



DACIA LITERARĂ

Revistă de reconstituiri culturale • Anul XXX (serie nouă din 1990)

Nr. 2(153) / vară 2019

Editori:
MUZEUL NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE IAȘI
ASOCIAȚIA „PATRIMONIU PENTRU COMUNITATE”

Partener:
DIRECȚIA PENTRU CULTURĂ, CULTE ȘI
PATRIMONIU CULTURAL NAȚIONAL IAȘI

MUZEUL NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE
Editura Muzeelor Literare
Iași, str. Vasile Pogor nr. 4
Contact: Tel. 0232.213.210
E-mail: edituramlriasi@yahoo.com

Director: Lucian Dan Teodorovici
Redactor șef: Călin Ciobotari
Secretar general de redacție: Iulian Pruteanu
Redactori asociați: Amelia Gheorghită, Monica Salvan
Georgiana Leșu

Layout/DTP: Anca Bîrliba
Corector: Roxana Drugescu
Copertă: Anca Bîrliba
Marketing: Alina Aron

Serie nouă (1990)
Fondatori: Val Condurache
Daniel Dimitriu
Lucian Vasiliu

Pentru abonamente sau informații suplimentare
ne puteți scrie la adresa dacialiterara@yahoo.com

www.muzeulliteraturiiiasi.ro
www.emliasi.ro

Opiniile exprimate în revistă aparțin autorilor
articolelor și nu reprezintă neapărat
punctul de vedere al redacției

DACIA LITERARĂ

Revistă de reconstituiri culturale Anul XXX (serie nouă din 1990)

Nr. 2 (153) / vară 2019

Doris MIRONESCU

M. Blecher azi, aici și în lume

În general evit chestiunile legate de „actualitate” la scriitori. Prea mult timp modernismul a închis ochii la vârsta capodoperelor, preferând să le considere veșnic actualizabile, impermeabile față de istoricitatea geosocială și, astfel, egale cu clișeul lor de manual. În cazul acesta, totuși, ideea actualității se impune de la sine. Blecher e un scriitor al cărui succes modic din timpul scurtei

sale vieți este compensat astăzi printr-o vogă neașteptată. După anul 2000 au apărut mai multe ediții de opere, unele cu inedite; traduceri au început să curgă (*15 and counting!*), după înceturi mai timide în anii 90; s-a făcut un film dedicat scriitorului; s-au publicat numeroase monografii critice.

Nu e un an centenar (se împlinesc în septem-



Max Blecher

brie, e drept, 110 de ani de la nașterea lui M. Blecher), însă mai multe întâmplări s-au adunat în ultimul timp așa încât să justifice o tot mai mare curiozitate față de cărțile lui. De aceea am construit trei grupuri de întrebări care urmăresc să extragă răspunsuri imediate, care „somează” sau solicită confesiuni, tocmai pentru a obține o mai fidelă ecografie a reacției actuale la Blecher din partea unor sensibilități antrenate. Au avut bunăvoința să răspundă personalități ale vieții culturale românești, critici, scriitori și organizatori de manifestări culturale blecheriene. Sunt încântat să pot citi splendida confesiune a Simonei Sora despre traversările ocazionate de prima ei lectură din Blecher, sau explicația plină de patos a lui Radu Vancu, lămuririle cristaline de lucide ale lui Alex Goldiș, declarația admirativă a lui Adrian G. Romila, sau mărturisirea fondatoarei festivalului Blecher de la Roman, Irina Mihălțuț. Li s-au alăturat, la sugestia Monicăi Salvan, traducători care, în ultimii ani, l-au făcut pe Blecher cunoscut unor publicuri din țări învecinate, care s-au putut ușor regăsi în scrierile despre provincia moldovenească de acum 100 de ani. Îmi place mai cu seamă cum traducători de elită precum Joanna Kornaś-Warwas, Lora Nenkovska și Đura Miočinović recunosc atmosfera cărților lui Blecher ca pe una făcând parte din propria biografie, fără filtrul alienant al literaturii clasice și al reconstituirii istorice. Joanna Kornaś-Warwas este de altfel cea care a propus anul trecut, după *Blecher Fest*, ideea alcătuirii acestui dosar.

Iată întrebările:

1. Cum optați: *Întâmplări în irealitatea imediată* sau *Inimi cicatrizate*? Romanul adolescenței disperate și viziune sau tragedia suferinței fizice și morale?

2. Cum explicați faptul că Blecher atinge cel mai mare succes din „cariera” sa acum, la 80 de ani de la moarte, și nu în timpul vieții sau în anii '70, când a fost redescoperit editorial și critic? Și cum poate fi interpretat (dincolo de faptul că abia acum este Blecher tradus masiv în străinătate) succesul său internațional de după anul 2000, când au apărut numeroase traduceri pe trei continente?

3. Care este relația dumneavoastră personală cu Blecher, (1) în calitate de cititor și (2) în calitate de scriitor/ critic/ editor?

(**Doris Mironescu** este critic literar, conferențiar la Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași și cercetător la Institutul de Filologie Română „A. Philippide”. A publicat *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei* (2011 – premiul „Titu Maiorescu” al Academiei Române, premiulUSR Iași și premiul revistei „Ateneu”), republicată la editura Humanitas în 2018. A realizat ediția critică M. Blecher, *Opere*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2017, și, în colaborare cu Samuel Tastet, ediția M. Blecher, *Œuvres complètes*, Éditions Maurice Nadeau, Paris, 2015)

Simona Sora

(scriitor, critic literar)

1. Nu optez, cred însă că există un Blecher de început, unde simpla autobiografie (copilăria și adolescența) e cu totul absorbită într-o scriitură mistico-vizionară, de o intensitate și o exactitate fără precedent în literatura română, și un Blecher de final, unde viziunea metafizică devine una existențială. Doar asimilarea celor două ipostaze, separate chiar de autor, a putut duce la receptarea, în epocă, a romanului *Întâmplări în irealitatea imediată* ca proză psihologică de confesiune, de o „sinceritate excepțională”. În realitate, Blecher e mai aproape de Ramón Gómez de la Serna (din *Automuribundia*, de pildă) de Gustav Meyrink (din *Golem*), de Bruno Schultz (din *Manechinele*) sau Robert Walser (din *microgame*) decât de contemporanii săi români.

2. Sinceră să fiu, mă mir că a fost descoperit și acum. Eu i l-am povestit de-a dreptul lui Joaquin Garrigós, l-am recomandat de câte ori am putut editorilor și agenților literari străini. Dar la fel am făcut cu Urmuz, cu Sonia Larian, cu Alexandru Monciu-Sudinski și nu știu ca recomandarea mea să fi avut urmări. Cred însă că Blecher a prins o breșă (acum pesemne închisă) în timpul căreia editurile din Europa mai aveau ambiția să redescopere, și prin literatură, Estul pierdut. Acum,

s-a reintrat, după cum vedem și la noi, chiar la case editoriale serioase, în logica cărții scrise ieri și traduse azi în 40 de limbi. Blecher însă a trecut, deși multă lume nu înțelege de ce, și strâmbă încă din nas la „căderea lui în corp”; așa ceva numai un scriitor viu poate păți cu critica grăbită.

3. relația mea cu Blecher și faptul că am scris despre el comparându-l cu unul dintre cei mai interesanți și mai prolifici (trist paradox!) scriitori spanioli, Ramón Gómez de la Serna, a fost marcată decisiv de felul în care am citit pentru prima dată *Întâmplări în irealitatea imediată*. Era prin 1987-88, eram la Cluj la niște prieteni și înainte de a pleca la Deva, unde locuiam, am stat câteva ore la Biblioteca Centrală Universitară și am citit *Întâmplările...* despre care auzisem cele mai diverse opinii. Am fost simultan uimită și nedumerită de insolitul cărții. Citeam pe atunci toate ciudățeniile literare scrise în românește, mă gândesc și acum că ar trebui să dezgrop „istoriile insolite” dintr-o agendă... Ei și, fără să iau notițe, citind-o ca pe apă, că venea trenul, am încheiat și am trecut la altă carte, tocmai cumpărasem dintr-un fel de talcioc literar cu cărți aflate la index, dar care se vindeau atunci la negru, fotocopyate sau dactilografiate (am câteva și acum, mi-am dat salarii întregi de soră medicală pe ele). Am ajuns noaptea târziu la Deva, m-am culcat și dimineața, la cafea, maică-mea (mare cititoare!) mi-a zis: „Stai să vezi ce am visat azi noapte: eram într-un

magazin vechi cu trei rânduri de mașini de cusut. În mijloc era un candelabru roșu. De undeva din spate, te auzeam pe tine cântând la vioară.“ Au trecut mulți ani până când am putut avea ediția cu prefața lui Țeposu și i-am citit maică-mii fragmentul din Blecher pe care ea îl visase: „În apropierea casei noastre se afla un magazin cu mașini de cusut unde mă duceam în fiecare zi și stăteam ore întregi... Pereții mai păstrau încă zugrăveala lor de salon, cu ghirlânzi violete de liliac și urmele rectangulare și decolorate ale locurilor unde fuseseră atârinate tablourile. În mijlocul plafonului rămăsese o lampă de bronz cu calotă de majolică de culoare roșie închisă, acoperită pe margine cu foi verzi de acantă reliefate din faianță... Mașinile de cusut se înșirau bine aliniate pe trei rânduri, lăsând între ele două alei largi până în fund... În dosul cortinei Eugen cânta la vioară...“.

Irina Mihălcuț
(coordonator principal
al festivalului Blecher Fest, Roman)

1. Din postura de cititor de Blecher și de fondator al Blecher Fest, aleg cu ușurință *Întâmplări în irealitatea imediată*. Acest roman este, din punctul meu de vedere, cea mai accesibilă scriere a lui Blecher și reprezintă cumva scenariul a tot ceea ce s-a întâmplat din 2016 încoace, în contextul

organizării Blecher Fest la Roman. Modul în care s-a conectat echipa Blecher Fest, cum s-au conturat acțiunile din cadrul programului celor două ediții de festival și felul în care am atras la Roman oameni din diferite colțuri ale României și ale lumii, sunt ele însele elemente clare dintr-o irealitate imediată. Descrierile și trăirile din *Întâmplări în irealitatea imediată* ne-au inspirat mult în planificarea festivalului, ne-au motivat să (re)descoperim urbea noastră natală și ne-au încurajat să creăm un context în care româșcanii să privească orașul lor dintr-o perspectivă jucăușă, adolescentină cu scopul de a-i apropia de esența acestor locuri. *Întâmplări în irealitatea imediată* te face să visezi, pe când *Inimi cicatrizate* te face să trăiești. Pentru moment, verbul care mă descrie este „a visa”, așadar mi se pare cel mai potrivit să aleg „romanul adolescenței disperate și vizionare”.

2. Pe plan internațional Blecher a ajuns să fie descoperit și apreciat datorită eforturilor consistente depuse, în special, de traducătorii străini. De multe ori aceștia au făcut mult mai mult decât o simplă traducere a scrierilor lui Blecher, ei au făcut campanii serioase de promovare a acestui autor în contextul promovării limbii și culturii românești în țările lor, au colaborat cu designeri și editori vizionari pentru a da publicului traduceri ale volumelor lui Blecher de o calitate extraordinară, unele ediții fiind considerate adevărate

RECITIND MAX BLECHER

pieșe de artă. Aceste idei de marketing, ce au avut un impact pozitiv clar asupra cititorilor, au fost susținute și de faptul că trăim într-o eră a dezvoltării tehnologice. În acest sens, sunt convinsă că un rol esențial în promovarea lui Blecher, atât pe plan național cât și internațional, l-a avut și vibe-ul creat prin intermediul rețelelor de socializare. Rapiditatea transmiterii informației, posibilitatea de a crea evenimente și de a le promova prin intermediul social media au dat șansa unui număr tot mai mare de cititori să afle despre Blecher și să se conecteze cu pasionații de Blecher. Un alt

element definitoriu în promovarea și (re)descoperirea lui Blecher, consider că îl reprezintă acțiunile artistice inspirate de scrierile lui Blecher și vibe-ul din mass-media creat în jurul lor: filmul „Inimi cicatrizate” de Radu Jude, spectacolul de teatru „Inimi cicatrizate” de Radu Afrim, spectacolul de teatru „Întâmplări din irealitatea imediată” a trupei de teatru *Chemické divadlo* din Praga sau festivalul internațional „Blecher Fest” de la Roman.



Expoziție de cărți străine *Max Blecher* la Blecher Fest Roman, 2018

3. Pentru mine Blecher reprezintă, cumva, motivul pentru care m-am reîntors acasă după 16 ani de globetrotting. L-am descoperit pe Blecher în 2004, datorită lui Karel Kulich, un student ceh venit în Cluj-Napoca, care învățase limba română pentru a-l citi pe Blecher în original. Întâlnirea mea cu Karel și vizita pe care am făcut-o împreună la Roman (orașul meu natal) în primăvara lui 2004 pe urmele lui Blecher, au sădit sămânța în mintea și sufletul meu pentru crearea unui eveniment inspirat de personalitatea și operele lui Blecher. Așa se face că în 2017, după mai bine de 13 ani, a luat naștere Blecher Fest. Acest festival m-a ajutat să închid bucla de reconectare cu locul natal, cu rădăcinile mele și cu spațiul unde am crescut, și îmi permite să continui cu și mai multă energie căutările și descoperirile de oameni și culturi la nivel mondial.

Radu Vancu (poet)

1. Categoriec, *Întâmplări în irealitatea imediată*. Mai întâi, pentru ceea ce *nu este*. Nu este un roman de sanatoriu, mimând heterodiegeza și detașarea, prefăcându-se a compune personaje și harahtire, străduindu-se din răspuțeri să-ți abată atenția înspre farafastăcurile lui literare pentru a nu auzi singurul lucru care contează – cel care viuiește în adânc: urletul surd al corpului trădător & trădat, strigățul dement al creierului

trădător & trădat. Apoi, pentru ceea ce *este*: un text care nu mai mimează literatura, un obiect cuvintelnic straniu, vorbind obsedant la persoana întâi fără să fie un jurnal, asumându-și homodiegeza încă dinainte de textul propriu-zis, adică din motto (un vers din Shelley în care, din opt cuvinte, patru sunt EU), dar fără să poți fii sigur că vorbește de fapt cu adevărat & pe de-a-ntregul numai despre EU, fiindcă apar stranii rupturi fantastice, voiaje în interiorul propriului corp (știu, astea sunt abia în *Vizuina luminată*, dar prefer să mă gândesc la *Întâmplări & Vizuină* ca la un diptic al unei singure Cărți), bucle hipnotice ale realității înspre ea însăși – care fac din cartea asta simultan un jurnal & un roman & un basm & o carte de vise – și, mai ales, un document al corpului & al creierului trădătoare & trădate. Literatura lui Blecher din dipticul ăsta e, față de literatura lui Cărtărescu, ceea ce e romantismul german față de suprarealism – proto-textul sacru din care originează un alt Text, la rândul lui sacru.

2. Dat fiind că Blecher e un proto-Cărtărescu, succesul lor e explicabil în mod similar: după două secole de dezvrăjire, lumea se revrăjește la loc – și psiheea planetară are nevoie de astfel de texte care să o revrăjească, să îi reconstruiască haloul fantasmatic, să îi recomună hiperrealitatea cu o mie de fețe. Și Blecher, și Cărtărescu pot face exemplar asta – nu doar pentru cititorii lor români, ci și pentru cei de pe trei sau de pe șase continente, fiindcă toți au în egală măsură nevoie

disperată de revrăjire. Și Blecher, și Cărtărescu secretă cantități uriașe & halucinogene de irealitate, respectiv de supraréalitate – și ceea ce numim, cu un termen de marketing, „succesul lor internațional” nu denumește de fapt altceva decât rețeaua de adicți a substanței pe care literatura lor o secretă. Și, ca la orice rețea de dependenți, se poate ști cu certitudine un singur lucru fatal: se va extinde.

3. În calitate de cititor, îl admir fără rezerve, e unul dintre cei câțiva aleși care pot justifica o viață întreagă de cititor. În calitate de scriitor – nu știu dacă am vreo calitate de scriitor, deci mă abțin.

Alex Goldiș **(critic literar)**

1. Fără ezitare, *Întâmplări în irealitatea imediată*. Un roman de o forță vizionară superioară celei din *Inimi cicatrizate*, unde am impresia – a recunoscut-o autorul însuși printre rânduri – că Blecher face unele concesii publicului măcar din punctul de vedere al retoricii. Dacă primul e fragmentar, organizat simfonic, conform unei corespondențe nevăzute a temelor, gata să pună între paranteze aspectul exterior al poeziei prozei de dragul surprinderii acelor „adâncimi sufletești” la care cuvintele obișnuite nu au acces („încerc să definesc exact crizele mele și nu găsesc decât imagini”, scrie naratorul la un moment

dat), al doilea revine la o formulă mai cuminte, de roman realist cu palimpsest oniric în câteva scene. Evident că din punctul de vedere al accesului la zona abisală a conștiinței – miza fundamentală a scrierilor lui Blecher – *Întâmplările* sunt mai interesante.

2. Nu știu dacă am un răspuns satisfăcător pentru succesul actual al lui Blecher, însă pot spune cu certitudine de ce scrierile lui au fost marginalizate în timpul vieții și în perioada primei postumități. În primul rând, e vorba de aspectul lor confesiv și de suprapunerea biografiei personajului central din *Întâmplări și Inimi* (ba chiar și din *Vizuina luminată*, apărut târziu) cu cea a autorului. Fapt care a încurajat o receptare exclusiv existențială a operei lui Blecher: cei mai binevoitori critici ai interbelicului (trebuie spus că scriitorul s-a bucurat, totuși, de o critică de întâmpinare pozitivă), de la Pompiliu Constantinescu până la Mihail Sebastian, au citit opera prozatorului ca pe opera unui mare suferind, sugerând implicit că valorile existențiale cuprinse în ea îi depășesc calitățile stilistice. Abia generația de critici postbelici, a lui Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Balotă, Nicolae Manolescu sau Mihai Zamfir – ultimul îl și plasează, cu îndrăzneală, în *Cealaltă față a prozei*, drept centru al canonului interbelic – a recitat proza lui Blecher cu creionul în mână, gata să-i restituie valențele expresive ieșite din comun.

Succesul actual? El se datorează, cred, mai multor factori, printre care: privilegierea experienței brute în dauna estetismului. Trebuie s-o recunoaștem, literatura română și de aiurea traversează o etapă anti-literaturizantă, în care „autenticismul” și confesiunea nudă sunt mai importante decât mecanismele scriiturii. Or, a se observa că tocmai calitățile care au făcut ca Blecher să rateze canonul în perioada interbelică îl plasează acum – când sensibilitatea literarului s-a modificat radical – într-o poziție privilegiată. Place, însă, cu siguranță la Blecher atitudinea demistificatoare față de boală, dar și respingerea sistematică a oricărei forme de autocompătimire. Autorul *Întâmplărilor* și-a făcut un adevărat program estetic din a deconstrui discursul suferințului, al martirului, privit cel mai adesea în latura lui caricaturală, grotescă, absurdă. Curajul de a(-și) privi boala neconcesiv îl face un mare teribilist al literaturii române și, iată, un autor de oarecare succes și în exterior. Nu în ultimul rând, anti-spiritualismul lui Blecher – înlocuit cu o poetică a corpului concret (deloc inferioară metafizicii din punctul de vedere al complexității secrețiilor umorale, responsabile pentru comportamentul bizar al personajelor) e consonant cu o viziune strict contemporană asupra omului, de la post-modernism încoace.

3. Mi-aș descrie relația cu Blecher așa cum își descriu adolescenții relațiile specifice vârstei pe rețelele de socializare: „it’s complicated”. Pe de

o parte, pentru că scriitorul mi-a plăcut într-atât de mult pe băncile facultății, încât i-am dedicat o lucrare de licență (o investigație asupra ipostazelor corporalului), pe care însă n-am publicat-o. În calitate de profesor, îl predau și îl recitesc cu aceeași fascinație an de an, bucuros să descopăr în fiecare generație măcar cincișase blecherieni. Pe de altă parte, însă, mi-ar fi greu să scriu o carte despre Blecher întrucât am senzația că ceva esențial din scrisul lui îmi scapă încă. Nu sunt mistic (nici măcar într-ale literaturii), însă în cazul lui Blecher se verifică teza incongruității dintre discursul critic și fascinația literară: nu întotdeauna despre scriitorii pe care-i simți cel mai aproape reușești să te exprimi cel mai bine.

Adrian G. Romila

(scriitor, critic literar)

1. Și unul, și altul. În *Întâmplări...* găsim o fascinantă incursiune în mistica obiectelor și a interioarelor, dincolo de povestea copilăriei și a adolescenței într-un oraș provincial din jurul Belle Époque, cu tot decorul aferent (inclusiv lumea specifică a prăvăliilor evreiești, a podurilor misterioase, a maidanelor, a străzilor și a dughenelor de tot felul). *Inimi cicatrizate* e radiografia necruțătoare a mult prea omenescului, sancționat constant de boală și degradare fizică, fără posibilitatea vreunei salvări. Sunt două texte care

nu au egal în literatura română a secolului XX prin luciditatea perspectivei, tușa dramatică și intensitatea vieții.

2. S-ar putea explica, mai întâi, prin concurența unor congeneri mai epici, mai abordabili, mai prizați de public și mult mai promovați de canon (Camil Petrescu, Mircea Eliade, Felix Aderca, Gib. I. Mihăiescu, Ionel Teodoreanu, Mihail Sadoveanu etc.). Dar remarcabila rezistență în diacronie a esteticii lui Blecher rezidă în capacitatea ei de a transgresa modele și modelele literare și de-a ignora total ispitele meta-narativului și ale teoretizării. Blecher a scris în epoca metafizicii existențiale, a proustianismului autenticist și a exploziei avangardei, dar textele sale nu s-au încadrat în niciuna dintre direcții. Succesul său se datorează, cred, puternicei impresii de viață netrucată pe care o degajă proza sa, dincolo de orice sofisticărie narativă. Ar mai fi talentul de-a topi în discursul prozastic cele mai surprinzătoare asociații de culori și forme, de materialități, de texturi, de senzații, o combinație subtilă de visare și realitate brută, de intim și extim. Toate acestea sunt valabile ori-când și oriunde, în orizontul de așteptare al unor cititori care caută literatură adevărată.

3. L-am descoperit târziu, în studenție (din păcate la fel ca acum, nu se punea problema introducerii lui în manuale), și de atunci l-am recitat mereu cu mare plăcere pe acest autor (cu care sunt aproape concitadin). Descriptive până la

sașietate, aglutinante, uneori presărate cu cruzimi și impudicități, paginile sale nu plictisesc și nu deranjează un lector antrenat. Ele reușesc să rămână proaspete, invitându-te să vezi lumea într-un fel de altorelief narativ foarte dinamic în imaginație. Iar prozele „de sanatoriu” sunt extrem de empatice și de tragice. Îi admir nu doar scrisul, ci și curajul de a-și înfrunta cu stoicism cumplitul destin. În felul cum a trăit, omul Blecher a avut ceva din sublimul sfinților martiri creștini, deși el n-a fost niciodată creștin (și nici nu și-a asumat vreun alt fior religios, iudaic sau de altă natură). Mundanitatea lui a fost completă, așa cum complet i-a fost prizonieratul în carcasa trupului. De aici, poate, emergența panopticumului, a fotografiei, a instantaneului obiectual semnificativ și a instinctului reprimat din proza sa. Dar a primit totul cu resemnare senină, fără să se plângă sau să acuze (sunt teribile, de pildă, relațiile lui Mihail Sebastian despre suferințele atroce ale prietenului său Max Blecher, pe care l-a vizitat la Roman, în casa părintească). Nu e puțin lucru, dacă ne gândim cât de scurt a trăit și cât de puține i-a dăruit viața. Blecher a confirmat din plin mitul scriitorului mare, mort tânăr, dar cu o posteritate compensatorie.

Am scris cu ani în urmă un eseu despre arhetipul cavernei, în proza lui Blecher, aplicând o grilă de lectură antropologică. Îl consider valabil încă.

Joanna KORNAŚ-WARWAS

Puterea literaturii

Pe Blecher l-am cunoscut inițial doar prin fragmente din *Arca lui Noe* de Nicolae Manolescu, când eram studentă la filologie română din Cracovia. Capitolul se deschidea cu un citat din *Vizuina luminată*, apoi urmau alte citate din *Întâmplări în irealitatea imediată* la fel de captivante, precum și comparații cu Bruno Schulz al nostru. Țin minte până acum acest sentiment de revelație, că iată dau de o bijuterie literară, descopăr un scriitor demn de renumele lui Kafka sau Schulz care – de asta mi-am dat seama după o mică cercetare – nu prea e cunoscut în lume iar în România nu e citit decât în cercuri restrânse ale intelectualilor. Și îmi mai amintesc dezamăgirea de a nu găsi cartea în biblioteca universitară din Cracovia și dorința mea aproape febrilă să-mi fac rost de carte cât mai repede cu putință.

Suntem în 2019. De la prima mea întâlnire cu Blecher au trecut aproape 20 de ani. Între timp la un stand cu cărți vechi lângă Universitatea din București îmi fac rost de prima mea ediție din *Întâmplări în irealitatea imediată* și *Inimi cicatrizate*, apoi citesc *Opere complete* publicate în 1999, pe care le-am primit cadou de la profesorul Cornel Ungureanu. Prin 2010 găsesc editorul pentru traducerea mea din *Întâmplări în irealitatea imediată*. Cartea apare finalmente în 2013 la

Editura Pogranicze condusă de Krzysztof Czyżewski. Cam în aceeași perioadă un alt editor, la inițiativa poetului Dariusz Sośnicki, comandă traducerea din *Inimi cicatrizate*, pe care o realizează Tomasz Klimkowski. Astfel, în scurt timp după premiera lui Blecher în Polonia, apare și a doua carte. În 2016 vizitez cimitirul evreiesc din Roman ca să regăsesc mormântul lui Blecher. Caut editorul pentru *Vizuina luminată*.

Astăzi Blecher poate fi deja citit în polonă în întregime. Studenții de filologie română nu mai retrăiesc dezamăgirea mea din timpul studiilor; unii chiar își scriu despre el tezele de licență sau lucrările de diplomă. În toamna 2018 apare al treilea roman blecherian care încheie „trilogia” gândită de scriitor. Traducerea *Vizuinii luminate*, efectuată după ultima ediție a operelor complete ale lui Max Blecher publicată de Doris Mironescu, se lansează la Conrad Festival - unul dintre cele mai mari festivaluri literare din Polonia. Lansarea romanului și discuția asupra operei lui Max Blecher este prilejuită de prezența devotatului său biograf.

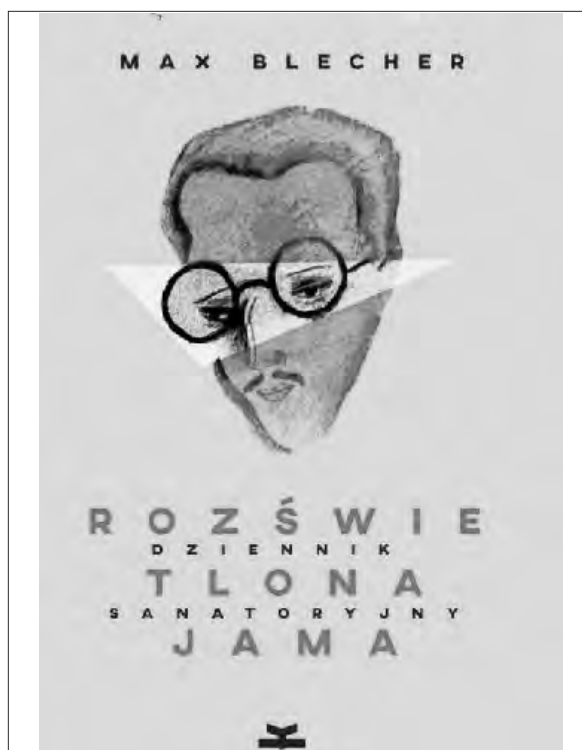
Când recitesc *Vizuina luminată* după o bucată de timp și regăsesc fragmentul despre o călătorie în interiorul propriului trup retrăiesc aceeași emoție și sentiment de uimire față de o singură frază de atâta frumusețe și măiestrie.

În clipa când scriu, pe mici canale obscure, în râulețe vii șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gălgâit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulând printre cărniuri, nervi și oase, sângele meu. În întuneric curge el ca o hartă cu mii de râulețe prin mii și mii de țevi, și dacă îmi închipui că sunt destul de minuscul pentru a circula cu o plută pe una din aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vâjâit imens în care se disting bătăile ample pe sub valuri ca ale unui gong ale pulsului și valurile se umflă și duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele, în timp ce valurile mă iau iute în întuneric și într-un vuiet de neînchipt mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de mușchi și fibre unde revărsarea sângelui umple rezervorii imense, pentru ca în clipă următoare barajele să fie ridicate și o contracție teribilă a cavernei, imensă și puternică, înspăimântătoare ca și cum pereții odăii mele într-o secundă s-ar strânge și s-ar contracta pentru a da afară tot aerul din cameră, într-o strângere care plesnește lichidul roșu în față și îl îndeasă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor și gonirea lor, cu o forță care bate în pereții moi și lucioși ai întunecatelor canale cu lovituri de ample râuri ce cad din înălțimi.

O pagină aproape carnoasă pare să pulseze în ritmul sângelui al cititorului, al traducătorului, îi umple capul de un vâjâit imens. Cititul ca un act de revărsare a sângelui. Traducerea ca un act de revărsare a poveștii dintr-o limbă în altă ca s-o faci

să circule în lumea literară. Literatura o percep ca pe o formă a vieții, pentru Blecher era cu siguranță o formă de supraviețuire, dar opera scriitorului român e înainte de toate o manifestare a puterii literaturii. Oare ne-am aminti azi de tânărul pacient din Berck dacă n-ar fi scris o capodoperă a literaturii române, a literaturii universale?

Joanna Kornaś-Warwas (Polonia) este traducătoare și lector de limba română. A absolvit studiile de filologie română la Facultatea de Litere a Universității Jagiellone din Cracovia. Începând cu anul 2008, conduce la Cracovia școala de limbi străine CaLiTaTe, în care se predă cu precădere limba română.



Lora NENKOVSKA

Max Blecher și „întâmplările” lui în limba bulgară

Fiecare carte vine în viața noastră atunci când trebuie. Fiecare carte ne zice sau ne arată ceva care trebuie zis/ arătat chiar atunci. Așa cred eu.

Cartea lui Max Blecher *Întâmplări în irealitatea imediată* a venit la mine în 2014. Am primit-o cadou de la o prietenă – traducătoare minunată de literatură română în limba polonă – Joanna Kornaś. Ea a tradus romanul lui Blecher în polonă și îmi povestea cât de bun este, cât de cald a fost primit de public și de critică. Și, în plus, a fost convinsă că-mi va plăcea să-l citesc. Și a avut dreptate. Am înțeles de ce mi-a făcut acest cadou imediat după ce am intrat în pasta deasă a textului. Căldura orașului provincial m-a întors în copilăria mea în orașul meu natal scăldat de razele puternice ale soarelui. N-am putut decât să mă scufund în această lume a obiectelor, a soarelui orbitor, a întunericului și a transparenței și să mă las pierdută în proza poetică a lui Max Blecher.

M-a atras foarte puternic modul în care ochiul personajului/ autorului este folosit drept instrument principal de percepere a lumii/ a realității și în același timp este hotarul între percepție și interpretare, este și poartă spre irealitate unde

ne aduc cuvintele povestirii.

Zgomotele și sunetele orașului, ale bălciului, ale parcului și ale încăperilor diferite există, dar mi se pare că au un rol secundar. Ele redau cadrul sonor al întâmplărilor. Iar metaforismul obiectelor este linia principală a narațiunii, lăsând relațiile omenesti, cuvintele foarte puține schimbate între personaje și acțiunile să devină niște mici episoade teatrale plasate în decorurile baroce ale lumii materiale. Simțul vizual este cel care mă conducea ca cititor și am putut să mă întorc în anii '20 ai secolului trecut și să văd vedetile stereoscopice, panopticumurile, panoramele prin lupele cărora să privesc „vapoarele scufundate mărite la extrem, luptele cu turcii și asasinatele regești”, să intru în cinematograful din epocă și să văd cartonul îngălbenit ale fotografiilor de pe care se uită la mine figurile oamenilor necunoscuți care au trăit mult-mult înainte de mine, să răsfoiesc cărțile ilustrate care apar în text și să mi le imaginez de parcă ele fac parte din memoria mea personală.

Poetica textului mi-a amintit de un poet bulgar care debutează în anii '20 și care pentru

mine rămâne unul dintre cei mai buni poeți pe care i-am citit în viața mea. Se numește Atanas Dalcev. Și el scria puțin, dar foarte puternic. Și-a creat un muzeu al obiectelor ca metafore ale existenței. Și el a rămas așa unic și uitat de cititori și istoria literaturii din motive ideologice ani de zile. Cred că această asociație m-a convins că trebuie să traduc cartea, știam că în mintea mea și în limba mea maternă dispun de materialul și stilul necesar.

Mi-a rămas să găsesc o editură pe măsura lui Max Blecher și să mă apuc să cercetez, să mă documentez și să fiu atât de pregătită ca să pot traduce un roman care cere multe de la traducătorul său, dar în primul rând să-și lase ochiul liber să perceapă și limba să sculpteze o realitate și o irealitate care se suprapun. Și mai cere de la traducătorul său să rămână senin, dar și să aibă curajul să-și pună lunetele bizarului și să devină un adolescent care descoperă lumea și straturile sensibile ale existenței.

Am găsit o editură foarte bună, i-am convins că această carte merită să fie publicată de ei. Din motive diferite, proiectul a întârziat foarte mult, tot apăreau niște piedici mai mici sau mai mari, din punct de vedere editorial, dar aceasta e o altă poveste, sau intervenea faptul că eu sunt foarte ocupată (traducerea literară nu este ocupația mea principală) și iată cum am ajuns din 2014 în

primăvara lui 2019, când urmează să apară un volum cu două dintre romanele lui Max Blecher – *Întâmplări în irealitatea imediată* și *Inimi cicatrizate*.

Mi-ar plăcea să am traducerea deja publicată și să pot împărtăși cu cititorii *Daciei literare* impresiile și recenziile apărute, ca să redau atmosfera în care romanele trăiesc viața lor îmbrăcate în limba bulgară, dar, din păcate, încă nu pot. Probabil voi avea alte ocazii în viitor. Acum pot zice numai că lectura cărților lui Max Blecher mi-a adus o plăcere literară deosebită, m-a făcut mai atentă la epoca interbelică. M-am întors la autorii pe care i-am citit mai de mult, când eram studentă și îi regăsesc cu mare drag. Ca traducător cred că textele lui Max Blecher sunt o experiență minunată, n-ai cum să nu crești mult dacă treci prin narațiunea lui, dacă o transcrii și o faci să se nască într-o altă limbă și într-un alt context cultural. Am avut foarte mult de citit și de cercetat în privința obiectelor, materialelor, caracteristicilor epocii. Am citit și texte critice care ajută traducătorul îndepărtat în timp și spațiu să descifreze o gramadă de dificultăți care apar pe parcursul traducerii.

Mă folosesc de ocazie să-i mulțumesc lui Florin Bican, care îmi stă alături și discută cu mine toate întrebările mele și toate dubiile pe care le am, nu numai în ce privește această traducere. Îi mul-

RECITIND MAX BLECHER

țumesc Joannei Kornaś care mi-a dăruit cartea și mi-a deschis fereastra spre lumea lui Max Blecher. Aceasta nu este prima dată când, mulțumită ei, descopăr și traduc un autor român. Îi mulțumesc și Monicăi Salvan care m-a invitat să particip cu contribuția mea modestă la dosarul *Daciei literare* dedicat lui Max Blecher. Sper că traducerea în limba bulgară va avea o recepție amplă și că textele lui Max Blecher vor găsi admiratori și în Bulgaria.

Lora Nenkovska este cercetătoare, traducătoare și lector de literatura română veche la Universitatea din Sofia. Locuiește la Sofia, dar încearcă să țină pasul cu viața culturală din România și să împărtășească cu cititorii din Bulgaria cărțile, piesele și poemele frumoase pe care le citește în română. A transpus în limba bulgară o serie de scriitori, poeți și dramaturgi români printre care Mircea Eliade, Filip Florian, Ioan Groșan, Dan Lungu, Petru Cimpoșu, Gianina Cărbunariu, Peca Ștefan, Matei Vișniec, Elise Wilk, Gellu Naum, Claudiu Komartin, Elena Vlădăreanu, Ioana Nicolae, Ioan Es. Pop și alții.



Fernando Klabin, Bruno Mazzoni, Joanna Kornaś – traducători din Max Blecher

Đura MIOČINOVIĆ

Max Blecher în Serbia

L-am descoperit pe Max Blecher undeva în 2015, răsfoind lista „20 de autori” propuși pentru traducere de către o comisie literară pe situl Centrului Național al Cărții al Institutului Cultural Român. M-a atras acest titlu neobișnuit, *Întâmplări în irealitatea imediată*, care a răsunat în mintea mea ca o formulare care spune ceva nepus până în acel moment. Atunci am hotărât că voi traduce această carte, deși în mintea mea răsună și adevărul că nu poți ști cu precizie ce se ascunde în spatele unui titlu. Adevărul următor, însă, a fost că intuiția nu m-a înșelat, ci că, dimpotrivă, conținutul cărții întâmpină toate așteptările mele și le depășește. Intuiam că Max Blecher știe ceva ce noi ceilalți nu știm (încă). El a reușit să exprime ceva ce mulți dintre noi am experimentat, am trăit, am intuit, dar puțini au îndrăznit, puțini au reușit să exprime prin cuvinte. Nu numai că împărțim trăirile unui scriitor cu „sensibilitate maladivă”, ghilimelele indicând că „maladivitatea” sensibilității lui ascunde multe adevăruri comune, o sinceritate în abordarea laturii întunecate a minții omenești, o sinceritate care îi dă voce și umbrei. Moartea și boala fiind fațete ale aceleiași vieți care se bucură de

frumusețe, bătrânețea, maturitatea însoțind tinerețea ca un sprijin, ca o rădăcină din care se ridică tulpina și crengile, scriitorul se scufundă în subsolul, în subconștientul propriu și colectiv, și scoate de acolo, numește, definește trăirile așa cum sunt, le descrie fără judecare, atent la ceea ce ele înseși vor să spună, prin percepție, prin gândire, prin vise arhetipice, prin întâmplări, aparent întâmplătoare și deloc întâmplător.

În 2016, când am reușit să atrag atenția editurii Arhipelag din Belgrad asupra operei lui Max Blecher, am început să traduc *Întâmplările*. Era primăvară, și primele rânduri ale *Întâmplărilor...* în sârbă au găsit calea spre primii lor cititori, felul lui Blecher de a scrie influențând felul meu de a împărți traducerea cu cititorii, ieșind în societate înainte de a apărea pe hârtie. Felul lui de a scrie și trăirile care se oglindesc în percepția cititorului au stârnit multă atenție și au grăbit munca mea spre sfârșit (mi-a luat „doar” patru luni să finisez traducerea). Am plecat la mare cu cartea și un laptop în geantă – în vacanță. Pe ruta Belgrad – Marea Adriatică (Muntenegro) – București – Tulcea – Iași – Botoșani – Ipotești – Cluj – Timișoara – Belgrad. Am trecut și prin

orașul natal al lui Blecher.

Înainte de a ieși din tipar, *Întâmplările* au inspirat-o pe verișoara mea artistă, Magdalena Miocinovici-Andrici, și au dat naștere unei colecții de desene sub titlul „Din irealitatea imediată”. Expoziția a fost deschisă în august 2016. Un desen din această colecție a ajuns și pe coperta traducerii în sârbă.

În 2018, Blecher a mai inspirat 12 artiști pentru o expoziție colectivă lansată cu prilejul *Festivalului literaturii europene din Belgrad*, organizat de editura Arhipelag în iunie. Artiștii au prezentat desene și fotografii după citirea a două fragmente din *Întâmplări*. Iată ce spune Magdalena, care a coordonat expoziția „Din irealitatea imediată – simțirea lumii și țesutul întâmplării”: „În ultimul timp, mai precis în ultimii doi ani, rămân confuză în fața albimii hârtiei. Marginile se revarsă, dispar din câmpul vizual, iar spațiul gol care așteaptă joacă un joc invizibil. Da, acolo nu se întâmplă nimic, iar ochii care nu înțeleg neantul se străduiesc să găsească măcar indicii. Și atunci începe ezitarea, suprafața se schimbă, capătă a treia dimensiune și acel ceva inexistent începe să clocotească, să izvorască, să capete masă. Ce îmi mai rămâne decât să iau fiorii aceștia în frâu cu un creion. Mângâi liniile. Sunt bune, sunt reale.

Hârtia se amestecă cu desenul. Țesutul fin al

hârtiei participă în textura liniei și a culorii, aduce o nouă valoare: deschide a treia dimensiune. Anulează bidimensionalitatea suprafeței. Acesta nu mai este un desen făcut cu creion pe hârtie, aceasta este ființa desenului.” (Magdalena Miocinovici-Andrici, „Raportul artistului – fragmente dintr-o irealitate imediată”)

Recepția cărții *Întâmplări în irealitatea imediată* în traducere sârbă răspunde sensibilității cititorului și a momentului. Din jurul meu s-au găsit cititori încântați, cititori care au renunțat după primele pagini, cititori care și-au propus să citească altă dată, cititori care și-au propus să citească încă o dată, mai puțin indiferenți. M-am ales și eu cu o bursă și cu o tabără la Ipotești unde am cunoscut mai mulți colegi care l-au tradus pe Blecher, dar și cu experiența plimbării prin noroiul unei ierni blânde la pădurea Koșutniak din Belgrad, noaptea, desculț și fericit.

Dura Miočinović (n. Belgrad, 1979) a studiat limba și literatura română la Universitatea din Belgrad și la Universitatea de Vest din Timișoara. Membru al Uniunii traducătorilor literari din Serbia.

Mircea MORARIU

Max Blecher citit de Radu Afrim. Vodevilul lugubru al vieții

În cartea *De la „Ion” la „Ioanide” – prozatori români ai secolului XX*, Nicolae Balotă îl consideră pe Max Blecher a fi „un Filoctet a cărui viață a însemnat un șir al patimilor”. Născut în 1909, Blecher a decedat în 1938 din cauza unei tuberculoze la coloana vertebrală. Firește că boala își va pune amprenta asupra scrierilor sale, însă, așa după cum observa regretatul Radu G. Țeposu, un împătimit de opera lui Blecher, autorul *Întâmplărilor din irealitatea imediată* a fost unul dintre aceia ce a izbutit să înfrângă clișeele vremii și „să facă din boala lui o experiență cu adevărat tulburătoare”. În *Jurnalul* său, André Gide nota că „bolile sunt chei ce ne pot deschide anumite uși. Cred că sunt anumite uși pe care numai boala le poate deschide. Există o stare de sănătate care nu ne îngăduie să înțelegem orice”. Poate că tocmai boala i-a permis lui Blecher să pătrundă în voltele delicate ale psihologiei, să exploreze magma subconștientului spre a-i revela dimensiunile lui ciudate și adesea neverosimile. Blecher nu a scăpat, așa după cum constată Radu G. Țeposu (a se vedea prefața la volumul editat în 1999 în colaborare de Editura Aius și Editura Vinea) de plasa prejudecăților, fiind considerat fie un bolnav refugiat în literatură, fie un impudic

din stirpea naturaliștilor, preocupat să-și exhibe durerile, crizele, convulsiile. De altminteri, jurnalul său de sanatoriu intitulat *Vizuina luminată* începe în felul următor: „Tot ce scriu a fost cândva viață adevărată. Și totuși, când mă gândesc la fiecare clipă care a trecut în parte, și caut s-o revăd,



s-o reconstitui, adică să-i regălesc anumita ei lumină și anumita ei tristețe sau bucurie, impresia care renaște este înainte de toate aceea a efemerității vieții care se scurge și apoi, aceea a lipsei totale de importanță cu care se integrează aceste clipe în ceea ce numim, cu un singur cuvânt, existența unui om. S-ar zice că amintirile în memorie se decolorează exact ca și acelea pe care le păstrăm în sertare”. Asta înseamnă că Blecher ar putea fi încadrat în ceea ce se cheamă „epica autoreferențială”, deși sunt cercetători care nuanțează clasificarea, spunând că proza sa ar fi de fapt una (anti) autobiografică. Blecher însuși recunoaște în *Vizuina luminată* că îi este tot mai greu să stabilească granița între realul trăit și realul visat. Poate tocmai de aceea, Emanuel, personajul principal cu funcție mai curând de observator implicat și centralizator decât de narator din *Inimi cicatrizate*, preferă existența nocturnă și visul. Și cred că nu întâmplător faptele pe care le reține spectacolul pe care Radu Afrim îl realizează în principal după acest roman la Compania „Ovidius” a Teatrului Național din Constanța transferă o patină de oniric și asupra evenimentelor diurne, contribuind astfel la punerea în scenă a unui veritabil vodevil lugubru, marcat de permanenta preocupare a evitării căderii în exagerare.

Dramatizarea, în care alături de *Inimi cicatrizate* se găsesc fragmente din *Vizuina luminată* și poemul *Pe țarm*, demonstrează din partea lui

Radu Afrim o înțelegere superioară a operei lui Blecher, înțelegere obținută cu un anume preț al supunerii orgoliului dramatizatorului-regizor în fața specificităților scriiturii. De unde posibilă și, cred eu, falsă impresie că lucrarea dramaturgică nu ar fi suficient de apăsător teatrală. Firește că Radu Afrim subliniază ideea că marea dimensiune a acestei literaturi e tragicul, fără a insista însă pe un anume *eu* tragic accentuat. În consonanță cu idealul blecherian, Afrim se concentrează asupra bizarei aventuri de a fi om, o aventură devenită cu atât mai ciudată atunci când omul ajunge să însemne o simplă alcătuire de organe, așa cum se întâmplă mai întâi în cazul lui Quintonce, iar mai apoi în cel al Isei. Toți cei pe care boala îi adună în sanatoriul de la Berck-sur-Mer sunt, după cum spune Quintonce, „niște eroi negativi” ce au ratat ocazia de a fi Cezar. Ernest, prietenul lui Emanuel, pentru care *instalarea în nenorocire* a devenit aproape o voluptate și vindecarea ceva nu tocmai dorit, crede că atunci când „cineva a fost scos odată din viață și a avut timpul și calmul ca să-și pună o singură întrebare cu privire la dânsa – una singură – rămâne otrăvit pentru totdeauna”. Teamă confruntării acestei otrăvi cu viața de dincolo de spațiul protector al sanatoriului e cu profunzime surprinsă de Blecher și adecvat transpusă în spectacol. De o asemenea otrăvă nu te scapă nici prietenia (care se înfiripă între Ernest și Emanuel), nici dragostea (atâta câtă e între Tonio și Contesa Wandeska

ori între Emanuel și Solange), nici jocul de cărți a cărui miză e viața, nici marea, unde „pe țărni oameni, ca niște sinucigași scăpați de la moarte/visând, fumând, se plimbă pe-nserat”.

Asumându-și curajul dramatizării, Radu Afrim a nutrit dorința ca textele lui Blecher să devină spectacol fără să le afecteze masiv structura formală, dar și fără să modifice substanța ce încorporează în ea tensiunea epicului. Combinarea imaginilor filmate ce respectă o retorică teatrală specifică regizorului (imagini în care Radu Afrim e preocupat să respecte obsesiile lui Blecher pentru spațiu și pentru distincția dintre interior și exterior), cu scurte apariții individuale ce fie rezumă, fie plasează acțiuni într-o relație voit tautologică cu ceea ce se proiectează pe ecranul din spate, dar și cu acțiunile propriu-zise și dialogul conferă un ritm și o alură speciale spectacolului. Ca mai totdeauna, Afrim concepe un prolog ale cărui componente vor fi riguros explicitate pe parcursul reprezentației. În față, o bătrână diformă frământată într-o covată un material alb, un ghips din care vrea să dureze un cal, iar în plan secund, un cuplu se îmbrățișează. Erotismul, fantasmemele, amintirea unor aspirații de odinioară pot ele atenua tragicul bolii, al lipsei de orizont, de viitor? Emanuel, cel care venit la sanatoriu, își face ucenicia cu boala, caută o soluție de reechilibrare în relația cu Solange, relație febrilă și convulsivă, ritualică, deopotrivă stereotipă. Echivalențele scenice pe care le găsește regizorul în-

preună cu actorii Marian Adochiței și Nicoleta Lefter (amândoi foarte buni) pentru surprinderea raporturilor contorsionate dintre Emanuel și Solange îmi par cu totul excepționale. Lui Radu Afrim nu-i scapă nici să expliciteze obsesiile din prolog ale Evei (excelentă într-un rol de compoziție Lana Moscaliuc). Dar până la explicitarea prin verbalizarea din final, cu totul aparte e scena în care personajul scoate de peste tot gramofone mici de ghips, substitute ale gramofonului lui Quintonce, obiect dorit, promis și apoi pierdut de personajul ce, dincolo de diformitate, ascunde o cumplită doză de tragism, căci lui viața i-a refuzat totul. Scena în care toți pensionarii sanatoriului sunt asimilați, după moartea lui Quintonce, unor paiate dezlănțuite frenetic într-un ritual păgân al morții, e dintre cele mai percutante, asta în pofida faptului că spectacolul în sine devine mai emoționant în secvențele în care sugerează decât în cele în care arată. După cum agonia transformată într-o izbucnire de ilaritate, cu accente convulsive și groteste, a lui Quintonce (personaj în care Mihai Smarandache are șansa fructificată a unui rol de zile mari) e iarăși una de puternic impact.

Cred însă că marele pariu al lui Radu Afrim și locul în care se concentrează originalitatea montării sale de acum nu sunt acelea de a construi un spectacol bazat pe imagine-șoc. Ci, din contră, de a realiza o montare cu subtile amplitudini tragice și cu accente de tragicomedie (aici trebuie

menționată contribuția aparte a actorului Emilian Oprea, zâmbetul ironic-trist, ușorul cinism insinuat) prin revenirea la cuvânt. Regizorul practică un veritabil cult al cuvântului, al sensibilităților pe care acesta le poate traduce, fascinat de felul în care Blecher a pus în vorbe crize, coșmaruri, viziuni diurne ori nocturne, frenezii senzoriale, a construit ființe alterate ori reificate. Reînscenarea lumii se face deopotrivă în romanul lui Max Blecher, dar și în spectacolul constănțean prin cuvinte, prin căldura și profunzimea textului. Afrim știe că Emanuel e un „privitor ca la teatru” iar întru edificarea acestui teatru regizorul mizează în chip temerar pe capacitatea de a juca a cuvintelor, dar și pe capacitatea sperată de a asculta și de a simți a spectatorilor. Tocmai de aceea Afrim le cere actorilor să joace povestea ca poveste, stimulându-le capacitatea de a surprinde esența care face ca spațiul povestirii și al comentariului să nu funcționeze ca voci diferite. Iată motivul pentru care se cuvin evidențiate evoluțiile actorilor Diana Lupan (o stranie *Wandeska*), Georgiana Mazilescu (cu un tragism bine surprins în mimica personajului *Isa*), Dan Zorilă, Bogdan Bucătaru, Cristina Oprean (o apariție delicată în *Doamna Tils*), Diana Cheregi, Alexandru Mereuță (bună teatralitatea acuzată din desenul *Omului cu pietre*), Turchian Guzin Nasurla, Remus Archip, Loredana Marilena Luca și ale copiilor Ionuț Tunescu și Sorina Urzică. După cum e demnă de

relevat forța de sugestie izvorâtă din economicitatea scenografiei gândită de Alina Herescu, mai cu seamă în felul în care e „adusă” pe scenă vila *Elseneur*. Să mai subliniem puterea de semnificare a luminii din spectacol ce induce peste tot sugestia „amintirilor decolorate” despre care vorbea Blecher.

Teatrul Național din Constanța, Compania „Ovidius” – *Inimi cicatrizate* după Max Blecher. Dramatizarea, regia artistică, coloana sonoră, filmări: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Videoartist: Florina Titz. Cu: Marian Adochiței, Lana Moscaliuc, Nicoleta Lefter, Emilian Oprea, Mihai Smarandache, Diana Lupan, Georgiana Mazilescu, Dan Zorilă, Bogdan Bucătaru, Cristina Oprean, Diana Cheregi, Alexandru Mereuță, Turchian Guzin Nasurla, Remus Archip, Loredana Marilena Luca, Ionuț Tunescu, Sorina Urzică. Data premierei: 28 octombrie 2006.

(Revista „Teatrul azi”, 2006)

Andreea TACU

O scrisoare a lui Basil Munteanu către G.T. Kirileanu

Asemenea multor altor personalități culturale, și în cazul lui Basil Munteanu paradigma biobibliografică se află într-un proces de continuă înnoire. În unele situații, este vorba de simple ajustări, în altele, de modificări esențiale, dictate de descoperirea de noi documente, sau de interpretări noi ale celor cunoscute deja. Resursele cele mai generoase pe care se bazează studiile și cercetările de istorie literară se află în corespondență, în paginile de jurnal sau în cele de memorii.

Corespondența lui Basil Munteanu încă mai înregistrează completări la ceea ce se cunoaște grație volumului *Corespondențe*, publicat în 1979 de Ioan Cușă¹, prin grija soției istoricului și criticului literar, Emanuelle Munteanu.

Numeroase alte scrisori au fost publicate în volume de corespondență ale altor personalități ale vremii. Este cazul, de exemplu, al scrisorilor adresate lui Tudor Vianu², dar și al corespondenței primite de la sau adresate lui G.T. Kirileanu.³ Alte scrisori se află în colecții particulare și au fost publicate ocazional, în diverse periodice, fără să existe o evidență clară a acestora.

Completăm acum corespondența purtată de Basil Munteanu cu G.T. Kirileanu cu o scrisoare

păstrată în fondul Muzeului Național al Literaturii Române din Iași, trimisă de Basil Munteanu cărturarului nemțean, de la Paris, pe 21 august 1938, adică la scurt timp de la publicarea volumului *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*⁴ (iunie 1938)⁵. Textul scrisorii publicate de noi se referă, în principal, la această sinteză a literaturii române, realizată de Basil Munteanu.

Începută în 1935, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* a avut, inițial, termen de finalizare luna aprilie a anului următor, însă a fost definitivată abia în decembrie 1937⁶ și s-a aflat în librării în iunie 1938. În scurt timp au urmat traduceri în limba engleză, iar mai apoi în limbile italiană, germană și portugheză⁷, dar o versiune în limba română a întârziat să apară. Cărturarul nemțean, fost bibliotecar al Palatului Regal, G.T. Kirileanu, căruia îi este adresată scrisoarea prezentată de noi, își exprima, în decembrie 1941, părerea de rău că studiul lui Basil Munteanu nu avea și o versiune în limba română: „Răsfoiesc cartea d-stră și mă gândesc la măsura, înțelepciunea și limpezimea neîntrecutei d-stră istorii a literaturii române. Ce păcat că nu o avem și în limba noastră!⁸”. O traducere în limba română s-a făcut abia în anul 1996⁹.

SCRISOAREA REGĂSITĂ

Detalii foarte importante privind evoluția lucrului la *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* se află în corespondența purtată de Basil Munteanu cu Vasile Băncilă¹⁰. În final, după terminarea cărții, Basil Munteanu avea să-i mărturisească prietenului său propria percepție asupra volumului: „E o carte de credință, o carte de nădejde grea. Am vrut să spun acolo lucruri multe. Un conținut în fiecare linie. Eu, însă, acum când am scris-o mă simt mai împlinit și mai ferm, ca un om cinstit care a plătit o datorie apăsătoare, sau mai bine, care a început să plătească.”¹¹

Scrisoarea din 21 august 1938, către G.T. Kirileanu, prezentată aici, este, fără îndoială, marcată de relația tensionată dintre Basil Munteanu și Nicolae Iorga și, mai ales, de impresiile de lectură ale istoricului. Nicolae Iorga nu se numără printre cititorii vizați de autorul *Panoramai literaturii române contemporane*: „Cartea mea a fost apreciată în termeni fericiți de toți cei care țineam să fie apreciată.” Mai mult, „... eu am scris pentru cei care știu (s.a.) să citească, adică pentru foarte puțini.” Evident, Nicolae Iorga nu face parte din acest grup restrâns de cititori. Reacția lui Basil Munteanu a venit în urma câtorva rânduri trimise de G.T. Kirileanu pe 17 august 1938, pe o carte poștală¹².

Scrisoarea este elocventă și în privința relației dintre cei doi corespondenți: Basil Munteanu i se adresează lui G.T. Kirileanu „Mult stimat și iubite Domnule Kirileanu”, semn că – deși nu se

cunoșteau personal la acea dată – îl prețuia foarte mult pe destinatar. Schimbul de scrisori și opiniile exprimate în corespondență îi apropiaseră („... bunăvoința D^{vs} față de mine mi-i scumpă și binefăcătoare”). Aprecierea este reciprocă și se păstrează la aceleași cote înalte pe parcursul întregii corespondențe dintre cei doi.

Cartea poștală expediată de G.T. Kirileanu pe 17 august 1938 a avut o țintă dublă: pe de o parte, autorul primei ediții științifice a operei lui Ion Creangă și-a exprimat recunoștința pentru felul în care Basil Munteanu zugrăvisese portretele lui M. Eminescu și I. Creangă, în *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*; pe de altă parte, și-a făcut cunoscută indignarea față de articolul¹³ lui N. Iorga, din revista „Cuget Clar”¹⁴.

Pentru G.T. Kirileanu, care îl cunoștea foarte bine pe Nicolae Iorga¹⁵, articolul nu era o surpriză nici prin conținutul său și nici prin atitudinea autorului. Nu era prima dată când se întâlnea cu atitudinea părtinitoare și cu manifestările temperamentului vulcanic al savantului. Spiritul obiectiv al munteanului ajuns funcționar în cancelaria Casei Regale l-a determinat să-i scrie prietenului său și să-l înștiințeze despre apariția cronicii. Într-adevăr, articolul nu ajunsese sub ochii lui Basil Munteanu, însă nici pentru acesta comentariul lui Nicolae Iorga față de proaspăt apăruta *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* nu era întru totul neașteptat. El însuși autor al unei *Istории a literaturii românești con-*

temporane (1934), în două volume, Nicolae Iorga n-a văzut în cartea lui Basil Munteanu o nouă istorie literară, ci, mai degrabă, o prezentare secvențială, o sumă de „portrete și aprecieri” apărute într-o „eleganță colecție de informație mai ușoară¹⁶”. În același articol, Nicolae Iorga reia o opinie mai veche despre Societatea „Junimea”, care „după revelațiile ultimului timp, nu mai poate ocupa [...], locul care, din interes ori cu generositate ignorantă, i se atribuia”.

Basil Munteanu comentează opinia lui N. Iorga în scrisoarea prezentată aici, dar și mai târziu, în 2 noiembrie 1938, către același G.T. Kirileanu: „Clar-cugetătorul universal contestă rolul Junimei în literatura noastră. Mărturisesc că n-am izbutit încă să înțeleg cum e posibilă această contestare, dacă exclud rațiunile personale și mărunte care se insinuează ca totdeauna în judecata interesatului. Dar să nu pierdem vremea zadarnic¹⁷”.

Divergențele dintre N. Iorga și fostul student la Școala Română de la Paris aveau rădăcini vechi. Schimbul de scrisori dintre N. Iorga și B. Munteanu, din cursul anului 1925, adică din perioada când acesta din urmă frecventa cursurile Școlii de la Fontenay-aux-Roses (înființată de Iorga în 1922), a debutat prost. În chiar prima scrisoare, Nicolae Iorga se declara, de neclintit, împotriva prelungirii șederii la Paris a studentului Munteanu: „D. Drouhet îmi dă o veste pe care n-am așteptat-o, între altele și pentru că aveai datoria de a fi sincer față de mine: aceia că ai

intenția de a rămâne și după ieșirea din Școală la Paris și de a cerși un doctorat acolo.

Întrucât am putere asupra d-tale, prin binele pe care ți l-am făcut, *ți-o interzic formal*, cum trebuie să ți-o interzică și simțul d-tale de onoare, căci ai știut la intrarea în Școală, condițiile la care te îndatorești.

Nu poți rămâne la Paris mai departe și doctoratul îl vei trece *aici*.

Dacă aceste recomandări nu le-ai observa, voi cere să restitui cheltuielile făcute cu d-ta la Școală și vei căuta aiurea decât la mine stima și simpatia de care așa de larg ai avut parte până acum.”¹⁸ (s.a.).

Răspunsul lui Basil Munteanu a venit pe același ton aprig: „Scrisoarea Dvoastră m’a întristat și m’a jicnit. M’a întristat, fiindcă a fost dat ca prima scrisoare pe care am onoarea s-o primesc de la Dvs să fie concepută în termeni de vehementă indignare. M’a jicnit, fiindcă în chip categoric puneți la îndoială gratitudinea mea, simțul meu de onoare, sinceritatea atitudinii mele, adică cele mai elementare datorii ale unui caracter ce se pretinde cinstit. Nici acuzațiile, nici sancțiunile făgăduite nu mi se cuvin și vă cer permisiunea să le resping ferm. Vă rog să credeți că niciodată până acum nu mi s’au contestat calitățile de cinste și rectitudine pe cari mi le contestați: jicnirea e cu atât mai gravă. [...]”¹⁹

Resentimentele au rămas de ambele părți. Corespondența celor doi, atât cât se cunoaște până acum, o dovedește fără echivoc. La fel, o

SCRISOAREA REGĂSITĂ

parte a corespondenței lui Basil Munteanu cu alți destinatari, inclusiv scrisoarea către G.T. Kirileanu, din 21 august 1938.

G.T. Kirileanu își însoțește indignarea provocată de articolul lui Nicolae Iorga cu semnalarea unui articol, al lui N.N. Condeescu²⁰, mult mai apropiat de rostul și importanța cărții lui Basil Munteanu, intitulat *D. V. Munteanu și recenta sa „Panorama de la littérature roumaine contemporaine”*²¹. Mai mult, adaugă o notiță, în care precizează că, la solicitarea aceluiași Nicolae Iorga, epigramistul N. Georgescu Cocoș²² a ridiculizat numele lui Basil Munteanu, pretinzând că acesta era neobișnuit la noi. Împotriva unei astfel de atitudini, G.T. Kirileanu menționează alte nume im-

portante care ar fi putut ridica aceeași problemă: Vasile Alesandri, și dă ca exemplu faptul că M. Kogălniceanu i se adresa cu Basil, și pe tatăl și fiul lui Matei Cantacuzino, care purtau același nume.

Scrisoarea lui Basil Munteanu către G.T. Kirileanu face și o elogioasă referire la un prieten comun, filologul și bizantinologul Demostene Russo²³, cu care ambii au purtat o bogată corespondență.

Scrisoarea și cele două ciorne se completează reciproc, oferind informații suplimentare privind, pe de o parte, relația dintre Basil Munteanu și G.T. Kirileanu, iar pe de alta, perpetuarea relației tensionate dintre autorul *Panoramei literaturii române contemporane* și Nicolae Iorga.²⁴

Paris, 21 August 1938.

Mult stimat și iubit Domnule Kirileanu,

Vă mulțumesc din tot sufletul pentru răndurile
generoase pe care mi le scrieți. Partea mea a fost apreciată
în termeni fericiți de tati, cei de care tineam să fie
apreciată. (ăci, după cum îi spun chiar azi și alții
Profesor Russo, eu am scris pentru cei cari știu să
citească, adică pentru foarte puțini. Ceilalți nu mă
interesează.

SCRISOAREA REGĂSITĂ

Paris, 21 august 1938

Mult stimate și iubite Domnule Kirileanu,

Vă mulțumesc din tot sufletul pentru rândurile generoase pe cari mi le scrieți. Cartea mea a fost apreciată în termeni fericiți de toți cei de care țineam să fie apreciată. Căci, după cum îi spun chiar azi și D^{lui} Profesor Russo, eu am scris pentru cei cari știu să citească, adică pentru foarte puțini. Ceilalți nu mă interesează.

Îmi scrieți că magistrul universitar îmi ia în nume de rău locul și sensul pe cari le acord Junimei. Eu știu de mult că magistrul universitar are de furcă cu Junimea. Este în cazul Domniei sale o ecuație personală pe care eu nu eram chemat s'o desleg. Dacă e nevoie însă voi pune într'o zi această ecuație în toți termenii ei, fiindcă de obicei eu știu mai mult decât ce spun și scriu.

N'am văzut încă articolul incriminat și incriminant. Voi căuta să mi-l procur. Cum să vă mulțumesc însă de a mi-l semnala?

Eu am impresia că vă cunosc de când lumea. Aceasta datorită în mare măsură D^{lui} Profesor Russo. Eu știu ce înseamnă prietenia D^{lui} Russo. Știu cui o acordă și din ce motive. De aceea, pe această cale indirectă, eu am impresia că vă cunosc și ca om, fiindcă pe cărturarul din D^{vs} îl cunosc încă din adolescență. Ași dori să aveți certitudinea că bunăvoința D^{vs}. față de mine mi-i scumpă și binefăcătoare.

Vă rog, mult stimate și iubite Domnule Kirileanu, să credeți în sentimentele mele respectuos devotate.

B. Munteanu

Plic recto: Monsieur G.T. Kirileanu

5, str. Victor Emanuel

Bucarest III

(Roumanie)

Ștampilă poștală rotundă, tuș negru: Paris/
Gare Montparnasse/ 18 30/ 21. VIII. 1938.

Ștampilă dreptunghiulară, parțial incompletă.

Verso:

D. Munteanu

17 rue Dr. Jacquemaire Clémenceau

Paris XV

Ștampilă poștală rotundă: București/ 3/24
AUG. [1]938/ Cursa III.

SCRISOAREA REGĂSITĂ

- ¹ Basil Munteanu, *Corespondențe*, Editura Ethos – Ioan Cușa, Paris, 1979. Din această ediție, a fost reprodusă numai corespondența dintre Vasile Băncilă și Basil Munteanu, în volumul *Corespondență. Vasile Băncilă – Basil Munteanu* (ediție îngrijită și studiu introductiv de Zamfir Bălan), apărut la Editura Istros, Muzeul Brăilei, Brăila, 1997.
- ² *Scrisori către Tudor Vianu*, vol. II (1936-1949), Editura Minerva, București, 1994. Ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu. Originalele acestor scrisori se găsesc la Biblioteca Academiei Române, București (S.40(1)/MCLII, S.40(2)/MCLII, S.40(3)/MCLII).
- ³ G.T. Kirileanu, *Corespondență*. Ediție îngrijită, note, tabel cronologic, bibliografie și indici de Mircea Handoca, Editura Minerva, București, 1977.
- ⁴ Basil Munteanu, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Editions du Sagittaire, Paris, 1938.
- ⁵ Basil Munteanu, *Panorama literaturii române contemporane*. Ediție îngrijită de Eugen Lozovan și Ruxandra D. Shelden. Traducere de Vlad Alexandrescu, R.D. Shelden Enterprises, Inc. & Editura Crater, Cleveland și București, 1996, p. iv.
- ⁶ Despre evoluția lucrului, până la publicarea în volum, vezi Basil Munteanu, *Panorama literaturii române contemporane*, ed. cit., p. iii-iv și *Corespondență. Vasile Băncilă – Basil Munteanu*, ed. cit.
- ⁷ Versiunea în limba engleză (*Modern Rumanian literature*) a apărut la editura Curentul, București, 1939, traducător Cargill Sprietsma; versiunea în limba germană (*Geschichte der neueren rumänischen Literatur*) a apărut la editura Wiener Verlag (colecția „Beiträge zur Kultur- und Geistesgeschichte Südosteuropas I”), Viena, 1943, traducător Wolf Freiherr von Aichelburg; versiunea în limba italiană (*Storia della letteratura romena moderna*) a apărut la editura J. Laterza (colecția „Biblioteca di cultura moderna”, vol. 431), Bari, 1947, traducător Agnese Silvestri Giorgi; versiunea în limba portugheză (*Panorama da moderna literatura romena*) a apărut la editura Editorial J. Castelo Branco (colecția „Coleção Estudos universitários”, 2), Lisabona, 1969, traducător António Ruivo Mouzinho. Toate traducerile s-au făcut după ediția în limba franceză. Vezi și: https://ro.wikipedia.org/wiki/Basil_Munteanu; <http://worldcat.org/identities/lccn-n82062777/> (accesare: 17 iunie 2019).
- ⁸ Scrisoarea lui G.T. Kirileanu către Basil Munteanu din 20 decembrie 1941, în G.T. Kirileanu, *op. cit.*, p. 217.
- ⁹ Vezi supra, nota 5.
- ¹⁰ *Corespondență. Vasile Băncilă – Basil Munteanu*, ed. cit.
- ¹¹ Scrisoarea din 24 iunie 1938, în *Ibidem*, p. 208.
- ¹² Cartea poștală publicată în vol. Basil Munteanu, *Corespondențe*, p. 459, are următorul conținut: „Piatra-N[eamț] 17 Aug. 1938/ Iubite Domnule Munteanu,/ De-acum o lună de când am cetit minunata carte a literaturii române, tot mă gândeam să vă trimit un cuvânt de recunoscătoare mulțumire, în deosebi pentru măiestria zugrăvirii lui Creangă și a lui Eminescu. — Dar mi-i așa de greu a lua condeii! — Astăzi însă, articolul lui Iorga din «Cuget Clar» (după acel atât de obiectiv și cu miez al lui N.N. Condeescu) m’a îmboldit a vă trimite aceste puține cuvinte ca o protestare împotriva încercării de micșorare a «Junimei»./ Cu multă dragoste și prețuire/ G.T. Kirileanu.”. Ciorna cărții poștale

SCRISOAREA REGĂSITĂ

- se află în fondul Muzeului Național al Literaturii Române din Iași.
- ¹³ Nicolae Iorga, *O presintare a literaturii românești*, în „Cuget Clar”, anul III, 12 august 1938, nr. 5, p. 66.
- ¹⁴ „Cuget Clar” („Noul sămănător”), Revistă de direcție literară, artistică și culturală, săptămânală, condusă de Nicolae Iorga. S-a tipărit între 15 iulie 1936 și 17 noiembrie 1940 la Editura „Datina Românească” din Vălenii de Munte.
- ¹⁵ Vezi G.T. Kirileanu, *Martor la istoria României* (1872-1960), vol. I-IV. Ediție îngrijită, cuvânt înainte, note și indice de Constantin Bostan, Editura Rao, București, 2013, 2016, 2017, unde, în bună parte, sunt reproduse documentele din „*lădița în care sunt însemnările asupra legăturilor mele cu Nicolae Iorga*”.
- ¹⁶ Cartea lui Basil Munteanu apăruse într-o colecție cu tradiție: „Panoramas des littératures contemporaines”, inițiată de Editura Sagittaire în 1923. Vezi: <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-1-page-119.htm#> (accesare: 24 iunie 2019).
- ¹⁷ Scrisoarea lui Basil Munteanu către G.T. Kirileanu din 2 noiembrie 1938, în Kirileanu, *Corespondență*, p. 568.
- ¹⁸ Scrisoarea din 8 aprilie 1925, în Basil Munteanu, *op. cit.*, republicată de Georgeta Filitti, în „Magazin Istoric”, anul XLIX, serie nouă, nr. 8 (593), august 2016, p. 76.
- ¹⁹ Scrisoarea din 21 aprilie 1925, în Basil Munteanu, *op. cit.*, republicată de Georgeta Filitti, în „Magazin Istoric”, anul XLIX, serie nouă, nr. 8 (593), august 2016, pp.76-77.
- ²⁰ Nicolae N. Condeescu (1904-1966), istoric literar, scriitor și profesor de limba și literatură franceză la Universitatea din București, doctor în literatură comparată. A colaborat la „Revue d'histoire littéraire de la France”. Vezi și: <https://clasapalatina.wordpress.com/profesorii/nicolae-condeescu/> (accesare: 18 iunie 2019).
- ²¹ N.N. Condeescu, *D. V. Munteanu și recenta sa „Panorama de la littérature roumaine contemporaine”*, în „România”, 12 iulie 1938, anul I, nr. 41, p. 2.
- ²² Nicolae Georgescu Cocoș, epigramist, director al revistei bisăptămânale „Neamul Românesc” fondată de N. Iorga în 1906, la Vălenii de Munte.
- ²³ Demostene Russo avea să moară în toamna aceluiași an (5 octombrie 1938), iar moartea sa a fost o tragedie pentru mine, iar moartea sa a fost o tragedie pentru mine. Este poate pierderea cea mai grea ce-am încercat-o de la moartea mamei mele, acum 27 de ani (...) Pentru mine, dl Russo a fost un adevărat părinte spiritual.”(Scrisoarea lui Basil Munteanu către G.T. Kirileanu din 2 noiembrie 1938, în G.T. Kirileanu, *op. cit.*, p. 568). Ulterior, într-o scrisoare din ianuarie 1939 adresată lui Basil Munteanu, amintind tot de dispariția neașteptată a profesorului Russo, G.T. Kirileanu ține să-i mulțumească acestuia pentru sincera prietenie și afecțiune demonstrată care ar compensa întru câtva pierderile anterioare: „Vă sunt deci recunoscător pentru sentimentele prietenești pe care mi le arătați și care-mi dăruiesc o noua prietenie.” (Scrisoarea lui G.T. Kirileanu către Basil Munteanu din 12 ian. 1939, în Kirileanu, *op. cit.*, p. 216).
- ²⁴ În transcrierea textului scrisorii am păstrat întocmai ortografia și sublinierile autorului.

Mihai NEGRUZZI

„Moș Jac”

„Moș Jac”¹ așa l-am chemat, și-l chem de peste jumătate de veac pe bunul meu unchi; așa-l cheamă toată droaia de nepoți și strănepoți.

Tovarășii vieții lui – mătușii – îi zicem „Tanti Maria”², prescurtat „Tan Mari”. Ea ne-a lăsat mai dăunăzi pentru totdeauna: luând cu ea veselia, neprețuitele ei glume, izvor nesecat de haz, care făceau farmecul vieții noastre, acolo la moșia Trifeștii Vechi, azi Hermeziu, din ținutul Ieșilor, pe malul Prutului. „Mama Convorbirilor” o botezase generația renăscătoare a graiului și culturii românești. Și aveau dreptate să o cheme „Mama Convorbirilor”, căci „Tatăl Convorbirilor” a fost desigur „Moș Jac”.

Și dacă soarta nu le-a dăruit alți copii, apoi copilul lor acesta, „Convorbirile”, este cel mai frumos și mai înălțător produs al veacului trecut. „Convorbirile” au fost făclia care a luminat mințile și a ținut aprinsă atâtea decenii flacăra înfrățirii tuturor românilor.

Dumnezeu le-a răsplătit bunul lor gând, munca și zbuciumul lor hărăzindu-le viață desulă pentru a vedea împlinit visul cel mare de a avea: înmănuncherea tuturor românilor.

„Tan Mari” a luat însă cu ea și o parte din sufletul nostru tânăr, căci numai la plecarea ei ne-am dat seama de mulțimea perilor noștri cărunți, semn vădit al începutului unui sfârșit.

„Moș Jac” a pășit în al 85-lea an. A pășit cu aceeași liniște, aceeași cuminenie, același curaj și hotărâre, cu care a străbătut an cu an calea vieții lui atât de netedă și frumoasă.

Nimeni nu a putut clinti nimic din felul lui de a simți, de a judeca, de a vedea, de a vorbi. Își impusese rostul vieții lui și astfel și-a croit calea.

Și dacă „Moș Jac” ne împărtășea bucuriile sau mulțumirile lui, necazurile și durerile a știut să le țină bine închise în sufletul său, pentru ca nu cumva să tulbure cât de puțin pe cei din jurul său, pe acei care l-au înțeles și iubit atât de mult.

Curgea veselă în fiecare an viața noastră la țară, la Trifeștii Vechi, cele două luni pe an, vacanțele, unde ne adunam: părinții mei, noi cei șapte copii și „Moș Jac” cu „Tan Mari”.

Se iubeau mult cei doi frați Leon (tatăl meu) și „Moș Jac”. Noi cești șapte creșteam sub privilegiu și grija părinților noștri, sub povățuirea și îndrumarea lui „Moș Jac” și „Tan Mari”, în aerul

PROFILURI REGĂSITE



M.C. Sutz și Iacob C. Negruzzi (Moș Jac)
Cabinetul Numismatic al Academiei Române
4 decembrie 1931

acela curat și bun de țară și în atmosfera și pildă de atât de frumoase sentimente de dragoste.

Revăd în atât de duioasă și pioasă amintire cum prezidau amândoi corurile noastre de copii: Ein lustiger Musikante marschierte einst am Nil/ o tempora, o mores! etc. sau Frère Jacques/ Dormez-vous?/ Sonnez les matines!/ Bim, bam, bom etc.

Apoi jocurile noastre „de-a prinsul”, „întrecere la fugă”, „Baba oarba” etc.

Mă revăd la școală, numărând zilele, ceasurile și chiar minutele care mă despărțeau de plecarea la țară în vacanță.

Cu ce emoție priveam cum Ion Vizitiul înhăma cei patru cai înaintași!... Ce fericire pentru mine să pot ține în mână biciul acela lung, lung... Cât îl invidiam și admiram pe Ion când îmbrăca livrea maron cu „bumbi de aur”. Îi urmăream fiecare gest: înainte de a se sui pe capră făcea semnul crucii, apoi lua hățurile și rândașii plecau de lângă cai, punea imediat mâna pe acel bici „fermecător”, îl învârtea atât de abil deasupra capului și pocnea de tremurau și caii, și drept să spun și eu: – O, atunci Alexandru Makedon și Napoleon cel Mare rămâneau pentru mintea mea niște pitici față de Ion Vizitiul. Se mai înhămau și alte două trăsuri pentru „Moș Jac” și „Tan Mari” și copiii, și trei-patru care pentru a se încărca întreg calabalâcul menajului mamei. Ce frământare,

ce mișcare, ce huiet. Ce mulțumire pe mine că în acest timp de răscoală generală scăpam de sub supravegherea mamei și mă cocoțam, din trăsură în trăsură, în „fund”, unde stăteau numai părinții și „Moș Jac” și „Tan Mari”...

La țară ne aștepta întreg aparatul de vechi și vrednici servitori, ne aștepta și acea grădină frumoasă, mare, atât de dragă tuturor, dar mai cu seamă lui „Moș Jac”. El m-a învățat să o iubesc și eu prea mult și azi mai că nu aș ști care din noi doi este robul întru dragoste a acelui colț de rai, de care mă leagă atâtea amintiri, numai frumoase.

Dar într-o zi... pentru mine atunci de 14 ani, trăsnet din senin, veste groaznică fără de seamă: a murit tata – tânăr încă, nici 50 de ani împliniți. Sunt 38 de ani de atunci și tot nu pot uita groaza ce m-a cuprins. A murit cel mai bun, cel mai blând, cel mai de treabă om ce s-a cunoscut vreodată.

„Moș Jac” și-a închis durerea în suflet, ba încă de data aceasta a izbucnit prin nervii săi și în anul următor a fost singurul an al vieții lui când nu a venit la Trifeștii lui, trebuind a pleca în străinătate pentru a se îngriji.

Îl îngrijea și soarta celor șapte nepoți, îl îngrijea și biata mamă, rămasă, acum, atât de timpuriu, singurul cârmaci al vieții noastre.

Cu vădita-i cumișenie, blândețe și voință,

„Moș Jac” ne-a ținut strânși uniți în jurul mamei și al lui; marea nenorocire nu a putut nimic schimba din dragostea dintre noi, căci tata a rămas și este încă viu în mijlocul nostru.

Plâmbându-ne prin grădină, „Moș Jac” îmi arăta locul unde el, copil mic, trebuia de Sf. Constantin să spună versuri bunicului Costachi, banca pe care stătea bunicul cu ciubucul în gură, și cum s-a zăpăcit și a rupt-o de fugă plângând amarnic de rușine. Apoi îmi mai arată locul unde a fost odată – nu de mult, doar 40-50 de ani – un copac mare, mare tare, în jurul căruia bunicul Costachi făcuse scări ca să te poți sui să ai priveliște frumoasă încolo spre Prut. Cu câte amănunte nu-mi povestește de timpul când Vodă Mihalachi Sturdza și Domnița lui au petrecut o vară la Trifeștii Vechi, la „boier Costachi”, pentru că, cică, băile de Prut slujeau bine femeilor care nu au copii și vor negreșit să aibă. Și câte și mai câte nu le știu de la „Moș Jac”, povestite cu anume tâlc și atât de frumos.

Livada de fructe este despărțită de grădina mare cu gard de nuiele și este o poartă cu lăcată. Cheia o are „Moș Jac”. Copac cu copac cunoaște bine de tot. Știe precis anul când l-a hultuit. Grija lui mare este însă la coacerea fructelor: „le fură pârdałnicii de slujitori cu duiumul”... așa ne spune nouă nepoților și acum strănepoților și, Doamne, de câte ori l-am prins (?) cum își umplea

buzunarele și se ducea să înșire fructele, în ciuda lui „Tan Mari”, pe dulapurile din odăile lui, unde deseori putrezeau uitate.

Iar seara – în fiecare seară „Moș Jac” și „Tan Mari” jucau concina.

Noi nepoții, și apoi împreună cu strănepoții, eram împărțiți în două tabere: unii „țineau” cu „Moș Jac”, alții cu „Tan Mari”. Eu făceam parte din tabăra care ținea cu „Moș Jac”. Se înmulțiseră cumplit taberele prin năvala strănepoților ca și a bărbaților celor cinci surori. Lupta era totdeauna îndârjită, dar cel mai des victoria se întorcea în favoarea „Tan Mariei”, care era foarte atentă la joc și avea negreșit și mai mult noroc. Concina mare, mică, așii jucau cândva un mare rol în visurile mele de copil.

Cine ar putea crede că această „concină” a contribuit și ea la strângerea dragostei dintre noi, rămasă atât de vădită și întreagă. Căci până mai dăunăzi când Tan Mari ne-a părăsit, taberele au continuat să existe, fără să ne treacă prin minte să numărăm anii care apasă asupra umerilor noștri și fără să o spunem pe șleau că nu așteptam cu plăcere începerea luptei „Concinale”.

Pășind „Moș Jac” în al 85-lea an, „Convorbirile literare” pășesc și ele în al 61-lea. Cât de bună a fost îndrumarea dată de redactorul ei la 1867: „Moș Jac”, pentru ca să ajungă la această vârstă.

Ce mândrie am că el, „Moș Jac”, a prezidat sâr-

PROFILURI REGĂSITE

bătoarea celor 60 ani de viață împlinită cu atâtea cinste, cu atât folos, cu atâta răbdare, împrăștiind lumina, cultura, știința: „Convorbiri literare”.

Fără voia mea confund: „Convorbirile” cu „Moș Jac” și cu „Junimea”, căci, orice s-ar spune, „Moș Jac” a fost pulsatorul, inima întregii mișcări a tineretului de atunci. Neobosit el aduna orice talent zărit, îl încuraja, stimula și ajuta chiar, pentru că așa își hotărâse rostul vieții lui de la care nimeni și nimic nu l-au putut clinti.

De la înălțimea, de la culmea celor 84 de ani împliniți, „Moș Jac” poate privi cu mândrie înapoi hăt departe, de când spunea poezii bunicului „Costachi”, în acel colț fermecător din grădina de la Trifeștii Vechi; și urmând calea ce a străbătut, va vedea limpede că „Convorbirile” ca și toți nepoții au rezistat și pășit în viață mai ușor, căci el i-a învățat: munca, dragostea și mândra mulțumire a datoriei împlinite.

Și așa cum strigai din balconul de la țară când te rătăceai prin aleile din grădină, plimbându-te cadentat cu mâinile la spate, sau printre copacii cu fructe, umplându-ți buzunarele, uitând de ceasul dejunului:

„Mo’ Jac” „Mo’ Jac” „Mo’ Jac”,

la masă.

asa îți strig și acum în ajunul anului Jubiliar al „Convorbirilor”.

„Mo’ Jac” „Mo’ Jac” „Mo’ Jac”,

să ne rămâi încă mult. Uite, dragă „Moș Jac”, că încep să sosească „răstrănepoții” care trebuie să te cunoască negreșit, și apoi de ce nu ai prezida și jubileul de 70 ani a „Convorbirilor literare”, a vrednicului tău copil?

După aceea vom vedea.

Nu este așa, „Moș Jac”?

Hermeziu – Trifeștii Vechi

*(fragment din volumul **Nimic**,
publicat la Iași în 1943,
în curs de reeditare la
Editura Muzeelor Literare Iași)*

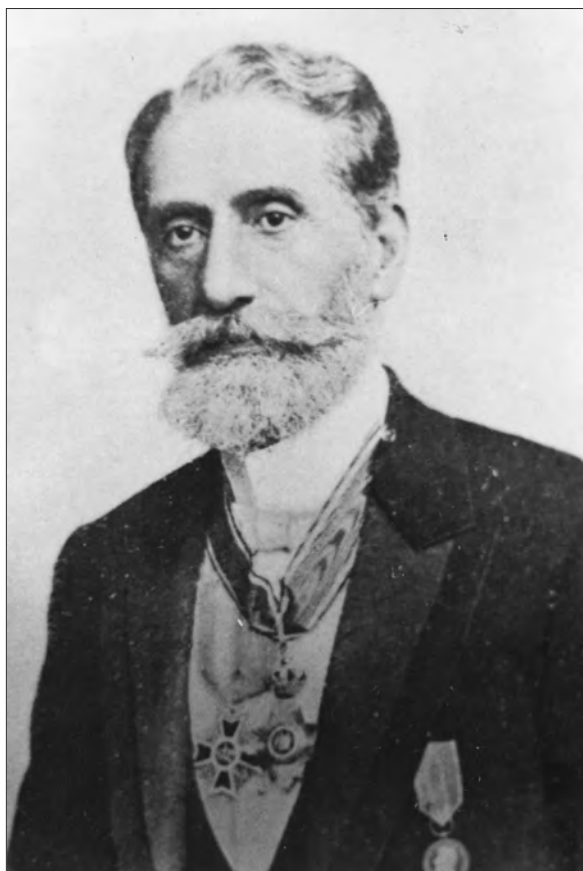
¹ Iacob C. Negruzzi cu ocazia Jubileului de 60 ani al „Convorbirilor literare”.

² Maria I. Negruzzi, născută Rosetti.

Nicolae Gane (1838-1916)

Scoborător dintr-o veche familie moldovenească boierească, care sălășluia în județul Suceava – azi Baia în capitala aceluiași județ Fălticeni, unde tatăl său, Matei Gane (postelnic) avea casă și alături în județ o sfoară de moșie. Mama lui Ruxandra era născută Văsescu, familie boierească din județul Botoșani. Avea un frate mai mic, Matei. Tatăl, Matei Gane s-a ocupat mult de educația băieților cu foarte meritorii rezultate. Nicu Gane de copil a fost trimis la Iași la pensionatul d-lui Jordan, unde a învățat bine limba germană și franceză, apoi a avut ca dascăli pe Neofit și Filaret Scriban (frați), oameni de cultură serioasă pentru acele timpuri. Altminteri după cele ce-mi aduc aminte că îmi povestea el, tatăl său, Matei Gane, știa grecește, latinește și franțuzește, iar el și-a terminat studiile la 20 de ani. El și-a descris viața într-un volum intitulat *Zile trăite*.

De tânăr – 20 ani – a fost numit judecător la Fălticeni, apoi prefect la Suceava, prefect de Dorohoi, judecător la Tribunal și Curte la Iași și Focșani. S-a mutat definitiv în Iași, unde s-a căsătorit cu Sofia Stoianovici. Ei au avut opt copii: trei



Nicu Gane

băieți și cinci fete. Îi voi enumera.

Băieți: *Alexandru*, decedat acum câteva zile aci, în București, în vârstă de 85 de ani. Fost prim-președinte al Înaltei Curți legislative după ce fusese membru la Înalta Curte de Casație.

A trecut întreaga filieră judecătorească toată viața lui pentru a ajunge la cel mai înalt grad cu felicitabilă reputație.

Petre, decedat locotenent-colonel de cavalerie, căsătorit cu d-ra Negri din Bârlad (fără copii).

Nicolae a făcut și el carieră judecătorească, ajungând președinte la Curte la Iași, căsătorit cu Virginia Drăghici (fără copii).

Elena, căsătorită cu *Theodor Iamandi*, fost prefect și deputat de Tutova și apoi ministru plenipotențiar la Belgrad și Praga (fără copii). Elena este singurul dintre copii care a dat publicației un volum intitulat *Din anii de durere* (pagini trăite), tipărit la Bârlad (tipografia Lupașcu). Talent narativ (moștenit de la tatăl său) foarte curgător, simpatic și cu o frumoasă limbă românească. Evocare a durerii trăite, mișcătoare, scriere de feliicitat și păcat că s-a limitat numai la ea.

Ecaterina măritată cu Mihai Tulburi, avocat, fost deputat și prefect de Tutova, decedat tânăr. Are trei copii (doi băieți și o fiică).

Maria măritată cu Dr. Scarlat Iamandy (fără copii).

Aglae măritată cu profesor Mihai Grumăzescu, are un băiat cu serioase studii.

Eliza măritată cu maiorul de cavalerie Petre

Bonciu, avocat (fără copii).

După cum arăt mai sus cei trei băieți nu i-au dat niciun moștenitor „Gănesc” și astfel s-a stins ramura moldovenească a lui Nicu Gane, această veche și vrednică ramură.

El îmi era unchi și-i ziceam „Moș Nicu”, fiind văr primar cu bunica mea, Maria, născută Gane, soția lui Costachi Negruzzi, la care pot adăuga marea afecțiune prietenească care lega pe moș Nicu de tatăl meu. Nu i-a fost ușor lui moș Nicu și mătușei Sofia să crească opt copii. Altminteri a vândut și sfoara de moșie moștenită de la tatăl său pentru a putea face față acestei mari îndatoriri, pe care în fapt a scos-o splendid la capăt văzându-i pe toți căpătuți, la căminele lor.

La un moment dat, în 1870, moș Nicu era primar la Iași și tatăl meu, Leon Negruzzi era prefect. Ieșenii glumeau că administrația capitalei Moldovei era „Negru-ți-gănescă” (Negruzzi-Gane).

El a făcut parte din vestita societate literară (culturală) Junimea de la Iași, condusă de Titu Maiorescu, P.P. Carp, Iacob Negruzzi, V. Pogor și Th. Rosetti.

Nicolae Gane s-a distins ca scriitor și în special novelist de întreaga seamă. Din nuvelele lui au fost traduse în limbile germană, franceză și sue-

PROFILURI REGĂSITE



Nicu Gane cu soția Sofia, născută Stoianovici (1869)

deză. A publicat trei volume de nuvele. Apoi un volum de versuri, un volum intitulat *Pagini răzlețe*, un volum *Păcate mărturisite*, un volum *Zile trăite* și un volum cu traducerea în versuri a *Infernului* lui Dante, recte opt volume, plus câteva broșuri la Academie etc.

Ca nuvelist, de la 1867, poate alături de Leon Negruzzi (care la această dată a scris mai puțin decedând relativ tânăr) el stă la temelia nuvelor cu subiecte românești. Pe această temelie s-au ridicat elemente de mare merit în această direcție nuvelistică ca Duiliu Zamfirescu, Brătescu-Voinești, I.N. Basarabescu și alții. Felul lui de a scrie e simplu, curgător într-o limbă frumoasă, curat românească, neînflorită și forțată cu zicători, ceea ce la 1867 era de mirat căci nu se fixase bine limba noastră literară. Desigur este meritul Junimii să fi excitat atâtea talente care au aflat încurajare și imbold spre îmbogățirea literaturii noastre atât de anemică în acel timp, ca și a fixării limbii românești, pe un făgaș sănătos și când zic meritul Junimii trebuie pus în relief și meritul personal al lui Nicu Gane, care a contribuit mult la frumoasele rezultate date de Junimea, constatate cu ușurință citind colecția „Convorbiri literare” (condusă de Iacob C. Negruzzi), organul de publicitate al acestei societăți.

În această societate unde *Anecdota primează* și unde *Intră cine vra și rămâne cine poate*, Nicu Gane a fost declarat Președintele celor nouă care „nu pricep nimic”, pentru a ridiculiza timiditatea, decența... semn al modestiei, a grijii de a nu fi scris pe placul acestei severe organizații de oameni de cultură superiori, talentați, cercetători și provocatori ai progreselor științei și literaturii noastre.

Nicu Gane era un remarcabil povestitor, narațiunile, evocările, anecdotele spuse de el cu atâta tâlc și talent, te copleșeau ascultându-l, și când eliberat pentru un moment de grija celor opt atât de dragi lui, le presăra și cu un deosebit umor care le dădea un farmec evident neafat la mulți.

Da. Președintele celor care „nu pricep nimic” numai el știa copleșirea de grija celor opt: opt școli de plătit, opt rânduri de haine, opt rânduri de ghete, cărți, creioane... și hrană sănătoasă și boli și doctori și farmacie... și câte și mai câte... Trebuia să ai noroc a-l prinde eliberat un moment de aceste griji ca să-ți arate cum se pricepea și înțelegea totul și toate. Și totuși a găsit timp să scrie opt volume. Răsplata acestui talent a fost alegerea lui ca membru al Academiei Române (1909). Era pictor amator, a deschis împreună cu

Verussi, Pogor, col. Boteanu și Buiucliu un atelier de pictură.

Afară de Elena, fiica lui care a publicat doar un volum, niciunul din copii lui nu i-a moștenit talentul de scriitor, scânteia aceasta a sărit doar la un nepot al său, Const. Șt. Gane, care și el a scris mult și foarte frumos și care nu este însurat și astfel se stinge neamul scriitoricesc care poartă numele de Gane.

Nicu Gane avea o mare pasiune ca distracție și anume vânătoarea, singura care și-o permitea. Era un reputat vânător. A făcut acest sport până la 72 ani luând parte la goane, iarna și la picior, vara.

Ca om politic a fost de șase ori primar de Iași, când s-a dovedit un gospodar foarte priceput. Iașul îi datorește asfaltarea străzilor, înfrumusețarea cu teii plantați pe strada Carol și apoi principalul, adică Teatrul Național, școlile primare, abatorul, aducerea apei de la Timișești, toate sunt strâns legate de numele Nicu Gane. Cu V. Pogor, Iacob Negruzzi și G. Bengescu a fost și în comitetul Teatrului Național. Cu pletora de păr alb, cu barba-i albă, cu căutătura lui atât de blajină și blândă, cu modestia lui, impunea tuturor – chiar și acelor care nu cunoșteau valoarea lui intelectuală și morală, impunea, zic foarte, foarte mult respect.

Îmi amintesc de o vizită la Iași a principelui moștenitor Ferdinand, care venise în calitate de inspector general al cavaleriei să inspecteze Regimentul de roșiori din Iași și Escadronul de escortă pe care-l comandam eu. A fost negreșit invitat și de Primăria Iași la un dejun. El era însoțit de maiorul Florescu, fiul generalului I. Florescu, adjutant regal. În calitatea mea de comandant al Escortei regale (atunci se chema jandarmi călări) am luat și eu parte la acel dejun și desigur și Nicu Gane, acum bătrân pensionar, ca fost ministru și primar. La întocmirea așezării la masă a invitaților, maiorul Florescu m-a rugat să-l ajut ca unul ce cunoșteam tot Iașul și cunoșteam și protocolul. Prințul Ferdinand avea la dreapta lui pe ministrul de interne și la stânga lui pe mitropolitul Moldovei. Văzând lista astfel întocmită, el a cerut ca Nicu Gane să fie la dreapta lui și ministrul în funcție la dreapta primarului, care era în fața prințului. Am observat cât de mult s-a întreținut prințul cu bătrânul nostru ieșean. După masă, prințul întreținându-se și cu mine câteva minute mi-a afirmat mulțumirea lui de a fi stat de vorbă cu moș Nicu și cât de interesantă a fost conversația cu el. „Nu este deloc obosit” mi-a spus „și avem multe de învățat de la el”. Comunicând lui moș Nicu, acesta la rândul lui mi-a

spus mulțumirea lui de a fi constatat serioasa cultură cu care era dotat prințul. Altminteri era o ni-mereală bună căci și prințul era un mare amator de vânat și era un mare botanist, cunoscând orice floare, orice copac încât au aflat amândoi subiect plăcut de conversație.

Nicu Gane mai iubea cu pasiune grădina sa, unde fiecare copac fusese plantat cu mâna lui, avea pletoră de trandafiri și lilieci și straturi cu multe soiuri de flori.

El a murit la Iași în casa lui, s-a stins la 78 de ani, înconjurat de soția și toți cei opt copii. Este înmormântat la cimitirul Eternitatea. Pe mormânt este așezat bustul său în bronz foarte reușit ca asemănare (nu cunosc numele sculptorului adică mai bine zis nu mi-l amintesc).

El rămâne fixat în frumoasa galerie a oamenilor noștri de conducere din veacul al XIX-lea, care s-au distins în toate direcțiile și cumva lor le datorăm ființa României cu prestigiul de azi, cu neamul aproape înmănușiat. Măreața generație în care Nicu Gane își are bine meritat un loc de cinste.

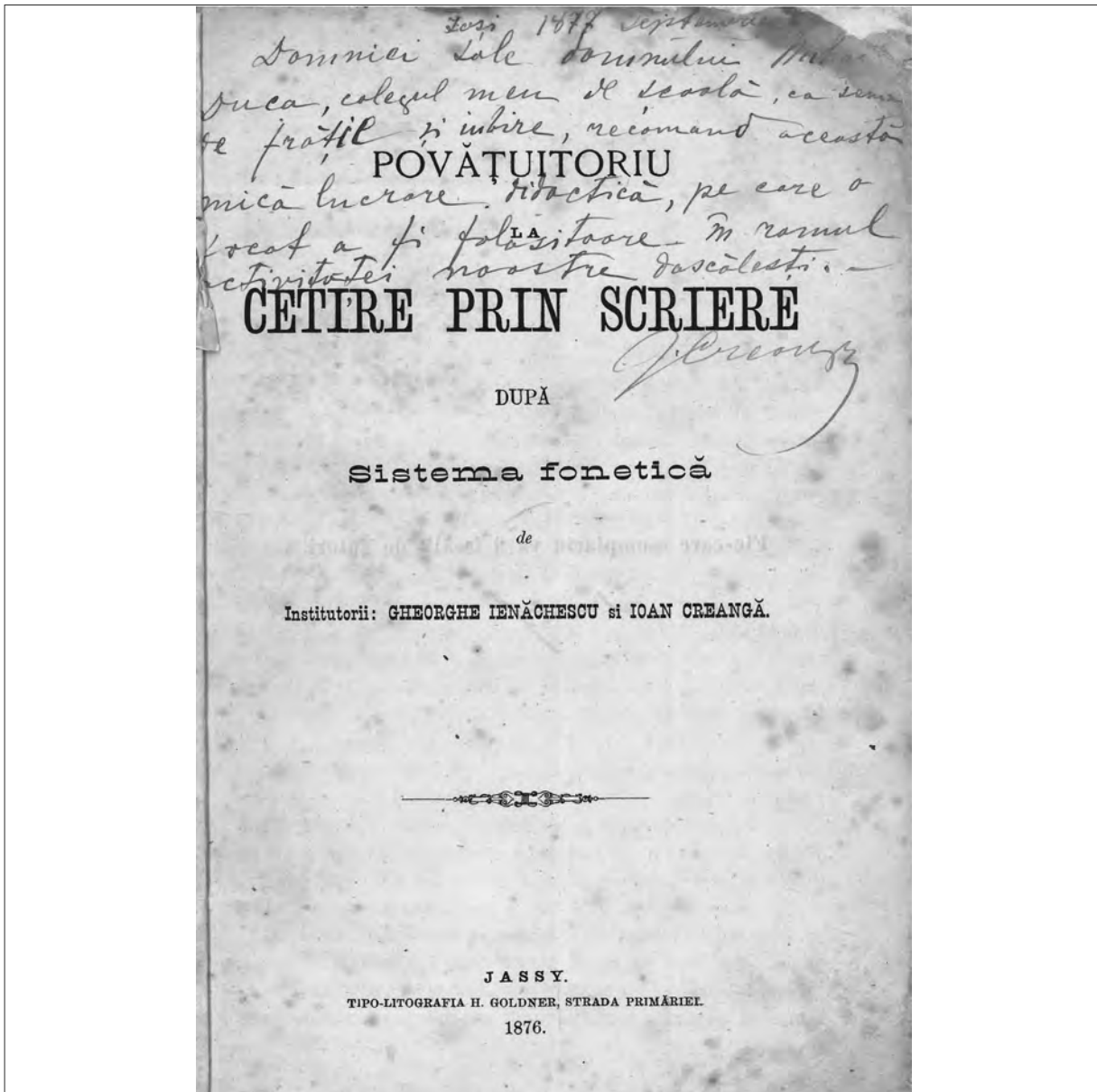
Nicu Gane a fost prieten personal al lui Ion C. Brătianu, care aprecia și stima mult și pe cât știu îi acorda o afecțiune deosebită. Sub guvernul lui Ion C. Brătianu la 1887 a fost președintele sena-

tului și la 1888 ministru de domenii. Ion Brătianu recunoștea valoarea intelectuală și morală, talentul său literar și firea lui blândă și totuși hotărâtă ca și greutățile vieții lui. La rândul său, Nicu Gane avea o admirație pentru toate calitățile și sentimentele lui dovedind din plin patriotismul său.

29/1/1955

*(fragment din cartea inedită
Nimic, vol. II, Evocări, 1955,
în curs de publicare la
Editura Muzeelor Literare Iași)*

CARTEA REGĂSITĂ



*Povățitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică
de institutorii: Gheorghe Ienăchescu și Ioan Creangă
(Iași, Tipo-Litografia H. Goldner, 1876)*

Cu dedicație de la Ion Creangă către institutorul Mihai Duca: „Domniei sale domnului Mihai Duca, colegului meu de școală, ca semn de frăție și iubire, recomand această mică lucrare didactică, pe care o socot a fi folositoare în ramul activității noastre dascălești”.

(Din patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române Iași)

FOTOGRAFIA REGĂSITĂ



Generalul Mihai L. Negruzzi și fiica sa, Suzana, pe moșia de la Hermeziu (1925)
(Fotografie din patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române Iași)

Alina DINCĂ-PUȘCAȘU

Scenografi ieșeni în secolul al XIX-lea

Scenografia românească la început de drum. Clarificări terminologice

În spațiul românesc, teatrul, înțeles ca reprezentație spectaculară, apare relativ târziu, însă înregistrează o evoluție rapidă și constantă. La început, manifestațiile teatrale sunt preocupate să reflecte tradiții străvechi, ciclul vieții și al morții, momente din viața omului, privilegiind decoruri ce redau spații din natură, case, interioare. *Comedia banului Constantin Canta cel zic și Cabujan și Cavaler Cucos*, scrisă de Costache Conachi, în colaborare cu Niculae Dimache și Dimitrie Beldiman, este prima piesă românească ce s-a păstrat. A fost jucată la Iași, în 1806, de păpușari ambulanți. Este, de altfel, și prima atestare a unei piese de teatru, în spațiul ieșean.

În ceea ce privește proiectul nostru, începem să urmărim evoluția scenografiei secolului XIX, în teatrul din Iași, odată cu anul 1816. Aflată mult timp sub dominație otomană, Moldova anilor 1800 avea o cultură puternic influențată de cea bizantină. În prima jumătate a secolului XIX, divertismentul era mai mult privat decât public, balurile și concertele fiind găzduite de casele boierești, ale căror „mlădițe” se duceau să învețe carte în țările străine. Acolo descoperă „teatru

” pe care îl împărtășesc celor de acasă, dezvoltând plăcerea pentru spectacolele de teatru. Astfel devine „la modă” ca „boierii în caftane și ișlice, cucoanele în mătase și fir, gătite care mai de care mai frumos și luxos”, să nu lipsească „de la astfel de petreceri”, pentru că, după cum spune N.Belador despre aceste spectacole, „chiar și împărații merg de le privesc la teatru”¹.

În 1809, Gaetano Madji zidește primul teatru la Iași și aduce o trupă de actori care dau spectacole până în 1812. În prima jumătate a secolului XIX, trupele erau formate din actori improvizați, diletanți. Abia din a doua jumătate sunt alcătuite din profesioniști. Majoritatea acestor trupe sunt semnalate aici la începutul secolului, Iașul fiind considerat un adevărat *Eldorado* pentru actorii francezi. Abia după a doua jumătate a secolului centrul teatral se deplasează spre București.

Pentru cine urmărește istoria artei românești în secolul al XIX-lea, devine evident faptul că pictura, sculptura, arhitectura au parte de schimbări semnificative, ce le influențează în mod considerabil evoluția, în vreme ce, la nivelul scenografiei (decor și costume în teatru), nimic esențial nu pare să se întâmple. Situația este cumva explicabilă prin faptul că scenografia încă nu era recu-

noscută ca o componentă distinctă a spectacolului de teatru și a artei teatrale în general.

Câteva precizări de natură terminologică se impun, date fiind înțelesurile noi pe care conceptul de scenografie le comportă astăzi. În secolul al XIX-lea, în textele de specialitate, scenografia se rezumă la costume și decor, acesta din urmă având sens diferit față de decorații. Decorul reprezenta orice suprafață mare, pictată (pânză, cortină), în timp ce decorațiile cuprindeau mobilierul și accesoriile. Mai târziu, în înțelesul noțiunii de „decor” sunt incluse și „decorațiile” ce serveau la decorarea clădirii teatrului și a scenei².

În ceea ce privește „scenograful”, există multiple interpretări și definiții, grupate în diverse categorii. De obicei de profesie arhitect sau artist plastic, scenograful este artistul care se ocupă de decor, costume și lumini; uneori, în acord cu regizorul, elaborează schițe, proiecte de execuție și urmărește execuția și integrarea lor în spectacol. În epoca Renașterii, scenografia era arta reprezentării în perspectivă. În secolul al XIX-lea ea devine arta concepției și conservării decorului teatral. Scenografia românească și, în special, cea ieșeană nu au evoluat pe axa Antichitate – Renaștere, precum cea franceză sau germană. Ajunge în secolul al XIX-lea să facă parte din scenografia europeană, de care este mult influențată, având propriul curs și depinzând, cum vom vedea, de schimbările culturale și politice din Iași.

Prima atestare a cuvântului „scénographe”, pe

teritoriul țării noastre, apare în București, în anul 1848³, în corpul unui contract în care antreprenorul trupei italiene, Paul Papanicola, cerea: „D’engager... un décorateur ou scénographe pour monter chaque pièce avec des décors analogues, que indiquent le genre d’Architecture le lieu et la véritable époque de l’action»⁴.

O altă meserie din nomenclatorul de funcții al teatrului de secol XIX era cea de „zugrav”. Necesitatea propriu-zisă a unui „zugrav” apare pentru prima dată la Iași în Regulamentul de ordine interioară al Teatrului Național din Iași: „Personalul teatrului va cuprinde, în mod deosebit, un «régisseur», un profesor de muzică, un profesor de dans, un mașinist și un zugrav”⁵. Antreprenorii teatrului erau obligați să asigure iluminatul clădirii, draperiile (fundalurile pictate) se vor „comisiona” de la Paris și se va aduce un „dicționar mare” după care să se aranjeze saloanele teatrului⁶, zugravul având obligația de a întreține și adapta decorul adus.

La începutul secolului XX înțelesul „decorului” suferă o primă modificare; „decor” înseamnă acum, de cele mai multe ori, un ansamblu cu ajutorul căruia se creează locul acțiunii piesei. Odată cu apariția spectacolului în a cărui concepție estetică nu apare niciun element, sensul acestei definiții se modifică din nou, astfel că „L’absence de décor est une tache, un actor nu est une tache de couleur”⁷, după cum remarcă Henri Gouhier, punctând astfel începutul scenografiei moderne.

Toate aceste definiții au evoluat ca urmare a schimbărilor prin care au trecut teatrul și implicit scenografia, începând cu secolul al XIX-lea, ajungând la complexe denominări ale secolului XXI.

Scenografia ieșeană în secolul al XIX-lea. Generalități

În mod firesc, Teatrul are nevoie, pentru a se dezvolta, de un spațiu material, de o sală, de o scenă. Lipsa inițială a acestora a fost una dintre piedicile de care s-a lovit dezvoltarea fenomenului teatral în provincie. Putem începe să vorbim despre teatrul cult în Iași odată cu 1816, când Gheorghe Asachi, revenit din străinătate de la studii, produce primul spectacol în limba română *Mirtil și Chloe*, după Florian (*Păstorița Carpaților*), în casele hatmanului Costache Ghica, pentru care aduce un pictor și un mașinist din străinătate în vederea realizării decorului și cortinei. Actorii apar în costume naționale pe o scenă improvizată cu câteva obiecte de recuzită, realizate toate după schițele lui Asachi.

Odată cu pastorală lui Asachi, începe, concret, drumul parcurs de costumul de teatru inspirat inițial de elemente de folclor la redarea unei anume tipologii dintr-o anumită etapă istorică.

De la Arhivele Statului din Iași aflăm că în 1819, în Iași, existau săli de teatru la fel cum exista o viață teatrală datorată trupelor străine venite în turnee și trupelor de actori diletanți care încep să joace spectacole în limba română.

Tocmai aceste trupele străine au avut, la vremea respectivă, un rol hotărâtor în crearea condițiilor de spectacol pe scena ieșeană. Prin contract, antreprenorii străini erau obligați la construirea „unei scene” și a „decorațiilor analoge”, la dotarea teatrului cu toate cele necesare. Găsim astfel la Arhivele Statului din Iași⁸ documente referitoare la o ladă cu decoruri aflată la vama din Iași, aparținând antreprenorului Paul Ciabbatti. Acesta părăsește țara după terminarea contractului. Neplătindu-și datoriile, lada cu decoruri rămâne aici, reținută. Presupunem că acestea s-au întors în magazia teatrului.

Frecvența incendiilor în Iașul secolului al XIX-lea, dese distrugerii, totale sau parțiale, ale arhivelor timpului afectează munca cercetătorului de azi. Nu există informații despre spectacolele jucate în intervalul 1822-1832. În 1832, odată cu sosirea la Iași a fraților Fouraux, viața teatrală locală reintră într-un traseu firesc de evoluție; cu ajutorul arhitectului vienez Freywald, frații Fouraux construiesc un teatru, transformând Iașul în „citadela teatrului străin frecventat de aristocrație”⁹. Se pun bazele Teatrului de varietăți, al cărui sediu este obținut prin renovarea caselor lui Talpan, reorganizate pentru a da naștere unui „teatru eliptic cu trei rânduri de loji și cu galerie. Decorațiile s-au zugrăvit de dl. Livaditti”¹⁰. Se întâmplă într-un oraș al contrastelor, pe când Bahluiul era un șanț cu apă urât mirositoare, când în mahalale se întâlneau doamne

și domni bine îmbrăcați, dar și țărani cu haine pompoase, trăsurile elegante și care cu boi costelivi, după cum subliniază istoricul Dorin Dobrin, într-o intervenție prilejuită de expoziția „România secolului XIX, o țară a contrastelor”. „Boieroaicele ce comandau rochii grele de catifea ori de tafta” la Paris purtau uneori, la serate, papuci de casă în picioare și bijuterii peste tot ... la urechi, degete, piept. După moda de la Paris și Viena, trupezle teatrelor străine organizau baluri „măscuite”. Gazeta „Albina Românească” din 19 Februarie 1833 scria că „în mijlocul unui carnaval atât de vioi, teatrul are un rol de seamă”¹¹. La 1835 „adunările de la curte, teatrul și balurile măscuite cuprind mai toate sările săptămânii”. Potrivit aceleiași publicații, în februarie 1836, balurile mascate erau foarte căutate „observându-se un mare lux de costume”.

Multe procese verbale, păstrate în Fondul Teatrului Național de la Arhivele din Iași, au ca subiect asigurarea costumelor pentru balurile mascate din garderoba teatrului, inclusiv a perucilor și accesoriilor aflate în custodia conservatorilor de costume, atât în prima cât și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea¹². La începutul lui 1900, la un bal cu tema „Unirea de la 1859”, în sală au apărut mai mulți Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Alexandru Ioan Cuza, Lascăr Catargi și doamne istorice, prinți și prințese, după cum scria într-un articol Ioan Mitican¹³, multe din costume fiind probabil împrumutate

din garderoba teatrului.

În majoritatea contractelor semnate de trupezle de teatru străine cu autoritățile orășenești, era prevăzută, punctual, organizarea de baluri mascate cu asigurarea costumelor. La jumătatea secolului al XIX-lea, scena Iașului era considerată a fi o filială teatrală a Parisului, unde jucau actori parizieni, cu costume și, uneori, în decoruri aduse de acolo. Dintr-un anumit punct de vedere, Iașul putea fi considerat un centru cultural european, Teatrul de varietăți fiind sediul a nu mai puțin de „trei teatre”: francez, german și român.

Se joacă teatru în mai multe locații din Iași, dintre care amintim doar câteva, importante din punct de vedere al organizării imaginii spectacolelor și importanței lor: Grădina „Chateau des fleurs”, Cofetăria „Madame Alexandra Passini”, de pe strada Lăpușneanu, „în capăt cu Ulița Mare”, Grădina „Sulin Șeicheolăs”, spre Țicău, unde se amenajase o scenă mare, Teatrul Tivoli, pe malul Râpei Galbene, unde jucau mai mult trupezle germane, Grădina Hanului Pârlita, din partea de sus a străzii Ștefan cel Mare, Teatrul de Vară, din Grădina Primăriei, devenit mai apoi „Pomul Verde”, unde se formează primul Teatru Evreiesc la 1876, Teatrul Lupescu, Teatrul cu cerdac¹⁴.

Costumele, decorurile și, în general, tot „fondul de care dispune” teatrul, proveneau de la trupezle străine, ai căror antreprenori francezi sau germani erau obligați prin contract să le asigure. Ca să putem vorbi despre ele, este util a urmări

proveniența lor: unde se realizau și de unde ar fi putut fi aduse. Aflăm că decorul și costumele teatrului francez și german de secol al XIX-lea erau opera unor ateliere specializate unde lucrau artiști profesioniști pregătiți de discipoli ai lui Ciceri și Cambon, cei mai cunoscuți pictori decoratori în acea perioadă. S-a conturat astfel o profesie „închisă”, aproape o „castă” care păstra secretele fabricării decorurilor și costumelor, realizate mai mult ținând cont de tehnica de lucru decât de rolul „pe care acestea îl aveau în realizarea” spectacolelor. Aceste ateliere au devenit furnizori oficiali ai teatrelor din toată Europa, fiind organizate în „societăți ale decoratorilor”. Practic, nu erau create decoruri particularizate pe un spectacol sau altul, ci tipuri de decoruri gata de a fi utilizate în multiple producții: păduri, plaje, peisaje montane, castel, salon etc. Decoratorii deveniseră comercianți. Nu munca de creație a decoratorilor era remunerată, ci metrul de pânză pictată, decorul din secolul al XIX-lea având la bază pictura. Prețul varia și în funcție de cât de complicate erau motivele pictate și de cât de cunoscut era maestrul care deținea atelierul¹⁵.

În cele mai multe cazuri, decoruri ale aceluiași spectacol erau făcute în ateliere diferite, de unde și lipsa de unitate între elementele de decor din respectivul spectacol. Unitatea vizuală nu reprezenta, în secolul al XIX-lea, o preocupare majoră. De cele mai multe ori, din rațiuni economice, se

adaptau decorurile existente deja în magaziile teatrelor sau se foloseau costume din spectacole mai vechi. Aceiași decoratori pictau pentru diferite tipuri de operă, operetă, dramă, balet, comedie sau vodevil. Li se cerea un tip de decor fixat de obicei de „regizor” care, până pe la 1870, era sau dramaturgul (spre exemplu, Victor Hugo) sau compozitorul (spre exemplu, Richard Wagner) sau un actor. Ei indicau accesoriile necesare, intrările și ieșirile personajelor, locul unde se desfășura acțiunea, dimensiunile scenei. „Tema” rămânea la alegerea decoratorului, de unde și frecvențele neconcordanțe între decor, costume și ideea spectacolului. Decorul și costumele deveniseră autonome, uneori ajungându-se la realizarea unor spectacole doar de dragul imaginii. Decorul putea salva un spectacol altfel slab, spectatorul găsind satisfacții compensatorii în contemplarea picturilor. Altfel spus, vizualitatea spectacolului de teatru, despre care se vorbește în Europa celei de-a doua jumătăți a secolului XX, este anticipată de importanța majoră a decorului pictat ce solicita, în mod indiscutabil, atenția vizuală a spectatorului de la începutul secolului al XIX-lea.

În aceste condiții, rolul pictorului decorator, ca angajat al teatrului secolului al XIX-lea, se rezuma la a reconstrui, reutiliza și conserva decoruri achiziționate. Astfel că acesta era ignorat de cele mai multe ori de publicul ce-i admira realizările. Numele lui apare pe afiș abia la finalul se-

colului al XIX-lea, detaliu ce vorbește de la sine despre statutul „scenografului” în arta teatrală a timpului.

Conducerea teatrului, în Iași, se preocupă abia după 1845 de înnoirea cadrului scenic în care „zugerăvirea favorizează foarte mult îngrijirea direcției și iluzia privitorului”¹⁶, până atunci considerând importantă doar evoluția actorului pe scenă.

Pentru piesele care se jucau, decorurile și costumele erau alese de directorul de scenă sau regizor pe baza unei „Liste de mobilier trebuitor pe scenă în seara de reprezentație”¹⁷, după cum reiese din numeroasele cereri găsite la Arhivele Statului din Iași, Fondul Teatrului Național. Chiar dacă era o premieră sau un spectacol jucat în beneficiul unui actor sau angajat al scenei ieșene, elementele de decor și costumele „de necesitate”, ca de exemplu „costum de Hamlet”, „costum de silfide”, „decor de noui”, „pădure”, erau puse și la dispoziția tuturor trupelor care veneau să dea reprezentații ocazional sau pe stagiune¹⁸.

Cererile de reprezentare a unor traduceri pe scena din Iași au, uneori, ca argumente de admitere identificarea unor soluții de „decorare și costumare” prin substituiri: „cască romană cu căscă modernă de pompier, la care se poate pune o coadă de cal”, „spadă romană cu tesacul artilerilor noștri”¹⁹ etc.

Rolul „zugerăvului” teatrului crește odată cu însărcinarea unei persoane care trebuie „să ia bine

aminte” și să distingă „locul, timpul, obiceiul și îmbrăcămintea personajului”, pentru că toate „fac adevăr” în „fapta ce se reprezintă”²⁰. Pentru aceasta se înțelege trimiterea unor actori români la Paris sau Viena unde, „admirând minunile civilizației”, își „înavușesc fondul lor de idei și de cunoștințe”²¹ sau se aduc „regisori” odată cu angajarea de trupe străine.

În 1846, aflăm pentru prima oară de colaborarea regizor – pictor decorator pentru piesa *Angelo sau Tiranul de Padova*, dramă în trei acte și patru tablouri, unde „decorațiile, mai cu samă în actul I, au fost de tot frumoase, recomandând gustul d. D. Jerant (regizor)” făcute pentru această piesă de către zugravul Valery, pictorul decorator al Teatrului Național.

Importanța regizorului crește, după mutarea teatrului în Copou, în noua clădire (1846). Se urmărește un regulament al teatrului, care cuprinde, printre altele, drepturile și îndatoririle „regisorului” și informații „despre îmbrăcămintă”, reluat în „Manualul administrativ al Principatului Moldovei”²².

Se angajează un regizor pentru trupa franceză și unul pentru trupa moldovenească și sunt „întrebuințați” de ambele trupe un croitor, un mașinist și un zugrav decorator. Regizorul devine intermediar între dramaturg și actor, iar pictorul decorator este executantul decorului cerut de regizor. Acesta îl cere inspirat de montările văzute pe alte scene sau despre care a auzit sau citit. În

general, scenografia secolului al XIX-lea, în Iași și nu numai, se bazează de fapt pe imitație, în mare parte reinterpretată ușor și adaptată la posibilitățile teatrului la momentul respectiv. „Cadrul în care se desfășoară acțiunea este în conformitate cu scrierea dramaturgului, trebuie să corespundă stilului în care este scrisă piesa, ca să redea toată atmosfera care se degajă din text”²³. Reprezentațiile încep a avea uneori „costumuri brilante și chiar după epocă făcute”, decorurile sunt „pline de splendoare”, bine alese dintre decorurile comandate sau realizate în atelierul teatrului.

Scenografia ieșeană în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De la „jucărie boierească” la artă

Între Teatrul din Iași și cel din București, există o continuă colaborare în secolul XIX, ambele aflându-se sub „auspiciile” guvernului. Se împrumutau atât opere comice, cât și costume sau decoruri. În 1855, există referiri²⁴ la sumele alocate teatrului ieșean de la acea vreme, T.T. Burada subliniind insistent, în *Istoria Teatrului în Moldova*, faptul că toate cheltuielile „pentru decoruri și costume se fac cu cheltuiala antreprenorilor”²⁵. Decorurile și costumele sunt comune în secolul al XIX-lea trupelor franceze, germane și române, ce împărțeau scena ieșeană a Teatrului de varietăți după 1832, apoi, după 1848, a „Teatrului cel Mare” din Copou, și, ulterior, după

1896, a clădirii teatrului actual.

După 1861 se întocmește un „Proiect pentru organizare a teatrelor”, care încearcă să realizeze unificarea activităților teatrale între teatrul din Iași și cel din București. Conform acestui proiect, nepus însă în aplicare, ar fi existat un „comitet de administrație generală a teatrelor” care, printre altele, s-ar fi ocupat cu „a forma o garderobă completă și decorurile trebuitoare pentru teatrul român”, instituind chiar un fond pentru alcătuirea garderobei și confecționarea de decoruri, prin introducerea unei taxe de zece la sută pe fiecare reprezentație²⁶.

Poate că cea mai importantă colaborare între cele două teatre este cea din 1875, când Odobescu, director al Teatrului Mare din București, ca urmare a reutilizării scenei de aici, propune ca „decorurile făcute din hârtie și carton, care nu încap în magazia teatrului, să fie dăruite primăriilor orașelor unde sunt teatre”²⁷. Așa ajung la Iași decoruri realizate de Gaetano Labo, scenograf al Teatrului din București, despre care aflăm de la Petru Sturza în *40 de ani de teatru. Amintiri*. Scena teatrului ieșean, în secolul al XIX-lea, se plasează, în principal, sub influența teatrelor europene prin prelucrări, localizări, traduceri ale reprezentațiilor de succes de pe scena Comediei Franceze, Burgtheater sau ale teatrului italian și prin trupele de actori veniți în turnee la Iași, angajați ai acestor teatre cunoscute, care joacă, credem noi, în majoritate, pentru boierii bărbați.

Abia în 1879 se menționează pentru prima dată prezența femeilor pe locurile de stal în teatru. Reminiscență probabil a obiceiurilor bizantine, deși se adoptaseră și multe alte practici vest-europene, izolarea femeii nobile de manifestările vieții publice și sociale era o realitate până la jumătatea secolului al XIX-lea. Femeia nu apărea în public decât la sărbători familiale, nunți, logodne, botezuri și, după prima jumătate a veacului, la serate. Interesant și greu de înțeles curajul unora dintre ele de a opta pentru scena teatrului. O lungă perioadă de timp, urmărind inventarele costumelor din garderoba teatrului, observăm că numărul costumelor pentru femei este mic. Adăugând la asta informațiile prezentate cu privire la achiziționarea personală a costumelor din contractele actrițelor, putem conchide că există cu siguranță o marginalizare a acestora. Abia spre sfârșitul secolului al XIX-lea actrițele sunt obligate la a-și achiziționa doar costumele pentru piesele moderne, pe cele clasice, în limita bugetului, asigurându-le teatrul.

Ernesto Rossi, Sarah Bernhardt, Benoît Coquelin, Mounet-Sully sunt doar câteva nume sonore ale teatrului european, care au evoluat pe una dintre scenele teatrului ieșean, aducând influențe și lăsându-și amprenta indirect asupra scenografiei ieșene. Evoluția acestora pe scena ieșeană are loc de obicei în costume proprii și cu mici elemente de decor.

Actorii români, plecați la studii în străinătate,

obțin și ei informații prețioase pe care le transmit la întoarcere. Eduard de Max, născut la Iași, joacă alături de Sarah Bernhardt, e coleg cu Lugné Poe și, ceea ce ni se pare cel mai important, colaborează cu André Antoine, considerat părintele scenografiei moderne, cu care chiar joacă la București, în 1894.

Probabil că unul dintre cele mai interesante documente, care atestă că scenografia ieșeană a luat contact indirect cu reprezentanți de seamă ai scenografiei europene, este cererea de reprezentație în orașul Iași a unuia dintre artiștii trupei ducelui de Meiningen, român. Ajuns aici, credem noi, în drum spre Moscova, acesta a dat „vreo câteva reprezentațiuni tragice în salonul de la Dl. Mihail Galino”. În felul acesta, ajung să fie văzute și la Iași frânturi de decoruri și costume realizate la firme specializate, cunoscute în lumea teatrului european. Iașul se conectează astfel, cel puțin la nivel de informație, la curentele scenografico-teatrale din Europa. Turneele actriței Sarah Bernhardt aveau, bunăoară, și un pronunțat caracter de eveniment monden, nu puține fiind doamnele din înalta societate ieșeană care se interesau de casele de modă la care erau făcute toaletele mării actrițe, apelând ele însele, ulterior, cu comenzi.

După a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în teatrul din Iași încep eforturile pentru a-l transforma dintr-o „jucărie boierească” în artă. Teatrul românesc depinde de spectatori în această pe-

RECONSTITUIRI CULTURALE

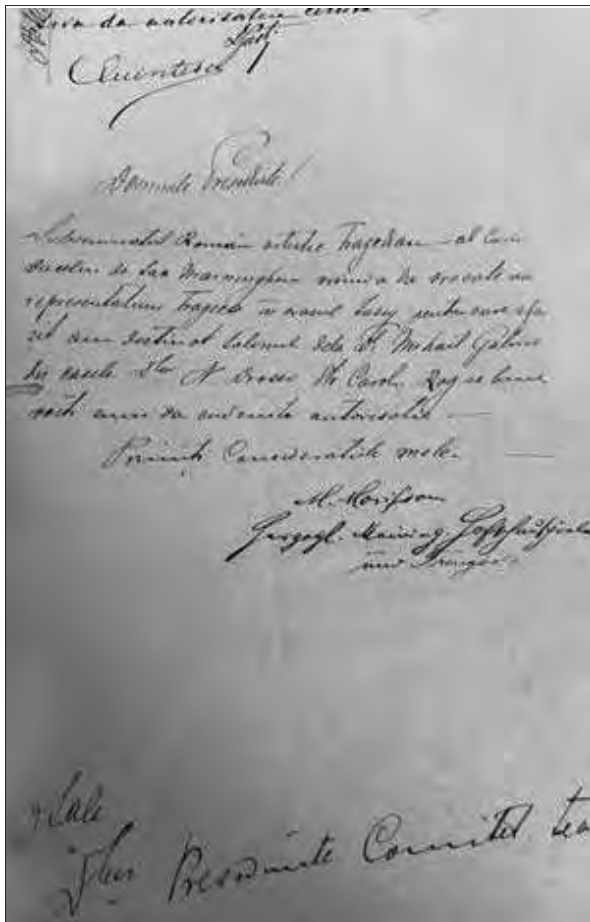
rioadă, mai mult ca oricând. Dar, ca și în prima jumătate a secolului al XIX-lea este mai mult o imitație a teatrului francez, german sau italian, în săli mai mult sau mai puțin improvizate.

Viața unui spectacol de teatru depinde de public. După cum remarcă Miruna Runcan în *Modelul teatral românesc*²⁹, publicul Iașului, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, putea acoperi „maximum patru-cinci reprezentații”, fiind format dintr-un public disponibil „la un mic lux la

sfârșit de săptămână”, un public local și un public migrator, de proprietari de moșii în vizită la oraș, intelectualitate urbană, funcționărimi. Erau cetățeni care își permiteau asemenea plăceri, precum spectacolele de teatru și balurile. De aceea au avut succes vodevilurile și comediile, melodramele adaptate, la care se adaugă mai apoi drama istorică.

Repertoriul Teatrului Național începe a fi discutat abia după 1870, când se schimbă motivele pentru care publicul alege să meargă la teatru. Până atunci, spectatorul trebuia să aibă bani, venituri care nu cereau a fi economisite pentru acest gen de distracție „nepericuloasă” și care îi confereau un anumit statut social, indiferent dacă înțelegea sau nu ceea ce se întâmpla pe scenă. Din acest motiv ceea ce vedea publicul depindea mai mult de gustul și dorința de investiție a antreprenorilor, de adaptarea și capacitatea de imitare, de care mai întâi se va folosi și apoi cu care se va lupta creatorul de spectacol, pentru a aduce actul teatral din Iași la nivel european, încercând la finalul secolului să facă față competiției cu filmul, literatura și pictura, ca un „ucenic vrăjitor”²⁹.

Între 1830-1890, decorul și costumele scenei ieșene depind în majoritate de subvenția acordată direcțiunii teatrului. Cu subvenția acordată, antreprenorul avea obligația de „a confecționa în străinătate ceea ce ar fi nevoie pentru trebuința specială a Operei” pe perioada contractului. La final, acesta va trebui să „deie în dispoziția Tea-



Cerere a unui actor din trupa Ducelui de Meiningen

trului Național decorațiile și costumurile ce i-au slujit pentru vodeviluri”. Trupa românească avea posibilitatea să folosească toate costumele și decorurile teatrului german și italian. Deși prin contract, la primirea direcțiunii teatrului, se cerea „întrebuințătorilor teatrului” ca „decorațiile și straiele la fiștecare reprezentație să fie întocmai potrivite cu piesa și întotdeauna în bună stare”³⁰, publicațiile vremii ne spun altceva.

Astfel că dacă pe afiș apăreau scrise „Această piesă, prelucrată înadins pentru scena Teatrului Național, se va reprezenta în costumurile caracteristice”³¹, din revista „Dacia literară”, 1840, aflăm că pe scenă apar „cele mai mari anacronisme”, „costumele măcar ar fi trebuit să fie frumoase și analoage cu cuprinsul pieselor, dar acesta este cu totul dimpotrivă”³². În mod special, spectacolele de la începutul stagiunilor beneficiau de atenție deosebită. Aflăm din „Gazeta Moldovei”³³ că direcția italiană a adus câțiva „arbori frumoși” și „câteva nouă apartamente” (decoruri)³⁴. În regulamentele întocmite de „direcțiunile” teatrelor străine, ce obțineau concesiunea scenei, pe lângă costume și decorații, există și referiri la obligativitatea aducerii de decoruri³⁵.

În contractul semnat la 1837, 1 Septembrie, pentru obținerea direcțiunii trupei germane din Iași de către baroana Frisch, pentru trei ani, se cere o subvenție pentru decorații pictate și reamenajarea scenei („qu'on lui accorde... un supplement... parceque toutes les décorations doivent

etre peint de nouveau et la scène entier doit etre arrangée tout a fait d'une autre maniere”).

Pânza pictată caracterizează decorul acestei perioade; la fel ca în întreaga Europă, scenografia secolului XIX are la bază fundaluri pictate. „Zugravii” au rolul de a repicta și improviza tot ceea ce dorea antreprenorul scenei, folosindu-se de decorurile aduse de aceștia de la firmele specializate. Baroneasa Marie Therese Frisch, directoarea trupei de operă germană, care concesionează teatrul în 1842, se obligă să aducă „un zugrav bun pentru decorații și un mașinist pentru aranjarea scenei și a face cel puțin douăzeci de decorații nouă, mașini, perdele și altele”³⁶. Este vorba de „zugravul” Gerar, despre care aflăm că a „înfățișat” minunat subiectul piesei *Betisarie*. Iată că, încă de la 1842, pictorul decorator realizează decor pictat pentru scena ieșeană.

După 1845, directoarea Frisch aduce noi „decoruri” și face „altele din nou”. Se pare că s-a înțeles de atunci importanța mașinistului și a pictorului decorator aduși și ei de antreprenor.

După încheierea contractului acestea erau cumpărate de noua direcțiune de la fosta conducere, care plătea de exemplu „820 de galbeni pe zestrurile teatrului”, adică „garderoba și toate cele de ea atârinate”. Investiția era justificată de vreme ce, încă din 1842, se conturează convingerea că decorațiile și costumele încep să „îndeplinească iluziile scenei”, iar piesa pusă în scenă devine semnificativă și prin „înfățișarea sa cea

ațăătoare”, ori prin „frumoasele ei variații estetice”, după cum observă unul dintre spectatorii fideli ce aveau posibilitatea să-și spună părerea în revistele vremii³⁷.

Scenografie și cronică de teatru

Referiri la decorurile și costumele scenei ieșene din secolul al XIX-lea fac și istoricii și scriitorii care vorbesc explicit despre teatrul românesc sau aștern amintiri ce înglobează, colateral, și teatrul sau viața teatrală. Cronică vremii lasă puține informații privitoare la imaginea scenei din acea perioadă, credem că din cauza lipsei de pregătire de specialitate a cronicarilor teatrali. Recenziile spectacolelor erau făcute mai mult din punct de vedere literar. Eminescu, Caragiale, Kogălniceanu sunt câteva nume cunoscute, ale căror cronici teatrale fac referiri la decor și costume. Notațiile critice se referă mai mult la dramaturg, piesă, repertoriu, actori și jocul lor, cariera acestora și sfaturile ce ocupă un rol important în cronicile timpului. De profesie autori dramatici, profesori de istorie, franceză sau drept, plimbați prin străinătate, aceștia fac comparații cu mișcărilor teatrale văzute aici. Chiar dacă uneori exagerau, astfel de cronicari sau gazetari atrag atenția că în teatrul românesc din secolul al XIX-lea se ajunsese „la o astfel de situație încât lumea venea la teatru mai mult să vadă decât să audă”. „Mai toate piesele sunt piese de mare spectacol, în care toate sunt sacrificate plă-

cerii ochilor”, în care se prezintă „tablouri fermecătoare și îngrozitoare”, „fantasmagorii și fel de fel de mașinării”, „îngeri”, „draci”³⁸.

Kogălniceanu, în revista „Dacia Literară”, opina că „iluzia scenei nu este observată, dacă măcar costumele ar fi frumoase, fără anacronisme”³⁹.

I.L. Caragiale subliniază adeseori că „Teatrul nu spune, ci înfățișează”, că „teatrul e o artă independentă care să existe în adevăr cu dignitate, care trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunui drept de egalitate pe propriul lui teren”⁴⁰.

Scarlat Cocorăscu atrage atenția că „montarea presupune gândire, imaginație, răspundere artistică. Nu e destul să îmbrăcăm personajele în costume de epocă. Acestea, ca să nu pară grotești sau artificioase, trebuie să poată exprima un stil și o psihologie corespunzătoare”⁴¹. Totodată, cronicarul insista că decorul și costumele nu e nevoie să fie neapărat bogate, ele putând doar să sugereze locul și epoca, stimulând imaginația spectatorului⁴².

Jucat pe scena mare a Teatrului Național sau pe cele câteva scene amintite mai sus, unde în special spectacolele mici sunt aplaudate, cele de „divertisment elevat”, adică teatrul cult al secolului al XIX-lea consta mai mult în adaptări sau localizări ale pieselor jucate pe marile scene ale capitalelor europene. Din critica spectacolelor aceleiași perioade aflăm, deși mai rar, că nu toate

decorurile aduse din străinătate sau confecționate de pictori locali transmit o imagine corectă a piesei. De aceea, nu putem vorbi despre o direcție urmată de costumul și decorul teatral ieșean. Criticul de teatru se limita, în acea perioadă, la „istoria comparată a textului dramatic și la intuirea unei gramatici elementare a spectacolului”, la a da sfaturi, a certa, a pune note, neavând în spate cunoștințe de estetică a spectacolului, ci doar intuiții de „gust”. Nu avea informații în amănunt despre evoluția imaginii scenice în secolul al XIX-lea, nu putea integra spectacolul într-un curent teatral cunoscut sau să-l compare cu alte imagini vizionate. Critica, lipsită de „viziune”, ne lasă mărturie doar despre existența unui decor nou, despre concordanța sau neconcordanța costumului cu personajul sau decorul, cu perioada sau subiectul piesei. Majoritatea remarcilor erau despre frumos, nou, vechi, potrivit, anacronic. Vizualul scenic nu era încadrat într-unul dintre curentele estetice (realist, romantic sau naturalist) care circulau la sfârșitul secolului al XIX-lea. Abia în secolul XX încep referirile la, bunăoară, realismul spectacolului *Baba Hârca* al lui Matei Millo, din 1846, sau încadrări ale aceluiași spectacol în curentul naturalist atât datorită viziunii regizorale, cât și a costumului și decorului, folosindu-se printre altele ii, ițari, opinci și chiar un car cu boi cu coarne aurite în timpul spectacolului. Ca o paranteză, putem opina că, dacă ar fi fost montat pe scena

teatrului francez, *Baba Hârca* ar fi constituit, probabil, o formă de pionierat a scenografiei moderne, o viziune asupra a ceea ce avea să urmeze. Viziunea, spune Miruna Runcan, presupune „o profundă articulare mentală între produsele artistice ale unui moment și lumea în care ele s-au născut, cu tensiunile, modelele, eșecurile, execuțiile și supraviețuirile sale”. Dar ca „act de dreptate, față de ceea ce este vital și chirurgie, față de ceea ce este mediocritate”, critica vremii și memoriile artiștilor scenei ieșene au scos la iveală existența scenografilor în secolul al XIX-lea, a acestor „vrăjitori de imagini”⁴³.

Citându-l pe Gordon Craig, care spunea că „teatrul nu-i pentru ascultat, ci pentru văzut”, caracterizăm, de fapt, spectacolul de teatru din secolul al XIX-lea. Pe scena ieșeană se juca mai mult în franceză, germană sau italiană, și considerând că nu întotdeauna publicul era cunoscător al acestor limbi, deducem că antreprenorul de teatru căuta să-l aducă în sala de spectacol prioritar cu ajutorul imaginii, al sunetului și al muzicii. De aceea, credem că se dădea destul de multă importanță decorului și costumului care, chiar dacă nu erau adaptate textului, trebuiau să placă privitorului. Nu se pune accent pe verosimilitate sau autenticitate, ci pe funcția esențială a teatrului, de „arătare”, de „punere în lumină” a unei desfășurări în timp a unui conflict. Se produceau numeroase spectacole într-un timp scurt, cu un număr redus de reprezentații, dar cu decoruri

sau costume diferite de la un spectacol la altul, chiar dacă nu erau noi sau bine alese.

Formația estetică a criticilor vremii se baza pe însușirea cunoștințelor de cultură clasică, cunoașterea „principiilor realismului shakespearean, raționalismul gândirii estetice a lui Diderot”, ca în cazul lui I.L. Caragiale, care sublinia că sunt opere de artă „acelea cari au fost opera unui talent”, că este „necesar ca opera să fie vie, să trăiască”⁴⁴, atrăgând atenția că trebuie să existe un „raport constant între ce și cum se oglindește, adică între conținut și formă”. Tot Caragiale este cel care identifică motivele rămânerii în urmă a scenei ieșene în secolul al XIX-lea. O pune pe seama faptului că „statul burghezo-moșieresc improvizat, lipsit de tradiție, nesocotește cultura națională și nu poate genera o cultură nouă, valabilă”⁴⁵. Ca și colegii săi de breaslă, consideră că rolul criticii teatrale este de a „semnaliza imperfecțiunile” și a „recomanda eliminarea lor, dacă lucrul e cu putință”⁴⁶.

Mihai Eminescu vorbește în „Curierul de Iași” despre aproape toate spectacolele ieșene, despre interpretare, repertorii, dramaturgi. Pentru el, teatrul era „arta de sine stătătoare”; scrie despre modalitățile estetice ale acestui compartiment de artă sau despre coordonarea complexului scenic actor, regizor, pictor, arhitect, conservator de costume⁴⁷. Eminescu enunță, printre altele, și o regulă de aur comună tuturor artiștilor fie poeți, pictori, actori, sau muzicieni: „Nu tot ce e natural

e frumos”⁴⁸. De asemenea, atrage atenția, că „O piesă de teatru e esteticeste un întreg în sine, un tablou sau o simfonie. Fie tabloul cât de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimicește”⁴⁹.

Teatrul nu este doar o instituție culturală, ci și principala distracție colectivă în mediul urban al secolului al XIX-lea⁵⁰. Dispunând de resurse materiale și culturale, elitele Iașului, „s-au implicat artistic, intelectual, material și social în susținerea acestei arte”, și în crearea și întreținerea instituțiilor aferente. Tot din rândul elitelor se extrag și consumatorii de teatru, subliniază Dan Dumitru Iacob⁵¹.

Evoluția decorului în teatrul ieșean

O lungă perioadă de timp, până pe la 1880, efectele tehnice de scenă s-au perfecționat mult, ajungând să aibă un rol mai important, uneori, decât actorul. Montarea spectacolelor devine parte de bază, „decorul, lumina și costumele într-o execuție cu adevărat artistică” reușesc uneori să aducă doar ele publicul la teatru. „Primele roluri nu le jucau actorii, ci decorurile și lumina”⁵².

În această observație se încadrează spectacolul *Ocolul Pământului*, feerie după Jules Verne, al Teatrului din București, care, în turneu la Iași, venise fără actori. Aceștia erau angajați de aici pentru a juca în decorurile „frumos lucrate în Ate-lierele Burghardt, la Viena, 30-40 bucăți”. Deși scena este neîncăpătoare (din cauza incen-

diului din 1888, care distrusese Teatrul cel Mare din Copou, spectacolele se jucau, între 1888 și 1896, pe scena Circului Sidoli sau în sala Pastia, unde se trece de la mai multe decoruri pictate la unul singur de „salon verde-roșu”, căruia i se mai adăuga, când era nevoie, „un decor pictat, reprezentând un cimitir cu câteva cruci pe morminte”), comitetul Teatrului Național pune la dispoziția acestei reprezentațiuni feerice mobile, costume, rechizite și decoruri, contra unei chirii de 120 de lei pe reprezentație⁵³.

Evoluția decorului în teatrul din Iași depinde, în primul rând, de spațiul în care se făceau montările. Mai întâi pe scene improvizate, apoi în saloanele caselor boierești, mai apoi în casele lui Talpan adaptate de arhitectul Johan Freywald, folosite între anii 1832-1869, iar din 1846 se joacă în clădirea din Copou. Edificiul Teatrului cel Mare din Copou avea două intrări: intrarea din față, pe unde se ajungea spre cinci camere (vestiare, casierii și alte încăperi) și intrarea din spate cu acces spre alte patru camere (garderoba d-lui Franchete, directorul trupei italiene, garderoba teatrului, un mic depozit de lămpi și alte obiecte ale teatrului, atelierul lampistului). „Etajul de sus” are cinci camere (trei pentru școala de teatru, cancelaria, garderoba fostului director P. Constantiniu). Mai sunt șapte odăi ocupate de bucătărie, camera administratorului, pictorul Fredas, regizorul Delmary, actorul Bălănescu, actrițele Atena Georgescu și Aglae Pruteanu⁵⁴. Se

observă un număr mare de încăperi pentru garderobă, de unde tragem concluzia că și numărul de costume a crescut. Ne atrage atenția inexistența unor magazine pentru decoruri. Credem că acestea erau, de fapt, anexe ale clădirii, improprii păstrării decorurilor. Din acest motiv, dar și din cauza incendiului din 1888, care a mistuit clădirea, nu s-au păstrat decoruri, iar documentele privitoare la inventarele de până atunci sunt incomplete.

Treptat se trece de la scena improvizată din saloanele lui Ghica (1816) și scena ridicată pe butoaie, cu spectatori în cerdacul caselor (Teatrul cu cerdacuri), la sala de teatru eliptică, cu trei rânduri de loje și cu galerie, construită de Freywald (Teatrul de varietăți - 1832), la o sală somptuoasă în „Teatrul cel Mare din Copou”, „bine înzestrată și decorată, amenajată în cele mai bune condiții pentru acea epocă”, în casele Domnitoru-



Teatru de salon -
Iacob Negruzzi, Petre Carp și Natalia Mavrocordat

lui Mihail Sturza, adaptate pentru „schimbări de decorații și mari efecturi” pentru care arhitectul Alexandru Costinescu a realizat „un parter amfiteatral congiurat cu trei rânduri de lojă și cununat cu o galerie și o scenă întinsă”⁵⁵.

Se ajunge astfel, pas cu pas, etapă cu etapă, la actuala sală a Teatrului, construită de arhitecții vienezi Helmer și Fellner, cu performanțe tehnice impresionante, comparabilă cu alte importante săli europene.

Evoluția decorului depinde, desigur, și de inovații ale secolului al XIX-lea, ajunse și în Iași: introducerea căilor ferate în Principatele Române (1869); aprinderea unui „soare electric” (1867); primele telefoane alimentate cu pile (1879); telegraful, curentul electric etc.

Decorul își va urma cursul propriu, influențat fiind continuu de cel al teatrului european. Despre decorul secolului al XIX-lea aflăm mai multe din inventarele Teatrului Național. La 1842, toată „zestrea teatrului” cuprindea „unsprezece pânzi zugrăvite” (fundaluri și cortine)⁵⁶. „Un fundal de salon, un fundal de palat, o piață publică, un fundal reprezentând Vezuviul, un fundal reprezentând stânci, un fundal cu două aplicuri închipuind o grădină și o fermă, un salon cu trei uși, un salon gotic cu o ușă, un palat, un turn de cetate cu trei uși, o pânză zugrăvită, un salon mare închis cu șapte uși de intrare și cu trei frize, un salon octogon cu cinci uși și cu un plafon închis, o casă țărănească cu uși și obloane și frize potrivite”.

Aflăm despre decoruri și accesorii, descrise în amănunt: „un templu feeric cu coloane dorice și ogivale, prevăzut cu o scară cu trei trepte, un pavilion cu trei părți cu uși și jaluzele, un boschet compus din trei părți, două bucăți mari de zid de închidere cu două garnituri, două ziduri de sprijin cu galerii, un grilaj de închidere cu două părți ce se deschid în lături, cu garnituri și două coloane, nouă arbori din care șase noi”, uși, intrări, ferestre de salon, crășme cu plafon, fațade de casă cu uși și ferestre, intrări de palat, scări pentru suit, trunchiuri de copac, uși secrete, balcoane, ziduri, bănci de grădină, „șușenițe de pânză înfătoșând apă”, lutre, stâlpi, „aparat pentru imitat ploaia” și „aplicuri pentru făcut întuneric”.

Avem, așadar, elemente (decoruri și decorații) specifice teatrului romantic, insuficiente, considerăm noi, pentru realizarea unor spectacole din epoci diferite. Numărul de piese cerut a fi puse în scenă fiind mare, ambiția unei game variate de spectacole (operă, balet, vodeviluri), încă din 1837, când scena este concesionată de Fouraux și Ciabbatti, devenea evidentă necesitatea angajării unui zugrav și a unui mașinist pentru a transforma și reutiliza decorurile insuficiente⁵⁷. Inventarele teatrului după 1880⁵⁸ cuprindeau mobilier de scenă scump, din lemn de mahon, oglinzi mari cu „pervazuri decorate”, ceasornic de bronz, perdele din „plise roșie”, primite de la Palatul Administrativ sau încredințate de fostul director C.P. Constantiniu și făcând parte din „dota”

teatrului. Dintre ele ne atrag atenția „patru haine Louis XV (vechi), scară cu 11 trepte spirale pe roate, cupe de lemn poleite (formă romană), estradă mare cu cinci trepte de lemn baită cafeniu, pânză pentru requisită, una cușcă de sârmă”. Sunt obiecte de decor unele scumpe, altele sofisticate, care presupun o oarecare grijă în alegerea și utilizarea lor, dar care ne conving de faptul că decorul și costumul secolului al XIX-lea, în Iași, nu au fost tot timpul neglijate.

Credem că numărul de obiecte de decor și fundaluri pictate nu era suficient nici în această perioadă pentru că există un număr mare de cereri de recondiționare și transformare a fundalurilor vechi, mai ales între 1879 și 1888, când sunt angajați, pe perioada stagiunii, atât pictori decoratori cât și sculptori, tâmplari, tapițeri.

Absența regizorului, pivot principal al spectacolului, intermediar artistic între dramaturg și decorator, face ca decorurile să fie folosite incorect. Alecsandri atrage atenția că „scene de codru se petrec în oraș”, „scene de salon în grădină”, „marchizii sunt în costume de paiți” și „dame de secol XV sunt îmbrăcate după moda de azi”⁵⁹.

Urmărind inventarul decorurilor trimise de casa H. Burghard Teatrului Național pentru inaugurarea noii clădiri la 1896, observăm un număr mare de fundaluri și sufite pictate (oraș Evul Mediu, sală gotică, parc, cameră rustică, munte, pădure tropicală etc.), ce acoperă o zonă largă de locații din epoci diferite, la care se adaugă „di-

verse aplicuri” precum: trunchiuri de copac, pavilioane, turnuri, capele, moară de vânt, figuri, gard cu poartă de fier, ce se pot identifica doar pe bază de denumire și suprafață. „S-au primit în total 18 decoruri, 224 de bucăți însumând 9300 mp”, pentru care semnează de predare mecanicul Hollecher, mașinist al Teatrului Național, în prezența „arhitectului Roschitz, arhitect diriginte al lucrărilor Teatrului Național Iași”⁶⁰, plata făcându-se pentru metru pătrat de pânză pictată.

De schițele de decor, după cum am văzut, erau răspunzători uneori actorii-traducători, alteori directorii de scenă sau regizorii angajați ai scenei ieșene care le realizau grăbit și stângaci într-un colț al textului, în cel mai fericit caz, sau făceau doar mici notații cu privire la mizanscenă, lumină ori elementele de decor sau costum ce trebuie folosite din magazia teatrului. Foarte interesantă din acest punct de vedere este folosirea specificațiilor cu privire la reutilizarea unui decor deja existent în magazie”, „rustic împărțit în două” sau „piața din Orfanele identică” și indicațiile cu privire la intensitatea luminii găsite într-un manuscris de la 1868, aparținând lui N. Luchian director de scenă atunci, dar și actor. La fel, indicații cu privire la materialul folosit la realizarea decorului (tapet), și la culoarea unui element de recuzită (plic galben), atestă apariția unor mici tușe de scenografie, culoarea locală fiind de bază în scenografia de secol al XIX-lea.

În Fondul Teatrului Național de la Arhivele

RECONSTITUIRI CULTURALE

ieșene ale Statutului, pentru perioada 1879-1900, există câteva cereri ale directorilor de scenă sau ale intendenților teatrului care răspundeau de achiziționarea tuturor materialelor folosite în spectacole sau în clădirea teatrului, cu privire la necesități ale pregătirii unor premiere, interesante pentru că, pe verso sau pe pagina liberă alăturată, prezintă schițe (stângace) de decor. Astfel, găsim o schiță de decor reprezentând câteva arcade, destinată, credem, pictorului scenograf pentru realizarea unui fundal; la fel, o schiță ce pare a fi ideea unui afiș alături de câteva arcade, pe spatele unei cereri pentru suma de

„trei sute lei pentru întâmpinarea cheltuielilor neapărat trebuitoare cu reprezentația” din 10 mai; cererea este datată 7 mai 1883⁶¹. Pe spatele cererii pentru „20 de reprezentațiuni... în localul Schat au Fleur” (este vorba despre trupa israelită a lui J. Bergman care cerea să dea reprezentații la Chateau aux Fleurs⁶²) e desenată o schiță reprezentând două intrări marcate de coloane, lângă o schiță a scenei cu intrări în culise. O altă schiță interesantă, despre care credem că reprezintă cortina scenei cu indicații de funcționare, apare pe spatele unei cereri de subvenție pentru semestrul doi al stagiunii 1889/1890⁶³. Ținând cont că este al doilea an după incendiul din 1888, când scena teatrului era găzduită de Circul Sidoli sau Hotelul Pastia, opinăm că este vorba despre o cortină pictată pe un fundal care ar fi putut delimita scena improvizată în arenă sau despre o cortină, tot improvizată, cu deschidere italiană (fluture), combinată cu deschidere venețiană, ce înlocuiau cortina tip venețian, presupusă a fi fost pe scena teatrului din Copou.

Decorul scenic, după unii specialiști, a fost inițiat de italieni, dar francezii l-au depășit⁶⁴. Pictorii decoratori împărțeau cu muzicienii denumirea de „manoeuvres” și nu aveau nimic de-a face cu artiștii. Mai sunt numiți și „decoratori” pentru că puteau reproduce o imagine foarte bine bazându-se pe cunoștințe variate și nu pe talent incontestabil⁶⁵.



Schiță decor, propunere de afiș

Costumul, de la strai al actorului, la „piele” a personajului

În timp ce „La mise en scène c’est l’art de dresser sur les planches l’action et les personnages imaginés par l’auteur dramatique»” (André Antoine), putem spune că „La scénographie peut se définir comme l’art de la mise en forme de l’espace de représentation”⁶⁶. „Scenograful nu este un executant, ci are calitățile unui artist”⁶⁷.

Teatrul este, se știe, locul de întâlnire a mai tuturor artelor existente. Actorul are obligația de a-și îmbogăți cunoștințele cu noțiuni din aceste domenii, iar Eliade Rădulescu emite ideea că actorul trebuie să fie „om de cultură multilaterală capabil să-și potrivească rolul după datele istoriei, ale literaturii, muzicii, artelor plastice”, să aibă cunoștințe de „teoria picturii și sculpturii ca să-și formeze *gustul îmbrăcăminții și al pozițiilor*”⁶⁸.

Multe actrițe au înțeles că trebuiau să-și „jertfească cochetăria feminină în figură, în îmbrăcăminte, în tot, pentru ca rolul să apară așa cum trebuie să fie”⁶⁹. Astfel că, după a doua jumătate a secolului al XIX-lea, acestea primesc și roluri în travesti, mai ales actrițele tinere a căror conformație fizică suplă le permitea să se „transfigureze în băiețandri”.

Deși direcțiunea teatrelor aducea o „garderobă bogată cu costumări din toate timpurile și caracterile”⁷⁰, actrițele erau obligate prin contract să se îngrijească „însăși despre costumele și

garderoba ce-i va trebui”, să aibă „costumuri extraordinare, adecă străine, având îndatorirea a le ave pururea curate și frumoase, precum și cămeși, malie, colțuni, șemizete cu garnitură, scarpi, stivalette, sandale, mănuși, colane, cununi, pene, berete, peruche cu bucle, și orice port cu bucle pentru cap”⁷¹.

Costumul de scenă în secolul al XIX-lea, în Iași, depinde în primul rând de actor, de cunoștințele sale și de bunul său gust. Se realizează de multe ori pe cheltuiala acestuia, teatrul dând rareori subvenții pentru achiziționare sau confecționare. Moda este cea care influențează considerabil atât costumul de scenă, cât și decorul, atât ca formă cât și ca achiziție. Chiar și costumele și decorurile erau făcute în străinătate pentru simplul motiv că erau la modă. Occidentalizarea se simte în primul rând pe scenă, din dorința actorilor de a ieși în evidență. La început actrițele apăreau în rol cu toate bijuteriile lor, adesea chiar împrumutate. A trecut ceva timp până când actrița ieșeană a reușit să nu mai confunde moda cu arta, însă, spre deosebire de actrița italiană și franceză, nu a confundat arta cu erotismul, după cum remarcă S. Soare într-un articol al revistei „Teatrul”, „Costumul femeii pe scenă”⁷². Costumul de teatru este influențat și de saltul din feudalism în capitalismul manifest în care trăia o mare parte a Europei, de schimbarea „straielor” fanariote cu „haine nemțești” sau vest-europene.

Imitația modei este instrumentul principal cu

ajutorul căruia se realizează costumele scenei ieșene. Linia, croiala, țesăturile erau influențate de moda și scena din Paris și Viena. Occidentalizarea a pătruns în Moldova în cuferele cu rochii și cosmetice, aducând cu sine și o altă menire a costumului: aceea de a decodifica pentru spectator timpul, locul, funcția sau poziția socială a personajului. Un rol deosebit în acest scop l-au avut culoarea locală și semnificația culorii: roșul pentru dragoste, albul pentru puritate, negrul pentru mister și moarte etc. Un aspect important îl aveau și acordul cromatic între culoarea pielii, părului, ochilor și costumul ca și colorit.

Deși veniturile le erau insuficiente pentru a-și duce traiul zilnic, actorii făceau eforturi pentru a crea imagini valide ale personajelor interpretate, compensând pe cont propriu ceea ce teatrul ca instituție nu le putea asigura. „Imitator” adesea al actorului francez sau italian, devine el însuși sursă de imitație – în opinia lui V. Alecsandri – pentru o societate ieșeană care îl privea cu tot mai mult interes.

Gabriel Tarde ajunge la concluzia că ideile tind să se propage prin imitație „forțată ori spontană” asemenea unui fascicul de lumină⁷³. În cazul actorilor scenei ieșene, imitația era oarecum forțată, actorul trebuind să se adapteze rapid ritmului schimbărilor de afiș⁷⁴, actorii „alergând precum caii de poștă” de la un rol la altul⁷⁵.

Au existat artiști precum Grigore Manolescu, care au pus în prim-plan succesul personal și au

suportat cheltuielile legate de costumele de scenă pe care ulterior le-au donat teatrului. „Când actorul se retrage... simte catastrofa unor nenumărate morți. Când el își ia adio de la garderoba lui, lasă acolo trupurile atâtor ființe cari au fost carne din carnea lui”, scria I.L. Caragiale la moartea artistei Teodora Pătrașcu, punctând tocmai relația specială pe care actorul o are cu această „piele” a personajelor sale.

În aceste condiții, depinzând mai mult de actor decât de teatru, costumele scenei ieșene în secolul al XIX-lea împovărau starea socială a actorului, acesta îndatorându-se uneori peste măsură pentru a-l realiza și, din considerente financiare, făcând adeseori compromisuri în raportul costum – legi ale scenei. Artiștele găseau de cuviință să-și etaleze toate podoabele chiar și în situațiile în care interpretau roluri de servitoare sau cerșetoare. Arta machiajului de scenă era necunoscută, cel puțin până la venirea în țară a lui Josef Machauer, actorii limitându-se la a-și mângâli mustățile sau bărbile sau a le realiza grosolan, din lână⁷⁶.

Nepotrivirea dintre artist și rol, neputința de a diferenția personajul după costumul ce-l poartă sunt sublinate de Caragiale: „Stăpânii sunt îmbrăcați prost și slugile poartă haine strălucite; oamenii din veacul trecut se poartă și se îmbracă ca cei din ziua de azi, iar anticii poartă mănuși, umbrelă și galoși”⁷⁷.

Costumul scenei ieșene de secol al XIX-lea,

mai ales în prima jumătate, este, mai mult decât un semn teatral, un semn al dorinței actorului sărac, dar chelțuitor, romantic și boem, de a fi văzut, remarcat. Aceasta este definiția dată de Nicolae Iorga teatrului până la 1880: „Teatrul romantic și patriotic, vagabond, chelțuitor, sărac, boieresc, foarte nobil și foarte grandios în mijlocul lipsei cele mai desăvârșite”⁷⁸.

Urmărind portretele realizate de Livaditti unor personalități ieșene ale vremii, putem observa atenția care se acordă vestimentației în general. Materialele folosite (mătase de foarte bună calitate, cu dantele de proveniență occidentală) și bijuteriile purtate probează sincretismul dintre moda occidentală și cea orientală, prelungit până după jumătatea secolului al XIX-lea și în costumul de teatru. Mulți croitori și coafori din Occident, în special francezi sau germani, sunt răspunzători de costumațiile de scenă ale actorilor influențați de publicațiile de gen ale marilor case de modă europene, deschise la Iași. Astfel că pe scena din Iași, în 1870, întâlnim atât rochii cu „malakoff” cât și jupoane de pânză scrobite puse câte două-trei unele peste altele, purtate atât în rol de doamne cât și de servitoare, contribuind astfel la impresia de costum anacronic. Totuși, pe lângă toate aceste inconveniente, nu se poate nega o creștere a importanței costumului în lumea teatrului. O demonstrează până și existența obiectelor de recuzită de costum pe care actorii, prin contract, erau obligați să le po-

sede și să le folosească în spectacole: mănuși albe ca zăpada („glacée”), jobenul („țilindrul”), melonul („cipagul”), „la Vallière” înodată cu fundă mare și moale, „cămăși cu gulere albe, tari și înalte, nerăsfrânte, mici la colțuri și care le țineau gâtul înțepenit” actorilor, ceasornicul cu capac cu creion mecanic la capătul lanțului, tabachera cu tutun și țigaretul de fildeș, de chihlimbar, de abanos sau de sidef, bastonul, neîncovoiat și cu mâner de aur, argint, fildeș, baga, sidef sau corn de cerb, evantaiul, oglinda, umbreluța, pământul pentru pudră și pudriera, sunt doar câteva elemente regăsite la mai toți actorii și actrițele scenei ieșene, obligați să le achiziționeze din banii proprii și să le folosească în spectacole. Dovadă sunt contractele de angajare ale actorilor ieșeni, gagiști sau societari⁷⁹.

Regulile după care se alegeau costumele de scenă țineau de indicațiile din text, dar și de anumite coduri, cum ar fi de exemplu „Codul toaletei civile”, publicat la București în 1870, în care scria: „Toaleta unei demoazele urmează a fi mai modestă decât a unei femei măritate, pentru că adevărata manieră de a-și alege un bărbat este de a părea că are gusturi simple”. La acestea se adăugau legile nescrise ale costumării potrivite pentru fiecare oră a zilei, capriciile modei etc. Materialele folosite sunt de cele mai multe ori scumpe: mătase, tafta, dantelă Chantilly, perle, pene. Costurile necesare pentru o astfel de costumație sunt considerabile. S-au păstrat nu-

meroase cereri către direcția Teatrului din Iași prin care actorii solicită bani în avans pe câteva luni pentru „cheltuieli trebuitoare scenei”⁸⁰.

Despre cuferele cu rochii și cosmetice, dar și despre interesul pentru revistele de modă venite din Occident aflăm din documente păstrate la Arhivele Statului din Iași. În 29 octombrie 1889, actrița ieșeană Mia Teodoriu face cerere pentru acordarea unei subvenții de 360 de franci pentru a plăti o „ladă cu marfă de toaletă pentru subscrisa, care trebuie să-mi servească a juca în această stagiune”⁸¹. Foarte importante ni se par anumite indicații privitoare la costum identificate în traducerile făcute uneori chiar de către actori în vederea punerii de către aceștia în scenă. Astfel, Grigore Manolescu traduce piesa *Sacrilegiul sau îngropată de vie*, dramă în 5 acte, 7 tablouri de Théodore Barrière și L. Beauvallet. Reținem, ca element de interes scenografic, indicațiile amănunțite cu privire la mizanscenă, la decor, recuzită și costum, indicații care, după părerea noastră, nu aparțin dramaturgului, ci actorului-traducător. Actorii interpreți au linii bine stabilite de Manolescu însuși, pe care le urmează în alegerea, adaptarea sau realizarea costumului: „veston scurt, pantaloni strâmți” purtate de „tânăr elegant și foarte miop” care „se lovește de toate mobilele și-și pune lorgnionul la ochi de câte ori se lovește” sau „Julien, îmbrăcat cam destrăbălat dar curat, cu pantaloni largi, pălărie moale, mare, cravată roșie, inele în deget, un lanț

la gât. Apare alături de Lavoiska ce are o rochie deschisă, bonet cu panglice de culori vii, un șal la braț și vine cu trandafiri în mână”, „Mica Claudia e îmbrăcată în rochie albă cu centură albastră”. Până și „costumul de lucru” este descris în amănunt: „bluză de lucrător neagră, centură roșie, pantaloni largi, casquetă”⁸².

Contractele încheiate după 1832 cu antreprenorii străini de teatru și operă ne oferă informații asupra personalului angajat pentru întreținerea și realizarea de costume și decoruri. Identificăm documente datate după 1879 ce menționează necesitatea de reparații la scenă, spațiul de lucru pentru pictură și decor, uneori chiar de sculptură⁸³, achiziționarea de costume și decoruri, precum și de materiale necesare confecționării acestora, transformării de decoruri vechi în unele noi⁸⁴. Relevant este, bunăoară, un proces-verbal de transformare a unui decor mare „prevăzut în inventarul teatrului” în „două decoruri” sau „un decoru din grădină prefăcutu pe dosu lui totu grădina, fiindu usatu și ștersu” și „un decor din cortu s-a prefăcutu în piața”⁸⁵ (1894).

Numeroase facturi pentru ațe, bumbi, garnituri, țesături tip „catifea roșu cu auriu”, „puplin cu aur”, „puplin albastru”, „saten cu flori”, „postav cafeniu”, „atlas gri”, „organtru alb”, „cașmir albastru”, „brocatu”, materiale specifice, unele chiar prețioase, demonstrează că numărul costumelor confecționate per stagiune era semnificativ. Urmărind, din facturile păstrate, culorile materiale-

lor achiziționate, putem trage concluzia că s-a căutat păstrarea unei anumite unități stilistice; metrajele fiind destul de mari, putem presupune că se foloseau aceleași materiale la mai multe costume.

Unul dintre cele mai importante spectacole ale deceniului opt al secolului al XIX-lea credem că a fost *Hamlet* (1895). S-au aprobat cereri pentru costume, unele realizate de croitorul teatrului, altele la atelierele din târg, pentru obiecte de recuzită și decor. Găsim, astfel, cerere pentru plata realizării de „5 aplicuri pentru tabloul al IV-lea... care au dat un decor bine reușit” de către M. Manoliu⁸⁶; cerere pentru „plata cheltuielilor făcute cu costumul Ofeliei și pajului”⁸⁷. Mizele Teatrului, în cazul spectacolului *Hamlet*, păreau mai mari decât de obicei: „...să se însărcineze pictorul teatrului să facă cel puțin un decor și să mai îndrepte cele pe cari le mai avem. Costumul lui Hamlet complet și tri căști de secol”⁸⁸.

În 1895, pe 20 februarie, un alt incendiu izbucnește în clădirea teatrului. Printr-un proces-verbal, pe 23 februarie, se cere un nou inventar al garderobei care, se pare, a fost atinsă de foc. Inventarul se face cu ajutorul croitorului și al conservatorului de costume, care numără costumele rămase și le clasifică. Printre cele ce supraviețuiesc focului se numără și cele 31 de costume lăsate teatrului de Grigore Manolescu, după moarte. Printre maestrii croitori care au realizat o parte dintre costume sau le-au întreținut, îi

amintim pe Goldenberg, Christofor, Ilie Cornescu, Popoviciu, din ale căror cereri de angajare aflăm că aveau oarecare vechime în realizarea de costume de teatru⁸⁹. Le realizau la cererea directorilor de scenă. Identificăm, printre altele, o cerere din septembrie 1882 de „a se pune la dispoziție croitorul Teatrului oricare ar fi, pentru ca din timp să se poată prepara” costumele de epocă pentru două piese care se vor juca în noua stațiune. Este semnată de Victor Boireau Delmary. A fost delegat croitorul Christofor pentru „confeccionarea costumelor trebuitoare”⁹⁰.

Interesante sunt procesele verbale cu privire la închirierea costumelor din garderoba personală a lui C.P. Constantiniu, fost director al Teatrului cel Mare care le închiriază cu tot cu croitorul ce va face modificările minime și le va întreține. Ulterior, acesta le vinde teatrului pentru suma de 1500 lei, sumă care reprezintă abia „a treia parte din valoarea garderobei”⁹¹.

Costumele comandate la casa Rheinische Theater Costum Fabrik din Düsseldorf, pentru deschiderea Teatrului Național la 1896 (alese a fi făcute după picturi din diferite vremuri, din pinacoteca din Iași, de către o comisie special formată), venite în 17 lăzi, alături de costumele vechi din magazia Teatrului cel Mare din Copou, sunt cuprinse în inventarul din februarie 1899. Se observă o varietate de epoci și un număr mare de costume complete, din materiale scumpe. „Costume din epoca antică complete cu accesorii,

costume romane bogat brodate, costume din evul mediu cu coifuri cu vizete și cingători cu spade cu mâner în formă de cruce, costume tip Ludovic XIII, foarte bogate, inclusiv cu accesorii tip plăci de fier pentru gât și cuirase de fier cu coifuri, de la paji la nobili, costume Ludovic XIV, de la valet la rege, cu colete bogate sau de piele, costum Ludovic XV, costum stil Directoriu sau Imperiu, de la țărani la cavaleri, uniforme franceze ca Tartuffe, generali francezi”⁹².

Se observă că, în majoritatea lor, sunt costume bărbătești. Înțelegem astfel de ce se acordau subvenții, uneori, actrițelor pentru costume făcute exact după cele ale Comediei Franceze. Astfel, pentru deschiderea din 1896 a teatrului, Aglae Pruteanu și alte câteva actrițe societare ale scenei ieșene primesc o subvenție consistentă pentru rochiile necesare spectacolelor „moderne” din acea stagiune, deoarece pentru piesele istorice „societatea dispune de costume”, costul acestora depășindu-le posibilitățile materiale și depinzând mai mult de imaginația, informarea și aptitudinea lor⁹³.

Cei ce se ocupau de întreținerea garderobei teatrului, conservatorii de costume, sunt cei de care depinde imaginea actorilor pe scenă. Regizorul sau directorul de scenă cer costumele pe care conservatorul de costume le aduce în funcție de cum înțelege indicațiile date. Primul conservator de costume cunoscut, Giacchino Felice, este adus în Iași de Opera Italiană în 1852 și pleacă

după puțin timp la București. Îi mai amintim pe Ion Garofa și Evolschy pentru că apar cel mai des în documentele din Arhivele Statului din Iași, anume în procesele-verbale de împrumut costume pentru baluri, trupe străine sau turnee. Tot ei, alături de croitori, semnează inventarele garderobei teatrului, grupând costumele pe epoci și în funcție de complexitate. Accesorii de costum precum „Chapeau claque”, mănuși, umbrele, lavaliere, pantofi de catifea, piele sau atlas sunt lăsate în grija lor. Poate că acestor oameni le datorăm existența încă, în patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române Iași, Colecția Teatrului, a câtorva costume din garderoba teatrului ieșean din secolul trecut.

Urmărind inventarul perucilor de la acea dată, înregistrăm o diversitate debordantă: peruci de draci, peruci de bătrâni, de călugări, peruci de epocă antică, de ev mediu, Louis XIV etc., până la peruci moderne blonde și bărbi în număr de 12. În general, coaforul sau „frizerul” apar ca angajați pe perioada stagiunii. Constantin Petit, Theodor Costinescu, Marcel Broel sunt doar câțiva dintre acei „coiffeur” ce își puneau la dispoziție nu numai talentul de a lipi bărbi și aplica peruci pentru a schimba fizionomii, ci și pentru a confecționa „perucile din orice fel de păr”. Câțiva dintre ei au ocupat și alte funcții în teatru. C. Petit, spre exemplu, în 1895, intermediază aducerea unor costume comandate la Paris și, uneori, apare reprezentant-traducător al trupelor franceze venite

în turnee pe scena ieșeană. Din contractul de angajare al lui C. Petit⁹⁴, aflăm că acesta se obligă, în afară de a-și împrumuta perucile proprii, și a „grima, coafa, pune favorite și mustăți”, a aduce toate cele trebuitoare precum „grime și crepeu”, atât pentru „primele role cât și pentru figurația Teatrului Național și a trupelor străine”, în schimbul salariului și al unui ajutor plătit de teatru. Interesant, credem noi, este faptul că, în urma incendiului din 1888, există o serie de cereri de despăgubire ale unora dintre frizerii teatrului, pe care aceștia le depun pentru perucile aflate în teatru. Sunt și câteva actrițe care fac același lucru, cerând despăgubiri pentru rochiile și perucile aflate în teatru în acel moment⁹⁵.

Directorul de scenă.

De la Costache Caragiale, la Napoleone Borelli

Directorul de scenă și regizorul sunt cei care, după a doua jumătate a secolului al XIX-lea, urmăresc realizarea unei anumite imagini a scenei în timpul unui spectacol. Directorul de scenă indica trecerile actorilor, însemna locul așezării ușilor și mobilierului dacă aveau legătură cu actorul, acestea trebuind să nu-l încurce, fiind singura regulă pe care trebuia să o îndeplinească un obiect de decor. Frecvent, informații de acest fel apar punctate cu creion colorat pe textul regiei sau al sufleurului, subliniindu-se poziția actorului față de obiectele din scenă. Urmărind cele câteva schițe de plantație, observăm că scena avea

în mijloc un spațiu dreptunghiular mare și gol în care se desfășurau actorii. Despre existența diferențelor de înălțime din decor, a treptelor, „povârnișurilor”, a „mijloacelor importante ale plăsmuirii plastice”⁹⁶, aflăm cercetând inventarele teatrului unde regăsim uși solide cu clanță, coloane pe care actorii se pot sprijini, pereți exteriori de casă.

În postura de directori de scenă sau regizori, s-au aflat uneori și actori ai scenei ieșene, precum Costache Caragiale (1815-1877) și Matei Millo (1814-1897). Reprezentant al școlii romantice, Costache Caragiale are merite însemnate în dezvoltarea teatrului din Iași. În 1841 primește sub „privegherea sa trupa românească” și se implică și în formarea unei imagini corecte a scenei. El cere actorului „a se îmbrăca cu atingerile persoanei ce înfățișează”⁹⁷. Subliniază însemnătatea măștii, a fizionomiei și a costumului. Pentru prima oară se cere o privire unitară asupra artei scenice. Se urmărește legătura dintre costum și personajul interpretat: „Dacă ai un rol de slujnică, îmbracă-te ca o slujnică. Numai nu pune mânuși glacee și rochie cu corsaj, după cum se obișnuiește câteodată...”. Sub îndrumarea sa regizorală, actorii vor ști cum să-și îmbrace personajele pentru a satiriza, bunăoară, tendința de parvenire, prin folosirea în exces a accesoriilor. Pro-pune, de asemenea, un regulament cu privire la decoruri și costume, la rolul mașinistului în teatru.

Millo, la rândul său, aduce din Franța concep-
tul de „mise en scène”, dar și sentimentul
importanței costumului și machiajului folosit
pentru „deghizament”. Pleacă la Paris să învețe
ingineria, dar se ocupă mai mult de teatru. „A
văzut, desigur, montările pictorului decorator
Ciceri, de la care va reține tehnica unei puneri în
scenă spectaculoase, așa cum va monta el, în
1848, la Iași, *Baba Hârca*”⁹⁸, denumită și „ope-
reta-vrăjitorie în două acte și trei tablouri”, im-
portantă și pentru valorificarea motivelor de
muzică populară, reprezentând „o valoare artis-
tică, un trecut și o tradiție”⁹⁹. Până la Millo, cos-
tumele nu erau gândite în raport cu epoca
prezentată în piesă, iar marchizii și grăjdarii pu-
teau uneori fi jucați cu același costum în specta-
cole diferite. Între 1846 și 1853, Millo este
director de scenă la Iași. Este considerat ini-
țiatorul realismului scenei noastre pentru că „știe
să imite numai ficțiunea patimei dezbrăcată de
adevărurile ultrarealiste care jicnesc frumosul în
artă”, după cum spune Nottara¹⁰⁰. Ca director de
scenă, urmărește să crească importanța regizo-
rului care, printre altele, trebuia să controleze
costumul, machiajul și recuzita fiecărei piese,
conform „Manualului administrativ al Principa-
tului Moldovei”¹⁰¹. În 1846, semnează „Regula-
mentul de la Iași”, prima inițiativă înnoitoare a lui
Millo în care acesta stabilește necesitatea funcției
de regizor în procesul de creație scenică. A con-
tribuit la formarea spectacolelor în jurul unei idei

centrale bazate și pe decor și costume, căutând
să mărească grija pentru montare. Așa se face că,
în cazul *Babei Hârca*, „punerea în scenă a fost fă-
cută cu cea mai mare îngrijire ca să corespundă
cu subiectul piesei”¹⁰². A fost una dintre cele mai
grandioase montari de până atunci, cu o figurație
bogată despre care aflăm și indirect, atunci când
douăsprezece perechi de ȋtari se refac pentru
spectacolul de retragere a lui Millo din toamna
lui 1895¹⁰³.

Vizionând numeroase spectacole la Paris,
Millo înțelege cât de importante sunt decorul,
costumul și lumina în spectacol, și cât de impor-
tant este ca ele să fie realizate într-o „execuție ar-
tistică”¹⁰⁴. Iubitor de costume și decoruri adevă-
rate, Millo, pe perioada directoratului său, se în-
datorează mai multor firme, după cum reiese din
dosare datate cu anii 1846 și 1853; este reclamat
ca „datornic”¹⁰⁵ la „Magazaua engleză” și la Adolf
Heinic. În acea perioadă monta *Baba Hârca* și,
apoi, *Chirița în provincie*. E de presupus că su-
mele ce i se impută fuseseră folosite pentru com-
pletarea sau realizarea costumelor și deco-
rurilor¹⁰⁶. Pentru prima oară se încearcă con-
fecționarea costumelor și decorurilor în țară¹⁰⁷.

Alături de Millo, Mihail Pascally (1830-1883)
continuă să dezvolte arta românească a teatrului,
cu tot ceea ce implică ea. Vrea să transforme Tea-
trul cel Mare din Copou într-un „centru de lumină
și artă”¹⁰⁸. Vine de la București, unde a fost elev
al lui Costache Caragiale. Studiază și la Paris, de

unde se întoarce cu idei noi asupra costumului și decorului; observă cum, treptat, decorul pictat este înlocuit de mobile adevărate și cum lumina capătă un rol deosebit în spectacol. Cunoscător al istoriei artei dramatice universale și bine informat cu privire la problemele scenei ieșene, încearcă să găsească soluții. Între 1870-1871 este director de scenă la teatrul ieșean; stagiunea aceasta va fi una dintre cele mai bune. Câteva dintre indicațiile sale sunt puncte de plecare în buna montare a spectacolului; face referiri la conservatorii de costume și la toți cei care contribuie la bunul mers al producției. Astfel: „Conservatorul de decoruri, conservatorul de recuzită să primească ordine cu 24 de ore înainte pentru spectacolele vechi și cu mult mai înainte pentru o piesă nouă”¹⁰⁹. Colaborarea de la București cu regizorul Gatineau și pictorul Labo, decoratorul teatrului bucureștean care este și primul autor al unui curs de „Practică a picturii scenografice”, în 1879, l-au convins să insiste să se realizeze și la Iași decoruri și costume cu ajutorul pictorului decorator, încadrând atât decorul, cât și costumul printre prioritățile montării unui spectacol. Se deschide astfel calea scenografiei, în sensul complex al termenului, pe scena ieșeană.

Victor Boireau Delmary (1810-1887), născut la Paris, angajat al Comediei Franceze, ajunge în România, în Iași, cu trupa lui Pellier. Rămâne aici pentru patruzeci de ani ca regizor¹¹⁰ sau ca director¹¹¹. În aceeași perioadă îl găsim și la Théâtre

de Bordeaux, în „tableau du personnel” („Courrier de Bordeaux”, 12 juin 1862) ca „régisseur de la scène, parlant au public”. În baza contractului încheiat în 1854 cu guvernul Moldovei pentru obținerea directoratului trupei franceze, se obligă a confecționa și în Italia decoruri și costume „pentru trebuința specială a operei” pe care le va pune și la dispoziția trupei românești, acestea rămânând ulterior în proprietatea teatrului¹¹². Începând cu 1860, se emite o lege potrivit căreia costumele și decorurile Teatrului Național din Iași aparțin Guvernului și se vor folosi de către trupele română, franceză și italiană de comun acord¹¹³. În 1872, Delmary îl aduce ca pictor decorator al teatrului pe Georgio Fredas cu care va lucra o serie de decoruri la spectacole precum: *Boieri și Ciocoi*, *Fata mamei Angot*, unul dintre primele spectacole cu un cor de 65 de persoane, sau *Trei crai de la răsărit*. Semnătura lui o găsim pe numeroase cereri de realizare decor, refacere costume, procese verbale¹¹⁴.

Alături de Delmary vine la Iași și Gatineau, mai întâi ca actor, apoi ca regizor¹¹⁵. Ne atrage atenția prin faptul că va indica mijloacele prin care se pot obține „lămuriri în detalii asupra costumelor în aceste veacuri pentru ambele sexe și pentru diferite poziții sociale. Prin acest mijloc decorurile și costumele vor fi totdeauna în stilul secolului în care se petrece acțiunea și vor da piesei un caracter mai adecvat și mai natural”¹¹⁶. Pe perioada colaborării cu Labo de la București,

Gatineau se va impune ca un prim maestru al efectelor scenice, în spectacole de tip romantic. Bun cunoscător al tehnicii trucajelor, atrage atenția asupra necesității existenței unui „sistem de mașinație sub scenă” care va scurta timpul în executarea schimbărilor de decor. Este un sistem pe care va încerca să îl aplice și la Iași. Numele lui Gatineau se leagă de montările *Baba Hârca* și de seria cu *Coana Chirița* unde, în colaborare cu Millo, reușește să atragă atenția asupra costumelor ce subliniau linia satirică, purtate în fiecare tablou în parte¹¹⁷.

Inaugurarea clădirii noi a teatrului de la 1896 îl aduce la Iași pe Napoleone Borelli, din Bologna, format ca actor la școala lui Ernesto Rossi, călător prin ambele Americi; va rămâne aici până în 1903, angajat fiind din 15 august 1896¹¹⁸ ca „maestru special, absolut trebuitor”. Găsește un teatru în refacere (suntem în posteritatea imediată a incendiului din 1888), fără magazii sau ateliere de decoruri și costume, cu montări în care producerea de atmosferă nu este o prioritate. Borelli fusese și înainte la Iași cu trupa italiană, între 1881 și 1882, ca secund al maestrului Rossi¹¹⁹. După 1898, preia funcția de director de scenă pentru același onorariu pentru care fusese angajat ca regizor în 1886, primind în plus 5% din încasările pe spectacol. Concepe și realizează uneori singur decoruri pentru piesele sale, fără a fi remunerat¹²⁰ și jucând uneori în ele¹²¹. Îl aduce ca peruchier pe Strutchi de Maximum venit cu

trupa sa, fost conte polonez¹²². În seara inaugurării teatrului cel nou se joacă *Deschiderea teatrului național* pe al cărui text scris de mână, pe contrapagină, există o schiță de plantație a decorului care, credem, îi aparține. După venirea sa, numeroase cereri și liste de cheltuieli pentru decoruri îi poartă semnătura¹²³, ceea ce demonstrează faptul că, deși existau multe decoruri aduse cu ocazia inaugurării din Germania, acestea nu acopereau decât anumite perioade și anumite tipuri de atmosferă. Așa că, pentru montările sale, va face altele noi, în funcție de cerințele textului, pentru a nu mai fi neconcordanțe între decor, costume și text. Găsim, la 1897, liste cu materiale necesare pentru construcția unei corăbii-decor¹²⁴ sau liste de costume pentru piese printre care *Ruy Blas*, *Hamlet*, *Despot Vodă*, *Mușchetarii*¹²⁵ ce fac parte dintre cele 20 de piese propuse spre a fi pregătite în cursul verii de Borelli. În cazul costumelor, în prealabil găsim răspuns la o cerere către primăria Iași, prin care se motiva confecționarea acestora din cauza lipsei costumelor de femei, pusă pe seama faptului că acestea trebuiau făcute după anumite măsuri și fără posibilitate de reglare a dimensiunilor. Pentru prima dată găsim o listă cu 26 de costume „femeiești” care se vor face de către teatru, cu stoffele cumpărate de Comună, fără cheltuiala actrițelor. Există chiar și specificat numele fiecărei actrițe ce va beneficia de costumul respectiv.

La sfârșitul secolului al XIX-lea se scrie un pro-

iect de reformă a legii teatrelor din care aflăm că regizorii aveau obligația să se ocupe de „aranjarea și regularea decorurilor și costumelor pentru piesele ce se vor juca”, trebuind să pună la dispoziția directorului de scenă tot ceea ce era necesar pentru reușita spectacolului. În bugetul unui spectacol trebuie să existe un fond de cheltuieli pentru actori, de care aceștia să se poată folosi pentru a-și procura costumele care nu se află în garderoba teatrului, după indicația directorului de scenă care, la trei zile după terminarea repetițiilor, avea obligația să prezinte o listă de costume și decoruri conservatorilor de costume și decor și, eventual, pictorului decorator, dacă acestea trebuiau realizate.

Arhitectul, mașinistul, recuziterul, lampistul...

Arhitectul este cel care se ocupă, în Iași, în secolul al XIX-lea, de clădirea în care se țin spectacolele, de mobilele necesare sălii și scenei, dar și de întreținerea lor. Pictorul decorator realiza cortina și „draperiile” sau fundalurile pictate, iar conservatorul de costume întreținea garderoba teatrului, mașinistul asigurând funcționarea ansamblului scenic. Ultimii doi au mai mult rol de conservatori însă, din păcate, nu s-a acordat o atenție deosebită depozitării și stării decorurilor și costumelor. De aceea numărul de cereri de reconstrucție și transformare este mare, la fel ca și numărul de obiecte și fundaluri vechi.

Ca arhitecți de care au depins clădirile teatrului din Iași îi amintim pe J. Freywald (1832), Costinescu (1846), Helmer și Fellner (1896), nume legate și de proiectarea altor clădiri importante din Iași.

Johann Freywald, arhitect și inginer, cu studii la Viena, a participat și la refacerea Curții Domnești (1803-1806), a realizat construcții neoclasice cu elemente neogotice, a proiectat Palatul Cuza de la Ruginoasa în 1811, în 1832 a semnat planuri pentru refacerea Palatului Roznovanu din Iași, în 1833 a început primele planuri ale Mitropoliei din Iași, nerealizate însă. Este angajat de frații Foureaux să reconstruiască și să reproiecteze casele Talpan în vederea transformării în Teatrul de Varietăți. Răspunde de decorațiile interioare, dar și de construcția scenei. Împreună cu slugerul Constantin Leondari desenează stemele, în culori diferite, ale familiei Sturza, de neam domnesc.

Alexandru Costinescu, arhitect și inginer, profesor la Academia Mihăileană, cu studii la Viena, are ca principale proiecte cazarma din Copou și teatrul din Copou. Ultimul, mistuit de flăcări în 1888, a fost inaugurat la 1846, fiind amenajat și mobilat de Costinescu însuși.

Schițele Teatrului cel Mare din Copou, semnate de Victor Delmary, regizor al trupei franceze¹²⁶, prezintă o vedere asupra sălii și scenei din clădirea reconstruită de Al. Costinescu. Scena întinsă, cu trei rânduri de loji, este desenată cu

lux de amănunte, demonstrând abilitățile de desenator ale regizorului.

În general, cererile de refacere a mobilierului scenei și sălii teatrului precum și cele pentru decorații erau îndreptate spre arhitectul comunal¹²⁷.

Hermann Helmer și Ferdinand Fellner au fondat un studio de arhitectură în 1873. Au construit printre altele clădirile de la Stadttheater din Viena (1871-1875), Teatrul Național din Croația, Odessa, Viena, Praga, Palatul de Justiție din Suceava (1885). Concep schițele pentru clădirea actuală a Teatrului Național, inaugurată la 1 decembrie 1896.

Pe lângă arhitect și pictor decorator, un rol important îl au și mașiniștii care asigurau funcționarea mașinărilor și „trucurilor scenice”. În secolul al XIX-lea publicul ieșean era doritor de a privi scene feerice cu schimbări instantanee, cu efecte de plutire a corăbiilor pe mare. Mașinistul care trebuia să aibă cunoștințe de mecanică, tâmplărie și fierărie devine nelipsit din nomenclatoarele de funcții din teatru. Îl identificăm pentru prima dată în 1842, în contractul de antreprenariat al trupei germane. Apoi, în fiecare stagiune apare în statele de plată, la cheltuieli administrative cu personalul de stagiune. De cele mai multe ori se încearcă aducerea de pictori și mașiniști străini de la teatre cunoscute din Europa.

Primăria din Iași trimite scrisori consulului din Viena, la 1883, pentru a încerca să-i aducă în

Iași pe Joseph Swoboda „peintre décorateur du Theatre der Wien” și pe Oscar Gothe „machiniste de théâtre”¹²⁸. Negocierile durează aproape jumătate de an, dar aceștia nu acceptă, nefiind de acord cu salariile propuse, inferioare contractului pe care îl aveau la Viena.

În registrele de angajați ale teatrului, între 1879 și 1888, apar, alături de sufleur, un regizor, un director de scenă, un pictor cu ajutorul lui, un croitor, ca *personal de stagiune*, și un conservator de costume, un inspector, un mașinist și un casier la *personalul permanent*, la rubrica „Administrație”. Importanța mașinistului în teatrul ieșean, între anii 1879-1888, reiese și din registrele de cheltuieli unde salariul cu care este plătit acesta îl depășește pe cel al pictorului sau al regizorului¹²⁹. Astfel suma plătită de la 1 aprilie la 30 noiembrie unui regizor este de 75 lei, croitorului 60 lei, coaforului 120 lei, recuziterului 114 lei, iar mașinistului 220 lei.

Îl amintim ca nume doar pe Anton Hallecker care, la 1897, lucra la montarea părții tehnice (cascade naturale, peșteri, punți suspendate) pentru spectacole ca *Sânziana și Pepelea* și *Zâna Zânelor* și care este adus la 1896 la inaugurarea noii clădiri a teatrului pentru a urmări instalarea scenei și a accesoriilor. Semnează și listele de materiale necesare utilării scenei¹³⁰.

Mașinistul este cel care urmărește indicațiile regizorului sau directorului de scenă în legătură cu decorul. Știe să citească o schiță de decor, chiar

dacă este stângaci realizată, mai mult descrisă în cuvinte pe colțul unei foi dintr-un manuscris. În *Regina Margot*, tradusă de G. Manolescu, găsim indicații cu privire la elementele de decor, bune de folosit, din magazia teatrului ca și o schiță a plantațiilor de decor pentru fiecare act și tablou care au valoarea unor schițe scenografice pentru mașinist. Amintim *Urâta satului* cu indicații și schițe plantație decor, *Luizette*, pusă în scenă în 1883, cu o listă aproape completă de recuzită și *Mihulică băiat de lut* – 1853, care conțin câteva schițe tehnice de decor precum și indicații pentru mizanscenă.

Nu trebuie să uităm recuziterul, fără de care nu se putea ține niciun spectacol. În 1879, recuziter era un anume Leon Gregoriu. Nu în ultimul rând, un rol important îl avea lampistul de care depindea lumina din sala de spectacol, dar și cea de pe scenă. Odată cu evoluția luminii de scenă de la lumânări la lămpi cu gaz și curent electric, numele acestuia apare din ce în ce mai des în registrele de plată ale personalului de stagiune. Lampistul Moritz Rosental, de exemplu, era plătit separat de cei care închiriau scena, pe lângă plata utilităților, spre deosebire de, să spunem, conservatorul de costume, care își oferea serviciile odată cu garderoba ce era închiriată împreună cu sala și cu restul personalului auxiliar.

Pictorul decorator. Pictura în teatru

Pictorii scenografi și-ar putea avea rădăcinile

printre pictorii decoratori, cei de care depindeau inițial conservările de decoruri și care au început să-și pună amprenta pe decorurile pictate în perspectivă ale teatrului romantic, sub îndrumarea directorului de scenă, urmând indicațiile dramaturgice și păstrând canoanele istorice. Lipsesc schițe de decor, din care să deducem posibile interpretări personale, de natură estetică. În Iași cea mai populară piesă de teatru era vodevilul, la care s-au adăugat opera și baletul, drama istorică și feeria. Curentul electric, scenele rotative, efectele speciale cu apă și fum, diversele iluzii vizuale care fac să devină din ce în ce mai elaborate producțiile teatrale, toate acestea îi influențează pe pictorii decoratori ai secolului al XIX-lea, ducând într-o zonă secundară pictura de decor. Altele par a fi acum prioritățile în prepararea spectacolului.

Pentru a-i identifica pe pictorii decoratori ai teatrului din Iași, ar trebui să ne îndreptăm atenția spre cele două categorii de pictori din care aceștia ar putea face parte. Vin din medii distincte: unii sunt cei cu studii de specialitate, în general proveniți din spațiul european, iar ceilalți sunt zugravi locali de icoane, transformați în pictori sau ajutoare de pictori decoratori. Ultimii sunt numiți și simplu, „zugravi”, și au învățat „decorarea” din mers, fără a face niciun fel de studii. Pictorii scenei ieșene din secolul al XIX-lea provin dintre pictorii portrețiști sau peisagiști. După a doua jumătate a secolului, li se adaugă restaura-

torii de biserici. Decorul de teatru și pictura prezintă astfel destul de multe legături. Orașele imaginat sau ușor recognoscibile, porturile, coloanele, turnurile sau acoperișurile mahalalelor din Iași se regăsesc în montările de pe scenă datorită pictorilor decoratori angajați ai antreprenorilor trupelor ce jucau aici.

Influențele dintre pictură și teatru se pare că au fost reciproce, teatrul permițându-i pictorului să se desprindă de pânză, de suprafața plană, să se desfășoare pe spații noi. Pe scena ieșeană am văzut că nu sunt creatori în adevăratul sens al cuvântului, nu sunt inițiatori, nu experimentează. Ei transpun de cele mai multe ori ideile dramaturgului traduse de directorul de scenă, punctual, sau refac imaginile privite de actorii ce au văzut montări pe alte scene. De multe ori par a fi imitații ale pieselor văzute de pe scenele din Paris și Viena, la care, rar, intervin viziunea și sensibilitatea pictorului. În *Iașii în carnaval* sau *Un complot închipuit*, jucat pe 22 decembrie 1845 spectatorii ieșeni recunosc cu ușurință pe scenă „Turnul Trisfetitelor din Ulița Mare cu vestitele sale dughene¹³¹”, „magazia modistei Cati”. Este un adevărat bal mascat aducând pe scenă mascați, irozi, păpușari¹³². Este una dintre montările interesante din punct de vedere scenografic, pictorul decorator imprimându-și clar ideile. Multe spectacole atrag atenția publicului prin frumusețea decorului pictural realizat în atelierul teatrului.

Pictorii decoratori sunt aduși de antreprenorii

trupelor străine pentru pictarea cortinei și recondiționarea și conservarea decorurilor pe care erau obligați, prin contract, să le asigure scenei din Iași. Apar apoi pe statele de plată la compartimentul administrativ, alături de conservatorul de costume, croitor și coafor. Ca și aceștia, pictorul este angajat doar pe perioada stagiunii; existau, însă, și stagiuni fără pictor decorator angajat, mai ales după incendiul din 1888. Avea un onorariu fix, cu puțin mai mic decât al directorului de scenă. Beneficia uneori de un ajutor de pictor care avea rolul de a alege și amesteca vopselele, a pune fondurile și a curăța pensoanele. Numeroasele facturi și liste de materiale de pictură găsite în mai toate stagiunile după 1879, având chiar specificații cu numele spectacolului pentru care au fost folosite, ca și procesele verbale cu referire la decorurile repictate sau transformate, arată că în secolul al XIX-lea scena ieșeană a acordat atenție decorului pictat. Iașul atrage, încă de la începutul secolului, o serie de pictori specializați în arta portretelor, nu puțini fiind doritorii de a fi imortalizați în acest mod.

Așa ajunge la Iași și Livaditti, despre care aflăm odată cu venirea trupei franceze a fraților Foureaux. Născut la Trieste în 1802, studiază pictura la Viena și dobândește o oarecare notorietate înainte de a lucra pentru trupa franceză la Iași, ca pictor portretist. Membru al Carbonarilor, se poate să fi ajuns în Iași ca refugiat politic. Din 1832 avem prima atestare că Livaditti a fost an-

gajat să picteze cortina Teatrului de Varietați. Se pare că a mai pictat și a doua cortină, în 1840, când teatrul s-a completat cu trupa lui Eugene Hette¹³³. Niciuna dintre cortine nu s-a păstrat. „Signor Livaditti, ghibaciul zugrav al acestui teatru”, juca uneori și ca actor alături de soția sa¹³⁴. Mai aflăm că, în 1841, realizează decor nou pentru *Femeia însângerată*, dramă în șase tablouri¹³⁵. Remarcile cu privire la decorații și costume din presa vremii, care sunt „foarte potrivite și uneori de o bogăție și de o plăcere însemnătoare”¹³⁶, ne dau indicii asupra faptului că Livaditti ar fi putut adapta costumele și poate ar fi intervenit, dacă nu chiar a făcut-o, asupra decorurilor pentru ca acestea să placă spectatorilor. Prin atenția asupra detaliilor pe care o urmărea și în picturile sale,



Portret de grup. Autor: Niccolo Livaditti

știind să diferențieze starea materială și rangul social, Livaditti, credem, ar fi putut realiza o concordanță clară a costumului cu personajul. Atenția pentru colorit și ecleraj a avut un rol hotărâtor în alegerea decorurilor sau a costumelor aduse de antreprenori pentru piesele ce se jucau, reușind să impresioneze, într-un mod plăcut, privitorul. Este prima dovadă că pictura a intervenit în scenografia ieșeană. Era pictorul preferat al protipendadei ieșene și provenea dintr-o familie bogată, de negustori greci. Are meritul de a fi introdus portretul de grup în pictura românească, acest lucru putând să-i folosească și în adaptarea culorilor și formelor costumelor actorilor aflați pe scenă, la un moment dat, dar și la redimensionarea, ca sens, a culorilor decorului. Operele sale ne oferă indicii prețioase cu privire la costumele burgheziei din Moldova, influențată atât de moda rusească dar și de cea fanariotă și franțuzească. Cunoștințele sale, bazate pe o practică îndelungată în portretistica vremii, l-ar fi putut ajuta și în selectarea costumelor în funcție de perioada din piesă. Pictura sa se încadrează în stilul Biedermeier¹³⁷, putând sta atât lângă neoclasicism, cât și lângă romantism.

Istoria costumului moldovenesc poate fi citită privind portretele realizate de Livaditti. Este considerat principalul fondator al scenografiei în Moldova¹³⁸. Unul dintre discipolii săi se pare că ar fi fost I. Negulici¹³⁹. Ca ajutor de pictor în teatru, îl ia pe Antoine Mommnet-Valery sau

Etienne. Venit la Iași cu trupa franceză a lui Eugenie Hette, în 1833, Valery „juca roluri de comic buf”; s-a angajat ca ajutor de pictor, rămânând ulterior ca unic pictor decorator pentru mai multă vreme. Fiica lui, Eugenie Valery sau Nini Valery, va fi una dintre actrițele de valoare ale scenei ieșene¹⁴⁰. La deschiderea Teatrului cel Mare din Copou, în 1846, apare în „tablo general de personel al teatrului din Iași” ca Valeri, zugrav decorator. Sub îndrumarea lui Millo, va picta decoruri pentru noua scenă. Apare de multe ori și ca actor, jucând chiar și cu Millo și Delmary. Pentru o perioadă pleacă la București ca revizor și administrator dar se reîntoarce la Iași tot ca pictor decorator al teatrului, unde apare angajat între 1868 și 1870, primind 12 galbeni pe lună, o sumă de aproape patru ori mai mică decât cea primită de fiica sa, ca actriță¹⁴¹. În 1837, în spectacolul *Vaduva vicleană* al elevilor Conservatorului din Iași, a executat lucrările decorului. După 1845, îl regăsim pe Valery alături de un alt pictor decorator, Lecomt, venit tot ca actor. Împreună au lucrat „decorurile din nou până la unul în stilul cel mai elegant și în analogie cu subiectul fiecărei piese”¹⁴².

Se formează astfel primii decoratori ai scenei ieșene. Li se adaugă mai multe nume care, indiferent dacă fac parte dintr-o categorie sau alta, au același scop: iluzia scenei, reprezentată tot mai mult în perspectivă. Între 1871 și 1872,

Theodor Aslan aduce, „cu sacrificii”, un pictor decorator străin, alături de un mașinist, pentru spectacolul *Ralf banditul*¹⁴³.

În 1872, Victor Boireau Delmary îl aduce ca pictor decorator pe Georgio Fredas, care primește 200 de galbeni lunar¹⁴⁴. Lucrează decorurile sub îndrumarea lui Delmary la *Boieri și Cioicoi*, *Fata mamei Angot*, *Trei crai de la răsărit*, avându-l ca ajutor pe User Stoleru, mașinist¹⁴⁵, cu care va mai colabora și la 1879¹⁴⁶. În 1873 înregistrăm prima stagiune cu multe premiere cu decoruri noi. Astfel, în octombrie, sunt realizate mașinării și decoruri noi pentru *Crima de la Favern*, în noiembrie aflăm din piesa *Ludovic al XI-lea* că regele, delfinul și doctorul au costume foarte exacte, drama *Radu al treilea* din aceeași lună a avut „costumurile” foarte potrivite, în decembrie se joacă *Rocambolesau Valeții fără cupă*, în care, ca decor, tabloul al patrulea din actul al doilea a fost „o minune”; în ianuarie *Don Juan de Marana sau Căderea unui înger* se remarcă prin decorurile lui Fredas și mășinăriile lui C. Dimitriade, iar în martie se joacă *Barbara Urik* în beneficiul lui Fredas, cu decoruri noi.

Este o perioadă bună pentru teatrul ieșean. După mult timp, în sfârșit, spectacolele au decoruri și costume elegante¹⁴⁷.

În 1877, în „Regulamentul relativ la pictor, mașinist șef și ajutoarele sale”, pictorul decorator are în obligație a așeza decorurile și a le ilumina

atât la repetițiile generale, cât și în seara reprezentației¹⁴⁸. Deceniul nouă al secolului al XIX-lea aduce și alți pictori decoratori. Cele mai importante nume sunt Nicolae Roteanu și Nicu Meșederu. Ambii sunt pictori decoratori de biserici. Nicu Meșederu este pictor diecezan, fiul pictorului bisericesc cu studii de specialitate la Viena, Epaminoda Bucevschi. În 1886, este proprietar al revistei „Amicul artelor” unde se publicau „dări de seamă din arte, muzică, teatru, pictură, sculptură și arhitectură, modă și diverse” și în care se relatează despre mișcări artistice străine¹⁴⁹.

După incendiul ce a distrus clădirea teatrului din Copou, până aproape de 1895, pictorul decorator nu mai apare ca angajat al teatrului. Despre Nicolae Roteanu aflăm că a fost ajutor al lui Fredas din 1882¹⁵⁰. În 1883/1884 se montează drama fantastică *Faust*, în care se schimbă decori și costume peste costume. Se spune că principalele roluri le-au jucat costumele și decoriile¹⁵¹. Aflăm că Nicolae Roteanu este pictor de biserici: în 1886 pictează Biserica Talpalari, iar în 1894 a refăcut picturile din Biserica Banu care însă a avut de suferit, nerespectându-se anumite condiții¹⁵². Ca pictor decorator al teatrului a lucrat și înainte, și după incendiul din 1888, periodic.

Arta fotografică. Vizualitate și mărturie

În paralel cu dezvoltarea mișcării teatrale, dar nu independent de ea, în Iași se dezvoltă și arta

fotografică. După moda europeană actorii au devenit o categorie interesant de surprins în imagini fotografice. Colaborarea fotograf – actor a lăsat mărturie asupra imaginii scenei ieșene. *Lipitorile satelor*, *Baba Hârca*, *Chirița*, *Fântâna Blanduziei*, *O nuntă țărănească* sunt doar câteva spectacole despre care aflăm privind fotografiile lui Millo, immortalizat de Carol Popp de Szathmary¹⁵³ care, în fața aparatului fotografic readuce aerul



Costum Matei Millo

spectacolelor cu ajutorul costumului, machiajului și recuzitei. Primele imagini ale acestuia le avem din 1864, când cei doi încep o bogată colaborare. Pregătit până la cel mai mic element de costum și machiaj, folosind mimica adecvată rolului pe care-l interpreta, Millo joacă în fața aparatului de fotografiat transformările personajului său, aducând cu sine de cele mai multe ori și câteva elemente de recuzită sau decor. Aceste fotografii sunt surse de inspirație pentru actorii următori. *O nunta țărănească* a avut premiera la Iași, în februarie 1848, Millo jucându-l pe dascălul grec Kir Gaitanis chiar și în 1895¹⁵⁴. În fotografii e reprezentat cu „vargă groasă” în mână și este surprinsă până și masca grotescă a personajului. Capacitatea de transformare a lui Millo apare mai ales în fotografiile în care pozează în travesti. Trupul său se schimbă atunci când o reprezintă pe *Baba Hârca*, rol de care s-a bucurat până la sfârșitul carierei¹⁵⁵. Aparatul foto a reușit să surprindă chiar și naturalețea mișcărilor feminizate în rolurile din *Fiica Poporului* sau *Dama cu camelii*, cele mai reușite travestiuri de pe atunci. Deși fotografiile sunt făcute în studioul fotografului din București, după premierele de la Iași, costumele ar putea fi aceleași, cel mult refăcute după aceeași imagine, ținând cont de faptul că foarte rar un actor își pregătea costume diferite pentru aceleași mon-uri, fie ele și pe scene diferite.

Dramaturgie și scenografie

Secolul al XIX-lea, atât în Europa cât și în Iași, tratează spectacolul plecând de la indicațiile dramaturgului. Adeseori, autori de texte dramatice influențează elementele de decor și costume. Este cazul lui Goethe care desenează decorul pentru *Faust* sau pentru *La Nuit de Walpurgis*, a cărui schiță se află la Muzeul „Goethe” din Weimar. Similar procedează Victor Hugo care realizează schițe scenografice pentru *Ruy Blas* sau *Des Burgraves*. În ambele cazuri schițele au la bază documente istorice, sunt somptuoase și articulate în spirit romantic. Dramaturgia națională nu putea rămâne indiferentă la acest tip de atitudine. Vasile Alecsandri se preocupă de scenografie de la primele sale manifestări scriitoricești-teatrale. Îi dă indicații lui Millo în *Boieri și Ciocoi*, atrăgându-i atenția asupra unei case ce-i poate servi drept model „... să comanzi un salon ca a lui Iorgu Ghika”¹⁵⁶. Plecat mult în străinătate, vobește despre montările de acolo, lăudându-le pentru „exactitatea istorică în alegerea costumelor” și „bogăția de decoruri”. E revoltat că pe scena noastră „costumele și decorurile prezintă anacronisme de neertat”¹⁵⁷. Despre costumele din *Nunta țărănească* jucată la Iași, aflăm dintr-o scrisoare a dramaturgului către A.Ubicini: „Doamnele erau drăguțe în costume țărănești”¹⁵⁸. B.P. Hasdeu dă indicații de costum la cererea directorului de scenă din Iași de atunci, Constantin Bălănescu, cu

privire la costumele a doi băieți din text: „Petrică e îmbrăcat ca orice calfă de dugheană, cu pestelcă, dar că trebuie să fie frumos. Georges e conaș la modă”¹⁵⁹. Preocuparea dramaturgului pentru elementele de scenografie ale spectacolului este prezentă, în spațiul românesc, încă din 1816, când, în *Mirtil și Chloe*, Gheorghe Asachi dă indicații, printr-o schiță, relevante pentru costum și decor, aduce un mașinist și un pictor decorator pentru amenajarea, sub supravegherea sa directă, a sălii și scenei. Acest desen poate avea valoarea unei schițe scenografice. În 1845, același Asachi comandă pictorului polonez Al. Lessler lucrarea *Bătălia Moldovenilor cu teutonii la Marienburg în 1843*, litografiată ulterior de G. Baltazar Panaiteanu. Pictorul Giani de la Roma, tot la comanda sa, realizase lucrarea *Mama lui Ștefan cel Mare*, în 1810. Ambele au fost puse în scenă ca tablouri vivante pe fondul unor balade cântate în limba franceză. La 1 februarie 1847 „spectacolul s-a încheiat cu *tablou viu alegoric*” reprezentând lupta moldovenilor cu cruciații teutoni... care se remarcă prin *acuratețea costumurilor și a armăturii*”¹⁶⁰. Pentru astfel de episoade se comandau costume special realizate la ateliere din Iași, asemănătoare cu cele din pictură, însă, din cauza lipsei de timp și documentare, de multe ori erau concepute fantezist „cameși și pantaloni de hasa încinși cu cordea albastră după modelul arcașilor lui Ștefan cel Mare din tablou”¹⁶¹.

Sfârșitul secolului al XIX-lea este marcat de noutăți în montarea decorurilor, de folosirea luminii electrice atât pentru scenă cât și pentru crearea iluziilor optice. Între romantism, realism și teatralitate, fiecare dintre personalitățile scenei ieșene din secolul al XIX-lea a deschis orizonturi gândirii scenografice, consolidând poziția scenei ieșene într-o artă nouă, ce avea să domine secolul XX: arta scenografiei.

BIBLIOGRAFIE

I. Referințe critice în volume

Barbu, Nicolae, *Matei Millo*, Editura Meridiane, București, 1963.

Barbu, Nicolae, *Aglae Pruteanu*, Editura Meridiane, București, 1965.

Barbu, Nicolae, *Momente din istoria teatrului românesc*, Editura Eminescu, București, 1977.

Bablet, Denis, *Le décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1975.

Belador, Mihail, *Istoria Teatrului Român*, Institutul de Editură Raliansi Ignat Samitca, Craiova, 1896.

Brădățeanu, Virgil, *Grigore Manolescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.

Burada, T. Teodor, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, 1975.

RECONSTITUIRI CULTURALE

- Boucris, Luc, Francois, Guy-Claude, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Editions Bordas, Paris, 1991
- Caragiale, Costache, *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*, Editura Vălenii-de-Munte, 1906.
- Caragiale, I.L., *Despre teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
- Christoph, Charles, *Théâtre en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, 2008.
- Eminescu, Mihai, *Despre cultură și artă*, Editura Junimea, Iași, 1970.
- Freydefont, Marcel, *Petit traité de scénographie*, Le GrandT, Edition Joco, seria 2011.
- Grămadă, Ilie, *Teatrul Național „Vasile Alecsandri”*, Editura Meridiane, 1967.
- Gîțza, Letiția, *Mihai Pascaly*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.
- Gouhier, Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2001.
- Iacob, Dan Dumitru, *Elitele din Principatele Române în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Sociabilitate și divertisment*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2015.
- Iftimi, Sorin, *Niccolo Livaditi și epoca sa. Arta și istorie*, Editura Palatul Culturii Iași, 2012.
- Ivănescu, D, *Documente din arhive ieșene*, vol. II, Editura Minerva, București, 1976.
- Massoff, Ioan, *Matei Millo*, Editura Națională Ciornei, 1939.
- Massoff, Ioan, *Teatrul Românesc*, vol. I, Editura pentru literatură, 1961
- Massoff, Ioan, *Teatrul Românesc*, vol. II, Editura pentru literatură, 1966.
- Nottara, C., *Amintiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
- Opreșcu, G, *Istoria teatrului în România*, vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965.
- Opreșcu, G, *Istoria teatrului în România*, vol. II, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.
- Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura enciclopedică română, București, 1971.
- Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, Editura Unitext, București, 2001.
- Sadoveanu, Mihail, *Mărturisiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
- Romanescu, Aristizza, *30 de ani. Amintiri*, ESPLA, 1960.
- Sturdza, Petre, *Amintiri 40 de ani de teatru*, Editura Meridiane București, 1966.
- Tarde, Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Editions Kimé, 1890, gallica.bnf.fr.
- Wild, Nicole, *Décor et Costumes du XIXe siècle. Tome II. Théâtre et décorateurs*, Bibliotheque nationale de France, 1993, gallica.bnf.fr.
- Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”*, vol. XXIV, Editura Academiei, 1987.

Ecouri dintr-un secol. Pagini din presa periodică moldovenească a secolului XIX, Chișinău, Universitas, 1993.

Studii și cercetări de istoria artei, vol. III-IV, Editura Academiei R.P.R., 1954.

II. Documente de arhivă

Arhiva Statului Iași, *Condică cu tot soiul de marfă ce s-ar aduce în Moldova*, Fondul Eforia Iași 1832-1965, inventar 464.

Arhiva Statului Iași, *Independența Română*, 1 dec. 1862.

ANB, Fond Teatrul Național București, dosar 1/1847.

ASI, *Proiect de reorganizare a teatrului*, fond Secretariat de Stat Iași, pachet 318, dosar 116/1860.

ASI, Fond Manuscrise, n. 354.

ASI, Fond TNI, dosar 2/1860.

ASI, Fond TNI, dosar 1/1879.

ASI, Fond TNI, dosar 3/1879.

ASI, Fond TNI, dosar 1/1880.

ASI, Fond TNI, dosar 2/1880.

ASI, Fond TNI, dosar 3/1882.

ASI, Fond TNI, dosar 1/1883.

ASI, Fond TNI, dosar 2/1883.

ASI, Fond TNI, dosar 3/1883.

ASI, Fond TNI, dosar 4/1886.

ASI, Fond TNI, dosar 5/1888.

ASI, Fond TNI, dosar 1/1889.

ASI, Fond TNI, dosar 9/1893.

ASI, Fond TNI, dosar 5/1894.

ASI, Fond TNI, dosar 2/1895.

ASI, Fond TNI, dosar 4/1895.

ASI, Fond TNI, dosar 5/1895.

ASI, Fond TNI, dosar 1/1896.

ASI, Fond TNI, dosar 3/1896.

ASI, Fond TNI, dosar 1/1897.

ASI, Fond TNI, dosar 1/1898.

ASI, Fond TNI, dosar 10/1899.

ASI, Fondul TNI, doc. 17, doc. 18: scrisoare din 9 noiembrie 1879.

ASI, dosar Postelniciei, nr. 113/1836, p. 210, dosar 96/1836.

ASI, dosarul Departamentul trebilor dinăuntru, nr. 113.

ASI, Tr. 1772 p 2020/10152 și Tr. 1772 p 2020/290990.

Fondul Muzeului Național al Literaturii Române Iași, Dosar 34.07.1.02791.

Fondul MNLRI, Doc. 34.07.1.02400, Contract de concesionare.

Fondul MNLRI, Doc. 34.07.1.202188.

Fondul MNLRI, Doc. 34.07.1.00659.

Fondul MNLRI, Doc 34.07.1.02660.

Fondul MNLRI, Regulament de concesionare a teatrului din Iași de către antreprenori, doc. 34.07.1.202188.

III. Reviste, publicații

Revista „Albina Românească”, 1842, nr. 89, 13 Noiembrie, Arhivele Statului Iași.

Revista „Familia”, nr. 4, 1886, Arhivele Statului Iași.

Revista „Gazeta Moldovei”, nr. 102, 30 decembrie 1857, Arhivele Statului Iași.

Revista „Revista teatrelor”, București, 1893, Fondul Muzeului National al Literaturii Romane Iași.

Revista „Revue d'Art Dramatique”, XXXII, octombrie-decembrie 1893, doc. 0571011, Fondul Muzeului Național al Literaturii Române Iași.

Revista „Constituționalul”, „Cronica teatrală” de Scarlat Cocorăscu, an II, 1891, 15/27 Februarie.

Revista „Constituționalul”, „Săptămâna dramatică” de Scarlat Cocorăscu, an IV, 1892, 16/28 Octombrie.

Revista „Curierul de Iași”, 20 martie, 1877.

Revista „Semănătorul”, „Memorii de teatru ale doamnei Romanescu” de Nicolae Iorga, anul IV, nr. 2, 9 ianuarie 1905.

Revista „Teatrul”, „Regisorul”, de S. Soare, nr. 1, an I, 1925.

Revista „Teatrul”, „Costumul femeii pe scenă” de S. Soare, nr. 1, anul I, 1925.

IV. Surse web

Berzuc, Iolanda, *Arta interpretării teatrale și societatea românească în secolul al XIX*, http://www.istoria-artei.ro/resources/files/art4_Iolanda_Berzuc_Arta_interpretarii.pdf

Mitican, Ion, *Principatele Române în pași de vals*, ianuarie 14, 2008, mitican.wordpress.com/2008/01/

Traci, Ana, *Pictori scenografi în secolul al XIX la Teatrul cel Mare din București*, http://www.istoria-artei.ro/resources/files/SCIATMC_2015_Art_01_Traci.pdf

¹ Mihail N. Belador, *Istoria Teatrului Român*, Muzeul Teatrului Iași, 1896, apud Corneliu Carp, „Așa s-a născut teatrul la Iași. O minunată călătorie în viața teatrală a secolului XIX”, Ziarul de Iași, 13 septembrie, 2015.

² Denis Bablet, *Le décor de Théâtre de 1870 à 1914*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 15, quai Anatole France, 75700 Paris, 1975.

³ ANB, Fond Teatrul Național București, dosar 1/1847.

⁴ „A se angaja... un decorator sau scenograf pentru a construi în fiecare piesă decoruri analoage, care să indice genul de arhitectură, locul și epoca adevărată a acțiunii”, apud Ana Traci, „Pictori scenografi în secolul al XIX-lea la Teatrul cel Mare din București”, http://www.istoria-artei.ro/resources/files/SCIATMC_2015_Art_01_Traci.pdf.

RECONSTITUIRI CULTURALE

- ⁵ *Regulament de concesionare a teatrului din Iași de către antreprenori*, doc. 34.07.1.202188, fondul Muzeului Național al Literaturii Române Iași (MNLRI).
- ⁶ Doc.34.07.1.202188, fond MNLRI.
- ⁷ Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Paris, 1943, p.122.
- ⁸ Arhiva Statului Iași, *Condică cu tot soiul de marfă ce s-ar aduce în Moldova*, Fondul Eforia Iași 1832-1965, inventar 464.
- ⁹ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II (1860-1880), Editura pentru literatură, București, 1966, p. 249.
- ¹⁰ „Albina Românească”, nr. 97, 1832, p. 388.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² ASI, Fond TNI, dosar 4/1886, p. 11, proces verbal de închiriere a garderobei pentru bal sau dosar 14/1896, p. 112, proces verbal de împrumut costume de secol pentru bal mascat.
- ¹³ Ion Mitican, *Principatele Române în pași de vals*, ianuarie 14, 2008, mitican.wordpress.com/2008/01/
- ¹⁴ *Teatrul cu cerdac* era o clădire peste drum de micul turn al Goliei, la Hanul Cucu, cu scena pe șapte butoaie care amplificau vocea actorilor – aflăm din ziarul „Lumina” din 4 ianuarie 2008, într-un articol de Ion Mitican, *Amintiri din copilăria teatrului românesc*.
- ¹⁵ C. de Néronde, *L'article „Les Décors de Taunhäuser”* – 1895, p. 118 informație preluată de Denis Bablet în *Le Décor de Théâtre*. „En 1895 un mètre carré de ciel ou de mer est payé 6 francs, un mètre de «pittoresque» (peisages) 8 francs, un mètre d' architecture normale 10 francs, un mètre d' architecture riche 12 francs”, p. 10, Édition du Centre National de la recherche scientifique, 1975.
- ¹⁶ „Albina Românească”, 1845, p. 84, ASI
- ¹⁷ ASI, Fond TNI, doc. 1/1879, p. 70.
- ¹⁸ Reiese din numeroasele cereri de împrumut costume, ASI, Fond TNI, ex. 2/1883, p. 26 – „împrumut costume Opera Română București”, facturi pentru chirie decor, costume, mobilier (ex – 2/1894 – p. 11, 1/1880, p. 17).
- ¹⁹ ASI, Fondul TNI, doc. 17, doc. 18: scrisoare din 9 noiembrie 1879, scrisă de maior Bengescu spre direcțiunea Teatrului din Iași.
- ²⁰ „Albina Românească”, nr. 85, 1845, ASI.
- ²¹ T.T. Burada, *op. cit.*, p. 259.
- ²² Apud Idem, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, p. 283
- ²³ S. Soare, *Regisorul*, în „Teatrul”, anul I, nr. 1, 1925, p. 30, fondul MNLRI.
- ²⁴ *Manualul Administrativ al Principatului Moldovei*, 1855, vol. I, ASI.
- ²⁵ *Regulament Teatrul Iași 1835*, 34.07.1.02634 cu privire la Politica interioară și 34.07.1.02581 – cu privire la cheltuielile teatrului – document în patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române Iași.
- ²⁶ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II (1860-1880), Editura pentru literatură, p. 65.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, Editura Unitext, București, 2001, p. 113.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 117.
- ³⁰ T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, p. 127.
- ³¹ *Ibidem*, p. 176.

- ³² Este vorba despre *Boierul întâia oară în capitală sau intermețo*, T.T. Burada, *op. cit.*, p. 116.
- ³³ „Gazeta Moldovei”, nr. 102, 30 decembrie 1857, ASI.
- ³⁴ T.T. Burada, *op. cit.*, p. 401.
- ³⁵ Doc. 34.07.1.02397, Fondul MNLRI.
- ³⁶ ASI, dosar Postelniciei, nr. 113/1836, p. 210, dosar 96/1836, p. 184.
- ³⁷ „Albina Românească”, nr. 89, 1842, 13 Noiembrie, ASI.
- ³⁸ Arhiva Statului Iași: *Independența Română*, 1 dec. 1862.
- ³⁹ *Ecouri dintr-un secol. Pagini din presa moldovenească a secolului XIX.*, Chișinău, Universitas, 1991, p. 164.
- ⁴⁰ *Oare teatrul este literatură?*, *Epoca*, 8 August, 1897, reprodus în I.L. Caragiale, *Opere*, E.P.L., 1965, vol. IV, pp. 315-317.
- ⁴¹ Scarlat Cocorăscu, „Cronica teatrală”, în „Constituționalul”, anul II, nr. 484, 15/27 Februarie, 1891.
- ⁴² Idem, „Săptămâna dramatică”, în „Constituționalul”, anul IV, nr. 964, 16/28 Octombrie, 1892.
- ⁴³ Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, Editura Unitext, 2001, p. 141.
- ⁴⁴ I.L. Caragiale, *Despre teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 9.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 16.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 32.
- ⁴⁷ N. Barbu, *Momente din istoria teatrului românesc*, Editura Eminescu, p. 71.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 116.
- ⁴⁹ Mihai Eminescu în „Curierul de Iași”, 20 martie, 1877.
- ⁵⁰ Christoph Charles, *Théâtre en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, 2008, pp. 8-11.
- ⁵¹ *Elitele din Principatele Române în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Sociabilitate și divertisment*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2015, p. 35.
- ⁵² Petre Sturza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 85.
- ⁵³ Proces-verbal, nr. 16/6 martie 1893, ASI, Fondul TNI, dosar 9/1893, p. 7.
- ⁵⁴ Dosar privind inventarul încăperilor edificiului Teatrului-ASI, Fond TNI, doc. 1/1880, p. 75.
- ⁵⁵ Ion Mitican, *Amintiri din copilăria teatrului românesc*, în „Lumina”, 4 Ianuarie 2008.
- ⁵⁶ ASI, dosarul *Departamentul trebilor dinăuntru*, nr. 113, pp. 234-235.
- ⁵⁷ Doc. 34.07.1.02400, Contract de concesiune, Fondul MNLRI.
- ⁵⁸ ASI, Fond TNI, dosar 1/1880, p. 73, p. 74, p. 82.
- ⁵⁹ T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, 1975, p. 227.
- ⁶⁰ ASI, Fond TNI, dosar 3/1896, pp. 19-20.
- ⁶¹ *Ibidem*, dosar 2/1883, p. 31.
- ⁶² *Ibidem*, dosar 2/1883, p. 51.
- ⁶³ *Ibidem*, dosar 1/1889, p. 66.
- ⁶⁴ Arthur Pougin, „Décors et Décorateurs”, nr. 15, ianuarie 1894, Fondul MNLRI.
- ⁶⁵ *Revue d'Art Dramatique*, XXXII, octombrie-decembrie 1893, doc. 0571011, Fondul MNLRI.
- ⁶⁶ „Regia este arta de a aduce pe scenă acțiunea și personajele imaginate de autorul dramatic”, André Antoine și „Scenografia se poate defini ca arta de a regiza forma spațiului reprezentației”, Boucric Luc, Francois Guy-Claude, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Edition Bordas, Paris, 1991 (trad.n.).

- ⁶⁷ Freydefont Marcel, *Petit traité de scénographie*, Le GrandT, Edition Joco, seria 2011.
- ⁶⁸ *Studii și cercetări de istoria artei*, vol. III-IV, Editura Academiei R.P.R., 1954, p. 210.
- ⁶⁹ Aristizza Roamnescu, *30 de ani. Amintiri*, Editura ESPLA, 1960, pp. 361-362.
- ⁷⁰ T.T. Burada, *Istoria teatrului din Moldova*, ed. cit., p. 229.
- ⁷¹ *Ibidem*, p. 148.
- ⁷² S. Soare, *Costumul femeii pe scenă*, în „Teatrul”, nr. 1, anul I, 1925, p. 14.
- ⁷³ Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Edition Kimé, 1890.
- ⁷⁴ Iolanda Berzuc, *Arta interpretării teatrale și societatea românească în secolul al XIX-lea*, http://www.istoria-artei.ro/resources/files/art4_Iolanda_Berzuc__Arta_in_terpretarii.pdf.
- ⁷⁵ Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*, Iași, 1970, p. 171.
- ⁷⁶ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, Editura pentru literatură, 1966, p. 680.
- ⁷⁷ I.L. Caragiale, *Despre teatru*, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1957, p. 160.
- ⁷⁸ Nicolae Iorga, „Memorii de teatru ale doamnei Romanescu”, în „Semănătorul”, anul IV, nr. 2, 9 ianuarie 1905, preluat în vol. *Teatru și societate*, București, 1986, p. 36.
- ⁷⁹ ASI, Fond TNI, dosar 2/1860, p. 6.
- ⁸⁰ *Ibidem*, dosar 1/1883, p. 27, 31 sau dosar 1/1898, p. 34.
- ⁸¹ *Ibidem*, dosar 1/1889, p. 91.
- ⁸² ASI, Fond Manuscrise, n. 354.
- ⁸³ ASI, Fond TNI, dosar 5/1894, p. 142.
- ⁸⁴ *Ibidem*, dosar 2/1895, p. 18.
- ⁸⁵ *Ibidem*, dosar 1/1880, 20 ianuarie 1880, p. 17.
- ⁸⁶ *Ibidem*, dosar 5/1894, p. 172.
- ⁸⁷ *Ibidem*, dosar 5/1894, p. 169.
- ⁸⁸ *Ibidem*, dosar 5/1895, p. 6.
- ⁸⁹ *Ibidem*, dosar 3/1896, p. 35.
- ⁹⁰ *Ibidem*, dosar 3/1882, p. 183.
- ⁹¹ *Ibidem*, dosar 3/1882, p. 168.
- ⁹² *Ibidem*, dosar 10/1899, pp. 2-16.
- ⁹³ *Ibidem*, dosar 1/1896, pp. 55-56.
- ⁹⁴ *Ibidem*, dosar:1/1879, p. 43.
- ⁹⁵ *Ibidem*, dosar 5/1888, pp. 29-30.
- ⁹⁶ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura enciclopedică română, București, 1971, p. 56.
- ⁹⁷ Costache Caragiale, *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*, Editura Vălenii-de-Munte, 1908, p. 35.
- ⁹⁸ N. Barbu, *Matei Millo*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1963, p. 6.
- ⁹⁹ Mihail Sadoveanu, *Mărturisiri*, E.S.P.L.A., 1960, pp. 153-154.
- ¹⁰⁰ C.I. Nottara, *Amintiri*, E.S.P.L.A., 1960, p. 136.
- ¹⁰¹ Letiția Gîtza, *Mihail Pascally*, E.S.P.L.A, București, 1959, p. 16.
- ¹⁰² T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, București, 1975, p. 54.
- ¹⁰³ ASI, Fond TNI, dosar 4/1895, p. 38.
- ¹⁰⁴ Petre Sturza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 62.
- ¹⁰⁵ ASI, Tr. 1772, p 2020/10152 și Tr. 1772 p 2020/290990.
- ¹⁰⁶ N. Barbu, *Momente din istoria teatrului românesc*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 53.

- ¹⁰⁷ O listă de cheltuieli, semnată de Millo, este arhivată în Dosar 34.07.1.02791, Fondul Muzeului Național al Literaturii Române Iași.
- ¹⁰⁸ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 289.
- ¹⁰⁹ Letiția Gîțza, *Mihail Pascally*, ESPLA, 1959, p. 151.
- ¹¹⁰ Urmărim cererile de eliberare a onorariului ca „Regisor al Teatrului Național” în ASI, Fond TNI, dosar 3/1879, p 239.
- ¹¹¹ „Gallico.bnf.fr”, p. 181. Delmary apare ca „directeur du théâtre de Iassy, Moldavie”, fiind plătit în continuare și de *Le Comité*, ca membru al teatrului francez.
- ¹¹² T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, București, 1975, p. 310.
- ¹¹³ *Ibidem*, p. 318.
- ¹¹⁴ ASI, Fond TNI, dosar 2/1880, p. 132, sau 1/1883, p. 13 – sunt câteva procese verbale în legătură cu amenzi aplicate în timpul repetițiilor sau spectacolelor.
- ¹¹⁵ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol II, ediție citată, p. 186.
- ¹¹⁶ ASI, „Proiect de reorganizare a teatrului”, fond Secretariat de Stat Iași, pachet 318, dosar 116/1860.
- ¹¹⁷ Letiția Gîțza, *op. cit.*, p. 22.
- ¹¹⁸ Doc. 34.07.1. 00224, 34 07 00225, Fondul Muzeului Național al Literaturii Române Iași.
- ¹¹⁹ Rossi vizitează noua clădire a teatrului și apreciază că „scena îndeplinește toate condițiile”, în Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. V, ed. cit., p. 557.
- ¹²⁰ Este vorba despre piesa *Fântâna Blanduziei*, de Vasile Alecsandri, depre care Aglae Pruteanu povestește în memoriile sale *Amintiri din teatru*, Editura Viața Românească, Iași, 1922.
- ¹²¹ ASI, Fond TNI, dosar 1/1898, p 31.
- ¹²² Îl găsim în alte locuri și sub numele de Strszkey.
- ¹²³ ASI, Fond TNI, dosar 1/1896, p. 59, 2/1896, p 197.
- ¹²⁴ *Ibidem*, dosar 1/1896, p. 88.
- ¹²⁵ *Ibidem*, dosar 1/1897, p. 123.
- ¹²⁶ Fondul MNLRI, doc. 34.07.1.02660.
- ¹²⁷ ASI, Fond TNI, dosar 1/1879, p. 10. M. Nedelcu era arhitectul comunal în aceea perioadă.
- ¹²⁸ ASI, Fond TNI, dosar 2/1883, p. 20.
- ¹²⁹ *Ibidem*, dosar 3/1883, p. 115.
- ¹³⁰ *Ibidem*, dosar 3/1896, p. 10.
- ¹³¹ Biserica Trisfetitelor este biserica Trei Ierarhi.
- ¹³² „Albina românească”, 30 decembrie 1845, ASI.
- ¹³³ S. Iftimi, C. Cimpoeșu, B. Munteanu, *Niccolo Livaditti și epoca sa. (1832-1858): Artă și istorie*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2012.
- ¹³⁴ „Albina românească”, nr. 21, 27 martie 1833, ASI.
- ¹³⁵ T.T. Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, Editura Minerva, 1975, p. 165.
- ¹³⁶ *Ecouri dintr-un secol. Pagini din presa periodică moldovenească a secolului XIX*, cronică semnată A. Gallice, Chișinău Universitas, 1991.
- ¹³⁷ Simplă, comodă, lipsită de pasiune, amestec de obiectivitate și idealism.
- ¹³⁸ „Niccolo Livaditti (1804-1858) painter and scene designer born in Trieste, Italy... in 1832, he settled in Iassy, where he became the principal founder of moldavian scène designer”, *Theatre in Europe, a documentary history*, Glynne Wikham, John Northam, John Gould, W.D. Howarth, Cambridge University Press, p. 310.

- ¹³⁸ Considerat cel mai bun plastician al primei jumătăți a secolului XIX, studiază pictura la Iași cu tânărul Livaditti timp de trei ani, înainte de plecarea la studii în Franța.
- ¹⁴⁰ N. Bellador, *Mihail: Eugenie Nini Valery*, Iași, 1896, p. 8.
- ¹⁴¹ T.T. Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, Editura Minerva, 1975, p. 393.
- ¹⁴² *Ibidem*.
- ¹⁴³ *Ibidem*, p. 414.
- ¹⁴⁴ *Ibidem* p. 4 28.
- ¹⁴⁵ Ioan Massoff, *Teatrul Românesc*, vol. II, Editura pentru literatură, p. 362.
- ¹⁴⁶ ASI, Fond TNI, dosar 3/1879, p. 236, p. 318.
- ¹⁴⁷ T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, p. 540.
- ¹⁴⁸ Ioan Massoff, *Teatrul Românesc*, vol. II (1869-1880), Editura pentru literatură, 1966, p. 464.
- ¹⁴⁹ „Familia”, nr. 4, 1886, p. 12.
- ¹⁵⁰ ASI, Fond TNI, dosar 3/1882, p. 120.
- ¹⁵¹ Titus Cerne în „Arta”, an I, nr. 6, 25 noiembrie 1883, spune despre scenografia lui Roteanu că este nefuncțională, „erupția Vezuviului este ridiculă și n-are alt sens decât a orbi privirea cu strălucirea focurilor în întinericul decorurilor și a produce vuet prin dărâmarea lor, decorul nu era logic dispus astfel încât nu se înțelege din ce punct se vede erupțiunea... culorile s-au ales expresiv... grădina fermecată este lipsită de viață”.
- ¹⁵² *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”*, vol. XXIV, Editura Academiei, 1987, p. 422.
- ¹⁵³ Carol Popp de Szathmary, 1812-1887, pictor și grafician.
- ¹⁵⁴ ASI, fond TNI, dosar 4/1895, p. 36 – cheltuieli cu „cordele și inscripțiuni” ce au fost oferite lui Millo de către Societatea dramatică din Iași.
- ¹⁵⁵ Găsim în ASI, fond TNI, dosar 4/1895, p. 71, câteva cheltuieli făcute probabil pentru recondiționarea costumelor și aducerea „muzicii de la Bârlad” pentru spectacolul de retragere de pe scena din Iași.
- ¹⁵⁶ *Scrisoare către Matei Millo*, Arhiva personală Matei Millo, preluat din revista „Studii și cercetări de istoria artei”, vol. 3-4, Editura Academiei RPR, 1957, p. 228.
- ¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 228.
- ¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 230.
- ¹⁵⁹ Doc. 34.07.1.00659, Fondul MNLRI.
- ¹⁶⁰ „Albina românească”, nr. 11, 6 februarie 1847, preluat după T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, 1974, p. 292.
- ¹⁶¹ „Studii și cercetări de istoria artei”, ediția Editura Academiei R.P.R., p. 120.

Mircea COLOȘENCO

Opere de artă din domeniul public: statui și busturi *Vasile Alecsandri*

Unul dintre ctitorii patrimoniului spiritua-
lității moderne române, deopotrivă scriitor și om
politic distinct, Vasile Alecsandri constituie pe
drept cuvânt o mândrie națională, rămânând
„acel rege-al poeziei, vecinic tânăr și ferice”
(M. Eminescu).

Răpus de cancer la ficat și plămâni, s-a întors
în țară de la Paris, unde era Ministrul Regatului
României, din 1885, și, în noaptea de 22/ 23 au-
gust 1890, la Mircești-Iași, trece pragul celor
veșnice.

O săptămână mai târziu, Consiliul Local Iași
este de acord *in corpore* cu propunerea primaru-
lui fostei capitale a Moldovei – Vasile Pogor – de a
i se ridica o statuie în semn de prețuire obștească.

Auzind trista veste, sculptorul Ioan Georgescu
a executat în marmură un bust marelui poet,
către finele anului 1890, în prezent expus la
Muzeul Național de Istorie din București.

Pe atunci, în Iași, existau în for public două
statui – una din marmură a marelui om de cultură
Gheorghe Asachi, realizată de Ioan Georgescu și
dezvelită în 1887, iar alta a învățatului cărturar
Miron Costin, turnată în bronz, realizată de
Wladimir G. Hegel, cei doi sculptori fiind, pe rând,

profesori ai genialului Constantin Brâncuși la
Școala de Arte Frumoase din București; aceasta
din urmă a fost dezvelită în 1888.



Vasile Alecsandri,
(sculptură de Wladimir C. Hegel, Iași)

După zece ani, Vasile Pogor l-a antamat pe Wladimir C. Hegel pentru realizarea sculpturii în bronz a lui Vasile Alecsandri, înmânându-i suma de 30.000 lei, din care 25.725 lei proveneau din subscripții publice. Inaugurarea statuii s-a făcut festiv, la 15 octombrie 1906, amplasată fiind în fața Teatrului Național din Iași, al cărui co-direc-tor a fost, în anul 1840, împreună cu Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi, și pe scena căruia i-au fost puse în premieră majoritatea pie-selor sale, în prezent, purtându-i numele.

Cu această ocazie sărbătorească, doi poeți – Matilda Cugler-Poni și Mihai Codreanu – au oma-giat în versuri evenimentul:

Matilda Cugler-Poni

La statuia lui Alecsandri

Mă uit și bronzul rece îmi pare că învie.
Alecsandri privește cu ochiul visător
Și cu un zâmbet tainic, mulțimea-n veselie
Ce vine să-l aclame. – O, mare-nvingător!

Învingător al morții! – Căci chipul tău trăiește,
Poete fără seamăn, slăvit de mic și mare.
Tu ce-ai iubit poporul, poporul te iubește
Și-n inima lui caldă, păstrează a ta cântare.

În ore fericite, în zilele de jale,
Precum lângă părinte copiii se adună
Astfel venim la tine, cântând doinele tale,
Precum a noastre mâini cu lauri te-ncunună.

Mihai Codreanu

Statuia lui Alecsandri

E viu în bronz. Pe fruntea lui senină
Ard razele superbe sale glorii,
Pe când răsar încet cu-ncetul zorii
Și umple primăvara de lumină.

Atunci, cu inima de-avânturi plină,
Mărețul bard privindu-și cântătorii
Din țara lui de-acum îl prind fiorii
Și fruntea pentr-o clipă și-o-nclină.

Apoi, se reculege. Piedestalul
Îl simte parcă tremurând metalul
Și-Alecsandri, în auroră, cântă...

În glasu-i, peste veacuri înainte,
Înalță-n cer cu pietate sfântă
Eternii lauri ai latinei ginte.

Ani de zile, alte statui dedicate marelui scrii-tor nu au fost ridicate. Însă, în ultimele decenii, una se află în fața Bibliotecii Naționale din Chișinău, opera sculptorului Ion Zderciuc, tur-nată în bronz și dezvelită festiv, în anul 1997, iar alta, de asemenea din bronz (5 tone greutate, 4,20 m înălțime), realizată de Cornel Mircea Spătaru, inaugurată la 24 ianuarie 2003, a fost amplasată în fața Casei de Cultură care îi poartă numele din Bacău.

RECONSTITUIRI CULTURALE

În toți acești aproape 130 ani de la trecerea lui Vasile Alecsandri în Eternitate, au mai fost realizate busturi de for public în București – Iași – Chișinău – Bălți – Roman – Săbăoani, dispuse în grupuri – numite *Rotonde ale Scriitorilor*, împreună cu alți scriitori, fie singur, în fața unei instituții, cum ar fi Casa Memorială din Mircești-Iași, fostul său conac.

Nici pictorii nu au rămas mai prejos, immortalizându-i chipul în diverse etape ale vieții, cum sunt portretele ieșite de sub penelul lui Mișu Popp, Carol Popp de Sztalmari, Theodor Aman ș.a.

Fotografiile le-au luat urma în timpul vieții pe-

trecute în țară ori în Europa. De asemenea, numismații, filateliștii, autorii de cartoline.

În vreme ce Casa Memorială din Mircești și Mausoleul ridicate de Academia Română sunt în circuitul muzeal public, fiind întreținute, în Bacău, casa părintească în care s-a născut marele român, are statutul de ruină! Nu de azi-de-ieri...

Și când te gândești că prima imagine sculpturală de for public a fost bustul lui Vasile Alecsandri, comandat de un primar al Bacăului iubitor de cultură, dezvelit în 1897, realizat de Wladimir C. Hegel, având pe toate laturile soclului inscripții.



Vasile Alecsandri (sculptură de Ion Zderciuc, Chișinău)

Doru SCĂRLĂTESCU

Divergent 1967: I. Negoïtescu

Sosit intempestiv și fără scrisori oficiale de acreditare în eminescologie, la câțiva ani după eliberarea sa din închisoarea de la Jilava, unde ispășise în urma unui proces politic o nedreaptă condamnare, într-o carte apărută în toamna lui 1967 (dar elaborată în anii imediat următori războiului mondial), cu un titlu aparent neutru, *Poezia lui Eminescu*, devenită repede un adevărat bestseller, Ion Negoïtescu cere imperios o revizuire de ierarhii în cuprinsul acesteia, printr-o recuperare și o redimensionare valorică a postumelor, vădit favorizate, în divergență calmă, dar apăsată, cu autoritățile critice mai vechi sau mai noi, ce pariau pe antume, cunoscute îndeobște din edițiile Maiorescu. Cazul extrem, fusese cel al lui Garabet Ibrăileanu, o dovadă crasă de cecitate critică, pe care autorul nici nu se mai obosește să-l amintească. Un prim semnal, să remarcăm, al despărțirii de înaintași, cu trimitere directă la mentorul junimist, ce păruse incomodat de „desfrâul imaginativ” eminescian, Negoïtescu îl lansează cu zece ani mai devreme, în 1957, într-un articol despre Duiliu Zamfirescu romancier, cu această referință, trecută cu vederea de comentatori, la autorul *Luceafărului*: „Asu-



Ion Negoïtescu

pra poetului, Maiorescu și-a exercitat înrâurirea sa academizantă spre a înfrâna delirul vizionar al tânărului romantic (excluderea strofei cosmic-orifice din *Lucașfăru* e revelatoare), îndreptând atenția genialului stihuitor spre «mânuierea perfectă a limbii», spre «deplina stăpânire a formei clare», «melancolia impersonală» și «înalta abstracțiune», încât poezia lui să devină «statua ei albă, cu surâsul ei blând», ce stă «senină asupra haosului»¹.

Preluând o primă jumătate de schemă interpretativă de la Călinescu, pentru ușurarea demersului său, Negoșescu împrumută de la vechii greci termenii de bază ai studiului său, *neptunicul* și *plutonicul*, scuturați oarecum de semnificații colaterale, mai vizibil mitologice (trimiteri la zeitățile panteonului elin)² ori astronomice (planetele ce vor lua ulterior numele acestora), și păstrând, explicit, programatic, conotațiile geologice. O ramură a geologiei, mineralogia, le numără la categoria rocilor magmatice sau ignifuge, pe cele plutonice, de o rară frumusețe, produse prin acțiunea uriașelor temperaturi din centrul pământului³. Dacă G. Călinescu vorbise odinioară de un „sentiment geografic” dobândit prin aventura sa pe marile suprafețe ale operei eminesciene, Negoșescu vine acum, iată, în răspăr políticos, dar fără concesi, cu marele critic, cu un „sentiment geologic” al aceleiași poezii, în numele căruia proclamă frumusețea inegalabilă a regatului ei subteran, cu magme fierbinți, limbi

de flăcări vineții și otrăvuri distilate, ale cărui stranii și fascinante megaloposuri se numesc *Memento mori*, *Povestea magului călător în stele*, *Mureșanu*, *Demonism*, *Diamantul Nordului*, *Sarmis-Gemenii*...

Formate prin schimbarea categoriei gramaticale (substantivizarea adjectivului), noile etimologii dobândesc la autorul nostru rang de categorie estetică, precum *sublimul*, *tragicul*, *pitorescul*, *grotescul*... Cu aplicație la Eminescu, autorul își asumă necondiționat plutonicul și se declară în deplină, la vedere, divergență cu neptunicul, chiar dacă mai târziu, mai mult de ochii lumii, o parte din ea scandalizată, și-a mai moderat și nuanțat opiniile⁴. Până la urmă, el nu este chiar singur în proiectul său, ca să spunem așa, de simbolism mito-poetic. O estetică a dicotomii-ilor construite pe suport mitologic e de bogată tradiție în gândirea europeană, începând cu Platon. Acesta îi deplânge în dialogul său *Sofistul* pe „cei vechi” care „sufereau, după cât se pare, de o anumită lene și lipsă de discernământ cu privire la clasificări, urmare fiind o gravă insuficiență de denumiri” (*Sofistul*, 267 d.) și, în consecință, îl pune pe eroul său, Pausanias, în *Banchetul*, să disocieze între *Afrodita cerească* și cea *Obștească*⁵. O disociere ce va avea un puternic ecou, mai întâi, în filosofie (vezi în Renașterea timpurie, lucrarea platonicianului gnostic-creștin Marsilio Ficino, *De Amoreo Commentarium in Convivium Platonis*, 1469), apoi, în arta plastică

(celebrul tablou de la galeria Borghese al lui Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, 1515), în muzică (un secol mai târziu, în baroc, cantatele, tot ale unui italian, Maurizio Cazzati), în fine, cu o lungă carieră în exegeza modernă a liricii erotice. Dar modelul clasic rămâne filosoful german din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Friedrich Wilhelm Nietzsche, cu celebra sa opoziție din *Nașterea tragediei* dintre *dionisiac* și *apolinic*, în termenii profesoarei de filosofie de la Amiens, Angèle Kremer Marietti, simplificând mult lucrurile, dintre „simbolul excesivității”, primul, și „simbolul măsurii”, al doilea. Ea e destul de aproape de schema schizoidiană a lui Negoïtescu, care, de altfel, o și citează în câteva rânduri, cu aplicație mai ales la poemul *Memento mori*, unde episodul Grecia antică, mai întâi, prin „jocul nimfelor cu apa, cu oceanul ce le naște, redă luminozitatea naturii, senzualitatea senină, apolinicul viu”, dar și unde, mai apoi, negurosul Orfeu devine „cântărețul unei Elade dionisiace”⁶.

Nu credem că exagerăm vorbind de o viziune accentuat nietzscheeană în judecarea actului artistic de către Negoïtescu, căruia i s-ar potrivi caracterizarea făcută de Benedetto Croce în 1902 gânditorului german: „Tot printre artiști decât mai degrabă printre filosofi ar trebui amintit Friedrich Nietzsche căruia (tot așa cum s-a spus despre Ruskin) i-am face o mare nedreptate dacă am vrea să-i expunem în termeni științifici afirmațiile estetice, supunându-le criticii pe care

nu e greu să le atragă în această privință...”⁷. Nici exegetul român n-a dus lipsă, cum vom vedea, de astfel de critici. Tot atât de bine s-ar potrivi tipului de critică „exaltat-evazionistă” practică de Negoïtescu aceste rânduri scrise mai târziu, în 1939, de K.E. Gilbert și H. Kuhn despre același exponent al „metafizicii în criză”, către finele secolului romantic: „Judecarea frumosului ... nu are nicio întemeiere pe calitatea obiectelor reale. În consecință, e necesară o stare de exaltare spre a ne ridica deasupra evaluării sobre și raționale a realității date”⁸. Alt motiv de reproș din partea contemporanilor! Dar există totuși o diferență de anvergură. La Nietzsche, dihotomia funcționează la nivelul întregii istorii a artei antice grecești, așezând ramuri, genuri și specii diferite, tragedia și muzica, la un pol, epopeea și arta plastică (pictura și sculptura), la celălalt pol, în timp ce la Negoïtescu ea e aplicată la opera unui singur scriitor, Eminescu, dar și aici, restrânsă la paliere ale creației epico-lirice a acestuia.

Venind mai aproape de noi, să menționăm și disocierea făcută de Blaga, cu apel la vocabularul gnostic-creștin (mai degrabă necreștin, de unde reproșurile lui Dumitru Stăniloae), între cele două tipuri de cunoaștere, *luciferică* și *paradisică*. De altfel, în prefața de la ediția a treia, de la Junimea, 1980, Negoïtescu indică între „imbolburile” primite pentru scrierea cărții sale operele teoretice ale lui Blaga, care i-au deschis apoi noi orizonturi către Heidegger și Freud. Dar și în cu-

prinsul lucrării, o pagină întregă este dedicată asocierii de viziune și chiar de formă dintre Eminescu și Blaga, cel din *Pașii profetului*. Iată un exemplu: „Atât de blagiană în substanța sa, în ochiul vizionar, poezia plutonică a lui Eminescu, ce își revelează potențele de abia o dată cu ultima senzibilizare a gustului nostru prin lirismul magic-metafizic al lui Lucian Blaga, își manifestă aici chiar asemănările formale”⁹.

În fine, să menționăm și, în descendența directă a lui Negoïtescu, mărturisită franc, demersul din 1984 (la zece ani după exilul în America) al lui Virgil Nemoianu privind „principala dihotomie a romantismului” și anume, „opoziția dintre grandioasele fantezii și viziuni ale epocii revoluționare (high-romanticism) și reveriile, sentimentalismul și ironiile complicate ale perioadei post-napoleniene” (faza 1815-1840 numită Biedermeier)¹⁰. La Eminescu, procesul de recuperare a „romantismului înalt” s-a făcut, zice profesorul newyorkez, „oarecum clandestin” prin manuscrise publicate postum. Maiorescu, „mentorul riguros victorian” al estetismului românesc, a impus „suprimarea” acestuia, în favoarea „aspectelor realiste, grave”. De aici, „aspectul schizofrenic al operei poetului” opoziția dintre „neptunicul” diurn și „plutonicul” nocturn¹¹. La capătul „lanțului trofic” interpretativ, în sensul transferului permanent și necesar de energie (critică), îl găsim pe universitarul bucureștean Caius Dobrescu cu o nouă dihotomie la nivelul re-

ceptării, între poetic și gazetăresc, *spațiu privat și spațiu public*¹².

În privința *plutonicului*, în viziunea lui Negoïtescu un solid concept identitar pentru poezia eminesciană, să mai menționăm cu titlul de curiozitate, utilizarea lui aproape concomitent (aceiași ani '50, postbelici), în definirea poetului afin francez, Gérard de Nerval, de către spaniolul Eduardo Aunós Pérez. Într-un amplu eseu scris cu ocazia centenarului morții lui Nerval și prezentat la Institutul Francez din Madrid, scriitorul și gânditorul catalan vede în personajul unei nule neterminate cu subiect vienez, *Pandora*, „tendențele platonice și plutonice” ale romanticului francez. Mai departe, în secvența intitulată *Simboluri și mituri în opera lui Nerval*, opțiunea acestuia pentru curentele ezoterice începând cu cele ale creștinismului timpuriu și până la versiunile moderne ale abatelui mitolog Antoine Banier ori ale lui Louis Claude din Saint-Martin „le philosophe inconnu”, sunt argumente evidente pentru demonstrarea „caracterului plutonic” al personalității nervaliene¹³. Așadar, un alt romantic plutonic. Nimic nou sub soare. Plutonicul nu e patrimoniu național. Și nici unul exclusiv romantic. Literatura română modernă nu duce lipsă de plutonici, unul din ei fiind, în viziunea aceluiași Negoïtescu, colegul său de generație și de „cerc” sibian, Ștefan Augustin Doinaș¹⁴.

Dar să revenim acum la „divergența” lui Negoïtescu. Să observăm că acesta e divergent

mai întâi în raport cu el însuși. Aspectul ține de alcătuirea complexă și contradictorie a propriei sale ființe. Primul care a observat structura bipolară a personalității tânărului poet și critic ardelean a fost Eugen Lovinescu, adresantul și beneficiarul scrisorii-manifest trimisă de acesta în numele Cercului Literar de la Sibiu, în primăvara lui 1943. Într-o *Planetă de scriitor tânăr*, publicată peste o lună, în „*Timpul*”, 24 iunie 1943, mentorul declarat al cerchiștilor sibieni vine cu imaginea unui tânăr „altfel”, un „exemplar singular, unic poate”, făcut din contradicții: asemeni romantului Schelley, „angelic, extatic și totuși cuprins deodată de impulsuri dioniziace (plutonice, am traduce noi astăzi)”¹⁵. Structura scindată, contradictorie, a fostului lider „cerchist”, îl va face peste mulți ani (în 1993) și pe Marian Papahagi, într-o încercare de sinteză asupra unei personalități fatalmente inaderente la sinteză, să-l așeze „sub semnul contrastelor ireductibile”, oscilând între „înclinația spre suprarealism” și „misterul lui Blaga”, „aderența la legionarism” și „liberalismul lovinescian”, „dandism” și olimpianismul goethean... De unde un sentiment de nesiguranță și inconfort, întâlnite și la alți exegeți ai acestuia: „Însemnările ce urmează n-au în niciun fel pretenția de a desena un portret, fie el și imprecis: ele sunt destinate cel mult să certifice rapsodic sentimentul de constantă uimire însoțită contradictoriu de admirație și neaderență ce nu m-a părăsit nicio dată citind textele lui I. Negoïtescu”¹⁶.

„Fața „angelică” a lui Nego (cum îl alintau prietenii), e de natură să-i înșele pe comentatorii săi ulteriori, precum M. N. Rusu, un alt intelectual român ce alege calea străinătății, care, cu ocazia apariției volumului despre Eminescu, îl situează pe autor în categoria „criticilor celestiformi”, abstrăși din real, pentru a locui în „lumea poeziei”, oricum, incompatibili cu „tipul vulcanic sau agresiv”¹⁷. Dar Negoïtescu însuși pare să refuze o astfel de încadrare tipologică, în care-l așază, într-o cronică din 1947, nu fără subtilă ironie, mai degrabă pe G. Călinescu, cel repede și comod pliat la comunismul postbelic: „e tipul criticului serafic, floral, paradisiac, muzical ca un menuet, de la exterior până la suflet, de la maniere până la idee”.

Mai târziu, către sfârșitul vieții, într-o convorbire cu Marta Petreu, Negoïtescu va spune mai tranșant lucrurilor pe nume, referindu-se la același Călinescu, veșnicul termen de referință la care el era raportat: „Călinescu a scris de pe culmile optimiste ale realizărilor lui ce-l încântau. Eu am scris în prăpastie, adânc îngrijorat. Optimismul (citește oportunismul) l-a mânat pe Călinescu în parlamentul comuniștilor. Grijiile mele m-au târât în temnițele comuniste”¹⁸. Istoria confirmă aceste afirmații: în aceeași perioadă în care textul cărții despre Eminescu, depus la Editura de Stat, e adus ca un „corp delict” la procesul politic intentat lui Negoïtescu în 1961, în urma căruia va fi încarcerat la Jilava, G. Călinescu pu-

RECONSTITUIRI CULTURALE

blică în „Viața Românească”, nr. 4-5, 1964, *Contradicțiile erei burgheze oglindite în ideologia lui Eminescu* (un alt „optimist”, Tudor Vianu, afișase și el pe prima pagină a „Gazetei literare”, nr. 20, 14 mai 1959, articolul său *Intelectualii și socialismul*). Asta e viața, nevoia de supraviețuire îl obligă pe intelectualul român la neplăcute compromisuri¹⁹.

Ca să fim drepecți, nici Negoiteșcu nu scapă din capcana acestora, în anii tulburi de după eliberarea din închisoare, el compunând un ditiramb pentru Mihai Beniuc, poet de altfel onorabil la ora debutul său literar, dar devenit, imediat după război, promotor al proletcultismului și strateg al realismului socialist. Citim cu uimire în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 2, 1974, rânduri despre cel ce ocupă, chipurile, „un loc însemnat” în literatura română, fiind „cel mai percutant

poet al iubirii, după Eminescu”. „Marele poem” beniucian *Drumuri* e nici mai mult nici mai puțin decât „o capodoperă a lirismului nostru modern” în care „confluența” cu Eminescu are loc „la nivelul de amară demnitate a *Odeii în metru antic*”.

Drumurile lui Beniuc și *Oda* lui Eminescu! Hottărât, Negoiteșcu a semnat un text scris de altcineva. Căci Negoiteșcu cel autentic e autorul ce scrie înfrigatele pagini despre postumele lui Eminescu, așezate sub zodia plânsului cosmic al Demiurgului, în anii când în vitrinele librăriilor se lăfăiau studiile de „exegeză” eminesciană pe linie exigent-partinică ale unui Nicolae Moraru²⁰ și Ion Vitner²¹ ori edițiile cu prefețe proletare ale aceluiași proaspăt academician Mihai Beniuc. Negoiteșcu cel adevărat e cel ce-i reproșă, în *Însemnările critice* din 1966, chiar conchistului Cornel Regman, cu recent vizibile alunecări dog-



Ediții diferite ale volumului *Poezia lui Eminescu*

matice, că ideile sale despre literatură „nu indică o gândire originală și nici alinierea la o estetică mai nouă, la o mai nouă metodologie”, iar proaspătului exeget al lui Lovinescu, Eugen Simion, nici el imun la cântecul de sirenă al regimului comunist, „metoda de interpretare cam prea tradiționalistă, cam perimată, a descriptivismului analitic”, adecvată anilor 20-40²².

Poziționarea insolită, „divergentă”, a lui Negoïtescu în volumul din 1967 a fost imediat înregistrată de confrăți, mulți dintre ei salutând evenimentul apariției ca pe un moment de răscruce în exegeza eminesciană, al treilea, după cele marcate de Maiorescu și Călinescu²³. O adevărată „lovitură de teatru” scrie Mihai Ungheanu, unul din primii săi recenzenti. Chiar de la apariția, anterior, a unor ample secvențe de studiu în revistele vremii²⁴, e remarcată, cum e și firesc, de colegii de generație și de destin (detenție politică, pactul de nevoie cu securitatea), „cerchiști” deschiderea demersului său, un „punct de plecare către alte interpretări”²⁵. O adevărată „revoluție” este declanșată însă de apariția cărții, generatoare de lungi dezbateri, uimiri, extaze, acte entuziaste de adeziune, respingeri (unele de prost gust, precum cea a lui Ion Rotaru privindu-l pe „ultimul și cel mai vajnic postumolatră”), la care participă toată floarea criticii literare a momentului. Ea se constituie într-un incitant obiect de exercițiu metacritic pe care ne propunem să-l abordăm, din motive de economie de

spațiu, cu o altă ocazie.

Rămân deschise o seamă de probleme ce merită, desigur, să fie luate în considerație. Una din ele este judecarea criticului cu apel la propriul său repertor terminologic: *Negoïtescu plutonicul*. Din instrument operant interpretativ, termenul devine astfel unul reprezentativ. Dar cât plutonic încapă în Negoïtescu? Și când este el cu adevărat plutonic? Critica nu s-a decis încă. Profesorul sucevean Mircea A. Diaconu, într-o abordare recentă, detectează într-o etapă de tinerețe, antimodernistă, antilovinesciană, „o zonă plutonică în scrisul lui Negoïtescu”, în timp ce opțiunea pentru „lovinesciana autonomie a esteticului” ar corespunde unei „zone neptunice a creației sale critice”²⁶. Pentru Petru Poantă, însă, nu primul, criticul, ci ultimul, scriitorul memorialist din *Straja dragonilor* („oglină autoreflexivă”, cu recunoaștere francă a orientării sale deviant-sexuale) ar fi Negoïtescu plutonicul²⁷. Dar aici apare riscul extinderii excesive a semanticii termenului și, în consecință, „trădarea” intențiilor primului său utilizator. Deși n-o spune direct, D-l Diaconu pare să lege faza plutonică a lui Negoïtescu de opțiunea sa politică pentru mișcarea legionară. (...)

O altă problemă e aceea a dificultăților comentatorilor în fața tipului de critică literară practică de I. Negoïtescu în *Poezia lui Eminescu*. Rezervele formulate țin tocmai de neînțelegerea acestui tip de exegeză care nu e și nici nu vrea să

fie demers strict științific, ci e, mai ales în prima lui parte, un text poematiceo-litanic, ori mai degrabă un text muzical, un lung *mizerere*, pe tema perisabilității și a stingerii universale. Criticul însuși, la sugestia lui Horia Lovinescu, utilizând fragmente din carte, a scris libretul unei „cantate pentru două personaje”, *Eminescu plutonic*, pus pe note de compozitorul Aurel Stroe (textul apare în „Argeș”, nr. 9, septembrie 1970). Poate nu tocmai cel mai potrivit să aprecieze cartea lui Negoïtescu era Al. Piru, a cărui unică metodă de analiză a operei lirice consta în... povestirea poeziilor²⁸. Dar acuitate critică și vervă polemică profesorul bucureștean avea. Dincolo de „răutăți” ce-i stăteau în fire (cartea e „o mică lucrare”, o „broșură”), el remarcă fractura logică din fraza critică a lui Negoïtescu. Marea din postume e plutonică deși, prin definiție, ea ar trebui să fie neptunică. Poemul postum *Memento mori* e plutonic, în timp ce fragmentul desprins din el, *Egipetul*, doar pentru că e publicat în „Convorbiri...”, e neptunic. Îngerii sunt plutonici, dar strigoii neptunici. *Oda...* e neptunică o dată publicată, dar plutonică în variante... Limbajul critic „abundă în creații personale”²⁹. Dar tocmai aici era cheia problemei: introducerea criteriului rațional în judecarea demersului critic negoïtescian e cu totul inoportună, el ținând, cum s-a mai spus, ca și obiectul său, de inefabil și ambiguitate. Manolescu era și el îndreptățit să se întrebe la apariția cărții: avem aici un Eminescu real, sau unul vir-

tual, „o pură posibilitate nerealizată, o fantomă care nu ne dă pace”³⁰. Acesta e și motivul pentru care, credem, deși recunoscut ca autoritate în domeniu, fixând o bornă de răscruce în interpretarea operei marelui poet, I. Negoïtescu n-a făcut școală în eminescologie. Experiența sa rămâne unică și irepetabilă. Trebuie să ne mulțumim cu atât.

¹ I. Negoïtescu, „Anna” și stilul academic, în „Viața românească”, nr. 9, 1957. Reprodus în *Scriitori moderni. Studii și însemnări critice*. București, Editura pentru Literatură, 1966, din care cităm (pp. 125-126).

² O perspectivă excesiv mitologizantă îl conduce pe universitarul piteștean Mircea Bârsilă la așezarea poemelor „plutonice” eminesciene „sub semnul ossianismului”, ceea ce e, să recunoaștem, departe de intențiile lui I. Negoïtescu, nesedus de „celtomania” care a făcut ravagii în epoca napoleoniană (v. M. Bârsilă, *Ossianisme: une dimension significative de la poésie de Mihai Eminescu*, în *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, Pitești, 2013, p. 112).

³ V. Dossier pédagogique pour l'exposition permanente *Minéralogie, Musée d'histoire naturelle de Fribourg, Dossier préparé par Madeleine Klingshirn*, Octobre 2011: „Les roches plutoniques (ou intrusives) sont constituées de minéraux parmi les plus grands et souvent les plus beaux du monde. Lorsqu'un magma pénètre en masse

dans les couches inférieures de la croûte terrestre, il se solidifie peu à peu en donnant des roches grossièrement grenues, massives et peu poreuses... Les roches plutoniques renferment souvent des éléments rares et sont les roches mères de nombreuses pierres précieuses telles que le beryl, la tourmaline et la topaze”.

⁴ S-a mers până acolo încât Negoșescu a fost numărat printre „detractorii” poetului. Astfel, bunăoară, Nicu Caranica, fost asistent al lui Ramiro Ortiz, autoexilat și el în Occident în anii regimului comunist, într-un eseu din 1993, vorbește de „ciopârțirea lui Eminescu” prin respingerea antumelor și supraevaluarea postumelor (*A regândi versul românesc*, în „Steaua”, Cluj, nr. 7, iul., p. 14-16; nr. 8-9, aug.-sept., p. 8-10, 1993). „Departee de a fi «distrus» antumele, declarase însă clar Negoșescu, cu ocazia unei anchete literare, le-am servit, aruncând asupra lor reflexele strălucitoare ale postumelor” (*Engrame*, Editura Albatros, București, 1975, p. 251). Mai târziu, în capitolul dedicat poetului în celebra și mult discutată *Istorie a literaturii*, ce se deschide amplu cu marile postume așezate sub semnul „plânsului lăuntric al cosmosului”, Negoșescu menționează (totuși; ca un fel de cedare a propriilor exigențe în fața gustului comun) și „scrierile poetice care au asigurat faima lui Eminescu în vremea sa și care se situează pe linia sentimentală a lui Eichendorf, a lui Lenau, a lui Heine, mănoasă la poetul român în versuri cu totul remarcabile adeseori, nedezmînțite capodopere, în care forma interioară a lirismului se cristalizează exterior fără ca perfecțiunea să-i afecteze puritatea”: *Lacul, Peste vârfuri, Afară-i toamnă, O, rămâi, Diana, Oda., Și dacă...* Dar,

consecvent vechilor sale idiosincrazii, nicăieri nu pomenește de *Luceafărul*. Nimic, ca să mai dăm un exemplu, despre *Scrisori (Istoria literaturii române (1800-1945))*. Vol. I. Edit. Minerva, București, 1991, p. 128 și urm.).

⁵ Platon, *Banchetul*, 180a-182a, Editura de Vest, Timișoara, 1992, pp. 25-26.

⁶ I. Negoșescu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, pp. 61; 77-78

⁷ Benetetto Croce, *Estetica*, Editura Univers, București, 1970, p. 467.

⁸ Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn, *Isoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 445.

⁹ I. Negoșescu, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰ Virgil Nemoianu, *Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier* – ed. rom, *Îmblânzirea Romantismului – Literatura europeană și epoca Biedermeier*, Editura Minerva, București, 1998, din care cităm (p. 5).

¹¹ *Ibidem*, pp. 176-177. Sunt evidente trimiterile la Negoșescu, primit cu superlative la apariția cărții din 1967 („eveniment excepțional în istoria criticii noastre”) în recenzia sa din „Viața românească”, nr. 1, ianuarie 1968.

¹² Zezi, Caius Dobrescu, *Mihai Eminescu: imaginarul spațiului privat; imaginarul spațiului public*, Editura Aula, Brașov, 2004.

¹³ Reproducem *in extenso pasajul*: „Voilà une preuve parmi tant d’autres du caractère plutonien de la formation ésotérique de Nerval. Ses plus illustres antécédents se trouvent dans le «martinésisme» et le «caïnisme» du

juif alexandrin Philon. Les initiations «cabiriennes» de l'Abbé Banier influencèrent aussi sa pensée poétique à sa dernière époque" (*Gérard de Nerval et ses énigmes*, Aryana et Gérard Vidal éditeur, 1956). Eduardo Aunós Pérez este și autorul cărții *Gerardo de Nerval «el Desdichado»*, Colección El Grifon, Madrid, 1953.

¹⁴ I. Negoitescu, *Un poet plutonic: Ștefan Aug. Doinaș*, în „Lumina”, Panciova”, nr. 5, 1971, pp. 31–37.

¹⁵ Idem, *De la „elanul juvenil” la „visatul Euphorion”. Publicistica de tinerețe: 1938-1947*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 12-13.

¹⁶ Marian Papahagi, *Fragmente despre critică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 11.

¹⁷ M.N. Rusu, *Utopica*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 76.

¹⁸ Interviu din revista „Amfiteatru”, anul II, nr. 9, 1991; reprodus în Marta Petreu, *Conversații cu...*, Editura Universal Dalsi, București, 2004, din care cităm, p. 23. Nici după eliberarea din închisoare, în epoca de „liberalizare controlată” a lui Ceaușescu, Negoitescu n-a avut o viață tocmai comodă. Cristian Vasile reproduce cuvintele scriitorului înregimentat politic Simion Pop, absolvent de „Ștefan Gheorghiu”, vicepreședinte al Uniunii scriitorilor, rostite la o întâlnire „de lucru” de la Universitatea bucureșteană (26 iunie 1969): „în activitatea partidului și statului se manifestă aspecte negative, prin faptul că în domeniul filosofiei și al istoriei literare, mai puțin al economiei politice, și-au făcut apariția idei străine, o serie de figuri străine cum sunt: Negoitescu, Grigore Popa, Noica, Veverca și mai știe dracu care” (*Viața intelectuală și artistică în pri-*

mul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965-1974, Editura Humanitas, București, 2014. p. 149).

¹⁹ Vezi în această privință capitolele *Scriitorii între cedare și ambiguitate*; G. Călinescu și alte demisii morale, în Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă: 1948-1953*, Editura Humanitas, București, 2010, pp. 85-87.

²⁰ Nicolae Moraru, *Studii și eseuri*, EPLA, București, 1950. Volumul cuprinde amplele „studii” *Mihai Eminescu și timpul său*, pp. 247–276, și *Adevărata față a lui Eminescu*, pp. 277-313, mostre, în intenția autorului, de „analiză marxist-leninistă”, în îndârjită opoziție cu „Junimea reacționară”, cu Maiorescu („pretinse adevăruri”) cu Rădulescu-Motru, G. Călinescu, E. Lovinescu, N. Iorga, „fascistul I. Petrovici”, T. Vianu, care n-au sesizat faptul că opera poetului a fost „un răsunset puternic al chinului maselor populare”, deși nu pot fi trecute cu vederea nici „poziția contradictorie a poetului”, „inconsecvențele lui” și, mai ales, crima de a nu fi înțeles „rolul istoric” al clasei muncitoare. Ne oprim, socotind-o semnificativă pentru momentul în care Negoitescu construia pledoaria sa pentru valorificarea postumelor, asupra secvenței dedicată de către Nicolae Moraru manuscriselor lui Eminescu. Academia reacționară, zice acesta, „a pus mâna pe opera lui (socotită de Maiorescu ca nepublicabilă), păzind-o de mase, transformând-o în bunul câtorva”. Abia acum, noua Academie R.P.R. a pus aceste manuscrise la îndemâna cercetătorilor care „caută să redea poporului pe Eminescu al său, cel adevărat și fierbinte”. Analiza la *Miron și frumoasa fără corp* e simptomatică pentru o astfel de exegeză: „fuga după

himere, după visuri rupte de realitate este înfrântă de realitatea vieții. Ce săracă apare astfel lumea «frumoasei fără corp», rece și goală de conținut, ce plină de viață, imagini, sentimente și frământare e partea în care se zugrăvește traiul oamenilor adevărați, dragostea și preocupările lor. Însăși limba poetului e aici mai colorată, imaginile mai pline. Miron este înfrânt. Visul rupt de realitate îi arată că viața există numai pe pământ. Se întoarce la soția lui și când începe a-și readuce aminte de «cea fără corp»... moare. Altă ieșire nici nu se putea găsi. Poetul a fost fidel adevărului vieții. Și acesta învinge totdeauna ce i-a stat în putință pentru a-l împiedica să fie un poet activ și nu «nemutitor și rece», pentru a lua operei sale caracterul combativ, atât cât îl are” (p. 313). Pentru înțelegerea epocii și a faunei cu pretenție intelectuală ce o populează, să dăm cuvântul unuia care a cunoscut-o din interior, profesorul de politologie de la Universitatea Maryland, Statele Unite, Vladimir Tismăneanu, cu această postare *on line* din 21 februarie 2012, sub titlul *Ilegalistul basarabean Nicolae Morar (1912-1998), unul dintre zbirii culturali cei mai inveterați din anii '50*: „Moraru a fost un impostor, un semidoct cu ifose a cărui cultură, precară și superficială, se limita la un marxism primitiv și la canoanele esteticii realismului socialist. A fost un rusificator înverșunat al culturii românești. Student neterminat, asemeni lui Răutu, lui Ștefan Voicu, ori Ofeliei Manole, a fost unul dintre militanții fanatici ai clandestinității comuniste... Vorbea apăsător despre «iestetica» marxistă... În timpurile în care democrații autentici precum Petre Pandrea, N. Mărgineanu, N. Carandino, Șerban

Cioculescu și Vladimir Streinu zăceau în închisori, când Lucian Blaga, Mircea Florian, P.P. Negulescu fuseseră eliminați din învățământ, când G. Călinescu, Tudor Vianu și Liviu Rusu erau supravegheați pentru fiecare cuvânt pe care-l rosteau, Nicolae Moraru, acest sfertodot cu tupeu, a prosperat, alături de alte figuri ale iesteticii de partid, între care un Marcel Breazu și un Nestor Ignat... A fost numit profesor universitar și șef al Catedrei de estetică la institutele de arte din București (1948-1968)”.

²¹ Ion Vitner, *Eminescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955. Alt „concurrent” al lui Negoșescu, Ion Vitner, de asemenea o figură sinistră a proletcultului și realismului socialist, din 1948 cu funcții de răspundere în conducerea Uniunii Scriitorilor, înlocuitor al lui G. Călinescu la Catedra de literatură română a Universității bucureștene, vine și el în „eminescologie” cu perspectiva unui, cum se autodefinește, „om format în lumina învățăturilor lui Marx, Engels, Lenin și Stalin”. Cităm, ferindu-ne de orice comentariu, din articolul său din revista „Contemporanul”, nr. 40, 27 iulie 1947, *Poetul culorilor sumbre*, reluat în volumul *Pasiunea lui Pavel Corceaghin. Eseuri critice*, Editura de Stat, București, 1949: „Eminescu trebuie văzut astfel ca un caz tipic de intelectual în derută, care în ura sa împotriva burgheziei, în loc să utilizeze armele claselor de jos, utilizează armele marii latifundii. Este tocmai fenomenul care conferă întregii sale opere poetice nota predominantă pesimistă, lipsa de orizont și de încredere în mersul către progres al umanității. Mesajul său poetic, prin decepția profundă pe care o închide, prin

mistica pe care o afirmă, prin cultul morții, prin idealizarea trecutului îndepărtat, prin evaziunea din cadrul realității cu ajutorul visului, constituie o încercare de ieșire din cercul strâns al realității concrete, agitată de mari contradicții economice, sociale și politice, mesajul unei clase decadente, agonice”. Ceva mai conciliant cu poetul devine marele urmaș al lui Călinescu în volumul din 1955, care se deschide cu capitolul *Revolta împotriva nedreptății sociale. Demascarea și condamnarea regimului burghezo-moșieresc. Împărat și proletar* (acesta, meritoriu doar pentru prima parte, cu proletarul „agitator”, plină de „avânt revoluționar”, căci partea a doua trădează „lipsa de unitate” a poemului, prin reîntoarcerea la filosofia „idealistică și retrogradă” a istoriei (*op. cit.*, p. 50).

²² Vezi, I. Negoieșcu, *Însemnări critice*, 1966, pp. 264-5; idem, *Engrame*, 1975, p. 237.

²³ A rămas în curs de desfășurare bătălia pentru locul patru. Ardelenii, cei mai combativi, o nominalizează pe Ioana Em. Petrescu. Tot de aici, Ioana Bot ridică și ea pretenții. Ieșenii vin cu regretatul Dumitru Irimia și cu școala sa de eminescologie. Bucureștenii nu par interesați de subiect și așteaptă provincia (propunerea validării momentului „Dilema 1998” ca o a patra bornă în eminescologie e desigur o glumă bună). Bucovina tace. Oltenia așșderea. Nici bănățenii nu s-au pronunțat încă.

²⁴ Ion Negoieșcu, *Poezia lui Eminescu*. în „Steaua”, 1967, nr. 1, ian., pp. 57-71; nr. 2, febr.1967, pp. 58-80; *Glose eminesciene*, I-II. „Viața românească, nr. 3, mart., pp. 86-99; nr. 4, apr., 1967, pp. 112-124.

²⁵ Nicolae Balotă, [Ion Negoieșcu și „Poezia lui Eminescu”], în „Familia”, Oradea, nr. 7, iul., pp. 12-13; vezi și Ștefan Augustin Doinaș, *Un anumit lirism și rădăcinile lui*, în „Gazeta literară”, București, nr. 13, 30 mart., p. 7.

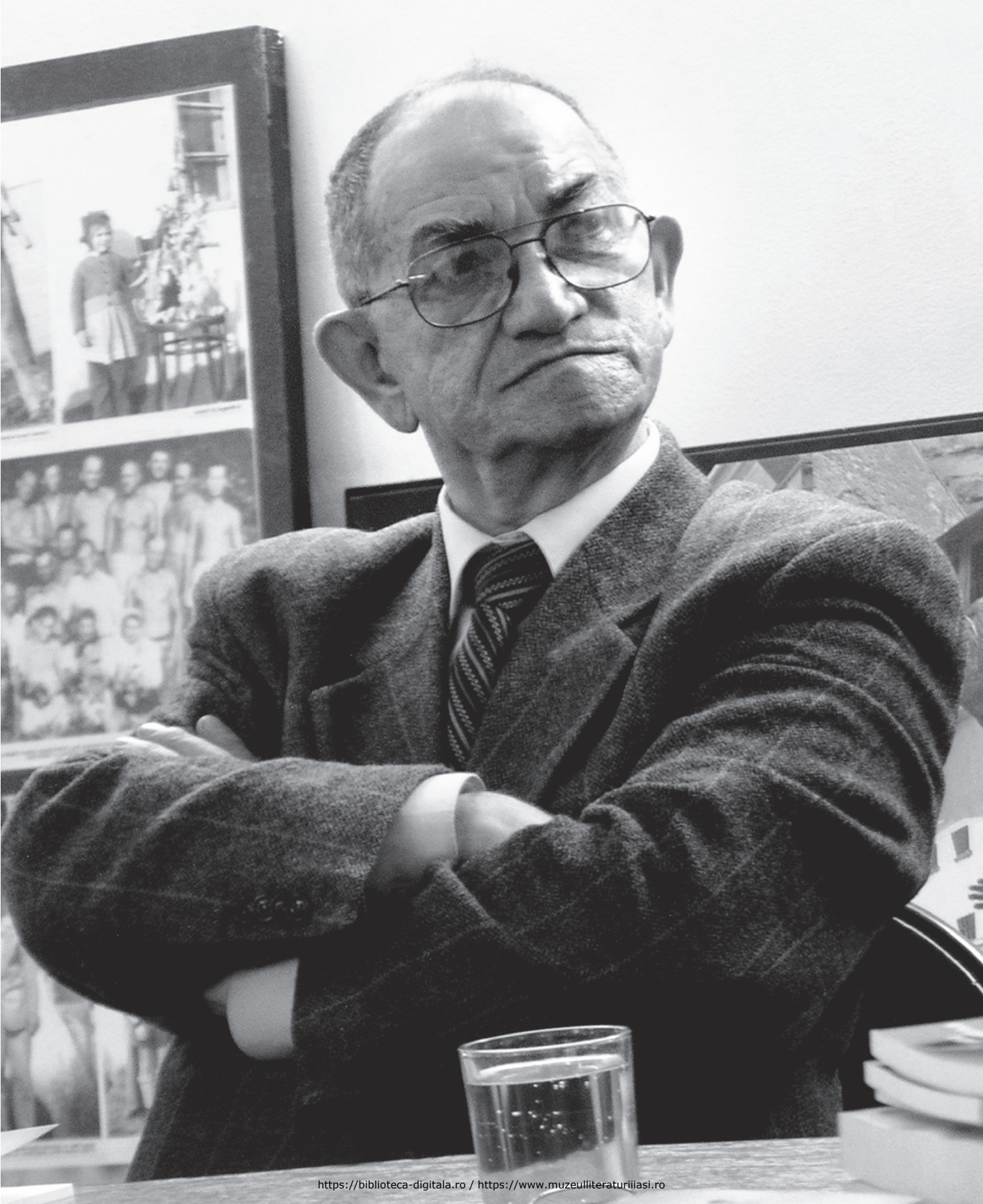
²⁶ Mircea A. Diaconu, *Ion Negoieșcu, dincolo de estetic*, în „Meridian critic”, nr. 1, 2016, pp. 36-37.

²⁷ Petru Poantă, *Ion Negoieșcu*, în *Dicționarul General al Literaturii Române*, L/O, Buc., Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 583.

²⁸ O metodă, se pare, rezistentă în timp, căci o regăsim la Al. Ștefănescu, în suita de exegeze, pas cu pas, eminesciene, cu apel adesea la un limbaj șmecheresc, motivat prin nevoia accesului la Eminescu a băieților de cartier.

²⁹ Al. Piru, *Un nou Eminescu? (Controverse)*, în „Luceafărul”, nr. 5, 3 februarie, 1968, p. 2.

³⁰ Nicolae Manolescu, *Ion Negoieșcu: Opera lui Eminescu*, în „Contemporanul”, nr. 49, 8 decembrie, 1967, p. 3.





cezar vs. ivănescu
foto: corneliu grigoriu

Matei VIȘNIEC

„Poezia este apa vie care circulă prin toate textele mele”

Parte dintr-un studiu mai amplu despre structurile poetice ale dramaturgiei lui Matei Vișniec, studiu realizat de teatrologul și poeta Carmen Veronica Steiciuc, interviul de față este seducător prin sinceritatea cu care dramaturgul își observă și analizează mecanismele propriei sale creații teatrale. Uneori confesiv, alteori analitic, dialogul de mai jos devine un instrument de neocolit pentru oricine documentează această opera complexă, problematică, vie... (Călin Ciobotari)



Matei Vișniec

Carmen Veronica Steiciuc: Domnule Matei Vișniec, ați afirmat de multe ori că *dacă într-o piesă de teatru nu este și poezie, nimic nu e. Credeți că am putea privi poezia ca pe un element de definire a esenței în arta dramatică?*

Matei Vișniec: De fapt, nu m-aș grăbi să generalizez. Există maniere de a scrie bazate și pe alte instrumente de detectare a contradicțiilor din om și din societate, a dilemelor în care ne zbatem ca ființe umane. Am văzut uneori spectacole-document care mi-au plăcut, scrise cu „bisturiul” observației sociale, și în care poezia era mai puțin prezentă, sau chiar deloc. Există autori care practică deliberat o scriere bazată pe „cruzime”, pe decorticare aproape anatomică. Ei evacuează în mod deliberat poezia pentru a merge pe alte căi, pentru a provoca emoția spectatorului apăsând pe alte butoane, activând alte puncte nodale...

Până la urmă totul este o chestiune de gust, de educație, de vocație, de interes... Îmi amintesc de un spectacol semnat de Rodrigo Garcia și prezentat la Festivalul de la Avignon. Rodrigo Garcia s-a născut într-un cartier sărac de la Buenos Aires (într-o *favela*) iar viziunea sa critică asupra lumii este extrem de sumbră. În felul său el *scrie* spectacole, dar o face cu sânge, cu puroi, cu gunoaie, cu înjurături, cu instrumentele dezgustului... La el poezia nu numai că nu există, dar cred că o consideră chiar periculoasă, un fel de „dușman de clasă”. Uneori, la spectacolele sale, nu mai rămân în sală, la sfârșit, decât jumătate din numărul ini-

țial de spectatori. Unii l-au acuzat că practică tortura pe scenă, alții că este prea *trash*. Vă dau un titlu de spectacol creat de el în Franța, în 1999: *Connaître des gens, bouffer de la merde*. Aproape că nu îndrăznesc să traduc în românește acest titlu, dat fiind că limba română este mai pudică decât franceza...

Ceea ce vreau să spun dând acest exemplu este că în domeniul artistic nu există regulă generală. Unii îl adoră pe Rodrigo Garcia pentru că reușește să excite în spectatori centri nervoși și emoționali pe care teatrul așa-zis „tradițional” nu-i poate atinge.

În ce mă privește, eu sunt continuatorul unei tradiții care a început acum 2500 de ani în Grecia antică. Poezia și teatrul se confundau la origine. Multă vreme piesele de teatru au fost scrise în versuri. Iar dramaturgului i se spunea „poet”. Am fost foarte impresionat, acum vreo zece ani, când m-am dus la Stratford să văd mormântul lui Shakespeare din catedrala orașului. Era acolo o plăcuță pe care scria: „aici este mormântul Poetului William Shakespeare”. Cuvântul *poet* exprima deci esența a ceea ce a fost talentul lui Shakespeare, nu cuvântul dramaturg sau cuvântul scriitor... Pentru mine, da, poezia este o dimensiune esențială a scriiturii dramatice, chiar dacă uneori ea rămâne vagă, discretă, aproape invizibilă... Și tot poezia este ceea ce mă emoționează cel mai mult într-un spectacol, pentru că ea îmi traduce ceva imposibil de exprimat prin alte limbaje...

„Poezia ne ajută să nu explicăm anumite lucruri...”

Poezia poartă multe măști și locuiește în ochiul nostru, atunci când admirăm frumusețea în toate formele ei. Fiind omniprezentă în textele dumneavoastră, ca o forță creatoare, ar putea fi poezia considerată personajul principal, desprins din imaginar, care conturează toate textele dumneavoastră într-un registru mai mult sau mai puțin vizibil?

Când scriu o piesă nu mă gândesc niciodată întâi la poezie... Oricum ea curge în venele mele, face parte din captatorii cu care intru în contact cu realitatea. Când scriu o piesă mă preocupă alte lucruri: forța situației dramatice, claritatea și intensitatea conflictului, conturarea personajelor, curba dramatică... Poezia nu este niciodată obiectivul numărul unu atunci când încep o piesă, dar ea se strecoară ulterior în replici, în atmosferă...

Unul dintre autorii care m-au format este Cehov, unde personajele spun atâtea și atâtea banalități. Dacă analizăm replică cu replică rar găsim în ele urme de poezie. În schimb regăsim poezia în atmosfera piesei. Ea emană din replici banale, din *situație*, din destinul personajelor, din contextul istoric, din ritm... E ca și cum ne-am afla pe un câmp de bătălie, imposibil de detectat vreun fior poetic în multitudinea de cadavre, de oameni răniți, de arme împrăștiate peste tot... Și totuși, din fiecare obiect sau ființă umană se ri-

dică, așa, un fel de firicel de fum, iar toate aceste *emanații* se reunesc în atmosferă și formează, prin contrast, un cadru poetic...

De fapt, ca să fiu mai clar, atunci când vine vorba de creație artistică, nu putem explica totul. Poezia ne ajută să *nu* explicăm anumite lucruri pentru că am distruge misterul, n-am face decât să vulgarizăm, să readucem pe pământ ceva destinat să plutească. Poezia este deja o *explicație*, ori, nimic mai redundant, mai supărător, decât să *explici* explicația.

Deși este o călătorie destul de dificilă pentru alții, dar care pare firească în cazul dumneavoastră, vă rog să ne povestiți cum a fost drumul de la poezie la teatru?

Eu sunt, înainte de toate, produsul unei epoci în care poezia avea un rol gigantic în societate. Când am început să scriu poezie în versuri libere, pe la 14 ani, am simțit ceva unic, am simțit ce înseamnă de fapt libertatea. Cred că doar în septembrie 1987 când am trecut cu trenul din Ungaria în Austria am mai avut o astfel de revelație pentru că treceam în *lumea liberă*.

Poezia a fost pentru mine, deci, spațiu de libertate, ascunziș, limbaj codat (iar uneori doar eu aveam decodorul), formă de revoltă, manieră de a evada din banalitate, instrument de observare a lumii... Prin poezie am crezut că pot critica totalitarismul, prostia, limba de lemn a ideologiei oficiale. Dar tot poezia a însemnat și haz de necaz, uneori ea avea valențe ironice, alteori îmi

INTERVIUL ANOTIMPULUI

servea ca formă de deriziune sau auto-deriziune... Am scris enorm de multă poezie când am ajuns la adolescență și apoi la prima tinerețe. Caiete întregi...

Eu sunt însă și produsul cenaclurilor literare din epocă. Eram elev de școală generală când o profesoară de română m-a luat pentru prima dată cu ea ca să asist la o ședință de cenaclu a unor elevi de liceu. Acel moment a fost fondator pentru personalitatea mea. Eu scriam încă poezie cu rimă... Dar acei elevi de liceu, poeți, scriau poezie *în vers liber*. I-am ascultat uluit, fascinat. Mi s-au părut atât de inteligenți, atât de talentați, atât de frumoși, atât de liberi. Niște zei... Și am vrut să fiu imediat ca ei. Atunci am început să cumpăr sistematic revistele literare în care se publicau poeme în vers liber, precum și cărți de poezie în vers liber... Inițierea este importantă în viața unui aspirant literar.

Am frecventat apoi Cenaclul literar de la Casa de cultură de la Rădăuți, apoi cenaclurile literare școlare din județul Suceava. A citi într-un cenaclu și a aștepta apoi considerațiile critice ale participanților mi se părea ceva extrem de important, un test unic. Îmi spuneam: „dacă scap fără să fiu făcut fărâmițe înseamnă că mai am o șansă”...

La București, unde m-am dus la studii în 1976, m-am numărat printre fondatorii Cenaclului de Luni condus de criticul Nicolae Manolescu. Dar frecventam și alte cenacluri, dintr-o mare curiozitate. Mergeam din când în când la Cenaclul con-

duc de poeta Constanța Buzea, la revista Amfiteatru. Sau la Cenaclul condus de poetul Florin Mugur. De câteva ori am mers și la Cenaclul revistei Luceafărul, sau la cenaclul de proză condus de criticul Ovidiu Crohmălniceanu... La mine, la Facultatea de filosofie, funcționa cenaclul „Charmides”. Exista, atunci, la București, dar și în întreaga Românie, o galaxie de cenacluri. În câte alte cenacluri nu am citit apoi, la Cluj (la cenaclul revistei Echinox), la Iași, la Timișoara... Fac parte, cred, dintr-o generație (generația ‘80) care a avut ca program reînnoirea poeziei ca răspuns la adâncirea dictaturii și a cultului personalității...

Când am început să scriu cu adevărat teatru, în anii studenției, poezia s-a infiltrat în mod „natural” în textele mele... Pur și simplu nu puteam să scriu altfel, ea era acolo, sub diverse forme, chiar și în titluri. Eram student când am scris *Sufleurul fricii și Călătorul prin ploaie*. Scriind piese de teatru nu mă gândeam, însă, cum să fac să fie cât mai poetice. Mă gândeam în primul rând la actori, cum să fac ca replicile mele să poată fi spuse cu ușurință de ei, să sune ca un „ping-pong”... Instinctiv mi-am dat seama că teatrul, chiar atunci când este impregnat de poezie, trebuie să fie un alt limbaj...

Aș mai spune că m-am îndrăgostit de teatru nu pentru că aș fi văzut spectacole fabuloase de teatru. M-am îndrăgostit, în anii de liceu, în primul rând de *genul dramatic*. Nu mari spectacole m-au făcut să iubesc teatrul, ci textele lui Caragiale,

Ionescu, Beckett, Dürrenmatt... A început să mă pasioneze deci un gen literar înainte de toate, genul numit dramatic, pentru că mi se părea *spec-taculoasă* acea punere în pagină a cuvintelor, sub formă de replici, de scene scurte, de acte...

„Povestesc toate acestea pentru a vă spune de fapt că pentru mine textul este o formă de viață”

În ce măsură poeticul locuiește în textele dramatice care vă poartă semnătura?

Vă mărturisesc că de multe ori aflu lucruri esențiale despre mine citind lucrările de doctorat care au avut ca obiect piesele mele sau întreaga mea literatură. Ca autor nu am avut niciodată timp să mă opresc pentru a-mi reciti *critic* sutele de pagini scrise.

Când scriu nu îmi propun niciodată, de la început, să recurg la o *tehnică* sau alta (de exemplu repetițiile). Ele vin în mod natural. Le simt. Am, cred, o busolă interioară care îmi semnalează ce trebuie să fac la fiecare pas (la fiecare rând scris). Dacă într-un text simt că trebuie să repet un cuvânt de zece ori, îl repet de zece ori. Uneori busola îmi spune „e prea mult, trebuie lăsat de nouă ori” și atunci îl las de nouă ori. De multe ori mi-am propus să scriu bucăți de proză care au devenit însă, pe măsură ce le scriam, piese de teatru... Uneori, când încep o piesă, asist la instalarea unei lupte ciudate între personajul desemnat de mine

ca fiind *principal* și alte personaje secundare. Iar uneori *văd* cum personajul secundar *se zbate* ca să ocupe mai mult loc, începe chiar să aibă mai multe de spus decât *rivalul* său, personajul principal...

Povestesc toate acestea pentru a vă spune de fapt că pentru mine textul este o formă de viață. După primele rânduri scrise pe o pagină respectivele fraze încep să devină *embrion textual*, sau text având energii interne, cu diverse potențialități, cu diverse direcții posibile de înaintare... Deseori am avut impresia că unele dintre piesele mele s-au scris singure, pentru că punctul de pornire era atât de puternic încât eu, ca autor, nu am mai avut nimic de făcut decât să ascult ce îmi „povestește” textul, ce îmi *dictează* el. Uneori un scriitor este și un fel de mesager, cineva (o energie interioară) îi dictează o poveste și atunci el nu face decât să transcrie...

Revenind la întrebarea dumneavoastră: poate că toată aventura mea literară a fost de fapt un fel de manipulare a mea de către o forță gigantică numită *poezie* sau *poeticitate*. Această formă de energie expansională avea nevoie, ca să trăiască, de cât mai multe cuvinte scrise de mine. Toată viața deci n-am făcut decât să construiesc alveole, *case* pentru această formă de viață misterioasă care nu s-a mulțumit niciodată cu puțin. A trebuit să scriu noi și noi pagini pentru ca ea (forța) să se poată extinde, să se poată sublima... Când mă trezesc dimineața probabil că *forța* mă trimite la

masa de lucru pentru că mai are nevoie de o încăpere, de o pasarelă, de un pod, de un turn, de o punte...

Sunt momente când îmi spun că tot ce am scris formează un singur edificiu în care locuiește o formă de energie care m-a dominat. Știind ea, această formă de energie, acest *alien*, că eu sunt muritor, m-a forțat să-i construiesc un edificiu ceva mai durabil decât propria mea persoană, în speranța că va putea *trăi* și după dispariția mea...

Povestesc acum ceea ce simt după peste 50 de ani dedicați scrisului și poeziei. Dar mai ales simt că nu putem explica totul (creația, pasiunea, inspirația, puterea de muncă, raporturile cu ficțiunea) recurgând doar la aparatul conceptuală a criticii și a istoriei literare. Iar ceea ce rămâne imposibil de explicat este și partea cea mai fascinantă din viața unui scriitor.

Textele dumneavoastră par a fi niște ființe vii, în continuă mișcare și transformare, ca niște culori care se întrepătrund și creează împreună o lume fascinantă. Un poem, de exemplu, poate deveni la un moment dat miezul unui roman, sau un fragment dintr-un poem poate deveni subiectul unei piese de teatru. Ce rol atribuiți intratextualității în construcția operei dumneavoastră?

Sincer să fiu, când scriu nu mă gândesc dacă fac o literatură *postmodernă* (cum au afirmat unii critici) sau dacă sunt susceptibil să fiu plasat în vreo categorie (absurd, oniric, fantastic, grotesc,

realist etc.). Scriu pur și simplu în funcție de cum stau aliniată corpurile cerești pe cer în ziua respectivă, în funcție de energiile pe care le am, în funcție de cum mă trezesc și cum intru în rezonanță cu propria mea cameră, cu vremea de afară, cu visele avute în cursul nopții... În general îmi place să scriu dimineața, mă instalez la ordinator cu un ceai verde alături (singurul meu viciu) și pornesc la drum. Dacă reușesc să scriu două ore, înseamnă că ziua este câștigată. Mai scriu și în cafenele, din când în când, cu un caiet în față. De fapt continui să scriu poeme, fulgurații poetice. Întotdeauna pe hârtie și cu stiloul...

Constat și eu, cum o fac unii critici, că unele dintre poemele mele devin piese de teatru. Iată un exemplu, acest poem intitulat *O zi călduroasă de toamnă* care figurează în volumul *Înțeleptul la ora de ceai*, apărut la Editura Cartea Românească în 1984: „*Într-o zi călduroasă de toamnă/ când nimeni nu se mai aștepta/ soarele a explodat dintr-o dată/ s-a risipit în spațiu/ s-a pulverizat/ noi, pământeni, mai aveam câteva secunde/ de trăit/ să ne rugăm, au strigat unii/ să-l omorâm pe înțeleptul orașului/ au strigat alții/ câțiva și-au umplut în grabă paharele cu alcool/ cei mai mulți și-au aprins câte o țigară/ ucigașul și-a scos bisturiul/ și l-a înfipt în ușă/ un șofer de taxi lovea înnebunit cu picioarele/ în portiera mașinii/ uite că s-a întâmplat, murmură cineva/ umblând desculț pe stradă/ zău, e absurd, spuse unul dintre chelneri/ în timp ce-mi făcea nota de plată”.*

INTERVIUL ANOTIMPULUI

Poemul m-a „urmărit” în sensul cel mai bun al cuvântului, datorită situației dramatice absurde pe care o captează: soarele explodează dar un chelner este preocupat de nota de plată. Pornind de la această imagine grotescă am scris prin 1994 (deci zece ani mai târziu, în Franța) piesa *Papazzzi, sau Cronica unui răsărit de soare avortat*.

Da, textele mele „comunică” între ele, există o circulație a unor teme, idei, metafore, imagini, chiar nume de personaje dintr-un text în altul. Aceste „pasarele” sunt voluntare, le creez pentru că așa mi se pare că poate circula un anume oxigen literar între poveștile pe care le scriu. Când eram elev mă fascinau acele tablouri didactice agățate în clasă, gen „circulația apei în natură” sau „tabelul periodic al elementelor” (cărui i se spunea și tabelul lui Mendeleev). Concluzia instinctivă pe care am tras-o, ca autor, din astfel de „întâlniri” cu domeniul științei este că și într-un text literar trebuie introdus un *algoritm*.

Lui Cehov i se atribuie următoarea frază: „Dacă la începutul unei spectacol vedem o pușcă agățată pe perete, la sfârșit cineva trebuie să tragă cu ea”. Concluzia: literatura este construcție.

Sigur, se pot scrie și anti-piese, cum face Ionescu, dar chiar și ele sunt construite... Într-un fel sau altul aceste idei m-au ghidat. Poezia, de exemplu, este *apa vie* care circulă prin toate textele mele... În ce privește personajele mele, cred că mă amuz uneori construind un fel de panoplie a lor, le-aș putea plasa într-un „tabel periodic”...

Când eram foarte tânăr am fost marcat de Beckett, de personajele sale Vladimir și Estragon. Și mi-am creat și eu un astfel de cuplu: Bruno și Grubi. Bruno a evadat apoi din piesa inițială (*Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce se-ntâmplă-n actu’ întâi*) și s-a „plimbat” prin multe alte piese (de exemplu *Trei nopți cu Madox*).

Ca să revin însă la poezie... În piesa mea *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* personajul principal este un poet confruntat cu cenzura în anii '50. Din când în când, în piesă, el mai și recită câte un poem. În romanul meu *Negustorul de începuturi de roman* unele capitole sunt de fapt... poeme. Mi s-a părut uneori interesant să introduc deci poezie *nefiltrată* în unele texte de-ale mele, poezie *brută*, poeme pur și simplu... Aduc, de fapt, prin aceste *inserții* de poezie un omagiu acestui fior metafizic care este poezia. Cred că dacă într-o bună zi, după dispariția omului, vor veni niște extraterestri ca să facă „săpături” și să înțeleagă ce a însemnat aventura umană, singurul lucru care le va rămâne de neînțeles din ceea ce a creat și a reprezentat omul este poezia.

**„Am privilegiat întotdeauna o
impuritate tematică...”**

**Câteva din temele desprinse din piesele de
teatru pe care le scrieți sunt: dragostea, isto-
ria, moartea, oniricul, poetul. Ce relație există**

INTERVIUL ANOTIMPULUI

Între aceste teme și poezia din teatrul dumneavoastră, domnule Matei Vișniec?

Temele sunt niște comete care revin periodic, se îndepărtează din nou și iar revin când nu te aștepti. Au orbite capricioase, pot reveni brusc, pot rămâne la distanță timp îndelungat. Mi s-a spus deja că în multe dintre piesele mele vorbesc despre moarte... Există chiar și o lucrare de doctorat care analizează frecvența acestei teme în piesele și romanele mele. Dar eu nu sunt în mod special obsedat de moarte. Dimpotrivă, îmi place viața, mă consider un optimist, când intervin în licee sau în universități și le vorbesc tinerilor, subliniez

întotdeauna acest lucru: chiar și cele mai negre pagini de ficțiune au rolul de a ne face să avem încredere în viață, să evităm greșelile trecutului, să avem încredere în om... Înțelegând contradicțiile omului în mod normal ar trebui să învățăm să trăim mai frumos. Înțelegând care sunt zonele de umbră, iraționale, din ființa noastră în mod normal ar trebui să învățăm să nu cedăm propriilor noștri *demoni*.

Temele pe care le evocați se regăsesc, într-adevăr, în mod abundent, atât în piesele cât și în poemele mele. Ele își au rădăcinile în primul rând în experiența mea de viață, în faptul că



George Banu și Matei Vișniec

m-am născut în *comunism* și că mi s-a părut important, de pe la vârsta de 16 ani, să denunț prin literatură manipularea ideologică, spălarea pe creier operată de ideologia unică, înregimentarea omului de către sistemul politic. Autorii mei preferați în anii de liceu au fost Kafka, Dostoievski, Edgar Allan Poe, Lautréamont, Oscar Wilde, Canetti, Ernesto Sabato, Marquez, Camus... Căutam deci răspunsuri la întrebările mele în literatura onirică, fantastică, absurdă, în realismul magic sud-american, în pictura suprarealistă. De altfel, în anii de liceu, am avut prieteni pictori care m-au inițiat în această rafinată disciplină și am pictat în stilul lui Dali și al lui Chirico...

Aș preciza însă că am privilegiat întotdeauna *o impuritate tematică*. Sau cel puțin am încercat. Nu vorbesc nicăieri, în piesele mele, doar despre putere. Eventual despre dragoste și putere, sau despre istorie și moarte, sau despre vis, ideologie și moarte în același timp. Temele *pure* riscă să devină didactice, ori m-am ferit întotdeauna de dimensiunea didactică. Nimic mai plictisitor decât *didacticismul* într-o piesă de teatru. Și mai e ceva, ceva important, un lucru pe care l-am intuit foarte repede. Teatrul nu s-a născut ca loc de rezolvare a problemelor omului... Problemele, știm cu toții, au soluții. Teatrul este un loc de dezbatere a dilemelor omului. Iar dilemele, o știm de la grecii antici, nu au soluție, motiv pentru care ne fascinează atât de mult...

Componenta ludică nu lipsește din textele dramatice pe care le scrieți, domnule Matei Vișniec. Cât de importantă este ea în raport cu poeticul din arta dramatică?

M-am „jucat” de multe ori în timp ce scriam (poezie, proză, teatru). M-am jucat cu cuvintele, am jonglat cu sentimentele personajelor, m-am jucat cu mine însumi, am inventat jocuri textuale... Piesa mea cea mai „ludică” este, cred, *Țara lui Gufi* unde am inventat cuvinte cu forță aluzivă...

În spatele jocului se ascunde uneori metafora manipulării. Și dacă, de fapt, cineva se joacă în mod subtil cu noi? Nu suntem oare marionete într-o lume căreia nu-i percepem adevăratele resorturi, natura intimă? De la ideea de joc la ideea de manipulare din umbră nu mai e decât un pas. De altfel aceasta este tema primei piese pe care am scris-o și care mi s-a părut demnă de a fi păstrată și pusă în circulație, *Sufleurul fricii*. Jocurile pot fi nevinovate, dar și macabre. De multe ori am reflectat la acest aspect: unde se termină jocul și unde începe mascarada? De altfel am o piesă pe care am intitulat-o de-a dreptul „mascaradă”...

Multe dintre poemele mele au o dimensiune ludică, dar pentru mine ludicul a fost doar un pretext pentru a aborda neliniști de tip metafizic. Un text nu este interesant dacă rămâne *ludic* de la început până la sfârșit (cel puțin acesta este demersul meu). Dar dacă, pe fond de joc și zbengu-

ială, îți plasează la un moment dat o întrebare esențială care te lovește brusc, ca și cum ai primi o palmă sau un pumn în stomac, dimensiunea ludică începe să aibă un sens metafizic. De altfel am încercat întotdeauna să strecor un etaj metafizic în piesele mele, inclusiv în *Angajare de clovn*, piesă în care personajele sunt trei clovni. Această piesă rămâne poate emblematică pentru ceea ce înțeleg eu prin dimensiunea ludică. Cei trei clovni bătrâni se zbenguiesc cât se zbenguiesc, evocă vremurile de altădată ale cercului, râd de propriile lor numere ratate și de ei înșiși, dar povestea se termină cu moartea unuia dintre ei. Jocurile se pot termina uneori tragic, întotdeauna am fost mai fascinat de *tragedia ludicului* decât de imponderabilitatea sa.

„Există, o spun acum în cunoștință de cauză, o Internațională a oamenilor de teatru. Ei caută toți același lucru, de fapt, în piesele pe care le montează: umanitatea”

Poezia locuiește în piesele dumneavoastră în mai multe forme: monologul, poezia din replici, poezia sau poetul ca subiect, formele incantatorii, artele poetice. Sunt aceste forme alese aleatoriu sau este un joc bine definit al autorului, o tehnică pe care, trebuie să mărturisim, o stăpâniți în mod extraordinar?

Îmi amintesc de un răspuns dat de Nichita

Stănescu la un interviu: „Știu de șapte ori limba română și de 17 ori limba poezescă”. Cred că diferența dintre un scriitor și un ne-scriitor constă în acest raport cu limba. Scriitorul, când începe să scrie, mai învață o dată limba maternă. Și pe măsură ce scrie își dă seama că mai are de aprofundat limba în care scrie, sau *limbajul* pe care îl adoptă. Cred că un scriitor, până la sfârșitul vieții, tot aprofundează, tot adâncește, tot asimilează limba în care scrie și limbajele pe care le inventează. Când consideră că nu mai are nimic de învățat devine *manierist*. Dacă rămâne umil în fața acestui gigant cosmic care este limba, înseamnă că poate da încă și încă lucruri noi, pentru că scriind el învață încă și încă limba în care scrie.

Eu am avut revelația acestui raport cu limba după vârsta de 31 de ani când am început să scriu în franceză. Mi-am dat seama că aveam în fața mea infinitul. Altfel spus am înțeles că până la sfârșitul vieții mă voi lupta cu această limbă de împrumut, că nu o voi stăpâni perfect niciodată. Iar într-o zi mi-am spus „dar și cu limba română sunt în același raport, este o iluzie să cred că o stăpânesc perfect, și româna va trebui să o învăț și să aprofundez până la sfârșitul vieții...”.

Destinul s-a jucat cu mine. A trebuit să scriu în franceză ca să redescopăr limba română...

În ce privește mânăuirea unor tehnici, este ca atunci când jonglezi cu trei popice. Poți învăța foarte bine acest exercițiu. Dar nu poți să menții

trează atenția oamenilor, o viață întreagă, pentru că știi să jonglezi cu trei popice. Oamenii îți vor spune: „Ei, și? Dacă nu inventezi de fiecare dată când apari în public ceva nou, virtuozitatea ta de mânuitor de trei popice nu produce nicio emoție”. Deci, după ce începi să stăpânești alfabetul virtuozității, începe adevărata muncă... Să construiești ceva cu virtuozitatea ta, să povestești povești universale cu virtuozitatea ta...

Poezia din textele dumneavoastră dramatice poate fi întrupată scenic. Dacă privim puțin spre întâlnirile pe care regizorii, scenografii, light-designerii le-au avut până acum cu piesele dumneavoastră, vi s-a întâmplat să identificați o anumită raportare a lor la poezia din interiorul textelor dramatice? Și dacă da, în ce termeni ați defini această raportare? Cum tratează regizorii/ scenografii anumite fragmente pe scenă?

Mă pot considera un autor de teatru împlinit. Mi-am văzut piese jucate în multe țări. Am călătorit în multe țări pentru că piesele mele se jucau acolo. Așa am ajuns pentru prima dată să descopăr Turcia, Marocul, Tunisia, Iranul, Japonia, Brazilia, Uruguay, Canada... Mi-am văzut piese jucate în Statele Unite și în aproximativ douăzeci de țări europene.

Precizez aceste lucruri pentru că întotdeauna m-a emoționat întâlnirea cu regizorii din străinătate, mai ales cu cei situați, geografic vorbind,

foarte departe de România sau de Europa... Și totuși toți acești regizori au ceva în comun. Există, o spun acum în cunoștință de cauză, o *Internațională* a oamenilor de teatru. Ei caută toți același lucru, de fapt, în piesele pe care le montează: umanitatea. Când spun că toți sunt în căutarea *umanului* din om spun de fapt că toți sunt sensibili la poezie, la emoție... Într-un fel sau altul toți știu că niciun mesaj, oricât de generos ar fi, nu trece de pe scenă la public fără un flux emoțional... Mai precis, dacă informația (mesajul) este purtată de o emoție, atunci actul teatral are sens; dacă nu, „lovitura” cade alături...

Cum eu nu am fost niciodată nici regizor și nici actor, le-am cerut întotdeauna regizorilor să se simtă liberi în fața textelor mele. Ceea ce i-a motivat, le-a convenit mult această libertate aproape impusă de mine... În spațiul românesc am avut întâlniri fabuloase cu regizori precum Cătălina Buzoianu, Ion Caramitru, Mircea Cornișteanu, Nicolae Scarlat, Alexandru Dabija, Radu Afrim, Felix Alexa, Zalán Zakariás, Petru Vutcărău... Lista este foarte lungă, nu voi merge până la capătul ei.

Primul regizor care mi-a montat piesele în Franța era și profesor la Conservatorul de artă dramatică de la Avignon, numele său este Pascal Papini. El a văzut în piesele mele scrise în România o reflecție în jurul ideii de identitate, acest lucru l-a atras și din acest motiv mi-a montat piesele.

INTERVIUL ANOTIMPULUI

Dar a știut să capteze și poezia din ele, pentru că aceste piese erau *Caii la fereastră*, *Păianjenul în rană*, *Ultimul Godot*, *Omul care vorbește singur...*

Uneori am întâlnit regizori care, ulterior, au lucrat timp de ani de zile pe textele mele. A fost cazul cu un actor și regizor de la Lyon, Christian Auger. Inițial mi-a montat *Buzunarul cu pâine* (în care și juca). Așa a început aventura mea la Festivalul de la Avignon unde spectacolul a fost prezentat în 1992. Apoi, timp de 15 ani, Christian Auger a continuat să-mi monteze piese și să le prezinte la Avignon. Pentru el am scris *Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*, precum și *Richard al III-lea se interzice*, sau *Scene din viața lui Meyerhold*.

În acest an 2019 piesa mea *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* este prezentată la Festivalul de la Avignon, fiind montată în limbaj clovnesc de Victor Quezada Perez. El lucrează însă de cincisprezece ani pe textele mele, pe care le montează sistematic în limbaj clovnesc...

Există, în viața unui autor dramatic, astfel de întâlniri *durabile*. Victor Quezada Perez vede în piesele mele o materie ideală pentru poezia grotescă a clovului...

Am avut însă întâlniri extraordinare și cu marionetiști, care au considerat că piesele mele se potrivesc cu limbajul poetic al marionetei. Eric

Deniaud este un regizor și marionetist care mi-a montat până acum patru piese în acest limbaj: marionete, manechine, măști și obiecte mișcătoare.

În urmă cu zece ani, am avut o excepțională *întâlnire* artistică și umană cu compania de teatru Kaze din Tokyo. Pentru această trupă am scris ulterior trei piese: *Ioana și focul*, *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, și *De ce Hecuba*.

Pentru mine teatrul a însemnat o aventură poetică și umană de o mare intensitate. Iar ca poet pot spune că am reușit să-mi văd măcar un vis cu ochii: poezia mea a trecut și în alte limbi și în alte culturi... Mai precis, a traversat trei tipuri de frontiere: geografice, generaționale și de limbă.

Ana-Maria SURUGIU

În căutarea limbii materne

Am învățat româna din burta mamei, când mai auzeam ce se petrecea afară, acolo unde eram să ajung și eu după doar câteva luni. Mi-a luat mai mulți ani să învăț această primă limbă a vieții mele. Nu a fost o situație neobișnuită. Cam toată lumea are nevoie de mai mulți ani până își dă drumul și vorbește precum cei mari, fără greșeli gramaticale sau de expresie. După acești primi ani de ucenicie mi se părea de la sine înțeles să mă folosesc de ea, de limba maternă. Ce știa copilul de atunci cu orizontul limitat al curții părintești și al grupei de la grădiniță despre problematica referirii la un anumit spațiu cultural, definit puternic de cuvintele rostite între oamenii care îl locuiau?

A doua limbă pe care am învățat-o mi-am însușit-o din mers de la vârsta de opt ani. La școala din Austria, unde emigrase familia mea, nu aveam de ales. Primele zile m-au marcat puternic. Îmi aduc aminte de literele necunoscute, precum „w“ sau „k“ care trebuiau scrise în caiet, sau de cuvântul pronunțat greșit, care a făcut să-i bufnească râsul pe colegii noi.

Am învățat repede cea de-a doua limbă a vieții mele, chiar dacă ortografia germană m-a chinuit mult timp după ce învățasem deja rostirea corectă a cuvintelor.

Nu am uitat să vorbesc prima limbă a vieții mele, dar s-au înmulțit situațiile în care propoziții începute în română erau duse la capăt în germană. Mi-ar plăcea să cred că interiorizasem ambele limbi atât de tare încât nu mai trebuia să disting strict între ele, dar de fapt germana câștiga încet turul de forță prin ubicuitatea ei în cotidian. Nu m-am despărțit de română, dar ceea ce am pierdut a fost naturalețea și siguranța cu care vorbești limba maternă.

După liceu, unde am mai învățat și o a treia, a patra, a cincina, a șasea limbă a vieții mele, am început să studiez româna la Institutul de Romanistică din Viena.

Pe atunci eram doar foarte puțini studenți, iar majoritatea dintre noi eram români care, ori vroiau să reînvețe româna, ori – paradoxal – să învețe germana. Printre noi, românii, se mai strecurau și niște persoane care erau integral necu-

noscătoare de română. În mediul acesta îmbibat de deziderate destul de eteroclite am reînceput să mă ocup mai serios de prima limbă a vieții mele, să-i recuceresc teritoriul.

Am luat-o de la capăt. Am învățat din nou să citesc, să scriu în română. Ca să redobândesc o anumită fluentă a trebuit să pornesc de la un fel de meditație asupra cuvintelor. Stăteam aplecată peste cărți și mă chinuiam să iau fiecare cuvânt în parte, să nu-i pierd niciuna dintre litere din privire, să-i cântăresc greutatea, să-i înțeleg forțele și semantica. Fiecare pagină parcursă a unui roman, fiecare propoziție compusă însemna o mică victorie. Am redescoperit astfel, cu ajutorul unui soi de săpături arheologice, straturile limbii române ascunse în memoria mea.

De fapt, nu am descris situația chiar cu acuratețe. Nu a existat chiar o opoziție între porțiuni ale vieții mele în care știam româna și cele în care o uitasem.

Am ramas vorbitoare de română și atunci când mă lăsam atrasă de ușurința cu care pronunțam propoziții în germană și speriată de timpul care trebuia investit pentru a-mi găsi vocabularul în română.

Motivul cel mai puternic pentru care nu am renunțat niciodată la română a fost că nu-mi pot închipui cum ar fi să nu mai știu limba familiei

mele, a oamenilor de care nu aș fi în stare să mă despart, uitând cum să rostesc limbajul prin care ei își exprimă sentimentele, trăirile, gândurile.

Prin întâietatea limbii române în viața mea, anumite cuvinte sunt mai încărcate emoțional decât în germană. Atunci când spun *bunică, plăcintă, fântână* capul îmi este inundat de asociații pe care rostirea echivalentelor germane nu mi le evocă. Nu îmi pot închipui cum ar fi să trebuiască să mă lipsesc de cuvinte precum *deal, ciorbă, otavă* și de amintirile legate de ele din întortocheatele-mi cotloane ale minții.

De altfel, cunoașterea unei limbi înseamnă în același timp și cunoașterea unei întregi culturi, astfel mă leagă de română obiceiurile mari ale anului religios, dar și obiceiurile restrânse ale familiei.

Colindele de Crăciun pe care și mama le cântă cu atâta pasiune împreună cu discurile de demult fac, la fel, parte din viața mea precum rituarurile din casa mătușii, în care sora mea și cu mine suntem cocoloșite și răsfățate de când ne știm.

Spațiul românesc este, de asemenea, cel în care am învățat să nu îmi restrâng orizontul la lumea mică ce mă înconjoară. Româna este limba în care mi s-a deschis mintea, în care am fost familiarizată cu cultura în sensul ei foarte larg. În română am învățat să-i respect pe oamenii cu

care mă întâlnesc, să fiu curioasă la ce au de spus. În română am învățat să mă uit la tablouri, să iubesc sunetul făcut de clapele pianului. România este țara în care am făcut primele încercări artistice ținând creioane în mână, folosind pensule și mirosind culori în ulei. Este țara din care, cel puțin în percepția mea, nu lipsesc cărțile.

Am iubit de la primele lecturi literatura, iar studiul de romanistică mi-a permis să mă ocup de această materie prețioasă. Cred, însă, că pasiunea pentru literatură provine din experiențele primare făcute în viață.

Româna este limba în care am început să cunosc lumea și este în același timp limba în care îmi erau spuse primele povești despre prințese frumoase care erau – culmea – și rele, despre vulpi viclene prinse în saci care tânjeau după mirese și despre îngeri păzitori care te salvau din situații primejdioase.

Este limba în care am avut norocul să cunosc atmosfera bogată a basmelor și cărților pentru copii, și limba în care am memorat primele poezii.

Este limba în care mi-a fost dat să fac cunoștință cu Mitzura și Baruu din *Cartea cu jucării* a lui Tudor Arghezi, cu încăpățânatul și răsfățatul *Domnul Goe* al lui Caragiale sau cu Nică din *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă. Din

primele contacte cu literatura, fie ea orală sau scrisă, am câștigat câteva lecții pentru viață. Astfel am suferit deja la o vârstă destul de fragedă pentru că a trebuit să reflectez asupra legăturii dintre bunătate și frumusețe sau asupra diferenței dintre adevăr și minciună.

Autorii români mi-au îmbogățit de la început viața prin operele lor.

Mai târziu aveam să fac cunoștință cu scriitori și poeți ale căror nume au marcat istoria literaturii române și să le apreciez cărțile. Tot aceștia m-au inspirat să traduc și să mă ocup astfel, cu sârg, de primele două limbi ale vieții mele. Pe de o parte trecerea de la o limbă la alta mă pune deseori la încercare, pe de altă parte mă face să realizez că nu există multe preocupări, care să fie mai plăcute decât scotocirea printre cuvinte. Este o muncă deopotrivă practică și teoretică presupunând multă răbdare.

Un text transpus mai întâi mecanic, doar mot à mot, trebuie șlefuit mai departe prin rescrieri pentru a-i deveni fidel textului sursă. Să uiți sensul primar al cuvintelor din limba pe care o traduci, pentru a favoriza atmosfera creată de vibrațiile dintre cuvinte, înseamnă să alegi calea infidelității pentru a te apropia cât mai mult de textul original. Fiind încă la începutul activității de traducătoare, încă mă zbat să-mi găsesc echi-

librul între apropierea și îndepărtarea necesară de textele la care lucrez. Ceea ce îmi permite, însă, această ocupație este să mă scufund în text și să mă ascund în adâncurile și desigur literelor.

Există o varietate de alte motive pentru râvna cu care m-am ocupat de română. Țin la ea pentru că e bine să am de unde alege în fața unei biblioteci plurilingve.

Ador româna pentru că mi se par simpatice cuvintele pocite ale oamenilor simpli care spun *ai răușit* în loc de *ai reușit*, *saltariu* în loc de *sertar*, *într-adevăru* în loc de *într-adevăr*, *tixuri* în loc de *stixuri* sau *Alissandra* în loc de *Alexandra*. Îmi este dragă româna pentru graiurile vorbite în diferitele părți ale țării.

Ce ar fi fost copilăria mea fără întrebarea femeilor din satul bunicilor, de-a cui sunt? Să fiu a cuiva însemna că în acel mediu, care de fapt nu mi era neapărat familiar pentru că îl vizitam rar, aveam prin rostirea numelui de curte al bunicilor un fel de pașaport invizibil, care autentifica faptul că eram de-a locului și că aveam dreptul de a mă perinda pe ulițele satului.

Limba maternă îți permite mai ales acest lucru, să te simți în apele tale chiar dacă nu știi exact cum se face că există un atașament de un anumit teritoriu. Doar ruptura cu acest spațiu te face să realizezi că o limbă înseamnă un univers

întreg și că o trecere la o altă limbă presupune pe lângă învățarea cuvintelor și a gramaticii, cercetarea subînțelesurilor și a tuturor regulilor necrise.

Să înveți o limbă prin experiența de exil înseamnă să trăiești sentimentul unei întârzieri față de vorbitorii noii limbi. Doar când reușești să recuperezi timpul întârzierii ai ajuns în situația privilegiată de a-ți dobândi o nouă limbă maternă și prin aceasta un întreg nou univers.

(**Ana Maria Surugiu** locuiește la Viena, unde a studiat filologie și istoria artei. Traduce din română în germană și lucrează ca ghid cultural)

Magda URSACHE

Încercați cititul. Nu dăunează

O carte-manifest, de pus în mâna tinerilor, a publicat (cam fără ecoul pe care trebuia să-l aibă) Alex. Ștefănescu, la Curtea veche, București, 2014: *Mesaj către tineri. Redescoperiți literatura!* Și asta pentru că noi scrim (sic!), nu (mai) citim. Manifestul vi-l prezint în decupajul meu:

„Întrebarea revine obsesiv: cine mai are nevoie de literatură? Și iată și răspunsul: toți avem nevoie de literatură, dar nu știm că avem nevoie./ Plăcerea pe care o oferă literatura nu face rău./ Este un noroc să ai încă din copilărie o bibliotecă în casă./ La începutul carierei de cititor te substitui personajului principal, mai târziu te substitui autorului, iar în cele din urmă intri în rolul de cititor./ În loc să se angajeze în dispute sterile, scriitorii ar trebui să înceapă o campanie de recucerire a publicului./ Literatura este o marfă miraculoasă care, exportată, rămâne și în țară”. (...)

O carte pe cap de locuitor?!

Aud că lectura nu mai e obligatorie în școală, când ora de română ar trebui să fie *vitală* pentru formarea unui tânăr. Criza minții e dirijată de la vârful. Doamna Andronescu s-a lăsat „garantată” de Vanghelie; un alt ministru al Învățămintului

își nara isprava de a urina pe hărți, la vreme de beție estudiantină; fostul președinte Băsescu se lăuda cu cartea-i puțină. La un moment dat, mă gândeam că, la sugestia președintelui său, premierul Boc va interzice cititul prin ordonanță de urgență. M-am mai liniștit când am aflat că Băsescu începuse *Levantul*. L-o fi terminat?

Statisticile spun că în România se cumpără, anual, o carte pe cap de locuitor. Cred că este o exagerare: poate un sfert de carte, un capitol, un fascicul, cum se vindeau cărțile la cooperativele sătești. Vânzătorul le rupea bucăți și le dădea, contra cost, țăranilor, alături de gaz și de pâine. Doar n-o să mai stăm la coadă, la librărie, ca-n vremi comuniste. Dar la ce librărie? Casa Cărții din Buzău a devenit sediu BRD. O librărie de campus ieșean a devenit restaurant, ca să se citească etichetele de pe sticle.

La un an de la moartea lui Preda, s-au îngheșuit 2500-3000 de persoane să cumpere volumul omagial *Timpul n-a mai avut răbdare*. A venit mișcarea.

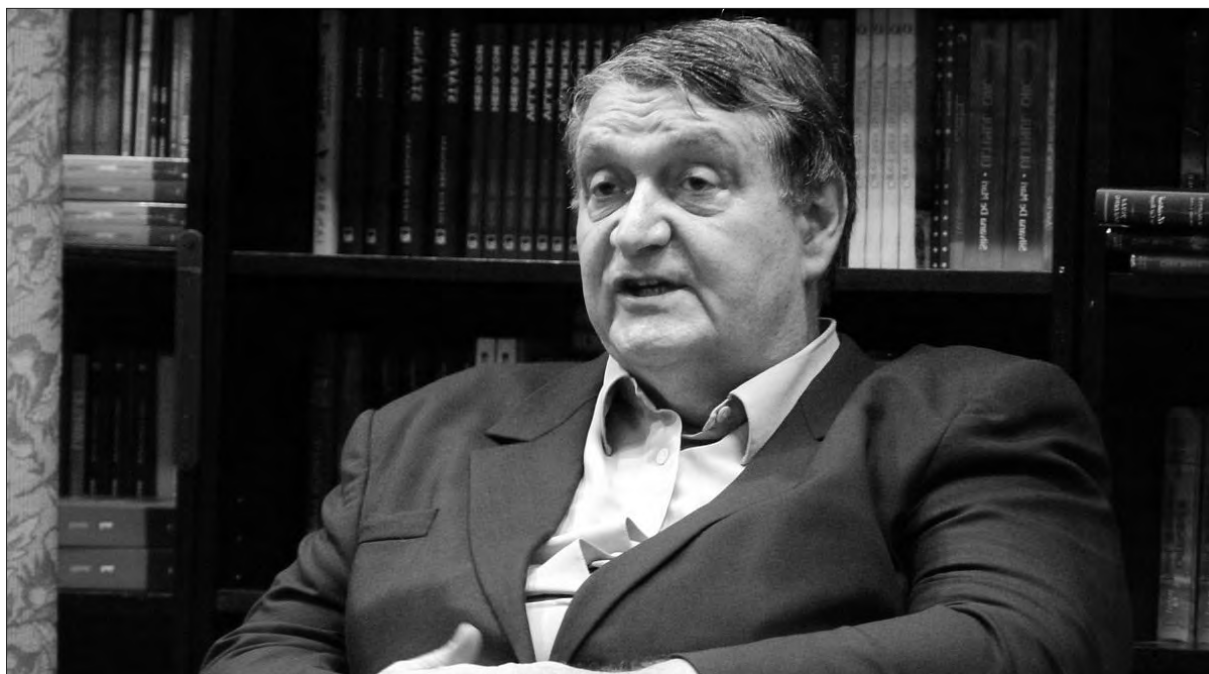
Din păcate, librăriile, câte mai sunt, suportă invazia de non-valoare, pe care Alex. Ștefănescu o aseamănă cu o maree neagră. (Ar fi interesant de știut câte titluri apar pe zi.) Un tsunami de ro-

POLEMICI DE VARĂ

mane mai proaste decât *Diavolul se îmbracă de la Prada* (Lauren Weisberger) sau *Jurnalul lui Bridget Jones* (Helen Fielding). „Nu este vorba de excepții nefericite, se revoltă criticul Alex. Ștefănescu, ci de un adevărat fenomen, care mărește răul de care suferă oricum în prezent literatura română. Dar câți critici reacționează la distrugerea prestigiului de care se bucură literatura, la noi, de aproape două sute de ani”.

Autorul, care poate spune: „Nimic din ce-i tipărit nu-mi rămâne străin”, enumeră „principalele cauze ale scrierii unor cărți proaste”. Le rezum, prin decupaj de subtitluri: „Alegerea unui stil inadecvat; Comunicarea unor banali-

tăți pe un ton solemn; Imitarea stilului științific; Poetizarea forțată a textului; Proslăvirea, în cuvinte pompoase, a unui scriitor de o valoare modestă; Cosmetizarea realității; Înțelegerea originalității ca excentricitate; Pasișarea unor scriitori cunoscuți; Confundarea poeziei cu un joc de rebus; Încercarea de relansare a poeziei propagandistice; Reinventarea limbii de lemn; Hiperinterpretarea operelor literare; Compunerea unor texte umoristice fără umor; Înțelegerea SF ca o paradă de terminologie științifică; Copilăria fără grație”.



Un optimist: Alex Ștefănescu

De la *Sunt un fund*, la *Fut și la revedere*...

Literatură proastă s-a scris oricând, e inevitabil, la noi, însă subliteratura e promovată, premiata, aplaudată. Unde ești tu, Motru, Doamne, să te lupți cu *pseudocultura*! Unde ești tu, Maiorescu, să le strigi veleitarilor *În lături*! Unde ești tu, Mircea Eliade, să le spui tinerilor că lecturile se fac „în acord cu ritmurile cosmice”. Exemplificare posibilă? Voiculescu, la ceasuri grele, în octombrie, luna sa de naștere, când ziua scade, când viața scade... Sau Bacovia, în decembrie: „Te uită cum ninge decembrie.../ Nu râde... citește nainte”.

Spune, mult prea optimist, Alex. Ștefănescu, el însuși profesor o vreme, că ar preda altfel literatura română, sfidând programele și manualele: „Aș face cu totul și cu totul altceva. Le-aș cere elevilor *să-mi recomande ei* cărți bune (ca să am ce citi în week-end) și să-mi explice de ce anume le consideră bune”. Sigur, „le-aș confirma sau infirma aprecierile, aș citi cu glas tare pasaje din cărțile parcurse de mine la îndemnul lor”.

Periculoasă întreprindere! S-o citești cu glas tare pe Medeea, care a găsit cu cale să aleagă, din opera-i, la Zilele Eminescu de la Botoșani, un rateu pornografic? Mai bine rămâi uitat în banca de la geam, ca să nu spun în banca ta, decât să câștigi popularitate șocând ca Medeea, care se vrea în pat cu Spiritul vremii, ca să zic așa, cân-

tând penisul lung și negru al ei sau al altcuiva, al altui poet „penetrant” de România.

Și dacă elevii i-ar cere lui Alex. Ștefănescu să comenteze tipărituri ridicate-n slăvi în protoeria lui Cristi Tabără? Ca *Sunt un fund* ori scena violării unui biet câine, cu varianta curcan? Pe autori nu-i mai numesc. De-atâta ludic, s-a ajuns la „cartea care pute”. Și nu-l văd pe Alex. Ștefănescu citind un vers deplin în nuditate/ nulitate ca „Fut și la revedere”, al doamnei Nicolaie, într-o sală de clasă. Doar n-a ajuns „Liber în ultimul hal” (titlul lui Marius Dumitrescu, apărut la Paralela 45, în 2001).

Dar ce s-ar face Alex. Ștefănescu față-n față cu o cititoare (de escortă?) care nu știe cine-a scris *Floare albastră*, dar i se dă timp de expunere pe sticlă? „Am luat zece la română, am știut”. „Uite că nu-mi vine cine-a scris *Moromeții*. Tot Rebreanu?”. Era sigură zdrumpeșa făptură că Sadoveanu a scris *Ultima noapte de dragoste, întâia de război*. Europarlamenta Birchall era convinsă că a scris-o Rebreanu și uite-o în staff politic.

Între Pizdeț și Morții mă-tii...

Pontac a devenit sinonim pentru plagiator, doamna Rozalia Biro habar n-are ce înseamnă *biped*. Dar Severin a știut componența apei? „Alături de hidrogen, nota Thomas Alva Edison, pro-

stia e cea care se găsește în cea mai mare cantitate în univers”.

Câte monumente de prostie și de ignoranță nu lansează canalele! „Te pui cu blondele”? Pentru ele, *Ion* e scris de Marian (sic!) Preda, iar Brâncoveanu e o stație de metrou și au luat baccalaureatul. Oricât ar fi de ciumace, de goale la trup și la minte, fătuci crude, pistoale sexy, păsărințe, lorete, biance ocupă ecranele. Iar Minodora, „care face minuni cu gura” la Morar în emisiune, e mai cunoscută decât Ana Blandiana. Lui Alex. Ștefănescu însuși i s-a întâmplat, când li s-a arătat trecătorilor poza sa, să fie confundat cu Leon de la Strehaia, omnicunoscut pe pietonală. Cum ar arăta Alex. Ștefănescu lângă filosoafa Mihaela Rădulescu? Ca umbrela lângă mașina de cusut (de scris), pe masa de operație.

Și dacă Alex. Ștefănescu ar avea în clasa virtuală un elev librovor care i-ar recomanda *Pizdeț* sau *Morții mă-tii*, ce-ar face? Ar intra în *silenzio stampa* de uluire când o adolescentă blondă sau brună – totuna – și-ar presăra discursul despre *Băgău* cu ticul verbal al personajului principal, „pula-n beci”, așa cum vorbesc doamnele de la linia fierbinte? Nu, n-ar tăcea, ar taxa, ca la carte, „plăcerea plebeiană de a murdări”. I-ar spune că e vorba de „exhibarea mizeriei, fără o justificare estetică” și că această modă, omologată prin constituirea unui fel de curent literar, „mizerabilismul”, ar putea fi numită „inscripții pe pereții

toaletelor publice”. Aș adăuga: nu citești o carte nici să adormi, nici să-ți omori timpul, nici să-ți satisfaci înclinația de voyeur.

Sentința *Iubește și fă ce vrei!* nu poate fi parafrazată în *Citește și fă ce vrei!* E puțin diferit: chestiune de alegere: *Stăpânul inelelor* sau *Amintiri din copilărie*? Amatoarelor de lecturi fastidioase n-o să le placă Dora Pavel, care face, în *Agatha murind*, literatură, nu *trash* ca Sandra Brown. Dar, cu timpul, perseverând, nu perverserând, vor deveni din ce în ce mai exigente, refuzând sub sau nonliteratura. Și da, sunt *lecturi îndrăgostite* și *lecturi ne-îndrăgostite*. N-aș citi, să am tot timpul din lume, *Viața lui Columbeanu* scrisă de Tache, cu atât mai puțin ce așterne pe hârtie doamna Pink. Caut „aristocărțile”, cum le spune Silvia Colfescu, profesionista editoare de la *Vremea*. Fac precizarea pentru că, atunci când căutam o carte de Vintilă Horia, tipărită la Editura *Vremea*, librărul m-a dojenit: „N-avem. Asta-i editura lui Adrian Păunescu. Noi nu difuzăm așa ceva”.

L-am lăsat în legea lui. Ce să mai comentez dacă o tânără care profesează excelent biblioteconomia mi-a spus că studenții masteranzi la Litere nu pot completa o fișă de comandă. Și-mi vine-n minte ce scria, în jurnalul *Avocatul diavolului*, Modest Morariu, un „iluminat” al editării: „În definitiv, prin ce ne-am putea argumenta superioritatea față de furnici? Un răspuns posibil: prin Bibliotecă”.

Urmașii lui Creangă

Unul dintre proiectele venerabile ale Muzeului Național al Literaturii Române Iași, *Poveștile de la Bojdeucă*, a ajuns la ediția a XX-a. Ca în fiecare an, un juriu alcătuit din personalități culturale a stabilit câștigătorii. Selecția s-a făcut din cele câteva sute de povești trimise de adulți și copii din România

și nu numai. Poveștile câștigătoare au fost incluse în volumul *Poveștile de la Bojdeucă*, apărut la Editura Muzeelor literare din Iași. În cele ce urmează, publicăm cele două lucrări care au obținut Premiul I.

(*Dacia literară*)

Denisa LEPĂDATU (Galați)
Premiul I – secțiunea Copii

Vise la microscop

Sunt o persoană nonconformistă... ador să întorc lumea pe dos, să cutreier prin buzunarele ei și să scot de acolo cele mai profunde și sofisticate sentimente. Le studiez la microscop și adaug, acolo unde e cazul, și mai multă culoare. Am înțâlnit, de exemplu, mai deunăzi, un oftat care zăcea dezamăgit lângă o casă mai veche decât poaveștea pe care bunica o ștergea de praf în mini-muzeul din podul casei. L-am luat în palmă și l-am simțit cum caută adăpost, temător de privirea mea indiscretă. Cu o pensetă, am dat la o parte pielea lui sfărâmicioasă și cu stupoare am descoperit o inimă mică, mică, aproape deloc observabilă. Rămase mai inocent ca nicicând: doar

cu privirea pură îndreptată spre pielea ce atârna neputincioasă și cu inima micuță, imaculata inimă ce tremura ușor. Pe lângă aceasta, i se vedeau câteva vene care, în loc să pulseze sânge, pulsau sentimente, care, desigur, aveau la rândul lor privire, inimă și vene ce pulsau sentimente din ce în ce mai profunde și mai sofisticate. Un fel de păpuși Matrioșka ale sentimentelor. Sentimente cu privire, inimă și vene. Matrioșka cu privire, inimă și vene ce pulsează sentimente.

Dar, vai!, a venit iarna. Pielea sentimentelor atârna înfrigurată și privirile lor dârdâiau de frig. Păreau ca niște cifre zgribulite de vremea posomorâtă. A trebuit să pun la loc, ca la început, fiecare venă, fiecare inimă, fiecare bucățică de piele și fiecare privire pentru ca nu cumva să degere vreuna. Am hotărât ca până la primăvară să le las acolo, în sertar, ca pe niște obiecte pe care le depozitezi temporar, niște obiecte cu inimă, vene și

privire. Însă ați mai văzut vreun copil să stea așa de mult timp (din iarnă până-n primăvară!) fără hobby-ul său preferat?!

Am încercat să dau la o parte cu aceeași pensetă pielea cerului. Dar ce dezamăgire! Niciun sentiment! Prin inimă curgeau nori, iar prin vene cutreierau stele albe, stele roșii, stele mici și stele mari. Dar niciun sentiment, niciun pic de emoție, nicio privire care să fie urmată de altă privire care, la rândul ei, să fie urmată de o altă privire! Nicio Matrioșka a privirilor, nicio venă în care să găsești alte și alte priviri care să te urmărească drept spectatori timizi și neputincioși.

Aceeași dezamăgire am avut după ce am dat la o parte pielea unei frunze, inima ierbii și venele unei vrăbiuțe. Dar nu am renunțat!

Am călătorit departe, departe, atât de departe, încât nicio hartă nu mă putea dumiri unde mă aflam. Eram doar eu și penseta pe care o țineam ascunsă în buzunarul rochiței cu buline. Pășeam cu grijă printre anotimpuri, numai senzația de rece sau cald și parfumul ce se simțea în aer mă ajutau să pot face diferența. Deasupra mea, în clopote de diferite culori, pluteau gândurile oamenilor. Doar câteva care stăteau neclintite, ținându-și palmele pe pereții de sticlă, cu obrajii umezi, priveau către surâsurile ce răsăreau printre copacii prinși cu rădăcinile de cer și crengile pe huma transpirată, numărând rotațiile pământului. Pe crengi se aflau înfășurate cu grijă o mulțime de destine. Din interiorul lor se auzea

ticăitul orologiilor ce se jucau, suprapunând perioadele de timp pierdute fără niciun rost. Fira-vele secunde desenau cu creta forme geometrice, pornind dinspre interior către exterior. Rareori deschideau ușa timpului pentru a-și arunca o privire către o altă dimensiune a vieții.

În dreapta mea răsărise printre ierburi un șotron conturat cu raze de lumină. M-am îndreptat către el timidă, ținându-mi respirația pentru a nu deranja pe cineva care în acel moment ar fi putut să se joace acolo. Dar surpriză! Eram singură, așa că am îndrăznit să pășesc printre căsuțele în care cifrele romane se roteau după soare. Privindu-le, mi-am amintit de cifrele fosforescente, primite în dar de la tatăl meu ca urmare a rezultatelor frumoase pe care le-am obținut la olimpiada de matematică. Ori de câte ori deschid ochii în timpul nopții, le zăresc pe pereții camerei și mereu sunt invitată să pornim împreună în vreo călătorie...

Curioasă, am luat în palmă cifra unu și deodată am simțit-o cum toarce, asemenea unei pisici alintate. Celelalte cifre mă priveau cuminți, studiindu-mi fiecare mișcare. Cifra șase își tot închidea și deschidea bucla, încercând să se rostogolească. M-am aplecat și, cu un deget, am împins-o ușor. Printre hohote de râs mi-a mulțumit, îndemnându-mă să fac și eu același lucru. La început am refuzat, dar văzând cât de dezamăgită era, mi-am luat inima în dinți și m-am rostogolit în iarbă, având grijă să nu strivesc din greșeală vreo creatură ivită de nicăieri. Nici nu am apucat

să mă ridic, că am și auzit aplauze.

Cel mai mult și mai mult m-am bucurat văzând că cifrele mă considerau deja prietena lor și se bucurau că le-am acceptat jocul. Într-o clipă aveam brațele pline de cifre catifelate ce așteptau să le alint, așezându-și capul pe umerii și brațele mele. Le simțeam cum respiră și nu am rezistat rugămintelor. Așezându-mă pe șoapta vântului care tocmai încerca să se strecoare printre noi, am pornit în călătorie. Am hotărât să coborâm abia când am ajuns pe linia orizontului, locul unde visele neîmplinite erau depozitate temporar, până când cineva se încumeta să le creioneze un final fericit. Piciorușele celor mai neastâmpărate dintre ele ieșeau din sertarele întredeschise. Le priveam neputincioasă, imaginându-mi că, într-o zi, acolo nu va mai fi decât ecoul râsetelor de bucurie.

Deodată, zăresc printre ele o luminiță aurie ce se mișca atât de repede, încât cu greu reușeam să observ unde se află în următoarea clipă. Simțeam că sunt urmărită și nu înțelegeam de cine și de ce.

– Hei! Cine ești și ce vrei? întreb eu cu vocea strivită de emoție.

În tot acest timp cifrele s-au înghesuit în buzunarele mele și le simțeam tremurând atât de tare, încât am fost nevoită să îmi așez palmele deasupra lor pentru a le proteja.

Un foșnet ce se auzi în spatele meu mă făcu să întorc capul. Am apucat să văd o umbră care a dispărut într-o fracțiune de secundă. Nu știam ce

să cred: mi s-a părut doar, sau într-adevăr fusese ceva? M-am hotărât să plec de acolo cât mai repede, așa că am făcut doi pași înapoi și m-am pregătit să fug din acel loc.

– Au! M-ai călcat! aud strigând de undeva, de jos, o voce subțire.

Am rămas nemișcată și am privit foarte, foarte atent. Lângă piciorul meu, am zărit un omuleț străveziu care, atunci când gesticula, împrăștia în jurul său o lumină strălucitoare. Mă privea cu ochii în lacrimi și în acea clipă am gândit că am făcut cea mai urâtă faptă din viața mea.

– Iartă-mă! Nu am vrut să-ți fac niciun rău! Îmi poți spune cine ești și ce cauți aici?

Văzându-i trupul fragil, mi-am dat seama că nu eram în pericol. M-am aplecat și, întinzând brațul, l-am lăsat să urce în palma mea. Piciorușele lui mă gădilau și am început, fără să vreau, să râd foarte tare. Privindu-mă, începu și el să râdă. În clipa aceea nu mai exista între noi nicio urmă de frică. Cifrele începură să scoată încetișor capul, să ne privească foarte curioase, neînțelegând de ce suntem atât de veseli.

– Sunt un vis rătăcit, spuse omulețul. Într-o iarnă, înainte de Ajunul Crăciunului, o fetiță m-a ținut alături de ea zi și noapte, timp de o săptămână...

În acea clipă, omulețul se uită trist la mine și se opri din povestit.

– Și? îl întreb eu curioasă. Ce s-a întâmplat mai departe?

POVEȘTILE DE LA BOJDEUCĂ

– Of! Când a trebuit să scrie ce dorește să-i aducă Moș Crăciun, a renunțat la mine, alungându-mă. Când ne adunam noi, toate visele copiilor, la un loc, aduceam multă fericire pe chipurile oamenilor. Dar acum rătăcesc, așteptând ca cineva să mă dorească din nou. Cineva care vrea să fiu acolo pentru totdeauna.

Ascultându-l, am început să mă simt vinovată. De câte ori nu am renunțat și eu la visele mele, unele dintre ele crescând odată cu mine! Nu mi-am imaginat că, renunțând la vise, acestea ajung să fie abandonate într-un loc lipsit de viață. Regretele m-au copleșit și am simțit cum lacrimile îmi curgeau fără voie.

Îmi amintesc cum am renunțat brusc la unul din cele mai importante visuri ale mele, acela de a fi balerină. Prin mintea mea trec și acum imagini din ziua în care bunica m-a dus la prima lecție de balet. Antrenamentul mi s-a părut pe atunci foarte greu și la finalul orei i-am spus bunicii, pe un ton hotărât, că renunț pentru totdeauna la această dorință. Bunica m-a îmbrățișat și, foarte calmă și blândă, mi-a spus să fac ceea ce simt, deși vocea ei îmi spunea altceva...

– Hei! Ascundeți-vă! A început să plouă! strigară speriate cifrele, ascunzându-se repede, repede în buzunare.

Uitându-mă după ele, îmi dau seama că, de fapt, lacrimile mele le-au udat. Amuzat, visul îmi făcu ușor cu ochiul.

– Ieșiți afară, pentru că nu plouă! E vina mea...

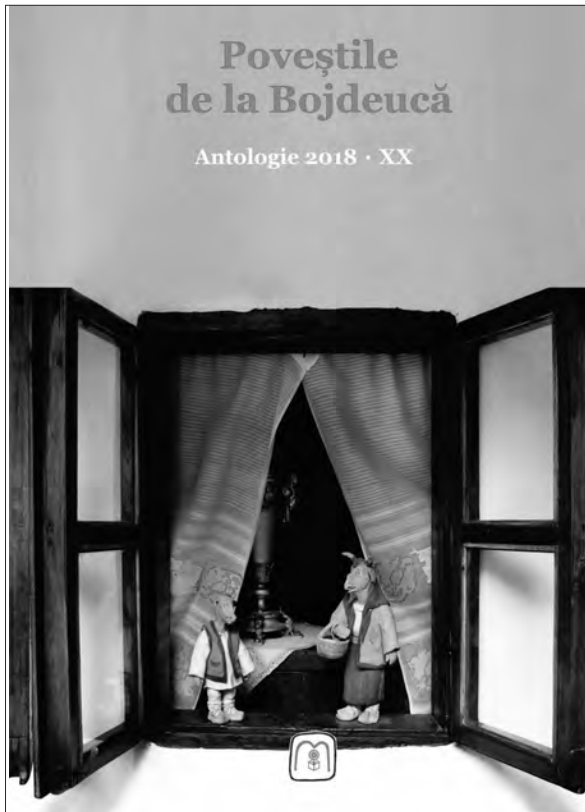
Strecor mâinile în buzunare și le scot, așezându-le pe rând în fața mea.

– Faceți cunoștință: el este un vis, spun eu privind către omuleț, iar ele sunt niște cifre!

Bucuroase că au un nou prieten, acestea încep să alerge în jurul lui, provocându-l la joacă. Entuziasmat, acceptă, ajungând astfel să joace Baba-Oarba, Omul Negru și, bineînțeles, De-a v-ați ascunselea. Unde altundeva, dacă nu printre hainele mele și prin părul meu? Simțeam cum țopăie dintr-o parte în alta și mă bucuram și eu cu toți laolaltă. Când au obosit s-au așezat în brațele mele și-au adormit.

Nu știi cum, poate de fericire, am adormit și eu. Nu-mi amintesc mare lucru din ce s-a întâmplat după aceea, dar cel mai mult și mai mult m-am bucurat când, trezindu-mă, am constatat că sunt acasă, în patul meu. Pe pereți, cifrele fosforescente cumpărate de tatăl meu luminau întreaga cameră. Acum le priveam cu alți ochi, știind că am fost împreună într-o călătorie pe care puțini au ocazia să o facă.

M-am întors de acolo cu un singur gând: nicio dată, oricât de greu va fi, să nu-mi abandonez visele! Ele merită trăite!



Simona LIUTIEV (Pitești, jud. Argeș)

Premiul I - secțiunea Adulți

New land și titirezii de acadea

- Aterizaaaaaareeeee, se auzi deodată, în timp ce fetele plonjau cu fruntea direct într-un praf roșu, dulceag. Haideți fetelor, ați ajuns pe Pământ!

- Dar nu voiam acasă! Hei, stai, dar asta nu e Pământul nostru!

- Nu, e pământul nostru, se auziră glasuri ascuțite care se întorceau ca într-un ecou.

- Dar ce repede ați ajuns, se auziră și mai multe voci în jur.

Când se dezmeticiră, fetele văzură alături zeci de titirezi rotitori, care dansau în reprize, într-un picior, cu opriri scurte. Semănau cu zbârneli pe care-i învățase Sky pe parchet când era mică. Numai că acești titirezi nu se opreau de tot, decât la apusul soarelui, când regele strănuta pe ei atât de tare, încât li se scurgeau culorile. Nimeni nu-l văzuse vreodată pe rege, dar auziseră că avea alergie la culorile apusului, nu le putea suporta deloc. Dar nici nu găsisese o soluție să împiedice soarele să mai apună, să fie mereu zi. Astfel că, de fiecare dată când soarele se pregătea de culcare, pe rege îl apuca o așa criză de strănut, că își întina toți supușii. Se spunea că acela e momentul când puteai părăsi planeta. Era atât de plin de stropi strănutului lui, încât le făcea duș tuturor titirezilor, care erau obligați să se culcușească așa, întinați, în cocioabele lor spinose și suculente din cactuși.

Se spunea că regele acesta avea cele mai frumoase fete pe care și le putea închipui cineva. La fiecare criză de strănut, se nășteau câteva prințese, care se transformau în prințese roz, un roz ca de Ierusalim, abia în zori, când își făceau

prima baie în curcubeu.

Sky și Sao se sprijiniră una pe alta ca să se ridice, dar nu puteau scoate nici măcar un sunet de uimire. Tărâmul aceasta era mai ceva ca în povești, toate culorile curcubeului se imprimaseră în scoarța planetei și a locuitorilor. Puteai auzi râuri din suc bolborosind cu bule, cascade din baloane de săpun, peste tot vedeai cabane decupate în cactuși mustoși cu acoperiș din paiete, aerul era din baloane cu miros de flori, iar munții din caramel cu tobogane de bezea. Peste tot unde te uitai dădeai de mult, mult, prea mult zahăr. Totul aici era amețitor la propriu. De la mirosul prea dulce, la culorile spiralate, la lumina puternică. Și, din nou, ca peste tot în univers, multă-multă mișcare. Munții se mișcau, vulcanii musteau caramel, râurile fierbeau, pământul se desprindea și se unea mereu ca piesele de puzzle. Singura distracție a titirezilor era să combine piesele astfel încât planeta lor să arate în fiecare moment altfel, diferit. Dacă voiai să urci pe un munte, până ajungeai la el, deja se muta în altă parte. Titirezii ăștia se țineau de șotii.

– Dacă vreți să vă plimbați pe vreo variantă de New Land, trebuie să vă puneți schiuri în picioare. Nu vă putem permite să călcați murdare pe pământul nostru. Nu vrem să riscăm să ne dați vreo boală. Hai, puneți-vă schiurile astea din ciubuc și așteptați zorile lângă curcubeul sacru pentru baia de culori. E singurul moment când puteți

face o baie. Până atunci, admirați apusul. Soarele nostru, ca și al vostru, se culcă în cel mai frumos fel văzut vreodată. Numai regele nostru nu-l suportă, parcă e blestemat. Cum să nu radiezi peste o planetă atât de dulce, veselă și colorată? Deodată, se auzi un tunet cu întreruperi și se porni un potop de sirop de zahăr ars care întină toată valea. Titirezii dispărură ca prin farmec. Încercând să dezlipească broboanele de caramel, Sao și Sky se treziră cu urme ca de arsură. Dar nu avură timp să-și plângă prea mult de milă, căci observau cum din ceea ce înainte fuseseră doar stropi, acum fierbeau în contact cu pielea și scoteau un abur fin, transparent, cu un contur ca de stafie. Apoi aburul se ridica și se amesteca cu baloanele de aer. Forme, râsete, culori și parfum prindeau viață în fața celor două musafiri nepof-tite, părând să nici nu le observe și se îndreptau cu toatele în susul curcubeului, așteptând dimineața.

– Sao, îți dai seama, tocmai am văzut cum se nasc copiii!

– Eu nu cred că noi ne naștem din abur, răspunse Sao, foarte nemulțumită de aflarea misterului. Și nici nu suntem făcute din scuipat cu zahăr.

– Ei, nu o lua chiar așa! Tare supărăcioasă ai devenit! Asta e planeta soră geamănă cu a noastră și asta se vede deja. Și la noi copiii vin întâi cu sufletul și-și caută părinții, apoi, o forță nemaivă-

zută și neștiută le pornește inima. Nu ți-a arătat mama ta niciun film despre cum se formează copiii? Eu am văzut la mami pe telefon și nu am mai putut să uit, dar i-am spus că nici nu mai vreau să văd niciodată. Cum facem să fim și noi ca titirezii, ceru Sky un sfat.

– Vă pot ajuta eu, se auzi ciobocometa. Din cauză că nu am colțuri, mă pot învârti ca un disc, exact cum fac titirezii, nu e nicio diferență. Ce culori vă plac? V-ați hotărât? Trebuie să semănați cât mai bine cu titirezii, să nu își dea nimeni seama că sunteți fetițe. Altfel, toată planeta va dispărea. Singurul moment când puteți face asta este înainte de răsăritul soarelui, când toți se trezesc și dau buzna la curcubeu să-și facă baia zilnică de culori. Să sperăm că în îngrămădeala aceea veți trece neobservate. Cea mai mare înghesuială este la mov, verde, roșu și albastru, așa că vi le recomand. Fix în această ordine. Curcubeul sacru e singurul loc de pe planeta asta care nu își schimbă locul.

– Dar mie îmi place roz, zise Sky, și nu e în curcubeu.

– Și mie portocaliu, completă Sao.

– Din păcate, Sao, nu poți alege portocaliu sau galben fiindcă sunt culori rezervate doar celor în vârstă. Nici tu, Sky, nu poți alege roz, căci e doar pentru prințese. Și nu e un roz oarecare. Este exact rozul pe care-l face soarele la răsărit în Țara Sfântă. De aceea voi nici nu îl puteți vedea de pe

Pământ. Ce, știa vreuna din voi că există roz în curcubeu? Vedeți? Trebuie să vă mulțumiți cu ce este. În plus, de ce ați vrea să ieșiți în evidență? Aici nu e ca pe Pământ. Nici chiar acolo nu e prea bine să vrei să fii altfel. Uitați-vă la mine, ce am rezolvat că sunt diferită?

– Păi, uite, că așa diferită cum ești, ai găsit un loc și pentru tine. Chiar, de ce nu rămâi aici? Ori cum pe Neptun nu te apreciază nimeni.

– Nimeni nu ar trebui să își dorească să trăiască altundeva decât unde s-a născut. Toate au un rost. Acolo este locul meu. Uite, de exemplu, cum ați fi ajuns voi aici dacă eu îmi părăseam planeta? Nu ne-am mai fi întâlnit, iar voi nu ați fi avut cum să aflați de planeta New Land. Cândva, fiecare va afla care e rostul lui acolo unde s-a născut.

– De ce plângi? Sao, încetează, aici nimeni nu e trist, încercă să o încurajeze Sky. O să-i trezești pe toți! Așteaptă măcar să înceapă muzica Universului să te acopere. Nu s-a referit la tine, cometa chiar nu a vrut să te jignească.

– Muzica Universului? Chiar la toți le place muzica, suspină Sao. La fel și matematica?

– Da, confirmă cometa! Armonii ca aici nu o să mai întâlnești în viața voastră. O să vi le amintiți cândva. Muzicienii voștri romantici au fost aici. Și matematicianul Newton a iubit muzica. Acum, hai, să facem cumva să arătăm ca titirezii, că se apropie dimineața! Una din voi să stea sub mine,

cealaltă deasupra. Puneți ciubucul vertical să țină loc de picior și țineți-vă bine de el! V-ați dat vreodată în lanțuri? Nu, cred că sunteți prea mici. Haideți, pregătiți-vă pentru răsărit! E ceva de-a dreptul spectaculos! Trebuie să ne apropiem. Țineți minte că avem o singură încercare până când vin titirezii. Dacă ratăm, nu veți cunoaște prințesele și toată planeta aceasta va dispărea de sub noi, până să ne dăm seama. Dar dacă veți ieși frumoase și prințesele vă vor alege ca să alunece cu voi pe curcubeu pentru baia de dimineață, veți fi cu adevărat norocoase. Trebuie să vă iasă spirala perfectă. Știu eu care e mișcarea de rotație și cu ce viteză se face. Lăsați pe mine! O să vedeți că sunt și eu bună de ceva pe lumea asta infinită.

– Vrei să spui că nu ai greșit drumul și ne-ai adus aici intenționat?

– Ce ar fi o călătorie în Univers, dacă două fete nu întâlnesc prințese adevărate?

– Noi voiam să ne întâlnim cu prietenii noștri!

– O să-i întâlniți și pe ei, vă așteaptă!

– De ce nu ne-a spus nimeni asta până acum?

– Haideți! Țineți-vă bine! Să nu cumva să vă dezlipiți! E șansa voastră!

O muzică suavă creștea la fiecare secundă de gând, pe măsură ce soarele, încălzit, se dezvelea de sub pătura norilor nopții. Titirezi încă amețiți se năpustiră pe ușile colibelor cactus ca să nu-i prindă soarele decolorați. Mustul cactușilor-colibă le dizolva culoarea peste noapte și erau de

nerecunoscut. Țasta era acum norocul fetelor, că la primul ceas al dimineții, niciun titirez nu mai era spiralat. Așa cum le spusese ciobocometa, bălăceala cea mai mare era la mov, verde și roșu. Cometa le duse dintr-o singură mișcare de disc pe sub toate culorile curcubeului, până ca ele să apuce să se dezmeticească sau să aibă vreo preferință. Arătau acum ca două acadele perfecte în razele soarelui, tocmai la timp să audă răsete zglobii, exact ca atunci când ești gădilat. Sus, pe bolta curcubeului, prințese mici, încă transparente, se aruncau pe titirezi, pe care-i mânau învârtindu-se până la cascadele de clăbuci, unde-și făceau înviorarea. Unele zburau mai sus, prin baloane cu miros suav, altele, mai plinuțe, se ridicau mai aproape de sol, printre baloanele cu esențe tari. Aerul din toată atmosfera planetei avea bază și vârf, întocmai ca un parfum. Cascada prințeselor era roz decolorat sus și foarte aprins jos. Prințesele tinere și ușoare preferau să plonjeze din vârf, în timp ce surorile mai mari se duceau direct în valurile de spumă spartă de la baza curcubeului. Dintr-o dată, chiar pe discul ciobocometei, transformată acum în titirez, se aruncase un bebe prințesă, care făcea prima ei baie. Fetele erau atât de emoționate, că nu îndrăzneau să se miște, nici măcar cât să își întoarcă capul. Se țineau strâns de bețele de ciubuc, în timp ce inima le bătea cu o viteză inimaginabilă. Noroc că în hărmălaie nici nu se auzea, altfel le-ar fi dat

precis de gol.

Baloanele cu esențe se spărgeau la cea mai mică atingere vărsând parfumuri ușoare. E lesne de înțeles că fetele zburau acum în straturile de sus. Ar fi fost interesant de aflat cum se hotărâse aerul de pe New Land să se adune în baloane, în funcție de esențe de parfum, ce anume în compoziția lui hotărâse asta. Dar pe cine să întrebe? Nu puteau risca să dispară planeta pentru o simplă curiozitate de-a lor. Vor căuta informația când vor ajunge acasă. Deocamdată, momentul era unic. Înțelegeau parcă și de ce vânau oamenii clipe și nu ani. Ar fi putut explica și cum adică poți trăi o clipă cât o viață. Lui Sky îi venea să râdă gândindu-se la cadourile de la grădiniță sau de la ziua ei. Cutii mari, strălucitoare, ambalaj mult, polei, fundițe pentru cine știe ce joc de plastic sau păpușă. Toți copiii săreau pe cadourile mari, fără să știe, de fapt, că cele mai frumoase cadouri, o carte, o bijuterie, nu au nevoie de volum, ca să nu mai vorbim de acele daruri care nici nu pot fi ambalate: dragostea părinților, prietenia, râsul, bunătatea.

Fetele nu aveau surori, așa că nu mai asistaseră înainte la baia unui bebeluș. Nimic însă nu se compara cu baia unui pui de prințesă. Universul cânta romantic și difuz, titirezii dansau împrejur, prințesele alegeau cele mai mari bule roz și le suflau către bebelușă, în timp ce ciobocometă și fetele noastre îi dădeau drumul de sus

prințesei și o prindeau două jeturi mai jos și tot așa până la baza cascadei, în chicoteli generale de plăcere pură. Sky putea să jure că și Soarele surâdea, exact ca într-un *icon* de pe calculator. Acum el reușise să iasă cu totul de după perdeaua nopții și ultimele armonii se pregăteau să încheie jocul roz, dintr-o lume spiralată și parfumată. Sao își pironise și ea ochii spre soare, nu se putea să se întoarcă acasă fără o aventură incendiară. Ceva în ființa ei striga spre soare, încă de la începutul călătoriei lor.

– Vreau să mă luați cu voi, le strigă o prințesă.

Fetele înghețară, nu ar fi trebuit să se dea de gol. Nici nu știau prea bine cum fuseseră descoperite, cum de își dăduse cineva seama, așa că tăcură.

– Hei, cu voi vorbesc! Nu o să spun la nimeni! Vreau să merg cu voi. M-am plictisit de atâta dulce și roz, insista prințesa.

Sky și Sao văzură o prințesă frumoasă care privea de pe un disc de loly-pop la baia generală.

– Tu de ce nu faci baie, îndrăzni să o întrebe Sky.

– M-am plictisit să fac în fiecare zi același lucru. Totul se repetă la nesfârșit! Vreau aventură! Sunt prințesă, ar trebui să am tot ce-mi doresc! Și sunt prea deșteaptă să mă mulțumesc doar cu curcubeie, băi de spumă, titirezi de acadea. Eu vreau mai mult de la viața mea! Și trebuie să am! Tatăl meu e rege! Dacă nu mă luați cu voi

POVEȘTILE DE LA BOJDEUCĂ

În secunda asta, o să fac un război de o să se oprească și titirezii din învârtit, iar curcubeul o să fie atât de furios că o să dispară toată planeta asta cu distracția ei stupidă cu tot. Dacă eu nu mă distrez, atunci să nu se mai distreze nimeni. Ați înțeles?

Fetele nu înțelegeau cum cineva atât de frumos și firav poate fi atât de egoist. Încă nu își reveneau din uimire și nu știau ce să-i răspundă, ca nu cumva să o supere și mai tare. Pe de altă parte, nu puteau să-i permită să distrugă întreaga planetă pentru o dorință atât de absurdă de-a ei. Le trebuia repede un plan, dar parcă nu se puteau concentra de uimire. Ca de obicei, cometa le scoase din încurcătură.

– Sigur că te luăm, dar mai întâi trebuie să te duci să ceri voie părinților tăi și să îți iei la revedere. De unde să știm noi că nu ne păcălești? Dacă nu ești o prințesă așa cum spui? Prințesele au maniere. Trebuie să fii o fetiță absolut specială ca să mergi cu noi în călătoria asta. Și mai ales curajoasă. O fetiță care pleacă pe ascuns, pur și simplu nu merită un așa cadou. Noi te vom aștepta aici. Sunt convinsă că tatăl tău, între două strănuturi, va avea timp să se gândească dacă îți dă voie. Și mai trebuie să fii absolut convinsă că nu mai ai nevoie de nimic de acasă, căci, bagă de seamă, niciodată nu te vei mai putea întoarce. În locul tău, m-aș gândi foarte bine, din câte îmi dau eu seama aici nu îți lipsește nimic, va fi foarte greu să te

obișnuiești fără toate astea, mai ales dacă nu ai mai fost plecată niciodată nicăieri. Poate găsești chiar o idee, inventezi ceva să faci diferit pentru planeta ta, ca să te simți și tu bine. Nu e nevoie să pleci de acasă, ca să fii fericită. Poate dacă ți-ai găsi o activitate preferată, ceva ce-ți place să faci foarte mult și mai tot timpul... știi... nu trebuie să faci chiar tot ce face restul lumii.

– Nu mă mințiți? Mă așteptați aici? Vedeți că ați promis!

– Suntem oameni și comete de cuvânt!

Prințesa roz plecă agale spre dealul curcubeului care aproape că-și pierdea conturul drumului.

– Acum putem să fugim, spuse Sao.

– Nici gând, stigară în cor Sky și ciobocometa. Ne-am dat cuvântul. Nimic nu valorează mai mult decât cuvântul nostru. Ce, vrei să ne facem de râs? Noi știm să ne purtăm, părinții noștri ne-au crescut foarte bine! Să nu îi facem de rușine, mai ales în fața unei prințese.

– Ei, aș, parcă am și avea față de cine să ne rușinăm! Oricum nu o să ne mai vadă niciodată. Ce contează? Nu e decât o prințesă răzgâiată, care are tot ce-i trebuie și tot nu e mulțumită. Fata asta n-ar rezista nici o secundă în Univers. Chiar i-am face un bine dacă am fugi acum, se hotărî Sao.

– Nu, dragă, nu, nu, nu și iarăși nu, spuse cometa răspicat fără să-i lase altă soluție! Știi cum m-aș simți eu dacă nu mi-aș ține cuvântul? Nici nu contează ce am promis și nici cui am promis,

cel mai mult contează că am promis. Nici eu nu sunt de acord să pleci de unde te-ai născut, v-am mai spus-o, dar mai cred că nu poți să-i forțezi pe alții să creadă ca tine. Cum ar fi fost dacă eu nu v-aș fi ajutat să ajungeți până aici? N-am spus niciodată că e bine sau rău ce faceți, asta doar voi trebuie să hotărâți. Lăsați-o și pe prințesă să hotărască ce e mai bine pentru ea! Sunt convinsă că va lua hotărârea corectă, doar a fost crescută regește.

Tocmai când se pregăteau să vadă apusul, se porni un potop de strănuturi fără oprire. Se părea că regele își descoperise o nouă alergie. Dar acum nu apusul îl supăra și-i provoca alergie, căci stropii aceștia nu mai semănau deloc cu cei de zahăr ars. Din contră, erau acizi, titirezii țipau și se învârteau ca arși, găuriți, iar regele pur și simplu nu se mai oprea din strănutat. Niciun bebeluș de prințesă nu s-a mai născut. Toți titirezii se ascundeau prin cactușii lor, iar prințesele pur și simplu se opriseră din răs. Planeta rămăsese încremenită ca un puzzle neterminat, era prima dată când se oprea. Nici măcar cascadele nu mai curgeau, baloanele de aer nu se mai mișcau. Doar hap-ciu, hap-ciu, hap-ciu s-a auzit până a doua zi de dimineață, când întreaga planetă arăta mai găurită decât Marte. Parcă plouase cu sodă și o arsesese toată.

Dis de dimineață, așteptând la locul stabilit, fetele priveau din nou formarea curcubeului,

când Sao se trezi cu o acadea în cap, care se rostogoli până la picioarele lui Sky. Era învelită într-un polei ciudat, amestec pastelat de roz și portocaliu, chiar culorile lor preferate. În interiorul acadelei, pe un bilețel, era scris următorul mesaj:

Fetelor, așa cum v-ați dat seama deja, tata s-a supărat foarte rău și acum e foarte bolnav. Mama plânge într-una. Surorile mele mă imploră să nu plec și îmi propun tot felul de jocuri amuzante. De exemplu: să le dau lecții de muzică, să le învăț să scrie, să facem noi ce puzzle ne place din planeta noastră. Îmi dau seama cât de nedreaptă am fost cu toți, abia acum realizez că sunt atâtea lucruri pe care le-aș putea face aici, că mă simt chiar vinovată că nu m-am gândit la ele până acum. Cel mai trist a fost că nu s-a mai născut nicio prințesă astăzi din cauză că eu l-am supărat pe tata. Chiar dacă niciunul din ei nu mi-a interzis să plec, s-au simțit foarte triști că nu au făcut totul pentru mine ca să fiu fericită. Acum trebuie să-i conving că mai mult decât au făcut deja nu se putea și să le promit că nu voi mai fi niciodată nerecunoscătoare. Sunt un copil iubit. Se vor obișnui și ei la gândul că va veni totuși o zi când toate vom pleca pe o planetă a noastră. Asta nu înseamnă că îi vom uita vreodată sau că New Land nu rămâne casa copilăriei noastre.

Alexandra CANTEMIR

„Încă nu ne-am găsit o voce ca generație”

Alexandra Ioana Cantemir activează cu precădere în zona artelor performative din spațiul ieșean. De curând, a realizat și a susținut o lucrare de doctorat intitulată: Ipostaze ale viziunii asupra personajului în teatrul post-modern. Îi plac echipele și experiențele diferite. Admite că pentru un actor tânăr este dificil să ajungă într-un teatru de stat și că numărul de absolvenți este mai mare decât cererea pieței. Tinde și crede că nu se duce spre zona de nișă a actoriei. Despre teatru, teatru independent, feminism și multe altele în rândurile de mai jos... (Lavinia Lazăr)



Lavinia Lazăr: Ali, în primul rând te rog să ne descrii din propria experiență ce presupune să fii „actor tânăr” în aceste vremuri?

Alexandra Ioana Cantemir (*râde cu subînțele*): Of, Doamne! Un actor tânăr în aceste vremuri „minunate” se confruntă cu multe. În primul rând, sunt sute de absolvenți în țară. Suntem mulți, iar arta în România noastră cea de toate zilele este un lux. Oamenii se chinuie să trăiască, nu au ca prioritate să meargă la spectacole de teatru sau operă. Posturile în cele mai multe tea-

tre de stat sunt blocate și, dacă se dă un concurs pe an, încă e bine. În mediul independent este foarte, foarte dificil. Pot vorbi punctual pe plan local. Aici, la Iași, spațiile destinate teatrului sunt puține. Se rezumă la *Hala Fix*, *Addarta*. Din păcate, fenomenul „teatru de bar” nu prea mai are succes, cu toate că acum câțiva ani părea să se constituie într-o adevărată *mișcare*. Revenind, un actor tânăr din ziua de azi se confruntă cu găsirea unui loc de muncă, unde să-și practice meseria. Actorii tineri nu știu cum să se „vândă”, nu știu

cum să-și valorifice produsul artistic. Apoi, mai vine problema castingurilor. Sunt puține. Ne ducem mulți pe puține locuri, pe urmă mai este și lipsa de încredere de a te deschide pe plan național.

„Nu vreau să mă nișez”

De unde crezi că vine această neîncredere?

Provincia să fie cauza?

Încă nu ne-am găsit o voce ca generație. Nu dau vina pe nimeni, cum nu cred că există doar o singură cauză principală, e mai degrabă un cumul. Nu e neapărat rău că nu se face teatru pe o singură „voce”. Dacă am fi toți preocupați de teatru politic sau de teatru super estetizat și am avea mare încredere că asta e calea, asta e zona, am risca să ne nișăm în exces. Asta e o altă problemă de-a mea. Nu am încredere să mă arunc într-o direcție foarte clară și puternică pentru că nu vreau să mă nișez.

În străinătate te-ai gândit să te stabilești cu proiecte artistice?

M-am gândit, dar nu neapărat pe partea asta. Eram foarte supărată când vedeam ce se petrece aici pe plan politico-social. Acum, însă, iau lucrurile mult mai în joacă. Dacă stăm să ne ofuscăm pe ce se întâmplă, nu mai avem nici măcar imboldul de a găsi soluții pentru că suntem prea canalizați pe a ne plânge.

Ipostaze ale viziunii asupra personajului în teatrul postmodern este lucrarea ta de doctorat. Povestește-ne cum ai ajuns să realizezi studiul!

Mă interesa foarte mult să prind o perioadă de experiment în care conceptele sunt redefinite, răstălmăcite, dar nu reinventate, că asta include reinventarea roții și postmodernismul ironizează tocmai lucrul acesta. Voiam să găsesc o perioadă în care ne permitem să luăm lucrurile în sistem laborator și o perioadă care să mă ajute cumva să înțeleg de unde vin tendințele din teatrul contemporan. Și atunci, stând de vorbă cu profesorul meu care a ajuns să fie coordonatorul meu, Aurelian Bălăiță, am zis să cercetăm postmodernismul. Alții au fost mai curajoși și au venit mai spre post, postmodernism.

Colegul tău, Florin Caracala?

Da. Pe mine mă interesa zona menționată. Am reușit să vorbesc despre artiști pe această temă? Pentru că mă interesa să îmbin curiozitățile mele de practician cu curiozitățile teoretice pe care le avem. Atunci am atacat dintr-o zonă care să mă ducă spre arta performării/ arta actorului.

Arta scrisului sau actoria?

Actoria, clar. Scrisul este o muncă foarte solitară și am descoperit că cel mai mult și mai mult, din tot soiul de munci pe care le-am prestat până acum, îmi place să lucrez cu oamenii.

Ești o mânuitoare talentată a condeiului. Înclinația pentru scris este un imbold pentru a porni și o piesă de teatru?

M-am gândit la asta. Am un proiect în lucru. Momentan am patru pagini și mai mult sunt indicații cum vreau să dezvolt, decât replici. Nici măcar nu știu când îl voi finaliza.

Ce te-ar putea inspira pentru a scrie piese de teatru?

Mă inspiră niște întrebări de-ale mele despre cum tratează societatea femeia. Nu e neapărat un manifest feminist. Feminismul, dacă vrea să aibă vreo șansă să rezolve ceva, trebuie să introducă mai puternic bărbații în dialog, nu trebuie să-i sperie. Să înțelegem, este necesar un anumit tip de discurs în care să fie și bărbații incluși, să-i considerăm parteneri pentru a ajunge la egalitate. Ei nu sunt inamicii noștri.

De unde vine spiritul tău artistic și talentul pentru scriitură?

Bunicul meu din Botoșani, de unde sunt eu născută, a fost secretar literar la Teatrul de acolo. Mergeam la spectacole măcar o dată pe săptămână. De acolo mi se trage dragostea pentru teatru.

„Înainte eram mai naivă și acceptam tot ce mi se propunea”

Ești o actriță care a colaborat mai mult cu

colegi-regizori din spațiul independent. Ce înseamnă pentru tine aceste proiecte?

Oportunitatea de a-mi face meseria în primul rând. O șansă și o provocare. Îmi place să lucrez cu echipe diferite. Tind să cred că prin intermediul proiectelor independente îmi caut pârgii prin care să mai găsesc o tehnică nouă, să mai cresc, să mă integrez într-un anumit tip de abordare a teatrului. Apă, aer, gheață...

Ai simțit vreodată că pierzi vremea la vreun proiect?

O singură dată am simțit asta, dar m-am retras după trei zile. Nu-mi plăcea și am plecat.

Deci nu ești genul de persoană care, indiferent de context, stă până la capătul proiectului?

(*Surâde*) Nu mai sunt genul. Înainte eram mai naivă și acceptam tot ce mi se propunea. După, a urmat perioada cu doctoratul și am avut maximum două proiecte pentru că era important să-mi și placă și să termin în trei ani lucrarea. A devenit un soi de mecanism care acum funcționează de la sine: să mă implic în lucruri care să mă stimuleze.

Care este atmosfera într-o echipă artistică din mediul independent?

Îmi place să cred că fiecare echipă e cu energia ei și îmi place să descopăr energia fiecărei echipe și să mă integrez într-un mod constructiv. În momentul în care lăsăm lucrurile să se manifeste de

la sine, sunt șanse să se nască ceva viu, proaspăt, tânăr.

„Ne luăm prea mult în serios”

Botoșani este locul în care te-ai născut. Cum arată locul copilăriei tale?

Botoșaniul meu cel drag este un orașel mic, mic și extraordinar de liniștit. Nu exista o viață de noapte nebunească și atunci a fost un orașel în care am avut parte de contacte umane frumoase, am avut foarte mult timp să citesc. Mi-am dat seama că Botoșaniul este un loc perfect pentru pensionari, pensionare și pentru crescut copii. Mai merg să îmi salut mama și să o pup, dar cam atât.

Observ că mulți artiști valoroși s-au născut în Botoșani. Care e magia locului?

(*Râde*) Hai, că nu sunt chiar așa mulți. Cred că e o zonă foarte liniștită și un spațiu care te predispoaze spre visare. Noi suntem foarte în comuniune cu natura în Botoșani. Acum doi sau trei ani a fost declarat cel mai verde oraș din țară. Respectăm foarte mult copacii. Sunt foarte mulți copaci mai înalți decât blocurile, cred că e o politică de-a primăriei: nici o clădire fără copacul propriu. E un oraș foarte verde, foarte visător.

La ce visai?

Visam să fiu avocat. Asistam foarte mult la discuții de oameni mari și îmi plăcea să observ

cum își argumentează părerile, apoi mă uitam mult la filme cu avocați. După, mi-a trecut și am visat să fiu astronaut și apoi nu mai voiam să am neapărat vreo funcție socială sau umană. Voiam să visez la pace în lume, la chestii hippy, pe care acum societatea le ia la mișto. Oamenii sunt învățați să fie ironici, pragmatici, dar nu autoironici. Ne luăm mult prea în serios.

În prezent la ce lucrezi?

Acum sunt în vacanță.

Fiecărei persoane îi trebuie un punct de sprijin ca să „cucerească” lumea, să demonstreze de ce este capabilă pe acest pământ. Care este acest punct de sprijin pentru tine?

Oamenii minunați din jurul meu. Mama mea și cea mai bună prietenă a mea. Ele două au fost aproape lângă mine și, când voiam să mă las de teatru, m-au ajutat să trec prin perioadele alea dificile și să cred în visul meu. Acum am încetat să mă mai tem și am învățat să am mai multă încredere.

Cătălin-Mihai ȘTEFAN

Un ieșean la Beijing

După ceva timp de la întoarcerea în țară încă sunt cu mintea la cele văzute în China. Și nu pentru că aș fi vrut să rămân acolo de tot sau că aș vrea să mă întorc mâine, ci pentru că am luat contact cu o cultură total diferită de ce aflasem până atunci cu ochiul liber, nu din filme documentare, nu din albume foto sau din povestiri. Și simt că, dacă nu scriu despre toate acele lucruri, nu-mi găsesc liniștea de a merge mai departe decât aparent.

Mii de tone de cărți

Ca să respect o cronologie aproximativă, în perioada 22-26 august 2018 am fost la Beijing invitat de Institutul Cultural Român la **Salonul Internațional de Carte**, despre care se spune că ar fi cel mai mare din lume. Am fost o trupă omogenă, deci perfectă: Marius Chivu, Mihaela Gligor, Adrian Lesenciuc, Dan Pleșa, Liviu Ioan Stoiciu și Robert Șerban, pluton condus de Andrei Novac. Să-i prezint pe fiecare nu are rost pentru că sunt persoane publice, cu (auto)biografiile la vedere în online și pe rețelele de socializare. Salonul s-a desfășurat într-o clădire construită pe o

suprafață imensă în mod special pentru târguri de tot felul. Organizarea – impecabilă, mii de tone de cărți expuse fără vânzare, bineînțeles, ca la orice eveniment de o asemenea anvergură, cât despre lansarea revistei *Iocan* (Marius Chivu și Dan Pleșa), lecturile noastre de poezie (Liviu Ioan Stoiciu, Robert Șerban și subsemnatul) și alocuțiunile pe tema *Zilei limbii române* (Mihaela Gligor și Adrian Lesenciuc) s-au petrecut într-un firesc foarte plăcut și în compania unor invitați chinezi despre care am aflat că unii dintre ei erau cunosători și vorbitori de română.

La Marele Zid Chinezesc și alte minunății

Cum ar face orice om normal care a văzut Marele Zid Chinezesc doar la *Teleenciclopedia* și în documentare mai detaliate, ne-am rezervat o zi să îl vizităm. Nu o să mă străduiesc să vă conving de maiestuozițetea lui, nici n-o să vă îndemn să mergeți acolo pentru că știu că fiecare om își dorește să-l vadă măcar o dată în viață, dar țin să precizez că încă de la întrezărirea lui de la foarte mare depărtare și până la atingerea lui fizică treci prin mai multe forme de mușenie provocată de

uimirea că ești ajuns lângă o minune arhitecturală construită în creierii munților, de-a lungul și de-a latul a 2000 de ani, cu sacrificii omenești, cu tenacitate și pornind de la simpla idee că totul e posibil. E singura zi când am văzut soarele, eveniment rar cauzat de smog, deși clima din China e foarte asemănătoare cu a noastră, cu deosebirea că există o diferență de ± 10 grade vara și iarna, față de temperaturile de la noi.

Vizita la Mormintele imperiale Ming (dinastie care a condus 276 de ani) a fost diferită de cea de la Marele Zid, în primul rând prin omniprezența cicadelor aflate în perioada de reproducere, motiv pentru care produc un sunet neobișnuit pentru urechile europenilor, cu toate că insecta poate fi întâlnită și pe continentul nostru, deși nu în număr atât de mare. E uimitor cum chinezii au printre alte moșteniri genetice și pe cea a cultului pentru detaliu. Abia mergând acolo îți dai seama cât de solicitantă este urmărirea lor și felul cum crează un ambient aflat într-un echilibru perfect cu natura pentru că drumul spre morminte duce printr-un parc imens, un drum inițiativ care te face să te oprești la tot pasul și să urmărești când inscripția de pe o piatră, când un ansamblu de coloane, când basorelieful de toate mărimile, înainte de a intra pe poarta ce duce către Turnul Sufletului, din zidurile căruia cresc specii de conifere, sau înainte de intrarea în Palatul Subteran

numit și Întunecat.

Cu riscul de a părea că mă eschivez, îndrăznesc să afirm că cele văzute acolo se pot povesti cu greu (ceea ce tocmai fac acum), respectiv deloc pentru că acele locuri trebuie călcate cu piciorul, atinse cu mâna, pipăite cu ochiul, gustate cu nările pline pentru ca mai apoi să te surprinzi căzut într-o tăcere profund meditativă dăruită de un spirit al locului aflat acolo dinaintea existenței omului care a avut îndrăzneala de a încerca să îl corporalizeze. Și țin să fac aceste afirmații din cauza ideii conform căreia spiritualitatea ar exista doar în țările ortodoxe.

Beijingul și ciudățeniile lui

Beijingul e un oraș plin de contraste. De la un splendid exemplar de Lamborghini Huracán până la, cred, clasice la ei, SUV-uri (automobilele cu „talie” mai mică nu sunt foarte căutate), de la scutere de toate mărimile, felurile și anii de fabricație la ricșele cu câte trei sau patru locuri. De la clădiri de sticlă și oțel (fiecare cu alt design arhitectural – nu am văzut zgârie-nori) până la jupuitele blocuri de locatari de până în 10 etaje de care noi avem puzderie și, de ce nu, până la hutongurile unde poți admira clădiri tradiționale care adăpostesc magazine și ateliere de artizanat, restaurante, cu prețuri pentru toate buzunarele, în care poți găsi doar mâncarea ce ține strict de

bucătăria lor plină de arome și mai ales de condimente, în afară de dulciurile care nu au făcut obiectul deliciului meu culinar.

La capitolul ciudătenii, bineînțeles, de natură culturală, sunt multe de precizat. O să le iau pe rând și pe îndelete.

1. Am observat în două locuri diferite același fenomen, fără să exagerez când folosesc acest termen: de pe Marele Zid și din zona Mormintelor Ming puteau fi admirate în toată splendoarea lor cuvinte „scrise”, cu alb în primul caz și cu roșu în al doilea, pe versanții munților; pe sectorul lor fuseseră defrișate zonele ca să facă loc unor mesaje, bineînțeles, de propagandă.

2. Cât am străbătut orașul pe jos sau cu mașina, ziua sau noaptea, am văzut doar doi cerșetori.

3. Lipsa câinilor vagabonzi despre care prefer să cred că nu s-au ascuns de mine, prezența unei singure pisici vagaboande și a unui șobolan mare și speriat.

4. În fața unui supermarket aflat într-unul dintre hutongurile vizitate, pe la miezul nopții am văzut un bărbat cu vârsta până-n 50 de ani; avea lângă el un bazin cu apă în care înmuia buretele agățat în vârful unei baghete și caligrafia de sus în jos pe asfalt copiind dintr-o carte mică pliată în mâna stângă, fără să fie atent dacă-l fotografia



Cătălin-Mihai Ștefan la Marele Zid Chinezesc

cineva sau dacă măcar este observat, ceea ce m-a făcut să cred că nu era vreun happening stradal, ci probabil un gest ritualic.

5. Cu excepția supermarketurilor și a restaurantelor bonul fiscal lipsește cu desăvârșire, iar negocierea se face la sânge pentru fiecare lucru cumpărat. Dacă te faci că pleci sau arăți de câțiva bani dispui prețul scade până unde vrei.

6. Din spusele persoanelor care lucrează de trei ani la ICR Beijing și care au avut timp să învețe limba cât să se descurce lejer, am aflat că nu au înjurături, iar dacă simt nevoia să zică ceva mai cu năduf, acele cuvinte traduse în limba română ar provoca râsul.

7. Am găsit cea mai bizară formă de comunism: camere de supraveghere aflate pretutindeni; puțină poliție pe străzi; portretul omniprezent al lui Mao; viață de noapte în toată regula; jetoane cu reclame la întâlniri erotice; nici o restricție legată de alimentare cu apă, mâncare, posturi tv (am numărat 15 doar chinezești), iluminat stradal, dar au restricții la unele site-uri: Facebook doar la hotel puteai prinde în mici breșe; nu sunt circumspecți față de turiști; au 15 linii de metrou, iar la intrare în vagoane se stă la rând fără nici o urmă de indignare; totul e tradus în engleză, dar rareori rupe câte cineva mai mult de două cuvinte.

8. Acolo kitsch-ul ori e la el acasă, ori suntem

noi prea sclifosiți când vine vorba de gusturi în artele de toate felurile, iar ei au o altă raportare la el sau nu au noțiunea.

9. Nu am găsit acea curățenie impecabilă a cărei faimă a ajuns până la noi, dar pentru o metropolă străzile sunt suspect de curate.

10. Copacii nu sunt ruși sau scoși din rădăcină de furtuni pentru că au coliere de lemn împletite în jurul lor, iar colierele sunt ancorate la pământ cu prăjini.

11. Hotelurile nu au steele, iar florile de plastic sunt la mare căutare.

Cât despre călătoriile cu avionul care mi s-au părut interminabile (cel puțin 12 ore cu tot cu escale doar la dus, cam tot atât la întoarcere); pentru că nu am mai călătorit niciodată pe distanțe atât de lungi, țin să povestesc pe scurt următoarea imagine. După ce am decolat de la München și am început să luăm altitudine am observat că nu mai ploua. Când am ridicat ochii o lună plină lumina norii văluriți de sub noi, în care pe alocuri fulgera. Printre ei, la răstimpuri, se vedea un oraș cu totul străin mie. Mergeam acasă.

Emina CĂPĂLNĂȘAN

De la „pop culture” la pop... *Grammar*

În postmodernism, diferențele instituite de tradiție dintre *high culture* și *pop(ular) culture* sunt anulate, partizanatul cu nivelarea dintre cele două elemente ale x-dihotomiei fiind ridicat la rang de principiu (Rachieru: 61). În mod evident, acest lucru se întâmplă fiindcă „postmodernismul recuperează culturalul prin reasamblare și vizează aglutinarea, nu particularizarea” (*Ibidem*: 75). Făcând din această antonimie un spațiu parantetic, scriitorii postmoderni juxtapun cultura de masă și cea elitistă (*Ibidem*: 80). Cu alte cuvinte, „postmodernismul are curajul autenticității, o legitimă oroare de snobism, de esoterism afectat, de prețiozitate” (Pleșu)¹.

În acest context, în literatura română s-a dezvoltat „o nouă dinamică a schimburilor între retoricile artistice «înalte» și cele «joase», «populare»”, semn că pluralismul lua locul „«dictaturii» valorilor elitare, puriste și exclusiviste ale modernismului” (Lefter: 96). Între aceleași limite temporale, sub semnul acelorași deschideri înspre hibridizare și jocuri de perspective și de limbaj, se ajunge și la democratizarea discursului științific, iar gramatica, asociată adesea cu rațiunea, un fel de matematică lingvistică, ajunge să fie abordată și descrisă în termeni uzuali, pornindu-se întot-

deauna dinspre ce se aude și ajungându-se la întrebări și problematizări pe forumuri, bloguri, la semnalări, contextualizări, corecturi și reguli pe rețelele de socializare. Vorba aceea: *Ești cool și dacă vorbești corect!*²

Desigur că interesul pentru formă a fost conștientizat și impus datorită scăderii atenției în ceea ce privește aspectul formal al unei idei. E mai important să comunicăm, să transmitem, să ne transcriem stările și emoțiile, fără a bloca fluxul conștiinței și al gândirii prin permanenta responsabilitate față de formă. Trebuie să transmit mult și rapid, să captez atenția, să rețin atenția. Cu toate acestea, aspectul deloc șlefuit al ideii nu își găsește justificare. Un principiu nu anulează un alt principiu. Transmiterea rapidă a unei informații nu trebuie să devină adversarul corectitudinii, iar forma nu trebuie să îmbrace haina unei obsesii sau a unui obiectiv. Gramatica e doar un instrument, nu o destinație finală. Poate că tocmai din dorința de a ridica din nou detaliile formale, cratima și virgula, scrierea cu *i/ii/iii* și pluralele problematice, noutățile din sectorul vocabularului sau variantele de accentuare la nivelul esențialului științific, dar și pentru a demonstra că e *cool* să vorbești corect, au apărut bloguri de gramatică. Ele nu pun între

paranteze gramaticile pe suport de hârtie, ci le înțâresc valoarea, prin citări și trimiteri, făcându-le abordabile, citibile, cunoscute, **populare**.

Un blog care ne-a reținut atenția este diacritica.wordpress.com. Plin de umor, de creativitate, de povești, dar și de reguli notate punctual, fără paranteze și argumente culese cu acribie învechită, blogul are o rubrică extrem de ajutătoare, de încrezătoare, de onestă, care acceptă că nu toată lumea vrea știință elitistă, greoaie și plină de note de subsol: *Regula zilei*. Cu amuzament intertextual, trimiteri, strigăte și chemări care dau sensuri noi lucrurilor știute deja, „categoria” îi lămurește și pe cei mai sceptici („Domnu’ Tăriceanu, s-aude?”) că *pe care* nu e într-o relație de liber-schimb cu *care*. Multe dintre dilemele lumii contemporane sunt rezolvate aici: el *crează*, și nu **crează*; tu *intri*, tu *afl*i, dar tu *scrii*, toate sub semnul succintului – nu mult, nu puțin, exact cât trebuie: „acolo unde *a lucra* are un singur *e*, din terminație (-ez, -ezi, -ează), *a crea* și *a agreea* au doi *e*: unul din radical (*cre-*, *agre-*), unul din terminație (-ez, -ezi, -ează)”. Completările sau trimiterile calamburiste nu lipsesc, desigur: „Și nu, la forma negativă nu se pierde niciun *i!*”; „În fine, *agreeare* n-apare în DOOM/DEX”, toate făcând parte, parcă, dintr-un joc de-a v-ați ascunselea cu un cititor care cere explicații adiționale sau îndrăznește să pună la îndoială ce a fost scris acolo. Și postat. Ne hazardăm să notăm că un astfel de blog e mai degrabă pentru cei ce știu deja „ceva”, nu pentru cei deloc inițiați, căci el se citește prin ce se vede, dar și prin ce se ascunde.

Televiziunea degeaba și Biznisu-n limbă de lemn se ocupă și ele de alte tare contemporane, la fel – cu implicare, nu cu detașare, cu umor și autoironie („Că nu-mi merge televizorul, mă scuzați, și m-am simțit foarte bine fără dânsul pân’ acu’, când m-apucară neliniștile.”).

Sfaturi într-ale științei limbii primim și via Facebook. *Corectișoara* sau *Vorbește corect gramatical* sunt două pagini extrem de interesante, care prin imagini și comentarii transmit un mesaj simplu, de salvat și de reținut: exprimarea incorectă trebuie pusă la zid... nu chiar la zid, ci pe *Wall*. *Corectișoara*, pagină semnată „un grup de studenți din Timișoara preocupați de acuratețea exprimării în limba română”, semnalează greșeli, corectează, propune alternative și, obligatoriu, face trimiteri la DOOM. Pornind de la afișe, reclame, etichete, anunțuri, se creează scurte incursiuni într-ale gramaticii contemporane, cultivării limbii, etimologiei. Aflăm prin câteva clickuri, obligatoriu lăsând un *like* și dând un *share*, că se spune și că se scrie *foitaj*, *internshipuri*, *seminare*, *șorici*, *jumări* și multe altele. Perfect decupate din peisajul lingvistic timișorean și puternic ancorate în realitatea omului prezentului care se plictisește rapid, postările sunt memorabile chiar și pentru cei care folosesc DOOM-ul pe post de carte de noptieră. *Timișoara scrie corect*, un slogan rezumativ, atractiv și plin de „fală” face ca pagina să fie extrem de personală, deși aparține unei colectivități. Această pagină, dar și *Vorbește corect gramatical* sunt două argumente care susțin ideea că nici gramatica, nici

ortografia nu și-au epuizat farmecul. Cu exemple simple, punând față în față greșeala și forma corectă, VCG scrie tranșant: *Este ora două., nu *doi; Îmi place cineva., nu *de cineva; grizonant, nu *grizonat; părinții noștri, nu *noștrii*, recomandă cărți și ne ține la curent cu tot ce mai e nou prin librării, ieșind din tipare și previzibilități prin maxime: „Sărac e doar acela care vrea întotdeauna mai mult.” (Mariano Aguiló).

Prin *Pastila de limbă* (regăsită și pe YouTube) și *Cum vorbim și scriem corect* (transmisă la Radio Timișoara), Radu Paraschivescu, respectiv Marcel Tolcea, într-un minunat chip umoristic, se „necăjesc” științific că ne-am cam uitat limba, înglodându-ne în ticuri verbale, hibridizând sensuri și inventând plurale... sau *pluraluri? Apelând la exemple personale, la istorii de școală și de cartier, actanții prezintă savuros peripluri prin limba română actuală. De la top 10 greșeli, „fetișisme” lexicale, cuvinte folosite greșit, la explicația cuvintelor *caterincă*, *a accesa* sau chiar a unor sigle, rubricile îți iau în adopție și urechile, și ochii. Aparent adreseate unui public școlit, *Pastilele de limbă* sunt ușor de urmărit deoarece discursul e completat de imagini și texte scurte, deloc dificil de citit și de reținut. *Cum vorbim și scriem corect* captează prin faptul că, atât printre rânduri (v. <http://www.radiotimișoara.ro/tag/marcel-tolcea>), cât și pe calea unde-lor, umorul stabilește fără dubii un dialog între emițător și receptor. Lăsăm o mostră aici: „Am tresărit fiindcă eram sigur că e o greșeală în exprima- re. Eu știam că se spune *tam-nisam* sau

tam-nesam, în niciun caz *tam-nisan*. «Nisan» există în limba română doar ca nume al unei cunoscute mărci de automobile, dar acolo se scrie cu *s* geminat, cu doi *s* adică. Iar cuvântul *Nissan* nu e un cuvânt lipsit de înțeles, ci denumește una dintre lunile de primăvară ale calendarului evreiesc.”

Gramatica este, așadar, nu doar textul dintre coperte/coperti îngălbenite și uitate în biblioteci îngălbenite (metaforic) și ele, ci și spațiul prietenos al întâlnirii dintre o întrebare și un răspuns. În frumosul mix postmodern, și-a făcut astfel loc discursul deloc greoi al gramaticienilor prezentului care nu vor doar să impună forme și reguli, ci vor să apropie depărtările dintre specialiști și cei mai puțin obișnuiți cu ce se ascunde în spatele cuvintelor *substantiv, adjectiv, locuțiune, paradigmă, sintagmă* etc. Până la urmă, *toate trebuie să poarte un nume*.

Abrevieri

NODEX = ***, *Noul dicționar explicativ al limbii române*, București, Editura Litera Internațional, 2002.

Bibliografie

Bădărău, George, *Postmodernismul românesc*, [Iași], Editura Institutul European, 2007.

Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, [Pitești, Brașov, București, Cluj-Napoca], Editura Paralela 45, [2000].

Rachieru, Adrian Dinu, *Elitism și postmodernism. Postmodernismul românesc și circulația elitelor*, [Chișinău], Editura Garuda-Art, 2000.

¹ *Apud* Bădărău: 13.

² Carte apărută la Editura Univers Enciclopedic, în 2010.

Georgiana LEȘU

Simpozionul „Istorie, cultură, patrimoniu”, ediția a XII-a

Muzeul Național al Literaturii Române Iași în parteneriat cu Asociația „Patrimoniu pentru comunitate” Iași au organizat, în perioada 13-14 mai 2019, ediția a XII-a a Simpozionului „Istorie, cultură, patrimoniu”. Simpozionul a fost organizat în cadrul Festivalului Internațional al Educației și a beneficiat de sprijinul Primăriei Municipiului Iași, al Direcției Județene pentru Cultură Iași și al Parohiei „Sf. Haralambie” Iași. Evenimentul s-a desfășurat la Muzeele „Mihai Codreanu”, „Mihail Sadoveanu”, „Ion Creangă” (Bojdeuca) și la Parohia „Sf. Haralambie” și a reunit peste 40 de participanți din România, Republica Moldova, Franța și Grecia.

Simpozionul s-a desfășurat pe patru secțiuni. La Secțiunea *Cultură și civilizație românească în context european* au participat cercetători de la Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Muzeul Brăilei „Carol I”, Muzeul de Etnografie și Artă Populară Tulcea, Muzeul Național al Literaturii Române Iași, Academia Română – Filiala Timișoara, Institutul de Studii Banatice „Titu Maiorescu”, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova, Institutul de Armenologie al Universității „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Fundația „Andreiana Juventus” Galați, Universi-

tatea „Aristotel” Tesalonic, Grecia, Universitatea de Stat „Alec Russo” Bălți, Republica Moldova, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Universitatea „Transilvania” din Brașov, Universitatea „Apollonia” din Iași.

La Secțiunea *Conservarea și restaurarea valorilor de patrimoniu* au participat conservatori și restauratori de la Muzeul Municipiului București, Muzeul Național al Literaturii Române București, Muzeul Olteniei Craiova, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I” București, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I” – Filiala „Ștefan cel Mare” Iași, Complexul Muzeal Național „Moldova” din Iași, Muzeul Mitropolitan Iași, Muzeul Județean de Etnografie și al Regimentului de Graniță Caransebeș, Atelierul de restaurări opere de artă DANART București, Universitatea „Valahia” din Târgoviște, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași.

La Secțiunea *Muzeologie – Educație Muzeală – Relații Cu Publicul – Politici Culturale* au participat specialiști de la Biblioteca Județeană „Octavian Goga” Cluj-Napoca, Muzeul Național de Istorie a Moldovei, Chișinău, Republica Moldova,

RAFTUL CU ECOURI

Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Muzeul Județean Teleorman, Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Ploiești, Muzeul Național de Geologie București, Complexul Muzeal Național „Moldova” din Iași, Muzeul Mitropolitan Iași, Muzeul Național al Literaturii Române Iași.

La Secțiunea *Biblioteconomie – Traductologie – Istoria Cărții* au contribuit specialiști de la Muzeul Național al Banatului Timișoara, Biblioteca Județeană „V.A. Urechia” Galați, Biblioteca Județeană „Gheorghe Asachi” Iași, Universitatea de

Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova.

Lucările Simpozionului au fost deschise cu o prelegere susținută de Acad. Alexandru Zub pe tema „*A.D. Xenopol peste hotare*”, în cadrul programului de *Conferințe academice* al Muzeului Național al Literaturii Române Iași. Comitetul de organizare a fost alcătuit din Iulian Pruteanu (coordonator), Georgiana Leșu, Dora Cană (secretariat), Elena Pruteanu (responsabil financiar), Oana Melinte, Corina Mocanu-Irimiță, Andreea Tacu (membri).



Alexandru Zub deschizând a XII-a ediție a Simpozionului „Istorie, cultură, patrimoniu”, 13-14 mai 2019, Iași

Mihai IONESCU

Zilele „Mihai Eminescu – un program cultural de tradiție

La comemorarea a 160 de ani de la moartea poetului național, Muzeul Național al Literaturii Române Iași și Asociația „Patrimoniu pentru comunitate” Iași au organizat, în perioada 14-16 iunie 2019, la Muzeul „Mihai Eminescu”, programul devenit deja tradițional Zilele „Mihai Eminescu”.

Vineri, 14 iunie 2019, a avut loc vernisajul expoziției „Eminescu – 130”, expoziție de medalii din Fondul „Dumitru I. Grumăzescu”, curatoriată de Beatrice Panțiru și Liviu Apetroaie. Programul a continuat cu vernisajul expoziției „Eminesciana”, ce a prezentat publicului pictură, grafică și sculptură realizate de elevii Colegiului Național de Artă „Octav Băncilă” Iași (coordonatori: prof. Mica Grivincă, prof. Teodor Hașegan, prof. Valentin Meiu). A urmat dialogul „Cum l-am cunoscut pe Eminescu”, între Nichita Danilov și Ioan Răducea și conferința *Eminescu după 130 de ani*, susținută de criticul Doris Mironescu.

Sâmbătă, 15 iunie 2019, muzeul a fost gazda unei seri de poezie, la care au participat poeții Șerban Axinte, Ștefan Tudor Baci, Lucian Bălan, Rodica Gotca, Lucian Parfene, Andreea Petcu, Bogdan-Alexandru Petcu, Florentina Pocovnicu, Ioan Răducea, Cătălina Suditu, seară moderată de Emilia Nedelcoff. Evenimentul a fost organizat

sub auspiciile Iași – Capitala Tineretului din România 2019-2020.

Duminică, 16 iunie 2019, ieșenii au luat parte la spectacolul liric „Stelele-n cer...” cu actrița Irina Movilă și soprana Lorena Sanda (voce și vioară).

Irina Movilă a absolvit în 1991 Academia de Teatru și Film, la clasa profesorului Mircea Albulescu. A jucat în filme precum „Hotel de lux”, „Pepe și Fifi”, „Moartea unui artist”, „Cenușa pășării din vis”, „Subspecii”, „Inspectorul Van Lock”, „E pericoloso sporgersi”, „Ochii care nu se văd”, „Etajul 37”, „Eu sunt Adam”, „Întoarcerea acasă”, „Dușmanul dușmanului meu”, „Dulcea saună a morții”, „Femeia visurilor”, „Dopul scuză mijloacele” ș.a.

Soprana Lorena Sanda a studiat la Universitatea Națională de Muzică din București și joacă în spectacolul „Angajare de clovn” de Matei Vișniec, regia Ion Caramitru (Teatrul Național București), în spectacolul „Tineri interpreți ai artei lirice în recital” în cadrul Studioului Experimental în Artele Spectacolului Muzical „Ludovic Spiess” al Operei Naționale București și în spectacole la Opera Comică pentru Copii din București – „Vocea Dunării de la vărsare la izvoare”, regia Cristian Mihăilescu, „Sunetul muzicii” de Richard

RAFTUL CU ECOURI

Rodgers și Oscar Hammerstein, regia Răzvan Mazilu, „O noapte la Veneția” de Johann Strauss, regia Cristian Mihăilescu, „Joc și Rock”, adaptare după opereta „Crai nou” de Ciprian Porumbescu, regia Cristian Mihăilescu, „Motanul încălțat”, muzica de Cornel Trăilescu și libretul lui Tudor Mușatescu și al Ninei Stoiceva, regia Cristian Mihăilescu ș.a.

Actrița Irina Movilă a recitat din poeziile lui Mihai Eminescu („Stelele-n cer”, „Și dacă...”, „O, rămâi”, „Când marea...”, „Cu pânzele-atârinate...”, „Ce te legeni”, „Glossa”, „Te duci...”, „La steaua”,

„Rugăciune”, „De ce nu-mi vii?”, „Iar când voi fi pământ”, „Dorința”, „Dintre sute de catarge”, „Luceafărul” (fragment), „La o artistă” (fragment), iar repertoriul Lorenei Sanda a cuprins „Plaisir d’amour” de Jean-Paul Martini, „Ave Maria” de Franz Schubert, „Eu te-am iubit” de Diamandi Gheciu, „Vin’ sub plopul” de Nicolae Bretan sau „Bagă, Doamne, luna-n nori” și „Cine m-aude cântând” de Tiberiu Brediceanu.

Coordonatorii programului au fost Iulian Pruteanu și Liviu Apetroaie.



Lorena Sanda și Irina Movilă la Zilele „Mihai Eminescu”, 14-16 iunie 2019, Iași

Beatrice PANTIRU

Instalația „Aici Radio Moldova” la Vila Sonet

La Muzeul „Mihai Codreanu” – Vila Sonet, din str. Rece nr. 5, a avut loc, la finalul anului 2018, vernisajul instalației „Aici Radio Moldova”, deschisă publicului vizitator până la finalul lunii aprilie 2019.

Conceptul instalației s-a conturat plecând de la o fotografie tipărită pe un QSL (imprimat tip carte poștală de confirmare a recepției unei emisiuni radio) al Radiodifuziunii Române din anul 1935, pe care scrie: „Inginerii Societății Române de Radiodifuziune în misiune la Iași, pentru înregistrarea pe discuri, a clopotelor, orchestrelor și corurilor de acolo. În ilustrație pe lângă d. Lohan inginerul șef al misiunii se văd: poetul Mihai Codreanu, scriitorul Al.O. Teodoreanu, tenorul Ravega și G. Iamandi”. În acea perioadă, cei doi prieteni condeieri erau membri în comitetul Societății Scriitorilor Români, iar Mihai Codreanu era și rector al Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din Iași.

Expoziția, concepută ca o instalație, a prezentat publicului două aparate de radio ale lui Mihai Codreanu (Philips, 1937 și Baltica – Riga, 1954) și comunicarea nr. 7.748 din 8 octombrie 1942 prin care Radiodifuziunea Română (av. Vasile Ionescu – director general, prof. Dragomir

Hurmuzescu – președinte al Consiliului de administrație) îi solicita scriitorului colaborarea cu postul Radio Moldova: „Domnului Mihai Codreanu, Iași/ Avem onoarea de a vă încunoștiința că sunteți solicitat a colabora la pregătirea programelor postului de emisie Radio-Moldova, în cadrul Comisiei de programe ce funcționează pe lângă acest post.

Totodată vă facem cunoscut că Societatea v-a fixat un jeton fix lunar de lei 10.000 (zece mii) cu începere de la Octombrie 1942./ (Societatea Română de Radiodifuziune/ S.S.”

Instalația a prezentat, în premieră, colecții originale ale revistelor „Radio Adevărul”, „Radio România”, „Radio Român”, „Radio Universul”, programele posturilor Radio România și Radio Moldova din perioada 1936-1945, echipamente militare de radiorecepție, folosite pe front în al Doilea Război Mondial, pentru ascultarea emisiunii „Poșta militară radio” de la Radio Moldova, componente electronice originale din perioada interbelică folosite în echipamente de recepție și emisie radio, fotografiile și grafică publicitară radio din epocă, toate din colecția privată Corneliu Grigoriu.

Cu pași mici dar fermi, radioul a cucerit în-

RAFTUL CU ECOURI

treaga lume. Interesul pentru cultură, dar și interesele politice și militare încurajau apariția de noi posturi, pe toate continentele.

Instalația a scos în evidență rolul pe care l-a avut această invenție în evoluția societății și a marcat aniversarea a 77 de ani de la inaugurarea postului Radio Moldova, care din anul 1956 poartă numele de Radio Iași. Radioul a devenit treptat principalul mijloc de informare, educare, divertisment și propagandă al statului român, fiind un mijloc de comunicare în masă.

TVR Iași, Radio Iași și Ziarul de Iași au mediatizat vernisajul instalației „Aici Radio Moldova”. Profesori, elevi, persoane interesate de istoria Iașului și un grup de radioamatori ieșeni au fost invitații Vilei Sonet. În perioada de vizitare a instalației, mai multe clase de elevi, de la Școala Gimnazială „Mihai Codreanu” Iași și de la Liceul „Vasile Alecsandri” Iași, au ales pentru programul *Școala altfel* instalația „Aici Radio Moldova” de la Muzeul Mihai Codreanu (Vila Sonet).



Instalația „Aici Radio Moldova”, Vila Sonet, Iași

Bianca GAVRILESCU

Club de lectură pentru copii și adolescenți la Vila Sonet

Muzeul Național al Literaturii Române Iași a lansat în luna decembrie a anului 2018 un nou proiect, un club de lectură dedicat copiilor și adolescenților cu vârste cuprinse între 10 și 15 ani. Proiectul promovează lectura ca formă interactivă și relaxată de învățare și vizează îmbunătățirea aptitudinilor de citire și de înțelegere a textelor. Totodată, încurajează dezvoltarea abilităților de prezentare și de vorbire în public ale copiilor.

Prima întâlnire a clubului a avut loc vineri, 7 decembrie 2018, la Muzeul „Mihai Codreanu” (Vila Sonet), unde veseli participanți au făcut cunoștință cu frumoasa casă în care a locuit sonetistul ieșean și au aflat cum se vor desfășura activitățile clubului. Au urmat întâlniri lună de lună, tinerii cititori fiind invitați de fiecare dată să voteze ce carte preferă, urmând să o citească până la următoarea ședință a clubului. S-a prezentat fiecare roman, într-o atmosferă destinsă, în cadrul unor discuții libere, întâlniri cu autori, jocuri și dezbateri, schimburi de cărți. De obicei, discuțiile s-au animat și mai mult odată cu exercițiile de imaginație propuse, multe plecând de la personajele iubite și, de ce nu, personajele detestate ale romanelor citite de copii.

Printre cărțile preferate și votate de către participanții pasionați de povești pline de aventuri, mister și umor, menționăm: seria *Harry Potter* de J.K. Rowling, seria *Percy Jackson* de Rick Riordan (toți membrii îi iubesc pe Harry și pe Percy!), *Minunea* de R.J. Palacio, *Ca peștele în copac* de Lynda Mullaly Hunt, *Casa Secretelor* de C. Columbus și Ned Vizzini. De asemenea, s-a citit prima serie fantasy românească: *Andilandi* de Sînziana Popescu, urmată de cartea ce povestește istoria pe placul copiilor: *Regina Maria și Marea Unire* de Simona Antonescu, apoi de nemuritoarea *Copiii căpitanului Grant* de Jules Verne și *O serie de evenimente nefericite* de Lemony Snicket.

Clubul de lectură a fost prezent și la evenimentele organizate în cadrul „Șotron. Festivalul copilăriei”, ediția a VI-a, 7-9 iunie 2019, unde copiii au avut șansa să le întâlnească și să discute cu scriitoarele Sînziana Popescu și Simona Antonescu despre ceea ce înseamnă să scrii literatură dedicată copiilor, de unde vin ideile unui scriitor și multe alte aspecte ale relației autor-cititor, întâlnire care i-a entuziasmat pe membrii clubului, mai ales că unii dintre ei își doresc să publice la un moment dat, să calce pe urmele autorilor lor preferați.

Coordonatoarea proiectului este Alina Aron.

Sânziana CĂRARE

Expoziția „Lirică eminesciană..” la Veneția

În perioada 12-21 ianuarie 2019, în cadrul Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția (IRCCU) – Noua Galerie a Institutului, a putut fi vizitată expoziția „Lirică eminesciană ilustrată de Leonard Salmen”, organizată de Muzeul Național al Literaturii Române Iași și Asociația „Patrimoniu pentru comunitate” Iași, cu ocazia Zilei Culturii Naționale.

Expoziția a adus în atenția publicului italian și român o serie tematică de cărți poștale din patrimoniul MNLR Iași, însoțite de fragmente din poeziile ilustrate, în limba română și traducerea lor în limba italiană (traduceri de Ramiro Ortiz și Rosa del Conte). Leonard Salmen a fost primul artist care a ilustrat lirica lui Mihai Eminescu. Era un grafician de origine poloneză care a locuit la Iași și la București, devenind cunoscut și apreciat în epocă pentru lucrările bazate pe opera eminesciană. Din 1898, el a realizat nu mai puțin de 179 lucrări, ilustrând 94 de poezii eminesciene. Operele sale sunt celebre în rândul pasionaților de cartofilie, însă au înregistrat și un enorm succes la public, încă de la lansarea lor.

Vernisajul din ianuarie 2019 a fost precedat de o introducere și prezentare privind viața și activitatea lui Mihai Eminescu, precum și de o lectură publică din poeziile poetului, citite de către studenți de la Università Ca' Foscari din Veneția,

în limbile română și italiană. Cele două activități au fost organizate în Sala „Marian Papahagi” din cadrul Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția și s-au bucurat de prezența a peste 50 de persoane, italieni și români din comunitatea românească din regiunea Veneto. Aceștia au participat ulterior și la vernisajul expoziției, unde au fost prezentate informații despre Leonard Salmen, autorul ilustrațiilor, și despre Colecția Salmen din patrimoniul MNLR Iași.

De asemenea, în data de 19 ianuarie 2019 s-a derulat o activitate cultural-educativă conexă expoziției „Lirică eminesciană ilustrată de Leonard Salmen” în Sala „Marian Papahagi” din cadrul Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția, la care au participat aproximativ 30 de elevi români cu vârste cuprinse între 8 și 16 ani din regiunea Veneto. Activitatea a fost realizată în colaborare cu prof. Ioana Opriș și a inclus o prezentare, discuții și concursul cu premii „Caligrafii eminesciene”, în cadrul căruia participanții au caligrafiat pe foi special pregătite poezii de Mihai Eminescu.

Expoziția, curatoriată la Veneția de Iulian Pruteanu și Dora Cană, s-a bucurat de aprecieri atât din partea participanților italieni, cât și a celor români și a putut fi vizitată în perioada 15-20 ianuarie 2019.

Dora CANĂ

„La cuptorul Tincăi”

*Vorba ceea: „De plăcinte râde gura,
de vârzare, și mai tare”*
(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

Muzeul Național al Literaturii Române Iași și Parohia „Sfântul Haralambie” Iași (preot paroh: Radu Brînză) au organizat proiectul educațional „La cuptorul Tincăi”, inspirat din gastronomia prezentă în opera lui Ion Creangă, în perioada 14 februarie – 14 aprilie 2019. Acesta a constat în ateliere de bucătărit pentru copii cu vârstele cuprinse între 11-13 ani, oferindu-le celor mici ocazia de a învăța să gătească rețete tradiționale, dar și să se distreze, să se joace, în timp ce dobândesc o nouă perspectivă asupra lumii poveștilor îndrăgitului scriitor.

Așadar, atelierele și-au propus (și au reușit cu brio) să-i învețe pe copii rețete românești de alivenci și plăcinte cu poale-n brâu, bucate inspirate din scrierile lui Ion Creangă, și să-i apropie în această inedită manieră de universul fabulos al *Poveștilor* și al *Amintirilor din copilărie*. Atelierele s-au desfășurat o dată pe săptămână, la Cantina „Sfântul Haralambie”, și oricine ar fi aruncat o privire ar fi avut șansa să admire o gașcă de copii lucrând cu spor și veselie în bucătărie, instruiți și

ajutați de binevoitoarele doamne bucătărese de la cantină.

Printre bunătățile gătite de copiii participanți, bucate din gastronomia tradițională românească și din universul amintirilor din copilărie, trebuie menționate alivencile Tincăi, plăcintele cu poale-n brâu ale Smarandei Creangă, sfințișorii, vârzările, plăcintele cu mere și cu dovleac, colăceii și, nu în ultimul rând, delicioasa pâine de casă.

La final, participanții și-au demonstrat talentul și îndemânarea de mici bucătari în cadrul unui concurs de prezentare și degustare ce s-a desfășurat la „Zilele Bojdeucii” de la Muzeul „Ion Creangă”, în data de 14 aprilie 2019. Juriul format din Marius Cristian (Costăchel) – președinte, dr. Aurica Ichim și dr. Angela Olaru a acordat câștigătorilor Premiul „Gogâlț, gogâlț”, în prezența părinților, bunicilor și a invitaților.

Atelierele „La cuptorul Tincăi” s-au bucurat de apreciere atât în rândul micilor bucătari entuziaști, cât și în rândul publicului, iar Muzeul Național al Literaturii Române Iași va relua fără doar și poate proiectul în viitor. Coordonatorii atelierelor au fost Iulian Pruteanu și Alina Aron, din partea MNLR Iași, și părintele Radu Brînză, din partea Parohiei „Sfântul Haralambie”.

DESPRE AUTORI

Dora Cană, muzeograf Muzeul Național al Literaturii Române Iași

Alexandra Cantemir, actriță, asist. univ.dr., Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

Emina Căpălnășan, lect. univ.dr., Universitatea de Vest Timișoara

Mircea Coloșenco, critic literar, editor, bibliograf

Alina Dincă-Pușcașu, scenograf, doctorand, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

Corneliu Grigoriu, fotograf al Muzeului Național al Literaturii Române Iași

Lavinia Lazăr, teatrolog, masterand, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

Mircea Morariu, critic de teatru, prof. univ.dr., Universitatea din Oradea

Beatrice Panțiru, muzeograf, Muzeul Național al Literaturii Române Iași

Cătălin-Mihai Ștefan, poet, pedagog muzeal, Muzeul Național al Literaturii Române Iași

Doru Scărlătescu, prof.univ.dr., Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, din Iași

Carmen Veronica Steiciuc, poet, teatrolog

Andreea Tacu, muzeograf, Muzeul Național al Literaturii Române Iași

Magda Ursache, publicist, eseist

Matei Vișniec, scriitor, dramaturg, jurnalist RFI

SUMAR

RECITIND MAX BLECHER

- 3 Doris MIRONESCU – M. Blecher azi, aici și în lume
- 12 Joanna KORNAŚ-WARWAS – Puterea literaturii
- 14 Lora NENKOVSKA – Max Blecher și „întâmplările” lui în limba bulgară
- 16 Țura MIOČINOVIĆ – Max Blecher în Serbia
- 19 Mircea MORARIU – Max Blecher citit de Rădiu Afrim. Vodevilul lugubru al vieții

SCRISOAREA REGĂSITĂ

- 23 Andreea TACU – O scrisoare a lui Basil Munteanu către G.T. Kirileanu

PROFILURI REGĂSITE

- 30 Mihai NEGRUZZI – „Moș Jac”
- 35 – Nicolae Gane (1838-1916)

41 CARTEA REGĂSITĂ

42 FOTOGRAFIA REGĂSITĂ

RECONSTITUIRI CULTURALE

- 43 Alina DINCĂ-PUȘCAȘU – Scenografi ieșeni în secolul al XIX-lea
- 87 Mircea COLOȘENCO – Opere de artă din domeniul public:
statui și busturi *Vasile Alecsandri*
- 90 Doru SCĂRLĂTESCU – Divergent 1967: I. Negoiteșcu
- 102 **CEZAR versus IVĂNESCU** (Corneliu Grigoriu)

INTERVIUL ANOTIMPULUI

- 104 Matei VIȘNIEC – „Poezia este apa vie care circulă prin toate textele mele”

SUMAR

SPAȚIUL TRADUCĂTORULUI

- 116 Ana-Maria SURUGIU – În căutarea limbii materne

POLEMICI DE VARĂ

- 120 Magda URSACHE – Încercați cititul. Nu dăunează

POVEȘTILE DE LA BOJDEUCĂ

- 124 Denisa LEPĂDATU – Vise la microscop
128 Simona LIUTIEV – New land și titirezii de acadea

ARTISTUL AZI

- 135 Alexandra CANTEMIR – „Încă nu ne-am găsit o voce ca generație”

JURNAL DE CULTU-CĂLĂTORIE

- 139 Cătălin-Mihai ȘTEFAN – Un ieșean la Beijing

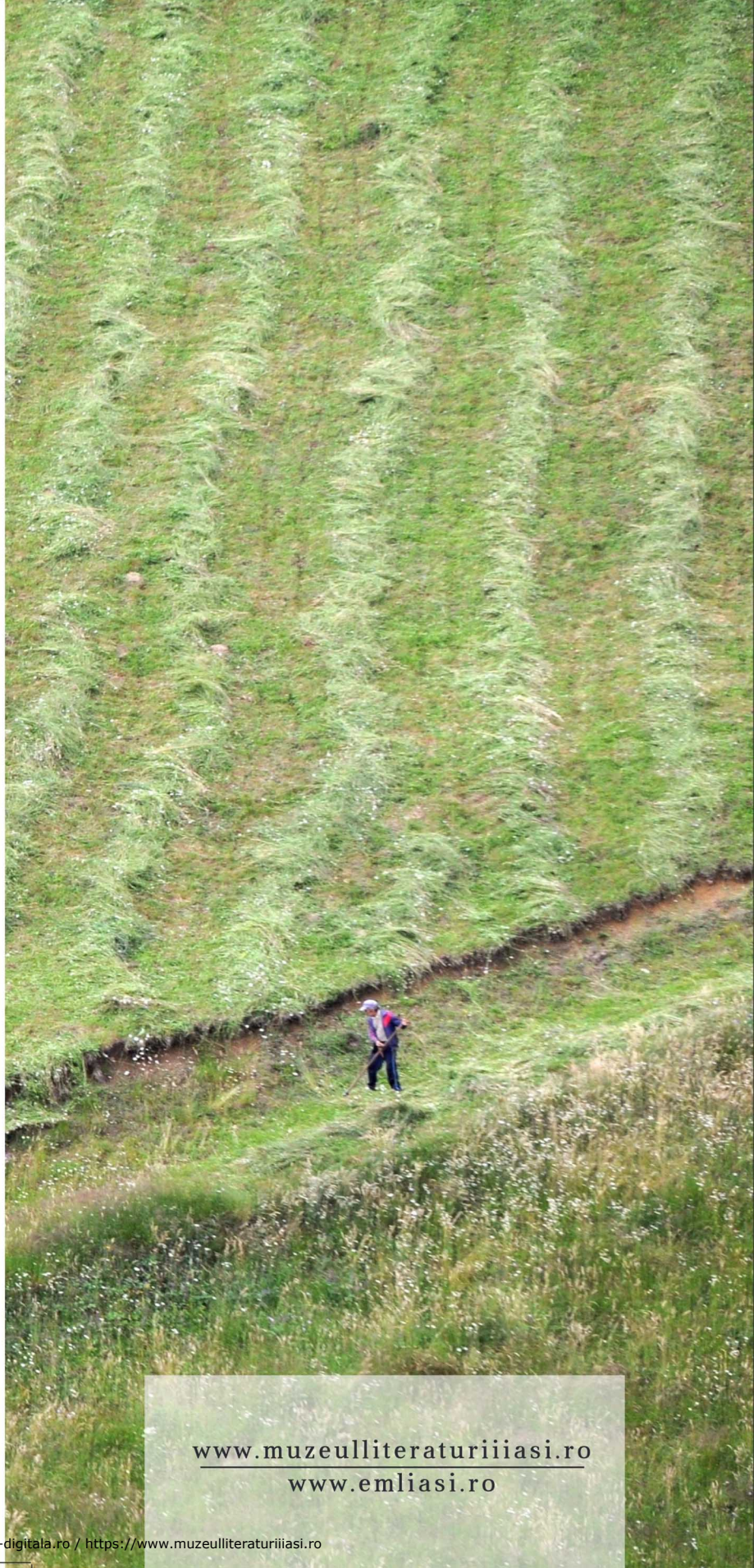
INVESTIGAȚII LINGVISTICE

- 143 Emina CĂPĂLNĂȘAN – De la „pop culture” la pop... *Grammar*

RAFTUL CU ECOURI

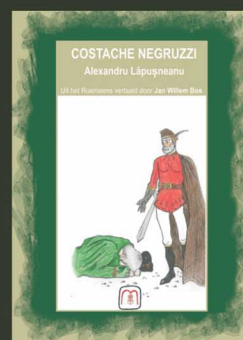
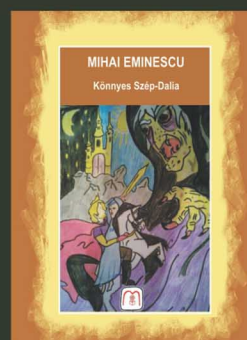
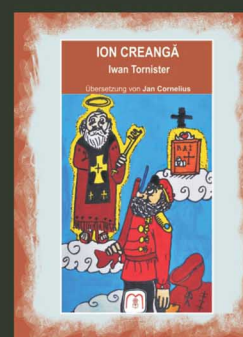
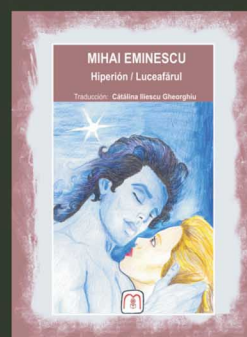
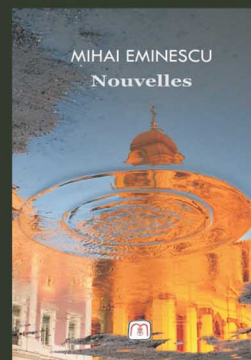
- 146 Georgiana LEȘU – Simpozionul „Istorie, cultură, patrimoniu”, ediția a XII-a
148 Mihai IONESCU – Zilele „Mihai Eminescu” – un program cultural de tradiție
150 Beatrice PANȚIRU – Instalația „Aici Radio Moldova” la Vila Sonet
152 Bianca GAVRILESCU – Club de lectură pentru copii și adolescenți la Vila Sonet
153 Sânziana CĂRARE – Expoziția „Lirică eminesciană...” la Veneția
154 Dora CANĂ – „La cuptorul Tincăi”

155 DESPRE AUTORI



www.muzeulliteraturiiiasi.ro
www.emliasi.ro

- RECITIND MAX BLECHER
- SCRISOAREA REGĂSITĂ
- PROFILURI REGĂSITE
- CARTEA REGĂSITĂ
- FOTOGRAFIA REGĂSITĂ
- RECONSTITUIRI CULTURALE
- CEZAR versus IVĂNESCU
- INTERVIUL ANOTIMPULUI
- SPAȚIUL TRADUCĂTORULUI
- POLEMICI DE VARĂ
- POVEȘTILE DE LA BOJDEUCĂ
- ARTISTUL AZI
- JURNAL DE CULTU-CĂLĂTORIE
- INVESTIGAȚII LINGVISTICE
- RAFTUL CU ECOURI



ISSN (Tipărit) 1220-7322
 ISSN (Electronic) 1584-2657

