



Serie nouă Anul VIII
Nr. 4 (80) 2010

Scrisul Românesc

Revistă de cultură fondată la Craiova, în 1927, serie nouă, recunoscută de CNCSIS



George Vlăescu - Craiova veche, Calea Unirii

„George Vlăescu este un adevărat rapsod al Craiovei, al cărui centru istoric, încărcat de poezie, l-a evocat în numeroase peisaje. Compoziții clare, desen riguros, armonii cromatice tandre, sunt calități evidente...”

Vasile DRĂGUȚ

Florea FIRAN



C.S. Nicolăescu-Plopșor

C.S. Nicolăescu-Plopșor reprezintă figura unui cărturar cu multiple preocupări în domeniul culturii, manifestându-se îndeosebi în spațiul geografic și istoric al Craiovei și Olteniei în genere. Este tipul de cercetător cu revelația lucrurilor împlinite, jovial și plin de energie care a influențat și a format generații întregi de cercetători ce au prins gustul și pasiunea cercetării științifice. I-am fost în preajmă și m-am bucurat de prețuirea lui și-mi face plăcere să consemnez câteva gânduri la 110 ani de la nașterea sa.

Arheolog de recunoscută erudiție, istoric, prozator, folclorist, etnograf, C.S. Nicolăescu-Plopșor a desfășurat o importantă activitate științifică și literară de-a lungul a 50 de ani. S-a născut la 20 aprilie 1900, în satul Plopșor, județul Dolj, localitate vecină cu a criticului de artă V.G. Paleolog. A trecut în eternitate la 30 noiembrie 1968, în Craiova. Clasele primare le-a urmat la Școala „Obedeanu”, cea mai veche instituție de învățământ din Craiova, pe cele secundare la Colegiul Național „Carol I” din Craiova, unde profesorul de istorie, Ștefan Ciuceanu, principalul întemeietor al Muzeului Olteniei (1915), îi insuflă o dragoste puternică pentru trecutul istoric.

Student al Facultății de Istorie din București, pe care o termină cu mențiunea „magna cum laudae”, Nicolăescu-Plopșor își îndreaptă atenția spre istoria comunei primitive, epoca paleolitică. Activitatea și-o începe ca bibliotecar la Seminarul

de Geografie din cadrul Universității din București. A urmat studii de specializare la Institutul de Antropologie din Paris, în 1934, susținându-și teza de doctorat cu o temă asupra paleoliticului în România, după care a publicat studiul *Industries microlithiques en Oltenie*.

Întors în țară începe importante investigații arheologice pe valea Deznăuiului din județul Dolj. La Craiova a pus bazele Arhivelor Statului, al cărui director titular a fost, din 1939, o lungă perioadă. Preia, onorific, până în 1946, conducerea Muzeului Regional Oltenia, fiind considerat al doilea ctitor și organizator al acestei instituții.

Din 1956 este șef al Sectorului paleolitic, apoi șef al Secției paleolitice nou create, în 1963, la Institutul de Arheologie al Academiei Române, „abia sub conducerea lui se poate vorbi cu adevărat de o școală paleolitică românească”. A fost numit apoi coordonator al Grupului de cercetări complexe de la Bicaz și din zona Porților de Fier, iar în 1966 a pus bazele Centrului de Istorie, Filologie și Etnografie din Craiova al Academiei Române. Din 1967 a funcționat și ca profesor, șef de catedră, la Universitatea din Craiova.

Pentru activitatea sa în domeniul arheologiei, având meritul de a fi pus bazele studiului paleoliticului în țara noastră, C. S. Nicolăescu-Plopșor a fost ales membru corespondent al Academiei Române în anul 1963.

Continuare în pagina 3

Poezie

Carmen Firan
Dave Brinks
Toma Grigorie

Ionel Bușe
David Lodge
Riri Margareta Panduru

Proză

Marian Victor Buciu
Ion Buzera
Cecilia Căpățină
Adrian Cioroianu
Mihai Ene
Ovidiu Ghidirmic
Ioan Lascu
Constantin M. Popa
George Sorescu

Eseu

Inedit: Marin Sorescu – poezii și grafică	p. 11
Monica Spiridon – despre Adrian Marino	p. 5
Irina Mavrodin – despre Camus	p. 7
Dumitru Radu Popa – Pe frul amintirilor... Cella Delavrancea	p. 15
Teatru: Ion Parhon – „Trei surori” la Craiova	p. 27
Artă: Florin Rogneanu – George Vlăescu, 85	p. 32

Festivalul Internațional Shakespeare

Interviu cu Emil Boroghină,
președintele Festivalului
pp. 3, 24

George Vlăescu – Calea Unirii



Sumar

Florea Firan, C.S. Nicolăescu-Ploșor	pp. 1-3
Cl. Miloicovici, <i>Scrisul Românesc. Lansări de carte</i>	p. 2
Emil Boroghină, <i>Festivalul Internațional Shakespeare</i>	pp. 3, 24
Sorana Georgescu-Gorjan, <i>Mituri și simboluri la Constantin Brâncuși</i>	p. 4
Monica Spiridon, <i>Efigia unui pionier cultural, II</i>	p. 5
Ovidiu Ghidirmic, <i>Necunoașterea trecutului istoric</i>	p. 6
Constantin M. Popa, <i>Miles gloriosus?</i> ..	p. 6
Irina Mavrodin, <i>Meditând din nou asupra unor texte din Camus</i>	p. 7
Adrian Cioroianu, <i>Pumnul sau palma? Rusia și terorismul cecen</i>	p. 7
Ion Buzera, „ <i>Transcendența</i> “ romanului	p. 8
Marian Victor Buciu, <i>Rostirea cu rost în „Olteniada“ lui Sorescu</i>	p. 9
Ioan Lascu, <i>Luna de miere a totalitarismului</i>	p. 10
Toma Grigorie, <i>Poeme</i>	p. 11
Marin Sorescu, <i>Poeme inedite</i>	p. 11
Mihai Ene, <i>Crepuscularismul viziunii lui Ion Vinea</i>	p. 12
Silviu Gongonea, <i>Sub semnul alterității</i>	p. 12
Paul Aretzu, <i>Ucenicia și drumețiile lui Lucian Blaga</i>	p. 13
Dan Ionescu, <i>Răceala dintre două spălări pe cap</i>	p. 14
David Lodge, <i>Nice Work</i>	p. 14
D. R. Popa, <i>Pe firul amintirilor: Cella Delavrancea – Doamna care știa să care verze...</i>	p. 15
Dave Brinks, <i>Poeme</i>	p. 16
Daria Dimiu, <i>Pe unde este Hamlet (II)</i>	p. 16
Carmen Firan, <i>Poeme</i>	p. 17
***, <i>Evenimente literare și artistice la New York</i>	p. 17
Adrian Sângerzan, <i>Sex, adicție și politică</i>	p. 18
Ion Maria, <i>Poeme</i>	p. 18
Ileana Firan, <i>Evenimente culturale la Paris</i>	p. 19
Riri Margareta Panduru, <i>Tainele Muntelui Rainier</i>	p. 19
Cosmin Dragoste, <i>Păpușari și marionete</i>	p. 20
Georgeta Luchian-Tudor, <i>Poezii</i>	p. 20
Mihaela Chirițescu, <i>Poetul mării și al trecutului – Henri de Régnier</i>	p. 21
Adrian Boldișor, <i>Un roman interbelic uitat</i>	p. 21
Geo Constantinescu, <i>Miguel Delibes – un mare prozator</i>	p. 22
Ștefan Vlăduțescu, <i>Comunicare, sens, discurs</i>	p. 22
Ionel Bușe, <i>Marița</i>	p. 23
Nicu Vintilă, <i>Un scriitor român din Serbia</i>	p. 23
Viorel Fortan, <i>Poeme</i>	p. 24
Cecilia Căpățină, <i>Lichide și dulciuri, textile, electrocasnice și cosmetice</i>	p. 25
Felicia Burdescu, <i>Jürgen Habermas, difcultăți între Teorie și practică</i>	p. 25
Ion Parhon, <i>I-ar fi plăcut și lui Eugène Ionesco</i>	p. 26
Ion Parhon, <i>Trei surori la Craiova</i>	p. 27
Red., <i>Calendar Aprilie</i>	p. 27
Emil Sîrbulescu, <i>Shakespeare și aspecte ale globalizării: cult și bardolatrică, shakespeareizare, shakespeareanism</i>	p. 28
Timotei Ursu, „ <i>Oscars</i> “, <i>bune și rele...</i>	p. 29
Red., <i>Okeanos</i>	p. 30
Gabriela Rusu-Păsărin, <i>Marin Sorescu: „Întoarcere“ spre cunoaștere sau epistolarul ca „spațiu biografic“</i>	p. 30
George Sorescu, <i>Elena Farago – Sub semnul miticelei Euterpe</i>	p. 31
Rodica Păvălan, <i>Zilele „Elena Farago“</i>	p. 31
Ion Jianu, <i>Știința respiră</i>	p. 31
Florin Rogneanu, <i>George Vlăduțescu, 85 – Din pierdutul timp prezent</i>	p. 32

Scrisul Românesc

Lansări de carte

La Craiova s-a deschis cu câteva luni în urmă Librăria C'ARTE, în maniera Librăriei Cărturești de pe Bulevardul Magheru din Capitală. Se lansează cărți în prezența autorilor, au loc întâlniri cu scriitorii și, bineînțeles, – ca la Cărturești – se servesc cele mai bune ceaiuri într-o atmosferă ambientală de mult dorită. Managerul Marian Manolea, în spațiul unui imobil vechi, păstrând arhitectura de epocă, a organizat ingenios expunerea de cărți și reviste de la edituri craiovene dar și din țară.

Scrisul Românesc, Editura–Revista, într-un program de parteneriat, prezent cu un

stand permanent de cărți și reviste, a lansat joi, 1 aprilie a.c., cea mai recentă apariție a sa – *Efect Doppler*, a prozatorului Horia Dulvac. Despre autor și cartea sa au vorbit Florea Firan, Ioanel Bușe și Mihai Ene care a lecturat din volumul prezent.

Autorul a făcut mărturisiri din laboratorul său de creație și a răspuns la unele întrebări și comentarii făcute de cei prezenți pe marginea volumului.

Cu acest prilej a fost lansat și ultimul număr al revistei *Scrisul Românesc* al cărui editorial este dedicat criticului Dumitru Tomescu, întemeietor al publicațiilor craiovene „Ramuri“ și „Scrisul Românesc“.



Marian Manolea, Horia Dulvac, Florea Firan, Ionel Bușe, Mihai Ene

Radu Beligan

Confesiuni despre viață și artă

La Teatrul Național „Marin Sorescu“ din Craiova în 21 martie a.c. s-a consumat una dintre cele mai importante manifestări sub genericul *Întâlnirile SpectActor* care a avut ca invitați pe celebrul actor Radu Beligan aflat la vârsta de 91 de ani, ce i-a „purtat“ pe cei prezenți în lumea fascinantă a teatrului, în cadrul conferinței *Confesiuni despre viață și artă*.

Mai întâi spectatorii au fost martori ai unor proiecții video ce l-au adus în fața publicului care a umplut sala „Amza Pellea“ pe Radu Beligan. Discret,

la o măsuță, în fotoliul de pe scenă, sub luminile rampei s-a așezat marele actor, care a fascinat întreaga asistență cu propriile relatări în *Confesiuni despre viață și artă*. Cele mai frumoase povestiri despre

personalitățile lumii teatrale ce i-au marcat destinul și cariera de-a lungul timpului (cu Lucia Sturdza Bulandra, Alexandru Giugaru, George Vraca și alții), dar și mărturisiri privind teatrul românesc, după mai bine de 70 de ani în care s-a dedicat teatrului și cinematografiei românești, au fost mult aplaudate de publicul craiovean prezent.



Scrisul Românesc

la Drobeta Turnu Severin

Într-un program de parteneriat cu Biblioteca Județeană „I. G. Bibicescu“, *Scrisul Românesc* va fi prezentă în cadrul Zilelor Municipiului Drobeta Turnu Severin cu prezentări și expoziții de carte și reviste, întâlniri cu cititorii.

În 23 aprilie a.c., la ora 12⁰⁰, la Biblioteca Județeană „I. G. Bibicescu“ din Drobeta Turnu Severin va avea loc o întâlnire cu scriitorii Dumitru Radu Popescu și Florea Firan.

Vor fi prezentate cărțile:

• *Anglia; Noaptea săptămânii; Epistola către Englezi* de Dumitru Radu Popescu

• *Tudor Arghezi. Treptele devenirii* de Florea Firan

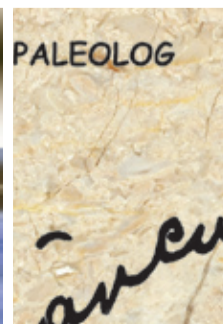
• *Marin Sorescu în Documente și Scriori inedite*, ediție îngrijită de George Sorescu

• *C. Brâncuși* de V. G. Paleolog (ediție în română, franceză, engleză)

• *Oltenia. Studii și cercetări*

Despre autori și cărțile care vor fi lansate: D. R. Popescu, Florea Firan, Mircea Pospai, Ileana Roman, Raluca Graf.

Tot cu acest prilej va fi vernisată și Expoziția de carte *Scrisul Românesc, 2003 – 2010*. Cl. Miloicovici



Scrisul Românesc

Revistă de cultură

Fondată la Craiova, în 1927,
Serie nouă (din ianuarie 2003)
Recunoscută de CNCIS
Membră A.R.I.E.L.

Apare sub egida
Fundația – Revista Scrisul Românesc
în parteneriat cu „Gazeta de Sud“
și cu sprijinul
Primăriei Municipiului Craiova

REDACTIA

Redactor-șef:
FLOREA FIRAN

Secretar general de redacție:
GABRIEL COȘOVEANU

Redactori:
FLORENTINA ANGHEL
IRINA CUCU
COSMIN DRAGOSTE
MIHAI ENE
DAN IONESCU

Redactori asociați:
FELICIA BURDESCU
RĂZVAN HOTĂRANU
MONICA JOIȚA
ION PARHON
FLORIN ROGNEANU
GABRIELA RUSU-PĂSĂRIN

Colegiul redacțional:
ADRIAN CIOROIANU
ANDREI CODRESCU
IRINA MAVRODIN
EUGEN NEGRICI
NICOLAE PANEA
DUMITRU RADU POPA
DUMITRU RADU POPESCU
MONICA SPIRIDON
INA VOINEA

Corectură:
CLAUDIA MILOICOVICI
MIHAELA PRIOTEASA
ADRIAN BOLDIȘOR

Prezentarea artistică:
CRISTINA CORNELIA MARCU

Număr apărut cu sprijinul Agenției
Naționale de Cercetare Științifică

Redacția și Administrația:
Str. C. Brâncuși, nr. 24, Craiova, Dolj
Telefon: 0722753922; 0351/404.988
E-mail: scrisulromanesc@yahoo.com
Web: www.revistascrisulromanesc.ro
Cont: RO03BRDE170SV21564261700
BRDE Agenția Mihai Viteazul, Craiova

Abonamentele se pot face la sediul redacției.
În București, revista poate fi procurată și de la Centrul de Difuzare a Presei, Muzeul Literaturii Române (Bulevardul Dacia).

ISSN 1583-9125

Responsabilitatea opiniilor exprimate
apartine integral autorilor.
Manuscrisele nepublicate nu se înapoiază.
Tiparul: Tipografia de Sud, Craiova,
str. Câmpia Islaz nr. 97A, Tel.: 0251/534.408

Continuare din pagina 1

Florea FIRAN

C.S. Nicolăescu-Plopșor

Paralel cu studiile de istorie veche, a desfășurat și o importantă activitate pe tărâm cultural. A condus peste 20 de ani Muzeul Regional Oltenia, făcând să apară în cadrul acestuia „Institutul de Arheologie Oltenia” (1938), unitate științifică unică în felul ei în țară, în care publică *Memorii* privind



G. N. Dumitrescu-Bistrița
și C.S. Nicolăescu-Plopșor

descoperirile și cercetările arheologice întreprinse în Oltenia. Înființează apoi un Institut de Istorie Națională, editând și 12 volume din revista „Oltenia”, cu peste 2400 pagini de culegeri folclorice, cercetări și documente asupra „pământului și locuitorilor Olteniei din trecut și de astăzi”, având o contribuție deosebită la fondarea muzeelor din Slatina, Corabia, Orlea, Bicz și Durău.

Din 1952 face parte din colectivul de cercetători al Academiei Române, mai întâi la Secția de antropologie, iar din 1955 la Institutul de Arheologie. Activitatea sa este recunoscută și, ca urmare, este ales membru activ la diferite congrese internaționale de preistorie, antropologie, etnografie și istorie, susținând comunicări științifice la Londra (1932), Varșovia (1933), Paris (1960), Leningrad (1963), Moscova (1964), Praga (1966) etc. Devine membru activ al Societății Franceze Preistorice și al Institutului Internațional de Antropologie.

Are meritul de a fi înființat și condus Editura „Pământ și suflet oltenesc”, la care au apărut peste 50 de cărți ale unor scriitori olteni precum: Traian Demetrescu, Nicolae Milcu, Const. Manea, Savin, Paul și Eugen Constant, Aurel Tita, Dem. Basarabeanu etc. A scos la lumină *Hronograful Țării Rumânești* al ultimului cronicar oltean, Dionisie Eclesiarhul, *Amintirile polcovnicului Ioan Solomon*, fost căpitan de panduri în oastea lui Tudor Vladimirescu, *Cronica lui Moxa*, *Viața preacuviosului Nicodim*,

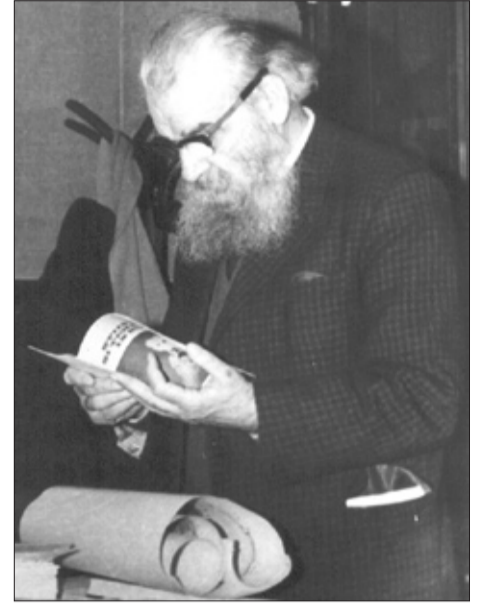
sfințitul, arhimandritul și întemeietorul Sfintei Mănăstiri Tismana.

A condus mai multă vreme revista „Gând și slovă oltenească” (1936–1947), unde au văzut lumina tiparului multe din operele sale din domeniul istoriei, etnografiei, folclorului și literaturii și au colaborat George Bacovia, Ion Minulescu, Paul și Eugen Constant ș.a., apoi „Suflet oltenesc”, „Pământ și suflet oltenesc”, „Culisele Olteniei”.

În galeria folcloriștilor români, Nicolăescu-Plopșor ocupă un loc însemnat prin publicarea unor culegeri de cântece epice populare din zona subdunăreană. Lui și folcloristului Theodor Bălășel li se datorează înființarea „Tovărășiei folcloriștilor olteni” (1927), care a însemnat o primă încercare românească de coordonare și sistematizare științifică a colecționării creației populare. Lui îi datorăm consemnarea celor peste 75 000 de versuri ale rapsodului popular Radu de la Giubega.

Între 1944–1945 publică *Monografia Județului Dolj – Izvoare folclorice*, unde se regăsește folclorul din zona Olteniei.

Ca scriitor, C. S. Nicolăescu-Plopșor își trage seva artistică din graiul țărănesc, fiind un bun cunoscător al vieții rurale în toată complexitatea ei sufletească. În tematica operei sale literare nu lipsesc elementele anecdotice și umoristice. Păstrător al tezaurului de gândire și sensibilitate țărănească, C. S. Nicolăescu-Plopșor a realizat o operă literară sui-generis, de o savoare fără egal.



Își începe colaborarea la „Convorbiri literare” (nr. 2/1922), cu *Vorbe oltenesti*.

Volumele sale de *Amintiri*, *Cum m-am lăsat de poezie*, *Ceaur*, *Toiagul prietenii*, încercarea de roman popular *Tivisoc și Tivismoc* și alte zeci de povestiri cu iz folcloric își au rădăcini adânci în spiritul popular.

Limba eroilor lui Nicolăescu-Plopșor are un deosebit farmec dialectal, în scrierile sale se regăsește un bogat lexic țărănesc, dar mai cu seamă proverbe și zicători, autorul putând fi numit pe drept cuvânt un „Creangă al Olteniei”, cum nu puțini critici ai lucrărilor sale l-au considerat. Din 1966, profesorul doctor docent, membru corespondent al Academiei Române, Nicolăescu-Plopșor conduce, până la sfârșitul vieții (1968), Centrul de Istorie, Etnografie și Filologie al Academiei Române, cu sediul în Craiova.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL SHAKESPEARE Un proiect european complex

Interviu cu Emil Boroghină directorul fondator al Festivalului

Florea Firan: *Stimate Domnule Emil Boroghină, ați inițiat în urmă cu 16 ani (1994) Festivalul Internațional Shakespeare – al cărui președinte continuați să fiți cu aceeași energie și vigoare – manifestare de anvergură și de valoare ce se înscrie în fruntea festivalurilor dedicate marelui Will. Au spus-o importanți cercetători în shakespeareologie, istorici și critici de teatru, profesori universitari, regizori și actori prezenți la Craiova. Inițiativa dumneavoastră a înscris și Craiova în rândul marilor orașe culturale europene, Festivalul fiind astăzi principalul ei brand.*

Sunteți, deci, cel care, cu o dăruire și pasiune greu de descris în câteva cuvinte, ați proiectat și înălțat acest edificiu devenit din ce în ce mai important de la o ediție la alta. Am să vă rog să precizați ce individualizează, ce particularizează, Festivalul Internațional Shakespeare – 2010, ediția a VII-a, ce se desfășoară anul acesta la Craiova și București, între 23 aprilie și 9 mai?

Emil Boroghină: Cred că nu greșesc citându-i pe cei, nu puțini la număr, care afirmă că Festivalul Internațional Shakespeare este una din puținele manifestări culturale organizate în România care a crescut valoric de la o ediție la alta. Dacă ultimul Festival, cel din 2008, desfășurat sub genericul „Mari regizori, mari spectacole, mari teatre ale Europei și ale lumii” a reușit performanța unică de a reuni pe același afiș spectacole realizate de adevărați titani ai regiei mondiale, precum Peter Brook, Robert Wilson, Declan Donnellan, Eimuntas Nekrosius, Lev Dodin sau Silviu Purcărete, această ediție, care are loc sub deviza „Constelația Hamlet – Shakespeare și noua realitate teatrală”, va reuni la rândul ei câteva dintre cele mai valoroase și novatoare spectacole *Hamlet* existente în teatrul lumii.

FL.F.: *Cum ați ajuns la această idee?*



funcționeze cât mai aproape de ceea ce am gândit și proiectat pe parcursul a peste doi ani, „Constelația Hamlet” poate atrage atenția lumii teatrale mondiale asupra României și culturii ei. Pentru că Festivalul Internațional Shakespeare este un proiect european complex, care, pe lângă excelente spectacole, încorporează și două sesiuni de comunicări, Sesiunea de shakespeareologie, organizată în colaborare cu Asociația Internațională a Criticilor de Teatru și Seminarul de shakespeareologie și traductologie, organizat împreună cu Asociația Europeană de Cercetare a operei lui Shakespeare, ateliere teatrale studențești de arta actorului, regie și teatologie, concerte, editări și lansări de carte, de istoria și teoria teatrului și shakespeareologie, CD-uri și DVD-uri, expoziții etc.

Bineînțeles că în acest proiect poziția centrală o ocupă spectacolele invitate la Craiova, în organizarea Teatrului Național „Marin Sorescu” și Fundației

Em.B.: Ideea de a organiza o ediție a Festivalului Shakespeare dedicată în totalitate celui mai important text al literaturii dramatice universale, piesa *Hamlet*, este veche, de aproape 14 ani. Ea a devenit în timp, pentru mine, o adevărată obsesie. Aceasta ar fi principala particularitate a Festivalului din 2010, care merită a fi evidențiată.

După știința noastră este pentru prima dată în lume când cineva a avut cutezanța de a duce până la capăt o astfel de construcție. Dacă vom avea șansa ca Festivalul Internațional Shakespeare să

Shakespeare și la București în cea a Centrului de Proiecte Culturale ARCUB și Institutului Cultural Român.

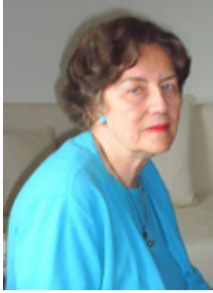
FL.F.: *Ce vor vedea pe scena Naționalului craiovean spectatorii care așteaptă nerăbdători Festivalul?*

Em.B.: La Craiova, iubitorii de teatru și numeroșii invitați din străinătate și din țară vor avea posibilitatea să vizioneze câteva excepționale spectacole „Hamlet”, cel de la Teatrul Municipal din Vilnius, Lituania, în regia lui Oskaras Korsunovas, de la Teatrul Ryutopia din Niigata, din Japonia, în direcția de scenă a lui Yoshihiro Kurita, Teatrul Polski din Wrocław, Polonia, pus în scenă de tână regizoare Monica Pecikiewicz, Teatrul Schaubuhne din Berlin, realizat de Thomas Ostermeier, „Street Theatre Group” din Miryang City, Coreea de Sud, regizat de Lee Yun Taek, precum și marele spectacol „Hamlet” de la Teatrul Meno Fortas din Lituania, semnat de Eimuntas Nekrosius, primul laureat al Premiului Europa pentru noua realitate teatrală, distincție pe care au mai obținut-o după aceea alți doi oaspeți ai Festivalului Shakespeare din acest an, Thomas Ostermeier și Oskaras Korsunovas.

Continuare în pagina 24



Sesiunea de shakespeareologie, ediția a VI-a, 2008



Sorana GEORGESCU-GORJAN

Mituri și simboluri la Constantin Brâncuși (I)

Constantin Brâncuși a văzut lumina zilei într-un spațiu fericit orânduit de Dumnezeu, cu climă blândă și natură armonioasă, cu coline unduoase și creste muntoase în zare. Peisajul ideal pe care-l purta în suflet explică, poate, bucuria pe care dorea s-o împrăstie în jur. Familia sa locuia în cătunul Hobița din comuna Peștișani, iar Constantin se va mândri că erau moșneni, „Boieri de la Facerea lumii”, cum îi va relata lui Petre Pandrea, și că „Moșii săi au durat biserici” (după cum ne spune V. G. Paleolog).

Pentru Lucian Blaga „satul se situează în centrul lumii și se prelungește în mit”, „a trăi în sat înseamnă a trăi într-o perspectivă cosmică și în conștiința unui destin legat de eternitate”.

Brâncuși a copilărit într-un sat gorjean în care comunitatea trăia de secole în comuniune cu natura, păstrându-și obiceiurile și traiul patriarhal. A învățat că omul este integrat în natură, că timpul este măsurat de fenomene naturale. Spiritul i s-a orientat spre nemărginire și a învățat să treacă dincolo de aparențe, căutând ceea ce este permanent, general, universal. Mama sa se trăgea dintr-o familie de diaconi – „sacerdoți de rang secund” cum îi numește Pandrea. V.G. Paleolog o definea drept un adevărat „calendar străbun viu, plin de poezie și de animistică”, care și-a învățat fiul să prețuiască riturile și obiceiurile ancestrale (călușari, paparude, caloieni), dar l-a familiarizat și cu ritualul ortodox, ducându-l de mic la mănăstirea Tismana. Dorea să-l vadă preot dar el a ajuns „marele pontif al artei moderne”.

Artistul mărturisea peste ani: „Copil fiind am fost atât de fericit încât am făcut rezerve de fericire pentru toată viața.”

Despre satul gorjean de odinioară, specialiștii afirmă că era un ansamblu de uriașe obiecte sculpturale, exemplar înscrise în peisaj. Regretata arhitectă Silvia Păun sublinia faptul că arhitectura caselor de țară la români este deschisă către soare, marcând solidaritatea cu macrocosmosul prin existența pridvorului, a cerdacului sau foșorului, care le caracterizează pe tot întinsul țării.

În morfologia operei brâncușiene se vor regăsi ecouri ale porților monumentale gorjene, ale stâlpilor zvelți de cerdac, ciopliți în dinte de ferăstrău, cu margini semi-romboide. Sculptorul a simțit nevoia să-și aducă la Paris „o biată filială a Tismanei” (cum îi va mărturisi lui Pandrea). În atelierul din Impasse Ronsin a re-creat atmosfera de la țară: pietre și trunchiuri de copac, pat cioplit într-o monoxilă, mese joase și rotunde, sobă din zid, scaune și bănci din lemn. Își va ciopli o poartă asemenea celor din sat și va încadra o ușă din șipci cu două coloane din gips ornate cu simbolul *Sărutului*, amintind de Soarele și Luna de pe porțile decorate de acasă.

Coloanele fără sfârșit care i-au populat atelierul le vor sugera vizitatorilor „trunchiuri de arbori desfrunziți”. Va pune la loc de cinste un uriaș șurub de teasc, socotit „duh al atelierului”, precum și o bucată de lemn plutit, asemănătoare cu un crocodil, care-i salvase cândva viața de la înec. Va afirma că atelierul este grădina sa și-l va împodobi cu ghivece și vase cu flori. Va fotografia un trunchi uscat de castan care

dăduse frunze și va suprapune imaginea peste autoportretul său, ca simbol, la nașterea unicului său fiu.

Despre Brâncuși, Eileen Lane afirma: „Avea o trainică legătură cu pământul și un dar ciudat de a simți lucrurile transmise pe unde invizibile, dintr-o lume care scapă înțelegerii noastre.”

Spiritualitatea brâncușiană a fost marcată și de contactul în copilărie cu cele mai arhaice cântece rituale existente în țara noastră, pe care Constantin Brâiloiu le va aduna în *Ale mortului din Gorj*. A ascultat, desigur, când și-a pierdut tatăl, cântecele *Zorilor*, cu care răposatul, *Dalbul de pribeag*, este însoțit în drumul său „din țara cu dor în cea fără dor”. „Cântecul Bradului”, deplângându-și soarta de a fi tăiat pentru a fi pus pe mormântul tinerilor „nelumiți”, îl va face să respecte lumea vegetală. Aproximarea casei părintești de cimitirul satului îl va învăța demnitatea în fața morții și împăcarea cu gândul la obștescul sfârșit. Nu va socoti moartea o tragedie, iar operele funerare pe care le va crea ulterior (*Rugăciunea*, *Sărutul*, *Ansamblul de la Târgu-Jiu*, proiectul *Templului de la Indore*) vor avea darul de a o umaniza.

Cu frumoasa sa voce de tenor a cântat la strună în biserica din sat, la Madona Dudu din Craiova, la Mavrogheni, în București, sau la capela română din strada Jean de Beauvais, la Paris. Socotea cântările gregoriene și bizantine drept izvorul însuși al muzicii, cu ritmurile lor care exprimă armonia universală. A notat cândva: „Dumnezeu este pretutindeni. Dumnezeu este do, tonica.”

Arta populară românească este caracterizată prin simbolism și geometrism. Stilizarea elimină particularul pentru a exprima o idee generală, folosind un limbaj de semne universal, păstrat încă din preistorie. Repetiția și alternanța, procedee rituale la origine, sunt folosite în dansuri, muzică, ornamentica țesăturilor sau ceramicii.

Brâncuși a sublimat conștiința colectivă a unui popor cu un univers propriu de gândire și simțire, elaborat timp de milenii pe moștenirile culturilor străvechi ale teritoriului carpato-dunărean. În contact cu avangarda apuseană care se întorcea spre izvoare străvechi și „privea în urmă ca să pătească înainte”, sculptorul n-a avut decât

să revină la ceea ce învățase în ținutul său de baștină.

După opinia lui George Uscătescu, Brâncuși a realizat „o sinteză între realitatea ancestrală, purificată infinit de timp și de efortul creației fecunde a generațiilor și o raționalitate ridicată la ultimul grad de incandescență.”

Giulio Claudio Argan îl socotește „singurul artist care a ajuns până la originea lucrurilor”, căci „a adâncit tradiția până ce a găsit rădăcina umană comună tuturor tradițiilor, tuturor expresiilor populare de artă.”

În opera brâncușiană regăsim ecouri ale unor mituri străvechi. Multe din lucrările sculptorului poartă nume legate de mitologia greacă: *Danaida*, *Danae*, *Prometeu*, *Narcis*, *Leda*, *Muza*, *Himera*. Într-un interviu din 1930, Brâncuși își exprima regretul că nu are o sută de brațe, precum Briareu. În biblioteca păstrată în atelierul reconstituit se află *Metamorfozele* lui Ovidiu.

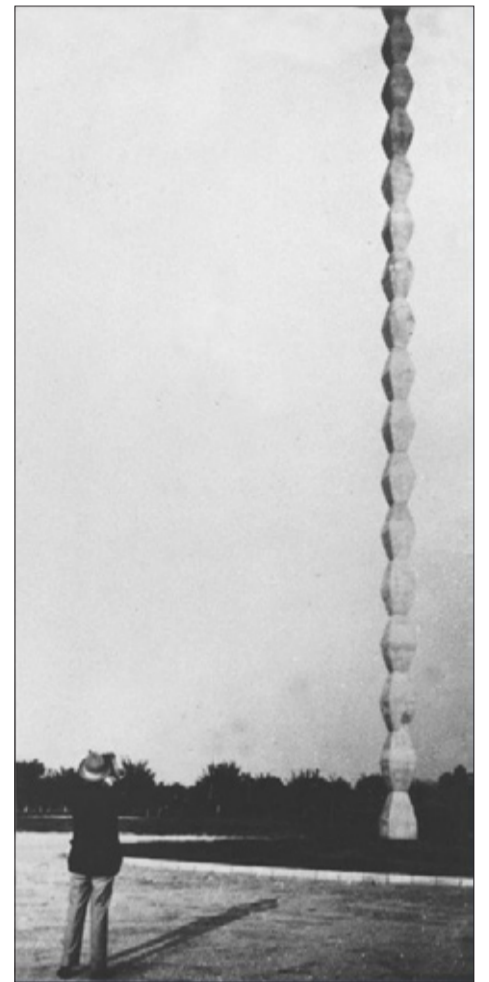
Felul în care artistul ilustrează aceste mituri se deosebește însă de reprezentările clasice. În viziunea lui, nu Jupiter ci *Leda* s-a întrupat în lebdă, căci: „Bărbatul este urât ca un broscoi, iar lebda are arcuiri delicate asemenea trupului de femeie.”

Prometeu se aseamănă cu un cap de copil adormit, în continuarea logică a capetelor de copii supliciați, sculptate la începuturile sale. Sculptorul explica însă: „Dacă este așezat cum trebuie, poți vedea cum i se lasă capul peste umăr, în timp ce vulturul îi sfășie ficatul.”

Alte personaje mitologice sunt reprezentate prin capete ovoidale, având ochii închiși (*Muza adormită*) sau larg deschiși (*Narcis* își capătă conștiința de sine). *Danaida* din piatră e un cap arhetipal, cu o expresie introvertită. *Danaida* din bronz sau *Danae* sunt de fapt portrete ale *Domnișoarei Pogony*.

De altfel Brâncuși spunea: „Un titlu nu înseamnă nimic. E la fel ca în muzică. Chiar dacă n-ar avea titlu, tot v-ar plăcea să ascultați o mare simfonie.”

A folosit și teme luate din *Biblie*, realizând, într-o viziune proprie, *Fiul risipitor* și *Adam și Eva*. Primul titlu îl folosea și pentru o lucrare ulterior numită *Primul pas*, pe care a și distrus-o. Exegeza se străduiește și azi să-și explice semnificația lucrării. Unii văd acolo o poartă larg deschisă, monumentală, sugerând așteptarea și



opulența celui ce poruncise să se taie vițelul cel gras pentru fiul ce a fost pierdut dar s-a aflat. Alții zăresc o siluetă îngenuchiată. Brâncuși n-a dat explicații.

Pentru cuplul primordial, în care a așezat-o pe *Eva* deasupra lui *Adam*, artistul le-a precizat soților Istrati: „L-am așezat pe Adam sub Eva ca să poarte greutatea cuplului. El stabilește în același timp și contactul cu pământul, de parcă ți-ar înfige rădăcinile în el.”

Lui David Lewis i-a explicat: „Eva e deasupra, Adam e dedesubt. Rolul Evei este să perpetueze viața. Este fermecătoarea și inocentă. Este fertilitatea, un mugur care se deschide, o floare care germinează. Iar Adam, dedesubt, lucrează pământul. El trudește și asudă.”

Un exeget a simțit nevoia să completeze vorbele spuse de Brâncuși și le-a „citit” prin „El trudește, asudă și suduie!”

Se știe că sculptorul a realizat și o lucrare monumentală intitulată *Trecerea Mării Roșii*, pe care însă a distrus-o. Nimeni nu are idee ce reprezenta. Despre *Coloana fără sfârșit* i-a spus unui vecin și prieten că nu trebuie să fie prea mare, precum Turnul Babel, trebuie realizată o anumită înălțime, astfel încât să fie infinită dar finită în spațiu.

Folclorul patriei i-a furnizat tema *Păsării Măiestre*. Seria de *Păsări de aur* sau *Păsări în văzduh* materializează într-un fel mitul Păsării-suflet sau mitul arhaic al zborului magic. Legenda arborilor îmbrățișați s-ar putea regăsi în *Sărutul*. *Cumințenia Pământului* și *Vrăjitoarea* ne duc cu gândul la vechi basme.

Tema arhaică universală a oului cosmogonic sau a creației apare în *Începutul lumii*, *Sculptură pentru orbi*, *Noul născut*, *Primul țipăt*.

Obsesiva serie de *Coloane fără sfârșit* materializează străvechea temă a Coloanei cosmice. Mircea Eliade preciza: „Din străvechiul simbolism al Coloanei Cerului, Brâncuși n-a reținut decât elementul central, ascensiunea ca transcendere a condiției umane”.



Constantin Brâncuși alături de membre ale Ligii Femeilor din Gorj, având ca președinte pe Arethia Tătărescu (în mijloc pe rândul de sus)

Efigia unui pionier cultural (II)



Monica
SPIRIDON

In autopsia pe care i-o rezervă în *Biografia ideii de literatură*, Adrian Marino identifică cele două măști sub care s-a ascuns totalitarismul comunist: cea occidentală și cea estică.

Prima este, într-un anume sens, mesianică: figura revoluționarului perpetuu, mizând pe puritate, pe elanuri juvenile și proiectând într-un viitor intangibil diverse *Pays de Cogne*. Cea de-a doua este mai curând dezabuzată, când nu de-a dreptul cinică: nomenclaturistul care joacă pe cartea unui pragmatism fără scrupule, administrând cultura cu mână forte – inclusiv cu foarfeca de cenzor – și legitimând totalitarismul drept o victorie asupra barbariei și a dezordinii.



Problematizată cu aplomb încă din veacul al XVIII-lea – de tropismeale căruia după cum se vede nu ne-am emancipat, pe deplin, în nicio privință – libertatea literaturii e o chestiune explozivă a timpului nostru: o urmare a spiritului ideologic-insurecțional al vremii, după cum explică Adrian Marino. În planul strict al *conștiinței literare*, ea adoptă o notă defensivă, concretizându-se cu precădere în reacții polemice – de tip avangardist – împotriva oricăror canoane și în legiferarea anti-normei. În schimb, în *practica regimurilor totalitare*, problema se pune în cu totul alți termeni, nu atât principali cât politici: partinitate, dirijism, control, cenzură etc.

Aici își spune cuvântul – cu discreție, dar și cu fermitate – experiența personală a autorului, foarte sensibil la nuanțe și la diferența ideologico-retorică în cadrul genului proxim: „Dificultatea acută, insolubilă, a libertății literaturii în regim represiv, nu stă în primejdia pentru scriitor de a fi interzis pentru că scrie ce vrea, ci de a fi silit să scrie ce nu vrea – observa Adrian Marino. Aceasta este adevărata dramă totalitară a libertății literaturii, foarte bine ilustrată în secolul 20 sub regimul sovietic. Scriitorul de acest tip trăiește permanent sub obsesia și teroarea erorii ideologice, a ereziei, abaterii de la linia partidului etc. Starea sa dominantă de spirit este frică. În secolul nostru, ideologicul legitimează politicul și îi servește drept armă de luptă.”

Scalpelul teoretic al lui Adrian Marino

lucrează la despărțirea apelor, acolo unde nota dominantă a fost – și încă este – ambiguitatea cultivată cu sistem, confuzia voită sau sinonimia abuzivă.

De pildă, aceea între fundamentul pseudo-teoretic al doctrinei marxiste și necesitățile practice imediate, propagandistice și militante, ale partidelor comuniste și ale Internaționalelor. Sau, încă și mai grav, între aceleași necesități – universale – și chipul pretins reformabil pe care dogmele marxiste l-au afișat în culturile occidentale, spre delicia intelectualității de orientare stângistă.

Venind vorba despre gauchismul galic, nelipsit de șarmul lustrului parizian, să nu-l trecem cu vederea pe Sartre, căruia Adrian Marino îi rezervă un tratament de favoare. Cu privire la atât de comentată *Qu'est ce que la littérature?* aflăm de pildă că este o carte surprinzător de puțin informată despre istoria ideii de literatură. Având izvoare documentare extrem de precare, autorul nu pare nici măcar să-l fi frecventat pe Stalin sau pe ceilalți apostoli ai dogmei, ci mai degrabă să-i fi întâlnit întâmplător, redescoperind pe cont propriu roata, cu pornire de la aceleași premise false.

La o analiză atentă, dincolo de pretențiile sale de iconoclastie radicală, dogma marxizantă își trădează legătura ombilicală cu *filonul milenar al idealismului de coloratură utopică*. Pe lângă asta, instrumentalizarea excesivă a literaturii, duce la dilatarea enormă a sferei sale noționale. Practic, orice fel de text tipărit putând să servească drept canal de propagandă, este omologat drept literatură și totuși, în logica demonstrativă a lui Adrian Marino, în chiar momentul când pare să-și piardă ireversibil specificul, pulverizându-se și intrând în criză, ideea de literatură își reconfirmă – într-o formă oblică sau chiar antiflastică – statornicia, recuperându-și înțelesul originar: acela de literă scrisă. Cîrcărită de ideea de literatură este, odată în plus, reconfirmată.

Mai multe lucruri trebuie remarcate aici, cu privire la tentativa lui Adrian Marino de a se aventura în *Biografie* pe un teren atât de labil. Autorul urmează două direcții demonstrative esențiale.

Una dintre ele vizează relațiile literaturii cu societatea și aduce în prim plan axioma binecunoscută a determinismului. Cealaltă pune în ecuație literarul și politicul, atingând astfel chestiunea litigioasă a militantismului (angajamentului, activismului) literaturii și al producătorilor ei. În această dublă perspectivă, marxismul apare drept un caz-limită al procesului de birocratizare propagandistică a ideii de literatură. Sub presiunea regimurilor totalitare din estul european, heteronomia literaturii se erijează într-un veritabil mesianism ideologic și într-un principiu de bază al politicii culturale. Totul la adăpostul unui camuflaj scientist emfatic.

Cheia de boltă a explicației zise științifice a literaturii din perspectiva marxistă este caracterul de clasă al literaturii. În postulatul cauzalității mecanice și al determinismului extern autorul *Biografiei* vede cel mai puternic mit din istoria modernă a ideii de literatură.

Cum stau lucrurile pe acest palier istoric la polul autonomiei, al specificului? În pofida tensiunii centrifuge, care tinde să scindeze teritoriul consacrat al literaturii, în sfera specificului se înregistrează concomitent același sindrom al *excesului*. Și ca dovadă că extremele se ating, că totdeauna, rezultatul practic este același – indiferent

pe ce cale se ajunge la el: dilatarea enormă a domeniului, criza literaturii și pierderea aparentă a identității, concretizată în reducția la... scheletul literal original.

Adrian Marino face o radiografie atentă a mișcărilor prin care studiul literaturii – marcat, de la formalismul rus încoace, de un bovarism scientist persistent – ajunge să fie absorbit de sfera largă a semioticului și, în fine, de aceea a studiului comunicării umane, în genere. Deși integrarea literaturii în teoria generală a informației (faza de maximă scientizare pozitivistă în secolul nostru) se îndepărtează total de tradiția terminologică consacrată a domeniului, modelul spiralei funcționează implacabil. Printr-o piruetă la un nivel superior, se recuperează deci definiția de bază a literaturii ca totalitate a scrierilor.

Spiritul de *complementaritate în antinomie* se mai face simțit și în alt fel în secolul nostru, marcând dramatic înțelegerea și definirea literaturii.

Așa cum demonstrează analizele lui Adrian Marino și cum se admite deschis în ultima vreme, dincolo de o revoluție epistemologică în intenții, formalismele intransigente ale veacului nostru au glisat progresiv către un regim de teroare intelectuală, în război deschis cu valorile umaniste tradiționale. De o parte ca și de cealaltă a Atlanticului, excesul scientist, pe pivot lingvistic sau psihanalitic, a camuflat o regie ideologică impecabilă. Rigorile aseptice, în special cele galice, au fost parte a unor scenarii ideologice perfect articulate și au adus ofrande pe altarele unor idoli

severi – Nietzsche, Freud, dar și Marx sau Mao. Asta pentru că cele două capete ale firului să se întâlnească implacabil, ori de câte ori este în joc destinul literaturii. Chiar și atunci când acesta stă sub semnul unei conjuncturi teribile, așa cum s-a întâmplat în secolul XX.

Lucrurile fiind extrem de cunoscute în această privință, nu mă opresc asupra lor, mai ales că tot dosarul chestiunii a scăpat miraculos sub comunism de foarfeca cenzurii, atâta timp cât s-a pretins, ritual și strategic, că ar fi vorba exclusiv despre simptome ale iminentei degingolade culturale a vestului.

Pe traseul *Biografiei*, tronsonul consacrat timpului nostru este conceput, vrând, nevrând, dintr-o perspectivă mioapă, la care îl obligă pe autorul ei lipsă înconfortabil a distanței în timp. Faptul că atare o anume epicitate de subtext ideilor și o investitură existențială axiomei cărții. Se mai cuvine și să nu uităm că Adrian Marino scrie dinlăuntru acestei conjuncturi aliene, căreia i-a fost *prizonier* și victima, în cel mai concret înțeles al cuvântului. Detaliul acesta asigură discursului său o investitură existențială remarcabilă, fără a-i afecta altitudinea teoretică.

Purgat de orice resentiment, excursul lui Adrian Marino – nelipsit de nerv teoretic și de temperament speculativ – se plasează neabătut sub semnul unui faimos comandament, recomandat de Tacit în *Anale*: „...sine ira et studio”. Nici un exces umoral sau retoric nu răzbate în discursul său. Adrian Marino dezumflă diligent și sistematic poncife și dogme, toarnă apa rece peste euforii pripite, prejudecăți și sloganuri, denunțând cu metoda contribuțiile „originale” ale epistemei noastre la fenomenologia terorii culturale.

Pentru autor, ca și pentru cititorii săi, explorarea acestui palier al *Biografiei* are neîndoiește și o menire cathartică.

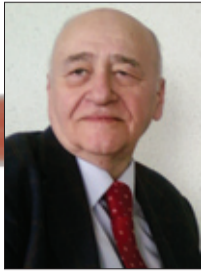


ARRIVĂ SENTIMENTALĂ



Adrian Marino, George Ivașcu, Alexandru Piru, Vicu Mîndra
(din colecția personală C. M. Popa)

Confruntări

Ovidiu
GHIDIRMIC

Necunoașterea trecutului istoric

Ne-am întrebat, adeseori, în acești ani, care ar fi cauza tuturor relelor, rătăcirilor, erorilor și exceselor, incredibile și inimaginabile, la care am asistat? Am mers până acolo încât, din dorința și din nevoia de absolut, am căutat și o cauză a cauzelor, una singură, care să le rezume și să le înglobeze pe toate. Și, la un moment dat, am avut chiar certitudinea că am găsit-o. Am și scris, în mai multe rânduri, pe această temă. Ni s-a părut că această cauză a cauzelor nu poate fi alta decât lipsa unei culturi profunde și adevărate.

Acum, după ce am văzut atâtea cazuri concrete, mergem mai departe și ne delimităm, și mai precis, obiectul. Această cauză a cauzelor tuturor relelor noastre este necunoașterea trecutului istoric. Și, prin această afirmație, nu ne îndepărtăm, prea mult, de prima. Pentru că, în fond, prin ce se manifestă pseudocultura și lipsa de cultură, dacă nu tocmai prin necunoașterea trecutului istoric?

Cultura este chiar istoria umanității și această istorie trebuie bine cunoscută și analizată, mereu reinterpretată, ca să învățăm ceva din ea. Iar „istorie” înseamnă, în primul rând, trecut, înainte de toate, trecut, pentru că trecutul este uriaș, vast și copleșitor. Trecutul se măsoară în milenii de civilizație și cultură. Ce reprezintă prezentul nostru, de-o clipă, față de aceste milenii de civilizație și cultură ale trecutului? Secretul, „cheia” prezentului și a viitorului trebuie căutate și descoperite în trecutul apropiat sau, poate, în cel mai îndepărtat.

„Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut” – spunea marele Eminescu. Aceasta era și părerea lui Mircea Eliade, care tocmai pentru asta s-a făcut istoric al miturilor și religiilor – după cum a declarat el însuși, în mai multe rânduri pentru că era convins că va găsi secretul, „cheia” prezentului și viitorului, în trecutul cel mai îndepărtat al umanității. Și acest „secret” și Eminescu și Mircea Eliade l-au găsit, în acea viziune ciclică asupra istoriei, care se repetă, dar mereu într-o altă formă. Numai actorii se schimbă, piesa rămâne aceeași: „Alte măști, aceeași piesă” – cum numai geniul eminescian putea s-o spună, atât de profund și de simplu, totodată, ca o sentință definitivă și nemuritoare.

Noi avem despre istorie o viziune limitată, pentru că am fost multă vreme, dacă putem spune așa, bolnavi de hegelianism. Am fost învățați că totul devine, evoluează, se schimbă și progresa. Așa stau lucrurile, dacă avem, în minte, numai imaginea timpului hegelian și heraclitian. Dar, există și imaginea timpului eleat, care bate pasul pe loc, în care nu se produce nicio evoluție și schimbare. În realitate, lucrurile nu se schimbă, în esența lor, niciodată. Numai forma evoluează; ea este, într-adevăr, schimbătoare. Și, cu aceasta, ne reîntorcem la amintitul vers eminescian, după care numai actorii se schimbă pe scena istoriei, actorii sunt mereu alții, iar piesa rămâne aceeași, de mii de ani.

Numai dacă vor cunoaște bine acest imens trecut istoric al umanității și vom ști să învățăm din el, vom putea evita erorile, excesele, rătăcirile, într-un cuvânt, toate relele. Altfel nu avem nicio șansă de salvare și de izbândă. Cine trăiește numai în prezentul clipei, are o viziune, în mod fatal, îngustă și limitată, pentru că îi lipsește perspectiva istorică. Și, din păcate, așa am fost învățați, ani de-a rândul: să trăim numai în prezent. Aceasta este, de fapt, pseudocultura și lipsa de cultură. Și acest fenomen, de necunoaștere a trecutului istoric, se observă cel mai bine, la noi, la ora de față, în lumea presei și a comentatorilor politici, fără orizont.

Ziarele noastre, cu rare excepții, fotografiază clipa, fac fotografii la minut, neretușate. Comentatorii politici trăiesc din „evenimentul zilei”, un eveniment ale căror semnificații adânci le scapă, atâta timp cât nu este raportat la trecut. Și nu este de mirare că aceste publicații devin „aculturale”, fără nicio șansă de a rămâne în istoria presei și a scrisului românesc.

Cultură înseamnă, înainte de toate, cunoașterea trecutului, a unui trecut care trebuie, însă, mereu reactualizat și reinterpretat, încât să devină viu și să trăiască în noi și pentru noi.

Reografii
literareConstantin
M. POPA

Miles gloriosus?

La 75 de ani de la trecerea în neființă, Gib I. Mihăescu (1894–1935) încă nu beneficiază de o reconstrucție identitară. Deși consemnat în marile istorii literare, comentat de către importanți critici, studiat în trei monografii, este drept, modeste, (Ion Ichim, Mihail Diaconescu, Florea Ghiță), prozatorul și dramaturgul născut la Drăgășani, fondator, împreună cu Cezar Petrescu și Adrian Maniu, al prestigioasei reviste „Gândirea”, a rămas, pe nedrept, situat în canonul modernist, la nivelul Ionel Teodoreanu.

Ceea ce i se reproșează: extravaganță, vulgaritate, lipsă de discreție, detectivism sexual, erotism exacerbant, ar constitui, acum, suficiente argumente pentru o nouă valorizare.

Capodopera lui Gib I. Mihăescu, *Rusoaica*, până la evenimentele din decembrie '89 a fost o carte – *tabu*. Cu excepția lui Nicolae Manolescu (vezi *Arca lui Noe*), căruia i s-a permis raportarea explicită la granița de pe Nistru, exegeții au fost obligați fie să renunțe la abordarea acestei opere „rare”, fie să o amintească doar aluziv (în volumul *Bivnac*, Mircea Zăciu nota, de pildă; „romanul publicat în 1933 stăruie în uitare”).

Astăzi, *Rusoaica* atrage atenția nu prin obsesia „fructului oprit”, ci din cauza tipului de structurare prin expansiune, în care textualizarea redundantă a opoziției abstract/concret apare ca substrat generativ al funcției poetice. Un nucleu narativ anunță dezvoltarea ulterioară, scriitura generându-se ca un comentariu al „rădăcinii” ei. Care este acest nucleu-rădăcină în cazul romanului lui Gib I. Mihăescu? În primele secvențe ale cărții, naratorul notează: „Chemam în ajutor literatura să mă scape de setea de viață!”. Acest enunț fundamental pentru înțelegerea scrierii ca producere de sine și a celuiilalt într-un spațiu și un timp al practicii mitice a iubirii semnalizează antinomia dintre aspirație și realizare, literatura fiind acreditată cu funcție terapeutică într-o complicată dialectică a raporturilor iluziei tămaduitoare cu tămaduirea iluziei.

Vindecarea de viață, adică de concretul impur, este căutată în exercițiul superior al lecturii. Locotenentul Ragaia, trimis cu detașamentul de pază pe frontieră, se înarmează cu „cărți serioase: Istorie, Filosofie, Chimie, Fizică, Matematică, Sfânta Scriptură, Koranul, Iliada...” Asceza, cufundarea în abstract îi provoacă stări de vertij: „Rosteam ca orice amant cuvinte de delir: axa icșilor și axa igrecilor, integrala indefinită, somațiune, ecuație diferențială, iar pe măsură ce această amantă, învăluită în atâtea simboluri indescifrabile și formule, mă lăsa să-i descopăr câte un nou mister al frumuseții ei... pe aceeași măsură curiozitatea sfâșietoare mă făcea să bălbâi numele tot altor farmece ascunse și să mă pierd cu totul în acest simțământ amețitor”. Este Ragaia un *alazon*, reprezintă el o întrupare a lui *miles gloriosus*, cum crede Nicolae Manolescu? „Fanfaronada erotică” îmbracă, să observăm, forme livrești. Imaginația personajului este bântuită de Elena și Penelopa, Calipso și Circe, Andromaca și Pallas Atena. Adjudecarea miturilor luminează o etimologie a pasiunilor (Denis de Rougemont) ca autoritate neocoercitivă plurisemnificată, rămasă însă în registrul spiritului. O banală aventură cu sălbatica țigăncușă reface scenariul mitului lui Acteon și al Dianei. Aflăm aici, de fapt, momentul oportun prefigurării unui alt scenariu. În decorul de o stranie măreție al stepei încremenite se va prefigura, la un semn magic, imaginea ideală a Rusoaicei. Nu însă ca obsesie erotică, ci ca aspirație, ca vis al spiritului adânc. „Programarea” iluziei

respectă, evident, un întreg ceremonial:

– locul – peisajul tainic, vast și elementar, semnificând unicitatea trăirii și mai puțin solitudinea;
– timpul – anotimpul alb, „cadru iernatic, în care poate să-i stea bine unei rusoaice”.

Ritualizarea anulează distanța ce separă dorința de reprezentarea ei. Ragaia parcure avatarurile dorinței de a substitui existenței informe o formulă semnificativă de viață. Erosului lipsit de sens îi opune o creație în plan fictiv, reeditând prototipuri livrești. Fantezia sa exprimă

aspirația spre semnificația magică a datelor ontologice, modelate după situații arhetipale. În ultimă instanță, reconstruiește, dincolo de aparențe, o altă Galatee în universul „magic” al esențelor primordiale. Cum va arăta femeia ideală? O alcătuire evanescentă, închipuită din fragmente „cărturărești”. „Și pentru a o vedea mai bine împrumutam fetei mult așteptate, când trăsăturile Avdotiei Alexandrovna, sora lui Rascolnicoff, când ale Zinei, ori Dariaei din *Posedajii*, ale Natașei din *Război și pace*, ale Annei Filipovna (de fapt Nastasia – n.n.) din *Idiotul*, ale Ecaterinei Ivanovna, ori Grușencăi din *Frații Karamazov*, sau ale Soniei din *Crimă și Pedepsă*, pe care împrejurările de acum din țara ei o scuzau mai mult decât orice pledoarie dostoevskiană. Apoi mă

gândeam la copilele enigmatice ale lui Andreev și din întreaga literatură rusă, fascinate de efectele sociale ale nitroglicerinei, ca fluturii de lumina lămpii. O subțirică studentă anarchistă aș fi vrut să se izbească de ușa mea, cu toată puterea corpului plâpând, speriată de realitatea idealului ei social. Însă dacă ar fi fost ca întâmplarea să se împlinescă întocmai, întocmai, după gându-mi, eu visam o subțire cacacă palidă, cântând și acompaniindu-se din ghitară, așa ca într-una din micile povestiri vânătoarești ale lui Turghenieff”. Așadar, Dostoievski, Tolstoi, Andreev, Turgheniev. O întreagă literatură!

Odată himera conturată, începe lunga dramă a așteptării. Am fi tentați să apropiem *Rusoaica* de romanul lui Dino Buzzati, *Deșertul tătarilor*. Ofițerul Giovanni Drogo așteaptă în fortăreața de la marginea misteriosului Regat al Nordului o posibilă invazie. Imensul hău este un spațiu al imaginarului. Aici, suprema împlinire apare ca întâlnire cu moartea. La Gib I. Mihăescu, eroul se vindecă la timp de himere, iar ritmul lent, exasperant al marelui gol este înlocuit cu mișcarea rapidă a intrigii polițiste în secvențele capturării contrabandistului Serghe Bălan, soțul Niculinei.

Treptele „vindecării”, pentru Ragaia, se numesc Marusea, Niculina Valia. Ipostazele femeii reale, desigur, nu-i dau acel sentiment așteptat, de împlinire în nemărginit. Ele sunt doar palide copii (dar ce eficiente!) ale prototipului visat. N. Manolescu îl consideră pe Ragaia, am văzut, un *soldat fanfaron*. Universul livresc în care se refugiază ar fi o mistificare, privită de autorul romanului cu ironie. Mai degrabă cu înțelegere lucidă. Idealul este agresat, într-adevăr, de destin, dar nu „magic”, așa cum și-l închipuise Ragaia, ci de unul perfid. *Rusoaica* (Valia) apare, ironia sorții, în sectorul lui Iliad care, neinițiat, o va pierde. Iluzia se destramă. Dacă, la început, Ragaia își asumase statutul unui Don Quijote, în final, vindecat de iluzii, apare în postura lui Sancho Panza, inversând rolurile cu Iliad. Utopia cărții nu-și mai exercită fascinația. Realitatea este cea care îl tămaduiește. Adică tocmai lucrul de care fugise: „setea de viață”. Cu aceasta însă, erosul nu mai e sărbătoare, el devine istorie.



Exerciții

Irina
MAVRODIN

O idee

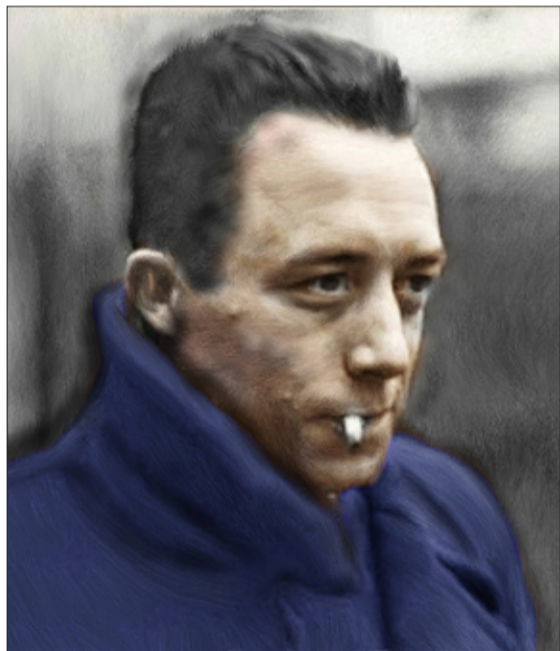
Adrian
CIOROIANU

Meditând din nou asupra unor texte din Camus

Mă incită să scriu pe tema condamnării la moarte văzută de Camus, nu numai comemorarea a 50 de ani de la moartea scriitorului, ci și recenta anchetă făcută printr cetățenii români cu privire la condamnarea la moarte.

A trecut, așadar, o jumătate de secol de la absurdul accident de mașină în urma căruia a murit Camus, dar marile întrebări ale Omului au rămas aceleași. Iar Camus este unul dintre acele spirite ale Europei și ale întregii umanități care a identificat și a pus câteva dintre aceste mari întrebări.

Traducând, nu la multă vreme după moartea lui Camus, unele titluri din opera sa (*Fața și reversul*, *Nunta*, *Exilul și Împărăția*, *Căderea*, *Mitul lui Sisif*), am fost pusă în situația de a reflecta mult timp pe ele, traducerea obligându-l pe traducător la cea mai fină și cea mai eficientă hermeneutică.



Am ajuns astfel să-mi spun că miezul cel mai adânc al gândirii lui Camus constă în ideea de întotdeauna pe deplin înțeleasă de cei care îl citează, că *absurdul* (concept camusian central) nu trebuie căutat nici în „lume”, nici în „conștiința” noastră, cu alte cuvinte nici în exteriorul și nici în interiorul nostru, ci în *raportul* care se instaurează între conștiința noastră și lume.

Absurdul este deci perceput de Camus (spre deosebire de alți gânditori existențialiști) ca o relație, ca un raport, ceea ce ne spune că, un raport fiind,

el ar putea fi modificat, că omul, cel puțin, nu încetează a spera că va putea modifica acest raport.

Or, a pune astfel problema înseamnă a continua să speri în puterea rațiunii de a străpunge ecranul care se construiește de fiecare dată când „conștiința dornică de claritate”, „la conscience éprise de clarté” intră în contact cu „lumea, acest lucru irațional”, „le monde, cet irrationnel”, după cum spune Camus. Asaltul – care constă în voința, dorința de a înțelege conform unei logici carteziene – dat de conștiința umană, de fiecare dată, asupra unei „lumi inumane” (pentru că e lipsită de conștiință), se termină printr-o înfrângere. Dar sublimul raportului care este absurdul (încă o dată: conform gândirii lui Camus) constă tocmai din obstinția cu care, deși înfrântă, conștiința *sisifică* a omului ia cu asalt încă o dată și, încă o dată, la nesfârșit, lumea ca entitate „irrațională”, deci „inumană”.

La această rapidă încercare de a defini absurdul camusian trebuie să mai adăugăm și alte observații: suprimarea unuia dintre cei doi termeni aflați în raport (a conștiinței prin sinucidere) nu ar duce la rezolvarea ecuației; absurdul rămâne pentru om existența sa în lume și pentru că ea trebuie să înfrunte în mod absurd (adică de neînțeles), tot felul de suferințe teribile, unele chiar de neimaginat, boala, tortura, moartea (de altfel, dincolo de moarte, Camus nu mai vede nimic).

Toate aceste chinuri țin deci de un absurd sinonim cu inumanul și cu iraționalul, absurd pe care Camus încearcă dacă nu să-l suprimă – ceea ce se dovedește a fi imposibil, de unde și următoarea evidență: condiția umană este absurdă – măcar să-l limiteze, prin asumarea lui (ca efect al unei revolte solide: „mă revolt, deci suntem”, „je me révolte, donc nous sommes”) și prin reducerea cantității de suferință și de moarte (ceea ce înseamnă pentru Camus reducerea cantității de absurd).

Condiția umană absurdă este comparabilă, în gândirea camusiană, cu cea a omului condamnat la moarte, cu diferența că acesta din urmă are șanse mai mari să-și conștientizeze și să-și asume statutul metafizic. După Camus, care a pledat împotriva condamnării la moarte, mobilizându-și toate argumentele, condamându-ne la moarte semenii, indiferent de fapta pe care au săvârșit-o, adăugăm, contribuim în mod activ al absurdul lumii, pe care-l sporim în mod semnificativ.

Or, umanitatea din noi, rațiunea noastră de oameni, trebuie să ne facă să fim împotriva unui verdict care este generator de absurd, într-o lume deja suprasaturată de acest principiu marcat ca irațional și inuman.

Pumnul sau palma? Rusia și terorismul cecen

Atentatele cu bombă din metrourile de la Moscova, din dimineața lui 29 martie a.c. – soldate cu 38 de morți și alte zeci de răniți – au fost cele mai dure incidente de acest fel din ultimii șase ani. Până atunci, „recordurile” dramei erau deținute acolo de alte două evenimente de gen: mai întâi atentatele cu bombe din câteva blocuri moscovite (în septembrie 1999), soldate cu peste 200 de morți – atentate puse în seama cecenilor, dar care au născut în Rusia și în Occident noian de teorii, unele conspiraționiste, ce implicau și forțele rusești de securitate (FSB). Aceste blocuri aruncate în aer au rămas un dosar neclarificat, iar consecințele lor au fost importante: pe termen scurt, ele au pus gaz pe foc în desfășurarea celui de-al doilea „război cecen” (lansat atunci, în august 1999), iar pe termen lung ele au reprezentat motivația aparentă a regimului de mână forte ce tocmai se năștea în Rusia premierului (în toamna lui '99), apoi președintelui (2000–2008) și din nou premierului (din 2008 până azi) Vladimir Putin. Iar al doilea eveniment de gen s-a consumat în februarie 2004: cel mai ucigaș atentat din metrourile capitalei ruse, cu tristul bilanț de 39 de morți și alte zeci de răniți.

Și două probleme de detaliu, dar care se impun în discuția de față: i) rețeaua de transport reprezintă, în cazul unei metropole, una dintre cele mai vulnerabile piese ale *puzzle*-ului comunitar. Moscova nu face excepție. Cu o linie de metrou intens ramificată încă din epoca sovietică, cu sisteme de securitate incipiente și cu un mare trafic uman la anumite ore ale zilei, stațiile de tren subteran din capitala Rusiei par a fi ținte ideale pentru teroriști. Și celălalt detaliu, ii): republica nord-caucaziană a Ceceniei (autoseparată, la începutul anilor '90, de Ingușetia), ca atare, nu numără mult peste un milion de locuitori – în mare parte musulmani sunniți. Ea este, pe hârtie, parte a Federației Ruse – care adună în jur de 142 de milioane de locuitori. Ei bine, acest raport de (peste) 140 la 1 în favoarea Rusiei ține de anecdotică pură a istoriei – pentru că niciun alt popor, în ultimii 20 de ani, nu a dat mai mare bătaie de cap Moscovei decât acești ceceni! Două războaie (1994–1996 și 1999–2009), zeci de mii de morți în total, valuri de atentate cecene și acțiuni represive de o duritate extremă din partea forțelor ruse – toate acestea par a traduce în fapte o antipatie (*y compris* etnică și religioasă) de lungă tradiție. Acum 65 de ani, regimul stalinist a deportat aproape întreaga populație ceceno-ingușă (sub acuzația că ar fi pactizat cu invadatorul german) din locurile ei natale către Kazahstan sau către Nordul siberian.

Acum 55 de ani, regimul lui Hrușciiov le-a permis deportaților să se întoarcă acasă. Iar din 1991 focul crizelor succesive s-a reaprins. Pe scurt: cecenii vor independența deplină a republicii lor, iar Rusia nu e dispusă nicidecum să le-o acorde, pentru că aceasta ar conduce la prăbușirea întregului control al Moscovei în acea zonă, în „coasta moale” a Caucazului.

Atentatele din 29 martie recent, vor avea, la rândul lor, multiple consecințe. Iată câteva dintre cele posibile: i) nu există, practic, niciun motiv pentru ca forțele de contra-reacție ruse (aflate sub comanda efectivă a premierului Putin) să nu

riposteze cu o duritate sporită. Pumnul înarmat va prevala, și nu palma întinsă. În dosarul cecen, Putin (mai ales) își joacă propria sa credibilitate¹ – tocmai pentru că el și-a asumat, încă din 1999, „războiul împotriva terorii” în varianta sa rusească. Apoi, ii) rămâne de văzut cum aceste atentate vor influența politica locală din Cecenia, desfășurată sub regimul ultra-forțe al președintelui (susținut de Moscova) Ramzan Kadîrov. Kadîrov (el însuși fiu al unui fost separatist devenit apoi președinte pro-rus al republicii) nu este un nume necunoscut în presa mondială: fie că a fost vorba despre uciderea ziaristei ruse Anna Politkovskaia, fie de dispariția suspectă a unor activiști ai drepturilor omului, numele președintelui cecen a reapărut periodic în atenție, mai mult sau mai puțin întemeiat. Totuși, iii) este greu de crezut că intervenția dură a sistemului Putin-Kadîrov va duce într-un viitor previzibil spre „cumințirea” cecenilor separatiști. Așa cum se întâmplă de regulă, violența duce la violență care va duce la altă violență ș.a.m.d. E greu de imaginat, deocamdată, că cecenii suveraniști vor ceda – sau că Moscova ar putea ceda. Deci atentatele din martie a.c. sunt doar ultimele drame de gen – dar, mă tem, nu și cele din urmă. În context, iv) rămâne de văzut cum va evolua situația în zonă dat fiind că elementul primar al ei rămâne același: separatismul cecen are o certă conotație religioasă – iar rezistența este animată, acolo, de un fundamentalism islamic de proporții.

Tehnic vorbind, nu este nicio îndoială că acest radicalism cecen a fost și foarte probabil rămâne conectat cu radicalismul islamic de factură Al Qaeda din lumea arabă sau cu rețelele acestuia care au ajuns, în anii '90, până în Balcani. Chiar dacă propaganda regimului Putin n-a excelat niciodată în a transmite în cuvinte credibile acest lucru, nimeni nu se mai îndoiește de faptul că terorismul ceceno-ingușet (care este parte a luptei lor pentru libertate, dar totodată și o „întreprindere” ideologico-religioasă ce a dus la moartea absolut condamabilă a unor civili – vezi criza ostacilor din teatrul Nord-Ost din Moscova, în octombrie 2002, sau masacrul din școala din Beslan, în septembrie 2004), acest terorism, așadar, este parte din rețeaua mondială a fundamentalismului islamic armat.

Să mai reținem că v) aceste atentate reprezintă un serios avertisment cu privire la securitatea pe care Rusia va trebui s-o asigure în vederea Jocurilor Olimpice de iarnă care vor avea loc la Soci, în 2014. Și, în fine, vi) mai nou se pare că veritabilul „călcâi al lui Ahile” pentru Moscova îl reprezintă drogurile: Rusia a devenit țara cu cel mai activ trafic de narcotice din lume². Majoritatea acestor droguri vin din Afganistan – și acest comerț (ilicit dar extins) cu vise alimentează cu bani inclusiv pe insurgenții ceceni. Potrivit unor estimări, costul pagubelor atentatelor din metrourile moscovite ar fi de cca 150 de mii de dolari (excluzând viețile umane, evident). Tot acesta este prețul – pe piața neagră din Moscova – a unui singur kilogram de heroină.

1. Clifford J. Levy, *Moscow attack – a test for Putin and his record against terror*, în „New York Times”, 30 martie a.c.
2. Viktor Ivanov – *Moscow's terror fighter*, în „Newsweek”, 12 aprilie a.c.

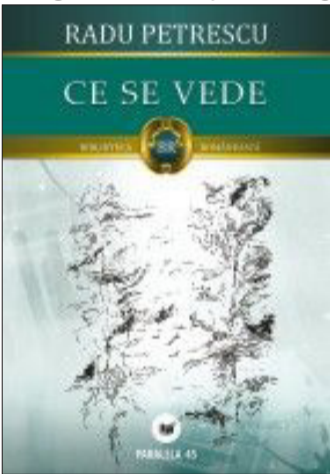
Istoria esențială a literaturii române

Ion
BUZERA

„Transcendența” romanului

Romanul *Ce se vede* (1979, reeditat în 2009 la Paralela 45) a fost gândit de Radu Petrescu tot prin suprapunerea – din nou perfid de insesizabil, dar pe spațiu mult mai generos decât *Simuciderea...*, de exemplu – a mai multor ticuri, stiluri și maniere epice. Cel mai clar a văzut această dimensiune Al. Călinescu, considerând că *Ce se vede* «este, la o lectură cu *parti-pris* teoretic, un fel de istorie concentrată a romanului, de la Balzac până în zilele noastre prin exemplificări practice», ceea ce înseamnă deținerea cel puțin a unei conștiințe avansate asupra romanescului. Autorul își imaginează aici o lume extrem de mozaicată, în care fiecare detaliu are o funcționalitate precisă, este apt, „programat”, cu alte cuvinte, să reverbereze în toată masa romanului. „A privi la opera lui e a privi cum se rupe nezmotos

dacă n-ar considera că via, de fapt, e a lui, fel cam brusc și oricum neașteptat de a-înapoia, supărată, darul. Râsul insuficient explicat era o cauză prea mărunță pentru un efect atât de mare. În spatele ei, dat fiind că, declarând că nu consideră că via îi aparține, îi spusese în termenii cei mai limpezi că a renunțat la ideea căsătoriei lor, trebuie să fi fost anume renunțarea ei la ideea căsătoriei, renunțare lentă și nedumerită, pe măsura îndelungilor lui tăceri evazive, acumulând un oricât de discret sentiment de încredere vulnerată. Căpitanul se pomeni somat de a face gestul decisiv, de neamănat.” Funcția rezumatului – vizibilă în citatul de mai sus – este să „invalideze”, analeptic și proleptic, temporalitatea liniară, având ca model identificat de critică dislocările de tip caleidoscopic, în special datorită prezenței covârșitoare a episoadelor „statice”, nu neapărat descriptive, cât infinitezimal-evenimentializante (evocatoare predictive sau, pur și simplu, captate în prezentul lor). Tot autonomia secvențelor insistă și asupra salturilor propriu-zise în timp (un fel de prolepse de tip „metaleptic”), care nu sunt decât telescopări ale unei imagini-arhetip: „Întrebarea lui, când ochii aceia se opriră pe ai săi, fu „Crezi că se mai poate?”



Treizeci și patru de ani mai târziu, era în parc cu Aurelian. Peste drum de banca lor, trei băieți grași, în pantaloni albaștri și gulere mari, albe, săpau în nisip și cărău pietricele în găleți, unul strangula o pisică ținând-o strâns la piept.” Scurt-circuitul temporal pune în contact o microlume cu o alta, relevându-le punctele comune, subtila, „invizibilă” în orice alt mod, continuitate.

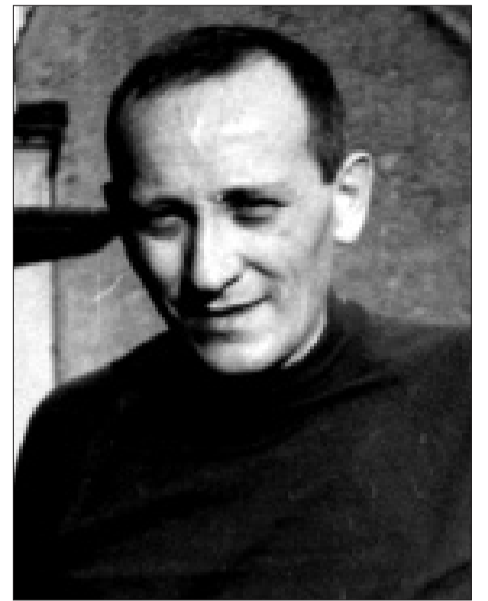
În spațiul paragrafului se întâmplă drame, se nasc și se destramă mitologii ale instantaneității, așa cum se prezintă lucrurile la modul explicit, aproape demonstrativ în fragmentul următor: „O minge trecu pe alături de racheta tinerei în șort alb. Prins și el în mișcările celor doi, alergă instantaneu după ea, pe iarbă, o aduse și o aruncă de la mică distanță, jucătoarei, cu ochii la aceea care îl aștepta. Totul se petrecuse foarte repede, așa încât chipul ei nu ieșise din masca hieratică a concentrării jocului. Sub privirile ei, se simți ca sub privirile unei ființe esențiale și teribile, al cărei nume nu putea fi decât Frumusețea. Nu-și mai dezlipi ochii de ea. Ieșise din joc, nu mai participa, în felul său, la existența cuplului în mișcare, trăia doar existența acelei măști care era, de bună seamă, cel mai important lucru din lume, zeița în toată splendoarea de necrezut a prezenței ei. Nu-și dădu seama când ea, încetând mișcarea, își întoarse toată fața spre el, privindu-l cu o intensă întrebare în ochii aurii. Bilele întrebării mute alunecau din ochii ei în ochii lui, împovărându-l pe dinăuntru cu o fericire de nesuportat. Devenise, întreg, un sac plin cu pietre prețioase, pietre totuși, pe care era ținut să-l care, în genunchi de la o clipă la alta și așa tot mereu: se gândi că ochii ei îi vor întreba ochii până la capătul timpului, așa este în firea lucrurilor și altfel nu se poate, până ce întrebarea mută se transformă într-o

schimonoseală acidă care îi ordona. Se uită la tânăra din cealaltă parte a fileului și înțelese ce se întâmplase. Mînea nimerise din nou departe, în iarbă, și jucătoarea își scosesse de pe față masca frumuseții și cu chipul ei de dedesubt, meschin, acru și rău, aștepta ca el să alerge din nou după minge, să le-o arunce. Un fier de călcat, încins, îi trecu peste nervi. Se ridică de pe bancă, se duse până la minge, o privi în cuibul ei de iarbă întrebându-se ce să facă, și o trimise spre terenul de tenis cu o lovitură de picior, după care, imediat, plecă spre casă.”

Putem recupera de aici schema funcțională a romanului și una dintre temele lui fundamentale: sacrilitatea contrazisă, mitologicul reprimat. Din cauza iluziei de apartenență la același palier ontologic, „dialogul” celor două personaje (Alexandru Eliade și tânăra jucătoarea) este suprimat. Divergențele de cod, dezamorsarea rapidă a tensiunii metafizice și contrarietatea fundamentală a observatorului anulează accesul simultan la epifanic, imposibil din start, căci Alexandru Eliade nu face decât să „atribuie” o trăsătură sau alta, să hipertrofieze apercipitiv. Palimpsestul figurii fetei – dacă acceptăm convenția la care suntem cu insistență invitați să aderăm, a telescopajului cititor-personaj – ce (se) vede – face posibilă interpretarea că, sub stratul „meschin, acru și rău”, se mai află ceva: o substanțialitate absentă, indefinită. Ceea ce s-ar putea traduce simbolic (grație unei relativ facile psihanalize textuale) în faptul că identificarea disperată de către autor a unui sens înalt în *Ce se vede* (atât prin construcția lui cu totul specială, cât și în comentariile din jurnalul publicat sub titlul *Prizonier al provizoratului* sau din corespondență) se va resemna, până la urmă, să se transforme într-o căutare a absenței, a unei „transcendențe” imposibile a romanescului.

Concentrarea stilistică reușește să surprindă intensitatea trăirii și „rezolvarea” acesteia, desfigurarea tramei sacre care abia luase naștere. Principiul de funcționare al „microtextului” este cel al jurnalului – chiar dacă intervin tehnici care scot din ecuație subiectul emitent –, principiu care presupune, în mod primordial, Ideea, oricât de fugace ar fi ea. Retorica incompletitudinii, a incongruenței care rezultă este simptomul imposibilității cuprinderii unei zone exclusiv spiritual. Iar cum spațiul realmente meschin al aparențelor fizice este respins cu metodă (chiar dacă fără el nu se poate, întrucât apare mai totdeauna drept singura amorsă posibilă a idealității), rămâne ca tentativa de captare a perfecțiunii fulgurante să fie preocuparea dominantă a naratorilor. *Ce se vede* tinde să devină insectarul unor momente neverosimil de frumoase, prin evitarea constantă a logicii mimetice, realiste a evenimentelor cuprinse în narație. Palierul „mimetic” apare numai pentru a-și semnala precaritatea, prozatorul urmărind să construiască, pe acest fragil (sau fragilizat) palier, „o arhitectură de Idei”, o suprastructură hiperdensă și foarte riscantă, din punct de vedere strict epic.

La capătul narațiunii, al celei mai rafinate și „telescopice” investigații se află, flaubertian sau mallarméan, nimic. „Postistoria” expresivității e, în ciuda degajării afișate a următoarei însemnări (care



se lipește ca un timbru de *Ce se vede*), un loc al vacuității: „În același fel, sunt scrieri care se plasează cu atâta energie și simplitate în punctul de intersecție al stilurilor, la acea înălțime a adevărului omenesc de unde ochiul are acces liber, simultan, asupra tuturor modalităților din toate timpurile, de a se apropia de acest adevăr, încât par cataloage, inventare ale tuturor direcțiilor importante care le-au precedat practic, deși nu toate sunt reprezentate în ele, cititorul acționând sub impulsul forței de expansiune și de anexiune a textului nu are senzația lipsei, fantezia lui, pusă în mișcare, completează lacunele. Atât de mare e puterea de anexiune a unei asemenea opere, *work in progress*, încât ea se manifestă, supremă deschidere, și, printr-o tensiune certă spre viitor, spre forme de simțire, viziumi, stiluri aparținând timpului care încă nu este.

Tensiunea opereii spre modalități viitoare, spre viitoare moduri de sensibilitate și înțelegere care, când le va veni timpul să se ivească, i se vor adăuna firesc, absorbite în ea, ca note, accente ale ei, aduce aerul larg al depărtării, face să răsune secret în cuvintele timbrului încrederii, al speranței, al dorului pentru ce încă nu are nume, dar există totuși prin faptul că este dorit.” (*Oceanul întors*). Se poate face completarea că „atemporalitatea” care captează aglomerarea sufocantă a „aluvionilor” stilistice – definită într-o frază autocaracterizantă – e, în mod clar, prezentată în roman în sensul ipotezei de mai sus: „Toate stilurile din toate timpurile erau prezente inextricabil pentru a afirma lipsa oricărui timp.” Situație care poate fi interpretată și ca o metaforă a absorbției în neantul „ulterior” al scriiturilor.

Romanul *Ce se vede* experimenta epuizarea stilistică și tematică proprie și pe cea „enciclopedizată”, a *topoi*-lor și *faliilor* narrative, în încercarea de a „depăși” orice fel de convenție romanescă. E un roman extrem de puternic în sens tehnic, joycean, în sensul noului roman francez și în cel postmodern, total atipic pentru literatura română de până la data apariției lui, care se vede „bruscată” în multe dintre obiceiurile ei grație acestei „simple” apariții. Autorul a și forțat foarte mult, a investit imens, a propus teorii și autointerpretări care depășeau cadrul „fizic” al romanului, posibilitățile lui reale „de exprimare”, separând, cumva, într-o și mai acută potențare interpretativă din partea unor cititori cât mai performanți și a fost, ca de obicei, nemulțumit de recepția cărții.

Obsesii

Marian Victor
BUCIU

Rostirea cu rost în „Olteniada“ lui Sorescu

În *La Liliaci*, Sorescu se-ntoarce la limbajul său primordial. Se lasă vorbit de limba veche de acasă. Și transcrie cu grijă totul. Regăsește limbajul neliterar, neconstruit, spontan, vorbirea înșirată așa, de capul ei, dar, firește, trecută prin capul celor ce-o rostesc și o rostuiesc. Doar foarte rar revine aici Sorescu la limbajul poetic pe care îl impusese. Constatăm acum că acela era al doilea limbaj, dar pentru literatură cel dintâi. Oricâte legături am afla celor două limbaje (de atitudine a construcției, de rost al rostirii, și mai puțin, aproape deloc, de lexic), stridența revenirii rămâne puternică. Dau un exemplu: „În dragostea lui de absolut și de zgâlțâit./ De zgâlțâit absolutul.“ Și încă unul: „Cum crești în metaforă o viperă.“

Scriitorul nu repetă des greșeala de a permuta limbajul. Deține, nativ, darul de a-l recepta. El este – pot folosi termeni naratologici cu referire la o vastă carte atât de dezlegată și totuși relegată de genurile literare – receptorul, destinatarul (*naratarul*), mult mai mult decât emițătorul, naratorul unora dintre texte. M. Sorescu menționează undeva (*Un urât*, în *Cartea a șasea*, 1998), în încheiere, în chip de poetică ori cod de lectură a operii: „Eu scriu toate acestea acum, în iulie 1995, la Bulzești, în casa a nouă. Încerc să adun toate personajele Liliacilor –/ Să văd care ce-a mai făcut, ce s-a mai ales de ele.“ Oamenii și viața acestora, cu firea și vorbirea lor îngemănate, iată interesul său esențial. Limbajul domină toți povestitorii. Ei pot fi stăpâni pe limbaj, doar rămânând supuși acestuia.

M. Sorescu a mărturisit că a scris *La Liliaci* într-un fel demonstrativ. A vrut să dovedească egalitatea literară a „graiului oltenesc“, calificat ca „blamat“, cu toate celelalte ale limbii române. Exactitatea s-a dispensat de imaginație în această monografie care este, în parte, cum dorește scriitorul, și o autobiografie. Ca strategie, Sorescu a declarat că a proiectat un omagiu (contra-omagiu, dacă ținta critică e comunismul) familiei și satului, unde el vede excesiv, preponderent, țărani filosofi. Edifică într-o carte, pe care acum o vedem la adevărată dimensiune (*La Liliaci I-VI*), cu zece texte recent recuperate. Ediție stabilită și îngrijită de Sorina Sorescu, însoțită de interviuri cu Marin Sorescu, un dosar de referințe critice și un interviu cu George Sorescu, Ed. ART, 2009), un muzeu al satului oltenesc. În chip de cetate antică, deși nu cu totul închisă. Redat pe limba lui, de viață și totodată de moarte. Satul, spune într-un interviu autorul, „are o moarte dureros de nenaturală“ (p. 14, în volumul pe care îl comentez). Sorescu vrea să scrie o operă de neuitat, ca document generator de emoție. După pariul regionalist, pe graiul local, *Olteniada* are ambiția să fie și o *Mundiadă*. Curajul literar i-l dă scriitorului chiar mama sa, Nicolita pentru săteni, Nicolina în actul de identitate. Sunt suficiente la ea o „energie creatoare“, faptul că „știa să povestească colorat și cu tâte“. Fiul face *tabula rasa* pe toată suprafața literaturii. Uită sau pur și simplu ignoră normele literare și se dedă (tran)scrisului. Îi dă avânt premisa eliberatoare că „Scrisul își are legile lui, pe care nici autorul nu le poate regla.“ Ambiția literară este de a regăsi și reface „esența“ poeziei, în fapt a literaturii însăși.

Într-un mod foarte simplu: opunând expresia concretă celei abstracte. Luptă, cum ar spune el, pe două fronturi: al documentului și al esteticului. Taie nodul gordian, voind să redescopere nordul literar din aceeași poziție elementară, copilărească: „A trece ca găscă prin apă prin curente și vârste mi se pare ideal.“

Limbajul este unul brutal de concret, pentru ca prin el comunicarea să ajungă energetică. Vorbele se leagă între ele, după ce ferecă și vrăjesc lucrurile. Vorbele nuntesc. Căsătoriți, bărbatul și femeia sunt uniți dacă „se lovesc“ unul cu altul în orice, neapărat și-n vorbe. Aflăm că dacă nu se lovesc, nu se potrivesc, ei se despart, în acordul tuturor.

Unele fragmente sunt date ca fiind culese din folclor. Retransmise de mai demult. Păstrate într-un fond mai vechi și mai larg cunoscut decât transcrierile din și uneori despre prezent ori trecutul mai apropiat. Cânteculele, unele dintre ele mai decoltate, citate fragmentar, sunt cvasi-„corosivele“ lui M. Sorescu, în fapt ale personajelor sale. Ele au nume în acte, dar au și nume sau porecle în vorbe, primele bune, ultimele rele, cât mai rele. Ultimele sunt de toată ziua, primele, aproape uitate, de naștere, căsătorie, moarte, biserică și primărie (sfat popular, în comunism). Aflăm că doar duminica nu-și spun porecele. Există și porecle bune, precise, cum ar fi... Mutu. Tot o vorbă, pentru cineva oprit de la vorbire. Și porecele sunt purtate ca tot ce au sătenii mai bun. Și ce n-au ei bun, când tot răul este privit dimpotrivă și văzut spre bine sau chiar în bine? Ca să se vindece de răie, lui Belitu Vasile i-au schimbat numele în Belitu Gheorghe. Neoficial, nu în acte. Doar printr-un întreg ritual, la cimitir, de îngropare a vechiului nume. Rămâne ce(-și) face omul. Sau funcția om. Dar nu omul-funcție, dintr-un aparat sau sistem.

Vorbirea este totul, atât cea despre oameni cât și cea despre întâmplări. Scrisul ajunge aici rar. Scriitorul lor le scrie acum vorbirea acestor oameni curioși, mereu colportori de vești, dar mai ales duminica, ieșiți pe la porțile curților. Au, de altfel, și o zi când strigă secretele altora. Sub numeroasele titluri descoperim de obicei mai multe întâmplări. Se potrivesc sau nu, în totul se vor întâlni până la urmă. Mîntea și vorba sar de la o pățanie la alta. Întâmplările apar conduse de vorbe sau conducând spre vorbe, fie repetate, fie uitate. Titlurile rămân convenționale și chiar neacoperitoare. Citim o carte unică. Aparent există începuturi și sfârșituri. În fapt, totul rămâne fără sfârșit. Ne putem gândi, analogic, la *Coloana infinitului* a lui Brâncuși? Fragmentele conțin repetiții, dar parcă ele apar voite, căutate, nicidecum eliminate. Autenticitatea e lăsată-n scrisul vorbirii (transcrierea vorbirii) în stare naturală, obținută prin ea însăși. Sătenii își fac vizite mai ales de dragul vorbeii, vorbirii, decât cu folos practic. Și-n muncă le rămâne plăcerea vorbitului. Ce se pierde e măsura. Mai ales de către femei.

Câte o femeie ajunge „rea de clanță“. Iar femeia, după dorința bărbatului, e bine mai curând să tacă. Bărbatul își face și își ia, nu totdeauna, nici mereu ușor, partea. El poate să vorbească oricât, cu oricine pofteste. A discuta și cu vitele înseamnă pentru el a filosofa. Moș Pătru ajunge filosof sătesc pentru că știe să explice sătenilor cum trece viața: trăind, muncind, uitând. Iată că își dă el seama, mai mult decât alții, de mersul vieții.

Oamenii urmăresc rostul, ce se face: câinele latră, femeia și bărbatul întreprind și ei una sau alta. E urmărită, dar și urmată, și rostirea. Rost și rostire se confundă până la un înțeles de neînțeles. Baba (bunica) vorbește „în pilde vechi și/ Cu vorbe frumoase, șterse pentru noi./ Ori înțeșoșate rău, aburite, ca cioburile afumate...“ Când Zarbă o alungă pe Ribla (ei sunt doi cerșetori care trăiesc împreună și „muncesc“ oarecum pe cont propriu), femeia fuge la „rostul“ ei, rostul numindu-se uluca ruptă dintr-un gard. Unele texte stau cu adevărat doar pe cuvinte necunoscute. Viața lor mai există, palpabilă, în vorbele care s-au păstrat, se încăpățânează să dispară și în forma lor sonoră. Continuă să existe cuvinte vechi, ghicitorii uitate, care trebuie sleite ca o fântână. „Toate au avut sens pe vremuri./ Și au dispărut, fie sensul, fie cuvintele acestui sens.“ Cineva explică de ce se spunea cândva în loc de *biet de el*, „biet de lui“. Copiii se joacă *de-a alimerele* dar nu știu ce înseamnă *alimere*. Sensul comunitar se conservă și rezistă la un atac al sensului elitar, altfel spus școala ca instituție rămâne dominată de școala vieții. Nimic nefiresc sau de râs în faptul că femeia *regulează* la păsări și bărbatul la vite.

Mă întorc la vorbirea oltenească despre care am observat că este atât de legată de fire. Cei din neamul Tălmăciu, ieșiți din serie, sunt, de fapt par, ca să primim totul prin hazul exagerării, poligloți. În comunism, un urmaș al lor traduce cuvintele noii ideologii iar altul știe și *morse*, de la pușcărie. Unul nebun (bun, cum citim în alt caz, dar și acesta poate fi numit așa) prevede trecutul, în chiar limba acestui trecut. El știe ce era acum două sute de ani pe la Craiova: Belivacă ridică o biserică. Vorbește în prezent ca atunci, arhaic. Știe că româna e un fel de latină, în vremea limbii ruse impusă la școală, de care râde prin rusa însăși, semantizată în româna-latină: *cac, cacoi, pișite*. Aflăm că nebunul are un rol de mare conștiință, în lipsa lui de conștiință: el, cu „latina“, ține *contra* rusei, în așteptarea anglo-americanilor. Limba „Olteniadei“ e mai veche decât istoria ori timpul precizate aici. Vorbirea oltenilor, în esență directă, concretă, poetică din fire, le e mai enigmatică decât trecutul reamintit: vremea lui Mihai Viteazul și a frații Buzești având moșie la Căluș, a năvălirii turcilor pe la 1650, când femeile fug direct într-o fântână zisă apoi a femeilor, a oamenilor de la 1830, din așa-numita *lume albă*.

Cu toții vorbesc cum știu și cum pot. O gângavă crede, totuși, că știe să vorbească.

De unde se vede că vorbirea, obligatorie, este, într-un fel, pur organică. Vorbesc, așa-dar, cu vorbele lor. Iar vorbele sunt chiar un bun comun. Aici funcționează proprietatea colectivă, din care fiecare ia ce-i trebuie. N-au nevoie ca să se înțeleagă cu vorbe de împrumut. Când ele sunt rostite, rostul le este îndelung măsurat. În mod obișnuit, oltenii păstrează ce au, adică vorbele vechi, nu umblă după altele noi. Limbajul mai mult se pierde decât se câștigă. Țăranii rostesc fără rost unele cuvinte cu sens îndepărtat. Nici ei nu-și mai (re)cunosc toate vorbele. Chiar și, multe, vorbe din afara descântecelelor (le) sunt de neînțeles. Înțelesul li s-a pierdut odată cu cei care le-au știut. Bătrânii uită să numească lucruri altădată știute. Ascultătorii rād (cu lacrimi) și-l compățimesc pe cel care a uitat vorbirea cu rost. Bătrânul nu înțelege devierea rostirii. Contemplativ, el privește „pierdut în sensul vorbelor“. Cu fiecare pierdere de om, se pierde rostul rostirii. A rămâne, la capăt, pierdut în sens, iată un sens esențial al celor din *La Liliaci*. Vorbirea ajunge organică, e corporală. Sensul vieții rămâne pierderea fatală a firii, cu vorbire cu tot. Prețul este același. Credința obișnuită rămâne aceea că uitarea e și ea plata păcatelor.

Verba rămâne credință: „Așa se zice, așa o fi.“ Credință izvorâtă din dorință și interpretare. Vorbirea devine aspirația comună, inconștientă. Vorbele și nu cuvintele. Vorbirea și nu scrierea. În raport cu prima, cea de-a doua este accidentală și chiar perfect opusă, în lumea sătească. Tatăl scriitorului, Ștefan Sorescu, „nu era bun de vorbă“ și a scris poezii. Într-un fel, fiul, ajuns scriitor vestit, i-a semănat. Scrisul e cu cuvinte, vorbirea cu vorbe. Sătenii nu leagă vorbele de cuvinte. Urmașul lor este cel care le confundă pur și simplu. Le mută, dar nu le permută, din graiul lor, pe hârtie, luându-le în proprietate prin punere – în dublu sens – în operă. A lor, apoi a sa. Pariul lui Sorescu pe graiul detestat al oltenilor a fost, literar, câștigat. Rămâne să vedem ce dezvăluie autorul din vorbitori, olteni și români, oameni din lumea largă, prin transformarea oralității în scripturalitate.



George Vlăescu – Fazan, pictură în ulei

Traduttore /
TraditoreIoan
LASCU

Luna de miere a totalitarismului

Printre traducerile mai noi sau mai vechi figurează și cărți referitoare la istoria recentă a României sau a Europei. Ele fac în general apel la memorie dar și la o necesară moralitate a istoriei și implicit a restabilirii și asumării adevărului. Ele se leagă și de deschiderea arhivelor celui de al doilea război mondial, eveniment de amploare nemaîntâlnită ce a marcat masiv și ireversibil istoria lumii contemporane. Accesul la documente până nu demult secretizate este de importanță capitală. În afară de conținutul informativ inedit, în același timp inestimabil și indispensabil, valoarea și semnificația morală a publicării rezidă în demersul responsabil de a cere asumarea adevărului pentru distrugerile războiului dar și pentru consecințele nefaste ce le-a avut politica postbelică.

Protocoloale secrete ale pactului Ribbentrop-Molotov încheiat la 23 august 1939, al doilea pact germano-sovietic de la 28 septembrie 1939, masacrarea a peste 4200 de ofițeri polonezi în pădurea de la Katyn, ordonată de Stalin și executată de NKVD în martie 1940, dar în special abuzurile și crimele comise în spațiul concentraționar dominat de sovietici începând din 1945, se numără printre cele mai elocvente cazuri. Despre toate acestea și încă despre multe altele scrie Stéphane Courtois în mica sa carte despre *23 august 1939: alianța sovieto-nazistă*, apărută la noi cu titlul schimbat: *Pata oarbă a memoriei europene* inserată în colecția „Ora de istorie”, Editura „Fundatia Academia Civică”, 2009, în traducerea Denisei Oprea. O alegere de altfel inspirată a editorului român, deoarece din cele expuse succint în carte reiese și chiar este acuzată acea obnubilare voită a memoriei europenilor în ce privește, practic, al doilea holocaust, cel instrumentat și desfășurat sub regimurile comuniste, cu unele neînsemnate atenuări, între 1945 și 1989.

Stéphane Courtois este unul din cei mai competenți și mai curajoși istorici și critici francezi ai comunismului. El nu a ezitat să afirme răspicat că ororile comise în Gulagul comunist nu au fost nici recunoscute, nici asumate de cei care le-au făptuit, că amploarea acestora depășește holocaustul nazist, că nici măcar organismele Uniunii Europene nu și-au asumat răspunderea denunțării și a condamnării comunismului. Cu atât mai puțin Federația Rusă, succesoarea de drept a Uniunii Sovietice, nu s-a sinchisit de schimbarea de optică și de atitudine a opiniei publice mondiale asupra comunismului și a ignorat sau a refuzat constant asumarea oricărei responsabilități. În 1989 Sovietul Suprem al U.R.S.S. „a denunțat pe plan juridic și moral pactul Ribbentrop-Molotov”, fără a recunoaște urmările lui nefaste asupra destinului țărilor ocupate de Armata Roșie începând din 1939 și, mai ales, în ceea ce privește România, fără a denunța anexarea Basarabiei și a Bucovinei de Nord. Și, pe deasupra, ceea ce ar fi fost iarăși necesar și anume faptul că toate

nenorocirile consecutive războiului își aveau originea în concordia și coabitarea politică a celor două regimuri totalitare ale Europei de la sfârșitul deceniului patru: nazismul și bolșevismul. Perioada dintre 23 august 1939 și 22 iunie 1941 este numită de intelectualul francez „luna de miere” a celor două regimuri totalitare ideologic divergente. În toată această ocultare – o singură excepție notabilă: recunoașterea masacrului de la Katyn, abia sub regimul Gorbaciov, în 1987.

Stéphane Courtois are inteligența de a aduce în discuție cele trei memorii colective ale comunismului. Există mai întâi o *memorie glorioasă*, care aparține Occidentului, cel ce a crezut în propaganda bolșevică, stalinistă, sovietică, despre „apărătorii păcii”, despre „cea mai dreaptă dintre orânduiri”, despre „statul muncitorilor și al țăranilor”, despre „eliberatorii omenirii” de sub dominația „hidrei fasciste”, despre alternativa mai bună la societatea capitalistă bazată pe concurență și profit, despre „sfârșitul fericit al istoriei” și atâtea altele. În fine, știm cu toții: câtă propagandă atâtă mistificare, dacă ea este croită de un regim totalitar. Memoria Occidentului este o falsă memorie, în afara adevărului istoric trăit în interiorul lagărului socialist.

A doua, care este cea adevărată, a trăirii experienței comuniste de către popoarele subjugate de Moscova, este *memoria traumatică și tragică*. Mai grav este că nici astăzi nu i se acordă credit acestei experiențe, singura în măsură să depună mărturie asupra suferințelor colective cauzate de comunism, singura în măsură să mai ceară măcar niște reparații morale. Cazul României este unul consistent și grăitor. O consistență tragică, și, paradoxal, o elocvență aproape redusă la tăcere de tipul politice ale escamotării sub egida postcomunismului. În fine, a treia formă de memorie este *memoria schizofrenică*, o memorie scindată, deopotrivă falsă (sau falsificată) și adevărată (sau experimentată). Este memoria lui *homo sovieticus*, căruia i s-a propovăduit ceea ce propagandistic a „înghițit” și Occidentul, mai ales grupările de stânga; este memoria acelui *homo sovieticus* care a fost efectiv obligat să creadă în fericirea și bunăstarea iluzorie, dar care era concomitent supus unor acțiuni represive inumane menite să-l transforme în „omul nou, creație a comunismului biruitor”. Era omul care trăia o experiență traumatică, dar care era făcut să mintă că trăiește una glorioasă, care va fi aureolată de victoria finală asupra capitalismului „putred”.

Ne apare acum justificată etichetarea alianței sovieto-naziste ca fiind „pata oarbă a memoriei europene”. Stéphane Courtois relevă însă și nevoia de conciliere între memoriile colective europene, aflate încă într-o stare conflictuală deschisă. De-a lungul unei jumătăți de veac, o propagandă comunistă forte și neconținută a contribuit la instalarea și la alimentarea unei *hipermnezii a fascismului* și a unei imagini

edenice a socialismului de tip sovietic. În spatele ficțiunii ideologice și al acelor imagini edenice se ascundeau genocidul și crimele împotriva umanității, se întindea tentacularul „arhipelag Gulag”, iar în față erau proiectate, în fascicole luminoase, alte imagini, diametral opuse, ale „eliberării de sub jugul fascist” a națiunilor anexate *de facto*, ale eroismului „soldatului eliberator al Armatei Roșii”, ale unei „societați a progresului și a bunăstării”. Stânga europeană continuă să protejeze chiar și astăzi istoria oficială a comunismului:

„De altfel, o majoritate de comuniști, susținuți de socialiști, a respins, în fața Adunării parlamentare a Consiliului Europei din 25 ianuarie 2006, o «recomandare» prin care se cerea sensibilizarea opiniei publice europene cu privire la crimele comise de regimurile comuniste. E de înțeles că, în fața unui astfel de refuz de a lua în considerare memoria tragică a comunismului, bazată pe experiențe colective și pe traumatisme de lungă durată, țările Europei Centrale și de Est sunt cu deosebire nemulțumite.” (pp. 84–85). Și în acest fel a continuat ocultarea crimelor în masă comise de regimurile comuniste.

Deși cartea lui Stéphane Courtois este mai degrabă un rezumat al evenimentelor ce au condus la instaurarea totalitarismului roșu în Estul european, ea reprezintă o autentică lecție de istorie și de justiție. La sfârșitul ei sunt inserate și două articole publicate în „Le Figaro” în mai 2005, cu ocazia marcării a șazececi de ani de la victoria asupra Germaniei hitleriste. Primul, tendențios, este semnat de Vladimir Putin care, în același spirit duplicitar al diplomației sovietice, eludează problematica holocaustului comunist. Al doilea, în replică, a apărut după trei săptămâni și demontază toate mistificările fabricate de regimul sovietic și menajate de președintele de atunci al Rusiei. El este semnat de Stéphane Courtois alături de care apare și numele lui Jean-Louis Panné. Așadar *Lecțiile victoriei asupra nazismului* se situează în opoziție polemică față de *Lecțiile de istorie ale „profesorului” Putin*.

Fiindcă referințele la România sunt sporadice, editorul român a simțit nevoia de a adăuga ceea ce se numește simplu *Nota ediției române*. Sunt menționate aici statistici impresionante referitoare la teroarea și la crimele din Basarabia și Bucovina de Nord: arestări, deportări în masă, dislocări de populație, asasinat, masacre. Precum Bărăganul în România, Kazahstanul și Siberia au devenit noile „patrii” a zeci de mii de români strămutați cu forța. Dintre drepturile interzise celor din teritoriile românești ocupate enumerăm: interdicția de a folosi în scris alfabetul latin, interdicția de a declara că sunt români și de a vorbi românește. Basarabienii erau denumiți moldoveni, cum bine se știe, iar dreptul de a se declara români a fost lăsat doar celor din Bucovina de Nord. Cine poate pretinde că a existat altundeva un sistem represiv mai perfecționat? Poate la Auschwitz!

O bogată bibliografie racordată la tema atât de controversată a istoriei comunismului în Europa așteaptă încă să fie tradusă, în mare parte din limba franceză. La *Indicații*



Stéphane Courtois

bibliografice sunt menționate cărți și articole semnate de Philippe Buton, Georges Castellan, Stéphane Courtois, Mart Laar, Raphaël Lemkin, Gaël Moullec, Andzej Paczkowski, J. Rossi, Yves Santamaria, Alexandra Viatteau, Victor Zaslavsky. Sigur că marea majoritate a acestor autori sunt (aproape) necunoscuți în România, dar nu încape îndoială că, în studierea problemelor specifice, contribuțiile lor sunt edificatoare. Lucrări precum *Communisme et totalitarisme* (St. C.), *Qu'est-ce qu'un génocide ?* (R. L.), *Quelle était belle cette utopie* (J. R.), *Le pacte germano-soviétique* (Y. S.), *Staline assassine la Pologne* (A. V.) sau *Le massacre de Katyn. Crime et mensonge* (V. Z.) ar aduce și pentru cititorii români noi lămuriri asupra acelor dure-roase experiențe. De asemenea, corpul de documente din arhivele Ministerului german de Externe, reunite sub titlul generic *Nazi-Soviet Relations, 1939–1941* ar fi de o reală utilitate.

CONCURS DE DEBUT

Revista și Editura
Scrisul Românesc
organizează

Se adresează celor care nu au împlinit 35 de ani și nu au debutat publicistic sau în volum.

Concursul se desfășoară în următoarele secțiuni: poezie, proză, teatru, eseu.

Lucrările vor fi semnate cu un motto, care se va regăsi de asemenea și pe un plic închis atașat manuscrisului. El va cuprinde numele și prenumele concurentului, data de naștere, adresa, numărul de telefon, eventual și premiile obținute la alte concursuri literare.

Manuscrisele vor fi trimise, până la data de 30 septembrie 2010, pe adresa:

Revista – Editura
Scrisul Românesc,
str. C. Brâncuși, nr. 24,
Craiova.

Un juriu alcătuit din personalități ale lumii literare va acorda câte un premiu pentru fiecare secțiune, separat pentru revistă, separat pentru editură. Relații suplimentare se pot obține la
Tel: 0722/753 922; 0351/404 988



Toma GRIGORIE

Poeme

Tot mai aproape

Merg pe cercul acesta divin
cu pași nesiguri

nu știu unde se împlinește
rotirea

nu-mi îngăduie niciun popas
caravana cu cămilele
în mers gheboșat

plăsmuirile nasc o fântână
din care ciutura
scoate nisip

e tot mai aproape
pragul înnoptării
pe care calcă timpul obosit.

Secretele frunzei de plop

O înfiorare nedeslușită
bântuie prin striatiunile frunzei de plop

nu-i pot descifra tremolul
zborului latent
din căderile toamnei

un scâncet sub talpa
călătorului pădurii
împrumută silabe
din vaierul vieții

șoaptele cuvintelor
din durerile lumii
doar poetului îi dezvăluie
secretul vibrației fără vânt
a frunzelor de plop.

Legarea de pământ

Ochii morților noștri lăcrimează sânge
niciun garou oricât de performant
nu poate opri curgerea de lacrimi
prin venele istoriei

nu-mi pot întoarce privirea în altă parte
prionite de iarbă îmi sunt gleznele
de crucile din cimitirul vesel-trist
de la Săpânța la Golenți

sufletul îmi e înodat în batista cu creștari
a bunicelor a străbunicelor
din rafturile suprapuse de pământ striat

cuvântul de sfat al moșilor mei
îmi amuțește limba înstrăinării
nu pot slobozi ivărul cu care m-a zăvorât
nașterea în casa ca o inimă a țării

alungat în vis de netoții călăi ai ei
picioarele pedalează în gol
înlănțuite de urmele de argilă ale timpului
de pe pânțele acestei gлии blestemate.

Clipește un ochi de viață la zenit
promite o cale de zbor îngeresc

te împiedici precum albatrosul baudelairean
în aripile prea largi
pentru orizontul prea strâmt
al pasului terestru

ții în frâu extazul pleoapei
nu de puține ori seninul cristalin

anunță furtuna

se bălângăne limba de clopot
între sunetul grav
și cel acut

corul de stele intonează
simfonia vieții cu gravitatea
preludiului etern al morții.

Un gust indefinit are ziua aceasta
ori limbii mele i s-au atenuat
papilele gustative

în buza trotuarului de vis-à-vis
au montat
o reclamă roșie persuasivă

Ultima bulă de aer

Marea își etalează cerul întors
la care se închină
zeii peștilor ai algelor
valuri învrăjbite de tridentul
lui Poseidon sfarmă între dinți
corăbii încărcate cu podoabe
pentru femeile marinarilor
Atlantida își scoate la promenadă
caleștile din scoici imense
purtătoare de perle pe măsură
pe via apia a orașelor înecate
scufundător novice
cobor pe frânghia de secunde
bat la porțile
palatului de aur din adâncuri
dar vai visul vieții se termină
ca și ultima bulă de aer
trimisă spre suprafață.

Drumuri paralele

Lucrarea de ceferist
a tatălui meu era
să lege două lumi între ele
un vagon de clasa I
cu un vagon de clasa a II-a

cele două lumi plecau în lume
împreună
mergeau bară la bară
pe comune paralele ferate

poate de aceea
drumurile lor paralele
nu se puteau întâlni
niciodată.

O filă albă

Aștepți întoarcerea
nu știi unde ai plecat

rătăciră e dulce
în nișa noptatică a visului
drumul e limpede înfășurat
pe gândul hai-hui

pierderea de sine
se cheamă libertate
sau jug al angoasei

o filă albă așteaptă
așezarea poemului
în mâna dreaptă
a studentei de la litere.

Marin Sorescu – Inedit

Țârna Reka

Printre munți de marmură
Un râu negru,
Printre munți negri,
Un drum de var.

Pe drumul de var,
Un călător cu tălpile arse
Strigă: Alexandre! Alexandre!

Munții de marmură,
Râul negru,
Poenile verzi îi răspund:
„Macedonia!“, „Macedonia!“

Mergem după bețe de chibrituri

Mergem după bețe de chibrituri
îți spun brazi-n fiecare dimineață
când pornesc pe munte-n sus
și vântul le scapă câte-o idee
pe frunte,

și răsar nori ca o magmă
pentru viitoarele planete
numai rășina plângând pe trunchiuri
știe că marea lor călătorie
dorul lor de arderi
sunt de mult plânse de noi
care stăm pe marginea prăpastiei

tu la un capăt al mesei
eu la celălalt.

Inițiere

Într-o vioară
Am pus un greier.
Când iau arcușul în mână,
El începe să cânte.

Talentul, ca să învingă,
Cere să ai și o goangă a ta.

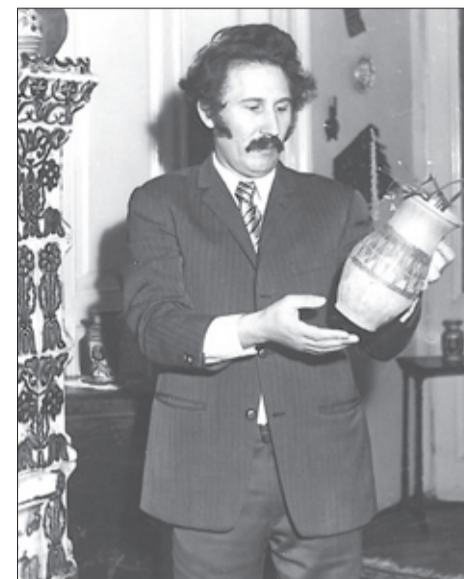


Grafică de Marin Sorescu

Filmul de la miezul nopții

Filmul de la miezul nopții
Ce rulează-n dosul porții,
Proiectat de-o bufnicioară
Ce șade pe-o policioară
Și cobește-n ulicioară.

E cu morți și cu bătăi
De cotoi prinși la tigăi,
Șoareci otrăviți cu sodă,
Urmăriți pe sub o Skodă,
Până cântă cucuveaua
C-apar zorii ca vioreaua.



Vacanța păpușilor (pentru copii)

Nu mai mergem la Constanța.
Lasă fleanca! Ține-ți clanța!
Că nu mergem la Constanța!

Duc păpușile la mare,
Numai vinerea a mare
Când e post și le dau sare.

Și-alți părinți mai au păpuși
Dar ca ale mele, nu-s!
De la plajă vor în larg,
Și în larg vor pe catarg.

Toate-și caută-o banchiză,
Ca să-și dea foc la valiză.

Ce bucluc e în papuc

Ce bucluc e în papuc,
În papucul dumneavoastră!
Și piticul stă năuc
La intrarea în papuc,
În papucul dumneavoastră!

Frimhuri! Un șoricel,
Un păianjen, un inel,
Doi ciorapi și o mânășă
De păpușă și-o păpușă.

Părăsit ca un palat,
Zâna n-a dereticat
În papucul dumneavoastră
(Celălalt e pe fereastră)
Și piticul n-a intrat
Și-a dormit pe jos, sub pat.

Asediul bălții

Asediul bălții cu broscoi
Se face-n pas de marș: un', doi!
„Trei-patru“ dacă zici, în plus,
Broscioiul Cinci îți strigă: pss!

Noi suntem învățați prin trestii
Să ne lăsăm de-astfel de chestii
Asediați-ne domol,
Ori ne băgăm iar în nămol.

Și jur că nici la primăvară
N-o să ne prindeți voi afară
Și-o să pretindeți la copac
Să facă el: oac-oac!, oac-oac!

N-o să ne prindeți voi afară
Cum mi se pare c-am mai spus...
Broscioiul Cinci iar zice: pss!

Comunicat de George Sorescu



Dan IONESCU

Răceala dintre două spălări pe cap

Unul dintre cei mai importanți regizori ai țării, Mircea Daneliuc se dovedește a fi un foarte bun prozator, prezentat elogios de Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române*.

De curând, la editura „Curtea Veche”, Mircea Daneliuc a publicat volumul de proză scurtă, *Două spălări pe cap*. Volumul conține texte, dintre care unele apărute în revista „Scrisul Românesc”.

Fără a fi de condiție intelectuală veritabilă, eroii lui Mircea Daneliuc au frământare filosofică în chestiuni solite de trai.

Între două spălări pe cap, aflăm reflecțiile unui om nesofisticat precum instalatorul Stelian. Dinamica vieții într-un hipermarket îl împiedică pe eroul nostru de a se aduna când trebuie în fața bonului fiscal și de a putea astfel interveni în cazul unei erori sesizate de calcul. Acasă, zbaterea de a fi descoperit tardiv fraudă, casiera tastând dublu numele unui produs, devine superfluă și mai ales atemporală. De fapt, caracterul ei atemporal determină personajului gânduri teribile, a căror tensiune este împărțită în contexte similare, de către lectori și echivalează înțelepciunii cugetarea comună.

Pretenderisirea filosofică exprimă distanța dintre sobrietatea „inginerului” și eventualitatea lui Stelian de a fi fost în mod real

inginer, dobândind numai în această situație flagrantă de intelectual, dacă ar fi avut-o, un atribut mai înalt al reflecției, conform nivelului unui inginer de a reflecta la suprafața sau cel mult la dialectica lucrurilor.

Pentru a-și fi salvat modul specific de a vedea lumea, Stelian este nevoit să recurgă la un joc de măști în fața soției și a nebunului Gelu, astfel blochează în aceștia predispoziția de a fi brutali în relația cu majoritatea. Ilustrat în spectacol cinematografic, interpretarea compromite în final personajul care el însuși pare alienat, însă nu de tot, atât cât îl va fi influențat pe el prietenia acordată lui Gelu, pentru că limita survine din mariaj, dinspre soție, obiecțiile acesteia totuși echilibrându-l.

Buon natale, prima piesă a cărții, se deschide cu un portret balzacian, de fixare a trăsăturilor fizice. Descrierea cadrului exterior este clasică. Dacă simbolurile sunt hispanice, tabieturile sunt englezești.

Personajele lui Mircea Daneliuc au facondă și meditația asupra sinelui propriu se produce fără insistență, la modul de simplă, dar impresionantă constatare.

În *O zi bună*, decorul inițial este asemănător celui din nuvela fantastică *La țigănci* a lui M. Eliade, iar discuțiile eroului sunt mutate din tramvai într-un mediu spitalicesc, unde compasiunea vizitatorilor interferează, nu la un mod deschis, pentru a nu se descuraja părțile, cu tristețea și deznașdejdea suferințelor.

Ploaia, motiv simbolist, ajută prin efectul ei revigorant. Ca fenomen meteorologic,

devine un subiect oportun pentru a se depăși și tensiunea anihilantă a prezentului, prin a se discuta altceva față de prototipul derulat, dar și o cauză a confuziei, din urgența de a te adăposti de ea. Secvențe presupunând continuitate revelatorie asupra stărilor sufletești, se întrerup în contraste de efect: „Făcu un gest de a se ridica.// – Uite c-a stat...// De ploaie vorbea”.

Datorită ritmului alert al diegezei, n-ai timp să te plictisești. Mereu evenimentele au ceva neobișnuit și tragic. Firul narativ nu întârzie în explicații degeaba. Personajele apar menționate numai prin cognomen sau prenume. Importanță este perspectiva narativă adusă de ele. „O femeie în capot” nu poate decât oferi o cafea, un prieten se implică atât de mult în relația-i de dragoste, încât își ia în cazuri de lămurire a unei situații limită, drepturi mai mari ca ale unei rude: „Dumneata cine ești? Își scoase unul țigara din gură. – Din partea familiei. N-are cine să vină. Sunt prietenul ei”.

Contingentă în absurdul ei, filmului cu titlu omonim de Lucian Pintilie, o reconstituire produce iubitei victimei, pus să joace rolul acesteia, gelozie. Marcela, iubita lui Ștefi, fusese victima unui viol. Grotescul reconstituirii îl ajută să neglijeze din amploarea geloziei: „Cum puteau să arate

doi bărbați suprapuși? Oribil, nici nu vreau să concep! Se privi, imaginativ, din afară: acela pe el și el dedesubt băgat în căciulă; o greață”.

Pentru a-și confirma rigurozitatea în invenție, autorul va rezolva în finalul povestirii *O zi bună*, conferindu-i valoare culminantă, un incident: „Ți-a mers bine azi... auzi lângă el.

O voce care părea cunoscută.

Acela, vopsitul la păr, cu breton, de azi-dimineață. Se uita la umbrelele lui”. Anterior calvarului neașteptat pe care avea să-l trăiască în ipostaza neprevăzută de actor în reconstituire, în alt moment al aceleiași zile, în tramvai, Ștefi, îngândurat, pusese mâna din greșeală pe o umbrelă, alegându-se cu apostrofări din partea posesorului.

Tehnica postmodernă, pentru care

Mircea Daneliuc are aptitudine, este prezentă prin viziunea cinematică asupra situațiilor în general și prin intertextualitatea din piesa *Telegen*.

Prietenia, căreia gânditorii antici, între care Tullius Cicero e vârful, i-au dedicat tratate, este de neprețuit pe Terra. Când, influențat, încerci s-o evaluezi, nu vei mai ajunge, în repetate eforturi, nici măcar la prețul modic fixat. Este morala acestei cărți atractive.



David LODGE

David Lodge (născut în 1935 la Londra) este unul dintre reputații clasici în viața ai literaturii britanice. Romanicer, dramaturg și scenarist, autorul și-a câștigat reputația în urma trilogiei: *Schimb de dame* (*Changing Places* – distins cu Hawthornden Prize), *Ce mică-i lumea!* (*Small World: An academic Romance*) și *Meserie!* (*Nice Work*).

Semestrul de iarnă la Rummidge dura zece săptămâni, la fel ca semestrele de toamnă și de vară, dar părea mai lung decât celelalte două din cauza anotimpului posomorât. Diminețile erau cufundate în beznă, se întuneca devreme, iar soarele străpungea foarte rar pătura de nori, în scurta perioadă de lumină a zilei. Luminile electrice ardeau toată ziua în birouri și în sălile de curs. Afară aerul era rece și umed, dens de poluare și umezeală, drenând fiecare culoare și încețoșând fiecare contur al peisajului urban. Cu greu se putea vedea fața ceasului din vârful turnului universității ale cărui băți sunau înăbușit și descurajant. Atmosfera îți îngheța oasele și îți congestiona plămâni. Unii oameni chiar atribuiă caracteristica adenoidală acută a dialectului local, climei reci din cauza căreia, luni în șir, tuturor le curgea nasul și li se înfundau sinusurile, precum peștii care icnesc după aer. În această perioadă a anului era cu siguranță greu de înțeles cum de oamenii s-au putut stabili și reproduce într-un loc așa de rece, umed și mohorât. Singurul lucru care părea să ofere un răspuns era existența locurilor de muncă. Niciun alt motiv nu ar fi putut face pe cineva să ajungă aici, sau să

vină cu gândul de a se stabili. Așadar, cu atât era mai sumbră soarta șomerilor din Rummidge și din împrejurimi condamnați să nu aibă activitate, într-un loc în care nu era mare lucru de făcut, exceptând locul de muncă.

Robyn Penrose nu era șomeră – încă. Avea de lucru din belșug: orele de curs, munca de cercetare, obligațiile administrative din cadrul catedrei. Trecuse peste iarna anterioară aplecându-se asupra muncii. Călătorea cu mașina între casa ei primitoare și biroul călduros și bine luminat de la universitate, ignorând vremea întunecată. Acasă citea, lua notițe, pe care apoi le concentra în proză la mașina de scris, corecta eseuri; la universitate ținea prelegeri, seminarii și ore de pregătire suplimentară, consilia studenți, interviewa candidați, întocmea liste de lectură, participa la întâlniri de comitet și nota eseuri. De două ori pe săptămână, juca squash cu Penny Black, o formă de destindere neafectată de vreme sau de orice alt aspect al mediului: lovind și transpirând și gâfâind pe terenul luminat puternic din mijlocul Centrului Sportiv, o persoană se putea afla oriunde – la Cambridge, la Londra sau în sudul Franței. Rutina efortului intelectual, contrapunctată de scurte reprize de pregătire fizică pe teren acoperit, asigurase ritmul de existență al primei ierni petrecute de Robyn la Rummidge.

Dar anul acesta semestrul de iarnă era diferit. În fiecare miercuri păreșea mediul său familiar și străbătea orașul (pe o rută mai rapidă și mai directă decât cea urmată în prima sa vizită) către fabrica din West Wallsbury. Într-un fel detesta această

Nice Work

obligație. O distrăgea de la munca sa. Erau mereu atât de multe cărți, atât de multe articole în atâtea reviste ce așteptau să fie citite, digerate, extrase și sintetizate cu toate celelalte cărți pe care le citise, digerase, extrăsese și sintetizase. Viața era scurtă, critica lungă. Trebuia să se gândească la cariera sa. Singura sa șansă de a rămâne în viața academică era să acumuleze un irezistibil și impresionant număr de cercetări și publicații. Schema Shadow nu a contribuit cu nimic la asta – dimpotrivă, a împiedicat-o, răpindu-i prețioasa zi pe săptămână pe care o păstra liberă de îndatoririle departamentului.

Dar această supărare era doar la suprafață. Despre Schema Shadow putea să se plângă lui Charles, lui Penny Black. Era ceva la îndemână pe care să dea vina când rămânea în urmă cu alte sarcini. La un anumit nivel, mai profund, de senzație și reflecție, obținuse o satisfacție subtilă din asocierea ei cu fabrica, și un anumit sentiment de superioritate față de prietenii săi. Precum ea, Charles și Penny își trăiseră viața în întregime în cercul fermecat din mediul academic. Ea avea acum, pentru o zi pe săptămână, o altă viață și aproape o altă identitate. Denumirea de „umbră”, care părea atât de absurdă inițial, începea să dobândească o rezonanță sugestivă. O umbră era un fel de dublu, un *Doppelgänger*, ea se dublase pe ea însăși la Prongle's, nu Wilcox. Era ca și cum, umbra sa era acea Robyn Penrose care petrecea o zi pe săptămână la fabrică, acea Robyn Penrose care în restul de șase zile din săptămână era ocupată cu studii feministe și cu romanul victorian și teoria literară post-structuralistă



– mai puțin substanțială, mai evazivă, dar la fel de reală. Ducea o viață dublă în ultima perioadă și se simțea o persoană mai interesantă și mai complexă din această cauză. West Wallsbury, acea pustietate de fabrici și depozite, de drumuri și răscruci de drumuri marcate de șine de cale ferată depășite de vegetație și canale dezafectate și erodate precum craterile de pe Marte, părea însuși un ținut al umbrelor, partea întunecată a Rummidge-ului, necunoscută pentru cei care se încălzeau la lumina culturii și a studiului la universitate. Desigur, pentru cei care lucrau la Pringle, realitatea era inversată: universitatea și tot ceea ce reprezenta ea, era în umbră – străină, enigmatică, oarecum periculoasă. Mereu în fugă, înainte și înapoi peste frontiera dintre aceste două zone, ale căror valori, priorități, limbaj și maniere erau atât de diferite, Robyn se simțea ca un agent secret; și așa cum sunt înclinați agenții secreți să facă, suferea ocazionale episoade de îndoială despre justiția propriei sale părți.

David Lodge, *Nice Work/Meserie!*, ed. Penguin Books

Fragment tradus de Mihaela PRIOTEASA

Din partea
cealaltăDumitru Radu
POPA

Pe firul amintirilor: Cella Delavrancea – Doamna care știa să care verze...

Pe Cella Delavrancea am întâlnit-o prima oară în 1975, la Editura Eminescu unde, în antecamera directorială, stam de vorbă cu regretata mea profesoară de literatură universală, Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Ușa s-a deschis și a apărut o doamnă scundă, elegantă, cu ochi extrem de vii, pielea subțire sub care se vedeau bine vinele albastre, o apariție parcă din altă lume! Șchiopăta puțin și Doamna Zoe s-a grăbit să-i dea locul, după ce s-au sărutat efuziv pe amândoi obraji.

Ce-ai pățit, dragă Cella?, s-a informat pe un ton familiar fosta mea profesoară. *Mai nimic*, veni răspunsul prompt, într-o voce de neuitat, hotărâtă dar și cu inflexiuni muzicale neașteptate. *Am căzut ca o vacă pe Boulevard Saint-Germain, uite ce vânătăie mi-am făcut!*

Și, fără prea multe fasoane, își ridică – cu un gest natural și totalmente dezinhibat – poala rochiei, ca să dea la iveală un genunchi umflat, cu o vânătăie respectabilă.

Îmbinarea cuvântului neaș *vacă* cu francezul *Boulevard Saint-Germain*, pronunțat cu acel inconfundabil *r* gutural și nazalitate firească, apoi gestul frust de revelare a vânătăii – toată această combinație m-a fascinat, cucerit și nu a încetat să-mi sporească iubirea și venerația pentru Doamna Cella în cei zece ani cât am avut privilegiul prieteniei ei.

Era cea mai vârstnică dintre cele patru fete ale lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea, atât de vestite în epocă pentru frumusețea, inteligența și educația lor impecabilă. Celelalte surori, Margareta (Bebs, „oracolul“ cenaclului *Sburătorul* al lui Eugen Lovinescu), licențiată în litere și filosofie, Niculina (Pica) remarcabilă pictoriță, în fine Henrieta (Riri) măritată Gibory, pe care am avut prilejul să o cunosc, o vizi-onară arhitectă – răzbunau parcă originea modestă a tatălui. Căci scriitorul Barbu Ștefănescu-Delavrancea, cel mai mare orator român, creator de direcție în literatură, avocat faimos, politician de frunte – fusese fiul unui căruțaș!

Ulterior, aveam să merg în atâtea rânduri la patriarhală *casă cu pisici* de pe strada M. Eminescu numărul 151, unde mă primea întotdeauna – indiferent de oră!, îmbrăcată impecabil – cu părul ei alb ridicat în coafura ce îi stătea atât de bine, cu

o cafeluță caldă, iar după ce se încredința că trecuse amiaza, un păhăruț de coniac franțuzesc...

Astfel, începea să depene amintiri, pe care nu mai pridideam să le transcriu, până când, exasperat că pierdeam prea multe dintre ele, am adus un mic reportofon care nu o complexa deloc. Concertase pentru împăratul Wilhelm al Prusiei, când avea doar 12 ani și se afla la Berlin în casa lui I. L. Caragiale, apropiatul și marele prieten al tatălui său. *Caragiali, cel mare!* preciza ea cu degetul arătător al mâinii drepte peremptoriu ridicat, ca să fie sigură că vorbim de Ion Luca, și nu de Mateiu, cu care mai avea și acum un... cont deschis! Când invitația imperială sosise la casa lui Caragiale din Berlin, marele Nenea Iancu – ce se definisese el însuși drept nu altceva decât un... *sentimental!* – nu știa ce să mai facă de emoție și bucurie. În fond, Cella copilărise în casa lui, laolaltă cu copiii săi, Ecaterina (Logadi, mai târziu, prin căsătorie) și palidul, subtilul, bolnăviciosul poet Luca Ion, dispărut la o vârstă fragedă...

Despre Mateiu Caragiale, Doamna Cella povestea mereu cu o forță narativă vie, cu sentimente schimbătoare și puternice, ca și cum protagoniștii, dispăruți de atâtea vreme, ar mai fi fost în viață. Astfel, își amintea cum – cele patru fete acasă fiind la tatăl lor, pe atunci Președintele Camerei și curator al banilor lui Mateiu în numele tatălui său auto-exilat – *dandy*-ul neînțeleș venea din când în când să mai capete ceva *parale pe cari le risipea numai în băuturi și nefacere de nimic, cu alți trântori ca el!*, zicea Doamna Cella, ca și cum... s-ar mai fi putut face ceva spre a îndrepta năravurile celui ce era acum decedat de mai bine de 50 de ani.

Venea fără rușine, continua Doamna Cella, *neanunțat, când tata, cel mai mare avocat român, era atât de ocupat! Cum îl vedeam, așa, îmbrăcat în toată costumația aia snoabă, te apuca și râsul observând că, în vreme ce se plimba nervos prin camera noastră, aproape se împiedica din pricina talpei rupte pe jumătate la unul dintre pretențioșii lui pantofi de lac și, atunci, cu o mișcare ce se voia naturală și aristocratică – aristocrația, asta era obsesia lui! –, își îndrepta talpa cu palmă sub pantof și rezolva problema. Iar Bebs, și eu, și Pica, și Riri chiar că izbucneam în râs. El atunci*

se răstrea la noi: ce vă hliziți, proastelor! apostrofându-ne atât de vulgar chiar în casa noastră!

Dusă, de acum bine, pe firul amintirii, și vorbind parcă dintr-o lume care nu mai era, sau la care cel puțin doar ea avea acces, Doamna Cella continua:

Trebuie să știi că marele Caragiali avea o voce frumoasă, caldă, învăluitoare. Asta, în schimb, era aproape fonf. Voce spartă și un defect insuportabil de vorbire care îl făcea să nu poată pronunța anumite consoane. Astfel, când în 1912 Caragiali s-a prăpădit la Berlin, eu eram acolo, în casă, prinsă cu treburile firești la o asemenea durere și dramă. Sună la ușă, eu mă duc, intră asta (interesant: nu voia să-i spună nici Mateiu, dar mai ales nici Caragiale!), salută ceremonios și oarecum plictisit, înaintează până în mijlocul salonului de zi și rostește penibila frază „Je suis venu voir feu mon père“ care a sunat cam ca „Ve juis benu boir veu mon fère!“ – auzi acolo „feu“, nici nu murise de douăsprezece ceasuri!

Sfântă și binemeritată indignare!

Marea pianistă din ea amuțise lumea, la opt ani avea deja succese internaționale, tânără copilă studiase la Paris și Berlin, concertând în toată Europa. Era, cum îmi mărturisise, *prea veche* să fi putut beneficia de progresele tehnologiei, așa că nu sunt mai deloc înregistrări ale acestei virtuoză a pianului. Iar ca scriitoare a debutat târziu, poate și din imensa stimă ce i-o purta tatălui, dar și meteoricei Bebs, sora ei care uimise cenaclul *Sburătorul* al lui Eugen Lovinescu.

Un episod ce mi l-a povestit o dată și nu l-am publicat nicidecum în stăruie în minte, și îl voi transcrie aici ca o solemnă *restituire*. Prin anii 50, când cel de-al treilea soț al ei, Philippe Lahovary (fusese căsătorită în prealabil cu nu mai puțin faimoșii în epocă V. V. Tillea, diplomat, și bancherul Aristide Blank) a fost încarcerat și i se luase toată averea, Cella Delavrancea, îmbrăcată în haine dintre cele mai bune, dar ponosite, uzate, se duce cu mai niciun ban în buzunar în Piața Gemeni, la capătul străzii Eminescu, pe un frig rău și pătrunzător... Nu avea prea multe speranțe să vină cu ceva acasă, mai ales pe o astfel de vreme.

Ei, bine, mi-a mărturisit cu fruntea pierdută în amintire și în atâtea alte lumi, *am văzut un camion, mai mult ca sigur rusesc, cum erau pe atunci, plin cu varză și cincii oameni care îl descărcau. Luau fiecare câte o varză, apoi traversau strada să o pună în depozitul aprozarului. Doamne, mi-am zis, așa nu o să reușească să-l descarce nici până mâine dimineață!*

Pe scurt, Doamna Cella s-a dus la gealul care i se părea că conduce toată operația. I-a spus că ea o să le arate cum să descarce verzele în numai două ore – și toată asta doar pentru o porție de mâncare la prânz, la birtul din colț... și ceva să poată duce acasă la pisici. I-a învățat, atunci, să



Cella Delavrancea și I. L. Caragiale

facă un șir indian și să-și dea verzele din mână în mână. Virtuozitatea copilului-minune admirat de Caragiale, faima pianistei care cântase pentru împărat și, mai târziu cu Enescu, subtilitatea scriitoarei, prietenă intimă a reginei Maria și a Marucăi Cantacuzino – toate păleau în fața fascinației pe care „doamna ce știa să care varză“ o plantase în mintea și sufletele primitive ale unor, probabil, foști țărani deveniți proletari *pe puncte!*

Dar câte nu ar mai fi de evocat și povestit despre Doamna Cella și prietenia mea de un deceniu cu ea! În 1977, anul cutremurului, în decembrie am sărbătorit-o la 90 de ani de viață. Elevul ei cel mai apropiat, Dan Grigore, era acolo (îi mai trecuseră prin mână muzicieni de seamă, precum Radu Lupu, pe care îl puneam întotdeauna să-și încâlzească mâinile pe sobă înaintea lecției! Sau virtuozul Nicolae Licareț).

La sfârșitul elogiilor, a vorbit Doamna Cella. Dar nu prea lung, doar cât să ne facă să înțelegem ce tânără era. Apoi, pentru că tot era un pian pe scenă, a spus: *Acum voi interpreta un Vals de Chopin, pe care l-am cântat lui Caragiali la Berlin, pe când aveam 14 ani.*

Indiferent de faptul că în Ateneul Român stăteam toți cu paltoanele pe noi, iar pe scenă era un mare radiator, căldura – un alt fel de căldură! – a trecut dincolo de orice limite. Mai ales că, după toate aplauzele, cu vocea ei gravă, Doamna Cella ne-a spus: *Mulțumesc, dar vă rog să încetați aplauzele acum! Pe toți cei care sunteți astăzi prezenți aici vă invit peste zece ani, când voi împlini 100!*

Aplauzele îmi stăruie în minte și acum.

Eu nu m-am ținut de cuvânt, plecasem deja în America, unde se îmbătrânește mai lesne decât în povești... Dar Doamna Cella și-a onorat promisiunea, ba a mai și depășit suta cu patru ani!

Nu pot adăuga la sfârșitul acestei efigii decât exclamația lui Ion Luca Caragiale din 1909: „Un copil minune, Cella Delavrancea, care domesticește un monstru sălbatec: Arta“.



D. R. Popa citindu-i Cellei Delavrancea interviul ce i-l luase la împlinirea a 90 de ani, 1977 (din colecția personală).

Poeme de Dave Brinks

Poet și eseuist născut în 1967 în New Orleans, Dave Brinks este redactor-șef al revistei de poezie și artă *YAWP*, redactor la editura *Trembling Pillow Press* și fondator al Școlii de Imaginație din New Orleans. Poeziile și eseurile sale au apărut în numeroase reviste și antologii pe teritoriul Americii, Canadei și Europei. Scrierile sale au fost difuzate la Radioul Public Național în *Voci Auzite* și la PBS în *Ora de Știri cu Jim Lehrer*, precum și pe postul de televiziune *National Geographic Traveler* și *Louisiana Cultural Vistas*. Este autorul a șase cărți printre care și mult aclamata *The Caveat Onus* publicată de Black Widow Press în 2009.

A merge înapoi la apă

după ce am participat la toate școlile din Serendipity

după ce am neînvațat bine alfabetul
până ce am devenit perfect citibil

având camuflate părți gri din creier
cu lacrimi nedeslușibile
am înțeles speranțele celor din jur
până când mi le-am omorât pe ale mele

a trebuit să cad dintr-un cer inexistent ca să aflu că nu a fost

niciodată destul de mare
și că s-ar putea să dau din aripi

aproape înecat în căutarea mea
în naufragiul bărcii amestecate

trebuind să mă refugiez în peștera otrăvitoare
a elanului cosmic

am sărit la bătaie cu toate lucrurile invizibile
care încercau să mă dărâme

ieșind la suprafață din acel pe jumate scufundat Atlantis

mi-am găsit religia mai puternică decât Dumnezeu
în ochii unei meduze gigant

neștiind dialectul care conține cuvântul
pentru situația mea neplăcută

Concert în nouă fragmente, Andante

din toate gândurile care credeam că sunt ale mele

din toți anii când am numărat până să adorm

din toate locurile din capul meu care nici nu merg
nici nu visează sub formă umană

din toate cărările de viermi și nesfârșitul neam al lor

din toate gropile săpate în noroi și scoicile
din care s-au tras ori s-au târât

din toate luminile și cerurile arse care lasă în urmă
impresia unei dorințe

din toate buzele și perechile de buze care au uitat să se
închidă
și să se deschidă exact la momentul potrivit

din toate momentele când mâinile sunt nesigure
ezitând ce să facă

din toate aureolele care survolează pământul temându-se
de ce am putea noi
să ne facem unii altora în continuare

Traduceri de Răzvan HOTĂRANU

Daria DIMIU

Pe unde este Hamlet (II) Pași spre modernitate

În 1957, pe scena Naționalului craiovean, cortina se ridică deasupra celui mai tânăr interpret de până atunci al prințului danez, Gheorghe Cozorici. În distribuție, tinerii Silvia Popovici (Ofelia), Constantin Rauțchi (Actorul) se întâlnesc cu mai experimentații Angela Bârsan (Gertrude) ș.a. Regizat de Vlad Mugur, spectacolul nu era o restituire plată, muzeistică, dar se ferea de o viziune ostentativ-modernă. Între montările hamletiene rămâne o adevărată bornă de hotar, ce „surprindea printr-un romanticism bine temperat”. Miracolul benzii redă sonoritățile calde, înfiorate, ale celui *Hamlet* craiovean, din scena anterioară confruntării cu regina.



Gheorghe Cozorici și Silvia Popovici în Hamlet, 1958
Shakespeare, contemporanul nostru de Jan Kott, tratat fundamental în evoluția opticii teatrale și a teoriei de gen, impulsionează exegeza scenică să depisteze în scrierile Marelui Will accente actuale, familiare. Deși tardiv tradus în română, ideile teoreticianului polonez se răspândesc rapid în rândul practicienilor teatrului, cărora le devin rapid accesibile prin tălmăciri în limbi de largă circulație.

Preocuparea pentru modernizarea mijloacelor de expresie și pentru dezvoltarea semnificațiilor actuale ale textului clasic cucerește și scena românească. Spectacolul lui Dinu Cernescu de la Teatrul Nottara, cu Ștefan Iordache în rolul titular, Repan în rolul lui Claudius, Gilda Marinescu (*Gertrude*), Anda Caropol (*Ofelia*), Ștefan Radoff (*Polonius*), Mircea Anghelescu (*Horatio*); scenografia: Helmuth Sturmer, prinde contur în același timp cu *Revizorul* de Gogol (în regia lui Pintilie – interzis de la a patra reprezentație, a avut repercusiuni grave pentru regizor și pentru directorul Teatrului Bulandra, Liviu Ciulei), cu *Moartea lui Danton* de Büchner. Toate sunt unite de un suflu refractar. Textele clasice sunt folosite pentru a exprima opoziția lumii artistice – în care publicul larg se recunoștea – la regimul instaurat; căci „actorii pun lumii oglinda-n față”.

Act cultural plinar, cu atât mai mult cu cât cronică timpului consemna că de un deceniu nu se mai jucase capodopera shakespeariană pe scenele bucureștene, *Hamlet* este definit de Parhon drept „primul Hamlet răscolitor din punct de vedere politic și copleșitor ca expresie artistică”. Linia imprimată de forță nu se mai raportează la caracterul meditativ al eroului, ci la faptul că acesta este în permanență înconjurat de delatori. Spațiul subteran redus al sălii studio (actualmente „George Constantin”) evidențiază, tăcut, atmosfera de teroare și de claustrare. Impecabilă sobrietate și maximă economie a gestului.

În cartea-confesiune *Regele scamator*, realizată de Ludmila Patlanjoglu cu regretatul Ștefan Iordache, marele actor spune că s-a optat pentru traducerea lui Ion Vinea, spectacolul în sine era radiografia unei lovituri de stat, iar protagonistul era un anti-erou. „Presa internațională scria că, dacă România n-a reușit să dea un Soljenitșin, există *Hamlet*-ul nostru”, își amintea Ștefan Iordache. În volumul *Regizor*, apărut recent la editura „Semne”, Cernescu detalia concepția amară: prințul nu are prieteni (nici măcar pe Horatio!), anturajul lui e format doar din cei care speră că poziția lui socială le-ar atrage propria mărire.

În 1985, montarea lui Alexandru Tocilescu de la Bulandra (Sala „Toma Caragiu”) valorifica textul integral al capodoperei shakespeariane. Prezența pe scenă a lui Dan Grigore – alter ego al eroului. Susurul clapelor intervenea seren, melancolic sau dramatic pentru a transmite publicului trăirea interioară genuină a prințului, pe care autoimpusele „chipuri vechi de măscărici” nu-i permiteau să o presare-n

vorbe, fie subliniind momentele de tensiune. În rostirea stilată, rotundă, inteligentă, experimentată în numeroasele nocturne poetice, Ion Caramitru accentuează drama intelectualului confruntat cu „timpul ieșit din matcă”. Sunt selectate două pasaje: ispitierea prințului de către Polonius (celebrul „Vorbe, vorbe, vorbe...”), respectiv: „Carnea asta mult prea încheagată de s-ar topi și s-ar pface-n rouă”. Scenografia de o elaborată simplitate a lui Dan Jitianu domină amintirea prin podeaua cu carioaj cernit și semimat care, pe lângă vândita funcționalitate în desemnarea spațiilor acțiunii, îngloba referirile abstracte de sumbru, pustiu, angoasă, inclusiv de oglindire prin intermediul actului teatral.

Schimbarea regimului politic și începutul tranziției noastre nu rămân fără ecou în sfera teatrală. Aici, normalitatea se manifestă mai repede, prin creșterea numărului de turnee în și din străinătate. (În paranteză fie spus, prin înalta ștachetă artistică, Teatrul Național din Craiova s-a vădit cel mai bun ambasador de care a beneficiat țara în acea perioadă). Criticul Ion Parhon: „Sub directoratul providențial al actorului Emil Boroghină, anii '90 au fost poate cei mai prodigioși pentru instituție și benefici teatralului românesc. [...] Un orgoliu sănătos și ambiția de a implica regizori de mare valoare în acest proces de renaștere a Teatrului Național din Craiova l-au îmboldit pe director să-l invite pe Tompa Gabor, director al Teatrului Maghiar din Cluj-Napoca, regizor cu o bună carte de vizită în țară și peste hotare”. Sub bagheta acestuia, spectacolul ilustrează forța extraordinară a Teatrului. La o conferință de presă organizată în generosul foaiet de la Craiova, întrebând despre identitatea atribuită în spectacol *Fantomei*, regizorul răspunsese că intenționa să reprezinte însuși Duhul Teatrului, dar că posibilitățile tehnice nu i-au putut secunda imaginația, astfel încât să apară figura lui George Constantin sau chiar a Marelui Will.

Pentru celula dinastică s-a apelat la trei cunoscuți actori din capitală: Adrian Pinte (Hamlet), Mihai Constantin (Claudius) și Oana Pellea (Gertrude). În interpretarea lui Adrian Pinte, asistăm la „imaginea unui Hamlet de o tulburătoare tensiune dramatică, imagine distinctă și distinsă a spiritului frământat”. Pe calea undelor, ajung la noi două secvențe: prima întrevedere a prințului cu unchiul-tată și mama-mătușă, respectiv indicațiile acestuia către actori. Ne rețin atenția căldura filigranată din scena primirii la palat a trupei actorilor ambulanti. Nu prea des exploatată regizoral – din rațiuni de economie a ritmului dramatic, accentul căzând îndeobște pe demascarea lui Claudius („lumină, lumină!” strigă el, năpustindu-se afară) –, aici, în spatele nuanțelor de înțelegere și fermitate adresate unor indivizi – priviți de Polonius cu dispreț, de Claudius cu suficiență – se ascunde comprehensiunea ardentă, organică a profesionistului privitoare la fenomenul teatral în totalitatea lui. Acest *Hamlet* a primit „Premiul UNITER” pentru spectacol și, din partea secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, premii de interpretare pentru Adrian Pinte și Mihai Constantin.

Varianta semnată de Liviu Ciulei la Teatrul Bulandra (Sala Izvor), cu Marcel Iureș în rolul titular, reia o montare a sa de la Arena Stage (New York) din 1984. Decorul sobru, minimalist, cu 14 coloane aurite, sugerează austeritatea unei anchilozate societăți monarhice. În tirada imediat următoare indicațiilor către actori („dar ce e el Hecubei? Și ce-i Hecuba lui...?”), protagonistul pune accent pe incandescenta zbuciumului interior. În această tiradă, sunetul însuși, cât de frustrant se dovedește în general, dă măsura trăirii tensionate, mișcarea, agitația și chiar spațiul putând fi renăscut în ochii minții în funcție de estomparea vocii.

Prin comparația cu varianta scenică anterior ilustrată cu același pasaj, reies și diferențele fundamentale dintre două spectacole de referință: atins de spiritul Teatrului, prințul craiovean își asumă rolul de regizor, e cel care dă direcții; prin febrilitatea lui, prințul bucureștean e cel care caută. În 2000, reputatul regizor îi măturisise lui Ion Parhon, în cadrul unei filmări *Making of...*, că a abordat capodopera shakespeariană animat de dorința de cât mai mare fidelitate față de text, de înfățișarea lui clasică. Textul cuprinde o infinitate de tâlcuri și nuanțe, cu neputință de epuizat. Regizorul spune că dramaturgul elisabetan este un „microscop al cunoașterii omului”, iar *Hamlet* – „ca o simfonie pentru cel care încearcă să o realizeze”.

Poeme

joc

moartea s-a tras într-un colț
ghemuită
obosită de supt și de ros
și nu e decât o femeie bătrână
dojenindu-mă cu blândețe
– *vrei să plec?*

și o rog să rămână
încerc să-mi schimb gâtul cu al păsării
așa îi va fi mai ușor
știu că mâinile noduroase o dor

râde bătrâna
crezând că vreau să mă prefac că zbor
nu să mor
– *pune-ți gâtul de piatră la loc
nu vezi că vreau doar să mă joc?*

ultima impresie

nimic nu contează –
îmi spune o curtezană bătrână
răsucindu-și țigara
între buzele violet –
dumnezeu e mereu în altă parte
pus pe gafe și bârfe
nemilos până și cu propriile-i progeneruri
se ascunde în chipurile cioplite
după gustul lui îndoielnic
pentru martiri la jumătate de drum

altfel n-am sta noi acum aici
rumegându-ne neputința ca niște cămile oneste
abandonate la prima furtună de nisip

nu rămâne nimic
se îngrașă viermii
năpădesc lăcustele
în ochiul lor uriaș
lumea e o picătură de apă

coborâri

toamna vine încovoaiată
și orice aș face sunt sub ea
pustietatea îmi strecoară acul otrăvit în gât
mă trezesc încolțită de frig
mai bătrână decât mâinile mele
decât mama mea
șuier neuzită un poem de pământ

mă țintuiește timpul cu un glonte de iarbă
umerii îmi coboară pe rând

reîncarnare

ne vom întoarce aici nevăzuți
pe aripa unei găze
sau în piele de șarpe
ne vom desfășura cearșafurile tăcuți
și din încheieturi ne vor țâșni lotuși
cu gât subțire
mișcându-ne lumea de sus

Carmen FIRAN



cât să ajungem cu tălpile în apus
nici cer nici pământ
nici om nici pasăre
doar viață mărunțită pe o tavă
din care zei cinici
gustă și scuipe pe rând

petreceri mondene

încerc să mă apropiu de cei din jur
să fiu mai amabilă cu străinii,
mai familiară cu cei întâlniți
pentru prima și ultima oară
le transmit salutări soțiilor
de care au divorțat de mult
îi întreb ce le mai fac copiii
care copii? s-a umplut pământul
de orfani bătrâni și părinți desperecheați
zâmbesc, aprob și mă rostogolesc
ca un bob de mazăre pe o tavă de argint

afară moartea se înfășoară în rochia colorată
a celei mai frumoase fete
și soarele cade oblic în același loc
amenințându-ne cu sfârșitul
ori cu alte începuturi
pentru care nu mai avem putere

suntem măsura erorii și aproximația fricii
albine bâzâind în sertar
după o gură de aer

Evenimente literare și artistice la New York

Carmen Firan și-a lansat volumul de poeme alese *Rock and Dew (Piatră și Rouă)*, apărut în prestigioasa editură Sheep Meadow Press, New York, 2010, în traducerea lui Adam J. Sorkin, Andrei Codrescu, Isaiah Sheffer și Julian Semilian, cu prezentări de Harry Mathews, Edward Foster, Bruce Benderson și Nina Cassian.



Carmen Firan, Maurice Edwards, Christina Sunnerstam

Lansarea a avut loc, în martie a.c., la *Clubul Cornelia Street Café* din Village în prezența editorului Stanley Moss (care a oferit și un recital de poezie din volumul său recent apărut).

Isaiah Sheffer, directorul artistic al Teatrului Symphony Space on Broadway a citit din poemele autoarei, alături de Maurice Edwards și Nina Cassian.

Violonista Christina Sunnerstam a interpretat lucrări de Bach și Vivaldi.

Evenimentul a reunit artiști și scriitori americani și români, ziariști și traducători, printre care și Irena Gross, Nava Renek, Bruce Benderson, Dumitru Radu Popa, Sasha Meret, Daniela Codarcea și Thanos Kamiliotis, Dan Peligrad, Saviana Stănescu, Virginia Joffe, Alexandra Carides, Anca Giurescu, Spyros Cromwell ș.a.

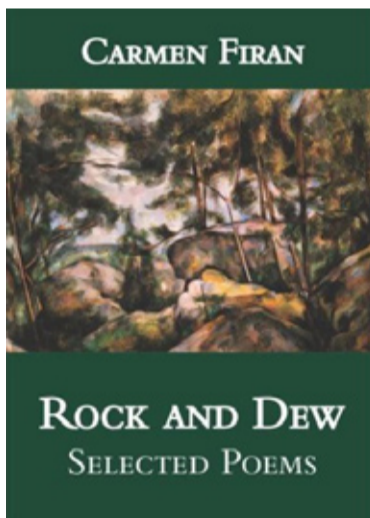
Despre volumul *Rock and Dew / Piatră și Rouă*

Vocea poetică a scriitoarei Carmen Firan are calități asemănătoare poezilor americani. Dincolo de tumultul politic și toată drama

ultimelor decenii – deși această perioadă are cuvântul ei de spus – poezia acestei generații este încununată de îngrijorări majore în domeniul lingvistic și al muzicalității. De când s-a mutat la New York, C. Firan a scris poezii care descoperă noua lume. Perspectiva ei dublă îi conferă posibilitatea de a introduce idei inedite despre Statele Unite și România, în fiecare oglindind anumite aspecte care sunt din punct de vedere poetic, surprinzătoare.

Această carte de poeme aduce o nouă perspectivă emoționantă asupra vieții, dragostei, și a sensului existenței văzute prin ochii unei renumite poete est-europene.

Andrei Codrescu



Cine este Carmen Firan? O voce ruptă de exil precum geamul spart de o piatră. Dar toate aceste cioburi, în noaptea goală, au și ele ceva de spus acestei femei care nu poate lăsa cuvintele în pace; și răbdătoare le-a strâns pe toate, riscând să se taie, pentru a-și face o voce nouă, fracturată, pentru o lume nouă, pentru că se săturase să fie prinsă într-o țară veche „unde sta și așteapta pe un peron de tren ca un copac crescut din crăpăturile asfaltului”; și deși a venit aici pentru a găsi locuri noi, a dat peste orașe ca New Orleans, în care „obloanele caselor coloniale plutesc la vale” și „cosciuge încolăcite în mărgele de Mardi Gras cară ultimii faraoni ai piramelor din conserve”, și s-a trezit „alergând fără voce prin valuri concentrice”, a tot vorbit și a tot scris, chiar dacă trebuia să descrie doar faptul că „moartea înoată pe spate” și astfel ne-a adus darul minunatelor ei cuvinte care au devenit pagini de răsfoit în această extraordinară carte.

Bruce Benderson

Poemele puternice și frumoase ale lui Carmen Firan, încărcate cu durere și pasiune, recrează efortul ei nu doar cu viața și cu dragostea, cu istoria ei și a noastră (în „mahmureală însângerată a simțurilor”), dar și cu o bestie de limbaj, invadator ori

lacom ori fugitiv. În acest război de cuvinte, înarmată cu „dialectul unei limbi vechi îngerești”, ea câștigă indisputabil.

Harry Mathews

Carmen Firan scrie cu o precizie de cuțit despre lumea noastră apocaliptică. C. Firan ar crede că „a fost inventată pentru nesupunere” dar, ca noi toți, este bântuită de „șarpele zilei de ieri care pânzește sub casă”. Este o lume de farse și decepții: este, de fapt, lumea noastră dar foarte rar înțeală și rânduită cu o atât de fină claritate.

Edward Foster

Scrierile subtile dar intense ale lui

Carmen Firan despre viața interioară a artistului de la București sau New York duc spre peisaje subterane ale minții. Inteligența ei ironică amestecă amintirea amară a regimului totalitar cu alienarea lumii noastre de azi.

Isaiah Sheffer



Nina Cassian și Stanley Moss

Carmen Firan are multe voci – aproape un cor – pe care îl controlează egal, fie el liric sau realist, idei transpuse în poezie, și poezie care respiră idei. Aceasta este puterea și originalitatea ei de „Piatră și Rouă”.

Nina Cassian

Traduceri din limba engleză
de Răzvan HOTĂRANU



Isaiah Sheffer



Adrian SÂNGEORZAN

Sex, adicție și politică

În am am citit un articol în „The New Yorker” despre starea de criză în care se află statul New York, stare care s-a agravat imediat după demisia bruscă a guvernatorului Spitzer în urmă cu doi ani. Un politician competent căruia nu i s-a putut reproșa nimic în afară de faptul că din când în când se urca în trenul de Washington unde se ducea pentru a avea sex cu prostituate. Acestea erau furnizate discret de către o „Madam” care plasa fete de lux în capitala Americii. Ghinionul lui Spitzer e că a fost desconspirat (de către cine oare?) și a trebuit să demisioneze cerându-și scuze familiei și locuitorilor statului New York. Se pare că a fost și ghinionul nostru. Astfel viceguvernatorul David Paterson a ajuns peste noapte primul guvernator orb din istoria Americii. Nimeni nu s-a plâns, n-am auzit nicio obiecție și nimeni nu cred că s-a întrebat cum a ajuns viceguvernator un om fără vedere. Trăim în țara în care *politically correctness* a fost inventată așa că o astfel de întrebare ar fi putut declanșa o altă criză politică.

În ultimii doi ani deficitul bugetar al statului a trecut de șapte miliarde, și aproape jumătate de milion de oameni și-au pierdut slujbele. Guvernatorul Paterson, care nu și-a recăpătat între timp nici vederea nici înțelegerea lucrurilor, a anunțat recent că va recandida la următoarele alegeri. Unii pot spune că nu trebuie să discriminăm orbii, mai ales că extrem de mulți politicieni suferă de orbire. Bineînțeles că au apărut opoziții discrete dar e greu să discreditezi un om care nu vede chiar dacă într-un fel a fost orb la toate cele întâmplate în ultimii ani în statul său. Plus că e și de culoare, ceea ce face lucrurile și mai complicate. Dacă omul ar fi avut un mic, cât de mic scandal sexual, ar fi fost mult mai simplu, dar guvernatorul a știut de ce să se ferească.

Mai recent, guvernatorul statului Nevada aproape că a trebuit să demisioneze pentru că ar fi „pipăit” o chelnăriță. După multe investigații omul a declarat sub jurământ că n-a mai avut sex cu nimeni din 1995. N-a trezit compasiunea și mirarea nimănui pentru că abstenența se poartă și e puternic recomandată de biserică, psihologi, sexologi și tot felul de autorități. Inclusiv de către Sarah Palin care în timpul campaniei electorale, pe lângă cei trei copii care o însoțeau peste tot, purta în brațe un nou născut cu mongolism, iar fata ei adolescentă era gravidă în luna a opta. Abstenența a devenit chiar o „modă” bizară, un curent trist de frondă nu se știe de ce și împotriva cui. John Edwards, care era în plină campanie electorală pentru

președinție, a abandonat cursa pentru că a făcut o pasiune trecătoare pentru una din femeile care-l ajutau în companie și care a mai rămas și gravidă. Viitorul lui politic a dispărut pentru totdeauna ca o bucată de gheață lăsată la soare.

Cel mai faimos a fost scandalul președintelui Clinton care aproape că a trebuit să demisioneze datorită unei interne căreia într-o noapte i-a venit să-i cotrobăie președintelui prin pantaloni chiar la Casa Albă. Toată America a trebuit să asiste neputincioasă la o investigație lungă și penibilă în care am aflat cu toții detalii intime legate de sexualitatea președintelui. Incidentul a fost perceput mult mai grav decât declanșarea unui război inutil sau vânzarea industriei de manufactură Chinei (pagubă deja ireparabilă). De fapt, războiul din Kosovo a început, mai mult sau mai puțin întâmplător, exact în zilele în care Clinton a fost „impeached” de către Congres.

Ultimul președinte Bush a fost în tinerețe alcoolic dar s-a vindecat la timp și a avut o viață de familie impecabilă. Asta nu l-a ajutat însă să ducă America pe calea cea bună și dreaptă pe care, cum el însuși spunea, chiar Dumnezeu i-o arăta. A început două războaie, a mințit națiunea fără să clipească, a declanșat un tsunami de anti-americanism în lume și la sfârșitul mandatului a lăsat țara într-o stare jalnică din care doar Dumnezeu poate s-o mai scoată. Obama fumează, oripilând națiunea cu fumul pe care-l scoate pe nări, și cu faptul că nu face nimic din ce a promis și că de când e președinte nu se mai conectează cu americanul de rând. Simptome care pot să facă parte dintr-un sindrom politic încă neclasificat.

Să nu uităm totuși că fondatorilor acestei mari națiuni, pomeniți mereu ca niște sfinți, nimeni nu le-a contabilizat viața privată și că Washington și Jefferson au avut nenumărați copii în afara căsniciilor, inclusiv cu sclave de culoare. Președintele Roosevelt a avut o amantă oficială care trăia la doi pași de Casa Albă și toată lumea știa de existența ei. Mass-media l-a lăsat în pace atât pe el cât și pe Eleanor Roosevelt, legendara lui soție care la rândul ei a fost o forță în viața politică americană și care trăia la fel de oficial cu un bărbat cu 20 de ani mai tânăr ca ea. Roosevelt a murit împăcat în brațele iubitei lui cu puțin înainte de terminarea celui de-al doilea război mondial. Cei doi soți ajunseseră la o înțelegere și nimeni nu s-a amestecat în viața lor particulară. Au făcut copii împreună, iar el a condus țara cu înțelepciune și inspirație prin cea mai cruntă perioadă a ei. A reușit să tragă lumea afară din colapsul economic al anilor '30 și a rămas la putere în timpul războiului mondial. Legile impuse de el în

acea perioadă au schimbat radical destinul Americii. A fost președintele care a stat cel mai mult la Casa Albă și, deși avea o amantă, a fost lăsat la cărma țării în cele mai tulburi vremuri. Kennedy a fost printre ultimii politicieni care a mai prins „vremuri bune” și cu siguranță că nu a fost asasinat pentru că îi plăceau femeile.

Apoi a venit feminismul, care trebuia să vină pentru a elibera în sfârșit femeia. Cu el au venit însă și exagerările și chiar aberațiile care apar din inerție ori de câte ori încercăm să ne eliberăm de prejudecăți și principii învechite. Femeile s-au eliberat poate mai mult decât voiau și în proces și-au cam pierdut feminitatea, iar bărbații americani au devenit timorați sau chiar ușor emasculați, asta în timp ce sexul a fost pus pe lista neagră a adicțiilor. Astăzi dacă o persoană e prea activă sexual și mai ales dacă își înșeală soțul sau soția riscă să fie declarat „sex addict”. Din câte știu nu există niciun sindrom descris pentru cei care nu au sex deloc, cu nimeni, și cred că numărul acestora din urmă e din ce în ce mai mare.

Între timp s-au inventat multe alte adicții. Fumatul au fost pus de mult la zid. Astăzi orice lucru făcut în exces e declarat adicție, și i se găsește imediat un nume științific, e declarat sindrom sau boală, iar specialiștii se întreabă dacă există cumva o componentă genetică implicată, și cu ce pastile sau metode ar trebui tratată. Ultima astfel de „boală” se numește „hoarders” și cei ce suferă de ea cumpără și adună compulsiv obiecte inutile care le invadează treptat casa și viața până nu mai au pe unde călca. Două zile ne-au intoxicat la TV cu această nouă găselniță. Sunt curios care genă, din ce cromozom, ce tip de ADN va fi învinuit pentru adicția la sex. Ultimul „necrocit” e Tiger Woods, celebrul jucător de golf, care se pare că a trecut în ultimii ani din femeie în femeie fără să știe cât e de bolnav. A fost pus într-o clinică specială pentru tratarea dependențelor sexuale. Oare ce tratamente se aplică în aceste clinici? Sper să nu-l fi castrat și să nu fi fost pus pe niște pastile pentru care în curând se va descoperi o nouă adicție. Părem intrați într-un cerc vicios din care nu mai știm să ieșim. Tristețea însăși e considerată în America o boală și se tratează.

Mi-am amintit de România și de anii tinereții noastre din timpul comunismului. Aproape toate libertățile noastre fuseseră interzise. Doar sexul fusese lăsat în pace. Era liber, prea liber și poate singurul lucru rămas fără „înlocuitori”. Vă mai amintiți de nechezol, cafeaua făcută din năut? E adevărat că privind în urmă de aici din America cea puritană, cred că atunci se mergea prea departe iar limita dintre libertatea sexuală și promiscuitate devenise destul de subțire.

Uite că trăim vremuri în care am senzația că aici în America se recomandă tot mai tare sexul cu „înlocuitori” și în care abstenența e pe post de năut.

Cu vreo zece ani în urmă adusesem un medic român în spitalul în care lucrez la New York. La început a fost fericit pentru că își găsisse de lucru, dar după puțin timp mi-a mărturisit deprimat că „aici e un adevărat deșert” și am știut imediat la ce deșert se referea. L-am sfătuit foarte serios ca nu cumva să-i treacă prin cap să se încurce cu vreo asistentă sau orice altă femeie din spital. Era ceva total „politically incorrect” și l-am prevenit că-și periclitează serios viitorul, chiar dacă noi nu suntem politicieni. Anual trebuie să trecem cu toții printr-un fel de curs de prevenire a hărțuirii sexuale în timp ce cel de resuscitare cardio-respiratorie, practicat în cazuri de mare urgență, trebuie să-l facem doar la patru ani. În America nu mai există nicio toleranță pentru tipul ăsta de păcat și riscăm să ajungem curând mai imaculați și mai abstenenți decât papa.

Nu vreau să iau apărarea niciunuia dintre acești politicieni dar aș fi preferat de exemplu ca guvernatorul Spitzer să nu fi fost prins și să fi rămas la conducerea statului în care trăiesc. Aș fi preferat chiar să-l știu dus la prostituate unde poate că omul s-ar fi răcorit și și-ar fi descărcat frustrări de care noi nu știm și care poate că trecute printr-un altfel de paratrăsnet ne-ar fi afectat pe noi, bieții plătitori de taxe ai New York-ului și ai Americii. Nu de mult, într-un grup de americani chiar m-am trezit luându-i apărarea atât lui cât și lui Clinton și a celorlalți păcătoși din politica americană. Ba mai mult, i-am dat exemplu pe francezi care de la toți Ludovicii încoace până la Sarkozy au cam făcut ce-au vrut când a fost vorba de viața privată. Și ca să-mi sfârșesc divagația apocaliptic le-am povestit de Ștefan cel Mare, care fusese un rege bun și drept, deși avusese zeci de copii creștini prin toată Moldova, și de maharajahul care făcuse Taj Mahalul în India, un monument al iubirii dedicat soției lui preferate care murise la nașterea celui de-al 14 copil. Maharajahul avea un harem de 5.000 de neveste și concubine și aproape că a ruinat imperiul cu doliul și monumentul dedicat iubitei lui, Taj. Ca să dau și mai tare cu bățul în baltă am spus că poate ar fi mai bine ca la Washington să existe un stabiliment curat și oficial care să calmeze și să satisfacă nevoile și frustrările acestor bărbați importanți. Până la urmă nici n-am declanșat o prea mare controversă. Doar o doamnă cu ochii foarte vii și inteligenți a avut ceva de spus „având în vedere că tot mai multe femei sunt în politică, sper să nu fie din nou discriminate...”

Poeme de Ion Maria

cățelușii

cățelei blânde
trăind pe lângă
teatru
cineva-poate un om bun –
i-a luat
toți cățelii
și acum cățeaua
vede în fiecare om
ce trece pe lângă ea

un cățeluș
care ar putea fi
al ei

o privire fugară

o poezie nu-i decât
o privire fugară
pe fereastră
întrezezi un pic
din măreția

universului
și de teamă
te tragi de lângă perdea
te întorci la cărțile tale
și la căldura camerei
știind bine că dincolo
de zid există
ceva tainic
și înspăimântător
care te atrage
ca privirea hipnotică
a unui șarpe

întâmplare

sub pământ
în locul în care
un tânăr timid
vorbește cu o fată
de secole
ruginește
sabia unui războinic



Ileana FIRAN

Evenimente culturale la Paris

Evenimentul literar al sezonului a fost Salonul de carte de la Paris (26-31 martie, Porte de Versailles), care a sărbătorit în acest an 30 de ani de existență. Pentru această ediție aniversară a fost instalat un *stand aniversar*, pe lângă cele deja clasice (artă, Manga, știință, ș.a.m.d.). Nota definitorie a acestui an a fost puternica prezență internațională: dintre cei 90 de scriitori invitați, 30 au venit din toate colțurile lumii; printre aceștia s-au numărat nume importante ale literaturii universale: doi laureați ai premiului Nobel pentru literatură (Imre Kertész și Doris Lessing), Umberto Eco (Italia), Paul

Auster (USA), Luis Sepulveda (Chile), Amélie Nothomb (Belgia), Yasmina Khadra (Algeria) și mulți alții.

Standul României a fost anul acesta mult mai vizibil, iar evenimentele organizate au fost variate și interesante. În data de 27 martie au avut loc: prezentarea *Cahier Cioran* (ed. L'Herne, 2009) cu George Banu, Alain Finkielkraut, Horia-Roman Patapievi, Liviu Ciocărlie, Vincent Piednoir și prezentarea cărților *Devis Grebu – Album monografic* (ed. ICR, 2009) și a *III incursiuni în Cotidianul românesc*, de Teodor Bacovsky și Devis Grebu (ed. Curtea Veche, 2009), cu Horia-Roman Patapievi, criticul literar Ștefan Borbely și Devis Grebu.

În data de 28 martie a avut loc prezentarea cărților *Cruciada copiilor* (ed. Syrtis, 2010), în prezența autoarei (Florina Ilis), și *Din amintirile unui Chelbasan* (ed. Chemin de fer), de asemenea în prezența autoarei (Ana Maria Sandu).

În data de 30 martie un public numeros s-a strâns în jurul standului cu ocazia prezentării cărții pentru copii *Cartea cu Apolodor* (ed. MeMo, 2009), care a beneficiat de un concert cu artista Ada Milea. Seara a conținut cu

spectacolul de muzică și poezie *La Ville d'un seul habitant*, după un text de Matei Vișniec, susținut de compania Théâtre de la Gare.

Prezența României la Salonul de carte 2010 s-a încheiat în data de 31 martie, cu prezentarea a două cărți de Norman Manea: *L'enveloppe noire/Plicul negru* (ed. Seuil, 2009) și *Les clowns. Le dictateur et l'artiste/Despre clovni: dictatorul și artistul* (ed. Seuil, 2009).

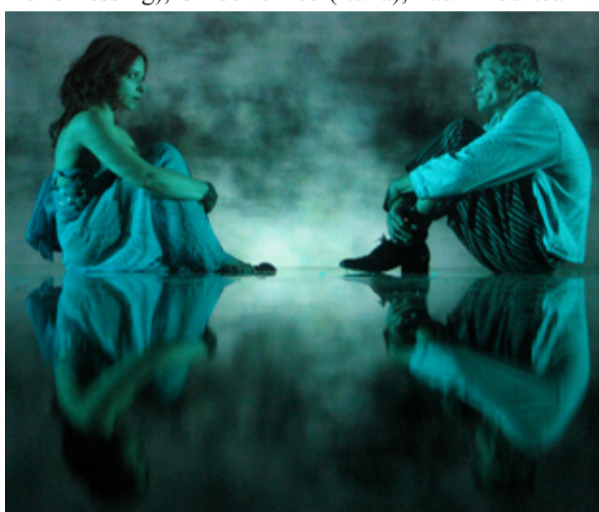
Bilanțul ediției acestui an la Salonul de carte este unul pozitiv: peste 1000 de expozați, în jur de 190 000 de vizitatori (deși frecvența a scăzut cu 8% față de 2009, dar rămâne în creștere față de 2007, 2008). Bineînțeles, criticile nu au lipsit: prețul ridicat pentru a expune (Harmattan a închiriat cu 800 de metri mai puțin ca de obicei), prezența slabă a literaturii digitalizate în Franța (mai puțin de 0,1% din piața cărții). Anul viitor Salonul de carte va reveni la tradiția invitării unei (unor) țări: țările nordice.

Lunile martie-aprilie au adus la Paris mai multe evenimente legate de Emil Cioran. Pe lângă prezentarea de la Salonul de carte, în data de 3-4 aprilie a putut fi văzută piesa *Mansarde à Paris. Les détours Cioran*, de Radu Afrim, după un text de Matei Vișniec (Café de la Danse, Paris), cu actori din România, Franța și



Luxemburg. Actorul Constantin Cojocaru în rolul scriitorului Emil Cioran. După ce a obținut premiul Coup de Coeur du Club de la Presse Avignon et Grand Avignon în cadrul Festivalului Off de la Avignon 2008, spectacolul a ajuns la Paris în cadrul unui turneu ce include Franța și Belgia.

Cinema-ul românesc revine la Paris în cadrul mai multor manifestări: între 9-10 aprilie a avut loc manifestarea *Ville et cinéma roumain* (Cité de l'architecture & du patrimoine), care a propus o selecție de proiecții a cinematografului românesc emergent, prin intermediul temei orașului: *Ioane, cum e la construcții?* de Sabina Pop, *Sample City* de Călin Dan, *Off the map. In Bucharest* de Ioana Marinescu & Robert Fearn, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* de Cristian Mungiu, *A fost sau n-a fost?* de Corneliu Porumboiu. Proiecțiile au fost urmate de dezbateri cu un arhitect (Andrei Feraru), un artist vizual (Călin Dan), un istoric (Traian Sandu), un antropolog (Alain Bertho) și un critic de film (Dominique Nasta).



Constantin Cojocaru în rolul scriitorului Emil Cioran

Riri Margareta PANDURU

Tainele Muntelui Rainier

Americanilor le place gheața, pe care au grijă s-o pună sub formă de cuburi și-n paharul cu apă atunci când o beau. Gheața da, dar ghețarii sunt cu totul altceva...

Mă aflu într-o mașină mică, ce se îndreaptă către Mount Rainier National Park și-mi amintesc așa, deodată, de cifra 6 370 km, la care merge sămburele central al Globului ca să ajungă la centrul Pământului, dar materia acestui sămbure, starea fizică a lui, este necunoscută. Judecând cuvintele: necunoscut, presupuneri, păreri diferite, teorii diferite, bag de seamă că cercetătorii, de atâta vreme, nu știu dacă vreodată vor putea să spună, că nu mai au nimic de aflat.

Nu mai este nevoie să-mi amintesc de fotografia Mt. Rainier, acesta prinde viață în zare, apoi din ce în ce mai aproape, imaginea lui îmi pătrunde în simțuri, le acaparează, le impresionează. De sus îmi aruncă o privire înțelegătoare. Face parte din munții vechi de 14 milioane de ani, dar el, se spune, nu are decât, cam 4 milioane. Mă simt intimidată de această prezență și constat că m-am înșelat când l-am crezut

aproape. Șoseaua se strecoară veselă prin păduri imense, cu brazi falnici și-mi testează răbdarea. Cei din mașină mă informează că muntele are o înălțime de 14 410 Ft., cam 4 323 m. Mă trece un fior la gândul că ghețarii, care au modelat suprafața terestră și-au lăsat amprenta și pe vârfulurile acestor munți înalți.

Indienii YAKIMA numeau în trecutul istoriei omenirii acest vârf „Tahoma“ care se traduce pentru noi ca fiind Marele Munte înzăpezit, iar indienii Nisqualli, cei al căror nume îl poartă astăzi un important ghețar, îi ziceau TACOBET, în traducere locul de unde pornesc apele. Mult mai târziu, căpitanul Vancouver care s-a aventurat spre locuri ce nu erau atunci cunoscute, cu nava sa, Discovery, i-a dat numele amiralului Petre Rainier.

La Longmire, parcăm mașina și ne așezăm la un rând disciplinat ca să ne urcăm gratis într-un autobuz care urma să ne ducă pe munte.

Imaginarul nu-mi dă pace, muntele nu pare obosit, dar senzația de un contact cu gheața unui glaciar mă-ngheață și, totuși, iată că se întrepătrunde și cu realul. Pe

munte zăpada are grosime de 20 de metri și se spune că sunt 15 ghețari, dar mie la școală mi s-a spus că muntele Rainier are cei mai mulți ghețari, cam 28 și că unul atinge o lungime de 10 km și coboară până la 1 200 de m, într-o zonă cu păduri. Eu n-o văd, acolo unde se formează ea, în muntele înalt, deasupra zăpezilor perpetue, ajung doar

unii. Dar mă-nfioară gândul, că apa din ploii împreună cu zăpada care se topește o ia razna pe pantele lui și intră în fracturile rocilor vulcanice, vai cum se înfierbântă acolo în vulcan. Binevoitoare spărțurile îi dau voie să treacă, ea se amestecă cu apa de la suprafață și dioxidul de carbon, iar aici la Longmire, unde mă aflu eu, poftim, ajunge la suprafață, și-n zonele mai joase dioxidul de carbon, dispăre în aer. Totul se desfășoară normal. Ce-aș putea să zic, îmi controlez doar respirația. Mă-ncumet să cred că cineva, acolo sus, i-a așezat Muntelui Rainier deasupra vârfului cununa alb strălucitoare care să lumineze la rândul ei cerul de un albastru intens. Mi-a trecut prin cap să observ și lumea aceea pestriță, nu cunoșteam pe nimeni, îi observam, îi ascultam, dar nu înțelegeam nimic. Pe fețele tuturor se citea fericirea. Autobuzul a oprit și am coborât cu toții în Paradis. Muntele Rainier ne privea dintr-o singurătate liniștită și ne asigura că niciunul din noi cei de față nu-i puteam atinge vârfulurile. Evident! Nu, îmi spun eu cu convingere, doar nu am ajuns nici în grădina fabuloasă Eden unde se spune că au trăit Adam și Eva, dar numele pe care l-au dat americanii acestei zone, este justificat întru totul. În primul rând mi-au atras atenția copiii, de la cei cu vârste fragede și până la adolescenți, cu toții într-o stare de agitație atrăgătoare. N-aveam cum să-i înțeleg prea mult, veneau din toate colțurile lumii, vorbeau toate limbile pământului necunoscute mie. Îi priveam cu drag, cum absorbii fiind de farmecul zăpezii, aici, în plină vară sub un soare cald, ei se băteau cu bulgării ei. Sunt la 2 000 și ceva metri altitudine, în jur peisaj cu șiruri de zăpadă înconjurate de poiene, unele sfâșiate de morene, dar de pe cele mai multe pajiști alpine, surâdeau flori sălbatice care m-amețeau cu parfumurile

lor. Acestea purtau denumiri asemănătoare cu cele de la noi de acasă, de pe alt continent, dar cu deosebirea că la numele lor se adăuga cuvântul ghețar. Glaciar Lily (Crinul de ghețar), Avalanche Lily (Crinul de avalanșă), culmea, avea florile asemănătoare cu floarea noastră de colț.

Deodată, suntem atenționați să mergem doar pe potecile construite anume, asfaltate, pietruite, care se întind de altfel pe 20 de mile (32 000 m), amenajate din loc în loc cu bănci, să nu călcăm pe zăpadă că se înmoaie și sub ea se află viroage cu adâncimi mari.

Pentru câteva secunde am avut senzația că mă pot oricând scufunda în hău.

Dar odată ce am ajuns până aici, voi cunoaște cât de cât ceva și din miile de pâraie, lacuri, cascade a căror apă frează deasupra pietrelor prin văi cu maluri pline de verdeață. Din loc în loc sunt plăcuțe pe care scrie să nu călcăm pe florile fragile.

Ne aflăm în zona numită Paradis, dar această vegetație odată zdrobită astfel, moare.

Cu stupeoare aflu că le-ar trebui secole ca să vindece cicatricile rămase în urma eroziunilor. Mă îngrozesc de munca și timpul de care au nevoie, cei de la National Park Service ca să refacă zonele afectate. Și totuși, solul pierdut trebuie înlocuit pentru a corespunde condițiilor necesare supraviețuirii ca într-o pajiște naturală... Și chiar metodologia de lucru mi se pare destul de complicată. Materialele în zona cu pricina sunt transportate cu elicopterul, dar ce muncă se depune, să fixeze solul, ca la sfârșit acesta să fie revegetat.

Și Paradisul guvernează cu reguli stricte de conduită „de respect unii pentru alții“, ca să supraviețuiască.





Cosmin DRAGOSTE

Păpușari și marionete

Am citit romanul *Zaira* de îndată ce a apărut în Germania, o carte care, în ciuda dimensiunilor impresionante (este cel mai voluminos roman al lui Florescu) se citește la fel ca celelalte, adică alert, cu o reală plăcere. În *Zaira*, Cătălin Dorian Florescu a îndrăznit enorm, jucând o miză plurală, cu toate riscurile pe care le implică aceasta: înainte de orice, instanța narativă este una feminină. Dificultățile autotranspunerii într-o asemenea postură nu sunt deloc neglijabile, însă autorul a reușit să soluționeze de cele mai multe ori strălucit această imersiune narativă. Dislocarea către o asemenea instanță diegetică este realizată aproape pe tot parcursul romanului fără stridentțe, fără impresia de artificialitate, fără recursul la clișee, fără căderea în extrema larmoaiantă, sau strict sentimentală, care ar fi dăunat impresiei de ansamblu a romanului.

Un alt risc asumat este legat de imaginea panoramică a României pe care o propune Florescu în cel mai recent roman al său. Este un demers extrem de dificil, întrucât narațiunea se extinde pe perioada mai multor decenii: de la epoca interbelică, până în contemporaneitate. În celelalte romane ale sale, scriitorul prezentase, extrem de veridic, imaginea României din propriile amintiri, o conturare foarte autentică, plină de substanță. Pentru demersul din *Zaira*, procedeul era mult mai complicat și este evident că ansamblul panoramic nu poate fi susținut cu intensitate egală pe tot parcursul cărții.

Creionarea perioadei interbelice se produce dintr-un unghi de atac interesant, care aduce o perspectivă prin recul: respectivul timp este trăit dintr-un orașel de provincie de către copila Zaira. Reflexiile capitalei, ale unui evenimential constituit într-un melanj de strălucire, de teamă, așteptare, de ecouri surde sunt reflectate mediat prin prisma copilului. Imaginea care ia naștere este una proaspătă, evitând căderea în prezizibil sau uzul inutil de modele perspective inadecvate. Florescu insistă foarte mult pe copilăria Zairei, trăită într-un adevărat

rai (înțeles ca lipsă a intruziunii necunoscutului), sub protecția unei familii care veneratează fetița, ordonând-o în centrul lumii lor. Scenele asupra cărora autorul insistă și le detaliază, încetinind tempoul narativ (fără ca aceasta să dăuneze impresiei de ansamblu) par desprinse din *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu. Prin intermediul vărului său mai mare, Zizi, copila face cunoștință cu lumea teatrului de păpuși: existența fetei capătă cu adevărat sens în momentele de teatru oferite de verișorul său. Personajele, în frunte cu Căpitanul Spavento, oferă nu doar o alternativă a realității (așa cum se va întâmpla ulterior, când *Zaira* va deveni ea însăși artist păpușar, reușind, astfel, să evadeze din oprimanta și deprimanta realitate comunistă) cât mai ales exersarea potențialului imaginativ și creativ al fetei. Păpușile sunt cele care deschid drumul Zairei către primele emoții estetice, o ajută să-și descopere sentimentele, mediază o relație cu realitatea și o introspecție, în același timp.

Imaginea panoramică a României continuă cu preluarea puterii în mod brutal de către comuniști, de aici rezultând eliminarea unor repere și înlocuirea lor cu altele, care nu au nimic de a face cu ierarhizarea autentică a valorilor. Este momentul dispariției unei lumi (căreia îi aparține și *Zaira*) și apariția alteia, populată cu personaje moromețiene, de extracție joasă, ce preiau controlul în noua republică. Încheierea existenței lumii burgheze este marcată simbolic de moartea lui Zizi, cel care nu reușește să se adapteze noilor realități, să facă loc în sistemul său axiologic schimbărilor sociale. Scenele în care clasa foștilor „oropiți ai vieții” devin noii stăpâni ai lumii au accente pe alocuri naturaliste, dincolo de absurdul în sine a unei astfel de răsturnări sociale flagrante.

Ceea ce urmează este traseul existențial al frumoasei Zaira într-o societate a „omului de tip nou”, unde compromisul este la el acasă. Eroina, devenită o femeie atrăgătoare, își croiește drum, dezvoltând o rezistență interioară cu unele răbufniri față de contextul social în care este nevoită să trăiască. Meseria de artist păpușar îi

satisfacă atât simțul estetic, cât și nevoia de anihilare a realității opace, de exprimare, de autodepășire. Lumea este un teatru, unul de marionete, aceasta este una dintre ideile de forță ale romanului. Niciodată nu știi statutul real al păpușarului, reversibilitatea ontică se poate oricând petrece, păpușarul poate deveni în orice clipă marionetă. „Ațele” marionetei pot avea dimensiuni variabile, libertatea de mișcare variază, niciodată nu este dinainte stabilită. Iar rolul „păpușarului” poate fi preluat de diferite personaje, „scena” se populează cu actanți în varii ipostaze.

Florescu nu se rezumă la prezentarea lumii românești în epoci diverse, cu regimuri care îngredesc libertatea și în care refugiile se obțin prin căutarea acrobatică și găsirea acelor „fisuri” care să permită fuziunea cu interiorul fiecăruia. Drumul Zairei va traversa Europa și va ajunge în SUA, unde o va lua de la capăt. Însă ambițioasa femeie, trecută deja prin mai multe căsnicii, va răzbate și în America. Scenele de aici sunt cu adevărat partea de forță a romanului, văzându-se foarte bine că Florescu a cunoscut personal realitățile despre care vorbește. Zăgrăvirea lumii americane și, mai ales, a „visului american” pentru un emigrant ridică la cote înalte cartea. În America ceea ce se modifică este doar decorul, deoarece riscurile libertății injust asumate sunt similare celor dintr-o dictatură.

Tot în America apare și cel mai interesant personaj al cărții: misteriosul șofer de taxi, care nu-și părăsește niciodată autoturismul cu care își transportă clienții. Existența lui pare a fi un tot unitar cu vehiculul, povestea vieții sale, precum și deciziile sale rămân un mister. Este omul care apare ori de câte ori este nevoie, apare din neant și dispare



în neant, își trăiește viața într-un spațiu extrem de strict marcat (mașina) și clausturant. El este „luntrașul” care face inițierea personajelor în această lume cu adevărat nouă, le inițiază în modul american de a fi.

Traseul Zairei ia sfârșit în România, unde protagonistă revine la o vârstă venerabilă, pentru a-și reîntâlni dragostea din tinerețe. Recurent în cărțile lui Cătălin Dorian Florescu este drumul, văzut ca o componentă esențială a unui Bildungsroman cu o extraordinară capacitate

existențială aglutinantă (*Vremea minunilor*, *Scurtul drum către casă*). Personajele lui Florescu, din toate romanele sale, sunt animate de o forță motrice care le face să deambuleze cu sens în direcții de cele mai multe ori recuperatorii, drumul este starea care le trezește latențele autoscopice, le ascute forța analitică și, mai ales, le potențează atenția. Doar în starea mobilă eroii lui Florescu pot dobândi anvergura existențială, pot efectua integrarea la nivel experimental, dobândesc capacitatea de interiorizare și de recurs la memorie. Personajele autorului născut la Timișoara refuză ipostazele statice, efortul recuperator se poate desfășura doar prin periple de diferite facturi și consistențe.

Zaira este un roman pe care autorul a mizat enorm, o carte extrem de ambițioasă, ce reușește să convingă (în ciuda anumitor minusuri, inevitabile în cazul unei construcții de o asemenea amploare). *Zaira* este epopeea unui personaj, dar și a unei țări, avatarurile celei din urmă, surprinsă în momentele convulsive ale istoriei inter- și postbelice.

Cătălin Dorian Florescu, *Zaira*, Editura Polirom, 2010, traducere din limba germană: Mariana Bărbulescu.

Georgeta LUCHIAN-TUDOR

Zori de zi

M-am trezit mirată în zori
Și mi-a părut că sunt o floare...
Trupul îmi mirosea crud a zorele
Bântuit de nemaicunoscuți fiori

Mi-am șters nădușeala prelinsă pe sâni
Și-am crezut că mâna mea e petală
Că un fluture se zbate în mătasea ei
Și-n căușul palmei am polen ca momeală...

Miezul ochilor îmi ardea pălpăit
Și-mi doream ca pleoapele aripe să-mi fie
Să-mi ascundă pătimașul mister
Care-n adâncul lor zvăcnea adormit...

Mă visasem mereu ca o pură vestală
Amețită doar de fumul focului sacru
Că eram menită să țin flacăra vie
Nestinsă de-a păcatului sminteală!

Dar m-am trezit azi în zori prea mirată

Că sunt doar o fetiță, nu floare
Că am doar cincisprezece ani creionați în
petale
Și zumzetul primăverii mă-mbată!

Și mă-ntreb de ce trupul îmi miroase a flori,
De ce buzele îmi ard ca frăguțele coapte,
De ce primăvara mă învăluie în tainici fiori,
Și cine mă ademenește la fereastră cu șoapte

Primăvară

Cum să nu zbor?
Cum să nu îmi clocotesc puterea?
Că doar un zmeu voinic îmi poartă
Sprintărușul, tânărușul picior
Și-un Făt-Frumos cu un gest magic
Din brațe, lungi aripi îmi face
Să zbor prin nori ca un cocor!

Cum să nu cânt?
Cum să nu-mi undui glasul?
Că doar Orfeu cu drag mi-adeuce
Lira-i de aur în fiece zi

Cântând, pământului să-i întorc ceasul
Spre primăvara veșnică și dulce...

Cum să nu zbor?
Cum să nu cânt?
Cum să n-aștept marea iubire?
Că doar toți zeii buni mi-i chem
Să tragem cu săgeți în nori!
Că lumea s-o salvăm de la sleire
Să-i obligăm să plouă flori!

Martie

Martie ne plânge pe umeri,
Îi e atât de drag de gulere de blană
Că-și înfășoară viforul în ele
Râzând își numără fulgii cei tineri
În puful căciulilor de iarnă

E una din cele șase luni bune
Sau una din șase mai rele?
Balanța o înclină rece, spre vama
Dar când April începe cornul să sune
O-ntâmpină-n prag cu înmugurite surcele...

Poeme

Ca s-o-mbunăm când se arată cu fiori,
Peruca-i de zăpadă cu bucle moleșite
O-mpodobim cu șnururi albe-roșii
Și-i agățăm pe șalul gri de nori
Mici mărtișoare, podoabe de paradă
Cu care vrea să sperie... cocoșii
Căci berzele, încă așteaptă să fie vămuite!

Așa se trece, cântând în zori pentru April,
Visând că este și ea mama bună,
Felicitată-n zi de 8 de-un drag copil...
Ar vrea să-și dea măcar un ceas
Iubirea aspra pentru-n zâmbet cu arvună
Căci mâine se va pierde ca o scamă
Ce n-o putea nici numele să-și spună!

Așa ne plânge Martie pe umeri,
Înfășurată-n vifor, că asta i-a fost scris
Și ba râzând și ba plângând, așteaptă pe
Aprilie
Punându-i la picioare zambile și flori de
narcis...

Mihaela CHIRIȚESCU

Poetul mării și al trecutului – Henri de Régnier

Provenind dintr-o familie de aristocrați din Normandia, Henri de Régnier a urmat Facultatea de Drept cu intenția de a face carieră în diplomație. Însă, în cele din urmă a preferat să se dedice Literelor, și începând cu anul 1885 a început să publice versuri în Franța și în Belgia.

Despre Henri de Régnier, Guy Michaud spunea că era genul de poet cantonat în trecut și că această afinitate pentru trecut o datora tocmai originii sale aristocrate, tineretii sale melancolice cu ceva accente spre nervozitate, temperamentului său tandru și contemplativ. În poezia sa se simțea influența lui Jean Moréas, Gustave Kahn, Stéphane Mallarmé și, mai ales a socrului său José-Maria de Heredia.

El a simțit „chemarea mării” încă din copilăria petrecută la Honfleur pe „dealul verde” care adăpostea locuințele în care „sufletele obosite își dădeau ultima suflare”. Peste ani, avea să mărturisească că această atracție pentru mare avea să o ia cu el la Paris acolo unde își epuizase copilăria și unde i se scursese tinerețea. Și chemarea mării și pădurea, acesta era decorul pe care îl avea în gând când își concepea primele poeme. În acest peisaj (care descrie marea cu naufragiații ei care au cunoscut plăcerea de a naviga urmându-și în felul acesta visul, fie muntele cu ferigile și heleșteiele sale) se desfășoară cronica unei iubiri la douăzeci de ani. Temele: trecutul, visul, dragostea, toamna, melancolia serii, imaginea lunii, a apei (a mării sau a fluviului) și

a ritmului ei monoton, ticăitul ceasornicelor invizibile, miresmele straniei, tandrețea, resemnarea – toate acestea exprimă în volumul *Les Lendemain* o poezie decadentă căreia îi lipsește totuși angoasa morbidă. La prima vedere s-a crezut că lucrurile s-au mai schimbat în volumul *L'Apaisement* care debuta cu *L'Aurore*, o poezie plină de credință. Însă numai parcurgând câteva poeme reprezentative se putea observa că acea angoasă specifică secolului nu dispăruse, că în suflete se putea regăsi doar regretul trecutului și că existența era întotdeauna îngreunată de durerea neîmplinirii.

Din toate aceste poeme nu reiese numai decepția în dragoste, ci și o sensibilitate extremă care caracteriza o generație pe care Henri de Régnier o reprezenta în cel mai înalt grad. Chiar și în poemele care descriu o iubire împărtășită, poetul rămânea melancolic, cu gândul la visele din copilărie, așteptând Moartea, „divinul Necunoscut” care urma să apară într-o zi. În volumele *Sites, Episodes* (unde primul nu este altceva decât prefața celui de-al doilea), Henri de Régnier încerca să realizeze un principiu de unitate dincolo de sentimentele trecătoare. În căutarea „visului său interior”, el încerca până la epuizare să depisteze drama care îi provoca interiorizarea. Acestea erau primele efecte ale Simbolismului care se năștea și care cerea mai mult decât un sentimentalism fără consistență. Pentru prima oară, în aceste poeme puteau fi percepute teme dominante, imaginile persistente care anunțau organizarea în simboluri. Și așa cum spunea poetul, sufletul parcă începuse să se

descifreze cu o mai mare ușurință. Simțind valurile mării, sufletul părea că știa să asculte ecoul orelor scurse, să perceapă miresmele pe care le aducea vântul marin. La chemarea mării, poetul a părăsit orizontul nostalgic al pădurilor și al câmpiilor pentru a ajunge într-o țară fabuloasă.

El și-a dorit să guste extazul și să cuieagă doar pentru el strugurele unic. Acest „strugure” făcea trecerea către epilogul din *Sites*, unde este chiar imaginea centrală în jurul căreia este organizat tot volumul. Strugurele simbolizează beția, dar și aventura spirituală. Cu ajutorul „strugurelui” i se relevă poetului „țara fabuloasă”, „decorul de legendă”, „trecutul mult-visat”. Este volumul în care își fac simțită prezența prințesele cu părul bălai. În *Jardin d'Armide*, în decor se găsește lacurile cristaline pe care plutesc lebedele albe, porumbeii albi și nestematele. Apare Graal-ul wagnerian, cântecul de rugăciuni și palatul de onix atât de drag și lui Mallarmé. În felul acesta, din bruma melancolică a malurilor înverzite ale Senei sau din pădurile din Ardennes a luat naștere viziunea simbolistă, iar peisajul „stării de suflet” s-a transformat în „peisaj simbolic”. Totuși, după această călătorie în țara fabuloasă, poetul a redevenit deziluzionat. La capătul visului, nu-l aștepta decât iluzia și încă o dată a regăsit „neantul cenușii”.

Remy de Gourmont spunea despre poemele lui Henri de Régnier că sunt compuse în jurul unui sentiment sau unei idei și că se caracterizează prin linearitate. Același critic afirma că Henri de Régnier nu este



Henri de Régnier, de Th. van Rysselberghe

doar cel mai bun poet al vremii, ci poetul perfect al aceluia timp, cel care reprezintă cel mai bine tradiția versului francez considerat drept etalon al gustului estetic.

Aceasta era, de fapt, aurora Simbolismului a cărui filosofie profundă nu a putut fi înțeleasă pe deplin de către Régnier. În *Epilogue*, poetul își asumă acest eșec, spunând că dorința de a scrie versuri care să poată fi încadrate în linia curentului simbolist nu a fost decât un vis care a rămas la stadiul de ambiție. Régnier, în ciuda aparențelor, nu reușise să depășească stadiul lirismului personal și al evadării interioare. Romantic întârziat, semi-decadent sub vâlul unui Simbolism superficial, Régnier rămăsese omul trecutului, neînțelegând „surâsul straniu al vieții”.

Adrian BOLDIȘOR

Un roman interbelic uitat

Un roman interbelic uitat, dar care a suscitat o lungă dispută în momentul apariției. Așa s-ar putea caracteriza, în câteva cuvinte, *De două mii de ani...* (1934) de Mihail Sebastian (Iosif Hechter). Întrebările apar imediat: Oare ce a trezit un interes atât de mare în epocă? Acțiunea romanului? Prefața lui Nae Ionescu? Condițiile istorice în care a fost publicată cartea? Disputa de idei (și nu numai!) în care s-au angajat spirite dintre cele mai fecunde (să amintim doar pe Mircea Eliade și Mircea Vulcănescu)? Cu siguranță câte ceva din fiecare. De fapt, încadrarea lui Mihail Sebastian în istoria culturii noastre este un demers greu de întreprins. Într-una din cărțile sale, Dan C. Mihăilescu, realizând o legătură între acest roman și *Jurnalul* lui Sebastian, afirma: „Să căutăm locul real al lui Sebastian în cultura română doar în... prefața lui Nae Ionescu la *De două mii de ani*!?”

Ei bine, tot pierzând la capitolul estetic, Sebastian a câștigat sistematic, în istoria ideilor românești, la morală și în plan eseistic. Tuturor atacurilor venite în urma publicării acestui roman, Mihail Sebastian le va răspunde în cartea *Cum am devenit huligan*. Aici, autorul arată cum legătura prietenească dintre el și profesorul Nae Ionescu s-a adâncit după acceptarea sa la ziarul „Cuvântul”. Sebastian își manifesta, prin anii 1927–1928, dorința de a cuprinde în volum



articolele lui Nae Ionescu răspândite în mai multe ziare, deoarece Profesorul aducea cu el în cultura română o dramă personală, aceea a tensiunii interioare care îi arde permanent pe discipoli și îi transformă în directori de conștiințe: „Pentru străini și adversari, Nae Ionescu este un personaj enigmatic, un fel de periculos regizor al vieții publice, închis într-o voluntară umbră, de unde comandă complicate jocuri de idei și de oameni, stăpânindu-le resorturile cu o mână fină și ascunsă. Legenda lui sperie, indignază sau intrigă. Pentru noi, adevărul Nae Ionescu era însă dincolo de acest joc, un om liniștit, purtând, mai sus de victoriile lui o inimă și o inteligență împărțite între mari întrebări personale, cărora «succesul» sau «insuccesul» nu le putea răspunde în niciun fel”.

Dorința lui Sebastian ca Nae Ionescu să-i scrie *Prefața* se încadra în linia unei prietenii și a unor idei care i-au făcut pe cei doi să devină colaboratori la „Cuvântul” și prietenii în viața de zi cu zi. Acest lucru s-a întâmplat în 1931, cartea apărând trei ani mai târziu. „Mi se părea, în primul rând, foarte firesc să cer omului care îmi călăuzise primii ani de tinerețe o judecată directă asupra unei cărți ce trebuia să-mi lămurească, cel puțin în intenția mea, o sumă de întrebări hotărâtoare. Am așteptat de multe ori cu emoție și încordare cuvântul

profesorului asupra lucrurilor la care gândeam, dar niciodată cu atâta pasiune”. Spre finalul analizei sale, Sebastian avea să afirme dezamăgit: „Grav pentru mine era nu faptul că o asemenea prefață apare, ci că o asemenea prefață poate fi scrisă. I-am spus-o cu sinceritate profesorului și îmi iau libertatea să o repet aici. Dacă prefața am fi cunoscut-o numai noi doi, el și cu mine, dacă paginile ei ar fi rămas numai în mâinile noastre, dacă am fi ars-o, dacă am fi îngropat-o, ea n-ar fi fost o mai mică durere. Posibilitatea ei mă înspăimânta, nu publicitatea”.

Care au fost însă schimbările exterioare și interioare ce au dus la scrierea *Prefetei* din 1934? Răspunsurile sunt multiple: apariția și rapida dezvoltare în întreaga Europă a mișcărilor extremiste; trecerea ziarului „Cuvântul” spre extrema dreaptă românească; politica din România, cu dezamăgirile provocate de guvernele ce se succedau la conducerea țării; atitudinea duplicitară a regelui Carol al II-lea etc. Cu toate acestea, Sebastian aștepta ca Nae Ionescu să scrie *Prefața* fără a ține cont de aceste evenimente: „Eram sigur că Nae Ionescu nu va scrie nici pentru prieteni, nici pentru dușmani, ci pentru carte. Eram sigur că-mi va scrie prefața din 1931, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat de atunci, căci, orice s-ar fi întâmplat, nu avea dreptul să-i modifice gândirea asupra unei drame ce nu e nici de azi, nici de ieri, ci de totdeauna. Această gândire o cunoșteam, și orice surpriză mi se părea exclusă. Trebuie să recunosc astăzi: m-am înșelat”.

Realizând impactul pe care l-a avut cartea sa, Sebastian mărturisea că publicarea romanului *De două mii de ani* a fost

un demers bazat pe sinceritate. Ceea ce a rămas a fost însă „o casă pierdută (ziarul „Cuvântul”, n.n.), un simbol căzut, o mare prietenie săgetată. Puțin scrum, atâta tot”. În *Jurnalul* început în 1935 el nota: „Îmi dau seama că procesul meu e cu adevărat pierdut. *Cum am devenit huligan* nu ajunge în cercurile în care sunt înjurat și încă «după ureche»”.

În disputa iscată după apariția romanului și a *Prefetei* s-au angajat, printre alții, Mircea Eliade, G. Racoveanu și Mircea Vulcănescu. Primul adoptă o poziție intermediară: „pe de o parte încearcă să scrie fără să-l atace prea mult pe profesorul Nae Ionescu, pe care-l admira sincer; pe de altă parte vrea să-l apere și pe prietenul său, care se găsea în acele momente «asediat» din toate părțile. Astfel că Eliade se plânge că *Prefața* a fost prost înțeleasă și greșit interpretată” (Mihaela Gligor). El încearcă să prezintă ideile lui Nae Ionescu pornind de la alte coordonate decât cele folosite de adversari. După el, *Prefața* este scrisă într-un alt registru decât cel în care a fost judecată: în timp ce totul este analizat în planul filosofiei istoriei, a doua parte a *Prefetei* aduce elemente supra-istorice, de soteriologie. Greșeala majoră se află în translația de la planul filosofiei istoriei în cel al teologiei creștine.

Republicat în anul 2006, romanul lui Sebastian nu a mai trezit interesul din epoca în care a apărut pentru prima dată. Timpurile erau altele. Mai este amintit doar de istoricii literari, atunci când fac referire la *Jurnalul* lui Sebastian, la impactul pe care acesta l-a avut atât în țară cât și în străinătate, sau la viața și personalitatea controversatului Nae Ionescu.



Geo CONSTANTINESCU

Miguel Delibes – un mare prozator

Ne-a părăsit, recent, Miguel Delibes, una din marile voci ale prozei spaniole de azi și din totdeauna, voce care nu s-a aplecat spre limbajul rafinat al academiilor de tot felul, ci spre acela a oamenilor simpli din ținuturile Valladolidului, locul unde s-a născut și de unde nu a plecat, niciodată, deși a fost tentat cu varii oferte, târziu, când devenise deja o glorie a literelor din Peninsula.

Miguel Delibes s-a născut în capitala miciei provincii la 17 octombrie 1920, fiind al treilea copil din cei opt pe care îi va avea familia profesorului de drept de la Școala Comercială din oraș, Alfonso Delibes cu María Setién și tot acolo s-a căsătorit, în 1946, cu tânăra Angeles Castro, care, la rândul ei îi va dăruia șapte fii. Aici s-a simțit Miguel Delibes atât de legat de frumusețea și austeritatea acestor meleaguri că, deși la început a petrecut lungi strămtorări și dificultăți, nu le-a părăsit decât rar și nu pentru lungi perioade de timp.

La rândul lui tot profesor de drept comercial în Valladolid și caricaturist și mai apoi redactor al ziarului provincial „El Norte de Castilla” (1943), unde a avut de înfruntat nu numai mizeria dar și cumplita cenzură franchistă, Miguel Delibes a desfășurat o activitate literară prodigioasă, având ca protagoniști oamenii și locurile natale.

Trăind din plin experiența războiului civil (1936–1939) și anii de prigoană de după și mai apoi anii de corupție și autarhie a Spaniei de după cel de-al doilea război mondial, s-a simțit toată viața urmărit de spectrul arbitrarității morții și a pătruns, prin literatura sa, în conștiința oamenilor simpli, în nevoia lor de a se opune violenței, opresiunii și dezumanizării.

Ca scriitor, Miguel Delibes a obținut Premiul Nadal în 1947 cu romanul de

debut, *La sombra del ciprés es alargada* (*Umbra chiparosului e alungită*) unde se evidențiază marile teme ale prozei sale din totdeauna: copilăria, moartea intempestivă, de obicei survenită în contrast cu natura calmă, impresionantă, eternă, nevoia de fericire a ființelor slabe și neajutorate, curmată atât de violent de evenimentele limită ale istoriei și ale vieții.

În acest roman, destinul lui Alfredo, copilul firav și candid măcinat de o boală necruțătoare și ascunsă, abandonat de mama lui, o femeie tânără și frumoasă, aflată în căutarea propriei fericiri, în casa profesorului particular Mateo Lesmes, acest destin atât de abrupt se rostogolește peste ființa personajului narator, Pedro, la rândul lui tot un copil orfan, incredințat pentru instruire de un unchi autoritar aceluiași don Mateo. Acolo, cei doi copii cu sufletele sfășiate de sentimentele acute de singurătate și de abandonare, de spaima copilărești și de acuta lipsă de afecțiune se împrietesc și suportă împreună exilul în căminul auster al profesorului, osificat în metodele pedagogice ale altor timpuri. Astfel, Pedro ajunge să împărtășească ura confratelui întru singurătate față de bărbatul puternic și egoist care subordonase voinței sale slăbiciunile mamei, pe care acesta încă o diviniza, cu disperare. Acolo, copiii trăiesc dureros ariditatea unor cunoștințe prost predate, limitările și tristețea căminului sărac, afecțiunea firească pentru o cățelușă care până la urmă va muri.

Cu prilejul unei vizite împreună cu familia lui don Mateo în cimitir, Alfredo își avertizează cu o stranie premoniție prietenul: „...în ziua când o să mor să mă îngroape lângă un pin, mă auzi, Pedro?” Copilul admite doar ca pe o posibilitate îndepărtată dorința secretă a prietenului său, dar îl înfioară numai ideea că „într-o zi Alfredo va trebui să se separe de el pentru totdeauna”.

Dar această senzație de singurătate funciară o va trăi nu peste mult timp când boala ascunsă îl va răpune pe Alfredo, iar frumoasa femeie care era mama lui și pe care o iubise atâta va veni grăbită să termine odată cu procesiunea înmormântării, „întrucât prezența imobilă a lui Alfredo îi crispa nervii”.

În același cimitir pe care-l vizitaseră împreună altă dată însoțitorii micului cortegiu vorbeau despre istoria contemporană, dar îndepărtată de acele locuri, e vorba de istoria cumplită a celui de-al doilea război mondial care-și urma cursul necruțător și impasibil, vorbeau, deci, de „Port Arthur, de ruși și de japonezi. Blestemații de ruși și japonezi”. Dincolo de meschinăriile acelor oameni se desfășura spre nesfârșit aceeași natură pașnică și înșelătoare, cu aceeași semeți chiparoși și pini înfrâțiți în tăcere solemnă, cu aceleași morminte și monumente funerare unde se deschidea groapa ca o rană deschisă, menită să înghiță pentru totdeauna ceea ce-i fusese naratorului reazem și suflet pe-reche. Moartea prietenului din copilărie îl va marca pentru întreaga viață. Partea a doua a cărții, ce va evoca tinerețea și maturitatea personajului va cunoaște mereu aceleași reîntoarceri, aceleași reveniri cu gândul și cu fapta pe marginea gropii ce înghițise inocența și candoarea celui trecut.

La fel se întâmplă și cu personajele celorlalte romane dar și cu cele ale navelor și povestirilor. Amintim doar câteva titluri: *El camino* (*Drumul*) 1950, *Mi idolatro hijo*



Sisi (*Idolatrul meu fiu, Sisi*) 1953, *La hoja roja* (*Foaia roșie*) 1959, *Cinco horas con Mario* (*Cinci ore cu Mario*) 1966, *La mortaja* (*Îmbălsămarea*) 1970, etc.

În romanul *Cinco horas con Mario*, María del Carmen, văduva defunctului don Mario Díez Collado, rememorează la căpătâiul soțului mort viața ei umilă de burgheză de provincie înăcrită de prejudecăți și aspirații meschine, dovedind că nu a înțeles nimic din destinul omului lângă care a viețuit, un intelectual retras în carapacea spiritului său, într-un exil al conștientății și risipirilor de tot felul.

Romanul însuși se continuă pe acest solilocvii, care sintetizează magistral ideologia tradiționalist-autarhică a momentului, morala sa desuetă și vană, care ajung până la urmă doar cu efecte mortificatoare de visuri și idealuri. Imposibilitatea aspirațiilor soțului, dar și indiferența lui tot mai accentuată cu trecerea timpului la zbaterea ei atât de pământeste și grobiene, pune în lumină neputința funciară a comunicării din totdeauna a celor doi. Cu acest roman, Miguel Delibes nu se mai mulțumește cu reprezentarea empatică a destinului personajelor sale, ci face apel la ironia ce restabilește adevărul destinului lor. Însă și această ironie e blândă și înțelegătoare, niciodată autorul nu a tratat de sus, de la înălțimea inteligenței pure, dimensiunea profund umană a acestor personaje, în mijlocul cărora și-a creat propriul univers narativ.

Ștefan VLĂDUȚESCU

Comunicare, sens, discurs

La debutul său editorial, Alina Țenescu ne reține atenția cu o lucrare temeinică, riguroasă și de o remarcabilă acuratețe ideatică (*Comunicare, sens, discurs*, Ed. Universitaria, 2009). Structurat pe șase piloni, studiul se situează în domeniul științelor comunicării, mai exact, în acela al comunicologiei (cu un termen al lui J.A. DeVito din *Communicology*, New-York, Harper and Row, 1982). Convergența zetică (de investigare) se realizează pe o platformă din zona comunicării. Fiecare capitol pornește de la comunicare și se înapoiază autoreflexiv asupra ei, păstrând permanentă în background raportarea la „relația comunicare-sens-discurs”.

Mai întâi, se delimitează conceptul axial al cărții. Comunicarea este înțeleasă în termenii definiției operaționale la care ajungează principal și reputatul specialist Mihai Dinu: proces în care comunicatorul transmite stimuli pentru a schimba comportamentul unui auditor. Procesul comunicational „implică o derulare a operațiilor de codare, recodare, decodare asupra mesajelor”. Ca elemente ale procesului se rețin: emițătorul, receptorul, mesajul, canalul, codul, referentul/

contextul și feed-back-ul. Practic, comunicarea se realizează sub mai multe forme și la diferite niveluri. Taxonomia formelor configurată după Paul Attalah are incidență după șase criterii: emițător, context, instrumente (canal), obiective, interacțiunea sistemelor și poziția organizațională. Selectiv, avem profiluri intrapersonale/interpersonale/de masă, directe/indirecte, verbale/non-verbale, incidentale/instrumentale, omogene/heterogene, ascendente/descendente/orizontale. După G.R. Miller și M.L. Knapp, comunicarea prezintă cinci niveluri: intrapersonal, interpersonal, de grup, publică, de masă. Înțeleasă, alături de Alex Muchielli, ca interacțiune socială a unor actori în situație, comunicarea denotă cinci tipuri de mize: informative, de poziționare, de mobilizare, relaționale și normative. În atingerea scopurilor, obiectivelor, mizelor sale, comunicarea se poate lovi de bariere, factori „care diminuează, amplifică, împiedică sau deformează mesajele”.

Capitolul al doilea se axează pe limbă, limbaj, discurs și formele și treptele comunicării verbale, ca și pe evidențierea modului în care „mesajele transmise în procesul de comunicare produc (...) efecte” de natură

cognitivă, afectivă și comportamentală. Al treilea pilon al studiului se concentrează pe acea parte a comunicării negociaționale care greează rezolvarea conflictelor. Analiza tranzacțională ca metodă de decodare „a proceselor de comunicare” face obiectul exprimării din secțiunea a patra.

Capitolul penultim mută cercetarea într-o altă zonă a comunicării, aceea a persuasiunii și manipularii, văzute ca moduri în care se „actualizează funcția conativă a comunicării”. Persuasiunea este radiografiată ca „acțiunea de a convinge într-un mod sau altul pe cineva să facă ceva sau să aleagă un lucru”, iar, în paralel, manipularia este reținută drept „acțiunea de a influența prin mijloace specifice opinia publică sau o anumită persoană, astfel încât să aibă impresia că acționează conform ideilor și intereselor proprii”. Cele două concepte sunt valorizate opozitiv: „persuasiunea” (capacitatea de convingere) ar fi pozitivă, dezirabilă, iar manipularia, negativă, periculoasă, ocultă. În limitele acestei ordini a acțiunilor comunicative, este de arătat că, în opinia noastră, în raport cu obiectivele comunicative promovate de instanța de comunicare, există două tipuri de a comunica: o comunicare convectivă (bazată preponderent pe metode de convingere fundamentale logic) și o comunicare persuasivă (axată prevalent pe proceduri emoționale de adeziune). Ca forme ale comunicării persuasive diferențiem, concordant cu O. Lerbinger

(*Designs for Persuasive Communication*, 1972), influența, intoxicarea, manipularia, dezinformarea și propaganda (*Comunicare jurnalistică negativă*, București, Editura Academiei Române, 2006).

Pilonul ultim al cărții aparține zonei de relații publice a comunicării și are drept obiectiv articularea unui model al discursului din punct de vedere pragmatic. Pentru discursul public este constatată ca definiție prezentarea de către un vorbitor a unui mesaj continuu unei audiențe largi într-un context unic. Sunt catalogate drept genuri discursive conferința, rugăciunea, jurnalul televizat ș.a., iar ca forme de discurs (după P. Zemor): discursul informativ și discursul persuasiv.

Cartea izbutește să radiografeze conceptele de bază ce asigură suportul înțelegerii funcționării mecanismelor diferitelor tipuri și forme ale comunicării. Subiacent, reușește să determine un fenomen de fisiune semnificațională a acestora, așa încât ele să devină comprehensibile pentru un lector chiar și ne-avizat. Dincolo de performanța pedagogică de expunere și impunere, autoarea vedește în demersul său o bună cunoaștere a bibliografiei fundamentale a domeniului și capacitatea de a o domina prin asimilare într-un discurs cu nuanțe personale. Scrisă într-un stil specific lucrărilor de factură științifică, volumul captează coerența argumentării și prin eleganța și cursivitatea formulării, fiind și prin aceasta remarcabil.



Viorel FORȚAN

Poeme

În așteptarea aurorei

o lumină perlată inundă orizonturile

aștept cu-nfrigurare
seara nordică peste care să cadă
draperiile policrome ale aurorei boreale
cu scipiri diafane și indescritibile
asemenea diamantelor dintr-un colier
așezat pe un superb decolteu de femeie

echivocul
orizontului auditiv

câmpie și lacuri
lacuri și câmpie

o linie de orizont trasată cu rigla

de dincoace de linia orizontului
dar parcă și de dincolo
te învolbură sunetul mazurcilor

un chopin continuu

muzici
lângă umbrele și pălării

beciuri butoaie tocai îmbătător

mustăți de muzicanți
aproape suprarealiste

ceardaș ieri

ceardaș azi
ceardaș mereu

fuste negre
cu mult roșu
cu mult verde
dar cu șolduri

umbrele mărginite de dantele albe
formate din dedesubturile fetelor

băieții nici nu contează
cu pălării
cu tot

copenhaga

valuri care se sparg
nu de stânci
nu de plaje
ci la picioarele micii sirene

repetabilul regret al
răsfățului de suflet

un ferestrău
ceva zimțat care taie materiale tari
orizontal
vertical

ceva zimțat care taie materiale tari
și orizontal
și vertical

e un fiord

e ceva care taie cu răsfăț de suflet
apa în amurg

singurul regret
și azi soarele apune

zale de lanțuri
valsuri de valuri

podul cu lanțuri
lanțurile de lumini
by night
peste o dunăre puțin obosită
puțin amețită
de valurile valsate
ce au adus-o până aici

...

liniște
calm atmosferic
seară crepusculară
parcă nesfârșită

e vară
vară nordică

totuși se aude un susur
un murmur
un zgomot de fond

e muzica zecilor
sutelor de cascade
ce-și adună apele din ghețari ce se topesc

apele prăvălindu-se
la baza munților pleșuvi
sau în oglinda albastru-brună-roz
a fiordurilor

fiorduri
munți modelați de ghețurile de altădată
păduri de conifere își dau mâna
cu întinderi de apă
ici-colo câte-o casă
cu acoperiș din licheni și iarbă verde

și pâlcuri de mesteceni
și iar cascade
cascade
cascade

munți masivi
pieptoși
încăpățânat de trainici
păduri de conifere
de mesteceni

cerul voluntar
afectat
de apa în care se oglindesc munții
afectat
de munți se încrâncenează sufletele

afectat
de muzica lui Grig

n-ați ghicit
și e atât de Simplu
e Norvegia

Continuare din pagina 3

Festivalul Internațional Shakespeare – Un proiect european complex

Fl.F.: Din câte știu veți extinde Festivalul și în afara Craiovei...

Em.B.: Aș dori să menționez și evenimentul programat la Portul Cultural Cetate, unde actorul polonez Piotr Kondrad va prezenta în aer liber un recital „Hamlet”, iar formația „Simply English”, condusă de Andy Rouse, va susține un concert având la bază texte shakespeariene, printre care și Hamlet.

Subiectiv fiind, consider că această ediție a Festivalului Shakespeare de la Craiova se va plasa pe o traiectorie ascendentă față de ultimele două excelente ediții. În schimb, din punctul de vedere al numărului de reprezentări, la București Festivalul va fi mai sărac. Datorită faptului că o parte din membrii comisiei pentru cultură a Consiliului General al Municipiului București nu a susținut finanțarea Festivalului în Capitală la nivelul ultimelor două ediții, considerându-l, se pare, o manifestare a Craiovei, iubitorii de teatru din București nu vor avea posibilitatea să vadă decât două spectacole din străinătate, e drept excepționale, pe cel al lui Thomas Ostermeier de la Teatrul Schaubuhne din Berlin și Hamlet de la „The Wooster Group” din New York, cel mai faimos teatru de avangardă al lumii în momentul de față, a cărei direcție de scenă este semnată de Elizabeth LeCompte.

Și pentru că a venit vorba de reprezentanți de frunte ai teatrului american, trebuie să mai spunem că la Craiova este programată o Întâlnire-spectacol cu Robert Wilson, poate cea mai completă personalitate teatrală a lumii, precum și reprezentanța cu Hamlet de la Academia de teatru din Shanghai, spectacol pus în scenă de marele om de teatru american Richard Schechner,

cel care, peste puțin timp, la Congresul din Armenia, va primi Premiul mondial Thalia, atribuit de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, ce se acordă o dată la doi ani.

Acestea sunt numai o parte din manifestările cuprinse în amplul program al Festivalului.

Fl. F.: Desfășurarea Festivalului ține și de partea financiară. Cum ați reușit să aveți sprijin în condițiile de astăzi?

Em.B.: În ciuda tuturor previziunilor sumbre, generate de perioada de prelungită criză economică și financiară pe care o parcurge România, a faptului că bugetul este neîndestulător, în acest moment existând riscul ca o mare parte a costurilor să nu poată fi în final acoperită, în ciuda a câtorva amputări dureroase ale programului, Festivalul Shakespeare va avea loc și nu va fi unul oarecare. Din contră, Cota lui va fi și de această dată una foarte ridicată.

Cred că trebuie să mulțumim celor care, deși nu la nivelul necesarului și solicitărilor, au făcut eforturi să finanțeze Festivalul Shakespeare de la Craiova, în primul rând Ministerului Culturii, Consiliului Județean Dolj, Primăriei și Consiliului Local Craiova, Uniunii Teatrale din România și câtorva sponsori, destul de puțini la ora acordării acestui interviu.

Dar, sperăm ca numărul lor să crească.

Festivalul de la București a putut avea loc datorită strădaniilor conducerii Centrului

de proiecte culturale ARCUB, dar mai ales efortului uriaș al Institutului Cultural Român, cel care, preluând toate costurile aducerii în România ale celebrului teatru american „The Wooster Group”, putem afirma că a salvat desfășurarea Festivalului de la București.

Cum spuneam, bugetul pe care îl avem la dispoziție nu este acoperitor pentru realizarea tuturor manifestărilor înscrise în program. Nu știu cum mă voi descurca. Spun „nu știu” în loc de „nu știm”, pentru că, asemenea ultimelor două ediții, voi rămâne probabil și de această dată singur la finele Festivalului, pentru a achita o parte din facturi, care, cel puțin așa cum arată lucrurile acum, nu vor fi puține. Dar, asta este. Dureros și trist este atunci când unii oameni nu înțeleg, sau se fac că nu înțeleg, că păstrarea, apărarea acestui Festival,

care reprezintă în acest moment principalul brand al Craiovei, este o responsabilitate care depășește puterile unui ins. Să nu „hamletizăm” însă.

Fl.F.: Am înțeles că această ediție a Festivalului se află în atenția celor mai înalte foruri naționale?

Em.B.: Îmbucurător pentru noi este faptul că, începând de la această ediție, Festivalul Internațional Shakespeare se va desfășura sub Înaltul Patronaj al Președintelui României, pe lângă cel al Guvernului, de până acum.

Privită ca un simbol, aceasta este o decizie care ar onora pe oricine, dar care și obligă enorm.

Fl.F.: Domnule Președinte Emil Boroghina vă mulțumim și vă urăm succes în această temerară inițiativă, cu convingerea că va fi un nou triumf.

Abonamente la Scrișul Românesc

Abonați-vă la revista „Scrișul Românesc” și veți avea un prieten apropiat.

Abonamentele se pot achita la sediul revistei sau în contul: RO03BRDE170SV21564261700, Agenția Mihai Viteazul, Craiova. Informații despre revistă primiți la tel.: 0722.75.39.22.

Costul unui abonament pe 6 luni – 20 lei, pe 12 luni – 40 lei.

Sunt incluse și taxele poștale.



Cum vorbim
Cum scriem



Cecilia
CĂPAȚÎNĂ

Lichide și dulciuri, textile, electrocasnice și cosmetice



În română, substantivizarea adjectivului (inclusiv a celui participial) este un fenomen frecvent: *tânărul, un bătrân, bunul/bunurile, îndrăgostii* ș.a. În limbajele de specialitate s-a generalizat crearea de termeni de specialitate, prin utilizarea substantivală a unor adjective specifice domeniului respectiv, cum sunt, de pildă, termenii lingvistici: *abstract, adjunct, africană, animat, antecedent, apelativ, auxiliar* ș.a.

Apartenența cuvântului nou la clasa substantivului e, de cele mai multe ori, bine marcată în enunț, prin articol hotărât și nehotărât: *bolnavul, un bolnav*, prin desinențe specifice substantivale de plural: *bunuri, alburi, absurduri, dulciuri* sau de vocativ: *urăto!, ticăloaso!, invidioaso!*, prin determinanți: *acest tânăr, fiecare bătrân, activul patrimonial, două compensate, multe consumabile*, prin poziții sintactice specifice substantivale: *Tânărul e inteligent. A cum-părat consumabile*. Sau printr-o semantică denominativă proprie substantivului: *adițională* „convorbire telefonică suplimentară față de convorbirile incluse în preț”; *somnifer* „medicament care provoacă somnul”.

În româna actuală, substantivizarea adjectivului se extinde, fără să putem vorbi însă de generalizarea acestui procedeu. Existența unui model al substantivelor pluralia tantum, provenite din adjective și care denumesc, în diferite limbaje științifice, clase de elemente grupate potrivit anumitor criterii (*analgezice, antidepressive, calmante; carnivore, erbivore, vertebrate*) facilitează asemenea substantivizări. A devenit normal faptul că adjectivul determinant preia informația gramaticală a regentului

substantival suprimat, deci funcționează substantival: *Vertebrațele au o inimă și un aparat circulator închis*. Interesant este că semantica noului cuvânt rezultă din însumarea semnificației unui anumit substantiv elidat și a adjectivului determinant: *antidepressiv* înseamnă „medicament contra presiunii nervoase” și nu „efect antidepressiv” sau „tratament antidepressiv”, *analgezic* înseamnă „medicament care calmează sau înlătură temporar durerea” și nu „efect analgezic” sau „acțiune analgezică”, *prezidențiale*, „alegeri prezidențiale”, nu „sistem prezidențial” sau „raport prezidențial”, *cosmetice*, „produse cosmetice”, nu „domeniu cosmetic” etc. Și mai interesant este faptul că uzul consfințește semantica unei anumite sintagme, recuperarea termenului regent absent fiind deictică sau anaforică. De pildă, cuvântul *anticipate* apare ca adjectiv în sintagme ca: *plăți anticipate, alegeri anticipate, pensionări anticipate, pensii anticipate, rambursări anticipate, rezultate anticipate, disponibilizări anticipate, impozite anticipate, voturi anticipate, mulțumiri anticipate* ș.a.

În enunțuri ca *Vom avea anticipate. Guvernul nu dorește anticipate. Opoziția propune anticipate. Parlamentarii se tem de anticipate*, semantica substantivului *anticipate* (aceea de „alegeri anticipate”) e recuperabilă din situația de comunicare, substantivul *anticipate* cumulând numai semnificațiile termenilor sintagmei *alegeri anticipate*.

În cazul unor enunțuri cu alte sintagme decât cea de mai sus, precum: *Începând cu anul 2012, aceștia urmează să aplice sistemul plăților anticipate prevăzut pentru*

contribuabilii menționați ..., omiterea termenului regent (*Începând cu anul 2012, aceștia urmează să aplice sistemul anticipatelor prevăzut pentru contribuabilii menționați ...*) face imposibilă recuperarea lui semantică.

În lexicografia românească nu s-a instituit un mod de înregistrare a adjectivului și a substantivului provenit din acesta prin conversiune. Autorii DEX 2009 înregistrează ambele statute de adjective și de substantive la o singură intrare: *absurd, accesoriu, anticoncepțional, antidepressiv, antireumatismal, negativ, somnifer, analgezic, calmant, demachiant, dezodorizant, lactat, posibil, imposibil, insecticid, erbicid, bactericid, narcotic* ș.a. Autoarele DEX procedează diferit, în conformitate cu tipul normativ al dicționarului, în sensul că substantivele neutre provenite din adjective au intrări separate: *abstract, absurd, analgezic, amplificator, anticoncepțional, antidepressiv, antiviral, antigripal, auxiliar* ș.a.m.d. În schimb, substantivele masculine care denumesc persoane apar odată cu adjectivul: *argeșean, ardelean, craiovean, alarmist, albaulian* ș.a.m.d.

În ciuda frecvenței sporite în vorbire, unele substantive provenite din adjective prin conversiune nu apar în unul sau altul din dicționarele amintite. Le înregistrez aici cu forma preferată de vorbitori: *locale* „alegeri locale”, *odorizante* „produse chimice destinate odorizării plăcute a locuinței”, *cosmetice* „produse cosmetice”, *electrocasnice* „aparate electrice folosite în gospodărie”, *compensate* „medicamente al căror preț e plătit parțial de către stat”, *antisudoripare* „produse împotriva sudorii”,

antiperspirant „produs împotriva transpirației”, *fix* „telefon fix”, *imobiliare* „afaceri cu bunuri imobile”, *electronice* „aparate electronice”, *economicul* „sfera producției, distribuției și consumului bunurilor materiale și serviciilor”, *socialul* „viața oamenilor în societate”, *necesarul* „ceea ce este trebuincios”, *deconcentrate* „instituții aflate în subordinea unor ministere” ș.a.

Încerc cu ajutorul câtorva exemple din DEX să demonstrez că e nevoie de un mod unitar de înregistrare a substantivelor provenite din adjective. De pildă, cuvintele *preparat* și *semipreparat* nu apar decât cu statutul de substantiv neutru, nu și cu cel de adjective (or, la *semipreparat* nu poate fi invocat principiul neînregistrării participiului, câtă vreme nu există verbul **a semiprepara*). *Mască* nu apare nici ca adjectiv, nici ca substantiv (folosit mai ales la plural, substantivul *mascați* denumește persoane din rândul poliției, care poartă o glugă specială cu orificii și care acționează în forță pentru prinderea sau surprinderea unor infractori). Cuvântul *textil* are două intrări, o dată ca adjectiv, iar a doua oară ca substantiv feminin defectiv de singular, *textile*.

Pledez, în consecință, pentru identificarea și uniformizarea unui mod de înregistrare a acestor cuvinte. Consider că dubla intrare e preferabilă, mai cu seamă când noul substantiv poartă o semnificație proprie (de exemplu, *consumabile, deconcentrate, concentrate, centrală, integrală, finală, magistrală, activul, pasivul, tragicul* ș.a.), nu doar semnificația adjectivului din care provine, ci și pe cea a unui substantiv determinat de acesta.

Felicia BURDESCU

Jürgen Habermas, dificultăți între Teorie și practică

Este greu a impune teorii și soluții raționale societății europene, afectată de evenimente istorice cu substrat politic la scară mondială, în ultima sută de ani. Jürgen Habermas, filosoful german octogenar se bucură în consecință de o recunoaștere unică în dublu sens: ca autor al sistemului propriu, precum și pentru energia pe care construiește transferând filosofia înspre domeniul social și politic, astfel oferind o soluție etică în discurs.

Habermas pune sub semnul întrebării echivocul tuturor scrierilor postmoderne, chiar viziunea prea *sceptică* în contemporaneitate, pe care se bazează cursurile Școlii de la Frankfurt, căreia îi aparține. De aceea, tânărul cercetător și profesor la Heidelberg și apoi Frankfurt aduce mai întâi o critică susținută capitalismului târziu, de a căruia eșuare sistemică se convinge odată cu prăbușirea socializmului naționalist în Germania.

Domeniile lucrărilor de maturitate ale filosofului sunt: teoria socială, teoria politică și pragmatică ce au ca obiect de studiu *sfera publică* și care se adresează sferei publice. Habermas este conștient de rolul pe care îl are această constantă în diacronia relațiilor umane intersubiective și pentru care discursul etico-rațional se poate introduce, ca reimpletare a teoriei în practica secolului XX, calea către o democrație rațională, înafara blocajelor sociale pcrinuite de multe cauze *moderne*.

Deceniul 970–980 este fundamental pentru cercetarea în filosofie, social și politic, pe care Habermas o aprofundează la Institutul Max Plank. Rezultatul se încheagă în opera cea mai cunoscută, *Teoria acțiunii comunicative*, 1983. Cu acest tratat numele filosofului se leagă de materialismul istoric pe care îl repune în drepturi pe linia tradiției lui Hegel (conferințele de tinerete de la Jena) și K. Marx (textele de economie

politică) dar și de teoria social comunicativă construită pe talonul comunicativ de limbaj.

Lucrările de maturitate ale lui Habermas sunt precedate de scrieri prevăzute ca *pregătitoare* sau introductive pentru concepția *teoriei social comunicative* fără de care publicul ar fi poate, înafara percepției intenționate de autor. Din această perspectivă *Teorie și practică* apare în 1970 și este tradusă la Boston, 1973, în comentariul căreia Habermas pornește studiul de la concepția aristoteliană *praxis vs techne*. Volumul delimitează dificultățile trecerii de la *praxis* la *techne* pentru a sublinia atât limitele filosofiei sociale, cât și pe ale tradiției care orientează societatea modernă. Pentru a construi o teorie a acțiunii comunicative e necesar a rezona mai întâi cu eul transcendent kantian apoi cu sinele care reprezintă spiritul hegelian în acțiune spre a ajunge în final la actele de limbaj din pragmatica lui Wittgenstein. *Speech acts* reprezintă în discurs intenționalitatea comunicativă a subiectului vorbitor ca finalitate în text (interesul social și politic).

Habermas respinge *cosmosul Eului atotcunoscător și însingurat* (Heidegger) este departe de fenomenologia husserliană *sceptică* pentru care adevărul *de sine* este în esență nenumit și insondabil, tocmai pentru că are încredere în comunicarea socială intersubiectivă care s-a format și activează în spațiul public. *Logosul/Limbajul* aparține singurelor ființe înzestrate cu acțiune comunicativă, oamenii, care, formulând noțiuni și simboluri lingvistice se îndepărtează de concret, transformând *praxisul* în teorie. Se construiesc totodată un *eu* și un *sine* uman, înzestrate



cu o conștiință de clasă, cu finalitate etico-democratică.

Lucrarea surprinde și aspectul de metodologie al teoriei sociale care își asumă astfel rolul de act critic postmodern. Prin reintroducerea teoriei comunicative sociale în democrația rațională se evită, după Habermas două blocaje majore – construcția distopiilor sociale pe bază de supratehnologizare, cât și supremația rațiunii pentru care a optat lumea vestică în dezvoltare, cu umanoizi emanați de instituțiile din sistem.

Habermas predă la universități americane celebre, precum New York și acceptă interviuri cu specialiști de peste ocean sau din Europa, interesați de filosofia limbajului și estetică, reinterpretarea comunicării în discursul literar, alegoriile lecturii. Precum Derrida sau Foucault de care îl leagă o prietenie stabilă, filosoful german statuează subiectivitatea critică activă și implicată atât în *traces* ale discursului literar, cât și în funcționalități ale discursului socio-politic.

Criticii lui Habermas se îndoiesc că teoriile sau utopiile vor fi fost comentate în spațiul public pentru rafinare, pe linia desăvârșirii Iluminismului, care a rămas o emancipare neîmplinită. Adepții ai actelor sociale prefigurate în și prin limbaj, suntem se pare ca și Habermas nostalgici după o Agoră a polisului *modern* decât în umbra vreunor distopii social iminente. Gânditorul german propune umanismul teoriei social comunicative, în mijlocul sfârșitului de mileniu la fel de tulburat din punct de vedere politic, războiul din Irak, terorismul 11 septembrie.



Teatru

Ion
PARHON

I-ar fi plăcut și lui Eugène Ionesco

De cât de jucată, pe atât de mutilată, dramaturgia lui Eugène Ionesco a cunoscut, totuși, nu puține lecturi regizorale de referință pe scenele noastre. Inaugurat în 1964 cu *Rinocerii*, în regia lui Lucian Giurchescu, la Teatrul de Comedie, șirul performanțelor pentru care pot depune mărturie de spectator le cuprinde pe acelea cu *Victimele datoriei*, în regia regretatului Crin Teodorescu, la „Bulandra“, apoi *Scaunele*, cu Constantin Rauțchi și Ileana Predescu, în regia lui George Rafael, la „Nottara“, restituirea greu de uitat cu *Cântăreața cheală*, de la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, în regia lui Tompa Gabor, cel care ne-a oferit și un spectacol antologic cu *Noul locatar*, montat însă la New Castle și găzduit în Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, scânteietoarea montare cu *Lecția* în viziunea regizorală și actricească a lui Horațiu Mălăele, de la Teatrul „Nottara“, o tulburătoare întrupare a *Scaunelor*, sub semnătura lui Vlad Mugur, la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, două spectacole remarcabile cu *Lecția*, la Teatrul Maghiar din Timișoara, și cu *Scaunele*, la Teatrul German din Timișoara, semnate de Victor Ioan Frunză și scenografa Adriana Grand ș.a. Cum interesul oamenilor de teatru pentru opera inegalabilului Caragiale explodează doar cu prilejuri comemorative, putem spune că, în bună măsură, dincolo de valoarea sa intrinsecă excepțională, teatrul lui Eugène Ionesco a reușit adeseori să ne împlinescă și dorul de autorul *Scrisorii pierdute*, chiar dacă între cei doi iluștri dramaturgi deosebiriile nu sunt mai puține decât asemănările.

Modernitatea comediei burlești

În acest context, în confruntarea cu numeroasele provocări ale memoriei noastre culturale și afective, spectacolele de la Teatrul de Comedie, în regia lui Victor Ioan Frunză și scenografia Adrianei Grand, cu *Cântăreața cheală* și *Lecția*, sunt cu atât mai demne de prețuirea noastră. O primă izbutință a fost poate chiar aceea de a lega cele două texte într-un spectacol-coupé, liantul alcătuirii nu numai un savuros travesti în rolul menajerei, întrupată de actorul Bogdan Cotleț, ci, mult mai importante, consonanțele de spirit și de expresie scenică, pe care realizatorii le descoperă și le impun atenției noastre, între comedia „burlescă“ sau „absurdă“, așa cum însuși autorul denumea prima dintre lucrări, și ceea ce tot domnia sa considera drept o „farsă tragică“, cu referire la cea de-a doua piesă. Gândită de autor și ca o „parodie a teatrului de bulevard“, iar de regizor percepută în chip incitant ca „o tragi-comedie“, povestea familiei Smith surprinde și în același timp intrigă prin faptul că în toată piesa nu se întâmplă nimic deosebit, parcă nici un eveniment nu tulbură iraționala flecăreală dintre acei non-eroi, căci însăși venirea „pompierei“ se dovedește a fi la rândul ei mai degrabă un non-eveniment, sporind dimensiunile unui univers minat de banalitate și nonsens, ori măsurat aici de limbile ceasornicului care merg în direcție inversă. Cuvintele personajelor sunt tot mai departe de a putea însemna vorbire autentică. Mai mult, ele se sfărâmă în silabe și sunete, încât forma devine un semnificant stresant, dacă cu chiar halucinant, ce tinde să înlocuiască semnificația. Acest carusel aberant de replici de o insuportabilă stupiditate, ce-i cuprinde și pe cei doi musafiri nu mai puțin ciudați, domnul și doamna Martin, este punctat la tot pasul de un ingenios mariaj dintre umor și straniețate. El este cât se poate de fidel spiritului acestui text, convingerii autorului potrivit căreia „o singură demistificare rămâne adevărată: cea care e produsă de umor“. Căci, ne spune Eugène Ionesco, acest umor „nu e doar singura viziune critică valabilă, nu e numai spiritul critic însuși (...), umorul este unica posibilitate pe care o avem de a ne detașa de condiția noastră umană comico-tragică, de răul existenței“. Numai că, la fel ca în alte piese ale sale, această detașare, printre hohote de râs, nu este străină de provocarea unui sentiment mai puțin vesel, izvorât din conștiința apartenenței noastre la haosul existențial, la un proces permanent de alienare colectivă și individuală. Opulența replicilor golate de sens este sugestiv completată de opulența obiectelor din decor, simbolice sau non-simbolice, grăbite să-și pună și ele amprenta cel puțin bizară pe mass media, pe simulacreele ceremonialului politic, pe cochetăria cu animalele de casă, pe tot ce înseamnă clișeele devenite uneori exasperante ale vieții cotidiene.

Discursul își află bravi interpreți în Virginia Mirea (doamna Smith), prizoniera acestor clișee, impresionantă în impetuoșitatea cu care impune lipsa lor de logică, Florin Dobrovici (domnul Smith), excelent (și) în postura personajului reactiv, cu o mimică sugestivă și exclamații când contrariate când afirmativ-deconcertante, Mirela Zeța (doamna Martin) și George Costin (domnul Martin), convingători non-eroi, care dau și ei culoare și amplitudine atât ambiguităților din piesă, cât și misterului cu privire la adevărata lor identitate, Dragoș Huluba (pompierei), pitoresc amalgam de real și imaginar, cu accentele unui

Virginia Mirea, Florin Dobrovici, Bogdan Cotleț, George Costin, Mirela Zeța în *Cântăreața cheală*

umor grăbit să electrizeze nu numai partenerii, dar și reacțiile publicului, și Bogdan Cotleț (menajera), cu aerul acela când netot, când enigmatic, sporind și caracterul bizar al relațiilor dintre personaje, atât de familiar pieselor ionesciene, dar și picătura de mister, atât de necesară artei spectacolului.

Survolând teatrul absurdului

Cu *Lecția*, mergem parcă mai departe în această aventură intelectuală pentru redescoperirea plurivalenței și a perenității operei marelui dramaturg. Atributele *farsei* și cele ale *tragicului* se împletesc aici într-o pilduitoare demonstrație în ce privește arta construcției și multitudinea semnificațiilor, de la o criză dramatică de comunicare, la zădărnicia cunoașterii, iar de la acestea, la angoasa morții, apoi la ritualul și la certitudinea morții, într-o lume în care relativizarea a distruge orice șansă de împlinire a nevoii de armonie și de comprehensiune. Spectacolul îmi pare edificator pentru disjunția dintre piesele unor Beckett sau Albee, iluștri reprezentanți ai teatrului absurdului, și opera lui Eugène Ionesco, în care, dincolo de condiția tragi-comică a unei vieții ivite spre a se sfârși, răzbate teama de neant, de acel final implacabil și, mai ales, de faptul că, dacă nu există o autoritate divină, atunci totul devine posibil și dominat de haos, la îndemâna Răului din jur și din lăuntru nostru. Este o aserțiune ce-l apropie pe dramaturg mai degrabă de „misticii“ ruși, decât de corifeii literaturii absurdului. La această plurivalență a filanelor comic și tragic, spectacolul adaugă parcă și conotația unui posibil „thriller“, ușor parodică, în care profesorul nu este departe de imaginea „criminalului în serie“, iar eleva, o întrupare a feminității ultragiante, victima instinctului ucigaș ascuns uneori în lăuntru firilor cu o existență dublă, gen. dr. Jekyll și mr. Hyde.

Bucuria și totodată știința surprizei ne sunt dezvăluite de regizor la tot pasul, în ritmul desfășurării dialogului dintre profesor și elevă, perturbat de intervențiile menajerei, când pline de umor, când premoniționale și învăluite de straniețate. Memorabilă este scena când, după repetate blufuri la operațiile matematice de adunare și scădere, eleva își pulverizează pur și simplu profesorul, căzut într-o coplesitoare stupefacție, prin acea operație de înmulțire, de milioane, pe care doar calculatorul s-ar putea învrednici s-o rezolve în câteva clipe. Dintr-odată, din aparența realului, suntem pulverizați și

noi într-un imaginar misterios, generator de interogații. Să fie vorba doar de un paradox al acumulărilor intelectuale cu valoare de bumerang? Nu cumva, înaintea ignoranței, într-o altă existență, eleva a fost poate un maestru al științelor exacte? În această posibilitate, faptul îmi aduce aminte de Lucky, servitorul lui Beckett, din *Așteptându-l pe Godot*, care în acel furtunos și interminabil monolog fără noimă, amestecă frânturi de absurditate cu exprimări dintre cele mai docte și mai greu de evaluat de cei din jur. Cine a fost el cândva și cum a ajuns la această degradare? Nu știm! După cum nu știm în ce fel și de ce traversează „eleva“ lui Ionesco granițele necunoașterii până la acea stupefiantă performanță aritmetică, pentru ca poate tocmai această evoluție, cum spuneam, paradoxală, să-i aducă nu numai sentimentul pericolului, dar și acel sfârșit pe care, în cele din urmă, pare să-l accepte cu o „ancestrală“ oboșală, la capătul unei scurte dar halucinante aventuri existențiale, dezgolită de sensuri și de orizont.

Dincolo de fluctuațiile impresionante de ritm, spectacolul cucerește prin acel glissando între clipele de elan și cele de prăbușire din spațiul comunicării, ori dintre atitudinile comice sau afectuoase și cele nevrotice, amenințătoare ori tragic premoniționale. Cuțitul în mâna profesorului dobândește și el valențele unui personaj menit să anunțe un deznodământ implacabil, căruia nu i se pot sustrage nici victima nici călăul. Iar eternizarea răului este evidențiată nu numai în final, când noua elevă, pregătită să trăiască inițierea fatală, este întrupată de aceeași actriță, dar și atunci când, din adâncul unei pivnițe-cimitir, misterioasa menajeră aruncă în scenă sute de încălzări ale victimelor anterioare, martore la zadarnica evoluție și la seismele unei civilizații incapabile să dea răspunsuri la marile interogații ale existenței și să pună capăt atrocităților de tot felul. Scenografia devoalează și ea discret conflictul și relațiile dintre personaje, fie prin spațiul de joc din prim-plan, fie în ungherul unde menajera, la oglindă, urmărește lecția cu o vinovată atenție. Nu lipsesc nici elementele de „pedagogie“ modernă, ca laptopul și proiecțiile video, ce nu modifică însă cu nimic mesajul, îl fac mai actual și potențează atât comicul, cât și misterul înspăimântător ce planează asupra unor personaje incapabile de a-și înțelege și hotărî condiția. „Comicul nu e bun decât dacă e îngroșat, afirma autorul în *Note și contranote*, și comicul nu e comic decât dacă e puțin înspăimântător. Al meu este oare așa?“ se întreba domnia sa. Iar spectacolul lui Victor Ioan Frunză oferă un subtil și convingător răspuns afirmativ la această întrebare.

Evoluția remarcabilă, bine nuanțată a tinerei Andreea Samson, în rolul elevei, și umorul sec, populat când și când de puseurile unei răzvrățiri violente dar sterile, adus în scenă de Bogdan Cotleț, interpretul menajerei, însoțesc în spectacol o veritabilă performanță actricească realizată de George Costin în rolul profesorului. Este o mică bijuterie interpretativă, o partitură de mare travaliu fizic și impresionantă încărcătură psihologică, o decodificare impecabilă prin coerență și tensiune emoțională a „iraționalului“ său personaj, căruia actorul îi conferă însă un neașteptat omenesc, o paletă impresionantă de stări afective, de la exuberanță și euforie, la irascibilitate și violență, într-un admirabil crescendo dramatic, ce face la un moment dat ca relația dintre cei doi protagoniști să fie la fel de chinuitoare pentru victimă și pentru călăul ei.

Unele mici nesincronizări de ordin tehnic sesizabile la premieră cred că nu au impietat asupra acestui remarcabil spectacol, de o năucitoare teatralitate. Avem temeinice motive să ne imaginăm că și domnului Eugène Ionesco i-ar fi plăcut coupé-ul de la Teatrul de Comedie. Acesta dă seama totodată de un stadiu oarecum recapitulativ și de sinteză, sub semnul împlinirii profesionale, în dialogul regizorului și al scenografei cu teatrul lui Eugène Ionesco.

Andreea Samson și George Costin în *Lecția*



Trei surori la Craiova

Premiera: 23 martie 2010. Versiune scenică: Corina Druc și Alexandru Boureanu. Regia: Andreas Pantzis. Scenografia: Lia Dogaru. Muzica: Savvas SAVA. Asistenți regie: Corina Druc și Alexandru Boureanu. DISTRIBUȚIA: Sorin Leoveanu (Prozorov Andrei Sergheevici), Cerasela Iosifescu (Natalia Ivanovna), Anca Dinu (Olga), Monica Ardeleanu (Mașa), Iulia Colan (Irina), Valentin Mihali (Kulâghin Feodor Ilici), Adrian Andone (Verșânin Alexandr Ignatievici), Marian Politic (Tuzenbach Nikolai Lvovici), Nicolae Poghirc (Solionâi Vasili Vasilievici), Valer Dellakeza (Cebutâkin Ivan Romanovici), Dragoș Măceșanu (Fedotik Alexei Petrovici), Ștefan Cepoi (Rode Vladimir Karlovici), Ion Colan (Ferapont), Mirela Cioabă (Anfisa).

Continuitatea și prolificitatea prezenței lui A.P. Cehov în repertoriile teatrelor românești și străine oferă cel mai convingător răspuns la întrebările cu privire la perenitatea operei sale. Iar scena craioveană nu face excepție de la acest adevăr, publicul amintindu-și probabil de valorosul spectacol cu *Unchiul Vanea*, realizat cu ani în urmă de regizorul Mircea Cornișteanu, cu Valer Dellakeza în rolul titular, sau de acela, mai apropiat în timp, cu *Livada de vișini*, în regia lui Alexa Visarion, unul dintre împătimitii admiratori ai creației marelui dramaturg rus. Pe de altă parte, am putea afirma că în teatrul nostru din ultima vreme, spectacolele cu *Trei surori* ne-au prilejuit cele mai numeroase întâlniri cu dramaturgia cehoviană, chiar dacă ele nu au coincis întotdeauna cu reale performanțe în Casa Thaliei. Din acest șir de întâlniri petrecute la București, Sibiu, Târgoviște, Ploiești, Timișoara, Cluj-Napoca și nu numai acolo, memoria noastră reține mai ales, într-un puternic contrast valoric, o foarte somnolentă lectură scenică la Naționalul bucureștean, în 2003, semnată de regizorul rus Yuri Krassovski, dar și un spectacol foarte bun, datorat lui Tompa Gabor, la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, în 2008, cu numeroase momente de o memorabilă factură intelectuală și emoțională, chiar dacă el dezvoltă pe alocuri și unele inegalități actoricești, ori câte o soluție scenografică mai puțin inspirată. La acestea aș putea adăuga spectacolul modern, desfășurat într-un ritm alert, prezentat de Teatrul de Dramă din Moscova la Festivalul „Cehov” de la Iași, pe o foarte aspră versiune a textului, nejuțată la noi în țară, cu o impecabilă omogenitate interpretativă. Din spusele unor martori oculari, oameni de teatru, se pare că un eveniment autentic pe plan european l-a constituit spectacolul cu acest text, realizat de regizorul Silviu Purcărete cu trupa domniei sale de la Limoges. Dar iată-ne la premiera din această stagiune, de pe scena Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova.

Evitarea clișeelelor tradiționale se pare că a fost unul dintre gândurile călăuzitoare ale regizorului cipriot Andreas Pantzis, născut la Famagusta, recomandat de câteva succese pe scenele din Cipru și Grecia, în palmaresul căruia figurează și un spectacol cu piesa *Conu Leonida față cu reacțiunea*, de I.L. Caragiale! Dincolo de banalele etichete aplicate medicului-dramaturg, circumscrise acelei „atmosfera cehoviene”, regizorul afirma într-o emisiune de televiziune că și-a propus să aducă povestea celor *Trei surori* într-un spectacol realist, cu o definire riguroasă a relațiilor și reacțiilor

personajelor, fără a ignora uriașul lor sentiment de neîmplinire, ce plutește peste destinul fiecăruia dintre ele ca peste amăgitorul „vis moscovit”, leit-motiv ce a depășit de mult barierele piesei și ale teatrului, în general.

Decorul spectacolului, datorat Liei Dogaru, ne prezintă într-un fundal „cinematografic” sugestia poetico-metaforică a mestecenilor albi sau imaginea urbei cu edificiile aproape carbonizate după un mistuitor incendiu. În fața acestui uriaș ecran, personajele evoluează pe un imens practicabil, dezvăluit când și când de înalte draperii (o altă „cortină” proprie teatrului în teatru, din unele piese cehoviene?), ce despart acest „centru” al evenimentelor piesei de unele momente secvențiale, mai intime, localizate în cele două colțuri ale scenei, unde dialogul se poartă în jurul câtorva obiecte de mobilier de epocă. În partea a doua a spectacolului, pe acel practicabil, unde până atunci se afla masa care îi strângea în jurul ei pe gazde și musafiri, se vor ivi paturile și paravanele din camera Olgăi și a Irinei.

Este un decor aerisit, propice afirmării nelimitate a inventivității regizorale ce privește aportul creator al actorilor, configurarea mișcării scenice, a relațiilor dintre personaje și a eventualelor accente menite să personalizeze acest spectacol. Până la un punct, putem spune că acesta tinde să își apropie meritul unei reprezentări coerente a materialului dramaturgic, ferită de distanțări abra-cadabranțe față de text ori de stridența exceselor de zel ce ar împiedica buna înțelegere a tâlcurilor capodoperei cehoviene. În sprijinul acestei afirmații, ne-au convins mai ales acele momente de un real fior emoțional, propriu unei interpretări remarcabile pe care le-am descifrat mai ales în cazul actorilor Sorin Leoveanu (Andrei) și Iulia Colan (Irina), urmași pe alocuri de Anca Dinu (Olga), așa cum se întâmplă, de pildă, în scena mărturisirilor dintre surori și îndeosebi în aceea în care Andrei își deschide sufletul față de Olga și Irina. Ne mai prilejuiesc uneori senzația teatrului autentic și Valer Dellakeza (Cebutâkin), fără eforturile neproductive de a-l îmbătrâni și mai tare pe „doctor”, Cerasela Iosifescu (Natalia), fără acceala aceea supărătoare din voce și gesturile automat nevrotice, ca o configurare mai simplistă a vulgarității, Valentin Mihali (Kulâghin), poate ușor incomodat de umorul tembel al personajului,

și Ion Colan (Ferapont). Există și alte clipe de teatru, dar puține la număr, în care regăsim parțial disponibilitățile pentru un joc de certă natură ale celorlalți interpreți, ca Nicolae Poghirc (Solionâi), Mirela Cioabă (Anfisa), Monica Ardeleanu (Mașa), Adrian Andone (Verșânin), Marian Politic (Tuzenbach).

Acestea ar putea constitui primele trepte spre adevărul artistic al capodoperei și spre farmecul de care se face „vinovată” celebritatea piesei. Numai că drumul a fost parcurs mai puțin de jumătate, iar de farmec, nu prea poate fi vorba. Căci spectacolului îi lipsește ritmul capabil să mențină trează emoția publicului. Îi lipsește culoarea, menită să înfățișeze elevația lăuntrică a textului, misterul și nuanțele ce privesc caracterele, mariajul aproape paradoxal dintre vidul interior și sancvinitatea personajelor, iar acele interstii muzicale nu reușesc să împlinescă cerințele unui ambient credibil, ci mai degrabă sporesc sentimentul improvizației. În ultimă instanță, spectacolului îi lipsește tocmai *sufletul!* Este un discurs artistic rece, în care marea distanță fizică dintre eroi, înfățișată pe scenă în chip aproape ostentativ, nu dă seama și de distanțele ori de incompatibilitățile lor lăuntrice, de adevărurile ce se ascund în voluptatea lor conversativă, în mărturisirile când patetice, când ușor disimulate, până la acele dezvoltări cumplite ale lui Andrei despre „orașul cu o sută de mii de locuitori, unde nu e niciunul care să semene cu altul, iar oamenii nu fac decât să bea, să mănânce, să doarmă și până la urmă să moară”, până la destrămarea visului de a pleca la Moscova, ori până la falsa evadare în dorința repetată cu obstinație de a munci și iar de a munci sau de a lua totul de la capăt.

Atracția dintre Verșânin și Mașa, una dintre mizele importante și totodată seducătoare ale piesei, este aici doar indusă prin text, nu și dedusă convingător prin jocul interpreților, încât însăși scena finală dintre ei pare aproape nemotivată. La fel de puțin convingătoare este și disputa dintre Solionâi și Tuzenbach, spre a putea motiva duelul dintre cei doi, cu consecințe tragice pentru baron. Dacă filonul dramatic al piesei este conturat destul de firav, notele de umor, nelipsite din piesele cehoviene, sunt pur și simplu sacrificate sau doar mimate. Am avut adeseori impresia că ni se oferă mai degrabă citate din piesă, o poveste... *despre* cele „trei surori” și nu povestea lor propriu-zisă. Este evident faptul că ezitățile și fragilitățile datorate regiei, începând cu unele erori de distribuție, au împiedicat spectacolul de a se impune ca un fapt artistic demn de pretențiile scenei craioveane, de calibrul actorilor și, nu în ultimul rând, de virtuțile textului. Iar încercările „de ultimă oră” de a îndrepta lucrurile sau efortul manifest al interpreților de a suplini absența unei viziuni regizorale coordonatoare, de cert profesionalism și reală individualitate, nu puteau conduce la o autentică performanță.

Cred însă că din orice „lecție” se poate învăța ceva folositor, chiar și când ea este mai puțin plăcută. Mai ales atunci! Va stârni oare această experiență orgoliul și dorința teatrului craiovean de a ne oferi grabnic adevărata imagine a valorii sale? „Dacă am ști! Dacă am ști!”...



Scenă din spectacol

Calendar – aprilie

2 aprilie 1970 – s-a născut Dan Ionescu, în com. Bălăcița, jud. Mehedinți;

3 aprilie 1893 – s-a născut Damian Stănoiu, în com. Dobrotinet, jud. Olt, m. 8 iulie 1956, în București;

4 aprilie 1992 – a murit Vintilă Horia, la Madrid, n. 18 dec. 1915, în Segarcea, jud. Dolj;

4 aprilie 1927 – s-a născut Dumitru Trancă, în Craiova;

6 aprilie 1908 – s-a născut Emilia Șt. Milicescu, în Bechet, jud. Dolj, m. 1990;

11 aprilie 1924 – s-a născut Florian Grecea, în Turnu-Severin;

11 aprilie 1942 – s-a născut Virgil Mazilescu, în Corabia, jud. Olt, m. 10 aug. 1984, în București;

11 aprilie 1946 – a murit Dem. Theodorescu, în București, n. 26 oct. 1888, în com. Roești, jud. Vâlcea;

12 aprilie 1944 – s-a născut Gh. Anca, în satul Buda, com. Budești, jud. Vâlcea;

12 aprilie 1890 – s-a născut Vintilă Ciocâlțu, în Plenița, jud. Dolj, m. 1947, în București;

13 aprilie 1987 – a murit Marcel Runcanu, în Cluj-Napoca, n. 9 aug. 1947, în com. Prisaca, jud. Olt;

15 aprilie 1846 – s-a născut Maria P. Chițu, în Craiova, m. 25 febr. 1930;

17 aprilie 1935 – s-a născut Ion Haineș, în com. Fântâna Banului, jud. Dolj;

17 aprilie, 1951 – s-a născut Gheorghe Mihail, în Slatina, jud. Olt;

18 aprilie 1945 – s-a născut Marius Tupan, în satul Valea Ursului, com. Tâmba, jud. Mehedinți;

19 aprilie 1951 – s-a născut Patrel Berceanu, în orașul Băilești, jud. Dolj, m. în 2006;

19 aprilie 1932 – s-a născut Petre Dragu, în Craiova, m. 19 martie 1977;

19 aprilie 1951 – s-a născut Ion Floricel, în com. Poiana Mare, jud. Dolj;

20 aprilie 1900 – s-a născut C.S. Nicolăescu-Plopșor, în satul Plopșor, jud. Dolj, m. 30 nov. 1968;

23 aprilie 1922 – s-a născut Pavel Chihaia, în Corabia, jud. Olt;

23 aprilie 1894 – s-a născut Gib I. Mihăescu, în Drăgășani, jud. Vâlcea, m. 19 oct. 1935, în București;

24 aprilie 1989 – a murit Marin Nițescu, n. 25 aug. 1927, în com. Perieți, jud. Olt;

25 aprilie 1928 – s-a născut Emil Bobei, în Drobeta Turnu Severin.



Emil SÎRBULESCU

Shakespeare și aspecte ale globalizării: cult și bardolatricie, shakespearizare, shakespearianism

Diffuzarea mondială a operei lui Shakespeare are loc astăzi, așa cum s-a întâmplat de patru secole, în contextul proceselor sociale de mobilitate și mediere. De pesete o jumătate de secol aceste procese au fost studiate sub genericul „globalizare” dar termenul denumește o condiție la fel de veche ca experiența imperiului și a diasporei, a națiunilor și statelor pe care acestea o creează. O astfel de vechime a termenului nu trebuie să ne oblige să punem semnul de egalitate între Roma antică și Anglia elizabetană, Rusia modernă, sau Japonia. Dimpotrivă, dacă putem accepta o definiție influentă a globalizării ca o *comprimare a lumii*, dar și o *intensificare a conștientizării lumii ca un întreg*, atunci ar trebui să încercăm să-i conferim un sens istoric acelei compresii și conștientizării. Am putea începe cu însuși Shakespeare, deoarece acesta a trăit într-o epocă în care toate continentele populate ale lumii erau pentru prima dată unite prin comerț.

Istoricii economiei au propus recent anul 1571 ca anul începerii globalizării, atunci când Spania a stabilit Manila drept un antrepozit între Asia și cele două Americi, iar Shakespeare nu avea decât șapte ani. În timpul vieții sale, s-au intensificat schimburile culturale, nu numai între Europa și Atlantic dar și – cu toate că mult mai lent – între națiunile Pacificului. Multe dintre aceste interdependențe în creștere și-au lăsat amprenta pe scrierile și teatrul lui Shakespeare, de la progrese în scenografie la explozia resurselor literare tipărite.

Mai mult decât atât, în vremea lui Shakespeare limba engleză făcea primii pași către statutul actual de limbă mondială. Începând cu negustorii și călătorii din secolul al XVI-lea, engleza a penetrat Americile, Asia și Antipozii în următoarele două secole, a permis dezvoltările coloniale din Africa și pacificul de Sud în secolul al XIX-lea, iar în secolul XX a fost adoptată ca limbă oficială de noile state independente. În timpul scurs de la moartea Reginei Elizabeta I și până în ultimii ani ai domniei Reginei Elizabeta a II-a, numărul de vorbitori nativi de limba engleză din lume a crescut de cel puțin cincizeci de ori, de la aproximativ șapte milioane la peste 350 milioane. Pe măsură ce limba engleză se răspândea, operele lui Shakespeare au călătorit dincolo de granițele Angliei în colonii și pe tot cuprinsul Imperiului Britanic, stabilindu-se definitiv în Statele Unite și în lumea post-colonială. Astfel, pagina de copyright a celei mai recente ediții Oxford a operelor lui Shakespeare localizează editura la Oxford și New York, dar enumeră și alte centre de publicare: Auckland (Noua Zeelandă), Cape Town (Africa de Sud), Dar es Salaam (Tanzania), Hong Kong, Karachi (Pakistan), Kuala Lumpur (Malaezia) etc. La aceste puncte nodale în economia publicistică am putea adăuga centrele globale ale teatrului (Londra, Stratford-upon-Avon) sau filmului (Los Angeles), de unde Shakespeare radiază în limba engleză (sau, mai degrabă, în variante ale englezei, deoarece o adaptare hollywoodiană sau o producție în dialect scoțian pe una din scenele din West End lărgeste marea varietate din interiorul limbii engleze însăși. Ori toate acestea nu fac decât să ne conducă la actualitatea cultului lui Shakespeare.

Dicționarul explicativ al limbii române ne oferă următoarea definiție pentru cuvântul *cult*: **CULT**, *culte*, s.n. 1. Omagiu care se aduce divinității prin acte religioase;



Casa Memorială Shakespeare din Stratford-upon-Avon

manifestare a sentimentului religios prin rugăciuni și prin acte rituale; totalitatea ritualurilor unei religii. 2. Sentiment exagerat de admirație, de respect, de venerație, de adorație față de cineva sau de ceva. 3. Religie, confesiune. – Din fr. *culte*, lat. *cultus*.

Cultul lui Shakespeare – fenomen cultural definit drept adularea lui Shakespeare și respectul adresat acestuia drept cel mai mare geniu al omenirii – s-a dezvoltat în secolul al XVIII-lea în mai multe țări europene, pentru ca ulterior să dobândească dimensiuni globale. Acest cult se dezvoltă în publicații, traduceri, producții teatrale și ecranizări ale operelor lui Shakespeare, o cercetare minuțioasă a vieții și activității creatoare a dramaturgului, contextul și întreaga epocă denumită uneori *shakespeariană*; utilizarea personajelor, conflictelor și textelor propriu-zise în alte domenii ale artelor și design, sau chiar în domenii diferite de cele artistice, cum ar fi politica sau viața de zi cu zi (*shakespearizare*); reflectarea concepției lui Shakespeare în tezaurul cultural despre ființa umană, despre lume și artă, filosofia istoriei (*shakespearianism*). Uneori, *bardolatricia* – adularea bardului, a lui Shakespeare – dobândește dimensiuni sacrale, manifestându-se în forme rituale, iar în unele comunități devine un element de diferențiere între inițiați și neinițiați. Avem de-a face, așadar, cu o terminologie destul de greu acceptată de critica de specialitate britanică știută fiind rețineră englezului față de termenii lungi, de origine franceză, de cele mai multe ori construcții artificiale. Pentru Stanley Wells și Michael Dobson, reputați exegeți ai lui Shakespeare, până și termenul *shakespearologie* din sintagma „Seminar de Shakespearologie” – vezi Programul Festivalului Shakespeare din acest an – este aproape inacceptabil.

Mai există și o altă dimensiune. În 1758, Thomas Sharpe a cumpărat dudul tăiat din grădina casei lui Shakespeare, iar din lemnul acestuia a confecționat atâtea suveniruri încât autenticitatea lor a fost în cele din urmă pusă la îndoială. Pe patul de moarte a fost nevoit să se jure că toate fuseseră făcute din arborele original. Astăzi, vizitatorul casei memoriale Shakespeare de la Stratford-upon-Avon sau de la Folger Shakespeare library din Washington D.C., este surprins de numărul mare de suveniruri purtând marca bardului, de la creioane și brelocuri, la înregistrări audio și video, sau albume și ediții de popularizare a operei lui Shakespeare. Avem de-a face, în acest caz, de o *industrie Shakespeare*, iar instituția de la Stratford-upon-Avon – Shakespeare Birthday Trust – care administrează complexul muzeal și Institutul Shakespeare, este considerată de denigratori drept promotoarea cultului lui Shakespeare.

Dar să revenim la cultul lui Shakespeare. În limba franceză, ca și în română de altfel, termenul *cult* are o tentă emoțională pozitivă. În limba engleză, mai ales în ultimele decenii ale secolului XX, termenul a căpătat un sens peiorativ. Vorbim, de exemplu, despre „*cultul personalității*” sau despre „*cultul rațiunii*”, termenul situându-se la extremitățile unei scări emoționale. Cu toate acestea, cuvântul dobândește o anumită coloratură (fie aceasta negativă sau pozitivă) în anumite sfere profesionale, cum ar fi critica literară. Dar unde se situează „cultul lui Shakespeare” pe această scară?

Punctul de pornire al *Studiilor Shakespeariane* ca ramură distinctă a filologiei este de obicei considerat celebrul poem al lui Ben Jonson (1573–1637), din prefața la prima ediție *in-folio* a *Operele Complete* publicată în 1623. Iată un scurt fragment, în traducerea lui Tudor Dorin:

Ca să te mântui, Shakespeare, de pizmaș./ Eu cărții, faimei tale li-s chezaș./ Zic, deci, că nu pot muzele, nici omul/ Să-ți laude, cât nu s-ar cade, tomul.// [...] Deci dar încep, O, duh al vremii tale./ Minunea scenei noastre, osanale!/ Te-nalță, Shakespeare! Nu te-oi pune lângă/ Chaucer sau Spenser, nu-l rog să se strângă/ Pe Beaumont, spre-a-ți face loc în rând;/ O statuă tu ești, fără mormânt.

Prima biografie a lui Shakespeare, scrisă de Nicholas Rowe (1674–1718) a apărut în 1709 ca introducere la prima ediție de *Opere* publicată în sec. al XVIII-lea. Această biografie conține numeroase date despre viața marelui scriitor,

deși multe dintre acestea s-au dovedit eronate. În timp ce se afla în Anglia, între 1726 și 1728, Voltaire a descoperit piesele lui Shakespeare, devenind primul promotor al acestuia în spațiul francez. Fără să o știe, a pus bazele și a inițiat cultul lui Shakespeare care a cuprins Europa și apoi alte părți ale lumii în a doua jumătate a secolului. Oricât de mult a încercat să contracareze ulterior acest cult, numindu-l pe Shakespeare un „barbar” care n-are habar de legile artei, Voltaire nu a reușit să submineze pasiunea generală pentru dramaturgul britanic.

Eseul lui Edward Young, *Ipozeze despre compoziția originală* (1759) și *Introducerea* lui Samuel Johnson la *Operele* lui Shakespeare (1765) conțin o replică la criticile lui Voltaire: Shakespeare este un geniu care stabilește singur legile artei, iar operele lui sunt atât de realiste încât justifică încălcarea regulilor. Prima încercare de a oferi o interpretare psihologică a personajelor lui Shakespeare a fost făcută de Maurice Morgann în *Eseu despre caracterul dramatic al lui Sir John Falstaff* (1777).

Secolul XIX ne oferă o interpretare romantică a moștenirii lui Shakespeare. Dramaturgul este tratat ca un exemplu de geniu autentic, pe care Coleridge, în prelegerea *Recapitulare și sumar al caracteristicilor dramelor lui Shakespeare* (1818) îl numește „luciferul de dimineață, călăuză și pionierul adevăratei filosofii” (trad. Adrian Nicolescu), iar Stendhal și Hugo îl consideră stindardul Romantismului.

Pentru culturile europene de prestigiu, mai ales cea germană și franceză, acest proces de descoperire și adoptare a lui Shakespeare a rezultat inevitabil în *Shakespearizarea* literaturii lor naționale. Cultul lui Shakespeare a devenit o trăsătură distinctivă importantă a culturii germane. Eseul lui Goethe, *De ziua lui Shakespeare* (1771), alături de volumul *Shakespeare* scris de Herder în același an, au devenit instrumente fundamentale pentru aprecierea activității creatoare a lui Shakespeare. Atât Herder, care l-a prezentat pe Shakespeare lui Goethe, cât și Goethe însuși resping sistemul estetic clasicist ca instrument de evaluare a geniului lui Shakespeare, refuzând să-i măsoare măiestria prin gradul de deviere de la normele clasice și propunând un nou sistem de valori estetice pentru a-l putea evalua obiectiv. Herder și Goethe au fost, de altfel, primii exegeți care s-au referit la *lumea lui Shakespeare*, asociindu-l pe acesta cu un creator al întregului Univers. Goethe îl apreciază pe Shakespeare ca filosof, Herder ca istoric. Ideile lui Herder au fost dezvoltate de Goethe în romanul *Ucenicia lui Wilhelm Meister* (1795–1796), în care a oferit una dintre cele mai profunde interpretări ale tragediei *Hamlet* și protagonistului acesteia. Prin scrierile lor, Herder și Goethe au stabilit cultul lui Shakespeare ca fenomen internațional.

Cultul lui Shakespeare continuă în plină forță în secolul XX, mai cu seamă în cultura europeană, continuând în secolul XXI la scară globală. O listă a adaptărilor teatrale publicată online de prestigioasa editură britanică Routledge enumeră nu mai puțin de 253 de piese scrise între 1611 și 1998, la care s-ar putea adăuga numeroase puneri în scenă și ecranizări. Au trecut mai bine de 40 de ani de când Ian Kott, în volumul *Shakespeare – contemporanul nostru*, spunea că bibliografia studiilor dedicate lui Shakespeare este de două ori mai mare decât cartea de telefoane a Varșoviei. Ne întrebăm câte volume de mărimea aceasta ar cuprinde azi volumele și articolele dedicate bardului.

Cu ani în urmă, Teatrul Național craiovean se prezenta publicului cu emblematica adaptare *Ubu Rex cu scene din Macbeth* în regia lui Silviu Purcărete. Anul acesta, Festivalul Internațional Shakespeare aduce pe scenele din Craiova și București spectacole de referință din *Constelația Hamlet*, din Europa, Japonia, Statele Unite, iar cele două sesiuni științifice adună specialiști din întreaga lume. În ciuda disputei neîncheiate din cercurile elitiste în privința viitorului canonului shakespearian, Shakespeare rămâne o puternică ancoră culturală, iar dimensiunea sa globală – alimentată de *bardolatricie*, *shakespearizare*, *shakespearianism* și de *industria Shakespeare* – este o realitate de necontestat.



Decupaj

Timotei
URSU

„Oscars“, bune și rele...

A m preferat scrierea titlului în *americană* nu din snobism, ci doar pentru că jocul de cuvinte utilizat de o spirituală actriță de film, perseverent nominalizată și apoi sărită de Premiul „Academiei“, pleacă de la această haină sonoră. Întrebată, într-un interviu tv, ce înseamnă pentru ea Oscarurile, a răspuns, mai puțin înțelegând dincolo de zâmbetul enigmatic: „- Oooo! Scars!... only.“ (în traducere: „doar cicatrice!“)

...Adică urme de răni. Și, în pofida faptului că – în cele opt decenii ale istoriei sale – celebrul eveniment anual produs de (American) Academy of Motion Picture Awards and Sciences a înmănat până acum vreo 2750 de „statui“ – fiecare din *britanium* aurit – o serie de observatori au subliniat caracterul subiectiv al aprecierilor valorice, de vreme ce adevărate vârfuri ale filmului american (cum au fost, de pildă, Charlie Chaplin or Alfred Hitchcock, ca să ne referim doar la aceștia), n-au fost niciodată onorate cu cele... patru kilograme ale faimosului premiu! Sincer să fiu,



dacă n-ar fi fost sugestia redacției de a mă referi la un „eveniment recent“, nici nu m-ar fi tras inima să scriu despre „OSCARS“. Deși în cele două decenii și jumătate de când – aici, pe pământ american – mă zgâiesc și eu, primăvară după primăvară, într-un fel de automatism al iureșului, ba la „covorul roșu“, ba la lacrimile îndelung studiate ale unor staruri nominalizate câte cinci și uimite peste-poate că a căzut tocmai pe una dintre ele șansa de... 20%! – ei bine, nu sunt un „fan“ al Premiilor Academiei. Asta nu pentru că n-aș crede într-o minimă onestitate a statisticii; dar ceea ce lumea din lumea mare e făcută să creadă și anume că „6 000 de membri ai Academiei votează democratic și secret“ e, în realitate, o... glumiță. Cei șase mii votează pe... căprării: actorii – vreo mie și ceva! – votează pentru cei mai „vizibili“ dintre ei; scenariștii pentru scenariști; regizorii pentru cine cred ei că e regizorul mai puțin cocoș al anului; producătorii pentru amicii producători, tehnicienii pentru tehnicieni. Mai degrabă aș fi creditat un vot al regizorilor despre actori, al producătorilor despre regizori, al actorilor despre „tehnicieni“ (operatori, sunetiști, muzicieni, animatori, monteurii etc.; ca să nu mai amintesc că nu există un *vot al publicului*: dacă-i bal, bal să fie!...) Doar „filmul străin“ și niscăiva animații beneficiază de „un vot total“, unanim; dar acest *vot colectiv* al 6 000 de „profesioniști americani“ – cum s-a dovedit și anul acesta – trage omeneste mai totdeauna înspre lacrimă și behăit, ignorând filmele care trebuie privite cu mintea, nu cu ochiul; așa că slabă speranță și despre partea asta...)

A fost „OSCARUL“ din 2010 un semi-eșec?... Păi, singura contribuție de cert profesionalism pe care ne-a furnizat-o seara, a fost evoluția spectaculoasă a unor dansatori, pe... *muzica de film* a celor cinci compozitori concurând pentru râvnitul Oscar. Muzică de film – prezentată nu pe imagini din filmele cu pricina, cum ar fi fost firesc, ci cerșind oarecare procente din aplauzele adresate unor dansatori de excepție. Începând cu decorul mohorât, uns din greu cu staniol, dominat de o semi-cortină formată (semnificativ!) din... adormitoare abajururi de... noptieră și sfârșind cu rochiile de seară ale actrițelor, cu partiturile muzicale anoste și cu prezentarea chinuită a cuplului Steve Martin

și Alec Baldwin, ediția din acest an ar fi eșuat probabil pe ultimul loc al serilor Oscar. Rochiile cu pricina, mai toate „cascadă“ și atârinate pe umăr fie într-o singură breteluță, fie – acolo unde era cazul – doar pe săni, semănau una cu alta precum niște uniforme comandate pentru a dezgoli cât mai mult în partea de sus, compensativ pentru înăbușitele părți de mai jos. O clipă, asta mi-a reamintit spirituala remarcă a lui Fernandel, acum trei decenii la Cannes, când o ziaristă l-a întrebat ce impresie i-a făcut rochia de seară, foarte *sexî*, purtată la ceremonie de Brigitte Bardot. „Remarcabil!“ a răspuns Fernandel; „...singurul lucru pe care nu l-am înțeles, era dacă Brigitte abia încerca să intre în acea rochie; sau tocmai... ieșise din ea?!...“ Evident, nu e neplăcut (dimpotrivă!) să prețuiești o rochie care, în loc să ascundă, „arată“ cu oarecare înțelepciune încotro să se îndrepte gândul. Necazul e că un număr îngrijorător din „Doamnele de Oscar“ de astăzi – începând cu spăimoasa soție a regizorului AVATAR-ului! – arată atât de ofilite, de costelive, de încrâncenate în inconștiență și tocmai în ceea ce rochiile cu pricina ar fi trebuit să acopere într-un minim și disperat act de decență, încât până și lăfăirea pe două scaune, la capăt de rând, a duioasei urâtenii numită Gabourey Sidibe (rolul principal în *Precious*) nu părea altceva decât o luare peste picior a snobismului fără acoperire... Noroc cu vioiciunea fizică a Penelopei Cruz și a lui Jennifer Lopez, cu eleganța princiară a lui Meryl Streep și cu prezența *româncei* Aura Cercel între „designerii“ rochiilor de seară de acolo; altfel rămâneam cu un gust amar și dinspre această parte a seriei „Premiilor Academiei“.

Cu tot off-ul meu împotriva filmului lui Cameron, AVATAR, n-am să sar peste cal și să cad în genunchi, pe partea cealaltă, în fața filmului realizat de fosta sa soție, Kathryn Bigelow. Faptul că, într-un ulterior interviu dându-și încă odată arama pe față, Jim Cameron pune, odios, cele șase Oscaruri (!) acordate filmului lui Kathryn pe seama faptului că „...trebuia, în sfârșit, să fie premiată și o... femeie!“ (rușine, domnule Cameron!), nu-mi clintește nici cu o fărâma propriul punct de vedere. Am văzut THE HURT LOCKER (*Compartimentul morții*, titlu tradus în românește cu un entuziasm vrednic de o cauză mai bună drept: *Echipa de foc*?! Notă: „*To be laid in the locker*“ se traduce – din... americană! – cu românescul „a da ortul popii!“); și știu bine că, în acești trei ani în care criza mondială n-a ocolit nici cinematografia, peisajul în care a tâșnit filmul Kathryn Bigelow a fost destul de firav: patru alte filme se inspiră din subiectul „militari“; și ele calcă destul de stângaci. Filmul Kathryn Bigelow este bine făcut, cu mână de fier, admirabil montat, jucat cu o mare dăruire; n-are nimic „feminin“, are chiar o uimitoare, „bărbăție“. Din 2008, când a avut premiera, a luat mai multe premii notabile; dar – într-un context competitiv mai solicitant – ar fi strălucit, cred eu, mai puțin. (Autoritățile militare americane și specialiștii în... deminări i-au pus la îndoială nu aspectul artistic, ci doar cel documentar, cel privind tehnologia propriu-zisă a unor acțiuni militare apelate în film. Mă rog, o reacție similară au avut și ornitologii, după premiera PĂSĂRILOR lui Hitchcock, contestând că întriripatele de toate felurile s-ar putea uni vreodată împotriva rasei umane! Nu e o chestiune de gust, ci de aprehensiune față cu metafora artistică.)

Adevăratul context în funcție de care a fost judecat filmul *The Hurt Locker* la „OSCARS“ era... *Avatar*, monstrul înghițitor al unor încasări de două miliarde și jumătate de dolari. Diferența dintre cele două producții n-o fac, însă, încasările ci... *unghiul de abordare*. AVATAR este un film, nu mă sfiesc să repet: *antiamerican*. *The Hurt Locker*, explorând „linia întâi a Liniei întâia“, recunoscând cu obiectivitate că războiul – devenit chiar obsesie și drog! – schimbă mutilant destine, mentalități, istorii umane, acordă un tonic credit tocmai unor luptători pentru „promovarea americană în

Lume“. Cunosce țări în care spectatorii, sau o parte a acestora, sunt gata să parieze pe filmul lui Cameron, nu pe cel al Kathryn Bigelow. Din fericire opțiunea lor nu schimbă nici istoria Oscarului 2010, nici rotirea Pământului. Cameron face apologia unui trădător; Kathryn se înclină cu emoție, în fața unor cvasi-eroi. Realii? Cel puțin posibili, în buna tradiție a „americanului cutezător“. Filmul debutează cu stupefianta moarte în misiune a celui pe care l-am fi dorit erou al filmului și continuă – într-o tensiune cinematografică priceput dozată – cu așteptarea (de către noi?) a morții iminente a... celui următor. Acesta nu moare; dar finalul e departe de a fi un „happy-end“. Este o reîntoarcere la candidatura – voluntară? involuntară?! – de erou. O reîntoarcere dramatică. Dezarmantă. Întoarcerea la *jocul ca moartea ca misiune*.

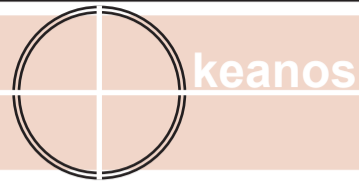
Cu toate posibilele controverse, nu ezit să le spun „Bravo!“ regizorilor care au votat – nu pentru „femeia“ Kathryn (altfel o prezentă fermecătoare la cei – incredibili! – 58 de ani) – ci pentru *regizoarea Bigelow*. Iar votul plinar, pentru „cel mai bun film“, adăugat celorlalte cinci „Oscaruri“ acordate filmului *The Hurt Locker* nu face decât să confirme acest „Premiu întâi cu Coroană“!...

Că oficialii „OSCARULUI“, înspăimântați de votul împotriva monstrului financiar, au încercat să dreagă bu-suocul acordându-i trei premii colaterale și... consolative filmului *Avatar* (pentru „efecte vizuale“, pentru „imagine“ și pentru „scenografie“), asta e de înțeles. Necazul rezultă doar în confuzia pe care termenul american „Art direction“ – spre deosebire de englezescul „scenography“ (*scene painting*) – îl creează în tentativele de traducere, și asta nu numai în... limba română! (De pildă, în ziarul „Gândul“, pagina 4, din 9 martie, între premiile OSCAR este plantat unul care, pasămite, s-ar numi „*Cea mai bună regie artistică*“, acordat filmului... *Avatar*, respectiv acordat lui... R. Carter, R. Stromberg și Kim Sinclair (echipa de scenografie!). Judecând după traducerea nefericită, nu puțin cititori ai paginii respective s-au lăsat induși în eroare, crezând că – după ce Kathryn Bigelow a fost declarată „cel mai bun regizor“, i s-ar fi dat și lui... Cameron cam același premiu (aceeași... „*Mărie, cu altă pălărie*“!?)...

La ora actuală sunt două-mii-șapte-sute-și-nu-mai-știu-câte statui „Oscar“ răspândite prin Lume și nimeni n-ar putea pune mâna în foc că toate s-au aflat sau se află chiar la locul lor. Premiile cinematografice, pe deasupra aplauzelor spectatorilor, ascund nu numai glorie și celebritate dar și cicatrice, dureri ascunse, mai ales atunci când ele operează „compensativ“. Tocmai citeam – în presa românească de la începutul lui martie – că, la gala Unirii Cineaștilor din România, regizorului Corneliu Porumboiu i-a fost acordat Marele Premiu și Trofeul UCIN. Probabil ambele vizau excepționalul său *A fost sau n-a fost?* și nicidecum ultimul său film, mai schiop gramatical decât chiar titlul: *Polițist, adjectiv!*... De altfel, la aceeași gală – aflăm din ziar – „*premiul special pentru... cultură cinematografică*“ (!) „i-a revenit“ lui... Sergiu Nicolaescu! (Această ultimă informație mi-a reamintit bancul cu Bulă, care la ultima Olimpiadă a luat două medalii, una de aur și una de argint; dar – l-au... prins!)

PS: ...Pe când, oare, un film românesc, „nominalizat“ la întraurita statuie, fie el și plin de cicatrice, tatuat și măzgălit cu *graffiti* stupide (precum cele de pe străzile filmului lui Porumboiu), chinuit de întrebări fără răspuns și umilit de răspunsuri la întrebări pe care nu le-a pus nimeni?!... Aș lăsa atunci deoparte și cântarul critic și involuntara comparare cu Lumea și – precum galeria fotbalistică din Bariera Vergului – aș hăuli din rărunchi: „Româ-ni-a! Hai Ro-mânia!!...“ Dar nu prea se arată, dinspre Dâmbovița, asemenea veste. Așa că va rămâne pentru mine, asta, o „cicatrice personală“. Una greu de mărturisit, dar și greu de ascuns... Aducătorului veștii, – bună recompensă!

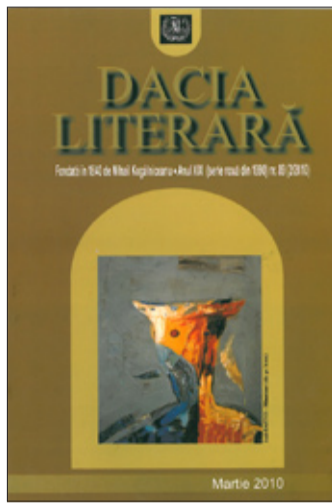




Revista *Familia* (nr. 2/2010) – într-o prezentare editorială ușor modificată – propune mai multe centre de atenție unui cititor îndeobște destul de grăbit și de precipitat: o primă parte a unui foarte amplu interviu pe care Lucia Negoită îl realizează cu Ileana Mălăncioiu (*Exerciții de supraviețuire*), poezie de Adrian Popescu, Liviu Georgescu și Alexandru Balog, proză de Daniel Vighi. Despre *Mișcarea Goma* scrie Flori Bălănescu. Gheorghe Grigurcu își continuă însemnările jurnaliere, iar Al. Cistelean scrie despre *La sfilata delle donne moldave* (despre cele de peste Prut și chiar din perioada interbelică, ne grăbim să adăugăm – mai exact, despre un volum exegetic ce le este dedicat). Multe cronici, atât de carte, cât și teatrale sau muzicale semnate de Ioan Moldovan, Ion Zubașcu, Liliana Truță.



Meritorie rubrica lui Ioan Moldovan despre cărțile primite la redacție, pe care le comentează cu căldură și comprehensiune (regăsim aici nume cunoscute și chiar foarte apropiate, precum Horia Dulvac, Silviu Gongonea, Ștefan Bolea și Ștefan Melancu).



cărți semnate de Dorin Tudoran, Mariana Șora, Varujan Vosganian etc., dar și la o ediție „adevărată” (ghilimelele aparțin autorului, Ilie Dan) din opera lui Ion Creangă. O bibliografie retrospectivă a ultimului deceniu al revistei întregeste numărul de față, conferindu-i și o perspectivă de bilanț implicit.

Revista *Verso* este publicație bilunară care apare la Cluj-Napoca și este editată de „Fundatia pentru Studii Europene Ideea Europeană”. Redactor-șef este poetul Ion Mureșan, iar secretarul de redacție, Călin

Numărul 2/2010 al revistei *Dacia literară* seamănă, întrucâtva, ca structură și ofertă cu *Familia*, doar că, de data aceasta, protagonistul interviului este dramaturgul franco-român Matei Vișniec (cu care dialoghează Carmen Veronica Steiciuc), poezia este semnată de polonezul Jan Koprowski și de Raluca Brancomir și Victor Munteanu, iar proza îi aparține lui Adrian G. Romila. Câteva eseuri solidifică baza revistei: George Popa scrie despre *Eminescu și Heidegger*, iar Nicoleta Dabija despre Moses Gaster. De asemenea, mai multe cronici la

Cristian Pop. Revista își propune, într-o ținută sobră, academică, dar deloc „prăfuită”, să găzduiască materiale de forță, solide și incitante, care să contribuie la dezbateră de idei din spațiul public (mai ales academic) românesc – destul de deficitar în această zonă. Salutară această idee, cu atât mai mult cu cât, în fiecare număr, o dată la două săptămâni, ai cel puțin câteva articole asupra cărora să reflectezi, chiar și – sau mai ales – atunci când nu ești de acord. Astfel, numărul 78 (1-15 februarie 2010) propune un eseu polemic semnat de Horia Ciurtin: *(Neo)bolșevismul Converse*, cu ale cărui idei suntem, în parte, de acord, dar al cărui ton superior pamfletar îl face să rateze ținta cititorului neutru, satisfăcându-l, în schimb, pe cel partizan ideologiei conservatoare. Emoționant textul lui Vladimir Tismăneanu despre istoricul și politologul Tony Judt, aflat, se pare, într-o grea suferință. Un studiu amplu și bine articulat publică Luigi Bambulea: *Paradigma eminesciană II. Mitul eminescian. Două aspecte*. Cronică ideilor îi aparține lui Vlad Mureșan, de data aceasta scriind despre recenta carte *Naufraziul utopiei*, de Vladimir Tismăneanu. Cristiana Cornea se ocupă de „Mit personal și mit colectiv în *Căutătorul de aur* al lui Le Clézio”, iar Paul Siladi despre *Apărarea lui Galilei sau despre subversiunea lui Octavian Paler*. *Verso* – o revistă dinamică ce reușește să întoarcă foaia.

RED.



GALERIILE RADIO-ARTS

M. Sorescu: „Întoarcere” spre cunoaștere sau epistolarul ca „spațiu biografic”



Gen nonficcional, scrisorile, care pot fi considerate pagini de jurnal (în accepțiunea de consemnare subiectivă a unui eveniment personal), se constituie într-un corpus supus analizei postierității pentru investigarea a ceea ce Eugen Simion denumea „poetica spontaneității”.

Disocierea făcută de Proust și reluată de Valery (comentată îndelung de critic) între „eu-l biografic” și „eu-l profund” este cu atât mai necesară, cu cât scrisoarea este circumstanțială și reunește intenția de surprindere a ineditului unui moment existențial și complezența epistolarului, o comunicare instantanee pentru anularea distanței în timp și spațiu.

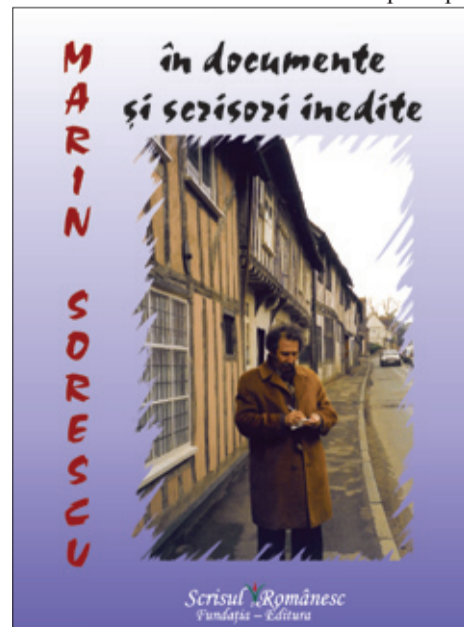
Marin Sorescu în documente și scrisori inedite. Ediție îngrijită și prefațată de George Sorescu (Scrisul Românesc, Fundația – Editura, Craiova, 2010) este încă o contribuție notabilă în redescoperirea universului creației celui ce s-a simțit până „a murit puțin”, „singur printre poeți”.

Sunt două gesturi culturale de remarcă: cel al profesorului George Sorescu, fratele mai mare al scriitorului, care reușește incredibil să recupereze fragmente memorialistice, scrieri în manuscris, fotografii nepublicate, să le prezinte într-o logică a biograficului, re-dând aura inefabilului din creația soresciană; al doilea gest cultural este al editorului, istoricul și criticul literar Florea Firan, care cu insistența-i notorie și meritorie în recuperarea valorilor simbolice pentru spațiul Olteniei proiectate în galeria numelor reprezentative pentru cultura națională, susține cu acribie cel puțin o pagină „Marin Sorescu” în fiecare număr al Revistei *Scrisul Românesc* și publică opera postumă a poetului neîmpăcat cu sine și cu lumea.

Acest nou volum (al optulea la această

editură) reunește documente și scrisori inedite într-un parcurs diacronic (1969–1996). Sunt trei decenii de flux empatic între eu-l biografic al unor mari personalități ale culturii lumii.

Călătoriile poetului în lume sunt consemnate în epistole cu dublă valoare: istorică (pentru evenimentul literar de anvergură) și personală (ca detaliu al cercului de prietenii configurat de-a lungul vremii). Câteva exemple spre edificare: „Doar o notificare pentru a te informa că la sugestia lui Gerald Bisinger trimitem alăturat o invitație adresată Comitetului Cultural al Guvernului tău, pentru ca să poți veni la Geneva cu prilejul conferinței *Incontro Internazionale di Poesia*, mai 21–27 (Massimo Bacigoludogeno, 2 februarie 1979), sau scrisoarea către Jean-Louis Courriol: „Un grup, care se preocupă de scriitură și de creație în generalitatea sa pe teritoriul Orașului Nou Isle d’Abeuar ar dori să-l întâmpine pe



Marin Sorescu la o sosire viitoare a scriitorului/poetului român (Alain Deppe, Pivnița Literară de la Villefontaine, 28 noiembrie 1989)”. Sau, scrisoarea lui Alain Bosquet (22 august, 1991, Paris): „Sper că, în dezordinea generală din țara Dumneavoastră, veți fi putut găsi o cale de a trăi și scrie într-o liniște relativă. Sper și să vă văd la Paris într-un viitor apropiat”. Sunt secvențe ale unei existențe amprentată cultural, cu nume rezonante pentru universul literelor și care sunt dovada biograficului receptat și promovat în numele creației care impune biograficului. Este parcursul firesc dinspre operă spre autor, argument axiologic, la antipod a ceea ce se-ntâmplă de obicei: dinspre autor (impus de medii culturale pe criterii mai mult sau mai puțin estetice) către operă (receptată circumstanțial și promovată, chiar protejată de cercul cultural căruia îi aparține personajul).

Volumul *Marin Sorescu în documente și scrisori inedite* a fost lansat la Târgul de carte Gaudeamus (Craiova, 2010) la Teatrul Național care îi poartă numele, în prezența unui public numeros avid de a afla detalii ale biograficului și ale creației în expunerea unor nume marcante ale criticii literare. Editorul, criticul și istoricul literar Florea Firan a făcut o pledoarie persuasivă pentru redescoperirea unui „alt” Sorescu prin epistole și documente de arhivă personală. Cea mai emoționantă prezență a fost cea a Profesorului George Sorescu, fratele autorului, care, în fiecare context al evocării personalității scriitorului, a dus o luptă cu sine, în a se detașa de evocarea subiectivă și a se adresa publicului cu o voce amprentată emoțional, cu aprecieri critice echilibrate, fondate pe forța argumentelor detașate din documentele arhivei personale.

Ovidiu Ghidirmic este vocea critică,

emblematică pentru spațiul Olteniei, cu o recunoaștere națională. Aserțiunile sale sunt cu valoare de „verdict critic” și recepțate ca atare. Prezența domniei sale în economia unui eveniment cultural de acest gen este ultima, strategic poziționată pentru a conferi portretului aura sintezei care concluzionează. Susținut și de harul oratoriei, criticul literar Ovidiu Ghidirmic impune judecățile de valoare printr-un spectacol verbal, de care audiența își va aminti (și forma expresiei, și conținutul intervenției).

Mihai Ene, redactor la revista „Scrisul Românesc”, a relevat valoarea documentară în timp a volumului și cunoașterea autorului în intimitate, în împrejurări altele decât cele obișnuite.

Într-un interviu acordat nouă chiar în anul desprinderii de lumesc pentru călătoria în lumea Cuvintelor Nerostite, Marin Sorescu mărturisea: „Eu consider că o trăsătură caracteristică a felului meu este lirismul, această stare de contemplație și de receptare plină de înțelegere, de blândețe, uneori cu ironie și autoironie a lumii. Deci, un fel de strat subteran, o mare subterană, pe care navighează omul Sorescu” (interviu publicat în volumul nostru *Marin Sorescu. Imagini. Ethos. Evocări*, Ed. Academiei, București, 2007).

Este un mod de receptare a lumii cu emoția creației, pe care l-am căutat în documentele oferite în acest nou volum cu și despre Marin Sorescu, în intenția de a-l mai întâlni o dată pe cel ce a definit sintagma „a fi cunoscut în străinătate”, în interviul acordat nouă, în martie 1996, cu ocazia prezentării volumului autobiografic *Poezii*, ediție de autor: „nu (e) o simplă traducere, care poate fi doar contabilizată, cărțile să lucreze asupra mentalității și să intre în atmosfera vie a culturii unei țări”.

George SORESCU

Rodica PĂVĂLAN

Elena Farago Sub semnul miticei Euterpe

Creările feminine, în diferitele lor ipostaze, în țara noastră, pot constitui obiectul unor studii aparte. Avem în vedere, în acest caz, vocații aparținând perioadelor anterioare, până în jurul anilor '60, cuprinzând pe Elena Farago și Alice Voinescu. Nu toate – și nu în toate cazurile, prin gradul lor de cultură, cât mai ales prin impulsul daimonic către imaginare exteriorizări ale eului...!



Alte spații ideatice pentru un al II-lea studiu ar putea viza perioadele următoare (1960–2010). O delimitare bazată îndeosebi pe mentalități și stiluri încorporate, în primul caz, în zonele unor arii clasice.

Elena Farago, recunoscută de istoricii și criticii literari de prestigiu, onorată cu distincții în anii de creație poetică, rămâne o personalitate viabilă în literatura română. Poeta cu pseudonimele ei literare (Fatma, Andaluza etc.) reprezintă lirica noastră feminină în sensul cel mai elevat al expresiei artistice (ca limbaj și sensibilitate).

Firește, privind retrospectiv, un cercetător poate întâlni puncte de reper în literatura europeană, până în adâncă antichitate. Este de ajuns să pornim de la Sappho, celebra poetă elină, din sec. al VI-lea î.e.n. Versul safic, se știe, ispitise, în traduceri, pe Horațiu, iar la noi, pe Heliade Rădulescu și Mihai Eminescu. Vocații feminine vor

fi intuite de Titu Maiorescu în studiul său *O cercetare critică asupra poeziei române* (Matilda Cugler-Poni, Veronica Micle). Deci, se poate vorbi de un prim itinerar liric feminin, încă din secolul al XIX-lea de o posibilă derulare exegetică, până către mijlocul secolului al XX-lea – și peste –, decesul Elenei Farago având loc în 1954, iar Alice Voinescu trecea în eternitate în 1961. Alice Voinescu „își luase licența cu Titu Maiorescu, ulterior, doctor în litere și filosofie.”¹

„Vestală neobosită a focului sacru”, în opinia lui Perpessicius, Elena Farago se dovedea o prezență notorie în Cetatea banilor, cum și în spațiul nostru național. A scris poezie și proză, a tradus din Villon, Marot, Corneille, H. D. Reigner, din Ibsen și Fr. Nietzsche; a intuit aspirațiile unor categorii sociale, psihologia generațiilor tinere și s-a aflat într-un permanent dialog cu marii scriitori ai epocii sale.

Elena Farago este poeta iubirilor discrete și a melancoliilor adânci – o vocație aflată sub semnul miticei Euterpe. În creațiile pentru spiritele mature cât și în lirica ei pentru copii, ea stărnește vii emoții în spații imaginare. G. Călinescu o situa cu prudență într-un alt unghi estetic: „o remarcabilă poetă a dragostei pudice, fie că vorbește bărbatul, fie că plânge, dramatic, o fecioară bătrână (...) confesiunea ei, smerită și demnă, e de o mare suavitate”.

În anii noștri de studii liceale, nu de puține ori ne aflam în sălile de studiu ale Bibliotecii Aman – *Alma mater* pentru mulți cititori animați de dorința expresă a limpezirii propriului eu. Un alt orizont de cunoaștere! Mărturisim că aici, în cuprinsul unor volume proprii, se configura profilul spiritual al poetei. Astăzi, la „răspântii” de ani, răsfoindu-le, ecouri ale mai vechilor trăiri rămân aceleași, în timp, în ungherele unor inedite imagini.

Evocarea poetei prin logos festiv, în martie 2010 – un gest de îndreptățită pretuire!²

¹ V. Florea Firan, *Profiluri și structuri literare. Contribuții la o istorie a literaturii române, M-Z*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2003, pp. 337–341.

² George Sorescu – Ada Stuparu, *Elena Farago în scrisori și documente inedite*, Ed. Sim Art, Craiova, 2010.

Zilele „Elena Farago”

În cadrul Zilelor „Elena Farago”, organizate de Biblioteca Județeană „Alexandru și Aristia Aman”, în perioada 29 martie – 31 martie au avut loc o serie de manifestări culturale și literar-artistice menite să atragă atenția asupra operei Elena Farago, operă creată – în cea mai mare parte – la Craiova, după anul 1907, când s-a stabilit pentru totdeauna în Bănie.



George Vlăescu – Craiova, Biserica „Sf. Ilie”

La Craiova, Elena Farago găsește un mediu spiritual prielnic, mai ales că revista „Ramuri” abia luase ființă. Poetă de mare sensibilitate, Fatma, cum va mai semna cu unul dintre pseudonimele sale, a reușit să formeze în jurul ei un grup de scriitori, să realizeze un cenaclu și să dea un impuls nou vieții culturale craiovene în cei peste 30 de ani câți s-a aflat la conducerea Bibliotecii „Alexandru și Aristia Aman”, în cadrul căreia poate fi vizitată și expoziția memorială ce-i poartă numele.

În prima zi dedicată sărbătoririi Elenei Farago, la împlinirea a 132 de ani de la nașterea poetei, în cadrul manifestărilor organizate, a avut loc și lansarea volumului *Elena Farago în scrisori și documente inedite. Recuperări biografice* de George Sorescu și Ada Stuparu. Lucrarea a apărut în martie 2010 cu sprijinul Bibliotecii Județene „Alexandru și Aristia Aman” din Craiova și a Consiliului Județean Dolj. Au fost prezenți autorii care au făcut mărturisiri privind elaborarea cărții respective și valoarea documentară a acesteia, precum și Xenia Karo și Nicolae Marinescu, din partea Editurii Sim Art. Elevi ai Școlii nr. 23 din Craiova au susținut un recital din poezia Elenei Farago.



Nicolae Marinescu, Xenia Karo, George Sorescu, Ada Stuparu, Rodica Păvălan



Tableta de sport

El mai disputat campionat de la revoluție încoace a ajuns la etapa a 27-a, una care a dus oarecare liniște în Craiova deoarece Universitatea, în derbiul disperării cu Astra Ploiești, a câștigat meciul în stil italian, scor 1-0. Cu cele trei puncte contabilizate, Craiova este, cum spuneam, destul de liniștită în lupta pentru evitarea retrogradării deoarece a evadat din zona „nisipurilor mișcătoare” și a urcat pe locul 11. Lupta pentru salvare însă nu s-a încheiat, mai sunt de jucat încă șapte etape de foc. Universitatea Craiova are un program dificil în următoarele patru runde, urmând să întâlnească, printre altele, și două candidate la retrogradare (Internațional Curtea de Argeș și Ceahlăul), dar valoarea oltenilor este superioară acestor două echipe din subsolul clasamentului și, în mod normal, victoria ar trebui să le

Știința respiră

aparțină alb-albaștrilor.

Craiova este, cum am mai scris în acest colț de pagină, o formație imprevizibilă: a ținut în șah pe Dinamo, în Ștefan cel Mare, a „deraiat” Rapidul în Giulești, dar a pierdut în fața ultimei clasate a campionatului, Unirea Alba Iulia?!

Universitatea continuă să dispute meciurile de acasă la Turnu Severin, finanțatorul oltenilor continuă să fie optimist și încrezător în Universitatea, dar performanțele ocolesc, deocamdată, echipa din Bănie. „Proiectul Universității Craiova e cel mai de succes din România, pentru că avem foarte mulți tineri de valoare, chiar dacă nu avem rezultate acum”, repetă de ceva vreme Adrian Mititelu.

2010 este un an pe care finanțatorul „campionului unei mari iubiri” l-a început cu un nou antrenor la Universitatea, olandezul Mark Wotte, dar acesta n-a spart

gura târgului, cum se spune, motiv pentru care, la un moment dat, Mititelu a vrut să-l înlocuiască cu Victor Pițurcă. Fostul selecționar însă nu acceptă jumătăți de măsură și nici politica vorbelor goale de la Universitatea.

Pe lângă Corneliiu Andrei Stroe, mentorul „Craiovei Maxima”, în prezent președinte de onoare al grupării alb-albastre, Mititelu l-a atras alături de Știința și pe fostul președinte al clubului din perioada cea mai fastă de după revoluție, 1991, Marcel Popescu. Cu Sorin Cîrțu antrenor principal și Marcel Popescu președinte, Universitatea a cucerit ultimul titlu din istoria echipei, cel din 1991. Tot atunci s-a adus în vitrina clubului și Cupa României. În Bănie se zvonește că Marcel Popescu ar putea reveni în conducerea clubului oltean, probabil președinte executiv, situația în care antrenor ar fi adus un italian, Bergodi.

Ion JIANU

Ziarul regional
nr. 1 în România



Premiul
„Dumitru Tinu”
2006

GAZETA de SUD
Cotidian al oltenilor de pretutindeni

Pagină realizată cu sprijinul Serviciului Imagine și Relații Internaționale – Primăria Craiova
Coordonator: Oana Răducănoiu



Florin ROGNEANU

George Vlăescu - 85 Din pierdutul timp prezent

Venit pe lume în urmă cu 85 de ani, sub zodia protectoare a fecioarei, artistul George Vlăescu și-a rostuit cu grijă fiecare zi a vieții din cei peste 60 de ani pe care i-a dedicat creației plastice. A doua mare expoziție retrospectivă organizată de Muzeul de Artă Craiova în saloanele Palatului „Jean Mihail” (prima a avut loc în anul 2005) ne-a oferit șansa de a redescoperi un artist de mare calitate supus rostirii în numele puterii miraculoase a culorii. Gândurile, meditațiile și iubirile sale mute s-au transformat „în drumuri sensibile” făcute prin universul florilor, dincolo de „porțile” universului rustic sau ale celui citadin.

Prin tablourile lui George Vlăescu dedicate Craiovei, orașul și-a găsit alintul pe care îl căuta încă de la începutul secolului al XX-lea, atunci când Gheorghe Baba (1863–1953) realiza primele peisaje, urmat mai târziu de Mihai Gelep-Migel (1880–1956) și Mircea Olarian (1898–1985), care îi surprindeau vânzoleala oamenilor în piețe, în târgurile de „afară” sau prin curțile vechilor hanuri. Străzile înguste ale târgului de odinioară, închise pe ambele „maluri” de prăvălii cu obloane grele de stejar, așa cum erau Lipscănia, Copertarii sau drumurile Silozului și Caracalului, parcă toate duceau la vechile fântâni ale Purcarului sau Chiriacului, semne ale unei „viețuiri” trecute, George Vlăescu le așază în ordinea firească a lucrurilor după strada lui Kogălniceanu, a Horezului și a „uliței



mari” – Calea Unirii. Descoperim aici arhitectura de tip occidental, în stil neobaroc de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Forfota personajelor pe aceste străzi, în jurul bisericii Madona Dudu sau Sfântul Ilie, surprinde acea „stare pe loc” a timpului, acel prezent în contemporaneitate care este ca o privire lucidă și unire între trecut și viitor.

Trecând prin „poarta” peisajului rustic întâlnim, mai întâi, mahalalele Craiovei ce se definesc ca spații existențiale care și-au păstrat în ciuda trecerii timpului „statutul” țărănesc reușind să reziste invaziei „civilizației citadine”, iar mai apoi, lumea satului adăpostită la „umbra” dealurilor. Aici a experimentat George Vlăescu alte resurse expresive ale culorii așezate într-o ordine compozițională ce nu exclude accentele și aplaturile executate în cuțit. Este un univers suficient sieși, când dramatic și apăsător de furtuna ce va să vie, când liniștit, bătând parcă la porțile uimirii: Să mai existe oare așa ceva?

Universul floral al naturilor sale statice s-a transformat de-a lungul timpului într-o modalitate de a gândi cromatic „trecerea și petrecerea” sau, așa cum îi scria prietenul său I. D. Sîrbu, într-un poem subtil și nemuritor prin care „darurile pământului” ne sunt oferite și salvate de la pieire prin așezarea într-un vas de lut smălțuit ce le dăruiește propriu-i suflet prin apa pe care le-o oferă.

Astfel maestru George Vlăescu ne-a ajuta și ne ajută să descoperim comorile pământului, miracolele lumii în care trăim, văzutul și nevăzutul tainic din lungul drum al vieții.



Craiova, Vechea stradă Madona Dudu

George Vlăescu s-a născut în anul 1925, la 12 septembrie, la Craiova. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România.

Expoziții internaționale: 1990–1993 – Franța, Poitiers

Expoziții naționale: 1965, 1969, 1970, 1973, 1978 – București, Sala Dalles; 1997 – Muzeul de Artă Reșița

Expoziții personale: 1960, 1974, 1983, 1985, 1988 – Muzeul de Artă Craiova; 1975 – Slatina, Galeria U.A.P.; 1984, 1995, 1996, 2007 – Muzeul de Artă Calafat; 1984 – Brașov, Sala Victoria; 1985 – Sala Apollo; 1986 – Târgu-Jiu, Galeria U.A.P.; 1987, 1990, 1992, 1994, 1995, 1996, 1998, 2001, 2002 – Galeria „Arta”, Craiova; 1990, 1995, 2000 – Expoziția personală de pictură – Muzeul de Artă Craiova; 2005 – Muzeul de Artă Craiova, Expoziție retrospectivă de pictură și grafică – 80 de ani de viață și 60 de ani de creație artistică; 2010 – Expoziție retrospectivă de pictură – 85 de ani.

Expoziții de grup: 1979 – Expoziția George Vlăescu, Vasile Buz și Victor Pârlac – Muzeul de Artă Craiova; 1986 – Expoziția Filiala Craiova – Căminul Tg. Jiu, Căminul Slatina, Sala Dalles, București; 1992–2001 – Salonul Anual al Artiștilor Plastici Olteni – Edițiile I–X – Muzeul de Artă Craiova; 1997–2000 – Expoziția Craiova – oameni și locuri – sec. XIX–XX, Edițiile I–IV – Muzeul de Artă Craiova; 1998–2001 – Expoziția Tabăra de creație de la Valea de Pești, Edițiile I–IV, Galeria „Arta”, Craiova; 1998 – Expoziția Artiști români peregrini prin lume, Ediția



a II-a – Muzeul de Artă Craiova; 2001 – Expoziția 50 de ani de la înființarea U.A.P. – Galeria „Arta” – Craiova; 2002 – Expoziția Craiova – oameni și locuri – sec. XVIII–XXI, Ediția a V-a – Muzeul de Artă Craiova; 2004–2009 – Salonul Municipal de Artă Plastică – Muzeul de Artă Craiova și Galeria „Arta” Craiova; 2008 – Expoziția Zilele Calafatului – Muzeul de Artă Calafat; 2009 – Expoziția Tabăra de la Calafat – Muzeul de Artă Calafat.

Premii: 1980 – Diploma de Onoare pentru merite deosebite în activitatea culturală acordată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste; 1997 – Premiul Primăriei Municipiului Craiova; 1998 – Diploma de Onoare acordată de Consiliul Municipal Craiova; 2000 – Premiul Primăriei Municipiului Craiova; 2001 – Premiul „Eustațiu Stoenescu” acordat de Ministerul Culturii și Cultelor; 2002 – Premiul „Corneliu Baba” al Direcției pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național a Județului Dolj; Premiul Fundației „Marcel Guguianu”.

Lucrări în colecții: Muzeul de Artă Craiova, Muzeul de Artă Calafat, Artexpo București, colecția Primăriei Municipiului Craiova, în colecții particulare din țară și din Franța, Germania, Italia, Belgia, Grecia, Australia, SUA.

Repere critice

„...Convingător în pictură, George Vlăescu este un adevărat rapsod al orașului Craiova, al cărui centru istoric, încărcat de poezie, l-a evocat în numeroase peisaje. Directă și nesofisticată, pictura sa transpune cu dragoste cadrele alese, de sub penelul său ivindu-se imagini de certă valoare documentar – artistică: *Strada Madona Dudu*, *Casă cu geamlac*, *Curte interioară*, *Piața Veche*, *Calea Unirii* și altele, sunt lucrări care rețin atenția prin modul sincer al reprezentării, prin puterea de a fixa pe pânză acea imperceptibilă stare pe loc a timpului, care inexorabil trece. Compoziții clare, desen riguros, pensulație neșoavăielnică, armonii cromatice tandre, sunt calități lesne de cunoscut acestei picturi, care nu vrea nici să epateze, nici să inoveze.”

Vasile DRĂGUȚ

„... Atelierul său – așa cum îl văd, în înserarea aceas-
ta de târzie toamnă craioveană – seamănă, pe undeva,
cu un laborator medieval al unui tainic savant alchimist,
încăpățânat să caute, cu prețul vieții sale, acea piatră fi-
losofală, ce poate transforma orice metal în aur. Piatra
filosofală a pictorului nostru a fost găsită (...) pentru că

George Vlăescu nu a căutat aur,
ci – ca vrednic fiu al orașului și al
patriei sale – el s-a oprit la ideea
de floare (astăzi, aici și acum)
încercând să surprindă grația și
frumusețea efemerului în formele
și rigorile estetice ale veșniciei...
Văd alături de crizantemele, irișii,
petuniile și cârciumăresele picto-
rului câteva tablouri reprezentând
ulițe vechi, case vechi din orașe
vechi. *Cine înfruntă timpul, pic-
tând trecătoarele flori, trebuie să
știe și ce este trecutul...* Cultură
înseamnă simbol plus revelație,
cultura ochiului înseamnă formă
și culoare ca semne și însemne
ale infinitului și veșniciei.”

I. D. SÎRBU

Dunărea
la Calafat

