



DACIA LITERARĂ

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

Nr. 4(159) / iarnă 2020-2021

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

Partener:
DIRECȚIA JUDEȚEANĂ PENTRU CULTURĂ 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-Isăcescu
Redactori asociați: Nicoleta Dabija, Amelia Gheorghită,
Georgiana Leșu, Monica Salvan
Corector: Roxana Drugescu
Copertă/Layout/DTP: 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

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

DACIA LITERARĂ

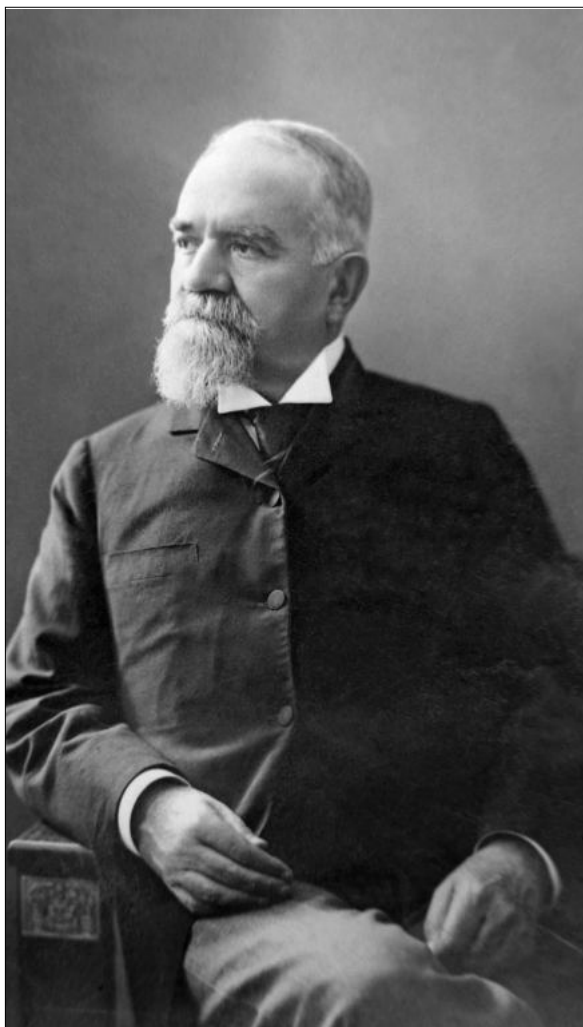
Revistă de reconstituiri culturale • Anul XXXI (serie nouă din 1990)

Nr. 4 (159) / iarnă 2020-2021

Doru SCĂRLĂTESCU

Eminesciana: o dispută filosofică la 1877

Nu se putea ca Alexandru Dobrescu, cârcotașul de serviciu în materie de Maiorescu, să-l omită din a sa Istorie palpitantă a plagiatului la români tocmai pe mentorul junimist. E vorba desigur de Maiorescu *academicul*, căci *omul*, *gelosul*, *perversul*, *conspiratorul* și *criminalul*, e lăsat în seama lui Nae Georgescu și a pâcului său de nu mai puțin feroși justițiar. Prima secvență dedicată fisurilor în demersul academic maiorescian, din capitolul intitulat sever *Știință de contrabandă*, cuprinzând, e adevărat, antecesori iluștri (Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir, Nicolae Bălcescu, Alecu Russo, D. Bolintineanu), redeschide dosarul *Cercetării critice...* de la 1867 (titlul ei inițial: *Poezia română*), cu acuzațiile avocatului făgărășan Aron Densușianu privind o „despuiere pe întuneric” (fără, adică, semnele citării), de către tânărul autor, a esteticianului german Fr. Th. Vischer. Citatele, puse pe două coloane, nu sunt însă convingătoare, și sagacele exeget ieșean pare să-i acorde, pe urmele lui Vianu și Lovinescu, deși cu strângere de inimă, pârâtului, circumstanțe ate-



Titu Maiorescu

nuante: „Dar *Poezia rumână* nu este, cel puțin în porțiunile incriminate de Aron Densușianu, o «decopiere» din *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*; e o rezumare și o adaptare, o mostră de colportaj ideologic, nu însă și un plagiat. Un singur lucru i se poate imputa cu adevărat lui Maiorescu: necitarea lui Vischer, impardonabilă la un intelectual ce avea suficientă cunoștință de rigorile științifice occidentale, dar explicabilă psihologic tocmai prin temerea de a deconspira el însuși izvorul din care băuse pe săturate”¹. Cam ce dă cu o mână, ia cu cealaltă. Mai puțin dispus la concesi este însă d-l Al. Dobrescu în privința scandalului mediatic provocat de apariția *Logicii* maioresciene, în 1876². La „parada dascălilor” culpabili de apucături pirate-rești e convocat din nou profesorul de logică de la Iași și București, acuzat de un anume dr. Zotu că ar fi reproduș în mod nepermis în manualul său, fără indicarea expresă, la pagină, a sursei, definiții, formulări și exemple ilustrative, ale unor autori străini, printre care, mai frecvent, filosoful, logicianul și economistul englez al epocii victoriene, John Stuart Mill, și contemporanul său german, Friedrich Adolf Trendelenburg. De data aceasta, autorul *Corsarilor...*, respingând *de plano* „atitudinea partizană” a „apărătorilor” criticului junimist, Mihai Eminescu și Ioan Slavici, „papagalul” acestuia (gingașa apozitie îi apar-

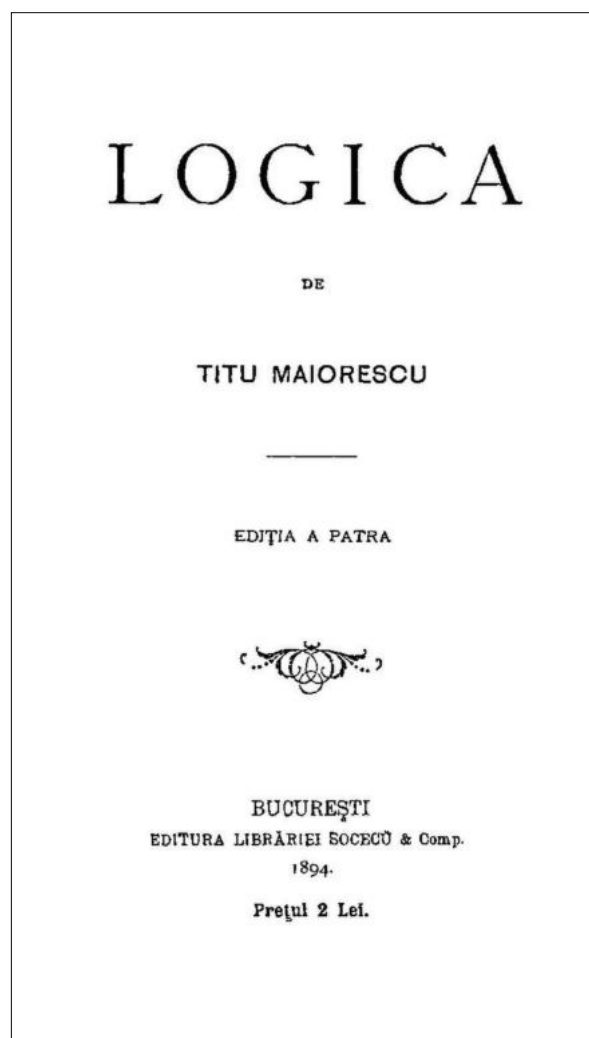
ține), e absolut categoric: autorul *Logicii* e culpeș; mai mult, prin atitudinea sa „înalt disprețuitoare” (Maiorescu n-a răspuns acuzelor, lăsând această povară pe umerii discipolilor), el deschide în cultura română calea justificării, dincolo de argumentele probatorii, a plagiatului³.

Problema este, totuși, mai complicată decât cum apare ea în tratarea cam simplist-tendențioasă a d-lui Al. Dobrescu, și în rezolvarea ei s-au angajat deopotrivă critici literari, esteticieni, filosofi, de care suntem obligați să ținem seama. Poate că ar trebui chiar să le dăm întâietate filosofilor, fiind vorba de un domeniu ce le aparține. Un expert în materie, Sorin Vieru, „impecabilul profesor de logică” (Alina Mungiu-Pippidi) de la Universitatea bucureșteană, ieșean prin naștere, califică *Logica* lui Maiorescu drept „emblematică” și o adaugă, pe urmele lui Al. Zub, „la fondul peren al culturii noastre”. Printre „convingătoarele temeieri” ale acestei înalte aprecieri e citat de la bun început Eminescu: „Încă de la apariția *Logicii*, cu mai mult de un veac în urmă, Eminescu a întâmpinat-o cu vorbe de prețuire, știind totodată să răspundă cum se cuvine neînțelegerii unui critic zoilic, detractor interesat al lui Maiorescu”⁴. Să mai dăm un exemplu. În cartea deja citată, d-l Dobrescu e trist că nici Zotu și nici Eminescu n-au descope-

rit și similitudinile dintre Maiorescu și Moritz W. Drobitsch (ușor de observat, căci în *Apendicele* de la finele volumului său din 1876, autorul român situează scrierile filosofului matematician din Leipzig, aprofundate de altfel încă din liceu, printre „cărțile elementare cele bune”) și se folosește de o semnalare a lui Mircea Florian pentru a-l țintui din nou pe două coloane pe mentorul junimist. Dar „uită” să menționeze că „logicianul de profesie” Mircea Florian dezavuează recenzia lui Zotu, care, printre altele, în privința așa-zisei contradicții sensualism-raționalism, are o părere „cu desăvârșire greșită”, și care, în general, „a prilejuit lui Eminescu o demnă și informată ripostă”. O manipulare prin omisiune, deci, care nu-l așază într-o lumină tocmai comodă pe prietenul nostru vânător de „corsari” doxografi. În ceea ce privește utilizarea unor pasaje „conștiincios traduse” din Drobitsch, aceasta, opinează academicianul Alexandru Surdu în comentariul său la Florian, din care am luat exemplele de mai sus, „nu scade cu nimic meritele *Logicii* lui Maiorescu”⁵. Asupra contribuției filosofilor vom reveni în finalul articolului nostru.

Nu credem că este inutilă o reconstituire a evenimentelor și aducerea în lumină a protagoniștilor. Primul dintre ei este desigur Maiorescu. Mai întâi, trebuie să remarcăm că

apariția *Logicii* sale vine să suplinească o carență în învățământul național. O spune tranșant Eminescu pe care nu-l putem bănuși de lipsa de informare în domeniu: „cea mai bună scriere în această materie care-au apărut vreodată în limba românească”⁶ Și o spune, de asemenea, într-o formulare identică, un fost adversar al Junimii



mai la începuturile ei, Anghel Demetrescu, adus peste câțiva ani (în 1883) la sentimente mai bune, într-un text descoperit de același Al. Dobrescu: „singura logică originală scrisă în limba noastră de la deschiderea școalelor române”⁷. Nu aceasta era și părerea adversarilor politici ai fostului ministru Maiorescu pe care-i bănuim fiind în subteranele „criticii de întâmpinare”, negativă, a modestului Dr. Zotu, profesor și autor de manuale de limba greacă⁸, așadar, nu chiar un autorizat în specialitatea unde se amestecă intempestiv, din „Columna lui Traian” scoasă de B. P. Hasdeu, la acea dată, cum se știe, nu tocmai unul din fanii mentorului junimist. Critica sa e preluată prompt de publicațiile de orientare liberală⁹, acestea găsind aici un nou prilej de discreditare a unuia din liderii partidului conservator – obișnuitele mașinațiuni politice, dincolo de exigențele demersului științific, de care Maiorescu se va lovi și în „afacerea Schopenhauer” din Parlament (necesitând din nou intervenția promptă, calificată, a lui Eminescu).

„Apărarea” logicii maioresciene în care se angajează cu pasiune poetul și gazetarul Eminescu inaugurează o polemică având ecou prelungit, în propria-i activitate, apoi a altora (printre care și Slavici), în presa vremii, cu reverberații până târziu în literatura de specialitate. Totul se în-

vârte în jurul acuzației de plagiat, susținută de recenzentul bucureștean (e adevărat, fără a pronunța cuvântul incriminant) prin evidențierea asemănărilor (punerea pe două coloane e contribuția, din necesități didactice, a lui Al. Dobrescu) dintre textele lui Maiorescu și cele ale filosofului britanic John Stuart Mill, autor al celebrei cărți *System of Logic Ratiocinative and Inductive*, I-II, Londra, 1843, utilizată de Maiorescu în mod corect și la vedere, în versiunea ei germană, crede D. Vatamaniuc, *System der deduktiven und induktiven Logik*, din 1868. De aici, riposta lui Eminescu: „Din cauza invidiabilelor antipatii de care autorul logicei are onoarea a se bucura – va remarca ironic acesta în intervenția sa polemică – recenzionarea au fost reprodusă repede-repede de «Presa» și «Telegraful», încât atenția celor cari mai bine ar muri decât să judece singuri au fost deja pusă în cuvenita mișcare. Căci putem presupune că atât onor. confrății de la «Presa», cât și cei, dacă se poate și mai onorabili, de la «Telegraful», nu s-or fi datat la veleitarea de-a ceti mai întâi logica de Maiorescu, înainte de-a retipări judecata d-lui dr. Zotu”. O discriminare de ordin geografic, de care nu sunt străine nici cercurile elevate, mult mai sceptic-exigente chipurile, dâmbovițene, e detectabilă și în prezentarea de către Zotu a noului manual, drept o tentativă eșuată, com-

promițătoare pentru autorul acestuia: „Logica a fost obiectul prelegerilor d-lui Maiorescu în curs de zece ani la Universitatea din Iași. D. Maiorescu, fiind ministru, a mai ținut și în București prelegeri asupra Logicei, nu însă cu același succes; aci, cel puțin d-sa n’a putut dobândi o ceată de admiratori. La noi, într’un centru mai sceptic, mulți și-au permis a bănuî, că cunoștințele filozofice ale d-lui Maiorescu sunt mai contestabile decât elocuența d-sale. Dar *verba volant*, și ne lipsia un text prin care să se poată verifica știința cea pusă la îndoială a profesorului. Un asemenea text îl avem acum de’naintea ochilor. Publicarea lui este cea mai mare greșală dintre toate ce le-a comis d. Maiorescu”. Care sunt însă cei ce au pus la îndoială această știință, recenzentul nu ne spune. Dar el e sigur că „prin publicarea Logicei d. Maiorescu va perde mulți din admiratorii săi, poate chiar în Iași”¹⁰. De la Iași însă nu vin semnale de „perdere” a admiratorilor. Dintre aceștia, din nou, Eminescu remarcă cu justete reaua voință a dr. Zotu, prin așezarea concluziei nefavorabile înaintea argumentelor demonstrației sale: „Toate aceste bănuieli, aserțiunea că publicarea manualului e cea mai mare greșală a d-lui Maiorescu și *siguranța* că și-ar pierde admiratorii, toate aceste, puse la locul pe care-l ocupă (la *începutul* recenziei), devin o stratagemă”. Urmează, în cunoscutul stil eminescian, și o lecție

de conduită necesară unui demers critic obiectiv: „Aceste aserțiuni ar fi trebuit să urmeze în mod concludent din recenziune, nu s-o premeargă. A arunca bănuiala neștiinței *înainte* de-a o fi argumentat mai întâi înșamnă a gratifica anticipando pe contrariul cu epitete la întrebuițarea cărora abia argumentațiunea făcută gata ne dădea un drept”. După care, disociindu-se de „metoda” profesorului de greacă bucu-reștean, folosindu-se ca „model” chiar de persoana acestuia, poetul își dezvăluie propria-i strategie, aceea corectă: „Dacă noi, plătind cu aceeași monetă, am zice de pe acuma – la începutul observărilor critice – că ne permitem a bănuî cum că cunoștințele filozofice ale d-lui Zotu sunt pe atât de contestabile pe cât e și lealitatea sa în discuțiune, că ne trebuia un text prin care să putem verifica lealitatea și știința, puse la îndoială, a d-lui Zotu, că un asemenea text îl avem și că d-sa ar fi comis cea mai mare greșală de a-l publica, atunci ce-ar avea de zis d. recenzent? Bănuielele noastre vor urma abia din observările critice, nu le vor merge înainte”. Aici, niște binevoitoare note de subsol, redactate într-un registru academic înalt-strivitor, din care nu lipsesc citatele latinești (*Fallacia a dicto secundum quid ed dictum simpliciter*) îi acordă profesorului dâmbovițean o lecție de retorică jurnalieră (de care ar trebui să profite și actua-

lele noastre facultăți de profil, cu cât mai multe, cu atât mai proaste, judecând după halul în care se prezintă exercițiul publicistic curent), cu demontarea tertipului gazetăresc, numit eufemistic „stratagemă”, „o fină deși vulgară stratagemă, pentru a înscena o *petitio principii*, pentru a câștiga prin subreptiune unul din rațiunile concluziei. Când începi a suspiciona pe om înainte de a fi dovedit ceva contra lui, unești deja cu ideea ce se crează în capul cetitorului un predicat în defavorul lui, încât concluzia ți-i cu mult mai ușoară”, și cu o clară despărțire a apelor: „Această suspicionare anticipată e foarte obișnuită în jurnalele politice, a căror misiune se înțelege că nu e luminarea publicului, ci escitarea patimelor lui, dar în discuții științifice n-are ce căuta”¹¹.

Cine s-a îndoit vreodată de vocația pedagogică a poetului nostru, care-l aduce printre cei mai performanți revizori școlari ai momentului? Maiorescu recunoscuse cu onestitate în prefața manualului său că acesta este doar „un rezumat scurt” al prelegerilor ținute timp de zece ani la universitatea ieșeană, ceea ce-l contrariază pe dr. Zotu. „Este deja un semn trist” îl citează Eminescu, prilej de a-i ține o nouă lecție, cu apel la antecedente celebre, acum despre utilitatea rezumatului în alcătuirea manualelor pentru începătorii într-un domeniu științific oarecare.

„Pentru noi, zice poetul, care știa ce zice, căci era familiarizat cu astfel de manuale, acesta nu e deloc un semn trist, ci numai un semn că recenzentului nu-i place a ști ce e un rezumat. Și fiindcă ne e și indiferent ce și-a fi închipuind d-sa sub rezumat, căci nu avem de gând a-i rectifica marginile noțiunilor d-sale, vom aduce un exemplu calculat numai asupra naivității cetitorilor săi ca și argumentul d-sale. Kant are asemenea un rezumat al prelegerilor de logică, ținute în curs de douăzeci de ani la universitatea Königsberg, care este asemenea bun de întrebuințat *numai* la ceadândâi învățare a logicei./ Ș-un asemenea rezumat îl poate face orice învățat, din orice știință, îndată ce eliminează tratarea pre larg a controverselor, iar el va fi totdeauna bun pentru ceadândâi învățare a științei respective, căci orice carte elementară *este* un rezumat”¹².

Realizarea unui ghid limpede și concis în dificila însușire a științei logicii de către tinerii învățăcei nu este un demers de conjunctură la Titu Maiorescu (precum al lui Zotu), ci vine să împlinească un vis de primă tinerețe, din epoca prestigiosului „Theresianum” vienez. Interesul pentru Logică al liceanului român apare așadar devreme, cum aflăm din însemnările zilnice și corespondența cu cei apropiați¹³, în urma audierii cursurilor profesorului său Hermann Suttner¹⁴ pe care le sintetizează, în 1857, într-un

RECONSTITUIRI CULTURALE

compendiu destinat inițial colegilor săi, în vederea viitoarelor examene, dezvoltat peste un an într-un ambițios proiect de manual pentru întregul imperiu cezaro-crăiesc (după cum reiese dintr-o ofertă către binevoitorul profesor praghez Robert Zimmerman), *Grundriss der Logik für österreichische Gymnasien*, din care s-a păstrat o versiune, tot în limba germană, datată „Brașov, septembrie, 1858”, cu un titlu ușor schimbat: *Elemente de logică pentru gimnazii*. Numele profesorului său de la liceul vienez e trecut în scurta sa *Prefață*: „Această schiță de sistem, sugerată de prelegerile profesorului Suttner de la Theresianum din Viena, poate folosi ca material de bază pentru profesor sau poate fi utilizată la recapitularea materiei de către elevii care au parcurs deja logica. Am urmărit în mod special concizia și claritatea”. E vorba deci de „sugestii” venite de la Suttner, tânărul autor luându-și libertatea de a lua pe cont propriu demersul didactic: „În cadrul introducerii generale am utilizat lucrarea lui Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* și, sporadic, ediția a doua prelucrată a *Logicii* lui Drobisch”¹⁵. Iată-l pe Drobisch, cel de pe una din coloanele intentate de Dl. Dobrescu învățatului junimist. De aici înainte, eforturile de elaborare a unui instrument de învățare util rămân mereu la un nivel practic-elementar, chiar dacă ele va-

lorifică și experiența universitară în domeniul profesorului Maiorescu, cum bine se vede în *Prelegerile de logică* din 1863, apărute postum, și cum declară clar autorul în prefața la volumul de *Logică* din 1876: „Așa cum este manualul, el poate fi întrebuițat la cea d-întâi învățare a Logicei, prin urmare în Licee. Forma dată explicărilor din text corespunde acestui scop. Iar cine vrea să urmărească problemele cugetării mai departe, în orice caz profesorul pentru explicările sale, găsește în apendice calea arătată”¹⁶. Nici Maiorescu și nici apărătorul său, Eminescu, n-au gândit acest manual de 110 pagini, o realizare de pionierat, impecabilă sub raportul obiectivului practic urmărit, ca pe un *Tratat științific* de anvergură ori ca pe un *suport de curs* academic. Deși alimentează substanțial manualul, altceva sunt prelegerile ținute de rectorul ieșean la Universitate și primul care sesizează diferența este rău intenționatul dr. George Zotu: la Iași, lecțiile ținute liber de profesorul Maiorescu, datorită elocvenței sale, mascându-i știința precară, se bucură de succes, la București, constrânse la litera reductivă, trădătoare, a unui manual, ele întâmpină serioase rezerve ale mult mai exigentului public de aici. Dar Maiorescu însuși era conștient de această diferență, fatală, deloc blamabilă, dintre o prelegere universitară și un instrument de lucru pentru învățământul

secundar, semnalată chiar în prefața citată a *Logicii* sale: prelegerea e mai generoasă în conținut și mai spectaculoasă prin libertatea de mișcare în zona diverselor definiții, dezbateri și controverse ale filosofiei; de asemenea, e mai accesibilă prin aplicațiile la experiența de viață a auditorilor: „Pe temeiul noțiunilor elementare și regulilor formulate în paragrafele următoare, cursul universitar se întinde pe o parte la expunerea controverselor după deosebitele sisteme filosofice, pe de alta cuprinde și aplicarea teoriilor logice la viața intelectuală și practica ei zilnică”; un manual este nevoit să renunțe la aceste facilități: „Această din urmă parte a prelegerilor este prea felurită și adeseori prea atârnată de inspirația momentului de pe catedră, pentru a se fi putut fixa într-un manual ca cel de față. Ea rămâne în libera dispoziție a profesorului”. Aici își revendică locul și rolul important vestitul *Apendice*, care a stat în centrul disputei dintre Zotu și Eminescu: „...din expunerea controverselor am păstrat o urmă în apendice, unde se află citate izvoarele, nu în scop de a aduna multe nume de autori, ci cu restrângere la acei autori și la acele pasaje, din a căror studiere să se tragă în adevăr un folos pentru lămurirea întrebărilor întinse în text. Textul însuși nu cuprinde citațiuni, ci se mărginește la câteva note istorice”. De un statut special se bucură doar anticul

„părinte” al disciplinei, Aristotel, întemeietorul celebrului *Lykeion* al peripateticilor atenieni, „...numai Aristotel este pretutindeni citat, unde compararea formulării moderne cu gândirea și exprimarea vechiului părinte al Logicii mi-a părut neapărată pentru studiu mai temeinic al acestei științe”¹⁷.

Avem astăzi posibilitatea să verificăm de la sursă această diferență. În septembrie 1907, C. Erbiceanu, fost student la Teologie, interesat temporar și de filosofie, predă Academiei Române niște *Note de logică*, cu specificarea „Luete de C. Erbiceanu în Universitatea din Iași la cursul ținut de Titu Maiorescu în anul 1863”. Aceste cursuri sunt cele care au creat faima de orator a lui Titu Maiorescu, specificată de Zotu, confirmată în câteva rânduri de Mihai Eminescu, în consemnările sale din „Timpul” privind versiunea lor bucureșteană din toamna lui 1880: Iată, din numărul lor mare, doar două exemple extrase din „Notele” lui Erbiceanu, care probează „farmecul” (Eminescu) prelegerilor maioresciene. Primul se referă la o definiție plastică, lapidară, a disciplinei: „...precum Teba avea 100 porți prin care intrând se putea ajunge la același loc, așa și filosofia are atâtea căi, care duc la același punct – *absolutul*”. Al doilea, mai amplu, luat din capitolul *Utilitatea filosofiei*, trimite la „viața intelectuală și practica ei zilnică” despre

care va vorbi Maiorescu peste zece ani; el pare un răspuns anticipat la aserțiunile minimalizatoare ale doctorului Zotu (frază, pe alocuri împiedicată, nu trebuie pusă neapărat în cărucia profesorului ieșean): „...când intrăm în viață, ni se dau ocaziuni de a intra în cutare sau cutare carieră în care ni se cere să avem o judecată originală care nu se poate copia de prin cărți. Toate științele gimnaziale au de scop a ne supune spiritul la autoritatea unui lucru strein pe care-l copiem, precum este istoria care ne dă faptele întâmplare, iar nu ceea ce eu gândesc, așa limba latină care ne supune spiritul în mod sistematic autorității unui autor. Toate celelalte au de meritul lor corespunderea inteligenței cu un lucru strein, însă importanța lor pentru aceasta e secundară. Din acest punct de vedere filosofia evită scrupulozitatea de a-și supune inteligența unui obiect silindu-l de a afla lucrul de care e vorba prin cugetare. E fals a lega studiul filosofiei de o carte, pe care să o putem recita pe dinafară; și nici odată filosofia nu are importanță, studiată pe dinafară ci numai când ai înțeles acea frază în inteligența ta”¹⁸.

Asupra acestei diferențe se pronunță și unul din beneficiarii prelegerilor, fostul student al lui Maiorescu, profesorul bucureștean, filosoful și juristul academician Mircea Djuvara: „Cursul său de logică a cuprins în germene tot ce am putut

învăța și de atunci încolo. Acest curs era o sinteză originală a tot ce se gândise până atunci și deschidea perspectivele viitorului. Manualul de logică al lui Maiorescu care ne-a rămas cuprinde numai scheletul lecțiilor, lipsit de căldura expunerii orale și de mulțimea exemplelor și legăturilor de tot felul. Dar acest manual atât de concis este în realitate o lucrare de înaltă creație, la nivelul celor mai de seamă lucrări din străinătate, întrecându-le în multe privințe și cuprinzând formule și directive care trebuie să formeze astăzi încă baza sănătoasă a oricărui studiu de logică”¹⁹. Cu privire la succesul de public al unor astfel de expuneri, chiar în mofturosul București, va vorbi, cum am arătat, Eminescu, asistent atent și apoi comentator al suitei de prelecțiuni de logică, din 1880, începând cu cea introductivă, din 15 noiembrie, cu acest elogios preambul: „Ieri la 4½ după-amiazi d. Titu Maiorescu, precum am anunțat, a început, în sala Facultății de Drept din Palatul Universității, cursul d-sale de prelegeri asupra *Logicii și aplicărilor ei*, care va urma regulat în același local, în toate vine-rile, la aceeași oră. Sala era plină de studenți ai Universității și de alți auditori. Se va vedea la cronica științifică rezumatul prelegerii de introducere a acestui important curs. Despre succesul prelegerii de ieri și că acest succes va merge din ce în ce crescând în prelegerile viitoare nu

se poate îndoi acela ce cunoaște că profesorul, pe lângă talentul eminent de cuvântare, posedă pe deplin obiectul său, așa că se poate numi cu drept cuvânt o autoritate în materie. Vom urma regulat cu dările de seamă asupra acestor prelegeri”²⁰. Și, din nou, în rezumatul la următoarea prelegere, din 25 noiembrie: „Se înțelege că dărilor de seamă pe scurt pe care le facem aci nu le putem da câtuși de puțin din farmecul ce profesorul știe a da prelegerilor sale, cu talentul său de cuvântare, prin o completă stăpânire a obiectului său și prin o dezvoltare bogată și ilustrată la fiecare pas cu exemple interesante”²¹. Peste ani, despre acest succes, va vorbi același Mircea Djuvara, fost doctorand sorbonard, care vede în profesorul său de odinioară o personalitate de anvergură internațională: „Nu am mai văzut o aglomerație aproape tot așa de mare decât la cursurile lui Bergson la Collège de France. Maiorescu și Bergson sunt cei mai de seamă vorbitori pe care i-am auzit ca profesori. Dar, în timp ce marele gânditor francez făcea numai expuneri tehnice în ramura lui, luptând parcă cu sine și cu ideea spre a o putea exprima și a-i da o plasticitate neîntrecută, Maiorescu dă impresia că domină cu ușurință și de sus expunerea și, plin de o căldură și autoritate reținută, o punea întotdeauna în legătură cu probleme de cultură generală și cu faptele zilei, verificând-o prin ac-

tualitatea noastră trăită și făcând din ea un îndreptar de viață. Dacă Maiorescu ar fi predat în una din marile universități din străinătate, numele lui ar fi rămas desigur ca al unuia din cei mai mari profesori în istoria culturii universale. Avea darul să trezească interesul adânc pentru problemele pe care le trata, fie chiar cele mai aride de logică pură sau de filosofie. O făcea cu atâta pricepere, căldură și autoritate în expunere, încât ascultătorii rămâneau în fiecare dată însuflețiți de un adevărat entuziasm, dar nu numai pentru cel ce vorbește și pentru modul cum vorbește, dar și pentru înțelegerea unor idei noi pentru ei, înțelegere pe care vorbitorul o urmărea înainte de toate”²².

Nu ne strică nicio mărturie nemijlocită, cum aceasta, printre puținele manifestări de efuziune lirică a sobrului politician Maiorescu, ce i-o surprindem în Parlament, în 16 ianuarie 1880: „eu unul nu luam numai o carte a altora ca să o recitez, ci-mi compuneam cursul filosofic pe cât puteam din propriile mele gânduri sau cel puțin din observări critice asupra gândurilor altora. Era dar o lucrare totdeauna din nou făcută, oarecum în acele momente concentrată, și combinată cu toată energia spiritului, de care pot dispune, și care se cerea cel puțin liniște și continuă pregătire. Poate nu greșesc prea mult în contra modestiei, dacă vă repet: cursul meu de

filosofie, cum îl țineam, l-am ținut cu toată încordarea științei și puterilor mele intelectuale, mari sau mici, atâtea câte le am...”²³.

Dar să reluăm firul istoriei, revenind la manualul din 1877 și la dezbaterile din jurul acestuia. E copiat după Mill decretează ritos chiar la începutul recenziei sale din numărul pe iunie-iulie al „Columnei lui Traian” dr. Zotu. Acestea sunt o „insinuățiune” și un „neadevăr”, căci „John Stuart Mill este citat la capătul cărții între autorii *întrebuințați la lucrarea manualului de logică*”, răspunde peste o lună (11 august) Eminescu în nota sa fugară, din „Convorbiri literare”²⁴, reluând în ziua următoare mai apăsător argumentul, în ampla desfășurare polemică din „Curierul de Iași”, cu trimitere la același *Apendice* bibliografic de la „capătul cărții”. Acesta cuprinde, crede și se miră dr. Zotu, doar „titlurile unor cărți generalmente cunoscute, simple titluri”. „Noi n-avem, îl pune la punct poetul, niciun fel de impresiune de mirare numai pentru că d. Zotu bine-voiește a da și aici rodul fantaziei sale, în locul adevărului. Iar adevărul este: la pagina 104 și 105 sunt citate manualele întrebuințate la compunerea logicii, fiecare însoțit de-o scurtă notiță critică sau de-un aviz pedagogic, iar după aceea urmează citate toate locurile (volum, carte, §, pagină) din opurile cari pot servi la o dezvoltare mai departe a paragrafilor din manual”²⁵. În fine,

întrucât dr. Zotu va veni într-o altă intervenție cu o nouă „insinuățiune” privind folosirea frauduloasă a altui autor german, Fridrich Adolf Trendelenburg, Eminescu revine într-un răspuns, semnat Y, în „Convorbiri literare”, numărând cu acribie... matematică trimiterile lui Maiorescu la titlul, capitoul și pagina operelor întrebuințate de el: „Va să zică «cercetările logice» ale lui Trendelenburg sunt citate o dată ca op *întreg* întrebuințat, de *patru* ori cu indicații speciale; Logica lui Mill asemenea o dată, ca op *întreg* întrebuințat, de șese ori cu indicații speciale. Aceste *două* opuri numai sunt deci citate de *douăsprezece* ori pentru un text de 40 para-



Ioan Slavici, un apărător entuziast al lui Maiorescu

grafi, pe 50 de file. Și, fiindcă special de la Mill d. recenzent scoate două pasaje traduse ad literam, zice plagiat. Ciudat mai trebuie să mai fie și plagiatorul acela care citează în douăsprezece rânduri pe cei pe care-i plagiază”²⁶.

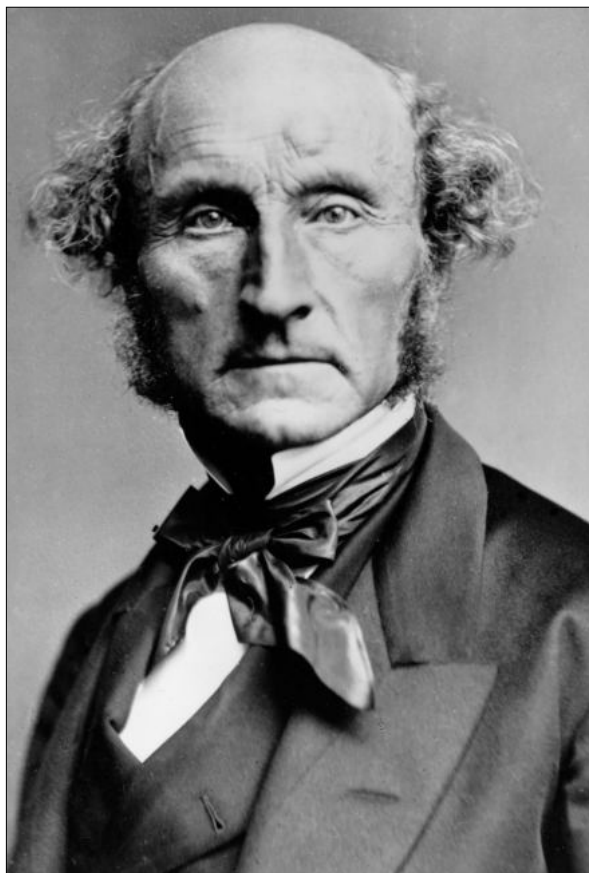
Nu mai stăruim asupra acestui al treilea articol al lui Eminescu, din „Convorbiri literare”, 1 septembrie 1877 (*Încă o dată recenziunea Logicei Maiorescu*) și nici a răspunsului lui Zotu, din 16 septembrie, în „Presa” (*Critice literare*), prin care profesorul de greacă încetează polemica. Eminescu părăsește și el scena, cedând locul prietenului și colaboratorului său, mai puțin familiarizat cu subtilele chestiuni filosofice, Ioan Slavici, pe care-l consiliază, la cerere, cum vedem din corespondența sa. Redăm un fragment, din scrisoarea către acesta, din 20 septembrie 1877, edificator pentru solida pregătire filosofică a poetului, de asemenea, pentru independența sa de gândire, anulând orice acuzație privind obediența necondiționată față de mentorul junimist: „Îți scriu în grabă, că editorul logicii lui Kant se chiamă G. B. Jäsche, nu Fäsche, cum stă în «Presa», Logica aceea nu e bună nici măcar pentru începători, căci ceea ce-i original în ea nu-i bun, ce-i bun nu-i original. Jäsche a fost un elev al lui Kant și ca filozof, semikantian (Halbkantianer). Apropos de Trendelenburg și Maiorescu. Deosebirea între

pasagele citate de mine în «Convorbiri» e foarte mare. «Cea mai naltă abstracțiune a intuițiunii» a lui Tr. [endelenburg] este «esse» copulativ, verbul auxiliar, nu «existere» a lui Maiorescu. Trend.[elenburg] recunoaște asemenea existența unor silogisme ipotetice, Maiorescu le preface pe acestea pur și simplu în silogisme categorice”²⁷. Astfel dădăcit, Slavici se va angaja și el cu mult curaj în polemică, marcând, într-un fel, epilogul ei, prin articolul *Bietul Dr. Zotu*, publicat în „Timpul”, din septembrie 1877, semnat cu numele unui celebru personaj din nuvelele sale, Tanda. Trebuie să spunem că acest articol al lui Slavici e mult sub nivelul celor scrise de prietenul său de o viață. Multe din observațiile critice la adresa lui Zotu, de un umor forțat, cu alunecări de limbaj ușor grobiane („nechibzuit”, „groasă piele pe obraz”, „stupid”), n-au acoperire în textul acestuia, de departe mult mai informat decât prozatorul ardelean. Argumentele sale sunt în genere tributare articolelor eminesciene, precum cele privind caracterul rezumativ al manualelor școlare: „În o carte școlară nimeni, voind să treacă de literat onest, nu are dreptul de a comunica alte vederi decât pe acelea, care sunt în general admise. Dacă un om are un sistem al său, poate să scrie o carte, în care îl dezvoltă și-l lămurește; nu are dreptul de a vâri acest sistem în o carte școlară, destinată pentru

începători, decât după ce critica îl va fi admis”. Bun cunoscător al moravurilor politice ale vremii, Slavici fixează însă corect poziția lui Zotu: „ivit ca din senin”, „un om, care și-a ilustrat numele, scriind o critică contra Logicei lui Maiorescu”, acesta e „ciocanul cu care altcineva se încearcă a bate ferul, câtă vreme îl crede cald”²⁸.

Pe un alt palier se situează relația lui Eminescu cu Titu Maiorescu. Să observăm, în același context al „întâlnirii” lor într-un plan elevat intelectual, că interesul practic, liber de vreo constrângere stânjenitoare, pentru John Stuart Mill de exemplu, era vechi și constant la Maiorescu. Într-o însemnare din *Jurnal* din noiembrie 1870, apare numele acestuia, legat de intenția unui manual de logică, (încă din 1863, criticul ținea, cum am văzut, un curs cu acest obiect la universitatea ieșeană): „Traducerea lui Schopenhauer este îmbucurătoare, dar mi-e întrucâtva insuficientă. Să scriu o logică este datoria mea de profesor, o psihologie aș fi vrut să o scriu dintotdeauna. M-a reținut o greutate firească, aceea de a explica pasiunile; cred că este imposibil în stadiul actual al fiziologiei./ Dimpotrivă se poate da o/ Teorie a reprezentării./ Pe scurt, pornind de la disputa nominaliștilor (în Logik a lui Mill și a lui Max Müller), sau poate că nu, ci trebuie tratat direct, fiindcă dezvoltarea

istorică este și cea mai de bun simț”. Sunt citați în continuare Locke, Condillac, Condorcet, apoi Schopenhauer, Kant, Thomas Reid, Hume, Cusin. Originalitatea unui astfel de manual ar consta, notează criticul, din suportul lui literar și artistic: „După aceasta, explicarea fenomenelor intelectuale, cu citate continue din literatură, care, luminate din perspectiva psihologiei se sprijină



John Stuart Mill,
una din sursele declarate ale *Logicii maioresciene*

reciproc. În aceasta originalitatea cărții”²⁹. În ceea ce-l privește pe Trendelenburg, acesta era cunoscut personal de Maiorescu din vremea studenției berlineze, cum aflăm din scrisori către tatăl său; în 4 februarie 1861, despre nevoia de a face „câteva studii la biblioteca regală asupra filosofilor greci (una din temele mele de doctorat). Adecă biblioteca îmi este interes secundariu; lucrul cel mai important este că la Berlin trebuie să mă înțeleg cu Trendelenburg și Michelet, profesorii de filosofie de aici, despre materia mea”³⁰; în 20 februarie, din nou: „Locuirea la Berlin îmi priește mult pentru lucrarea mea filosofică. Cărticica publicată îmi procură intrarea intimă în cercul profesorilor de aici. Trendelenburg, Werder, Stahr, Michelet mă invită pe la ei, mă introduseră la Academia științelor, mă purtară prin gimnazii și prin seminarii ca să le vizitez etc.”³¹; în fine, la 19 martie: despre invitația Comitetului Lessingian de a susține „discursul” *Despre tragedia franceză...* „Îl ținui în fața unui public de elită, profesorii de filosofie ai universității: Trendelenburg, Michelet, Werder, chiar și bătrânul Bopp asistară...”³².

Fără să fi urmat cursurile de Logică ale lui Maiorescu, Eminescu, care va audia și comenta peste câțiva ani o seamă de prelecțiuni populare și prelegeri universitare ale magistrului, avea pregătirea filosofică necesară înțelegerii lor. Nu

gratuit îl dorise mentorul junimist profesor de filosofie la universitatea ieșeană. Între altele, numele filosofului englez în discuție apare constant în manuscrisele și articolele eminesciene, asupra cărora s-a aplecat în mod special D. Vatamaniuc³³. În listele sale bibliografice apar titluri în germană ale unor cărți de Stuart Mill: *Grundsätze der politischen Ökonomie, Ricardische Economie, Logik*; numele filosofului apare în manuscrise, traduceri și *fragmentarium*, de asemenea, în articole din „Timpul”, 1880 și 1882. Dăm spre exemplificare, ca ilustrativ pentru metoda de lucru a gazetarului Eminescu, un fragment din articolul său din martie 1880, cu sufocarea, în polemica purtată cu ziarul „Presa”, a adversarilor, sub greutatea citatelor din autori inaccesibili desigur acestora: „Am demonstrat deja cât este de mare disproporțiunea între puterile de rezistență ale alegătorilor la noi față cu guvernării. Această disproporțiune este și rămâne un rău care nu se poate remedia decât printr-un control mai sever din partea șefului statului. Știm că „Presa” nu se mulțumește numai cu analogii sau teorii emise de articole de fond de prin ziare străine, ci că, asemenea advocațiilor ce vor anume paragrafi de legi, ea cere autori competenți în materie. Deci îi facem și această plăcere, citind pe John Stuart Mill. Iată propriile cuvinte ale autorului englez: [...] Acest

tablou ipotetic făcut de autorul englez e trăsătură cu trăsătură portretul țării noastre...”³⁴.

Revenind la Titu Maiorescu, acesta pomește fugar de manualul său de *Logică*, cu ocazia recenziei la „*Psychologia empirică sau știința despre suflet între marginile observațiunei*”, de I. Popescu, Sibiu, 1881: „Noua carte a d-lui Popescu este în esență o compilație din câțiva autori germani ale căror scrieri psihologice sunt recunoscute de bune și sunt laudate pentru claritatea lor metodică [...] În citatele sale d. Popescu nu uită nici autorii români și-i amintește pe unde poate. La explicarea limbei îl vedem citat pe d. Frolo, *Utilitatea studiilor neolatine* (de ce lipsește d. Hasdeu?), la greutatea înțelegerii corespondenței între suflet și corp pe d. Xenopol într-un articol al său din *Convorbiri* (XI, 265) mai adesea se citează *Logica* subsemnatului și o prea juvenilă încercare filosofică a sa publicată în limba germană acum 20 de ani”³⁵. În continuare, iată și o teorie a compilației (un răspuns implicit, tardiv, dat lui Zotu?): „Mai pe toate paginile cărții găsim una sau mai multe citațiuni. Dar și citațiunile au regula și cuviința lor. Nu poți cita oriunde și oricum. Citezi pentru a arăta izvorul cuvintelor din text și citezi pentru a-ți întări părerea ta prin autoritatea altora. Dar în privința izvoarelor și în privința autorității trebuie un fel de alegere după valoarea autorilor

și o grămădire de nume proprii sub text fără nicio necesitate este în toate privințele greșită. Este mai întâi greșită fiindcă împrăstie, sau cum zice d. Popescu la pag. 170, „dispersă” și distrage atenția cetitorului de la legarea ideilor din text; este, în fine, greșită, fiindcă îndeamnă pe autor și pe cei ce se iau după dânsul a face paradă cu aparențele erudițiunii – lucrul cel mai deșert și cel mai copilăresc în sfera activității științifice”³⁶. Să adăugăm, ca un fenomen specific maiorescian, și împletirea preocupărilor strict profesionale cu viața privată. În zilele de Paște, aprilie 1880, împreună cu Clara, Livia, Ana Rosetti, Mite, cărora se alătură fosta colegă de școală, sora lui Spiru Haret, Nina Haret: „Oră de logică, o dată pe săptămână (sâmbătă de la 3½ – 5)”. Ținută succesiv acasă la el și la Mite³⁷.

Polemica în jurul *Logicii* maioresciene își găsește ecouri până târziu în posteritate, nu întotdeauna favorabilă autorului. În tabloul general al receptării acestuia, din *note și comentarii* la E. Lovinescu, *Ciclul junimist, I*, Oana Soare îl include la capitolul *Poziții contra*, pe Nicolae Iorga, cu conferința sa, în „registru umoral”, din 1940, *O încercare zadarnică de înviere*, unde găsim această apreciere cam în doi peri a manualului, care ne interesează aici: „În ce privește *Logica*, s-au făcut anumite observații despre iz-

voarele acestei Logice de răposatul Zotu, și Eminescu i-a luat apărarea lui Maiorescu față de acuzația că n-ar fi cine știe ce lucru original” (p. 959). În general însă, aprecierile sunt echilibrat-favorabile. Întreaga istorie a receptării *Logicii*, începând cu Eminescu și Slavici, până în anul centenarului Maiorescu, 2017, o găsim în sinteza mai recentă a lui Titus Lateș, *Logica lui Titu Maiorescu, in focus*³⁸. Aflăm de aici despre sublinieri ale meritelor poetului nostru, precum la Marin Ștefănescu, care, în cartea *Filosofia românească*, București, 1922, vorbind despre o „teză empirico-raționalistă” a *Logicii* maioresciene, precizează într-o notă că „această teză a fost foarte bine prinsă de Mihail Eminescu”, ori la I. Petrovici, cu studiul său *Titu Maiorescu*, din „Viața Românească”, nr. 9, 1923, unde cele două personalități sunt puse pe picior de egalitate: „Față de ce eră mai înainte (compare-se cu logica lui Eufrosin Poteca), manualul lui Maiorescu păstrează aceeași distanță și reprezintă același formidabil salt, pe care îl reprezintă și poezia lui Eminescu față de producțiile anterioare”. Venind către epoca noastră, Alexandru Surdu, în articolul *Metamorfoza logicii lui Maiorescu*, din „Revista de filosofie”, nr. 4, 1978, îl așază pe poet printre profunzii înțelegători ai acesteia: „Neînțelegând în acest mod Logica lui Maiorescu, cercetătorii, mai vechi și mai noi, n-au acordat nicio

importanță formelor ei embrionare. Mai mult, n-au observat nici măcar faptul că Maiorescu, menținând pasajele, incriminate pe nedrept de plagiat (căci Maiorescu indică lucrările din care citează liber – ceea ce a subliniat și Eminescu la timpul potrivit), schimbă, cu ocazia ediției a II-a, structura lucrării, ceea ce, pentru un manual, este mai important decât depistarea unor așa-zise idei originale”³⁹.

Dar fie-ne iertată observația, poate că și filozofii noștri, preocupați firesc de Maiorescu, rămân încă datori cu aprofundarea aportului eminescian la promovarea științei logicii, la începuturile ei, în plan național. Urmărind, pe lângă manuscrisele bogate în informații, prestația publicistică a acestuia (articolele polemice, dările de seamă privind prelegerile maioresciene), remarcăm că Eminescu discută problemele de logică în deplină cunoștință de cauză, cu apel la autori de prestigiu, antici sau de ultimă oră, cu cărțile pe masă, deschise la capitolul și pagina necesară, cu o mișcare lejeră în plan ideatic și în vocabularul de specialitate, în română, germană, franceză, latină. O face uneori de la egal la egal cu Profesorul. Fără falsă modestie, cu sentimentul că fac parte, împreună, din „aristocrația spirituală, pe care natura au semănat-o cu multă zgârcenie pe fața pământului”. Nu ca

un instrument de ecou, ci de rezonanță, ca un asociat în demersul maiorescian, cum vedem în aceste rânduri de asumare a responsabilităților: „un recenzent oarecare, amestecă și confundă toate, aduce lucrurile, cele mai eterogene și voiește a dovedi în scrierile noastre, nu greșeli – *contraziceri*. [...] Deodată numai i-auzi: *Ici commentent les contradictions!* Cum pot numai să creadă asemenea capete că spirite de soiul nostru nu vor observa cea mai simplă din legile logice, principiul contradicțiunii, că am lucrat toată viața la un sistem de cugetări fără a avea o idee răzgândită și lămurită și o icoană clară despre ceea ce învățăm pe alții; ei cred că trebuie să așteptăm să vie niște inteligențe, comune ca și muștele de pe păreți, pe cari-i produce fără greș connubiul orișicărei părechi omenești, pentru ca să ne lumineze pe noi asupra principiului contradicțiunii!”⁴⁰ (s. n.).

Cei care văd în intervențiile lui Eminescu o manevră interesată, prin care-și pregătește plecarea la București și intrarea în redacția „*Timpului*” se înșală.

Departa de a fi un semn de obediență, ele sunt un gest de liberă și perfectă solidaritate cu un afin spiritual. Până la identificarea deplină cu acesta.

¹ Alexandru Dobrescu, *Corsarii minții. Istoria ilustrată a plagiatului la români, I*, Iași, Editura EM.OL.IS, 2007, p. 107.

² Titu Maiorescu, *Logică. Partea I: Logica elementară*, București, Editura Socec & C-nie / Iași, Tipo-litografia H. Goldner, 1876.

³ Al. Dobrescu, op. cit., pp. 160-161.

⁴ Sorin Vieru, *Prefață* la vol. Titu Maiorescu, *Scrieri de logică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988, p. 5.

⁵ V. Alexandru Surdu, *Studiu introductiv la Logica elementară, 1876*, în *Scrieri de logică*, ed. cit., p. 160.

⁶ M. Eminescu, [„*O recenziune...*”], „Convorbiri literare”, XI, nr. 5, 11 august 1877. Cităm din *Opere, IX: Publicistică, 1870–1877* (Albina, Familia, Federațiunea, Convorbiri Literare, Curierul de Iași), București, Edit. Academiei Române, 1980, p. 409. Poetul vorbea în deplină cunoștință de cauză, pentru că el însuși, suplinindu-l în anul școlar 1874-75 pe A. D. Xenopol, la cursul de logică de la Institutul Academic din Iași, se izbise de faptul că „nici manual tipărit nu există” (V. scrisoare către Ioan Al. Samurcaș din 4 noiembrie 1874, în *Opere, XVI: Corespondență. Documenta*, București, Edit. Academiei Române, 1989, p. 57), fiind nevoit să transcrie dintr-un tratat manuscris al lui Eftimie Murgu pagini care, desigur, nu l-au mulțumit (Eminescu, *Despre puterea cugetărei în genere*, mss. 2258, în *Opere, XV, Fragmentarium*, București, Editura Academiei, 1883, pp. 563-573).

⁷ Anghel Demetriescu, postfață la volumul Titu Maiorescu, *Patru conferințe...*, București, Tipografia Ștefan Mihalescu, 1883. Cf. Al. Dobrescu, op. cit., p. 153.

⁸ De ex. *Carte de cetire greacă pentru începători, cu unu vocabulariu greco-românu, de Dr. George Zotu, Professore de limba și litteratura greacă la Seminariul Central din Bucuresci și la Seminariul Nifon Mitropolitul*. Bucuresci, Typ. diarului Iris, I. Pantazopulo, 1875).

⁹ Dr. Zotu, *Tit Maiorescu; Logica. Partea I: Logica elementară... recenziune, în „Columna lui Traian”, anul VIII, tomul 2, nr. 6-7, iun.-iul. 1877, pp. 293-298; recenzie preluată de ziarele „Presa” (anul X, nr. 156, 4 aug. 1877, p. 3), și „Telegraful” (an. VII, nr. 1595, 5 august 1877).*

¹⁰ Cf. Alexandru Dobrescu, *Corsarii minții...*, ed. cit., pp. 276-280.

¹¹ M. Eminescu, *Observații critice*, în „Curierul de Iași”, X, nr. 87, 12 august 1877, p. 2. Cf. *Opere, IX*, ed. cit., p. 415.

¹² Idem, op. cit., loc cit.

¹³ Transcriem, după profesorul Al. Surdu, aceste frumoase rânduri din însemnările zilnice pe 1857: „...logica, această știință așa de extrem de interesantă”; „Logica și psihologia sunt două științe care contribuie în măsura cea mai mare la formația mea; este o lume nouă care se deschide aici; abia acum încep să trăiesc”; „Ea (logica) m-a adus să nă-

zuiesc spre cea mai bună formare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, concisă, adevărată, spre evitarea acelor cuvinte umflate și goale, pe care în tinerețe ești atât de înclinat să le întrebuințezi; ea mi-a insuflat mai întâi cu adevărat dragostea pentru o direcție spirituală de care niciodată nu mă voi despărți”. În legătură cu intenția prelucrării în românește a logicii lui Herbart, această promisiune făcută surorii și confidentei sale, Emilia, într-o scrisoare din 10 decembrie 1857: „poate că voi izbuti cândva să-ți ofer o surpriză în sensul acesta” (*Studiu introductiv*, în Titu Maiorescu, *Scrieri de logică*, ed. cit., pp. 12-13).

¹⁴ Profesor despre care, recunoaște cinstit academi-cianul Alexandru Surdu, editorul juvenilelor *Elemente...*, „nu dispunem de alte amănunte” (op. cit., p. 64). Poate că, mai devreme sau mai târziu, un viitor cercetător, consultând documente ale prestigioasei instituții de învățământ austriece, ne va oferi aceste amănunte, necesare întregirii profilului intelectual al tânărului Maiorescu.

¹⁵ Titu Maiorescu, *Elemente de logică*, 1858, în *Scrieri de logică*, ed. cit., p. 25.

¹⁶ Idem, *Scrieri de logică*, ed. cit., p. 142.

¹⁷ Cităm din prefața autorului la *Logica*, ediția a V-a, datată „București, Septembrie 1898” (v. *Studii de logică*, ed. cit., p. 163).

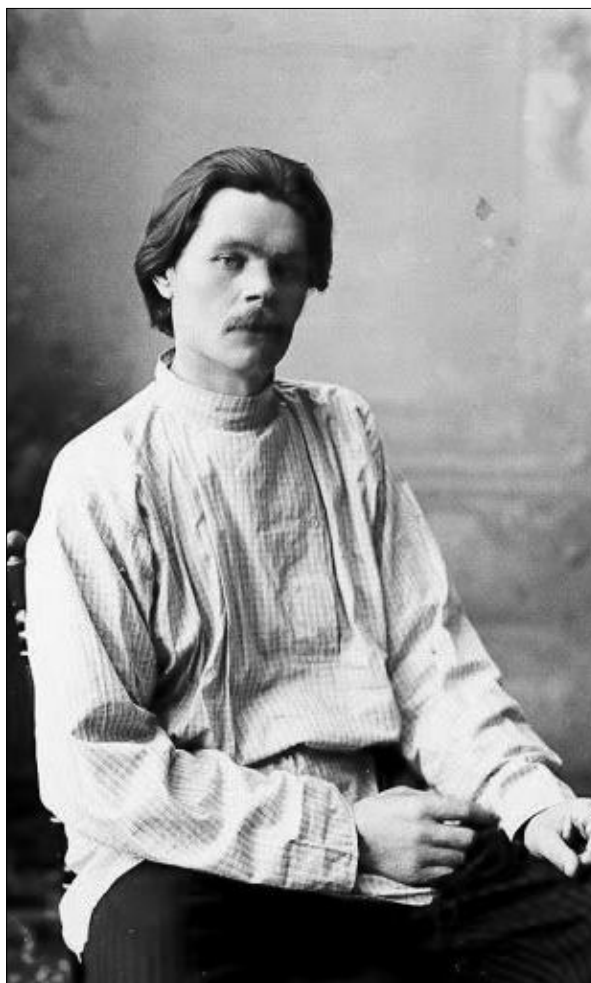
¹⁸ Titu Maiorescu, *Prelegeri de logică, 1863*, în vol. cit., ed. cit., p. 110; 113.

- ¹⁹ Mircea Djuvara, *Titu Maiorescu, profesor de filosofie*, în „Revista de filosofie”, nr. 1, 1940. Cf. Ion Popescu-Sireteanu, *Amintiri despre Titu Maiorescu*, Iași, Junimea, 2017, p. 56.
- ²⁰ M. Eminescu, „Ieri la 4 ½ după amiazi...”, „Timpul”, 16 noiembrie 1880. V. *Opere, XI*, București, Edit. Academiei Române, 1984, p. 413.
- ²¹ M. Eminescu, *Prelegerile D-lui T. Maiorescu. A doua prelegere. Introducție – Aristotel – Retorica – Emoția – Argumentul – Logica – Metoda*, „Timpul”, 25 noiembrie 1880, în *Opere, XI*, ed. cit., p. 416.
- ²² Mircea Djuvara, op. cit., p. 55.
- ²³ Titu Maiorescu, *Opere, III. Discursuri parlamentare (1866-1899)*, Editura Națională pentru Știință și Artă / Editura Univers Enciclopedic, 2006, p. 655.
- ²⁴ M. Eminescu, *Observații critice*, în *Opere, IX*, ed. cit., p. 415.
- ²⁵ Idem, op. cit., loc. cit.
- ²⁶ Idem, *Încă o dată recenzinea Logicei Maiorescu*, „Convorbiri literare”, XI, nr. 6, 1 septembrie 1877, pp. 238-240. Semnat: Y. La tabla de materii cu titlul: *Despre recenzinea făcută de d. Zota asupra logicei d-lui T. Maiorescu* de M. Eminescu.
- ²⁷ Scrisoare către Ioan Slavici, Iași, 22 septembrie 1877, în M. Eminescu, *Opere, XVI: Corespondență. Documenta*, București, Edit. Academiei Române, 1989, p. 183.
- ²⁸ Ioan Slavici, *Bietul Dr. Zotu*, în Al. Dobrescu, op. cit., pp. 300-301.
- ²⁹ Însemnare din noiembrie 1870, în T. Maiorescu, *Opere, I, Jurnal, I*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă/ Muzeul Național al Literaturii Române, 213, pp. 215-216.
- ³⁰ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar, III*, București, Minerva, 1980, p. 147.
- ³¹ Idem, op. cit., p. 157.
- ³² *Ibidem*, p. 166.
- ³³ Dimitrie Vatamaniuc, *Eminescu și John Stuart Mill*, „Luceafărul”, nr. 2, 15 ian., 1983, p. 3, 6. Reluat sub titlul *John Stuart Mill despre unele probleme de logică, guvernul reprezentativ și intermediari în mecanismul social*, în vol. *Eminescu*, București, Minerva, 1988, pp. 208-220.
- ³⁴ M. Eminescu, *Ziarul „Presa” în revista sa...*, în *Opere, XI*, ed. cit., p. 87.
- ³⁵ T. Maiorescu, *Opere, I, Critice*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă/ Univers Enciclopedic. 2005, p. 958.
- ³⁶ Idem, op. cit., p. 963.
- ³⁷ Idem, *Opere I, Jurnal, I*, ed. cit., 44-41.
- ³⁸ V. „Probleme de Logică”, vol. XX, Editura Academiei Române, București, 2017, pp. 139-156.
- ³⁹ Surdu, art. cit., loc cit., p. 493. De consultat, de asemenea, Viorel Iulian Tănase, *Logica lui Titu Maiorescu* (cap. *Primele ecouri și dispute în legătură cu Logica lui Maiorescu*), în *Istoria logicii românești*, coord. Alexandru Surdu și Dragoș Popescu, București, Editura Tehnică, 2006, pp. 53-103.
- ⁴⁰ M. Eminescu, *Observații critice*, în op. cit., p. 416.

Călin CIOBOTARI

Recitindu-l pe Gorki: *Azilul de noapte...*

Maxim Gorki a început lucrul la piesa care avea să devină vârf al operei sale dramaturgice încă din 1900. Intenționa să valorifice un profil de personaj special, aproape în întregime absent în literatura timpului său: vagabondul. El însuși atras de obiceiul acesta de a circula de-a lungul și de-a latul Rusiei, fără o destinație clară, cunoștea bine comportamentul, concepțiile despre viață și psihologia „eroului” de care avea să-și lege numele. Nu încapă îndoială, riscurile erau pe măsură: nimeni nu putea anticipa reacțiile pretențiosului și greu previzibilului public rusesc, acel public ale cărui atitudini fuseseră atât de contradictorii în raport cu piesele lui Cehov. „Un tătar, un evreu, un actor, proprietara unui azil de noapte, hoți, un polițist, prostituate. Va fi cumplită (piesa). Planul îl am gata. Văd fețe, aud voci, cuvinte”, îi scria Gorki lui K.P. Piatnițki în toamna anului 1901. Un an mai târziu, pe 18 decembrie 1902, pe scena Teatrului de Artă din Moscova, la finalul unui spectacol considerat azi patrimonial, minutele în șir de ovații confirmau că pariul fusese câștigat. *Azilul de noapte* avea să devină un titlu de referință la literaturii dramatice universale.



Maxim Gorki
la vârsta scrierii *Azilului de noapte*

Tradus în nenumărate limbi¹, montat pe sute de scene, textul are și valoarea unui *statement*: ajunge cu glorificarea scenică a burgheziei, ajunge cu temele *căutate* ce reiau la nesfârșit aceleași meschine conflicte cotidiene, ajunge cu rulajul acelorași personaje cu nume diferite! Timpurile noi pe care intelectualii ruși le presimțeau tot mai acut cereau teme noi, tipuri noi de piese. Surpriza era, totuși, mare! Nimeni nu se gândise că așa va fi definită „noutatea”. Între „formele noi” pe care în ultimul deceniu al secolului XIX, prin Treplev, le enunța Cehov și aceste „forme noi” aruncate pe piață, cu inconștientă și dezinvoltură, de tânărul Gorki diferențele erau ca de la cer la pământ.

Contemporaneitatea continuă să fie interesată de această piesă. Tematic, ea nu mai vine cu nicio noutate, însă tipologiile marginale, joaca de-a adevărul crud și binefăcătoarea minciună, absența și, totodată, prezența unei povești cu grad mare de universalitate, atracția pentru o societate paralelă, underground sau urcată prin promiscuitățile vreunei mansarde (ca în spectacolul lui Yuri Kordonsky) suscită preocupări constante.

Azilul în spațiu

Una dintre cele mai interesante linii de discuție pe *Azilul de noapte* este problema spațiu-

lui. Piesa, de altfel, se deschide cu o didascalie amplă în care Gorki descrie, aproape exasperant de exact, organizarea spațiului. Ne vorbește despre fereastra din dreapta, despre tavan și aspectul de pivniță al adăpostului, despre cuptor și ușa dinspre bucătărie (ulterior va mai apărea o ușă ce dă spre tindă), despre paturi, masă, bănci, plus sumedenie de obiecte integrate în acest alambicat topos: buturugi, unelte de lucru, un samovar turtit etc. Paradoxal, după ce parcurgi toate aceste informații, îți dai seama că problema spațiului este departe de a fi clarificată.

Pe unica fereastră specificată de dramaturg, lumina vine de sus în jos, o altă sursă de lumină trebuind să fie rampa. Nu e deloc limpede dacă Gorki cere sugestia unei noi ferestre subînțelese în zona celui de-al patrulea perete (personajele să privească spre spectatori ca și cum ar privi pe fereastră) sau indicația e una tehnică, destinată regizorului. Această neclaritate duce la o alta: este adăpostul un demisol sau un subsol? Trebuie asumat ca subsol/ demisol al unei clădiri, sau spațiul acesta are propria lui autonomie arhitecturală? Lipsește, de asemenea, orice informație legată de dimensiunile încăperii. La extreme, putem avea două situații: cea a unui spațiu imens, în care distanțele între personaje ar sublinia indiferența fiecăruia în raport cu semenul său, și ipoteza unui spațiu foarte restrâns,

RECONSTITUIRI CULTURALE

în care tot universul obiectual descris didascalice se comprimă într-o aglomerare sufocantă. Mult mai profitabilă scenic, această a doua ipoteză creează posibilitatea configurării unui spațiu-celulă², simetric, geometric decupat, cu supraetajări și dispuneri controlate ale mobilierului, dar și a unui spațiu-vizuină, cu o înălțime redusă, în care personajele au acces prin intrânduri ce evocă nu o lume umană, ci animală³.

În cursul de Spectacologie de la Facultatea

ieșeană de Teatru am lucrat două semestre pe Azilul de noapte, cu generații diferite. De fiecare dată, capitolul spațiului a suscitât intense discuții contradictorii, schițe de plantație diametral opuse și scenarii dintre cele mai fanteziste. S-a discutat îndelung, bunăoară, despre materia dominantă a decorului din Actul întâi (piatră, lemn, fier, carne, material textil), despre culorile adăpostului de noapte (cu exerciții provocatoare de imaginație – ce se schimbă din atmosfera primu-



Azilul de noapte, regia Liviu Ciulei, Teatrul Bulandra, 1975

lui act dacă tot decorul ar fi perfect alb, sau dacă, pentru a optimiza situația, mai în glumă mai în serios, unul dintre personaje ar vopsi pereții în roz bombon), despre tipul de podea (piatră, lemn, noroi bătucit acoperit cu paie) sau despre temperatura de interior și modul în care excesul de căldură sau, din contra, frigul pot modifica stările de spirit ale personajelor. Nefârșite ipoteze s-au perindat atunci când am ridicat problema olfactivului. De la mirosul de corp murdar la mirosul de moarte, de la mirosul de aer închis la cel de igrasie, de la izul de alcool și țigară la cel de fecale și alte dejecții umane, toate echilibrate de mirosul plăcintelor gătite la prima oră de Kvașnia sau de fum pe care bătrânul și mult încercatul cuptor rusesc trebuie că îl scoate din când în când. Este acest spațiu unul murdar, sau Vasilisa, cea care repetă de câteva ori acuza, exagerează? În ce constă murdăria, în așa fel încât această murdărie să fie relevantă din punct de vedere spectacologic?! E una să o asociezi cu mizeriile firești ale vieții în comun de zi cu zi și alta să o asociezi cu trupurile celor care au murit peste noapte, pentru a face loc celor ce vor muri în noua zi...

Se decupează aici și o sub-temă la care Gorki, cum vom vedea, va reveni și în alte piese: raportul spațiu public – spațiu privat. În *Azilul de noapte*, doar două personaje se bucură de această „imunitate” locativă: Vaska Pepel, a cărui

cameră – spațiu în spațiu – îi certifică locul special pe care îl are în raport cu ceilalți (dispariția lui Pepel va duce, în Actul patru, la dispariția spațiului său privat), și muribunda Anna, al cărei pat de suferință e demarcat de o perdea, fragilă și ultimă formă de protecție a demnității unui corp în chinuri.

Există ceva labirintic⁴ în adăpostul de noapte, un amalgam de materii, corpuri de mobilier, ustensile și oameni, replică în miniatură a unui Babel existențial în care te poți rătăci⁵. Spațiul este atât de puternic încât nu poți să nu-l tratezi ca pe un personaj. Când mormânt, când amvon pentru predicile lui Luca moralistul, când bodegă sau grotescă sală de lectură pentru fantasmemele livrești ale Nastiei, când atelier de lucru pentru lăcătușul Kleșci sau croitorul Bubnov, când paradis al iubirilor consumate și neconsumate dintre Pepel, Vasilisa și Natașa, când scenă teatrală pentru dezolantul urmaș al lui Thespis... A nu decide de la început marginile, relieful, ambiguitățile și detaliile unui astfel de spațiu comportă riscuri majore în a duce la capăt proiectul unei montări.

Poți face dintr-un spațiu ce se dorește a fi unul tern, urât, vărui în griurile ratării, un teritoriu fascinant, hipnotic prin estetizare? Cât de profitabil este să abandonezi naturalismul și realismul – excesiv folosite în montările pe Azilul – privile-

giind suprarealismul sau cel puțin construind un filon poetic în mijlocul acestei fund (La fund s-ar traduce fidel titlul piesei, traducere evitată din pudibonderie) de prăpastie? În mod obsesiv, atunci când analizez spațiul din Azilul mă invadează lumile trans-reale din spectacolele africane. Poate că lectura optimă pe care o putem face în acest prim sfert de secol XXI pe Azilul e una suprarealistă...

În Actul trei Gorki deschide spre exterior spațiul. Este această deschidere una cu adevărat motivată sau este doar o soluție dramaturgică pentru dinamizarea spectacolelor pe *Azilul de noapte*? Modul în care ne este descris acest spațiu exterior ne menține într-o foarte curioasă formulă *outdoor-indoor*, în care nu ne aflăm nici afară, nici înăuntru, sau, altfel spus, ne vedem plasați și în afară și înăuntru⁶. Personajele aflate în exterior (Natașa, Nastia, Luka, Baronul, Kleșci) coexistă cu cele din interior („la fereastra de jos se vede mutra lui Bubnov”). Curtea e înconjurată de ziduri, fiind o acumulare de gunoaie, resturi și o grămadă de scânduri. Singurul element vegetal – tufe de soc și buruieni. Să admitem, un *outdoor* cel puțin la fel de dezolant precum *indoor*-ul. Chiar și când urcă la suprafață, personajele rămân în adâncuri. „Afară” nu are, așadar, nuanțele unei eliberări, mai degrabă indicând sensul unei prelungiri a captivității.

Totuși, de ce ar sta afară o mână de oameni, într-o seară rece de primăvară timpurie? Trebuie să existe un motiv pentru care aproape toți au părăsit azilul și s-au refugiat în disconfortul acestei curți. Unii stau pe bârne, alții pe șinele unei sănii întoarse, iar alții pe grămada de scânduri⁷. Mai mult ca oricând, ei par să aștepte ceva nedefinit, atmosfera anticipând-o pe cea din *Așteptându-l pe Godot*. A nu găsi o soluție pentru această stare de fapt înseamnă a lăsa nerezolvat întregul act trei și, mai ales, acel final atât de plin de acțiune (mutilare, crimă, denunț etc.). Dacă rămânem doar pe ideea că Gorki are nevoie de spațiu exterior pentru a ilustra crima din finalul actului, trebuie să convenim că decorul primei jumătăți de act are o doză mare de gratuitate, ca și când ai duce nemotivat niște personaje într-un spațiu doar pentru că în acel spațiu, la un moment dat, se va întâmpla ceva semnificativ. Conform indicațiilor lui Gorki, nimeni nu face nimic în această curte: Nastia și Luca spun povești, Natașa mănâncă semințe, Kleșci stă întins pe scânduri și așa mai departe. False acțiuni ce puteau avea loc în interior...

În spectacolele mele imaginare pe Azilul de noapte, Actul trei, pe lângă personajele numite de Gorki, o conține și pe Anna. În mormântarea încă nu a avut loc, iar noi asistăm acum la priveghi. Noi înșine priveghem corpul acesta lipsit de viață,

RECONSTITUIRI CULTURALE

scos afară din motivele sanitare invocate în actul anterior, și așezat în mijlocul acestei devălmășii materiale. Moartea încă este prezentă. Trupul nevastei lui Kleșci anunță viitoarele finaluri de drum: Kostliov și, în ultimul act, Actorul. A transforma Actul trei într-unul de priveghi modifică sensurile tuturor poveștilor ce se spun în scenă. Cele două parabole ale lui Luca, și ele despre moarte, le aud șoptite la căpătâiul acestui mort, inspirate de acest mort, ascultate și înțelese numai de acest mort. Tema morții, atât de intensă

în Actul doi, se continuă aici, în deplin naturalism. Ce concretizare mai deplină a unei astfel de teme decât un catafalc improvizat pe care zace neființa... Evenimentele de la finalul actului sunt, pe de o parte, atribute ale unei vieți ce își joacă în continuare zarurile, dar și formă de impietate pentru o Anna care nici acum, în moarte, nu are parte de liniște. A o păstra pe Anna în scenă dublează realismul gorkian cu o cantitate considerabilă de grotesc, îmbogățind lectura regizorală și amplificând dramatismul piesei.



Cadru din filmul *Donzoko* după *Azilul de noapte*, regia Akira Kurosawa, 1957

Personaje blocate în prezent.

Absența copiilor

Impresia de lume închisă nu vine doar din ermetismul spațiului, ci și din modul de configurare a unor personaje ce par blocate în acest prezent. Informațiile pe care le avem despre trecutul lor sunt aproape inexistente. De fiecare dată când un personaj e pe punctul de a ne spune ceva despre un „altădată” al său, Gorki pare că îl întrerupe, readucându-l, aproape cu brutalitate, în „aici și acum”. Nu știm nimic despre trecutul lui Luca, personaj ce vine din nicăieri, obturându-și originile și limitându-se doar la câteva aluzii (detalii despre Siberia, referirea la cei care „Mi-au muiat oasele” etc.); ambiguitatea caracterizează și personajul Actorului, cel care a jucat un gropar în *Hamlet* și este specialist în recitat cuplete – uitarea și alcoolul au șters tot ce a fost până acum în destinul său. Alte câteva frânturi de informație sunt incapabile să deschidă prezentul către un trecut fertil: Baronul își bea cafeaua în pat, Satin a lucrat ca telegrafist, Anna a cunoscut foamea, Pepel, al cărui tată și-a trăit parte din viață prin pușcărie, a avut o copilărie traumatizantă, Bubnov ar fi avut un atelier de blănărie și așa mai departe. Nu există nicio dovadă că Pepel și ceilalți spun adevărul. Niciun martor, niciun personaj din trecutul lor nu confirmă și nici nu infirmă ceea ce ei pretend. Fie-

care e o voce solitară a prezentului. Eroi fără biografie ai cotidianului gorkian, nu își permit luxul de a privi în afara timpului lor, nici spre trecut, nici spre viitor.

Un alt aspect demn de interes e legat de absența aproape totală, în Actul întâi, a personajelor din extratext. Dacă la Cehov aveam de-a face cu o întreagă populație extratextuală invocată de personajele oficiale⁸, în cazul lui Gorki referințele la cei din afară sunt aproape nule. Doar văduva Kvașnia pomenește în treacăt despre ticăloșia răposatului ei bărbat. În Actul doi, Pepel evocă pasager trecutul infrațional al tatălui, iar Bubnov spune ceva despre nevasta care îl înșela cu un foarte bun jucător de dame. În Actul trei, avem personajele din poveștile lui Luca, sora și victima lui Satin. Perfect închis în sine, Actul ultim nu oferă niciun personaj nou din extratext, în afara celor care au dispărut din scenă.

Regizoral vorbind, a construi scene de extratext constituie un risc. Așa cum textul se opune interpretărilor non-realiste, bruiază și încercările interpretului de a exploata trecutul îndepărtat sau apropiat al acestei monadice lumi. Am încercat, cu ajutorul studenților de la Regie, să dezvoltăm o scenă erotică Kleșci-Anna, consumată în noaptea de dinaintea primului act. Aparent, un astfel de scenariu în care lăcătușul întreține un act sexual cu soția muribundă pare un non-sens;

În fapt, scena cu plăcintele cedate de Anna soțului ei, la începutul Actului întâi, indică în personajul feminin acea vocație a datoriei față de soț specifică tradiției rusești: Anna vrea să își îndeplinească până la capăt datoriile de soție și își oferă corpul, în această ultimă noapte a vieții ei. Toate scenariile și soluțiile propuse ieșeau din atmosfera gorkiană, având un grad înalt de falsitate.

Spre deosebire de Cehov, Gorki nu agreează prezența scenică a copiilor. Nici în *Azilul*, nici în restul dramaturgiei sale copiii nu sunt bine veniți. E adevărat, și în *Livada de vișini* ei nu apar decât, eventual, fantomatic (Grișa, copilul mort), însă aici comportamentul unor personaje este atât de infantil, iar camera copiilor este atât de pregnantă, încât aproape ai impresia, uneori, că scena e populată de copii. În mod evident, atmosfera din *Azilul de noapte*, întâmplările ce au loc acolo, carnagiul afectiv și nu numai de care au parte adulții sunt incompatibile cu prezența copiilor. Asta nu înseamnă, însă, că nu putem plusa spectacologic pe o astfel de temă. Moartea Annei în Actul doi, așa cum este construită de Gorki, nu e o moarte tragică. Dacă acolo, pe patul de suferință, ar asista la tot acest „sfârșit de partidă” copilul muribundeii, atunci actul morții ar deveni indiscutabilă sursă de tragic pur. Cum ar fi, apoi, ca intrarea lui Luca la jumătatea primului act să nu fie o intrare solitară, ci Luca să fie

însoțit de un grup de copii de pripas?! „Lăsați copiii să vină la mine”, o fi zis blândul și bunul Luca, asemenea lui Hristos⁹. Un alt tip de efect s-ar produce atunci când sosirea lui Luca ar fi acompaniată de un grup de copii ce îl hărțuiesc, aruncă în el cu pietre și cu jigniri, adică acea cruzime a copiilor despre care tratatele de psihologie pomenesc.

Gorki nu ne spune nimic nici despre vreo stare de graviditate a personajelor sale feminine, situație deloc de exclus, de vreme ce ne putem lesne imagina o viață intimă dezorganizată și, cumva, lăsată la voia întâmplării. În cazul fiecărei femei din *Azilul* adusă în scenă cu sarcină avansată, o nouă și radicală percepție asupra personajelor se impune implicit. O Vasilisa însărcinată e complet diferită de o Vasilisa neînsărcinată atunci când clamează pentru o nouă viață, pentru libertate, pentru bucuria de a trăi. O Anna însărcinată în pragul morții furnizează imagini și stări greu de îndurat. O Nastia sau o Natașa gravide deschid alte ecouri ale replicilor pe care le au. Sunt scenariile pe care de-a lungul activității pedagogice le-am exersat și în alte locuri dramaturgice: *Lady Macbeth*, însărcinată, scena finală din cele *Trei surori* cu Olga, Mașa și Irina însărcinate (în definitiv, după ce se retrage o armată, astfel de situații par foarte plauzibile), inocenta Anna, în actul ultim al *Livezii de vișini*,

însărcinată și pregătită să aducă pe lume noi și noi trofimovi etc.

Legată de tema copiilor absenți/ prezenți în spectacolele imaginare pe *Azilul* e și o altă provocare: poate fi montată piesa sub forma unui spectacol pentru copii, cu mijloace specifice teatrului de animație? Probabil că da! În momentul scrierii acestei cărți nu am cunoștință de existența vreunei astfel de lecturi pe *Azilul*, însă ideea mi se pare tentantă și demnă de interes, la fel cum personajul Bubnov din spectacolul lui Yuri Kordonski de la Teatrul Maghiar Cluj-Napoca, imobilizat într-un scaun cu roțile mi-a furnizat gândul unui spectacol cu persoane cu dizabilități distribuite în roluri. Un Pepel orb ce iubește o Natașa fără picioare, cât dramatism și cât sens poate conține o astfel de iubire!

Moartea ca temă

Una din cele mai intense teme din *Azilul de noapte* este tema morții. Anunțată încă din Actul întâi prin intermediul Annei, tema câștigă teren în Actul doi când discuțiile despre moarte și moartea propriu-zisă a nevastei lui Kleșci devin repere majore în interpretarea întregii piese. Gorki deschide subiectul punând-o pe Anna să hamletizeze: „Mă tot gândesc: Doamne, nu cumva și pe lumea cealaltă tot chinuri mă așteaptă? Nu cumva și pe lumea cealaltă o să fie la

fel?”. Întrebările sunt încă o referință, indirectă de data aceasta, la Shakespeare, Gorki practicând reflexul acesta cehovian¹⁰ de citare a lumilor marelui Will. Spre deosebire de Cehov, care practică această afiliere în mod ironic față de personajele sale, citările lui Gorki au nuanțe tragice. Nu e nimic amuzant în trimiterile Actorului la Hamlet¹¹, Lear sau Ofelia, după cum dilemele Annei, aflată în anticamera morții, conferă respectivei scene un dramatism aproape insuportabil. Până și Luca, cel care le-a văzut pe toate, pare tulburat, căci „se ridică și se duce cu pași repezi în bucătărie”. În contrapunct, restul celor prezenți își continuă jocurile de cărți în celebra scenă juxtapusă de la începutul Actului doi¹². O adevărată avalanșă de trimiteri la moarte (în al doilea act înregistrăm 25 de ocurențe ale cuvântului „moarte” și ale derivatelor sale - „a muri”, „mort”, „moartă” etc.) conturează o atmosferă de-a dreptul macabră. Luca încearcă să aline frica de moarte a Annei; metoda sa nu e de a muta atenția suferindului către altceva, ci, din contra, de a aborda frontal subiectul: o întregă teorie a morții se naște în lumea de jos a *Azilului de noapte*; mai mult ca oricând, întregul spațiu are acum alura unui mormânt din care vocile îndepărtate ale unor foști oameni răzbat anevoie până la noi. Filosofia lui Luca e simplă. Într-o primă fază, raiul și iadul lipsesc din discursul

acestui rus veritabil ce pribegeste fără noimă de colo-colo. Dincolo nu e nimic, e doar „liniște și pace”. Moartea e ceva bun, leac pentru orice durere, topos al odihnei. Totuși, Gorki simte că un personaj cu profilul lui Luca nu poate fi lăsat să plutească prin felurite erezii. Iată de ce, după acest început agnostic de demonstrație, Luca preia și vehiculează o terminologie religioasă: „Au să te cheme înaintea Domnului și au să spună: Privește, Doamne, s-a înfățișat roaba Ta, Anna (...) Iar Domnul o să te privească blând și duios, zicând așa: O știu eu pe Anna asta (...) Duceți-o pe Anna în rai...”. Apoi, ca și cum s-ar jena de această paranteză „ortodoxă”, Luca recade în erezie: „Să știi de la mine că moartea e bună cu noi, ca o mamă cu pruncii ei”.

Gorki investește multă emoție în această scenă. Anna ar vrea să mai trăiască, fie și chinându-se. Viața caută să se afirme în fața neantului. Cu abilitate de mare scriitor, dramaturgul sparge singur momentul cu intrarea zgomoasă a lui Pepel și cu remarcă plină de cinism a lui Bubnov: „Va să zică, are să înceteze cu tusea. Mult ne-a mai supărat cu tusea ei”. După demonstrația de umanism aproape etalată de Luca, intervenția lui Bubnov apare de-a dreptul monstruoasă, contrazicând un anume echilibru moral de până acum al personajului.

Anna nu va muri cu un surâs, ci cu un horcăit.

Violentă, sonoră, moartea nu ține seama de poetice descrieri ale lui Luca și încununează brutal finalul unei vieți mizere. Bătrânul constată moartea și reacționează previzibil: „Doamne Iisuse, preamiloștive! Odihnește în pace sufletul roabei tale Anna”. Acum Gorki trebuie să gestioneze tipurile de reacție pe care acești oameni de la subsolurile existenței le au în raport cu faptul morții. El trebuie să decidă dacă moartea are același efect pentru toate clasele sociale sau dacă, nu cumva, aici, în interiorul pseudo-vieților pe care le duc Kleșci și ceilalți, moartea își pierde semnificația. Pepel vorbește în șoaptă, etern reflex popular de a nu tulbura somnul de veci, Luca dă dovadă de pragmatism („Trebuie să-i dăm de veste”... [lui Kleșci]), Natașa e tulburată pentru că se gândește la sine („Așa o să se întâmple și cu mine într-o bună zi”), Actorul e teatral („Nu se poate” și un citat din Beranger – „Tată, tată, un cadavru cu năvodu-ai scos la mal”), Bubnov e din nou cinic („Va să zică, n-o să mai tușească”), Tătarul gândește în termeni sanitari cerând mutarea cadavrului în tindă și anunțarea poliției, iar Kleșci se întreabă cu ce bani o va înmormânta. În fine, vocalul Satin parafează ceea ce mulți dintre regizori pun în scenă ca pe o declarație de indiferență: „Morții nu aud!, Morții nu simt...”. Moartea nu este un eveniment special, nu aici unde între a muri și a

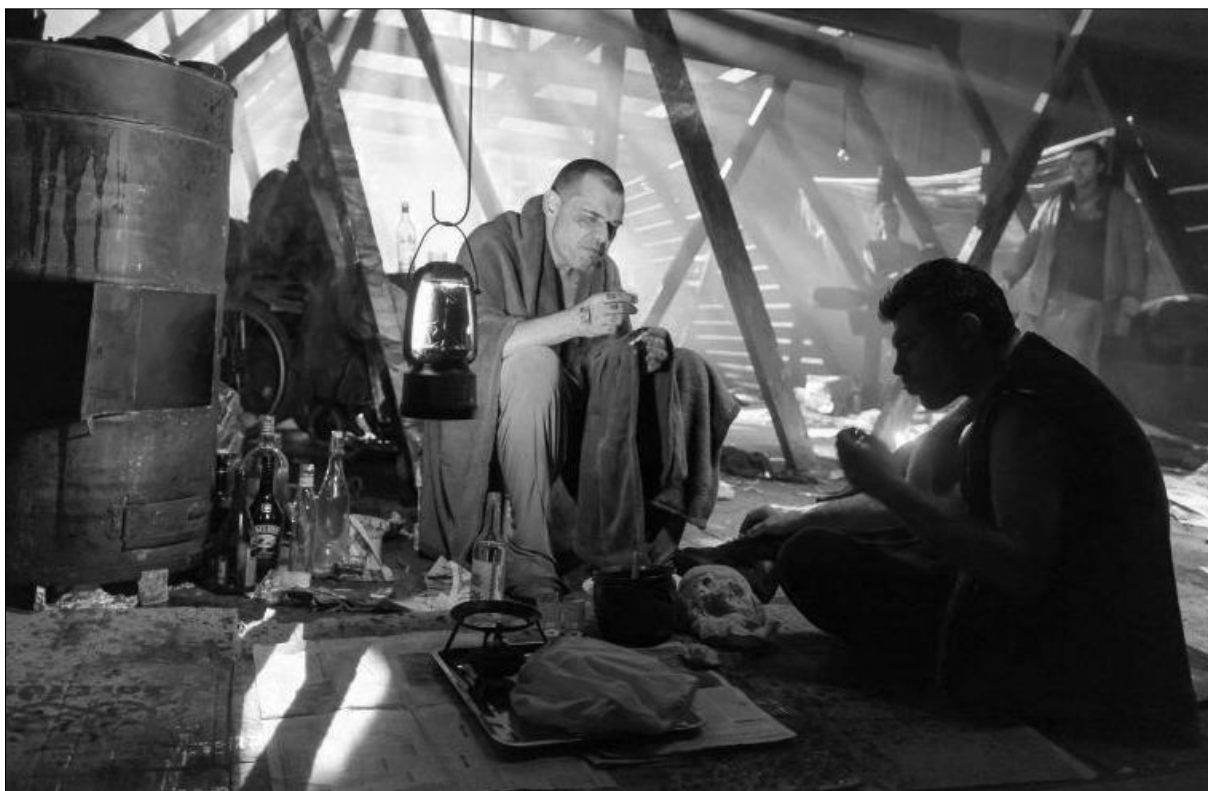
RECONSTITUIRI CULTURALE

trăi diferențele se estompează... În plus, vine primăvara, cum constată, bine dispus, Krivoi. Gorki îl anticipează pe Beckett: personajele cer scoaterea Annei în tindă, apoi se culcă. Moartea doarme cu ei. Moartea doarme cu ei...

O nuanță mi se pare interesantă din punct de vedere spectacologic. După ce Luca și Pepel constată decesul, pleacă spre cârciumă pentru a-i anunța pe ceilalți. Un timp neprecizat moartea va rămâne singură în scenă. Gorki nu ne spune dacă între ieșirea celor doi și intrarea actorului

trece un minut, trece o jumătate de oră sau mai mult. Scena rămâne goală. Natură moartă, cu ființă moartă în prim plan. Indicația lui Gorki: „E pustiu și liniște în încăpere”. Nu poți, ca regizor, să ignori sau să tratezi superficial o astfel de situație.

O altă moarte este cea din Actul trei, a lui Kostiliiov, tot moarte violentă, la vedere: „Pepel ridică mâna și-l pocnește cu putere pe bătrân”. Demonizat până la acel moment, întocmai ca în cazul lui Polonius, moartea patronului de azil nu



În adâncuri, regia Yuri Kordonsky, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 2016

stârnește vreo compasiune, ci intră într-un registru al dreptății înfăptuite de Pepel. Scena e modest construită de Gorki, dinamizată artificial prin agitația controlată a personajelor și prin apariția „câtorva femei și câtorva bărbați zdrențăroși”, figurație-martor fără alt rol decât de a crea acest efect de busculadă.

A treia moarte, doar anunțată, este cea din finalul piesei: „Colo pe maidan... Actorul s-a spânzurat!”. Finalul este cehovian. Să ne amintim finalul din *Pescărușul*: „Ia-o de aici pe Irina Nikolaevna. Konstantin Gavrilovici s-a împușcat”, încheie Dorn piesa. Sfârșit sec, de un dramatism rece, completat la Gorki cu o replică pe care ar fi putut-o rosti și Trigorin: „Eh, mare nă-tărău, ne-a stricat tot cheful”.

Alți doi morți bântuie textul lui Gorki: sora lui Satin, moartă cu nouă ani în urmă, și cel pe care Satin l-a omorât din cauza sorei sale. Așadar, încă două morți violente, cărora, desigur, trebuie să o adăugăm și pe cea din povestea lui Luca, cea a omului care, aflând că țara dreptății nu există, s-a spânzurat.

Două sinucideri prin spânzurare, trei omoruri și o moarte de boală – iată un inventar ce face din *Azilul de noapte* una dintre cele mai ...morbide piese din istoria universală a dramaturgiei.

***Story-telling* sau povești la gura... neantului**
Apetența pentru povești a personajelor din *Azilul* este evidentă. Poveștile dublează această realitate neofertantă, iar cei prezenți le ascultă cu pasiunea cu care ar trage adânc aer în piept. Există doi povestitori „oficiali” ai piesei: Nastia, ale cărei frânturi de *story-telling* conturează o lume nu fericită, însă, oricum, mult mai înaltă; aici, oamenii mor în numele iubirii; aici și numai aici sunt posibile sentimente imaculate în care Nastia, această sărmană prostituată, așa cum o văd (nemotivat!) majoritatea interpreților, întrevede o salvare morală. Indiferent de ce reacții stârnește (compasiune, ironie, batjocoră), relațiile Nastiei din universurile ei ficționale stârnesc interesul ascultătorilor. Ea se transpune în poveste, o joacă retrăind-o („povestește cu ochii închiși și cu glasul cântat, clătinând din cap în ritmul cuvintelor”) ceea ce, în mod evident, dă o savoare aparte *story-telling*-ului. Iată o mostră elocventă: „Și iată că într-o noapte vine el, în chioșcul din grădină, după cum ne vorbisem... iar eu îl așteptam de mult și tremuram toată de spaimă și durere. Și el tremura tot, era alb ca varul, iar în mână ținea un revolver”. Nastia nu spune povești doar acum, în prezentul piesei; ea are o anume reputație, a făcut-o în multe alte rânduri, ceea ce îi determină pe unii dintre ascultătorii mai vechi să întreprindă comparații

între povești (Baronul: „Mă, Nastika, mă, data trecută parcă îi zicea Gaston...”). În opinia Baronului, poveștile Nastiei nu sunt ale ei, ci preluări din cartea *Amorul fatal*. Altfel spus, Nastia își asumă până la identificare poveștile altora, arogându-și drepturi de autor pe întâmplări pe care le-a trăit doar indirect, în lectură. „Însăilează mai departe, fetico”, o îndeamnă Luca. O face pentru că îl interesează povestea sau pentru a o încuraja pe Nastia să trăiască mai departe în această realitate secundă binefăcătoare?!

Și dacă lucrurile nu stau precum susține Baronul?! Dacă Nastia spune adevărul, iar Raul, Gaston, studenți cu revolvere încercate amenințând că se sinucid sunt mai mult decât închipuirii ale unei minți rătăcite sau ale unui suflet ce caută salvare în minciunile vieții?! Poate Nastia este singurul personaj romantic al textului, o Liubov Andreevna la tinerețe, gata să se predea iubirii, trăind și acționând în numele iubirii... De ce nu ar apărea acest Raul undeva în actul ultim confirmând spre stupefacția tuturor adevărurile Nastiei?! Prin extensie, ar fi interesant un spectacol în care totul să se dovedească a fi adevărat: spitalul pentru alcoolici să existe, poveștile lui Luca să nu fie simple ficțiuni etc.

Cel de-al doilea povestitor „oficial” al piesei este Luca. Are toate datele care să facă din el un veritabil povestitor: imaginar bogat, capacitatea

de a construi „morale”, tonalități ce captează atenția, credibilitatea unui călător care a văzut și auzit multe în pribegiile sale, înțelepciunea conferită de vârstă etc. Cheful de vorbă al bătrânului face din el un personaj agreabil chiar și pentru cei ce îl suspectează de scopuri ascunse. Pribeașul rus are, într-adevăr, ceva de menestrel, deși nu cântecul este punctul lui forte, după cum poveștile sale nu conservă memoria unei culturi sau a unei tradiții. Au în schimb o componentă moralizatoare ce transformă aproape tot ceea ce Luca spune în pildă. Dacă în primele două acte, eroul *Azilului* doar inițiază începuturi de poveste („Frumos meleag e Siberia! Aur curat”, „Ian ascultă, auzii că în ziua de azi...” etc.), în Actul trei se dezlănțuie și își tulbură auditoriul cu două parabole din care nimeni nu pricepe mare lucru. Mai întâi e povestea celor doi tâlhari care într-o iarnă vor să prade conacul pe care îl păzea Luca. Amenințați cu pușca și liniștiți cu vorba bună, cei doi devin companioni ai bătrânului. Mila face omul mai bun, pare pilda pe care ar vrea el să o transmită.

Povestea e ciudată. Luca citează din ce zic cei doi tâlhari: „Moșule, fă-ți pomană și dă-ne o bucățică de pâine”. Cu alte cuvinte, Luca o plasează undeva în trecutul foarte recent. De vreme ce acum are 60 de ani, apelativul „moșule” nu îi poate fi adresat cu prea mult timp în urmă. Cine

RECONSTITUIRI CULTURALE

să-l fi pus pe Luca să păzească un conac? De unde acest capital major de încredere pe care să-l stârnească bătrânul fără acte și fără căpătâi? În plus, povestea are o serie de contradicții. Tâlharii sunt înarmați la început cu topoare, însă ulterior unul dintre ei „își lua pușca pe umeri și se afunda în pădure” sau „Oameni foarte de treabă... De n-aș fi avut milă de ei, poate m-ar fi omorât”. E posibil ca aici, în Actul trei, în seara aceasta de primăvară timpurie, Luca să distorsioneze întâmplările și să le aranjeze în interiorul unei povești

ideale. Poate Luca i-a omorât pe cei doi, iar acum își povestește sieși și celorlalți nu cum a fost, ci cum ar fi trebuit să fie. E posibil ca faptele să fi avut loc nu „într-o iarnă”, ci iarna aceasta ce se încheie acum, iar Luca, acuzat de crimă, să fi devenit fugar. Sau, o altă ipoteză: nu Luca păzea conacul, ci era unul dintre cei doi tâlhari miluiți de un paznic de treabă. Atâta timp cât sunt atâtea probe ale mitomaniei lui Luca, e cât se poate de firesc să ne raportăm cu precauție la tot ceea ce spune. La ce bun, însă, astfel de ipoteze? A le



Scenografia lui Dragoș Buhagiar din *În adâncuri*, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 2016

formula înseamnă, cred, a consolida un personaj care, altfel, pare mereu orientat către exterior, către ceilalți, observându-i, analizându-i și încercând să-i transforme. Povestea tâlharilor și a paznicului, citită în alte chei, devine șansa personajului de a se întoarce spre sine, spre propriile dileme morale și psihologice. El încetează să mai fie moralistul de serviciu al piesei, formula conștiință etică a textului gorkian, ființă umană împăcată cu sine în echilibru psihologic perfect. Nu, pentru o lectură de secol XXI un astfel de Luca încetează a mai fi interesant. Personajul renaște, însă, dacă este plasat el însuși într-o temă a conflictului interior, născută dintr-un trecut neclar ce face din existența prezentă una de coșmar. Mobilitatea lui Luca ar aminti astfel suspect de mult de un alt vagabond celebru, Oreste, fiul lui Agamemnon, care, după ce își omoară mama, e hăituit de erinii, zeițe ale infernului cu corespondență deplină în registrul psihologic al remușcărilor.

„Să vă povestesc, bunăoară, o întâmplare: am cunoscut odată un om care credea într-o țară a dreptății”, așa începe al doilea episod de *storytelling*. În mare vervă, încălzit de prima poveste, Luca relatează despre un om care caută țara dreptății și care, pentru că nu o găsește, ajunge să se spânzure. Auditoriul este bulversat, povestea e stranie prin lipsa moralei. *Happy-end*-ul din *story*-ul tâlharilor este înlocuit acum cu un

final sec, neașteptat, de o cruzime teribilă: „Pe urmă s-a dus acasă și s-a spânzurat”. O primă decodificare ar indica faptul că a ști adevărul – în cazul de față, că nu există o țară a dreptății – poate face rău omului, așadar adevărul nu se suprapune binelui, ca în doctrina platoniciană. Pe de altă parte, însă, mesajul lui Luca ar putea accentua nu faptul că acel om s-a sinucis, ci că dreptatea este incompatibilă cu lumea în care trăim. Povestea devine consolatorie pentru toți nedreptățiții sorții; oriunde este la fel, astfel încât nu-ți rămâne decât să accepți lucrurile așa cum sunt”. În fine, o altă interpretare ar ignora atât tema dreptății, cât și tema suicidului, interesându-se mai degrabă de personajul cărturarului, cel care, rațional și cu argumente științifice, demonstrează inexistența unei țări a dreptății; știința, evoluția, rațiunea sunt nocive prin aceea că distrug credințele, idealurile, speranțele omului. Desigur, a face din Luca un anti-pozitivist nu e o teză cu mare potențial spectacologic. Nu putem ignora, însă, faptul că în dramaturgia gorkiană, discursul acesta ce subliniază hiatusul între știință și credință e destul de frecvent întâlnit¹³.

Alți „povestitori”, mai puțin importanți, sunt Pepel (relatarea despre visul avut, dar și despre episoade din copilăria îndepărtată), Satin (care manifestă o pornire reprimată spre a spune

povești – a se vedea scena în care vorbește despre omorul ce l-a dus la temniță și care, în ultimul act, povestește ce i-a ...povestit Luca – o culme a *story-telling*-ului!), Bubnov (succintele povestioare despre trecutul său). În mod curios, Actorul nu demonstrează abilități de povestitor; atunci când resimte nevoia unui meta-discurs, apelează nu la poveste, ci la versuri disperate, incomplete. Are, în schimb, abilități de ascultător, ceea ce, mai mult decât un bun actor, îl face mai degrabă un bun spectator.

A uita, a-ți pierde numele...

Problema actorului

Adânc legată de tema morții e și o temă a uitării. Agentul principal al acestei teme este Actorul cel care, cu puțin timp înainte ca Natașa să descopere că Anna a murit, își mărturisește criza identitară. E atât o identitate existențială, cât și una artistică. „Cine-i acolo?”, întrebarea hamletiană, devine acum „Cine sunt eu?”, întrebare de bețiv cu „organismul intoxicat”, dar și întrebarea unui om care și-a pierdut rostul, sensul de a fi. „Natașa, când eram la teatru mă numeam Svercikov-Zavoljski... Aici nimeni nu știe asta, nimeni... Aici n-am un nume... Îți dai seama cât de dureros este să-ți pierzi numele? Până și câinii au nume...”. Situația Actorului e și mai gravă, de vreme ce Svercikov-Zavoljski, cum s-a observat, e un pseudonim, nu un nume.

De ce, totuși, a ajuns fostul interpret al groparului din Hamlet în situația aceasta? S-a desființat teatrul în care lucra? A fost dat afară din cauza băuturii? De ce s-a nenorocit?, ca să-i parafrazăm propria întrebare. Explicația lui nu rezolvă dilema: „Pentru că n-am avut credință”... Când a încetat relația lui instituțională cu teatrul? Acum un an, acum zece ani?¹⁴ Actorul pare mai degrabă un fals bețiv sau un bețiv declarativ. Nu are vocație de alcoolic, nu are comportament de alcoolic, iar repetata lui afirmație despre organismul intoxicat cu alcool ține mai degrabă de registrul unei replici *jucate* în diferite contexte decât de realitate. Își poartă alcoolismul ca și cum l-ar juca... În mod straniu, Svercikov-Zavoljski nu întrupează profilul general al actorului de pe vremea lui Gorki, profesie cu prestigiu în creștere, tipologie socială care nu mai are legătură cu marginile societății, ci tinde spre centrul ei. Proza lui Cehov, spre exemplu, este înțesată de actori: vicioși, lipsiți de morală, orgolioși și, deloc rar, de-a dreptul proști. Aproape niciodată, însă, actorii nu ajung atât de jos. Svercikov-Zavoljski este mai degrabă o excepție decât un șablon, un caz, nu o categorie¹⁵.

A face apologia talentului, precum personajul din *Azilul*, nu înseamnă a fi obligatoriu și talentat. Decizia în privința aceasta Gorki o lasă în mâna cititorului și a regizorului. Poți construi

orice din acest urmaș al lui Thespis, un amator sau un artist de geniu, un Jurubiță shakespearean sau un vizionar neînțeleș de timpul său, un purtător de tavă sau un Hamlet greșit distribuit în Gropar. Poți naște din el un actor tragic, un actor comic, un clown¹⁶ bizar, un saltimbanc ce-i distrează pe cei din preajmă, dar și un bufon înțelept care îi observă și care, la final, ajunge la concluzia că viața nu merită a fi trăită; bufonul sinucigaș, iată o temă demnă de interes!

Este uitarea una reală sau simbolică în cazul lui Svercikov-Zavoljski? Gorki ni-l arată la 40 de ani, vârstă prea timpurie pentru o boală pe care secolul lui Gorki încă nu o cunoaște, dar care urma să se numească Alzheimer¹⁷. Mai degrabă, actorul uită nu din motive neurologice, ci din cauza îndepărtării de profesie, așa cum un zidar uită compoziția exactă a unui anumit tip de ciment, sau un mecanic uită configurația unui anumit tip de motor. Personajul lui Gorki nu se predă uitării; eforturile sale de a-și aminti o strofă, un vers, o replică par oneste, nedisimulate. Pentru el, teatrul nu este ceva traumatic, amintirile de acolo, din acel timp, nu sunt otrăvite; dimpotrivă, o luminozitate discretă însoțește toate încercările sale de a-și reaminti. La fel de adevărat e că, nicio secundă, nu ia în calcul revenirea la teatru. Nu-și mai acordă nicio șansă, închide definitiv un capitol care, paradoxal, nu e deloc închis.

Actorul se bucură de simpatie printre ceilalți. Simpla informație că doarme pe cuptor ne indică faptul că are unele privilegii. Asupra relațiilor dintre el și ceilalți planează totuși ambiguitatea. Satin îl numește „dobitoc” în scena de început, iar Kleșci i se adresează fără menajamente: „Mai bine dă-te jos de pe cuptor și dertică, în loc să huzurești”. Nu încapă îndoială, Gorki încearcă să exploateze și comic astfel de scene: arta trimisă la mătură și argumentul actorului (praful îi face rău la plămâni) cer reacții de destindere a atmosferei. Natașa i se adresează deopotrivă cu „momâie” și „dragul meu”; nu e vorba de o afecțiune specială, „funcția erotică” a histrionului pârând, cel puțin la primă vedere, nulă; tonul ei relevă mai degrabă un amestec de duiosie și milă. Încă din primul act, Gorki face din Actor un Luca de rezervă¹⁸, lăsând în personaj câteva resturi de umanitate; secvența în care acesta o ajută pe Anna să iasă la aer este semnificativă în acest sens. Dispare la jumătatea Actului întâi și ratează intrarea în scenă a lui Luca. Iese la jumătatea Actului doi și ratează moartea Annei. Pleacă mereu înainte ca evenimentele importante să se petreacă și revine după ce ele se consumă, ca și cum viața nu-l vrea martor la prefacerile ei majore. În Actul trei nu are decât două replici, iar în Actul patru, deși câștigă teren ca personaj, deține prim-planul doar la

sfârșit, când a murit deja. La fel precum Anna, face parte din eroii anonimului ce cunosc gloria postum. Și atunci pentru doar câteva clipe...

La un exercițiu de acțiuni scenice fără text pentru Actor, considerat prezent pe tot parcursul Actului trei, soluția unui student, legată de ipoteza noastră că Anna, moartă, e privegheată de restul personajelor, a fost: Actorul sapă groapa Annei, undeva în fundul acestei curți; o face intrat deplin în rolul celui de-al doilea gropar din Hamlet, pe care ne spune, de altfel, că l-a interpretat.

„Fără nume ești un om mort”, declamă Actorul și, imediat, Natașa o privește pe Anna și exclamă: „Privește... dragul meu! A murit...”. Lovitură de teatru! Glorios, Gorki leagă moartea numelui de moartea fizică, la fel cum Cehov anunță prin moartea unui pescăruș moartea unei ființe umane. Este unul din puținele momente în care realismul *Azilului* se fisurează, lăsând raza unui simbol să traverseze scena...

Nu doar Actorul uită: Luca nu mai știe numele orașului în care se află acel stabiliment pentru vindecă beția. Fie a uitat, fie acel oraș nu există și atunci Luca e în imposibilitatea de a-l localiza precis. Dincolo de Actor și de Luca, toate celelalte personaje au o relație proastă cu memoria. Blocajul lor în prezent, despre care vorbeam în paragrafele anterioare, poate fi rezul-

tatul unor certuri individuale cu memoria. Aici, la fund, nu mai are niciun sens să-ți amintești ce ai fost sau cum ai fost cândva. Amintirea nu oprește, ci accelerează prăbușirea. Ei uită pentru a se salva sau pentru a amâna clipa rătăcirii ultime. A uita pentru a supraviețui... Actorul, la care sindromul uitării e cel mai evident, nu poate să uite complet, astfel încât nu-i mai rămâne decât să... moară.

Desigur, există și alte posibile interpretări. Poate că Actorul nu uită nimic, poate că recurge la acest mecanism al uitării ca strategie de a se învălui pe sine în mister. Poate histrionismul acut îi cere să încerce mereu a fi în centrul atenției, să stârnească interes, să fie un *caz*. Sinuciderea finală ar încununa astfel nemăsurata ambiție de a fi pe o scenă, indiferent dacă a vieții sau a morții. Întreaga existență în text a acestui personaj ar fi în cazul acesta una mai degrabă comică; ar intra în categoria „dereglaților”¹⁹ cehovieni de tipul lui Epihodov, el însuși artist – însoțit de acea chitară pe care, dacă e s-o credem pe Charlotta, o mânuiește fără de har, și, în general vorbind, intelectual – doar l-a citit pe Buckle! Tușele de patetic cu care îl înzestrează Gorki (indicație auctorială: „Ia o poză teatrală”) pot susține interpretarea aceasta deși, ca soluție spectacologică, nu mi se pare una relevantă. Simularea uitării mai poate avea însă o motivație,

de data aceasta lipsită de orice relevanță comică: Actorul pretinde că uită pentru a-și justifica rătăcirea. E suficient ca un regizor să construiască un aparté cu Actorul recitând impecabil monologul lui Hamlet despre *a fi sau a nu fi* pentru ca personajul să devină tragic. Tragic prin luciditate...

Exercițiile de lucru pe text cu studenții relevă adeseori posibile situații scenice surprinzătoare. Când am cerut clasei să ne concentrăm asupra fizicului Actorului, s-au definit două tabere diametral opuse. Pentru o parte dintre studenți, actorul este singurul bărbat frecventabil din scenă. Ținuta lui este meticolos aranjată, una din acțiunile sale frecvente, nenumite de Gorki, fiind lustruitul pantofilor. E îmbrăcat sărăcăcios, dar cu mult gust și ceva din alura lui evocă un cert farmec încă nu în întregime apus. Lipsa de comunicare cu Pepel se datorează, într-un astfel de scenariu, relației de rivalitate în care se află cei doi, ambii în ipostază de Don Juani ai acestei lumi. Alcoolismul Actorului nu este decât cea stare de efervescentă ce îi permite gesturi de o eleganță stridentă, curtoazii nemaipomenite, la care ceilalți asistă amuzați și uluiți. Scena din primul act, cea în care o conduce pe Anna în tindă, nu mai este o formă de altruism, ci devine un gest reflex de gentilețe; el nu conduce în tindă o murlă, ci însoțește o doamnă, ceea ce, desigur,

schimbă în întregime datele tabloului. Tabăra cealaltă susține exact opusul, asumându-și-l pe Actor ca pe un personaj-epavă, un rest uman ce se mișcă fără noimă de colo-colo, provocând milă și dispreț. Pepel nu dialoghează cu actorul dintr-un motiv foarte simplu: actorul nu există pentru el.

Prezența în text a unei astfel de categorii profesionale – în nicio altă parte din restul dramaturgiei gorkiene nu mai apare vreun actor – deschide teren propice și posibilelor construcții de teatru-în-teatru, tentante pentru orice regizor ce ar vrea să construiască un spectacol centrat pe acest personaj. E plauzibil să crezi că Actorul are ambiția de a aduce teatrul în Azil, pentru a-l contrapune vieții sau, de ce nu, pentru a o oglindi. El își poate imagina că Satin, Baronul, Anna și ceilalți sunt personaje dintr-un spectacol pe care îl creează chiar el, distribuindu-i în roluri pe care le consideră potrivite și autodistribuindu-se, la rândul său, în rolul unui actor ratat, intoxicat cu alcool.

În Actul patru am cel mai intens senzația de act „jucat”, „interpretat”, „teatralizat”, ca și cum personajele nu rostesc enunțuri din viață, ci replici ale unui text ce li s-a încredințat spre a fi transpus scenic. Monologul lui Satin este relevant din acest punct de vedere. El conține o teatralitate neanunțată în prealabil de comportamentul fi-

RECONSTITUIRI CULTURALE

resc, de fiecare... act, al acestuia. Într-o astfel de „dramaturgie” inclusă în piesa lui Gorki, Actorul își decide sinuciderea, încercând, ca orice actor pur sânge, să facă din personajul său unul principal. Așadar, după anunțul Baronului („Hei, băieți! Săriți... veniți încoace! Colo pe maidan... Actorul... s-a spânzurat!”), Actorul revine, în aplauzele generale ale unor personaje ce ies din rol. Ultima replică, cea a lui Satin („Eh, mare nă-tărău... ne-a stricat tot cheful...”), are acum un înalt grad de ironie afectivă: preferam să te spânzuri, decât să te întorci, ne-ai stricat tot cheful!, este sensul nou al vorbelor sale.

A insista, direct sau indirect, pe o teatralitate inerentă presupune și intervenții asupra spațiului de joc. A-l lua în serios pe Actor²⁰ înseamnă a privi altfel spații „private” precum cuptorul. Într-un efort de semnificare teatrală a cuptorului, unii studenți au propus delimitarea cu o cortină care să evoce cortina teatrală²¹; o altă idee a vizat existența acolo, pe cuptor, a unei garderobe. Am propus transformarea cuptorului în spațiu de afișaj și am cerut un afiș central, de mari dimensiuni, așadar vizibil din sală, invitând studenții să opineze despre ce informații ar putea conține acel afiș. Răspunsurile au fost dintre cele mai diverse: roluri de tinerețe, afiș cu Hamlet, diploma de actor de la o Facultate contemporană de Teatru (soluție ce a stârnit amuzament, dar și îngându-

rare!), lista de personaje din Azilul de noapte, așadar prima filă a piesei etc. Am avansat ideea că pe acel afiș ar fi informații despre ziua și ora la care Actorul urmează să se sinucidă, ca și cum acțiunea sa finală ar fi parte a unui spectacol pregătit cu migală... S-a lăsat tăcere... A trebuit să luăm pauză...

Abandonând scenariul acesta al teatrului în teatru și al sinuciderii ca ultim rol, rămâne totuși important să decidem motivele unei morți neașteptate. În Actul trei, actorul este treaz. Și nu doar treaz, dar animat de o energie pe care nu i-o cunoscusem până atunci. Anunță că pleacă; nu a pus toată ziua strop de băutură în gură, a măturat strada, iar banii îi ține pentru drum. Aparent, este prima mare victorie a lui Luca, asta dacă vedem în el un salvator. Gorki îl scoate pe Actor imediat din centrul de interes al spectacolului, trasându-i o sarcină ingrată prin banalitate: „Actorul se duce la fereastră și se lasă pe vine în fața lui Bubnov. Amândoi stau de vorbă în șoaptă”. E una din acele situații în care autorul subminează un moment de mare interes în care e implicat personajul. Singura replică pe care o mai are în acest act e și ea una lipsită de relevanță: „Iacă mă duc... Îl chem numaidecât” (pe Pepel, la auzul veștii că Vasilisa o bate pe Natașa). Aceasta e toată contribuția de personaj a Actorului în Actul trei; neglijență neașteptată

sau premeditată mutare de accent pentru lovitura de teatru din finalul piesei? Câteva întrebări se cer rostite: unde intenționează să plece Actorul? Știe de intenția lui Luca de a pleca și vrea să i se alăture? Ce anume vorbește cu Bubnov în șoaptă? Își dorește cu adevărat să plece sau doar aruncă pe piață această afirmație pentru a testa reacțiile celorlalți?

Îl regăsim în nocturnul ultimului act, un act al plecărilor. Luca a plecat, iar Nastia amenință că va pleca și ea până la capătul pământului. Actorul „se foiește pe cuptor și tușește”. Îi face o serie de corecturi lingvistice lui Satin, apoi reconfirmă că urmează să plece. Între timp, Luca a dispărut din peisaj, iar Satin îl învinovățește că „numai bătrânul e de vină... El l-a stârnit pe Actor”. Asistăm la o ieșire nervoasă („urlă”) a Actorului, care citează fără greș din Beranger versuri ce contrazic tocmai ideea vreunei plecări: „Groapa asta îmi va fi mormântul... slab și istovit m-o înghiți pământul”. Gorki încearcă să construiască o anumită fragilizare mentală a personajului²², inducând-o și într-un comportament ezitant: „Actorul se apleacă de pe cuptor și vrea să coboare cu băgare de seamă pe patul de scânduri”. Nu știm cum continuă această acțiune, pentru că Gorki uită de personaj. Două scurte intervenții mai are Actorul: o solidarizare scurtă cu Nastia, ironizată de ceilalți, și un „Amin” rostit

batjocoritor. La final, îi cere Tătarului să se roage și pentru el, iar răspunsul pe care îl primește e „Roagă-te singur!”. Nu fără un considerabil patetism, Gorki ne descrie ultima secvență „publică” a personajului: „Se dă repede jos de pe cuptor, se duce la masă. Mâna îi tremură în timp ce-și umple un pahar de votcă. Îl bea și iese în tindă aproape fugind”. În „Am plecat!”-ul final stă anunțul mării, ireversibilei călătorii. Reacția lui indică, de data aceasta, o certitudine. Actorul s-a gândit frecvent la sinucidere, știe în detaliu ce are de făcut, a stabilit deja copacul și ramura de care se va spânzura, iar probabil că frânghia o are demult pregătită²³. Toate aceste detalii ne vorbesc despre o sinucidere programată, nu una spontană. Nu știm cât a trecut de la plecarea lui Luca și de la violentele fapte ale actului precedent; nu foarte mult, de vreme ce Satin o întreabă pe Nastia dacă a mai mers să o viziteze pe Natașa la spital. Dar nici puțin, pentru că Natașa, aflăm, a plecat demult de acolo. A fost plecarea lui Luca una destabilizatoare pentru Actor? S-a simțit abandonat de bătrânul care sădise și în el gândul plecării? Faptul că în Actul patru mai bine de jumătate dintre discuții îl au pe Luca în centru intensifică sentimentul abandonului, făcându-l insuportabil? Ca și Nastia, Actorul pare că nu-i mai suportă pe cei din jur, deși parcă nicio dată pe parcursul piesei nu au fost atât de

umani nici Satin, nici Kleșci, nici Baronul. Nimeni nu-l tratează cu dispreț sau cu răutate; până și ironiile Baronului ascund ceva tandru. Și totuși Actorul alege să moară în această noapte în care „șuieră vântul”²⁴ iar tătarii refuză să se roage pentru ruși²⁵...

Culturalitate, artă în degradare

Tema teatrului-în-teatru pe care o avansează mai sus nu este lipsită de relevanță într-o lume pe care Gorki se străduiește să o pigmenteze cu o culturalitate adaptată nivelului intelectual al personajelor sale. Piesa începe cu o secvență de *story-telling*, o relatare a Kvașniei pe care Baronul o audiază cu mare interes („Mai departe!”²⁶, o încurajează el). Imediat, Gorki mută accentul pe Nastia, căreia același Baron îi smulge cartea pe care aceasta o citește. E straniu și inadecvat poate ca un dramaturg să deschidă astfel o piesă despre fundăturile omenescului. O atmosferă vag intelectuală contrazice discret conturul imaginii generale. Mai coboară, apoi, cineva de pe cuptor, cineva despre care aflăm, încă de la primele pagini, că este actor, așadar un nou strat cultural. Urmează exercițiile de lingvistică ale lui Satin, cel care pronunță diferite cuvinte pentru a le contempla siluetele sonore, acțiune, să admitem, de o anume finețe intelectuală. Kostliov fredonează un cântec religios, iar Luca își începe

șederea la azil prin cântec, deranjându-și colocariii. Spre finalul actului, în scenă intră un alt personaj cu un instrument muzical²⁷, o armonică, în mână. Pare, într-adevăr, beat, însă și așa, un instrument muzical nu e un obiect scenic pe care să-l treci cu vederea. După ce propunerea sa de a intona un marș funebru este respinsă violent de Vasilisa, Alioșka „se ascunde fluierând”. Actul doi debutează și el cu cântec, Bubnov și Krivoi Zob acompaniind jocul de cărți cu frânturi de melos carceral. Krivoi „iese cântând” chiar și după scandalul cu măsluitul cărților, operațiune pe care Actorul o plasează în zona artei, arta de a măslui („N-ai talent, n-ai încredere în tine”). La foarte scurt timp, Actorul se oferă, fără să i-o fi cerut nimeni, să-i spună lui Luca o poezie. Nu reușește să o facă, însă lasă în Luca un anumit sentiment poetic, căci în conversația pe care bătrânul o are cu Anna nu puține sunt efectele de poeticitate orală la care acesta recurge. În partea a doua a actului, Actorul revine cu două strofe dense, despre nebunie și vis, cu referiri la regele Lear și la teatru. Actul se încheie cu noi versuri din Béranger. Actul trei ne aruncă în plină literatură, căci Nastia amestecă amețitor viața cu cărțile pe care le-a citit, într-o superbă acțiune de ficționalizare a propriei existențe. O armonică și un glas ce cântă se aud din vecinătate. În ultimul act, Kleșci repară o armonică, poezia discurs-

surilor lui Satin este incontestabilă, iar moartea Actorului întrerupe cheful de cântec al azilanților.

Folosind toate aceste sugestii de culturalitate, Gorki nu falsifică această lume, ci o ajustează între granițele unui pitoresc dezolant. Ceva putred-boem se ițește la răstimpuri dintre ungherele azilului, asemenea câtorva cercuri pasagere de pe o baltă cu noroi. Cultura nu-i poate salva pe acești oameni, însă le îndulcește cumva drumul spre eșafod. Muzica, literatura, teatrul colorează discret destinele personajelor, vorbind pe alocuri despre ceea ce ar fi putut fi ei, nu despre ceea ce sunt. Este decizia regizorului de a stabili cât de în serios tratează evaziunile artistice ale lui Luca, ale Actorului sau ale Nastiei. La limită, cum sugeram anterior, piesa ar putea fi montată sub forma unui spectacol despre decadența artei. Nu doar personajele au ajuns în adâncuri, ci și arta, nu doar pe oameni îi pândește pierzania, ci și pe ceea ce oamenii prețuiau: cântecul, teatrul, poezia...

Un spectacol în care cu toții ar fi parte dintr-o fostă elită culturală rusească... Actorul – un fost artist al poporului; Baronul – cândva un rafinat critic de artă; Nastia – o importantă poetă avangardistă; Luca – un prozator²⁸, un Tolstoi căzut în anonimat; Satin – un reputat lingvist²⁹; Kostîliov – un miliardar scăpătat, cândva proprietarul unei

edituri faimoase (spațiul din Azilul, o tipografie părăsită!); Kleșci – un artist al metalelor³⁰; Anna – o talentată pianistă; Vasilisa și Natașa – cândva balerine recunoscute internațional; Krivoi Zob – un bariton ce obișnuia să ridice săli întregi la aplauze și ovații ș.a.m.d. Ceva li s-a întâmplat acestor vârfuli ale lumii artistice, poate ceva politic, poate ceva de o altă natură. Surplusul de dramatism ar crește considerabil într-o astfel de abordare, pentru că poveștile individuale ale foștilor artiști ar putea fi dublate de un profund discurs scenic despre degradarea unei relații mereu problematice: artă – societate.

Salvare și falsă salvare. Cazul Luca³¹

Se va salva cineva din *Azilul de noapte*? Este un picaj fără oprire cel în care se găesc personajele? Răspunsul la această întrebare este important pentru că în funcție de el decidem dacă îi tratăm ca pe niște condamnați sau ca pe oameni aflați într-un moment de declin existențial, pe care ar putea să îl depășească într-o bună zi. A accepta ca pe un fel de fatalitate situația în care se află ar însemna a asuma piesa lui Gorki strict pe ca un *showcase* al nenorocirii umane, o bizară tragedie antică din care zeii s-au retras, dar în care au lăsat active cumplitele mecanisme ale destinului³². Înseamnă, de fapt, a anula conflictele reale, căci ce tip de conflict mai poate ge-

nera un muribund resemnat?! Spre deosebire de Cehov, Gorki nu se refugiază în subtitluri precum „scene” sau „scene din viața la azil”, neavând pretenția, cel puțin nu aici, de a înfățișa secvențial frânturi din finalurile de drum ale unor aproape non-oameni. Piesa cere o continuare sau cel puțin ipoteza unei continuări. În caz contrar, apariția lui Luca ar fi cu totul și cu totul inutilă. Pentru cei mai mulți dintre interpreții textului, fie ei teoreticieni sau practicieni, Luca echivalează cu o șansă a salvării. El le reamintește celorlalți ce înseamnă compasiunea, solidaritatea, implicarea și alte calități umane. Luca ar trebui, așadar, să declanșeze un destul de complex proces al revenirii la sine, al întoarcerii privirilor către sine. E un proiect mai degrabă eșuat: Anna moare deși ar vrea să mai trăiască, Actorului nu-i e de ajuns informația că beția poate fi tratată, Pepel nu devine mai bun după ce, în al doilea act, Luca îl împiedică să făptuiască un omor. Luca ne apare, privind de deasupra acestei lumi, ca o variabilă interesantă, dar inutilă, una ce nu modifică ecuația aceasta cu ieșire spre moarte. Și atunci, o altă întrebare se insinuează: ce sens are apariția lui? Ce sens are firava rază de soare ce ajunge pe fundul unui mormânt?

Aparent, gândul lui Gorki nu poate fi pus la îndoială: există și aici, în întinericul tot mai des,

condiții de posibilitate ale binelui. Piesa devine, cum s-a spus de atâtea ori, o pledoarie pentru umanism. Pe de altă parte, însă, eșecul proiectului lui Luca, faptul că acesta dispăre în ultimul act, indică un sens secund despre care s-a vorbit mult mai puțin: ne aflăm într-un loc din care nu ne mai putem salva, caz în care dramaturgia gorkiană ia forma unui existențialism furibund ce anticipează faimosul „Nu!” camusian din *Neînțelegera*. De data aceasta „Nu”-ul este al omului, „Nu”-ul este adresat de victimă către cel ce încearcă să o salveze. Să ne gândim la Actul patru, acolo unde Satin, presupus beat, ține discursuri despre om³³ și despre măreția omului, excitând auditoriul și inducând o anume stare de beatitudine în promiscuul azil; ei bine, contrapunctul nu întârzie să apară: refuzul sec, vag agresiv al Tătarului de a se ruga pentru actor: „Roagă-te singur!”. Pledoaria lui Satin funcționează, așadar, în gol, redusă de practică la retorică goală. Înclin să cred că neo-existențialismului cu care se confruntă secolul XXI îi este mai convenabilă a doua interpretare. În plus, tezismul gorkian³⁴, destul de lipsite de subtilitate antonimii bine-rău, viață-moarte, adevăr-minciună, pot fi astfel îmblânzite sau diluate.

În fine, Luca mai suportă o interpretare, una pe care, la nivel spectacologic, nu am întâlnit-o până acum: un înalt grad de pervertire umană

ce l-ar face să caute, cu ascunsă satisfacție, exact astfel de contexte în care umanitatea putrezește. Luca ar intra astfel pe tiparul ipocritului perfect, al instigatorului la nefericire, al celui ce presară sărurile unei false bunătați peste rănilile și așa suferințele unei false bunătați peste rănilile și așa suferințele. Luca³⁵ ar fi, așadar, singurul monstru al *Azilului de noapte*, un pribeag obsedat de suferința umană³⁶. Iată, îl vedem în Actul întâi delectându-se cu suferința Annei, asistând cu voluptate la retragerea vieții în fața neantului, șoptindu-i muribundeii lucruri frumoase despre moarte însă nedându-i o clipă speranța că va trăi. Iată, din nou, Luca amăgindu-l pe Actor despre o posibilă salvare, spitalul din orașul al cărui nume bătrânul susține că nu și-l mai amintește. Iată-l, din nou, ascuns după cuptor, topit de plăcerea de a asista la conflictul violent dintre Pepel și Vasilisa, apoi dintre Pepel și Kostîliov, intervenind salvator în ceva ce nu ar fi ajuns la omor, ci doar la o chelfăneală de duzină. La final, Luca nu dispăre pur și simplu, ci fuge, speriat că va fi demascat și pus sub acuzare. E mulțumit, și-a luat doza de durere umană, va căuta acum un alt azil, un alt spectacol al degradării. Oricât ar părea de nepotrivită cu tot ceea ce știm sau ni s-a spus despre *Azilul de noapte*, interpretarea aceasta nu iese din lumile lui Gorki. Există un argument foarte puternic în acest sens: piesa *Bătrânul*, scrisă în 1915, oferă exact genul acesta de de-

monism al senectuții și o tipologie a degustătorilor de suferință umană³⁷.

Cine sunt, totuși, personajele în care posibilitatea salvării încă subzistă și în ce ar consta această salvare propriu-zisă? Nastia s-ar putea salva prin literatură. Dacă o luăm în serios, ea chiar este un cititor veritabil, unul simplu, e drept, însă suficient de candid încât ficțiunea să o poată realmente ajuta. În Actul trei Nastia se comportă ca și cum între a citi și a trăi nu există diferențe semnificative, situație ideală pentru orice consumator autentic de literatură. Desigur, i se deschide și posibilitatea de a ajunge un Don Quijote feminin, însă, oricum, e în câștig față de ceilalți. Vasilisa nu are prea multe opțiuni de salvare. Moartea lui Kostîliov, provocată sau naturală, nu va rezolva continua măcinare lăuntrică a acestei femei colerice, posesive, violente și iraționale. Vasilisa, această Hedda³⁸ slavă inferioară calitativ, pare menită auto-distrucției. Singura șansă a Natașei este dragostea. Sensibilitatea ei structurală, nevoia reală de protecție, nostalgia după o frumusețe a vieții care, în text, îi rămâne străină, nu se pot împlini decât printr-o întâlnire ce trebuie să aibă loc dincolo de pereții azilului. Îi este necesară forța unei rupături, dar și înțelepciunea sau bunul instinct al unei căutări. Pepel nu are șanse. Traumatizat, cu un greu de escaladat cazier genetic, de o inte-

ligență medie și cu o experiență de viață superficială, va succumbe de îndată ce un prădător mai mare decât el i se va ivi în cale. Bubnov, Baronul, Satin par cele trei capete ale unui și aceluiași organism. Ei nici măcar nu intenționează să se salveze; conștientizează prăpastia, însă, fascinați de farmecul nelumesc al abisului, se îndreaptă zâmbitori către ea. Salvarea lui Kleșci ar putea fi munca. Personajul suportă o cheie pozitivă de lectură și, probabil, Gorki a fost departe de gândul de a-l demoniza pe unicul om care muncește din piesă. Poate Kleșci va fi în fruntea revoluției proletare de peste niște ani, alături de cehovianul Trofimov, unul ca practician al revoluției, celălalt ca ideolog al ei³⁹...

Familie animală, familie umană

Rar abordată în interpretările *Azilului de noapte*, tema familiei nu poate fi trecută cu vederea. Un prim tip de familie este familia-haită, reunind absolut toate personajele piesei, cu poziționări de putere destul de evidente (masculul alfa, femela alfa etc.). Efectul de haită e susținut de cantitatea de animalic pe care trupurile acestea, vii sau moarte, o conțin, de comportamentul uneori irațional, dar și de un spațiu-vizină sau menajerie. A studia această piesă a lui Gorki înarmat cu un tratat despre relațiile de putere din grupurile animale nu mi

se pare o pierdere de timp. Adeseori, literatura naturalistă pretinde interpretări naturaliste. Gorki premeditează sugestiile spre un grup animal⁴⁰, spre o haită, făcând referiri explicite la lupi. Pepel se compară cu „un lup veșnic hăituit”, Bubnov vorbește despre mila lupului față de oaie, iar Kvașnia îi spune lui Medvedev: „Ești surca un lup”. În izbucnirea ei din final, Nastia se adresează tuturor: „Lupi ce sunteți! De-ați crăpa cu toții! Fiarelor!”. Într-o lumină nouă ne apare acum și enigmaticul urlet din Actul întâi al lui Satin („Satin răcnește cât îl ține gura”), trecut prea ușor cu vederea de celelalte personaje, semn de familiaritate și apartenență colectivă la urlet.

Piesa abundă în multe alte trimiteri către animalitate: Bubnov despre Vasilisa: „E mai rea ca o fiară femeia asta”; Pepel: „Noi, bărbații, suntem ca niște fiare”; Pepel, către Vasilisa: „Fiară ce ești!”; Kvașnia, către Vasilisa: „Nu vezi că ai ajuns mai rea ca o fiară?”⁴¹; Vasilisa: „Eh... Porcilor”; perorațiile lui Medvedev despre cămile și măgari; scena în care Pepel îi cere Baronului să se comporte ca un câine, adică să meargă în patru labe și să latre; Satin către Kleșci: „Oamenilor de ce nu le e rușine că tu trăiești mai rău ca un câine?”; Pepel, despre Kostîliov: „A crăpat căinele bătrân”. Universul sonor, la rândul său, este traversat de țipete, urlete, gemete, mormăieli.

Un al doilea sens al familiei este unul simbolic, rezultat din apartenența fiecăruia dintre personaje la acest grup general uman ce se face și se desface în fiecare zi. Chiar dacă nu bazată pe sanguinitate, această familie își are consistența ei, după cum își are și ambiguitățile ei. Cuptorul, bucătăria, tinda intensifică sentimentul de familiar, de spațiu privat al unor persoane legate, prioritar, prin chiar coexistența lor în interiorul grupului. Absența intimității, activitățile „la comun”, ciorovăielile cotidiene – sunt tot atâtea oglindiri ale unei veritabile vieți de familie. E posibilă singurătatea în acest mediu? Aparent, nu, căci singurătatea aproape că pare un privilegiu mereu refuzat în acest du-te-vino neîntrerupt. În esență, însă, intervine un nivel nou al singurătății: a fi singur în interiorul unor aglomerări umane. Oriunde s-ar afla, „omul e singur... Singur, cu necazurile lui”, o spune Kleșci, unul dintre interiorizații piesei. Natașa și Nastia sunt alte două personaje ce au vocația însingurării...

Un al treilea sens al familiei este cel uzual. Până la moartea Annei, Kleșci și soția sa alcătuiesc un fel de micro-familie în accelerată descompunere. Despre o familie trecută, „neam de viță veche, de pe vremea Ecaterinei, familie nobilă”, vorbește Baronul. O altă familie, mult mai concretă, este cea a proprietarilor: două surori (Vasilisa și Nastia), un soț (Kostîliov) și un unchi

(Medvedev). Nu știm nimic despre părinții celor două surori, iar relația oarecum rece și distantă dintre unchi și nepoate nu ne permite să dezvoltăm o ipoteză în care Medvedev a crescut două orfane. De ce locuiește Natașa în casa surorii mai mari? Cum a ajuns Vasilisa nevasta lui Kostîliov? Ce tip de relație există între Kostîliov și Medvedev? A mai fost Kostîliov căsătorit în trecut? Sunt întrebări ce rămân fără răspunsuri, cerând regizorului fie o atitudine neutră, fie una precaută. Conflictelor majore ale piesei par să derive și dintr-o confruntare a familiei cu ceea ce este în afara familiei. „Sunt chestiuni de familie”, îi strigă Medvedev lui Pepel, cerându-i să nu se amestece. „Rufele murdare se spală în familie”, completează Kvașnia spre finalul piesei. Moartea lui Kostîliov și întemnițarea Vasilisei parafează nu doar sfârșitul unor destine individuale, ci și distrugerea unei familii.

O ipoteză spectacologică interesantă este cea în care facem din Nastia o a treia soră, repudiată de familie și exilată în lumea azilanților. Ajungem astfel în situația altor „trei surori”. Nu trebuie să uităm că piesa lui Gorki e scrisă la scurt timp după apariția și montarea piesei lui Cehov. Suro-ratul ca temă circula așadar în teatrul rusesc. Pot fi citite surorile gorkiene (și) ca replică a surorilor cehoviene?! Ca și cum în locul unor Olga, Irina și Mașa ce încă mai păstrează semnele unei educații

aristocrate, Gorki propune o nouă fațetă a acestui tip de relație, una distructivă, degradantă, pătimasă. Vasilisa ca un alter ego al Olgăi, Nastia ca o altă Irină ce citește romane de dragoste, Natașa ca o Mașă aflată în căutarea dragostei, condamnată și ea la nefericire. Analogia cu Trei surori este intensificată și de prezența în scenă a unui Baron, e adevărat, radical diferit de Tuzenbah. Tentația spre ficțiune a lui Ferapont își găsește corespondență în Luca, iar metafora Moscovei e dublată la Gorki de o alta, tot spațială: o Siberie luminoasă, în care, dacă te duci de bunăvoie, poți să cunoști fericirea. Încerc să revăd Azilul de noapte cu personajele masculine îmbrăcate în uniforme militare zdrențuite, soldați lăsați la vatră, batalion fantomatic și trist, armată a marginalilor evadată din alburile incert-cehoviene și eșuată aici, în adâncurile gorkiene.

Adevăr și frica de adevăr

Una dintre cele mai frecvente interpretări⁴² pe Azilul de noapte asumă ca dominant binomul adevăr – minciună. Ea face din Luca un personaj dilematic moral: Luca ficționalizează („Adevărul nu-i totdeauna leac pentru boala omului... Nu întotdeauna poți lecui sufletul cuiva spunându-i adevărul...”), însă ficțiunile sale au un scop precis – creșterea gradului de suportabilitate în raport cu rănilor existențiale. Bătrânul o încredin-

țează pe Anna că lumea de dincolo există, ba chiar îi relatează cu lux de amănunte cum va fi întâlnirea dintre ea și Dumnezeu; îi vorbește lui Pepel despre o Siberie idealizată în care oameni ca el s-ar simți acasă; Actorului îi induce speranța reabilitării, vorbindu-i despre acel spital ce îi vindecă pe alcoolici. Ce e de preferat: adevărul crud sau minciuna mobilizatoare? Iată dilema morală! Gorki pare că pledează pentru adevăr⁴³, de vreme ce marele proiect al lui Luca, acela de a-și salva semenii, eșuează lamentabil. În ultimul act, ecurile trecerii bătrânului prin lumea azilului sunt contradictorii. Kleșci, meditativ, observă: „Nu-i prea plăcea bătrânului adevărul... Tare se mai ridică împotriva adevărului... așa și trebuie. Avea dreptate! La ce-mi folosește adevărul? Și fără el te înăbuși aici”.

„Adevărul te ustură”, strigă în chiar deschiderea piesei Kvașnia către Kleșci, acuzându-l de starea în care se află Anna. „Poate că adevărul te-ar pocni în moalele capului”, dezvoltă, la rândul său, Luca tema acestui adevăr-greu-de-suportat. Pepel e printre cei ce preferă, cel puțin declarativ, adevărul: „Nici că-mi pasă! N-are decât să mă pocnească...”, în vreme ce Bubnov dă de înțeles că adevărul nu e ceva necesar: „Ce adevăr îți trebuie ție, Vasca? Ce nevoie ai de el?”. Același Bubnov, însă, intră în contradicție ceva mai încolo cu propriile-i concepții: „După mine,

trebuie să spui adevărul gol-goluț. De ce să te ferești?”

În tabăra celor care disprețuiesc adevărul, se află Kleșci care, într-un acces de furie se întrebă: „Care-i adevărul? Unde-i adevărul? (*Trage cu amândouă mâinile de zdrențele de pe el*) Poftim adevărul! N-am de lucru și puterile m-au părăsit! Iată, ăsta-i adevărul! Nici adăpost nu am. N-am unde să-mi pun capul. Nu-ți rămâne decât să crăpi... Iată adevărul! Drace! Ce să fac cu el? La ce-mi folosește mie adevărul? Lasă-mă să oftez măcar! Lasă-mă să-mi trag sufletul! Cu ce-s eu vinovat? Pentru ce mi se cuvine adevărul ăsta? Nici să trăiești nu te lasă – drace – nu-i chip să trăiești! Iacă, ăsta-i adevărul! (...) Îi dați zor într-una cu adevărul... Tu, moșule, umbli să-i mângâi pe toți... Uite ce am să-ți spun... pe toți îi urăsc. Împreună cu adevărul ăsta afurisit... blestemat fie el”. Și Kostîliov este precaut când vine vorba de adevăr: „nu de orice adevăr are lumea nevoie”; el pledează, așadar, pentru o atentă distribuție a adevărului în natura umană, formă manipulatorie de care nici Luca nu este străin.

„E adevărat, dar poate să nu fie chiar așa”, replică Pepel, indicând exact, prin această formulă, tensiunea dintre adevăr și non-adevăr, atunci când Luca descrie ceea ce este dincolo de moarte.

Adevărul e folosit și pentru a demarca ceea ce e veritabil de ceea ce e fals sau de calitate în-

doielnică. Nastia perorează, bunăoară, despre „dragostea *adevărată*”, iar Luca lansează ipoteza că Baronul nu poate înțelege așa ceva dintr-un singur motiv: „n-a avut nimic *adevărat* în viața lui”. Sau, o altă accentuare a acestei perspective asupra adevărului: „Cine vrea cu *adevărat* trebuie să găsească (țara dreptății)”.

Îndelung dezbătutul monolog al lui Satin, din Actul patru, „Bătrânul nu-i un șarlatan! Ce înseamnă adevărul? Omul – iată singurul adevăr! (...) El mințea, dar o făcea din mila voastră, dracu să vă ia! (...) Minciuna este religia robilor și a stăpânilor. Adevărul e credința omului liber!”, aduce în scenă conceptul creștin al milei, pe care îl opune adevărului într-un mod ce contrazice, totuși, doctrinele religioase. În concepția creștină, *adevărul* (adeseori majusculat) nu este incompatibil cu *mila*, intrând în aceeași sferă a virtuții, ba chiar inter-condiționându-se: cel ce a descoperit Adevărul nu poate fi străin de milă, așa cum cel ce resimte această înaltă formă de raportare la semenii săi este deja înscris pe calea spre adevăr. Gorki, al cărui ateism începe să se consolideze, pune la îndoială tezele creștinismului, demonstrând că mila e mai degrabă apropiată de minciună decât de adevăr.

(fragment din volumul în lucru

Recitindu-l pe Gorki. Un teatru la marginea crizei...)

- ¹ Prima traducere în limba română datează din 1904 și e semnată de I. Nădejde.
- ² Liviu Ciulei, în prima sa montare a *Azilului*, 1960, într-un discret proces de actualizare a textului propunea un spațiu-lagăr: „În viziunea noastră, pe scenă se află un lagăr, nu numai un azil. Am încercat să transmitem, printr-o imagine esențializată, spectatorului, impresia de viață într-o condiție socială atât de îngrozitoare și obligatorie, analogă cu cea pe care existența tragică a lagărelor a impregnat-o în conștiința contemporanilor” (*Liviu Ciulei, acasă și în lume*, vol. II, antologie teatrologică de Florica Ichim și Anca Mocanu, Fundația Culturală „Camil Petrescu” București, 2016, p. 137).
- ³ Dan Alexandrescu, în spectacolul din 1980 de la Teatrul Național Craiova, propunea un astfel de spațiu: „Locuința lui Pepel este un bârlog din care acest personaj iese aproape în patru labe (...) În bârlog se ascunde Pepel cu Vasilisa, în bârlog încercă s-o târască Pepel și pe Natașa” (Paul Tutungiu, în revista „Teatrul”, iunie 1980).
- ⁴ „Un microcosmos al tuturor pasiunilor și mizeriilor unei societăți putrede” (Troyat, *Gorky*, Crown Publishers, N.Y., 1989, p. 85) nu poate fi un spațiu clar, complet la vedere, ci pretinde o structură alambicată, contorsionată și labirintică. A coborî într-un astfel de spațiu are ceva din incursiunea în subconștientul unui ins bolnav.
- ⁵ Unul dintre spectacolele ce au exploatat remarcabil, în ultimele decenii, tema spațiului în *Azilul de noapte* este producția lui Octavian Jighirgiu, realizată în 2011 în urma unui parteneriat dintre Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași și Asociația Compania FaPt, la Baia Turcească, pe atunci un spațiu dezafectat, apt de a contura admirabil toposul *underground* configurat de regizor. Redau un fragment din cronica pe care am scris-o la acel moment: „În linii mari, vorbim despre șase compartimente bine delimitate: publicul, dispus pe două niveluri; scena de prim-plan; un topos subscenic, din care se urcă pe o scară; un plan îndepărtat în care se cântă muzică live la baterie și se dansează; un spațiu lateral, servind drept bucătărie; un etaj compartimentat, la rândul său, în camere numerotate ca la hotel. Mese și scaune, o sobă de tablă, rudimentară, cu burlan și cu foc alimentat la răstimpuri de actori; apoi, un vraf de haine vechi, un alt perete/paravan construit tot din boarfe, un Moș Crăciun decapitat servind drept sac de box și așa mai departe. În general, obiecte cu funcție dramatică bine precizată, oarecum în sincron sensurilor clasice ale piesei; li se adaugă camera de filmat, bateria la care se cântă, sau alte fine sugestii ale contemporaneității. Echilibrul dintre trecut și prezent, construit pe ideea continuității tematice, este, așadar, irepro-

șabil susținut scenografic (Măriuca Ignat), tocmai în scopul unor actualizări neostentative”.

⁶ Poate singurul regizor român care a avut ambiția de a reprezenta tocmai această ambiguitate rămâne Liviu Ciulei. În montarea sa din 1960, de la Teatrul Municipal, încearcă să definească paradoxal exteriorul prin interior, bulversând criticii de teatru ai timpului. Iată o analiză a lui Florin Potra: „Decorul Actului trei e mai puțin clar: schelăria de lemn dintr-o parte reproduce prea fidel pe cea din actele anterioare, trecerea îngustă și calcanul despre care vorbește textul sunt tratate insuficient, iar în ansamblu decorul – care e un exterior – pare că reprezintă mai degrabă interiorul azilului în curs de sporire” (în Liviu Ciulei, *Acasă și în lume*, vol. II, antologie teatrolologică de Florica Ichim și Anca Mocanu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2016, p. 240). Aceluiași Florina Potra îi datorăm însă și o descriere detaliată a decorului de interior: „Sensul de groapă afundă și fără soare e expresiv surprins în verticalitatea structurii de lemn a paturilor suprapuse, la care se adaugă două sau chiar trei elemente esențiale: ușa de sus, ieșirea, care dă în tindă și nu ia lumina de la soare, dar e scăldată totuși într-o lucire rece și dușmănoasă; scara în spirală, dreaptă; și ușa ce dă, la nivelul scenei, în bucătărie, unde pâlpâie feștila unei lămpi cu petrol. Din

această bucătărie răzbate tot timpul un fior de cavou semiobscur și înfricoșător. Metafora plastică, fără a fi ostentativă, e mereu expresivă: sus – falsa lumină; jos – moartea, groapa; la mijloc, compartimentările aproape egale, uniforme, ale unei existențe troglodite: e într-adevăr un locaș al disperării, al sufocării fără scăpare” (*ibidem*). În 1975, Ciulei împreună cu Helmut Stürmer propun, la Bulandra, un alt decor: „e un fel de fostă magazie dezafectată, un subsol. Paturile, din scânduri ale unor foste lăzi, seamănă cu niște sicrie și dispun de foste pături, acum imunde zdrențe. Un fost fotoliu de piele, o fostă canapea și alte foste obiecte dau senzația de spațiu în care totuși se locuiește” (Valentin Silvestru, în *Liviu Ciulei*, vol. III, p. 247).

⁷ În filmul din 1957 al lui Akira Kurosawa, adaptare fidelă a piesei, însă cu trans-poziționarea personajelor și acțiunilor în Japonia finalului de secol XIX, elementul central al Actului trei este un imens zid, construit din pietre de râu. Forța de expresie a acestui element fizic aruncă în insignifiantă ființa umană. De altfel, drumul spre azil este o potecă ce coboară de-a lungul acestui zid; lumea de aici, descrisă în alb și negru, cu subtile melanjuri de teatralitate și cinematografie, pare o lume zidită... Adeseori, filmul lui Kurosawa e discutat „în oglindă” cu o altă transpunere cine-

matografică faimoasă, cea din 1937, a lui Jean Renoir, acesta din urmă recunoscând, în anii 70, superioritatea în profunzime a abordării regizorului japonez. Renoir, într-o reverență în fața mișcării socialiste din Franța anilor 30, mută accentul pe relația dintre Baron și Pepel, îndepărtându-se destul de mult de piesa lui Gorki. Zidul, ca element scenografic, va fi utilizat și de Liviu Ciulei, în a doua sa montare pe *Azilul*, din 1975, de la Teatrul Bulandra.

⁸ A se vedea capitolul dedicat personajelor extratextuale din Călin Ciobotari, *Marginalii lui Cehov...*

⁹ Ipoteză legitimă, de vreme ce, în ultimul act, Satin relatează că Luca i-a vorbit despre copii: „Mai ales de copii trebuie să avem mare grijă – de copilași! Ca să se simtă în largul lor! Lăsați copiii să se bucure de viață... Aveți grijă de copii”.

¹⁰ A se vedea Călin Ciobotari, *Hamlet în Livada de vișini*, Editura Artes, Iași, 2018.

¹¹ Regizorul Attila Keresztes supralicitează și îl pune pe Actor, în final, să rostească monologul hamletian cu „să mori, să dormi”.

¹² La momentul scrierii piesei, soluția scenei simultane își avea ineditul ei. Gorki propune nu mai puțin de trei centre de interes: grupul alcătuit din Satin, Baronul, Krivoi și Tătarul, apoi binomul Bubnov – Medvedev și binomul Luca – Anna. Replicile se intercalează, acțiunile se întretaie în interiorul unui întreg polifonic totuși unitar.

¹³ În treacăt fie spus, Gorki începe încă din *Azilul* să fie interesat de metafora solarității, pe care o invocă în câteva rânduri prin intermediul unor paranteze livrești – cântecul lui Bubnov („Soarele răsare-apune”), poezia Actorului („Dacă mâine soarele-ar uita/ Calea spre pământ s-o-mbrace-n rază”), citatul din romanul pe care l-a citit Nastia („Bucuria vieții mele! Soarele meu luminos”). În filmul său din 1987, *Fără soare*, adaptare după *Azilul de noapte*, Yuri Karasik utilizează tema solarității, relevantă, paradoxal, chiar prin absența solarului.

¹⁴ Sau acum 40-50 de ani?! Întrebare legitimă în spectacolul din 1998, de la Teatrul Național București, regia Ion Cojar, unde interpretul Actorului este Radu Beligan, aflat la momentul premierei la vârsta de ... 80 de ani.

¹⁵ Una din excepțiile cehoviene o întâlnim în proza „La cimitir” (1884) unde un actor fără nume vine să se închine la mormântul marelui actor Mușkin. „Are paltonul jerpelit, fața rasă, stacojie, bătând în vânt. Ținea la subțioară o sticlă de jumătate de votcă, iar din buzunar i se zărea un căpătâi de cârnat învelit în hârtie”. Ar putea fi acest profil o sursă pentru actorul fără nume al lui Gorki? Tentația unui răspuns afirmativ este destul de mare cu atât mai mult cu cât și actorul din „La cimitir” întrupează ratarea deplină: „L-am văzut (pe

Muşkin – n.n.), m-am luat după el și m-am făcut actor. M-a ademenit cu arta lui, m-a făcut să-mi părăsesc casa părintească, m-a ispitit cu deșertăciunea vieții de artist... Amară-i soarta artistului! Mi-am pierdut și tinerețea, și puterea de judecată, și înfățișarea omenească!”. De gândit dă și „Moartea unui actor” (1886), altă proză cehoviană în care asistăm la ultimele zile din viața actorului Șciptov pe care, ce-i drept, acesta și le trăiește nu într-un azil, ci într-un hotel.

¹⁶ E soluția lui Attila Keresztes care, în finalul spectacolului de la Târgu Mureș, ni-l arată pe actor cu elemente clovnești. Sugestii clovnești imprimase personajului și Ion Caramitru, în 1975: „Ion Caramitru execută cu o tehnică exersată acest dificil registru de bufonadă tragică. Clovn disperat și lucid, trișor cu acute accente de sinceritate, el compune figura romantic și cabotin hamletiană a Actorului” (Mira Iosif, în *Liviu Ciulei...*, vol. III, p. 253).

¹⁷ Un detaliu interesant: Alois Alzheimer publică în 1901, așadar în vecinătatea temporală a scrierii *Azilului* un studiu despre o pacientă de doar 50 de ani pe care o diagnostichează într-un mod nemaivăzut până atunci: „bolnavă de uitare”. Cazul stârnește o anume vâlvă, însă abia cinci ani mai târziu, după moartea pacientei sale, Alzheimer

avansează concluziile sale despre îmbătrânirea prematură a unei părți a creierului.

¹⁸ Există în întreaga dramaturgie gorkiană preocuparea aceasta (voluntară sau nu) de a dubla personajele, de a le crea, justificat sau nu, alter-ego-uri. Vom reveni asupra acestui subiect.

¹⁹ Formula îi aparține lui George Banu.

²⁰ „Luatul în serios” exclude soluțiile-cliseu, facile, precum dotarea Actorului cu eternul fular înfășurat în jurul gâtului, marcă banală a actoriei afișată în public. A se vedea utilizarea aceasta în spectacole precum cel al lui Cristi Juncu, de la Teatrul „Toma Caragiu” Ploiești (2007). Cât de diferită e teatralitatea imprimată de Ciulei Actorului lui Caramitru în 1975! Ciulei: „Jocul său trebuie să fie un amestec de sensuri înțelese din piese, de forme teatrale grandilocvente, de milă pentru propria dramă, care îl sensibilizează actricește... Actorul are o deformare profesională, intră prin mimetism în starea celui de care se ocupă” (*Liviu Ciulei...*, vol. III, ediția citată, p. 106).

²¹ Kurosawa apelează la acest detaliu; la el, Actorul, unul dintre cele mai umile personaje ale filmului, nu se află pe cuptor, ci într-un fel de cușetă-cuib suspendată, delimitată de o pânză pe care, nu fără teatralitate, personajul o manevrează ca pe o cortină.

- ²² Trecerea rapidă de la o stare la alta ce caracterizează profilul psihologic al acestui personaj este admirabil pusă în act de Valentin Nikulin, în spectacolul lui Leonid Pcelkin, realizat în 1972 ca teatru de televiziune în URSS. În prima parte a Actului întâi, spre exemplu, Actorul este sufletul Azilului, pare extrovertit și fericit, apoi, subit, îl vedem în lacrimi și din nou vesel. Succesiune tulburătoare de măști ce râd și măști ce plâng...
- ²³ În spectacolul lui Liviu Ciulei din 1975, Actorul poartă mereu cu el o frânghie, frânghia cu care în final se va spânzura.
- ²⁴ Kurosawa modifică meteorologia gorkiană: în primele trei acte, sunetul vântului este omniprezent, culminând cu intensități ce fac vârtejuri de frunze în Actul trei. În ultimul act, însă, o ploaie torențială și rece, al cărei răpăit îl auzim obsesiv, vine să spele urmele omenescului descompus.
- ²⁵ În 1975, Ciulei cere Actorului (Ion Caramitru) ca în scena finală să își dea jos cămașa și să se spele, într-un fel de ritual de pregătire pentru moarte: „un tors gol, aparent sănătos și vital, se învecinează cu ideea morții într-un mod îngrozitor” (Liviu Ciulei..., vol. III, ediția citată, p. 110).
- ²⁶ Liviu Ciulei făcea din acest „Mai departe” un motto al spectacolului său. „Baronul nu se adresează Kvașniei (ca în text), cerându-i acesteia să-și continue povestirea despre cererea în căsătorie, ci exprimă *necesitatea continuării vieții*” (Liviu Ciulei..., p. 100).
- ²⁷ Întreaga dramaturgie gorkiană este impregnată de instrumente, cântece, personaje care fredonează sau fluieră.
- ²⁸ În montarea sovietică din 1972 a lui Leonid Pcelkin, Luca, interpretat de Igor Kvașa, imprimă personajului farmecul discret al unei aristocrații apuse. Atitudinea și vestimentația lui Luca dau impresia unui universitar pensionat, demn și de o intelectualitate aproape manifestă.
- ²⁹ Satin însuși ne vorbește despre un trecut „artistic”, în care a fost dansator, actor, comediant. Le-a făcut pe toate, însă, spune el, la un nivel amatoristic, nu profesionist.
- ³⁰ De altfel, în ultimul act, Kleșci meșterește la o armonică, reglând acordurile fine și îndulcind mult imaginea grosieră a omului cu nicovala.
- ³¹ Liviu Ciulei considera că „problema lui Luca este poate cea mai dificilă problemă de interpretare a marelui text gorkian”. În interpretarea lui Ștefan Ciubotărașu din 1960, Luca e citit în cheie pozitivă, adânc umanizat, sensibilizat. În scena în care Pepel îi declară dragoste Natașei, Luca plânge. Ciulei: „Vedem în plânsul acesta viziunea lucidă a bătrânului asupra propriului său trecut, asupra ratării lui. Luca nu este un sentimental, dar se umanizează când devine judecătorul propriului

său destin” (*Liviu Ciulei...*, vol.II, ediția citată, p.140). În 1975, cu prilejul noii montări de la Teatrul Bulandra, Liviu Ciulei revine la cazul Luca (interpretat acum de Vasile Nițulescu), reluând concepția anterioară asupra personajului și amplificând-o în sensul unei filosofii idealiste. Alături de Luca, mai există doi „filosofi” ai azilului: unul sceptic, Satin, celălalt existențialist, Bubnov (*Liviu Ciulei...*, vol. III, p. 72). Pe de altă parte, însă, e adusă în joc și masculinitatea lui Luca. „Nastia cochetază în felul ei cu Luca; la rândul lui, el o privește cu ochi de bărbat. Secvența va dezvălui mai profund personajul: este un om obișnuit, nu un sfânt, cum fusese interpretat înainte” (idem, p. 104). Indiferent dacă are sau nu succes în vindicarea celor din preajma sa, „virusul său idealist tulbură existențele” (idem, p. 108). E un virus despre care Kleșci vorbește în termenii „dorului de ducă”: „Pe toți i-a amăgit, stârnindu-le dorul de ducă. Le-a sădit în inimi dorul de ducă... dar nu le-a arătat încotro s-o apuce...”.

³² „Anterior, Soarta își alegea victime regale. Acum, Soarta a înțeles că jocul e la fel de plăcut și cu indivizi mai puțin rasați, și că poate fi satisfăcută cu un Kleșci sau Satin” (I.F. Annenski, 1979, apud *File on Gorky*, p. 23).

³³ Ivan Chuviliaev asocia acest monolog cu filosofia lui Nietzsche, de care Gorki era atașat: „discursul

lui Satin e un monolog clasic nietszchean; o persoană e doar material pentru ceva superior, și, pentru a accede la acel ceva superior, trebuie să te depășești pe tine însuși” (I. Chuviliaev, polka.academy).

³⁴ Stanislavski, în repetițiile cu *Azilul* de la Teatrul de Artă (1902) cerea o atenție sporită asupra rostirii monologurilor, fiind preocupat să nu alunece în melodramă (apud Troyat, *Gorky*, Crown Publishers, N.Y., 1989, p. 85). Pentru un plus de realism, actorii au făcut muncă de teren, studiind vagabonzii și alte categorii marginale ale Moscovei începutului de veac XX.

³⁵ Dualitatea lui Luca este foarte bine subliniată în filmul lui Kurosawa; e singurul personaj îmbrăcat în alb, acțiunile lui sunt demne de admirație, însă ceva neliniștitor, sumbru, crud domină personajul. Interpretul mizează foarte mult pe un joc al expresiei gurii; când zâmbește, primul efect e de rânjete, apoi asigă la transformarea rânjeteului în surâs încărcat cu bune intenții.

³⁶ Însuși Gorki se declara descumpănit de felul în care chiar actorul ce îl interpreta pe Luca, celebrul Moskvin, înțelegea personajul. „Gorki mi-a spus că Moskvin îl ia prea în serios pe Luca. Luca este în realitate un om viclean. A fost bătut până l-au muțiat, spune chiar el. Luca știe cum să aplice un plastru de minciună pe fiecare rană” (A. Lunacharski,

apud *File on Gorky*, ediția citată, p. 24, trad. n.). Am vizionat spectacolul de la MHAT din 1952; acolo, Luca, mai ales prin barbișonul său îngrijit, are alura unui Lenin la bătrânețe, ceea ce astăzi apare, paradoxal, ca o aluzie la fondul malefic ascuns al personajului.

³⁷ A se vedea secțiunea dedicată *Bătrânului* din prezenta lucrare.

³⁸ Au existat și montări care au anulat în întregime orice dimensiune erotică a Vasilisei. În spectacolul de la MHAT din 1952, regia V.A. Orlov, actrița, cu vârsta mult peste a personajului, amintește mai degrabă de o domnișoară Cucu românească, rigidă, severă și lipsită de orice senzualitate. Sunt compromise astfel relația cu Pepel, tema adulterului, personajul devine tern și anost. A anula definirea erotică a Vasilisei echivalează cu o reducere păguboasă și dificil de motivat.

³⁹ O montare românească ce pune accent pe tema salvării și a posibilității salvării este cea din 1968, de la Teatrul de Stat Constanța, în regia Marietei Sadova, acuzată, printre altele, de excesivă poetizare în detrimentul analizei sociale a cauzelor ce au făcut posibilă lumea din *Azilul* (a se vedea cronica Valeriei Ducea, în revista „Teatrul”, februarie 1968).

⁴⁰ O altă piesă ce conține vizibile corespondențe om-animal este *Barbarii*.

⁴¹ În finalul filmului lui Kurosawa, Kvașnia, devenită nevasta lui Medvedev, se comportă ca o stăpână a locului. Ea suplinește absența Vasilisei, ca și cum răul nu ar muri niciodată, ci ar prolifera prin noi și noi forme...

⁴² Interpretarea e acreditată de chiar Gorki: „Principala întrebare pe care am vrut să o formulez este: ce e mai bun, adevărul sau mila? Care dintre ele e mai necesară? (...) Aceasta nu e o întrebare subiectivă, ci o problemă filosofică” (Gorki, în *Files on Gorky*, p. 22).

⁴³ „Din conversația noastră cu dl. Gorki, am conchis că, în ciuda a ceea ce au scris criticii, simpatia autorului *Azilului de noapte* nu se îndreaptă către cei ce susțin necesitatea minciunii și a milei. Din contra, el e de partea celor care luptă pentru adevăr. Oricât de amar și de supărător ar fi adevărul, e mai necesar și mai bun decât frumoasa minciună” (L. Nemanov, 15 iunie 1903, în *File on Gorky*, ediția citată, pp. 22-23).

Nicoleta DABIJA

Alice Voinescu: o viață dedicată celuilalt

Alice Voinescu a început să-și scrie jurnalul la 44 de ani, atunci când poate filosofia a lăsat puțin loc vieții, constrânsă fiind de ne-trăire. Aș spune că e un efect așteptat de la cineva care și-a petrecut tinerețea citind, scriind și gândind filosofia, care vedea în Pontigny (unde între 1925 și 1939 a fost invitată la faimoasele decade, alături de nume ca Malraux, André Gide,

Roger Martin du Gard, François Mauriac ș.a.), „paradisul” și „climatul” ei firesc.

Ea nu voia să trăiască în rest, considera neimportant să dea glas instinctelor când numai spiritul e cel care contează. Dar iată că viața de dincolo de principiile filosofice își cerea dreptul și își va face loc în cele 32 de caiete de însemnări, în care notează din data de 28 septembrie 1929



Alice Voinescu

până la 30 mai 1961, cu câteva zile înainte de a muri. Decide totuși să țină un jurnal nu din inițiativă personală, ci în urma unei muștrări venite de la Roger Martin du Gard: „voi scrie de azi jurnalul, voi scrie tot ce trăiesc intim, tot reziduul spiritual ce-mi lasă viața și – fiindcă niciodată nu am făcut nimic fără dragoste, nimic cu folos zic – știam că și această hotărâre nu o voi putea realiza consecvent decât *dedicând-o* cuiva”¹.

De la prima pagină el este dedicat „Maricichii”, nepoata ei după soră, pentru ca, după moartea lui Stelian Voinescu, soțul ei, să-și preschimbe însemnările intime în scrisori, într-un permanent dialog cu sufletul pierdut. Poate părea bizar că un filosof nu a reușit să scrie pentru sine. Dar nu e atât de ciudat în cazul Alicei Voinescu. Adevărata ei valoare, adevărata comoară a ființei îi era spiritul (regretă adesea că nu s-a născut bărbat și nu a rămas în Occident, poate că nu și-ar fi „falimentat” viața, ar fi fost un profesor important). Lumea din minte era exclusiv a ei. Reversul însă pentru cei care trăiesc prea mult la nivelul rațiunii e că nu știu ce să facă cu viața lor efemeră, nu știu cum să se poarte cu ea, nici ce preț are. Cu atât mai mult dacă ești femeie și ți-ai refuzat frecvent natura.

Jurnalul stă mărturie, de altfel, pentru o încrâncenată luptă cu sine, cu slăbiciunile proprii, cu regretele unei vieți irosite, ne-trăite la timp. Se analiza cu cruzime, se supunea unei priviri la

microscop, vedea lucid și obiectiv ce e rău, ce e greșit în viața pe care o ducea. Era uneori exasperată de propria „puritate”, voia și nu putea să păcătuiască, nu putea să țină cu viața din ea care o ardea totuși pe dinăuntru. Se credea anostă, prea sobră, mediocră, se disprețuia. În schimb, avea toleranță față de toți ceilalți, prea multă, nu totuși până la naivitate, căci îi ajuta cunoscându-le felul, o făcea cu bună știință. Alice Voinescu a căutat mereu să-și înțeleagă aproapele, să nu-l judece, chiar și atunci când acesta s-a dovedit ticălos, nerecunoscător, ingrat. Nu era o femeie care să se iubească, care să se simtă utilă, deși făcea tot ce putea să acopere golul acela din suflet. Ce îi lipsea cu adevărat, cred, era iubirea celorlalți, iar această prăpastie nu putea fi trecută prin propria dăruire. Iubirea ei fără limite nu umplea și nevoia de a fi iubită.

Învățată să spună „nu” trupului, Alice Voinescu nu va reuși să scape întreaga viață de regretul că nu a trăit și pentru el. Și mai crede că dacă în tinerețe s-a opus vieții concrete, a sosit deja acel „prea târziu” pentru a spune „da” trăirii. Fericirea pare pentru ea un privilegiu al tinereții, în mentalitatea femeii mature nu mai încap decât remușcărilor. Poate din acest motiv își ține aproape „copiii” (studentii), i se pare că prin ei recuperează ceva. Dar știe totuși că nu se poate contamina, că doar se amăgește pe sine. E conștientă: a avut grijă prea mult de unele laturi ale

ființei și au rămas deoparte, neglijate, altele. Ea nu a trăit la timp, „veșnic datoare vieții” și-a negat instinctele, nu a acționat după pofta inimii, ci mereu cum se cuvine, i-a lipsit curajul păcatului, al eliberării de principiile morale.

Iubire, moarte, Dumnezeu. Teme filosofice deschise frecvent în jurnal, chiar dacă, prin contact cu viața, raportate la gândurile și faptele zilnice, sunt schimbătoare, relative, contradictorii, asemenea trăirii. Până să-i citesc jurnalul, găseam în referințele la Alice Voinescu amintită mereu unica ei dragoste pentru soțul ei. Fără îndoială că l-a iubit. Dar se poate oare vorbi de o mare iubire acolo unde nu există reciprocitate? E la fel de adevărat că a știut cât de nepotriviți sunt și a rămas în „închisoarea” mariajului, în care a fost umilită, înșelată. „Ce viață frumoasă puteam duce amândoi dacă nu ne chinuiam reciproc! El, pe mine, cu nedreptatea și gelozia lui și mai ales cu veșnicele abateri! Eu, pe el, cu rigiditatea principiilor și nevoia de argumentare!”² Instinctul s-a întâlnit cu Rațiunea și n-avea cum să iasă bine. Abia după moartea lui Stello se lasă în sufletul ei un fel de liniște, ea trăind de acum în vis tot ceea ce n-a fost posibil în realitate. Murind, cel iubit e curățat de prejudecăți, de adulter, în timp ce Alice ajunge, prin supraviețuire și dor, să-l iubească fără să-l judece, fără să-i țină discursuri.

Și cu Dumnezeu relația Aicei Voinescu a fost

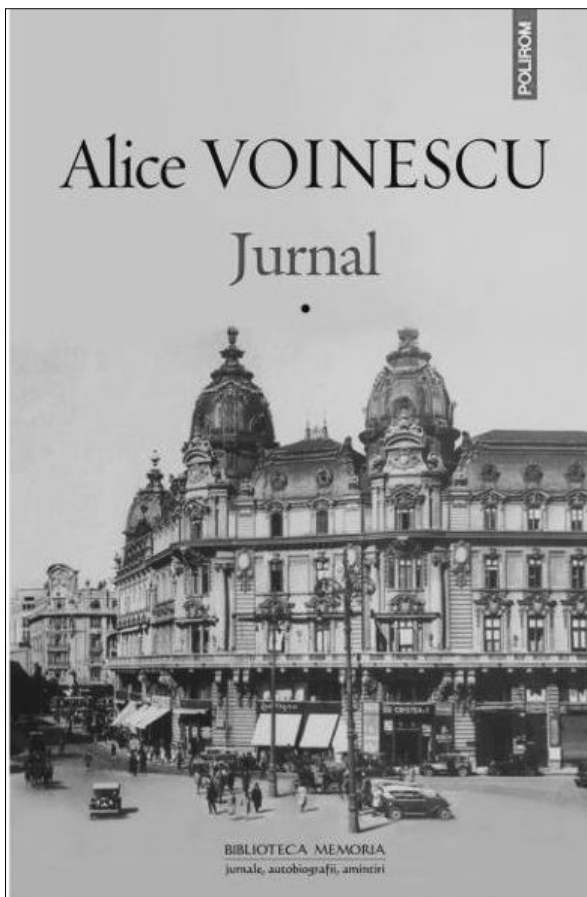
contradictorie. Începe filosofic: nu-i simte dorul, însă nu-l poate nega. Dumnezeu ia chipul omului care îl gândește. Urmează o perioadă de frenezie spirituală, în care femeia rațională e înlocuită de un personaj habotnic. Va conduce o vreme și Grupul Oxford, o mișcare spirituală creștină patronată la noi de Regina Maria. Se roagă, vorbește cu Dumnezeu, cere iertarea pentru sine și pentru ceilalți. După moartea lui Stello, credința se retrage puțin câte puțin, apare iar îndoiala și ndepărtarea: „de o bucată de vreme, nu mai sunt credincioasă propriu-zis, cum am fost în ultimii ani. Nu mai pot crede căci m-a cuprins o îndoială, am abuzat de supușenia la dogme și ritual. Nu mai am fervoare, nu mai cred în mister”.³

Sunt remarcabile, deopotrivă, în jurnalul Aicei Voinescu referințele la personalități ale epocii, pe care le-a cunoscut, frecventat, precum Regina Maria, George Enescu, Maruca Cantacuzino, Nicolae Iorga, Mișu Paleologu ș.a. Jurnalul poate fi citit și ca document istoric, constituind o analiză atentă și lucidă a celor peste treizeci de ani în care l-a scris. Sunt multe însemnări din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, când ea nu încetează să se mire de răutatea și nebunia umană, adesea resimțind culpa metafizică, în sensul dat acesteia de Karl Jaspers. Regăsim redade, în plus, virtuțile și lipsurile mai multor generații, pentru că Alice Voinescu se raportează la cei de vârsta ei, dar mereu și la cei tineri.

Jurnalul acesta reprezintă „romanul unei vieți”, cum crede Maria Ana Murnu⁴, îngrijitoarea lui. O tinerețe a spiritului, o maturitate zbu-ciumată și o bătrânețe dramatică. Și așa cu neputință de făcut rotundă, incapabilă să între-țină un sens, senectutea face din viața lui Alice Voinescu franjuri, se spulberă gândurile înalte, rămân preocupările mărunte, imediate, provo-cate de sărăcie, singurătate, mulți tineri nerecu-noscători și prieteni disperați. Dar vine drama înlăturării ei de la catedră, apoi cea și mai teri-

bilă a închisorii (despre care abia amintește în jurnal) și exilul forțat de la Costești. Tragediile parcă o întorc la înțelepciune. „Tot mai multe tristeți și lipsuri și caractere ce se clatină și oa-meni care nu au învățat nimic, și care nu sunt decât dorinți vane și multă goliciune și multă – am uitat cuvântul – ah da! vulgaritate.”⁵

Însemnările lui Alice Voinescu sunt, negreșit, o lectură apăsătoare. Ca cititor, recunoști, toto-dată, spiritul pătrunzător al autoarei, gândul comprehensiv, lucid. Idealistă, victimă a propriei minți, spirit aplecat spre ascetism, Alice Voinescu lasă moștenire un jurnal neliniștit, un jurnal al neputinței de a fi și trup, un jurnal al remușcării ivite din netrăire, un jurnal al nevoii de a fi iubite, dar deopotrivă și jurnalul unui spirit de excepție, de o generozitate rară, cu o capacitate înaltă de a admira și de a recunoaște valoarea, care nu s-a lăsat cumpărat și nici vândut, indiferent de con-strângerile istoriei, și a apărut seriozitatea spiri-tului ca pe cel mai de preț bun.



¹ Alice Voinescu, *Jurnal*, vol. I, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 19.

² *Ibidem*, p. 24.

³ *Ibidem*, vol. II, p. 54.

⁴ *Ibidem*, vol. I, studiul intitulat „Alice Voinescu – Călăuză și Prietenă”, p. 13.

⁵ *Ibidem*, vol. II, p. 372.

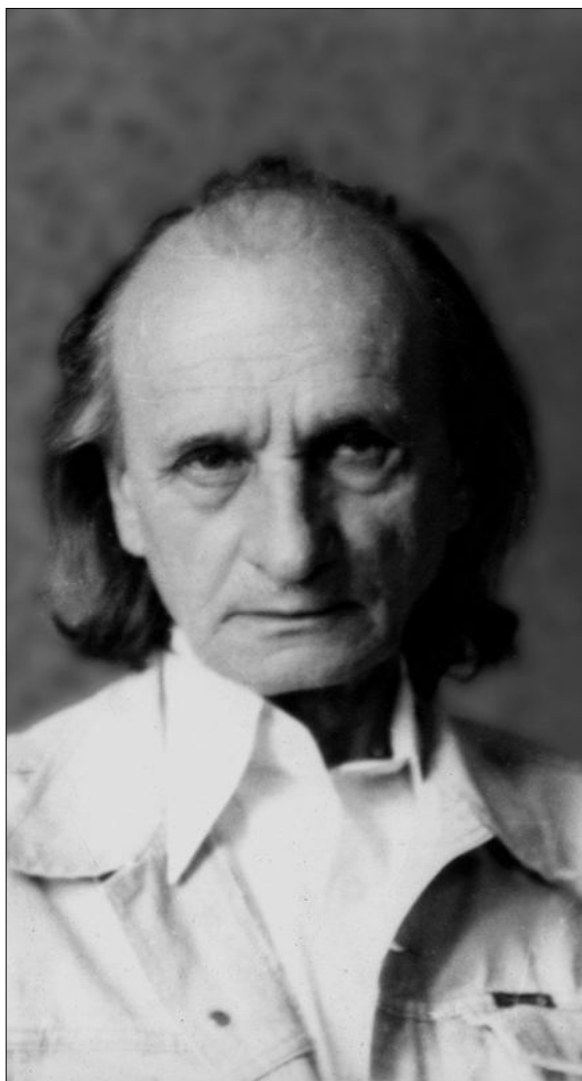
Barbara PAVETTO

Magia cuvântului în opera lui Ștefan Bănuțescu

„Eu mă ocup cu literatura,
adică cu partea artistică a omului,
cu filosofia activității lui”.
Ștefan Bănuțescu¹

Opera lui Ștefan Bănuțescu (1926-1998) se situează în contextul curentului neomodernist din anii 1960, context animat de o tânără generație de „scriitori creativi” care, profitând de un interval de relativă relaxare a cenzurii, s-au alăturat unor teme deja explorate în deceniul precedent (caracterizat de o închidere dogmatică), pentru a le dezvolta apoi pe deplin, cu intenția de a le epuiza și a merge mai departe.

Bănuțescu se deosebește de ceilalți contemporani datorită unei anume siguranțe creative. Temele și stilul tipic tuturor lucrărilor sale, de fapt, pot fi găsite deja în primele scrieri, publicate la mijlocul anilor 1960. De-a lungul timpului, diferiți critici care s-au ocupat de opera lui au asociat-o adeseori cu opera scriitorilor sud-



Ștefan Bănuțescu

americani reprezentând realismul magic (precum Gabriel García Márquez). Au fost folosiți termeni precum „realism miraculos”, „romanic”, „realism folcloric” ș.a.m.d. pentru a sublinia trăsătura care îl impresionează cel mai mult pe cititor: prezența unui halou aparent fantastic și mitologic, care plasează narațiunea într-un spațiu-timp aparent nedefinit.

Impresia de poveste fantastică ce pare să pătrundă fiecare creație a lui Bănulescu nu derivă atât de mult din conținutul în sine, ci datorită unui stil specific, caracterizat prin nedeterminare și atmosferă de parabolă. Fiecare proză este de fapt povestită din mai multe puncte de vedere. Evenimentele reale și realiste sunt arătate din diverse unghiuri și interpretate de diferitele sensibilități ale personajelor. Ceea ce frapază, în special, e că nu există un protagonist a cărui viziune are mai multă justificare, și nu există niciun punct de vedere oficial, naratorul intervenind foarte puțin și aproape întotdeauna ca să adauge un strop de ironie subtilă. Astfel, se creează un soi de suprapunere a diferitelor straturi, care, pe măsură ce se întesesc, estompează contururile evenimentelor povestite. Senzația este de a observa realitatea printr-un geam translucid, a cărui transluciditate e dată tocmai de filtrele individuale ale personajelor.

Stilul narativ contribuie mult la alcătuirea acestui efect alienant. Opera lui Bănulescu este deliberat ambiguă, iar această ambiguitate este obținută în special prin limbajul folosit și prin așa-zisul „cuvânt creator”. Vom lua în seamă două lucrări: povestea *Masa cu oglinzi* (care face parte din volumul *Iarna bărbaților*, publicat în 1965²) și romanul *Cartea de la Metopolis*³ (1977).

În *Masa cu oglinzi*, trei bărbați (Caius, Bendorf și Marteș) – tocmai sosiți cu trenul din București - se plimbă prin câmpie, în căutarea unui oraș care se dovedește a fi invizibil și tăcut, aproape ca și când nu ar exista. Bănulescu îi încredințează cuvântului un rol creator: este vorba de magia limbajului. Numai după ce orașul a fost „povestit” de către diferite personaje, fiecare cu propriul punct de vedere, el își face apariția la orizont (ca prin magie). Prima voce care se face auzită este o voce venită din trecut. Îi aparține unui jurnalist, al cărui articol vechi este citit de Bendorf. Personajul citește cu voce tare articolul, care descrie locuitorii orașului. Bendorf întrerupe lectura din când în când, pentru a-și bate joc de autor și de orașul însuși, definindu-l prin ironia sa înțepătoare și oferind astfel cititorului o a doua părere despre așezarea ascunsă. Apoi, va lua

cuvântul Martes, pentru a-i cere lui Caius știri despre o anumită masă cu oglinzi. Astfel începe o lungă digresiune care reprezintă de fapt cea de-a treia viziune asupra orașului. Caius se concentrează în special pe descrierea unei mese cu oglinzi deținută de Ion Popescu și de fiicele sale blonde. Masa cu oglinzi reflectă imaginea orașului și a locuitorilor săi. Întrucât Caius alege să se gândească exact la descrierea detaliată a mesei este iluminat și subliniază modul în care, un oraș care trăiește reflectat într-o multitudine de oglinzi, nu poate fi definit precis: nimic nu e ceea ce pare. Prezența oglinzilor care reflectă fiecare în parte propria versiune a orașului amintește de Valdrada, un oraș descris de Italo Calvino în cartea *Orașele invizibile*⁴. La fel ca orașul din *Masa cu oglinzi*, Valdrada se dezvăluie călătorului datorită imaginii sale reflectate în apele unui lac. Cât timp cei trei discută despre masa cu oglinzi, un mare grup de țărani sosește pe câmpie. Țăranii sunt înarmați cu saci goi și spun că sunt în căutare de grâu, despre care știu din auzite că ar mai exista în orașul invizibil. Astfel, se adaugă o așteptare suplimentară asupra orașului, considerat a fi locul unde oamenii flămânzi pot merge pentru a-și găsi hrană. În cele din urmă, după ce a fost descris și interpretat de patru voci diferite,

orașul se dezvăluie, zăcând în mijlocul câmpiei.

Metopolis este, în schimb, numele orașului din a doua operă citată. Naratorul dezvăluie că acest nume este de fapt artificial și că a fost impus de o comisie la începutul secolului al XX-lea, când exista moda de a schimba toponimele originale pentru a le înlocui cu nume mai pompoase ce aduceau aminte de unele episoade din istoria națională. Un personaj supranumit „millionarul” povestește că Metopolis avea inițial un nume turcesc, nu prea ușor de pronunțat.

În urma descoperirii unor metope antice, în marmură roșie, de către un arheolog, orașul a fost botezat din nou. Până la convingerea că metopolisenii sunt adevărații descendenți ai împăraților bizantini, pasul este scurt: populația își creează o identitate ilustră, de la zero. Când cineva ajunge în Metopolis, primul lucru care se face este să i se atribuie o poreclă, nu foarte negativă (oricum, va deveni pozitivă), adică, mai mult sau mai puțin aleatoriu, i se dă o identitate artificială. Romanul se deschide cu descrierea unui om care sosește în oraș împingând o roată. Naratorul alege să-l descrie pe bărbat doar prin enumerarea pieselor de îmbrăcăminte pe care le poartă și având grijă să sublinieze că are căciula bine pusă peste ochi, ceea ce îl și face complet anonim. Personajul anonim este întâm-

RECONSTITUIRI CULTURALE

pinat de Milionar, care este și naratorul poveștii, dar acesta nu reușește să scoată o vorbă de la el. Cel de-al doilea personaj se prezintă ca Milionarul și numai după ce și-a pronunțat porecla, continuă să se descrie pe sine însuși, să spună ce îi place (să se îmbrace distinct, de exemplu, în haine curate și bine călcate) și ce avere are (o vilă în afara orașului). Mai adaugă că a lui este



singura poreclă din oraș care nu are o conotație negativă. Locuitorii par să cultive un anumit gust pentru alegerea porecelor crude și spurcate. În Metopolis, „numele” cuiva forjează destinul individual. Abia după lungul monolog al Milionarului, omul cu roată, în sfârșit, se prezintă pe numele de Glad. Porecla lui va fi apoi construită la propriu de Milionar, care îi va cere să rămână ascuns până când îi va obține o uniformă veche de general. Într-un fel de botez simbolic, Glad se va dezbrăca și va scăpa de hainele lui vechi pentru a ieși pe străzile orașului purtând uniforma și asigurându-și porecla de General.

În aceste două lucrări, fiecare personaj este modelat după porecla lui, într-o inversare a logicii comune care prevede atribuirea uneia după una sau mai multe din trăsăturile distincte ale individului. Bănulescu alege întotdeauna o poreclă care creează și modelează personajul, depersonalizându-l *a priori* și transformându-l într-un simbol pentru altceva, precum povestea și cuvântul modelează apoi evenimentele care urmează să fie povestite. Magia creativă a limbajului este o temă care a făcut parte din mitologie de la începutul timpului (este întotdeauna prezentă, de exemplu, în narațiuni cosmogonice). Este de ajuns să ne gândim la Cuvântul divin, care în *Geneza* creează Universul, dar și,

mai prozaic, la modul în care tema cuvântului creativ a fost folosită în cele șapte cărți care alcătuiesc povestea lui Harry Potter, pentru a da un exemplu celebru și contemporan. Este vorba de o temă permanent actuală, chiar și în dezbaterele lingvistice contemporane: studiile de gen, de exemplu, se concentrează mult pe studierea impactului pe care îl au cuvintele asupra societății⁵: ceea ce spunem ne modelează gândirea și, drept consecință, percepția realității, atât pe plan individual, cât și pe plan colectiv.

În concluzie, acest scurt eseu despre utilizarea cuvântului creativ în cadrul operei lui Ștefan Bănuțescu ne-a arătat cum acest autor a declinat într-un mod foarte interesant, în scrierile sale, o temă arhaică dar în aceeași timp extrem de contemporană, obținând o confirmare excepțională a stilului său specific, care contribuie cu siguranță la obținerea aceluși sentiment de *inefabil*, semnătura autorului, despre care însuși Bănuțescu ne-a vorbit în *Scrisori în provincia de Sud Est sau O bătălie cu povestiri*: „[...] eu n-am să vorbesc nici neapărat despre lucruri reale, nici neapărat despre cele imaginare. Nici tranșant întâmplare, nici tranșant ficțiune. Eu am să vorbesc despre inefabil [...] că inefabilul este acela care ne caracterizează existența”⁶.

¹ Ștefan Bănuțescu, *Opere*, vol. II, ediție îngrijită de Oana Soare, prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale Pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, 2005, pp. 854-855.

² Ștefan Bănuțescu, *Iarna bărbaților*, București, Editura Eminescu, 1979.

³ Ștefan Bănuțescu, *Cartea de la Metopolis*, București, Editura Eminescu, 1977.

⁴ Italo Calvino, *Orașele invizibile*, traducere din limba italiană de Oana Boșca-Mălin, București, Editura ALLFA, 2002.

⁵ În Italia problema a fost abordată, printre alții, de Vera Gheno.

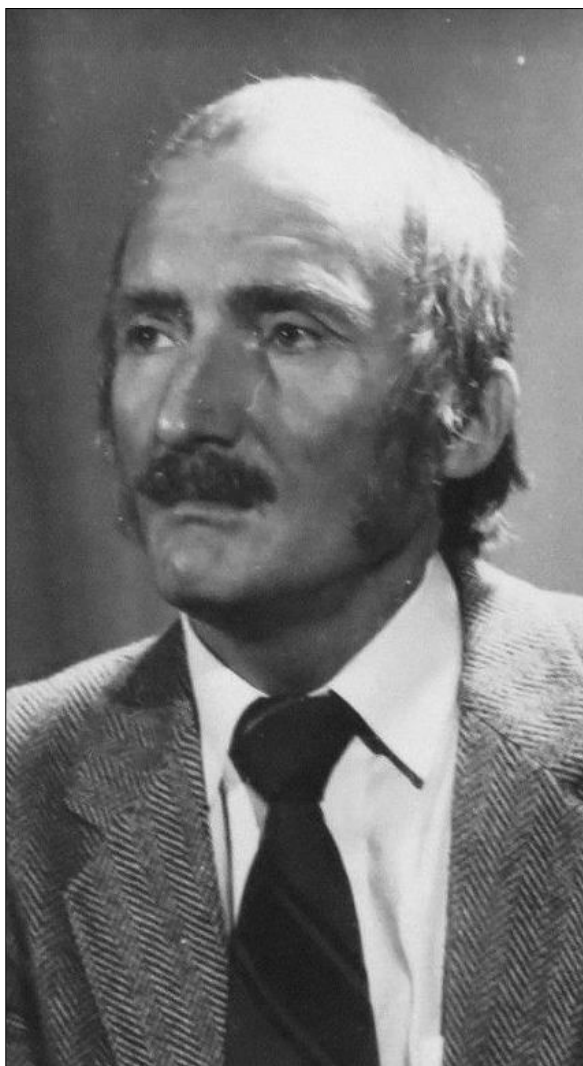
⁶ Ștefan Bănuțescu, *Scrisori în provincia de Sud Est sau O bătălie cu povestiri*, în *Opere*, vol. I, p. 860.

Nichita DANILOV

Mihai Ursachi în arhivele Securității

Pe 10 martie 2020, au trecut 16 ani de la moartea lui Mihai Ursachi, iar postumitatea sa continuă să rămână închisă într-un con de umbră, devenit un fel de purgatoriu al celor care prin intermediul artei au visat să ajungă la gloria eternă. Poetul era încrezător în destinul său scriitoricesc. Vremea însă nu a fost pe măsura „uneltelor sale modeste”. De altfel, Ursachi era conștient de „târzia oră” în care i-a fost dat să se nască. „Veacul de fier” i-a fost și i-a rămas și azi potrivnic. Mihai Ursachi și-a sfidat contemporanii. Și faptul acesta l-a costat.

Citind cartea Ioanei Diaconescu, *Mihai Ursachi în documentele Securității*, referitor la modul de a fi al lui Ursachi, am găsit acest pasaj relatat de informatorul „Stan (Petru)”: „Vestimentația lui din altă epocă (romantică) n-a prins la tine-retul prins de alte mode. Ca un protest împotriva mașinilor (asta se întâmpla prin anii șaptezeci, când mașinile în Iași erau destul de rare, n.n.), și-a cumpărat o bicicletă. Acum vrea să cumpere un cal și să se plimbe călare. A fost la Răducăneni, dar n-a găsit.” Nu a găsit un cal



Mihai Ursachi

pe măsura sa, probabil poetul visa să meargă prin Iași călare pe un Bucefal, deși i-ar fi surăs și Rosinante. Făcând aceste gesturi, spune sursa, Mihai Ursachi milita la adoptarea unui mod de viață simplu, cât mai apropiat de „natură”. Visa, desigur, să aibă și o mulțime de adepți. Dar n-a fost să fie. Căci „în afară de un oarecare (Eugen) Andone, om de peste 30 de ani, întreținut de tatăl său, nu are imitatori”, precizează informatorul. Tot aceeași sursă mai spune că „acest Andone umblă fără rost prin țară, pretinde că scrie o carte grozavă și pledează pentru trândăveală. El e un fel de scutier al lui Ursachi.” Deci, un fel de Sancho Panza. Un Sancho Panza ciudat, măsurând aproape doi metri înălțime, cunoscut drept un Casanova al Iașului Epocii de aur. Visul lui era să scrie un roman fluviu, o capodoperă, care să fie pusă pe același raft cu romanul *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust. N-a fost să fie. Imensa lui ladă unde își ținea cei șapte metri cubi de manuscrise s-a pierdut. Și chiar dacă nu s-ar fi pierdut, nimeni nu ar fi reușit să pună într-o ordine coerentă scrierile lui Andone. Era atât de parcimonios cu scrierile sale, încât nu a reușit în timpul vieții să publice decât câteva mici fragmente din amplul său roman.

Urmărirea lui Mihai Ursachi a început la data de 9 februarie 1973, când i-a fost deschis un dosar la Securitate. Motivul este unul destul de

ciudat, și într-un fel inexplicabil până astăzi. Precizăm aici că lui Mihai Ursachi i s-a deschis dosar pe motiv că, fiind racolat ca informator, racolarea s-a făcut „la data de 25 octombrie 1971”, deci cu aproximativ doi ani mai devreme, poetul ar fi furnizat organelor „note informative fără valoare și cu mari insistențe”, „dovedind că nu este sincer și nu dorește să colaboreze”. Oare așa proceda în general Securitatea, suspectându-și oamenii pe care-i recruta sau urmărirea aceasta avea scopul de-a ascunde urmele informatorilor aflați în slujba ei, tocmai pentru a-i face să devină cât mai credibili și a-i propulsa într-o misiune mai înaltă, în țară sau în afara granițelor țării?! Ceea ce știm despre dosarul lui Ursachi e faptul că el a fost deschis în urma unor note informative furnizate de informatoarea Veronique, datate din perioada în care însuși Mihai Ursachi era informator. Mărturisesc că am vrut să aflu mai multe amănunte de la poeta Ioana Diaconescu despre identitatea acestei Veronique. Poeta s-a mulțumit să-mi sugereze ideea că Veronique a fost una din amantele lui Mihai Ursachi. Cum au fost și multe altele. Aceasta era, de altfel, metoda curent folosită de Securitate pentru supravegherea unor subiecți. Unii se pricopseau cu câte o amantă, alții mergeau și mai departe, și chiar dacă aflau cine îi turna, se căsătoreau cu femeile ce le fuseseră trimise plocon de către organe cu scopul de a-i supraveghea. Se pare că sindromul

Stockholm, în variantă kaghebisto-securistă, în care victimele și călăii, inversându-și zilnic rolul, funcționa *avan la lettre* în raiul comunist.

Legat de Mihai Ursachi, ar fi fost interesant să vedem documentul care a stat la baza recrutării sale. În cartea Ioanei Diaconescu un astfel de document nu apare. Apare în schimb o notă informativă a sursei „Carmen” care poate fi privită ca un fel de recomandare înaintată organelor, menită să certifice faptul că poetul, posedând calități excepționale, ar fi putut fi folosit de către securitate în cadrul unor misiuni unde inteligența trebuia să joace primul rol: „Nu este ușor de definit – scrie Carmen - o sursă complexă cum este cea a poetului Mihai Ursachi. În ce mă privește, îl cunosc de cincisprezece ani, de pe vremea când era student la Facultatea de filozofie. Încă de pe atunci m-a impresionat sensibilitatea lui literară, profunzimea gândirii și agerimea minții sale, însușire care-l caracterizează și azi. Este un om superior ca intelect, foarte dotat, în același timp greu de pătruns. N-am știut niciodată și nu știu nici acum ce e în capul lui. E, de altfel, un om singuratic, în ciuda prietenilor și prietenelor cu care se afișează, om care trăiește într-o lume a lui proprie, la care cred că nimeni nu are acces, un om, într-un anumit sens, dificil, care trebuie, pentru valoarea lui, acceptat așa cum este.”

Această notă informativă, redactată în urma

solicitării exprese a tov. colonel Ionescu Dtru, datată Iași, 22 XI, 1971, deci după două luni de la racolarea sa, a jucat un rol important în destinul de urmăritor și urmărit al lui Mihai Ursachi. Urmare a acestei note, Securitatea l-a privit mult timp ca pe un geniu și i-a înghițit toate hachițele nu numai în perioada cât a funcționat ca sursă, ci și după începerea urmăririi sale. Unii ofițeri care primiseră misiunea să-l urmărească l-au protejat, percepându-l ca pe un geniu. Alții vrând să smulgă informații i-au stimulat apetitul bahic, până s-au alcoolizat și ei, continuând să fie fascinați de personalitatea sa. Nu același lucru am putea spune despre informațiile furnizate de sursa Veronique, ale cărei note scrise dezlânat au avut un efect invers. Din notele transmise de aceasta, rezultă faptul că poetul ținea legătura cu foștii deținuți politici pe care i-a întâlnit în perioada detenției sale la Jilava, Sergiu Al. George, Noica, Nichifor Crainic ș.a. Sursa Veronique informează organele că la închisoare poetul ar fi intrat în legătură chiar și cu secta „Închinătorii lui Satan”. Nu e de mirare, deci, că în urma unor astfel de denunțuri, poetul a devenit suspect.

„Ioana Diaconescu – scrie Al. Călinescu în prefața cărții - are perfectă dreptate să insiste asupra faptului că Mihai Ursachi era extrem de prudent, chiar mefient, păstra distanțele și vor-

bea cât mai puțin. Știa că e urmărit, știa că ori-când i se poate înscena ceva.”

Într-adevăr, Mihai Ursachi și-a jucat atât de bine rolul, încât a reușit să inducă în eroare nu numai organele Securității, ci și pe oamenii care i-au fost apropiați. Nimeni din anturajul său n-a avut nici cea mai vagă bănuială că poetul semnase un pact cu organele, nici înainte de emigrare în SUA, nici după revenirea sa în țară.

Influența lui în rândul tinerilor era atât de mare, încât disidența ieșeană formată în jurul lui Dan Petrescu, Al. Călinescu, Liviu Antonesei l-a avut dacă nu ca idol, atunci măcar ca model.

Scriind aceste rânduri despre Mihai Ursachi, îmi revine, nu știu de ce, în memorie, o scenă care s-a petrecut aproape cu un deceniu în urmă. Era în primăvara lui '96 sau '97. Mă întorceam din satul meu natal, unde plecasem să rezolv niște probleme legate de fondul funciar. Călătorind cu drezina de la Vicșani la Dornești, prin fața ochilor mi se derulau scene tarkovskiene, trezindu-mi în suflet amintiri pe cât de dulci, pe atât de dureroase... De la Dornești, un marfar, m-a dus până-n Suceava. Aici am rămas în așteptarea legăturii spre dulcele nostru târg. După vreo două ore de peregrinare pe peron, în sfârșit sosi și trenul foamei, acceleratul Timișoara-Iași. Trenul nu părea să fie cine știe ce aglomerat. Mi-am aranjat geanta pe umăr și m-am pregătit

să mă urc într-un vagon oarecare. Deodată m-am auzit strigat pe nume. M-am uitat în direcția din care venea glasul. Deasupra mea, cu două geamuri mai în dreapta, răsărise chipul lui Mihai Ursachi. Poetul îmi făcu semn cu mâna să urc mai repede. Am urcat. M-a întâmpinat pe culoar. Era extrem de bine dispus. Pe fața sa stăruia un zâmbet ambiguu. Era semnul că poetul era pus pe șotii. Ne-am îmbrățișat, strângându-ne îndelung în brațe.

„Ce cauți aici, pe aceste meleaguri?”, mă întrebă el.

„Mă întorc din satul meu natal”, i-am spus.

„Întotdeauna când te întorci de acolo ne întâlnim la Suceava? Sau mai bine zis, adăugă el, după o pauză de meditație, de fiecare dată când mă întorc din Germania te găsesc la Suceava.”

Nu ne întâlnisem niciodată la Suceava. De altfel, vizitam destul de rar locurile mele natale. Iar Ursachi nu călătorea nici el prea des în patria lui Goethe.

„Ce să-i faci, uneori destinul ne joacă feste”, i-am răspuns.

„Dar, poftim, intră în compartiment. L-am rezervat doar pentru mine, dar îți cedez un loc...” Am intrat, poetul călătorea, într-adevăr, singur.

„Merg ca un boier, mi-a spus. Nici Kogălniceanu nu se lăfăia așa cum m-am lăfăit eu, venind din Germania spre România. Cât despre Lenin....”

Ce legătură avea Lenin cu magistrul?

„A, nici o legătură, răspunse poetul. Făcusem o analogie cu Kogălniceanu... Există o oareșicare asemănare între cei doi...”

Ca să-i intru în voie, l-am aprobat. Am intrat în compartiment și m-am făcut comod. Vagonul nu arăta prea grozav. Scaunele aveau catifeaua roasă, iar podeaua răvășită ca după un tsunami. Pe unul din scaunele tapițate cu catifea roșie se lăfăia un geamantan neașteptat de elegant și extrem de greu. Poetul era îmbrăcat elegant și el, având aerul unui nobil rus scăpătat, care se întorcea din străinătate, unde tocmai își pierduse ultima lețcaie la jocul de ruletă. (Scena mi-a adus aminte de întoarcerea lui Mîșkin din Elveția la Petersburg.) Un damf puternic de agheasmă de Zalău învăluia întreg vagonul.

Aprinzându-și un Kent (poetul nu fuma decât ocazional, de obicei când se afla într-o „selectă” companie), autorul *Inelului cu enigmă* se simți dator să-mi dea o explicație:

„E un dar prețios de la amicul meu Țepelea, spuse poetul, arătând spre sticla de pălincă pe jumătate plină ce se afla pe măsuță, alături de un pahar de plastic. De la colonelul Țepelea care m-a întâmpinat la Oradea, unde am făcut un popas de-o zi...”

„Dar țigările?!” am vrut să întreb. Poetul însă îmi ghici gândurile.

„Țigările sunt de la seniorul...”

„Despre care senior vorbești, magistre?”, l-am chestionat.

„În România nu există decât un singur senior: Corneliu Coposu...”

„Dar, bine, i-am spus, seniorul Coposu nu mai e printre noi...”

„Și ce-are a face că nu mai e. Pachetul de Kent e de la el. Mi-a lăsat cu limbă de moarte o duzină întreagă în timp ce a trecut prin Iași. Mi-a și spus: îți las mai multe, ca să ai ce să fumezi când n-oi mai fi. Fumez acum în amintirea lui...”

Mai avea rost să-i caut nod în papură?

„Fumul de Kent are un damf nobil, a mai adăugat Ursachi, turnându-și două degete de pălincă în pahar. Cred că e momentul să-i aducem seniorului un omagiu... Te rog să te servești în cinstea lui”.

M-am servit.

„Merg de vreo trei zile în tren. Nu te mira, deci, că par așa de răvășit. Oboseala mi s-a strecurat ca o curvă-n oase...”

„Cum a fost la Leipzig?”, l-am chestionat încercând să schimb vorba.

„Un fiasco total”, spuse poetul.

„Cum așa?, m-am arătat mirat. În presa noastră am citit numai articole elogioase despre acest târg de carte la care a participat însuși președintele...”

„Fleacuri, făcu poetul. Totul a început prost. Presa germană vuia despre chestia aia cu furturile de mașini și alte chestiuni sensibile, mă înțelegeți? Președintele era negru de supărare.

Fața lui de hidalgo arăta exact cum arată acum cizma aceasta a mea. Iar Diaconescu zâmbea și el aiurea, acompaniindu-l, în surdină. Asta a fost la Leipzig... Un fiasco absolut. O palmă pentru lumea literară românească”.

Nu l-am mai întrebat altceva nimic despre târgul de carte. Pe drum, Mihai Ursachi îmi recită câteva poezii, printre care și *Iarmarocul cu vorbe...*

Poetul avea obiceiul de a-și presăra vorbele de duh cu citate din propria-i operă. Citatele erau adaptate în funcție de împrejurări. Apelând la acest tertip, Mihai Ursachi își supunea interlocutorul la proba focului. Dintr-o ochire își dădea seama dacă acesta îi citise sau nu-i citise poemele.

Luându-ne cu vorba și cu poezia, am trecut, fără să ne dăm prea mult seama, prin câteva târguri și ne-am trezit în Iași. Punându-și pălăria, Mihai Ursachi încercă să salte de pe scaun elegantul său geamantan. Dar acesta era atât de greu pentru puterile „sale modeste”, astfel încât poetul se lăsă păgubaș. L-am ajutat să coboare. Ajunși pe peron, Mihai Ursachi scoase din buzunar un șomoioag de mărci și le agită în mână, rotindu-și cu nedumerire ochii în jur:

„Un hamal pentru geamantanul meu”, strigă el. Văzând că nimeni nu se grăbește să-l ajute spuse cu o oareșicare dezamăgire:

„Ce se întâmplă la Iași, monșer? La Viena, pentru o marcă, nu puteai să te descotorosești de puhoiul de hamali, iar aici nu dai de ei nici dacă tragi cu tunul...”

Și după un timp de gândire, adăugă:

„La Viena sunt mult mai cunoscut decât la Iași. Prin urmare, consider că geamantanul acesta e prea prețios ca să-l lăsăm pe mâini străine... Propun să devenim proprii noștri hamali... Câștigul îl vom împărți cum se cuvine la bufetul gării...”.

Și, în timp ce târam bagajul pe peron, am încercat să aflu ce conține geamantanul său, de-i atât de greu”.

„Nimic altceva decât o cămașă și un papion”, răspunse Mihai.

„Atunci, de ce-i atât de greu, că abia îl putem urni din loc?”

„De aia e și așa de greu, fiindcă nu conține altceva decât nimic. Nimic altceva decât un papion, care-i totuna cu esența a cincea, extrasă din zoaiele chioare ale vorbăriei, potopită de umbre și aburi de alcool”, răspunse poetul, ștergându-și sudoarea ce-i șiroia pe frunte.

Acesta a fost Mihai Ursachi, un poet admirabil și un personaj fabulos. Deopotrivă ridicol și sublim.

Iulian PRUTEANU-ISĂCESCU

„Psaltirea în versuri”: în mănăstirea Unievlui, cu ajutorul tiparului s-a reprodus

Mitropolitul Dosoftei (1624-1693) este considerat, fără tăgadă, autorul primei noastre cărți „de intenție poetică”, *Psaltirea în versuri*, întocmită „din zel poetic”, nu dintr-o „necesitate rituală reformatoare, flagrantă” (Augustin Z.N. Pop, *Glosări la opera mitropolitului Dosoftei*, Cernăuți, 1943).

Rezultat al unei munci laborioase: „cu lungă osteneală în mulț ai socotită și cercată prin svințele cărț”, *Psaltirea în versuri* nu este o traducere, ci o încercare de tipul parafrizei versificate, o „transferare a poeziei psalmistului în limba română” (Al. Andriescu, *Studiu introductiv la Dosoftei, Opere*, București, 1978), în așa fel încât „să poată trage hirea omului cătră cititul ei”. Prin *Psaltirea „pre versuri tocmită”* se așază „temelia versificației în literatura noastră cultă” (N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, București, 1980).

Exemplarul din *Psaltirea în versuri* a Mitropolitului Dosoftei, tipărit în Polonia la mănăstirea Unievlui (1673), intrat în patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române Iași în

vara anului 1972, a fost găsit la Huși, în podul casei unei bătrâne, rudă a episcopului Iacov Antonovici. Descoperitorul, arheologul Gheorghe Melinte, directorul Muzeului Municipal Huși, a fost cel care i-a propus muzeografului Ion Arhip, directorul Muzeului de Literatură al Moldovei, achiziția vechii cărți „ce ar trebui să stea într-o vitrină la Casa «Dosoftei»”, inaugurată în august 1970, unde funcționa secția de literatură română veche (cf. Ion Arhip, *Odiseea muzeelor ieșene*, Iași, 2016).



Beatrice PANTIRU

Hercule sufocând leul

În sufrageria Vilei Sonet, casa poetului Mihai Codreanu, există o sculptură impresionantă semnată cu majuscule: G. Clère 1864. Lucrarea în bronz reproduce o scenă din mitologia greacă, prima dintre cele douăsprezece sarcini pe care Hercule le-a îndeplinit pentru Euristeu (vărul său), regele Micenelor – *Uciderea leului din Nemea*. Hercule, fiul lui Zeus, considerat semizeu, este cunoscut și ca cel mai mare erou grec. Se crede că și-a câștigat nemurirea drept recompensă finală pentru ostenele sale.

Autorul lucrării este Georges Prosper Clère (9 noiembrie 1829, Nancy – 7 septembrie 1901, Paris), sculptor francez, care a studiat mai întâi medicina la Dijon, urmând apoi cursurile Școlii de Arte Plastice din același oraș. Ulterior, s-a dedicat sculpturii și a învățat în atelierul lui François Rude, pe rue de l'Enfer din Paris. În cei 35 de ani de activitate, a realizat numeroase

sculpturi exterioare sau de interior: busturi, statui, cariatide, grupuri statuare etc.

„Turnul de fildeș” în care Mihai Codreanu și-a trăit ultimii 23 de ani poate fi asemănat cu o galerie de artă, unde pot fi văzute diverse lucrări, unele achiziționate personal, altele prin intermediari, ori primite de la prieteni ca amintire. Simțul estetic, rafinamentul și bunul gust al so-netistului se dezvăluie în fiecare sală de expoziție a muzeului care-i poartă numele.



Indira SPATARU

G. Topîrceanu – „În plasa gândurilor mele”

George Topîrceanu, poetul devenit prin adopție ieșean, în 1911, „chiriașul grăbit”, care a schimbat des locuințele și la Iași, pe străzi ca Ghica-Vodă, Trei Ierarhi, Păcurari, Sf. Andrei, Palat, Buna Vestire, Ralet, căutând camere izolate, retrase de zgomotul lumii, și care a dedicat mult timp picturii (acuarelă și pastel), zugrăvind case mici de mahala, curți cu acareturi, zambile, lalele, portrete, peisaje, făcuse o adevărată pasiune și pentru arme vechi, având o adevărată panoplie, după cum își amintea Demostene Botez: „pistoale cu patul de argint masiv suflat cu aur, săbii, puști cu cremene, o carabină, revolver cu mânere de os și sîdef, iatagane în teci, pumnale, stileturi, și lame de Toledo”.

Avea preocupări de fizică, mecanică, optică, stereoscopie, imaginase un proiect de cinematograf în relief, îl frământa problema râsului, pornind de la volumul lui Henri Bergson *Le rire*, lăsase caiete întregi cu însemnări privitoare la teoria comicului.

De asemenea, îl atrăgea arta fotografiei, având numeroase negative pe sticlă, immortaliza ca un adevărat estetic, improvizând cadre, idei inteligente, ca în această fotografie originală intitulată „Păianjenul”, aflată în patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române Iași. Spiritul ludic al poetului ni-l înfățișează pe cântărețul găzelor, gândacilor de tot soiul, cărora le urmărea meticulos, cu lupa, ore în șir, prin parcul Copou, ritmul, în ipostază de păianjen țesător, artizan al cuvântului (era doar fiu de țesătoare de covoare) aidoma unui portret al în-singurării sale, „era un om trist în felul său”, și-l amintea odinioară George Lesnea, deși întreaga sa bibliografie se află sub semnul umorului și al ironiei.

Erau anii tinereții sale, ai războiului, ai muncii de secretar la revista „Viața românească”, dar și ai iubirii: „În plasa gândurilor mele de lumină/

PATRIMONIUL REGĂSIT

Ți-am prins imaginea: o viespe/ Subțire-n mij- lor de lună,/ Ci din fiorul unui vis bizar/ Pe care
loc, ageră și fină. (...) O, nu te zbate, dulcea mea Noaptea mi-l aduce-n dar/ Ca să-l trăim o clipă
captive, -/ Rețeaua fină s-ar cutremura/ Și fie- împreună..." (*Păinjiniș* - vol. *Balade vesele și*
care fir întins prea tare/ Mă doare...// Că le-am triste, 1920).
urzit - păianjen solitar -/ Nu din argintul raze-



Lăcrămioara AGRIGOROAIEI

„Daim” – singurul volum de poezii al lui Mihail Sadoveanu

În vila din capătul de sus al Copoului, construită de Mihail Kogălniceanu la jumătatea secolului al XIX-lea, locuită de George Enescu în timpul Primului Război Mondial și devenită proprietatea lui Mihail Sadoveanu din 1918, în data de 5 noiembrie 1980 a fost inaugurată Expoziția permanentă „Mihail Sadoveanu”, titlatură generică aprobată, în acea vreme, pentru muzeele nou înființate.

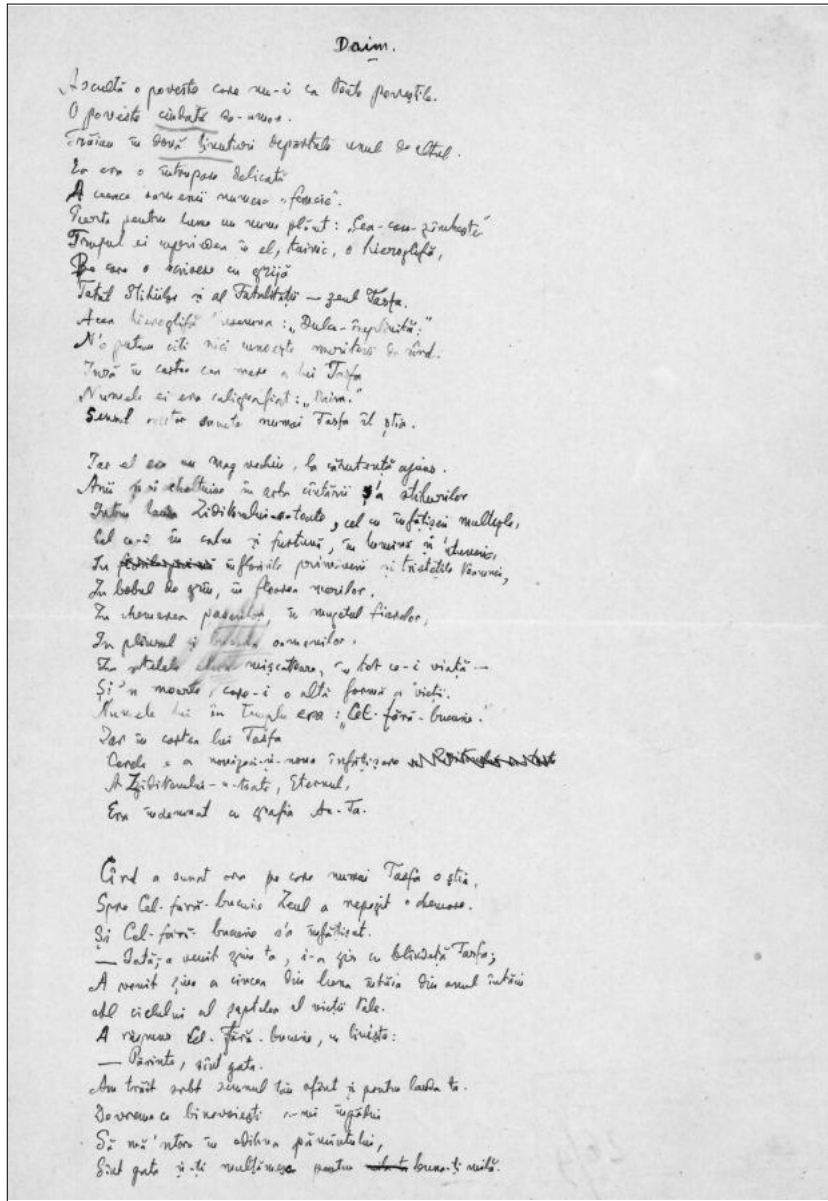
La început de noiembrie 2020, s-au împlinit 140 de ani de la nașterea celui care a scris *Neamul Șoimăreștilor*, *Dumbrava minunată*, *Hanu Ancuței*, *Baltagul*, *Frații Jderi*, *Creanga de aur*, și 40 de ani de înființare a muzeului. Tot în urmă cu patru decenii, a fost publicat singurul volum de poezii al lui Mihail Sadoveanu, intitulat *Daim* („Domniță-a-Inimii-mele”).

În perioada „26.I.42, sara” – „8-9 nov. 42”, Mihail Sadoveanu i-a scris Valeriei Mitru, viitoa-

rea sa soție – a doua, 46 de poezii, pe care i le trimitea acesteia, în chip de scrisori, după fiecare întâlnire. Povestea acestor poezii e relatată de Valeria Sadoveanu într-un interviu: „Poeziile de față au fost scrise în formă de scrisori, fără vreun scop editorial. După ce ne întâlneam ziua, maestrul își așternea impresiile pe hârtie și mi le trimitea, datate. Asta se întâmpla în 1942. Cum e și firesc, scrisorile-poezii, spontane, nu aveau variante. (...) În anul 1942 ne-am căsătorit și astfel a încetat să-mi mai trimită scrisorile în versuri. Apoi, solicitat de Perpessicius, Demostene Botez și Ionel Teodoreanu, Mihail a copiat, în 1944, fițuicile într-un caiet special cu dedicația «V.S.», dând titluri poeziilor, după primul vers al fiecăreia” (cf. *Poezia – o constantă. De vorbă cu Valeria Sadoveanu*. Interviu consemnat de Maria Popovici, în „Manuscriptum”, anul XI, București, nr. 4(41), 1980, p. 11).

PATRIMONIUL REGĂSIT

„Fițuicele” poeziilor au fost donate muzeului n.n.) a fost folosit pentru tipărirea textelor în voieșean, cu ocazia deschiderii acestuia pentru public, de cumnatul scriitorului, Constantin Mitru, 21.X.1980”, data înmormântării lui Mihail iar „caietul special” (care nu știm unde se află, Sadoveanu.



Andreea TACU

Cezar Petrescu – Vagabond la drum

O pasiune mai puțin cunoscută a scriitorului Cezar Petrescu a fost grafica. Lucrările sale, unele simple crochiuri realizate pe file răzlețe, altele mult mai elaborate, dezvăluie o ocupație constantă a autorului cărții pentru copii *Fram, ursul polar*. Muzeul Național al Literaturii Române Iași deține un bogat fond cu lucrări de grafică ale lui Cezar Petrescu, majoritatea acestora fiind portrete, individuale și de grup, multe, cel mai probabil, ale cunoscuților vremii. Cea mai mare parte a lucrărilor nu sunt datate și nici semnate. Singura modalitate de a le identifica rămâne antetul de pe hârtiile cu desene, ce indică perioada în care scriitorul era director al periodicelor „România”, respectiv „Gândirea”.

Într-o mărturisire făcută Georgettei Ciocâlțeu, în 1932, Cezar Petrescu preciza: „în loc să lucrez cu sporul convenit în acest timp, mă surprind desenând pe marginea hârtiei”. Dacă pentru scurte momente evada în desene făcute-n grabă, schițe, crochiuri pe marginea hârtiei, scriitorul are și lucrări asupra cărora a stăruit, atenția pentru detalii fiind evidentă. Printre cele mai elaborate se numără câteva portrete inspirate

din operele unor artiști români cunoscuți, precum Iosif Iser (1881-1958), sau străini, precum Jean-Louis Forain (1852-1931).

O lucrare ce se remarcă prin expresivitate, pictată de Cezar Petrescu în 1916, printre puținele datate și semnate de autor, este cea intitulată *Vagabond la drum*, realizată în tuș și acuarelă. Aceasta a intrat în patrimoniul MNLR Iași în anul 1996, fiind donată, împreună cu alte piese, de Smaranda Chehata și Corina Bărbat, surorile scriitorului.



Radu PĂRPĂUȚĂ

În Țicău

Scoboară pe hudițele strâmte și prăvălite clătinându-se, dar el e încredințat că nu se clatină. Căci oamenii băuți prind aripi, așa ca îngerii; există un Dumnezeu al bețivilor, iar Maica Domnului îi poartă în pestelca ei cu bună mireasmă, așa că cele ale vicleanului îi ocolesc.

De aceea calcă fără pă sare, nebătându-și capul de grijile vieții, netemându-se că orele trec și, iată, e miez de noapte, iar stelele reci sticlesc bruma toamnei. Iestea-s flecuștețe! El are aripi nevăzute, străvezii ca foițele de ceapă, și poate ajunge oriunde și-ar închipui, asemenea calului lui Harap Alb cel prefăcut dintr-o ghijoagă uricioasă într-un bidiviu de crai; sau ca atunci când începe să scrie țărăni de-ale lui – beșteleu, feșteleu, că nu pot zice văleu! Și începe să râdă singur:

– Hii, câte vorbe nu fac cu sâcretu' ista de cap! He-he-he! Pe urmă o ia la vale, mai mult lunecând, pe Scăricica țicăului, până ce se pomenește la poartă.

Bâjbâie s-o deschidă, dar nu poate. Atuncea

strigă precum Flămânzilă, rămas fără cele de-ale gurii, „mor de foame”:

– Tinco! Tincă, fa!

După o vreme apare din casă Tinca, netezindu-și catrința:

– Ce-i, măi omule, ce-i? Ce s-o mai întâmplat?

– Ia ni'ca. Deschide, fa, Tincă fa!

„Îi băut”, își zice femeia auzindu-i tonul pus pe harțag și văzându-i pălăria cât o roată hrentuită turtită pe-o parte.

– Hai, ghinișor! îl apucă de umeri.

– Iaca, am băut cu niște tiriflici, explică el dezinvolt.

Ajunși în casă, Tinca îi spune:

– Șazi!

– Nu șad! se burzuluiește el.

– Îtinde-te o leacă, măi omule!

– Nu mă întind! se încontrează îmbufnat și stupește mânios pe podele.

– Atuncea ce vrei?

– Aicea rămân! arată cu degetul amenințător în jos, rezemându-se de sobă.

URMAȘII LUI CREANGĂ

– Bini, rămâi acolo.

Bădia Ion rămâne țepăn și închiorchioșăt, numai foc și pară, ca zmeul din poveste. Pe urmă își aduce aminte și poruncește:

– Iarba dracului!

Tinca îi cunoaște patima când îi băut, așa că e pregătită. Sare și-i aduce un pachet de „Dorobanțul”. Îi aprinde o țigară, i-o pune în buze, reușind în același timp să-i scoată pălăria pleoștită de pe cap. El fumează și tot nu se urnește.

– Te-ai luat cu băutura, Ioane, ha?

Apoi, văzându-i privirile mânioase:

– Ai pitrecut o leacă.

Bădia Ion n-o ia în samă. Fumând, vede mâțele ieșind din cotruță:

– E-hei! zice cu ochii umeziți. Iote-o pe Tita, pe Moanstra, pe Isida... Da' unde-s Florica, Hîca, Vasilica... Eeee! Ia iote și pe ele... Ia dați-vă gios, bre: Țica, Sura, Vasilica, Todirica, Bălănica! Și Titu (îl mângâie). Îi ghini, bre, Titule, să fii staroste peste mâțe? Vorba ceea: Fă-mă, Doamne, val de tei/ Și m-aruncă-ntre femei. Începe să se caute îndelung prin buzunare. Cu o mișcare bruscă, își întoarce buzunarele pe dos. Pe podea se rostogolesc câțiva covrigei.

– Iaca, mi-o dat domnișoarele Tufli... Hazlii domnișoarele iestea, hm!

Se apleacă cu mare greutate și aruncă covrigeii la mâțe. Laia de mâțe îi foarfecă în câteva clipe de parcă nici n-ar fi fost.

– Tincă, frecății mai ai? Dă la mâțele iese-tea.

– Acușica! zice Tinca, dar pune gând rău la mâțele tare iubite de el. Lasă-lasă! Nu poate ea acum, dar câte tapangele le-ar trage! Că prea-i spurcă casa, boalele!

Aduce frecăteii într-o cratiță și îi toarnă într-o strachină hârbuită. Mâțele se reped, iar bădia Ion stă în genunchi, le mângâie și bolmojește un cântec:

– Iese lelea din bordei, C-o oală de frecății, Ca să deie la cății, Să nu latre la flăcăi. Pfi! Sâcretul ista di cap di țaran prost! Câte prostii îmi mai trec prin el! Oare de ce-s așa prost? A, fa Tincă? Se aplecă primejdios într-o parte.

– Vezi c-ai să chici, măi omule, zice Tinca, sprijinindu-l.

– Și ce dacă chic? Cine-s eu? Ia un țaran acolo, un mocofan, un țopârlan. Cui îi pasă? A, zi cui îi pasă?

– Ce-i cu tine, măi omule?

– Ce-i cu mine? Întrebi ce-i cu mine?

– Da, ce-i cu tine?

– Ce să fie... Iaca-s un țaran prost.

– Tu?

– Da, eu! Prost, prost, prost!... Am băut cu

URMAȘII LUI CREANGĂ

Eminescu la Diamant... la domnișoara Riria...
eh, domnișoară vorba vine... poate-n urechi. Și
Eminescu cu... cu duduia Riria.

– Bădia Mihai cu pațachina ceea? își pune
palma la gură Tinca. D-apăi și aistaaa...

– Fa, Tincă! Vezi că-ți mut fălcile din loc,
dacă te mai aud. Zât! Arată bădia Ion cu dege-
tul la buze. Apoi se așază pe pat și fumează.
Tinca începe să-i tragă ciubotele.

– Vezi să nu dai foc la casă cu țagara ceea.
Dar bădia Ion n-o ascultă:

– Pe urmă am ramas sânгур cu niște tiriflici.
Ca un țaran prost ce sunt. Dac-atâta mă duce
capu'!?

– Tu ești țaran prost?

– Eu, cine? (Dă a lehamite din mână) Da'
nu știi tu... Tu... Cap ai, minte ce-ți mai tre-
buie... Domolit, bădia Ion se culcă de-a
curmezișul și pe dată adoarme așa: de-a latul
patului și cu capul bălălău într-o parte. Tinca îi
ia țigara din mână și rămâne cu ea arzând în
mână. „Ia uită-l cum s-o pus de-a latul! Ca
neoamenii. Aista și-n raclă cred că s-ar pune
tot câș. Doamne, cu ce om m-am mai luat și
eu! Oof, măi Ioane, măi Ioane! Ce-a fi în si-
cretu' tău de cap?”



Drumul spre Bojdeucă (1966) – Fototeca MNLR Iași

Ioan MATEICIUC

Requiem for a dream. Despre spațiile protocolare ale dependenței

Requiem for a dream (2000/ r. Darren Aronofsky) reprezintă o parte a cinematografiei care se afișează ca fiind un tampon esențial între privitor și realitatea socială a acestuia. *Requiem*-ul lui Aronofsky conturează evoluția a patru personaje și relația lor cu dependența, pe parcursul a trei anotimpuri, unde primăvara ca simbol/ etapă a renașterii, a reabilitării, nu are loc decât în finalul peliculei ca potențialitate proiectată salvator.

Substratul peliculei nu este compus doar dintr-o sumă a ororilor dependenței, ci cu mult mai mult din ceea ce nu poate fi spus în atare situații, cu încercările de a expune cinematic, în imagini-cascadă, atașamentul. Sentimentele repetate de înstrăinare și angoasă sunt prezentate dintr-o perspectivă diferită, într-un postmodernism saturat de imagini-afect, slab articulate contextual. Aronofsky construiește această deziluzie socială impulsionând personajele să se conecteze la o practică nouă, aceea a abuzului într-un context cultural.

Filmul debutează prin invocarea de către mulțimea prizonieră în interiorul unui ecran TV a sintagmei „Juice for you!”, altfel spus, este admisă esența a ceva viu, vigoarea umană ce va fi absorbită până la final într-un mod abuziv, având drept rezultat un personaj clinic multiplicat pe diverse paliere ale dependenței. Anunțul unui câștigător, disperarea mamei Sara Goldfarb, jucată poate în cel mai bun rol al carierei sale de către actrița Ellen Burstyn, montajul într-un cadru dublat prezentând un potențial conflict mamă/fiu (care e de fapt un dezacord al dependențelor, ambele pentru consum), refuzul condiției sociale a personajelor, efortul uman de a se redirecționa ideatic, TV-ul plimbat pe străzile orașului anunțând o contaminare totală a urbanului, iar în finalul actului caruselul din *background*, toate vor trasa geometria *montagne russe*-ului emoțional al dependenței.

Capitolul dedicat verii este cel mai consistent fiind responsabil cu dezvoltarea și conturarea arhetipurilor dependentului, a intrigilor provo-

FILMUL ANOTIMPULUI

cate de protocoalele sociale invizibile dar necesare, montajele rapide ilustrând o întregă procesiune a consumului schematizată după formula: efort – senzație – instrument – proces – dizolvare – acumulare – dilatare, cu o frecvență nemaîntâlnită și cu o aerofonie metrică. Sângele în translație prin lentila microscopului, click-ul brichetei, sunetul trecerii din stare solidă în stare lichidă, seringă gradată, dilatarea pupilelor, sunetul dopului metalic, toate devin accesorii ale plăcerii pentru Harry (interpretat de Jarrod Leto), Marion (interpretată de Jennifer Connelly) și Tyrone (interpretat de Marlon Wayans), instrumente pentru modificarea realității. Deformarea existenței obiective, episoadele repetate de halucinații vor glisa pe muzica extraordinară a lui Clint Mansell, o combinație de clasic hard cu note orientale, terifiantă uneori, devenită un *cult hit* pentru cinematografie și compusă parcă pentru a anunța anotimpuri post-apocaliptice.

Tehnicile cinematografice pot crea o stare de ambiguitate între lumea ca simbol și lumea ca percepție. Realitatea pare abandonată în detrimentul tehnicilor suprarealiste, menite să alimenteze stările de disconfort continuu. Aronofsky este fidel anumitor tehnici ale cinematografeiei critice care au misiunea de a face publicul conștient de felul în care materialul pre-

zentat este construit, de a face vizibilă camera prin cadre instabile. Utilizarea jocurilor de cuvinte are scopul de a perturba continuitatea narațiunii și de a angaja critic privitorul. Idealul lui Aronofsky nu va fi deci unul clasic, el va miza pe un soi de hipnoză a privitorului și pe atragerea acestuia în interiorul narațiunii, în această subversiune a structurii narrative pe care *requiem*-ul o propune.

Mama Goldfarb întruchipează maternitatea alterată a secolului prezent. Ea încurajează practicile antisociale cu bună știință, fiind prizoniera acestei puteri subiective care se instituie în peliculă prin hegemonia mass-mediei combative, postmoderne. Reclamele, emisiunile TV (care dau soluția fericirii absolute în trei pași – 1. fără carne roșie, 2. fără zahăr, 3. fără droguri), iluzia unei invitații în cadrul unui talk-show celebru, obsesia apăsării butonului *power* poziționat nu întâmplător lângă cel de *mute*, anunță o epocă, un anotimp în care puterea își schimbă coordonatele și se internalizează în individ controlându-i viața. Indivizii devin „vehiculele puterii, nu punctele în care ea trebuie să se aplice”¹, puterea se localizează în fiecare dintre personaje, fiind capabilă într-un final să genereze un cumul de înlănțuiri disipate la nivel social. Puterea va produce noua realitate, „noile ritualuri ale ade-

FILMUL ANOTIMPULUI

vărului”², scriind codul pentru internalizarea controlului.

Sara Goldfarb se înstrăinează în ciuda unui anturaj destul de eterogen de care dispune în fața imobilului unde viețuiește: bătrânele extravagante lipsite de inhibiții care privesc urbanul și îl „consumă” zilnic împreună.

Obiceiurile zilnice fac parte din metafizicul pe care Aronofsky îl definește: privitul în sus, ascensiunea cu liftul, jocul cu avioanele de hârtie

(zborul ca simbol al libertății) pe care stau scrise cuvinte ca *remember*, *calm* sau *stop*, discuțiile la înălțime deasupra urbanului și a regulilor sale, forțarea ieșirilor de urgență, vor anunța căderea totală a personajelor în spațiul dependenței.

Mania câștigării unei tombole (de fapt nevoia Sarei de a fi auzită, văzută și admirată, validată în termeni de specialitate), consumul excesiv de subitramină, invocarea lui *no* asociat hiperexcitantelor și lipsei de hrană, perceperea realității



Cadru din filmul *Requiem for a Dream*

FILMUL ANOTIMPULUI

În *slow motion*, obsesia pentru roșu³, repetarea intervalului orar 3-4 pe ceasul din cameră, scenele dependenței în *fast motion*, toate vor contura ascensiunea către un anotimp al degradării fizice și mentale, o toamnă în care ipostazele goliciunii umane vor domina decorul filmic. Harry și Marion se vor întâlni de câteva ori fie în ipostazele unei erotici estetice (definită prin imagini-afecte unde epiderma, tonul vocii, mâinile, vor simboliza nevoia de celălalt și în egală măsură iminența înstrăinării din iarnă - înstrăinarea devine o temă importantă, recviemul se instalează ca decor permanent) fie în cele ale unei revolte permanent antrenate artificial (acționarea pe cont propriu, recalibrarea priorităților, imposibilitatea surprinderii diferenței dintre a asculta și a auzi).

Scenele în care Harry ascultă muzică electropop la pick-up și Marion își admiră trupul gol în oglindă (ca într-o heterotopie: accesarea către alte spații culturale, contradictorii, intense, transformatoare, a unei noi lumi în lumea imediată, oglindind, dar în același timp contrariind ceea ce este afară, personajul, vechiul, conservatorul) anunță practic momentul în care se va face trecerea către ultima parte a filmului, etapa distorsionării realității prin negarea imposibilului.

Iarna debutează afișând relația dependentei Sara cu timpul și spațiul ca fiind una total neprietenosă. În afara spațiului intim, Sara pare în contratimp cu urbanul. Proiecțiile video capătă relief, se umanizează și invadează teritoriul realului, dependentul de digital dialoghează cu forma lui programată până în momentul în care transferul către imaginar devine total, media se esențializează, camera Sarei devine platoul în care ea a visat să ajungă și se va declanșa carnavalul nebuniei unde se va scanda repetitiv *feet me Sara* sau *Juice for Sara*, toate provocând inadvertențe de programare și pauze narative.

Spațiul afectiv/ habitatul natural este părăsit aproape în întregime, iar împlinirea formei de fericire va fi căutată într-un loc străin, conturându-se astfel drumul inițiativ către dezastru. Dependența nu ține cont de distanță, loc, oră, nu are formă nici sens, relația personajului cu locul personal devine una imposibilă și improbabilă, dependentul devine inadapdat sieși și este dominat de paranoia (*no money, no pleasures* – apare *Angel* ca personaj verbalizat, dorit, ca un arhangel posesor al unor informații despre stupefiante, ca un trimis al viciilor, care poate face o minune în preajma Crăciunului doar pentru creștini, nu și pentru dependenți).

FILMUL ANOTIMPULUI

Alimentarea forțată cu hrană pentru supraviețuire, lupta cu anorexia mintală, pierderea părților trupului, punerea corpului la dispoziția celuilalt (înstrăinarea totală), invocarea lui *showtime*, vor dezlănțui dezastrul iminent: terapie electroconvulsivă, orgii sexuale, muncă silnică și amputarea brațului, iar personajele vor sfârși pe câte un pat în poziția de apărare/ de protecție a fătului, în poziție primară⁴, ca o amprentă a reînțoarcerii la forma de nenăscut, protejat permanent de maternitate și anunțând simbolic primăvara, reînțoarcerea la relația fiu-mamă fiind practic liantul dintre dependent și aliat, relație care a guvernat în diferite formule acest film.

Această pendulare între o realitate obișnuită și una neobișnuită în interiorul cărora întâlnim acest *aliat*⁵ de care personajele au nevoie în permanență pentru a putea străbate spațiile protocolare ale dependenței (aliat născut pe fondul construcției unei „stări de lipsă”), va determina o căutare interminabilă a unui moment imaginat de plenitudine (de aceea și înțoarcerea la poziția primară, la maternitate). *Requiem for a dream* produce un anumit spațiu pentru urban, unul al polarizării, acolo unde nu poate fi agreat un plan comun de conviețuire.

¹ Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Others Writings 1972-1977*, ed. Harvester Press, London, 1980, p. 98.

² Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, ed. Allen Lane, London, 1977, p. 194.

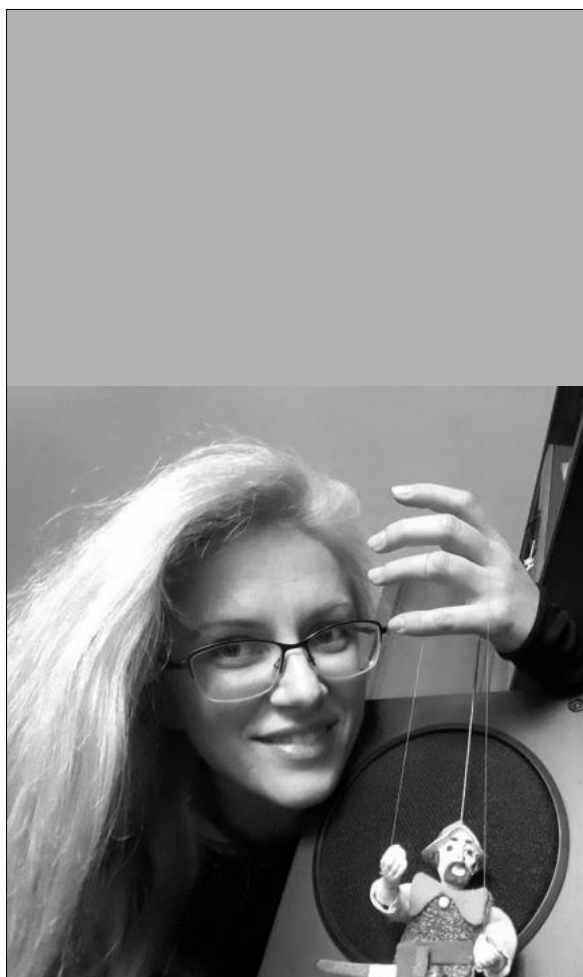
³ Cu o simbolistică aparte, cu o paletă variată de interpretări, tind să cred că Aronofsky nu a ales pentru Sara întâmplător această culoare. Culoarea roșie este considerată agresivă, vitală, dătătoare de putere. În tradiție creștină simbolizează jertfa, iubirea, iar în psihologie descrie funcția afectivă. Mai poate reprezenta și lipsa controlului, desfrâul.

⁴ Într-o cadă metalică plină cu apă, pe patul din penitenciar, cel de spital sau cel de acasă.

⁵ Vezi Carlos Castaneda, *Învățăturile lui Don Juan*, ed. Rao, București, 2012, pp. 217-218.

Ana IONESEI

Dragă Franz Kafka.
Scrisori de dragoste de literatură și alte fragmente apocrife
(fragment)



Ana Ionesei

Berlin, 27 decembrie 1912

Dragă Franz,

După scrisoarea ta din ziua de Crăciun (miercuri) te-am și visat, practicând sportul pe care tu însuși l-ai inventat, anume coborâtul nebunește pe scări. Aveai în mână o scrisoare, brusc te-ai oprit, te-ai întors din drum, dar ușa camerei tale era încuiată, atunci ai strecurat scrisoarea pe sub ușă, care s-a deschis ca prin farmec. Te-ai năpustit la birou, ai notat încă două propoziții după semnătură, ai respirat adânc și iar te-ai coborât cu viteza luminii pe scări. Mama spune că suntem amândoi nebuni de legat, că ar trebui să fim trimiși la sanatoriu, dar în mod obligatoriu la sanatorii diferite și foarte îndepărtate, de unde să nu putem scrie sau primi scrisori. A zâmbit când a spus asta.

Ai sărutat hârtia ce va ajunge în mâinile mele? Cum de nu a venit cu obrajii îmbujorați, după ce a fost sărutată cu atâta foc? Mi-e și frică

să deschid o asemenea scrisoare, sfioasă ca o fată mare, ca nu cumva să se ofilească. Unele dintre scrisorile tale sunt atât de delicate, de parcă ar avea ochi de floare. Înainte de a le desface, ar trebui să le încălzesc, ținându-le între palme.

„Visând, floarea atârna pe tulpina înaltă. Amurgul o împresura.”¹

Iubito, floarea pe care mi-ai dăruit-o

Vorbește toată ziua despre tine

Îmi povestește lucruri

Care mă fac să roșesc

Dar cine m-a învățat limbajul florilor?

În goana dorului, desfăcând plicul,

Parfumul florii încă mai răzbea

Astfel am deprins graiul ei

Și acum zac și cânt

Ea îmi cere apă

Încep să uit graiul omenesc

Floarea oftează în colțul umbrat al ferestrei

Și tu în camera ta ne trimiți o sărutare cu vârful degetelor

Închizând un plic imaculat.

*

Berlin, 1 ianuarie 1913

Dragul meu Franz,

După ce am citit că ai vrut odată să te arunci pe fereastră, din cauza vinovăției față de părinții

tăi, n-am mai fost în stare de nimic, nici să citesc, nici să mă plimb, nici să-ți scriu. Cu toate că nu mi-a plăcut cartea ta², am vrut să recitesc „Fereastră dinspre stradă”³, și parcă i-am prins tâlcul. Franz, apăsător de sine însuși, de scris, de insomnie, de lumea întreagă, se îndreaptă ca un naufragiat către fereastră, iar forfota drăcească ce se desfășoară sub ochii săi îl readuce la viață, îndemnându-l să participe la armonia lumii. Franz nu se poate desprinde total de sine și nici nu poate înceta să scrie, astfel că în scurt timp el se aruncă iar în scris, se îneacă sub proprii ochi, neștiut de lume, învață să înoate, închide ochii, strânge din dinți, până cade răpus de oboseală, sau primește o scrisoare, care îl salvează.

Revelionul a fost o reuniune retrasă alcătuită din colegii de birou, deci am fost mai mult femei. Într-adevăr, am băut vin în Grunewald împreună cu Emmy și Genia⁴. Am fost numai cu gândul la tine, pentru că am încercat să-mi imaginez cum va fi revederea noastră, care pentru tine pare de-a dreptul imposibil de suportat. Planul este inițial identic celui schițat de tine⁵, adică orașul este tot Frankfurt, dar tu nu vii să mă iei de la expoziție, ci a doua zi, în Lohrpark. Stabilim să intrăm în labirint, la ora cutare, fiecare când ajunge, și să încercăm să ne găsim. Zis și făcut. Eu întârzii cinci minute, iar tu ajungi mai devreme cu cinci minute. Suntem foarte aproape



Franz Kafka și Felice Bauer

unul de altul. Aproape am putea să auzim cum bate inima celuilalt, dincolo de un perete verde. Suntem orbi, înaintăm cu ochii închiși, până când eu încep să cânt (*Ven ikh ze dikh farbay geyn*⁶). Tu mă auzi, fugi în direcția dinspre care răsună glasul meu, mă strigi, și, până la urmă, după ce ne mai învârtim și ne tot rătăcim ca doi bezmetici, ne întâlnim!

La mulți ani, Franz!

*

Berlin, 14 ianuarie 1912

Dragă Franz,

Ce face oratorul în pat? Corespondenta în pat vrea să te anunțe că se află în exercițiul funcției, ținând călimara pe o tăviță de lemn, iar foaia pe un blat de lemn și de cele mai multe ori reușește să nu verse cerneală pe așternuturi! Am ațipit, acum două seri, înainte de a-ți scrie, fără să fi clintit nimic.

Învățatul chinez nu ne mai dă pace, dacă acum te trezește scrisoarea pe care mi-o pregătești. Deci n-ai putea scrie alături de mine? Din ce lumi diferite facem parte eu și scrierile tale!... Totuși, cred că, dacă tu ai reuși să scrii în hruba aceea, desprins de lume, și să ajungi la o asemenea concentrare încât lumea din jur să dispară, pur și simplu, atunci poate mi-ar fi ușor să mă

strecor lângă tine, iar tu să nu mă observi decât atunci când vei fi terminat să scrii și-ți vei fi ridicat privirea. Dar astfel nu m-aș bucura cu adevărat de prezența ta, pentru că ar însemna să recurg la o înșelăciune. Mi-ai făcut poftă să citesc și eu *Chioșcul de grădină*. Trimite-mi unul sau două numere care ți-au plăcut mai mult. Vreau să mă întorc și eu în secolul trecut, când oamenii erau parcă mai apropiați de natură, și poezia lor izvora mai ales din comuniunea cu ea. Dar și noi, cu toate mașinile care ne înconjoară, putem visa în voie cu ochii deschiși, dacă vrem.

Felice

*

Berlin, 24 ianuarie 1913

Franz,

Cum am făcut rost de paravanul acesta chinezesc, de nu mai putem scăpa de el? Am început să ne ascundem după chinez și chinezoaică, fie luându-le de-a valma partea, fie acuzându-i. La o adică, eu nu cred că femeia se amăgește, atunci când i-a luat chinezului lampa.⁷ Ea este conștientă că el o să aștepte ca ea să adoarmă, ca să se poată întoarce la studiu. Cel mult, ea se bizuie nu atât pe bunăvoința lui, cât pe oboseala pe care învățatul nu o mai poate înfrunta cu voința. Chinezul acesta harnic este copilăros, n-o să se învețe minte cu una, cu două. Și ar mai fi poate un

motiv pentru severitatea chinezoaicei: poate nu vrea ca învățatul să-și strice ochii, pentru că asta ar dăuna complet studiului său, și, cu timpul, o să-i obosească ochii până și ziua, nu doar noaptea.

Dar toate astea sunt valabile în general, dacă nu am ști cine este femeia, prietena sau soția învățatului. Eu cred că soția ar fi neîndurătoare nu atât din grijă pentru învățat, cât din gelozie, poate că ea știe deja că învățatul îi dedică versuri altei femei. Ea se simte neputincioasă, și-a pierdut încrederea în propriile farmece, și-n culmea nefericirii, îi confiscă lampa.

Dacă femeia din poem este amanta învățatului, atunci ea nu are cum să fie disperată, ci aproape glumește când vine să-i răpească lampa. Ea nu-și face speranțe că va fi pe vecie iubită, dar și ea a aflat – sau poate doar a ghicit – că învățatul i-a închinat versuri, și se mulțumește cu asta, cu o formă de nemurire indirectă. O amantă ar fi, oricum am lua lucrurile, mai sigură pe ea decât o nevastă, în primul rând pentru că ea știe să se bucure de ce-i aduce clipa. Și învățatul tocmai de asta o iubește, pentru că e iresponsabilă, poate și pripită, poate și zăpăcită, o iubește pentru că-i oferă libertatea pe care nevasta nu are cum să i-o mai redea decât prin despărțirea definitivă sau prin moarte.

Dar mai e un aspect: dacă prietena s-a înșelat, ea fiind încredințată că învățatul îi dedică ver-

suri ei, și când colo, acesta le scrie nevastei? Și poate niciodată n-o să afle că nu ea fusese muza.

Bine că ai ieșit în lume, că ai văzut baletul cu Nijinski. Nu ți s-a părut bizar? Are o frumusețe feminină care te sperie. Din ce străfunduri vine arta lui, și cu ce eforturi atinge ea pământul!

Felice, fericita

*

Berlin, 20 februarie 1913

Dragă Franz,

Oricât de imposibil ar părea, eu citesc și scrisorile pe care nu mi le scrii, cele pe care le compui în gând, cele care așa nedormite și cu nervii întinși de cerințele odioase ale vieții cotidiene, urcă la Belvedere, căutând o speranță în depărtare. Fiecare scrisoare o anticipează pe cea care-i răspunde, fiecare scrisoare îngână deja melodica care se îndreaptă în pași gigantici, asudând în burta trenului, înghesuită printre scrisori comerciale morocănoase, schimbând ocheade complice cu alte scrisori îndrăgostite!... Mai sunt și scrisorile nesuferite, pentru care vrei să te iert, care vin dintr-o zonă lăuntrică de care tu însuși te înfiori, scrisori care plutesc pe mări necunoscute ca mesajele din sticle, dar, vai! – sunt scrise în limbi necunoscute acelora în mâinile cărora ajung!

Apoi vin scrisorile neastâmpărate, care nici nu așteaptă răspunsul, că se și reped la gară, aproape goale, au apucat să arunce pe ele doar plicul, scrisori îmbrăcate doar cu sărutări și umbra unor gânduri smulse din febra sângelui, dând târcoale unor întrebări tremurând de dorință. Mai sunt și scrisorile cu obrajii doldora de lacrimi, scrisori care fug de alte scrisori, uitate în sertare, apoi scrisorile pe care un ochi străin le-a privit nu fără indignare, căci fiecare cuvânt făcea aluzie la ceva din urmă care nu putea fi pe loc dibuit, și ochiul străin s-a dat înapoi, simțindu-se ca un martor necuviincios, neștiind dacă bănuielile sale vin din rea intenție sau dintr-o minte pătrunzătoare. Sunt și scrisorile care au rămas căzute în genunchi, pentru că nu au fost consolete de răul pe care singure și l-au făcut, scrisorile care își feresc ochii de lumina zilei și nu vor să facă patul, pe care apa rece le-ar șterge pudra de aripi de fluturi de pe pleoape. Scrisorile bezmetice, care umblă despletite prin piața gării și-l acostează pe poștaș, scrisorile cu ochelari de cal, sau cele cu ochelari aburiți de dor, înfruntând ploaia, colbul sau îndărătnicia cuvintelor greoaie, rămase lipite de suflet, pe care niciun clește nu le poate scoate de acolo... Sunt atâtea și atâtea scrisori ca acestea, ba mai sunt și cele care nu își găsesc locul în nicio

categorie, scrisori somnambule, capabile de salturi mortale, scrisori care își mușcă zăbala ori se ascund sub masă, adormind acolo.

Femeia goală cu haină de blană⁸

Am vrut să-ți trimit o scrisoare,
Dar niciun plic nu are curajul să îmbrace o scrisoare atât de depravată.
Am vrut să-ți trimit o scrisoare,
Dar niciun timbru nu vrea să fie complicele unui plic atât de suspect.
Am vrut să-ți fac o vizită neanunțată,
Dar sunt o scrisoare care n-are curajul să iasă din casă în pielea goală,
Acoperită numai cu un plic timbrat.

*

„Numai că acum există perioade (...) în care am impresia că scriu astfel de lucruri la poalele și-n întunericul unui munte pe care poate că-mi va fi dat cândva să-l urc, pentru a-mi lua zborul.”⁹

*

Berlin, 26 februarie 1913

Dragă Franz,

Ultimele tale scrisori m-au pus pe gânduri, și am fost nevoită să amân răspunsul. Am vrut pur și simplu să încerc să te înțeleg. Nu știi câte lucruri s-ar lămuri dacă nu am mai avea ocazia de

a ne scrie zilnic. Am fi oare mai aproape de ade-văr, dacă am reflecta mai pe îndelete, în loc să ne năpustim asupra scrisorilor, sperându-ne de umbra propriilor noastre gânduri ce nu pot fi încheiate în cuvinte? Fără doar și poate, con-strânși de ora la care pleacă poșta, de nerăb-darea plină de dragoste a celuilalt, ori de alte mici neajunsuri care nici nu depind de noi, ne grăbim să scriem, și astfel gândim din mers, din alergătură chiar. E drept, după cum zici, că senti-mentul infinit rămâne identic sieși, exprimat fiind. Problema e alta, cred. Mai departe afirmai că ceea ce este clar în suflet este clar și în cuvinte. Dar un sentiment nemărginit nu este în mod ne-cesar și limpede. Sunt atâtea ape tulburi, care ne poartă departe de noi, și ele sunt comoara noas-tră invizibilă. Tu, care scrii cu atâta poftă, deopotrivă binecuvântat și asuprit de voința ta de a scrie, chiar poți să te analizezi cu deplină lucidi-tate? Ai încercat vreodată să-ți explici în mod rațional instinctul de a scrie? Nu. Ceea ce vreau să spun este că lucrurile sunt așa cum trebuie să fie, și nimeni nu-ți poate pretinde să nu te mai joci cu închipuirile, nici măcar în realitate. Tu scrii la poalele muntelui aceluia de care pomenești, or asta nu-i puțin lucru, fiindcă puțini oameni ar avea curajul să scrie acolo. E un loc plin de pri-mejdii, altele decât cele pe care le-ai întâmpina dacă ai scrie undeva în natură, într-un loc unde

umblă fiare sălbatice, hoți sau, de ce nu, duhuri ale pădurii. Muntele tău este ceea ce este mai adânc în tine. Un vârf pe care trebuie să ajungi, și numai și numai de acolo sus îți poți lua zborul către nemărginire.

Șederea mea la Dresda a fost prea scurtă, și, pentru a ocroti liniștea Ernei, nu pot să intru în detalii. Am asistat-o într-o problemă intimă, atât este tot ce pot să-ți spun. Nu-ți fă griji, nu există vreun secret care să ne ofenseze pe vreunul din-tre noi doi. De astă dată nici n-am avut vreme, ca tine, să visez cum ne-am întâlni la Dresda. Totuși, în seara în care am primit acolo scrisoa-rea ta, s-a întâmplat să trec prin Theaterplatz, și privirea tare abruptă a unui necunoscut m-a făcut să tresar, nu avea nimic în înfățișare care să-mi amintească de tine, dar ochii noștri s-au întâlnit, așa cum se întâlnesc o singură dată doi oameni care împărtășesc o mare taină, dar nu vor afla asta niciodată, și totuși privirile lor ci-tesc atât de adânc în celălalt, că aproape le vine s-o ia cât mai repede la sănătoasa, neștiind ce i-a îngrozit astfel. Ei bine, văzându-l pe străinul acela, m-a cuprins ca un fulger gândul că poate ai venit în Dresda fără să mă anunți, și ne-am fi putut întâlni astfel, numai prin forța hazardu-lui.

Felice

Berlin, 5 martie 1913

Franz, Franz!

Sper că nu te miri că-ți simți rece toată partea stângă și, mai nou, răcești. Dacă niciodată n-ai făcut focul în odaie, cum vrei să te afli într-o stare normală? Crezi că sunt de ajuns sărutările mele ca să te readucă la viață? Și dacă iubita ta este și moartă de somn, fără să poată dormi, cum oare să te pot deștepta? Dar te înțeleg, vrei să existe o cauză materială din exterior care să-ți abată gândul de la tulburarea ta lăuntrică. Nefericirea de dinainte de a ne fi cunoscut, ca și cea care nu-i decât constatarea distanței dintre noi, o mărește pe aceasta din urmă. Felice se târăște pe hârtie, lucrurile pe care mi le scrii mă aruncă într-un viitor unde murim împreună, ca în tipăritura aceea care te fascinează din copilărie. Iată la ce visezi, Franz. De ce iubirea nu ar proslăvi viața, în loc să se grăbească spre moarte? Ce o poate opri? Lipsa banilor? Opoziția familiei? Un copil (încă) nelegitim? Astea nu. Poate o boală care-ți mai îngăduie numai o lună de viață, și atunci înțeleg că vrei să mori înainte, din voia ta. De ce să ne gândim la moarte, cu toate că ispita asta vine de la o nefericire pentru care amândoi suntem răspunzători, de ce să ne gândim la moarte zic, dacă nici nu putem trăi împreună, decât în acest mod bizar, scriind nebunește și

aflându-ne altundeva decât acolo unde suntem?
Să alungăm moartea!

Întrebările tale sunt îngrozitoare. Te acuză simplul fapt că ți-au trecut prin minte. Dacă am ajunge la un anumit punct de cumpănă al legăturii noastre, ele ar fi legitime; dar așa, apărute din senin, ele se aseamănă unor tinere răufăcătoare într-un ținut unde tot ce ai nevoie pică din cer, deci nu ești silit nici să furi, nici să trăiești din mila publică. Înțelegi tu, Franz, miracolul care ne unește? Nu-l înțelegi, pentru că pe tine te preocupă dacă îți încurc planurile de viitor. E drept că ai întrebat într-un mod mai întortocheat, dar crezi că asta nu m-a rănit din prima? Află că nu auzi nimic despre planurile mele de viitor, fiindcă asemeni ție, nu am așa ceva. Alt lucru pe care țin să-l precizez (și nu care cumva să te faci că nu auzi): de unde până unde un om bun, plin de viață și sigur de sine n-ar fi și confuz? Poate și eu am îndoielile mele, mă lupt în permanență cu ele. Mă obligi să mă gândesc dacă aș fi în stare să-ți arunc în față toate aceste lucruri teribile pe care tu însuți le-ai închipuit. Vrei să știi dacă ți-aș spune toate aceste monstruoziități, fără milă? Te temi că te voi părăsi astfel, aruncându-ți în față otrăvuri? Liniștește-te, Franz. Ar fi nevoie probabil de un mare șoc, de o teribilă adevărire, pentru ca eu să ajung să-ți vorbesc strivindu-te. Vai, toate cuvintele acestea

mari mă sufocă. Eu habar n-am care-i diferența dintre dragostea de adevăr și bunătate. Un om bun va ști să spună adevărul fără ca celălalt să fie umilit, simțindu-se compătimit. Și cu asta sper că ți-am surpat eșafodajul demonic. Te rog, scrie-mi tot ce-ți trece prin cap, nu mă menaja, dacă asta îți face plăcere, sau dacă astfel consideri că vei ajunge la cunoașterea la care aspiri.

Felice

*

Berlin, 11 martie 1913

Dragă Franz,

Iată-te așteptând în fața unei uși încuiate.

Eu însă aștept în fața unei uși fără clanță. Orice aș încerca, oricât m-aș opinti, nu reușesc să deschid ușa, nu pot nici s-o răstorn, cu greutatea trupului meu, pentru că balamale există și nu sunt înduplecate de lipsa clanței. Numai un cuvânt magic ar putea face ușa să se dea la o parte. Ce este ușa aceasta? Soarta? Distanța? Sau este opera noastră? Am clădit o ușă din cuvinte, ca să putem suporta trecerea timpului, baricadându-ne în singurătatea noastră, care totuși se hrănește doar cu vești din depărtări. Un mod smintit de a trăi, de altfel singurul posibil pentru cei în cauză. Iar tu ești singurul care cunoaște cuvântul magic, dar nu-l rostește. Eu nu-l cunosc, așadar nu pot să-l rostesc. Numai că nici-

unul nu rămâne atât de mult timp în fața uși acessteia. Tu ajungi, mai devreme sau mai târziu, tot în hruba aceea unde scrii, iar eu sunt prea disperată să mai fac ceva. Aș fi putut să mă instalez în subterana de sub hruba ta, și apoi să aștept până ce vine un cutremur, plafonul meu și podeaua ta se surpă, dar noi scăpăm teferi, și suntem în sfârșit liberi. Dar dacă acest cataclism nu se produce, iar situația rămâne neschimbată, nu înseamnă și că ea ne-ar aduce o moarte lentă. E mai curând o manevră prin care amâni să trăiești cu adevărat, o frică de a îmbrățișa realitatea, refugiindu-te în scris. Și gândurile mele merg uneori foarte departe în viitor. Mă întreb, bunăoară, cum voi primi gândurile acestea, dacă voi apuca să le citesc la bătrânețe...

Scrie în continuare despre tine, fără să-ți reproșezi acest lucru. Eu mă simt în largul meu acolo, în lumea ta cea nebuloasă. Ești un om greu de înțeles, și mi-e greu să găsesc cuvintele potrivite, știind că ești scriitor. Dar în același timp, cred că tu nu mă citești ca și cum ai corecta o compunere în limba germană, ci cauți câte un surâs, o strângere de mână sau chiar o sărutare ascunsă printre cuvinte.

Iar și iar îți întorci singur cuțitul în rană, și nu o dată, ci în trei feluri. Întâi, aștepti să-ți spun ce milă mi-e de tine, și nu înțelegi de ce eu continui corespondența cu tine și mă las tiranizată; apoi,

ca un bolnav silit să-și tot schimbe poziția din cauza unei dureri insuportabile, îți spui că nu te-aș compătimi, dar că realizezi că m-ai indus în eroare, și începi să citești printre rândurile mele, deslușind ceva ce te face să nu-mi mai poți acorda întreaga încredere. Ultima ta variantă, prin care te maltratezi într-un fel și mai iscusit, este aceea că nu te-aș compătimi propriu-zis, ci am speranța că vei deveni un om folositor, capabil de calm și normalitate. Am repetat ca un ventriloc tot ce mi-ai scris, doar-doar o să te trezești din înspăimântătoarea hrubă unde în loc să scrii, te biciuești singur. Te mai și întreb de ce te obolesc scrisorile mele. Mă întreb dacă nu cumva multe dintre concluziile tale sunt artificiale, dacă nu cumva apar din pofta mascată de a scrie, dintr-o mare singurătate hămesită, din simpla nevoie de a fi consolată, la care are dreptul orice ființă.

Te sărut,

Mărțișor¹⁰

O pată de sânge pe o coală albă:
mâna a apucat speriată cuțitul,
dar cuțitul a fost mai curajos.
Mâna a apucat excitată pana,
dar cuțitul a fost mai curajos.

Mâna s-a lăsat bătută,
dar cuțitul i-a dedicat o pată de sânge
ca să aducă aminte mâinii
cum voia să înceapă scrisoarea.

*

Ciornă de scrisoare neexpediată
Berlin, 13 martie 1913

Dragă Franz,

Parcă te văd cu brațele pline de flori, zâmbind zăpăcit în fața gării, ușor îmbujorat din cauza gulerului, iar eu te pândesc din colțul ghișeului de bilete, privirile mele nebune de fericire întâlnesc siluetele călătorilor indiferenți, dintre care unii ghicesc firul nevăzut dar incandescent dintre noi, în aer plutește o sărbătoare întârziată, muzica unui iarmaroc dă roată unor tarabe ticsite cu dulciuri colorate, cine sunt cei doi ce se desprind de peron, fiecare înclinându-se într-o lentoare de vis către celălalt, cine este cel care se bucură pe furiș de întâlnirea care stă să aibă loc, dar nu s-a întâmplat încă, firul nevăzut rămâne suspendat în aer, cine își trage gluga de raze săltărețe peste creștet, implorând inima să bată cu discreție, va fi timp și de bubuiala mult-așteptată, răbdare, doar puțină răbdare, și nu va mai fi decât o singură bătaie, suprapunerea per-

fectă a bățăilor a două inimi, ca mai apoi amin-tirea să alunece distrată în clepsidră, aburind sferele încă nebune de fericire...

F.

*

Berlin, 21 martie 1913

Dragă Franz,

Poți să-ți impui să scrii în jurnal, dar știind că-mi vei trimite paginile respective, oare n-ai să înfrumusețezi totul, tocmai pentru că știi că vei fi, vrând-nevrând, brutal cum zici?

Dacă mi-ai trimite pagini scrise fără intenția de a mi le trimite, atunci aș fi aproape obligată să fiu îngăduitoare. E aceeași problemă ca falsa diferență dintre dragostea de adevăr și bunătate, despre care am mai vorbit. Să presupunem că sunt două lucruri diferite: de o parte iubirea de adevăr, de cealaltă parte bunătatea, sau măcar o anume delicatețe. Dacă vei respecta adevărul, poate vei scrie lucruri care rănesc și dor, iar asta nu pentru că ți-ai fi dorit anume să rănești, ci poate din graba neglijentă a condeiului. Iar dacă te vei lăsa condus de bunătate, atunci ai să minți în jurnal aproape fără să-ți dai seama. Dar eu cred că omul care iubește cu adevărat adevărul este și bun și drept, în orice situație, și nici

măcar într-un jurnal nu i s-ar putea lua cuvintele în nume de rău.

Felice

*

Berlin, 2 aprilie 1913

Dragă Franz,

Ai meritat să te pedepsesc, trimițându-ți mai puține scrisori, pentru că cele scrise de tine m-au întristat. Era de-ajuns să speri că ne vom revedea.¹¹ Mereu parcă te bați cu pumnii în piept, voinde să-mi atragi atenția asupra omului care ești tu de fapt. Dar nu aș fi avut timp să mă gândesc la nimic, dacă ai fi venit. Aș fi fost prea bucuroasă de revedere. Cu o zi înainte să vii la Berlin, am visat că traversai o apă mare în genunchi. Nu-ți vedeam nici capul, nici mâinile. Am sperat atunci că scrisoarea ta o să mă liniștească, ceea ce nu s-a întâmplat. Tu erai preocupat numai de reprezentarea omului real¹², în loc să vii în brațele mele, să te lași iubit și mângâiat ca un copil.

Te înțeleg doar într-o prea mică măsură pentru a te putea ajuta, ca femeie și ca prieten. De unde vin toate aceste precauții, care nu fac decât să ne lege de mâini și de picioare? Nici nu e de mirare că-ți vine să sari pe geam timp de un sfert de oră, poftim alt sport, alergatul pe scări numai îți trezea pofta de a sări pe geam. Iată-mă frângându-mi mâinile, încercând să-mi dau seama

dacă nu te-ai încredințat mie ca să o iei la goană în clipa următoare, și să alergi nebunește, până vei uita că ne-am fi putut bucura de lucruri în-tâmplătoare, fără să ne înfigem cuvintele în carnea aceasta tot mai sfârtecată de dorință, cuvinte care au sărit prea departe de ce ar fi vrut ele să spună, cuvinte care ni se împlântă acum precum solzii în carne, iar cu sângele scurs nu poți scrie, după cum nu poți să nu-ți pierzi mințile cuprins de o durere cumplită ca moartea. Cel ce spune o poveste îngrozitoare pierde de groază, nu se călește împotriva ei. Dar degeaba te cert, degeaba te prind de ureche și-ți arăt adevărul, tu ai nevoie de o mână iubitoare care să-ți acopere fruntea, și aici ajungem iar în camera goală în care nu ne întâlnim niciodată, camera din inima noastră unde putem doar vedea urmele trecerii celuilalt, camera unde suntem așteptați în tăcere și singurătate, unde chipul nostru luminează distanța, dar fără să o distrugă, iată camera unde trăim în prezent.

Felice

*

Berlin, 9 aprilie 1913

Dragă Franz,

Nu am cuvinte, da, nu am cuvinte de bucurie. Auzi, te-ai făcut ajutor de grădinar la Nusle, ca să te gândești două ore la mine! Ei bine, orele

acelea chiar ne aparțin numai nouă. În privința caznelor la care te supui, susținând că ele îmi sunt prielnice, nu pricep exact la ce te referi. Vrei să spui oare că oboseala, frigul, activitatea infernală și fantomatică de la serviciu te zdrobesc total, dar refuzi să te transformi într-un monstru, căci totuși îmi scrii cu blândețe, cu dor și cu toată bunăvoința? Acesta o fi avantajul torturii tale? Dar mi se pare că și tortura asta face parte din felul tău de a fi, sau mai curând e un mod de a reacționa la tot ce ți se întâmplă. Pe tine te poate apăsa teribil un lucru întâmplător venit dinafară, tu îl iei, îl sucești pe toate părțile, poate că te și joci cu el, îl asimilezi într-un fel sau altul. Se întâmplă așa tocmai pentru că ai o viață lăuntrică foarte bogată. Te pui în locul altora și te gândești la atâtea vieți, atât de diferite de a ta! Cui i-ar fi trecut prin minte să-i invidieze pe oamenii aceia de serviciu de la gară, numai fiindcă au avut prilejul să mă vadă coborând din tren, când am venit la Praga anul trecut? Ah, câte sărutări ți se cuvin!

Felul tău de viață nu e foarte deosebit de cel al schimnicului, numai că în ciuda ascetismelor tale, când scrii capeți apucături diavolești. Îmi scriai pe la sfârșitul anului trecut ceva ce rezumă chinul tău: „să nu scrii și să simți totuși plăcerea nebună, plăcerea imperativă de a scrie!”¹³ Nu cred că tu singur îți impui absolut conștient toate

lucrurile care te împiedică să fii liniștit și să ajungi astfel în dispoziția perfectă de a scrie. Sunt cel puțin doi inși în tine, amândoi vor același lucru (să scrii cu orice preț), dar fiecare are manevre diferite. Unul predică odihna, celălalt veghea. Cred că există o forță mai mare decât tine în tine, pe care nu o poți stăpâni. Nu e firesc să fii prea obosit și pentru a scrie, și pentru a mai dormi?

Felice

*

Berlin, 28 aprilie 1913

Dragă Franz,

M-am obișnuit să fiu avocatul tău. Ești liber să trimiți scrisoare după scrisoare, fără să aștepti răspunsul. Totuși, dacă am duce o corespondență neîntreruptă, nu am mai avea o altă viață în afara scrisorilor. În fond, fiecare scrisoare e de sine stătătoare. Ea se mulțumește să fie citită, privită, sărutată poate. Iar tu spui atâtea lucruri la care nu se poate răspunde!... Așadar, să ne scriem mai departe tot astfel. Acum sunt nevoită să mă apăr. Nu mă ții lângă tine în mod artificial, fără să poți spera nimic dincolo de scrisori. Dacă uneori nu pot să scriu mult și des, nu înseamnă nimic altceva decât că sunt obosită și că sunt în stare doar să marchez pe hârtie faptul că trăiesc. Gândește-te, tu ai personaje tale interioare, și ești fericit că te

trezești printre ele. Nu te pot judeca pentru asta, știu perfect că scrisul e „singura ta posibilitate lăuntrică de a exista.”¹⁴, dar încearcă să înțelegi că, în afară de Max și Felix, noi ceilalți nu suntem scriitori. Iau lucrurile așa cum sunt și mă bucur că tu ești așa cum ești. Îmi pot închipui că tu ai prefera nu atât să fie neîntreruptă corespondența noastră, cât să poți tu scrie continuu. Libertatea și sănătatea n-o să le obții decât prin scris, tocmai de aceea trebuie să mergi mai departe. Dar vei dobândi o libertate care domnește doar în lumea pe care tu ai creat-o, și o sănătate pe care ți-o dă numai nebunia, nebunia de a scrie. Această sănătate nu este sănătatea omului normal, ea nu-ți aduce funcționarea optimă a trupului și a minții. Prin această sănătate obținută prin scris, tu devii un acrobat, devii omul cel mai bolnav, capabil totodată de cel mai mare efort de a scrie.

Gândește-te că tu ești acela care posedă libertatea de a scrie, în ciuda unei sănătăți precare! Câți ar fi în stare de așa ceva?

Încă ceva. Nu ți-am scris nimic despre Viena. Cât de serios te-ai gândit dacă ai putea locui acolo? Într-adevăr, distanța dintre noi ar fi mare, dar nu cumva acolo te așteaptă libertatea lumească la care râvnești? Dar poate mai bine ai sta înainte măcar o lună acolo. Și Praga e mare, dar totul e altfel la Viena: aerul, oamenii, legile, și câte altele.

Felice

Berlin, 11 mai 1913

Dragă Franz,

Biata Felice! Iar s-a luat la întrecere cu Franz – cine-i mai obosit și cine scrie cele mai lungi scrisori, sau cele mai dese. Și Felice are un alai de strigoi după ea, strigoii aceștia îi deschid ușa camerei când se întoarce de la serviciu, îi pregătesc toate uneltele de scris, simpatici strigoi, topăie serviabili pe masa de scris, îmi toarnă cafea și-mi scot din sertare ciocolata, și rânjesc privind peste umărul meu. Harnicilor strigoi, ce m-aș face fără voi?

F.

*

Am să ajung în inima nopții
Voi deschide porțile nevăzutului
Am să-mi acopăr ochii,
Până număr la zece noaptea își va deschide
cuferele cu stele căzătoare
Din noapte voi alege cuvintele cele mai tăcute,
Am să scriu cu seva florilor de lună
Noapte, primește-mă în izvorul negru al
dorului,
Îngroapă-mi patria bolnavă,
Poartă-mă spre tărâmul unde pot cânta
Arată-mi noapte, hotarul pe care cresc florile
păcii.

(Ana Ionesei este câștigătoarea Marelui Premiu al Concursului Național de Proză „Mihail Sadoveanu”, ediția a XI-a, 2020, organizat de Muzeul Național al Literaturii Române Iași. Juriul actualei ediții a fost alcătuit din Carmelia Leonte, Nicoleta Dabija și Valentin Talpalaru.)

¹ Franz Kafka, *Scrieri postume și fragmente II*, RAO, 1998, p. 304.

² *Contemplație*.

³ *Opera antumă*, RAO, 1996, p. 30

⁴ Colegele de birou ale lui Felice.

⁵ În scrisoarea 377, Kafka își imaginase o întâlnire la Frankfurt, unde ar fi urmat să o aștepte pe Felice de la o expoziție, spre a merge împreună la teatru.

⁶ Cântec de Louis Gilrod (1879-1930), actor și compozitor de teatru idiș.

⁷ Vezi scrisoarea 312, *Corespondență I*, ed. cit., pp. 254-257.

⁸ Ana Ionesei, *Maldororiana*, Adenium, 2013, p. 63.

⁹ Franz Kafka, *Corespondență II*, RAO, 2006, p. 100.

¹⁰ Ana Ionesei, *Maldororiana*, Adenium, 2013, p. 15.

¹¹ Reprezentanții instituției unde lucra Kafka se întruneau la Aussig pentru o serie de dezbateri.

¹² Vezi scrisoarea 474, *Corespondență II*, ed. cit., p. 141.

¹³ Franz Kafka, *Corespondență I*, RAO, 2005, Scrisoarea 375, p. 370.

¹⁴ Franz Kafka, *Corespondență II*, RAO, scrisoarea 511, p. 170.





bogdan vs. ulmu
foto: corneliu grigoriu

Liviu ANTONESCI

O poveste cracoviană. Seara în care a dispărut Kazimierz

Nu, nu este vorba despre vechiul meu prieten KJ, pe care l-am cunoscut pe când era atașat la ambasadă și, împreună cu ambasadorul, au poposit în biroul meu, neoficial, erau în trecere spre Suceava unde urma să se petreacă un eveniment al comunității poloneze din zonă. Au stat cât să onoreze un pahar de frâncușă de Cotnari, pe care m-am grăbit să-l ofer când am văzut figurile lor lipsite de entuziasm la vederea sticlelor de coca cola. Cum mi s-a părut că le-a plăcut, am rugat secretara să-l cheme pe șoferul meu și l-am rugat să ducă o cutie de vin la mașina oaspeților. Nu poți să știi când se poate dovedi de folos.

Dar cum spuneam, nu de prietenul meu KJ este vorba, slavă Domnului, el n-a dispărut, ci de Orașul Liber Kazimierz, cartierul evreiesc al Cracoviei, așa că opresc digresiunea, deși mi-a făcut plăcere să mi-l aduc aminte, cu tot cu simpaticul lui ambasador. După ce mâncasem de prânz, am ieșit să bântui oleacă pe străzi și prin librăriile din centrul orașului. Nu este chiar in-

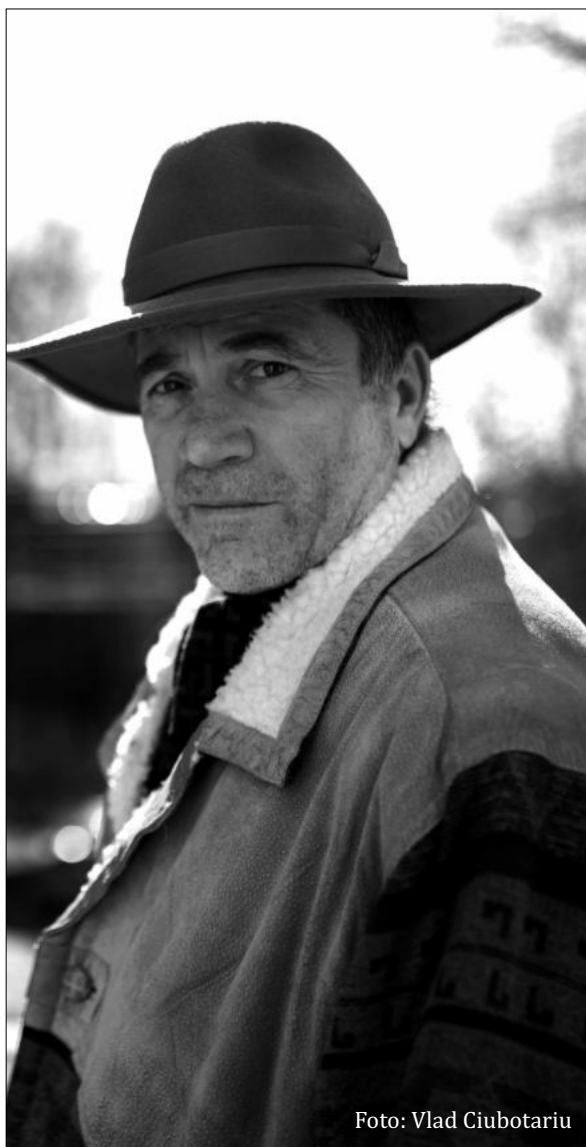


Foto: Vlad Ciubotariu

POVESTEA ANOTIMPULUI

vazie de cărți în alte limbi prin ele, dar cu atenție poți descoperi câte ceva. Așa am reușit să-mi iau romane de Kundera și de Makine în franceză, tot în franceză un roman de Roth, dar și mai multe cărți despre Polonia, viața evreilor polonezi, în traducere desigur. Polona mea este atât de funcțională încât mă ajută să mă descurc în gări și aeroporturi, pe terase, în baruri și cafenele și mai ales la cumpărat țigări, „dva Marlboro light duza”. Da, dacă n-ai la îndemână cuvântul polonez, pui repede unul englezesc pe care îl știe toată lumea! Cred că „papitosy” a fost unul din primele cuvinte învățate, imediat după formulele de salut și urări. Sunt vitale, degeaba bei o vodcă sau o bere cu un prieten, dacă nu repeți cât mai des „sto lat”. Cum vedeți, polonezii sunt mai preciși decât noi, nu umblă cu la mulți ani, ci exact o sută de ani!

De data aceasta, la cea mai veche librărie din lume, parcă fondată la 1682, dar memoria mea nu are acoperire în aur, n-am găsit nimic interesant. Surpriza avea să apară la altă librărie din Rynek, Piața Mare, o librărie combinată cu un magazin de suveniruri cracoviene, unde am găsit primul roman publicat de Kosinsky după stabilirea în America, un roman scris într-o engleză atât de sumară, minimalistă așa spune, că l-am putut citi fără dicționar. Dar un roman su-

perb trecând peste asta, cu imaginația scriitorului debordând în toate direcțiile. Se apropia ora patru, când aveam stabilită întâlnirea pe o terasă din apropiere și m-am mutat acolo. Marele farmec al Cracoviei stă și în faptul că terasele sunt deschise în toate anotimpurile, mesele sunt acoperite cu umbrele uriașe, iar în partea rece a anului, au încălzitoare electrice sau cu gaz și pături roșii de lână. Da, Cracovia e raiul fumătorilor! Puțin înainte de patru, au apărut – profesoara de română de la Jagiellonă și un student român care făcea o specializare acolo, poate studii aprofundate, masterele urmau să vină mai târziu, o dată cu bolognizarea universităților. Nu s-au așezat, m-am ridicat eu, plătisem la venirea vodcii, da, cea cu pai, Żubrówka, preferata mea dintre vodcile poloneze. Planul nostru nu era complicat, o plimbarea de câțiva kilometri până în Kazimierz și o cină kosher acolo. Obiceiul meu în călătorii este să mă adaptez la bucătăria locului, e și acesta un mod de a-l cunoaște. Pe deasupra, asta îmi permite să mai luxez dieta pe care o țin cu sfințenie în țară. Iar despre produsele kosher mai aveam o teorie de uz personal, că sunt sănătoase! Nu le aplic desigur o definiție religioasă, ci una de-a dreptul medicală! Iar în Orașul Liber, ca prin minune, puteai găsi pro-

POVESTEA ANOTIMPULUI

duse kosher mai mult decât oriunde în lume, vodcă kosher, pirogi, bere neagră porter și orice ți-ar putea trece prin cap. Mie îmi era dor de celebrul žurek, borșul cu de toate, inclusiv ouă fierte și cârnați, care face singur o masă, dacă nu vrei desert, de câțiva pirogi cu carne, cei mai buni colțunași mâncați vreodată, și o porter, pe vremea aceea de vodcă încă îmi era dor foarte des!

Era deja întuneric binișor, în anotimpul rece noaptea se grăbește la Cracovia, sigur că e în sudul Poloniei, dar e totuși la nord. Cobora și o ceață ușoară. Am luat-o pe Grodzka și am început să coborâm spre ținta noastră. Când am ajuns la monumentul pentru Katyn, bună ideea cu acea cruce înaltă din lemn, ceața se îndesise deja. Abia vedeam silueta monumentului, iar Wawelul era prins complet în ceață. Mergeam pe trotuarul stâng, ca să nu facem ochiuri și traversări inutile. Înainte de a traversa linia de tramvai care limita imensa arie pietonală a centrului vechi al Cracoviei, deja nu mai vedeam nici la doi pași, nici unul pe altul nu ne vedeam bine. Când am încheiat lunga traversare, două benzi pietonale despărțite de liniile de tramvai, pe malul celălalt, ceața era deja compactă. Cu un loc comun, aș putea spune că era o ceață londoneză, doar că eu am fost de mai multe ori la Londra, în toate anotimpurile, și n-am văzut

vreodată ceață, iar ploi am prins vreo două scurte în primăvară. Într-un decembrie, mi-am scris articolul pentru ziarul la care colaboram atunci la o măsuță din parcul privat din Manchester Square, erau vreo douăzeci de grade, de-ale noastre, adică Celsius.

Dar să lăsăm Londra în Brexitul ei de-acum, pe care așa de haios îl ironizează McEwan în cel mai recent roman, și să revenim la Cracovia noastră de acum vreo douăzeci și ceva de ani. Stăteam pe trotuar și nu ne venea să credem, ca să ne putem vedea între noi trebuia să ne privim de foarte aproape, ceea ce acum, la vreme de pandemie, ar fi imposibil. Pe stâlpi, becurile aruncau un fel de lumină gălbuie care nu răzbătea nici douăzeci de centimetri. Eram ca într-o mare de lapte, doar că puteam respira. Nu văzusem până atunci așa ceva și, din ce-mi aduc aminte, nici după aceea nu am mai văzut. Nu doar la Cracovia, ci oriunde în lume. Imensitatea albă și densă avea ceva copleșitor, mie îmi trezea o neliniște vagă, dar tot neliniște era. Ne-am sfătuit să ne ținem cât mai aproape unul de altul și am plecat mai departe. În principiu, după niște sute de metri dădeam de prima străduță spre Orașul Liber. Nu-i mai scriu numele complet, e destul de anevoios să tot caut z-ul cu punct deasupra, care îl transformă în j. E ciudat cum sună

POVESTEA ANOTIMPULUI

numele acesta în polonă, un fel de Kajimierj, par să aibă o obsesie pentru j-uri. Mie îmi place mai mult cum sună în mult e dulcea și frumoasa, dar nu e treaba mea să le fac observații. Nebunia e că au j, doar că acesta se pronunță i... Numai că au fost oleacă sadici cei care le-au inventat alfabetul. Și nu mai vorbesc despre gramatică, care pare mai dificilă decât cea germană, da, un fel de limbă slavă cu gramatică nemțească! Dar cum spuneam, treaba lor...

După vreo zece minute de înotat prin ceața lăptoasă, ne-am dat seama că am ratat prima străduță spre Orașul Liber K. Nu-i nimic, ne-am spus, suntem mai atenți și intrăm pe următoarea. Nu se vedea nimic, așa că am ratat-o și pe aceea. Încă nu era ireparabil, vom intra prin Rynek Wolna, Piața Libertății, pe lângă muzeul de etnografie și folclor. Ne-am dat seama că am pierdut-o și pe aceea când am ajuns la podul metalic pentru tramvaiele care leagă cartierul de oraș. Pe care, de altfel, l-am văzut, mai degrabă bănuit, după ce m-am împiedicat eu de un parapet. Pe deasupra, parcă eram noi trei într-un oraș pustiu, nu circula nimic, farurile, fie ele și din cele pentru ceață, n-ar fi putut ilumina nici un metru în față. Nici trecători nu erau, iar dacă vor fi fost, oricum nu i-am fi putut vedea, cred că nici auzi. Eram nervoși, dar cumva și amuzați.

Cracovia cea magică, cu Kazimierzul ei magic la pătrat, de fapt supramagic, ne juca o frumoasă farsă. Nu eram prima oară la Cracovia, iar în Orașul Liber mai fusesem de câteva ori, altfel cum aș fi știut de infinitele varietăți de produse kosher? Iar tovarășii mei puteau fi socotiți deja cracovieni, așa că ne-am decis să ne continuăm explorarea. Ne-am reîntors, mergând încet, încercând să zărim vreuna din intrările în cartier. Cum aveam să ne dăm seama după vreo jumătate de oră, ratasem din nou toate posibilitățile. Am luat-o iar la drum, cu gândul că dacă reperăm Wolna, ne va fi mai ușor să intrăm pe acolo. Fără succes. Cum o luasem pe o stradă probabil paralelă cu Piața, dar mai apropiată de podul metalic decât de cartier, am zărit deodată, ceea ce părea să fie o vitrină de restaurant luminată. Cu bricheta, am luminat ceasul și am constatat că trecuse de șase, mergeam prin ceață de mai bine de două ore, mă simțeam umed și înfrigorat. Le-am făcut semn că pentru mine e gata, nu mai rezist la hălăduiala aceea fără sens. Aș spune că au aprobat cu entuziasm, chiar dacă deloc zgomotos.

Ne-am apropiat de vitrina aceea palid luminată. Nu vedeam firma de sus, doar că era din lemn, ceea ce deja îmi suna cunoscut și am simțit că mă răzbește și foamea pe lângă frig. Da, era

POVESTEA ANOTIMPULUI

un restaurant cu mâncare tradițională, *kuchnja tradicionalna*, mi-am spus un slavă Cerului energetic, am deschis ușa și le-am făcut semn să intre. Au intrat, am intrat și eu, cuprins de o lumină ce mi se părea orbitoare și de o căldură binecuvântată. Instantaneu am reperat o masă liberă, de altfel erau puțini clienți, în salonul pentru fumători, în apropierea căminului în care flăcările se zbenguiau vesele. Ne-am scos hainele groase pe loc, era cald, poate prea cald și ne-am așezat la o masă mare din lemn abia geluit, pe niște scaune, eu pe o banchetă la perete în același stil.

A venit o chelneriță tânără și drăguț îmbrăcată în costum popular din Malopolska. Cu o față veselă și roză ca un trandafir. După aventura noastră bezmetică, în toate sensurile cuvântului, mie totul mi se părea frumos. Înainte de a apuca să ne dea meniurile, i-am și spus cu voce gătuită vodcă, Żubrówka. Când a revenit cu băuturile, mi-am dat seama că am făcut rău că nu i-am spus și cantitatea! Pentru mine, avea un păhărel cu vreo 40 de cl de votcă! L-am luat totuși și i-am spus să mai aducă unul cu o cantitate cam de patru ori mai mare. A înțeles imediat, nici nu terminasem păhărelul și a apărut cu un pahar ca lumea, umplut cum se cuvine. În afară de papanășii de la desert, nu mai știu ce au luat companionii mei, de altfel, țin minte papanășii

pentru că eu nu am luat desert. Eu am luat un żurek adăpostit într-un castron generos și, deși eram sătul, am comandat și o mică porție de cinci pirogi. Mai mâncam, mai sorbeam o gură de vodcă. Mă simțeam atât de bine că n-aș mai fi plecat vreodată de acolo, cu atât mai puțin în coșmarul alb și umed de afară. Deja în vreme ce mă luptam cu pirogi, am isprăvit votca. După o scurtă deliberare cu mine însumi, m-am decis pentru porter. Cât am mai stat acolo, am sporovăit despre întâmplarea noastră, ajungând la concluzia comună că draga de Cracovia ne-a supus unui număr de magie. Asta a fost, fără îndoială. Trecuse de opt când am plecat. Ca să nu ne mai rătăcim, am hotărât să trecem podul metalic pe celălalt mal al Vistulei și să ținem firul apei spre centru. Direcția bună măcar o știam. Așa am făcut, dar nu pe trotuarul de pe malul fluviului, riscai să mai cazi în apă și asta mai lipsea după ce ne uscasem și încălzisem, ci pe cel de sus. Așa am și făcut și am reușit să ajungem pe la casele noastre.

A doua zi, m-am trezit aproape de prânz, așa spune că m-a cam stors de puteri aventura din seara precedentă. Nu era ceață, era chiar și un fel de soare printre norii zdrențuiți. Soarele întreg la Cracovia e o marfă rară, chiar și vara, nu degeaba au o vorbă care spune că anul trecut

POVESTEA ANOTIMPULUI

vara a căzut într-o joi! Și totuși, în ciuda meteorologiei umede, a întunericului ce domnește o mare parte din an aproape toată ziua, există un farmec al Cracoviei care nici nu știu exact de ce ține. Te farmecă pur și simplu, cel puțin așa am pățit eu și, din auzite, mulți alții. M-am trezit mai bine cu un snop de cafele, m-am îmbrăcat de stradă și m-am decis să revin la locul crimei, ca să înțeleg ce s-a întâmplat de n-am reușit să găsim un loc pe care îl știam toți, în care fusesem de multe ori, chiar și eu. Am luat-o pe același drum, să nu perturb experimentul, după ce am refăcut lunga traversare, m-am oprit, mi-am aprins o țigară și am luat-o cu pași lenți înainte. Am observat prima intrare în Orașul Liber fără dificultăți, ar fi trebuit să o vedem și pe ceață, măcar pentru faptul că un chioșc destul de mare era aproape jumătate de metru pe trotuar, în parcul după care începea străduța, unde la vreo douăzeci de metri pe stânga era hotelul ce purta numele cartierului, deși nu era chiar în cartier, ci în marginea acestuia. A doua intrare era imposibil de ratat, de asemenea, iar cea de la Wolna, mai mult decât imposibil. Și clădirea muzeului etnografic era ieșită în afară. Pe deasupra, de la restaurantul tradițional, era destul să traversăm strada, să mergem câțiva metri ca să dăm în piața agro-alimentară a cartierului, deci

în cartier! Absolut nimic nu poate explica neputința noastră de a găsi Orașul Liber în afara dispariției lui magice și temporare. Acum era la locul lui, mă plimbam pe străduțele și prin piețele sale, tocmai mă pregăteam să intru la Pod Krokodily, să-mi iau o vodcă, sau mai degrabă un absint, dacă tot am trecut printr-o magie...

Și celălalt K mă întrebați, KJ, vechiul meu prieten? O să vă spun, deși evocarea sa a fost o întâmplare, pe care am lăsat-o în semn de prietenesc omagiu. E bine, după aproape douăzeci de ani de carieră diplomatică, s-a întors la catedră. Dar folosirea singularului în ce-l privește pe Każ e riscantă. Pe lângă orele de la Cracovia, face două zile naveta la Varșovia pentru ore la facultatea de studii europene. În timpul liber, se ocupă de comunitățile poloneze din lume, din Siberia și Caucaz până la Suceava sau mai știu eu unde. Iar în restul timpului, traduce literatură de-a noastră în limba polonă...

Ianuarie 2021, în Iași

Bobi PRICOP

„În perioada aceasta trebuie să facem absolut orice pentru a continua să existăm”

*Bobi Pricop, unul dintre reprezentanții de vârf ai noului val românesc în regia de teatru, vorbește despre provocările pe care pandemia și consecințele ei imediate le-au ridicat actului de creație. Îndoieli, incertitudini, tere-nuri necunoscute, o accelerată și discutabilă necesitate de a prioritiza tehnologia – toate acestea sunt datele de fond ale unei perioade în care arta teatrului nu s-a simțit bine. În dialogul ce urmează, regizorul descrie, de asemenea, și modul atipic în care a lucrat la cele două producții fanion ale anului teatral 2020: *Exeunt (Reactor, Cluj)* și *Live (Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu)*.*

Călin Ciobotari

Călin Ciobotari: Au existat, în toată această perioadă pandemică, două tipuri de atitudine: una pasivă, a celor care au așteptat și așteaptă, și una activă, a celor care au preferat să reacționeze aproape ostentativ în fața crizei. Ce te-a determinat să îți asumi această a doua poziționare? Că puteai să stai bine merci, relaxat, pe Netflix...



Bobi Pricop

Bobi Pricop: Nu știu dacă a fost ostentativ. Mai degrabă vine dintr-o istorie foarte personală. După ce am avut o activitate intensă în ultimii ani, s-a întâmplat ca în 2019, ba chiar în a doua jumătate a anului 2018, să am o activitate redusă. Unele proiecte s-au amânat, altele s-au anulat. Au fost acele probleme cu bugetele întârziate și cu programe manageriale care au trebuit

să se replieze. Așa se face că în 2019 nu am avut niciun proiect până în luna decembrie. Nu mi-am dorit această pauză; a venit cumva șocant peste mine, mi-a dat de gândit în raport cu meseria. A fost, ce-i drept, și o perioadă în care am citit foarte mult, am văzut multe filme. Am organizat și Festivalul Theatre Networking Talents, la Teatrul Național din Craiova, dedicat tinerilor regizori. Au mai fost spectacole lectură, plus alte proiecte, dar ceea ce îmi place cel mai mult, munca la scenă pentru un spectacol care să aibă și premieră, nu s-a întâmplat. Abia în decembrie am început producția la spectacolul *Radio* de la Naționalul craiovean...

Un spectacol cu presă foarte bună și cu Sorin Leoveanu nominalizat la Premiile UNITER pentru cel mai bun actor în rol principal.

Mi-a făcut plăcere să-l lucrez. Am și avut mult timp la dispoziție. Am lucrat cu extraordinarul scenograf bulgar Nikola Toromanov, cu care îmi doresc să mai colaborez. Cu atât de mult timp la dispoziție, când am început repetițiile aveam decorul la scenă. A fost o perioadă scurtă, dar intensă de repetiții, trei-patru săptămâni; o reîntâlnire benefică pentru trupa de la Craiova care își dă concursul pe aceste roluri mici, dar puternice.

A fost prima oară când lucrezi cu Sorin Leoveanu...

Așa este! Ne mai propusesem un proiect, de dimensiuni mai mici, cu lecturi în spații publice, dar și un alt proiect cu *Micul prinț* la planetariul din Craiova, ocazii cu care ne-am descoperit unul pe altul și ne-am dorit să lucrăm împreună. Sorin este un actor remarcabil cu care îmi doresc să colaborez cât mai des.

„O întrebare puternică și periculoasă...”

Ai mai lucrat peste iarnă și la București...

Da, *Begginers*, la Teatrul Național București, dar și *Work. No Travel*, la Replika. Îmi reintrasem cumva în mână, eram foarte fericit. În luna martie avusesem ambele premiere. Am plecat la Teatrul Național Sibiu pentru a începe repetițiile la ceea ce avea să fie spectacolul *Live*, un proiect despre care știam că se va scrie pe parcursul repetițiilor.

Începuse deja să se prefigureze blocajul pandemic.

Da... Am petrecut o săptămână în Sibiu, așteptând să vedem dacă putem sau nu începe repetițiile. Nimeni nu știa ce urmează să se întâmple. Speram că vom găsi totuși o soluție. Organizația Mondială a Sănătății a informat că ne confruntăm cu o pandemie la nivel global și, brusc, totul s-a complicat. S-a instituit *lock-down*-ul și a trebuit să renunțăm pe moment la proiect. Nu era doar atât: pentru 2020 aveam

pregătite multe proiecte, atât de multe încât aproape se suprapuneau unele dintre ele. Șocul meu a fost major!

Ai suspendat totul...

Nici nu-mi puteam asuma perioada asta ca pe o vacanță. Avusesem această vacanță în 2019, nu voiam o alta. A intervenit o întrebare majoră: dacă am avut o perioadă liberă și urmează o nouă perioadă liberă, eu ce vreau să mai fac ca regizor, ca om? O întrebare puternică și periculoasă, mai ales că nu cred că teatrul trebuie să se adapteze atât de brusc noii realități.

Primele reacții ale teatrelor au fost de a căuta prin arhive spectacole de altădată pe care să le ofere ca o compensație pentru inactivitatea din prezent.

Pentru mine asta a fost o experiență dură, ușor jenantă. Nu pot nici acum să mă uit la spectacole filmate. Se difuzau atât de multe spectacole filmate prost, cu o calitate a sunetului înfiorătoare... Mi se părea că ideea aceasta e atât de greșită încât oameni care nu au mers la teatru nici nu o vor face de acum încolo. Dacă publicul înțelege că acesta e teatrul, o filmare îndoielnică pusă la dispoziția lui gratuit, nu mai are nicio legătură cu mine, nu mai vreau să fac asta. Am început să verific dacă ceea ce facem noi ca actori, regizori, oameni de teatru s-ar putea transfera în online.

Am zice într-un nou limbaj, deși nu este un limbaj absolut nou. În ultimii ani au mai existat exersări ale acestor formule.

Clar! Să ne gândim doar la proiectele de la Rimini Protokoll și la multe alte adaptări la zona digitală de dinainte de pandemie.

Un semnal îl dăduse și Lepage, cu *Hamletul acela uimitor*...

Exact, cu afluxul acela de tehnică adus pe scenă. Alte proiectii nu au mai avut de-a face cu raportul clasic dintre scenă și sală.

„De ce să nu pun eu mâna pe telefon și să vorbesc cu toți managerii de proiect cu care trebuia să lucrez în 2020?!”

Primul proiect teatral românesc din perioada pandemiei a fost *Exeunt*, făcut de tine la Reactorul din Cluj. Hai să vorbim despre acel episod care ne-a tulburat pe toți, într-o mai mică sau mai mare măsură. A plecat de la tine ideea aceasta sau de la cei de la Reactor?

Deși teatrele își făceau programările pentru luna aprilie, în mine se întărea convingerea că avea să fie un blocaj de lungă durată. De ce să nu pun eu mâna pe telefon și să vorbesc cu toți managerii de proiect cu care trebuia să lucrez în 2020?! Mă interesa să aflu cine era dispus să diseminăm în online această cercetare pe care urma să o întreprindem. Primul răspuns entuziast a venit din partea Reactorului clujean, unde urma să lucrez în septembrie-octombrie în programul lor „Postuman. Abordări performative”...

INTERVIUL ANOTIMPULUI

REGIE:
Bobi Pricop

TEXTE:
Lavinia Branîște

MUZICĂ:
Eduard Gabia

VIDEO:
Dan Basu

PROGRAMARE ȘI SUPORT TEHNIC:
Mizdan

cu: Bianco Erdei, Cătălin Filip,
Oana Hodade, Lucia Mărneanu,
Lucian Teodor Rus, Adonis Tanța

80' +14

#REACTOR

Exeunt - Reactor (Cluj Napoca), regia Bobi Pricop. Primul spectacol românesc realizat în pandemie

Program cu un titlu deja relevant...

Da, ne ajuta destul de mult. Reacția promptă a colegilor de la Reactor mi-a dat foarte mult curaj. Nu m-am mai uitat la știri, nu mi-am mai pus întrebări, și m-am concentrat pe lucrul cu o echipă restrânsă, de șase performeri. Alegerea lor a ținut cont și de un aspect de natură socială: s-a optat pentru cei care nu mai aveau alte contracte care să le asigure venituri în acea perioadă.

Repetițiile urmau să se țină numai în online?

Eram în *lockdown*, nu aveam voie să ieșim din casă. Ne confruntam cu niște restricții foarte dure, dar și cu panica, mult mai mare ca acum, de a nu ne îmbolnăvi.

Erai familiarizat cu platformele video pentru comunicare? Le-ai mai folosit în trecut?

Niciodată pentru repetiții. Doar în plan personal, pentru a ține legătura cu oameni apropiați mie, aflați la mari distanțe. Și asta doar atunci când era absolut necesar. A fost așadar o noutate absolută. În primul rând ca lucru. Ne-am trezit aruncați fără niciun fel de repere în aceste întâlniri online. O cooptasem pe Lavinia Braniște ca dramaturg, pe Dan Basu din zona de arte plastice și videoart. Ușor, ușor am început să ne dăm teme, să verificăm ce se poate și ce nu se poate face.

Din exteriorul *Exeunt*-ului nu puțini erau cei care așteptau cu interes să vadă ce

scoateți. Ni se părea la acel moment că ar trebui să fie și un *statement*, o formă de disidență.

Noi nu aveam percepția aceasta, eram încapsulați.

E un melanj foarte interesant între răceala tehnologiei și a limbajului în care ne vorbiți acolo și un anumit tip de căldură umană despre care aș vrea să știu dacă ai plantat-o tu în spectacol sau a venit de la sine.

Cred că a venit de la sine. Mulți dintre noi eram însingurați, o singurătate... alienantă, fără orizont.

Postumanul nu putea pleda decât pentru umanitate, ca în finalul *Exeunt*-ului.

Am ajuns acolo, într-adevăr. Ieșirea din case, de la final, a avut legătură și cu parcursul repetițiilor. A existat un moment în care am simțit că nu mai avem ce să mai căutăm. Ce să mai facem cu o lampă, cu un ecran, cu un televizor?

Simțeați că intrați într-o zonă de artificialitate?

Clar! Limitați tehnologic, constrânși ca buget... La finalul *Exeunt*-ului, ieșeam din case și făceam acel drum spre teatru, spre locul în care ne practicam meseria. Era interzis să ieșim, iar când a apărut tema aceasta a fost super-emoționant pentru noi toți, emoție care, cred, se simte și în spectacol. Toată lumea și-a făcut declarații false...

Așadar *Exeunt* are și o latură contravențional-penală... (râdem)

De gherilă... Între timp venise primăvara, înfloriseră copacii, lumea se schimbase și abia atunci toate exercițiile, toate temele pe care le inițiasem au început să se coaguleze. O lună jumătate fusese un laborator fără o direcție clară, situație care pe mine mă bucura – îmi place necunoscutul -, însă pe performeri îi frustra. Cel mai complicat era că trebuia să renunțăm la toate formulele clasice de a lucra unii cu alții, de a da indicații la scenă și așa mai departe. Singura formulă viabilă ni s-a părut cea cu teme lucrate de fiecare în parte.

În esență, funcția regizorului rămâne aceeași?

E foarte dificil de răspuns. A fost singurul proiect în care am lucrat total de la distanță. Abia în ultima săptămână am putut să pun niște detalii la punct, să mut o cameră, să fac niște schimbări în spațiu...

Ați avut și asistență tehnică, cineva specializat?

Sunt doi artiști, Răzvan Rusu și Dan Basu, care au venit cu zona lor de experiență și de căutare. A fost problematic, însă, pentru toată lumea... Cum să pui laolaltă 12 *feed*-uri de la te-

lefoane și laptopuri, cum să facem un montaj din ele, cum să punem tot felul de efecte...

Reacțiile cum au fost?

Singurele pe care le-am experimentat pe viu au fost cele de la Tiff, când spectacolul a fost prezentat cu public. A fost extraordinar, cu atât mai mult cu cât puteam, după mult timp, să văd un grup de oameni privind un produs artistic. La momentul premierei, însă, era atât de dur și de complicat ceea ce trăiam cu toții, încât era dificil să ai un raport obiectiv. Îți trebuie o anumită distanță pentru a evalua spectacolul care încă mai funcționează ca un *trigger* emoțional pentru acea perioadă atât de dificilă.

Rămâne, crezi, un spectacol document? Ai încercat să dai și această dimensiune spectacolului?

Sigur! Sunt zeci de ore de material care n-au intrat în spectacol. Au fost înregistrate și toate întâlnirile noastre. Din acele bruturi cu siguranță se poate face un film. Există și momentele noastre de panică, dar și acel episod drag mie din repetiții în care am făcut o cină comună. Fiecare în casa lui, din Cluj, București, Baia Mare, Elveția, a gătit, cu procesul gătirii filmat, și a cinat împreună cu ceilalți.

„Încă sunt pași mici. Dacă e să compari marile spectacole care se fac în Europa, în Rusia, în America, atunci înțelegi că mai avem mult de lucru”

Live-ul de la Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu a fost, după *Exeunt*, următorul tău proiect. Prin ce diferă în mod esențial cele două spectacole?

Dacă, într-o primă fază, am putea spune că *Exeunt* e într-o zonă de video-art, prezența puternică a lui Dan Basu în echipă, modul în care am experimentat duc spre ceea ce se numește poem video. Și astăzi, când se joacă, fiecare performer rămâne acasă la el, comportându-se ca atunci, când a fost creat. Dincolo, la Sibiu, am avut situația fericită de a repeta într-o primă fază izolați, iar apoi, circa trei săptămâni, la scenă. Cu alte cuvinte, am fost mai aproape de normalitate.

De altfel, între cele cinci „capitole” distincte ale spectacolului, utilizezi frânturi din bucătăria internă. Cumva, e o distanțare brechtiană, destul de atipică, dar asumată estetic de tine.

Cu *Live-ul* ne-am apropiat, cred, mai mult de cinematografie decât de video-art. Ca și cum ar fi cinci scurt metraje create pe scenă și transmise live.

Te temi de învecinarea aceasta cu cinematografia? Ți se pare un risc?

E un risc în măsura în care încă nu am o experiență reală în acest domeniu. Am avut norocul să îl am în echipa de la Sibiu pe Mihai Popa, un foarte bun specialist în montaj de film. El a ținut tot proiectul în brațe, asumându-și virajul spre cinematografie. E un montaj făcut live între cinci camere pe scenă ce creează un dinamism complex.

Ați conceput și o variantă *on site*?

Funcționează și în formulă *on site*. În timp ce e transmis online pe internet, este transmis și pe scenă către patru zone în care e amplasat public. Ca spectator poți vedea unul dintre personaje. Ai la dispoziție și un ecran pe care îți apare montajul final, unde vezi și personajul din față, dar și pe cel din spatele paravanului, vizibil pentru cealaltă parte a publicului, aflată vis-à-vis de tine.

Trebuie precizat că spectacolul *Live* a făcut parte din selecția Festivalului Național de Teatru de anul acesta, în secțiunea „Esteticile pandemiei”. Revenind, cei care te urmărim de niște ani am remarcat la tine o preocupare constantă pentru tehnologiile scenice. Asta deși dacă ne amintim de spectacolul tău de licență cu *Jocuri din curtea din spate*, nu prea anunțai nimic despre drumul pe care aveai să o apuci...

INTERVIUL ANOTIMPULUI

Gândind retrospectiv, cred că și acolo, și la *Profu de religie*, spectacol și el selecționat în FNT, chiar dacă nu foloseam tehnologia în sine, există o tehnică de lucru sau o estetică ce se apropie de montajul de film. E clar un *background* de seriale, de filme, de tăieturi rapide care s-a aplicat acolo.

Primul spectacol cu tehnologie explicit folosită cred că e, totuși, *Pisica verde*, spectacol pe care l-ai făcut la Iași.

Și în *Pisica verde*, și în *Iluzii*, de la Naționalul craiovean, am căutat să aduc în echipă un artist sau un tehnician care să fie rupt de zona aceasta a teatrului. Am sperat că pot aduce astfel ceva inedit, o formă de cercetare nouă pentru teatru, care să devină un fel de resort dramaturgic.

Mă gândesc și la *O întâmplare ciudată cu un câine la miezul nopții* de la Teatrul Național București, unde, cu ajutorul tehnologiei, recompuneai universul mental al unui adolescent autist. Aș vrea să te întreb, cât e de avansat teatrul românesc la capitolul tehnologie?

Foarte puțin avansat. În mare parte, situația are legătură cu lipsa de viziune și de strategii culturale.

Ți se pare o opoziție principială la noile tendințe?

Nu, mai degrabă cred că e vorba de ignoranță.

După părerea mea, tonul ar trebui să-l dea regizori dispuși să se aventureze pe teritoriile

acestea încă nefamiliare. În teatrul românesc eu nu cunosc prea mulți astfel de regizori...

E dificil să impui asta unui teatru cu o anumită tradiție, cu un anumit tip de lucru... Când e o săritură prea bruscă, poate deveni crispant. Ține mai mult de o strategie pe termen lung, implicând și educația percepției, crearea unor trepte repertoriale, încât să ajungi de la *Chirița în provincie* la ceva total diferit.

Observ, în schimb, de ani buni, tentația unor regizori de a insera în spectacole clasice elemente de tehnologie, în special în zona *light-design*-ului, a *video-mapping*-ului și așa mai departe.

Inevitabil. Sunt elemente cu care lucrăm ca artiști, ca regizori... Dacă ele există ca instrumente, dacă teatrul ți le pune la dispoziție, le folosești. Teatrul nu este străin de tehnologie. De la becuri incandescente până la mapări video și realitate augmentată, despre tehnologie vorbim.

Unele teatre au înțeles că trebuie să investească în așa ceva. S-au făcut achiziții, însă...

Încă sunt pași mici. Dacă e să compari marile spectacole care se fac în Europa, în Rusia, în America, atunci înțelegi că mai avem mult de lucru. Nu e vorba, însă, doar de tehnologie. Folosită în sine, ea nu ajută prea mult; contează cine o folosește, cum o folosește, care e gradul de obișnuință a publicului, cum îți antrenezi publicul să înțeleagă noi propuneri.

Acum, în plină pandemie, există tendința multora de a intra în acest teritoriu pe care nu-l stăpânesc și în care nu simt o nevoie reală de a cerceta.

E bine, totuși, că încearcă. E inevitabil să te lovești de probleme. Să faci întâi prost, să îți dai seama unde ai greșit, și pe parcurs să devii tot mai bun. Ține tot de experiență și antrenament. Cred că e lăudabilă orice încercare, atâta timp cât demersul este onest și nu ai pretenția că spui mult mai multe decât reușești de fapt să transmiți.

Mai e variabila publicului... Cât de deschis simți publicul românesc pentru experiențe cu totul neobișnuite?

E foarte greu să-l coagulez într-o entitate pe care să o numesc „public”. Mi se pare super divers ceea ce se întâmplă. Bineînțeles, există și un public interesat de tipul acesta de diseminări ale teatrului sau ale artiștilor în online. Sunt nostalgicii, cei care merg frecvent la teatru și care acum urmează teatrul pe online, dar cred că există și o nișă nouă, un public tânăr care nu a fost încă la teatru, dar pe care îl poți prinde într-un proiect online, unde dramaturgia seamănă mai mult cu ceva ce se apropie de un joc video.

Simți că tu, ca regizor, ai acum în atribuții și educarea percepției, orientarea ei către noutate.

E o responsabilitate foarte mare, cred. Și

foarte dificilă... Nu există o experiență anterioară pe care să ne bazăm, nu există atât de multe proiecte și nici nu știi clar cui te adresezi.

Cât de mult te-ai gândit la public în timpul lucrului la *Exeunt* și *Live*?

Sincer, nu-mi dau seama... E atât de vag, de abstract publicul acesta... Vedem raportări cu milioane de vizualizări care nu știu ce legătură au cu realitatea concretă. Multe vizualizări se fac pe vizionări de o secundă, deci nu au relevanță reală. Te uiți pe statistici oficiale și vezi că persoane care au stat de la minutul 0 la minutul 50 sunt foarte puține, restul au dat cu *skip*, au închis. Prefer să mă pun pe mine în rolul spectatorului, așa cum fac și în munca mea de regizor în sala de teatru, să fac niște produse care să mă intereseze pe mine, chestionându-mă și chestionând echipa dacă noi am fi interesați să vedem așa ceva online. Aici vine partea cea mai dificilă, mie mi-e foarte greu să mă uit la teatru online.

Nu ți-ai făcut deprinderea asta sau crezi că nu te vei uita nici în viitor? E o chestiune de obișnuință?

În special când văd spectacole înregistrate, am impresia că țin de un moment trecut fără legătură cu realitatea noastră cotidiană. Le iau ca pe exponate dintr-un muzeu, poate o chestie documentară. Am salvat multe dintre spectacolele difuzate, promițându-mi că le voi vedea mai târziu. Pe de altă parte, însă, nu e formată nici

obișnuința aceasta, a mea, a publicului, de a urmări într-o anumită perioadă o anumită producție. Dacă ne gândim la experiența de a merge la teatru, ea implică un adevărat ritual. Știi cu ceva timp înainte, citești despre spectacol, te pregătești sau nu pentru întâlnirea cu acel spectacol, mergi singur sau cu cineva, există drumul spre teatru, socializarea din foyer, un pahar sau o cină după. Un astfel de ritual nu mai poate exista acum. Ok, păstrăm caracterul de „acum” al teatrului, îl transferăm în online, însă constatăm că ne lipsește obișnuința ca la ora 19 să ne așezăm în fața laptop-ului pentru a urmări teatru.

Mai e o nuanță importantă: actul de a fi spectator nu mai e un act public, ci unul privat, ceea ce modifică radical raportarea la ceea ce numim „scenă”. Laptopul are pretenția acum de a deveni „scenă”.

Există și proiecte care implică activ spectatorul, marșând tocmai pe ideea asta de a crea o comunitate în jurul unui produs artistic. Vezi, mă și feresc să numesc „teatru”, folosesc termeni precum „proiect”, „produs”. Suntem artiști de teatru care lucrăm într-un mediu pe care nu m-aș grăbi să-l numesc teatru.

Poate e post-teatru, apropo de post-umanism, de post-dramaturgie...

Mi se pare încă prea devreme să decidem, să punem etichete. Marea mea problemă e alta,

deocamdată: nu am nicio experiență, nu-mi place să urmăresc teatru în online, însă mă văd pus în situația de a crea pentru online.

Online-ul cere un anumit tip de dramaturgie sau te poți împăca și cu dramaturgia clasică, desigur, cu adaptările de rigoare?

Nu știi, nu îmi e foarte clar. Teatrul are regulile lui, convențiile lui, actoria lui, toate diferite de film, care e o experiență de altă natură. Când le vezi transplantate pe un ecran, nu ți-e ușor să le accepți.

Imediat după încheierea FNT, ediția online de anul acesta, George Banu, unul dintre cei mai importanți teatrologi europeni, a scris un text și l-a făcut public. Face acolo o pledoarie a online-ului, ajungând la concluzia că și-ar putea asuma această nouă paradigmă.

Da, ce să zic... Eu îmi doresc enorm să revin la experiența unei săli de spectacol, însă sunt conștient că în perioada aceasta trebuie să facem absolut orice pentru a continua să existăm. Cred că ceea ce dezvoltăm acum va funcționa și mai departe, în paralel cu teatrul. O alternativă... Mă uit și la Teatrul Național din Craiova unde avem programul Videofonia, în care Alex Boureanu și Vlad Drăgulescu, directorii teatrului, și-au propus să realizeze câteva producții special pentru online, asta indiferent de ce se va întâmpla în viitor din punct de ve-

dere pandemic. Teatrul Național Sibiu a creat, la rândul său, Scena digitală, unde produc, dar și preiau spectacole din repertoriul teatrului.

Îți dai seama, și scenografiile trebuie să se reinventeze. Noțiunea de decor capătă noi conotații...

Sigur! Sunt tot felul de intersecții cu filmul, cu video-art-ul, cu zona de jocuri video.

Momentan, marea dificultate și provocare mi se pare că ține de păstrarea esenței teatrului, prezența.

Așa e! În martie mi se părea capital ca *Exeunt* să se desfășoare live de la ora de... la ora de..., cu mixaj live, cu totul live... Plus că nu ne-am dorit ca spectatorul să poată vedea spectacolul în afara aceluia live. Acum îmi dau seama că s-ar putea să nu fie o soluție viabilă. Când m-am obișnuit să văd conținut video pe streaming în orice moment decid sau am chef, mă simt foarte constrâns să îmi fac programul în funcție de o propunere de teatru live. Ajung la concluzia că mai importantă decât caracterul de live este calitatea produsului în sine.

Cum ți s-a părut comportamentul actorilor cu care ai lucrat în aceste luni? Sunt alarmați, încearcă să se adapteze? Apar noi stilistici în jocul lor?

Ce pot spune deocamdată e că observ o mare dorință a lor de a fi pe scenă, de a juca, dorință nu foarte împlinită de lucrul online. E complet

nou, ne fuge tuturor pământul de sub picioare. Nici nu știm ce ne așteaptă din punct de vedere financiar, bugetar...

Ai observat, statul începe să dea semne că nu e dispus să tolereze tele-munca sau alte formule dificile de normat. Mă gândesc la cazul de la Arad, care creează un precedent.

Toate aceste situații trebuie aduse în dezbatere publică, discutate, analizate. Întâmplările de la Arad, de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, dar și din alte părți, pot schimba percepția asupra teatrului și asupra artiștilor, deci trebuie tratate cu foarte multă seriozitate.

Revenind la actori, apare riscul de profesionalizării?

Apare tot timpul, însă acum, da, mai mult ca niciodată... Sunt teatre care au conștientizat riscul acesta și iau măsuri. La Teatrul Craiovean, unde lucrez, se reiau spectacole, se reiau repetiții, se repetă texte. Se încearcă păstrarea spectacolelor ce nu pot fi jucate momentan în fața publicului.

În vara aceasta s-a încercat scoaterea teatrului în exterior. Ți se pare o soluție?

Sunt anumite tipuri de spectacole care pot fi jucate în *outdoor*. Nu dispunem în România de spații adecvate. Improvizăm, uneori funcționăm, alteleori nu. Iar adaptarea brutală a unor spectacole pentru a fi jucate în exterior nu are rezultate prea bune. E de înțeles, însă, dorința ma-

INTERVIUL ANOTIMPULUI

nagerilor de a-și continua activitatea și de a păstra via relația cu publicul.

Îți propun, pe finalul discuției, să vorbim despre viitor. Îți permiți luxul de a face planuri pe termen lung?

A fost un timp în care știam ce voi face cu doi ani înainte. Acum știu ce proiecte ar trebui să fac anul viitor. Sper să le realizez, într-o formă sau alta.

Există riscul ca acest drum pe care ne aflăm să fie unul ireversibil?

Cred că se întâmplă pe multe paliere ale vieții și ale artei. Iar teatrul nu va fi cruțat... Însă întâlnirea dintre un actor și un spectator și magia acestei întâlniri, cum spune Peter Brook, nu va dispărea niciodată.



Scenă din spectacolul *Live*, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu
Regie: Bobi Pricop

Laura TERENCE

Actori români pe scenele lumii, actori străini pe scenele românești în secolul al XIX-lea

Până la apariția dramaturgiei naționale, teatrul secolului al XIX-lea din țările române s-a aflat sub influența teatrelor europene prin prelucrări, localizări, traduceri ale reprezentațiilor de succes de pe scenele Comediei Franceze, ale Burgtheater-ului ori ale teatrului italian.

Inițial, se susțineau spectacole în saloanele boierești ale vremii, reprezentându-se canțonete, vodeviluri, drame și comedii într-un act, dar în mod special piese ale teatrului liric și concertate. Afișele erau adesea tipărite în limba franceză, invitați – nume sonore ale scenei europene.

Primul teatru propriu-zis, cu statut de instituție de sine stătătoare, a fost deschis la Iași de Baptiste și Joseph Foureaux, care au construit, la 1832, cu avizul Comunei Iași, pe urmele unei vechi case boierești, „Teatrul de varietăți”.

În 1836, a luat ființă la Iași Conservatorul filarmonico-dramatic unde, printre profesori români, au predat și profesori italieni și francezi.

În anul următor a avut loc primul spectacol al promoției Conservatorului în limba română, afișele fiind publicate bilingv, română și franceză.

Trebuie menționat că teatrul nu era încă un bun de larg consum, era dedicat în exclusivitate aristocrației, în special bărbaților, și așa va rămâne până în 1879, când se menționează pentru prima dată prezența femeilor, pe locurile din stal, la teatru.

Anul 1840 este cel al înființării primului Teatru Național din România: Teatrul Mare de la Copou a luat ființă la Iași prin unirea trupelor românești și a celei franceze sub direcția generală a lui Alecsandri, Kogălniceanu și Negruzzi, direcția scenică – Joseph Foureaux.

În deceniile ce vor urma, la direcția Teatrului Național de la Iași s-au aflat, alternativ, personalități ale culturii române, actori, regizori, directori ai teatrului francez din Iași, ai trupei germane din Iași sau ai teatrului italian din Iași. Astfel, în 1848, direcția Teatrului Mare de la Copou a fost preluată de Victor Boireau Delmary, actor și director al trupei franceze. Tot el a adus și prima trupă de teatru italian, ce s-a stabilit la Iași începând cu 1851, dând spectacole de operă italiană.

Deschiderea Teatrelor Naționale din București și Craiova a dus la necesitatea organi-

zării, a creării de statute, iar model a fost Comedia Franceză. Repertoriul teatral era alcătuit în special din traduceri, prelucrări, localizări adesea nu prea reușite, dar se făceau eforturi în vederea alcătuirii unui repertoriu național autentic. Evenimentele ce au stimulat formarea repertoriului, dar și a școlii de artă dramatică românești au fost turneele marilor actori ai scenei europene secolului al XIX-lea în România.

La dorința publicului românesc, datorită ecurilor din toată lumea, în stagiunea 1878 – 1879, au venit în România Ernesto Rossi și Tomaso Salvini. Ernesto Rossi a jucat la Iași, în ianuarie 1879, patru spectacole: *Hamlet*, *Ludovic XI*, *Macbeth*, *Othello*. Despre cum a jucat Rossi rolul Othello, criticul dramatic Frédéric Damé a scris: „E cu neputință să-și închipuiască careva groaza ce cuprinde pe spectator. Vom zice chiar că teroarea e prea mare...”.

Este perioada când se fac eforturi pentru a trimite pe cei mai buni dintre actori la studii la Paris. Astfel, Ștefan Vellescu, timp îndelungat profesor de artă dramatică la Conservatorul din București, a fost elevul lui Régnier, societar al Comediei Franceze.

În 1879, actorii Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu au fost elevi ai Comediei Franceze, avându-i ca profesori pe Edmond Got, Louis Delaunay, François Régnier, fiind deosebit de apreciați de aceștia.

Despre Grigore Manolescu se știe că a studiat 10 ani rolul Hamlet, până a hotărât să-l pună în scenă, iar Aristizza Romanescu a fost special la Londra luând lecții de la actrița Ellen Terry pentru rolul Julietei, și a frecventat, împreună cu Grigore Manolescu, teatrele londoneze pentru a urmări piesele lui Shakespeare în interpretarea marelui Irving.

Renumita actriță franceză Sarah Bernhardt a venit în trei rânduri în România (1881, 1888, 1893) susținând spectacole în Iași și București. Turneele mării actrițe luau întotdeauna caracterul unui adevărat eveniment, nu doar artistic, dar și monden, deoarece toaletele pe care frumoasa actriță le purta în rolurile sale „obligau” doamnele epocii la ținute pe măsură, comenzile la casele de modă din străinătate, dar și românești făcându-se cu luni înainte de eveniment. Turneele sale stârneau atâta entuziasm, încât teatrul românesc era suspendat pe perioada reprezentațiilor sale. Se jucau: *Dama cu camelii*, *Tosca*, *Fedora*, *Adrienne Lecouvereur*, *Frou-frou*, *Fedra*, *Jane d’Arc*, *Le maitre de forges*, *Françillon*.

În turneul pe care l-a întreprins Benoit Coquelin-aîné în România, s-a oprit și la Iași pentru două reprezentații, pe 14 și 15 noiembrie 1887. S-au jucat piesele: *Une parisienne*, *Don César de Bazan*, *Tartuffe*.

În 1889, timp de două săptămâni, 27 ianuarie – 8 februarie, marele actor italian Ernesto Rossi, care fusese sărbătorit în mai multe rânduri pe

scenele teatrului românesc, a ținut să mulțumească încă o dată publicului prin lungul său turneu de „adio”. S-a jucat: *Hamlet, Regele Lear, Othello, Ludovic XI, Schylock, Macbeth, Kean, Sullivan, Moartea civilă*.

Anul 1894 a dat șansa publicului român de a vedea alți doi maeștri ai scenei pariziene. În februarie 1894 are loc turneul Mounet-Sully. În ziua de 12 februarie s-a jucat pe scena Naționalului ieșean *Hamlet*, în rolul Ofeliei, Eugenie Segond-Weber. La București s-a mai jucat: *Antigona, Cidul, Ernani, Ruy Blas, Oedip Rege, Andromaca*. La 19 aprilie 1894 s-a început seria spectacolelor trupei conduse de André Antoine. S-au jucat: *Strigoii, La Dupe, Mariage d'argents, La fille Elisa, Un faliment*. Succesul a fost de necontestat, Antoine promițând că va reveni în România. A revenit în 1897 cu Turneul Josset, însoțit de Jean Coquelin și Camille Dumény.

Teatrele românești ale sfârșitului secolului al XIX-lea devin adevărate centre artistice. Notabile sunt concertele date de Adelina Patti, Carlotta Patti, Pablo Sarasate pe toate scenele din țară.

Actorii și cântăreții români continuă să primească aplauze în teatrele din străinătate. Agatha Bârsescu a obținut un contract pe cinci ani la Burgtheater din Viena, ca primă tragediană (1884) și a apărut în spectacolul festiv cu prilejul inaugurării noii clădirii a Burg-ului vienez (1888). Elena Teodorini a avut turnee în

Italia, la Scala din Milano, fiind și prima româncă ce a urcat pe prestigioasa scenă. Profesoară la Académie Lyrique din Paris, după o perioadă de mari succese europene, a mers în turneu în America. Haricleea Darclée a fost ovaționată la Opera din Paris în rolul Julietei din opera lui Gounod și a fost angajată de Opera Imperială din Petersburg. Pentru vocea sa inconfundabilă a scris Verdi *Traviata*. A fost admirată de însași Sarah Bernhardt, de Puccini, iubită de Don Carlos, regele Spaniei. Ea a fost și printre primele voci ce au fost înregistrate vreodată.

Un alt român, Eduard de Max, a absolvit în 1891 Conservatorul din Paris (clasa lui Gustave Worms), obținând premiul I la tragedie și comedie. La 1 septembrie 1891 a debutat pe scena Teatrului Odeon cu rolul lui Neron din *Britannicus* de Racine, iar în 1893 a trecut la teatrul Renaissance, condus de Sarah Bernhardt, alături de care a jucat rolul principal din *Regele Romei*.

Turneul Grigore Manolescu la Viena

– primul turneu românesc în afara țării

În vara anului 1891 Manolescu a alcătuit un ansamblu de actori de la Teatrul Național din București și de la Iași, actori din generații diferite, în jur de 30 de persoane. Manolescu nu a pretins nicio subvenție oficialilor teatrului, mulțumindu-se cu închirierea a doar câtorva costume din garderoba teatrului. Aristizza

INTERFERENȚE

Romanescu povestește în memorii că, pe parcursul celor șapte zile cât a durat drumul pe Dunăre la Viena, Manolescu „se apropia de Viena ca de câmpul unei viitoare victorii”. Din nefericire, impresarul trimis din țară să pregătească spectacolele, a cheltuit banii destinați reclamei. În afară de trei rânduri pe afișul comun, de format mic, al teatrelor, niciun fel de reclamă.

La 9 iunie 1891 s-a dat la Carl Theater primul spectacol cu *Hamlet*. În sală se aflau numeroși actori ai Burg-ului printre care Sonnenthal, Lewinski, Agatha Bârsescu, care a felicitat interpretarea lui Manolescu, în rolul lui Hamlet, a

Aristizzei Romanescu, în rolul Ofeliei, și a tânărului Iancu Petrescu – în rolul Actorului. A doua reprezentație s-a făcut cu *Mândrie și amor* în care Aristizza Romanescu a fost comparată de cunoscători cu marile actrițe ale lumii. Al treilea spectacol a fost un adevărat triumf. Sala era deja plină. Se aflase de valoarea trupei românești, publicul ovaționa la scenă deschisă, ziarele au relevat talentul cu totul excepțional al celor doi protagoniști: Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu. Ultimul spectacol a fost cu *Nerone*. Atât publicul, cât și presa au elogiat valoarea trupei românești.



Trupa Manolescu în turneu la Viena (Arhiva MNLR Iași)

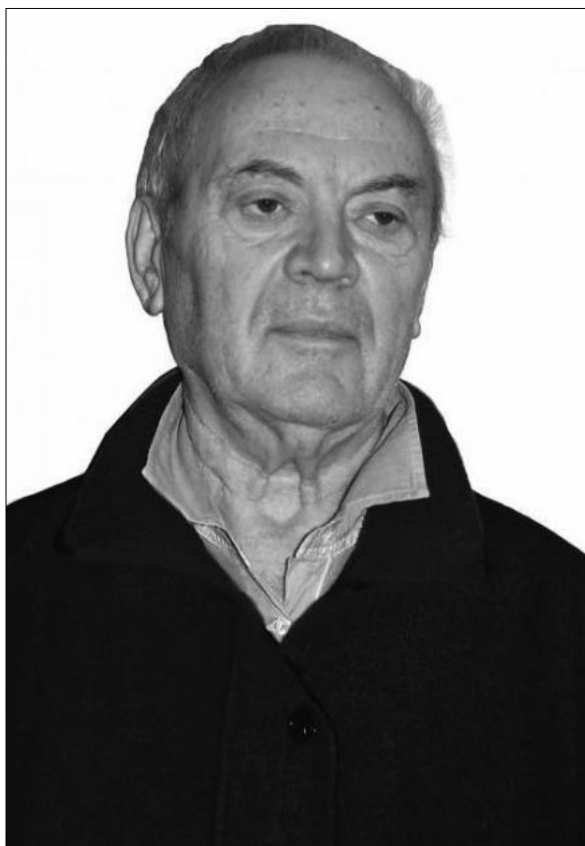
Mircea COLOȘENCO

Marian Popa *versus* Prozator postmodern

Pentru a fi *historically correct*, deosebim în epistemul comparatistului literar Marian Popa o sorginte existențialist-deconstructivistă-behavioristă, atât în contradicțiile ființei într-o alegere a absenței unui sens rațional al sentimentului absurdității umane, conform preceptului antic *reductio ad absurdum*, cât și de germanicul *Angst*/ spaima-disperarea-nimicul unui scop în Univers, pentru evaluarea științifică a comportamentului și a cauzelor sale.

Prin destinul de universitar la catedrele instituțiilor de profil din București (1966-1982) și Köln (Gastprofessor, 1983-1988), cu stagiu de bursier al Fundației Humboldt, la Stuttgart (1973), refuză întoarcerea în România, după 1989, continuând activitatea care l-a consacrat de cercetător inițiat al valorilor deplinătății/ armoniei/ purității scrierilor ca artă a cuvântului. Condusese Clubul Studenților din cadrul Facultății de Filologie a Universității bucureștene și editase volumele: *Homofictus* (1968), *Dicționar de literatură contemporană* (1971, 1977), *Camil Petrescu* (1972), *Forma ca deformare* (1975), *Co-*

micologia (1975, premiată de Asociația Scriitorilor din București), precum și romanele antiliterare *Doina Doicescu și Nelu Georgescu* (1977), *Podul aerian* (1981) ș.a.



Marian Popa

Ca publicist, colaborând încă din 1964, student fiind, la revistele vremii: „Amfiteatru” „Vatra”, „Viața studențească”, „Viața românească” ș.a., s-a implicat în momentele culturale respective, cum a fost conglomeratul de experiențe de după „Tezele din 1971”, dar și în cazul plagiatului *Incognito* de Eugen Barbu. Articolul în chestiune a fost publicat la intervenția lui George Macovescu, Președintele Uniunii Scriitorilor („România literară”, nr. 5, 1 februarie 1979), scandalul provocat de „România literară” având mize morale diferite în cele două tabere pro-contra și final confuz în dramatizarea subiectului disputat separat de grupările de internaționaliști și de patrioți la nivelul CC al PCR.

Nu-i va fi iertată poziția forte la finele anului 1981, când în articolul *Două perioade de mediocritate literară* („Săptămâna”, nr. 577, 25 decembrie 1981), se arată profund mirat de sterilitatea literaturii în epoca terorii și conducerii imperiale napoleoniene, text publicat la declanșarea campaniei de aniversare a zilei de naștere a lui Nicolae Ceaușescu. Paralelismul este supervizat de Cenzura partinică și de stat, măsura fiind drastică: rubrica desființată, iar autorului ridicându-i-se dreptul de semnătură, reflex întârziat după intervenția sa acidă la întâlnirea cu Nicolae Ceaușescu din 26 august 1980, cu 22 de scriitori ce se considerau dezavantajați de Partidul-Stat!

II

Emigrat în Germania Federală, vizitându-și post-decembrist țara natală (ne)invitat la manifestări culturale, unele periodice, de ex. „Litere” (revistă lunară, de Cultură a Societății Scriitorilor Târgovișteni, cu subredacție la Chișinău/Moldova), l-a cooptat printre Seniori Editori, dar colaborează și la alte publicații.

Surprinde comunitatea postmodernă de Breaslă prin editarea unui op masiv titrat în specific personal *Istoria literaturii române de azi pe mâine. 23 august 1944 - 22 decembrie 1989* (Editura Semne, București, Ediția I, 2001, vol. 1-2; ediția a II-a, 2009, revizuită și augmentată, 1-2, pag. 1111-1195), în care radiografiază creația beletristică națională dincolo de caracterul ilustrativ printr-o tematizare cu argumente credibile în condamnarea imposturii clișeeilor industriale selectate din lumea avortată cum-necum la finele tenebrosului An '89...

Reverberația provocată în arealul *politically correct* pentru exagerări/ inadvertențe a fost promptă la distinșii exegeți Nicolae Manolescu, Dan C. Mihăilescu, Alex. Ștefănescu, Cristian Sandache ș.a., în contradicție cu George Pruteanu, Vasile Andru ș.a. Anatema dură/ perpetuă ca delator la Securitate (alături de alți magiștri: Alexandru Paleologu, Dan Zamfirescu și câți or mai fi fost!) nu l-a mortificat. Dimpotrivă.

III

Astfel, depune spre apariție la Editura Dacia din Cluj-Napoca cartea *Excubus* semnată Armani Apparto, știre publicată la 30 decembrie 2011. Ceva n-a mers, întrucât un fragment cu același titlu al romanului a fost reprodus în revista „Litere” (Găești, XV, 5, mai 2014, pp. 65-67), cu mențiunea că volumul se află în pregătire la Editura Bibliotheca din Târgoviște. Lansarea lui a avut loc în cadrul Colocviilor de Marți de la Academia Internațională Eminescu, Casa de Cultură a Sectorului 2 din București, în ziua de 24 iunie 2014, urmată în aceeași locație, la 26 august 2014, de cartea *Daecubus* semnată Inmaar Popaart, amfitrionul manifestării fiind scriitorul indianist Dr. George Anca, iar moderator – criticul de artă Sorana Georgescu Gorjan, fără a dezvălui identitatea autorilor volumelor respective.

Ulterior, cele două romane sunt lansate de Editura Bibliotheca la standul propriu de la Pavilionul Central Romexpo, în cadrul Târgului Internațional Gaudeamus. Carte de Învățătură, vineri 21 noiembrie 2014, împreună cu alte lucrări ale membrilor Societății Scriitorilor Târgovișteni, prezentatori fiind Aurel Maria Baros, Tudor Cristea, Dan Gîju și Florentin Popescu; nici domniile lor n-au dezvăluit secretul că cei doi autori cu nume inexistente în onomasiconul român sunt anagramele unuia și aceluiași... Marian Popa.

În anul următor, la Salonul Internațional de Carte Bookfest din Capitală (20-24 mai 2015), la care Editura Bibliotheca din Târgoviște nu a avut stand propriu, scriitorul George Motroc a răspuns la întrebările din *Top 10 cărți lansate* atunci, declarând: „Pe primul loc, se plasează *Comedia Cubata* a enigmaticului și surprinzătorului scriitor Popaart, volumul 3, *Daecubus*.” („Actualitatea literară”. Lugoj, nr. 49, iulie 2015, p. 12).

Referindu-se, la aceeași ediție a Salonului, în articolul *Un concert cu 700 de dirijori*, la faptul că au fost tot atâtea lansări și dezbateri de carte, scriitorul isihast Vasile Andru este și el secretos: „*Comedia Cubata* – un eveniment românesc își va avea ziua sa într-un calendar esthetos.” La întrebarea cine-i autorul, răspunde mefistofelic: „Autorul a mai publicat și un op care a fost calificat de critici drept monumental”, nenumindu-l. („Vatra veche”. Tg. Mureș, VII, 12 (84), decembrie 2015, pp. 38-39). În același număr, redacția revistei include o fotografie reprezentând pe Vasile Andru și Marian Popa la Muzeul Literaturii Române din București, în 2011, fără nici o trimitere.

Doi ani mai târziu, la ediția 21 a Târgului Internațional Gaudeamus. Romexpo București (24 noiembrie 2017), la standul Editurii Bibliotheca din Târgoviște, este întregită *Comedia Cubata* cu al patrulea volum – *Concubus* de Raiman

RECUPERĂRI

Paporta, lansarea prezentată de Aurel Maria Baros, George Coandă, Dumitru Augustin Doman, Dan Gîju, Nicolae Oprea, Florentin Popescu, cu toții – membri ai Societății Scriitorilor Târgovișteni; din nou, nici unul nu a divulgat numele real al autorului, nici nu a redactat vreo recenzie...

IV

Echidistant ca editolog, voi descrie, mai întâi, obiectele discordiei care au fost trecute cu vederea de mai toate periodicele de profil de la apariție (2014) și până în prezent (2020), inclusiv de publicația în specialitate „Bibliografia națională”! Iată-le:

Armani Apparto. *EXCUBUS*. / Prefața: / *Români la Colonia* de Horace Gange. Colecția *Proză contemporană* coordonată de Mihai Stan. Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2014, 266 pag. / Mențiune pe pagina de gardă: „*Excubus* aparține unei pentapatopii având o componentă care nu va fi niciodată tipărită.”/;

IarmanPopaart. *UNCUBUS*. / Prefața: / *Uncriticalfiction* de Horace Gange. / Se repetă Colecția și Mențiunea. / Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2014, 274 pag.;

InmaarPopaart. *DAECUBUS*. / Se repetă Colecția și Mențiunea. / Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2015, 334 pag.;

Raiman Paporta. *CONCUBUS*. / Se repetă Colecția și Mențiunea / Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2017, 384 pag.;

Capitolele din volumul *Daecubus* și copertile 1 și 4 sunt ilustrate de autor, pe cea finală fiind reproduse excerpte din conținutul fiecărui volum în parte.

Dar nu numai M. P. își semnează cele patru volume enumerate (ex/un/dae/concubus) ale pentapatopiei sale, anagramându-și numele de stare civilă și de autor de texte, ci și prefațatorul primelor două volume, respectiv Horace Gange, care nu e altul decât Dr. George Anca – poet, eseist, specialist în indianistică –, cel ce i-a lansat primele volume la Academia Internațională Mihai Eminescu și căruia M. P. i-a prefațat (*Hinduitatedodiastică*) cartea *Păguboșii lui Șiva. Jurnal indian* (1977-2017), apărută la Editura Semne din București (2017, 454 pag.). Să fie vorba de mimesis în acest caz? Și danezul Sören Aabye Kierkegaard și-a semnat volume cu pseudonime, pe care le-a criticat în altele ulterioare!

Cât privește denumirea titlurilor exhibiționiste, la prima vedere, așa numiții *Comediei Cubata*, nu sunt nici de departe derivate din lexicul latin/romanic, cu excepția lui *cubus-i* „cub”, care a dat variantele: *cubo-itum-are*: „a fi, a sta culcat”; *excubo-ui-itun*: „a străjuți, a veghea”; *decubo-are*: „a nu dormi acasă”; *concupinus-a*: „unirea

între un bărbat și o femeie fără căsătorie legală”. (apud I. Nădejde, A. Nădejde-Gesticone. *Dicționar latin-român complet*, București, 1917).

La fel, nicio legătură de sens cu denumirea formațiilor americane de rock *Excubus* sau *Incubus*, aceasta din urmă însemnând „spirit rău, coșmar”. (apud – *Dicționar englez-român*, București, 1965).

În privința sintagmei *pentapatopie*, care înlocuiește formularea consacrată *pentagramă*: „pentagon regulat”, respectiv figură simbolică, steaua cu cinci colțuri folosită de pitagoricieni ca semn secret de recunoaștere (preluată de comuniști!), amuletă numită și „secțiunea de aur”, este o creație proprie a lui M. P. de la cuvântul elen *pathopios-on*: „care excită pasiuni, patetic” (apud A. Chassang, L. Durand. *Lexique grec-français*. Huitième édition. Paris), respectiv, *chintensența*: „a cincea esență”, principiul unei substanțe, ultimul element fiind eterul, „imutabila substanță constitutivă a astrelor” (Aristotel) sau *eterul reflector*: „memoria” (Max Heindel).

V

Însă M. P. este un existențialist – „existența precede esența” (J. P. Sartre) – dublat de un stoic, căci în epistemologia stoică deosebim percepția apprehensivă, care trebuie să fie veridică,

întrucât derulează *eterna reîntoarcere*, cheia de boltă fiind etica consolărilor, a unei liniști auto-suficiente în nevoia de a recunoaște scânteia creatoare în fiecare individ pentru a extirpa prin *katharsis/ purificare* cele patru *path*-uri principale: *durerea, frica, pofta și plăcerea* numite „impulsuri excesive” de filosoful elen Zenon din Citium (cca. 394-262 î.Hr.), întemeietorul Stoicismului.

Nu credem, pe de altă parte, că ar fi absurdă inspirarea *pentapotapiei* din Arta Regală, în care *cubul* simbolizează elementele fundamentale (centrul-cercul-crucea-pătratul) ale echilibrului cosmic dintre Finit/ Infinit, în atingerea înțelepciunii/ perfecțiunii spirituale în desăvârșirea civilizației umane. (Islamicii au Sfânta Piatră Kaaba, ridicată ca Templu de Adam și, după Potop/ Diluviu, reconstruită de Avraam și fiul său Ismael.) Totuși, este o pistă greu de argumentat. La fel cum susțin unii că *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale ar fi o parodie prin înlocuirea bastonului masonic cu o epistolă...

Incontestabil este faptul că M. P. a realizat narațiunea sa bazat pe clasificările făcute cu minuție și desprinse din conștiința publică de autorii de literatură ale căror măști (lat. *persona*) devin personaje – vicii, pasiuni, instincte intermediare în cartea sa de debut editorial *Homofictus. Struc-*

turi și ipostaze (Editura pentru Literatură, București, 1968, 344 pag.), un adevărat tratat de teorie dedicat personajului literar la finalul mișcării europene structuraliste. Și nu numai acesta, ci și celelalte sinteze literare: *Modele și exemple* (1971), *Forma ca deformare* (1975), *Comicologia* (1975).

Deoarece nu ne-am propus rezumarea subiectului complex al tetraromanului cubus-ist realizat cu aplicație în cel mai fidel stil postmodern contemporan pe spirala inflației și declinului în sfera spirituală națională, într-o deplină cultură a simulacrului, spectacolul lecturii fiind decisiv în modul de formare a publicului prin hipertext, deosebind în fiecare volum câte cinci personaje negative lichidate, în ultimul sunt femeii... înșelate - formă voalată a execuției!

Paradigma postmodernă în care se înscrie *Pentapatopia* lui M. P. idealizează eterogenul și singularul într-o ceață semiotică de intertextualitate, eliberându-l de toate formele de identitate:

„*Excubus. Mă privește, deoarece nu are față. Deschid ochii.*”/ Primul volum se încheie aici, p. 266/;

„*Abia atunci îl înhață și pe el spaima. Își caută biletul de autobuz pentru București și ieși pe ușă mângâindu-l cu degetele ca pe icoana Sfintei*

Parascheva.”/ Finalul volumului al doilea, p. 274/;

„*Armain Popaart a decis: Lagomaggiore.*”/ Astfel, autorul volumului al doilea este introdus în acțiunea celui de-al treilea... p. 321/;

„*Spre final veni Concubus. Fausto știa ce aveau să discute.*”/ Iată că, în textura volumului al patrulea, pe final, apare personajul principal care-i dă titlu, p. 337, reprodus și pe coperta a IV-a.

Scris într-o structură postmodernă ca un labirint de oglinzi, romanul lui M. P. constituie o demonstrație că, bazat pe o etică iluministă, dincolo de „exil” și de „zbor” pluralist internaționalist, se pot realiza cu succes lucrări serioase în Noua Ordine a lumii recente, alăturându-se cu prisosință creațiilor în proză anterioare pentru a evita tensiunile ficționale pe care le traversează transnațional.

Cu alte cuvinte și în alt context a conchis profesionist Dumitru Micu (*Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I. O., 2000, p. 633): „Proză de remarcabilă ținută scriu și alți critici – Alexandru George, Livius Ciocârlie, Marian Popa”.

Punctum.

Emina CĂPĂLNĂȘAN

Acordul în limba română – reguli, dileme, probleme

Mereu avem calea ușoară ca opțiune! Iar limba română are soluții pentru a scăpa din încurcăturile lingvistice. Totuși, regulile mai puțin aplicate, mai complicate, poate, merită atenție și contextualizare.

Acordul predicatului cu subiectul. Dacă în mentalul colectiv cam la această chestiune se oprește acordul – potrivirea între predicat și subiect – am socotit că e bine să vorbim despre ce e mai... știut, introducând nuanțe, discutând excepțiile. Între predicatul și subiectul unei propoziții se stabilește un raport de interdependență – cele două se influențează reciproc. Totuși, termenul orientativ în materializarea acordului este subiectul, iar categoriile gramaticale esențiale implicate într-un astfel de proces sunt persoana, numărul și, în situația predicatului verbal pasiv și a celui nominal, și genul. Așadar, nu e întâmplătoare ordinea de mai sus: predicat – subiect. Se spune corect așa: acordul *predicatului cu subiectul*, întrucât predicatul se aliniază la forma subiectului, nu invers.

Deși fiecare tip de potrivire formală are ceva special, *acordul în persoană* ni se pare cel mai ofertant și în acord cu titlul.



Astfel, prezența la predicat a aceleiași informații de persoană care apare la subiect reprezintă o normă fundamentală a sintaxei limbilor cu flexiune, deci și a limbii române. Punerea în

acord a unui predicat cu un subiect simplu nu ridică probleme. În schimb, elementele componente ale unui subiect multiplu aflate la persoane diferite cere unele precizări și, desigur, atenție. Așadar, când subiectele multiple sunt la persoane diferite (la singular sau la plural), persoana I are prioritate față de persoanele a II-a și a III-a, iar persoana a II-a – față de a III-a. Pe scurt, ori de câte ori persoana I este prezentă, ea se impune. În toate aranjamentele posibile, forma predicatului este, fără excepție, de plural, ea fiind impusă de caracterul multiplu al subiectului:

Eu și tu suntem fericiți.

Eu și el vindem prăjituri.

Eu, tu și el am tras mîța de coadă tot anul.

Tu și ea veți dormi la hotel.

Situația descrisă până aici este simplă dacă avem în vedere faptul că persoana I este cea impune acordul.

Din dorința vorbitorului de a se declara solidar cu colectivitatea la care trimite subiectul gramatical, se recurge la o regulă specială de acord, care ține cont de acest factor suplimentar. În enunțul: *Niciunul nu suntem mincinoși*, subiectul exprimat prin pronumele negativ *niciunul* echivalează ca sens cu pronumele nehotărât *toți* (*toate*) și de aceea predicatul capătă forma de plural. Argumentul – sinonimia contextuală *niciunul = toți* – este unul frecvent folosit de gra-

matici. *Gramatica limbii române* (vol II, ediția a II-a, 1963: 111) extinde utilizarea formei de persoana I și la asocierea dintre predicat și subiectul exprimat prin pronumele *unul*, când acesta este echivalent ca sens cu *toți* sau cu omologul lui negativ pe plan semantic – *niciunul*.

G. Gruică propune același tratament pentru pronumele negativ *niciunul* când poate fi echivalat din punctul de vedere al sensului cu *toți*; datorită conținutului său, acest tip de pronume are capacitatea de a fi coocurent cu un predicat la pluralul persoanei I: *Niciunul n-am uitat cele întâmplante. Niciunul* este inclus în categoria lexemelor care exprimă prin parte totalitatea, alături de *fiecare, oricare*. De asemenea, oprindu-se asupra unor cuvinte care ar putea ridica probleme de acord, Mioara Avram notează: „acordul în persoană, eventual și în număr, pare uneori mai complicat decât este de fapt, datorită împrejurării că se face cu un subiect inclus, iar în absența subiectului propriu-zis, un determinant al lui sau al predicatului este confundat cu subiectul” (*Gramatica pentru toți*: 270). Autoarea formulează enunțuri în care forma predicatului este în acord cu subiectul inclus *noi*, respectiv *voi*: *Toți (sau toată lumea, toți părinții, cu toții) am contribuit.; Toți (sau toată lumea, toți părinții, cu toții) contribuiți.*

Locuțiunile pronominale de politețe, subiecte fiind, pot complica situația acordului în persoană, datorită aspectului lor particular – contradicția dintre forma gramaticală și conținutul semantic. În această situație sunt corecte atât acordul formal, orientat după substantiv, deci la persoana a III-a, cât și cel după înțeles, adică după referentul posesiv. Cu toate că vorbitorul beneficiază de o libertate de selecție în această situație, trebuie subliniat faptul că acordul formal este livresc, pretențios, în timp ce acordul după înțeles este mai natural, obișnuit. Observăm astfel că *acordul după înțeles* este o variantă posibilă, nu un antonim pentru *acordul gramatical (formal)*.

Pe scurt, sunt corecte ambele formulări: *Excelența Voastră este invitată; Excelența Voastră sunteți invitat.*

Posibilitatea transferului de elemente dintr-un stil funcțional în altul este demonstrată de pătrunderea unor termeni ce țin de sectorul administrativ în limbajul curent. Este cazul unor substantive ca: *subsemnat, subscris, semnatar, contractant*, care nu cer un acord strict gramatical. Autorul mesajului se confruntă deci cu oscilația între forma de persoană a III-a și cea de persoană I. Cu toate acestea, contextul anulează posibilitatea substituiri necondiționate între acordul formal și cel după conținut. Stilul administrativ a impus totuși varianta cu predicatul la persoană I. Este mult mai firesc să întâlnim for-

mulări de tipul: *Subsemnata, Ana Ionescu, studentă la Facultatea de Litere, Istorie și Teologie, vă rog să binevoiți...* Plasarea unor termeni cu rol explicativ între subsemnatul și predicatul propoziției favorizează acordul după înțeles, distanța fiind un factor decisiv în acest sens.

O precizare importantă: exprimarea orală face impropriu utilizarea termenului *subsemnatul*. În comunicarea orală nu semnăm nimic. Cei care au totuși ambiția unei relatări *obiective*, vorbind la persoana a III-a despre ei înșiși, pot recurge la perifraze: *cel care vorbește (oral), semnatarul acestor rânduri* (în scris, într-un mesaj oficial, de exemplu). Se poate tolera, în ultimă instanță, și folosirea substantivului *subsemnatul*, cu condiția ca *obiectivarea* să fie dusă până la capăt, punându-se și predicatul la persoana a III-a (din moment ce lipsesc detaliile). Varianta cu predicatul la persoana a III-a (*Subsemnata nu a luat parte la prima ediție a festivalului.*), deși deține un caracter artificial în exprimarea uzuală, e mai digerabilă decât *Subsemnata nu am luat parte...* Cu obiectivitate spunem și noi că până și cele mai stricte reguli și-au găsit nașul – uzul; iar dacă se întrezărește un precedent sau un argument, se poate ajunge la situația în care uzul *bate* – și chiar dictează – norma.

Probleme deosebite ridică acordul în persoană la propozițiile atributive ale căror regente cu predicate nominale au ca subiect un pronume perso-

nal de persoana I sau de persoana a II-a. În cazul de față acordul depinde de intenția vorbitorului. Emițătorul mesajului poate alege între a acorda predicatul atributivei cu subiectul regentei și a realiza o concordanță formală între predicat și numele predicativ. Sunt corecte, prin urmare, ambele variante: *Tu ești un om care nu iubești pe nimeni și Tu ești un om care nu iubește pe nimeni.*

Caracterul fluctuant al acordului în această situație este sesizat și de *Gramatica limbii române*: „predicatul atributivei a cărei regentă cu predicat nominal are ca subiect un pronume personal de persoana I sau a II-a poate sta: a) la persoana I, respectiv a II-a, când vrem să accentuăm asupra faptului că atributiva determină subiectul regentei sau întreaga propoziție regentă, b) la persoana a III-a, când vrem să accentuăm asupra faptului că atributiva determină numele predicativ exprimat printr-un substantiv” (106). Într-o variantă mai complicată a acestei construcții, în care numele predicativ la singular al regentei are un atribut la plural, acesta din urmă fiind antecedentul real al atributivei, pe lângă acordul formal la plural, este tolerat acordul după înțeles și prin atracție în persoană, nu însă și acordul la singular. Astfel, enunțurile: *Ești una dintre persoanele care au creat probleme fostului regim.; Ești una dintre persoanele care ați creat probleme fostului regim.* sunt corecte; este incorect să spunem: *Ești una dintre persoanele care *a (sau ai)*

creat probleme fostului regim. Varianta cu predicatul la singular este exclusă întrucât ar contrazice legea logicii (**Persoanele (...) a/ai creat.* este o variantă care nu poate fi susținută nici de cel mai liberal adept al analizei discursului).

Când subiectul este la alt număr sau/și persoană decât numele predicativ regula este ca verbul copulativ să se acorde cu subiectul. De exemplu, *Părul ei este numai inele; Ea este leită tu.* Prin urmare, subiectul impune forma predicatului. Postpunerea subiectului, adică așezarea lui după predicat, poate crea probleme. Cu toate că subiectul ocupă ultimul loc în propoziție, acesta nu își pierde capacitatea de a impune acordul. Având în vedere acest lucru, enunțuri de tipul: *Problema noastră sunt banii; Viitorul suntem noi,* sunt corecte, ilustrând caracterul flexibil al locului subiectului. În consecință, indiferent de locul subiectului în propoziție sau de prezența în context a unui nume predicativ exprimat prin pronume, verbul copulativ se acordă în persoană cu pronumele-subiect: *Persoana căutată de poliție sunt eu; Carne de tun veți fi voi.* Desigur, aici tonul este extrem de important.

În concluzie, problemele au o soluție simplă: atenția. Importantă e și interpretarea, important este și tonul. În orice caz, gramatica e un instrument util, care încurajează logica, analiza, ordonarea lucrurilor și transmiterea unei idei în mod clar, eficient.

SUMAR

RECONSTITUIRI CULTURALE

- 3 Doru SCĂRLĂTESCU – Eminesciana: o dispută filosofică la 1877
- 22 Călin CIOBOTARI – Recitindu-l pe Gorki: *Azilul de noapte...*
- 58 Nicoleta DABIJA – Alice Voinescu: o viață dedicată celuilalt
- 62 Barbara PAVETTO – Magia cuvântului în opera lui Ștefan Bănuțescu
- 67 Nichita DANILOV – Mihai Ursachi în arhivele Securității

PATRIMONIUL REGĂSIT

- 73 Iulian PRUTEANU-ISĂCESCU – „Psaltirea în versuri”: în mănăstirea Unievlui,
cu ajutorul tiparului s-a reprodus
- 74 Beatrice PANȚIRU – Hercule sufocând leul
- 75 Indira SPATARU – G. Topîrceanu – „în plasa gândurilor mele”
- 77 Lăcrămioara AGRIGOROAIEI – „Daim” – singurul volum de poezii
al lui Mihail Sadoveanu
- 79 Andreea TACU – Cezar Petrescu – Vagabond la drum

URMAȘII LUI CREANGĂ

- 80 Radu PĂRPĂUȚĂ – În Țicău

FILMUL ANOTIMPULUI

- 83 Ioan MATEICIUC – *Requiem for a dream.*
Despre spațiile protocolare ale dependenței

SUMAR

CONCURSUL NAȚIONAL DE PROZĂ „MIHAIL SADOVEANU”

88 Ana IONESEI – *Dragă Franz Kafka.*

Scrisori de dragoste de literatură și alte fragmente apocrife

102-103 **BOGDAN versus ULMU** (Corneliu Grigoriu)

POVESTEA ANOTIMPULUI

104 Liviu ANTONESEI – O poveste cracoviană. Seara în care a dispărut Kazimierz

INTERVIUL ANOTIMPULUI

110 Bobi PRICOP – „În perioada aceasta trebuie să facem absolut orice
pentru a continua să existăm” (interviu de Călin Ciobotari)

INTERFERENȚE

122 Laura TERENCE – Actori români pe scenele lumii, actori străini
pe scenele românești în secolul al XIX-lea

RECUPERĂRI

126 Mircea COLOȘENCO – Marian Popa *versus* Prozator postmodern

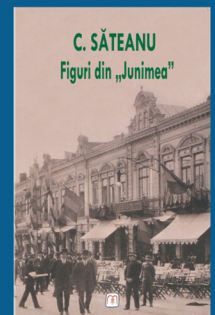
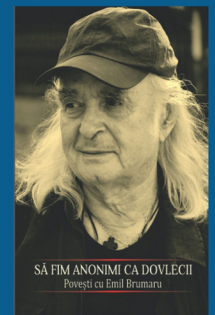
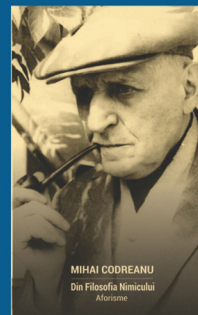
INVESTIGAȚII LINGVISTICE

132 Emina CĂPĂLNĂȘAN – Acordul în limba română – reguli, dileme, probleme



www.muzeuliteraturiiiasi.ro

- RECONSTITUIRI CULTURALE
- PATRIMONIUL REGĂSIT
- URMAȘII LUI CREANGĂ
- FILMUL ANOTIMPULUI
- CONCURSUL NAȚIONAL DE PROZĂ
„MIHAIL SADOVEANU”
- BOGDAN versus ULMU
- POVESTEA ANOTIMPULUI
- INTERVIUL ANOTIMPULUI
- INTERFERENȚE
- RECUPERĂRI
- INVESTIGAȚII LINGVISTICE



ISSN (Tipărit) 1220-7322
ISSN (Electronic) 1584-2657

