleze concursul, ci să se

schimbe anual juriile până când se găsea un juriu și o metodă care să aibă capacitatea de a selecta piese cu un capital dramatic mai mare, piese pentru care un spectator ar simți că merită să plătească bilet ca să le vadă. De exemplu, un juriu de critici și teatrologi să selecteze 10 piese din care un juriu de regizori să o aleagă pe cea mai teatrală.

Ca membru în comitetul de conducere al filialei de dramaturgie din București a Uniunii Scriitorilor propun ca premiile UNITER să includă și Premiul pentru Cea mai bună piesă de teatru a anului jucată în premieră absolută. O categorie care să excludă dramatizările, adaptările și scenariile regizorale. Numai așa se poate încuraja, dezvolta și urmări dramaturgia națională contemporană, așa cum se întâmplă la toate premiile de acest gen din lume, din SUA, Anglia, Spania, Franța.

Ținând cont de marea proliferare a scenariilor regizorale din anii '90 până azi (multe de calitate discutabilă), UNITER ar putea avea și categoria separată de *Cel mai bun scenariu regizoral* care să includă dramatizări, colaje și adaptări. (Cam cum este categoria *Best adapted screenplay* la Oscaruri, separată de *Best Original Screenplay*.) Dar, piesa de teatru scrisă de dramaturgi trebuie

respectată și cultivată, nu demolată și exclusă.

Balanța de gen în nominalizările UNITER

În privința balanței de gen, este o discuție care merită avută separat, cu multe nuanțe. Dar, foarte pe scurt, observ și eu că ușile teatrelor naționale și importante se deschid cu generozitate în fața multor regizori-bărbați din eșantionul doi valorici sau chiar trei, dar cu mare zgârcenie în fața femeilor regizor care montează preponderent pe scenele mai mici, și sunt deseori ignorate de premii și nominalizări. De asemenea, un tânăr actor are ușile deschise să regizeze dacă dorește și este chiar încurajat, cu entuziasm, dar o actriță, chiar consacrată, doar rareori poate să regizeze, ca să nu mai vorbim de femeile-dramaturg. Bărbații sunt atrași de un anumit tip de teme și experiențe teatrale, femeile de altele, și fiecare gen reprezintă 50% din public și are dreptul la reprezentare egală. Din păcate, experiența feminină reflectată artistic nu este la fel de luată în serios ca cea masculină.

În concluzie, toate acestea nu sunt chestiuni de corectitudine politică, ci chestiuni de fair play. Să sperăm că vor fi rezolvate.



Constantin Tofan

Shanti Nilaya



Descânt pentru muză

Lasă-mă să te privesc cu jind,
Lasă-mă să te privesc cum umbli,
De cosița umbrei să mă prind,
Să-mi alung toți porumbeii sumbri
Care bat din aripi pasu-ți zvelt
Și te-mprăstie la ochi o mie,
Ca secretul din limbajul celt
Prin druida ta caligrafie.

Eu, un padișah al unei țări
Ce nu știe altfel să transforme
Graiul tău cu sunet de brățări
Pe tăblița lui cuneiforme,
Mâna ca un licăr să-mi pălpâi,
Să-mi adun în simțuri tot soborul
Ca un orb ce-nvață mai întâi
Forma aripei și apoi zborul.
Lasă-mă în noapte să-ți cobor
Jarul stelei peste coapsa dunei –
Ochiul meu ca unda de izvor,
Ochiul tău ca verdele lagunei,
Cu scânteia vechilor vulcani
Să-și reverse fluviul, să dezlege
Barca milioanelor de ani
Zornăind prin sânge când se trece.

Lasă-mă mai bine să te pierd,
Dacă-n toate nu-ți sunt cheazășie
C-ai să crești din mine, aripă,
Să-ți simt adumbrirea pe hârtie –
Văz în noaptea sufletului orb
Când tăcerea-și caută o formă,
Dacă nu-ți sunt sete când te sorb
Pe tăblița mea cuneiformă...

Rana lui Pygmalion

Și s-a dus din nou pe muntele vijelios,
necunoscut pentru mulți,
nebătut de talpă mundană.
Pe cel mai abrupt munte
dintre țărnișuri și stele s-a dus,
pornind pe jos cu picioare de câlți
din Groapa Marianelor
pământeană.

Găsirea muntelui impunea rătăcire
prin lumea povârnișă și steapă,
acolo unde calcarul și fința avuseseră timp
și răbdare, pornire
să se străpungă cu o coardă de harpă.
Căci raza, sisifică rază,
cu o anume zvâcnire
Poate să cânte, poate să-mplânte,
transformând cântul marmurei
în lucire.

Piatră și fildeș, zid de bazalt laolaltă'
dezroba din gheara muntelui
albastru și gri.
Îngerul veghetor începuse treptat,
pentru truda lui,
începuse a-l scoate din materia grosieră
într-a celor vii.

Îi întărea brațele,
îi arcuia-n colonade trupul zgâriat,
în aur gândul îi învelea, faptele...
Smirnă, pentru fildeșul dezgropat și bazalt,
cu dalta îi dăltuia spatele.

Uneori Pygmalion mai adormea,
îl copleșea câte-un somn al greului firii:
nu vedea marmura, nu-i simțea în pulsație
venele, sunetele,
din viitoare arcade împingându-i
înapoi degetele.

„Nu mă lăsa să adorm”, era ruga artistului
adresată îngerului cioplirii în nopți grele...
Iar îngerul, veghetorul lui,
aceleiași răni asemănându-se tot mai mult,
iertarea durerii mai cere
Cioplitorului Absolut
de deasupra a toate cele:

„O, Mângâietorule de Suflete,
Minte Suverană,
din neștiință Te întreb în tăcere:
cu o daltă în ea, înfruntând patima,
câte nu poate face o rană?”

Flavia Adam



a doua venire

prima venire

mi s-a părut că observ un înger în ploaie
pielea lui era limpede și oscioarele atât de curate

I-am văzut dar cine vede un astfel de înger
și nu se teme de el
la fel de vinovat e ca vulturii ce rânjesc lângă leșuri

câtă frunză și iarbă e nepăsarea pe pământ și în cer
câtă frunză și iarbă sunt zilele-n care-mi pierd
cu totul credința

eu unde voi fi când îngerul va striga
și tâmpla lui de piept mi se va alipi
ca umbra unei păsări de pradă
de piatra unui mormânt

îngerului ce a venit nu i s-a așternut covorul cel roșu
și nici merinde nu i s-au dat

îngerului cu trâmbița nimeni nu i-a cântat
și totuși mâinile lui s-au pregătit de-nflorire

îngerul a strigat
unde sunteți netrebnicilor
dragostea mea de cât timp o-ngropați

pentru ce atâta bunătate și milă
dacă nu pentru gloria acestei țărâni
din care nici aur nu se mai scoate nici glorie

doar vântul când suflă mai tare
și Dumnezeu abate ploaia din drum
ca niște capete de ghiocei răsar din pământ
oasele celor plecați

Constantin Tofan



APOSTU '88

20 decembrie 2022



Ziua Culturii Naționale

15 ianuarie 2023

aprilie 2023
Vitalia • nr. 58



Poetica unui artist vizual: Ovidiu Ungureanu

Dan Perșa

Poemul fotografic

Oh, aviditatea obiectivului foto! Trăim într-o lume fotografiată aproape în totalitate. Cartografiată și fotografiată. Oriunde te duci, vezi artiști amatori cu aparatul foto sau smartphone-ul luând cadru după cadru. Au și unde își arăta ce-au văzut: pe site-urile de socializare. Acestea sunt, printre altele, și o mare simeză pentru fotografii. Fotografii naive, fotografii cu monumente, fotografii cu plante, pisici sau vapoare, instantanee pentru memorie, dar și fotografii indiscrete, impudice, inoportune, insolente. Ba chiar și, în subteranele lumii noastre, fotografiile oamenilor manipulați de traficanți. Iată motivul pentru care avem nevoie de artiști fotografi. Ei ne arată spre ce anume merită să privim. Dacă amatorii preiau orice, oricând, numai să fie, artistul are pentru fiecare click declanșator o viziune croită după o îndelungă meditație. Ce merită să privești? Din ce unghi să privești? Cum transformi ceva anodin sau urât într-un poem? Iată educația privirii adusă de artist, din care se naște o etică a artei.

Îngemănarea dintre lumi

Prin artist, lumea noastră rămâne în făgașul ei ancestral, schițat la Început de zei: cerul înstelat deasupra noastră și legea morală în noi. Cât timp al meditației străbate, cât își exersează ochiul, cât transmută ca într-o alchimie plumbul lumii în aur curat artistul fotograf! Da, viziunea sa implică legea morală, altfel pierdută în fotografiile de rutină, fotografiile ce ne amintesc, peste ani, locurile prin care am umblat. Uneori artistul face chiar mai mult. Iată, „Castele și palate industriale” caută să epuizeze o temă. Să poarte de la alfa la omega peisajului industrial. Dacă în documentarea pentru un



Dan Perșa

roman ai la îndemână cărțile și documentele din biblioteci, cum te documentezi pentru a împlini o temă fotografică vastă? Să identifici obiectivele, să le contempli până le descoperi poezia, ba, uneori, să-ți asumi riscuri de a fotografia ținte păzite din diverse motive și să fii pus pe fugă de paznicii care te cred vreun paparazzi ivit acolo pentru cine știe ce dezvoltări. E și aceasta o poveste, una dintre nenumăratele povești ce jalonează viața unui artist fotograf. Nu credeam, înainte de ciclul tematic al lui Ovidiu Ungureanu, că peisajul industrial poate stârni emoție, îți poate zgândări lăuntrul ca un stol de fluturași. Ochiul artistului vede și surprinde ceva ce aproape că scapă conștiinței noastre. Nu putem obiectiva de ce ne emoționăm. Să fie acea îngemănare dintre două lumi, maiestatea creației omenești și surpriza adusă de un nor ce face ca un turn de apă să pară că ar fumegea?

Emoția – Cale spre misterul ființei

Să fie ceva misterios capabil să ne teleporteze din lumea noastră prozaică într-un univers paralel ce ne deschide chakrele emoției? Cum reușește artistul să facă dintr-un peisaj industrial o Zonă, un loc misterios al universului, cum a fost cel descris de frații Strugațki în „Picnic la

marginea drumului” și apoi de Andrei Tarkovski în „Călăuza”? Da, această impresie copleșitoare mi-au dat-o fotografiile lui Ovidiu Ungureanu, că văd un loc la răscrucea dintre real și mister. Misterul ființei noastre, la urma urmei, deoarece pășim spre interiorul nostru, acolo unde unii știu, alții nu, că dorințele rațional exprimate nu sunt totuna cu dorințele noastre profunde. Acestea din urmă ne determină viața fără s-o știm și fără s-o vrem. Ne trag ca niște bidivii invizibili, trădându-ne rațiunea. Ne duc spre locuri unde nu putem intra cu gândirea, ci doar simțirea pătrunde ca o substanță mai fină decât apele. Ne duce spre misterul ființei noastre. E și aceasta o poveste ce ne-o aduce artistul vizual. Sunt atâtea povești în aceste fotografii, încât un om nu le-ar putea epuiza într-o viață. La unele dintre ele artistul nici nu s-a gândit, la altele s-a gândit și nu le va observa nimeni. Dar oricât s-ar pierde, câștigul rămâne: mereu se va crea o comuniune între opera artistului și privitor, între poveștile artistului și ascultător. Mereu sufletele se vor alătura și vor juca în jurul unor imagini un dans, un balet ce vrea să circumscrie misterele ființei noastre și misterele umanității noastre. Un dans ce atinge esența noastră, aflată dincolo de solara noastră rațiune. E un dans în jurul unei imagini apotropaice, capabilă să

purifice și să vindece lăuntru nostru și să ne poarte spre cea mai gingașă zonă a ființei noastre, sediul purității omenești.

Limbajul artistic

Arta nu intră în precizia logicii raționale, ci a unei logici a ființei. A unei logici a sufletului, așa zice, dacă noțiunea de suflet nu ar fi atât de ambiguă, căci sufletul este un ghem de energii încreate infinite, care tind spre a crea. Ambele logici ne definesc ca oameni. Dar prima produce mai ales civilizație, ceva vizibil și volubil, ușor de înțeles, pe când cea de a doua produce artă. Pentru artă, dacă ești „consumator” de artă, ai nevoie de racorduri produse de energiile subtile ale sufletului, care sunt volatile. Stările sufletului sunt trecătoare, tranzitorii, poți avea o stare de spirit sau o stare a sensibilității, ea se evaporă în câteva zile și poate reveni peste cine știe câtă vreme. De aceea este atât de dificilă munca artiștilor, fie poeți, artiști vizuali, actori sau dansatori. Ei reușesc să prezerve o stare pentru o lungă perioadă de timp. O stare ce devine un proiect după ce te-a vizitat, ca să-i asiguri o durată și produce la rândul ei un proiect artistic, care este, în fond o idee. O idee subiectivă, spre deosebire de ideile filozofice, care se vor concentra într-o aserțiune a unui adevăr. Într-un astfel de proiect al unei stări regăsim poate cel mai bine arta fotografică. „Palate și castele industriale”, „Imagini recurente”, proiecte ce au venit dintr-un impuls

primordial al sufletului și au fost transmutate într-un proiect care e pe înțelesul celorlalți. A dat naștere unui limbaj. Pentru că numai un limbaj poate face accesibil celorlalți oameni ceea ce sufletul artistului emite. Astfel, trebuie să luăm fotografiile nu doar ca o simplă reprezentare a lumii în care trăim, ci drept o dezvoltare a sufletului unui om.

Aura artistului

Cât de vulnerabil pare să te faci dezghețarea sufletului din multiplele lui carapace care se aglutinează pe el în periculoasa noastră societate. Cât de ușor poate fi rănit un suflet destăinuit. Și, totuși, artistul are acest curaj imens. Dacă-l privești pe artist într-o expoziție de-a sa, s-ar putea să crezi că ai în față un om cum sunt toți oamenii, dar de fapt, dincolo de marginile ce-l definesc fizic ca om, sufletul său a expandat și se află în afara sa, învăluindu-l ca o aură. Ochiul nu-l poate descifra, dar începe să-l străvadă după ce privește o parte dintre fotografiile fixate pe simeză. Privești fotografiile, privești artistul și, cu uimire, începi să percepi ceva ce n-ai fi crezut înainte. Lumea ascunsă nouă, universul paralel universului nostru fizic, o lume tot a noastră de fapt, dar mai greu accesibilă. Criticul de artă o aduce în lumina înțelegerii raționale, ne-o livrează minții, dar este mai mult decât poate limbajul rațiunii să livreze. Implică sensibilitatea noastră, implică emoția, implică noblețea

lăuntru nostru, implică o trăire. O trăire aflată dincolo de trăirile sentimentale, o trăire ciudată, ca într-o stare de alterare a conștiinței, pentru că, obișnuiți cu lumea fizică și logica ei, logica sufletului ne pare suprarrealistă, ne pare psihedelică. Dar aici se află adevărul nostru profund, se află adevărata noastră identitate, trădată tocmai de ceea ce ne face oameni: învățarea, comunicarea, societatea. Învățăm, după ce ne-am născut, limba maternă, învățăm cum să ne purtăm, învățăm cum să ne descurcăm – dar toate acestea se fac în detrimentul identității noastre profunde. Uităm, de fapt cine suntem și numai artistul ne reamintește. Da, chiar aceste peisaje industriale spun povestea identității noastre, vorbesc de noi într-un chip pe care nu-l credeam posibil înainte, dau știre despre cine suntem cu adevărat, ne scot din amnezia, din uitarea propriei noastre ființe. Poți privi o expoziție sau un album cu „Palate și cetăți industriale” și să te regăsești pe tine însuși. Efortul artistului? Este cu totul estompat de bucuria sa de a crea, de reda nevăzutul, de a se regăsi și-a ne ajuta să ne regăsim. De câtă inventivitate are nevoie! Între ele, cea mai notabilă este aceea că întreg acest proiect izvorât din suflet duce la o estetică, pentru că estetica este limbajul tampon, limbajul ce ne înlesnește calea spre ființa artistului. Nu întâmplător se vorbește de „emoția estetică”, poate cea mai înaltă manifestare a tuturor emoțiilor de care suntem capabili. Fericiți cei capabili de emoție estetică (o emoție ce nu este la îndemâna tuturor, din păcate), dar și mai fericiți cei capabili să vadă dincolo de limbaj, aura din jurul artistului.

A gândi cu privirea

Dacă amatorii și profesioniștii fotografi fac reproduceri la scară ale unor lucruri sau ființe reale fotografiind, în cazul artistului lucrurile stau cu totul altfel. Să o spun de la bun început: ați observat calmul, tihna degajate de fotografiile din ciclul „Palate și Castele Industriale”? Pare un calm nefiresc, dacă te gândești că în mentalitatea noastră peisajul industrial este ceva urât, pe de o parte, dar și agresiv față de mediul natural. Este ceva ce, în forul nostru interior, respingem, iar atunci când respingem, suntem la



Ovidiu Ungureanu



Ovidiu Ungureanu

rândul nostru agresivi. Dar fotografia, și s-a observat de multă vreme, este o formă de agresiune. În orice fotograf se ascunde un artist veleitar, iar acesta vrea, cu tot dinadinsul, să impună un anumit aspect obiectului fotografiat. Aceasta este agresiunea. Unii merg atât de departe, încât prelucrează pozele în Photoshop. Schimbă nuanțele culorilor cu unele care li se par mai potrivite, ba chiar, uneori, deformează imaginile. Astfel de intervenții agresive sunt extreme, dar în ochiul oricărui fotograf amator stă deformarea realului conform dorinței și conștiinței personale. Și aici pare să stea marea taină a adevăratului artist. El nu impune realului deformarea subiectivă. Nu duce o luptă împotriva obiectului fotografiat. Nu-l tratează, adică, inginereste, modificându-i conținutul, pentru a-i conferi un altul, pe placul conștiinței noastre. Nu încearcă civilizarea lui. Cred că este destul de clar ce este agresiunea. Este aici exact aceeași agresiune care se petrece când cineva privește norii și îi interpretează ca elefanți, boababi, sau castele. Într-o celebră scenă, când vrea să scoată la iveală agresivitatea aparent blândului Polonius, dar și obediința sa, Shakespeare îl face pe Hamlet agresiv:

- Vezi norul acela în chip de cămilă?
- Pe sfânta liturghie, într-adevăr, e întocmai ca o cămilă.
- Eu găsesc că seamănă cu o nevăstuică.
- Este adus de spate ca o nevăstuică.

- Sau ca o balenă?
- Chiar ca o balenă.

Și atunci, dacă mereu căutăm să ne impunem vederea asupra lucrurilor, astfel spus asupra lumii, în virtutea unui mecanism al subiectivizării de care suntem inconștient dependenți, cum de reușește artistul să-și domine agresivitatea subiectivă? Cum reușește să iasă din acest fâgaș atât de adânc săpat în noi, încât fiecare observație este deformată de idei sau de prejudecăți, de tot ce am învățat de când ne-am născut, fapt valabil nu doar pentru fotografie, ci pentru toate manifestările noastre în viața de zi cu zi? Cum reușește artistul să lase neștirbită identitatea obiectului fotografiat? Cum de reușește să-și impună neutralitatea? Dacă am ști, poate că ne-ar fi ușor tuturor să devenim artiști. Însă de ceva, fie că este de suprafață, ne putem da

seama. Artistul se oprește, se limitează la contemplarea obiectului. Nu-și apropie realul luându-l în stăpânire prin rațiune și domesticindu-l, ci prin contemplare îi intuiește personalitatea. Nu vrea să-l subjuge, să-l ia în stăpânire, ci doar să-i releve mai mult decât prezența, existența.

Dacă în ce privește literatura, fantasmagoriile din mintea omului devin artă doar în măsura în care ele capătă în timpul scrierii lor relevanță estetică, producând un limbaj, cum devine fotografia artă? Căci aici nu e vorba despre vise, închipuiri ce se cer reprezentate prin limbaj, ca în literatură, ci de lucruri reale fixate de un obiectiv foto prin care artistul contemplă lumea. O contemplă aidoma lui Dumnezeu, fără să intervină. Nu ar rezulta de aici că Dumnezeu poartă un absolut respect creației sale, neintervenind în viețile noastre și în atitudinile noastre, neforțându-ne să ne schimbăm după un calapod al socotelilor sale divine? Aidoma, artistul poartă un profund respect obiectului fotografiat, lăsându-l să fie ce este. Și iată aici marea mea surpriză, cel puțin pentru mine, căci mi se arată germenii unei alte estetici, cu totul diferită de cea relevată mie până acum din practica scrisului. O estetică având alte principii, alt mod de abordare a existenței, care nu implică subiectivizarea, umanizarea realului conform aspirațiilor și sensibilității noastre. O estetică bazată pe respectul obiectului reprezentat, pe luarea lui ca atare, lăsându-l să fie ce este. Ce strașnică aventură trăiesc, având revelația unor posibilități artistice nebănuite, scriind despre fotografiile lui Ovidiu Ungureanu!

Fericită expresie i-a găsit Bică Nelu Căciuleanu contemplării: „a gândi cu privirea”.

Ovidiu Ungureanu



Grigore Tabacaru

Cornel Galben

În urmă cu 140 de ani, pe 14 martie 1883, se naște în satul Hemeiuși (aparținând, pe atunci, comunei băcăuane Fântânele) fiul preotului Alexandru Tabacaru și al presbiterii Eugenia, descendentă a cronicarului N. Mustea, viitorul mare pedagog, supranumit, la apogeul carierei sale, un „Pestalozzi român”.

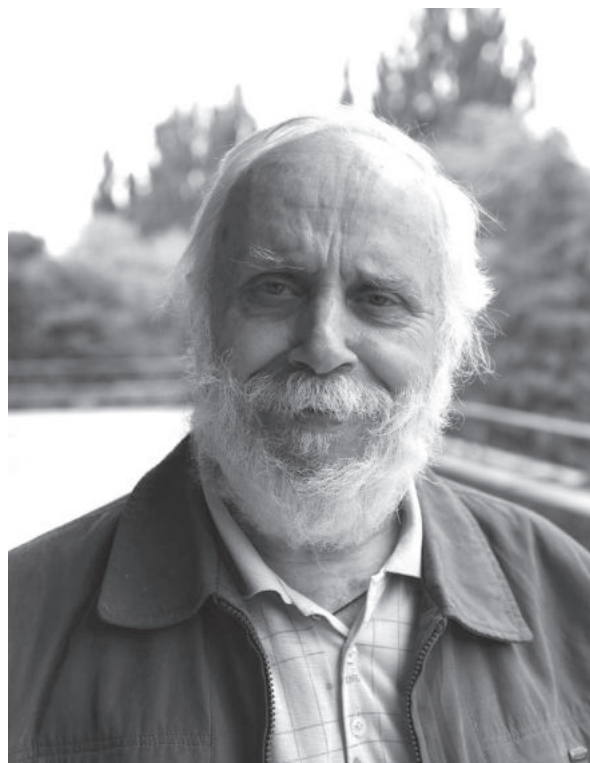
Își începe studiile la Școala Domnească (Școala Nr. 1 de Băieți) din Bacău (1890-1894), unde îl are coleg pe George Bacovia, și le continuă la Gimnaziul „Principele Ferdinand”, din aceeași localitate. În 1898, după absolvire, este admis ca bursier la Școala Normală de Institutori din București, transferată în 1900 la Bârlad. Aici va învăța cu pasiune psihologia și pedagogia, fiind atras în aceeași măsură de filosofie și istoria pedagogiei, printre studiile fundamentale care i-au marcat personalitatea numărându-se „Psihologie fiziologică” de G. Sergi și pedagogia experimentală a lui N. Vaschide. În paralel, va cunoaște, de asemenea, mișcarea culturală a zonei, anticipând rolul de animator pe care îl va juca în următorii ani.

În 1903 obține diploma de institutor și este numit, după efectuarea stagiului militar, învățător la Școala Germană din comuna natală, frecventată de copiii specialiștilor aduși pe moșia Pulcheriei Wittgenstein, fostă Cantacuzino. La 20 de ani publică prima sa lucrare de pedagogie experimentală, „Characterul”, propunând îmbunătățirea programelor aplicate în școlile românești și militând pentru creșterea rolului social al învățătorului la sate, iar după ce a înființat, în 1905, revista „Școala”, pentru o pedagogie românească, bazată pe etnopsihologia poporului. Detașat la Ministerul Instrucțiunii, îndeplinește funcția de secretar al Comisiei de anchetă asupra învățământului primar, în același an fiind ales membru al Societății pentru studiul

psihologic al copilului din Franța, condusă de Fernand Buisson și Alfred Binet. Tot în 1905, ca urmare a intensei activități de cercetare științifică și de aplicații în câmp didactic ce le făcuse la Școala Normală din Bârlad, a fost invitat la cel de-al II-lea Congres al Învățătorilor, care a avut loc la Galați.

1906 îl găsește institutor în comuna Scorțeni, județul Bacău, unde își continuă activitatea publicistică (tipărește, între altele, „Jocurile românești pentru copiii școlilor primare”) și munca de cercetare, fiind preocupat în special de limba și literatura română. Din 1907 conduce, până în 1915, revista „Vulturul”, o „foaie de educație națională” dedicată îndeosebi sătenilor, în paginile căreia publică, între altele, povestirile „Pe malul Bistriței” și „Spre Poiana Măraștilor”.

În 1908 e transferat la Școala „Enăchiță Văcărescu” din București, editând la 20 ianuarie, sub direcția lui C. Rădulescu-Motru, primul număr al revistei „Pedagogia experimentală”, și publicând lucrarea „Înțelegerea operei lui J. H. Pestalozzi”. Un an mai târziu obține echivalarea diplomei de institutor cu cea de bacalaureat și pune bazele Societății pentru Studiul Psihologic și Pedagogic al Copilului, editând un „Buletin pedagogic” al acesteia. Tot în 1909 e chemat să lucreze în Ministerul Instrucțiunii Publice, în 1910 înscriindu-se la Facultatea de Filosofie și Litere din București, unde, după numai trei ani, obține diploma de licență cu *magna cum laude*.



Cornel Galben

Împreună cu Vl. Ghidionescu, Ana Conta-Kembach și Margareta Miller-Verghi e delegat, în 1911, de Ministerul Instrucțiunii să ne reprezinte țara la Congresul Internațional de Pedagogie de la Bruxelles. Doi ani mai târziu obține o bursă de stat pentru străinătate, continuându-și studiile superioare la Leipzig, Paris și München. În 1915 își susține teza, la Universitatea din München, și obține titlul de doctor în filosofie cu tema „Die Untersuchungen Binet's über die Psychologie des Denkes” (Cercetările lui Binet asupra psihologiei gândirii), elogiată de Oswald Kulpe și publicată la München, în 1915.

Revenit în țară, editează „Revista filosofică”, în cele patru numere apărute publicând studii de psihologie și logică, își reia activitatea redacțională la „Vulturul” și înființează Asociația de absolvenți pe țară. Nu scapă de mobilizare, însă chiar și în condițiile grele generate de prima conflagrație mondială, își vede în paralel de preocupările sale, redactându-și lucrarea de docență. Examenul îl susține în 1918, la Universitatea din Iași, comisia alcătuită din I. Petrovici, G. Ibrăileanu, T. Bratu, I. Bărbulescu și D. Gusti apreciindu-i lucrarea cu tema „Personalitatea psihologică, logică și socială”, precum și „lăudabila tendință de a înjgheba o pedagogie națională”. Între 1918 și 1919 suplinește Cursul de pedagogie și didactică experimentală în cadrul Catedrei de Pedagogie Socială a

Facultății de Filosofie și Litere din Iași, conducând totodată și Seminarul Pedagogic Universitar. În anul 1919 înființează „Asociația generală a corpului didactic primar și secundar” și susține examenul de ocupare a postului vacant din cadrul Catedrei de Pedagogie a Universității din Cluj. Deși comisia l-a declarat câștigător, *ex aequo*, șansele au surâs rivalului său Vl. Ghidionescu, așa că s-a reîntors la Iași, unde a fost numit director al Căminului Studențesc, pe care îl va conduce până în 1923.

În 1920 publică volumele „Psihologia gândirii” și „Pedagogia”, iar în 1922, „Psychologie de la pensée. Critique de la theorie”, de A. Binet. Nicolae Iorga îl invită, în 1921, la Universitatea Populară de la Vălenii de Munte, unde susține zece conferințe despre „Psihologia gândirii și pedagogia socială”, în acest an mai activând ca profesor de pedagogie la Școala Normală „V. Lupu” din Iași, suplinind în paralel Cursul de pedagogie socială și legislație școlară la Seminarul Pedagogic Universitar și susținând, gratuit, cursuri de psihologie și pedagogie la Școala de Arte Frumoase și la Conservatorul din Iași.

Urmând modelul marelui istoric, în vara anilor 1924 și 1925 organizează el însuși o Universitate Liberă la Ghimeș, urmărind să întrețină în rândul cadrelor didactice și al elevilor o continuitate a vieții culturale în timpul vacanței. În aceeași perioadă publică încă opt numere din „Buletinul pedagogic” și colaborează, cu studii și articole, la revistele „Învățătorul român”, „Școala Basarabiei”, „Arhiva pentru știința și reforma socială”, fondată de Dimitrie Gusti, Vasile Pârvan și Virgil Madgearu.

Destituit în urma unui simulacru de proces de la conducerea Căminului Studențesc – procedura penală stingându-se abia în 1929 –, se stabilește în 1923 la Tecuci, unde va preda Filosofie și Istorie la Școala Normală de Învățători, va înființa Ateneul Cultural „Ștefan Petică” și va desfășura o rodnică activitate științifică și culturală. Un an mai târziu, se decide să revină la Bacău, unde va rămâne până la sfârșitul vieții, scriind și dând tiparului cea mai mare parte a valoroasei sale opere științifice. La Tecuci va reveni pentru scurte perioade, ocupându-se de tipărirea unui volum selectat, adnotat și îngrijit de el din creația poetului Ștefan Petică (1925) și de editarea și prefațarea volumului I de „Opere

complete” de Ion Creangă (1927).

Profesor titular de pedagogie la Școala Normală de Învățători din Bacău până la pensionarea fortuită din 1936, el își va lega numele de numeroase inițiative culturale, devenind unul dintre animatorii vieții spirituale a zonei. La 25 ianuarie 1925 fondează Societatea Ateneul Cultural, în calitate sa de prim-președinte militând pentru culturalizarea prin conferințe atât a orășenilor, cât și a sătenilor, înființarea unor biblioteci și muzee, organizarea de expoziții etc. Din inițiativa lui, la 16 februarie are loc prima șezătoare literară a societății, consacrată poetului George Bacovia, cu care, în octombrie același an, va scoate prima ediție a revistei „Ateneul literar”, denumire ce va fi schimbată ulterior în „Ateneul cultural” și „Ateneul” - revistă culturală.

În 1926-1927 are o nouă tentativă de a accede în învățământul superior, dar Universitatea din Cernăuți îi ignoră nu numai consistenta activitate editorială și publicistică, ci și titlurile științifice. Cu această amărăciune în suflet continuă să dea totul „celor mulți din întuneric”, publicând an de an noi lucrări: „Introducere în psihologia experimentală” (1924); „Introducere în filosofie” (1924); „Principiile școlii active” (patru ediții între 1924 și 1929); „Ștefan Petică. Note biografice, amintiri, scrieri, valoarea operei poetice” (1925); „Problema pedagogiei sociale” (1925); „Problema personalității” (1926); „Pedagogia” (1928-1929); „Noțiuni de pedagogie” (1928); „Didactica” (1928); „Psihologia” (1929); „Psihologia pedagogică” (1929); „Istoria pedagogiei românești” (1929, în colaborare cu C. Moscu); „Bacăul de altădată” (1930); „Bisericele Bacăului” (1932); „Didactica experimentală” (1935); „Protecția copiilor” (1936).

În perioada 1928-1939 conduce Asociația Învățătorilor din județul Bacău, editează „Revista învățătorilor” (1928-1930), noua serie a „Pedagogiei experimentale” (1932-1938) și pregătește temeinic mai multe generații de învățători, inițiindu-i în tainele cercetării științifice din domeniul psihologiei și pedagogiei, ca și în cele ale activismului cultural. Ministerul Educației Naționale îl solicită să experimenteze, în anul școlar 1933-1934, noua programă pentru ciclul primar, care avea la bază principiile regionalismului educativ și al centrelor de interes în deprinderea citit-scrisului, în perioada 1933-1935 colaborând și cu Liceul „Principele Ferdinand” din

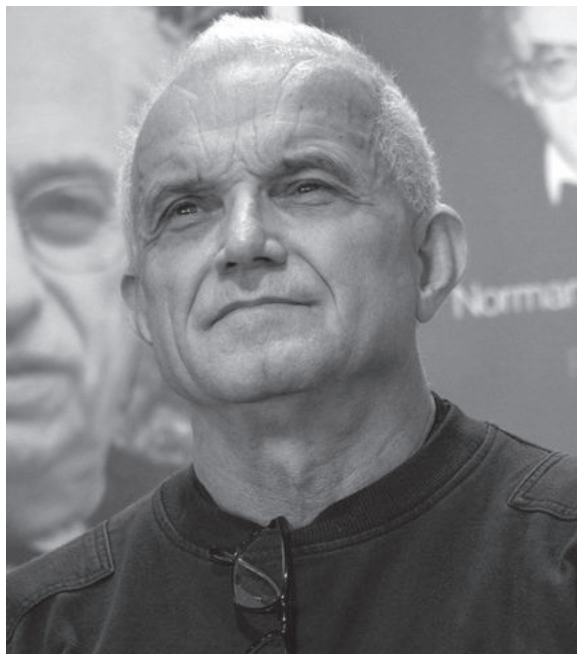
Bacău, unde predă filosofia. Refăcut într-o oarecare măsură după boala ce i-a adus pensionarea la doar 53 de ani, revine în arena socială la solicitarea lui Dimitrie Gusti, care îl numește, în 1937, inspector la Fundația Culturală, cu menirea de a propaga noile orientări în sociologia educației și a învățământului. Ca un autentic apostol peregrinează prin țară, susține numeroase conferințe, culege date pentru noi cercetări, dar la 9 martie 1939 o congestie pulmonară îl răpește definitiv dintre colaboratorii pentru care a fost și a rămas modelul absolut.

Deși prin contribuția sa e considerat unul dintre fondatorii școlii active și ai pedagogiei experimentale în România, posteritatea nu l-a răsfățat, abia în 1971 organizându-se un prim simpozion național dedicat personalității sale. La 90 de ani de la naștere, la Hemeiuși, unde a fost înmormântat, s-a inaugurat Casa Memorială „Grigore Tabacaru”, iar Casa Corpului Didactic Bacău, ce-i va purta numele din 1993, a editat lucrarea „Grigore Tabacaru - o viață închinată școlii și culturii românești”. Șase ani mai târziu, în 1979, Editura Didactică și Pedagogică publică volumul „Grigore Tabacaru - Scrieri pedagogice”, apărut în îngrijirea lui Dumitru Muster și Constantin Moscu, dar marea majoritate a importanței sale opere, în bună parte încă actuală, rămâne nevalorificată.

Bacăul și Hemeiuși au găzduit, cu ocazia Centenarului nașterii, un simpozion de anvergură, alte simpozioane, de mai mică amploare, fiind organizate în 1992 și 1993, când au fost lansate și volumele „Doi prieteni - George Bacovia și Grigore Tabacaru”, „Grigore Tabacaru - concepția pedagogică” și „Grigore Tabacaru, în memoria contemporanilor”. Între inițiativele legate de perpetuarea numelui său mai amintim înființarea Cenaclului literar-pedagogic „Grigore Tabacaru” la Școala Hemeiuși (1983), instituirea Premiului „Grigore Tabacaru” pentru performanță didactică (1991) și crearea, în 1996, a Asociației Pedagogice, Liceului, Școlii Postliceale și a Editurii „Grigore Tabacaru” din Bacău, care își propun obiective educaționale complexe, menite să continue concepția programatică a importantului pedagog, acest „Pestalozzi român” devenit model energizant pentru noile generații.

0 zi de jurnal din anul Revoluției. Și după 33 de ani - o nouă cenzură...

Liviu Ioan Stoiciu



Liviu Ioan Stoiciu

1) Am mai trăit o zi degeaba

(Jurnal din anul Revoluției; eu aveam 39 de ani, eram bibliotecar la Biblioteca Județeană „Duiliu Zamfirescu” Vrancea, soția, Doina Popa, era funcționar la Liceul 1 din Focșani, avea 35 de ani, fiul, Laurențiu-Ion, avea 13 ani, elev. O zi aleasă la întâmplare din registru)

Joi, 20 aprilie 1989. Focșani

Nimic nou la micul dejun și în îmbrăcăminte, la ora 8.15 sunt la Biblioteca Județeană (BJ). Merg la mesageria centrală și pun trei colete (12 lei): îi întâlnesc aici pe Cătălin Enică (sâcâit că trebuie să organizeze liceul la care lucrează pentru manifestație; manifestație de care eu aflu azi, de la ora 13; astă noapte au venit directivele în acest sens) și V. Chiper, venit să ridice un colet masiv sosit din... RFG, cu de toate, e prosper, odihnit, abia a venit de la Tușnad, unde a fost cu familia 14 zile, în vară se va duce la mare, îl invidiez, nu a cumpărat noua mea carte, nu citește niciun fel de presă... Îl întâlnesc pe vecinul de deasupra apartamentului nostru, „Chirițoiu”, e speriat, i-a venit talonul de plată la telefon de 2.050 lei pe o lună, incredibil, el abia a ieșit din spital, copiii și-or fi făcut de cap... Întors la BJ, merg cu colegul Alecu Lenco peste drum, la etaj, vom reuși azi să terminăm de „ales” un sac, primul sac! E vorba de documente preluate din casa poetului-farmacist Virgil Huzum, donații. (Nota LIS-2022: Virgil Huzum, născut 1905, decedat 1987, singurul

poet vrâncean premiat, în 1936, de Societatea Scriitorilor Români, pentru volumul „Zenit”; a urmat Facultatea de Farmacie din București, 1923-1929, și cursurile Facultății de Litere și Filozofie din București, 1926-1931, unde a obținut licența cu mențiunea magna cum laude. A deținut în Focșani împreună cu tatăl său, Ioan Huzum, „Farmacia I. Huzum & Fiu” din 1931 până în 1949. După premiere s-a blocat, a mai publicat o carte de versuri abia în 1973, ultima) În ce condiții „alegem”. Stând numai în picioare și înghițind atâta praf, cât nu pot eu duce (când îmi suflu nasul văd în ce hal arăt)... Lichidez întâi grămada de hârtărie aruncată de A. Lenco, e inadmisibil, îl invit să țină și el cont că orice material ce reflectă o epocă e impresionant, punem separat materialele legate de Ioan Huzum, personalitate farmacistă vrânceană, le vom dăru complexului muzeal. Ne amuzăm cu versurile pornografice scrise de poet mai ales pe spatele etichetelor de vin, dar și pe spatele unor file manuscrise, care pe față erau de rețete, e ceva de speriat, sunt cu adevărat „originale”, ar putea să fie publicate într-o carte cu totul ieșită din tipare. Voi aduce cu mine două cărți poștale semnate de Radu Gyr, un desen nud reușit artistic, două cărți poștale cu o țărancă și un nud, nesemnate. Voi aduce pentru magazia specială a BJ reviste literare la zi, vreau să spun din vremurile din urmă... La ora 11.15 plec, obosit: a venit iar poetul Laurențiu Barbu, mă spăl pe ochi, merg cu el să bea o cafea amestec, e închis însă peste tot! Tot orașul e blocat de miliție și... demonstrații cu steaguri și lozinci, pancarte, demonstrație comandată pe nerăsuflăte, mizerabilă, pierdere de timp, plictiseală, lumea se bucură că mai trece o zi de salariu degeaba... Îi întâlnesc pe poetul Ionel Botezatu și pe Dorian Negrea, voiau să vină la mine la BJ, să bem o cafea adevărată, ultimul are la el materia primă, îmi pare rău, directoarea BJ ne-ar sta pe cap. Ionel Botezatu vrea să meargă cu mine la gară. Mergem pe jos în contra zecilor de angajați scoși la manifestație, duși în formație; avem noroc, angajații de la Expediții, de la Poștă, nu au fost trimiși la plimbare, iau *România literară*, mă întristez în secret că nici azi nu apare niciun semnal despre noua mea carte de versuri („O lume paralelă”, la Cartea Românească), dacă aș fi fost Cărtărescu, laru sau Stratan s-ar fi scris cu tam-tam despre ea, înțeleg încă o dată că nu sunt decât un provincial antipatizat de cei „mari și tari”, Manolescu-Simion, ce să fac? Sunt dezolat, n-am nicio putere, cartea mea stă nevândută în librării, la Focșani, îmi e rușine... Mergem în gara CFR la o cafea în picioare, Laurențiu Barbu citește patru noi poezii ale lui, cu „dragoste” și „infinit”, îl invit să vină de urgență la mine să-i dau să citească poezie contemporană, cărți, să-și între în normal după atâta armată patriotardă și muncă degradantă (și-a părăsit locul de muncă, unde încărcă fier vechi în vagoane, a rămas fără slujbă deocamdată, încotro o va lua?). Poeziile citite nu au nicio valoare pentru

mine, îi spun; pentru „Cântarea României” sunt numai bune, să aleagă. I. Botezatu se laudă că efectul serii-noptii de cenacul a avut un impact extraordinar, scrie pe rupte poezie, ceva cu totul ieșit din rând. Revenim tot pe jos în centrul orașului, I. Botezatu se duce la ADAS, la locul lui de muncă, eu vin la BJ. Plec apoi acasă, la ora 12.50 mă așez la masă: varză, ultima porție, pește, o lingură de brânză rămasă de la copil, ultima porție, și halva. Mătur, șterg cu buretele linoleumurile pe hol și în bucătărie, fac patul în camera copilului, aerisesc. La ora 14 sunt la BJ, nu a sosit nici azi nicio scrisoare, mai bine, acum am de răspuns la vreo cinci scrisori, când să mai și răspund? Frunzăresc ziare de azi, cronicile sportive entuziaste, e teribil, AC Milan a învins cu 5-0 pe Real Madrid în CCE! Totodată, în celelalte cupe, a Cupei Cupelor și UEFA s-au calificat în finală alte două echipe italiene, Sampdoria (va juca FC Barcelona) și Napoli (Cu VfB Stuttgart). Te pomenești că toate trei echipele italiene vor câștiga cupele! Ziarele sunt pline cu fotografii uriașe cu prostituția politică de ieri din fața sediului CC al PCR, la care N. Ceaușescu, extaziat, a zis de la tribună: „Vă mulțumesc mult pentru această grandioasă manifestare, pentru cuvintele și urările ce mi le-ați adresat”... Ah, e o nebunie generalizată. Frunzăresc publicațiile *Munca*, *Agricultura* și *Știință și tehnică* 4 / 1989. Apare Dorian Negrea, refuz cafeaua ce e gata să mi-o ofere, nu am nicio dorință, mă simt extrem de obosit, tare mai tânjesc după un concediu de odihnă... Nu mai am chef de nimic: în birou stă băiatul lui Alecu Lenco, inginer profesor, îmi place virilitatea lui, pofta de muncă, optimismul, eu mă simt o epavă deja... Apare soția, prozatoarea Doina Popa la ora 17, nu e apă rece acasă, nu vrei să mergem să ne plimbăm prin Focșani, să uităm de mizeriile vremii? Regret sincer, nu mă simt în stare, abia aștept să mă culc, poate sunt bolnav; o trimit să se plimbe singură. Vin acasă cu cele cinci kilograme de cartofi (50 lei) cumpărați de la particular, de pe piață. Sosit acasă, mă spăl în ligheanul cu apă luată din cadă (mereu lăsăm cada plină cu apă, rezervă) și mă culc, jumătate de oră dorm toropit, de la 18 apare Doina, a cumpărat ecleruri. „Dc”, apă încălzită pe aragaz. La 19 vin la biroul meu din sufragerie, ascult Radio Europa Liberă, cu și despre cenzura din România, și deschid televizorul, nimic! Scriu în acest jurnal. Sosește fiul, Laurențiu de la școală, merge să cumpere pâine, mâncăm (pâine cu ficat de pui). Laurențiu se duce să facă rost de cinci litri de apă potabilă de la un robinet din parc (nu e oprită apa acolo?). Azi, frumoasă zi de primăvară. La ora 21 revine apa rece. În continuare nu am chef de nimic, nu mă hotărâsc nicicum nici cui să mai scriu autografe pe „O lume paralelă”. Fac ordine în corespondență, leg scrisorile primite în 1988 și le pun în sertarul bibliotecii noastre noi. Mă culc după 12 noaptea, afta de pe limbă mă supără rău. Am mai trăit o zi degeaba.

2) După 33 de ani. Ianuarie 2023: răspuns cenzurat la o întrebare

În 11 ianuarie 2023 am definitivat un interviu luat mie de o premiantă tânără (artist plastic de succes, fiică a unui poet din țară), universitară în Germania, pentru un site. Nu am cerut acceptul lor (al tinerei care mi-a pus întrebări și al site-ului care l-a postat) să le redau numele. Vreau să pun aici o chestiune de principiu în discuție. M-am bucurat să răspund unei tinere, în condițiile în care eu nu sunt simpatizat de scriitori tineri. Repet, e un



Constantin Tofan

interviu care nu a apărut în nicio publicație (eventual revistă literară „pe hârtie”), să aibă drept de autor „clasic”. După 35 de ani de la Revoluție m-am trezit cu o problemă: cenzura „democratică”, în numele ideii de corectitudine politică (a ideologiilor *woke* și a *cancel culture*, deci cultura anihilării, a feminismului și a *gender-LGBTQ*, a dărâmării statuiilor și a scoaterii din circuitul bibliotecilor publice a cărților „incorecte”, a ateismului cu orice preț și a multiculturalismului care a dus la dictatura minorităților) – pentru mine de neacceptat, pentru tineri, respectată cu sfințenie. Voi reda mai jos pățania. Între mai multe întrebări ale tinerei artiste, una, la final, este așa: „Ar trebui să ne temem de o revenire la totalitarism? Care este locul generației optzeci în această nouă realitate?” La care am răspuns: *Care totalitarism de care să ne temem? Poate de cel al „progresiștilor” noilor generații neomarxiste, care sfidează tradiția (credința) și sunt închinare corectitudinii politice și LGBTQ (cu „părinte 1 și „părinte 2”, cu alegerea sexului la... maturitate) și care ar putea să vină la putere în România? Se face caz de o nouă ordine mondială totalitară (prin contestarea celei actuale, liberale), războiul din Ucraina cică ar avea legătură cu așa ceva, rușii neacceptând supremația occidentală. Să ne ferească Dumnezeu de o extindere a războiului, să ne trezim sub ocupație... Dinspre optzeciști, ei au fost prinși la o vârstă critică de Revoluția din decembrie 1989, la 35-39 de ani, au avut ocazia să-și publice cărțile sub comunism și după, scăpați de cenzură. Am observat că și azi contează la ei cărțile de debut (prin concurs), scrise și publicate (și premiate) înainte de Revoluție. După Revoluție, „în libertate”, în mod surprinzător (deși s-a intrat în normalitate), competiția s-a relativizat, unii poeți optzeciști și-au oprit chiar de tot motoarele, alții s-au dat deoparte din fața reflectoarelor, scriind în liniște și pace (inadaptabili nici la noi vremuri, între ei fiind și „laureați”) și nu puțini au devenit celebriități autohtone (scriind și proză, teatru, critică, eseu; unii au scos reviste literare ale lor, alții organizează manifestări literare de amploare), extrem de activi, confirmându-și valoarea pe mai multe planuri. Optzeciști*

domină și azi literatura română, chiar dacă urmașii lor (de la douămiiști încolo) nu dau doi bani pe literatura scrisă și publicată până la ei (motiv să crezi că se apropie sfârșitul literaturii române, o dată ce nu are valori canonice din trecut validate de noile generații).

Tânăra artistă mi-a scris un e-mail după ce am trimis răspunsurile mele la întrebările sale, atrăgându-mi atenția că „devenim indezirabili”, că putem fi luați chiar de „trumpiști sau putiniști” (îmi fac revoltat cruce) dacă nu mă cenzurează (mă cenzurez), transcriu parte din e-mail:

Vă semnez că am identificat și în al nostru dialog o frază care mă/ne poate face indezirabili, în contextul occidental, și care ar putea duce chiar la scandal. Mai mult, din păcate, ar putea deveni un argument pentru cei care m-ar dori plecată de la catedră sau pentru cei care, din motive oarecum oculte, ar putea refuza ideea că un poet din Est a reușit să creeze un limbaj mai performant decât al lor (și aici mă refer la scriitura dumneavoastră)!...

Totuși, dincolo de aceste probabilități, realitatea este că sunt destui cei care s-ar putea simți neînțeleși, ultragiați, chiar stigmatizați – unii chiar studenți de-ai mei de aici (și, ca o paranteză, cum eu trăiesc de peste zece ani în Germania, lucrurile sunt ceva mai amalgamate).

Știu că în țările post-comuniste, corectitudinea politică este prezentată în nuanțe crude. Pentru a le lămuri, ar trebui să re-contextualizăm și chiar să comparăm modelele culturale centralizate din fostul lagăr socialist cu acela din SUA – unde, vă reamintesc, până destul de recent, s-a dus o politică de discriminare rasială. Din păcate, destui intelectuali de mare calibru – din Est și din Vest – nu înțeleg și nici nu doresc să înțeleagă până la capăt experiențele diferite în care fiecare dintre cele două lumi s-au dezvoltat... Estul și Vestul nu reușesc – și nu cred că vor reuși nici în următorii cincizeci de ani – să își atingă mâinile cu adevărat.

Întrebarea: Ar trebui să ne temem de o revenire la totalitarism? se referă la totalitarismul comunist. Vă mulțumesc pentru răspuns – pentru mine este valoros. Însă, pentru a nu răni sensibilitățile nimănui, mă întreb dacă este obligatoriu să păstrăm fraza: Poate de cel al „progresiștilor” noilor generații neomarxiste, care sfidează tradiția (credința) și sunt închinare corectitudinii politice și LGBTQ (cu „părinte 1 și „părinte 2”, cu alegerea sexului la... maturitate) și care ar putea să vină la putere în România? Nu spun că aprob excesele acestui tip de discurs!; totuși, nu cred că o ciocnire frontală poate duce la rezultate reale. Am putea fi etichetați ca „trumpiști”, „putiniști” și în multe alte feluri, care nu ar sluji nicidecum poeziei dumneavoastră sau artei mele...

În dialogul nostru, se conturează o cale ce are ca ax central cultura. În fond, Rorty (care este cel mai autentic apărător al liberalismului) avea dreptate când afirma că termenii folosiți de fondatorii unei noi forme de viață culturală, în marea lor majoritate, sunt formați din vocabularul culturii pe care aceștia speră să o înnoiască și că doar prin epuizarea noii forme, atacată fiind de noii avangardiști, se conturează terminologia unei noi culturi. Sunt convinsă că „asaltul” progresist este doar un val, care va proba rezistența construcțiilor firave și că, peste o decadă, două, structurile (operele) bine articulate vor redeveni și mai vizibile.

Fără să mă mir, i-am spus că e interviul domniei sale și are libertatea să dea publicității online interviul cum crede de cuviință. Tânăra artistă (de o inteligență scilicet) mi-a scris alt e-mail pe 15 ianuarie 2023: *Nu cred că timpurile*

pe care le trăim ar fi tocmai pe placul poetului pe care, noi românii, îl sărbătorim azi. Nu cred, de pildă, că i-ar fi pe plac faptul că, zilele trecute, „poliția limbii” dintr-o prestigioasă universitate americană a decis „arestarea” cuvântului „field” (câmp), deoarece, zic oamenii, ar putea avea conotații nepotrivite pentru descendenții sclavilor și pentru lucrătorii imigranți. Mă gândesc la groaza unuia dintre profesorii mei, care a fost, pentru o perioadă, asistentul lui Bourdieu. A nu mai folosi sintagma „câmp artistic”, pentru acesta, ar fi echivalentul unui cataclism intelectual.

Ce vreau să spun? Păi, că nu văd nimic remarcabil în această stare de lucruri. „Bucla” pe care v-am semnalat-o într-o ciocnire frontală cu un anumit tip de discurs și sunt nevoită să o înlătur. Însă nu voi renunța la întrebarea mea despre totalitarism și nici la răspunsul dumneavoastră propriu-zis!

Nu cred că „interviul este în primul rând” al meu. Îl văd ca pe un dialog cu o personalitate pe care o prețuiesc enorm. Tocmai de aceea nu doresc să transform această rară oportunitate în „muniție” pentru acele minți crude care și-au făcut un scop din a pescui în apele tulburi ale „dogmelor” momentului.

Urmarea? Răspunsul meu la întrebarea domniei sale a apărut așa: „Care totalitarism de care să ne temem? Se face caz de o nouă ordine mondială totalitară (prin contestarea celei actuale, liberale), războiul din Ucraina cică ar avea legătură cu așa ceva, rușii neacceptând supremația occidentală. Să ne ferească Dumnezeu de o extindere a războiului, să ne trezim sub ocupație...” etc. Adică a fost cenzurat politicos, scos: Care totalitarism de care să ne temem? Poate de cel al „progresiștilor” noilor generații neomarxiste, care sfidează tradiția (credința) și sunt închinare corectitudinii politice și LGBTQ (cu „părinte 1 și „părinte 2”, cu alegerea sexului la... maturitate) și care ar putea să vină la putere în România?

Așa stau lucrurile, „în principiu” – am ținut să pun în discuție acest fenomen al noii cenzuri. De Ziua Culturii, în anul 2023, Mircea Martin atrăgea atenția că trebuie să ne resemnăm: „Trăim o epocă a despărțirii de tradiții, despărțire concepută ca o despovărare de trecut. Progresismul și prezentismul sunt tendințe tot mai înfloritoare în lumea euroatlantică de astăzi. Tradițiile nu mai sunt cultivate, nici măcar studiate, suspectate fiind că ar împiedica mersul înainte al societății”... Lămurit?

De curiozitate, redau interviul în întregime mai jos (cu scuza că nu dau de gol numele tinerei artiste care a pus întrebări, nici al site-ului vizat de domnia sa), așa cum a fost trimis de mine:

Întrebare: Încep acest dialog cu o scurtă observație: privite dintr-un anume unghi, poemele dumneavoastră par fragmente de scenariu – unele dintre ele fiind, oarecum, apropiate de viziunea cinematografică a lui Andrei Tarkovski; o aglutinare de impresii redată cu minuțiozitate și integrate într-un fel de flux atemporal. Deci, deși poet, sunteți, totodată, asemenea unui scenarist și, concomitent, a unui regizor care reconstruiește lumea prin detalii. Care este rolul contextelor în aceste structuri?

Liviu Ioan Stoiciu: Minunată interpretare, sunteți un cititor critic ideal. Doar că eu nu sunt conștient de apariția acestor straturi de impresii așezate atemporal, cum spuneți. Un scenarist și regizor care se respectă are logică

în tot ce scrie sau pune în scenă, pe când „fragmentele mele de scenariu” (cum le dați de gol) sunt incontrollabile, din domeniul iraționalului. Eu scriu spontan, intuitiv, habar nu am cum se leagă „în abstract” cuvintele, sintagmele, versurile, de unde apar, de ce, cum, ele „curg” de la sine când scriu. De altfel, eu scriu numai exerciții libere, „încercări”, pentru serti, n-am nicio pretenție de la ele. Pur și simplu uit imediat poemele nou apărute, abia după un timp (după ce trec și ani), dacă le recitesc, păstrez din ele ce mi se pare că au pentru mine o valoare „artistică” de suflet (nu atât sentimentală, cât „general-estetică”, dacă pot să spun așa; au o motivație „general-umană”). Regret, nu știu cum să mă exprim, n-am nicio explicație legată de „miracolul” scrierii, creației (atunci când e „inspirată”, rar; mai mult e rebut, e maculatură fără viitor). Rolul contextelor? În afara tabieturilor (scriu numai de mână poeme, numai când sunt singur în cameră, numai în liniște, altfel nu mă pot concentra; de-a lungul vieții am scris la ore diferite; nu pot să scriu în nicio deplasare, fie ea și vacanță prelungită; când mă întorc din deplasări, da, scriu „impresii” de ici, de colo, *simțăminte*), nu depind de nicio conjunctură (politică, socială, economică, financiară sau legată de viața literară de la un moment dat, cu frustrări inerente) a epocilor în care supraviețuiesc. Doar dacă sunt bolnav pun în evidență în versuri suferința îndurată, când și când, pentru tămăduire.

Nu păreți a vă revendica scriitura de la anumiți maeștri. Puteți spune, cu un orgoliu care să îl egaleze pe acela al lui Virgil Mazilescu: „sunt singur am inventat poezia și nu mai am inimă”? Cât de abruptă devine singurătatea într-un astfel de parcurs?

Am fost perceput de la început ca o curiozitate, cititorul crezând că nu mă simt bine în pielea mea și de aceea scriu cum scriu, „difícil”. Singurătatea intră în regula jocului, de o viață mă strânge de gât singurătatea, dar nu ea mă deranjează într-atât, cât antipatia pe care o provoc prin textele scrise (și felul meu de a fi, retras, izolat; n-am



Constantin Tofan

nicio explicație de ce, poate și fiindcă nu deschid canale de comunicare la un pahar, eu nu consum alcool; confrății mă evită, n-am decât prieteni conjuncturali; nu mă caută la telefon, nu mă vizitează, n-are nimeni ce să discute cu mine; nu sunt „iubit”; sigur, nu mă plâng, expun doar situația de fapt, „așa cum e”; eu mă comport afabil, sunt politicos, cordial). N-am o stea care să atragă aplauze sau bucurie când sunt „citit sau ascultat”, sunt privit cu suspiciune, adeseori contestat în tăcere atunci când mi se pun pe cap, întâmplător (când și când, prin acțiunea unor jurii oneste), niște lauri. Adevărul e că nu sunt o persoană „fericită”, „luminoasă”, „optimistă”... Mă simt ca un intrus în structurile așezate (recunoscute critic, de manual) ale poeziei de la noi. Când scriu poezie, respect intuitiv regula reflexului cotidian: tot timpul mi se schimbă gândurile, chiar și atunci când spun „Tatăl Nostru” apar gânduri care se interferează, îmi fragmentează rugăciunea și o iau de la capăt (gânduri și gânduri, filtrate sau brute se așază în versuri; pare a fi un scenariu, dar nu e).

Recent, poemele dumneavoastră au fost traduse în limba italiană. Ne puteți da mai multe detalii?

Mă mir, nu am cunoștință de o asemenea onoare, ce înseamnă „recent”? Să fi apărut în vreo antologie cu câteva poeme traduse în italiană, fără să fi aflat? Fiindcă eu nu fac parte dintre poeții care să fi apărut cu o carte a lor într-o limbă de circulație internațională, nici nu mă omor să-mi cultiv „opera”, n-am acces nici la ICR. Eu nu trezesc interesul public, n-am cititori în România, cum aș putea să am cititori în... străinătate? Îi mulțumesc distinsei doamne profesoare universitare Elena Pîrnu (la recomandarea colegei sale Gabriela Gheorghis, critic și poet) pentru o traducere a poeziei mele în italiană, în 2019 – la ea vă referiți? N-am în arhivă „cartea” domniei sale, n-am salvat poemele traduse să mă mândresc, nici nu știu limba italiană să conștientizez importanța traducerii.

Ce poet italian a reușit să vă facă, măcar puțin, invidios pe scriitura sa? Dante, Petrarca, Montale – altul, pe care nu îl pot intui?

Invidios nu sunt pe nimeni, înțelegând că pe fiecare l-a lăsat Dumnezeu cum l-a lăsat, ce rost are să-l invidiez? Îl admir înainte de toate pe Dante, a trăit 56 de ani, în secolele XIII-XIV, la final și început de secole, și a lăsat o capodoperă care pare a fi „inspirată”, dictată eventual din nouă ceruri (primită precum Tablele lui Moise; vorbesc serios), de entități nevăzute „extraterestre”, descoperind pentru omenire o ordine spirituală (nu materială), care depășește poezia, literatura. Pe de altă parte, când citesc poezie italiană (Petrarca și Boccaccio vin tot din secolul XIV), nu pot să nu fiu intrigat de faptul că și românii au descendență romană (și limbă latină), dar la noi poezia originală a apărut abia, firavă, o dată cu Dosoftei, trei-patru secole mai târziu, începând cu secolul XVII: ce e cu golul ăsta istoric spiritual la noi? O dată ce „poezia, în orice limbă, vine direct de la Dumnezeu”. Nu ne-am născut cu har, cu „grație divină” pe atunci? Lasă că la noi, „gintă latină”, poezia s-a sincronizat cu poezia franceză, germană, engleză, nu cu cea italiană (o poezie de adâncime, sobră, clarvăzătoare). Personal, am redescoperit poezia italiană și prin traducătorii ei de excepție, Ștefania și Marin Mincu.

Toți marii povestitori sunt, oarecum, umili în fața utopiei. Dumneavoastră păreți destul de relaxat. Mai mult, mitologia filtrată subiectiv pare să amplifice puterea de sugestie a istoriilor pe care le puneți pe hârtie. De unde vine această detașare?

Mulțumesc, extraordinare întrebări. Vorbiți din interiorul fenomenului literar-artistic, sunteți un profesionist de mare sensibilitate. Atunci când scriu sunt într-adevăr relaxat – dintr-un singur motiv, că nu mă interesează rezultatul, dacă are sau nu valoare textul apărut din senin. Repet, peste un timp, la recitare, dacă e valabil („dacă îmi place”), îl public, dacă nu, moare în sertar (aruncat la coș sau lăsat în rezervă, dacă are versuri ce ar putea fi exploatate separat; de regulă nu mai revin asupra lor). Asta, dacă e să dezvălui ce e în bucătăria scrisului în sine. Dinspre actul de creație (care are un mecanism de neînțeles pentru mine în poezie), abordarea unui „subiect” vine de la sine, în poezie nu mă complexez; dacă sunt „inspirat” bine, dacă nu, nu; nu stau la masa de scris decât o oră, o oră și jumătate pentru un poem, mai puțin, nu mai mult (în proză însă am probleme, trebuie să pun pe tapet personaje care au viața lor, să inventez istorii „ireale” credibile, să stau la masa de scris zi de zi, pe cât posibil, ore la rând – și eu nu prea am răbdare; dacă reiau proza după o perioadă de timp, oprit dintr-un motiv sau altul, uit particularități ale personajelor; lasă că e nevoie și de documentare strictă, dacă te angajezi să scrii un roman „realist”, este la modă exploatarea perioadei comuniste).

Pandemie, post-pandemie, război... Cum asimilează poezia aceste evoluții? Sunt poezii mai pregătite să înțeleagă diferitele rupturi existențiale decât restul societății?

„Rupturi existențiale publice”, să scrii ce înțelegi din ele? Depinde de poet. Mie mi se pare că se confundă cu propaganda văicăreala și triumfalismul legate de „pandemie” și de „război” (n-au nimic „artistic-estetic” în substanța lor), chiar dacă m-au afectat / mă afectează omenește teribil, ca pe fiecare, și fac parte din instrumentarul terorizant cotidian (iar scrisul e făcut să le aducă aminte urmașilor prin ce am trecut). Rar și numai aluziv-meditativ „exploatez” asemenea subiecte politizate (ideologizate). Poți să scrii publicistică pe aceste teme ale pandemiei și războiului prezent, sau jurnal, dar în poezie sună prost, eu strâmb din nas când citesc asemenea texte „dedicate”. Sigur, după ce trec pandemia și războiul poți să scrii pagini nemuritoare despre ele, având distanță reflexivă. Mă rog, fiecare poet e altceva, scrie ce și cum crede de cuviință, dar eu așa pun moral problema – nu am haz.

Ar trebui să ne temem de o revenire la totalitarism? Care este locul generației optzeci în această nouă realitate?

Care totalitarism de care să ne temem? Poate de cel al „progresiștilor” noilor generații neomarxiste, care sfidează tradiția (credința) și sunt închinare corectitudinii politice și LGBTQ (cu „părinte 1” și „părinte 2”, cu alegerea sexului la... maturitate) și care ar putea să vină la putere în România? Se face caz de o nouă ordine mondială totalitară (prin contestarea celei actuale, liberale), războiul din Ucraina cică ar avea legătură cu așa ceva, rușii neacceptând supremația occidentală. Să ne ferească Dumnezeu de o extindere a războiului, să ne trezim sub ocupație... Dinspre optzeciști, ei au fost prinși la o vârstă critică de Revoluția din decembrie 1989, la 35-39 de ani, au avut ocazia să-și publice cărțile sub comunism și după, scăpați de cenzură. Am observat că și azi contează la ei cărțile de debut (prin concurs), scrise și publicate (și premiate) înainte de Revoluție. După Revoluție, „în libertate”, în mod surprinzător (deși s-a intrat în normalitate), competiția s-a relativizat, unii poeți optzeciști și-au oprit chiar de tot motoarele, alții s-au dat deoparte din fața reflectoarelor,

scriind în liniște și pace (inadaptabili nici la noi vremuri, între ei fiind și „laureați”) și nu puțini au devenit celebriți autohtone (scriind și proză, teatru, critică, eseu; unii au scos reviste literare ale lor, alții organizează manifestări literare de amploare), extrem de activi, confirmându-și valoarea pe mai multe planuri. Optzeciștii domină și azi literatura română, chiar dacă urmașii lor (de la douămiiști încolo) nu dau doi bani pe literatura scrisă și publicată până la ei (motiv să crezi că se apropie sfârșitul literaturii române, o dată ce nu are valori canonice din trecut validate de noile generații).

Aveți un răspuns genial la o întrebare neformulată? Dacă da, vă rog să ni-l transmiteți (evident, poate fi un poem)...

N-am nimic „genial”, mă rușinez numai la gândul că aș avea. Vă redau aici de curiozitate ultimul poem definitivat (scris mai demult, trimis în 2 ianuarie 2023, la cerere, pentru o antologie):

Un rest

Dacă aș mai avea vreun rost, ar trebui să am idee, intuitiv, din reflex – nu? Dar nu mai am... De fapt, îmi sunt indiferent, marea cu sarea s-a pierdut în zări, am mai rămas doar eu, un rest, care se depune încet-încet la un cuptor de ars cărămidă. Eu, care conțin aerul atâtor epoci revoluate. În curând nu voi mai fi nici măcar o amintire, mi-am pierdut orice înțeles și interes față de mine. E adevărat, nu însemn mare lucru. Îmi pare rău că mai duc războaie în nume personal, nu merit să mi se mai dea atenție: Bucureștiul a devenit un loc de plecare... N-ar fi fost normal să primesc un semn de la Dumnezeu până azi, să aflu unde greșesc? Mi-am pierdut timpul cu nimicuri, m-am împiedicat, am căzut – de ce naiba m-am tot ridicat? Fiindcă așa mi s-a sugerat, să merg mai departe? Deși eu știam că nu mai merită, că nu sunt eu cel așteptat... Își

ridică ochii: „Facă-se voia ta! Precum în cer, așa și pe pământ. Boabă nouă de strugure în gură veche”, zice și înghite. E asemănat cu dobitoacele, fără multă minte. Deși e singur, simte că e complice la o discuție între patru ochi. Cine mai e cu el? Fiindcă are impresia că a devenit părtaș al unei taine adânci...

Vă mulțumesc anticipat și vă mulțumesc pentru amabilitatea arătată de-a lungul anilor!

Sărut mâinile, mulțumesc la rândul meu și vă felicit pentru succesele „utopice” raportate.

11 ianuarie 2023. BV

Nesfârșit „Jurnal sentimental”

Cum s-a făcut de am refuzat colaborarea cu valorosul ginere al lui Lucian Blaga!

Mircea M. Ionescu



Mircea M. Ionescu

„MI-A PLĂCUT, de mic, Filosofia, din moment ce am urmat cinci ani cursurile Facultății patronate de Aristotel, Platon, Socrate, Hegel și Kant?! O întrebare ce mi s-a pus de sute de ori!

*NICI VORBĂ! Adevărul este că Filosofia m-a chinuit tare, tare rău, timp de cinci ani, mai ales Kant și Hegel!

*DOREAM cu toată ființa mea să devin ziarist sportiv!... Și numai la Facultatea de Filosofie din București se făcea, din anul III, un Curs de Teoria și Practica Presei!

*CUM am început Cursul de Teoria și Practica Presei, am cutezat să visez, departe, departe... Și am început să bat la ușile mai tuturor secțiilor de sport ale ziarelor din București!

*A FOST ÎNTÂIUL MEU ȘOC la întâlnirea cu Lumea Presei. În prima zi, mai toate răspunsurile negative! Nu interesa pe nimeni oferta unui boboc entuziast aflat la porțile Mass Media!... Ba, la „Scânteia Tineretului”, adjunctul rubricii de

sport (un anume V.R., fotoreporter de duzină!) m-a trimis să-mi văd de facultate! (Sic!) De unde să știe el că am absolvit primii trei ani cu note foarte bune! Iar el, nu sunt sigur nici astăzi, nu părea să fi terminat liceul! Dosarul decidea, atunci!... Iar tăticul meu era un ceasornicar care a refuzat să intre în Cooperativa comunistă și a rămas (cu probleme!) cu un atelier particular, la Piața Sf. Gheorghe din Capitală! Acolo, am cunoscut unul dintre marii actori ai României, Costache Antoniu, clientul tatălui meu care ne-a dat Invitație de gală la „O Scrisoare pierdută”, în '54, la Naționalul bucureștean!... Unde, realmente, Nenea Costache Antoniu m-a fermecat, în rolul „Cetățeanului turmentat”, făcându-mă să mă îndrăgostesc realmente de teatru! O lună, la școală, n-am vorbit colegilor mei decât despre acea întâmplare rară ce nu se poate uita, vreodată!...

*MI-AM VĂZUT, însă, de Visul, de Nebunia mea. Am mai bătut și la ușile altor redacții. Norocul meu s-a

numit, într-o „marți trei ceasuri bune”, Ziarul „Munca”! Câteva întrebări de rutină din lumea sportului și... vineri seara eram prezent cu o delegație ștampilată de trimis al Ziarului „Munca” în Sala Floreasca, la o Gală de box pe echipe!... După care am scris de toate: de la vizite în piețe, fabrici, școli, am coborât într-o mină, la Anina, după ce am semnat că nu am nicio pretenție dacă nu mai ajung la suprafață!... Pe aripile entuziasmului ucenicului ziarist, am ajuns pentru un reportaj și într-o pușcărie, la Brașov. Unde „subiectul meu”, cel de-o vârstă cu mine, care furase un camion cu rulmenți și îl răsturnase lângă Rupea, mi-a zis că, dacă-l mai întreb cum a fost, îmi dă două capete în „moacă” de nu mai văd oamenii!...

La „Munca”, am scris și două cronici culturale (o recenzie de carte și o cronică de film!), stimulat de Mircea Iorgulescu, Dana Dumitriu și Victor Bibicioiu.

*CU EXPERIENȚA acumulată cinci luni la „Munca”, între condeie de valoare (Dana Dumitriu, Mircea Iorgulescu, Victor Bibicioiu, Mihai Cernat, Florin Costiniu etc.), în vacanța de vară mi-am luat inima-n dinți și am cerut Facultății să fac practică la „Informația Bucureștiului”! Altă experiență de preț, scriind, din toate domeniile, în 30 de zile cât pentru șase luni!

*PRIMA MEA DEPLASARE în Străinătate în postura de Cronicar sportiv, în final de Septembrie 1969! Trimis al Ziarului „Munca” la Varșovia, pentru meciul din Cupa Campionilor Europeni Legia-U.T. Arad! Nimeni nu ar putea să uite acel final de Septembrie, când, pe Vistula-nvolburată, scorul final a fost 8-0 (0-0)?!?! Ba, în min. 49, la 0-0, Moș al nostru a lufat, de la patru metri, singur în fața portarului?!!

Am venit acasă plângând trei zile pe tren. Sufletul plânge și astăzi... Peste câteva zile, zvonul „Presei” a ajuns și la urechile mele: „La pauză, arădenii ar fi luat, ca întăritoare, câteva ciocolate ciudate”! Refuz și astăzi să cred că, atunci, în septembrie '69, a fost vorba despre dopaj greșit!

*UCENICIE și în ipostaza de colaborator la revista „Fotbal”, visul meu cel mare, șansa fiind experimentatul Petre Gațu, care-mi citise și aprecia cronicile din „Munca”.

*PRIMA MEA CRONICĂ de fotbal pentru Revista „Fotbal”, într-o duminică dimineața însorită, la un meci de... Divizia C: Dunărea Giurgiu-I.M.U. Medgidia 1-0 (0-0), gol Gore Cristache-min.57!... N-am dormit toată noaptea după ce-am venit din briza Dunării, visând la o... „cronică trăsnet”, prin care să iau ochii lumii!... Luni dimineață, înaintam la redacția Revistei „Fotbal”, de la Stadionul Tineretului, cronică meciului de la Giurgiu intitulată „Audaces fortuna iuvat”!... Avea să apară, însă, nici un sfert din ce scrisesem, titlul era cu totul de pe altă planetă, unul de duzină („Victorie meritată”), „călăul” micului meu text plin de vise fiind ex-fotbalistul Georgică Nertea, cam certat cu scrisul, dar mereu hâtru, bun de glume, viitor coleg și amic! Decăderea de la paginile de ziar, anchetele semnate în „Munca”, la 18 rânduri de analfabet, era prea mare!...

*RAHITICUL text apărut pe post de cronicuță, în „Fotbal”, m-a făcut să plâng, involuntar, și să mă îndoiesc de Visul cronicarului sportiv!...

*„FORTUNA” mea s-a numit regretatul Ion Cupen, și el corespondent la Revista „Fotbal”, nu numai condei de aur, ajuns unul dintre cei mai mari cronicari sportivi români, ci și suflet din scripturi rare. M-a liniștit, cunoscuse și el asemenea „experiențe”, am mers la o bere pe malul Lacului Herăstrău, am comentat ultimul număr al revistei, din prima s-a văzut că suntem pe aceeași lungime de undă. Am devenit buni prieteni, iar peste nici doi ani eram colegi la ziarul „Sportul”, Visul nostru, ba, peste patru ani, chiar colegi de birou, la „Reporterii speciali”, aleșii Marelui Ioan Chirilă!

*LA ARAD, Feyenoord mă transferă la... Ziarul „Sportul”!

... 30 Septembrie 1970. Zi istorică pentru Fotbalul Românesc! Pe Mureș, „Bătrâna Doamnă”, UTA cea suspendată de FRF pe plan european după rușinosul 0-8 de la Varșovia, de exact acum un an, elimină pe vestita Feyenoord Rotterdam, proaspăta deținătoare a Cupei Intercontinentale: 1-1, în meciul tur, la Rotterdam, pentru noi marcând Florian (alias Bubu) Dumitrescu, 0-0 la Arad, unde, după meci de infarct, la poalele Visului, un oraș întreg scanda „Happel, Happel, ha, ha, ha!”, replică la afirmația arogantului antrenor al batavilor, austriacul care declarase înaintea partidei „Dacă se califică UTA, va fi a 9-a minune a Lumii!”... Minune a fost!

...Pentru mine, acel 30 septembrie 1970 a însemnat începutul altui Vis incredibil. Eram, din ajun, ca trimis al ziarului „Munca”, pe malul Mureșului,

invadat de ziariști din lumea-ntreagă. Printre gazetarii de preț și Marius Popescu, redactorul șef-adjunct al celui mai citit ziar din România, „Sportul”. După conferința de presă a lui Happel, nea Marius, cum mi-a permis să-i spun, m-a invitat la o cafea. Trăgând ca la o mitralieră din nelipsitele sale țigări „sudate”, m-a luat direct: „Puștiule, îmi place cum scrii! Te citesc cu plăcere în «Munca» și în revista «Fotbal»... Bravo!... Nu vrei să vii la noi, la «Sportul?!» Să leșin, nu alta! „Vorbești serios, nea Marius?!”, am reușit să bâigui. „Bine, atunci, să fim practici!... Azi e marți!... Luni, te aștept să discutăm și cu Nea Aurică! Și lui îi place cum scrii!”... Mi se părea că visez, regretam că nu-i a doua zi luni, să discutăm și cu Redactorul-șef al „Sportului”, remarcabilul om de presă Aurel C. Neagu, cel care i-a lansat în presa sportivă pe Ion Cupen, Radu Timofte, Laurențiu Dumitrescu, Aurelian Brebeanu, Emanuel Fântâneau, Gheorghe Nertea și... MMI!

Peste două săptămâni, semnam contractul cu cel mai citit ziar din România, „Sportul”, cel care m-a făcut cu adevărat gazetar sportiv, cel care m-a trimis, alături de Ioan Chirilă, la cel mai important meci din cariera mea: Sevilla, 7 mai 1986, Steaua-Regina Europei!

...Mulțumesc, Nea Marius, Reverență, Nea Aurică!

*SUB POSTĂVAR, A PRINS CONTUR O ALTĂ NEBUNIE!

...Era 14 decembrie 1972. Iarnă grea s-a așternut peste România. Sunt delegat să fac pentru „Sportul” cronică la meciul Steagul Roșu Brașov-Steaua, din ultima etapă a turului. Plec sub Tâmpa cu trenul. Într-un vagon și cel mai mare comentator sportiv de televiziune al României, inegalabilul Cristian Țopescu. Mă întreabă dacă vreau să comentez cu el meciul! Încep să tremur. Cum să nu accept un asemenea cadou?!... Purtând fiecare câte o căciulă groasă, comentăm, sub ger tăios, partida de pe pista înghețată a stadionului „Tineretului”, ceea ce nu-i tocmai recomandabil cel puțin pentru stabilirea ofsaidului. Steaua câștigă cu 2-0, dărdâim bine, un ceai scurt, ura și la gară!...

...În tren, pe culoar, Cristian mă duce în prag de infarct: „Mircea, fără să te fletez, dar tu ai stofă de



Constantin Tofan

comentator! Vrei să comentezi la TVR?!" Să leșin, nu alta!... Cristian mi-a înțeles febra interioară și, fin psiholog, m-a readus la viață. „Atunci, vei comenta primul tău meci în etapa de debut a returului Diviziei A, ce începe în aprilie! S-a făcut?!” L-am îmbrățișat și abia am articulat: „Mi se pare că visezi! N-am cuvinte să-ți mulțumesc, Cristian!”... L-am anunțat și pe șeful meu direct de la ziar, Ioan Chirilă, întrebându-l dacă îmi permite?... Nea Vanea m-a felicitat și mi-a urat succes!

...Cu o săptămână înainte ca Martie să se sfârșească, Cristian Țopescu m-a sunat să-mi spună să mă pregătesc că voi comenta, la TVR, meciul S.C. Bacău-Petrolul Ploiești, din 1 Aprilie '73!... Am chiuit de bucurie, i-am spus lui Nea Vanea, mi-a zis că n-are emoții pentru mine, „Ești Doxă de fotbal, Mirceo, și ai și limbaj stilat!”... Fericit, am plecat să-l anunț și să-i cer permisiunea și redactorului șef adjunct, care răspundea de fotbal, reputatul gazetar Radu Urziceanu, om rece, absolvent de Drept și ferm apărător al limbii române, care comenta și el partide la TVR, alături de nea Mache, alias Eftimie Ionescu! În biroul lui nea Radu, însă, să-mi cadă tavanul în cap: „Nu comentezi nicăieri, niciun meci! Vezi-ți de problemele de la ziar!”. N-am avut replică. Se învârtea camera cu mine. Ajuns aproape de Vis, parcă mi s-a dat cu maiul în cap. Am plecat, clatinându-mă. Ajuns în biroul meu, am încercat să-mi odihnesc gândurile rebele, luându-mi capul între mâini. Colegul Mircea Tudoran m-a întrebat dacă e cazul să cheme „Salvarea”. Am negat din cap. Nu mai aveam vorbă, nu mai puteam să gândesc! Adio, vis TV!... Speriat, Mircea Tudoran l-a chemat pe Ioan Chirilă. Nea Vanea a încercat să afle ce s-a întâmplat. Am reușit cu greu să articulez câteva cuvinte, că m-a podidit plânsul!... „Nu se poate atâta răutate!”, a izbucnit nea Vanea. „Îi e frică de concurență, că și el comentează din când în când meciuri la TV, ca și Mache?!”... Nea Vanea m-a mângâiat pe cap. „Hai, Mirceo, curaj! O rezolvăm noi și pe asta!... Eu sunt de acord, sută la sută să comentezi la TVR, e o cinste și pentru ziarul «Sportul»!... Îți îndeplinești perfect toate sarcinile din secție!... Eii, asta-i!”... Și nea Vanea a ieșit furios pe ușa Secției „Fotbal”!... Peste zece minute m-a chemat Radu Urziceanu, catran la față. „Bine, m-a convins

Chirilă! Dar numai o dată pe lună îți permit să lipsești din redacție!”...

...La 1 aprilie 1973, comentam la TVR partida S. C. Bacău-Petrolul Ploiești, 2-0 (1-0), golurile moldovenilor marcându-le Mioc și Emerich Dembrowschi. Am început transmisia cu 10 minute întârziere, se prelungise un meci din cupele europene la handbal feminin, norocul meu, altfel, în primele minute nu mi s-ar mai fi legat cuvintele, eram totul o apă, un haos. „Taifunul” a trecut puțin înainte să intru în direct și am avut un debut bun, aplaudat, peste câteva zile, în gura mare, la „Masa Presei”, de Eugen Barbu și Cristian Mantu!... Au urmat aproape o sută de transmisii, culminând cu Iugoslavia-România 0-2, la Zagreb, în 8 mai 1977, când, pe final de meci, în cască, din studioul de la București, mi se striga, făcându-mă că nu aud, „Dedică victoria partidului!”... 8 mai era, doar, Ziua înființării pcr!

Reverență, Nemuritorule Cristian Țopescu!

*ÎN ULTIMUL AN de facultate, distinsul academician Tudor Bugnariu, ginerele lui Lucian Blaga, șeful catedrei de Materialism istoric, cel care la un curs, în anii 1966, l-a

mai potolit pe un coleg, lăudător al vremurilor: „Lăsați-o mai moale cu Dreptatea! Măcar, astăzi, când sute de intelectuali zac nevinovați în închisorile comuniste!”. O spunea și ne cucerea un fost membru de vârf al pcr!... Tocmai acest distins dascăl mi-a făcut onoranta propunere de a-i deveni asistent universitar! L-am mulțumit mult, absolut tulburat, ca și distinsului, fermecătorului dascăl Dan Grigorescu, titularul catedrei Istoria Artei și Literaturii Universale! Dar, am declinat ambele oferte!

*"DE CE renunți la Catedră pentru un oarecare post de cronicar sportiv?!", m-au întrebat, surprinși, Academicianul Tudor Bugnariu și eminentul om de cultură Dan Grigorescu, dascălul care m-a pus să fac prima cronică dramatică din viața mea, în ultimul an de facultate, la „Capul de rățoi”, de George Ciprian, spectacol vizionat de trei ori, la Teatrul de Comedie, ca să scriu o cronică aleasă!

*RĂSPUNSUL MEU, ATUNCI: „Doresc, de mic copil, și cu destule nefondate jigniri suportate, să devin Ziarist Sportiv, ca să cunosc câți mai mulți oameni, de profesii și tipologii diferite, să bat România și Lumea, să-mi fac o bogată Experiență de Viață!”...



Constantin Tofan



Constantin Tofan

La zece ani de la terminarea facultății de filosofie (Cum le aranjează Viața!), banchet al anului meu la „Rozmarin” din Predeal. Și cu mulți dintre dascălii noștri, printre care Academicianul Tudor Bugnariu, chiar la masă cu mine. Mai toți ospătarii au venit să le dau autografe, să-mi pună cele mai ciudate întrebări despre echipele noastre de fotbal, antrenori și jucători. Trecuseră cinci ani de la prima mea transmisie, cea din orașul lui Alecsandri și Bacovia, eram o mică vedetă TV. Minunatul ginere al lui Blaga, domnul Tudor Bugnariu, căruia îi refuzasem onoranta ofertă de a-i fi asistent universitar, m-a bătut pe umăr și mi-a zis părintește: „Bine ai făcut că n-ai renunțat la nebunia ta cu gazetăria sportivă! Ești cunoscut, te iubește lumea!... Iar eu mă mândresc că mi-ai fost student, Mircea!... Un absolvent de filosofie care s-a impus rapid în...presa sportivă!... În lacrimi, l-am îmbrățișat pe minunatul meu dascăl care nu mi-a pus piedică în drumul meu spre un Vis de adolescent!

*ASTĂZI, privind înapoi fără pic de mânie, cu sinceritate, nu regret că i-am părăsit pe Hegel, Kant, Platon și Aristotel, pe academicianul Bugnariu și pe încântătorul Dan Grigorescu, omul care a făcut să mă îndrăgostesc, să-i descopăr și să-i iubesc pe Salvador Dali, belarusul

Marc Chagall, impresioniștii Monet și Manet, Vivaldi, Samuel Beckett și câte alte valori!

* DATOREZ Fotbalului, mai mult decât Gloria, Viața!... Nu-s povești ce scriu!... Dacă nu aș fi fost un cunoscut comentator de fotbal la TVR, aș fi fost mutilat, în cel mai fericit caz (adică o ureche tăiată sau Tendonul lui Achile retezat!), de „cârțițe ale Securității plantate în Lagărul de deținuți politici din Latina, unde, la 13 iulie 1986, am cerut azil politic, eu, secretarul de partid de la Ziarul «Sportul»!...

* CULMEA Paradoxului: tocmitii atacatori (racolați de către Securitatea Română), în Grajdurile din Latina, erau, spre marele meu noroc, înflăcărați „microbiști”: Iani (suporter al lui „Poli” Timișoara) și Nelu (pe viață cu „Știința Craiova”). După ce mi-au furat mașina – o Dăciuță 1300, cu ea plecasem din București spre America, în 4 iulie 1986 –, demarând cu Dacia-hotel și restaurant (portbagajul plin cu grisine, brânză topită, salam de Sibiu, apă minerală, două canistre de benzină să mi le umple prietenii mei din Timișoara înainte de a trece vama, la sârbi) – Iani și Nelu mi-au mărturisit că-mi furaseră «rabla de mașină», numai «îmbârligați» (metafora le aparține!) de peruanul

de la recepția Pensiunii «Claudia» din Roma, plină de exilanți, un columbian Pedro cu studii universitare la Timișoara și racolat de Securitate. M-au dus în fața bisericii din capul străzii, și-au făcut ambii cruce să fie iertați că puteau mutila un om nevinovat. După care s-au întors la Pensiunea «Claudia», cu șişurile lucind în noapte, să-i taie o ureche lui Pedro, «cârțița Bucureștiului». Cu greu i-am oprit să-i lase o «amintire», și, de atunci, au devenit «Prietenii scriitorului!», cum se făleau în Lagăr. Ei mi-au și «rabla de mașina» pe un preț incredibil pentru o Dacie în țara Fiatului, pe 800 de dolari! Da, cei doi derbedei tobă de fotbal, au devenit bodyguarzii mei, apărându-mă inclusiv de «Băieții cu ochi albaștri» infiltrați printre cerșetorii de Libertate care ceruseră Azil politic!...

...SEARA, pe bordura din fața Lagărului din Latina, la 80 kilometri sud de Roma „românii din Camp (Campo dei Profughi) stăteau și, fericiți, mă ascultau pe mine răspunzând la tot felul de întrebări despre Steaua, Rapid, Craiova, UTA, Poli Timișoara, Dinamo, „U” Cluj, nu se mai săturau să le povestesc cum a fost la Sevilla, în urmă cu o lună, unii credeau că am rămas la Sevilla, n-am făcut-o, acolo, eram în interes de serviciu, trimis al Ziarului „Sportul” și mă aștepta o condamnare de 7 ani, niciodată ștearsă! Adevărul e că, în euforia acelei istorice Nopti a Generalilor, când Steaua a devenit Regina Europei, n-aș fi putut rămâne pentru nimic în Lume... Iani și Nelu mă ascultau și mă apărau, îmi comunicau cu exactitate când va veni o „cârțiță” a Securității să mă convingă să mă întorc acasă, că nu pățesc nimic, ba, pe unul din Lugoj, găsit în așa-zisa mea cameră din „Grajdurile din Latina”, au vrut să-l taie, m-am rugat în lacrimi de ei să nu facă o asemenea nenorocire, da, scumpii mei colegi, cerșetori de Libertate, mi-ați salvat Viața!

* CUM A FOST Lagărul din Italia (Latina - 2 săptămâni, Pensiunea „Claudia” din Roma - cinci luni) m-au întrebat, ani la rând, cunoscuți și prieteni?!

* DACĂ MI S-AR OFERI, astăzi, un Milion de dolari (sau euro, nu contează!) n-aș mai putea repeta „Experiența Latina”!

...Bunul Dumnezeu și Zeul Fotbal sunt apărătorii mei!

Recitind *Metafora vie* (II)

Gheorghe Iorga



Gheorghe Iorga

Schema predicativ-paradoxală a lui Ricoeur repune discursul în rolul creator care a absolvit-o pe cea a lui Jakobson. Metonimia, figură nondiscursivă, e relegată de categoria ornamentelor retorice, în timp ce metafora, departe de a fi constituită de o simplă deplasare (reversibilă) pe „axa selecției”, devine experiență de gândire, procedură de descoperire.

Rămâne să spunem că reducerea discursului metaforic la predicăție, fie ea integrată într-o schemă paradoxală, creează un spațiu metafizic în care orice considerație antropologică, inclusiv cea despre *mimesis*, este exclusă. Atras de mimetismul metaforic și de paradoxul său, Ricoeur crede că poate rezerva această ființă vie în atmosfera sterilă a logicii.

Insuficiența predicăției ca model pentru metaforă, care face ca „problema metaforei” să supraviețuiască acestei tentative de a o categorisi, ține de următoarea idee: categoria predicăției, ca orice categorie logică, inclusiv „tipurile logice” ale lui Russell, este insuficientă pentru a ne da seama de un fenomen *cultural* ca figură, pentru că, fiind în mod esențial reversibilă, ea nu poate să sesizeze natura temporală a unor astfel de fenomene, a căror

„structură” este aceea a paradoxului. Structura care definește figura în general (și metafora în particular) comportă două niveluri: prioritatea primului asupra celui de-al doilea este ireversibilă, fiindcă al doilea îl include logic pe primul. „Paradoxul” acestei structuri, ca al oricărei structuri culturale, nu este un semn al vreunui „mister” sau al vreunei „iraționalități”; el exprimă pur și simplu imposibilitatea de a construi un model reversibil al unui fenomen care nu-l include. Figura se construiește, prin urmare, în maniera pe care o prezentăm mai jos.

1. *Sensul figurat este posterior din punct de vedere istoric sensului propriu.* În cazul figurii „moarte”, această prioritate e totdeauna contestabilă, căci reclamă o rescriere a istoriei. Astfel e, cel puțin, de conceput că primul sens al cuvântului „picior” să fie cel al piciorului unei mese. Dar, așa cum Ricoeur a înțeles-o perfect, însăși posibilitatea unei astfel de rescrieri înlătură orice interes pentru această „istorie”, cel puțin în planul creativității culturale. Anterioritatea piciorului animalului în raport cu cel al mesei interesează cu siguranță arheologia culturii. Dar pentru că această istorie e finită, clasată, ea nu mai este locuită de *efectul* care constituie experiența noastră vie a „paradoxului pragmatic”

cultural. Astfel, nicio garanție *experiențială* a veracității istorice nu este posibilă. Or arheologia n-ar putea ea însăși să posede o plauzibilitate – o „narativitate”, dacă vreți, decât parazitând astfel de experiențe reale. Deci metafora vie, și nu cea moartă, este, dacă nu istoric, ontologic primordială. Trebuie oare să remarcăm că, aici, istorie și ontologie prezintă, la un „metanivel” antropologic aceeași structură paradoxală – pentru că e culturală – ca și metafora ca figură? Or metafora nu este vie decât prin sentimentul nostru de anterioritate istorică, care face ca „figurantul” să fie experimentat nu ca un „nou sens” al cuvântului – căci atunci istoria se suprimă într-un acord general de a folosi de acum înainte cuvânt indiferent dacă într-un sens sau în altul –, ci ca un sens care poartă și va purta totdeauna în el posterioritatea sa în raport cu sensul propriu. La fiecare repetare a „metaforei vii” va țâșni această relație temporală. Nu este deci exact să facem să coincidă „uzura” unei figuri, care sfârșește în moarte, cu simpla sa repetiție. Ceea ce îl uzează cu adevărat e repetiția sa în contexte destul de diferite, pentru ca relația propriu/figurat să înceteze a fi resimțită ca ireversibilă și ca figuratul să fie încorporat într-un „nou sens” al propriului.

2. *Orice figură, și, în primul rând, metafora, afirmă o cvasiidentitate prezentă între sensul propriu și sensul figurat.* Tocmai această cvasiidentitate Ricoeur a numit-o „a fi ca”. (Totuși, „ca”-ul analogic nu este decât o varietate – principala, cum o să vedem – a unui *cvasi-a fi*. Modalitatea acestui *cvasi-a fi* este nu referențială, ci *experiențială*, având acces la experiența de viață presupusă la lectorul implicit (sau „narator”). Al doilea termen (sau „sens figurat” sau „conținut”) nu are în mod necesar un nume: orice figură nu e o „figură de cuvinte”. Am putea merge și mai departe și să spunem: „conținutul” figurat este *esențialmente* anonim: *a fi - ca* înseamnă o echivalență nu între două cuvinte, ci între un „cuvânt” (un semnificat) și un „lucru”, obiect experiențial. Acest cuvânt desemnează acest lucru *acum*, iar acest „acum” se distinge pe un fond istoric unde cuvântul desemna *altceva* (alt cuvânt). Momentul figural creează un prezent nou care

relevă deschiderea oricărui prezent în raport cu trecutul deja închis. Am putea chiar face abstracție de aportul particular al oricărei figuri specifice: esența figurii constă din faptul că ea creează un *prezent* lingvistic care este, dacă vreți, irupția vie, posibil de cunoscut, a lui *parole* pe fondul mort al lui *langue*, ca să ne exprimăm în termenii lui Saussure.

3. Totuși raporturile pur formale expuse în (1) și (2) nu sunt suficiente pentru a defini figura în efectul său, adică în realitatea sa *estetică*. Pentru ca acest fapt să se întâmple, „cuvântul”, *vehiculul* figurii, trebuie să fie resimțit ca readucând „lucrul” experiențial la o esență primordială care nu este decât implicită în experiența însăși. Astfel spus, cuvântul, ancorat în trecutul său lingvistic, desemnând o realitate experiențială posterioară sensului său primitiv, trebuie să releve adevărul cultural latent al acestei realități pe care numele său obișnuit, dacă există, n-ar face decât să o disimuleze. Suntem îndreptățiți să vorbim despre „adevăr cultural”, pentru că faptul însuși de a desemna o experiență anonimă sau insuficient particularizată de un semnificant deja prezent în lexic este un act de credință în adecvarea limbii ca instrument cultural. Acest act de credință reafirmă vigoarea experienței colective, punând-o la încercare într-un prezent tranșat de actul însuși al continuității sale în raport cu trecutul. Faptul că „sensul nou” va rămâne întotdeauna nou, că metafora vie nu va coborî în mormântul catahzei merită deja atenție: e un semn că noul figural, în loc să distrugă sau să „depășească” trecutul, se deplasează, dimpotrivă, spre el.

4. Efectul figurii constă, în felul acesta, din a reînnoi comuniunea oamenilor în cultura lor. Totuși cuvântul-vehicul, în accepția sa obișnuită, nu îndeplinește această sarcină. Uzajul figural și secundar al cuvântului este acela care ne face să resimțim primordialitatea sa. Or aceasta nu e resimțită ca aparținând cuvântului ca atare, ci realității experiențiale pe care „sensul său propriu” o desemnează. Noi sesizăm adevărul unei figuri printr-o „experiență degândire” în care punem la contribuție cunoașterea lumii referentului primitiv al cuvântului-vehicul al său. Dar, aici, nu e vorba deloc despre o simplă *comparație*

între două experiențe, una „proprie” și un „figurat”, care nu ar face decât să restabilească reversibilitatea lui *a fi - ca* pe un alt plan. În textul în care se situează figura, text necesar discursiv, noi suntem în *situație* temporală. Experiența la care facem apel este, dimpotrivă, detemporalizată și chiar dezindividualizată; ea nu este decât o colecție de umbre rememorate al cărei orizont este o idee colectivă. Tocmai această Idee (semnificat) este aceea pe care am numit-o „esență” sau „adevăr cultural” al experienței-conținut. Astfel, efectul figural trece printr-o reprezentare imaginară a semnificatului propriu care în *contextul discursiv* este secundară în raport cu reprezentarea imaginară a înseși situației-context.

Paradoxul experienței figurale și, în particular, cel al metaforei, se reflectă în răsturnarea priorității ontologice între (1) și (4). Această răsturnare nu se datorează unei confuzii teoretice: ea corespunde, dimpotrivă, experienței fundamentale a figurii. „Paradoxul pragmatic” care se realizează în această experiență se rezumă astfel:

a) în raport cu limba, atât cât este cunoscută de cititor, sensul figurat al cuvântului-vehicul al figurii apare ca o extensie a sensului său propriu-ontologic, pentru că din punct de vedere istoric el este secundar;

b) în momentul prezent al „istoriei” povestite în text (diegează), o relație reversibilă de cvasiidentitate se stabilește între experiența de viață evocată de cuvântul-vehicul și cea reprezentată în text (care poate, sau nu, să aibă în plus numele său „propriu”);

c) în contextul discursiv, experiența reprezentatului (conținutului) este primordială; experiența desemnată de sensul propriu al cuvântului-vehicul e deci resimțită ca fiind secundară în raport cu ea.

Raporturile de primordialitate/secundaritate sunt nu teoretice, ci trăite; se stabilește în felul acesta un raport paradoxal de *incluere reciprocă* între cele două „sensuri” ale cuvântului-vehicul, în care figuratul pare în același timp o subcategorie lexicală inclusă în propriu și o supracategorie experiențială care îl include.

Această analiză a figurii (analiză „paradoxală”) ne permite să înțelegem centralitatea *metaforei*,

pe care schema noastră nu o desemnează nicăieri în specificitatea sa, în raport cu ansamblul tropilor. Dubla relație de „primordialitate” pe care am descoperit-o se asimilează ușor cu noțiunea logică de „incluere” care se află la baza oricărui paradox. Totuși, experiența vie a acestei relații, pe care Ricoeur a numit-o sugestiv „a fi - ca”, este o varietate a fenomenului mai general numit *mimesis*. *Mimesis*-ul se află la originea oricărui paradox cultural și, deci, a culturii înseși. Prin imitație doar cunoaște omul „nivelurile” ontologice care vor deveni într-o zi la Russell „tipurile logice”. Comportamentul imitat este secundar în raport cu subiectul-celălalt („mediator”), dar el creează chiar prin asta o subiectivitate secundă, aceea a imitatorului, în raport cu care comportamentul-celălalt este el însuși secundar. Subiectul se creează subordonându-se celui alt și chiar prin asta subordonează pe celălalt propriei subiectivități. Aici se află, credem, modelul, arhetipul tuturor paradoxurilor trăite.

Or dacă figura este întemeiată pe o cvasiidentitate între două experiențe, ea comportă deja un raport mimetic.

Experiența-vehicul „imită” experiența-conținut, dar se erijează prin asta în experiență-stăpână al cărei conținut nu va fi decât o simplă subcategorie. Această relație este adevărată pentru orice figură, dar, în cazul metaforei, ea se dezvoltă în plus cu raportul *semantic* între vehicul și conținut, vrem să spunem, cu sensul referențial ce desemnează o ființă obiectivă, abstracție făcând de orice experiență particulară.

Prestigiul aparte al metaforei traduce faptul, subliniat de Ricoeur, că ea este cea mai „vie” dintre figuri, în timp ce metonimia, de exemplu, nu este întotdeauna decât o mecanică sterilă. Figurile nonmetaforice vor participa oare la forma mimetică fără să-i dea un conținut concret? Răspunsul se găsește în formula „a fi - ca”. „A fi” al metaforei e inseparabil de „ca”, în ceea ce privește *mimesis*-ul, *a fi* și *ca* sunt, ca să spunem așa, sinonime: subiectul mimetic nu este decât dacă este ca Celălalt. Dacă ne vom mulțumi să-l asociem „metonimic”, adică să-l opunem „ironic” Celuilalt, el nu va mai fi deloc Subiect, căci astfel de relații nu conțin decât o dependență unilaterală, dincolo de paradox. Or

în figurile nonmetaforice, relația mimetică nu lipsește, dar e limitată la *contextul* discursiv și la experiența particulară pe care o înglobează, în timp ce metafora *dedublează* acest mimetism la scară lexicală. Aportul cognitiv-predicativ al lui „a fi - ca”, ce-l entuziasmează pe Ricoeur, nu este decât o proiecție pe planul logicii a realității sale culturale. Pentru că, împotriva altor figuri, metafora își menține efectul și când e detașată de propriul context discursiv, fiecare metaforă constituind, într-adevăr, singură un discurs.

Metafora e *unitate minimă a discursului*, iar prezența sau absența unei realități metaforice constituie în fapt singurul criteriu care permite să distingem un *discurs* de o manifestare oarecare a limbajului. Dar, pentru a înțelege mai bine acest lucru, trebuie să depășim noțiunea noastră, gata făcută, despre retorică, despre clasarea figurilor.

Faptul însuși de a putea numi și clasa diversele discursuri depinde de posibilitatea de a le reduce la relații „moarte”, reversibile, din care paradoxul cultural este exclus. Această reducere nu infirmă efectul cutărei figuri specifice în contextul său discursiv; ea permite o analiză semantică situată în planul unic al lexicului sau, mai bine spus, al *limbii* în raport cu *discursul*.

Interesul pentru „retoricile” figurilor, pentru tropologii, ține de ideea că ele permit raționalizare, mai întâi, a compoziției și, apoi, a lecturii discursurilor în contexte culturale, unde aceste activități sunt conștiincios cercetate de dragul de a fi cercetate. Dacă retoricile clasice au supraviețuit până în secolul al XIX-lea, asta se explică prin faptul că au servit încă la comemorarea școlară a culturii clasice. Dacă ele au cunoscut o recrudescență a interesului după câțiva ani se datorează faptului că învățământul universitar a devenit o activitate de masă, a simțit nevoia urgentă să raționalizeze până la studiu texte literare moderne, pe care le citeam înarmați doar cu intuiția noastră culturală. Tropologiile, în ciuda oricărui interes pe care o sociologie a culturii poate să-l găsească în ele, sunt esențialmente instrumentele unei pedagogii care nu ne învață cu adevărat nici creația, nici chiar lectura textelor literare, ci, mai degrabă, compoziția metatextelor care ar servi probelor concrete pe care



Constantin Tofan

textele însele le-au asimilat. Aceste retorici sunt mai ales periculoase pentru că ele par să continue fără probleme autoritatea tradiției cu o verificabilitate în întregime „științifică”. De aici până la a vedea jaloanele unei gândiri autentic empirice privind funcționarea literaturii, care s-ar prelungi de la sofști până la colaboratorii *Poeticii*, nu mai e decât un pas. Dacă retoricile continuă să deformeze, chiar la un Ricoeur, înțelegerea experienței literare e că antropologia noastră culturală nu a ieșit deloc din copilăria sa aristotelică. Orice instrument, oricât de grosier ar fi, este bun dacă poate să ne dea iluzia de a reduce discursul la logică, suprimând ireversibilitatea „paradoxală” a efectului său cultural. Cultura își ascunde originile și, într-un fel, nu există decât pentru asta, anticultura științifică face mai mult, încercând să ne facă să credem că timpul originilor, ca și cel al prezentului, este pretutindeni omogen și perfect reversibil. Să facem totuși remarca următoare: retoricile definesc figurile, excepție făcând metafora, nu în raport cu efectul lor în situație, ci numai în termenii semantismului lor. Fiindcă structura semantică a metaforei nu face decât să dedubleze tema funcționării sale discursiv, analiza retorică relevă în *acest singur caz* natura mimetică a experienței odată cu metafora însăși și cu orice altă figură.

Această analiză, în aparență asemănătoare cu toate celelalte –

metafora bazându-se pe analogie, metonimia, pe contiguitate etc. – se situează, deci, într-adevăr, pe un plan diferit, ca și cum acest paralelism aparent n-ar fi acolo decât pentru a masca o diferență esențială. Rezultă că, în sensul în care metonimia este „figură de contiguitate”, *metafora nu e deloc o figură*; viața metaforică nu se lasă redusă la o structură moartă. Astfel, analogia prin care retorica încearcă să o captureze scapă, la o ultimă analiză, categoriilor reversibile ale logicii. Analiza semiologică, încercând să descrie metafora, după exemplul altor figuri, ca pe o combinatorie de seme, simplifică într-adevăr sarcina noastră explicativă, acolo unde categoriile vechii retorici se pretează rău la o sesizare sistematică.

Să luăm ca exemplu primul vers din „La chevelure” („Părul”), de Baudelaire: „O Toison, moutonnant jusque dans l’encolure!” („O, plete peste umeri în valuri răspândite!” – tread. Al. Philippide; sau: „O, plete unduioase pe umeri lin căzute!” – trad. C.D. Zeletin). „Toison” (plete) este o metaforă pentru „chevelure” (păr). Se poate analiza grosolan „toison” prin P (= „sistem pilos”) – oaie și „păr” prin P (= „sistem pilos”) – femeie. Cele două cuvinte au deci un sem comun (P) asociat la alte două seme (oaie/femeie); „toison” e la oaie ceea ce e „chevelure” la femeie, ceea ce constituie analogia. Simplu, nu? Mai banal nici că se poate!

Riscăm așadar să lăsăm să ne scape natura pur aposteriorică a

acestei analize. Nimeni n-ar putea afirma că *lectura* acestei metafore trece prin semul (P). Acesta e mai degrabă evocat *a posteriori* pentru a explica alegerea făcută de poet. Cititorul care înțelege „toison” („păr bogat”, în traducere exactă) și își imaginează „une chevelure” („păr”) nu se va gândi decât la momentul pregătirii explicației textului punându-și întrebarea: Ce au în comun „toison” și „chevelure”? Dar, cum nicio etichetă nu distinge în text metaforele de alte figuri, chestiunea nu poate fi pusă, deocamdată, decât în termeni foarte generali. Care e principiul cvasiidentității dintre „toison” și „chevelure”?

Figurile se întâlnesc totdeauna într-un context discursiv, chiar abstracție făcând de acesta. Cum? Răspunsul va fi determinat mai puțin de o structură semantică „obiectivă”, cât de o experiență imaginară⁴.

În textul lui Baudelaire, aspectul animal al „părului” e întărit de „moutonnant” („a încreți ca părul de oaie”, „a forma valuri cu creste albe”) și de „encolure” („grumaz”, „gât”, „răscroiala gâtului”); în același timp, titlul poemului ne-a învățat deja că e vorba despre un păr uman. Dar, indiferent de contextul în care cuvântul „toison” s-ar referi la „chevelure”, *mimesis*-ul mutual a două experiențe astfel evocate ar putea lua ca punct de plecare o similaritate intuitivă (la pipăit, la văz, în raport cu corpul etc.), care s-ar preta apoi la o

analiză semică, al cărei interes constă din aportul său cognitiv „obiectiv”, adică din posibilitatea ca ea să ne dea de înțeles principiul acestei cvasiidentități. Or fiindcă ceea ce se află, aici, în joc e un raport între 1. experiența de viață (directă sau indirectă) a lui *toison* și 2. experiența fictivă contextuală a lui *chevelure*, adică între un corpus experiențial rememorat și o experiență imaginară pentru care acest corpus trebuie să servească de model, putem detașa metafora de contextul său fără să pierdem din vedere principiul cvasiidentității pe care îl evocă, principiu pe care îl putem obiectiva ca „a fi - ca”⁵. Însă vom vedea că, în cazul figurilor nonmetaforice, nici analiza semică, nici descrierea retorică tradițională nu ne dau mijloacele de a înțelege funcționarea lor contextuală.

Într-adevăr, din momentul în care încercăm să explicăm această funcționare în termenii unui efect estetic, figura, indiferent care e denumirea sa retorică (determinată, cum știm, începând cu raportul noncontextual dintre vehicul și conținut), se va reduce la o specie de metaforă.

Să luăm mai întâi una dintre rarele metonimii „vii” citate de Fontanier⁶:

„Le *char* n'écoute plus ni la viox, ni le frein” („Carul nu mai ascultă nici de voce, nici de frână” – Delille – trad. n.). Fontanier sugerează două

interpretări posibile ale cuvântului „char” („car”):

1. ca „sinecdocă, pur și simplu”, adică tot ceea ce formează carul împreună cu caii care-l trag, și

2. (ceea ce preferă mai mult), metonimie pentru *cai*.

Or, în cele două cazuri, vom avea: car/cai = T (tracțiune)⁷. Interpretarea favorită a lui Fontanier refuză sesizarea intuitivă imediată a lui (T), dar cum am observat, chiar în cazul contrar (T) ar fi o realitate sintetică imediat imaginabilă, și nu o ființă abstractă, analitică. A spune „car” pentru „cai” înseamnă oricum să faci apel la experiența de viață prin care știm că aceste care sunt trase de cai.

Cum ar putea fi experimentată, ca *mimetică*, această figură? Noi vedem mai ales *carul* care nu se oprește, căci el conține ființa umană care ne interesează în primul rând, și numai în al doilea rând caii, care nu sunt decât o extensie motrice, utilitară. Totuși, înțelegem în cursul lecturii că „vocea” și „frâna” ar trebui să atingă mai întâi caii și numai prin extensie, carul. *Car* și *cai* sunt implicați într-o *aceeași* mișcare, o *aceeași* incapacitate de a se opri. Astfel, prezentul cuvântului „car” și contextul discursiv al întregului vers comportă *aceeași* inversiune de prioritate și *aceeași* cvasiidentitate, ca și „toison” și „chevelure”. Chiar așa fiind, această structură mimetică nu este lexicalizabilă; carul *nu este* precum caii: el acționează ca ei într-un context particular. Or această metonimie este eficace din punct de vedere poetic, vie, și nu moartă, pentru rațiunea următoare: că, citind acest text, trebuie să resimțim, „paradoxal”, totodată, primatul moral al carului și primatul material al cailor. Dar, în acest moment, analiza semică: car/cai = T nu corespunde experienței lecturii, care ar fi mai degrabă redată de: car = M/loc conținând ființa umană, cai = M/forță motrice, în care „M” desemnează mișcarea precipitată a ansamblului. Analiza aceasta ne face să vedem imediat prin ce anume e legată „metafora” de contextual său precis, M desemnând nu o calitate a carului, ci o „afecțiune” contingent. Ea relevă, în același timp, fragilitatea iluziei oricărei „semantici structurale” care încearcă să decupeze cuvintele în seme atomice și, de aici, a oricărei tentative de a infuza viață clasificărilor retorice.



Constantin Tofan

E suficient să ne eliberăm de categoriile iluzoriu raționale ale vechii (și modernei) retorici pentru a vedea în metaforă arhetipul creației lingvistice: adică, arhetipul incidenței discursului („parole”) asupra limbii. Orice figură e creditată de discurs, fiindcă ea nu ar putea exista fără să fie o diferențiere posibilă între sensul „propriu” al cuvintelor și contextul lor discursiv. Ea poate, astfel, să ne facă să înțelegem mai bine jocul relațiilor intersubiective, prezent în orice discurs. Pentru ca discursul să aibă loc, trebuie ca locutorul să-și supună imaginația cuvântului subiectului vorbitor. Or când detașăm metafora de contextual ei, subiectul vorbitor nu poate să mai joace rolul de stăpân al discursului, model al unui mimesis imaginar. Numai în acest moment am putea să ne gândim la *a fi - ca* al lui Ricoeur, care „ar păstra” metafora reducând-o la un fel de predicăție. Totuși metafora în calitate de cvasiunoaștere, ar pierde tot din efectul său estetic, când, de fapt, tocmai efectul „paradoxal” dă viață acestei figuri. Această viață este într-adevăr supraviețuirea relației intersubiective dintre subiectul vorbitor și auditoriul discursului.

Metafora vie nu e decât un citat, dar un citat care conține în el însuși propriul context, ceea ce analiza semică relevă folosind un sem, ca „P” în exemplul nostru, care nu e decât implicită în relația conținut/vehicul din care e făcut citatul. Astfel, identitatea istorică a creatorului cutărei metafore (a se vedea ansamblul discursului particular în care ea se manifestă) poate să fie uitată, fără să fie atinsă inima vie a acestei figuri.

Model al creației lingvistice, metafora este, deci, și stăpânul discursului. Fondul său mimetic (sau „analogic”) nu ne este dat printr-o intuiție apriorică, ci traversând garanția furnizată de subiectul care a impus imaginației noastre cvasiidentitatea încă neraționalizată a celor două ființe. Am comite cu siguranță o eroare, dacă am vedea în această analiză, odată terminată, prima sursă a metaforei. Dimpotrivă, raționamentul care reduce metafora la *a fi - ca*, ca și cel al silogismului, este el însuși posibil, dacă plecăm de la relația intersubiectivă deja conținută în metafora însăși. Ce ne poate învăța deci metafora privitor la *originea* discursului, de fapt, privitor

la originea limbajului însuși? Fără îndoială că toate categoriile discuției noastre prelabile presupun o limbă și o tradiție discursivă preexistentă. Și, totuși nimic din analiza pe care ne-am străduit s-o facem nu ne împiedică să aplicăm aceste categorii la stadiul formator al limbajului. Un cuvânt precum „cal”, de exemplu, pare a nu ne pune nicio problemă de definiție. Cu toate acestea, singura origine verosimilă a cuvântului având calul ca semnificat s-ar putea afla în contextual unui grup social limitat, necunoscând decât un număr limitat de cai. Aplicarea unui astfel de cuvânt la alți cai, care ar constitui într-adevăr trecerea de la numele propriu la numele comun, comportă o activitate mimetică pe care ar trebui să o asimilăm cu cea care intră în joc în metaforă. Dacă analiza noastră va putea să lumineze această problemă într-o zi, asta se va realiza nu printr-o invocare nouă a naturii mimetice sau analogice a acestei activități, ci prin afirmarea naturii sale paradoxale și prin urmare *estetice*. Generalizarea numelui propriu nu e explicabilă prin noțiunile unei logici intuitive, neformulate încă: raportul dintre „cal” și *acest (nou) cal* există mai degrabă pentru a se apropia de cel între „toison” și *acest păr* (din contextual discursiv). În cele două cazuri, raportul „metaforic” poate să fie separat de contextual său concret fără ca raportul de includere mutual caracteristică experienței estetice să fie distrus. Căci *noul cal* depășește,

ca obiect al experienței, cuvântul care încearcă să-l califice, pe când în contextual experienței provocate de acest cuvânt *calul particular* este acela care e redus la rang de extensie a unei realități deja date. Totuși diferența dintre cele două cazuri este de luat în seamă; în cel al calului nu e vorba despre un discurs în sensul obișnuit al termenului.

Actul de a numi o ființă nouă prin extinderea sensului unui cuvânt propriu preexistent, act care e, cu siguranță, fundamental pentru crearea unei limbi, comportă o relație intersubiectivă asemănătoare, dar nu identică, cu cea din interiorul discursului propriu-zis. Subiectul care numește își oferă intuiția de cvasiidentitate drept garanție a spuselor sale. Însă această cvasiidentitate nu poate rămâne la starea unei relații estetice: ea comportă și o postulare de identitate virtuală care lexicalizează numirea metaforică și care, prin asta, dizolvă sensul „propriu” într-un nou sens comun.

Estetica prediscursivă nu are, deci, niciun mijloc de a-și conserva efectul, care depinde de o separare între figurat și propriu, ce nu poate fi menținută, adică *repetată*, decât în discurs. Astfel, în ciuda înrudirii celor două mimetisme, despre care tocmai am vorbit, există între ele o soluție de continuitate absolută. Discursul nu se naște din simpla evoluție a limbii; trebuie să căutăm o ipoteză extralingvistică pentru



Constantin Tofan

a explica originea sa. Dacă studiul metaforei nu poate să ne învețe nimic în privința acestei ipoteze, ea nu e lipsită totuși de interes pentru cel care ar dori să construiască o teorie generală a discursului. Să ne reamintim că, apropo de un exemplu de metonimie (carul și caii), am descoperit că efectul estetic al acestei figuri depinde de faptul că ar putea fi înțeleasă în contextul său ca o metaforă, comportând o relație mimetică între figurat și propriu. Orice extras dintr-un discurs, chiar discursul în întregime, poate fi așezat sub rubrica unei „figuri”: un gen literar, de exemplu, nu e nici mai mult, nici mai puțin decât o figură „în mai multe cuvinte”. *Efectul* acestui discurs, oricare ar fi numele generic pe care i-l dăm, va depinde, exact ca efect al metonimiei lui Delille, de faptul dacă putem avea o experiență „metaforică”, adică *mimetică*. Dar ce se mimează? Desigur, materia cu ipoteze antropologice; dar măcar putem afirma că, în raport cu realitatea experiențială „figurată” în discurs, aceasta o depășește totodată prin experiența de viață pe care o evocă și este depășită de ea când auditoriul „în situație” se găsește în contact cu ceea ce-și imaginează el că este această realitate în ea însăși.

Tocmai în această încrucișare paradoxală dintre certitudinea cuvintelor deja cunoscute și angoasa unei experiențe vii, fără seamăn, măsurată cu știința acumulată, se produce ceea ce Aristotel numește *catharsis*, metaforă care afirmă legătura dintre discursul lumii și sacrificiu. Orice discurs este deci metafora unei origini ale cărei rituri de sacrificiu nu constituie decât „figuri” ale altui gen. Dar noi știm deja că orice figură nu produce efect decât ca metaforă...

Note:

¹ Distingem, aici, *trei* și nu *două* grade de discursivitate: contextul discursiv, lexicul și, între ele, un nivel la care cuvântul e sigur, separat de contextul său, dar la care, în același timp, el e înțeles ca făcând parte în mod necesar dintr-un context oarecare. E cea mai mare eroare a semanticii să ignore această ultimă categorie și să se epuizeze în zadarnice tentative pentru a trece de la primul la al doilea. Dar o semantică prediscursivă ar trebui să abandoneze „iluzia linneană” de a crea o taxinomie de cuvinte; ea va trebui să părăsească claritatea „științifică” a referențialului pentru penumbra experiențialului.

² Această discuție a trecut sub tăcere natura paradoxală a relației mimetice astfel stabilite, pentru că ceea ce ne interesează aici nu este structura internă a acestei relații înseși, ci posibilitatea pe care o avem să o detașăm de contextul său discursiv, de a face din ea un „minidiscurs” sau, mai bine zis, locul de întâlnire dintre limbaj și discurs. Foarte rapid, aplicația schemei noastre la acest exemplu ar fi următoarea:

a) pe planul *lexicului*, sensul propriu al lui „toison” e acela care include extensia sa posibilă în descrierea lui „chevelure”; b) în prezentul textual, lectorul are

intuiția sintetică a cvasiidentității pe care tocmai am descris-o;

c) în planul discursiv, „chevelure” este substanța prezentă, iar „toison” nu e decât un calificativ generic (un *gen* de „chevelure” care seamănă cu „toison”). Astfel, intuiția cvasiidentității comportă o includere mutuală a doi membri ai ecuației. Să mai remarcăm că singurul *uzaj contextual* al lui „toison” e suficient pentru a justifica această schemă.

³ E de notat că majoritatea exemplelor de metonimie sunt *nume proprii*, care, cel mai adesea, nu constituie figuri decât dacă restrângem sensul lor dincolo de cel al uzajului obișnuit, ceea ce nu e decât o definiție a catahrezii. Or când aceste figuri depășesc catahreza, ele o fac spre personificare, care este și ea o varietate a lui *mimesis*.

⁴ Todorov a remarcat că orice metonimie se reduce, în felul acesta, la o sinecdocă. Trebuie să spunem, de asemenea, că, în analiza sa, el afirmă același lucru despre metaforă: raportul *toison/chevelure* s-ar putea analiza ca o dublă sinecdocă a semului (P). Această analiză împărtășește defectul pe care l-am relevat mai sus, în analiza semiologică a metaforei: semul (P) nu este decât fructul unei analize a *aposteriori*, în timp ce chiar semul sintetic (T), dacă într-adevăr interpretarea sinecdotică este cea bună, corespunde unui dat imaginar imediat.



Constantin Tofan

Hasan Erkek

O istorie dramatică

Privește
Privește marea
Ascultă-i vocea din adânc
Din adâncul adâncului
Privește cât sunt de calme apele
Asemenea ochilor copiilor
Ochii lor larg deschiși par un loc
În care totul s-a cutremurat
Privește cum pescarii își adună plasele
Este greu, este foarte greu
Stâncile ascuțite
Au tăiat palmele mele
Degetele rupte
Valurile vuiiau în toate părțile
Din stânci curgea sânge
Ai dormit bine?
Micul dejun te-a săturat?
Cerealele au fost bune, nu?
În gâtul meu
În gâtul meu mereu același nod
În calea suspinului

2

Privește
Privește marea
Privește cum se mișcă peștii în apă
Frunzele și florile încep să tremure
Albastrul cerului se întunecă
Fiica ta se joacă frumos
Ea crește în armonie spre ziua de mâine
În părul ei
În părul ei flutură o panglică roșie
Privește cum aterizează fluturele pe apă
Mereu un țuit constant
În urechile mele

Hasan Erkek



Altă o explozie
Am tras de ac
Am tras de ac, uită-te la mare
Somnul este sfărâmat de gloanțe
Ți-ai luat medicamentul?
Nu îl uita
Privește pescărușii
Privește cum plutesc pescărușii spre țărm
Ochii lor rămași întredeschiși
Totdeauna vor privi în spatele meu

3

Privește
Privește marea
Privește marea
Inima copacului a fost smulsă
Bucăți din el sunt puse pe foc
Fiecare din ramurile lui s-ar fi legănat
Odată cu frunzele
Luați pietricele în palmă
Încercați să le simți, să le vedeți frumoase
Corpurile moi tot mai cad
Măinile i se deschiseseră,
Ar fi vrut să spună ceva
Acum nu mai spune nimic
Privește doar marea cu o mie de ochi
Valurile îi invadează trupul
Cartea din buzunar avea un titlu complicat
„A fost revoltă”, „a fost sacru”, „a fost vărsare de sânge”

O clipă în care totul se amestecă
Gândește la „clipă” și uită trecutul
Privește marea
Privește marea
Promite-i că totul
Va fi bine
Va fi bine

Hasan ERKEK s-a născut la 1 mai 1970 în orașul Adıyaman, Turcia, este poet, dramaturg și expert în arta dramatică. La Universitatea Anadolu, prof. dr. Hasan Erkek a condus Departamentul Artelor Dramatice și ale Spectacolului. În prezent, este decanul Facultății de Muzică și Artele Spectacolului ARUCAD și șef al Departamentului de Teatru.

Actualmente se află la Paris.

Hasan Erkek este un cărturar desăvârșit al cărui rafinament artistic emoționează prin profunzimea ce caracterizează opera sa. Autorul a publicat 28 de volume, 26 dintre volumele sale, fie poezie, fie de artă dramatică, au fost publicate în 15 țări, Franța, Germania, Spania, Albania, România, Bulgaria, Rusia, Armenia, Azerbaidjan, China, Camerun, Georgia, Croația ș. a.

Din volumele de poezie publicate: *Trăiască Pacea* (1995); *Jurnalul lui Ezgi* (1997); *Pragul* (2001, 2013); *Cântec pentru adolescenți* (2013); *Ah! viață, renaște-mă* (2013); *Violeta albă* (2013); *Din dragoste am sângerat* (2015); *Prințesa florilor*

(2015); *Secretele păsărilor* (2015); *Cercul iubirii* (2016); *Cercul sacru* (2019); *Epopée mută* (2020).

Carierea literară și artistică i-a fost răsplătită cu peste 20 de premii. În 2016, poetul Hasan Erkek a primit „Premiul European de Poezie” al Festivalului Internațional „Noaptea de Poezie de la Curtea de Argeș”. Poetul este membru P.E.N. Internațional Turcia, de asemenea autorul face parte din conducerea mai multor asociații de scriitori, dramaturgi și traducători de teatru din Turcia.

Ca dramaturg, în perioada 1998-2022, lui Hasan Erkek i-au fost puse în scenă peste 30 de piese de teatru, în țară și străinătate. Piese sale fac parte din repertoriul general al Teatrelor de Stat (Naționale), cât și din repertoriul Teatrelor din Istanbul.

Traducere în limba română și prezentare de
Niculina OPREA

Epopée mută

Pentru Beyhan Büyükyıldız

Poate sunt o fereastră bătută în cuie
 Poate sunt o viperă veninoasă
 Care și-a otrăvit coada
 Nu știu încotro să merg

În anotimpul cu zăpadă până la genunchi
 Cumnata mea fără copil înnodea testiculele vântului
 Câțiva bărbați ne-au blocat acoperișul de pe terasă
 Fără conținere plângeau femeile îmbrăcate în negru
 Pe obraji lor înconjuțați de eșarfă
 Am vrut să ating o lacrimă –
 Fetele, fiecare era o dantelă îndrăgostită
 De un ac
 Ochii lor suferinzi priveau la iubirile
 Ce se îndepărtau

Oriunde mă duc
 Se topește plumb împotriva deochiului
 Este căutat cineva cu nume însă absent
 Sub perne mai sângerează amulete

Atârnau țurțurii sub streșină
 Viața era făcută din stalactite și stalagmite
 Oamenii cu arme veneau și plecau
 Fiecare bărbat își îngrijea muntele de sprâncene
 Jarul din vatră se transforma în cenușă
 În grămăjoare care se ghemuiau pe la colțuri

Cine sunt eu?
 De ce mă află în acest vis?
 Oriunde îmi duc mâna
 Dau de mânerul unui pistol
 Pereții noștri încă păstrează urmele gloanțelor
 În scrisorile primite cu plicuri rupte
 Scrierile în arabă mai mult șterse
 Nu dezvăluie nimic din enigmele lor

Toate mustățile semănau cu ale tatălui meu
 Cei aflați în casă își rulau țișările
 Își mângâiau mustața de pernele din lână
 M-a invadat scârțâitul tabacherelor
 Și al brichetelor
 În paharele lor cu ceai interzis își priveau chipurile
 De parcă tatăl meu s-ar fi pierdut
 În furtuna de zăpadă
 În frigul adânc ori în închisoare numărând
 Zilele în așteptarea condamnării la moarte

În întuneric lupii se speriau de propriile urlete
 Focul mai mult stins era ca fumul în jurul stupilor
 Miroas de fitil, gaz, cârpe și alcool
 O adolescență desprinsă dintr-un basm
 Un somn lângă torsul pisicii
 O rochie de mireasă mucegăită într-un cufăr de nuc

Cine sunt eu?
 Sunt cumpăna unei fântâni
 O tristețe profundă mă duce cu ea –
 Este tot ceea ce știu să fac

Zăpada nu se topise în vatră
 Tropăiturile cailor se auzeau dinspre grajd
 Poate că fugiseră deja
 Scârțâitul obloanelor se întrecea
 Cu lătratul câinilor din curte

Eram suspinul unei vrăbii acoperită cu o sită
 Înainte de a-i fi rupt capul de copii
 Gâtul vrăbiilor nu ar trebui atins
 De gândul copiilor

Oriunde mă duc sunt un evadat
 Un cioban fără turmă
 Înțepenit în turnul memoriei lui
 În haina de lână a insomniei

Ion Cocora



Femeia verde

Femeia verde verde ca un somn verde verde
în care un armăsar verde nechează verde
înhămat la o sanie verde dinaintea blocului verde

femeia verde verde ca un horn verde pe care
într-o dimineață de crăciun verde cobor să-i las
pe clanța verde a ușii verzi aripi de reni verzi

femeia verde verde ca inocența botului de miel verde
verde sugând la țâța verde a mamei sale oaia verde
lapte verde la un foc verde scos pe nări de pipă verde

femeia verde verde cu coapse verzi cu sfârcuri verzi
cu tălpi verzi sub care aş vrea să iernez verde într-o
iarnă verde cu ofuri și sughițuri verzi cu vestitori verzi

femeia verde verde verde ca dumnezeu într-o zi verde
de paște verde când își arată mila verde față de iisus verde
și-l învie verde luându-l alături de sine în cerul verde

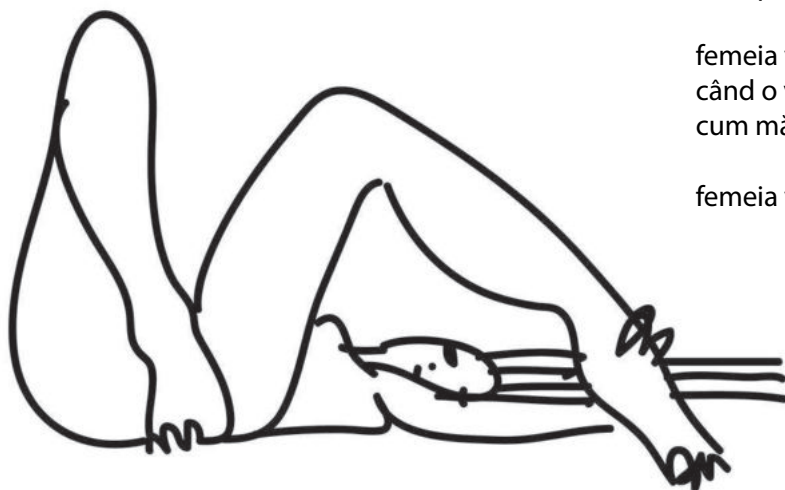
femeia verde verde ca lumina verde din ochii verzi care
plâng verde cu lacrimi verzi să aibă poetul verde cu ce-și
scrie poemul verde pe un suflet verde pe un sicriu verde

femeia verde verde verde asemeni unui vis verde
când o visez verde într-un pat verde într-o noapte verde
cum mă înghite în sexul ei verde ca o gură de lup verde

femeia verde verde verde ca speranța că voi muri verde

Femeia mesaj

Femeia mesaj abstract femeia piatră de hotar
nu se naște nu moare o porți în memorie
o poți povesti poți zice despre ea că există
femeia cavou sinucigaș ia lecții de nestatornicie
învăță cântece de adio înoată pe un lac înghețat
calcă pre sine cu sine până când se va dezgheța
femeia zar femeia număr norocos
femeia mâna lui dumnezeu pusă duios pe creștet
femeia ei însăși mamă ei însăși fiică
femeia care a născut-o pe antigona ca numele
nefericirii pe pământ să se numească antigona
femeia care dacă nu ar fi existat ar fi trebuit
să se inventeze precum mersul pe ape
femeia mesaj cade din cer când nu te aștepti
altfel cine ar șterge praful de pe poeme



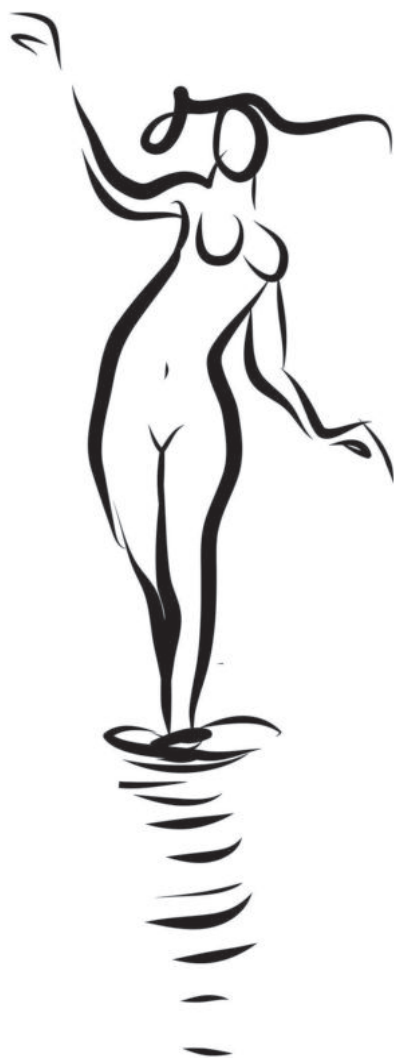
Femeia chiră chiralină

Femeia chiră chiralină femeia chiar femeie
femeia paravan între tine și tine între trup și minte
femeia chiră-eșarfă femeia chiralină-cravașă
femeia-naufrajiu în călimara cu cerneală de pe masa
de scris a poezilor romantici în lungi nopți de iarnă
femeia cur delicios femeia sintagmă a extazului

femeia limbă cu parfum de vechime femeia medee
rupere de nori peste o autostradă cu destinația blocată
pe care traficul își pierde orice sens

femeia născătoare de halucinații în baie sub duș
exersează pe sâni cu degetele ei prelungi de pianistă
alfabete necunoscute desenează sexe exotice
experimentează bijuterii cu nări și mirosuri avangardiste
joacă popice sare coarda își cerează firele fugite de la ciorapi
ridicându-și fusta mult deasupra de genunchi

femeia liră chiră femeia lină chiralină
femeia fără plecare femeia fără întoarcere
femeia mister precum literele abecedarului
femeia livrescă detestându-se pe sine
femeia pat gata să-și taie venele



Femeia voluntar

Femeia voluntar femeia care m-a învățat să uit să latru
femeia voluntar cu rucsacul plin de bandaje în cuierul de pe hol
femeia cu care am făcut dragoste două nopți la rând
femeia care în a treia noapte și-a luat rucsacul și s-a făcut nevăzută
femeia voluntar care a pus sub cheie în mine un dulap de nefericire
o nefericire care nu se împarte cu nimeni cu nimeni
nici cu vecinul de apartament cocoțat de luni întregi pe spătarul
scaunului exersând mișcări de echilibru în eventualitatea că ar putea
să aibă parte de o întâlnire oarecare cu domnul parchinson
nici cu mansarda domnișoarei julieta fata cu strungăreață ce s-a aruncat
de pe acoperișul blocului spunând că pleacă să apere kievul
începe sfârșitul îndrăgostiții dorm la căpătâi cu uniforme militare
cei mai prevăzători obișnuiți cu austeritatea și traiul cumpătat
și-au făcut provizii cu poemele minimaliștilor în vogă
să fie siguri că au cu ce să se hrănească în zilele când poemele
vor lipsi de pe tejghelele cârciumelor în carantină
în zilele când femeia voluntar nu se va mai întoarce
în patul pustiu al poetului pustiu unde pulpele i se înfierbântau
ca un urlat de disperare pe un câmp pe care niciun alfabet
nu-și mai aduce aminte limba căreia aparține
femeia voluntar femeia voluntar femeia voluntar
lacrimă pe fața lui Dumnezeu înainte de a se naște

Femeia rană

Femeia rană femeia rană rană
mă alungă din ea ca și când și-ar îndepărta
primul înveliș al pielii cu o lamă de ras
cu al doilea și al treilea va fi ceva mai greu
că-i pielea amândurora îmbrățișată

femeia rană femeia rană rană
femeia cu ochii umezi de furie pe pervazul durerii
când vede cum mă deghizez în gândac androgin
cum furnicile galbene urcă și coboară
pe trupul meu sângeri

femeia rană femeia rană rană
femeia rană născută să o port în mine
ca pe un strigăt al disperării
de a mă fi născut

femeia rană femeia rană rană
plăgile ei mă fac să-mi smulg pleoapele
să le acopere o parte văzătoare a pielii mele
plăgile mele mă fac să înjur de toți irozii
de toate viețile câte mi-or mai fi date

femeia rană rană pe o aripă de albină
nu va ajunge niciodată cu mierea în stup
femeia rană rană pe o rană de bărbat rană



Femeia flaut

Femeia flaut femeia flaut
flautul femeie flatul femeie
cine e fugara de sine cine e fugarul de sine
femeia flaut și flautul femeie coabitează fericiți
pe un pat într-o rezervă de ospiciu
înoată în adâncul unei mări transparente
care nu le poate ascunde îmbrățișările
de parcă ar fi scufundați unul în celălalt
de parcă ceea ce-i arată vederii ar fi o muzică
de orgasme nonstop ce și-a decapitat compozitorul
femeia flaut nu se privește se ascultă
flatul femeie nu se ascultă se privește
ii port în mine ca pe un recipient cu o primăvară continuă
mă întreb cum de pot duce în mine atâtea cireși înfloriți
atâtea vișini atâtea meri atâtea peri atâtea liliac preferat
cu atâtea miros preferat
femeia flaut femeia flaut
mă întreb cum de încap în ea atâtea tristețe
câtă de-a lungul vieții a ronțăit
odată cu somniferele și cu sine însuși un flaut
e bine să se ia aminte la ceea ce se va naște
din ceea ce se ascunde între femeia flaut și flautul femeie
ca mâine să nu mai rămână loc liber pentru alte interogări
alte mirări alte nevroze alte transbordări de sentimente
e bine să-l așteptați pe poet să scrie în poemul său
femeia flaut și flautul femeie s-au născut
cu unul și același corp

Femeia descântec

Femeia descântec femeia capricioasă flegmatică
femeia mozaic de culori femeia rozând dicționare
în care cuvintele au descoperit plăcerea sadică
de a se roade pe sine ca pe niște bandaje
ce nu mai suportă să ascundă răni nevindecate
femeia unt pe pâine femeia linguriță de miere
în ceașca de ceai femeia care nu există
femeia care râde sănătos între bibelouri invizibile
femeia frunză de pătrunjel femeia frunză de ceapă
femeia care trage cu ochii la femeia roșie
femeia care face masaj femeii incoloră
și bravează că a lăsat-o fără culoare
femeia descântec descântă femeia neagră
poate va dispărea strânsă de gât de sora siameză
rămasă fără ochii cu care se vedea neagră
femeia cucuvea alungată cu pietre de pe hornul casei
de ea însăși să scape de ea însăși ca de o piață rea
femeia descântec hulită hulită între intervalele
dintre două descântece a încălecat pe o șa
și v-a spus povestea așa



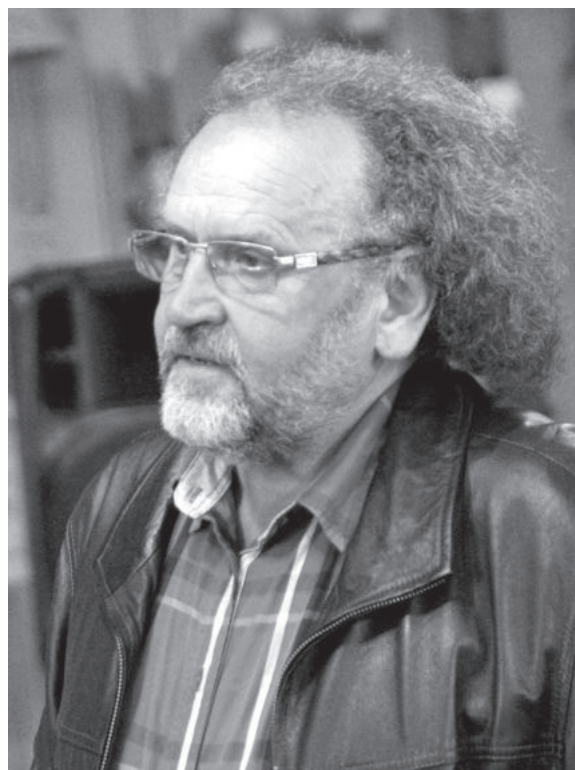
Femeia incoloră

Femeia incoloră incoloră
bea apă incoloră de pe un trup de scafandru incolor
își pensează sprâncenele incolor cu o ardoare incoloră
mă latră incolor o latru incolor
o privesc cum dansează incolor pe o masă incoloră
calcă pe pahare incolor până se fac cioburi incolor
șervețele incolor îi bandajează tălpile incolor
sângerând incolor ca un gât incolor de bufniță incoloră
care mă privește incolor cum numai liliecii mă privesc
în întunecimea incoloră a pivniței incolor
unde pisica incoloră devoră șoricelul incolor
mieunându-și incolor bucuria unui prânz incolor
unde o spaimă incoloră își tremură nările incolor
că mă trezesc singur spărgând între dinți
semințe de dovleac incolor
femeia incoloră incoloră mă pândește incolor
cu o moarte incoloră mă înghesuie cu degete incolor
într-o cădelniță incoloră

Poeme imaginate grafic de Horațiu Mălăe
(Din volumul în pregătire „Femei din colecția privată a poetului”)

Magistrul și povestea celor patru mari români antibolșevici

Gellu Dorian



Gellu Dorian

„Sufletul nemuritor al comunismului este minciuna.”
Kolakowski

PERSONAJELE

- Mișu
- Doru
- Adrian
- Sergiu
- Tatăl, ofițerul
- O clasă de copii printre care se văd, copii și ei, cei 4 viitori mari români
- Gardianul și alți deținuți: Alecu, Augustin
- Securistul
- Ana
- Stela
- Ghighi
- Dan
- Muri
- Gazda, Editorul, Gellu - același
- Corbu
- Alfredina și doi colegi
- Preotul
- Povestitorul
- Public

Scena se deschide cu o sală de clasă de pe vremuri: câteva bănci de lemn. Pe peretele din spate se vede harta Republicii Populare România. Într-o parte un cuier cu câteva haine de copii de până în doisprezece-treisprezece ani. Mai mulți elevi, băieți și fete, intră zgomotoși, pe o laterală, pe ușa de la intrare, în sala de clasă. Pe celălalt perete, de vizavi, se văd două ferestre, pe pervazul cărora sunt câteva mușcate. Pe peretele dinspre sală, dar nu se văd, s-ar afla portretele conducătorilor de atunci, ai URSS și ai României. Existența lor va fi sugerată de replicile copiilor. Elevii rămân în picioare printre bănci, zgomotoși. În timp, fără ca ei să știe, intră în scenă Povestitorul:

POVESTITORUL: – Totul se petrece de-a lungul câtorva zeci de ani. Ne aflăm într-o sală de clasă a unor elevi de cel mult clasa a V-a sau a VI-a. Printre acești copii, o să-l vedeți

acuși pe capul răutăților, cum îi spune profesorul, adică pe Mișu. Lângă el sunt cei mai buni prieteni ai lui: Doru, Adrian și Sergiu. La finalul primelor secvențe, va intra în sala de clasă Ghighi, fratele lui Mișu. O să vedeți ce vrea. Dar să vedem ce se întâmplă acum!

MIȘU (*se desprinde de grup și strigă*): – Atenție la mine! Doru, ce-am avut de învățat astăzi?

DORU (*face un pas în față*): – Asta: „Lumina vine de la Răsărit!” (*arată cu degetul mare între primele două degete, adică „Ciuciul”, spre răsărit*).

MIȘU: – Atât?!

DORU: – Și: „Ana Pauker și cu Dej bagă spaima în burgheji!”

MIȘU: – Bravo!... (*către Adrian*): Adrian!

ADRIAN: – Prezent!

MIȘU: – Un pas în față! Și spune ce ai învățat!

ADRIAN (*face un pas în față și spune, în poziția de drepti*): – „Stalin și poporul rus libertatea ne-au adus!”

MIȘU (*căutându-l printre cei din sala de clasă pe celălalt prieten, un tip puțin mai gras decât ceilalți și mai timid*): – Sergiu, unde te ascunzi?

SERGIU (*iese din spatele grupului, unde stătea tupilat*): Sunt aici. Mă doare burta.

MIȘU: – Cu atât mai bine, la ce ai de spus. Ce ai pregătit pentru azi?

SERGIU (*iese în față, face o plecăciune și spune răspicat*): – „Are tata trei căței, cine-i pupă-n cur pe ei?”

MIȘU (*cu un gest de dirijor, face un semn către cei din sala de clasă, să strige în cor, și duce mâna până la ureche*): – Cine?

CORUL ELEVILOR: – Stalin! Stalin! Stalin!

GHIGHI (*intră în goană, trântind ușa*): – Șase! Șase!... Vine Balaurul...

POVESTITORUL (*în vacarmul creat, se deschide ușa și intră Povestitorul, care are aici și rolul Profesorului, care aduce vestea*): – A murit tovarășul Stalin!

MIȘU (*uimit, întreabă*): – Și tovarășul Stalin știe?!

POVESTITORUL: – Această mare tristețe vă acordă trei zile de libertate, să aveți răgaz să-l plângeți cu lacrimi de crocodil pe Tătucul tuturor!... Hai, caramba, acasă!

În urale de nedescris, sugerând un bocet în cor, elevii ies din clasă. Povestitorul rămâne în scenă, în timp ce câțiva mașiniști din teatru vin și scot băncile afară, schimbă decorul, transformând sala de clasă într-un interior de casă, o sufragerie, în care poate fi văzut un șifonier mare, o masă și un studio cu ladă la capătul unde este căpătâiul patului. În timp ce se schimbă decorul, Povestitorul spune:

POVESTITORUL: – Și așa a trecut ziua de 5 martie 1953. Cei patru viitori mari români, care de pe atunci și-au început activitatea, în secret,

s-au grupat în sufrageria casei părinților lui Mișu. De ei s-a ținut și Ghighi, fratele lui Mișu. Să vedem ce au pus la cale.

În sufragerie intră un ofițer, îmbrăcat lejer, cu tunica descheiată, și spune:

OFIȚERUL (*după ce face un tur prin cameră, se uită prin bibliotecă, răsfoiește un caiet, îl pune la loc, se uită pe fereastră, revine, scoate capul pe ușă, revine*): – la să vedem ce au de gând năzdrăvanii. (*Se mai uită încă o dată prin cameră, apoi pe fereastră*): Dar, uite-i, că vin! (*se îndreaptă spre studio*)... Să mă ascund în lada de la studio! (*Ridică încet capacul lăzii studioului și se bagă în ea, apoi trage ușor capacul, să nu se mai vadă, dar îi rămâne un colț al hainei afară.*)

Mișu intră, făcând semn și celorlalți trei să intre și ei, urmați și de Ghighi. Apoi, observând că lada studioului este deranjată, o analizează cu atenție și vede colțul hainei tatălui lui, ofițer de armată, un tip foarte sever, care-i ținea tot timpul din scurt pe cei doi fii ai lui.

MIȘU (*face semn cu degetul la gură, să se facă liniște, apoi spune, arătând cu degetul spre lada studioului. Ceilalți nu pricep ce se întâmplă, dar Ghighi, știind ascunzătoarea, și-a dat seama că acolo stă ascuns tatăl lui, și le-a făcut și el semn celorlalți din casă să tacă, apoi l-a tras de mânecă pe Mișu și i-a spus ceva la ureche*): – Prieteni, azi este o zi ca oricare alta. Așa cum am făcut și până acum, timp de patru ore vom învăța la latină, la matematică, la fizică și la română. În curând avem teze și trebuie să repetăm toată materia trimestrului doi. Vă rog să luați loc pe lada studioului (*și bate cu palma în ladă, să le arate unde*)... aici, prieteni, hai sus... Hop-așa!

GHIGHI (*se frăsuia de mama focului în jurul lui Mișu, gata să chicotească*): – Dar eu nu am la ce învăța. Ce fac? Îl plâng pe Tătucul?

MIȘU: – Nu-i nimic, ia loc aici, pe ladă, lângă prietenii noștri, să ascuți și să înveți cum se repetă lecțiile, să știi și tu, când o să ajungi în clasa a VI-a, cum trebuie să faci.

GHIGHI (*urcă pe lada sutioului, bate cu pumnii în ea, știind că acolo se află tatăl lor, dorind să-l țină acolo cât mai mult, pentru a-l pedepsi și el*): – Patru ore! Bravo! Așa da învățătură! O să ieșim tobă de carte! (*se bate cu palma pe burtă*).

MIȘU: – Apoi mergem în curtea școlii, să jucăm fotbal, că ne trebuie mișcare.

GHIGHI (*încercând acum, când se crease o situație favorabilă, așa credea el, să vină cu cererea să intre în grupul lor, care avea un țel secret*): – Cred că ar fi acum cazul, Mimi (*asa îi spunea el fratelui mai mare*), să mă primești și pe mine în organizația

voastră secretă.

MIȘU (cu degetul la gură): – Nu e momentul. Trebuie să mai crești. O să ne mai gândim. Acum avem de învățat pentru teze.

POVESTITORUL (intră în scenă și spune): – Așa au stat patru ore, repetând lecții, fiecare la câte un obiect, cu glas tare, iar când se făcea gălăgie cumva, prin gesturi dure, Mișu lovea în lada studioului cu putere, să se facă liniște. După patru ore, Mișu a dat semnalul că se pot duce în curtea școlii, să joace fotbal, iar după aceea cei patru din grupul secret, să meargă la lecția de spionaj inteligent, cum o botezase Doru, cel care, pe lângă Mișu, avea cele mai multe idei de acțiune. Iată-i ieșind afară din casă, după ce au stat patru ore pe lada studioului. Stau aici, să văd dacă cel ascuns în ladă va ieși de acolo cu zile.

Cât povestitorul a spus aceste lucruri mai mult în șoaptă, rar, cei patru studioși și-au dat cărțile unuia altuia, au rezolvat pe un caiet probleme, arătându-se interesați de ceea ce învață, dar și, la comanda lui Mișu, când rezolvau o problemă, săreau pe capacul lăzii studioului, ceea ce făcea și cu mai mare aplomb și Ghighi.

După un timp de la plecarea copiilor din cameră, se ridică capacul de la lada studioului și iese de acolo, mai mult sufocat, ofițerul, care se întinde pe pat, abia trăgându-și sufletul.

OFIȚERUL: – Îi voi băga pe toți la carceră!... La arest cu ei. M-au pedepsit! Dar cum și-au dat seama că sunt ascuns în ladă?! (își îndreaptă hainele și fonate). Lasă că le arăt eu spionaj inteligent, grup secret, că asta îmi mai lipsește, să am la ușă kaghebiști și mascați... Ce mi-au făcut, ce mi-au făcut... (își netezește repetat hainele)...

POVESTITORUL (ieșind): Așa l-au pedepsit micii spioni, care vor deveni nu peste mult timp Cei Patru Mari Români, care vor avea un singur scop în lupta lor – și anume acela de a-i alunga pe bolșevici din țară și a readuce Basarabia acasă. Planuri mari în minți mici, dar, iată, că nu le-a fost frică să-și pedepsească executorul, cel care până atunci și mult timp de aici înainte le-a pus sechestru pe libertate.

OFIȚERUL (iese și el în două din scenă, cerând un pahar cu apă de la soția lui, a cărei prezență o știa în casă): – Apă, apă, un pahar cu apă...

Se schimbă iarăși decorul scenei. Intră mașiniștii și transformă camera lui Mișu în camera lui Doru, mai simplă, cu un perete în fundal plin cu rafturi de cărți, un birou

pe care, de asemenea, se vedeau multe cărți groase, enciclopedii, cele mai multe de medicină.

În acest timp povestitorul își duce povestea mai departe.

POVESTITORUL (plimbându-se prin scenă dintr-o parte într-alta): – Anii au trecut repede, ca nori lungi pe șesuri, cum a spus poetul, și cei patru au terminat liceul, împreună în aceeași clasă, unul mai bun decât celălalt la carte, că, așa cum spunea mereu Mișu: „Fără carte nu vom putea pune piedică bolșevicului!”

Mișu s-a născut într-o familie cazonă, de militari, unde regulile militare erau mai ceva decât în cazarmele Unității Militare 01189 Roșiori, de la marginea orașului, unde tatăl acestuia era comandant de unitate și nu concepea ca fiii lui să nu-i urmeze exemplul. Mereu, Mișu se lăuda că el s-a născut la Struga, într-o stațiune a armatei, cu santinelă la poartă, că prin sânge îi curge sânge de general, de guvernator.

Dar planurile tatălui nu erau deloc pe placul fiilor. Mișu, văzând ce bine o duce tatăl lui Doru, medic, a dat la medicină și a intrat cu nota zece. Tatăl lui dând ortul popii, în urma unui acces de furie pe câmpul de instrucție, mama lui s-a mutat la Iași, să aibă grijă de fiul ei, de Mișu, băiat deștept, dar și de Ghighi, care toată ziua era în curtea Mitropoliei și vorbea cu toată lumea despre Dumnezeu.

Dar până atunci, Mișu se întâlnea cu Doru la el acasă, unde avea la dispoziție toate tratatele de medicină. O dată pe săptămână însă se întâlneau și cu ceilalți doi, cu Adrian, care o luase pe panta bișnițarelilor, și Sergiu, căruia părinții îi pregăteau intrarea la Hidrotehnică, pentru a se muta apoi la Galați, unde balta avea pește, nu glumă. Doru scria poezii, pe care Mișu i le aprecia cu un oarecare interes, dar pe el acest aspect, în perspectiva viitorului lui, nu-l interesa: el dorea să dea la medicină și a și dat, și a și intrat, dar după patru ani de studiu, încercând să fugă din țară, a fost prins în apele Dunării la Turnu-Severin, și dus direct la închisoare, închis la Fortul 13, de la Jilava – dar despre asta o să vă povestesc mai încolo. La întoarcerea de la închisoare, a dat, în urma unor discuții lungi de celulă cu Al. Paleologu și Doinaș, la filologie, la germană, și a intrat, îndrăgostindu-se de profesoara lui, Herta, Hertuța, cum o dezmierda el, dar tot odată admirator al lui Novalis și Holderlin, pe care îi va studia pentru doctoratul pe care și l-a dat în America, unde a ajuns ca transfug pe la începutul

anilor optzeci. În vacanțe, pentru a câștiga banii necesari poftelor sale, țigări, cafea, băutură și femei, lucra ca salvamar la Ciric, fiind mereu la concurență pentru acest post cu fratele său mai mic, Ghighi, care, fidel credinței lui întru Hristos, s-a înscris la teologie, ca apoi să reușească să fugă de comuniști în Elveția, unde va profesa ca preot la Geneva. Doru a dat, spre surprinderea lui Mișu, la mecanică, pe care o va abandona după patru ani de închisoare, pe care a făcut-o după ce a fost prins trecând Dunărea înot, alături de Mișu, după care va intra la filologie, la engleză, cu gândul să fugă în America, loc mănos, plini de dușmani ai bolșevismului, care i-a înnegurat sufletul. Scria și proze, pe care i le citea lui Mișu, în a cărui opinie credea și care, mai târziu, când îl va lua flama poeziei, după ce se va întoarce de la închisoare, îi va face curte lui Doru să-i vândă unele poezii, doar așa pentru a crea un soi de legendă sau un mit credibil de care adevăratul poet are nevoie. Adrian s-a făcut finanțist și bișnițar, fiind, pe baza acestor apucături ale lui, racolat de securitate, după ce, după o condamnare de drept comun, a făcut și el un an și patru luni de închisoare, adică facultatea cum îi plăcea să spună. N-a mai terminat nimic, profilându-se, după 1990, pe afaceri mari, adevărate tunuri, cum a fost cumpărarea unei locomotive și a unei căi ferate în zona industrială a orașului, afaceri care, până la urmă, l-au scos pe linie moartă, cu o avere considerabilă. Sergiu, după facultatea pe care a terminat-o la timp, hidrotehnica, a plecat la Galați de unde venea doar atunci când întâlnirea Marilor Români avea loc, întâlniri care s-au ținut cu regularitate, până când locul lor de întâlnire, ținut secret, a fost descoperit de securitate, și apoi vânați pe rând, și amenințați cu închisoarea din care nu vor mai ieși niciodată. Iată-i la Doru acasă, imediat după terminarea liceului.

(Aici vor intra în roluri alți actori, ca absolvenți de liceu.)

Mașiniștii au terminat de aranjat decorul și ies din scenă rând pe rând, scenă în care au intrat cei doi, în biblioteca doctorului Ionescu. Cei patru sunt mai mari, elevi care au terminat deja liceul.

DORU (*intrând, se aruncă pe un fotoliu*): – Mimi, ce-a fost mai ușor a trecut. Acum începe greul.
 MIȘU (*se așază la biroul plin cu cărți*): – Așa o să te primesc la mine, când voi avea parafa în mână, diploma de medic pusă în ramă, asistenta alături: ce doriți, domnule Ionescu, ce vă doare?

DORU: – Mă doare-n cot... Crezi că e așa de ușor?
 MIȘU: – Crezi că e așa de simplu să te doară-n cot?
 DORU: – Ce vom face după ce intrăm la facultate?
 MIȘU: – Studiem... Mai ales studiem și întâi de toate nu uităm de planurile noastre privind recuperarea teritoriilor pierdute. Avem de dus la capăt idealul celui care a ordonat să trecem Prutul...
 DORU: – Ori de câte ori este nevoie.
 MIȘU: – Planul meu este să ajung la Odesa.
 DORU: – Al meu este să ajung la New York.
 MIȘU (*schimbând vorba*): – Azi avem antrenament. Ce?
 DORU: – Vigilența... Și...
 MIȘU: – Și rezistența la loviturile sub coaste.
 DORU: – Aici cel mai bun este Adrian.
 MIȘU: – Adrian e ca un sac de box. Dai în el și nici nu icnește... Eu și acum am coastele dizlocate de la ghionturile lui Adrian.
 DORU: – Nu ai ce face, trebuie să rezisti. Altfel te descalificăm.
 MIȘU: – Deocamdată, eu sunt comandantul.
 DORU: – Unde o să ne antrenăm, când o să ajungem la Iași?
 MIȘU: – Orice maidan este bun pentru a da și pentru a primi ghionturi. Gherila esta cea mai la îndemână formă de atac într-un oraș.
 DORU: – Crezi că vom fi toți patru împreună?
 MIȘU: – Păi nu am mâncat toți aceeași carte. Adrian dă la finanțe, că acolo-i place lui. Îi stă capul numai la afaceri. Liviu, la ape, că-i place peștele,... și mai ales îi place să chiulească.
 DORU: – Însă nu trebuie să uităm că în orice secundă trebuie să fim gata de atac... Câți inamici ai trecut pe listă?
 MIȘU: – Nu asta-i problema. Deocamdată acolo se fac încă epurări. Au mai rămas vreo patru zeci de milioane. Unii sunt de partea noastră, așa cred, dar cei mai mulți trebuie scoși din circuit și fugăriți la Vladivostok. Tu?
 DORU: – Cam tot atâția. Dacă ar mai fi trăit Yagodarșinu și s-ar fi săturat să primească ordine ca un asasin ce era, poate, poate că am fi reușit... Dar nu cu ei avem probleme.
 MIȘU: – Așa e, nu cu ei, ci cu cei de aici, din ce în ce mai mulți. Deocamdată, ca să reușim, trebuie să ținem totul la secret.

Intră Adrian și Sergiu.

ADRIAN (*intră cu o poziție de luptă, cu brațele înainte*): – En garde!
 SERGIU (*la spatele lui, îi aplică deja un ghiont sub coaste*): – Să nu stai niciodată cu spatele la dușman.
 ADRIAN (*geme sec, dar nu zice nimic, se întoarce către Liviu*): – Așa este! Vigilența înainte de toate! Cine lovește primul, acela câștigă!
 MIȘU (*îi aplică, din aceea poziție, de pe scaunul în care*

stătea, un ghiont și mai dur, sub cealaltă coastă lui Adrian): – Să nu rămâi dator niciodată față de dușman!

DORU (*se repede, țâșnind pur și simplu de pe fotoliu în care era, la Mișu și-i aplică un bobârnac*):
– Coca-Moca pentru neatenție.

MIȘU (*se freacă cu mâna pe cap în locul unde a primit bobârnacul*): – Așa este!

DORU: – Penalizare cu avertisment: zece kilometri marș pentru gestul de exprimare a durerii. Ai uitat că nu trebuie nici măcar să ne încruntăm când suntem luați prin surprindere.

MIȘU (*se ridică de la birou, face câțiva pași spre Doru, acesta se îndreaptă spre birou, vrea să se așeze pe scaunul pe care stătea Mișu, iar acesta, cu un reflex instant, îi trage scaunul și acesta cade la podea*): – Aha!... Neatenția! Amendă: însoțire la alergare!

DORU: – Corect! (*se uită la ceilalți doi*): Solidaritate! Alergăm împreună!

les cu toții afară.

POVESTITORUL (*intră și spune*): – Acum aleargă zece kilometri. Așa fac în fiecare zi. Doru chiar cu mai multă ură față de sine, pentru că, la proba orală la bacalaureat, Arvinte, profesorul de engleză i-a scăzut nota cu un punct, pentru că vorbește engleza fără accent, ceea ce face ca vorbele lui să nu semene cu ceea ce știe el din cărțile pe care le avea la îndemână. I-a și făcut o poezie, pe care, așa cum făcea de fiecare dată, i-a citit-o lui Mișu. Iată-i după alergarea de zece kilometri.

DORU (*intră alergând, aruncă tricoul de pe el, dispare pe ușa care ducea la baie. După el intră Mișu, mult mai liniștit, se așază la birou și începe să răsfoiască un atlas. Revine din baie Doru, îmbrăcat cu un alt tricou*): – L-ai văzut cum se uita la noi?

MIȘU (*atent la paginile atlasului*): – Pe cine?

DORU (*se așază în fotoliu*): – Cum pe cine? Pe Arvinte!

MIȘU: – Un adevărat lord.

DORU: – Rahat. Habar n-are de engleză. O predă ca să-și câștige o bucată de pâine.

MIȘU: – Ți-ar fi plăcut mai mult rusa?

DORU: – Ce întrebare mai e și asta? Doar nu ți-a picat cu tronc. Eu nu vorbesc aici de limbile străine, care-mi place mai mult sau nu, ci despre profesorul de engleză...

MIȘU: – Mie-mi place mai mult germana. Acum trebuie să învăț și latina, pentru că nu poți învăța anatomia corpului uman, dacă nu știi anatomie.

DORU: – Ce-ți spun eu și ce-nțelegi tu. Mi-a ras un punct, când știi foarte bine că eu sunt de zece la engleză. Asta vreau să fac.

MIȘU: – Și pentru un punct, acum crezi că o să-ți distrugi cariera?

DORU: – Hai s-o lăsam baltă... (*scoate din*

biblioteca un caiet, îl deschide): – Uite ce poezie i-am făcut.

MIȘU: – Dacă i-ai scris și poezii, înseamnă că ești îndrăgostit rău de el.

DORU: – Ascultă! (*citește*):

„Arvinte avea nouă țucale
În care-și ținea păreri sale,
Dar avea și un țucălaș mic
În care însă nu ținea nimic.”

MIȘU (*admirativ și nu prea*): – Asta aș fi putut-o scrie și eu.

DORU: – Și de ce n-ai scris-o?

MIȘU: – Consider că poezia este un timp pierdut, dacă nu tinzi să fii mai bun decât Eminescu...

DORU: – Asta și vreau.

MIȘU: – Poezia fură din atenția omului, din puterea lui de a se concentra asupra vieții. De asta Platon a vrut să alunge poezii din cetate, din republica lui ideală.

DORU: – Și asta pentru că în Platon se ascundea un poet ratat. Se ura astfel pentru că nu a putut să-l salveze pe Socrate.

MIȘU: – Pe Socrate n-a vrut să-l salveze... Socrate, știi foarte bine acest lucru.

Mie mi-au plăcut profesorii de la liceu. O să-mi aduc aminte cu plăcere de soții Andrieș, de Chichifoi, de Varvaric, de Haller, căruia i-am făcut și multe necazuri, dar ne-a iertat, Cehovski, Heimer, Zelembidzi, Marțolea, Boiarski, dar și de Șaim, de Ifrim, de doamnele profesoare Dreutel, Salter, Potlog, Poplingher, zău așa, am avut noroc mare cu ei...

DORU (*dând a lehamite din mână*): – Ție nu-ți este foame?

MIȘU: – Cum să nu-mi fie! După zece kilometri de alergare...

În acel moment intră pe ușă ceilalți doi, Adrian și Sergiu.

DORU: – Ați ajuns și voi?!... Hai, la baie, și apoi la bucătărie, la masă. Mama a pus masa pentru toți.

Cei doi se duc la baie. Mișu se ridică și el, se duce și el la baie, să se spele pe mâini. Doru iese, se duce la bucătărie.

POVESTITORUL (*intră în camera goală și spune*): – Cam așa trecea o zi din viața celor patru, cu discuții, certuri, alergări, respectarea regulilor, care vor deveni, odată cu ajungerea la Iași, și mai drastice. Și asta pentru că acolo vor ajunge după ei cu o tinichea pe care le-au adăugat-o cei de la securitatea din orașul lor, care au aflat despre joaca lor, care nu era numai o joacă, ci o treabă foarte serioasă. Ei nu aveau de unde ști că sunt urmăriți, că, deși gura le era ferecată, unii prieteni și profesori, poate chiar Arvinte, cine știe, i-au turnat la securitate.

În timp ce Povestitorul spunea aceste lucruri, mașiniștii schimbau decorul, transformând camera lui Doru într-un spațiu auster: o cameră cu pereții de piatră, undeva într-o clădire din lași, ce se presupune a fi clădirea viitorului muzeu al teatrului, casă în care a stat și Alecsandri, ori a avut întâlniri masoneria, care-și avea loc de ritualuri nu departe, la Miclăușeni.

POVESTITORUL: – Vom vedea o secvență din prima sedință a grupului secret „Marii Români”. Vom afla câteva lucruri importante din proiectul lor, început cu ceva ani în urmă, cum bine știm deja, poate chiar de atunci din acea zi minunată de 5 martie 1953.

Cei patru intră unul după altul în scenă. Se așază doi câte doi, față-n față.

SERGIU: – Am cercetat foarte bine clădirea. Este părăsită. Nimeni nu a mai intrat în ea de o lună.

ADRIAN: – Am făcut și eu același lucru, timp de o lună.

DORU: – Ceea ce înseamnă că locul nu este sigur, de bine ce timp de o lună, intrând pe rând aici, nu v-ați decoperit unul pe celălalt.

MIȘU (*apreciind cu un gest larg din mâini și o înclinare de cap constatarea lui Doru, ce se dovedea astfel foarte precaut*): – Da, așa este: nesigur acest loc. Logic.

SERGIU: – Faptul că nu am dat unul peste celălalt nu înseamnă că locul ar fi în posesia altcuiva. Timp de o lună nu am văzut nicio urmă, nicio încercare de a fi ocupat. Casa este părăsită!

ADRIAN: – Nici eu... Așa cred și eu: casa este părăsită!

DORU: – Până la urmă, altceva mai bun nu putem găsi. Dar ce vom face noi aici?

MIȘU: – Asta e întrebarea!... Ce vom face noi aici? Nu vă este clar?! Ceea ce am făcut și până acum: ne vom antrena împotriva dușmanului bolșevic. În acest sens ar trebui să vă reamintesc regulamentul: 1. Orice bolșevic, indiferent de ce nație este, trebuie anihilat, scos din circuit; 2. Un bolșevic este cel mai mare dușman al nostru, al întregului popor; 3. Orice membru în plus în rândul Marilor Români este un pericol ca acesta să fie bolșevic sau simpatizant al acestuia; 4. Anihilarea se face prin eliminare totală, ultrasecretă, adică prin pulverizare; 5. Scopul mișcării noastre este de a ne reîntregi granițele țării ciuntite de bolșevici; 6. Nu există iertare pentru bolșevici; 7. Trebuie descoperită ramificația cancerigenă a bolșevismului și iradiată pe loc; 8. Toate închisorile noastre să fie pline de

bolșevici, pe care nu-i vom scoate la muncă, pentru că și respirația lor în aerul nostru curat ar putea fi nocivă; 9. Dacă unul dintre noi va fi prins nu va ști nimic despre ceilalți, sub toate chinurile la care va fi supus: din aceste motive trebuie să fim bine pregătiți, să suportăm orice durere; 10. vom declara victorie totală împotriva bolșevismului abia atunci când vom auzi cum la Kremlin le clănțăne dinții de frica noastră. Atât. Clar?

(Toți în cor: Clar!)

MIȘU (*rupând formația*): – Libertate totală!... Fără libertate nu putem lupta eficient.

DORU: – Azi am cursuri cu Manjeron. Nu e bolșevic!

ADRIAN: – Vine și la noi, la conturi...E pontos!

SERGIU (*se mișcă, imitând câțiva pași de dans*): – Avem o oră la dispoziție. La dans!

Toți încep să facă pași de dans, apoi pași de mers lejer, trap, galop, fugă, în imitația unei neatenții, care trebuie urmărită de ceilalți, care, astfel, atacă, să-l prindă pe celălalt într-o neglijență a ceea ce face degajat. Primul lovește Adrian, sub coastele lui Mișu. Acesta nici nu se sinchisește, dansează mai departe, încercând să-l lovească pe Doru. Doru eschivează, dar îl lovește pe Sergiu, care cade și se ridică, scuturându-și cu palmele pantalonii. Mișu încearcă o tură de cameră, ca apoi să se îndrepte iute spre Adrian, pe care-l lovește dur sub coaste. Această joacă, în fond antrenamentul lor, se repetă de câteva ori, cu mișcări la alegere...

MIȘU (*se așază, rezemat de perete*): Pauză de țigară!

ADRIAN (*se așază și el în partea opusă lui Mișu*): – Cu activitate de lovire?

MIȘU: – La alegere!

SERGIU (*se așază și el găfâind, jos, rezemat de peretele din spatele decorului*): Azi mai fugim?

DORU (*se așază lângă Sergiu, își aprinde o țigară*): – Doar de la cursuri.

ADRIAN (*cere o țigară de la Mișu, o aprinde*): – Asta s-a și întâmplat!

Tăcere, doar găfâieli după eforul depus. La un moment dat, Doru se ridică și spune:

DORU: – „Ploaie de bere, ploaie de sacăz. O, inimile noastre!”

ADRIAN: – Azi e rândul meu!

MIȘU: – Credeam că ai uitat.

SERGIU: – Data viitoare dau eu!

DORU: – Conform înțelegerii...

MIȘU: – Un bun anticomunist trebuie să fie bine hrănit. Dar ura cea mai mare o ai pe stomacul gol, când rupi din dușman ca dintr-un but afumat de porc.

Toți se ridică. Se grupează în mijlocul camerei, doi câte doi, față-n față. Bat palmele, fac cu ele un semn de cruce în aer, apoi se rotesc de trei ori și șoptesc: Ura! Ura! Ura!

POVESTITORUL (*în timp ce intră, cei din grup ies, apoi povestește*): – Așa s-au întâlnit aici timp de mai bine de trei ani, dezvoltând tot felul de idei antibolșevice, recitând poezii, ca aceasta:

(Apar cei patru în scenă, se așază în mijloc, ca și cum ar fi alergat sau ar fi făcut exerciții care i-au istovit, și Doru citește de pe o coală de hârtie:

Despre nefericita soartă a lui Tobias Arhileu, care pierduse asteriscul tocmai când socotea că-i mai bine să apuce calea pierzaniei decât să-și convertească convingerile în elucubrații gnomice și panegiricuri propiciatorii

„– Doctor Zachileus.

Unde-i asteriscul?

– L-am avut în opul

Despre senectute

Al lui Erodorus.

– Doctor Zachileus,

Unde-i asteriscul?

– L-am pierdut în locul

Unde de virtute

Spune Koprophorus...

– Doctor Zachileus,

Unde-i asteriscul?

– L-am zvârlit în focul

Ce din căi pierdute,

Zămisli pe Horus.

– Doctor Zachileus,

Unde-i asteriscul?

– Și de-atunci sorocul

Ce pe neștiute

L-a ajuns pe Porus...

– Doctor Zachileus,

Unde-i asteriscul?

– Nu pricepeți jocul.

Bestiae cornute,

Să-l citiți pe Morus!”)

POVESTITORUL: – Și iată ce destăinuiri au urmat după această lectură a lui Doru:

MIȘU (*bate de trei ori din palme, încet*): – Încântat...
Bravos! Se vede că la mecanică se face carte, nu glumă!

DORU: – Trec și pe la filo, că...

MIȘU: – Da, știm...O ai acolo pe Monica.

DORU: – Ar fi păcat să nu profit. Ce, tu nu profiți de Herta?

MIȘU: – Nu asta e problema, ci alta, mult mai gravă. Suntem în anul patru. Mai avem puțin și terminăm. Însă s-au pus pe capul nostru ochii albaștri.

ADRIAN (*se apropie de Mișu, îl întreabă*): – Te-au căutat și pe tine?!

MIȘU: – Da. Deci și pe tine...

DORU: – Eu i-am porcăit, cum li se cuvine porcilor, bestiae cornute! Cum să mă supun eu ideilor lui Morus, cele preluate prost de Barbă-Albă, Barbă-Neagră, Barbăcioc și Barbădeloc?! Vax!

SERGIU (*tăcea, își scărpină ceafa*): – E cazul să ne retragem?

MIȘU (*întrebând acuzator, cu reproș*): – Ai lichidat milionul de bolșevici, în sensul că le-ai scos din cap alor noștri ideile celor menționați de Doru?

SERGIU: – La fel ca voi toți... Poți să-i alungi pe bolșevici din țară, așa cum face Ceaușescu acum, dar din inima comuniștilor n-o să-i poți scoate niciodată. Eu zic să ne maturizăm și să căutăm libertatea acolo unde ea este cu adevărat.

DORU: – Tu ți-ai găsit-o pe malul lacului Brateș, dar noi..., noi unde să o găsim?

MIȘU: – Eu o voi căuta pe malul Potomacului.

DORU: – M-am gândit în ultima vreme din ce în ce mai mult la Statuia Libertății!

ADRIAN: – Eu am deja libertatea mea aici, pe Bahlui, ori pe Dresleuca, în lumea mea, pe care încerc să o înțeleg și mai ales să-i înțeleg nevoile.

MIȘU: – Fiecare cu oile lui...

DORU: – Noi cu ale noastre...

MIȘU: – Ne facem bagajele și o tulim... Gruparea noastră rămâne secretă.

DORU: – Poate că ar fi fost bine să-l fi primit și pe Ghighi. A încercat de atâtea ori să intre...

MIȘU: – Mama mi-a cerut să-l las în pace, cu Dumnezeu, așa cum îi este chemarea. El va ajunge acolo unde îi este locul... Noi suntem blestemați să ne căutăm libertatea pe acolo pe unde este cu adevărat... Măine...

Fac semnele de salut, cu încrucișarea mâinilor, cu cercul, ca apoi să spună în final, în cor: Adio! les din scenă!

Mașiniștii schimbă iarăși decorul, transformând locul într-o celulă de închisoare – celebrul Fort 13 de la Jilava – patru paturi suprapuse, cu pături roase și câte o pernă mică, uzată, o fereastră mică cu gratii, un lavabou, sub care se poate vedea o găleată ruginită. În celulă sunt patru deținuți: Mișu, Doru, Alecu, Augustin.

POVESTITORUL: – Sunt în celula celebrului Fort 13 de la Jilava, după mai bine de trei ani de detenție. Așteaptă să li se dea ordinul de eliberare. Sunt aici cei patru, adunați de prin alte celule. Abia acum se cunosc.

MIȘU (*în zeghe, adresându-i-se unui deținut mai în vârstă*): – Domnule, Alecu, văd că și boierii sunt pradă bolșevicilor...

ALECU: – Și ei... Doar ei, mai curând... Și asta, din bun simț...

MIȘU: – Ce paradox!

ALECU: – Am să scriu o carte pe această temă, când o să ies de aici.

AUGUSTIN: – De ce să nu ieșim? Ce-am făcut?... De bine ce am semnat acele hârtii în alb, cred că o să ieșim... Lumea se schimbă. Trebuie să ne schimbăm și noi.

DORU: – În acești patru ani, eu nu am fost aici, ci în America... Acolo vreau să ajung.

ALECU: – Pereții ăștia au urechi...

MIȘU (*către Alecu*): – Ce ați făcut de ați ajuns aici?

ALECU: – Doar bunul simț m-a adus aici. Dacă aș fi fost un pic mai impertinent, ori analfabet ca ei, aș fi fost alături de ei... Dar tu?...

MIȘU: – Comuniștilor nu le place înotul. Pe mine și pe Doru ne-au prins la cinci sute metri bras pe Dunăre...

DORU: – Poate ar fi fost mai bine dacă înotam pe spate...

AUGUSTIN: – Eu n-am făcut nimic, dar cică mai ales pentru așa ceva te arestează. Dacă ies, o să fac tot ce-mi vor cere. Am o mie de poezii în cap; vreau să le scriu.

DORU: – Aici mi-am dat seama că poezia nu mi-a folosit la nimic, doar că mi-a mai oblojit sufletul... Avea dreptate Platon.

MIȘU: – Aici am început să scriu... În gând, că nu ne-au dat decât o coală albă de hârtie, pe care am semnat, nu știu pentru ce, și le-am restituit-o...

ALECU: – Pactul cu diavolul... (*privindu-l cu atenție pe Mișu*): Esti poet?

MIȘU: – Nu știu, dar aici am scris în gând această poezie:
„Un întreit mister tronează: juvaer
cu sensuri trei și totuși unul singur
povară fabuloasă de chinuri și plăceri,
pe care-o țin la deget ducându-mă-n
adâncuri...”

ALECU: – I-ai dat un titlu?

MIȘU: – Da... M-am gândit mult. Cred că o să-i spun „Inel cu Enigmă”.

AUGUSTIN: – E o întreagă filosofie aici...

MIȘU: – Doar o mică fărâmbă...

DORU: – Nietzsche...

ALECU: – E suficient...

AUGUSTIN: – Eu m-am gândit, printre multe altele, tot timpul la o elegie, care ar trebui să înceapă așa, dar nu știu dacă o să apuc să o scriu vreodată:
„Cândva, fecioarele acestui astru
ieșeau din casă, gângurind abia,
purtând pe umeri ca un scut albastru
o frumusețe limpede și grea.
Iar umbra ei, căzând din mers pe plante,
le-ncovoia pentru putreziciuni
și pentru-acele sfinte diamante
ivate cu trufie în cărbuni.”

ALECU: – Va fi o poezie frumoasă... O să ajungi să o scrii, numai dacă faci pactul cu diavolul...

DORU: – Nimic pe lumea asta nu merită să-ți vinzi sufletul diavolului.

MIȘU (*către ceilalți, arătându-l cu degetul pe Doru*): – Și el scrie...

DORU: – Eu nu am scris nimic în închisoare. Nici nu m-am gândit la vreo poezie. Abia aștept să ies, să pot face filologia, să merg cu engleza la purtător în lumea liberă:
„America, dom’le, îi mare,
N-o poți băga, așa, în buzunar,
Cum ai băga o hârtie de-o sută...
Da nici Europa nu-i mică,
Nu, că nici ea nu se mai poartă cu ghetre,
Nici măcar cu pălărioară de paie.
Desigur, există și unii la care
Astfel de vorbe le par fără rost
Și, chiar pentru acei, am să încerc eu
acuma
Să-mi demonstrez aserțiunea,
După vechile reguli ale logicii.
– și așa mai departe, dar se încheie așa –:
Acum trebuie să închei;
Să știți însă că n-am terminat chestiunea.
De fapt, ca s-o termin, nu mi-ar ajunge
Nici apă câtă-n Dunăre se varsă...”

POVESTITORUL: – Și discuțiile lor au continuat până ce în celulă a intrat gardianul.

GARDIANUL: – Bandiților!... V-a sunat ceasul...

Toți s-au ridicat de pe paturile pe care stăteau și așteptau sentința.

GARDIANUL: – Unul câte unul, afară din celulă, marș!

Au ieșit unul câte unul, fără să se uite înapoi.

POVESTITORUL (*singur în celula goală*): – Au ajuns cu toții la casele lor, cu câte o tinichea de coadă. Unora le va zăngăni multă vreme, altora li se vor adăuga chiar laude și unele decorații. Doru va fi primul dintre ei, cu gura mare, care va fi liniștat, într-o înscenare a unui accident stupid în zona Podu Roș.

Mașiniștii schimbă decorul: scena se transformă într-o sală de restaurant, cu câteva mese: la o masă vinse și se așază Securistul, care începe să aștepte, se tot uită la ceas, citește într-un ziar, fila ceva nevăzut etc.

POVESTITORUL: – Și așa a început calvarul Magistrului.

MIȘU (*intră în scenă, se îndreaptă cu pași siguri spre masa la care stătea securistul, se oprește în fața lui, acesta citea în continuare ziarul,*

se aşază): – Bună ziua, tovarăşe Bo...

SECURISTUL (*îl opreşte, cu o voce seacă, de după ziarul pe care-l citea*): – Fără nume, poete!... (*pune ziarul, după ce-l împătoreşte, pe masă. Pe masă era o sticlă cu vin. Alta în frapiera de alături, două pahare*)... Ei, cum stăm?... E a zecea întâlnire... O aniversăm cu o dezvăluire...

MIŞU: – Bucuros aş fi să o pot face, dar încă sunt pe urmele marelui spion..., foarte, foarte aproape...

SECURISTUL: – De un an de zile eşti pe urmele lui, dar se vede că nu sunt ale lui, ci alte urme...

MIŞU: – De un an spuneţi!?!... De o viaţă sunt pe urmele lui...

SECURISTUL: – Dincotro vine? Din Est? Din Vest?

MIŞU: – De peste tot. De asta este aşa greu de prins. (*îşi toarnă în pahar; bea*)

SECURISTUL: – Mie să nu-mi torni, decât altceva, nu vin...Eu m-am lăsat de băut.

MIŞU: – Vie trebuie să vă fie vigilenţa... Şi asta nu vă dă voie să consumaţi alcool. La noi, poezii, alcoolul este magie... Dacă vreţi, vă recit Magie şi alcool: „Magia şi alcoolul vieaţa'mi guvernează...”

SECURISTUL: – Suficient...Nu mai am răbdare... Grăbeşte-te... Ştii foarte bine ce s-a întâmplat cu amicul dumitale, fie-i ţărâna uşoară...

MIŞU: – Aş fi avut acum în el pe cel mai bun spion, infiltrat chiar în aşternuturile CIA-eului, dar aţi ales altă cale...

SECURISTUL: – A fost un accident stupid...

MIŞU: – Prietenul cu care a schimbat în acea zi bicicleta era omul dumneavoastră, că...

SECURISTUL: – Nu mai vrem să dezgropăm morţii... (*ca o ameninţare*)... Nici nu vrem să îngropăm pe alţii... Cât mai repede să-mi dai pe marele spion... Ştim că el există, iar dumneata, poete, îi ai şi numele..., sunt sigur că îi ştii numele...

MIŞU: – Greu de aflat... Doar filierele mele din State ar putea să-mi pună la dispoziţie numele şi cărările acestuia.

SECURISTUL: – O fi în legătură cu Cobra Roşie?

MIŞU: – Cu generalul Pacepa? Nu cred... Acolo e un arsenal întreg... Dar, cine ştie...

SECURISTUL (*se ridică şi dă să plece; Mişu rămâne la masă, îşi mai toarnă un pahar, bea, apoi mai pune unul*): – Nu fi lacom. Îţi poţi chema şi prietenii... (*lese*)

MIŞU (*singur*): – Dar ce prieteni mai am eu...Doru s-a dus. Adrian e şi el la mititica acum. Sergiu prinde bibani pe Dunăre... Pe aici nu mai e nimeni de încredere, aşa cum am fost noi cei patru mari români... Trebuie să-l conving pe căpcăun că numai din America îl pot da în vileag pe marele spion... Şi apoi, America-i mare... Prinde orbul, scoate-i ochii!

POVESTITORUL: – Şi întâlnirile lui Mişu cu Securistul vor fi din ce în ce mai dese, cu asigurarea că el, Mişu, e pe urmele marelui spion.

Scena se repetă de cinci ori, fără dialog, cu prezenţa la masă a Securistului şi a lui Mişu, care bea şi fumează pe banii ofiţerului de securitate. Din când în când apare şi un chelner, care se apleacă de fiecare dată la urechea Securistului şi-i spune ceva.

POVESTITORUL: – Şi după doi ani de amânări, ofiţerul s-a dus la şeful lui şi i-a spus să-i schimbe obiectivul, pentru că e gata să devină alcoolic, că ajunge fără salariu acasă şi nevasta l-a anunţat că, dacă va continua aşa, va divorţa. L-a convins pe şeful lui să-l lase pe Mişu să plece în America, iar dacă nu-l va da în vileag de acolo pe marele spion, el se va ocupa să-l lichideze. Între timp, devenind izolat, Mişu şi-a publicat cele şaptezecăci de cărţi de poezie, o carte de proză, şi-a scris *Manualul bunului sinucigaş*, s-a împrietenit cu Donald Eulert, traducătorul poeziei sale în State, care i-a şi făcut invitaţia pentru a susţine acolo cursuri de poezie la Universitatea din Chicago.

MIŞU (*se ridică de la masă şi iese*)...

Maşiniştii schimbă decorul. Un parc, cu o bancă pe care vine, într-o geacă de piele şi pe cap cu o pălărie de cow-boy, să se aşeze Mişu.

POVESTITORUL: – Mişu este de opt ani în State, undeva în vest, la Ocean. Şi-a luat un doctorat, şi-a cumpărat o bucată de pământ, o sută de metri pătraţi, pe care plantase un palmier, mergea zilnic la plajă, pescuia, se plimba până la canioane cu Ford-ul pe care şi-l achiziţionase pe câteva sute de dolari. Acum este în acest parc, melancolic, trist, dar liber. A uitat de marele spion, iar din clipă în clipă aştepta ca din spatele unei puşti cu lunetă să-l pândască omul lui Boţârlan şi să-l trimită pe lumea cealaltă...

MIŞU (*priveşte în gol. Prin faţa lui trece o adolescentă, care lasă în urmă o bandă de magnetofon dintr-o casetă stricată. Se aude „Don't Cry for Me, Argentina” – vocea Oliviei Newton Jhon; fata dispare după un timp din scenă*)... : – Nu plâng pentru mine, America! Plec acasă... Nouă ani de exil îmi sunt de-ajuns!

(Se ridică şi pleacă spre acolo unde a ieşit adolescenta.)

Maşiniştii schimbă iarăşi decorul: se profilează un peron de gară.

POVESTITORUL: – E linişte. În Bucureşti nu se mai trage. În Timişoara se plâng morţii. La Iaşi e linişte... S-a zvonit că aici va sosi cu acest tren Magistrul... Nimeni nu-l

așteaptă. Doar un ziarist se va arăta în momentul când va intra trenul în gară...

Se aude un fluierat de tren. Se aud zgomote și pași. După un timp apare pe peron Magistrul, cu un geamantan mare după el. Ziaristul se repede la el.

MIȘU (*își lasă geamantanul și ia o poziție încordată: este îmbrăcat într-un suman, iar în picioare are cizme Bilger, iar pe cap o cușmă din blană de moșar, neagră. Ca pentru sine*):
– Cum de m-au descoperit?! Doar m-am deghizat...

ZIARISTUL (*întinzând spre Magistrul un reportofon*):

– Bine ați revenit, Magistre!

MIȘU (*curios*): – Dar de la ce ziar sunteți?

ZIARISTUL: – De la „Timpul”...

MIȘU: – Sunteți cumva domnul Eminescu?

ZIARISTUL: – S-ar putea spune...

MIȘU: – Ce bine ar fi dacă ne-am afla cu un secol în urmă... Pe cine căutați?

ZIARISTUL: – Pe dumneavoastră...

MIȘU (*către doi inși care se apropiau de el: Adrian și Sergiu*): – Salvarea mea!... Tot voi, iubiți prieteni!... (*către ziarist*): Să mă căutați la domiciliul meu din Fundacul Dochia, 9!... Acum sunt obosit, vin de pe drum... Trebuie să mă odihnesc.

ADRIAN (*se apropie de Mișu și e gata să-i aplice un ghiont sub coaste. Mișu se eschivează, însă Sergiu îi plasează ghiontul sub coaste, iar Mișu face același lucru lui Adrian. Ziaristul rămâne uimit, când vede hârjoana celor trei, care s-a transformat într-o adevărată încăierare*): – Reflexele... Ochii tot timpul să fie îndreptați spre inamic!

MIȘU (*se oprește în fața ziaristului*): – Ei sunt marii mei prieteni, Marii Români, adevărații mari români, pentru care m-am întors în țară... Tinere, te aștept la mine acasă, unde vom discuta pe îndelete... Autoexilul meu în Statele Unite ale Americii, care a durat nouă ani, a fost un exil politic. Un gest suprem de protest împotriva regimului comunist. Spun un gest suprem, deoarece pentru un poet exilul are gravitatea unui suicid. Am spus și la Europa Liberă înainte de a pleca din State că dispărând cauza – adică regimul comunist – exilul politic nu mai are nicio justificare morală. Și am procedat în consecință. Am dorit și voi dori întotdeauna să trăiesc și să mor în pământul țării mele, ca un om liber și un bun român... Atât, deocamdată! Să ne revedem cu bine!

Adrian îi ia geamantanul. Sergiu îl ia de braț, în timp ce Mișu îi spune:

MIȘU: – Fordul meu și restul averii mele, cele zece kilograme de aur, cărțile, hainele, ustensilele de pescuit, toate celelalte lucruri agonisite de mine vin cu vaporul.

De acolo, din port, va trebui să le luăm!
les din scenă. Ziaristul se ia după ei.

POVESTITORUL: – Revederea celor trei a fost scurtă. Primul drum l-au făcut la mormântul lui Doru. Apoi, după ce Mișu a primit un apartament, pentru că nu mai avea unde locui în casa din Fundacul Dochia, nici în apartamentul mamei lui, unde și-a putut primi prietenii... Imediat i s-a dat postul de director al teatrului din oraș, unde a spus câteva lucruri îndrăznețe în scenă, printre care o nouă viziune a Chiriței lui Alecsandri. Prima și singura angajare a fost a calului Ventonică, pe o perioadă de un an de zile, pentru un rol în Chirița la Iași. Din acel post, după o intervenție politică, în ziua de 24 ianuarie 1992, prin ordin ministerial, Magistrul a fost demis din funcție fără nicio explicație. Mișu a spus atunci: „Iată, dacă ești unionist, comuniștii nu te iartă! Apoi și-a văzut de boema sa, a fost consilier local patru ani, s-a certat și judecat în instanță cu senatorul Vasile Lupu, care i-a cerut o despăgubire pentru deteriorarea imaginii de 200.000 lei, la care Magistrul i-a spus: Doar atât faci, Vasile, două sute de mii de lei?! Nici cât mârtoaga de Veentonică!”

Mașiniștii schimbă decorul. O cameră de apartament, cu un birou, pe care se vedea un samovar, o mașină de scris, un rastel mic pentru pipele nenumărate pe care Mișu le avea, un jilț verde și o bibliotecă plină cu cărți etc.

MIȘU (*la birou*)...

DAN (*intră, se repede cu o reverență forțată la Mișu*):

– Magistre!!! Ce bucurie...

MIȘU: – Ce bine de tine!... Eu nu am nicio bucurie...

DAN: – Cum așa?

MIȘU: – Dragă prietene, am înțeles să-mi iei nevasta, să dormi în așternuturile mele, să-mi porți hainele, să-mi strici bicicleta, dar să-mi iei și versurile, asta n-o mai pot înțelege, și, mai ales, nu o pot ierta... (*Îi arată ușa*)... Aștept pe altcineva!

DAN (*iese*)...

Sună telefonul.

MIȘU (*ridică telefonul și răspunde*): – Da!... (*se aude la telefon O VOCE: – Sunt Iustin!*)... A, dragă Iustine, ce mă bucur să te aud!... (*Voce la telefon: – Și eu mă bucur... Aș vrea să vă întreb dacă ați citit cartea mea, pe care v-am dăruit-o anul trecut la întâlnirea de la Neptun...*)... Da, desigur că am citit-o... (*Voce la telefon: – Ce părere aveți?*)... Dragă Iustine, cartea dumitale este la mine pe noptieră; la mine vin foarte multe femei;

cartea dumată este ferfeniță... *(Se aude un râs prelung la telefon și apoi vocea: – Nici că se putea o mai frumoasă apreciere, magistre! Vă mulțumesc!)*... Să-mi mai trimiți ce ai mai publicat, că toate femeile mă tot întreabă de tine... *(Voce la telefon: – Desigur)*... La revedere... *(Pune telefonul în furcă.)*

Se aude o bătaie în ușă.

MIȘU: – Intră!...

CORBU *(intră, se apropie de birou, întinde mâna, Mișu i-o strânge și-l invită să ia loc, acesta ia loc pe fotoliu)*: – Magistre, sunt foarte curios să știu părerea dumneavoastră despre poezii din dulcele nostru târg...

MIȘU *(după ce se scarpină în barbă)*: – Dragă, în jungla noastră bahluiotă sunt multe ciori, dar corbi doar unul!

CORBU: – Încântat să aud o astfel de părere de la dumneavoastră...

MIȘU: – Poți fi liniștit...

Se aude o bătaie în ușă.

MIȘU *(cu scuze către Aslan)*: – Voi primi o echipă de la televiziune pentru o lectură. Poți sta liniștit pe scaunul de acolo, cât citesc, apoi vom mai discuta sau vom ieși la o vodcă...

CORBU *(se retrage pe scaunul dintr-o parte a camerei)*. Desigur... O vodcă va fi un adevărat motiv de discuție pentru o a doua...

MIȘU *(se duce la ușă, deschide, intră o echipă din trei cu o cameră de filmat cu trepied)*.

ALFREDINA *(intră, apoi, după ea ceilalți doi, operatorul și producătorul)*: – Bună ziua!

MIȘU *(invitându-i pe cei trei să intre)*: – Pofțiți.

Cei trei își instalează aparatul, în timp ce Mișu discută cu Alfredina detaliile filmării.

MIȘU *(ia o carte de pe birou)*: – Voi citi poemul *Jilțul verde*, chiar de aici, din acest jilț, în care l-am conceput pe vremea când locuiam în casa de pe Fundacul Dochia, 9.

ALFREDINA: – Da, e foarte bine... Așezați-vă și când vă fac semn, dăm drumul.

Când toate sunt pregătite, iar Mișu se află deja în jilț, cu cartea în mână și microfonul atârându-i deasupra capului, începe lectura:

Jilțul verde

„Când crengile toamnei se scutură-n casă
m-așez cu mână-nire-n jilț de mătășă.

Acestea sunt crengile care în floare
intrau printre gratii odionioară.

Alături stă arcul cu care la țintă
am tras într-o floare uscată și sfântă.

Pe jos printre note, străvechea vioară
în semi-ntuneric, cu trup de fecioară.

În jilțul cel verde eu stau cu mână-nire
și câtă iubire, o câtă iubire...

Acum e târziu și se face-ntuneric
și mă scufund într-un calcul himeric.

Câți ani să mai fie, ce oră a fost,
pendula stă moartă și fără de rost.

Am fost mai întâi printre lunci și mesteceni,
în ce te mai legeni tu Ana, te legeni...

Pogoară în brațe-mi spre-a nu te mai
pierde,
la noi la pădure, în jilțul cel verde...

Și cât de ciudată mai fuse și ora
în care-a venit ca prin vis Minodora...

O Doamne, nu uit și nici nu țin minte
ce-a fost mai târziu, ce-a mai fost înainte.

Era pe la două de noapte, îmi pare,
în muzici nebune ciocneam la pahare.

Iată, aprind iarăși sfeșnicul, iată,
o, dansul acela, o fată, vreodată...

Mai ești încă-aici, Minodora, sunt ani,
mai porți la jartiere cei treizeci de bani?

În jilțul cel verde acum mă cutremur,
un plânset anume străbate prin vremuri.

Iubita mea albă, atâtea păcate,
tu l-ai iubit pe sârmanul meu frate...

Pumnalul acesta e darul de moarte,
lumina în sfeșnic abia de mai arde.

E foarte târziu și de tot întuneric,
și mă scufund într-un calcul himeric.

În jilțul cel verde eu stau cu mână-nire,
păianjenii ți se împrejuru-mi la fire..."

ALFREDINA: – Va trebui să mai repetăm o dată
filmarea, din altă poziție, și încă o dată
din această poziție de acum...

Echipa se pregătește de filmare din altă poziție.

MIȘU: – Apoi sunteți cu toții invitații mei la
un ceai prelung... *(adresarea a făcut-o
privind în ochii Alfredinei, care a acceptat
jocul...)*

*După ce se vor retrage cu toții, intră
mașiniștii care vor schimba decorul: holul
și recepția unui hotel, două fotolii și o
masă. Pe fotolii vin și se așază Mișu și Muri.*

POVESTITORUL: – Suntem în holul unui hotel, înaintea unei întâlniri anunțate la oficialitățile locale. Toți invitații au plecat, iar în hol au mai rămas cei doi, după care apare agitat pe ușă Gazda. Dar mai întâi dialogul celor doi.

MURI (*așezat într-un fotoliu. Toarnă cu greutate în pahare*): – Magistre, după ce ne-am despărțit spre dimineață, după o discuție fructuoasă, ce-ați făcut?

MIȘU (*iapaharul și bea*): – Dragă Muri, după ce am ajuns în cameră, am mai băut un șpriț, pentru somn, cum mi-e obiceiul, după care, cu paharul în mână, am ieșit la fereastră și am văzut trecând pe stradă un convoi gălăgios, ei, pălării mari și borul mare, ele, cu fuste lungi și înflorate; privindu-i cu uimire, am spus: O, citoyenne de Bistrice!... Astea fiind zise, m-am dus și-am făcut un duș...

MURI (*râde cu satisfacție, bând apoi și el*)...

GAZDA (*apare, agitată, cu rugămintă*): – Magistre, trebuie să ajungem în cinci minute la prefect...

MIȘU (*cu calm, bând din pahar*): – Și zici, dragă Gellu, că Ducu, prietenul meu, este prefect...?

GAZDA: – Da...Vrea neapărat să vă vadă.

MIȘU: – Eu sunt cetățean de onoare al acestei urbe... Așa este?

GAZDA: – Așa este!

MIȘU: – Atunci, spune-i prietenului meu, prefectul, să-mi trimită o mașină...

GAZDA (*se duce la recepție, dă un telefon, revine*):

– A trimis, în secunda doi un taxi.

MIȘU: – Auzi, dragă Muri, un taxi... Eu, cetățeanul de onoare, să se deplaseze cu un taxi...

MURI: – Nu se cade...

MIȘU: – Vezi, dragă Gellu, nu se cade... O mașină...Nu de la oricine, ci de la el! (*toarnă în pahare*)... E rândul meu, dragă Muri.

GAZDA (*agitată, se duce iarăși la recepție, vorbește cu prefectul la telefon, revine*): – A trimis o mașină.

MIȘU: – Să mergem, să o vedem... (*se ridică, iese, revine*)... O Dacie roșie... Nu cred că e de demnitatea lui, nici a mea să urc într-un hârb, și acela roșu... (*se așază în fotoliu, bea, după ce ciocnește paharul cu Muri, care era din ce în ce mai curios ce se va întâmpla până la urmă*)...

GAZDA (*se duce la recepție, vorbește la telefon, revine*):

– A trimis o altă mașină...

MIȘU: – Să mergem să o vedem... (*se ridică, iese, revine, încântat*): Da, e o Volgă neagră! Aceasta este cu adevărat o limuzină... (*către Gazdă și Muri*): Mergem pe jos!

les toți trei!

Mașiniștii schimbă decorul: un peisaj de munte, într-o parte se vede o biserică.

POVESTITORUL: – Întâmplarea care i-a unit pe Mișu

și pe Stela, aici, în acest peisaj din munții Rodnei, la Valea Vinului.

Mișu apare în scenă cu o cunună de flori. Stela, o femeie de seama lui Mișu la acea vreme, de cam cincizeci de ani, vine spre el. Se aude o voce recitând, în timp ce cei doi se apropie; Mișu îi pune coroana de flori pe cap Stelei. Vocea recită:

„Și iată acum mă prezint pentru nunta ce nu poate fi amânată. port semnul cel alb, pirostrie de argint și sub pirostrie cele șapte stigmată.

Știu, știu, este foarte târziu, de parcă n'a fost niciodată.

Am comandat pentru toți cei prezenți veselie la gheață, fiindcă așa datorie ne împlinim doar o dată în viață și pe vecie.

Ce are a face că Preotu-i orb, când toți cei de față în frunte cu nunii se pișcă de buce și râd ca nebunii... În fine, în fine, totul e bine, însă mireasa nu are corp.

Mireasă, mireasă, ce fel de coasă este aceea la tine?

MIȘU (*în genunchi în fața Stelei*): – De bună voie...

STELA: – ...și nesilită de nimeni...

Se aude din nou vocea:

„Când vremea-i propice și betei furnice aceasta își zice lui Friedrich Nietzsche poate să-i strice o pereche de brice?”

Cei doi, la braț, ies din scenă.

Mașiniștii schimbă iarăși decorul: o sală de club, într-o parte este sugerată o masă de prezidiu, în cealaltă câteva scaune.

POVESTITORUL: – Aici va avea loc o lansare de carte: o primă ediție a operei lui Doru Ionescu. (*are în mână o carte subțirică, de cel mult o sută de pagini, cu coperta neagră. Merge și o așază pe masa prezidiului, alături de un alt teanc de exemplare din cartea care urma să se lanseze*) ...Este vorba de cartea Capcana, pusă la dispoziție de Adrian unui editor, prieten al Magistrului. Câteva lucruri au stârnit controverse, dar până la urmă e bine că cele câteva proze și câteva poezii scrise de Doru Ionescu au putut fi adunate într-o carte. În scenă intră Mișu, Adrian și Sergiu. Câteva persoane sunt așezate, în spatele sălii, pe scaune. Cei trei se opresc în mijlocul scenei.

ADRIAN (*deschide vorba*): – Iată că suntem iarăși împreună...

SERGIU: – Aproape toți patru... (*către Mișu*)... Dar unde e Stela?

MIȘU: – Acasă...

ADRIAN: – Cum așa?

MIȘU (*cu un gest de lehamite sau părere de rău*): – Mi-a vrut tot aurul meu adus din America... l-am oferit toată dragostea, dar aurul, aurul, aurul doar în Vestul Sălbatic... Acum e sub cifru la Banca Națională...

SERGIU: – Trist...

MIȘU (*schimbă*): – Prin această carte, Doru este cel mai viu dintre noi...

ADRIAN (*iritat*): – Ce vrei să spui?

MIȘU: – Doru va vorbi cel mai mult și cel mai concret. Noi nu suntem decât umbrele lui palide...

ADRIAN: – Dacă nu i-aș fi dezgropat eu manuscrisele, ar fi rămas mut pentru totdeauna.

MIȘU: – Nici nu mai credeam că mai există acele manuscrise... Unele...

ADRIAN: – ... l le-ai cumpărat tu și ți le-ai însușit...

MIȘU: – A fost o înțelegere între mine și Doru... Multe texte de-ale lui Doru le-am gândit și scris împreună... Eu nu credeam pe atunci în poezie, în literatură în general... Pușcăria m-a convins că poezia este singura cale de a-mi salva sufletul... Când am debutat, fără să-i spun lui Doru vreo vorbuliță, el s-a supărat și mi-a spus că nu va mai scrie poezie. Mi-a spus că sunt mai bun ca el, că asta e doar calea mea... Însă eu spun acum că el era cel mai bun! Dar a ales altă cale, alt drum...

SERGIU: – Știu... Nefiind primit în învățământ, din cauza dosarului, s-a dus translator la o întreprindere în care stătea pitită moartea, pe acel drum dintre casa lui și locul de muncă, la chiar trecerea peste Podu Roș... Mi-a spus și mie că nu va mai scrie, dar nu va renunța să lupte împotriva bolșevicilor...

ADRIAN: – Dar cine a renunțat... Eu unul, sigur, nu!

MIȘU: – Și câți bolșevici ai lichidat?

ADRIAN: – Poate că mulți, poate că unul, poate că niciunul... Dar am luptat în felul meu.

MIȘU: – Toți, din păcate, am făcut pactul cu diavolul... (*către Sergiu*): Spune, Sergiu, ai semnat?

SERGIU: – Am devenit atât de insignifiant acolo, pe malul Dunării, încât securitatea a uitat de mine.

MIȘU: – Vezi, Adriane, onestitatea... (*către Adrian*): Tu ce grad ai?

ADRIAN: – Dracu' știe... Am scris dosare întregi, să fiu lăsat în pace...

MIȘU: – Eu, să fiu lăsat în pace, l-am promis pe marele spion... Amicul meu Donald Eulert m-a ținut ascuns să nu dea peste mine acel mare spion, iar eu m-am ascuns atât de vizibil pe plaja Pacificului, încât nu m-a mai găsit nimeni... Dar de

la închisoare n-am putut scăpa fără un angajament în fața diavolului. La fel ca toți ceilalți... Dar se pare că voința noastră, de-a lupta cu diavolii roșii, a fost atât de mare încât am învins prin curajul celor care și-au expus cu adevărat viața... Iată-ne aici, liberi, lansându-i, în afara voinței lui, cartea lui Doru. Asta consider că este un mare câștig.

La prezidiu urcă editorul, care este același cu cel care a fost Gazda în secvența anterioară, adică Gellu.

EDITORUL (*face semn celor din sală să ia loc și invită la prezidiu pe cei trei din mijlocul scenei, Mișu, Adrian și Sergiu*)...

PREOTUL (*apare în scenă, urcă la prezidiu, face o cruce și începe Binecuvântarea*)...

Un timp se lasă ca totul să curgă ca la o lansare, apoi, cei din scenă dispar, iar când această scenă e goală, mașiniștii schimbă decorul, iar povestitorul revine. Decorul se schimbă astfel: în locul celui prezent se amenajează din nou interiorul camerei lui Mișu. Acesta va intra și se va așeza la birou, își va turna un ceai din ceainicul care se afla pe masă.

POVESTITORUL: – Vom urmări o convorbire telefonică între Mișu și un ziarist, care dorește să-i ia un interviu.

MIȘU (*la birou, sună telefonul, lasă cana de ceai din mână, ridică receptorul și-l duce la ureche, cu un gest de lehamite, de om indispus*):

– Da, eu sunt.

VOCEA: – Mă iertați că vă telefonez atât de dimineață, dar, căutându-vă insistent și zilele trecute, n-am avut norocul să dau de dumneavoastră...

MIȘU: – Niciun deranj, numai că sănătatea mea mă face inabordabil, neaccesibil... Nu mă simt bine, motiv pentru care, în ultima vreme, am refuzat orice fel de interviu, de întâlnire... Nici măcar n-am putut răspunde celor 17 întrebări ale amicului meu, Căsi...

VOCEA: – Este adevărat, împreună le-am confecționat în grabă între două halbe de bere la „Furnica în pahar”...

MIȘU: – Soartă grea ați avut, bănuiesc... Dar și așa, chiar dacă ar fi fost și mai incitante decât sunt, nu aș fi putut răspunde... Sunt atât de bolnav încât nu mă pot atinge de nimic, nu pot scrie un rând și nici vorbi prea mult... M-ar fi onorat, desigur, invitația ta pentru revista pe care cu onor o conduci, revistă unde am publicat anul trecut un poem care a constituit o afacere pentru copiatoarele din Iași; studentele în special s-au arătat foarte curioase, desigur, precum și fetițele de la liceu...,

știi tu, desigur, „în dimineața matinală”... Ar fi fost binevenită o prezență a mea în paginile revistei care a avut curajul să publice un poem din Opera pornografică a Magistrului din Țicău, în curs de recuperare și așezare între copertele unei cărți, o datorie chiar față de orașul în care am copilărit și m-am educat și care mi-a acordat cel mai important premiu după 1990, oferindu-mi și titlul de cetățean de onoare... Această onoare aș fi dorit s-o susțin prin invitația pe care mi-ai făcut-o... Dar sănătatea îmi dă semne grave și nu ar fi de dorit să te înspăimânt, dar simt..., ei, nici chiar așa, nu mă dau eu bătut, dar, ce-i drept, nu mă simt deloc în forță, mă simt slăbit și timpul acordat mie de divinitate este foarte scurt... „Mireasă, mireasă, ce fel de coasă este aceasta la tine?”

VOCEA (*lasă impresia că nu înțelege*): – Ar mai fi o săptămână...

MIȘU: – Nu, nu pot răspunde... I-am spus și amicului Căsi că de o săptămână nu pot pune mâna pe nimic, nici măcar gura pe un pahar cu vodcă... Așa că m-am gândit că e bine să realizezi tu interviul imaginar, cu întrebări reale și răspunsuri posibile. Noi am mai realizat două interviuri.

VOCEA: – Ultimul interviu dat în 1981 în țară, eu vi l-am luat și a apărut în revista la care lucram...

MIȘU: – Îmi amintesc... La Bolta Rece... Ți-am arătat și intarsia în piatra acelei alveole – „Mișu și Herta”.

VOCEA: – Da, îmi aduc aminte... Marea dumneavoastră dragoste...

MIȘU: – Nu chiar dragoste, dar ceva-ceva asemănător... Am băut ceva sticle de vin atunci. Imediat am plecat, la chemarea Libertății oferite de Donald Eulert, dar și pe urmele, cum bine se știe, marelui spion, acolo, la el acasă, pământ crâncen al făgăduinței...

VOCEA: – Și alt interviu v-am luat imediat, adică la doi ani după ce v-ați întors din America, în 1992. N-am avut norocul să fiu printre primii care v-au intervievat la întoarcerea în țară...

MIȘU: – Ai avut alt noroc, mult mai mare, noroc de care m-am bucurat și eu.

VOCEA: – Mai-mai să ratăm, din motivele cunoscute... Ați venit ca un prinț atunci, în acea vară, însoțit de principesa Sofia. Erați foarte elegant și sobru... Ați primit cu demnitate rateul de atunci, dar v-ați bucurat în ianuarie, anul următor... Principesa v-a spus ceva, în această privință?

MIȘU: – Ce să spună? Nimic. Veneam ca la mine acasă. Acolo s-au născut părinții mei. Acolo am copilărit eu. Am acolo câteva hectare de pământ, pe care vreau să le donez scriitorilor. Asta ar însemna ceva

investiții, iar scriitorii sunt săraci. Sunt în continuare dispus să donez acel pământ Uniunii Scriitorilor, care ar putea găsi investitori interesați. Locul este tentant și liniștitor...

VOCEA: – Timp de zece ani a trebuit să fiți prezent, să transmiteți mai departe coroana de lauri.

MIȘU: – Sarcina este grea și mă obligă să trăiesc, să pot fi alături de poeții încoronați cu laurii aceluia loc mirific...

VOCEA: – Așa că ați putea oferi cititorilor interviul promis...

MIȘU: – Greu de spus... Sunt neaccesibil... Nu pot primi pe nimeni la mine. Și nu-mi place să ofer interviuri pe reportofon. De cele mai multe ori apar tot felul de incoerențe, punctuații greșite, vorbe în plus sau în minus. Prefer întrebări scrise. În ultima vreme am acordat nenumărate interviuri. Sunt aproape epuizat. Mai toate răspunsurile posibile sunt date. Toți cei care vin la mine pun întrebări gazetărești, legate mai mult de biografia mea și mai puțin de operă. Sunt luat ca un element de senzație, speculat pe acest culoar de presă, știindu-se poziția mea față de această clasă politică mediocră. Este adevărat, am o biografie consistentă, diversificată pe cele două lumi prin care am trăit. Nu este la îndemâna oricui să fi avut o copilărie ca a mea, plină de austerități și libertăți pentru care am plătit scump. Eu am avut norocul unei prietenii exemplare, chiar din liceu, cu regretatul Doru Ionescu, căruia chiar tu i-ai editat singura carte postumă. Un intelectual rar, o ființă boemă și în același timp aristocrată. Împreună cu el și alți doi buni prieteni, Adrian Ochișor și Sergiu Rusu, am proiectat un alt destin țării, intrată în anii noștri de copilărie pe mâna bolșevicilor. Eram cu toții înfierbântați de filosofie, de Kant, de Nietzsche în mod special: „Când vremea-i propice și betei furnice, aceasta își zice, lui Friedrich Nietzsche poate să-i strice o pereche de brice?”... Doru Ionescu era, la acea vreme, singurul care scria poezii și proze ciudate. Era foarte original... Dar uite că vorbim de ceva timp la telefon și simt că obolesc, amețesc... (*se șterge pe frunte cu dosul palmei*)... Ceva se întâmplă... Ai grijă, deci, în ce mod vei realiza interviul imaginar, pentru că tu știi destule lucruri despre mine. Eu voi fi de acord cu tot ce vei scrie.

VOCEA: – Și cum v-ați imagina, Magistre, acest interviu?

MIȘU: – Las la latitudinea ta. Poți să-mi pui, de exemplu, întrebarea dacă sunt francmason, iar eu să-ți răspund: dacă aș fi, n-aș spune, dacă n-aș fi, tot n-aș spune. Poți, de pildă, pune întrebarea dacă sunt

homosexual. Nu mă va deranja. Sigur vei răspunde în locul meu că nu... Am iubit tot felul de femei, de la cele mai libere la cele mai ocupate, de la cele mai frumoase la cele mai urâte. Dragostea cu o femeie urâtă este mult mai împlinită, mai liniștitoare decât amorul cu o femeie frumoasă. Știi prea bine „iubito, hai să ne jucăm de-a Ildiko și de-a Attila”... M-am jucat îndeajuns și pe malul Bahluului, și pe cel al Dâmboviței, și pe Rin, dar și pe Mississippi, și pe litoralul Mării Negre, și pe cel al Pacificului, dar și prin luncile Cîrului, unde am funcționat ca salvamar. Eram obligat vară de vară să salvez sufletele femeilor înecate în tristețile comuniste, în traiul acela trist. Am salvat odată o țigancă de la înec. Am fost cu vârf și îndesat răsplătit. Mai-mai să o înfiez, dar ar fi fost apoi incest, ori așa ceva detest. Deci, orice întrebare îmi vei pune, după cum vezi, poți răspunde ca și cum aș fi răspuns eu. Viața mea este încă extrem de agitată. Așa a fost tot timpul, însă nu m-am lamentat niciodată. Până la douăzeci și patru de ani n-am scris. Mult mai târziu, după ce am ieșit din pușcărie, îndemnat de Doru Ionescu, am scris. Am publicat prima carte la treizeci de ani. Biografia mea de până atunci nu prea mi-am făcut-o cunoscută. Poate voi avea timp să mi-o memorez. O am în minte clipă de clipă. Nimic nu am uitat. De când am început să scriu, viața mea se află acolo, în cărțile mele. Pentru unii este mai greu să o descopere, dar pentru cei inițiați nu este chiar dificil.

VOCEA:
 MIȘU:

– Dați-mi un exemplu.
 – Pe vremea când eram pelican, am scris cunoscutul poem al inutilității, care are o încărcătură existențială extrem de mare și tipică modului meu de viață acceptat. Poemul are un titlu semnificativ și este inclus la finalul cărții mele *Înălțarea enigmatului*. Iată-l:

Post-scriptum. Transversaliile mari sau cele patru estetici. Poezie pe care a scris-o magistrul Ursachi pe când se credea pelican

Un om din Tecuci avea un motor
 dar nu i-a folosit la nimic.

Până în America, aici, nu am avut niciun fel de slujbă. Mi s-au oferit tot felul de posturi, mai bune, mai rele, dar eu, care am luptat împotriva comunismului, dând naștere mișcării anticomuniste *Marii Români*, formată din subsemnatul, Adrian Ochișor, Doru Ionescu și Sergiu Rusu, pentru o slujbă onorabilă trebuia să fiu membrul singurului partid împotriva căruia am luptat, și am făcut pentru asta pușcărie. Asta au făcut duplicitarii, mulți

dintre ei azi mari dizidenți de cârpă, falși deținuți la fără frecvență, turnători la securitate, detractori și oportuniști. Așa că nu puteam fi angajat nicăieri. Eu nu am avut carte de muncă... Nici acum nu am. Acum, după o perioadă de administrație în fruntea teatrului național din urbea din care n-aș fi vrut să plec niciodată și timp de patru ani consilier local de opoziție, am o catedră de poezie, un vis mai vechi al meu, la Universitate. Dar asta din plăcere, fără să-i oblig să-mi facă o carte de muncă! Deci, am considerat o mare inutilitate pentru o ființă ca mine risipa în programe zilnice, concepute, de regulă, de inși incapabili, fără orizont. Consider că poezia m-a salvat, făcând și eu efortul să o salvez de la pieire. Atât cât s-a putut. Consider că după vârsta de patruzeci de ani nu mai este util să scrii poezii. Poezia este a sufletului tânăr. Goethe a fost tânăr sufletește până a murit de bătrân. Unii însă o fac, cu toate că se simte cum o screm. Or doar un singur act pe lumea asta se face scremut! Am încercat și eu să scriu după patruzeci de ani și n-a fost chiar rău. *Meditațiile din Golful francezului*, pentru cine vrea să afle câte ceva despre mine, sunt locul cel mai prielnic și generos în acest sens al poeziei mele. În *Poemul de purpură și alte poeme*, scris ca revoltă lirică împotriva roșului verticaș stănescian, sunt codificate revolta și ura mea împotriva bolșevismului. Dar câți s-au prins de asta? Dacă securiștii ar fi înțeles limbajul esopic al poeziei scrise de marii noștri poeți, mulți ar fi ajuns să taie stuf în Delta. Deh, vezi, ai multe puncte de pornire să realizezi interviul. Eu sunt bolnav. Nu sunt disponibil pentru un interviu pe viu. Această stare a sănătății mele mi se trage de la comuniști. Că dacă nu ar fi venit ei la putere după război, acum ai fi venit la mine la Odesa, ca fiind, eu, guvernator al acesteia...

VOCEA:

– Ce fericire ar fi fost... Și ce interviu am fi realizat...

MIȘU:

– Nu încape îndoială...Însă acum nu pot, sunt foarte obosit și îngândurat privitor la viața mea... Tu vei reuși să-mi citești gândurile.

VOCEA:

– Vă înțeleg, desigur, și sper să reușesc acest lucru.

MIȘU:

– Nu mă îndoiesc...Am destul de multe probleme nerezolvate. Sunt dezamăgit și din această cauză nu pot lua nicio decizie acum. Deși proprietar pe casa mea, nu pot să intru în posesie... Tergiversări tipic comuniste. Trăim pe vremea unei justiții fără justiție. Dar uitate că mă apucă lamentoul și nu-mi stă în fire. Am o regulă în această privință. Nu are rost să te plângi nimănui. Fiecare are câte ceva de

plâns; și pentru a nu întrista pe nimeni, sau a-l face chiar fericit cu jelaniile tale, ar fi bine să nu te mai plângi de nimic, pentru că asta nu rezolvă nicio problemă. Plânsul, la om, ar trebui să înceteze odată cu înțărcațul. Plângi ca să ți se dea țâță, pentru că altfel nu te faci înțeleș și rămâi flămând, după aceea trebuie să-și cauți singur hrana. Omul a devenit extrem de comod și abil. Mai mult de jumătate din inteligența lui o folosește în scopuri imorale, în ipocrizie și fariseism. Nu, n-ar trebui să mai discutăm atât la telefon.

VOCEA: – Într-un fel sau altul cam asta ar fi ceea ce aș fi vrut să vă întreb.

MIȘU: – Înseamnă că ai obținut răspunsurile mele.

VOCEA: – Să ne revedem sănătoși!

MIȘU: – Negreșit, negreșit... (*vădit obosit, pune telefonul în furcă, se ridică și se îndreaptă spre bucătărie. Iese.*)

Mașiniștii intră și schimbă pentru ultima dată decorul. O bancă, într-un parc.

POVESTITORUL: – Aici se vor întâlni pentru ultima oară cei trei, Mișu, Adrian și Sergiu. În final apare și Ghighi, îmbrăcat în preot, însoțit de Ana, ca o umbră a acestuia.

Cei trei intră în scenă.

MIȘU (*se îndreaptă spre bancă, se uită în jur, apoi în sus*):
E atât de frumos, că nu-ți vine să crezi că ești în timpul vieții tale...

ADRIAN (*se așază primul pe bancă*): – E bine că suntem liberi. Asta e adevărata frumusețe.

SERGIU (*în picioare*): – Fără Doru suntem ca un trup amputat de un braț.

MIȘU: – De cel drept... Da, așa este.

ADRIAN: – Dar a trecut atât de mult timp, încât noi am devenit el.

MIȘU (*mirat*): – Poate, așa o fi, el, multiplicat în trei, fără noi... Unde om fi noi? Pe unde ne mai sunt gândurile, faptele? Se pare că vegetăm într-un ospiciu, din care din când în când gardienii ne scot la plimbare...

SERGIU (*recită*): – „Când suflă vântul cu turbată mînie
De-ndoaie copacii cei groși și îi rupe,
Când ploaia de sus cade puhoi,
Iar apa pe ulițe curge șuvoaie,
Când trăsnete cumplite se prăvălesc din ceruri,
Când totul urlă și geme ca în ziua de apoi,
Atunci îmi aduc aminte de titirezul cel roșu
Cu care mă jucam când eram mic...”

MIȘU: – Asta e fatalitatea de care nu ne putem ascunde. Chiar dacă am reuși, ceea ce am izbutit tot fatalitate se va numi. Rămâne titirezul, atât, titirezul cu care ne-am jucat când eram mici...

Apare Ghighi, preot, însoțit de Ana, care se tot ascunde în spatele acestuia.

GHIGHI: – Ce adunare vrednică de spaimă... Trei, doar trei ați mai rămas. Pe rând o să vă provoc la duel, la locul numit Sălbăticie, acolo, unde, de fiecare dată, ați spus nu!

ADRIAN: – Nu mai avem niciun motiv... Steagul cel roșu s-a destrămat...

MIȘU: – A bătut vântul, l-a sfârtecat...

SERGIU: – Vor face altul și mai rebel, altul mai roșu, sus pe castel...

MIȘU (*îl îmbrățișează pe Ghighi*): – Bine ai venit, preacucernice frate!... Acum doar în cuibarul ei de departe, cloșca ține ouăle pe care le vom putea închistri cum dorim noi.

GHIGHI: – Credeți că totul s-a terminat, că...

MIȘU (*se uită la toți cei patru, mai puțin la Ana, de parcă ar fi invizibilă, spune într-un final*):

– Un om din Tecuci avea un motor dar nu i-a folosit la nimic.

Cade cortina!

Notă:

La crearea acestui text dramatic am folosit poezii de Mihai Ursachi, Doru Ionescu, Ștefan Augustin Doinaș, precum și pasaje din interviurile pe care i le-am luat în timp lui Mihai Ursachi.



„Ne bucurăm când orașul nostru devine gazdă pentru evenimente culturale deosebite, cu invitați de seamă și momente inedite. Bacăul are nevoie de inițiative relevante care să genereze un impact pozitiv asupra comunității, iar noi suntem onorați să le încurajăm și să le susținem în calitate de partener.”

Dragoș Pavăl

Președintele companiei DEDEMAN

Revista „Vitrăliu”, numărul 58, apare cu sprijinul financiar al companiei
DEDEMAN



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 „Salioanele Moldovei” (1991-prezent) organizat împreună cu Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova și Complexul Muzeal „Iulian Antonescu” Bacău, în parteneriat cu Uniunea Artiștilor Plastici din România, Filiala U.A.P. Bacău și Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău;
- Centrul de Cultură „George Apostu” este partener, alături de Universitatea Tehnică „Gheorghe Asachi” din Iași și Universitatea Tehnică a Moldovei, la Simpozionul Internațional: „CUCUTENI – 5000 Redivivus: științe exacte și mai puțin exacte”. Evenimentul reunește în fiecare an academicieni, profesori universitari, poezi, scriitori, muzicieni, artiști și oameni de cultură de pe cele două maluri ale Prutului;
- Programul de rezidență artistică „ArtistNe(s)t” pentru tineri interpreți și coregrafi din domeniul dans contemporan;
- S.C.I.P.T. (Studioul de Cercetare, Inovare și Practică Teatrală), în cadrul căruia s-au realizat numeroase spectacole, dintre care amintim „O rugăciune de prisos”, de George Astaloș, regia Mircea Marin (Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Teatrelor din Moldova Mare, Botoșani, 1992), „Victimele datoriei”, de Eugen Ionescu, „Cortina”, de D.R. Popescu, regia Gheorghe Geo Popa și „America de-Acasă”, de Mircea M. Ionescu, regia Geirun Tino;
- Programul „Rezidențe Artistice – Albastru” care cuprinde proiectele:
 - Proiectul „Rezidența Internațională de Sculptură – Albastru” (2017-2019), la care au participat artiști renumiți din țară și străinătate (România, Spania, Japonia, Bulgaria, Serbia, Taiwan, Franța);
 - Proiectul „Rezidența Internațională de Teatru” care vizează susținerea activităților din domeniul artelor spectacolului. În cadrul proiectului s-a realizat producția teatrală „America de-Acasă”, de Mircea M. Ionescu, regia Geirun Tino, prezentată la Teatrul Municipal „Bacovia”, Teatrul „Luceafărul” Chișinău și la Palatul de Cultură „Nicolae Botgros” din Cahul, la care au participat actori români din regiunile istorice în care se mai vorbește încă limba română (Republica Moldova, Republica Serbia), alături de actori din țară și conaționali ce trăiesc în Republica Austria.
 - Proiectul „Rezidența de muzică și dans contemporan” care urmărește perfecționarea și promovarea tinerelor talente din România („Master class de pian”, „Cursurile de măiestrie – Dorel Baicu”, „Rezidența de muzică clasică – Grandissimo” s.a.).

Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” este membru al Consiliului Internațional al Muzeelor (ICOM), e înscris în Registrul Artelor Spectacolului și este membru fondator al Asociației ArtistNe(s)t, Rețeaua Centrelor de Rezidență pentru Artiști din România.

MINISTERUL CULTURII

Centrul de Cultură „George Apostu”

Vitralliu

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

Foto / procesare foto:

Anca Mihăilă, Mari Bucur

Tiparul:

Master Print Super Offset
prin Print Partner SRL
Aprilie 2023

Publicație periodică • numărul 58, aprilie 2023

ISSN: 1583-3151



„Vârstele feminității”, Constantin Tofan