



Serie nouă Anul VIII  
Nr. 3 (79) 2010

# Scrisul Românesc

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

Florea FIRAN



## Dumitru Tomescu

În calendarul scriitorilor din „perimetrul sentimental” pe care îl publicăm în revista „Scrisul Românesc”, ultima zi a lunii martie îl menționează și pe Dumitru Tomescu, ctitor al revistelor „Ramuri” și „Scrisul Românesc”, cele mai importante publicații din Craiova și întreaga Oltenie, dintre cele peste o mie apărute până în prezent (v. *Presa craioveană 1838–2007*). 2010 este anul când D. Tomescu va fi comemorat la 55 de ani de la trecerea în eternitate (3 iunie 1945). Aspecte ce motivează, dacă mai era nevoie, editorialul din acest număr.

Critic literar și publicist, D. Tomescu face parte din pleiada generoasă a tinerilor scriitori de la începutul veacului trecut, care s-au dăruit și au slujit cu pasiune literatura. S-a născut la 31 martie 1886, în comuna Broscari (azi Livezile) județul Mehedinți. Elev eminent al Liceului „Traian” din Turnu Severin (pe care l-au absolvit și criticii literari Al. Dima și Șerban Cioculescu). D. Tomescu obține în două rânduri premiul liceului constând în excursii, prilej de a cunoaște Ardealul și Banatul, legând prietenii cu Onisifor Ghibu, Ion Lupaș, Ion Agârbiceanu, redactori la revistele „Luceafărul”, „Țara noastră” și „Transilvania”. Atunci, Agârbiceanu îl declara pe D. Tomescu colaborator permanent al „Asociației pentru Cultura și Literatura Poporului Român”, fondată în 1861, recunoaștere de merit ce se acordase doar unor proeminențe culturale precum Emil Racoviță, N. Bănescu, V. Bogrea, G. Vâlsan.

Debutază publicistic în revista „Școala secundară” din Turnu Severin cu articole semnate Dem Gh. Tomescu. Pe când era elev în clasa a VIII-a a Liceului „Traian”, împreună cu prietenul său C. Ș. Făgețel

întemeiază, la Craiova, revista „Ramuri” (5 decembrie 1905), publicația cea mai valoroasă și mai longevivă din Oltenia. Articolul *Credințele și gândul nostru*, ce deschidea primul număr al revistei, semnat „Redacția”, aparținea, de fapt, viitorului ei critic, D. Tomescu. Articolul-program afirma afilierea la sămănătorism, la ideologul lui de mai târziu, Nicolae Iorga, mentorul căruia criticul „Ramurilor” îi datorează întreaga formație intelectuală.

Din 1910 devine și redactor la „Neamul românesc literar” al lui N. Iorga, de la Vălenii de Munte. Între 1920–1926 Alexandru Lapedatu îi încredințează conducerea ziarului „Înfrățirea” din Cluj, în această perioadă colaborând și la „Societatea de mâine” a lui Ion Clopoțel. La Cluj se bucură de multă simpatie, în 1925 este ales președinte al Sindicatului Ziariștilor din Transilvania, coordonând, împreună cu Ion Clopoțel, apariția anuală a „Almanahului Presei Române”.

Articolele scrise în această perioadă dezvăluie vocația sa de publicist, prețuind misiunea ziaristului în viața socială, literar-artistică și civică. În articolul *Valoarea scrisului* își pune astfel de întrebări: „Cum e cu puțință ca o țară în care scrisul și-a făcut datoria, arătând răul și luptând îndelung pentru îndreptarea lui, să aibă totuși o politică în care erorile și rătăcirile au rămas neclintite până în ora teribilă a dezastrului?” Criticul se referea, desigur, la primul război mondial. Continuă activitatea publicistică, o perioadă întinsă (1937–1945) semnează în paginile „Revistei Fundațiilor Regale”, când era condusă în perioade diferite de către Camil Petrescu, D. Caracostea și Al. Rosetti.

Continuare în pagina 3

Theodor Aman – Mama pictorului



„Prin Portretul mamei, compoziție monumentală cu rafinate și sobre expresivități cromatice, Theodor Aman ne-a lăsat o capodoperă a portretisticii românești care împlinea toate exigențele clasicismului european și epuiza resursele de exprimare plastică ale academismului.” Florin Rogneanu

### Poezie

Paul Aretzu  
Joy Manesiotis  
Liliana Ursu



Carmen Firan  
Irina Mavrodin  
Adrian Sângeorzan

### Proză

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

### Eseu



<b>Inedit:</b> Marin Sorescu în documente și scrisori	p. 11
<b>Carte eveniment:</b> Gabriel Coșoveanu – G. Călinescu și demonul sistemului	p. 4
Monica Spiridon – despre Adrian Marino	p. 5
Dumitru Radu Popa – O revelație întârziată	p. 15
<b>Teatru:</b> Ion Parhon – Revin încetșor turneele	p. 26

Florin Rogneanu

*Bucuria secretă  
a lui Marin Sorescu*  
p. 32

Ion Țuculescu – Vânătorul





## Sumar

Florea Firan, Dumitru Tomescu .....	pp. 1-3
Cl. Miloicovici, Scrisul Românesc. Lansări de carte .....	p. 2
Gabriel Coșoveanu, G. Călinescu și demonul sistemului .....	p. 4
Red., Gazeta de Sud – 15 ani .....	p. 4
Monica Spiridon, Efigia unui pionier cultural .....	p. 5
Ovidiu Ghidirmic, Înțelepciunea practică.....	p. 6
Constantin M. Popa, Luna și doi bani jumate .....	p. 6
Irina Mavrodin, Incipit .....	p. 7
Adrian Cioroianu, Iranul – de la Nicolae Ceaușescu la Barack Obama .....	p. 7
Ion Buzera, „Primul” Radu Petrescu.....	p. 8
Marius Marian Șolea, Despre dezinteresul (public) național și nu despre trădare .....	p. 8
Marian Victor Buciu, N. Manolescu față cu teatrul .....	p. 9
George Sorescu, William Blake – Mihai Eminescu .....	p. 10
Marin Sorescu în documente și scrisori inedite.....	pp. 10-11
Liliana Ursu, Poeme .....	p. 11
Ioan Lascu, Actualitatea unui mare scriitor – Albert Camus .....	p. 12
Paul Aretzu, din Muntele Sfânt.....	p. 13
Dan Ionescu, Oglinzi paralele .....	p. 13
Mihai Ene, Observații preliminare asupra poeziei lui Ion Vinea .....	p. 14
Monica Joița, Evenimente culturale românești la Veneția .....	p. 14
D. R. Popa, O revelație întârziată: Claudia Moscovici .....	p. 15
Georgeta Luchian-Tudor, Poezii .....	p. 15
Vlad Solomon, Marcel Iancu – Scrisoare de pe vapor (1938).....	p. 16
Joy Manesiotis, Poeme .....	pp. 16-17
Adrian Sângeorzan, Sinagoga improvizată .....	p. 17
Șerban Centea, CQ – Inteligența Culturală.....	p. 18
Ileana Firan, Evenimente și prezențe culturale la Paris.....	p. 18
Ovidiu Ghidirmic, Lirică existențialistă și aforistică .....	p. 19
Mihaela Prioteasa, Matrița spațiu-timp în Marele Gatsby .....	p. 19
Geo Constantinescu, Pedro Juan Gutiérrez, Trilogie murdară la Havana .....	p. 20
Ita Daly, Doamna cu pantofii roșii.....	p. 20
Felicia Burdescu, Femme fatale și J. Steinbeck, La Est de Eden .....	p. 21
Johanna Schwedes, Poezii .....	p. 21
Irina Cucu, Oamenii prin locuri și timp sau Cum să te îndrăgostești de o lume.....	p. 22
Jean Fircă, Estetica sportului.....	p. 22
Mihaela Constantinescu, Originea imnului religios .....	p. 23
Viorel Forțan, Poeme .....	p. 23
Red., Calendar Martie .....	p. 23
Rodica Grigore, Fascinanta realitate a ficțiunii .....	p. 24
Ștefan Vlăduțescu, Ioan Gherghel: Televizorul nostru manipulator.....	p. 24
Cecilia Căpățînă, Relaționăm, empatizăm, socializăm .....	p. 25
Nicu Vintilă, O monografie Gheorghe Chițu .....	p. 25
Ion Parhon, Revin încetișor turneele.....	pp. 26-27
Emil Sîrbulescu, Hamlet – problematica identității .....	p. 27
Daria Dimiu, Pe unde este Hamlet (I) ..	p. 28
Timotei Ursu, Hamlet, adjectiv... ?! .....	p. 29
Red., Okeanos .....	p. 30
Gabriela Rusu-Păsărin, Jurnalism românesc în exil și diaspora.....	p. 30
Marin Sorescu, Gânduri despre pictură ..	p. 31
Ion Jianu, Universitatea Craiova din... Severin .....	p. 31
Carmen Firan, Pe Coasta Pacificului .....	pp. 32-31
Florin Rogneanu, Bucuria secretă și veche a lui Marin Sorescu .....	p. 32

## Scrisul Românesc Lansări de carte

Miercuri, 24 februarie a.c., în cadrul Târgului de Carte Gaudeamus și a Zilelor „Marin Sorescu”,



Florea Firan, Mihai Ene, Gabriela Rusu Păsărin, Ovidiu Ghidirmic, George Sorescu

găzduite de Teatrul Național din Craiova, a fost lansat volumul *Marin Sorescu în Documente și Scrisori inedite* la care au participat iubitori ai operei soresciene, în principal profesori și studenți ai Facultății de Litere – Universitatea din Craiova. Despre volumul îngrijit și prefațat de George Sorescu au vorbit Florea Firan, editorul cărții, care a menționat preocupările Editurii *Scrisul Românesc* în recuperarea creației postume a autorului din Bulzești Doljului, faptul că în ultimii șapte ani a fost tipărit un număr însemnat de cărți din opera inedită a lui Marin Sorescu, iar revista *Scrisul Românesc* a rezervat o pagină din seria nouă a publicației în care cititorii au putut descoperi poezii, proză scurtă, proză memorialistică și o latură mai puțin cunoscută a scriitorului și anume grafica și pictura. Toate acestea, a precizat editorul, au fost posibile



Dumitru Otovescu, Adrian Cioroianu, Sorin Liviu Damean

numai acordului și sprijinului dat de criticul literar George Sorescu, fratele mai mare și cel mai apropiat al lui Marin Sorescu.

Valoarea cărții a fost subliniată și de către profesorul universitar Ovidiu Ghidirmic, precum și de Mihai Ene, redactor al revistei *Scrisul Românesc*. Participanții au putut asculta cu emoție, în două rânduri, vocea lui Marin Sorescu înregistrată pe bandă magnetică de la unele întâlniri și interviuri, selectate din fonoteca studioului de Radio Oltenia de către Gabriela Rusu-Păsărin, moderatoarea manifestării.

Volumul cuprinde un mare număr de scrisori și documente inedite, așa cum este și intitulat, precum și facsimile și imagini foto ce-l reprezintă pe Marin Sorescu în relații cu scriitorii din diferite țări în perioada anilor 1969–1996: Octavio Paz și Francisco Serrano (Mexic), Eugénio de Andrade, Casimiro de

Brito și Egitto Gonçalves (Portugalia), Jorge Luis Borges, (Argentina), Nicolas Born, Günter Grass și Oskar Pastior (Germania), Gerald Bisinger (Austria), Justo Jorge Padron (Spania), Omar Lara (Chile), Eugenio Montale (Italia), Alain Bosquet (Franța), Uffe Harder (Danemarca) și alții.

O carte ce dezvăluie aspecte mai puțin cunoscute din viața și activitatea lui Marin Sorescu și care a fost primită cu interes și căldură de către participanți.

\*

Vineri, 26 februarie 2010, Aula „Nicolae Titulescu”

a Universității din Craiova s-a dovedit neîncăpătoare pentru cei care au vrut să participe la întâlnirea cu profesorul universitar Adrian Cioroianu. Cunoscutul istoric a fost invitat de Societatea de Științe



Istorice, Filiala Dolj și Centrul de Studii Relații Internaționale, Universitatea din Craiova și a susținut prelegerea *Știința geopolitică a României în contextul actual*, urmată de o dezbateră pe tema respectivă moderată de prof. univ. Dumitru Otovescu, decanul Facultății de Științe Socio-Umane.

Cu acest prilej au fost prezentate și cărțile: *Geopolitica Matrioșkăi. Rusia postsovietică în noua ordine mondială* (Ed. Curtea Veche) și *Istorie, eroi, cultură politică* (Ed. Scrisul Românesc). Prima a fost prezentată de prof.

univ. Sorin Liviu Damean, șeful catedrei de istorie a Facultății de Științe Sociale, principalul organizator al manifestării, cea de-a doua de prof. univ. Florea Firan. O întâlnire fructuoasă, benefică mai ales pentru studenții craioveni care n-au ezitat să-i pună o serie de întrebări invitatului, colaborator permanent și membru marcant în colegiul editorial al revistei *Scrisul Românesc*.

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  
Fundatia – 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

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  
aparține 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

## Dumitru Tomescu

Revenit în capitala Olteniei, este tot mai prezent în coloanele revistei „Ramuri”. De-a lungul existenței revistei, D. Tomescu publică aproape 150 de articole de istorie și critică literară, articole politice, redacționale, pe teme de cultură, traduceri etc. Cu Făgețel poartă o corespondență îndelungată, apărută în volumul *Corespondența „Ramuri”*. Documente literare publicat de noi la Scrisul Românesc în 1972, importanță pentru viața revistei, dar și pentru istoria literară în general. Aflăm despre relațiile sale cu o serie de scriitori, printre care: Iorga, Arghezi, Goga, Gârleanu, Elena Farago etc.

D. Tomescu este printre cei dintâi critici care descoperă valoarea poeziei lui Tudor Arghezi, încă în 1915, văzând în poet „marele căutător de minereuri nelucrate care își mărturisește fondul țărănesc al energiei lui poetice”, bucurându-se ulterior de prețuirea autorului *Cuvintelor potrivite*,



D. Tomescu și C. Ș. Făgețel

care nu va ezita să răspundă invitației de a colabora chiar din primul număr, din 1927, al revistei „Scrisul Românesc”, când Arghezi debuta editorial.

Înființează la Craiova revista „Scrisul Românesc” (1927), pe care noi o continuăm, în serie nouă, din ianuarie 2003. Inițial, „Scrisul Românesc” este concepută ca publicație tradiționalistă, cu un caracter mai degrabă caleidoscopic decât literar. În ciuda orientării sămănătoriste, revista tinde să depășească enunțul editorial inițial (*Înnoirea literaturii*) și se înscrie în curentul modernismului prin rubricile și unii dintre colaboratorii săi: T. Arghezi, V. Voiculescu, I. Pillat, I. Agârbiceanu, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, P. P. Panaitescu. Deși cu o viață relativ scurtă, „Scrisul Românesc” a marcat peisajul publicistic al vremii prin cronica asupra vieții craiovene sub toate aspectele ei, de la literatură la cronica financiară, culturală sau la mișcarea intelectuală în țară și în străinătate. Dintre articolele semnate de D. Tomescu, rețin atenția *Înnoirea literaturii*, *Poezia modernistă* și *O istorie a literaturii române contemporane*. Primul articol cuprinde o idee importantă, aceea a transmisibilității valorilor spirituale, ceea ce dovedește o bună înțelegere a raportului național/universal. Criticul a înțeles să-și transpună ideile și pe planul realităților vieții, făcând parte din „Serviciul social”, condus de Dimitrie Gusti (1932–1937).

Pentru o scurtă perioadă (1 februarie–30 noiembrie 1928) îndeplinește funcția de director al Teatrului Național din Craiova, editând și revista „Teatrul”, în număr unic (octombrie 1928), în care semnează Nicolae Milcu, Simion Mehedinți (*O notiță cu privire la Delavrancea*), Cezar Petrescu (*Elogiul publicului românesc*), *Cum a fost primit „Vîforul” la prima reprezentare*,

Paul I. Papadopol ș.a.

D. Tomescu a urmat la conducerea Naționalului craiovean după o serie de reprezentanți ai intelectualității craiovene – ziariști, profesori, avocați, literați, precum Al. Olteanu, V. G. Sandulian, Grigore Drăgoescu, Ion Dongorozi – și în momente nefavorabile. El a încercat reforme administrative dar și de politică repertorială, în stagiunea pe 1928 – 1929 figurând spectacole bine primite de public și critica de teatru: *Vîforul*, *O scrisoare pierdută*, *Violențele lui Scapin*, *Lăutarul din Cremona* etc.

În același an este ales președinte al Sindicatului Presei din Oltenia, conduce apoi acțiunea de culturalizare a satelor, ca inspector general al căminelor culturale pentru regiunea Oltenia (1937–1945).

Sămănătorist convins și partizan declarat al lui N. Iorga, D. Tomescu se dovedește un gazetar politic de o nuanță cu totul specifică. După război îl găsim în tabăra liberalilor, deși nu o dată a afirmat idei de doctrină socialistă. Articolele sale sunt răspândite în diferite publicații, pe unele semnându-le cu pseudonime: Brumărel, Cronicar, Dem. Gh. T., Dinu Vultur, Tonans etc.

În *Atitudini politice și literare* (Scrisul Românesc, 1932) adună articole scrise în perioada de după primul război mondial și răspândite în diverse reviste. Volumul este o continuare a celor două culegeri de articole publicate anterior: *Acțiunea Naționalistă* (1912) și *Momente din lupta noastră* (1914). În prefața la *Atitudini politice și literare*, criticul amendează intelectualul care, angajându-se în politică, devine „un trădător al culturii”: „eu cred că intelectualul își trădează misiunea nu fiindcă participă la viața politică, ci fiindcă, participând, nu duce cu el și obligația de a gândi onest”.

În partea a doua a volumului există două secțiuni importante: *Între sămănătorism și modernism*, în care D. Tomescu polemizează cu Mihail Dragomirescu, comentează poezia modernistă, scrie despre *Înnoirea literaturii*, *Oltenia în literatură* etc. În secțiunea *Scriitori străini* se referă la autorul polonez L. St. Reymont, distins în 1924 cu Premiul Nobel pentru Literatură, la francezul Henry Bordeaux, primit membru al Academiei Franceze, comentând romanul acestuia *Țăranii*, dar și la Francis Delaisi, autorul celebrei cărți *Contradicțiile lumii moderne*. Secțiunea I, *Politice*, include articole privind intrarea României în primul război mondial și consecințele care au urmat, și o serie de portrete din care nu lipsesc accente critice: *Popularitatea generalului Averescu*, *Pacifismul d-lui Brătescu-Voinești*, Ion I. C. Brătianu, I. G. Duca, Vintilă Brătianu.

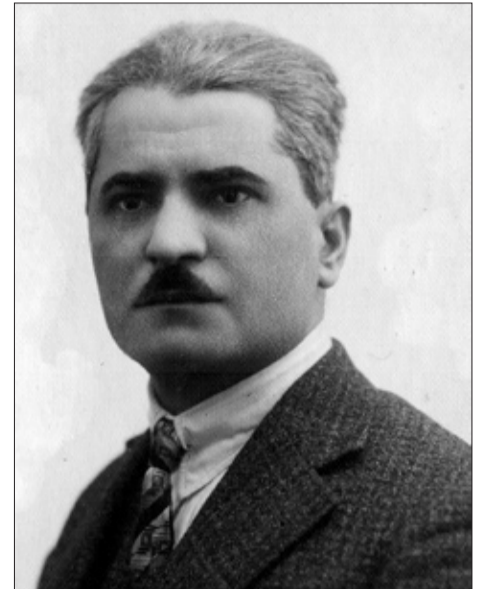
D. Tomescu este un tradiționalist pe linia lui N. Iorga. Cum doctrina lui Iorga era foarte asemănătoare cu doctrina lui Garabet Ibrăileanu, criticul de la „Ramuri” s-a integrat unui curent mai larg de naționalizare a culturii române. Prin articolele incluse în acest volum, D. Tomescu contribuie la lămurirea și dezvoltarea teoriilor despre specificul național în literatură și cultură.

G. Ivănescu, critic literar și lingvist, o perioadă de câțiva ani director al Centrului de Științe Sociale Craiova al Academiei

Române, urmând lui C.S. Nicolăescu-Plopșor, în studiul său *D. Tomescu și teoria specificului național* (1971), crede că D. Tomescu „rămâne unul dintre marii teoreticieni ai specificului național în cultură și, cu toate că a căzut câteodată în unele exagerări, ideile sale pot constitui și astăzi un îndreptar pentru intelectualul român”. În articolul *Tradiționalismul*, D. Tomescu scria că mișcarea „se înfățișează ca o acțiune în care puterile trecutului se împreună creator cu aspirațiile prezentului”. Tradiționalismul este o întoarcere „spre trecut, dar această întoarcere nu înseamnă nici adorare și nici împietrire, ci o neîntreruptă acțiune de cercetare și de înțelegere a trecutului nostru pentru a face din el suportul moral al silințelor noastre în prezent”; „Tradiționalismul, prin urmare, consideră criticul, nu înseamnă a suspina pe ruine și a regreta vremuri care nu mai sunt, după cum nici progresul nu înseamnă a distruge și a lăsa un gol în urma ta”; „Cu cât o epocă este mai stăpânită de dorul de a crea, cu atât și spiritul ei va fi mai spontan și mai adânc tradiționalist. Nu poți crea rupând legătura cu trecutul și nu poți fi tradiționalist smulgându-te din mijlocul prezentului”. [...] „Tradiționalismul nu există decât ca putere încorporată prezentului și lucrând în funcție de necesitățile acestuia”.

Șerban Cioculescu remarcă în articolul *Un animator uitat: criticul D. Tomescu* (*Varietăți critice*, 1966) că, de fapt, D. Tomescu „combătea, în primul rând, prin teoriile tradiționaliste, curentul literar al simbolismului, întocmai cum o făcuse Ibrăileanu. Este greșeala sa fundamentală. Literatura simbolistă s-a dovedit și ea, măcar în parte, a fi expresia sufletului românesc, în timp căpătând forme tradiționaliste, ca acelea din opera lui Arghezi și Bлага. Luptând pentru tradiționalism, D. Tomescu, ca de altfel și N. Iorga și G. Ibrăileanu, a căzut în greșeala de a concepe și el mai strâmt decât trebuia tradiționalismul, deși a militat, cu alte ocazii, ca și ceilalți doi, pentru o înțelegere mai largă a lui.”

*Antologia poezilor olteni*, alcătuită de I. C. Popescu-Polyclet și publicată în 1929, i-a oferit lui D. Tomescu posibilitatea de a se ocupa și de specificul scriitorilor olteni. El își pune întrebarea care este „aportul Olteniei în literatura românească”, și nu găsește sau nu îndrăznește să afirme decât că literatura olteană s-a născut „din nevoia acestei provincii (Oltenia) de a se căuta pe ea însăși în realitățile care o reprezintă mai credincios”. El este cel dintâi care se



întreabă dacă Arghezi, „născut în București, dintr-o familie originară din Gorj”, nu trebuie considerat ca un reprezentant al spiritului oltenesc în literatura română. Recunoscând că în poeziile lui Arghezi apar o serie de elemente lexicale oltene, D. Tomescu continuă: „Nu numai forța prodigioasă a imaginilor și tăria cuvintelor, dar și sufletul lui sunt ale unui țaran desprins din pământul viguros al Olteniei. Să fie oare, într-adevăr, Arghezi poetul nostru? Să fi vorbit în el așa de tare sufletul părinților și al străbunilor lui olteni? E o problemă de care nu cutezăm să ne apropiem. În orice caz, Tudor Arghezi ne arată cum ar putea fi poetul pe care va trebui să ni-l dea Oltenia: *o energie țărănească îndelung acumulată sbucnind elementar în cuvinte și imagini a căror nouitate va cădea ca un fulger în mijlocul poeziei românești*”.

Inițiat în literatura universală, cu solide cunoștințe de estetică și critică literară, D. Tomescu angajează dezbatere și polemici, îndeosebi cu M. Dragomirescu și E. Lovinescu, cu toate că aceștia îi relevaseră, mai înainte, „energia de ton și intransigență” în cronicile literare ce-i apăreau în „Ramuri”.

Traduce din *Logodnicii*, de Alessandro Manzoni, *Misterul poetului*, *Antonio Adverso* și *Idile spurberate*, de Fogazzaro, și este „naș literar” al unei traduceri din *Divina Comedie*, făcută de Țundrea.

La contopirea „Ramurilor” cu revista „Drum drept” (1915), Nicolae Iorga îl considera pe Dumitru Tomescu „cel mai original dintre cugetătorii asupra literaturii, culturii și vieții noastre publice în ultimii ani”, iar Șerban Cioculescu remarcă, într-un articol mai recent, pe „criticul riguros și redutabil”, dar mai observa că „publicistul l-a eclipsat pe critic”.

Arghezi, la reparația „Ramurilor” (august 1964), sublinia că D. Tomescu a fost „un adevărat critic literar, care știa să stăpânească ideea, fraza și cuvântul”.



D. Tomescu, C. Moldovanu, A. Mîndru, N. Vulovici, Marilena și Emil Gârleanu, I. C. Popescu-Polyclet, A. Petrescu și I. Dragoslav, la o șezătoare literară (Craiova, iunie 1908)



Carte –  
evenimentGabriel  
COȘOVEANU

Era normal, chiar dacă dificil, să apară o analiză nouă asupra metodei critice îmbrățișate de G. Călinescu, cu atât mai oportună cu cât aparține unei voci tinere, aflate la debutul editorial, dar nu și la acela al investigației, de mare anvergură și mobilitate, a teritoriului fără maluri numit literatura română. Sagace și netentat de politețuri inutile în fața „veteranilor”, Andrei Terian intră vertiginos pe marea scenă a interpretărilor cu un volum considerabil de muncă ce poartă titlul *G. Călinescu. A cincea esență* (Cartea Românească, 2009), în care înfățișează comportamentul unui strateg ce n-a fost scutit de ezitări și nici de impasuri epistemologice. O primă preocupare rezidă în catalogarea și deconstruirea celor mai frecvente clișee utilizate în legătură cu autorul marii *Istorii* din 1941, începând cu impresionismul, care ar submina, *ab initio*, orice dezvoltare argumentativă pe ideea strategiei cu meticulozitate de „șahist”.

Nici vorbă de a lăsa ceva la întâmplare, de a fi haotic metodologic de dragul nimeririi vreunei concatenări cu *sound* unic – ne încredințăm Terian, care nu uită să facă (și) istoricul controverselor în jurul afilierii „subiectivului” Călinescu. În speță, aceleași trăsături – strălucirea stilului, formulele insolite, spectaculosul uz al metalepsei critice – sunt apreciate diferit, după simpatia evaluatorului: „ca semne ale inconsistenței reflexive sau ale inconsecvenței morale, ori, dimpotrivă, ca indicii ale unei înzestrări critice de excepție”.

Felului în care s-a edificat mitologia în contul acestei personalități îi sunt rezervate multe pagini, iar parcurgerea lor, cu un sistem de note acribios, constituie în sine un merit, pentru că detașarea, cuplată cu inaderența temperamentală, domină discursul. De altfel, când explorează moștenirea călinesciană, criticul de la Sibiu își manifestă scepticismul în raport cu posibilitatea resuscitării complexe gesticulații călinesciene, într-o epocă în care binomul patetism-enciclopedism nu prea mai are spațiu, sau, dacă are, nu dispune de vizibilitate, care revine pragmaticilor. Este evident dotat A. Terian pentru perspectivarea și modelarea excursului biografic (vorbim de biografia operei critice, nu de acumularea biografemelor, iarăși prilej, cum știm, de mirări și iritări): e convingătoare și atractivă, inclusiv pentru un istoric sau un sociolog, descrierea modului în care s-a ajuns de la sintagma „divinul critic”, instrumentată de Eugen Barbu, la „hulitul critic”, aspect dezagreabil constatat de Nicolae Manolescu pentru anii postdecembriști, în condițiile în care arena unde se dispută meciul dintre călinescieni și anticălinescieni e destul de aglomerată, cu nervozități și absurdități în ambele tabere.

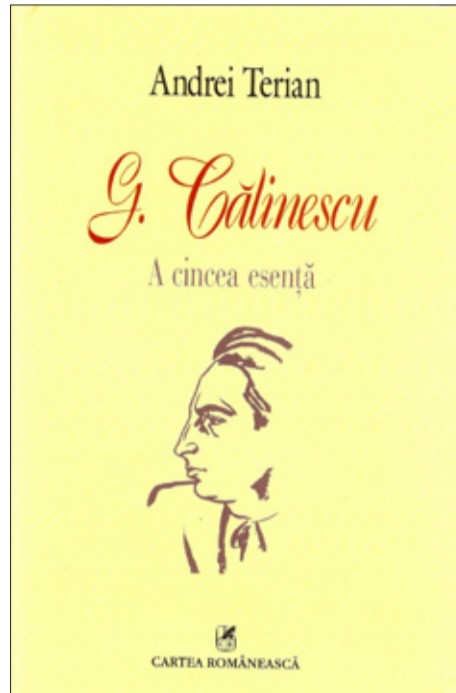
Pentru a sesiza întreaga tensiune existentă, imposibil de sublimat, între om și opera sa ar fi suficient să ne amintim de portretul făcut de Lovinescu (în *Mutația valorilor estetice*, din 1929), unde recunoașterea explicită a talentului e completată astfel: „suflet neliniștit de obsesii nesănătoase, care par, totuși, a se potoli, spirit combativ și tenebros, văzând îngeri în seninul zilei și râvnind laudabil la «autoritate», deși face totul ca să o sperie”. Imediat

se declanșează discuțiile în jurul noțiunii de *gust*, greu de circumscris, subiectul rămânând o mină de aur la suprafață pentru empiriști. Problematicele sunt, însă, aceeași, și transpare în tot volumul: de unde luăm valorile prin care avem pretenția de a statua alte valori, ce validitate au instrumentele critice, fie ele și inspirate metafore epistemologice, când decretăm o carte drept „bună” sau „proastă”, cum ne legitimăm atunci când, cvasi-sacerdotal, discernem între capodoperă și lucrul pasabil. Științele zise exacte survolează acest peisaj „neșezat” prin invocarea *normelor*; și literații și-au dorit asta, cu un vâr de lance în persoana lui Mihail Dragomirescu, să zicem, dar poate cel care are viză „doar” pentru zona esteticului, artisticului în sens larg, să vorbească fără temeri despre *norme, reguli*, și, în principiu, despre *sistem*? În jurul unei atari interogații se rostește întreaga carte, pentru că lucrul care l-a frământat cel mai mult pe Călinescu îl neliniștește și pe exegetul său cel mai proaspăt, ca, de altfel, pe oricine se apropie îndeajuns de ideea de creație.

*Divinul* a dat un răspuns, oscilant, ce e drept – dar e posibil altfel? – pomenind de căutarea celei de-a *cincea esențe*, pomenită de Platon, în *Timaios*, dar și de Aristotel, în *Fizica* sa, și percepută drept conceptul tractant al întregii literaturi. Așadar, am avea un soi de struțo-cămilă platoniciano-aristoteliciană, care postulează, pe două voci simultane, altitudinea absolută a „poeziei” (în sens crocean), „talentului”, „inefabilul”, un „nu-știu-ce”, pe de o parte, dar și aspirația neostoită la „organizațiune”, la „structură”, la „umanități canonice”, pe de alta. În Călinescu coexistă ambele atitudini, și procedurile lor, în loc de a intra în coliziune, se completează: când aristotelicianul se vede expus, *recte* nu poate dovedi expertiza „exactității” formulei, este ajutat, cam în stilul în care generatorul se activează automat în cazul penei de electricitate, de platonician. Acesta apare la timp și găsește soluții ce fac deliciul esteților, dar îi dezamăgește, întrucâtva, pe aceia cu formație mai analitică, eventual de expresie anglo-saxonă (printre care Andrei Terian se prenumără, arătându-se bun cunoscător al lui Rorty, Putnam, Hayden White etc.). Așa s-a întâmplat ca *Amintirile din copilărie* să fie „inventate” ca gen *sui-generis*, ca Goga să funcționeze sub genericul poet „pur”, ca Sadoveanu să fie, concomitent, prozator „specific” și „mare”. Unde, mai târziu, a descris mecanismele naratologia structurale, Călinescu a pronunțat verdictul de „inanalizabil”, uimindu-și și admiratorii, și de-tractorii. Dar asta nu înseamnă că i se poate reproșa nedescoperirea structuralismului, ci doar că a fost presat de prejudecățile sale antiformaliste. Oricum, acuza care a planat dintotdeauna, aproape, dar mai accentuat acum, când interpretantul acesează mai ușor noile metode, este, tehnic, vorbind, imaginarea unei întregi literaturi române originale, ca un „fond fără forme”.

Monismul crocean – căruia i-am putea spune liniștit și esențialism – a avut, pare-se, o influență decisivă în restricționarea oricărei ipoteze de a organiza, transmonografist, valorile estetice. A configura un specific național constituie, de bună seamă,

## G. Călinescu și demonul sistemului



un act nobil și solicitant, dar a insista pe categorii unicizante, în răspăr cu modernismul emergent (și nu e vorba numai de reacție la Lovinescu, ci de *forma mentis*), ne amintește de exagerările pioase ale unui Cantemir, care, în *Hronicul...* său, îi califică pe români nu numai ca descendenți ai lui Traian, pe urmele lui Costin, dar mergea suplimentar în timp și îi făcea, prin povestea lui Eneas, urmași ai troienilor.

Pentru Călinescu, există „români puri fără discuție”, adică Eminescu, Maiorescu, Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu și Bлага, convergenți prin „regresiunea spre civilizația de mod arhaic”. Mai e o jumătate de pas până la ideea „vechimmii imemorabile” responsabilă de anumi-tă pasivitate în fața Istoriei, iar Călinescu îl face, decretând: „...teoria primitivității noastre trebuie să cadă. *Noi nu suntem primitivi, ci bătrâni*”. Derivă, de aici, alte caracteristici care ne-ar „recomanda”: muțenia, ritualitatea, „fatalismul energetic”, anticadinismul, „sila de străin”. Despre acest set de monede curente în discursul nostru identitar s-a pronunțat Mircea Martin, în *G. Călinescu și „complexele literaturii române*, și, mai nou, Eugen Negrici, în *Iluziile literaturii române*.

Proiectele cognitive rulate, în ultimele

decade, de sociologi și de antropologi au infirmat, în mare măsură, posibilitățile de a realiza portrete psihoetnice sustenabile, fără riscul de a derapa în rasism și alte maldii ale unui discurs autolegitimant luat de valul patriotismului. Astfel că, referindu-se la râvna unicizantă a părintelui lui *Domina bona*, Andrei Terian se simte îndreptățit să afirme: „...în realitate, asemenea constructe rămân niște iluzii. Căci «inefabilul» călinescian nu e ceea ce se află dincolo de orice formă, ci doar ceea ce se află dincolo de formele criticii sale [...]. De aceea, marea eroare a lui Călinescu nu este că a crezut în existența unei «a cincea esențe»: ci că, presupunând-o ca dat aprioric, s-a dispensat din capul locului de sarcina de a o mai explica prin «forme» și, integrând-o astfel în sistemul său critic cu titlul de *credo quia absurdum*, a transformat-o în premisă majoră a judecăților sale de valoare”.

Unul dintre meritele substanțiale ale lui Terian (dacă nu cumva primul) trebuie căutat în dezinvoltura doctă activată pentru a numi întrebările dificile și pentru a aproxima răspunsuri, unele segmente din carte dobândind caracter de cvasipionierat în context. Este cazul procedurii de *reconstrucție* a sistemului critic călinescian. Dar un punct nevralgic, unul veritabil, este depistat în ipoteza analizării *Istoriei...* ca metanarațiune, mai lesne de înfăptuit, dar și ca narațiune, aspect provocator de dileme. Posibilitățile de „narativizare” a unui material destinat câmpului axiologic – cu alte cuvinte, unghiurile de eventuală distorsionare – se dovedesc extrem de bogate, iar Terian le contabilizează, ilustrându-le copios.

Una peste alta, ni se oferă cea mai extinsă descriere a „romanțului” etnocentric forjat de Călinescu. Însă Andrei Terian este abil și atent la multe alte capitole: teza sa e plauzibilă, are soliditate conceptuală, e construită cu o empatie rece ce dă bune rezultate în partea finală, lipsită de elansări din genul prognozelor ordonate liric. Maturitatea autorului e vădită și nu avem decât să ne dorim duplicarea lui Terian în mai mulți tineri „persecutați”, benign, de conducătorii lor de doctorat, până la a produce, din prima, o carte fundamentală.

### Dialoguri și fantezii în jazz

În sala Filarmonicii de Stat „Oltenia” din Craiova a avut loc, în 15 martie a.c., un recital de excepție susținut de Ion Caramitru și Johnny Răducanu, intitulat *Dialoguri și fantezii în jazz*, în care muzica se îmbină armonios cu textul poetic.

*Dialoguri și fantezii în jazz* este o continuare a suitei de spectacole de teatru poetic, susținute de actorul Ion Caramitru, și face parte din proiectul *Voci și spectacole memorabile* realizat de UNITER și Radiodifuziunea Română.

Pianul lui Johnny Răducanu și vocea lui Ion Caramitru au încântat spectatori impresionati de repertoriul din care n-au lipsit versurile poezilor Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, Petre Stoica, Dan Verona, Miron Radu Paraschivescu, Ana Blandiana, Lucian Avramescu ș.a.

Ajuns la vârsta de aproape 80 de ani, celebrul jazzman Johnny Răducanu, autor al câtorva albume monumentale, cel mai recent fiind *Inside Stories – Jazz Poems*, alături de cunoscutul actor Ion Caramitru au oferit un spectacol memorabil.

Red.





## Efigia unui pionier cultural (Lui Adrian Marino la cinci ani de la dispariție)



Monica  
SPIRIDON

În alt timp și pe alt continent, Adrian Marino ar fi desțelenit probabil pământuri virgine, în vestul sălbatic. În România, pe tot parcursul vieții a făcut aproximativ același lucru: muncă de pionierat cultural. Masca încrunțată a cercetătorului aulic, muștrându-și confrății lenevoși cu buzduganul pe la fâlci ca Vodă Tomșa, a ascuns întotdeauna în fapt fizionomia exaltată a colonistului care a domesticit, a îngrădit, a parcelat pe cont propriu un teren neprimitor și arid, silindu-l să rodească.



În urmă cu aproape trei decenii, când Adrian Marino abia îl făcuse public, proiectul unui studiu monumental, care să epuizeze sistematic și istoric ideea de literatură în conștiința occidentală, în toate articulațiile sale esențiale, părea – în cel mai bun caz – o aventură donchișotească.

În anii care au urmat, am fi fost mai degrabă surprinși dacă vreun inconvenient oarecare ar fi întrerupt tactul regulat de apariție al volumelor sale, intrat de mult – de ce n-am recunoaște-o? – în ritmurile definitorii ale normalității noastre culturale. Mai întâi *Hermeneutica...*, după aceea, rând pe rând, episoadele *Biografie...* Dintre acestea, ultimul are un loc aparte, plasându-și în mod revelator antenele în contemporaneitate.

Pentru cei mai puțin familiari cu schemă proiectului, ansamblul este un tablou al lui Mendeleev *sui generis*, unde fiecare op publicat își are locul prestabilit, căsuță vidă. În sistematica teoreticianului clujean, ideea de literatură este mai întâi circumscrisă hermeneutic și după aceea, proiectată istoric. Ar fi urmat ca un *Dicționar* – din nefericire rămas în șantier – să teaurizeze roadele acestei dinamici conceptuale, grație căreia ideile capătă chip și, mai cu seamă, dobândesc un destin.

Ce rezultă de aici? Mai întâi, că încă din antichitate se prefigurează toate elementele tari, paradigmatiche, alcătuiind sâmburele noțional al domeniului. Fie că ne place, fie că nu, toate noutățile radicale și cu pretenții iconoclaste care au ocupat, rând pe rând, prim planul scenei culturale, sunt în realitate universalii ale câmpului ei categorial și, prin urmare, pre-există în matca originară.

Ca o consecință inevitabilă a extensiunii semantice a literaturii – conștiința tot mai acută a diferitelor (fie și în perimetrul genului proxim) perpetuează beligerantă dintre o serie de tradiții și de modernități succesive, declanșând o criză potențială, cronicizată, a ideii de literatură.

Să mai adăugăm că, prin poziția strategică adoptată, Adrian Marino își asigură echidistanța față de extremele domeniului în care e obligat să se miște. La un antipod, esențialismul (cu nelipsite conotații metafizice). La celălalt, relativismul absolut, când nu de-a dreptul nihilismul, în care eșuează azi teoriile intransigente ale receptării.

Din unghiul în care se plasează autorul, se văd foarte clar drumurile pe care deambulează discipline precum critica sau teoria literaturii, stilistica, retorica sau literatura comparată. Ca și rețeaua fină a intertextualității culturale, în care ele ființează simbiotic cu discursul intelectual (moral, religios, științific, filosofic și, nu în ultimul rând, politic) al unei epoci anumite.

După cum se poate observa, în epicentru problematic al sintezei lui Adrian Marino euația stabilitate/nemișcare, sau dacă vrem, previzibil/impvizibil se dovedește un subiect de actualitate fierbinte. Din perspectiva axiomelor post-moderniste, secolul nostru plasează astfel de raporturi sub semnul unui veritabil proces al rațiunii istorice.

Modernitatea a mizat, cum se știe, pe o serie de narațiuni explicative scontând, în planul practic dar și în cel creator, pe devenirea infinită și pe motorul progresului. Contenciosul cultural al *sfârșitului istoriei* e destul de cunoscut la noi. Adrian Marino nu-i semnalează decât premisele speculative și mai ales consecințele pentru domeniul în discuție – în speță, literatura. În consonanță cu o tradiție care îl include neapărat pe Max Weber, ca și pe Heidegger sau pe Claude Lévi-Strauss, Alexandre Kojève, urmat de politologul Francis Fukuyama resuscitează, de fapt, cu mare tam-tam, utopia hegeliano-marxistă a lumii perfecte, care ar urma să pună capăt convulsiunilor istoriei. Din perspectiva dialecticii paradigmatiche pentru care optează metodo-logic Adrian Marino, așa numitul sfârșit al istoriei devine o simplă ficțiune speculativă. Și mai ales o ipoteză netransplantabilă pe terenul culturii, unde – destinul literaturii o demonstrează cu brio – regula jocului rămâne permanent aceeași: tensiunea dintre actualitate și actualizare, rotirea ciclică, sub semnul unui arhicunoscut adagiu, conform căruia *Tot ce a fost va mai fi*.

Lucrurile nu stau altfel nici în convulsionatul secol XX, timp al unor premiere absolute la scara istoriei, orice s-ar spune. Și, totodată, vreme marcată tragic de un veritabil sindrom al excesului: revoluția bolșevică; revoluția socialist-naționalistă mussoliniano-hitleristă; noile religii ai căror zei tiranici au fost Marx, Engels, Mao, Lenin sau Stalin; în fine, tehnologiile perfecționate ale crimei planetare, nazismul și comunismul – speculând, de altfel, o serie de mituri comune: tinerețea, elanul vital, puritatea, intransigența, omul nou s.c.l.

În fond, Adrian Marino își lichidează conturile cu unul dintre cele mai tulburi și mai controversate veacuri din istoria modernă. Printre invențiile sale absolute, acest timp cu o certă vocație a liminalului prenumerează totalitarismul și forma sa superlativă: lagărul de concentrare. Spiritul vremii își lasă amprenta asupra destinului ideii de literatură. Reflex literar al intoleranței și

al totalitarismului, radicalismul agresiv ia locul relativismului, contrazicând logica internă a matriței (coexistentă, sincronismul, concordia, legea lui si/ si).

*Dar, dacă își iese cu violență din fire, literatura nu-și iese totuși în nicio privință din matcă.* Datele acumulate de cercetătorul clujean o atestă fără puțință de dubiu. Paradoxul este numai aparent. Dincolo de el, logica sistemului categorial proiectat de Adrian Marino funcționează absolut ireproșabil.

Formal, radiografia prezentului păstrează tipicul cunoscut. Coloana vertebrală a întregului rămâne polaritatea *autonomie/heteronomie*, cele două orizonturi utopice între care literatura a pendulat istoric. Numai că, din motive explicabile, cartea trădează un dezechilibru strategic în beneficiul polului heteronom. Spun *din motive explicabile* fiindcă cenzurile comuniste din est și în mare parte și tabuurile instituite de stânga intelectuală din vest au blocat tratarea proba și detașată a *sindromului heteronom*, incluzând printre altele teoretizarea literară de stirpe marxistă, raporturile literatură/societate, literatură/ideologie, literatură/politică ș.a.m.d. Unul dintre meritele de căpetenie ale lui Adrian Marino este exact abordarea cu ținută academică și cu răceala științifică de rigoare a acestor chestiuni fierbinți.

Așadar, în secolul XX ca și altădată, cele două câmpuri de forțe contrare își dispută îndârjit identitatea literaturii. Până aici nimic neobișnuit. Și totuși...

Ceva cu totul nou apare acum: intransigența dogmatică a adevărilor propovăduite de ambele tabere, alura profetică a măștrilor lor. Un model intolerant de gândire, dublat de o dicțiune autoritară a ideilor grevează înțelegerea literaturii, de o parte ca și de cealaltă.

Ca și în epocile precedente, ideea de literatură face joc dublu pe cele două planuri principial opuse de referință – specificul și heteronomia. Între cele două orizonturi-limită șpagatul este maxim. Cu toate acestea,

în scenariul istoric construit de Adrian Marino, secolul trecut nu este un mutant. Schimbarea contemporană de paradigmă își află rădăcinile în tendințele schizoide înscrise în gena celor două veacuri precedente. Inițiată deja în timpul luminilor, bifurcarea între estetizare și heterogenie tinde spre antinomie abia în veacul următor.

În cel de-al doilea volum al *Biografie*, Adrian Marino demonstrează convingător că poezia pură și, respectiv, determinismele implacabile (de tip rasă, mediul momentul) devin emblematice pentru un secol al contrastelor în toate privințele.

Sub presiunile contextuale enorme ale epistemei contemporane, polarizarea în cauză opune formalismul agresiv, de o parte, ideologizarea ofensivă, de cealaltă. La prima vedere, înțelegerea și definirea literaturii în secolul trecut stă sub semnul noului: „El constă – explică autorul – într-o enormă polarizare: radicalizarea și reduționismul accepțiilor fundamentale, pe de o parte; o criză profundă a ideii de literatură și a posibilității definiției sale, pe de alta. Între aceste două extreme, sensurile și semnificațiile tradiționale par strivite, marginalizate, banalizate. Reducționismul domină toate marile accepții ale ideii de literatură, practic, toate compartimentele sale, de la specificitate și autonomie, la heteronomie, determinism și criticism teoretic. Toate se vor, se proclamă, unice, exclusive, indiscutabile.“

La polul heteronom, simptomele tipice poartă nume – vai! – familiare nouă: *determinismul, militantismul, pan-ideologizarea literaturii*. În acest punct, Adrian Marino se vede obligat să se situeze în perspectiva apropielului.

Deși privește dinlăuntru, teoreticianul nu pare deloc stânjenit de lipsa distanței, reușind o performanță notabilă: volumul penultim al *Biografie*... reprezintă deocamdată, după știința mea, la noi, prima tratare sistematică și cu sânge teoretic rece a dogmelor literare de stirpe marxistă: o redimensionare și o demistificare a lor.

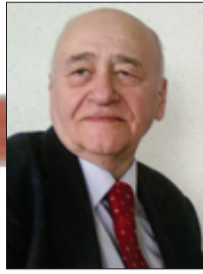
### ARRIVĂ SENTIMENTALĂ



Adrian Marino, Al. Piru, Florea Firan, Nicolae Gheran și V.G. Paleolog la Sesiunea de comunicări științifice dedicată lui Al. Macedonski (Craiova, 11-17 mai 1970)



Confruntări

Ovidiu  
GHIDIRMIC

## Înțelepciunea practică

Cea mai înaltă virtute umană este *înțelepciunea*. Numai că drumul spre *înțelepciune* este foarte greu și este echivalent cu calea spre desăvârșire. Puțini oameni ajung la *înțelepciune* și numai odată cu vârsta, cu acumularea experienței de viață. În tinerețe, mai cu seamă nu avem cum să devenim înțelepți. Suntem prea plini de viață și dornici de-a trăi viața sub toate formele, frenetic, de a nu lăsa nicio plăcere să ne scape. Or, *înțelepciunea* presupune tocmai înfrânarea dorințelor, a poftelor și a ambițiilor, de tot felul.

Balzac are o splendidă povestire alegorică: *Pielea de sagri*, cu un profund substrat moral și filosofic. Cu cât avem mai multe dorințe și încercăm să ni le îndeplinim, să le epuizăm, ni se scurtează și viața, întocmai ca o „piele de sagri“.

Altfel spus, în limbaj stilistic, „piele de sagri“ este o *metonimie a dorinței*. Excesele, de orice natură, sunt dăunătoare. Nu există decât o singură cale spre *înțelepciune*: cea a ascezei și a reflecției și meditației. De aceea, înțelepții, din vremurile străvechi, se refugiau în pustiu, se izolau de lume și reflectau asupra sensurilor și rosturilor existenței. Așa au procedat marii profeti ai umanității: Buddha și Christos.

După ani de reflecție și de meditație, petrecuți în pustiu, supunându-se de bunăvoie, canoanelor ascetice, se întorceau și predicau semenilor propria lor învățătură sau doctrină. Așa s-au născut *budismul* și *creștinismul*, doctrinele morale cele mai apropiate de idealul de perfecțiune, desăvârșire. Tehnicile și practicile budiste și taoiste nu își propun altceva, decât purificarea morală și dobândirea *înțelepciunii*. *Epicureismul* minor și grosier nu este, în ultimă instanță, decât o dovadă de vulgaritate și superficialitate. Sunt oameni care se laudă cu petrecerile și dezmăturile lor, în loc să se rușineze.

*Înțelepciunea* nu este totuna cu inteligența. Aceasta din urmă este o calitate inferioară *înțelepciunii*. Există mulți oameni inteligenți – de o inteligență remarcabilă sau chiar excepțională, neobișnuită, ieșită din comun – dar care nu ajung, niciodată, să fie înțelepți. Ce mare păcat! Acestea sunt limitele firii omenești, cu slăbiciunile ei, inerente.

*Înțelepciunea* este o categorie morală specifică Orientului, adică tocmai acelei părți a lumii, în care s-au născut marii înțelepți și profeti, din calendarul umanității. Cu toată civilizația sa înaintată, Occidentul a ajuns, mai rar, la *înțelepciune*. Și aceasta pentru că Occidentul a mers până acolo, încât a încurajat chiar un anumit tip de *inteligență*: demonică, luciferică; istoria o demonstrează copios. Este de ajuns, să reamintim cele două conflagrații mondiale. Acestea sunt exemple cum nu se poate mai concludente despre urmările, nedorite, ale neprețuirii *înțelepciunii*.

*Inteligența* poate fi de două feluri: *benefică* și *malefică*. *Înțelepciunea* este și ea tot de două feluri: *teoretică* și *practică*.

Aristotel făcea distincția între *înțelepciunea teoretică* („sophia“) și *înțelepciunea practică* („phronesis“). Sunt oameni care știu ce înseamnă și în ce constă *înțelepciunea* (și aceasta este, totuși, mare lucru), dar nu pot să o pună în practică. Pentru că cel mai greu este să realizezi *înțelepciunea practică*. Nu este suficient să știi ce înseamnă a fi înțelept. Acesta este idealul de desăvârșire umană, pe care numai profetii, probabil, că l-au atins. Stagiritul mărturisea, cu supremă sinceritate, despre sine – cea caracteristică a spiritelor superioare – că a reușit să dobândească și *înțelepciunea practică*, adică să trăiască și să se comporte ca un înțelept.

Căci, ceea ce îi împiedică chiar și pe oamenii supradotați să ajungă la *înțelepciunea practică* este *orgoliul inteligenței*.

În urmă cu aproape un veac, prozatorul englez W. Somerset Maugham publica romanul *The Moon and Sixpence*, inspirat din viața celebrului post-impressionist Paul Gauguin, cel care părea să o lume pentru a se realiza, ca om și artist, într-alta.

Adrian Sângeorzan, nume important al diasporei culturale românești din New York, recuperează, în volumul bilingv *Anatomia Lunii / The Anatomy of the Moon*, momentele decisive ale unei experiențe asemănătoare. *Continuum*-ul său poetic exersează un lirism al memoriei peste care se așterne pulberea fină a melancoliei, dar și praful tragic al Gemenilor. Nu este vorba însă de reverii provocate în urma derulării itinerariilor trecutului, ci de notații care valorizează prezentul ca revers, până la urmă, coincident. De la primele acorduri se impune constatarea că principiile contrapunctice și repetitive guvernează o artă a fugii (la propriu și la figurat) dezvoltată pe tema selenară, recondiționată în termenii modernității târzii.

Disputat între poezie și proză, autor, până acum al volumelor de versuri *Pe viu*, *Tatuaje pe marmură*, *Voci pe muchie de cuțit* (în colaborare cu Carmen Firan), *Peste linia vieții* și al romanelor *Cercul din fața casei* și *Vitali*, Adrian Sângeorzan nu încetează să se întrebe, asemeni picturii ce căuta în primitivitate simplitatea bucuriilor originare, Ce suntem? De unde venim? Unde mergem? Răspunsurile se lasă îndelung așteptate, neliniștile, nedumeririle, contrarietățile, bulversările dureroase par să-l epuizeze, să-i ștergă orice zâmbet, fie el și sarcastic. Și totuși, rămâne certitudinea unei relații imponderabile cu *luna*, simbol al legităților universale ce orientează timpul și măsoară trecerea existenței individuale: „Dintotdeauna am crezut că Luna/ E legată de Pământ cu o sfoară/.../ Doar ea, luna, rămânea aceeași/ Și am înțeles singur că nu iese de niciunde/ Doar în sfoara aceea care o leagă de noi/ Credeam că într-o rază de soare.“

Refuzându-i-se adevărul vieții, captiv în malaxorul unei școli pervertite, sufletul ingenuu descoperă dimensiunea ontologicului pe cont propriu: „Cândva prin clasa treizecea am încercat s-o întreb Ce-i cu luna. Dacă luna ce se învârte-n jurul nostru/ Își scurtează cumva sfoara/ Teorie după care într-o zi ne va cădea în cap/.../ Taci, taci, ieși afară provocatorule, a strigat învățătoarea!“.

Sunt anii în care urmele ordinii ancestrale (când bunica mai spală rufele și mai scoate încă din cuptor cozonacii) sunt șterse cu brutalitate de teroarea noului regim. „Bunul obicei“ este păstrat din ce în ce mai greu, dereglările sociale, degradarea generală sunt resimțite ca pierderi esențiale, potențând, de timpuriu răzvrătirea: „Încă nu apucaseră să facă blocuri de beton/ Stăteam într-o casă de cărămidă cu WC-ul în curte/.../ Tata se ducea la pescuit în costum și cravată/ Și ne spunea că peștii meritau tot respectul/ Pentru neamestecul lor/.../ Apoi ne-am mutat la bloc/ Tata mergea la pescuit îmbrăcat neglijent/ Eu creșteam porumbei călători/ Pe care-i sfătuia să nu se mai întoarcă“.

Credințele, speranțele, visele se prăbușesc în fața unei istorii ce sabotează candoarea funciară: „La 18 ani uitasem de lună și de așa ei/ Priveam trist globul prin ochiul lui Gagarin/ Și-al americanilor care pășiseră pe ea/ Fără să tragă nicio concluzie“. („Până la urmă vor trebui să ne spună/ De ce nu mai sunt trimiși pe lună oameni“, ricanează poetul!). Fondul pasional deznădăjduit se acumulează treptat în pagini de jurnal liric, versurile având un evident grad de narativitate. Retorica evenimentială recurge la omologii și recurențe (medicul este un preot ratat) necesare definirii stării deceptivă provocate de conștiința prezenței traumatizante a imensului spital care devine țara întregă: „Istoria se îmbolnăvise și ea de gută/ Și zăcea într-un salon de 20 de milioane de paturi“. „Viitorul luminos“, în postistorie,

aparține doar celor ce vor veni „coborând liniștiți pe sfoara lunii“. O lună care și-a schimbat anatomia umplându-se „de pete, cratere și oase ce ieșeau afară din ea“.

Poetul vede pretutindeni semne premonitorii, și atunci când evadează spre libertate, și în anii când „se ocupă din greu cu rămasul în America“. Șocul emigrației este resimțit ca anulare a identității: „Apoi mi-au adus sec la cunoștință că sunt caucazian./ Că nu există spațiu mioritic pe nicio hartă/ Că au nevoie de ciobani și nu de doctori/ Că am făcut bine că m-am lăsat de fumat/ Că ar fi bine să învăț engleza și nu să cânt la fluier...“, iar supunerea la noua religie a banului echivalează cu un gest de autoflagelare ironică: „De cum mi-am revenit am încercat și eu să ajung milionar./ Părea o datorie patriotică ca imnul cu mâna pe coaste./ Dimineată la deschiderea bursei ne sădeam visele adânc în asfalt/ Și ne rugam unui zeu cu barbă și celular/ Care locuia în vârful unui zgârie nori“.

Încercării artificiale de a-și regăsi, prin analiza ADN-ului, sinele („Încercând să aflu cine sunt/ Le-am trimis într-un plic sigilat o bucată din mine“), eul îi opune amintirea unei ereditate, plugul bunicului care „a tras o linie dreaptă pe cer/ Îndemnându-mă să merg înainte, să nu-mi fie frică“, precum singuraticul/hieraticul plugar argehizan care „duce către cer/ Brazda pornită-n țară, de la vatră“.

Departate de a fi un „ceteraș al plaiului“, Adrian Sângeorzan profesează aici o gramatică devoțională, revendicând repere necesare supraviețuirii într-un context atroce, fie că vorbește de imaginea infernului dantesc sugerată de călătorii metroului, de implozia Turnurilor, de blocajele crizei sau de sentimentul caruselului trezit la contemplarea aceluși „bonzai al emigrației“ care este arborele din fața casei din Queens.

Tot repere pot fi considerate ecourile intertextuale de care poetul nu se dezice cu ușurință. Pe armura europeană sunt gravate, alături de „turma visurilor“ eminesciene („la marginea lunii/ Se desprind aisberguri albe/ Ale căror vâruri, dacă te uiți doar cu-n ochi/ Se văd trecând pe râu în jos/ Ca o turmă de oi tunse“) și un fel de „păș – păș“ sorescian („Îmi voi scoate pantofii de plumb/ Și am să mă cațăr ușor pe șireturi/ Ca pe niște frânghii de salvare/ Aruncate din cer“).

Salvarea, proiectiv consolator, este căutată într-un topos vizionar, readucându-l în memorie pe Gauguin: „O insulă în Pacific în curs de formare/ Mi-e desemnată în avans./ Câteva valuri îmi poartă acolo numele/ În buzunare-mi încolțește sămânța viitorilor palmieri“. Mărturisirea poetică, sinceritatea, pudoarea și directetea confesiunii au un sens redemptiv, chiar într-un registru de alarmă.

### Cărți primite la redacție

- Mihai Fircă, *Dinastia ticăloșilor*, Ed. Aius, Craiova, 2010, 200 p.
- Ion Deaconescu, *Garderobierul*, [proză], Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2009, 166 p.
- Sorescu. Caiet îngrijit de Constantin Barbu, Craiova, Contrafort, f.a., 552 p.
- Mircea Moisa, *Individualități și comunități – mărturii și mărturisiri*, Ed. Cellina, Craiova, 2009, 244 p.
- Marius Dobrescu, *Drumul speranței*. O cronică a comunității albaneze din România, povestită de ea însăși, Ed. Privirea, București, 2009, 290 p.
- Iuliana Ivan, *Moartea florii de iasomie*, micropoeme în stil haiku, Ed. Papirus Media, București, 2008, 122 p.
- Aurelian Zisu, *Ion Caraion. Sfârșit continuu I*. Poezia, Ed. Aius, Craiova, 2009, 358 p.
- Antonio Sandu, *Dimensiunile etice ale comunicării în postmodernitate*, Ed. Lumen, Iași, 2009, p. 220.





Exerciții

Irina  
MAVRODIN

## Incipit

Am scris și am publicat cândva un eseu cu un titlu care era o întrebare: *Ordinatorul – un nou autor și o nouă literatură?* Descriam în el mai mult relația mea cu mașinuța Olivetti, la care îmi scriu – cam de la începutul anilor 1970 – toate textele, în afara poemelor, pe care le scriu întâi de mână, aproape întotdeauna (deci: *nu* întotdeauna).

Tendința, tot mai accentuată, de a-mi scrie și poeziile la mașina mecanică de scris, a apărut, cred, odată cu hotărârea, mereu amânată, de a trece de la scrisul cu mașina la scrisul cu ordinatorul. Spun „hotărârea”, pentru că au trecut câțiva ani buni de când am, în camera mea de lucru, un ordinator conectat la Internet, și eu tot într-o situație tranzitorie mă aflu.

Dar – ciudată stare! – am sentimentul că perioada de *trecere către* aproape s-a consumat, că ordinatorul, ca un mic animal de companie ghemuit într-un colț al camerei (simt parcă nevoia să-i dau și un nume, dar încă nu m-am decis care), îmi este, în sfârșit!, familiar, și că pot să mă încredințez lui cu totul, abandonând-o pentru totdeauna pe biata Olivetti, cu avantajele și cu dezavantajele ei cu tot.

Într-adevăr, ciudată stare: e ca și cum aș simți, aș ști că mai există cineva în casă, o ființă care respiră ușor în cotlonul ei, și care, în orice clipă, va răspunde prompt la comenzile mele, ca un cățeluș fidel.

Încă sunt la *începutul* acestei experiențe, cu alte cuvinte nu mă descurc încă foarte bine și adeseori rămân perplex în fața unei noi situații create pe ecranul multicolor, care are parcă un fel de autonomie, niște inițiative cu totul imprevizibile, care se ridică în calea mea ca tot atâtea bariere. Și atunci revin la bătrâna Olivetti, căci termenul de predare a cărții sau a articolului la care lucrez este tiranic, trebuie respectat, el nu ține seama de „hachițele” (pe care nu știu să le stăpânesc) ordinatorului meu.

Vreau să consemnez aceste stări ale mele, pentru că mi se par importante pentru o *poietică* a literaturii care ar descrie următoarele stadii în evoluția operei unui autor: scrierea de mână; dactilografierea; scrierea la ordinator. Sau, dimpotrivă, scrierea la ordinator, directă sau după ce s-a trecut prin stadiul mașinii de scris mecanice.

Mi se mai întâmplă ceva interesant. Căutând un titlu pentru noul volum de poezie, mă joc pe hârtie cu pixul, scriind o mare listă de titluri, pe care simt nevoia să le *văd*. Nu-mi este suficient să mi le imaginez, vreau să le traversez, să le posed cu adevărat, prin *acțiunea de a le scrie cu mâna*, pe hârtie, nu cu ordinatorul.

Aleg întâi un titlu, apoi altul, mă opresc – cred că nu-l voi mai schimba – la un al treilea: *Începutul*. De ce l-am ales pe acesta? Nu s-a produs oare un fenomen de sinestezie cu starea mea de proaspăt, nemaicunoscută exaltare pe care o am lucrând, ca o începătoare, cu ordinatorul?

Alerg spre colțul unde respiră misterios micul animal și încep să scriu în neștire: *Începutul*, în italice. E ca și cum mi-aș confirma și mi-aș semna de tot atâtea ori alegerea și e și ca un nou botez al meu într-ale ordinatorului.

Cine nu este un profesionist al scrisului nu va înțelege probabil această mărturie poietică a mea, găsind-o poate mult prea naivă, înduioșător de naivă. Dar tocmai această naivitate îi dă – cred – farmec și valoare, fiind o dovadă de autenticitate.

Acum aștept să mă văd evoluând, schimbându-mi eventual modul de a scrie (în sensul radicalizării unor bune trăsături actuale, sper), datorită multiplelor și rapidelor modalități care-mi sunt oferite de noua mea „logistică”. Îmi dau seama că distanța dintre mine și text crește, și trebuie să veghez cu mare atenție la ceea ce poate deveni o primejdie pentru ritmul pulsionilor mele scripturale.

Am reușit să intru (să fac saltul) într-un *Incipit*, într-un *Început*, al cărții (titlul este acest *incipit*, care dă tonul întregului text, texturi, țesături care urmează), al unei noi perioade din viața mea de scriitor, dar pe cât e de greu să faci acest salt, pe atât de greu este, de asemenea, să te menții în noul spațiu scriptural pe care l-ai cucerit sau, mai exact, în care te vezi proiectat de o forță pe care nu știi cum s-o numești. Numele ei este, poate, *Ordinatorul?* Răspunsul meu rămâne suspendat între un *da* și un *nu*.

O idee

Adrian  
CIOROIANU

## Iranul – de la Nicolae Ceaușescu la Barack Obama

Deloc paradoxal, Iranul a jucat un rol surprinzător de important în deprecierea regimului Ceaușescu din România anilor '80. Când spun aceasta, nu mă refer la ultima vizită în afară din cariera liderului comunist român – care s-a întâmplat să fie la Teheran, în decembrie 1989. Ci la detaliul că, în bună parte, criza generalizată economică și politică din acel deceniu al istoriei noastre a fost determinată și de un eveniment survenit în ziua de 1 februarie 1979: atunci, pe un aeroport din Teheran, o cursă *Air France* îl readucea acasă din exil pe aiato-lahul Homeini, cel care avea să declanșeze revoluția islamică în Iran, soldată în câteva luni cu instaurarea unei republici pe fundamente religioase (șahul Reza Pahlavi părăsise țara în ianuarie același an).

Una dintre consecințele directe, la scară mondială, ale revoluției iraniene a fost creșterea bruscă a prețului la petrol – așa numitul „șoc petrolier” din 1979, care a lovit ansamblul lumii occidentale. Dar au existat și beneficiari: printre aceștia, URSS de atunci – care, ca și Rusia de astăzi, era avantajată de creșterea prețului la petrol și gaze (materii prime de care dispunea din plin). Există istorici care leagă acest „șoc petrolier” (și surplusul aferent de bani pentru complexul militaro-industrial sovietic) de invazia în Afganistan pe care URSS o începea în decembrie '79.

Regimul Ceaușescu s-a aflat printre cei afectați de evenimentele din Iran (la care nu se așteptase<sup>1</sup>). România investise masiv în acel deceniu în industria petrochimică și atinsese un potențial de prelucrare mult mai mare decât cantitatea de petrol pe care-o extrăgea din solul propriu. Crescând prețul la petrol brut, amortizarea acestei investiții s-a amânat *sine die*. Mașinile românilor ca atare, construite în țară prin contracte cu firme precum *Renault* sau *Citroën*, au fost obligate să meargă din două în două duminici, iar în restul săptămânii făceau cozi în fața benzinăriilor.

La 31 de ani de la revoluția islamică, Iranul revine în atenția lumii întregi. În alegerile din anul trecut, regimul președintelui Ahmadinejad a ieșit învingător – dar opoziția la adresa sa s-a făcut simțită mai mult ca niciodată, ajungându-se la conflicte deschise în stradă. La ora la care scriu, o nouă rezoluție urmează să fie discutată în Consiliul de Securitate al ONU, cerând înăsprirea sancțiunilor către regimul președintelui Ahmadinejad de la Teheran. Până acum, puterile din Consiliul de Securitate nu au ajuns la o strategie comună: SUA vor sancționa dure, Rusia s-a opus inițial acestora, iar mai nou pare a le accepta, iar China rămâne încă potrivnică lor. Această diferență de ton are explicații economice: Iranul este un stat bogat, dar cu o economie subdezvoltată, iar cine va putea face afaceri cu el în următoarele decenii nu va avea decât de câștigat. Atât Rusia (vezi cazul rachetelor sol-aer S-300) cât și China au semnat sau doresc să semneze contracte



Marin Sorescu – Cvadratura cocoșului

importante cu statul iranian.

Sursa de nervozitate nu mai este, azi, prețul petrolului – ci industria atomică. E de notorietate faptul că Iranul s-a lansat, de ani de zile, într-un program nuclear – pe care el îl prezintă ca fiind unul civil și inofensiv, iar câteva importante state occidentale (precum SUA sau Marea Britanie) îl descriu ca având un potențial militar cert. În anul 2009 s-au descoperit probe solide că Teheranul construia o nouă (și secretă) uzină nucleară în zona sa muntoasă.

În paralel, Agenția Internațională pentru Energie Atomică (IAEA), susținută de SUA, Rusia și Franța, a propus Teheranului o variantă de compromis: Iranul își va putea construi reactoare civile, dar uraniul slab-îmbogățit (la 3,5%) de care dispune Iranul să fie prelucrat în afara țării (în Rusia sau Franța, de exemplu) și să fie adus acolo la nivelul mediu-îmbogățit de 20% care l-ar face folositor într-o uzină energetică. După luni de discuții sterile, nu s-a ajuns la un acord. Recent, în februarie a.c., Iranul a anunțat că a dat startul propriei sale încercări de a-și îmbogăți uraniul la 20%, într-o uzină nucleară din zona Natanz. În acest autentic război al nervilor, fiecare tabără are interpretarea ei: Iranul spune că acest nou prag de 20% are o motivație ce urmărește „dezvoltarea tehnologiei medicale”, iar Occidentul spune că un stoc serios de uraniu-20% va conduce Iranul mai repede către acel uraniu înalt-îmbogățit la 90% care e necesar pentru construcția unei bombe atomice<sup>2</sup>.

Reacția pe mai departe a Teheranului are consecințe multiple. Pe de o parte, criza dintre Teheran și lumea occidentală amână momentul (dorit de Occident) în care Iranul ar fi putut deveni un furnizor de gaze naturale pentru conducta Nabucco – ce rămâne un proiect foarte bun pe hârtie, dar inoperant câtă vreme nu-și găsește parteneri solizi printre țările cu bogate zăcămintele de gaz (altele decât Rusia). Apoi, Consiliul de Securitate al ONU poate înăspri, teoretic, sancțiunile – dar acestea pot juca pe termen scurt în favoarea președintelui Ahmadinejad, în măsura în care ar putea conduce la creșterea solidarității poporului cu regimul și la fragilizarea opoziției interne.

În al treilea rând, Iranul devine un reper în funcție de care președintele american Obama este judecat, la el acasă, ca fiind puternic sau slab. Sarah Palin – deja celebra ex-governatoare republicană și coechipieră a candidatului McCain la alegerile din 2008 – îl critică fără menajamente pe Obama și spune că un singur lucru i-ar mai putea schimba imaginea de lider ezitant: anume, să declare război Iranului mai înainte ca acesta să înainteze pe calea înarmării nucleare.

Ideea unei lovituri preemptive americane asupra Iranului are suporterii săi și în Israel – unde neîncrederea în Obama este și ea în creștere. Așa cum cele mai lucide analize o arată<sup>3</sup>, un atac occidental/american asupra Iranului nu ar face deocamdată decât să crească popularitatea lui Ahmadinejad în lumea islamică și să-i aducă aliați din rândul statelor arabe (care deocamdată îl privesc cu circumspecție).

Așadar, nimeni în acest moment (cu excepția Gărzilor Revoluției – sistemul militar-religios ce conduce, de fapt, la Teheran) nu are de câștigat dacă Iranul devine un stat nuclear: nici SUA, nici Rusia, nici Turcia, nici restul țărilor din zonă (mai ales Israelul). O bombă atomică *made by* Teheran va conduce, foarte posibil, la o cursă a înarmărilor la vecinii săi. Instabilitatea în Orientul Mijlociu va spori. Și abia apoi, pe acest fond, ar putea crește – iarăși – și prețul petrolului.

1 Fostul ministru Ștefan Andrei mi-a confirmat în câteva rânduri acest detaliu.

2 „Sanctions on Iran. And the price of nuclear power?”, în *The Economist*, nr. 9, 27 februarie a.c.

3 Fareea Zakaria, „Don't scramble the jets”, în *Newsweek*, nr. 9, 1 martie a.c.



## Istoria esențială a literaturii române

Ion  
BUZERA

## „Primul“ Radu Petrescu

Deși Adrian Marino îl consideră „un mărunț epigon călinescian“, **Radu Petrescu (1927–1982)** a fost un mare prozator român al secolului al XX-lea. Diarist și romancier de clasă, l-a avut ca model, cel puțin pentru un timp, pe G. Călinescu, dar, analizat la rece, e total diferit de cel care-l entuziasma pe când era student: atât pentru că a mizat imens pe jurnal, cât și în privința formulelor românești. Fie că și-a propus, fie că instinctul creator l-a îndreptat în alte direcții, Radu Petrescu numai „epigon călinescian“ nu e. Poate doar eseistica de tip comparatist din *Meteorologia lecturii* (1982) să fie, în parte, asimilabilă călinescianismului, deși Radu Petrescu ajunsese, și în această privință, la soluții personale.

Textul „fondator“ al autorului este *Sinuciderea din Grădina Botanică*, scris în 1951 și publicat în volumul *Proze* (1971). Este o proză scurtă, dar de o densitate extremă, care relevă marile calități ale autorului, de o intuiție frapantă în materie de intertextualitate ironică: Radu Petrescu își făcea mâna scriind un text livresc-melancolic, dar care era și o formă de „eliberare“ de o presiune literară, deja acumulată și căreia îi putea defini, cu relativă precizie, excesele. În primul rând, este pusă în criză chiar afilierea de gen, întrucât termenul „roman“, utilizat emfatic și ironic, are valențe evident subversive. Este, mai degrabă, un rezumat românesc, o epură, ceva care, diminuat fiind, câștigă în intensitate, căci trimite în foarte multe direcții (de la Stendhal la Proust și de la romanul sentimental, prin cel moral-problematic spre Proust și Joyce etc.), în fine, o strângere laolaltă a mai multor posibilități de lectură. Aceste tipuri romanesc sunt însă atât de intricate – până la nivel de frază! –, încât

izolarea fiecăruia este nu numai imposibilă, ci și inutilă. Naratorul, la rândul lui, are o identitate complet neformalizabilă, este alcătuit din linii de fugă, din cuante epice. „Sinuciderea“ lui e suprem-ironică: fiind o „ființă de hârtie“, a se sinucide înseamnă a renunța, plictisit, la scris, la simularea romanului.

Proza propriu-zisă este „pusă în valoare“ de mai multe discursuri de escortă, „explicative“, ale unui fel de „editor“, fragmente diaristice etc., mai voluminoase decât textul-sursă însuși, intensificând și mai mult efectul de parodie. Gestul „editorului“ vizează și un efect temporizant, hermeneutic: „Unele sunt fragmente de jurnal, altele, fie variante la textul *Sinuciderii*, fie note aruncate pe marginile acesteia ori fragmente de corespondență: le transcriu sigur că aduc în felul acesta elogiul meu celui care mi-a fost prieten și maestru și în care toată lumea a recunoscut o strălucită întrupare a ce s-a convenit a se numi *omul modern*, acela, adică, propriu epocii premergătoare și următoare primului război mondial“.

Dincolo de prezumțiile textuale (amoralism gidian, urmuzianism comportamental al personajului-narator, ironizarea mai multor tipuri de „manipulare“ a literaturii) și de intențiile „editoriale“, paratextul este, în fapt, tot unul auctorial. Radu Petrescu își exersează, încă de pe acum, dubla competență: cea de prozator și cea de teoretician al prozei. Îndrăgostit de propria scriitură, nu o poate lăsa în „libertate“ și începe s-o studieze de aproape, s-o examineze cu voluptate.

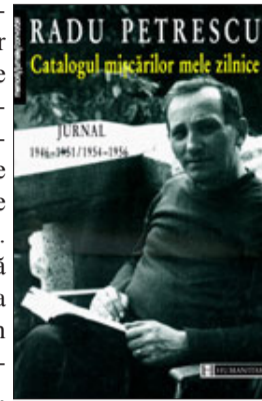
Constelația textuală rezultată merge pe o idee tipică esteticii postmoderne. Proiectul este radicalizat în sensul unei maxime compactări, menținându-se cu greu acea pluralitate a stilurilor recuperate. Exercițiul de

anulare a unor ficțiuni autoritare sau considerate astfel, a unor modele de ficționalizare aduce textul, premeditat, perfect conștient, într-o stare de supra-tensiune: aproape că se poate spune că Radu Petrescu începe cu un gest de-a dreptul nihilist. E mai mult decât remarcabilă abilitatea prozatorului în a crea tensiuni textuale, inclusiv din perspectiva finalului, care definește „topirea“ auctorială, textualizarea auctorialității ca în jurnal sau în romanul *Ce se vede*: „Inamicul a atacat din stânga, unde câmpul era larg deschis, după ce dezlănțuise un tir nimicitor asupra artileriei noastre, scoțând-o din luptă. Însă nu pot scrie. Covorul mi se încurcă între picioare, un nor mă privește hain din geam. Am urcat târâș dealul. Degeaba mă voi face că n-aud dacă mă vor chema la masă. În vecini, cineva dă cu pietre într-un coteț mare, să-l dărâme. Bubuituri fioroase. Parcă eu însumi aș locui între scândurile sparte, fericit, de o viață întreagă.“. Subiectul scriiturii coincide cu subiectul narat. Era, totuși, ca substanță strict epică, destul de puțin: experimentul destul de forțat surclasa (și, într-un fel, camufla) posibilitățile concrete de la acea dată.

O altă proză scurtă, mai decis autobiografică, este *Didactica nova*, cuprinsă în același volum de *Proze*, bazată pe amintiri depozitate, stratificate sau fulgurante, fotografii, supoziții clădite pe marginea acestora. Autorul-narator se fixează pe un „moment“, pe o imagine recuperată și încearcă să le deducă aura, posibilitățile de expansiune, compunând o mică proză care *învăluie* acel moment și care, în același timp, integrează și ceva din efortul

restituirii senzațiilor inițiale. Neinteresat decât în mică măsură de „pactul referențial“ (Lejeune), Radu Petrescu nu exclude regăsirea spațiului și timpului, o regăsire îmbogățită, ceea ce în jurnal numea „continuitatea ideală a existenței“ și care este un efect foarte calculat al scriiturii: „Între atâtea bariere, dintre care cea decisivă e că stările noastre de suflet sunt aparate optice defectate imedi-

at după întrebuintare, este greu să încerci imposibilul. Timpul nu poate fi regăsit. Ce obținem la un moment dat, după destul de complicate operații, este timbrul, timbrul său, acea unitate ritmică pe care se desfășoară imaginile noastre despre noi înșine, căruia în glumă i-am zis odată *ritm luminos* (s. a.) și pentru a cărei captare aici, în cușca de sticlă a cărții, îmi pot permite orice și chiar, când este nevoie, să uit teoria de până acum.“ Pasajul este important pentru că, în ciuda unor dificultăți comprehensive (pe care mai ales interpretările lui le-au produs), Radu Petrescu se dezvăluie ca un prozator „pursânge“, pentru care epicul este primordial, toate celelalte activități scriptice raportându-se, într-un fel sau altul, la acesta. Încearcă, timid, o altă cale auto-exploratorie decât proustianismul: „Timpul nu poate fi regăsit.“ Spre deosebire de stilul demonstrativ al *Sinuciderii*, *Didactica nova* ne introduce în zonă mai profundă a subiectivității creatoare. Și toate acestea cu atât mai mult cu cât „cartea întreagă s-a făcut, de altminteri, datorită unui accident de memorie și efortului de a-l depăși; este, toată, o lungă perifrază.“ (*Părul Berneiceii*). Declucul cvasi-proustian a reușit, iată, să producă o scriere subtil antiproustiană.



Marius Marian ȘOLEA

## Despre dezinteresul (public) național și nu despre trădare

Deși mai toate discursurile, fie acestea economice, politice, jurnalistice sau culturale, se revendică din paradigma interesului public sau, într-o variantă minimală, îl vizează ca fiind un scop al dezbatelor, acesta nu doar că nu a fost definit vreodată de vreun partid politic din România cu scopul de a avea cunoașterea exactă a „noțiunii“, corespondentă proiecției lor politice, dar a devenit în percepția românească numai o lozincă ratată. Definițiile acestea, potențial liberale, liberal-democrate, social-democrate ori creștin-democrate, ar fi fost necesare și pentru a putea fi verificate stadiile intermediare ale traiectoriilor propuse, inclusiv validitatea lor. Poate doar prin servicii să fi existat preocuparea teoretizării, atunci când băieții, mai mult sau mai puțin rebeli, erau nevoiți să-și facă lucrările de grad, ori în mediul academic pentru ca acesta să-și merite numele...

Vremurile de tranzacționism absolut, de vânzări fără niciun fel de criteriu, în care devii exact ceea ce ai înjurat și injuri ceea ce poți oricând deveni au îndepărtat într-o covârșitoare proporție pe cei care ar fi în fapt și chiar în drept beneficiarii unui atare concept.

Infractorii din România, indiferent de tabără, iar taberele de aici se mai numesc și „puteri în stat“, se bazează pe faptul că, fără a ține seamă de ceea ce fac, opinia publică nu îi va sancționa decât cu cel mult patru ani de opoziție, principalul atribut al mulțimii fiind uitarea. Vulgului îi devine suficientă o singură „reacție“ – tentația de a comenta ceea ce i se întâmplă, tentație căreia românii nu-i pot rezista defel. Evident, nu se întreprinde nimic împotriva cauzelor și efectelor, nici măcar împotriva indivizilor care produc răul social, plățiți fiind pentru a produce binele invocată ciclic! La noi, lipsa de atitudine este compensată psihologic de implicarea totală din vorbărie...

România este întruchiparea dezinteresului total ca sumă cinică a intereselor individuale, egoiste, dominante oricărui reguli și norme de conviețuire. Pe cât de precipitată și isterică era societatea românească la începutul anilor '90, pe atât de resemnată și dezinteresată este aceasta astăzi. Și în goana fără direcție de atunci, și în încremenirea de acum libertatea s-a constituit a fi una dintre surse, uneori a fost teoretizată ca argument al cazuisticii românești. În fond, este libertatea de a ne distruge țara și de a comenta cu mijloace moderne demersul.

Adică, definitivă dovadă că nu avem vocația libertății... Fugind de percepția dramei și, totodată, de presiunea psihologică a responsabilității, vom dispărea râzând tocmai de realitățile noastre, create și întreținute de unii și neluate în seamă de ceilalți.

În România, interesul public nu există. Majoritatea dintre noi avem două tipuri de preferință: ilegalitatea în interes individual, generos scușabilă și anonim cultivată, justificată complex ca fiind integrare, acomodare și inteligență socială și, pe de altă parte, lipsa atitudinii atunci când fărădelegea este făcută de ceilalți, înfierată însă inchizitorial. Astfel, mulțimea celor fără posibilitățile acestor „deveniri“ asigură destinarii mesajelor politice. Continuitatea paroxistică a unor astfel de metode de seducție politică nu a dus decât la o foarte gravă divizare socială: reactivii, scârbiți și dezinteresați, și activiștii de partid, radicalizați și isterici atunci când sunt „admonestați“ cu puncte de vedere diferite politic. Ambele grupuri constituie în fond, absolut neonorabil, democrația românească, căreia, nefericit, i se atașează natural o dimensiune românească a decepției, comparabilă ca anvergură doar cu tupeul și seninătatea cu care politicienii actuali cer să fie responsabilizați cu diverse

demnități, probabil ca nevoie cronică de a compensa lipsa demnității din spiritul lor.

Aici nu mai e nimic, decât femei și Dumnezeu. Primele, puțin creditate cu ceea ce ar trebui să producă, sunt reprezentate de chiar acelea care alimentează diferite stereotipuri patriarhale, iar cel de-al doilea, Dumnezeu adică, este evitat, alungat și trădat atunci când interesul personal o impune...



Grafică de Ștefan Munteanu



Obsesii

Marian Victor  
BUCIU

## N. Manolescu față cu teatrul

Față cu teatrul românesc, când nu reconfirmă, N. Manolescu (re)evaluează, testează rezistența la atacurile suferite în timp pe linia creației și reacției receptoare, refăce sau comite verdicte proprii. Există în *Istoria critică a literaturii române* spectaculoase relecturi punctând anemierea valorii (cea mai surprinzătoare e-n cazul lui L. Blaga) ori vitalismul impunător în pofida așteptărilor (Radu Stanca).

Expedierile însoțesc expedițiile lecturii, așa cum și asprimea acompaniază echilibrul critic. Istoricul literar citește teatrul, ca să spun așa, și cu urechea. Întrevede teatralitatea. Explică reușitele și ratările pe toate palierele operei dramaturgice, de la subiect la limbă. Verificarea alunecă între fluentă și fluidul lizibilității. Poticnirile de parcurs sunt sancționate, date spre reverificare și altora.

Măsoară rezonanța în actualitate și implicit raportarea dramaturgilor mai vechi la aceia mai noi, câteodată pe linii de circulație teatrală neașteptate: M. Săulescu – M. Sorescu.

Situează ferm la fundul operei eșecurile dramat(urg)ice (uneori restrânse de la gen la specie) ale marilor poeți sau prozatori. La fel procedează, de altfel, cu fiecare gen, alegând să fie prea critic, decât să închidă ochii la defecțiunile care-i irită cunoașterea și gustul artistic.

Dramaturgul paradigmatic, atât retro, cât și în antumitatea și postumitatea sa, este E. Ionesco, legat, de regulă cu forța, de I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu (*sic*), Urmuz (care n-a scris teatru), Arghezi, G. Călinescu și nu puțini autori ai acestui moment. Din neînțelegerea teatrului și a avangardei, Ionesco (legat, cum o făcea el însuși, de Beckett) este citit ca un emul al suprarealiștilor. Criticul-istoric ignoră că dicteul automat lipsește (în teatru în general), iar destructurarea, în teatrul de acest tip, e construită. Ca să nu mai spun de ocolul straniu în jurul esenței metafizice a teatrului nonsensului.

Reperle universale, în afara marelui dramaturg al lumii născut la Slatina, rămân cu totul accidentale, mai curând nesemnificative: L. Pirandello pentru câteva piese ale lui Ion Minulescu și ale realistului socialist Aurel Baranga.

Teatrul lui Bolintineanu, crezut de G. Călinescu a fi o alcătuire de drame „nule și bizare”, este revizuit critic: „piesele lui Bolintineanu merită mai mare atenție decât

li s-a dat”. Pe dramaturg, N. Manolescu îl consideră, înaintea lui Hasdeu și Alecsandri, „notabil” în drama în versuri.

Teatrul lui Vasile Alecsandri îi dezvăluie un „simț al limbii vorbite comparabil cu al lui Caragiale”, în pofida faptului că revizuirea critică ajunge cu semnul minus. Piese de succes „abia dacă se mai pot citi”.

*Răzvan și Vidra*, a lui B. P. Hasdeu, este „alături de *Vlaicu-Vodă*, una din rarele izbâni ale genului la noi”. Revizuit cu plus ajunge teatrul comic, cu anticipări ale lui I. L. Caragiale, nedreptățit, între alții, și de G. Călinescu.

I. L. Caragiale, din care crede, greșit, și N. Manolescu, a se fi „revendicat” Ionesco (el l-a recunoscut mai curând pe Urmuz), rămâne autorul capodoperelor *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută*.

La N. Iorga revizuieste negativ revizuirea ultrapozitivă a lui I. Negoitescu din *Istoria* sa, care pune teatrul înaintea operei literare și descoperea șase capodopere spiritualiste. Cele 20 de drame ale lui N. Iorga, concepute pedagogic, „abia dacă se mai pot citi”. Piese aproape ilizibile nu sunt egal ratate în materia lor istorică. Mai bune ar fi dramele cu subiect medieval decât cele cu subiect antic. Reține totuși una, shakespeariană, *Doamna lui Ieremia*.

Dintre piesele de teatru scrise de Duiliu Zamfirescu, două îl atrag, *Lumină nouă* și *Poezia depărtării*, anticipând teatrul lui Camil Petrescu, în ideea dramaturgului că sufletul uman face ordine-n lume. A doua este citită în chip uimitor călinescian (în sens etnicist și nombrilist): anunță ludicul postpsihologic al lui Ionesco. Manolescu propune aici una dintre lecturile sale cele mai provocatoare.

Celebra trilogie teatrală și patriotică a lui B. Șt. Delavrancea, mult îmbătrânită, ajunge drastic revizuită. O. Goga, dramaturgul, rămâne încă uitat. Drama lui Al. Davilla, *Vlaicu-Vodă*, de la începutul secolului XX, rămâne valabilă alături de *Răzvan și Vidra* de Hasdeu și *Viforul* de Delavrancea (pe acesta iată-l oarecum recuperat, re-revizuit). E o piesă de intrigă puternică, politică, după cum constatase G. Călinescu (aderent și la răstălmăcirea politicii ca luptă de clasă din comunism), și abia apoi religioasă, cu un singur personaj neconvincător, Mircea.

Durabilă, dar nu excepțională, rămâne piesa lui Ronetti-Roman, *Manasse*, pe care G. Călinescu o apropia de *Romeo și Julieta*.

Teatrul lui Alexandru Macedonski a devenit „greu de citit astăzi”. Din cele șapte piese de teatru boulevardier ale lui Ion Minulescu, ultimele trei sunt – e urmată interpretarea lui Ion Marin Sadoveanu – apropiate de teatrul lui Luigi Pirandello.

Piesa de teatru expresionist, *Săptămâna luminată*, a lui Mihail Săulescu, pusă în relație cu *Matca* lui M. Sorescu, ar fi „cea mai modernă din întreg teatrul românesc antebelic”.

*Omul cu mârtoaga*, a lui G. Ciprian, e calificată „excepțională”, termen reluat pentru a fi atenuat. „Meritul piesei este de a echilibra excepționalul prin normal.” *Capul de rățoi* apare „plicticoasă și lungă ca o zi de post”. Revizuire severă. Așa se spunea despre *Moș Niculae*, acum scoasă din referințe.

*Titanic vals* de Tudor Mușatescu, o „comedie caragialiană, plină de vervă și bine construită...”, cu un personaj original, impune printr-un superlativ: e „cel

mai mare succes de public din istoria teatrului românesc”. În schimb, „...*Escu* apare „inferioară”.

Piese de teatru lăsate de Liviu Rebreanu sunt „fără de culoare și anoste”. Teatrul lui Tudor Arghezi apare în „culori întunecate” proprii. *Negușătorul de ochelari*, din 1928, ar fi „veriga lipsă dintre Urmuz și Ionesco”.

În teatru, lui Camil Petrescu nu-i ies comedii. A avut succes în teatru Mihail Sebastian. *Jocul de-a vacanță*, „are o logică foarte aproximativă a situațiilor dramatice”, *Steaua fără nume* e piesa „cea mai caragialiană” iar *Ultima oră* „o farsă trasă de păr”.

Teatrul lui L. Blaga, în care Al. Paleologu număra multe capodopere, rămâne „partea cea mai controversată a operei”. Inegale, unele, ca *Daria* și *Ivanca*, n-au „nicio valoare”. Altele suferă de naționalism: antimaghiarism în *Avram Iancu*, antioccidentalism în *Cruciada copiilor*. Continuă rezistența artistică *Arca lui Noe*. Inegal, nu lipsit de fantezie, Victor Eftimiu rămâne parțial prin teatru. Teatrul lui V. I. Popa apare caduc prin modicitatea subiectelor și sentimentalism. Mai cunoscută rămâne *Take, Ianke și Cadâr*. Valjan, Al. Kirișescu, Ion Luca, G. M. Zamfirescu sunt calificați „neglijabili”.

Mihail Sorbul a scris „aproape o capodoperă”, *Patima roșie*. O „comedie tragică”, *Dezertorul*, are ritm și interes dramatic. *Letopiseș* ajunge revizuită tematic: ar fi o dramă politică, nu istorică. Restul pieselor (și prozei) e calificat „caduc”. O piesă de Ion Marin Sadoveanu ajunge tocmai lângă producția lui Matei Vișniec.

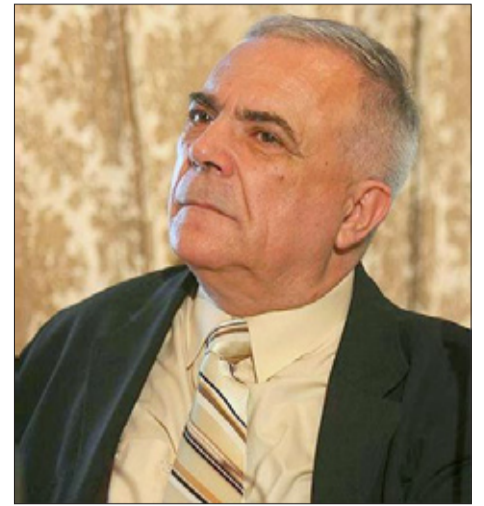
G. Călinescu a ironizat teatrul lui Ionesco și a scris – greu de crezut – ca Ionesco sau pe gustul său. Teatrul rămâne singurul gen în care a ratat Anton Holban. Teatrul lui Felix Aderca, fantezist, comic, alegoric, e calificat, cu reținere, iată, „nu rău”.

O piesă de teatru a suprarealistului Gherasim Luca nu dobândește nicio valoare. Gellu Naum a avut un „succes neașteptat de scenă”. E ionescian *avant la lettre* în *Exact în același timp* din *Teribilul interzis*, ulterior fiind influențat de Ionesco. N-ar fi de mirare, întrucât „originea teatrului lui Ionesco și Beckett este în suprarealism”.

Teatrul lui Radu Stanca (mult analizat de Manolescu), „extraordinar de divers”, apare „interesant și original”. E un teatru de intrigă, mai puțin de personaje. Dramaturgul, totuși un ludic clasicist, a crezut în „superioritatea tragicului asupra dramaticului și comicului”.

Istoricul critic notează „mediocritatea generală” a dramaturgiei din prima perioadă a comunismului. Fără interes se arată teatrul prozatorului Eugen Barbu. Aurel Baranga „ilustrează cel mai bine spiritul dramaturgiei realist-socialiste”. Răspunde primul la comanda politică. Rudimentar, devine complex, pirandellian. „*Interesul general* este, probabil, piesa cea mai îndrăzneată.” Comediile, cu succesul lor de public, au apus. Horia Lovinescu scrie drame și nu comedii realist-socialiste. Trece la parabole și la teatru istoric într-o piesă despre voievodul Petru Rareș.

Se ridică mai sus Teodor Mazilu. „Mazilu rămâne prin teatrul său comic, superior celui al lui Baranga, mai modern și, în parte, încă valabil.” Comicul are ca obiect ideologia comunistă și nu consecințele sale. „Sloganele maziliene le răstoarnă



pe acelea comuniste. (...) scriitorul se răfuiește cu modelul îndochinării forțate, nu cu victimele lui reale.” Ideologia comunistă și comunismul realizat configurează absurdul. „Motivul coerciției etice” de tip Makarenko ar fi ca în *Lecția* lui Ionesco. Deformare a deformării noii lumi realizate, teatrul lui Mazilu îi apare „mai curând parodic decât satiric”. Cea mai bună piesă rămâne *Proștii sub clar de lună*, parodie antisentimentală, ca și *Cântăreața cheală*. Impostura generalizată trece drept a doua natură o omului „nou”.

„Excepțional este și teatrul lui Sorescu.” Dar nu tot. E „aproape ratată” doar *Vărul Shakespeare*. Sorescu n-ar fi poet în dramaturgie. E personal, diferit de marii dramaturgi europeni. Ionescian rămâne doar în *Există nervi*. Piese nu sunt alegorii, ci „metafore compacte ale raportului dintre om și lume”. Tragediile lui sunt optimiste, dar nu realist-socialiste. Piese istorice, „parabole parodice”, parodiază totalitarismul.

În schimb, piesele lui D. R. Popescu, amestecate ca formulă, cu comedii fără comic, sunt calificate în bloc „ilizibile”.

Teatrul lui Nicolae Breban e taxat „fără valoare”. Cred că e cel puțin complementar prozei, de un nivel remarcabil, purtând marca autorului. Într-o postură în fond necunoscută, Șerban Foarță e reținut și ca dramaturg (alături de prozator și autor al unui tratat de jurnalism) cu aceleași calități: erudiție și farmec asociativ, fără a se indica titlul vreunei piese.

Sub marea umbră a lui Ionesco se vede acoperit și dramaturgul optzecist cel mai talentat, Matei Vișniec. Ionesco face emuli și epigoni în teatrul țării natale. Modalitatea sa e acoperitoare. Și Ionesco e produsul epocii care nu s-a încheiat. „Fără excepție, piesele aparțin teatrului postpsihologic și <absurd>...”, de la Ionesco la Zografi. Vederea istoricului critic devine și aici severă, prin uniformizare și chiar devaluare. „Nu se poate vorbi de vreo mare originalitate. Formula a rămas aceeași de la *Cântăreața cheală* la *Omul care vorbește singur*.” Vișniec ajunge un emul mai degrabă plat al practicantului unui teatru al nonsensului. „Ingenioase, mai toate, piesele lui Vișniec sunt rareori și profunde. O capodoperă este, între piesele de acest tip, numai *Alegere de clovn*.” Dintr-o operă de nivelată, „regretabilă” ajunge numai piesa despre Cioran. Formula aceasta teatrală devine revigorată de racordul la politicul actual.

Alt optzecist ionescian, Vlad Zografi, își părăsește modelul în *Regele și cadavrul*. Capodopera lui se numește *Petru*. Horia Gârbea, care „scrie cam de toate”, are și „stofă de dramaturg”. O stofă luată și dată la întors de la Ionesco, prin Vișniec, un model mai apropiat ca vârstă.

În ipostază dramaturgică, L. I. Stoiciu e executat ca și Breban. Și teatrul lui ajunge calificat „fără nicio valoare”. Se poate spune, ca și în cazul marelui romancier, că persistă amprenta originală.



Grafică de Ștefan Munteanu





George SORESCU

## William Blake – Mihai Eminescu

### 1. Înrudiri tematice; 2. Arii conceptuale

**W**illiam Blake și Mihai Eminescu pot fi studiați în trei domenii poetice: demonismul eului, demonismul creației și demonismul feminin. Femeia, în opinie „platoniciană” este o „emanație complementară”, un „spirit complementar”. Eminescu, dimpotrivă, în accepție romantică o intuiește drept „înger și demon”, un „dublu al bărbatului”. Doi poeți în medii și epoci diferite (William Blake (1757–1827) și Mihai Eminescu (1850–1889)).

Cercetarea modernă identifică, în acest caz, elemente specifice unor paralelisme tematice, știut fiindcă faptul că arta autentică nu este supusă unor canoane îndătinat. Preromantic în mare măsură, precursor direct al lui Byron și Shelley, Blake cât și Eminescu, în zonele lor ideatice, se apropie, se întâlnesc și deseori se distanțează. În cazul celor două concepte cheie – Demon și demonism – esența actului comparativ nu este însă alterată.

Interesează modul cum sunt prezentate, etimologic și evolutiv, toate aceste componente mistice, pulverizate în epopei, în poeme, în proză și în drame de certă valoare estetică. De la neliniștile lui Socrate, căutătorul „unui zeu” și până către a doua jumătate a secolului al XIX-lea modul de percepție al daimonului, cu toate echivalentele lui sinonimice, este instabil.

Cu cât cercetarea în direcția vocii „oraculare” sporește pe coordonate hermeneutice și exegetice, cu atât suntem solicitați efortul altor investigări. Toate, în cazul daimonului, duc sau par să ducă la același paradox: nu clasificare prin comentariu, ci intuire prin aura impreciziei. Eul demonic, precizăm undeva, materializat în imagini, se constituie deseori pe trasee interioare... Obiect de reflecție în metafizica lui Goethe și în alte exegeze românești (L. Blaga, G. Călinescu, Eugen Todoran), demonicul, în alt plan, poate fi înțeles în situații de excepție. Printr-un logos-cheie el este menit să sondeze esențele.

Cercetarea poate trece însă dincolo de arhetipurile eline (Hesiod, Homer, Heraclit, Socrate, Platon) și biblice, poposind etimologic în vechile culturi indiene. Mitologia și statutul demonului pot fi urmărite apoi în culturile premoderne și moderne (Blake, Byron, Shelly, Goethe, Lermontov, Eminescu ș.a.). Eul demonic poate fi întâlnit la Mozart, Raphael, Shakespeare, Napoleon, Byron.

Creator de simboluri, în propria-i operă, interesat de peregrinările sufletului, vizionar, William Blake se dovedește el însuși un spirit demonic. Deseori, el operează cu alte coduri. În exegeza modernă interesează prezentările comparative ale unor structuri specifice gândirii și operelor celor doi scriitori. Blake – Demonismul eului – Ființă – transcendent, Eminescu – Demonismul creației, Poesis romantic.

În aceste prezentări paralele, ele se constituie în concepte de bază, toate vizând – „Eul romantic”, „Metafizica ființei romantice”, „Transcendentalul”, „Dublul”, „Dihotomia trup-suflet”, „Văzul și viziunea”.

Efortul unor gânditori de a descifra „căile ființei” își află însă obârșia „în timpuri străvechi”. Se observă faptul că fiecare gânditor încearcă un proces de conceptualizare. Heraclit, Platon, Aristotel, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Toma D'Aquino, Heidegger, Noica, în percepția lor tematică, vin către noi, constituind viabile puncte de reper. Alți exegeți le pot dezvolta. Blake este înrăuit de „Biblie, de Platon și Plotin”. Eul este intuit în – „Albion, simbolul omului universal”, în timp ce pentru Eminescu *Arheul* este esența ce asigură perenitatea și stabilitatea omului în natură. Blake consideră că „eurile individuale alcătuiesc un eu supracategorial”. Cei doi poeți intuiesc transcendentul. Ei acceptă religia, dar resping ritualurile. Considerăm totuși, că Eminescu, în acest domeniu, se detașează de Blake (v. poemele *Memento mori*, *Gemenii* unde putem întâlni topos-uri sacre și ritualuri în diverse configurații).

În cadrul acestor spații spirituale, chiar dacă, uneori, pornesc de la repere comune, Blake și Eminescu evoluează fie în zone paralele, fie opuse, prin succesiuni de simboluri și semnificații. Modul de reprezentare artistică diferă. Dacă pentru Eminescu geniul tinde către solitudine, dincolo de efemer, cu o mărturisită detașare stoică, pentru Blake geniul se pulverizează odată cu „moartea fizică”. Aura lui, secretă și mistică, descinde totuși din daimonul elin.

Metafizica eminesciană, se știe, e însă mai subtilă. În creațiile lui întâlnim neliniștile existențiale ale lumii. Poetul român, dincolo de religii și sisteme filosofice, încearcă să găsească o cheie, un răspuns. Hyperion, în concepția lui, are un statut aparte, detașat lucid de spațiu și de timp. În alt plan, *Arheul* rămâne pentru el un „Spirit al Universului”, un prototip din care ies indivizi identici, în esența lor. Răul este considerat un element perpetuu în lume (v. *Înger și demon* și *Rugăciunea unui Dac*). El stăruie în substanța vechilor culturi (în *Avesta*, în textele biblice). Aria acestor concepte are mai multe meandre.

Eminescu, repetăm, este superior lui Blake. Gândirea lui se bazează pe un fundal filosofic mai larg. Zona investigării este vastă: de la textele vedice la structurile unor creații moderne, lirice și filosofice, contemporane. Blake și Eminescu, parțial apropiați tematic, se regăsesc deseori sub semnul unor demonii creatoare.

*Notă:* vezi studiul profesoarei Aloisia Șorop – *Demon și demonism în poezia lui William Blake și Mihai Eminescu* – în curs de apariție la Editura Scrisul Românesc.

## Marin Sorescu în documente și scrisori inedite

Paris, 22 august 1991

Dragă prieten Marin Sorescu,

De multă vreme nu v-am mai văzut și nici nu mi-ați mai scris. 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.

Am fost informat în amănunt despre evenimentele privind publicarea, avortată..., în română a cărții mele *Sonete pentru un sfârșit de secol*, care nu mai că era gata pentru tipărire, dar căreia îi văzusem și coperta. Mi s-a afirmat că, fără îndrumarea Dumneavoastră, cartea, ar fi fost, pur și simplu distrusă, din rațiuni economice, și că textul traducerii să fie înapoiat traducătorului, fără alte explicații. Înțeleg perfect obstacolele actuale, însă vreau de la Dumneavoastră ca această carte va fi, până la urmă, publicată, în condiții decente și într-un răstimp convenabil.

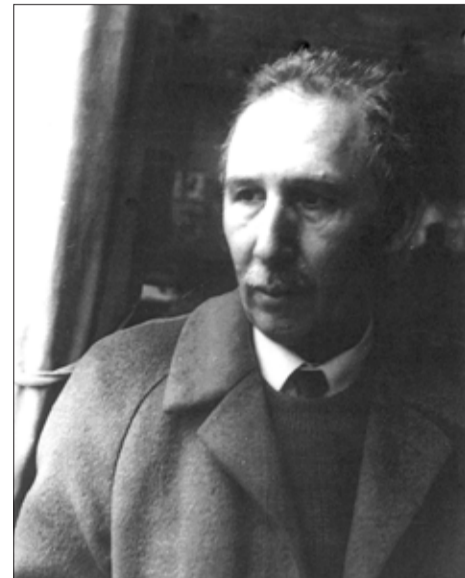
Contez pe Dumneavoastră într-un mod absolut, fiindcă, în această împrejurare, ați jucat un rol precis. Pot să vă informez despre aceasta cu titlu întru totul oficial, ca să vă ușurez sarcina. Directorul pentru Carte și (Presă) Scrisă din Ministerul Afacerilor Străine de aici, de la Paris, este de acord să finanțeze următoarele aspecte ale acestei publicări: își asumă cheltuiala cu copyright-ul și onorariile traducătorului. Vă ajută într-o măsură ce va fi determinată, la cumpărarea hârtiei necesare acestei cărți. Acest angajament va deveni eficient de îndată ce editorul îmi va scrie ca să se angajeze explicit că îmi va publica volumul. Vă rog, deci, să binevoiți a face demersurile necesare în cel mai scurt timp posibil și să mă avertizați când acestea vor fi fost îndeplinite. Contractul se poate estinde asupra mai multor titluri, Ministerul fiind dispus să mă ajute de mai multe ori.

Vă mulțumesc anticipat pentru tot ce veți putea îndeplini spre a lămurii situația, și aștept vești de la Dumneavoastră.

Cu simțămintele mele dezvoltate, ca de obicei.

Alain Bosquet  
32 strada Laborde  
75009 Paris, 43879676

\*\*\*



Berlin, 22 decembrie 1977

Dragă Marin,

Îți mulțumesc pentru scrisoarea din 1 decembrie 1977 – sper că ai scăpat cu bine de apendicită!

Revista „Teatrul” nr. 3/1976 din păcate nu mi-ai dat-o; ar trebui să mi-o trimiți ca să pot vedea mai departe.

Despre *Matca* nu știu nimic din Dortmund, din vară ei nu mi-au răspuns – acum am scris din nou.

Nu știu nici dacă premiera a avut loc, cine a jucat etc. Anul acesta n-am publicat volumul propriu. Dar am scris câteva lucruri noi. Și desene. În octombrie am fost câteva zile la Erlangen „Literatur im öffentlichen Raum” cu mai multe lesnugen.

Ție și lui Vigi toate cele bune pentru Anul Nou, sănătate, succese, de toate!

Oskar [Pastior]

\*\*\*

Lyon, Miercuri, 19 aprilie 1989

Forum  
Români... (Mai multe Români)

Întâlnire cu scriitorul român Marin Sorescu, cu ocazia apariției cărții sale, *Țăranii de la Dunăre*, Editura Jacqueline Chambon, și Tudor Gheorghe, cântăreț român.

Marin Sorescu s-a născut în 1936, în Oltenia (sud-vestul României). El a trăit teribilele bulversări ale dezmembrării satelor românești, deposedate în mod brutal de pământurile lor, dramatica ruptură spirituală a tradițiilor țărănești. Din această experiență au izvorât cele 5 volume *La Liliaci*, din care editura Jacqueline Chambon propune aici o selecție a poeziilor semnificative, sub titlul *Țărani de la Dunăre*.

*Țărani de la Dunăre* reprezintă, cu o tristețe senină, bucuria melancolică, umorul disperat, ironia salvatoare, jalea discretă a unui popor de țărani fără pământ, „care a trăit de-a lungul secolelor o viață aproape vegetativă, o viață de tulburări și umilințe pe care doar un țaran o putea suporta.”

Din România ne vine Tudor Gheorghe, pe care îl putem defini



Marin Sorescu și Octavio Paz în Mexic



ca unul dintre acei poeți-cântăreți care n-au încetat să marcheze memoria țărilor mediteraneene. Ceea ce el cântă exprimă de altfel cu o anume gravitate refuzul uitării. Din țara sa, Tudor Gheorghe celebrează cu adevărat cu aceeași fervoare tradițiile populare și poezia cea mai savantă.

Întâlnirea va fi animată de Jean-Louis Courriol, conferențiar de limba și literatura română la Universitatea Jean Moulin Lyon II și traducător al lui Sorescu.



Dragă Homero, dragă Betty,

Îmi amintesc cu emoție și nostalgie de prima noastră întâlnire de câteva zile la Paris. Dragă Homero, acum conduc o editură și aș vrea să public câte ceva din textele tale (fie un roman, fie o culegere de poeme). Scrie-mi ce preferi și că ești de acord să primești drepturile de autor în bani românești. Cele mai alese gânduri pentru voi toți,

30 martie 1990

Marin Sorescu

\*\*\*

Porto, 05.05.'96

Dragă Marin,

Ai ajuns cu bine la București? Sper că da. Aici totul e bine.

Îmi trebuie de la tine, de îndată ce se poate, o notă bibliografică și dacă este posibil, articole sau opinii despre poezia ta în franceză, spaniolă sau italiană, de preferință.

Îți voi trimite ultima mea carte, și ultima carte a Rosei Alice – ca și ultimul număr din revista (Linia) unde am publicat un ciclu de poeme dedicate Rosei Alice. Poeme de dragoste, evident. Aștept vești de la tine. Întâlnirea noastră de la Matens a făcut ca șederea noastră de acolo să fie de neuitat.

Salut.

Egito Goncalves



Porto  
5-5-96

cher Marin

Bien arrivé à Bucarest? Je t'espère.  
re. Ici tout va bien.

Il me faut avoir de toi, dès que possible, une note bio-biblio-  
graphique et, si possible, des arti-  
cles ou des opinions sur ta  
poésie – en français, espagnol ou  
italien, de préférence.

Je vais t'envoyer mon dernier  
livre et le dernier de Rosa Alice  
– aussi le dernier numéro de  
la revue (Linia) ou j'ai publié  
un cycle de poèmes dédiés à  
Rosa Alice. Des poèmes d'amour,  
évidemment.

J'attends tes nouvelles. Notre  
rencontre à Matens a fait  
un séjour inoubliable.

Salut

Egito Goncalves

## Liliana Ursu

Volumul de versuri *Lightwall* al poetei Liliana Ursu se află între cărțile selecționate ca finaliste pentru cea mai bună traducere. Sean Cotter ar putea primi Premiul BTBA pentru cea mai bine carte tradusă, la concurență cu alte 10 cărți, traduceri de poezie din japoneză, lituaniană, rusă, sârbă, franceză etc.

Volumul Liliane Ursu a apărut în editura Zephyr din SUA, în ediție bilingvă româno-engleză. Sean Cotter este un vechi și apreciat traducător din limba română, profesor de literatură la Universitatea Dallas din Texas și la Centrul pentru Studii de Traducere. Pentru traducerea în limba engleză a volumului *Lightwall* a primit și premiul PEN Southwest Book Award.

Liliana Ursu a obținut două burse Fulbright și a predat creative writing La Universitatea din Louisville și Bucknell – Pennsylvania.



Liliana Ursu și Sean Cotter

### Anatolia, Bucovina, Transilvania, Moldova

În voi răsună cântări bizantine mai vechi decât Bach  
Și timpul domol pe dealurile voastre scrie.

Vecernii-magnoliei scutate în sufletul pribeag  
Și băiatul care sărută orice lingură căzută pe jos  
Și își închină seara perna  
Și ziua farfurii cu mâncare  
El care odinioară purta haine scumpe  
Acum urcă muntele desculț  
Și ridică la răscruci câte o troiță.

Anatolia, Bucovina, Transilvania, Moldova  
Și drumul iconarilor străbătându-vă satele  
Și același băiat cântă din fluiet, el cel atât de îndrăgît  
De păsările și urșii și lupii  
Pe care îi învățase a vorbi  
De răsunau mările, insulele și pădurile de „Tatăl  
Nostru“

Iar visele toate le scrisese cu „Bucură-Te Marie“  
Ca să nu se rătăcească calea în călătorii.

„Anatolia – vopsea de ouă“ scrie pe plicul micuț  
Și norul cel roșu, verde, albastru, galben  
În care voi scufunda ouăle în Joia Mare.  
Deasupra lor vor răsună apoi  
Cele mai tainice și trainice cuvinte ale anului

HRISTOS A ÎNVIAT!  
ADEVĂRAT A ÎNVIAT!

Și același băiat e acum în stupina Mănăstirii  
Și înmulțește rugăciunile peste ceara lumânărilor,  
Peste albine, peste iarbă, peste stele și lume  
După rânduiala gramaticii sufletești.

El cel care cunoscuse tăcerea cea zămisliitoare  
Și tihna din cuiburi și de sub aripi  
Și ținuse postul tăcerii în Sfântul Munte  
Își meșterește acum  
Din lemnul unui stup străvechi  
O cruce.

### Semne

căința privirii,  
căința mâinilor,  
căința auzului  
căința gurii

căința părului  
în sfârșit, în camera cea de taină a inimii  
căința cuvintelor și a simțămintelor  
– mărturisirea întru căință

căința primei raze  
în fața ghiocelului înghețat.

### Cântec pentru stiva de lemne

stiva de lemne,  
stiva de căldură

stiva de cuvinte  
la care nu umblă niciodată

și o așază doar sub pleoape  
sub lumina ce vine de la ploaie  
și de la iarbă de după ploaie

o reasează în minte  
după vechimea cuvintelor,  
după culoarea,  
după sunetul,  
după parfumul lor.

cât despre stiva de lemne  
ea e aceeași de când lumea  
și hora și doina.

la căldura ei visa el  
și tatăl și bunicul.  
toți visau  
la floarea de portocal și de scortişoară,  
la țările calde  
unde iarna nu mai era.

iar eu, ultimul lor descendent  
și al stivei de lemne  
visez la stiva de cuvinte  
și cum voi da seama  
de fiecă scânteie pornită din ea.

București, la 11 februarie 2006

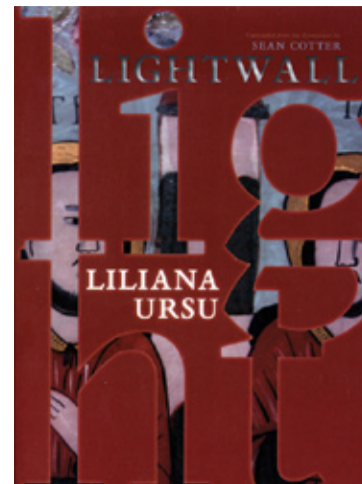
### Piața Matache văzută de la Boston

În micuțele grădini de pe Commonwealth Avenue  
lângă grămezile de zăpadă  
stau cuminți câteva brândușe, câteva narcise  
dar și înfoiata varză violet-albastră  
tratată aici, în America drept floare ornamentală  
semănând cu o tânără balerină  
înfășurată în voaluri străvezii.

Cât de departe e ea de surata ei din Piața Matache:  
verzuie, palidă, numai bună pentru mâncarea săracilor  
sau pusă la murat pentru iarnă

„Varză acră, cu foaie lată, varză acră  
de sarmaaaaaalee“ strigă țărancă bucovineancă  
ca o regină lângă butoaiele ei cu varză.

Hotel Eliot, Commonwealth Ave,  
Boston, 26 martie 2009





Traduttore /  
TraditoreIoan  
LASCU

## Actualitatea unui mare scriitor – Albert Camus

Într-o însemnare ce datează de la începutul anului 1942 Albert Camus sublinia preocuparea câtorva scriitori remarcabili (între ei Gide, Dostoievski, Balzac, Kafka, Melville, Malraux) pentru justiție și modalitățile absurde de funcționare a acesteia. Nu era cea dintâi mențiune de acest fel, iar tema îl va atrage pe Camus din ce în ce mai mult în viitor. Astfel, nu mai târziu decât peste doi ani, scriitorul se va opri, pentru întâia oară mai detaliat, la un aspect ce privește raporturile dintre justiție și libertate. „Justiție” și „libertate” sunt, de altminteri, două cuvinte-temă aproape obsedante pentru autorul *Omului revoltat*. El ne face să înțelegem că libertatea este dorința ce frecventează un număr mai restrâns de spirite, în vreme ce justiția reprezintă dorința unei bune părți a oamenilor. Acest raport se instalează, crede Camus, atunci când majoritatea confundă libertatea cu justiția. Asupra acestei confuzii s-a aplecat scriitorul, într-o manieră mai mult sau mai puțin implicită, în *Caligula*, dându-i apoi amploare în următoarele două piese de teatru: *Starea de asediu* și, mai ales, *Cei drepti*. Însă, pentru că justiția absolută nu asigură fericirea absolută, nici ca ideal, nici ca stare de fapt, Camus dă de înțeles că ar trebui sacrificată fie justiția în numele libertății, fie libertatea în numele justiției. Nu de o manieră absolută, se înțelege. Dilema va fi clarificată suficient în *Actuelles*, unde Camus glosează despre o libertate pentru fiecare și o justiție pentru toți gândindu-se la o posibilă *reconciliere între justiție și libertate*. Așadar, în viziunea lui Camus, libertatea și justiția nu pot exista, nu se pot exercita una fără cealaltă. Justiția nu poate fi deformată prin absența libertății sau, mai bine spus, prin lipsire de libertate, așa cum au stat lucrurile cu sistemele politice totalitare de tip stalinist. Există un culoar îngust între justiție (sau

spirit de dreptate), drept (lege) și libertate de expresie: „Justiția nu merge fără drept, iar dreptul nu există fără libera exprimare a acestuia.” (*Actuelles I*, p. 237). Cu toate acestea Albert Camus rămâne fidel ideii principale de a concilia în mod necesar libertatea cu justiția. Tocmai de aceea în *Caiete* el afirmă ritos: „Dacă omul eșuează în concilierea justiției cu libertatea, atunci el eșuează în toate”. Se poate deci înțelege că mult clamata conciliere justiție-libertate se regăsește la baza oricărui act uman pozitiv și major, nimic constructiv nefiind cu puțință în afara acestei concilierii. În iulie 1945 Albert Camus proiecta deja raportul justiție-libertate pe fondul revoltei, perspectivă în care el alegea libertatea fiindcă aceasta prezervă puterea de a protesta contra injustiției și salvează comunicarea, în timp ce justiția nu este încă realizabilă. Este punctul de vedere al celui care se revoltă și prin aceasta se precizează altă nuanță a raportului prim, anume justiție-crimă. Camus observă că oricât ar fi de legitimă, revolta, metafizică dar mai cu seamă istorică, nu poate evita faptele sângeroase.

Acestea ar fi câteva exigențe relative și la apărarea a ceea ce numim atât de frecvent *drepturile omului și libertățile individuale*, deloc străine lui Albert Camus, scriitorul angajat care vorbește despre „martorul libertății” sau despre „artist și epoca sa”. Fie și numai pentru pledoaria în favoarea concilierii justiției cu libertatea, după principiul „libertate pentru fiecare, justiție pentru toți”, pentru militantismul dedicat apărării drepturilor omului într-o vreme când totalitarismul de tip sovietic era chiar elogiat în Franța, și Albert Camus, opera și gândirea sa, își probează încă actualitatea la început de mileniu III. Cum s-a arătat deja în cadrul unor colocvii și intervenții scrise (în special în presă) sau radiofonice, Albert Camus este un om al secolului al XXI-lea! La cincizeci de ani de la dispariția lui (4 ianuarie 1960, într-un aproape inexplicabil accident de automobil), în Franța și în alte țări din lume, dezbaterile și reevaluările, dacă nu divergente, evident de o remarcabilă varietate, în legătură cu viața, cărțile și activitatea sa, sunt neașteptat de vii. Încă de anul trecut anumite publicații franceze au dedicat pagini întregi lui Albert Camus. Asemenea preocupări ating o cotă ridicată la începutul acestui an. *Lire*, *Le Nouvel Observateur* (*Camus, mon père; Camus le Juste; «Je me révolte, donc nous sommes»*), *Le Figaro* (*Albert Camus – L'homme intranquille*), *La Croix* (*Albert Camus à l'honneur dans les médias*), *L'Express* (unde Albert Camus a colaborat la mijlocul deceniului 6), posturile de Radio France 2, France-Culture și altele îl readuc în atenția unui public divers.

Dintre toate aș dori să mă opresc asupra numărului din 19–25 noiembrie 2009 al săptămânarului *Le Nouvel Observateur*, un *Spécial Camus* ce anunța semicentenarul dispariției, menționând, chiar pe coperta I, că „la 50 de ani după moarte, lumea întreagă îl votează cu o majoritate zdrobitoare”. „Moștenirea intelectuală”, „influențele benefice în plan moral și politic” se au în vedere alături de semnarea unei cărți-document semnate de Catherine Camus, fiica scriitorului, a cărei apariție s-a și petrecut deja, cum se menționa, la 10 decembrie 2009 la Editura Michel Lafon. Catherine se confesează într-un emoționant și plin

de inedit interviu, *Camus, mon père*, agumentat cu imagini fotografice care îi complinesc nouitatea. Nu este de ignorat faptul că revista se deschide cu un editorial intitulat *Camus, le sacré* (*Camus cel uns, n.n.*) semnat de Jean Daniel, unul din specialiștii apreciați în cercetarea vieții și operei lui. Dintre cărțile lui Jean Daniel referitoare la Albert Camus menționez *Le Combat pour «Combat»*, acest inteligent joc de cuvinte semnificând preocuparea autorului pentru perioada când Camus a fost un imparțial și combativ ziarist (redactor-șef) la ziarul *Combat* (1945–1948). Să revenim însă la *Camus, tatăl meu*, un foarte tușant articol în care Agathe Logeart redă conținutul unei mai lungi convorbiri cu Catherine Camus. Confesiunea începe cu un ton calm și duos nostalgic:

„Tata, nu știam că era celebru până ce n-a murit. Am înțeles la moartea lui... Asta nu mă face invidioasă. Pentru mine, era tatăl meu. Pentru ceilalți, Albert Camus era un mit, nu un tată. Celebritatea, de care nu eram conștientă și de care el ne ferise, a căzut peste mine și fratele meu și ne-a strivit. Aveam 14 ani. Nimeni, chiar nimeni nu s-a gândit că asta mă putea deranja. Nici chiar mama, abătută...” Mitul lui Albert Camus nu s-a stins nici în ziua de azi. Însă, așa cum remarcă și Catherine, el a început să se contureze din timpul vieții. Camus fusese un reporter fulminant ce bulversase de-a dreptul sentimentele administrației coloniale algeriene în urma unei excepționale suite de reportaje despre mizeria cumplită în care trăiau locuitorii din Kabylia (nordul Algeriei), reportaje publicate în *Alger républicain* în 1939. Drept sancțiune a fost trimis să lucreze în Franța, la *Paris-Soir*, unde nu a publicat nici măcar un rând. Perioada a fost resimțită de el ca un început de exil. Odată cu inițierea rezistenței anti-naziste a vrut să se înroleze în organizația cu același nume ca luptător activ, cu arma în mână, dar a fost respins fiind suferind de tuberculoză, încă din adolescență. A avut însă un rol esențial în apariția publicației clandestine *Combat*, unde lucra sub acoperire. În 1945 a fost printre cei puțini care au condamnat cu fermitate bombardamentele americane asupra Hiroshimei, apoi nedreptățile și crimele comise în regimurile concentraționare din estul Europei, iar *Omul revoltat* este cea mai bună dovadă în acest sens. A fost dur combătut și imediat izolat de intelectualitatea franceză de stânga, în frunte cu cercul din jurul revistei *Les Temps modernes* dominat de Jean-Paul Sartre. S-a implicat, ca ziarist la *L'Express* și artist angajat, în acțiuni menite să preîntâmpine izbucnirea războiului franco-algerian (1956–1962), făcând repetate apeluri pentru încheierea unui armistițiu civil și rezolvarea ostilităților pe cale negociată. A fost, în 1957, cel mai tânăr laureat al Premiului Nobel pentru literatură. A dispărut în urma unui dubios accident rutier, la începutul lui ianuarie 1960, el care refuza cu obstinație să călătorească în automobil, prima de acest fel călătorie fiindu-i fatală.

Cărțile lui au fost tipărite și vândute în milioane de exemplare: în format de buzunar *Străinul* (1942) este un best-seller absolut în Franța, înaintea altei capodopere, *Micul prinț* (1943), creată de Saint-Exupéry. Prima ediție în format mare s-a vândut în 360.000 de exemplare. În format de buzunar *Străinul* s-a vândut, până azi, în



6,7 milioane de exemplare! În sfârșit, într-o clasificare alcătuită în urmă cu un deceniu de Mario Vargas Llosa *Străinul* figura între primele douăzeci și cinci de romane ale secolului XX. Celelalte romane importante, *Ciuma* (1947) și *Căderea* (1956), au cunoscut un răsunător succes de librărie în principal datorită recomandării profesorilor, în școli. Astfel *Ciuma* s-a vândut în 3,65 milioane de exemplare (format de buzunar) și în alte 400.000 în format mare, iar *Căderea* se situează nu cu mult mai jos: 1,5 milioane și respectiv 200.000! În ce privește doar *Străinul*, acest roman a fost tradus în peste patruzeci de limbi.

În România, opera lui Albert Camus a cunoscut destule versiuni, începând de la sfârșitul anilor '60. Aș menționa remarcabila traducere a *Caiete-lor* (*Carnets*) publicată la Editura Univers, în 1971, sub semnătura lui Modest Morariu. În excelenta serie de „Opere XX”, Editura RAO a scos de sub tipar trei volume masive cuprinzând cele mai importante opere camusiene, în următoarea ordine: în 1993 proza (*Străinul*, *Ciuma*, *Căderea*, *Exilul și împărăția*), versiunile românești fiind semnate de Georgeta Horodincă, Olga Mărculescu și Irina Mavrodin (ultimele două cărți). A urmat, în 1994, un volum de eseuri: *Fața și reversul*, *Nunta*, *Mitul lui Sisif*, *Omul revoltat*, *Vara*, traduse de Irina Mavrodin (primele trei), Mihaela Simion și Modest Morariu. În 1996 a apărut volumul de teatru: *Caligula*, *Neînțelegera*, *Starea de asediu*, *Cei drepti*, *Revoltă în Asturii*, traduse de Laurențiu Fulga, Catinca Ralea, Eugen B. Marian și Victor Const. Bercescu, Marcel Aderca, I. Igiroșianu. Bineînțeles că în bună parte aceste noi apariții editoriale relua și versiuni mai vechi. RAO Publishing Company și-a făcut datoria până la capăt publicând cea dintâi versiune românească a romanului autobiografic (neterminat) *Primul om* (decembrie 1994).

Începând din 1984 și respectiv 1993, în Franța sunt foarte active două organizații ce au ca obiect viața și opera lui Albert Camus: *Société des Études Camusiennes* (SEC, președinte Agnès Spiquel) cu ramificații în toată lumea și care editează un cuprinzător buletin trimestrial și *Amitiés Camusiennes* (președinte Lionel Dubois) care organizează din doi în doi ani, la Poitiers, un colocvii internațional Albert Camus.

S-ar putea spune așadar că, din 1942 încoace, *Mitul lui Sisif* s-a metamorfozat în mitul lui... Camus.

### 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.

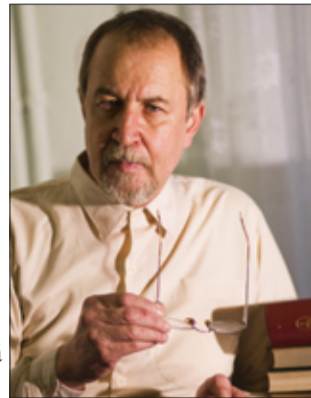
Manuscrisele vor fi trimise, până la data de 30 septembrie 2010, pe adresa:

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



Paul ARETZU



## din Muntele Sfânt

\*  
cu frică și cu bucurie urcă el pe corabia  
oprită la marginea pustiei. pregătită din timp  
pentru o singură călătorie. carena ei  
încărcată de cochilii și aluviuni brăzdează colinele  
nisipurilor. catargele ei  
freamătă scriind în gerul luminii  
cu muguri de pin. în acea dimineață,  
în acea înserare. pustia își întinde  
spinările ei aspre,  
smerite ca bătrânii când se roagă. își netezește sânii.  
maica pustie  
hrănindu-i pe toți, cu miere și cu lapte, căutându-le gurile  
înfometate, ștergându-le ochii umezi.  
care frământă și care arde.  
care leagă bătrânii. vărsând iubire în  
durerea lor.  
corabia cât statul de om plutind în pământ.

\*  
cum zumzăie pustia în care plutesc  
leșuri de martiri, deschizând miresme.  
încercuită de munți. colindată  
de vânturi. străbătută de pești și de păsări,  
încrățită sub coama ierburilor.  
și adormind puțin în nisip, m-ai  
trecut hotarul dintre trup și suflet. în pustia  
cea de la o margine la alta a lumii.

\*  
eram cu ei în pustia arzătoare și în peșteri și  
printre sălbăticiuni:  
încă Te rugăm, încă Te chemăm, încă  
Îți aducem ofrandă acest  
scris pe pielea din lăuntru peștelui,  
împreună cu patriarhi, proroci, drepti, apostoli,

mucenici, mărturisitori, episcopi, prezbiteri,  
diaconi, ipodiaconi, citeți, cântăreți,  
fecioare, văduve, strămoși, moși  
și toți.  
ale căror nume le știi Tu Însuși preabine.

\*  
stau în pământ pustiu. fără gând, fără somn,  
fără să mănânc. fără de rugăciune,  
fără lacrimi. rămas în pământ pustiu. dar  
în chilie totul e plin de viață. și patul este spălat  
și pânzele curate.  
și fereastra este caldă și amară.

\*  
nu când îți iese sufletul, ci când scrii, atunci  
să dai drumul fluturelui din colivie. când îți iese carnea  
de sub tipar,  
atunci să deschizi larg ușița. iar când coșul pieptului  
ți se coboară cu ușurare,  
atunci să dai drumul și la colivie.

\*  
era iarnă în pustie. stam în bordeie ca sub cloțe.  
ceilalți bătrâni făceau cămăși din paie împletite.  
căutând poame  
în perii sălbatici. ori scoțând din oală cartofii aburoși.  
acoperiți de pletele ascultării  
unui tainic sunet de lemn. acolo unde  
moartea învie. printre lăcuste  
formate din picioare și ochi.  
urmărind cu unghia calendarul de deasupra.

\*  
ca să ajungi în pustie trebuie să treci peste ape.  
călătorești în amonte. pe malul celălalt stă

un supraviețuitor  
înconjurat de muște.  
stă cu fața în sus  
și cu mâinile pe piept.  
am luat din râu puțină iarbă  
și o strachină cu pești.  
mi-am dat jos tălpile de pe  
picioare și am coborât în pustie.  
dacă atingi o foaie de hârtie și duci mâna la gură  
mori. dacă atingi  
o furnică mori. dacă atingi o vârstă mori. în pustie am  
locuit un timp la o intersecție, pe un delușor,  
apoi m-am mutat cu o căruță în cartierul gării. vecin cu  
câțiva. noaptea ei ieșeau cu vitele prin oraș. eu pescuiesc  
în pustie  
urmele pașilor pe nisip. pun lațuri pentru păsări  
cufundate în nori. pustia începe de lângă degetul meu mic  
de legumicultor.

\*  
cum tremură frunza viei în sufletul meu. îndată vine  
bucuria învierii. un fel de scară în spirală. când gerul  
sticlește în respirație ca o aureolă. acolo sunt înmormântați  
confrății creștini. așezați unii peste umbrele altora.  
în vasele cu ulei înnoată pești de foc mici  
cât boabele de mei.  
sfințind râurile de oase.

\*  
îngropați în cărțile din pustie. regele ne-a dus în biblioteca  
de țărână. orbiți de vuietul pustiei. cititori  
cu buricele degetelor.  
ruminam cunoașterea cuvintelor. iar în bordeiul  
din mijlocul livezii,  
regele scria în carte cu un cărbune aprins.



Dan IONESCU

## Oglinzi paralele

Cu o operă literară apreciabilă, profesor universitar Ion Deaconescu, poet și prozator a publicat, recent, la editura Grinta din Cluj, romanul *Garderobierul*.

Cu un titlu care, datorită articolului hotărât enclitic „-l”, extrage din masa de garderobieri doar unul, romanul impune o curiozitate. Începem lectura cu intenția de a afla acea însușire care singularizează. *Garderobierul* este parcă deasupra timpului, la datorie pentru oricine accesează medii atemporale, gata să-l orienteze către locul potrivit. În plan secund, titlul invocă exercițiul de schimbare pe care-l facem și la propriu, predând hainele de stradă, de ieșit în lume, cuiva plătit pentru aceasta. Metamorfoza o executăm public, din nevoia de a parveni rutinei și de a ne devota, decorsetați de circumstanțe, imprevizibilului pe care ți-l oferă spectacolul, în special, teatrul. Cele patruzeci de capitole, marcate doar prin cifre romane, răsfrâng, fiecare în parte, istoria unui sentiment; în mai multe cazuri, dacă numai preexistent în natura umană, atunci ilustrat prin împrumut din subconștientul altor specii.

Arta apărării, însușire pentru care am domesticit câinele și pe care acesta o exercită instinctiv, am asimilat-o în istorie atât de mult, încât „doar câinele din mine latră și nu mă lasă să mă odihnesc, ca și când trupul nu ar mai exista”. Este o imagine regresivă a omului până la punctul comun,

presupus de o stare precum veghea de teama de a nu fi periclitat în șansa superiorității, cu însuși câinele. Posibilitatea de fidelitate și de apărare se ilustrează, de asemenea, din proximitatea unui atu care nu este eminent al nostru, decât în condiții extreme.

În capitolul al doilea, se descrie o călătorie către viitor, ca fugă de un prezent al așteptării. Diodor, primul personaj al romanului, admiră în ascuns, femeia Elizar. Puntea unde se petrece întâlnirea lor pare un simbol al ieșirii flirtului la suprafață, iar corabia în ansamblu semnifică măreția și mobilitatea iluziei.

În *Garderobierul*, câtă vreme personajele se mențin în tatonare, atât va dura și iubirea lor, pe atât de efemeră, iar dezamăgirea, generată într-un asemenea eveniment ca dragostea, aici, ca personajele firave să nu se anuleze, se va transforma în nedumerire. Pregetarea este și un artificiu de a menține firul narativ. Cele două personaje, Diodor și Agripina, cunosc avataruri care prilejuiesc autorului reflecții profunde pe seama singurătății ca mijloc al cunoașterii de sine. Interpretările filosofice se ilustrează sadovenian, metaforic, nu predilect esoteric.

Piscul sufletului, care în optica autorului, ne conectează la originea ființei, la mister, deci la umanitatea propriu-zisă, nu se

poate scoate la vânzare. Nici hazardul unui joc de zaruri nu schimbă regula supremă.

Tautologia pe tema convenționalității, ca trăsătură fundamentală a stilului artistic, a aparținut întâi romancierilor omniscienți. În condițiile romanului de atăzi, o asemenea tendință pe care o exprimă autorul Ion Deaconescu înseamnă originalitate, un demers asemănător celui pe care l-a făcut G. Călinescu în 1938, când, în plin proustianism, a vrut să demonteze superioritatea metodei lui Balzac, publicând *Enigma Otiliei*, „primul roman citadin de tip clasic, și balzacian”.

Capitolul „Nu poți acoperi cu umbre întunericul” din *Garderobierul* are o tânguire finală, gen Carlo Goldoni: „Diodor, Elizar et. comp., sărmanilor, pe mâna cui ați ajuns!”, după o invocație prealabilă a lui Dumnezeu care să exercite, de pe o postură intermediară, oricum secundară, autoritatea scriitorului asupra personajelor: „mă rog ca Dumnezeu să fie și mâna mea cu care voi ciopli în aer statuile celor ce se vor naște în cetatea literelor, peste care sunt, cu voie sau fără, guvernator”.

Identitatea lui Diodor o aflăm în capitolul al V-lea: „Diodor este un doctor nebun, în sensul că vindeca boli nemaiîntâlnite cu te miri ce: o frunză de vițade-vie, o capsulă de mac, mixtură greal, făcută din șase plante și perle pisate, violete, vin de Samotrace, pietre fierbinți, bucăți de jad, purificate la flacăra de opal, ambră, carne crudă de viperă etc.”. O asemenea rețetă

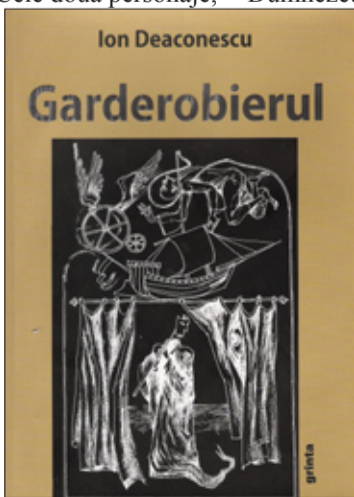
ne induce într-un mediu bizar, similar celui din *Palmia și Stamate* de Urmuz.

Mici istorii apar indexate la numele „Diodor”, toate pentru a demonstra vocația acestuia în medicină. Trăind starea talentului, acesta crede că va rezolva înclinațiile sufletești ale oricărui bolnav, fixându-i „pe unul din ochi o lentilă concavă numită de el oglinda lui Mazda, mărturisind că important nu e să vezi ce se întâmplă în jurul tău, ci în obscuritatea din tine în care există omul drept și cel stâng, adică omul cel bun și rău, și că astfel vei recepționa ceea ce vine dintr-un alt univers”.

Capitolele în care scriitorul se adresează cititorilor, separat de personaje, pot alcătui un corp distinct de restul romanului. Tonul este de asemenea, altul. Meditațiile apar în dreptul personajelor ca o măsură a scriitorului de a-și depăși cenzura impusă, în pofida actului creator, de propria-i identitate.

Compoziția este circulară: incipitul și sfârșitul romanului sunt cugetări ale autorului, în prolog, asupra motivației de a scrie această carte, în epilog, asupra realizării ei, iar speranța: „poate că ne vom mai întâlni, cândva cu Diodor et comp., acolo pe acoperișul lumii, unde fiarele și oamenii sunt frați” este interesantă, cel puțin sub aspectul că în altă lume, spiritul celor care am viat aici, pe Terra, va fi în corespondență perfectă cu al personajelor imaginate de noi, pentru a ni se fi confirmat acolo, virtuți demiurgice.

Pentru a fi apreciată în stadiul ei grav, confesiunea din romanul *Garderobierul* se ilustrează prin acțiune. Ion Deaconescu dezvoltă o proză de viziune onirică.







Mihai ENE

## Observații preliminare asupra poeziei lui Ion Vinea

Înainte de orice analiză individuală a textelor – în special prozastice –, este necesară o scurtă incursiune în poezia – explicită, dar și implicită – lui Ion Vinea. Gândirea autorului asupra literaturii, cât și asupra propriei opere ne interesează din direcția esteticii decadente, dar și prin atingere cu retorica avangardistă, diferențiate de noi într-un studiu anterior.

După cum bine se știe, începuturile literare ale lui Ion Vinea (semnând I. Iovanaki) se petrec sub auspiciul simboliste, înființând, în liceu, în 1912, o revistă intitulată chiar *Simbolul*, alături de alți doi avangardiști de mai târziu: Samuel Rosenstock (viitorul Tristan Tzara) și Marcel Iancu. Ca și Andrei Mille, un *alter ego* al autorului, adolescența Vinea este cucerită de poezia lui Verlaine, Mallarmé sau Samain (din care și traduce). Evident, anumite înrăuriri decadente nu pot fi evitate și ele vor rămâne în structura scriitorului până la capăt. Acestea se observă din chiar elogiul lui Samain, în care este remarcată „atracția pentru poezia sensibilității delicate, pentru atmosfera de «voluptate lăncedă» și «fior serafic» a decadentilor” (după cum subliniază Elena Zaharia în cartea sa: *Ion Vinea*, Ed. Cartea Românească, 1972, p. 108). Afinitățile pe care poetul și le regăsește cu Samain conduc la o descriere a operei acestuia, în care Vinea „pare a-și descrie propria operă nescrisă încă”: „poezia sa moale și curgătoare, versurile sale de desmiere și atingeri, sunt făcute pentru a fi citite în decoruri suave și lăncezitoare atmosfere ale toamnelor aurii, în penumbra lenevită a camerelor închise, prin tonurile cenușii ale amurgurilor, spre sfârșitul zilelor, al anotimpurilor și al iubirilor, în serile de vigoare istovită, de speranțe abătute sau de osteneți amoroase, în nopțile de friguri sau de insomnie” (I. Vinea, *Albert Samain*, „Cronica”, I, nr. 7, 29 martie 1915, *apud* Elena Zaharia, *op. cit.*, p. 108).

De altfel, crepuscularismul poeziei de început se va transmite și viziunii târzii a prozei poetului.

În a doua jumătate a deceniului al treilea însă, doctrina simbolistă pare a nu-i mai fi suficientă tânărului autor debutat

nu de mult. După cum a remarcat Șerban Cioculescu – și întreaga critică ulterioară a aprobat – poemul *Doleanțe* (1915) este cel care marchează această nemulțumire estetică și deschide drumul unei noi etape în creația poetului. Ironia fină a autorului se îndreaptă în primul rând asupra formulei învechite a „melancoliei” romantice (dar care ar putea fi și cea simbolistă). Tot în 1915 apare un alt poem care exprimă și mai accentuat această frondă împotriva romantismului minor, dar și a simbolismului, chiar din titlu: *Un căscat în amurg*.

Dar ce respinge, de fapt, poetul?! O afirmă el însuși, foarte explicit, încă din 1913: „admiratia mea (pentru D. Anghel și simbolism, *n. n.*, *M. E.*), ca o stampă veche și prăfuită, s-a decolorat. Stilul acela languid, prelung, muzical ca o frază de Chopin începuse să mă cam neliniștească” (I. Vinea în *Facla*, IV, nr. 5, 9 oct. 1913, *apud* Elena Zaharia, *op. cit.*, p. 109) și, în același an 1915: „Aname neologisme și elemente de comparație și alegorii, câteva corăbii de pildă, porturi, rade, niște droguri și coloniale, cacao, eucalipt, opiu, ether și hașiș cârlesc la spate pantalonii versificatorului cu un petic violent: simbolist” (I. Vinea, *Recenzii*, „Cronica”, II, nr. 50, 24 ian. 1916, *apud* Elena Zaharia, *op. cit.*, p. 111). Acestea provin din afirmația radicală, de respingere a „jocului” literaturii: „Literatura mă persecută. Mi-e iremediabil antipatică” (I. Vinea, *Chronique villageoise*, „Cronica”, II, nr. 28, 23 aug. 1915, *apud* Elena Zaharia, *op. cit.*, p. 111), aici, ca și în alte declarații și manifeste de avangardă „literatură” având mai degrabă sensul de „literaturizare”.

După cum putem observa, niciuna dintre notele care îi produc poetului antipatie față de literatură nu sunt apanajul decadentismului, deși drogurile și exotismul au fost integrate și în repertoriul decadent. Nu trebuie uitat totuși că decadentismul reprezintă mai ales o revoltă generalizată împotriva a tot ceea ce este natural, firesc și, prin urmare, mediocru. Revolta avangardistă (și pe care aceste fraze o pregătesc) are, în punctul de plecare, foarte multe în comun cu revolta decadentă, cu toate că

drumurile lor se despart și manifestările sunt total opuse. Cel puțin pentru moment, Vinea va adera și el la revolta avangardei, cel puțin declarativ, la nivelul manifestelor, căci, altfel, opera sa urmează destul de puțin liniile de structurare și dinamitarde ale noii estetici.

Astfel, în concordanță, de asemenea, și cu primul manifest suprarealist al lui Breton, Ion Vinea va respinge în masă „literatură”, dominată de anecdotic, psihologie și document, care au fost preluate de reportajul din marile cotidiene, și va celebra poemul. Cu toate acestea, nu pe Breton sau altă sursă avangardistă aduce în discuție Vinea, ci pe... Rémy de Gourmont și Edgar Poe: „După mine, cred că cel mai mare prozator până astăzi este Edgar Poe. Sunt de acord cu Rémy de Gourmont, afirmând că *nu există decât un singur gen literar: poemul. Numai el poate conține în stare pură esența poeziei. [...] dintr-un volum de literatură anumite fraze sau notații trăiesc prin valoarea lor poetică, nu de document (s. aut., I. V.)*” (I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, București, E.P.L., 1967, p. 231). Este de două ori revelator acest pasaj, o dată pentru că sursele primare ale poeziei explicite a lui Ion Vinea par a fi comune cu cele ale decadentilor sau chiar decadente, și a doua oară pentru că aceste idei vor indica sensul întregului travaliu artistic al scriitorului. Privită din această perspectivă, asumată, proza lui Vinea – denumită, mult timp, „artistă”, un termen vag și destul de nefericit – se justifică total ca realizare.

Ar trebui adăugat aici și un alt model declarat al lui Vinea, Ramón Gómez de la Serna, autor al unor *Greguerias*, niște „extracte poetice”, cum le denumește, în același interviu, Ion Vinea. Critica s-a rezumat la constatarea influenței acestor *Greguerias* asupra scurtelor proze antume din *Descântecul* și, mai ales, *Flori de lampă*. Dar trebuie subliniat că Ramón Gómez de la Serna (1888 – 1963), caz special și foarte interesant în literatura spaniolă și chiar europeană, este un *dandy* de secol XX, autor al unor scrieri în descendență decadentă, precum *El Incongruente*, *La Hiperestésica*, *La Mujer de ámbur* etc. și



Ion Vinea de Marcel Iancu

este puțin probabil ca lecturile lui Vinea să nu se fi rezumat decât la aceste *Greguerias*. De altfel, de la Serna combină estetismul decadent și anarhismul avangardist într-o formulă proprie pe care a denumit-o chiar „el ramonismo”. Spre deosebire de Vinea, scriitorul spaniol este un *pozeur*, un sanguin, un prolific. Dar poezia sa este destul de apropiată de cea a lui Vinea, iar afinitățile, numeroase și esențiale.

Unitară ca intenție, „Kunstprosa” artificialoasă, care „suferă de o «poetizare» superfluă, calofilă”, după judecata destul de aspră a lui Ov. S. Crohmălniceanu (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, București, Ed. Minerva, 1974, p. 395), opera lui Ion Vinea este, ca realizare, destul de eteroclită, chiar în cadrul aceleiași scrieri, ca să nu mai amintim că unul dintre cele două romane ale scriitorului, *Venin de mai*, nici nu este terminat. O parte din fragmentele care o compun se încadrează în estetica decadentă și, cel puțin parțial, îi preia obsesiile. Opinia criticului Ov. S. Crohmălniceanu, reluată, în diferite forme, și ulterior, este însă îndreptătită dacă privim din perspectiva grilelor estetice contemporane sau, evident, din perspectiva tocmai a romanului tradițional, repudiat de autor. Proza lui Vinea devine, astfel, tot atât de artificială și de ilizibilă astăzi pe cât sunt majoritatea operelor decadente din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea sau chiar romanele de tinerețe ale lui Gide.

### Monica JOIȚA

## Evenimente culturale românești la Veneția

Începând cu anul 1993, Bistrot de Venise a devenit unul din punctele de întâlnire a elitei artistice venețiene, prin elegantul său ambient și temele de actualitate culturală și socială care atrag un public de calitate. Din 2009, Bistrot de Venise găzduiește anual, în luna martie, o întâlnire cu un poet român, invitat de Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția și se înscrie în strategia ICR de promovare constantă în Italia a literaturii și politicii editoriale românești.

Astfel, protagonistul întâlnirii din martie 2009 de la Bistrot de Venise a fost poeta Nina Cassian, o personalitate remarcabilă, nu de puține ori controversată și contestată, cu o revenire spectaculoasă în peisajul literaturii contemporane din România odată cu apariția volumelor *Spectacol în aer liber* și *Confidențe fictive*.

În acest an, protagonistul întâlnirii de la Bistrot de Venise, care a avut loc marți, 9 martie, a fost poetul Mircea Dinescu. Dialogul poetului cu publicul venețian a fost punctat de lecturile unor poeme reprezentative din opera sa (*Găinile*, *Buldozerul*, *Scurt extras din dosarele secrete ale*

*Războiului de 100 de ani*, *Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie*, *Dreptul la liberă circulație*, *Istoria romanțată a sinucigașului ratat*,



*Călătoria*, *Autopsia îngerului*, *Cântec de buzunar*, *Trista deturnare a sinucigașului*) traduse în limba italiană de Francesco Ricci, unul din cei mai promițători traducători de literatură română, beneficiarul unei burse a Institutului Cultural Român.

Tot la Bistrot de Venise a fost inaugurată joi, 11 martie, expoziția „La Città” de Monica și Paul Timofei, actualmente bursieri „Vasile Pârvan” la Accademia di Romania din Roma. Expoziția a fost prezentată de către criticul de artă Emanuele Horodniceanu.

În 6 martie a.c. a avut loc la Tese di San Cristoforo (aria Arsenalului din cadrul Bienalei de la Veneția) seara de gală și ceremonia de premiere a câștigătorilor celui de-al IV-lea Premiu Internațional „Arte Laguna”. Lucrarea Silviei Trăistaru *My Mom at a funeral* a fost selectată ca finalistă pentru cea de-a IV-a ediție a Premiului Internațional „Arte Laguna”, la secțiunea pictură, din peste 7000 de aplicații.

Participarea Silviei Trăistaru la eveniment s-a realizat și cu sprijinul Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția.



Din partea  
cealaltăDumitru Radu  
POPAO revelație întârziată:  
Claudia Moscovici

C a universitar, scriitor și publicist româno-american, cu rezidența în New York de aproape un sfert de secol, mi-era greu să cred că pot avea revelații absolute în privința confrăților de origine română din Statele Unite ale Americii. Să nu uităm, însă, că această țară e mare cât un continent, iar șansa de a ști ce se întâmplă de la o coastă la alta ale celor două Oceane e, uneori, de domeniul hazardului, purei întâmplări!

Unei asemenea fericite împrejurări datoriez descoperirea, de curând, a Claudiei Moscovici, scriitoare, teoretician și critic literar, critic de artă, universitar american apreciat, prin... bunele oficii ale editorului și prietenului Ghighi Arsene, directorul Editurii Curtea Veche din București! Întâmplarea face ca el să fi fost coleg de facultate cu prestigiosul matematician Henri Moscovici. Astfel am ajuns să corespundez cu Claudia (profilul ei de scriitor se află la [notablewriters.com](http://notablewriters.com)) și am citit cu mare interes cartea ei *Velvet Totalitarianism: Post-Stalinist Romania* (Totalitarism de catifea: România post-stalinistă), tipărită la University Press of America în 2009 și devenită, în foarte scurt timp, un *best-seller* și una dintre cele mai comentate cărți în domeniu (România și Estul Europei). Este de vorba, de fapt, despre un foarte interesant mod de a prefața un roman cu toată introducerea necesară pentru cititorul mai puțin avizat în legătură cu specificul social-istoric și politic al României. Numai în acest fel un public străin poate înțelege la ade-vărata amploare și complexitate scrierea Claudiei Moscovici.

Ceea ce urmează e un roman captivant, scris cu nerv și remarcabilă capacitate de evocare a contextului și personajelor. Nu e vorba numai de o rememorare a vieții în România anilor lui Ceaușescu (autoarea a părăsit țara, împreună cu familia, când

avea doar 12 ani) ci un veritabil roman de aventuri, un *thriller* presărat însă cu accente de umor fin, o *saga* a unei familii care se salvează, până la urmă, prin miraculosul liant al *dragostei*, într-o situație social-istorică ce, practic, dădea puține șanse de supraviețuire. Opresiunii din România lui Ceaușescu îi urmează emigrarea în Lumea Nouă, cu toate problemele ei de adaptare și înțelegere a noii societăți – nu neapărat prezentând libertatea absolută, dar în mod sigur una mai liberă și mai bună.

Acest prim roman al Claudiei Moscovici, poate și datorită structurii inedite (prima parte este introducerea istorică *Velvet Totalitarianism: Post-Stalinist Romania*, iar cea de a doua romanul propriu-zis, foarte sugestiv intitulat *Reincarnation of Love*) a stârnit un neobișnuit interes și succes „de casă” (în mod constant pe locul doi în vânzări la *Amazon*) într-un domeniu în care cărțile de referință nu lipsesc, dar o operă care să îmbine atât de sincretic documenta-rea riguroasă cu trama bine controlată și de



limpede acuratețe stilistică, în mod evident lipsește și a fost salutăată ca o excepțională reușită. Aș cita aici, doar, dintre nenumăratele cronici la această carte frazele reputatului critic și universitar american Edward K. Kaplan care spune că lucrarea Claudiei Moscovici constituie o veritabilă piatră de hotar în receptarea și înțelegerea vieții din timpul totalitarismului, ca și în ceea ce privește istoria reală a unei familii de evrei români oprimați sub comunismul lui Ceaușescu, și care, în mod dramatic și găsinde deosebite resurse spirituale, reușesc să supraviețuiască. El afirmă că romanul se citește cu suflul la gură, iar Claudia Moscovici dovedește un talent literar ieșit din comun.

Dar cine este, până la urmă, Claudia Moscovici și cum a ajuns ea până aici?

Născută în România și emigrată cu

familia în Statele Unite, în anii '80, ea a absolvit cele mai de elită școli americane: BA la Princeton, Masteratul la Brown University în literatură comparată, urmat de un stagiul de cercetare în Franța, la Collège international de philosophie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Critical Studies Center, 1994–1995. Revine la Brown University (unde studiază cu strălucita noastră compatrioată Sanda Golopenția) ca să-și ia doctoratul (Ph. D) în Literatură Comparată în 1997.

Extrem de tânără și deja mamă, Claudia Moscovici începe o remarcabilă carieră universitară, care avea să o ducă de la Boston University, unde a predat pentru patru ani filosofie, la prestigioasa University of Michigan, unde predă literatura franceză, filosofia și istoria ideilor. Dar curiozitatea intelectuală și multiplele talente ale compatrioatei noastre merg mult mai departe. În domeniul nenumăratelor ei publicații se disting articole acoperind o mare varietate de subiecte, de la literatura franceză la istoria ideilor și literatura comparată. Din punct de vedere teoretic, însă, cea mai importantă contribuție a ei de până acum mi se pare (și nu numai mie, căci a câpătat o audiență mondială) cartea intitulată *Romanticism and Postromanticism*, Rowman and Littlefield, 2007. Cartea s-a epuizat rapid în ediția cartonată așa că a fost retipărită în *paperback* în 2010. Autoarea americană de origine română aduce aici o privire cu totul nouă, originală în ceea ce privește post-romantismul, îndeobște expedit grăbit, ca un fel de neimportant prag către *modernism*.

Claudia Moscovici, bazată pe o remarcabilă bibliografie, un instrument critic citit cu acribie, ajunge la concluzia că această privire, așa spune *cronologică*, e simplistă și greșită. Moștenirea romantismului, peste alte curente sau modele, ne afectează până în ziua de azi, ca un, așa zice, *cronotop*, adică o permanență (în aceeași accepție în care Eugenio d'Ors vorbește despre *eonul baroc*). Cum afectează romantismul, sărind toate etapele scolastice, *contemporaneitatea* devine pariul esențial al tezei Claudiei Moscovici. Și e o teză pasionantă, care o scoate din domeniile circumscrise

ale teoriei literaturii sau filosofiei didactice în plină filosofie a mentalităților și teorie a artei. Pentru că postromantismul nu e, cum superficial s-ar putea crede, bazat doar pe catena cronologică, *reacționar*, numai pentru că, scolastic, ar urma romantismului și ar preceda modernismul. El trece, ca stare de spirit și de creație, dincolo de granițele temporale, elemente esențiale ale lui afectând deopotrivă arta și existența contemporană.

Pe această bază ea a inițiat – nu numai teoretic dar și practic – și stabilit bazele unei mișcări artistice *sincretice* care e marcată și are *genele* postromantismului. Cine are curiozitatea să cerceteze siteul ei online ([postromanticism.com/](http://postromanticism.com/)) va descoperi o întreagă lume de valori, centrate pe teoria *postromantică* (pictură, plastică, poezie). Claudia este ea însăși autoarea unui remarcabil volum de poezie postromantică, *The Painful Poignancy of Desire*, unde senzualitatea sublimată găsește o fericită convergență cu sensibilitatea lirică și exprimarea într-un stil elevat, de mare eleganță. Iar la sfârșitul acestei pasionante cărți (pe care am și început să o traduc în limba română) se află prezentări detaliate ale unor artiști postromantici de pe toate meridianele lumii.

Am avut privilegiul de a citi, în manuscris, cel mai recent roman al Claudiei Moscovici, *The Seducer*, din nou o admirabilă surpriză, și ca structură și ca stil, carte ce va apărea probabil curând în America!

Ce ar mai fi de spus despre această întârziată, dar totuși *revelație*? Cu spiritul îndeobște scrutător al acestei rubrici pe care o țin de atâtea vreme, parcă mi se pare că lipsește ceva... Ia să vedem!

A, da! Mi-am adus aminte: ce-ar fi ca această tânără autoare româno-americană, de substanță și de succes în atâtea domenii în Statele Unite și alte locuri, să înceapă să fie cunoscută și în țara ei de origine, despre care scrie în cunoștință de cauză, cu patos, și a cărei limbă o stăpânește perfect, cu un adorabil accent?

Răspund tot eu, cu vorba lui Popa Smântână (alias Ion Creangă): *Păi, în țara aiasta, n-ar fi rău să fie bine!*

## Gazeta de Sud – 15 ani

D upă Iași, Craiova este al doilea mare oraș ca număr de apariții – ziare și reviste – înregistrând de la „Mozaicul” lui C. Lecca (1838) și până în prezent peste 1030 de publicații. Desigur, între acestea se detașează „Ramuri”, „Meridian”, „Mozaicul” și „Scrisul Românesc”, unele prin longevitate, altele prin conținut, tematică și colaboratori. După '89 numărul publicațiilor a crescut vertiginos, din rândul noilor cotidiane „Gazeta de Sud”, întemeiată la 15 martie 1995, cunoaște o evoluție spectaculoasă, de la 500 exemplare, în 8 pagini cât avea la întemeiere, a ajuns la peste 30 000 de exemplare, în 18–24 pagini, alb-negru și color.



Având la conducere în etape diferite gazetari instruiți, scriitori, profesori, în prezent, publicația condusă de Ina Voinea, ca redactor-șef, a reușit să se impună drept cel mai important ziar regional. Editează suplimentele gratuite *Alege TV* și *Sănătatea*, are colaboratori de prestigiu, unora redacționalele, cu un pronunțat caracter polemic și de atitudine, au fost semnate de publicistul-comentator Cezar Avramescu, dar și de nume cunoscute în plan național: Octavian Paler, Stelian Tănase, Adrian Cioroianu, Ion Cristoiu, Marius Tucă, Cornel Nistorescu, Alina Mungiu-Pippidi, Alin Teodorescu ș.a.

În 2006 și în 2007, „Gazeta de Sud” a obținut Premiul „Dumitru Tinu” pentru design și conținut, acordat de Clubul

Român de Presă. În 2004, Freedom House și Agenția de Monitorizare a Presei – „Academia Cațavencu” – au desemnat „Gazeta de Sud” ca cel mai obiectiv cotidian regional din România și este apreciat ca cel mai citit ziar regional, situat pe locul 10 în topul celor mai citite ziare din România.

Faptul că găzduiește, frecvent evenimente cultural-literare și artistice, lansări și prezentări de cărți, evocări, portrete de personalități, ziarul capătă și o valoare documentară în timp.

În prezent, „Gazeta de Sud” face parte din trustul de presă *Media Sud*, cu tipografie, fundație, editură, studio de radio, într-un sediu modern și bine dotat, cu cca 500 de angajați, în coordonarea exemplară a directorului Adrian Voinea.

Subintitulat „cotidian al româ-

nilor de pretutindeni”, cu redacții teritoriale în principalele orașe din Oltenia, „Gazeta de Sud” continuă și după 15 ani să fie principalul ziar de informație și atitudine din Craiova și Oltenia.

Îi urăm viață lungă, cu dorința de a se păstra în topul celor mai bune ziare regionale.

Red.



Aspect de la festivitate, în prim-plan directorul Adrian Voinea salutând invitații și colegii



Vlad SOLOMON

## Marcel Iancu – Scrisoare de pe vapor

În ultimii ani se poate observa un interes crescut pentru mișcările de avangardă literară și artistică, în special pentru curentele Dada și Suprerealism. În numeroase țări se organizează expoziții de anvergură, se fac cercetări intense, se publică manifeste, documente inedite, se aduc la lumină versuri uitate, sau mărturii surprinzătoare, se produc filme, se subliniază influența avangardei interbelice în evoluția culturii moderne.

Și în România de azi se organizează expoziții retrospective, se editează opere ale autorilor uitați, se fac traduceri, se promovează, prin simpozioane, aniversări, evenimente cu caracter public, artistic și scriitori născuți în România și, în marea lor majoritate, emigrați spre alte meleaguri. Desigur că, în perioada regimului comunist, acești avangardiști nu erau cunoscuți, sau puțin cunoscuți, sau puțin cunoscuți, fuseseră interziși de cenzură sau erau desconsiderați datorită artei lor care nu cadra cu „realismul socialist”.

Privind în urmă, la anii mei de liceu, parcă nu-mi vine să cred că personalități ale culturii mondiale, precum Marcel Iancu, Paul Celan, Benjamin Fondane, Tristan Tzara, Victor Brauner, Paul Păun, Gherasim Luca, Ilarie Voronca, Arthur Segal, Isidor Isou etc. erau practic ignorate.

După 1989, evenimentele și publicațiile care tratează avangarda devin tot mai numeroase, cercetătorii pasionați de creațiile lor, cu valoare universală, își sacrifică timp, energii, descoperă detalii neștiute, încearcă să compenseze lacuna celor peste 40 de ani de regim totalitar, represiv, în dorința de a restitui patrimoniului cultural românesc operele acestor promotori. Din exces de zel, anumite aspecte biografice sunt trecute cu vederea (faptul că unii dintre ei nu au avut măcar cetățenia română, sau le-a fost anulată), amintite în fugă, sau neglijate în mod ostentativ, fie din lipsa de documente, fie pentru a susține o anumită agendă naționalistă sau anticomunistă.

Dar, indiferent de cum sunt considerați astăzi acești artiști și scriitori, în marea lor majoritate, erau evrei, mulți dintre ei au emigrat din România din cauza legilor rasiale, sau a antisemitismului, iar originea lor evreiască, fie că și-a lăsat amprenta în opera lor, în mod conștient sau nu, fie că le-a schimbat destinul, sau sentimentul de

apartenență, ori le-a produs o idiosincrazie la țara în care s-au născut, încetând să scrie în românește sau nerevenind pe plaiurile natale.

Poate nu m-aș fi oprit asupra acestui aspect, dacă nu ar fi apărut, în presa tipărită, sau pe Internet, detalii false, care se pot perpetua, sau obliga cercetătorii să verifice fiecare cuvânt și să pună în dubiu veridicitatea informației. De exemplu, am întâlnit afirmația, postată pe un blog și neștearsă de cel ce scrisese articolul respectiv, că Marcel Iancu a emigrat din România din cauza primejdiei comunismului sovietic. Deși am corespondat cu persoana respectivă și l-am rugat să facă rectificarea, furnizându-i amănunte, deși l-am cunoscut personal la evenimentul omagial organizat la București anul trecut, „Marcel Iancu – arhitect”, și i-am adus toate argumentele posibile, marele admirator al lui Marcel Iancu nu a lăsat faptele să-i schimbe ideile.

Marcel Iancu, pictor, arhitect, sculptor, scriitor, publicist, filosof, născut în 1895 la București, a fost unul dintre întemeietorii mișcării Dada, la Zürich, la Cabaret Voltaire, în timpul primului război mondial, alături de Hugo Ball, Tristan Tzara, Jean Arp și alții, a revenit în România, unde a revoluționat arhitectura, alături de fratele său Iuliu, a avut numeroase expoziții de artă, a conceput zeci de clădiri în București și alte orașe, a editat „Contemporanul”, și-a lăsat amprenta, și prin discipolii săi, asupra arhitecturii, artei și literaturii române. Dar, odată cu promulgarea legilor rasiale, de către guvernul Goga-Cuza, și chiar înainte, în atmosfera antisemită din România anilor '30, Marcel Iancu s-a trezit străin în țara în care s-a născut, marginalizat, în imposibilitatea de a expune, de a publica, de a-și apăra familia, demnitatea, proprietățile. În toamna lui 1938 (an în care emigrează Victor Brauner, Jean David și alții) se decide să părăsească România, se imbarcă pe un vapor, împreună cu câțiva prieteni, către Palestina de atunci, dezgustat de ceea ce se întâmpla în Europa, căutând un rost pe teritoriul strămoșilor săi evrei, devenind sionist cu tot sufletul. În Palestina rămâne câteva luni, apoi revine în România, în 1939 emigrează fratele său, arhitectul Iuliu, cu familia sa, și cumnatul său, scriitorul Jacques (Goldschlager) Costin. Ultima expoziție a lui Marcel Iancu

are loc la București în 1939, împreună cu Militza Petrașcu.

Întâmplarea face să fiu prieten al familiei și, cu ajutorul neprețuit al D-nei Dadi Janco, din Tel Aviv, fiica regretatului artist, să am acces la unele documente lăsate de Marcel Iancu. Astfel, am văzut actul de naștere al artistului, cererea sa de confirmare a cetățeniei, certificatul de deces al cumnatului său, Mișu Goldschlager (Costin), asasinat de legionari în Pogromul de la București (21–23 ianuarie '41), manuscrise ale artistului, în română, franceză și germană, unele deja publicate, altele inedite, conferințe, fotografii, schițe, cărți dăruite de confrăți, albume, scrisori de familie.

Între ele, o scrisoare de pe vaporul pe care se imbarcase, cu puțin înainte de Anul Nou evreiesc (Rosh Hashana), către pământul strămoșesc, în 1938. Deși am primit-o încă din luna iunie, cu asentimentul D-nei Dadi Janco, să o redau unde voi crede de cuviință, am acceptat, la rugămintea lui Andrei Oișteanu, să i-o cedez, pentru a fi publicată la Revista „22” din România, în cadrul articolului *Marcel Iancu inedit – Plecarea spre Palestina*, cu ocazia comemorării „Zilei Holocaustului din România”, în octombrie 2009. Am decis să republic am această scrisoare pentru a înlătura, sper definitiv, speculațiile sau informațiile manipulate. Redau în mod fidel conținutul epistolei, chiar dacă sunt mici greșeli în original.

„1. Medi dragă, copii și Mamă. Nu aș fi crezut că acest drum să poate deveni un asemenea regal. Sunt un adevărat Moise. – Furtunile s-au oprit, cerul s-a luminat și culorile accentuează o adevărată Sărbătoare pe unde trec. Acum ne apropiem de Pireu. Avem soare și căldură. Nu am suferit deloc de rău de mare. Pare că toată firea ne invită către leagănul poporului nostru, către Mediterană. Fac proiecte grandioase de colonizare cu D-rul Rosintal cu care mă împac de minune. Poate merg și în Cipru. Toată lumea pe vapor sunt evrei. Noi putem spune că prin colonizare ținem și facem aceste minunate vapoare.

2. Nenorocirea acestui popor va fi poate mântuirea lui. Am vrut să vă telefonez dar nu am reușit, telegraful e foarte scump de pe vapor.

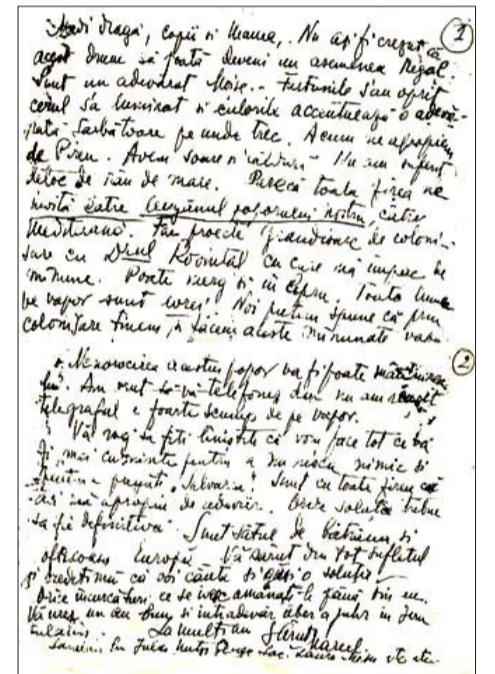
Vă rog să fiți liniștiți că vom face tot ce va fi mai cuminte pentru a nu risca nimic și pentru a pre-găti „Salvarea”. Simt cu toată firea că azi mă apropiu de adevăr. Orice soluție trebuie să fie definitivă. Sunt sătul de bătrâna și ofticoasa Europă. Vă sărut din tot sufletul și credeți-mă că voi căuta și găsi o soluție.

Orice încercături ce se ivesc amânăți-le până vin eu. Vă urez un an bun și într-adevăr uber a juhr in Jerusalem. La mulți ani

Sărut

Marcel

Sărutări lui Jules, Nutzi, George, Jac., Laura, Mișu etc. etc. ...”



Sublinierile îi aparțin lui Marcel Iancu. „Uber a juhr in Jerusalem” este (în Yiddish) urarea tradițională a evreilor, de Rosh Hashana (la anul la Ierusalim).

După Pogromul de la București și asasinarea cumnatului său Mișu, la Jilava, de către legionari (episod redat de Marcel Iancu în alte documente), familia părăsește România, emigrând, pe un drum întortocheat, anevoios, spre Palestina sub mandat britanic, unde va lua naștere, în 1948, statul Israel, în care a locuit Marcel Iancu până la încetarea din viață, în 1984.

Despre arta lui Marcel Iancu și Sionismul, în numărul viitor.



Joy Manesiotis este autoarea volumului de versuri *They Sing to Her Bones*, câștigător al Premiului „New Issues Poetry Prize”. Publică versuri și eseuri în revistele *The American Poetry Review*, *Massachusetts Review*, *Virginia Quarterly Review*, *Poetry International*. Între premiile obținute se numără „Poetry Fellowship” acordat de New York Foundation for the Arts, o bursă de creație acordată de Ragdale Foundation, *Prairie Schooner's Reader's Choice Award* și *Graves Award* pentru științe umaniste. Trăiește în California și este profesoară la University of Redlands.

### Lamentare: Moirologia

Femeile își mișcă trupurile tinere în vânt, dar sunt aproape de mormânt și îi cântă morții: *Vai ce încet, vai ce trist, voi începe să mă lamentez*

## Joy Manesiotis

spirite se ridică pentru a boci cu ele, fantomele vocilor lor plutesc eliberate deasupra potecilor prăfuite, pietre pavate cu o dungă albă.

Spuneți-vă durerile voastre, Mamelor – una câte una! Ridicând din ce în ce mai mult tonalitatea vocilor și vânturilor înalte pe munte, o respirație înclină plantațiile de măslini, cei luminați împing ușile albastre, lângă zidul rece de pământ al bisericii, vocile de femei care se aud ca una, lipite de hainele întunecate ale bărbaților, împing pașii înceti ai preoților: bărbații șovăie în colț, femeile se mișcă din spate în față, cu obraji brăzdați ca urma cuielor în piele, *Vai, Mamă!*

ai știut cum să îmbrobodești cerul cu toate stelele lui!

se cântă celei trecute în neființă, se cântă

pentru părul ei care a albit, pentru mâinile ei mâncate de muncă.

Ei cântă oaselor ei. Mai întâi trebuie să o înmormânteze. Zi după zi

îi vor curăța mormântul. Lună după lună. Spălând, spălând. Mama mea a călătorit departe.

Într-o bună zi vor da pământul la o parte. Vor împinge pământul

Înapoi. Ajung înăuntru, degete împotriva oaselor. Și ridică oasele ei, unul câte unul, încântătoare numere ale degetelor, bolul pelvisului:

Cui să cer ajutor? ei îi spală oasele, scurgându-le

unul câte unul. Leagănă-i craniul. Craniul ei

este dat din mână în mână, alinat în fiecare poală, palme

aspre acoperind coroana. *Vai, mamă!*

Și cine va putea spune atunci

Că femeile nu pot să îi cânte acum?

### Corbul

Corbi sunt plecați acum, lumea lor de ascensiuni și picaje în canion, regretul accentuat,



Adrian SÂNGEORZAN



## Sinagoga improvizată

În nursing home-ul lui Mircea se țin toate sărbătorile evreiești cât și cele creștine. Lui Mircea puțin îi pasă de ele pentru că pentru el fiecare zi e o sărbătoare a vieții. De Passover încă primim aceleași scrisori în care suntem rugați să nu aducem mâncare nekoshet și nici tacâmuri acolo. De Yonkipur l-am găsit totdeauna cu chipa pe cap mâncând în cortul improvizat afară în curte, cort care simbolizează austeritatea încercând să amintească credincioșilor și mai ales necredincioșilor de chinurile prin care a trecut zeci de ani tribul lui Moise, rătăcind prin deșert încercând să-și lepede vechile păcate printre dunele de nisip.

– Dacă comunismul, care ne-a plimbat prin deșert cam tot atâta, ne-ar fi apropiat de Dumnezeu în loc să ne îndepărteze, poate c-ar fi fost până la urmă ceva de capul lui, mi-a spus Mircea din cort.

În urmă cu câțiva ani primisem din partea Institutului Cultural Român o felicitare cu „Happy Yon Kippur“. M-am amuzat cu soția, nu atât pentru că ne credeau evrei, ci pentru că nu aflaseră că acea sărbătoare e una a tristeții și-a doliului în care nimeni nu felițată pe nimeni.

Niciodată n-am știut care e relația lui Mircea cu Dumnezeu, dacă e vreuna. Nu-mi amintesc să-i fi rostit vreodată numele, iar acum, când e atât de aproape de El, nu vreau să-l mai întreb nimic.

Când Mircea și Geta, soția lui, ne-au vizitat cu ani în urmă în Florida, am coborât cu el într-o seară în sala de recreere a clădirii în care locuim. O numeam bibliotecă pentru că acolo oamenii aruncau cărțile citite sau necitite și pentru asta merita să trecem des pe-acolo. Mircea voia să jucăm biliard. Ajungând în acea sală de recreație am contribuit amândoi cu totul întâmplător la înființarea unei noi sinagogi. Nu știu dacă putea fi numită sinagogă sau doar loc de rugă, dar ce importanță mai are. Însă a doua zi fiind sâmbătă, înăuntrul bibliotecii am văzut vreo douăzeci de bărbați și cincisăzece femei cu chipe pe cap care se rugau lângă rafturile de cărți, masa de biliard, și multe mese de jucat bridge. Abia începusem cu Mircea o partidă de biliard, când a intrat un bărbat. Părea trecut bine de 80 de ani, altfel vioi, ager în mișcări, comportându-se ca un om departe de pensie.

– Sunteți proprietari în clădirea noastră, nu-i așa?

– De vreo șase ani, îi spun eu defensiv, lovind o bilă care se rostogoli pe masă ca un om beat. Mă gândeam că-i unul din acei veterani ai complexului nostru care vrea să fie sigur că nu suntem niște intruși ce profităm ilegal de facilitățile locului. I-am arătat legitimația.

– Vă rog, domnule. Nu despre asta e vorba. V-am văzut de multe ori aici în bibliotecă și sunt sigur că vă plac cărțile. Vreau să vă cer părerea într-o problemă mult mai delicată. M-am simțit cumva ca un hoț prins asupra faptului pentru că multe din cărțile pe care le culegeam de-acolo nu le mai aduceam înapoi.

– Cititul cărților i-a timp, domnule. Le voi aduce înapoi.

– Nici prin cap să nu vă treacă. Aici cărțile se aruncă, știți bine. Sunteți est European nu-i așa. Ungur sau român, dacă nu vă supărați?

– Suntem români, am spus eu încercând să-l includ și pe Mircea în discuție, uitând că nu vorbește engleza.

– Grozav! Sunt născut la Cernăuți, domnilor. Omul s-a luminat parcă la față, o lumină mai palidă, cu umbre pe ea, dar o lumină totuși. Apoi a început să vorbească cu noi românește, cu accent ușor moldovenesc, căutându-și atent cuvintele care se vedea că-i veneau de foarte departe, ca o turmă de vorbe de mult rătăcitate.

– Nu sunteți primul căruia-i pun această întrebare. V-ar deranja cumva dacă am muta rafturile de cărți din această sală în sala alăturată, mai mică ce-i drept, dar mai privată într-un fel? Observasem că raftul din mijloc era acum plin cu cărți în ebraică, foarte îngrijit legate.

– Am vrea să folosim această sală să ne rugăm. Doar vinerea și sâmbăta seara. Știu că e plin de sinagogi în Florida, dar întâmplarea face să nu avem niciuna în apropiere... Mircea se oprise din lovitul bilelor și asculta atent conversația noastră.

– Știți bine că nu fac parte din administrație..., am încercat eu să mă eschivez, plus că în sala asta se fac petreceri, se joacă biliard, bridge, deși nu prea văd lume pe aici...

– Nicio problemă, domnule. Vom fi aici doar vinerea și sâmbăta seara pentru vreo

oră, iar cărțile vi le păstrăm în camera de alături. Vă văd des pe aici. Biblioteca asta e proprietatea noastră comună și putem hotărî între noi... Ce ziceți?

– Din partea mea puteți să faceți cum vreți!

– Să fiți binecuvântați fraților, spuse și Mircea, în sfârșit, ceva. Dumnezeu trebuie să fie unul singur și nu cred că are nimic împotriva biliardului sau a cărților. Omul ne-a mulțumit și mi-a arătat în camera de alături o ediție din Enciclopedia Britanică proaspăt debarasată acolo.

– E o ediție veche din 1967. O avea o vecină de la etajul 14 care a murit săptămâna trecută. Era și ea născută în Bucovina. Puteți s-o luați dacă vreți... N-am luat-o pentru că aveam deja o ediție completă din 1965, care-mi rupsesse spatele cărând-o acum un an.

– A fost o plăcere să vorbesc românește cu dumneavoastră, domnilor.

Convinși că făcusem o faptă bună, ne-am continuat cu Mircea partida de biliard, joc pentru care n-am nicio tragere de inimă. Acele bile cred eu, ca orice jucător slab, au deja un destin al lor atunci când încep să se rostogolească pe masă și se lovesc unele de altele cum vor ele, oricum le-am lovi noi cu tacul. De unde am tras concluzia că un biliard s-ar potrivi oricărui loc de rugă, idee cu care Mircea n-a prea fost de-acord. El spunea că destinul acelor bile stă în mâna celui care ține tacul, că totul e să te antrenezi și eventual să te mai și rogi.

N-am putut ajunge cu el prea departe în căutarea destinului și, ca să-mi dovedescă cele spuse, mă bătu amarnic la biliard. Am ieșit apoi să facem o plimbare pe malul oceanului, dar n-am ajuns prea departe pentru că îl dureau picioarele. Era iarnă, sărbătorile trecuseră, dar era cald și în jurul piscinei era plin de bătrâni. Unii înotau vioi alții jucau cărți sau stăteau la taifas sub umbrele largi. Câțiva zăceau la soare în scaune cu rotile, cu fețe inexpressive, dormind pe ei cu gurile căscate.

– Aștia sunt campionii bătrâne, spuse Mircea zâmbind strâmb ca un tânăr care nu se simte în apele lui într-o asemenea companie. Aici par a se întrece între ei care trăiește mai mult. Acum pricep de ce-i spune Floridei cimitirul elefanților. Situația a fost oarecum salvată de patru fete tinere

care apărură de pe plajă frumos bronzate, zvelte și pline de viață. De cum te apropiai de ocean, media de vârstă începea să scadă spectaculos iar Mircea se învioră.

– Așa mai merge. Începuse să-mi pară rău pentru tine.

La întoarcere am intrat din nou în bibliotecă. Într-un colț apăruse un teanc mare de cărți proaspăt aduse. Cel ce le pusese acolo știa rostul lucrurilor pentru că le așezase în dreapta, acolo unde se deversează cărțile ce puteau fi luate. Acolo poți să dai de Kafka, Dostoievski, Freud, Nietzsche, Musil, Thomas Mann, Faulkner. Cărți citite și recitite, roase, unele cu pasaje subliniate, altele frumos legate, vechi, purtate prin lume de emigranți, de evreei rătăcitori. N-am plecat niciodată de-acolo cu mâna goală.

Mircea ne povestise de câteva ori că perioada în care a citit cel mai mult a fost cea în care lucrase ca morar, singura meserie pentru care avea o diplomă adevărată. Se așeza cu o carte în mână peste grămada de boabe puse la măcinat și se oprea din citit doar atunci când simțea roata morii aproape de șira spinării.

În stânga bibliotecii din Florida erau rafturile cu cărți noi, frumos legate, colorate violent ca niște ilustrate, zeci de Danielle Steel, Grisham, Nora Roberts și mulți alți fabricanți de povești în serie. Eu am plecat cu *Omul fără însușiri* a lui Musil, iar Mircea înșfăcă la întâmplare o carte a lui Danielle Steel.

– Pentru Geta, spuse el. Ei îi place siropul. Când am ajuns în apartament masa era pusă, iar Geta și soția mea ne așteptau ușor impacientate. Mircea avea de luat medicamente la ore fixe. Câteva pastile, ce păreau să aibă în ele ingredientele eternității, îl așteptau răbdătoare pe colțul mesei. Ne-am așezat bine dispuși la masă.

– Maică-mea pe vremuri nu începea să mănânce fără să spună o rugăciune. Taică-meu și cu mine ne țineam să nu râdem...

– Ce-ți veni Mircea cu rugăciunea? spuse Geta dojenitoare.

– De la evreei cred că mi se trage. Tocmai am binecuvântat cu Adrian înființarea unei noi sinagogi. Femeile ne-au privit curioase.

– Pe sfânta cruce dacă vă mințim.

pene negre netezi, strat peste strat  
imagini înrolate:

clipe iar și iar

un fel de a-ți cere scuze, de a chema cuvintele înapoi  
care au pus o grămadă de întâmplări în mișcare.

Cum am putea ști? Cum am putea ști  
care cuvânt, atunci când este rostit, va declanșa  
acțiuni, contra acțiuni,  
un adevărat tren de evenimente fumegând,  
cu toată viteza înainte,  
roțile se curăță de șine,  
și nu există niciun fel de a-l opri. Unui singur gând  
îi este dată forma în aer, un singur corb, apoi încă unul,  
o siluetă pe cerul fără nicio culoare,

o groapă,

o lacrimă în formă de corb

din țesătură de aer, unul și încă unul, unul și încă unul,  
cocoțat în brațele copacului cu trunchi înalt –  
un fel de pin, ceva  
lăptos, ager-sculptural,

jumate mort deasupra coroanei, răpa prăfuită,

un întreg copac acoperit cu păreri de rău,  
cu propriile-i ramuri, cu propriul sunet,

un panteon de regrete, o boltă evanscenă cu păreri de rău,  
*cheamă, cheamă, cheamă* o cacofonie sălbatică,  
brută și discordantă, fiecare *cra-cra* rupând cerul.

### Băiat frumos

Se târăște de sub foc. Iese afară  
din alb. Băiat frumos,

cu ochii dați peste cap. Cu umărul stâng pătat, ca piatra  
topită, oferă  
rădăcina brațului său. Cu capul întors, se târăște

drept. Genunchiul stâng topit, piatra se rostogolește turtită,  
un calup lung unde trebuia să-i fie piciorul, Vusuviul, și  
coapsă craterată. Iar burta,

o creastă sucursală, despicată abdominal, cicatrizată: gri  
pestriș;  
mov pestriș; carne. Dar iată

cum se întoarce în perfecțiune, cum deformarea face loc

frumuseții, piatră netedă, perfectă ca un albastru.  
Ridicându-se

din foc. Ridicându-se în picioare. Piciorul stâng îndoit.  
Capul întors.  
Ca și cum încercă să nu fie doborât la pământ. Capul ridicat

în sus, semeț.

Buze perfecte. Cupa urechii cizelată. Brațul drept fix

în jos, mâna care cere să fie ridicată  
de la pământ. Dar antebrațul

neted, curba albă de marmoră prin mijlocul  
cotului. Antebrațul cu brățara, o cicatrice încercuind carnea  
tânără.

Ruinele pe o parte, marmora netedă  
și curbele perfecte, frumoase.

Piatra albă curgând în jurul cercului de culoare roșie, când  
sângele a fost chemat, sângele a fost chemat și s-a ridicat  
încet la suprafață.

Traduceri de Răzvan HOTĂRANU



Reflecții și  
ReflexiiȘerban  
CENTEA

*Cultura a ajuns să funcționeze cu  
cafea și benzina.  
Prima având același gust cu a doua.  
Edward Abbey*

Continuând punerea în context pe multiple planuri a realității digitale, este imposibil de trecut pe lângă una din controversile actuale ale domeniului cultural: teoria inteligenței culturale (CQ).

CQ este o noțiune născută din asocierii cu IQ – faimosul scor sugerat în 1912 de psihologul german Wilhelm Stern ca metodă științifică de măsurare a inteligenței. Dacă la începutul secolului 20, testul IQ (*Intelligenz-Quotient*) încerca să spargă tabu-ul care socotea inteligența o proprietate necuantificabilă a intelectului, el și-a depășit de mult statutul academic inițial și a devenit un fenomen de masă. Ajutat de statistica modernă și de aplicarea de către David Wechsler a unui model de distribuție Gauss, testul IQ s-a impus drept unul din standardele psihologiei contemporane.

Implementarea lui largă și popularizarea ce a urmat au evidențiat un fenomen secundar surprinzător: studiile comparative inter-generaționale demonstrează o îmbunătățire marcantă a mediei IQ, care se accentuează în prezent. Intitulat *Efectul Flynn* – după numele profesorului neozelandez James Flynn – această ameliorare a abilităților intelectuale ale noilor generații coincide, cronologic, cu dezvoltarea incipientă a culturii digitale contemporane.

În sine, efectul Flynn apare ca o anomalie: el este accentuat în zona inferioară a clopotului Gauss (populație cu nivel scăzut de educație) și este moderat sau nul în zona Gauss superioară, unde aportul educației este major. Paradoxal, el sugerează două direcții opuse: pe de o parte confirmă că inteligența nu are nimic de-a face cu educația, dar pe de altă parte infirmă aceleași lucru,

întrucât o asemenea ameliorare susținută a inteligenței unui grup (zona defavorizată a graficului Gauss) nu poate fi moștenită ereditar, ci doar dobândită prin contact cultural. Deci, prin educație.

Faptul că populația din zona inferioară a clopotului Gauss este cea mai expusă culturii digitale (care îi servește, deseori, ca unic reper educațional) a sugerat concluzia că relația strânsă cu digitalul ar provoca o potențare a abilităților intelectuale.

Curentele de gândire egalitariste au și văzut ocazia de aur de a sări la luptă. De la extrapolarea efectului Flynn la un *Quod erat demonstrandum* în favoarea promovării unei educații informaționale de masă a fost doar un pas. În fond, argumentul este dificil de negat, circulația liberă a ideilor sub formă digitală fiind un privilegiu incontestabil pentru oricine, nu doar pentru cei cu instrucție redusă. Dar de la idealul umanitar la politică este tot un pas ... trecut în salturi de Noam Chomsky, care declara (*Critical Perspectives on MIS Education*, 2000) că educația digitală ar putea compensa „nenorocirile” aduse de educația clasică, acuzată de celebrul semiotician american că, în goana sa după elite, cade în păcatul trierii valorice și dirijează, în mod exclusiv, educația de valoare către cei aleși („*eligere*”) din curba lui Gauss.

Tendința opusă, proprie curentelor conservatoare dar și multor culturi periferice, socotește această interpretare partizană a efectului Flynn ca o adevărată „apostasie”: nu doar o denunțare publică a echilibrului clasic care a dirijat până acum cultura de anvergură în respectul calității și profunzimii, ci și o promovare a unei democrații culturale bazată pe non-valori.

În timp ce controversa este – și va rămâne – în toi, a apărut o tendință care se dorește cale de mijloc între două poziții extreme. Noua noțiune este intitulată *Inteligența Culturală* (CQ – *Cultural*

*Quotient*).

Baza teoretică o constituie cele trei straturi verticale de diferențiere sugerate de Geert Hofstede în *Cultural Consequences* (1980). El privește cultura ca o caracteristică de grup pur dobândită și nicidecum ereditară. Ea se află la mijloc de drum între *natura umană* (universală și moștenită) și *personalitate* (individuală, atât moștenită cât și educată).

Această „cultură dobândită” – lipsită de orice atribut ereditar – a fost ulterior preluată de David Thomas și Kerr Ingson (*Cultural Intelligence* – 2003). Ei divizează stratul cultural în trei zone, figurate sub forma a trei cercuri juxtapse: *cultura clasică*, *capacitatea de reflexie globală* și *cultura adaptării personale*. Fiecare dintre ele reprezintă, în sine, un nivel calitativ al împlinirii individuale. Dar – important – întrepătrunderea celor trei sfere creează o zonă comună, magică, de maximă adaptabilitate, care ar fi chiar „Inteligența Culturală”. Iar cultura digitală actuală ar fi ogorul ideal întru fertilizarea acestui mixt de calități.

Fără îndoială, un vocabular gargantuesc. El ascunde, cum e obiceiul teoriilor incipiente, o combinație de adevăr (beneficiul ieșirii din izolare culturală) și legendă (existența unei inedite trăsături psihologice, produs al combinației dintre cultura clasică, reflecția modernă și o atitudine tolerantă față de culturile vecine). Dar apelarea la diagrame simpliste – deși nostime – de clasificare culturală, cât și căutarea unei unități de măsură a capacității noastre de adaptare la cultură dovedesc un raționament reductiv. În lipsă de sistem valoric propriu, CQ aderă la oricare altul – iar de la vârul ei IQ împrumută nu doar un clopot (Gauss) ci și algoritmul logic al întrebărilor care îl generează. Dar mimetismul se oprește aici: pe când IQ rămâne o metodologie care s-a dovedit viabilă pe parcursul unui secol 20

expus tuturor furtunilor posibile de idei, CQ rămâne o simplă ipoteză, în căutarea unor puncte de sprijin.

Singurul sprijin i-ar fi scena globalizării și a satului universal (*Global Village*). Într-o lume fără frontiere, cu diferențe culturale condamnate la coliziuni permanente, soluția CQ s-ar dori o expansiune a educației către orizont și nu către profunzimi. Obiectiv final: crearea unui ambitus spiritual cât mai larg, suficient, se speră, pentru a combate conflictele culturale ce ne așteaptă după ușă. Și mă întreb dacă, în zona inferioară a clopotului Gauss, nu chiar asta se întâmplă...

De aici însă și până la propunerea unui model cultural universal, bazat pe orizontalitate, drumul e tare lung. Încercarea de a așeza cultura contemporană – complexă, fluidă, contradictorie – în diagrame, norme, clasificări și unități de măsură e ca și cum ai dori să prinzi lumina într-o cutie. Iar a predica lărgimea de spirit – oricât ar fi ea de benefică – în *detrimentul* profunzimilor e ca și cum am renunța la Eminescu și Bach pentru Facebook și Twitter ... Mă puteți găsi atât pe Facebook cât și pe Twitter, dar seara la culcare tot la *Glossă* și la *Die Kunst der Fuge* mă întorc.

Cu umilă speranță, visez noaptea că magazinul ce va vinde teste CQ va da faliment chiar înainte de a-și deschide, larg, porțile. ... Dar poate că mă înșel ... și mâine dimineață mă voi trezi într-o lume minunată în care faimosul IQ – care va continua să măsoare abilitatea noastră intelectuală în stare pură – va fi alăturat noii sale rude CQ, ce ne va împărți, plic de maiestate, note de trecere pentru dibăcia de a ne înțelege cu toții și de ne adapta, orizontal, la o lume a interacțiilor culturale.

Dar poate ar fi mai bine să-mi notez pe *I-Pod* spusele lui Alvin Toffler, care asemăna cultura cu marmelada. Cu cât o întinzi mai tare, cu atât e mai subțire.



Ileana FIRAN

Evenimente și prezențe culturale  
la Paris

La Paris, primele ecouri ale decernării Premiilor César s-au făcut deja auzite pe internet: marele câștigător al celei de-a 35-a ediții este *Profetul*, de Jacques Audiard, care a obținut 9 premii și va reprezenta Franța la premiile Oscar. Filmul *Concertul*, regizat de Radu Mihăileanu a obținut două premii: pentru muzică și pentru sunet. În sălile de cinema din Franța a beneficiat de o mare popularitate, iar cititorii on-line ai reputatului ziar „Le Figaro” l-au ales ca favorit. Filmul *Concertul* mai poate fi încă văzut în

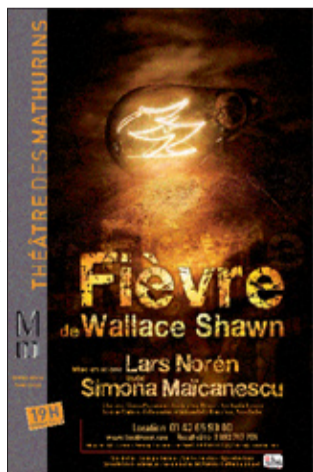


8 săli de cinema din Paris.

În luna februarie a fost inaugurată cea de-a treia mare expoziție de antropologie a Musée du quai Branly: *La Fabrique des images*. Realizată împreună cu muzeul Luvru, expoziția încearcă să descrie creația Umanității dincolo de imagine, prin intermediul a peste 160 de opere și obiecte provenind din cele 5 continente.

Începând cu 13 ianuarie a putut fi vizionată piesa *Furia* (text: Wallace Shawn, regie: Lars Norén, în distribuție cu actrița de origine română Simona Măicănescu). Reprezentațiile au loc până la sfârșitul lunii martie, la Théâtre des Mathurins din Paris.

Primăvara a început cu o prezentare de carte: în data de 2 martie istoricul moldovean Petru Negură și-a prezentat cartea *Nici eroi, nici trădători. Scriitorii moldoveni*



și puterea sovietică în epoca stalinistă, apărută în franceză în 2009 la ed. Harmattan. Prezentarea a avut loc la librăria L'Harmattan, în prezența lui Rose Marie Lagrave, profesor la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales din Paris și profesoarei Catherine Durandin, Institut National des Langues et Civilisations Orientales.

Un concert excepțional susținut de Orchestra Națională a Ile-de-France și dirijat de Vladimir Cosma a avut loc în data de 9 martie la Théâtre du Châtelet. Concertul a conținut compoziții de Vladimir Cosma realizate pentru filme cunoscute și adaptate special pentru orchestra simfonică. Cu această ocazie a fost prezentată și culegerea



de interviuri cu Vladimir Cosma *Comme au cinéma*, realizate de Vincent Perrot și a colecției de CD-uri *Vladimir Cosma: 40 de filme, 40 de benzi originale*.

În data de 18 martie a avut loc concertul de lieduri europene susținut de mezzosoprana Claudia Codreanu-Mihalcea, acompaniată la pian de Ana Giurgiu-Bondue; din program au făcut parte compoziții de G. Enescu, Brediceanu, G.F. Haendel, W.A. Mozart, G. Rossini, G. Bizet, (sediul Ambasadei României la Paris). Concertul a avut loc cu ocazia decernării Premiului Internațional pentru Literatură Francfonă „Benjamin Fondane”, înscris în cadrul manifestărilor dedicate Zilei Internaționale a Francofoniei. Această a șasea ediție l-a avut ca laureat pe poetul de origine haitiană Jean Mettelus.



Mihaela PRIOTEASA

## Matrița spațiu-timp în *Marele Gatsby*

Privit într-o manieră simplistă, romanul lui Francis Scott Fitzgerald, *Marele Gatsby* – unul dintre cele mai trainice romane ce dezbate situația precară în care se afla America în perioada interbelică – abordează probabil cea mai comună temă ce poate fi întâlnită în creația literară trecută, prezentă și, cel mai probabil, viitoare, din întreaga lume. Această temă nemuritoare dar foarte des folosită, este dragostea și toate experiențele și sentimentele de nemărginită durere pe care le produce atunci când este neîmplinită sau neîmpărtășită. Cu toate că la o lectură superficială *Marele Gatsby* pare să fie doar un alt roman de dragoste, în realitate se dovedește a fi mai mult decât atât.

Povestea cursei de o viață a lui Jay Gatsby în căutarea iubirii pierdute este maiestuos îmbinată cu un alt fel de cursă: lupta titanică a personajului principal de a trăi *visul american*, forța anilor '20 fiind pe deplin capturată de Fitzgerald, ce prezintă cu succes cititorului violența, nonconformismul și libertățile epocii.

Cu toate acestea, vasta popularitate a romanului constă, pe lângă aceste lucruri, și în talentul cu care autorul dezvăluie treptat cititorilor o carte complexă, cu acțiune și personaje complexe, romanul având caracteristica de a-și dezveli pe deplin latura ascunsă, doar după o analiză mai atentă a unei povești cu o acțiune aparent simplă, cititorul descoperind un roman mult mai profund decât pare a fi la prima vedere. Fiecare simbol, temă, personaj și acțiune se unesc într-o carte perfectă, ce transmite momentele critice ale autorului care, de-a lungul timpului, au devenit crizele culturii populare.

Mai mult decât atât, romanul lui Francis Scott Fitzgerald este unul dintre primele romane americane ce

folosește tehnici moderne semnificative și unul dintre primele romane situate într-o matriță specială a spațiului și a timpului. Folosind modelul cronotopului al lui Mikhail Bakhtin, *Marele Gatsby* reprezintă o portretizare realistă a anilor 1920 și a luptei de a atinge visul american dar și a colapsului acestuia.

Fitzgerald alege să-și plaseze cunoscutul roman pe scena din New York și Long Island în perioada epocii jazz-lui în anii 1920. Alegerea spațiului în care se desfășoară acțiunea este crucială pentru desfășurarea ulterioară a dramei. Zona New York–Long Island corespunde antitezei dintre sudul și nordul Americii, personajele principale locuind în zonele East Egg și West Egg și traversând în mod repetat axa est-vest dintre acestea și Manhattan. Cercetând importanța utilizării estului și vestului ca și simboluri esențiale ale romanului, precum și semnificația acestei plasări spațiale, se poate spune că cele două zone reprezintă două stări de spirit, ambele strâns conectate cu timpul. Din punct de vedere istoric, vestul american reprezintă spațiul deschis, frontiera, libertatea și viața în mijlocul naturii, în timp ce estul este asociat cu coasta Atlanticului, urbanismul, civilizația, tradiția și decadența.

În romanele lui Fitzgerald percepția cititorului tinde să se împartă în două direcții. Spre naivitatea de a spera că partea frumoasă a vieții încă nu a trecut și spre a înțelege că momentul în care viața putea lua o turnură favorabilă a fost ratat și nimic nu mai poate schimba acest lucru. Momentele în care personajele lui Fitzgerald reprezintă cel mai bine epoca jazz-ului sunt acelea în care se află, în mod bizar, suspendate în timp.

O lipsă dramatică de armonie caracterizează fiecare aspect al textului. Cu toate că desfășurarea acțiunii este

condensată într-o scurtă perioadă de câteva luni a anului 1922 și într-un spațiu restrâns de pe coasta de est, relația spațiu-timp este complicată

atât de caracterul trecut al evenimentelor desfășurate înainte de momentul narării cât și de existența relațiilor dintre personajele principale, anterioare evenimentelor petrecute în 1922.

De-a lungul întregului său roman, F. S. Fitzgerald lasă impresia că în viață este posibil să o iei de la capăt, să retrăiești momentele esențiale sau să repari greșelile din trecut. Disponibilitatea geografică a tuturor personajelor din *Marele Gatsby* este sugestivă în acest sens: fiecare personaj, ca și Fitzgerald însuși, locuiește în est dar este originar din partea central-vestică a Americii. Fiecare este un descendent al pionierilor ce au încercat să schimbe cursul istoriei.

La finalul romanului, peisajul devine o metaforă majoră pentru frecvent menționata și totuși mereu emoționanta temă centrală a romanului, pierderea inocenței. Estul și vestul își regăsesc în parte înțelesul originar dar, precum Gatsby, nu putem recupera clipa pierdută și singura speranță rămâne posibilitatea ca iluzia să dispară iar viața să meargă mai departe într-un fel sau altul. „Și tot așa, trecem de la o zi la alta, bărci împinse de curent, împinse fără încetare, tot mai înapoi, în trecut”, scrie Fitzgerald în ultima propoziție a romanului. Precum orizontul aflat în continuă mișcare, punct în care cerul și pământul se unesc, suntem prinși în spațiu și timp – condițiile mortalității noastre – încercând să ne găsim menirea.



Ovidiu GHIDIRMIC

## Lirică existențialistă și aforistică

Poet, prozator, eseist și publicist, Valeriu Cîmpeanu este un scriitor cu profil complex, care s-a impus în ultima vreme, cunoscând, în urmă cu doi ani, un moment de-a dreptul exploziv, publicând nu mai puțin de nouă cărți, performanță aproape incredibilă, dacă ținem seama că productivitatea noastră literară, de aproximativ două decenii încoace, lasă de dorit. S-a tipărit multă macatură, fără nicio șansă de a fi reținută de istoria literară. În acest context, deloc încurajator, creația lui V. Cîmpeanu, alcătuită din volumele de poezii *Ruguri în așteptare*, *Zăbind în căutarea surâsului*, volumul de proză autobiografică *Vinovat că m-am născut*, volumele de eseuri și aforisme *Vinovat de vina tuturor*, *Viața în răspăr*, *Timpul cuvintelor*, *Imposibila uitare*, *Nevindecarea de timp*, *Cuvinte care vor rămâne* și volumele de poeme aforistice – cum le numește autorul – *Vă pun sufletul în palmă* și *Drumul regăsirilor*, se constituie într-o adevărată revelație, într-o veritabilă confesiune a unui spirit nonconformist și revoltat, în răspăr (a rebours), cum se autodefinește scriitorul.

De la început ne-a atras atenția titlul romanului *Vinovat că m-am născut*, titlu de esență cioraniană, care ne-a condus spre conceptul de „vină”, pe care îl întâlnim frecvent, nu numai la marele filosof și eseist Emil Cioran, dar și în întreaga filosofie existențialistă și care poate deveni o posibilă cheie a decodificării creației lui V. Cîmpeanu, instituindu-se într-un „cogito” al operei ca să ne exprimăm în limbajul hermeneuticii moderne.

Conceptul de „vină” apare și în titlul volumului de eseuri *Vinovat de vina tuturor*, după cum se poate observa. Deci este un concept obsedant și recurent la V. Cîmpeanu, căruia îi putem aplica o grilă de lectură existențialistă, ceea ce am și făcut în cronica noastră *Perspectivă existențialistă*, publicată în revista „Scrisul Românesc”, devenită în mare parte, prefață la volumul de poeme aforistice *Drumul regăsirilor*. Această perspectivă existențialistă ne este oferită, din plin, de creația lui V. Cîmpeanu, în care omul trăiește drama „derelicțiunii”, a azvârlirii în lume, într-un univers ostil și primejdios. Prin urmare, suntem vinovați nu numai că ne-am născut, așa cum ne dovedește, cu prisosință, romanul autobiografic, scris în tonalități sumbre, zugrăvit în pasta neagră a lui Goya, *Vinovat că m-am născut*, ce concurează, printr-o zguduitoare autenticitate și veridicitate, romanele lui Panait Istrati, Gorki și Zaharia Stancu, dar suntem vinovați și pentru alții, pentru „vina tuturor”, căci vina nu este numai individuală, ci și colectivă,

după filosofi existențialiști. Cu alte cuvinte, vina este generală și universală, cum spune într-un poem antologic V. Cîmpeanu, în acest volum, *Oglinzi paralele*: „Vinovat sunt/ c-am fost/ vinovat/ că voi fi/ vinovat de tot ce-am uitat/ și vom ști/ vinovat de noroi și stele/ nu cer clemență și nici grație/ vinovat sunt de moarte/ și de înviere/ vinovat de tot ce mișcă și doare/ de vise, de iarbă, de soare/ vinovat de toate și Tot.../ Dă-mi, Doamne, puterea să ard/ în vina ce singur mi-o port!” Poezia nu se numește, întâmplător, *Verdict*, pentru că are tonalitatea unui verdict existențial!

Existența umană este marcată, înainte de toate, de Timpul devastator, coordonată fundamentală a literaturii și a filosofiei, supratemă la existențialiști, dacă ne gândim că lucrarea cea mai reprezentativă a filosofiei existențialiste este *Ființa și Timpul* (1927), iar Heidegger este cel mai mare filosof al lumii moderne, unul dintre filosofi preferați ai lui V. Cîmpeanu, alături de Nietzsche, după cum ne declară în eseurile sale. Timpul care trece și erodează existența umană este imaginat de poet ca șarpele Uroboros care-și înghite mereu coada: „Clipa se-nghite mereu/ doar pe sine în Sine...” (*Periplu*). Dar, *Timpul* ne duce spre *Neant*, adică spre „*Nicăieri*” sau spre „*Neunde*”, cum ne spune poetul, iar noi nu facem altceva decât să traversăm „*Nimicul*” (*Elegie*). Pornind de la *Timp*, V. Cîmpeanu ajunge la *Neant*, cea de-a doua coordonată fundamentală care ne marchează existența. Sau cum spunea Sartre, într-o altă lucrare celebră a existențialismului: *L'Être et le Neant* (*Existență și Neant* – 1943). Toată filosofia nihilistă, inclusiv cea modernă, existențialistă, își pune problema traversării Vidului, a Neantului, așa cum procedează și V. Cîmpeanu: „Se făcea că luasem neantul/ de la început...” (*Viziune*). O poezie se intitulează nici mai mult, nici mai puțin, printr-un paradox frapant și izbitor, printr-un oximoron strălucitor: *Marele Nimic*.

Neantul nu poate fi înfruntat decât prin Credință, prin problema religiozității, a existenței sau nonexistenței lui Dumnezeu, cea mai mare dilemă gnoseologică, la care nu poate fi dat un răspuns definitiv. La această dilemă, s-a răspuns în chip diferit, de-a lungul timpului. Toate volumele lui V. Cîmpeanu, inclusiv cele proiectate în viitor, fac parte dintr-un ciclu care s-a intitulat, inițial, *Cearța mea cu Dumnezeu*. Autorul a revenit, reintitulându-l *Cearța mea cu mine însumi*. În această direcție, V. Cîmpeanu se zbate, ca și Arghezi – *mutatis mutandis*, păstrând proporțiile de rigoare – între *Credință* și *Tăgădă*. Așa cum am mai

spus, atâta timp cât omul își pune problema existenței sau nonexistenței lui Dumnezeu, este religios. Aceasta este drama lui „homo religiosus” dintotdeauna. „*Religiosul*” se poate îndoi de existența lui Dumnezeu, „*misticul*”, niciodată. Între aceste coordonate se învârtă și V. Cîmpeanu. Este religios, dar nu și mistic, pentru că nu cunoaște starea theopatică, a prosternării în fața Divinității. De aici și cearta sa cu Dumnezeu sau, mai bine zis, cu sine însuși. Un Dumnezeu care nu i se arată, dar cu care vorbește și la care, uneori, se răstește și în fața căruia se simte ca un „*Iov nevindecat*”, cu trupul încă plin de răni (*Iov nevindecat*). Excelență este poezia *Rugă*, un fel de *Duhovnicească* argehiziană, în care se simte o teroare a sacralului, de care poetul se apără, reclamând protecția maternă: „Maică, fă luna mai mare/ c-afară e frig și răcoare/ iar mie mi-e amurg peste pleoape/ și tare greu mă doare.../ Maică, fă luna mai mică/ că mie mi-e dor și mi-e frică/ vecia-i prea mare și clipa prea mică/ Maică, vino te rog mai aproape/ aici, lângă inima mea/ atât de tristă și grea/ încălzește-mi-o maică un pic/ n-auzi, te chem, te strig...”

Volumul *Oglinzi paralele* conține splendide versuri de dragoste, de o incantație ce ne amintește de respirația poemelor biblice din *Cântarea cântărilor*: „Ți-aș putea fi inimă, iubito/ și aerul ce îl respiri/ și iarbă să mă calci/ cu roua gândurilor tale...” (*Metamorfoză*). Alteori, ne conduc spre o anamneză romantică, spre reamintiri dintr-o altă existență: „Mi s-a spus, iubito/ că n-ai mai fi.../ c-ai murit de mult/ și eu iubesc doar o himeră...” (*Mi s-a spus*).

*Timpului* și *Neantului* i se opune nu numai iubirea, dar și *Creația*. Poetul i se pare că locuiește într-o vocală a zeului Toth: „Locuim într-o vocală/ a zeului Toth...” Eclatantă metaforă, dacă ținem seama că Toth era zeul scrisului la vechii egipteni! Prin *Iubire* și *Creație*, omul poate face opoziție la *Neant*. Aceasta este substanța filosofică a volumului *Oglinzi paralele*, volum bilingv româno-francez, în care mesajul liricii existențialiste și aforistice a lui V. Cîmpeanu se reflectă, în cele două limbi, ca într-un joc, în oglinzi paralele.







Geo CONSTANTINESCU

## Pedro Juan Gutiérrez, Trilogie murdară la Havana

Cuba de după anul 1990, Cuba încă socialistă de după prăbușirea acestei „ordini” sociale în toată Europa, constituie obiectul cărții lui Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogie murdară la Havana*, apărută recent la Editura Trei, București, în traducerea Anei-Maria Tamaș.

Însă nu este vorba nici pe departe de continuarea binecunoscutului limbaj de lemn al culturii comuniste oficiale. Dimpotrivă, prin limbajul său, autorul pune în valoare vitalitatea cubanezilor ca popor multirasial în încăpățânarea lui de a supraviețui acestei stări de fapt și de a merge mai departe.

Căldura, umiditatea excesivă, cicloanele, soarele vertical, condițiile naturale care au contribuit la plămădirea și călirea acestui popor timp de o jumătate de mileniu (cât a trecut de la descoperirea insulei de către exploratorii spanioli) au devenit bogății ale ființei cubanezului indiferent de origine: albă, africană, indiană-neașe sau extraordinarele sale amestecuri de rase.

Această libertate vitală și naturală a cubanezilor de a transforma sărăcia, mizeria prin care regimul persistă, în pistă de salvare a ființei, este urmărită de Pedro Juan Gutiérrez într-un gen de literatură care vorbește clar, neocolind vocabularul frust, tipic oamenilor simpli, nu o dată frizând scabrosul, urâtul, purulentul și utilizând minimul de adjective.

Asta pentru că lumea evocată plutește în derivă pe treapta cea mai de jos a existenței, supraviețuirea fizică, încă sub plocul mortificator al Utopiei.

Chiar dacă sistemul nu îngăduie îmbogățirea celor care au această neliniște existențială, acest talent de a acționa creator într-o realitate încrămăciată, oamenii încearcă să facă rost de bani și să se bucure, mai ales, de viață. În acest fel, sexualitatea se manifestă, în roman, precum actul comun de a respira, într-un spațiu binecuvântat, unde soarele, marea, cerul și pământul sunt însăși viața, iar consumul de alcool tocmai pregătirea pentru acest ritual.

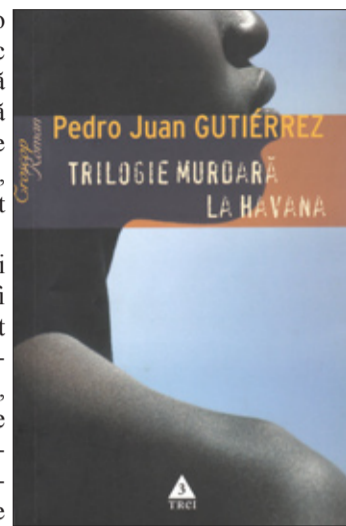
În fapt, acesta este răspunsul simplu, esențial al poporului la încercarea oficialităților de a edifica, atât de dureros, convenționalitatea „omului nou”. Naratorul are în vedere, în primul rând pe cei care nu se puteau adapta egalizării forțate și-și căutau libertatea pe alte orizonturi, iar reprezentanții regimului „timp de mai bine de 30 de ani i-au urmărit și i-au înhățat pe cei care încercau să fugă cu barca în Statele Unite, în vreme ce aceia care reușiseră să scape de rechini, de valurile neîntrerupte și de curenții din golf, erau eroi pentru o zi la Miami”. Pentru ca, în 1994, probabil anii cei mai grei pentru subzistența în Insulă a poporului cubanez să se producă acea paradoxală schimbare de optică, adică cei ce voiau libertatea erau încurajați, în mod

ipocrit, să plece: „Dintr-o dată politicianii... hotărâse să procedeze invers, fiindcă așa le convine lor. Și încă mai sunt oameni care se miră de absurdul situației, de arta abstractului, de acest suprarealism”.

Însă nu toți se pot despărți de acest univers care nu ar fi putut fi, în alte condiții, decât unul al fericirii. Regimul comunist l-a transformat, însă, în unul al apocalipsei. De patru ani dăinuia marea foamete și nebulie, când regimul nu dorea nici pe departe să slăbească chingile puterii.

În astfel de împrejurări Pedro Juan abandonează pentru totdeauna jurnalismul oficial, fad, lipsit de substanță: „În mai bine de 20 de ani de jurnalism a trebuit să scriu fără să le arăt cititorilor vreun respect... Mereu a trebuit să scriu ca și cum cei care m-ar fi citit ar fi fost imbecili și eu ar fi trebuit să le injectez în mod sistematic ideile în cap”.

Renunțarea la minciuna oficială a fost o primă cale de eliberare. Dar, după renunțare au intervenit, firesc, marginalizarea și sărăcia. Însă, aceasta din urmă începe să fie asumată ca o condiție a propriei încercări de re-umanizare: „Mă obișnuisem cu sărăcia. Să iau totul așa cum era. Mă antrenam să



renunț la rigoare, altminteri n-aș fi supraviețuit”.

Personajul narator devine vidanșor, face contrabandă, se lasă întreținut de femei. Descoperă în sexualitatea-i debordantă, tipică rasei și climei tropicale și în beția cotidiană, nu anestezierea conștiinței, tipică ratării ca om și artist, ci un nou mod de înțelegere a lumii. Stilul scrisului său se schimbă radical: „În vremuri atât de sfâșietoare nu poți scrie cu delicatețe. Într-un loc lipsit de grație e imposibil

să compui texte rafinate”. De aici duritatea limbajului și lipsa de calofilie a scrisului, în nevoia de a înfățișa o lume care se chinuiește să existe, în condiții atât de adverse și mai ales ipocrite și alienatoare. Pentru a redeveni cel ce este, personajul narator din romanul *Trilogie murdară la Havana* al lui Pedro Juan Gutiérrez trebuie să coboare în infernul societății despre care scrie. Scriind mărturisește și se mărturisește. Valoarea romanului devine, astfel, dublă: scrie despre lumea cubaneză a contemporaneității și despre individul ca produs al devenirii ei în împrejurările atât de adverse dreptei devenirii.

Ita DALY

## Doamna cu pantofii roșii

Ita Daly este o scriitoare contemporană născută din vestul Irlandei în Co. Leitrim și stabilită în Dublin. Povestirile ei s-au bucurat de succes chiar de la primul volum, o colecție intitulată *The Lady with the Red Shoes (Doamna cu pantofii roșii)*, 1980. De-a lungul carierei a publicat mai multe romane – *Ellen* 1986; *A Singular*

*Attraction* 1987; *Dangerous Fictions*, 1989; *Unholy Ghosts*, 1996 – și un volum de legende irlandeze: *Irish Myths and Legends*, 2000. Recunoașterea calității prozei ei se certifică prin obținerea a două premii Hennessy Literary și prin câștigarea unui concurs de povestiri: Irish Times Short Story Competition.

Dar niciodată nu am fost în pas cu lumea și chiar atunci când eram tânăr McAndrews era un refugiu, un rai pentru mine. Oricum, pe măsură ce îmbătrânesc și disconfortul meu crește, McAndrews devine și mai prețios. Aici pot să scap de toți tinerii aceia agresivi cu extraordinara lor încredere în sine și de femeile lor cu unghii stacojii și cu vorbăria lor nesfârșită. Fiul meu, Edward, care este căsătorit cu o cosmeticiană – profesie care, sunt convins, are un statut în lumea asta modernă – acest fiu al meu îmi spune că singura mea problemă este că sunt un snob bătrân și nesuferit. Aparent asta mă scoate din normalitate și el mă vede ca un paria, aproape ca pe cineva care ar trebui doborât. Dar toți suntem snobi de o categorie sau alta, și ceea ce vrea el să spună de fapt este că genul meu de snobism s-a demodat. El are prieteni din clasa muncitoare și prieteni negri, dar nu prieteni proști; el nu ar visa să își petreacă vacanța într-o fortăreață a privilegiului ca McAndrews, dar nici nu s-ar gândi să meargă la Costa Brava; bea halbe de Guinness, dar detestă vinul dulce. Și el îmi spune mie că diferența dintre noi este că el are discernământ și că eu sunt un snob.

Orice sociolog modern ar numi acest

lucru, cu lipsă de eleganță și în mod eronat, prăpastia dintre generații, pentru că, așa cum am spus, între mine și cea mai mare parte a generației mele întotdeauna a fost o prăpastie la fel de mare ca cea dintre mine și Edward. E o senzație dureroasă să simți permanent că ești în afara timpului, deși când stau și sorb vin de xeres la McAndrews, așteptând cu plăcere o cină bună, pot să râd de prostia mea și de cea a fiului meu, și într-adevăr, de idiotenia generală a animalului uman. Asta face ca McAndrews să îmi fie atât de drag, dar tot asta face să îmi fie atât de greu să îmi iau concediu. Devin din ce în ce mai receptiv înainte de fiecare întoarcere la lume, și cum această vacanță se apropia de sfârșit și eu stăteam în așteptarea cinei din ultima seară, eram din ce în ce mai conștient de starea de nervozitate și de depresie care se accentua. Am decis să mă consolez cu acel nectar al oamenilor care îmbătrânesc – o sticlă de bordo de colecție. Acum, în căutarea sfatului lui Murphy, am ignorat, cu un spirit de aventură neobișnuit, atât prețul cât și ceea ce știam, că dacă beau toată sticla, voi petrece fără îndoială o noapte albă. Existau lucruri mai rele decât insomnia.

Până la vremea cinei lumina de afară se

schimbă și o opacitate blândă și albastră se scurgea înăuntru dinspre Atlantic prin ferestrele mari ale sălii de mese. Acesta este crepusculul irlandez, cel mai frumos din toate timpurile și partea aceea a zilei care mi-a lipsit cel mai mult în timpul celor câțiva ani petrecuți în Africa de vest când eram tânăr. Este o vreme care induce o stare de melancolie în parte dorită – ajută fără îndoială de paharul din mână –, iar în McAndrews această stare este respectată, căci perdelele nu sunt trase niciodată și nici luminile aprinse până când nu se lasă întunericul. Cum mă mișcam prin piscinele tremurătoare de lumină galbenă – căci erau mulți meseni deja prezenți și multe lumânări aprinse – am fost din nou uimit de solemnitatea camerei. Atâtia ani de ritual i-au dat liniștea unei biserici, o tentă de ceremonie și seriozitate investită în servirea mesei atât de musafiri cât și de personal. Am ocupat scaunul meu obișnuit lângă perete, cu fața spre mare, și pe când Murphy murmură, asemeni unui preot, peste vin, am tresărit amândoi la auzul unei voci ascuțite și discordante. „Chelner, vino aici te rog.”

Ne-am întors împreună către voce, fiind amândoi conștienți de solescismul comis când Murphy a fost numit „Chelner”. Ofensatorul stătea cam la doi metri distanță, la o măsura în mijlocul camerei. Era o masă nepopulară, neprotejată, maronie sub candelabru principal, arareori ocupată dacă hotelul nu era foarte aglomerat. Mă gândeam că vreun subaltern frământat de noaptea situației a uitat de sine în așa măsură încât să trimită această persoană la masă fără să îl consulte pe Murphy mai întâi. Și sosirea acestei noi persoane la masă a fost

o noutate. Ea nu era rezident, ceea ce era o ciudățenie, pentru că McAndrews nu a fost niciodată locul căutat pentru afaceri ocazionale și apoi era singură, neescortată, privește care nu era numai ciudată, dar care pur și simplu nu se făcea: doamnele, se credea, nu cineață singure în public. Dar cel mai izbitor lucru legat de nou-venită era aspectul ei. Avea cincizeci, poate șazeci, de ani, părul și hainele i se asortau, ambele de un roz nedefinit. Purta ochelari care erau decorați cu un fel de pietre de-a lungul brațelor. Acestea strălucneau și scânteiau la mișcările capului, dar nu mai mult decât dinții ei, care erau de o strălucire americană uimitoare. Acum a aruncat sclipiri în sus spre Murphy, și pe când el se ascundea de strălucirea lor am putut vedea că pentru un moment a fost descompus. Dar Murphy este un gentleman și în câteva secunde s-a adunat. Încordându-și spatele, s-a aplecat ușor în direcția dinților. „Doamnă?” a întrebat el cu demnitate.

„Aș vrea un scotch dublu cu gheață și aș vrea să văd meniul.” Vocea ei avea acea familiaritate pe care multe aspecte ale vieții americane le au pentru europenii care nu au traversat Atlanticul niciodată. Nu cred că am întâlnit vreodată vreun american, dar îmi plac foarte mult filmele lor polițiste și am identificat vocea ca venind din New York, New York-ul cel dur, ca mulți dintre răufăcătorii mei preferați. Mândru de munca mea de detectiv, m-am lăsat pe spate să ascult.

Traducere de Florentina ANGHEL





Felicia BURDESCU

## Femme fatale și J. Steinbeck, La Est de Eden

În 1952 Steinbeck cucerește Nobelul pentru *Fruitele mâinii*, romanul construit integral pe tematica socială, recunoscut ca piesa cea mai convingătoare de către cititori, de critica deceniilor 60, 70. Într-o perspectivă nouă a operei romantico-pasională, interesul nostru se îndreaptă către *La Est de Eden* (1963). După declarația proprie (*Jurnalul romanului*), prozatorul construiește o saga pe destinul a două familii din Valea Salinas-California, unde se născuse. El împletește povestirile disparate ale tatălui, cu scopul de a transmite artistic cronica locală, în primul rând celor doi fii și apoi publicului. Motivul din titlu se rescrie în proză în mod pesimist, chiar cinic, pentru că, la Est de Eden semnifică topografic golul, pustiul precum în Biblie, sau în viziunea autorului, ca în deșertul ce se întinde în America, la răsărit de râul local, numit Eden.

Legătura cu biografia personală pornește odată cu Gwyn Conger, a doua soție a lui Steinbeck, de la care scriitorul are doi fii, însă după numai cinci ani de căsătorie ratată, se desparte. Paradoxal, Gwyn este femeia pentru care autorul trăiește iubirea totală, absolută, în vreme ce suferea chinurile unei familii dezmembrate, din gelozie și scandaluri. Iar pe măsură ce renumele scriitoricesc se construia pentru John, Gwyn simțea ratarea propriei cariere în muzică. În roman familiile Trusk și Hamilton își trăiesc destinul printre văile înverzite din Salinas, într-o comunitate mică, sufocată de tradiție, clișeu ori tabu. Pe Gwyn, autorul o preschimbă de fapt în protagonista Cathy Ames.

Steinbeck construiește figura feminină centrală, o frumoasă doamnă nemiloasă, din tipologia râului romantic, în contradicție cu înfățișarea de copil pe care ea o păstrează mulți ani. Mai ales inferăm caracterul lui Cathy, din rezistibila atracție pe care o induce în relația cu bărbații, în cunoștința de sexualitatea irezistibilă de care dispune. Și când Cathy ucide cu sânge rece – părinți, bărbați, femei –, rămânem cu întrebări firești despre tipologia acestui personaj, despre patima mitico-mistică revărsată la modul romantic, răzburările din acest roman controversat.

Astăzi transferăm amănunte din biografia dureroasă a scriitorului lângă a doua soție, pe care în proză o propune *femme fatale*, protagonistă într-o necunoscută localitate, prin California. Din păcate, lumea Vestului american îndepărtat nu este pregătită la mijlocul secolului trecut, să primească, să conțină o astfel de identitate feminină, puternică și libertină, în centrul falocrației pe care comunitatea era construită integral. Să conturăm câte ceva din *the picture/figura* eroinei în această poziție... ea dorea statut

social, bani, recunoaștere publică a puterii, care ar fi fost de ajuns pentru Cathy, femeia neobișnuită din orașelul californian, atrăgând pe oricine cu figura angelică, după ce tulburase simțurile bărbaților, de la vârsta de zece ani.

Numai că Steinbeck exagerează atipia romantică, cu trăsături *horroristice* amintind de o Lilith, o Jesebel, figuri biblice ale maleficului feminin. Criminală și prostituată *femeia fatală* decade dintre *pășunile verzi*, tot mai jos în ochii localnicilor, către destinul mărunț, căruia nu i se poate accepta crima. Și într-adevăr, pentru că realizează propria rată în plan uman, nu numai social, Cathy Ames se sinucide cu otravă. Finalul este etic, previzibil pentru viziunea umanitară, nu numai *leftistă* a scriitorului.

Simone de Beauvoir urmărește linia freudiană ce se referă la complexitatea sexuală a femeii, dar care este îndeajuns de subtilă încât, feminitatea *acționează structural prin atracție și înșelătorie...* numai că Beauvoir, *a strong feminist*, se referă la al *doilea sex* pe care, reprezentante cum ar fi Cathy Ames îl manipulează, storcând forțele bărbatului, până la anihilarea destinului, a ființei lui... Nimfomană sau nu, eroina lui Steinbeck folosește al *doilea sex*, dislocând astfel falocrația în societatea unei lumi americane, departe de metropolă, chiar cu acte criminale între oameni *deceți*. Edenul acum s-a preschimbat în Infern, iar apa râului american e *neagră* pentru autor (*Jurnalul romanului*), după cum bălțește memoria afectivă.

Ficțiunea extinsă pe multe pagini, se încarcă stilistic odată cu haosul sau vidul, aduse de o femeie într-o furtună locală. Așa percepem exteriorul natural – generos de verde, în contrast cu toate camerele în care locuia Kate de mică, fără obiecte armonizate cu ființa ei, fără oglinda (apa în care se construiește sinele lacanian), fără păpușa pe care se sprijină identitatea, în funcție de alteritatea unei fetițe. Spațiile bordelului în care moare acest personaj biblic, mitic și romantic sunt închideri în mormânt. Arhetipurile se găsesc evident și în textele biblice, cei implicați în poveste, sunt numiți în A și C, pe linia complicată a fraticidului Abel și Cain.

Totuși, în *Jurnal* și interviuri, Steinbeck îi acordă lui Cathy Ames o motivație pentru actele cumplite, care surprind pentru că ea vine din familie de mijloc, părinții aveau și o mică *afacere*: trebuie să fi fost *răzbunarea* unei femei cu chip de înger și sexualitate devorantă, care nu poate *supune* lumea. Are complexul celei neafirmate/nerecunoscute public, cu toată forța sexuală de care se bucură; abisurile psihotice apar la o privire mai atentă asupra *imaturității* personajului. De ce poartă Cathy cu sine numai

volumul jerpelit al cărții cu litere șterse, aurii, pe copertă maronie? Este vorba despre *Alice în țara minunilor*, de L. Carroll.

Criminală cu sânge rece, autoarea mașinațiilor machiavelice, atât de contrastante cu buzele roșii, fața ca o inimă rotundă, sânii mici, gleznelor fine și talia unui copil se reconstruiește pe sine, după *fetița* autorului Victoria: inteligentă, frumos îmbrăcată și atotputernică în vis, odată ce băuse lichide miraculoase. Nimic din filosofia pe care o rostește Alice nu-i este accesibil femeii fatale din Vestul american, pare să ne transmită Steinbeck, cu atât mai puțin universul *imaginar*, în care totul devine armonios și posibil, (fetița are puteri nelimitate și libertate deplină). În *pararealitatea* dincolo de *portiță/apertură*, Alice mănuieste legi absolute, ca în matematică, în muzică. Iar scriitorul victorian reprezentă oniric acea lume. Mai pragmatici, americanii aduc *imaginarul* la ei acasă, în utopia de succes ca *Vrăjitorul din Oz* – mirajul literaturii pentru copii.

Romanul nu este cinic și sumbru în totalitate, pentru că este opera realistă, în intenția declarată a autorului. Cum am sugerat și la modul stilistic, între natura de rai care binecuvântează *locul*, pot crește monștri. Cathy pare a fi inspirată și din tipul de femelă care, în fiziologia animală, își devorează masculul după copulație. Legată de practici ancestrale vrăjitoarești, autorul o *pedepsește* cu referire la tradiția coloniștilor americani: „era o vreme când, o fată cum era Cathy s-ar fi numit posedată de diavol. Ar fi fost astfel exorcizată ca să i se arunce duhurile rele, iar după multe încercări nereușite, ar fi fost arsă ca o vrăjitoare, pentru binele comunității” (Steinbeck, *Jurnalul romanului*). Exceptând crimele eroinei, ne întrebăm totuși ce ar spune critica feministă despre exorcizarea femeii cu sexualitate puternică în alte vremuri...

Edenul acestei opere determină imageria textului, în plin existențialism/pragmatism american, cu bune și cu rele, în relațiile dintre indivizi, unde se află la loc central, chiar *sexul în iubire...* Cathy nu este numai terifianta femeie *falică*, ea este și acel amestec ciudat de durere și plăcere, *l'amour est fou*, evanescența lui *je ne sais quoi*, gelozia ori tirania, tânjirea după așteptări, posesia fragilă mai totdeauna distrugătoare. Romantic și pasional, *La Est de Eden* – un roman *altfel* în modernismul american, în creația lui Steinbeck.



## Johanna Schwedes

### Strada Varșovia

cald este aerul  
de parcă-i luat din calorifer  
țânțari rulote fast-food ale kamikazelor  
din părul cărora fusesse scoasă siguranța  
dansează vals pe pervazul ferestrei  
în lume  
o pasăre ce cade  
până în șanțurile străzii printre câini  
împiedicați, țigări acolo  
crapă membrana ochilor  
ca geamul eu  
îmi pun mai strâns aerul  
în jurul umerilor și mă caut  
în buzunarele de la palton mari cât pernele  
în zbârnâitul șinelor  
și în albastrul care se prăbușește  
sommoroasă se-ntinde pisica  
demodată ca un gramofon  
șade-n drum și își îndreaptă  
ochii de celoid  
către păsările-n zbor  
rândunele zumzăiesc precum țânțarii  
încântătoare-i seara ai putea  
să faci din gânduri rândunele de hârtie și  
să le ții  
în aer  
aș vrea doar să-mi pun capul pe șine ca pe

Johanna Schwedes s-a născut în 1979, la Frankfurt am Main. A studiat Germanistica și Filosofia la Frankfurt și Berlin. A publicat versuri în reviste și antologii.

o pernă  
și să exprim ceea ce văd  
ca pe niște chiștoace de țigări.

### Rătăcită

drumul aruncă o scurtă privire înapoi  
apoi își închide paltonul  
își ridică gulerul  
își trage basca pe față  
dispare  
luna-și frânge piciorul  
într-o băltoacă  
copacii se-ntind prin aer  
văzduhul se extinde fără suflare  
capul își atârână-n vârfuri  
un balon de bălci  
te legeni în vânt ca un copil  
din frunze te privește lupul  
lumina felinarelor e groasă ca niște oase,  
iar mâna-i scheletică îi trece  
prin giacă, tricou,  
în piept –  
ce gol  
ești

îți strângi resturile de rațiune  
scuipi cuvinte în mâna ținută la gură  
îngheți  
dar nimeni nu vine la tine  
să țese din nou literele

acolo unde noroiul de statura unui om se  
lipește de toc  
și lupul devine uituc

două vrăbii  
ciugulesc ultimele resturi de lumină  
până ce s-a-mplinit noaptea  
și ochii-ți închide

### Cântec de seară

când lampa de birou al său balans oprește,  
tăcere se face-n jurul salatei.  
N-au auzit al vântului glas,  
ce-a făcut să tremure licuriciul  
în al său cocon de sticlă, ca și cum ar vrea  
să amuțească –  
dar puțin puțin  
puțin de tot  
cam cât durează triumful unei secunde  
vălvătăi au ars în a lor pădure de basm

(ca și cum  
ar fi ars  
îțele de tort ale unei zâne)  
pentru că din iris  
le fulguiește  
puțină cenușă

la urma urmei, ar trebui să le spun  
că nu cred  
în iele vrăjitoare în tufe  
cu mii de piei vrăjite  
o vulpe fermecată  
îmi cutreieră ținutul  
cu labelle roase de păr de iele  
de inimi de porumbe și rahat de iepuri –

arde pădurea,  
iar ploaia nu vine.

### Ieșire

Mierle se leagănă-n copaci  
în spânzurătoarea nopții  
tu spui doar  
respirația rea a nopții  
un sunet sare  
pe scaunul de lângă șofer ca pe o farfurie  
când iese-n față un copac  
și ventriculele își iau zborul  
ca niște mierle

Traducere de Cosmin DRAGOSTE



Irina CUCU

## Oameni prin locuri și timp sau Cum să te îndrăgostești de o lume

De Ioana Pârvulescu am descoperit-o în anul întâi de facultate, citindu-i cronicile din „România literară”. Apoi, la scurt timp, una dintre kolegele de grupă s-a transferat la București și îmi aduc aminte cu cât entuziasm ne povestea despre seminariile din anul II pe care le ținea, magic aproape, doamna profesoară. N-aș putea spune că nu-mi încolțise în suflet oarece invidie pentru întâlnirea aceasta fastă. Am încercat să compensez cumva: primele articole pe care le citeam în revistele literare erau, mai întotdeauna, semnate de Ioana Pârvulescu.

Au urmat, mai târziu, cărțile și, aici, cu riscul de a relua un clișeu, fascinante au fost, după *Prejudecăți literare*, *În intimitatea secolului 19* și *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*. Citite cu alt ochi, alt gust și altă grilă de înțelegere decât în anii studenției, aceste cărți au rezonat, însă, la fel de puternic și lectura a fost la fel de seducătoare.

Vocea criticului Ioana Pârvulescu are darul de a țese o poveste pe care e imposibil să o citești altfel decât dintr-o răsuflare. Naturalitatea frazei, subtilitatea interpretării, minuțiozitatea documentării și premisele inedite ale demersului sunt reperatele acestor texte care s-au clasicizat într-o bibliografie obligatorie a studiului celor două perioade – fie că e vorba de interes literar, fie istoric, al istoriei cotidiene, cu mult mai provocatoare în analiză decât istoria cu majusculă.

Pe fondul acestor fericele experiențe de lectură și cu mari așteptări, recunosc, am deschis *Viața începe vineri*. „Cuvântul înainte”, care reprezintă și trailerul cărții în prezentarea on-line a editurii Humanitas, face lumină în aceste mari așteptări. O recunosc pe Ioana Pârvulescu, pe cea din „intimitatea secolului 19”, fără îndoială, și o voi recunoaște în orice replică și în orice personaj, pe mai departe. Nu vreau să-mi transform așteptările în prejudecăți, parcursul textului în ritmul pe care mi l-au impus scrierile anterioare – și pe care, din fericire,

mi-l permite și el. Dar am permanent senzația că peste umăr privesc arheologul și arhivarul din 2005. Povestea mizează doar aparent pe schema romanului detectivistic. „Senzația” zilei de vineri, 19 decembrie 1897, necunoscutul inițial inconștient, găsit în zona moșiei Băneasa poartă cu el un mister pe care romanul îl va întreține până în final. Enigma icoanei furate, a safe-ului, a cheilor, a implicării unora sau a altora dintre personaje se rezolvă, în cele din urmă, dar misterul eroului rămâne impenetrabil, după cum observă și Dan C. Mihăilescu, în cronică sa televizată despre *Viața începe vineri*.

Atunci, admitem de la început că miza nu e nici pe departe trama polițistă. Am citit cartea cu sentimentul permanent că miza Ioanei Pârvulescu a fost aceea de a trăi, cu voluptatea pe care doar ficțiunea și-o permite, un timp de care s-a îndrăgostit iremediabil. Pentru că nu doar pentru locuri – în speță, Bucureștiul – nutrește autoarea o dragoste fecundă, dar glacială, după cum spune cronicarul amintit mai sus. Ci și pentru timpuri. Deși nu sunt convinsă dacă glacialitatea ține de structura ardeleanului altoit în Valahia colorată și sonoră sau de obișnuința scrisului analitic și interpretativ. Oricum ar fi, în această zonă, autoarea strunește cu fermitate „simțirea”, compensând parcă indiscreția de a-și însoți tot timpul personajele pe drumul ficțiunii lor personale. Prin urmare, romanul devine o inedită declarație de dragoste pentru un loc, un timp și pentru oamenii de acolo și de atunci. Așa l-am citit până la sfârșit și așa cred că l-aș și reciti.



*Viața începe vineri* este cartea-geamănă a călătoriei *În intimitatea secolului 19*. Înainte de întâlnirea cu familia Margulis, cu Dan Crețu, conu Costache sau cu Nicu, ghidul prin Bucureștiul de acum un secol și mai bine mărturisește: „mi-ar fi plăcut mult să scriu un roman despre o călătorie în timp a unui contemporan de-al nostru care, din secolul lui, 21, află încă la început, aluneacă în a doua jumătate a secolului 19. L-aș fi prezentat la plecare blazat, chiar trist, deloc potrivit pentru

secolul bucuriei de a trăi și, cum îmi plac happy end-urile, l-aș fi făcut, din capitol în capitol, să-și regăsească optimismul între junii lui stră-stră-bunici. Dar m-am pomenit alegând altă cale. Eseul acesta, aflat la mijloc între roman și document, se uită cu jind spre roman, deși se construiește din croșetarea documentelor” (*În intimitatea secolului 19*). Cu aceste cuvinte în minte o va înțelege cititorul pe autoarea romanului. Și, prin aceste cuvinte, cartea de la sfârșitul lui 2009 devine o împlinire a unei dorințe vechi, reprimată în favoarea reconstruirii micii istorii reale. Un roman întârziat care își cerea, în cele din urmă, dreptul la existență concretă, nu doar potențială. Criticul își dorește cu ardoare să fi fost romancier, iar atunci când dobândește vocea romancierului, nu se poate dezice de mai vechile sale obiceiuri. Povară sau confirmare a unei anumite vocații? Cu toată savoarea lecturii, o prefer pe Ioana Pârvulescu, fără ezitare, în prima ipostază.

Dincolo de toate acestea, rămâne însă o carte despre care se pot spune multe. Cu siguranță s-ar putea vorbi despre un roman ce se circumscrie programatic, prin titlu,

temei timpului. Circular sau linear, bun sau rău, tulbure sau luminos, trecut sau viitor. Este, de bună seamă, și o atare filosofie dincolo de mișcările epice ale eroilor Bucureștiului din 1897. O filosofie care amintește pe alocuri de seninătatea de început a Moromeților sau care, după Gabriel Liiceanu, e motivată de un prezent care trăiește în absența oricărei promisiuni a viitorului. Dincolo de potențialul generalizării acestei filosofii, *Viața începe vineri* este o pledoarie pentru un anumit timp în tot ceea ce imaginează Ioana Pârvulescu prin ființele sale de hârtie.

Personajele de vineri sunt clonele celor din întregul veac al XIX-lea și asta pentru că autoarea își cunoaște foarte bine materialul de lucru. Nu e neapărat o dovadă a harului de a ficționaliza, ci, mai degrabă, a stăpânirii și înțelegerii mecanismelor unei epoci, prin investigare laborioasă. Să ne aducem aminte că secolul acesta i s-a dezvoltat nu numai prin monografii, articole, ziare și reviste de epocă, anuare sau hărți, ci, mai ales, prin jurnalele oamenilor celor mai vizibili – social, cultural și politic, sau prin corespondența lor oficială sau particulară. Aici, în această lume vizitată indiscret, dar cu delicatețea pe care i-o conferă mușafărului simpatia sinceră, s-au născut toate personajele de vineri. Pe Iulia Margulis, de pildă, o recunoaștem, prin pasiunea pentru lecturile târzii, nevăzute de ochii părinților, sau prin frenezia notării diaristice, în Iulia Hasdeu. La fel, și viața familiei doctorului Margulis este viața bucureștenilor descoperiți de Ioana Pârvulescu în documentele epocii.

Dan C. Mihăilescu încheia prezentarea cărții, numind-o un „roman retro”, pentru că reconstituie atmosfera unui București de altădată. Și așa spune că numai din acest motiv. Ci și pentru că e o demonstrație cu instrumentele la vedere – cam prea la vedere – a mai vechilor (sau mai noilor) tehnici narrative și pentru că personajele se dovedesc a avea strămoși celebri în literatura atât de dragă Ioanei Pârvulescu. Oricare ar fi, însă, drumurile întortocheate ale interpretării, *Viața începe vineri* este, după cum spunem, o surprinzătoare declarație de dragoste pentru un timp, un loc și pentru oamenii lor.

Jean FIRICĂ

## Estetica sportului

Interferența sportului cu lumea artelor a fost recunoscută în cadrul unor judecăți estetice și într-o largă viziune culturală. Odată cu Frassyinet putem spune că *într-o dezordine metafizică*, *Arta și Sportul păreau singurele lucruri serioase*.

Dacă apelăm la înțelepții antichității, Aristotel susținea că lumea din jurul său cultiva trupurile cu fervoare și sublinia că principiul de bază al gimnasticii este frumosul. Platon, în practicarea exercițiului fizic, prețuia armonia proporțiilor, frumusețea și sănătatea. În aprecierea estetică a ținutei, Cicero vedea frumusețea cu precădere în atitudinea și mișcarea corpului. Ulterior, Schiller afirma: „Nu vom greși niciodată dacă vom căuta idealul de frumusețe pentru om pe aceeași potecă pe care el își satisface pofța de joc.” Johan Huizinga consideră că sportul s-ar situa chiar înăuntrul domeniului estetic: „Înșușirea de a fi frumos nu este inerentă jocului ca atare, dar jocul are înclinarea de a se asocia cu tot felul de elemente de frumusețe.” Același autor spunea: „Frumusețea trupului omenesc în mișcare își găsește cea mai elevată expresie în joc. În formele lui mai dezvoltate, jocul este strâns împletit cu ritmul și armonia, cele mai nobile manifestări ale capacității de percepție estetică din câte i-au fost dăruite omului.” Cu trecerea timpului și Boigey afirma: „Cel ce a știut

să-și analizeze impresiile pe stadion, nu mai e nevoit să se întrebe ce înseamnă frumusețea. El a descoperit în ce relații se află aceasta cu viața omenească.” Artele sunt strâns legate prin atribute și instrumente, prin influențe și surse, iar sportul poate fi recunoscut în destule categorii estetice. Uneori, comparațiile sunt exagerate, dar ele găsesc o înălțătoare compensație în autenticitate și spontaneitate. Prin comparație cu creația artistică, întâmplarea și finalul creației sportive pare reală cu trăiri ireparabile.

Valoarea estetică a sportului a fost ușor recunoscută și acceptată de tratatele de estetică ale autorilor greci, germani și francezi. În ajutorul acestora a venit filosoful Bernard Jeu cu afirmația că sportul *e frumos în sine și prin sine*, dar nu în virtutea unui element exterior, de unde derivă necesitatea unei estetice a sportului. Așa cum există o estetică a artelor plastice, a literaturii, a muzicii, s-a dovedit că sportul aparține ariei estetice. Crearea frumosului în sport are aceleași implicații ca în alte domenii. O lectură plăcută este la fel de incitantă ca o întrecere sportivă, o audiție muzicală poate egala o competiție de patinaj sau tenis. Dacă alergăm și citim, jucăm și privim până obosim fizic și spiritual, ajungem la importante satisfacții de ordin estetic.

Pentru a înțelege mai bine aceste opinii

am apelat și la creatorul *Luceafărului*. Poetul a studiat raporturile culturii cu frumusețea pentru valoarea lor estetică, chiar dacă nu lasă în urmă opere materiale, el spunea: „Artele acelea... a căror execuție consistă numai într-o manifestațiune de viață fizică or spirituală (or amestecă din amândouă), într-o activitate, care nu creează un op de artă obiectiv, care se efectuează afară de personalitate, ci o prefăce pe ea însăși într-un op de artă momentan, unde așadar artist și op de artă sunt identice.” În continuare, Eminescu vine și cu o concluzie: „Pentru femeii danțului, pentru bărbații exercițiului gimnastic, acelea ce ne arată numai pentru un moment personalitatea în lumina cea mai bună a frumuseții și înfrumusețază și înnobilează mișcarea ei și mijlocit chiar figura ei.”

Mărturisirea sa ne transportă într-o minunată introducere în estetica acțiunii, a mișcării fizice pe care o datorăm marelui artist al verbelor și strălucitului gânditor.

Corpul uman este numitorul comun al activităților sportive. Toate acțiunile se bazează pe trupul omenesc în mișcare. Din ansamblul dinamic rezultă recunoașterea și identificarea propriei existențe fizice, dar și senzațiile care evaluează propriilor energii cinetice. Trupul a dat omului ideea de frumusețe, primul om care a admirat corpul semenului său fie și-a prețuit propriul chip,

fie a avut o atitudine estetică. Acesta era înzestrat cu simțuri specifice umane și ochi care percepea frumusețea formei.

După Hartmann, „conceptul original al frumuseții omenesci trebuie să fi fost în genere legat de impresia de forță și de vitalitate. Din acestea, el a părăsit cea mai mare parte până în timpuri de înaltă cultură.” Mult mai de preț este trupul devenit frumos sau lucrat cu ajutorul exercițiilor fizice, decât un corp întâmplător frumos de la natură. Mașek considera că nu e suficient „să vrei să ai un profil de Adonis și un corp de atlet; este nevoie de un proces de autoconstrucție volițională, de autodepășire.”

Vladimir Streinu afirma „dacă un alergător, care a uimit lumea cu infima fracțiune de secundă cu care și-a întrecut concurentul la suta de metri, se află într-o primejdie de moarte, și e nesigur că-și poate repeta recordul ca să se salveze, însemnează că ceea ce s-a admirat în celebra lui izbândă sportivă a fost frumusețea actului grațios.”

Tudor Arghezi are o cugetare umoristică: „patineurul trebuie să uite că a umblat și să-și facă despre viață imaginea că omul nu pășește, ci alunecă și patinează.” Privitorul unui meci sesizează *geometria mobilă și elegantă a jucătorilor care, în goana neis-tovită după victorie, se mișcă, totuși, într-un ritm și o perfectă armonie de linii*.



Mihaela CONSTANTINESCU

Viorel FORȚAN

## Originea imnului religios

Reportându-ne la o analiză lingvistică comparativă, termenul psalm este denumit, în limba ebraică, prin *Tehilim* – laudele. În limba română această noțiune provine din limba greacă unde se traduce prin cântări acompaniate de instrumente muzicale. Totuși, limba greacă nu traduce termenul ebraic *tehilim*, ci pe acela de *mizmor* ce desemnează muzica produsă de instrumentele muzicale. Mai târziu, sub influența Septuagintei și a Creștinismului termenul dobândește sensul de muzică de laudă, forma incipientă a psalmului. În Biblia evreiască denumirea este dată de *seper thillam* – text de laudă – și trebuie menționat că el se referă mai mult la conținut decât la formă. Ca titlu al unui psalm individual este identificat o singură dată în *Psalmul 145*, dar este folosit cu frecvență sporită ca lexem în întreaga *Carte a Psalmilor*. *T'hillam* pare a fi un termen tehnic desemnând tema Cărții pentru că pluralul este *tehillot*.

Literatura egipteană și-a lăsat, în mod firesc, amprentele asupra liricii și epicii ebraice, iar aceste influențe sunt evidente în scrierile dedicate divinităților. *Imnul lui Akenaton*, dedicat zeului Soare, este unul dintre cele mai frumoase poeme cunoscute și reprezintă cu 700 de ani înainte de Isaia, prima afirmare a monoteismului. Asemănarea tematică cu *Psalmul 104* a scrierii menționate demonstrează clar influența pe care Egiptul a avut-o asupra evreilor, în ceea ce privește scrierile religioase. Ideea unui zeu unic se pare că a apărut în urma unificării lumii mediteraneene sub sceptrul Egiptului de către Tutmens III, ca formă a monoteismului „Cât de frumoase-ți sunt zorile pe bolta cerească./ O, Aton care există, dătătorule de viață./ Când te ivești la răsărit/ Umpli universul cu frumusețea ta./ Ești frumos, măreț, strălucitor, acolo sus, în înaltul cerului./ Razele tale îmbrățișează pământul și toate câte le-ai zămislit/ Tu ești Ra și toți îți sunt supuși/ Dragostea ta îi unește pe toți/ Deși ești departe, razele tale sunt pe pământ./ Deși ești acolo sus, urmele pașilor tăi sunt lumina zilei./ Când te odihnești în zare, la apus./ Pământul se scufundă în beznă, parcă-i mort...”. Analiza prin comparație a celor două texte demonstrează evidente asemănări atât sub aspectul formei, cât și ca modalitate de trăire a sacralului. Tematic, ambele texte sunt imnuri închinare divinității, sunt psalmi de laudă, adevărate trăiri lirice, dedicate zeului creator. Scris cu mult înaintea *Psalmului 104* (în anul al XIII-lea î. H.) *Imnul lui Akenaton* reprezintă prima afirmare a monoteismului prin viziune poetică și mod de adresare.

Totuși, în *Exposition of Psalms*, H.C. Leopold nu admite că *Psalmul 104* ar fi fost preluat de la egipteni arătând că nu se cunoaște data apariției psalmului (el vede multe elemente din substratul Palestinei – D-zeu e spirit, e Creator). Într-o analiză comparativă se recunosc ușor motive și teme comune celor două imnuri. Conținutul celor două scrieri relevă elemente ale creației prezente nu numai în Geneză, dar și în literatura altor popoare – Rig-Veda, *Imnul Creației* – toată creația se află sub dominația unei singure divinități ce i-a dat mai întâi viață. În *Imnul lui Aton*, soarele este zeul iubirii, al fertilității, iar fiorul religios, printr-o transcedere panteistă aduce imagini vii din realitate, o *marcată simpatie pentru lumea exterioară și firescul limbii vorbite în viața de toate zilele*.

Orientarea stării de laudă spre un element primordial al naturii (soarele) este similară în *Psalmul 104* cu o cântare a divinității dinspre exterior spre interior. Spre deosebire de zeul egiptean, Iahwe este în primul rând zeul dreptății, al moralității, al justiției. Iahwe nu este descris din perspectiva unui om de știință sau a unui istoric, ci este o proiecție a unei viziuni poetice originare a psalmistului.

Oricine ar fi însă psalmistul, acesta imprimă imnului o compoziție simetrică în care versurile se grupează în secvențe poetice asociate primului capitol al Genezei. Planurile de conținut ale textului au o organizare asemănătoare ordinii universului, ca fenomen ulterior haosului: I. Gloria Persoanei lui Dumnezeu – identificăm la acest nivel o închinare instinctivă ca rezultat al cugetării: „Binecuvântează, suflete al meu, pe Domnul”, urmată de o adorare materială, ca rezultat al contemplării: „Doamne, Dumnezeul meu, Tu ești nemărginit de mare/ Tu ești îmbrăcat în strălucire și măreție”. II. Gloria Puterii lui D-zeu are ca obiect de laudă, actul creației cu cele două sensuri, creația originară și creația ornamentală. Creația originară reprezintă o înlănțuire de elemente ale universului: cerul, pământul, apele. Domeniul cerurilor se împarte în: cerurile astrale („te învelești cu lumină/ întinzi cerurile ca un cort”), cerurile atmosferice („din nori îți faci carul/ și umbli pe aripile vântului”) și cerurile angelice („El face din îngerii Săi, duhuri”). Domeniul mărilor din jurul nostru este descris ca un peisaj în care apa este un element esențial, fenomen controlat de o putere divină („apele stăteau deasupra munților./ Dar la amenințarea Ta au fugit/ la glasul tunetului Tău au luat-o la fugă”). Elementele planului terestru sunt alcătuite după voința divină: „munții s-au ridicat, văile s-au plecat/ Spre locul pe care li-l hotărâseși Tu/ Le-ai pus o margine pe care nu o vor trece./ Nu se vor mai întoarce ca să acopere pământul.”

Creația ornamentală e reprezentată de un peisaj splendid al vegetației și al faunei: ape curgătoare, câmpii mănoase, dealuri împădurite. Într-o armonie universală, Divinitatea face „să țâșnească izvoarele în văi” și adapă „la ele toate fiarele câmpului. Din cămarile sale de sus/ El udă munții/ și pământul se satură de rodul/ lucrărilor Tale”. Viziunea amplă a macrouniversului este urmată de o prezentare a elementelor din apropierea omului: „în ele își potolesc setea măgarii/ el face să crească iarbă pentru vite/ și verdețuri pentru nevoile omului/ ca pământul să dea pâine/ și vin, care înveselește inima omului/ untdelemn, care face să strălucească fața/ și pâine, care-I întărește inima”. Aceste imagini vor fi întâlnite mai târziu în opera lui Arghezi prin imaginea unui Dumnezeu prezent printre muritori, apropiat omului: „De când s-a întocmit Sfânta Scriptură/ Tu n-ai mai pus picioru-n bățatură.”

În încheiere, psalmistul, menționează trei ipostaze ale atitudinii divine: *Măreția Domnului*: „Toate acestea te așteaptă/ ca să le dai hrană la timp/ Îți deschizi Tu mâna, ele se satură de bunătați”. *Bucuria Domnului* (să se bucure Domnul de lucrările Sale) și *Judecata Domnului*: „El privește spre pământ și pământul se cutremură, atinge munții și ei fumegă”. *Psalmul 104* se construiește din motive dezvoltate în jurul concepției de creație și reprezintă un adevărat elogiu adus lui Iehova, creatorul universului.

## În numele trandafirului

cum drumul nostru  
al românilor spre apusul european  
trece  
aproape inevitabil  
prin viena  
iar de la viena  
la melk  
sunt câteva aruncături de băț  
iacătă-mă-s turist  
la abația benedictină din malk  
nu aici s-au turnat cadre din  
numele trandafirului  
cu sean connery  
și-apoi  
numele trandafirului  
n-a fost un best sellers  
cu mai puțin de trei decenii în urmă  
iar această fostă reședință de vară  
a încoronatilor habsburgi  
palat și mănăstire  
parcă făcute să fie cadre  
în numele trandafirului  
cu o biserică  
casă a domnului nostru  
născut  
trăit  
răstignit  
fără să-și dorească  
ceea ce într-un cuvânt se numește  
aur  
ba dimpotrivă  
propovăduind bogăția sufletului prin credință  
împotriva înnavușirii deșarte  
deci  
iacătă-mă-s turist  
la abația benedictină din melk  
nu că-s din țara  
unde trusturile comerciale de tv  
pentru rating  
promovează cu asiduitate manea  
dar ce m-a izbit  
stașnic în abație  
au fost decorațiunile  
din aur  
aiurit de-atâta aur  
nu puteam să spun înmărmurit de-atâta aur  
gândeam în intimitatea mea de român  
oare cât aur din această imensă risipă  
provine din munții apuseni  
oare numele acestor munți  
să fi fost predestinat  
să fi fost în numele trandafirului

## Calendar – martie

2 martie 1881 – s-a născut Eugeniu Ștefănescu-Est, în Craiova, m. 12 martie 1980, Galați;  
3 martie 2003 – a murit Alexandru Olaru, n. 4 aug. 1923, în Craiova;  
5 martie – s-a născut Pius Servien, în Mălăești, jud. Dolj, m. 28 ian. 1959, Paris;  
6 martie 1950 – s-a născut Adrian Frățilă, în satul Pocruia-Tismana, jud. Gorj;  
6 martie 1920 – s-a născut Ion Apostol Popescu, în com. Berislăvești, jud. Vâlcea, m. 23 ian. 1984;  
7 martie 2002 – a murit Alexandru Balaci, n. 12 iunie 1916, în com. Aurora, jud. Mehedinți;  
7 martie 1947 – s-a născut Ion Deaconescu, în com. Târgu-Logrești, jud. Dolj;

10 martie 1879 – s-a născut D. Caracostea, în Slatina, jud. Olt, m. 2 iunie 1964, în București;  
11 martie 1860 – s-a născut Emanuel Părăreanu, în com. Izvoarele, jud. Gorj, m. 4 dec. 1916, în București;  
14 martie 1950 – s-a născut Daniela Crăsnaru, în Craiova;  
15 martie 1945 – s-a născut Gheorghe Dănișor, în com. Padea, jud. Dolj;  
15 martie 1905 – s-a născut Radu Gyr, în Câmpulung, m. 29 apr. 1975, în București;  
15 martie 1977 – a murit Tudor Măinescu, în București, n. 23 febr. 1892, în Caracal;  
16 martie 1933 – s-a născut Ion Bodunescu, în Târgu-Cărbunești, jud. Gorj;  
17 martie 1994 – a murit Liviu Călin, în

București, n. 10 sept. 1930, în Craiova;  
17 martie 1946 – s-a născut Virginia Mușat, în Craiova;  
18 martie 1942 – s-a născut Eugen Dorcescu, în Târgu-Jiu;  
19 martie 1979 – a murit Emil Vora, în București, n. 14 sept. 1906, în satul Meriș, jud. Mehedinți;  
20 martie 1966 – s-a născut Ion Buzera, în Bumbesti-Jiu, jud. Gorj;  
22 martie 1954 – s-a născut Gabriel Chifu, în Calafăț;  
23 martie 1961 – a murit Al. Busuioceanu, în Madrid, n. 10 ian. 1896, în Slatina;  
24 martie 1931 – s-a născut Aurelian I. Popescu, în satul Vidin, com. Jupânești, jud. Gorj, m. 19 ian. 1993, în Craiova;

24 martie 1949 – s-a născut Constantin Zărnescu, în Lăpușata-Lădești, jud. Vâlcea;  
27 martie 1985 – a murit Pompiliu Marcea, în București, n. 20 oct. 1928, în satul Colibași, com. Ștefănești, jud. Gorj;  
28 martie 1979 – a murit Daniel Turcea, în București, n. 22 iulie 1945, în Târgu-Jiu;  
29 martie 1908 – s-a născut Virgil Carianopol, în Caracal, m. 6 apr. 1984, în București;  
29 martie 1878 – s-a născut Elena Farago, în Bârlad, m. 4 ian. 1954, în Craiova;  
31 martie 1954 – s-a născut Costel Petcu, în Drobeta Turmu-Severin;  
31 martie 1886 – s-a născut Dumitru Tomescu, în com. Broscari (azi Livezile), jud. Mehedinți, m. 3 iunie 1945.



Rodica GRIGORE

## Fascinanta realitate a ficțiunii

În toată avangarda, elementul determinant, venit pe filiera lui Rimbaud, este tendința de a încerca, ca subiect al artei, realitatea dată cu pura ei posibilitate; realitatea a reprezentat, se știe, foarte multă vreme, o lume închisă a formelor finite și bine determinate. Principiul de bază era, desigur, cel mimetic: un om era un om și nimic mai mult, iar imaginea artistică tindea să se identifice cu imaginea reală. În secolul XX, însă, și mai ales în tipul de scriitură practicat și de scriitorul argentinian Julio Cortázar, identitatea aceasta, atât de dragă creatorilor anteriori, nu se mai regăsește; noțiunea însăși de *real* începe să evolueze, referindu-se din ce în ce mai frecvent la posibilitatea de a fi. Tocmai de aceea, la prima vedere, ceea ce face Cortázar seamănă cu arta anteperspectivală, bazată pe o viziune frontală și din profil a figurilor (așa cum se întâmplă, de pildă, chiar în textul povestirii intitulate *Bestiar*, cea care poartă același titlu cu întreg volumul de debut al scriitorului, din 1951), trăsături care ar apropia-o de caracteristicile artei infantile, dar care se dezvăluie a fi preocupată mai degrabă de exprimarea semnificațiilor profunde, nu de simpla redare a formelor exterioare. De aceea, imaginile pe care se bazează textele cortazariene par, uneori, niște diorame în care timpul s-a oprit: dorind să semnaleze un lucru, autorul îl indică pur și simplu; în felul propriu doar lui, desigur, care constă într-un procedeu pe care l-am putea numi o adevărată „mimare a asemănării”, în sensul pe care Rudolf Arnheim îl dădea sintagmei. Iar cea mai importantă consecință a acestei stări de lucruri este aceea că, pe lângă mecanismul bergsonian al răsului, găsim aici „umorismul” pe care Luigi Pirandello îl definea drept „sentiment al contrariului” și care apare, de aceea, tocmai în epoca „micșorării omului”, a modificării perspectivei asupra personajului literar și a lumii sale.

*Bestiar* se dovedește, astfel, a fi un volum absolut remarcabil, un debut fără nicio ezitare, demonstrând, fără urmă de îndoială, maturitatea prezentă de la bun început în stilul lui Julio Cortázar, adevărat semn al sfârșitului jocului de căutare a identității sale de mare scriitor.

Dincolo de succesul ca atare al acestui volum, *Bestiar* a determinat și un fenomen mult mai profund: repunerea în discuție a resorturilor ficțiunii însăși, dar și a modelelor literare consacrate. S-a întâmplat așa mai cu seamă deoarece prin *Următorul*, *Casa ocupată*, *Cea de departe*, *Circe*, *Porțile paradisiului*, *Cefalee*, *Omnibuz*, *Scrisoare către o domnișoară din Paris* sau chiar *Bestiar*, Cortázar se îndepărta cu hotărâre de consacratul model al fantasticului borgesian. Evident, observația aceasta va duce la citirea (și recitirea!) – cu mult mai mare și mai multă atenție... – a cărților de povestiri ce vor fi publicate ulterior de Julio Cortázar, *Sfârșitul jocului* (1956) sau *Armele secrete* (1959), influențate, evident, de strategiile prezente deja din *Bestiar*. La fel de evident, criticii literari au fost siliți, finalmente, să observe că, în fond, modelul impus de *Bestiar* va funcționa neîntrerupt vreme de mai bine de un deceniu – doar mecanismele complicate ale receptării fiind cele care, ca în atâtea alte cazuri, vor întârzia observarea apariției și evoluției unui povestitor profund original ce putea fi pus, de la bun început, practic, încă de la volumul de debut, fără nicio reținere, alături de Juan Rulfo, Salinger sau Buzzati.

Marile teme ale prozei scurte a lui Cortázar sunt bine definite încă din primele pagini publicate, fapt evident în întregul *Bestiar*, scriitorul alegând să trateze, apoi, în toate cărțile sale, probleme legate de căutarea identității sau de realitatea stranie ce se ascunde în spatele întâmplărilor din viața de zi cu zi. În acest fel, dincolo de influența suprealismului sau chiar, în

anumite texte, a simbolismului francez, Cortázar reușește să construiască, aproape pe nesimțite, o adevărată poetică a fantasticului, dar diferită de cea a lui Borges. O poetică numită, cel mai adesea, de critica latino-americană, „a fantasticului cotidian”: personajele sale, la fel ca și întâmplările care le afectează existența, sunt legate de cele mai obișnuite amănunte; totul se petrece acasă, sau, dacă nu, în tramvaiul obișnuit ori pe străzile cunoscute de protagoniști. Apoi absolut totul are loc în miezul zilei, sub lumina soarelui.

Dar, mai mult decât atât, scriitorul argentinian își exprimă, prin intermediul acestor excelente pagini de atmosferă, revolta în fața obiectelor și situațiilor care constituie viața cotidiană, precum și față de modul prin excelență mecanic în care omul reacționează în fața acestora. *Casa ocupată*, prima povestire din *Bestiar*, impune pentru totdeauna modelul: se începe în lumea reală, apoi apare elementul fantastic, neobișnuit, de natură a schimba fundamental toate regulile vechii realități și de a pune sub semnul întrebării continuitatea lumii ficționale anterioare, aparent construită în buna tradiție a realismului mimetic.

Într-un text ulterior, dar perfect înrudit ca viziune, *Axolotl*, un domn se transformă treptat într-o vietate marină, dar și aici, la fel ca întotdeauna în textele lui Cortázar, elementul straniu e de găsit tocmai în perfecta acceptare a noii situații cu care protagonistul este confruntat pe neașteptate, și nu, așa cum unii cititori s-ar putea aștepta, în vreun spectaculos proces de transformare, *à la* doctor Jekyll. Tocmai de aceea, în

proza scurtă a lui Julio Cortázar, este de-a dreptul natural ca o familie să-și găsească locuința invadată de tigri (iar povestirea *Bestiar* e exemplul edificator, cu mențiunea că, acum, totul e privit din perspectiva fetei care scrie o scrisoare celor de acasă) la fel cum în povestirile lui Kipling, de exemplu, tigrii puteau fi descoperiți doar în adâncurile junglei. Apoi, este cât se poate de normal ca un bărbat să nască pe gură iepurași, așa cum se întâmplă în *Scrisoare către o domnișoară din Paris*, si nu pare deloc deplasat ca tână Alina Reyes să trăiască, simultan, și viața unei alte femei, din celălalt capăt al lumii, în *Cea de departe*.

Dincolo de subiectele uneori șocante ori de modul de rezolvare a tensiunii fantastice, avem de-a face, în acest volum al lui Cortázar, și cu o foarte consistentă și subtilă teoretizare a noului tip de scriitură pe care autorul argentinian o va practica întotdeauna, accentuând, întrucâtva asemănător cu uruguayanul Juan Carlos Onetti, ambiguitatea și multiplele sale implicații. Iar dacă, pentru Calderón, în Veacul de Aur al culturii spaniole, viața era vis, și pentru Shakespeare „we are such stuff as dreams are made on”, Julio Cortázar, bun cunoscător al ambelor opinii, alege să afirme, implicit, că viața cea adevărată, la fel ca și marile adevăruri ale ființei umane sau ale universului sunt de găsit mai ales prin permanenta raportare la realități paralele ce se cer privite ca fiind perfect obișnuite.

**Julio Cortázar, *Bestiar*. Traducere și note de Tudora Șandru Mehedinți, Editura Polirom, 2009**



Ștefan VLĂDUȚESCU

## Televizorul nostru manipulator

Drept convergență a mai multe studii publicate în domeniul comunicării, profesorul Ioan Gherghel tipărește o remarcabilă carte, intitulată *Forme de manipulare televizuală* (Ed. Limes, 2009), totodată, de actualitate și relevantă pentru înțelegerea spațiului mediatic contemporan. Volumul examinează comunicarea televizuală pe coordonate interdisciplinare și face vizibile variatele forme de angrenare a operatorilor mediatici televizuali în influența societală prin intermediul unor discursuri specifice cu caracter manipulator. Demersul este orientat de o metodologie sincretică ce se sprijină pe criterii-standarde clare și pe proceduri acreditate. Fundamentele teoretice ale explorării se constituie, pe de o parte, din axiomele comunicării (așa cum sunt ele edificate de Școala de la Palo Alto și completate de profesorul Mihai Dinu), elemente de analiză a conversației, analiză semiotică și diferențial semantic, iar, pe de altă parte, din componente active de analiză de conținut, analiză de discurs, teoria persuasiunii și teoria informației.

În ordine ideatică, cercetarea pornește de la premisa că informația televizuală are caracter de realitate construită, iar sub faldurile discursului trebuie identificat mesajul. Este necesar, mai întâi, să se descifreze „modurile de construcție, receptare și interpretare

a mesajului”. Pentru a da contul modului în care informația televizuală este manipulată, aceasta este dezvoltată în sistemul de axe mesaj-discurs. Esențiale în comunicare sunt mesajele: „mass-media construiesc lumea prin știri, prin mesajele pe care le transmit prin discursul televizual” (p. 44).

Protagonistii principali ai comunicării televizuale sunt: cei care construiesc mesajul, cei care îl difuzează, moderatorii și directorii. Toți aceștia au conștiința faptului că mesajul se structurează pe două dimensiuni (analogică și digitală) și urmăresc să-l ancoreze cât mai bine în spațiul public. Luând în calcul că sensul-scopul mesajului este să producă efecte și că influențarea, persuasiunea, propaganda și manipularea operează cu aceleași concepte și relevă aceleași mecanisme, Ioan Gherghel descoperă formele de manipulare ca pe strategii puse în operă prin proceduri axate pe subiecți, obiective și context. În acest sistem de referință, manipularea este delimitată ca strategie în care se utilizează tehnici de persuasiune la nivel rațional și afectiv-emoțional ce conduc la distorsionarea intenționată a adevărului și inocularea unei percepții false a realității, lăsând însă impresia libertății de gândire și decizie.

Studiul delimitează manipulări centrate pe obiective, manipulări centrate pe subiecți și manipulări centrate pe context.

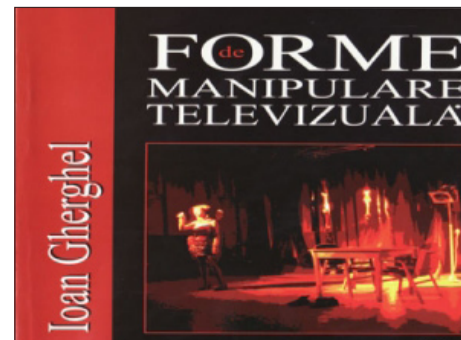
Din prima categorie fac parte manipulările mici (tehnica „piciorului în ușă” și tehnica „trântirii ușii în nas”), manipulările medii (tehnica „dezumanizării victimelor” și tehnica „dezindividualizării atacatorilor”) și manipulările mari. În a doua categorie se înscriu tehnici precum cultul comunicațiilor umane, manipularea mistică, cultul confesiunii, știința sacră, remodelarea limbajului și delimitarea socială. Manipulări centrate pe context sunt cele obținute prin manipularea pozițiilor, a relațiilor, a normelor sau a identităților.

Din radiografierea manipulărilor se desprinde ca specific mesajului televizat faptul că este greu fixabil în integralitatea lui, căci el valorifică simultan cuvinte și imagini, fără a oferi posibilitatea reluării și favorizând înțelegeri fragmentare sau eronate. Totodată, multiplicarea cantității de mesaj televizual induce o scădere a

participării spiritual-imaginative a receptorilor, urmarea fiind că aceștia preferă să preia mesajul așa cum este asamblat de profesioniștii manipulării. Televiziunea exploatează forța iconică, cea care are un randament ridicat în a genera efecte de real și în a fixa tipul de relație, determinant în stabilirea sensului.

Cei care manipulează recurg la montarea deliberată a unor fisuri în cadrul discursului televizual sub acoperirea unor imagini confuze sau care sunt greu discenabile în ansamblul incoerent de pixeli. Manipularea se grezează pe un mesaj cu grad mare de relativizare și pentru care „posibilitățile de interpretare” sunt „extrem de numeroase”. Prin formele ei, manipularea nu este ineluctabilă, inevitabilă. Modalitatea prin care poate avea loc disuadarea este de a păstra vie atenția la aparențe, de a ne exercisa spiritul critic și a ni-l „disciplina”, „în raport cu supraconsumul mediatic”.

Per ansamblu, dincolo de originalitatea punctului de vedere exprimat, de eleganța demersului investigativ și de amplul background al lecturilor de specialitate, cartea relevă o deosebită putere analitică și o înțelegere profundă a specificului comunicării televizuale. Autorul reușește să păstreze coerența argumentării și să-i dea convergență în concluzii temeinice de la care pot porni cercetări viitoare.







## Relaționăm, empatizăm, socializăm



Niciun dicționar nu poate înregistra toate cuvintele noi utilizate într-o anumită perioadă. Se știe că cel mai dinamic compartiment lingvistic, supus mereu învechirii și înnoirii, este vocabularul.

Dintre cele 2500 de cuvinte noi, introduse în ediția a II-a a DOOM-ului, aproape 200 sunt verbe. Aceste cuvinte noi „au fost preluate selectiv din surse lexicografice apărute ulterior primei ediții, precum și din mass-media, din texte publicate pe Internet sau din limba literară vorbită actuală [...] împrumuturi, în special din engleza americană [...]“ (DOOM<sup>2</sup>:XII). O primă constatare este aceea că formațiile verbale noi, ca de altfel verbele în general, sunt mult mai puține decât formațiile substantivale noi, respectiv substantivele. Varianta electronică a Dicționarului invers al limbii române pune la dispoziție următoarea statistică: din cele 98.083 de cuvinte ale inventarului, 65.999 sunt substantive, 23.390 sunt adjective și 7203 sunt verbe. Cele mai multe verbe au, la infinitiv, sufixul -a (4756, dintre care 861 cu sufixul -iza) și -i (din peste 2000 de verbe terminate în -i, aproximativ 390 sunt terminate în -ui și 140 în -ăi).

În privința „noilor“ verbelor înregistrate în DOOM<sup>2</sup>, voi face câteva observații. Prima are în vedere existența câtorva verbe din lista amintită care nu sunt neologice, ci n-au fost înregistrate de autorii vechii ediții a acestui dicționar normativ: a aiuri „a zăpăci, a amăgi“, a corhăni „a împinge, a deplasa butucii tăiați din pădure

spre un drum de acces“, a (se) cruci „a se mira foarte mult de ceva neobișnuit; a se minuna“, a curvârși și a curvi „a duce o viață desfrânată“, a datora / datori „a fi dator cuiva ceva, o sumă de bani sau a avea o datorie morală față de cineva“, a dezalcoliza „a supune un alcoolic unui tratament contra dependenței de alcool“, a se dili „a o lua razna, a înnebuni“, a se spăsi „a se căi, a se pocăi“ ș.a.

A doua observație este că cele mai multe verbe noi aparțin limbajelor profesionale: a acidifica, a adjectiviza, a adverbializa, a aflui, a aluminiza, a audita, a concatena, a delexicaliza, a scana etc., unele dintre acestea fiind utilizate tot mai frecvent: a seta, a reseta, a printa, a formata, a reformata, a starta, a restarta, a implementa, a sponsoriza, a update, a upgrada, a zapa, a xeroxa ș.a.

A treia observație se referă la faptul că cele mai multe verbe noi sunt împrumuturi fie din limbile romanice: a angoasa, a accede, a acutiza, a antepune, a aronda, a atenționa, a climatiza, a culpabiliza, a direcționa, a debleia, a ejecta, a eșantiona, a fabula, a fajeta, a eutanasia, a fotocopia, a mediatiza, a mondializa, a ocupa ș.a., fie din engleză: a audita, a computeriza, a cosmetiza, a lista, a printa, a procesa, a scana, a seta, a reseta ș.a.

O a patra observație privește existența verbelor noi, create cu ajutorul sufixelor, prefixelor și prefixoidelor. Foarte multe sunt derivate cu sufixul verbal -iza de la baze substantivale sau adjectivale: a anti-patiza (subst. antipatie + iza) „a manifesta

antipatie; a trata cu antipatie pe cineva“, a adjectiviza (subst. adjectiv+iza) „a transforma o parte de vorbire în adjectiv“, a eficientiza (adj. eficient+iza) „a rentabiliza, a face ca ceva să devină eficient“, a juriza (subst. juriu+iza) „a stabili o ierarhie a candidaților la un concurs“, a marginaliza (adj. marginal+iza) „a situa ceva la marginea unui fenomen; a diminua valoarea cuiva, a reduce importanța cuiva sau a unui lucru“, a monitoriza (subst. monitor+iza) „a supraveghea o activitate, o acțiune cu ajutorul unor aparate speciale“, a privatiza (adj. privat+iza) „a trece din proprietatea statului în cea particulară“, a rigidiza (adj. rigid+iza) „a face să devină rigid“, a secretiza (subst. secret+iza) „a face să devină secret; a conferi caracter secret“ ș.a. Mai puține, cu sufixul -iona: a distorsiona (subst. distorsiune+iona), a relaționa (subst. relație+iona) sau cu sufixul -a: a butona „a apăsa tastele unei telecomenzi, unui telefon, unui computer“ (subst. buton+a), a felia (subst. felie+a), a clica „a da click; a selecta o opțiune pe desktop cu ajutorul mouse-ului“ (subst. clic+engl. click+a), a formata „a pregăti discul / discheta pentru stocarea de informații“ (subst. format+a) ș.a.

Cel mai productiv dintre prefixe, în procesul derivării verbale, este prefixul privativ de- / des- / dez-: a decapitaliza, a decarta, a decodifica, a decmuniza, a decoperta, a defetișiza, a delexicaliza, a demixta, a demoniza, a deprofesionaliza, a depuncta, a descarcera, a desfia, a desovietiza, a destructura, a detensiona, a detorsiona, a

devirusa, a dezalcoliza, a dezambiguiza, a dezambrea, a dezasambla, a dezincrimina, a dezinhiba ș.a. Următorul este prefixul iterativ re-: a recircula, a reclasifica, a reconfigura, a recorela, a redimensiona, a reșalona, a refolosi, a regândi, a reîncărca, a reînmatricula, a reînvesti, a rejuca, a rejudeca, a reorienta, a repagina, a retranscrie, a returna, a reunifica, a revopsi ș.a.

Lipsește din această listă: a antagoniza, a anvizaja, a bipăi, a boldui / bolda / boldi, a bura, a downloada, a faxa, a fideliza, a confidențializa, a contraoferta, a empatiza, a emula, a falsa, a focusa, a gradua, a lexicaliza, a loga, a manageria, a maximiza, a prioritiza, a sidera, a scruma, a solemniza, a supoza, a reaccesa, a reapela, a reasfalta, a toaleta, a update, a upgrada ș.a. Neînregistrarea unor verbe nu e justificată, atât timp cât ele sunt tot mai folosite, iar DOOM<sup>2</sup> include în inventar derivate substantivale, adjectivale și verbale ale acestora sau baza lor: a insemina (apare însă inseminare), a melamina (apare însă melaminat), a previzionă (apare însă previzionare), a reordona (apar însă reordonare și reordonat), a desecretiza (apare însă a secretiza), a deparola (apare însă a parola), a decabla (apare însă a cabla), a virusa (apare însă a devirusa).

Așa cum bine precizează autoarele DOOM<sup>2</sup>, când se referă la cuvintele noi, „folosirea lor nu poate fi împiedicată“, iar „înregistrarea formelor corecte“ e preferabilă „ignorării problemei“ (op.cit., XII).

Nicu VINTILĂ

## O monografie Gheorghe Chițu

Recent apăruta carte cu titlul de mai sus, a profesoarei Dorina Nichifor, ne pune în ipostaza de a releva aspecte din viața și activitatea unui mare patriot oltean, cu reverberații în cultura națională.

Încă din introducere autoare ne avertizează: „lucrarea de față vizează plasarea omului politic doljean în sistemul de idei din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, perioadă când la noi, în țară, se conturează și se structurează ideologiile și partidele politice.“

Gheorghe Chițu se înscrie în galeria unor personalități ce aparțin spațiului geografic și istoric al Olteniei. Născut la 26 august 1828 în satul Oboga din județul Romanați, a copilărit la Craiova unde și-a început studiile primare la Școala Centrală, azi Colegiul Național „Carol I“, sub îndrumarea lui Ioan Maiorescu, continuând studiile la Colegiul „Sf. Sava“ din București unde, după absolvire, va fi reținut ca profesor, ca mai înainte I.H. Rădulescu. Intră în vâltoarea evenimentelor Revoluției de la 1848 și este trimis la Craiova, la doar 20 de ani, în funcția de comisar pentru pregătirea revoluției. Gheorghe Chițu face parte din primele generații de tineri care pleacă la studii în străinătate la început de secol 19, chemați de o profundă nevoie interioară de înnoire pe toate planurile a propriilor lor concepții și de transformare a țării lor.

Acest profil modern, cu adevărat european al unui în devenire, se conturează

încă din anii de studii de la Viena, unde a cunoscut mari personalități politice și revoluționare ale vremii cât și apropierea lui de Ioan Maiorescu, A. I. Cuza, Kogălniceanu, Brătianu și alții. S-a bucurat de aprecierea regelui Carol I care-i va regreta moartea așa cum va afirma în telegrama de condoleanțe trimisă familiei în octombrie 1897.

Imediat după înăbușirea revoluției este trimis (o altă variantă ar fi că a fost exilat) la Viena unde va frecventa cursurile facultății de drept și cea de litere, revenind în țară în anul 1853. Viața sa este dedicată funcțiilor și activităților publice menite să impună România în rândul țărilor moderne ale lumii.

A fost primul decan al Baroului de Avocați din Dolj și primul primar al Craiovei imediat după reorganizarea administrativă a țării de către A. I. Cuza, fiind numit, personal, de către M. Kogălniceanu. Devine parlamentar de Dolj în mai multe legislaturi, ca deputat sau senator, ocupă portofoliile ministeriale la interne, finanțe, cultură, învățământ, fiind unul din apropiații lui Ion Brătianu cu care va colabora mulți și fructuoși ani. Contribuie la înființarea de școli importante pentru Craiova: Școala comercială, Școala normală și Școala de arte și meserii, școli de elită în zilele noastre. Editează ziarul „Vocea Oltului“ și colaborează la alte publicații, înființează o tipografie, publică poezii și sonete.

Are o contribuție decisivă la transformarea Societății Academice Române în

Academia Română al cărui membru titular va deveni în 1879. Moare la 28 octombrie 1897, în satul Mirila din județul Romanați.

Câte nu se pot spune despre Gheorghe Chițu, multe adunate cu mîgală de Dorina Nichifor în voluminoasa carte pe care o prezentăm și o recomandăm pentru lectură instructivă și agreabilă totodată.

Cartea a fost lansată la Craiova în ziua de 6 martie a.c. în cadrul Simpozionului organizat de Baroul de Avocați Dolj cu prilejul comemorării lui Gheorghe Chițu, unde s-au conturat multe aspecte ale profilului uman, cultural, politic și academic al acestui mare om de stat. Gheorghe Chițu este incontestabil o strălucită figură a României

la începutul său de stat care și-a pregătit, cucerit și consolidat independența.

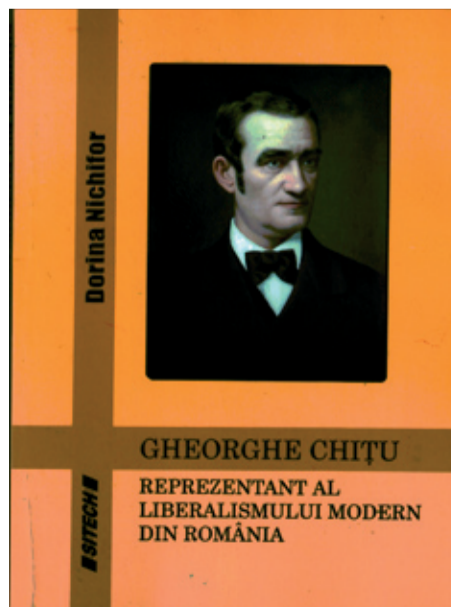
Deși personalitatea lui s-a bucurat și se bucură de o faimă națională și numele lui a circulat și circulă în cercuri avizate iar unele locuri și instituții din Craiova îi poartă numele, este adevărat că se poate ridica întrebarea dacă mai este, totuși, suficient de cunoscut în toate mediile sociale.

Gheorghe Chițu a fost printre cei dintâi oameni, cei dintâi bărbați politici ai țării reunite, cu adevărat europeni, în sensul contemporaneității sale cu spiritul și mișcarea intelectuală din Apus, fără ca aceasta să însemne vreo clipă nesocotirea valorilor naționale.

La data când Gheorghe Chițu devenea o personalitate afirmată în varii domenii, ideile, cultura Occidentului începeau să pătrundă în țara noastră, dar până la generația lui contactul cu acestea se făcea prin călătorii ocazionale, prin ziare și cărți.

Meritul autoarei în elaborarea cărții este în primul rând unul documentar, realizând profilul spiritual al lui Gheorghe Chițu din documentele vremii studiate.

Sorin Liviu Damean, profesor la Universitatea din Craiova, în prefața pe care o semnează relevă acest demers: „abordarea unui asemenea subiect și complexitatea lui au impus autoarei efectuarea unor serioase investigații atât în fondurile arhivistice centrale și locale cât și la colecțiile de manuscrise și corespondență ale Bibliotecii Academiei Române.“







Teatru

Ion  
PARHON

## Revin încetîșor turneele

Sabotate prin scumpetea din hoteluri și nu numai de aici, mai ales în vreme de „criză“, cuvânt ce începe să-mi stârneasce frisoane de indispoziție precum bicisnica noastră „tranziție“, turneele teatrale înlăuntru încep să scoată capul, ca un firav semn de primăvară și de normalitate. Fie cu un spectacol, fie mai generos, cu o mini-stagiune, ele își fac loc pe panourile de afișaj dominate până la saturație de îmbătrâniți peregrini ai suetelor muzicale și umoristice, de „tunurile“ veroșilor impresari sau chiar de câte o ispravă teatrală recomandată pompos și deconcertant, așa cum am văzut recent la Târgoviște afișul cu *D'ale carnavalului*, în regia lui Dan Tudor, prezentat de așa-zisul Teatru Popular din București (?), drept „cel mai bun spectacol al anului 2009“ (!)?

### „Legenda“ nemțeană la București

Nu cred să existe prieten fidel al Thaliei, care să nu fi văzut, ori să nu fi auzit de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, decenii la rând o veritabilă școală pentru arta spectacolului românesc, scenă cu o aureolă aproape mitologică, de unde au pornit spre consacrare numeroși actori de vază, după ce au simțit acolo aripa providențială a îngerului călăuzitor, în persoana unor regizori ca Radu Penciulescu, Ion Cojar, Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Alexandru Dabija, Radu Afrim și mulți alții. Din fericire, după ani și ani în care acest teatru părea să fie aproape strivit de propria lui legendă, trupa de astăzi, condusă de Liviu Timuș, până mai ieri actor la Teatrul „Odeon“, ne-a oferit recent o imagine îmbucurătoare a renașterii ambițiilor și a tineretii de spirit a demersurilor artistice de altădată. Turneul în Capitală a cuprins mai multe spectacole, diferite ca scriitură dramaturgică, viziune regizorală și manieră interpretativă, dar legate între ele printr-o remarcabilă capacitate de a da seama de potențialul colectivului și de coeziunea profesională ce pare să se fi stabilit înlăuntru trupei.

Mai întâi am văzut *Herr Paul*, de Tankred Dorst, în traducerea lui Victor Scoradeț (neobosit și remarcabil mediator între scenele noastre și dramaturgia germană), un text nu numai interesant și provocator pentru public, dar și de o mare dificultate pentru întruparea unei „parabole“ a solitudinii invulnerabile, căreia regizorul Radu Afrim i-a aplicat o „estetică“ de o șocantă individualitate, ca un mariaj incitant între bizar și firesc, ori între straniețea ambianței populată de automatisme cu rol protector și poezia lăuntrică a supraviețuirii personajului, un ultim locatar din vechea fabrică dezafectată, acum „vânată“ de privirile viitorilor potențai ai societății belșugului. În încăperea scăldată de clarobscurul propriului refugiu din fața lumii, populată de o bogată faună împăiată, unde intrările și ieșirile se fac pe brânci, prin tuneluri bine camuflate, ori printr-o misterioasă oglindă-ferastră, se desfășoară întreg caruselul ciudat de replici, gesturi și tăceri, de fapte reale sau imaginare, ici-colo marcat de sugestive inserții muzicale și coregrafice, într-un sincretism care nu estompează, ci pune în valoare meritele tuturor celor „vinovați“ de reușita spectacolului. Spun asta, pentru că originalitatea lecturii regizorale este completată de scenografia deosebit de expresivă a Iuliane Vâlsan și de performanțele actoricești semnate de Cezar Antal (Herr Paul), Lucreția Mandric (Luise), Andreea Gavrilu (Anita), care a conceput și coregrafia, Isabela Neamțu (Lilo), Nora Covali (Schwarzbeck) și Matei Rotaru alternativ cu Horia Suru (Helm).

Un discurs artistic de o tranșantă virulență împotriva războiului și a multiplelor sale traume, nu numai fizice dar și moral-psihologice, găzduite de o pașnică așezare rurală, aflăm în piesa *Soldatii*, de Zalán Tibor, un apreciat autor maghiar care s-a impus mai întâi ca talentat poet de avangardă. Într-un spațiu sever limitat, cu spectatorii

invitați parcă să participe efectiv la tensiunea evenimentelor crude din scenă, ici-colo contrapunctate de licăriri de umor, spectacolul regizorului Szabo K. Istvan, susținut de scenografia aspră, semnată de Csiki Csaba, de ilustrația muzicală laconică a lui Ovidiu Iloc și de coregrafia propusă tot de Andreea Gavrilu, mai firav integrată ansamblului decât la primul spectacol, a reprezentat încă un prilej de afirmare a energiilor interpretative, din rândul actorilor impunându-se cu precădere Cezar Antal (fruntașul), Tudor Tăbăcaru (Mihaly Dulgheru), Loredana Grigoriu (Mara, soția lui), Nora Covali (Eva), Andreea Gavrilu (Agnes) și Ecaterina Hâțu (Sara Klein).

Paleta reprezentațiilor din acest turneu a căpătat și o cromatică mult mai puțin gravă, prin spectacolul *Răs de șobolan* de Christopher Durang, în regia lui Szabo K. Istvan, un savuros duel verbal desfășurat într-un supermarket, prilejuind răsturnări succesive de atitudini, ca un adevărat maraton artistic pentru cei doi interpreți, Cezar Antal și Isabela Neamțu, dar mai ales prin năucitorul *Oo!*, după Ion Creangă, spectacol realizat de Alexandru Dabija cu o largă și entuziastă participare actoricească, într-un vesel carusel de situații comice și gaguri demne de histrionismul regizorului și de apetitul vădit pentru comedie al interpreților. Același regizor pare să aplice „elixirul tineretii“ unui text clasic, *Cu dragostea nu-i de glumit*, de Alfred de Musset, montat într-un decor (Ioan Murariu) și el clasic, dar mai puțin ortodox pentru personajele care vor intra sau vor ieși uneori pe fereastra unde se zărește și un măgăruș, călărit printre alții de o zănatică „măicuță“.

Întregul spectacol este dominat de o generoasă invitație la bună dispoziție și la contagioase hohote de răs, de pe scena pe care putem recunoaște icsința regizorului de a lucra cu fiecare actor, dar și cu grupul celor trei interprete (Nora Covali, Cătălina Ieșanu, Ecaterina Hâțu) care susțin apetitul bahic al celorlalte personaje. În fruntea lor, aflăm două „fețe bisericești“, întrupate de Tudor Tăbăcaru și Cezar Antal într-o cheie comic-grotescă, savuroasă, cu mult succes la public, dar și cu unele repetări mai puțin justificate, cărora li se adaugă, în zona evoluțiilor reușite, Andreea Gavrilu (Christine) și Dragoș Ionescu (Philippe), Isabela Neamțu (Rosette), Adina Suci (Pluche), acea măicuță când neajutorată, când ușor nevrotică, și Victor Giurescu (Etienne).

Ultimul spectacol, cel de „la revedere“, cu titlul *5 minute miraculoase în Piatra Neamț*, a fost rezultatul documentării pe viu, efectuate de Peca Ștefan, autorul piesei, în lumea „faptului divers“, concentrată în trei povești mai mult sau mai puțin adevărate din viața unor locuitori ai pitorescului oraș moldav. Sunt povești pline de umor și de amar, povești de viață în general neîmplinite, pe genericul lipsei de comunicare afectivă ce antrenează personaje aparținând tuturor vârstelor. Nu lipsesc unele conotații



Tudor Tăbăcaru în 5 minute miraculoase în Piatra Neamț

incitante, ca imaginea stresantă a reclamelor pentru produse tămăduitoare de boli și de tristețe sau o trimitere către dramatica întâmplare de la Tanacu, devenită și ea piesă de teatru, câteva întâmplări miraculoase ori scamatorii ce-mi amintesc de trucurile lui Iosefini și o succulentă parodiare a unor rețete cinematografice americane, fie în cheie „happy end“, fie în aceea de „thriller“. Pentru unii spectatori, poate prea mult. Pentru alții, poate prea puțin. În ambele percepții, o bună ocazie de a remarca inventivitatea regizoarei Ana Mărgineanu, care ne prezintă aproape simultan și foarte economic ambianța celor trei povești de familie, în decorul lui Ioan Murariu, cu ilustrația muzicală semnată de Cezar Antal și coregrafia Andreei Gavrilu.

Și acest spectacol a beneficiat de o pe drept cuvânt dăruită implicare în poveste a valoroșilor actori ca Tudor Tăbăcaru, Cezar Antal, Ecaterina Hâțu, Nora Covali, Andreea Gavrilu, dar și micuța Teodora Andreea Răucă, alături de care se remarcă, întrupând mai multe personaje, Isabela Neamțu și Dragoș Ionescu.

O notă distinctă de apreciere și respect, pentru caiețele-program consistente, pline de culoare, de poezie sau caldă ironie, realizate de Gențiana Ionescu, secretar literar al teatrului. La toate acestea, am adăugat însă un oftat din adâncul sufletului, repetat aproape seară de seară, pentru situația cel puțin paradoxală, potrivit căreia turneul a fost găzduit la „Odeon“, cea mai frumoasă sală din Capitală, dar spectacolele, cu excepția piesei lui Alfred de Musset, s-au jucat cu publicul instalat pe gradenele de pe scenă, nu prea comode, incapabile de a oferi condiții optime pentru a te concentra și a te bucura de farmecul teatrului.

### Teatrul „Tony Bulandra“ nu se predă!

Într-unul din numerele trecute ale revistei *Scrisul Românesc*, aminteam de marea dilemă în care se află Teatrul „Tony Bulandra“ din Târgoviște, amenințat de edilii locali să intre sub umbrela unui așa-zis centru cultural complex, adică să-i fie amputată autonomia financiară și implicit managerială, tocmai când a reușit să strângă în palmares câteva stagioni cu unele spectacole de certă valoare și un festival internațional onorat chiar de teatrul



Secvență din Un tramvai numit dorință

celebrului regizor lituanian Oscaras Korshunovas. Iată că, recent, trupa regizorului Mihai Ranin, de opt ani directorul teatrului, parcă dezvăluindu-ne încă un argument al dreptului ei la supraviețuire autonomă, se învrednicește să vină la București, în sala „Atelier“ a Teatrului Național prin două reprezentații cu *Un tramvai numit dorință*, de Tennessee Williams, în viziunea armeanului Suren Shahverdyan, regizor la Teatrul Național din Erevan. Pusă în scenă cu mult succes la „Bulandra“, de către Liviu Ciulei, cu aproape patru decenii în urmă, piesa și-a aflat găzduirea într-un spațiu restrâns, așa cum se joacă și la sediu, sub forma unui „teatru de cameră“, tendință ce astăzi pare să pună sub semnul întrebării însăși rațiunea sălilor *a l'italienne*.

Spectacolul impresionează plăcut prin coerența și limpiditatea construcției, împlinită de actori tineri și talentați, printr-o atență configurare a psihologiei personajelor, a conflictului și a relațiilor dintre ele. El ne devoalează amalgamul de lumini și umbre din acest mic univers în derivă, împreună cu imposibilitatea eroinei de a găsi o șansă autentică de salvare din derapajul ei moral-psihologic, la care cei din jur participă cu o vinovată intoleranță.

Principalul merit al regiei cred că a fost acela de a fi alcătuit în chip inspirat distribuția și de a le fi oferit actorilor premisele unor evoluții bine nuanțate, fără →





## Hamlet – problematica identității

**C**ine-i acolo?, sunt cuvintele care au deschis fiecare reprezentare a piesei *Hamlet* începând cu 1601, și fiecare ediție tipărită începând cu 1603. Cine este Prințul Hamlet? Cine este fantoma care-l urmărește până la obsesie? Care este povestea pe care Hamlet îl roagă pe prietenul Horațiu să o spună înainte ca totul să fie tăcere? Iată doar câteva dintre întrebările care au marcat nenumăratele producții și traduceri ale piesei în toate limbile și pe toate meridianele lumii.

În *Hamlet*, conceptul de identitate – fie aceasta și culturală – este explorat prin izolarea protagonistului care, la rândul ei, se realizează prin conflictul dintre datoria acestuia față de tatăl său, și îndatoririle față de sistemul monarhic și societate. Hamlet este izolat de propria societate datorită emoțiilor turbulente rezultate din indecizia lui de a reacționa la uciderea propriului tată. Datoria lui Hamlet ca fiu este de a răzbuna uciderea tatălui. În cazul în care ucigașul ar fi considerat vinovat, Hamlet ar fi sprijinit în acțiunile sale de către societate. Datoria lui Hamlet de cetățean și Prinț este de a-și proteja Regele și de a asigura stabilitatea monarhiei. Pentru a-și răzbuna tatăl, Hamlet ar trebui să-l ucidă pe Rege. Astfel se conturează un conflict între cele două îndatoriri primare ale sale. Și din acest motiv, lui Hamlet îi este greu să decidă ce cale să urmeze și care dintre îndatoriri este prioritară, așa că se hotărăște să adune dovezi ale vinovăției lui Claudius pentru ca răzbunarea să fie justificată în fața societății și a lui însuși. Caracterul profan al uciderii unui rege care este și o rudă apropiată este evidențiată de Claudius însuși, permițând publicului să înțeleagă mai bine conflictul și nehotărârea cu care se confruntă Hamlet.

Ne punem următoarea întrebare: Ce impresie generală ne putem face despre *Hamlet* din tradiția abordării creatoare a piesei ca sursă de aluzie, mit, mască și simbol? În ciuda deosebirilor dintre diferiții exegeți ai pieselor, se constată anumite preocupări și elemente care ar trebui să se regăsească în oricare citire modernă a piesei. Prima dintre acestea ar putea fi descrisă ca o preocupare pentru „identitatea” lui Hamlet, pentru ceea ce constituie până la urmă esența caracterului său. Iar această preocupare pare să fie corelată inevitabil cu ideea ambiguității experienței lui Hamlet.

Toți autorii analizați în continuare consideră caracterul lui Hamlet ca fiind nesigur, oscilant, imposibil de analizat într-o manieră unică și simplificatoare. După contemplarea lui Hamlet în viziunea fiecăruia din acești autori, s-ar părea că nici o opinie care îl ignoră fie pe „dulcele prinț” (V.2) sau pe „ticălosul sus-pus” (III.1) nu poate ridica pretenția la o opinie categorică asupra piesei. Mai precis, nici interpretarea romantică a lui Coleridge, nici a lui Bradley de mai târziu, și nici măcar opinia modernă a lui Wilson Knight nu par complet potrivite atunci când sunt luate separat. Constatăm în toate aceste interpretări creatoare o temă comună: îndoiala autorilor în privința binelui și răului din Hamlet, nevoia exprimată mai mult sau mai puțin deschis de a acorda o greutate egală ambelor laturi. Pentru Mallarmé, Hamlet este un tip de erou al spiritului care încearcă, aidoma poetului simbolist, să creeze sau să acționeze în așa fel încât să cuprindă adevărul vieții în creația sau acțiunea sa, să elimine șansa din concepția despre viață și să descopere un sens al libertății și ordinii. Doar că Hamlet este, totodată, – ca în sonetul *Le pitre châtie (Clovnul pedepsit) – le mauvais Hamlet*, un Hamlet rău care se poate distruge pe sine și pe cei din jurul său, prezența neagră a îndoielnicului (Joyce), a cărui ezitare otrăvește totul.

Paul Valéry nu abordează direct problema identității lui

→ accente ostentative, stridente și artificii menite să epateze. La aceasta a contribuit și scenografia realizată de Mc Ranin, decorul foarte simplu, voit reductiv, sau costumele fidele identității reale ori doar imaginate a personajelor. Succesiunea aproape cinematografică a tablourilor este marcată de scurte și puternice impulsuri sonore și luminoase, ce conferă un ritm susținut discursului artistic, încheiat în viziunea regizorului în mod... deschis, printr-o ultimă încercare făcută de Blanche de a se elibera din hățișurile pierzaniei și ale incomprehensiunii: o mână întinsă către o altă mână, din public, căci speranța moare ultima, nu-i așa? Spectacolul se bizuie pe câteva notabile creații actoricești, recompensate cu îndelungate și bine meritate aplauze în final, cum sunt acelea realizate de Costina Ciuciulică (Blanche), interpretă de o răscolitoare sensibilitate, bine stăpânită în desfășurarea partiturii ei complexe,

Hamlet, dar una dintre remarcile sale din volumul *Littérature* (1930) despre diferența dintre o operă literară finalizată și intenția autorului trimite la aceasta: „În momentul în care opera a fost publicată, interpretarea acesteia de către autor nu are mai multă validitate decât interpretarea oricărui altcuiva.” Ceva mai departe, Valéry sugerează că Hamlet este un bun exemplu de operă și personaj care se pretează la numeroase interpretări și chiar rescieri, fiecare cititor, consumator sau exeget având libertatea de a dispune de aceasta după bunul său plac.

T. S. Eliot, referindu-se la Hamlet în juxtapunere cu Prufrock, protagonistul poemului *The Love Song of J. Alfred Prufrock (Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock)*, ne amintește atât de tradiționalul Hamlet eroic, dar și de Hamlet-clovnul. Contrastul modifică ambele personaje. Iată strofa reprezentativă în traducerea lui Ștefan Augustin Doinaș:

Eu nu sunt prințul Hamlet, nici nu urma să fiu,  
Sunt lordul șambelan, fac parte  
Din cei care împing acțiunea mai departe;  
Dau sfaturi prințului, nu șovăiesc, eu unul  
Plin de respect, sunt gata oricând să fiu util,  
Știu să mă port, precaut și meticolos,  
Rostind frumoase vorbe, dar prea puțin subtil,  
Iar uneori sunt chiar caraghios,  
Dar, uneori într-adevăr, eu sunt Nebunul.

În eseu *Hamlet și problemele lui* (1919), Eliot atrage atenția asupra obsesiilor lui Hamlet, și a incapacității acestuia de a le explica și justifica. Ciclul *Patru cvartete* (1940) este în parte creația unei noi și mai profunde identități poetice, introducând ceva din spiritul care-i lipsește lui Hamlet, regretul pentru lucrurile rău făcute, iertarea, și nevoia unui „foc purificator”. Hamlet nu realizează niciodată acest gen de identitate profundă, din care transpare comportarea prostească a lui Prufrock și ipocrizia moralistului. Sfâșiat între propria hotărâre de a elimina un uzurpator și sentimentul de confuzie sufletească, Hamlet nu poate acționa în final decât în spiritul fatalismului și egoismului.

Una dintre temele principale ale romanului *Ulise* de James Joyce (1922) este descoperirea unei noi identități artistice prin evoluția personajului Stephen. La sfârșitul romanului *Portretul artistului în tinerețe* (1916), același Stephen era un fel de Hamlet ipocrit, trăsătură care se menține și în *Ulise*. Stephen este menit să scape Irlanda de „Preot și de Rege”, dar este, totodată conștient de propria-i confuzie, infatuare, melancolie și lipsa de umanitate. Teoria lui despre piesa lui Shakespeare este produsul unui sentiment acut de îndoială în privința vieții și creativității. El vede piesa ca pe un produs al sentimentului de gelozie și răzbunare. În creuzetul psihologic al episodului *Circe* genul acesta de conștiință începe să se dizolve, iar teoria despre *Hamlet* se evaporază prin exagerare. Iar în întâlnirea cu Bloom vedem cum se dezvoltă un nou Stephen, o individualitate modificată prin conștientizarea lui Bloom, o mișcare către o concepție ideală, artistică asupra vieții. Dar Hamlet, cel din piesa lui Shakespeare, se deplasează în aceeași direcție spre final? Trebuie doar să ne amintim cugetările morbide din cimitir, sau că acceptă duelul cu sufletul împovărat de îngrijorare. Hamlet nu realizează niciodată un sens pe deplin uman al lumii în care trăiește.

Dar prezentarea de către Joyce a piesei *Hamlet* așa cum există aceasta în mintea lui Bloom ne amintește că piesa este nu numai despre personajul pe nume Hamlet. Înțelepciunea groșarilor ne face conștienți de o abordare a vieții mult mai simplă și mai robustă, și care, împreună cu alte sugestii presărate pe parcursul piesei, asigură contextul în care să situăm dilema lui Hamlet însuși.

cu subtile disimulări și modificări de tonalitate, Antonia



Andreea Gavrilu și Dragoș Ionescu în *Cu dragostea nu-i de glumit*

Pentru D. H. Lawrence, în volumul *Twilight in Italy and Other Essays (Amurg în Italia și alte eseuri)*, 1916) problema identității lui Hamlet, a ceea ce constituie adevărata lui ființă, este una centrală. Lawrence ne supune atenției conflictul dintre sinceritatea lui Hamlet și obsesiile acestuia. El vede în Hamlet tipul de european renascentist dezamăgit de realitatea sa fizică, de propriul ego, de ideea de aristocrație și de monarhie. Hamletul lui Lawrence este un puritan și un regicid. El nu poate exista trupește, în vechea aserțiune a eului, dar îi este poruncit să existe prin răzbunarea tatălui său. Hamlet planează între această afirmare vindictivă și resemnare, non-ființa spiritualității creștine. Pentru Lawrence nu există nici o reconciliere între cele două extreme. Hamlet nu-și dobândește o identitate: am putea spune că aceasta este său eșecul tragic fundamental.

Rezultă, din cele de mai sus, că *Hamlet* este o tragedie a identității, incluzând aici ideea cunoașterii de sine și percepția identităților celorlalți. Fără acestea din urmă nu poate exista o realizare a identității, sentimentul unui eu cunoscut și relația sa cu alții. „Teama” lui Kirkegaard este teama de ceea ce ar putea deveni eul, sau ce s-ar putea dovedi că este în momentul în care va fi dezvăluit. Este o ignoranță a eului și a viitorului.

Paul Claudel a sugerat un Hamlet pe care l-a numit *professeur d'attention*, atent la semnele care îl înconjoară, fiecare semn purtător de sensuri ascunse. Lumea din *Hamlet* este – pentru toate personajele piesei – o lume a unor astfel de semne, care continuă să rămână enigmatice. Nici unul dintre personaje – drept răspuns la întrebarea, „Ce ar putea să însemne asta?” – nu descoperă vreodată în totalitate ce se întâmplă și cât de mult știu ceilalți. Claudius moare fără să ne spună dacă își dă seama că Hamlet cunoaște împrejurările exacte ale crimei. Nu știm cât de mult îi spune Hamlet lui Horațiu, și cât de mult crede Horațiu în cuvintele lui Hamlet. Resencrantz și Guildenstern nu reușesc să pătrundă misterul lui Hamlet; nimeni nu o face, nici măcar piesa. „Vezi noru-aceia care pare-aproape o cămilă?” îl întreabă Hamlet pe Polonius, iar Polonius răspunde: „Fecioară Preacurată. În adevăr, e chiar cămilă!” și dialogul continuă:

HAMLET: Mi se pare că mai curând e ca o nevăstuică.

POLONIUS: Spinarea-i este ca de nevăstuică.

HAMLET: Sau ca de balenă?

POLONIUS: Nici vorbă, de balenă.

(III. 2, trad. Vladimir Streinu)

Există o ambiguitate și o nesiguranță a formelor în *Hamlet*, percepția este estompată. A văzut regele Pantomima? Dacă da, ce a înțeles? Interpretează Hamlet corect reacția acestuia? Nu știm. Percepția noastră se produce numai prin ochii lui Hamlet, dar nu putem fi siguri dacă ochii aceia oferă o imagine clară, pentru că nu avem cum să-l cunoaștem pe Hamlet însuși. Dacă „răul este o radiație a conștiinței umane în anumite poziții de tranziție” (Kafka, *Aforisme*, 1918), atunci conștiința lui Hamlet pare să rămână într-o anumită poziție de tranziție, astfel încât nu mai putem fi siguri dacă Hamlet a văzut răul din sine și l-a eliminat, ori continuă să fie parte a răului și proiectează asupra noastră ceea ce vede.

Să ne reamintim începutul piesei și al acestei prezentări:

BERNARDO: Cine-i?

FRANCISCO: Nu, tu răspunde-mi! Stai și te dezvălui!

(I. 1, trad. Vladimir Streinu)

Doar că Hamlet nu ni se dezvăluie niciodată.

Micu (Stella), remarcabilă prin sobrietatea și conciziunea exprimării, atât când este sprijinită de cuvânt, cât și ca personaj reactiv, Liviu Cheloiu (Stanley), inspirat în acel dozaj dintre aparența comică a „mitocăniei” și frustrările personajului, Maria Nicola (Eunice), efigie furtunoasă a unei feminități neputincios răzvrățite împotriva degingoladei celor din jur, sau George Bonceag (Mitch), un holtei lipsit de noroc, dar și de putința de a-și depăși condiția unui ins învins de prejudecăți. În concluzie, un spectacol cinstit și credibil, atribute ce cred că trebuie recuperate din banalitate, căci pot exprima corect sentimentul prilejuit de acele fapte artistice nelovite de impostură, teribilism și vulgaritate, de obsesia bolnăvicioasă a violenței cu orice preț a emoției spectatorilor.

Fotografii de

Mariana Ștefănescu, Mihaela Jipa și Alexandru Boicu





Daria DIMIU

## Pe unde este Hamlet (I)

*Hamlet e un om modern. Un om ca noi. Un om pe care meditația îl împiedică de a făptui. E omul scrupurilor, omul care își cântărește fiecare pas, fiecare gest, dar care totuși face ceea ce nu vrea și nu face ceea ce vrea.*

Liviu Rebreanu

**D**ouă luni ne mai despart de debutul unei manifestări teatrale de anvergură din țara noastră. Întreaga ediție 2010 a Festivalului internațional Shakespeare va fi concentrată asupra unui singur text – *Hamlet*, prezentat publicului craiovean și bucureștean în mai multe vizuini.

Inițiativă de o singulară temeritate, unică în domeniul shakespeareologiei românești, ediția din 2010 (a VII-a), care va avea loc la Craiova (23 aprilie – 2 mai) și București (26 aprilie – 9 mai), dedicată în totalitate acestei capodopere, stă sub emblema „Noua teatralitate”. Spectacolele provin din Marea Britanie, Japonia, Rusia, Lituania, Polonia, Italia, Brazilia, Germania și România. Printre numele de rezonanță care semnează regia, îi regăsim în cap de listă pe: Oskaras Korsunovas, Jonathan Miller, Iuri Butusov, Ioshiro Kurita, Thomas Ostermeier. Însăși organizarea – a nu se uita caracterul sincretic al festivalului ce, în mod obișnuit, cuprinde, pe lângă reprezentații, și o serie de alte manifestări tematice, precum vizionări de pelicule, expoziții filatelice și lansări de carte – presupune nebănuite resurse intelectuale, logistice și... de răbdare!

Cele dintâi spectacole în limba română de la Iași și București din deceniile timpurii ale veacului XIX constituie începutul teatrului nostru cult. Interesant e că la cunoștința spectatorilor români, Shakespeare a ajuns pentru întâia oară în înveliș... muzical: în 1842, la doar câteva luni distanță, o trupă franceză a reprezentat *Montecchi i Capuletti sau Romeo și Julia*, de Bellini, apoi *Othello sau Maurul din Veneția*, de Rossini. Actorii indigeni și-au încercat pentru prima oară puterile cu *Iuliu Cezar*.

Două sute de ani reprezintă un segment scurt, dar – paradoxal –, față de traiectoria lui Shakespeare ca dramaturg, nu constituie o defazare chiar atât de mare: și așa inerent estompeate prin decesul autorului, victime repetatelor valuri de ciumă, piesele primesc lovitură de grație odată cu instaurarea regimului puritan și interdicerea de către Cromwell a teatrelor, și păreau pe vecie condamnate, până când, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, au fost redescoperite și apreciate de către frații Schlegel, Goethe, ș.a., datorită virtuților *avant la lettre* ale romantismului.

*Hamlet* deține supremația în privința numărului de montări. În două secole, până în 2008, dintr-un total de 450 de spectacole shakespeareane românești, 37 ilustrau tragedia nefericitului prinț al Danemarcei (cf. Cronologiei semnate de Florica Ichim, în *Dicționarul pieselor și personajelor shakespeareane*, editat de Catedra UNESCO). Teatrul Național din Craiova a găzduit în ultima jumătate a veacului XX două demersuri scenice antologice.

Din punct de vedere al esteticii teatrale, se pot discerne mai multe mari direcții: în debut de secol XX – ilustrările clasice, cu accent pe dicțiune („organ”) și mare preț pe redarea aproape muzeistică a ambianței; după jumătatea anilor '50 – odată cu amploarea dată în toată țara reteatralizării; montări-supapă, care exploatează subtextul aluziv al partiturilor clasice pentru a crea,

măcar pe durata reprezentației, o breșă de aer curat în negrii ani comuniști; și în ultima perioadă – cu toate că o defalcare temporală nu poate fi riguros trasată – un temerar pas înainte împinge montările să se acordeze cu tendințele (de sorginte literară) de reinterpretare a clasicilor, respectiv de lărgire a perimetrului de abordabilitate.

### Istorie vie la radio

Începând să emită în noiembrie 1928, Radioul românesc a sesizat numaidecât impactul benefic al efervescenței teatrale. După simple recitări – inserate în chiar programele primelor zile, au urmat conferințe (Alice Voinescu, Paul Zarifopol, Victor Ion Popa, G.M. Zamfirescu ș.a.), și chiar o rubrică de *Cronică dramatică* (Ion Marin Sadoveanu, Iosif Nădejde, Dem. Theodorescu). Teatrul radiofonic debutează, la mai puțin de jumătate de an distanță, cu piese scurte înregistrate în condiții de studio. În iunie 1929, Tudor Vianu susține că „Teatrul radiofonic trebuie să devină un adevărat Teatrul Național”. Ca impact social, difuzările în general și ale pieselor în special satisfac apetitul pentru cunoaștere ale unui vast public. În ceea ce privește literatura dramatică, marea masă de ascultători se detașează de spectatori prin câteva diferențe nete: categoriile de receptori se întrepătrund, pe lângă hrana sufletească, imaginația le e stimulată, în încercarea de a da corporalitate culisei sonore, iar granițele temporale sunt desființate...

Conform volumului *Teatrul radiofonic*, apărut în 1972 sub sigla Radiodifuziunii Române, în 1963 a fost imprimat un *Hamlet* născut anume pentru microfon, cu Constantin Codrescu în rolul titular, Tantz Cocea, Willy Ronea, Ion Marinescu, Ludovic Antal, regia artistică: Mihai Zirra.

Ca un binevenit și necesar preambul al amplei manifestări teatrale din primăvară, Festivalul Internațional Shakespeare, criticul de teatru Ion Parhon a inițiat în cadrul emisiunii „Teatrul – o istorie vie”, realizată de Mariana Ciolan la Radio România Cultural, un miniserial în cinci episoade, intitulat *Hamlet după Hamlet*, și difuzat la sfârșitul lui 2009.

Valoros și necesar demers de restituire, serialul sonor este nu numai un bun prilej de reamintire a marilor exegeze scenice autohtone, cu accent pe maestrul (regizori și actori), dar în același timp subliniază contribuția națională și apartenența



teatrului românesc la marele teatru european. Recurgând la comorile din „Fonoteca de aur”, cele cinci episoade urmăresc firul cronologic, oprindu-se la montări reprezentative. Pasajele selectate sunt întretăiate de inițiatorul și invitatul prezentului calup radiofonic, criticul de teatru Ion Parhon și realizatoarea Mariana Ciolan, ale căror cuvinte fixează în linii mari spectacolele în epocă, le reconstituie atmosfera și amintesc distribuția. Decupajul radiofonic utilizează extrase din momentele cruciale ale piesei, a căror eventuală și imaginară punere cap la cap formează un spectacol în sine. De asemenea, subtilele diferențe de nuanță din versiunile de tălmăcire conferă un indiciu implicit asupra evoluției artei traducerii.

Pentru reconstituirea în mare a primelor montări istorice, recurgem la opiniile de fin cronicar dramatic ale lui Rebreanu. Publicul românesc a luat pentru prima oară contact cu nefericitul prinț danez datorită lui Mihail



Pascally. Aflăm din articolele reunite în *Opere alese* (volumul V) că, la jumătatea secolului XIX, insuccesul acestei prime aduceri la rampă nu avea nimic de a face cu categoricul har actoricesc. Condițiile în sine erau neprielnice: „o traducere schioadă”, „costume și decoruri alandala” și – poate factor decisiv –: „*Hamlet*, se zice, era considerat la noi drept o piesă imorală. O mamă își omoară bărbatul și se mărită cu complicele său, fratele bărbatului ucis! O monstruozitate!”

Pe scena Naționalului bucureștean, Grigore Manolescu este creditat de a fi „încetățenit la noi pe Hamlet”. El a tradus personal textul (după un intermediar francez nu prea fidel originalului, astfel încât între personaje apar o pereche de duci!), a acordat atenție sporită distribuirii rolurilor și cadrului vizual, astfel încât „a fost primit atât de public, cât și de critică cu adevărate ovațiuni”. P. Vellescu era șambelanul, iar Aristizza Romanescu – Ofelia. Manolescu a jucat rolul dulcelui prinț timp de șapte ani, până s-a stins (1891). Câțiva ani de la decesul ilustrului actor, niciun artist nu a cutezat să-i calce pe urme.

Din analiza minuțioasă și cu pătrundere estetică întocmită de Rebreanu aflăm că personajul înfățișat apoi de C.I. Nottara nu atrage nici prin înfățișare, nici prin înzestrare sufletească, conceput ca „un gânditor nobil, scârbit și plictisit de lumea în care trăiește”, care „nu se prea înspăimântă de umbra tatălui său”, ceea ce transformă actul răzbunării într-o obligație calpă. Din medalionul inegalabilului (în alte roluri) Nottara, arhiva sonoră a Radioului ne oferă o selecțiune (imprimare de la Teatrul Național București). Celebrul monolog „to be or not to be”, general și unanim recunoscut ca piatra de încercare a partiturii, capătă

felurite nuanțe în funcție de perioada spectacolului din care fragmentele sunt extrase, de varianta de traducere folosită și, desigur, de personalitatea actorului și a regizorului. Credincios declamațiunii și unui stil de teatru centrat exclusiv pe valențele cuvântului, Constantin Nottara îmbracă pasajul „A muri, a dormi” într-o rostire legănată, cu volute grave.

În perioada interbelică, actorul Aristide Demetriade a fost socotit de critica de specialitate cel mai bun interpret al lui Hamlet. Scrie tot autorul lui Ion: „Succesul lui Demetriade [...] n-a mai fost succes, a fost un șir neîntrerupt de ovații. Secretul acestei colosale reușite e că Aristide Demetriade (Rozenkrantz în anterioara montare) nu doar a întrupat personajul, ci și l-a asumat lăuntric, visceral și emoțional deopotrivă. I-a plămuit configurația interioară din bunătațe și durere, astfel încât săgețile soartei să reiasă cu atât mai crude”.

La începutul anilor '40, în amintirea vremilor de odinioară, când în rolul titular evoluaseră succesiv Constantin Nottara, Aristide Demetriade și Tony Bulandra, cele trei interprete ale Ofeliei erau Eleonora Mihăilescu, Maria Giurgea și Agepsina Macri, iar Polonius era întrupat de Ion Niculescu și Cazimir Belcot, directorul Liviu Rebreanu impune realizarea unui spectacol pe o formulă similară. Astfel, în regia lui Soare Z. Soare, are loc pe scena Naționalului bucureștean o montare cu trei mari actori distribuiți în rolul nefericitului prinț (Calboreanu, Vraca și Valentineanu). Contribuția primilor doi o găsim succint trasată în *Istoria Teatrului Românesc* (volumul VIII) de I. Massoff. Despre Vraca, autorul spune că s-a dovedit dramatic și nuanțat, însă îi reproșează inegalități de ritm între scene și asprimea din vorbele „du-te la mânăstire” (care, în fond, ar fi putut fi doar redarea stărilor fluctuante sub imperiul clamatei nebunii). Calboreanu „a jucat cu simplitate, chinuit, accentuând omenescul eroului (a spus celebrul monolog ținând o floare în mână)”. Valentineanu a înfățișat „un om al Renașterii, având momente romantice”, un contemplativ care și-a arogat o misiune mult prea grea”.

Într-un interviu realizat de N. Carandino în 1972 și extras din fonoteca de aur, actorul (octogenar pe atunci) declara că a refuzat să joace traducerea lui Dragoș Protopopescu. Propria sa tălmăcire, începută pe când se afla la Paris are parcă o mai mare doză de omenesc. Oricât ar fi ele de frumoase și de atent realizate, variantele filologice în general aduc mulțumire sufletului cititorului, nu se pretează rostirii teatrale efective. Pătruns de practica scenei și fin cunoscător al structurii necesare a textului dramatic, el înlătură orice poleială poetică în favoarea *adevărului*. Respectând vorbele și spiritul originalului, Valentineanu îmbracă monologul în cuvinte și topică mai simple, ceea ce mută accentul pasajului din zbucium și hăituire (a aminti că, o îndelungată vreme, protagonistul era socotit a rosti calupul de versuri însoțit de lucirea unui pumnal, ca tentație suicidală) pe fundal exclusiv meditativ-confesiv. Deoarece mai de preț este dezvoltarea lăuntrică a personajului central, decât alinierea semantic-unitară la restul curgerii textului. Fond, nu formă. În definitiv, e singurul punct în care, de când a luat act de revelațiile fantomei, nefericitul prinț, își îngăduie, la adăpostul solitudinii, să fie el însuși.





Decupaj

Timotei  
URSU

## Hamlet, adjectiv... ?!

**D**in când în când, de regulă când Omenirea (sau, cel puțin, subdiviziuni mai școlite ale ei) ajung la ananghie – lumea își aduce aminte, periodic, de Hamlet. Acest „Prințu' de la Dania” (cum se numea în prima traducere românească celebrul erou al capodoperei lui Shakespeare) și-a câștigat și el, în timp, statutul de simbol al umanității. Când Omenirea e în flux, se îmbracă din dulap armura lui Alexandru Macedon; când se mai vizitează o planetă, ne simțim toți, ca prin minune: *Einsteini*. Când e de rău, se scoate de sub pat țeasta lui Yorick și, cu ochii la norii cât clăia, se șoptește terapeutic aceeași și aceeași întrebare: *a fi sau a nu fi?!...*

moldoveană unde modesta „televiziune locală” își propune fantasticul tur de forță de a reconstitui dacă „...La noi, în orașul *ista*: a fo' sau n-o fost *Revoluțiae?!*” (și anume: la ceasul când, în București, o parte din tirani își începeau zborul fâlfâit spre moarte). Filmul se intitula, cu aparentă modestie, chiar așa: *A FOST SAU N-A FOST...?!* Doar un bob-zăbavă, și am priceput că numele – dar și rostogolirea! – acestei veritabile *perle cinematografice* coboară direct, în manieră proprie, din... *A fi sau a nu fi?!...* Numele tânărului șaman care oficia elegant miracolul de a mă face să doresc, dureros, *să fiu fost și eu parte a Istoriei*, – îmi era necunoscut: cel al unui cvasi-debutant în

națională se afirmă prin concurența între *valori*, nu pe cea dintre „generații”. (Am văzut recent un film aparținând „fostei tinere generații”, respectiv regizorului de talie internațională care este Mircea Daneliuc: *Cele ce plutesc*, 2009. Nu pot să condamn îndeajuns faptul că un astfel de film nu e înscris în marile festivaluri și nu e promovat comercial în lume, în timp ce sunt împinse „la înaintare” – chiar acum! – producții inferioare acestuia)... Mai ales că, după explozia câtorva debuturi de excepție (așa cum scriam într-o cronică anterioară), mai toți cei ce au pășit ieri cu dreptul, ne arată azi cum știu să pășească și cu... stângul!

Aștept cu nerăbdare *Restul e tăcere* al lui Nae Caramfil, nu pentru titlul decurgând tot dinspre Elsinore, ci în nădejdea că, totuși, mă înșel crezând că circulă o *molimă* prin noul val: credința că amintitele succese s-au datorat nu evidentului talent regizoral, ci perseverenței explorării a... „urâtului românesc”. Slabă nădejde, însă, să greșesc de vreme ce însuși preferatul meu, Cornel Porumboiu, alunecă și el într-un păgubos „verism neaș”, prezentând tot ce e acolo exclusiv negativ, de la putreziciunea peisajului la rugina relațiilor interumane. Totodată, ceea ce e de-a dreptul de necrezut, – în pofida unor voioase recomandări de sorginte dâmbovițeană – filmul lui actual, *Polițist, adjectiv* este de o *stângăcie profesională dezarmantă*. La mulți, la foarte mulți kilometri de performanță din *A fost sau n-a fost!* Și e cu atât mai grav păcatul cu cât Porumboiu, autor și al scenariului, atacă aci un veritabil „filon hamletian”. O „criză de conștiință”.

Eroul său, tânărul polițist Cristi (interpretat de Dragoș Bucur cu o anume mohorâre antipatică ajunsă, cred, manieră?!), funcționează la secția „urmăririi”; și ne ține îndelung, nepermis de îndelung alături de el, pe străzi desfundate, degradate și degradante, or minute în șir în fața unei farfurii de supă; și alte multe minute (absolut inutile, exasperante chiar!) pe culoarele de... pușcărie (!) ale unității sale de poliție, doar pentru a ne convinge – dintr-un pufăit într-altul de țigară – cât de urâtă e viața în România actuală și cât de epuizantă, prin inutilitate, e „misiunea” pe care o are: urmărirea unor elevi de liceu care fumează marijuana! (Privit legilor românești, aceștia ar trebui să fie arestați, manipularea și consumul stupefiantelor putând aduce condamnări până la 7-8 ani de detenție)... Aici... se trezește Hamletul nostru: el, polițistul urmăritor, care „într-o vizită la Praga a văzut cum se fumează *orice*, fără nicio

pedepsă!”, decide că legea e strâmbă, neavenită, pasageră și își propune *să nu organizeze „flagrantul”* (acțiunea ar conduce la arestarea unui elev urmărit, dar pe care el, Cristi, îl consideră „prea puțin vinovat”). Ai zice că din plictisul, blazatul, astenicul urmăritor, el se transformă – printr-un proces de conștiință – într-un cavaler al dreptății, gata să-și riște statutul (profesional). *A fi sau a nu fi...* polițist. Pedepsitor. Gâde.

Diferența față de problematica hamletiană este însă uriașă: „Prințul de la Dania” urmărește *pedepsirea unui criminal*, agravat de uciderea propriului frate și de „însușirea” regatului (și a reginei!) acestuia. Dezvoltarea în progresie a acțiunii îi adaugă lui Claudius și responsabilitatea morții reginei Gertrude, a lui Laerte și a lui Hamlet însuși, ca urmare a odioasei conspirării întru pieirea prințului. Spontan, spectatorul *își asumă* acest conflict major, cu o solicitare morală indiscutabilă, cu atât mai mult cu cât a asistat activ la procesul progresiv de conștiință al lui Hamlet. Tocmai aceasta e definitoria deosebire între tragicul prinț danez și mititelul hamletel al lui Porumboiu: *miza morală* a conflictului. Majoră în Hamlet, pitică și critică în *Polițist, adjectiv*: doar un spectator de pe aiurea, certat el însuși cu legea (și cu poliția) ar putea îmbrățișa „cauza lui Cristi”. În ultimă analiză această cauză... pledează, ca să spunem lucrurilor pe nume, pentru... libertatea consumului de stupefiant. Câți spectatori din lumea mare credeți că ar socoti „majoră” o astfel de cauză?!

Poate că încă i-am mai fi acordat „polițistului Cristi” o șansă de apreciere afectivă, dacă și-ar fi dus gândul până la capăt. Dar și aci filmul lui Porumboiu greșete: după ce ne-a obosit mai bine de o oră și jumătate cu o amar de lungă așteptare, și după o lecție de *dialectică* servită tacticos de șeful său, „eroul” nostru se... dă bătut. A fost o furtună într-un păhar cu apă. Ultima imagine a filmului o constituie... schema de desfășurare a „flagrantului”, prezentată de însuși polițistul Cristi!... Ce-ar fi fost, oare, un Hamlet al cărui zbucium s-ar fi încheiat la sfârșitul actului IV, spășit pregătindu-se de plecare către alte zări și luându-și adio de la propria decizie de „a fi”?! Nimic altceva, decât transformarea *substantivului* „erou” într-un insignifiant... *adjectiv!*...

Unii m-ar putea acuza că forțez dimensiunile, comparând coada vacii cu ștampila primăriei. Ar fi o acuză mult prea dură; dură nu cu mine, ci cu autorul celui admirabil *A fost sau n-a fost?!*

Bună întrebare: *A FOST...?!* Sau... ?!



Einstein și Macedoneanul s-au sprijinit nu numai pe miracol ci și pe niscaiva fapte; cel mai popular erou al lui Shakespeare a sărit însă direct din închipuirea scenei în închipuirea noastră. Astenia lui este, periodic, astenia noastră; nehotărârea lui – faptă sau gargară?! – se regăsește în propriile noastre ezitări. Ieșirea prințului din amorțire (ce-i drept: și grație unor factori exteriori), pentru *a-i da conștiinței ce i se cuvine conștiinței*, se transformă în acel farmec uimitor, cathartic, perfect mobilizator: miracolul fuziunii dintre noi și erou. Mai exact: a eroului *înspre noi*. Începem să acceptăm toate năstrușnicele complicări ale acțiunii, de parcă pentru o seară, sau pentru câteva ore, chiar am trăi și ne-am teme de moarte în Castelul din Elsinore. (Căci despre Viață și Moarte e vorba în *HAMLET!*)... Iar când Prințul, pentru a-și îndeplini datoria de conștiință fie și cu prețul propriei vieți, își spune, ca olteanul când i-a căzut carul cu oale-n Jii: „...Se duseră, se duseră; da-mi plăcu cum se duseră!...” – ne simțim nu numai vindicați, dar și, atenție: *în viață*, gata să ne luăm de piept cu toate morile de vânt ale Lumii. Victoria lui Hamlet este *victoria noastră virtuală*.

Dincolo de miile de reprezentări scenice, peste patruzeci de filme au sporit – în foamea a opt decenii de imagine – numărul spectatorilor lui Hamlet până la nivelul sutelor de milioane. Nu contează că prințul s-a numit pe genericie Gielgud, Olivier, Richard Burton, Maximilian Shell, Smoktunovsky sau Mel Gibson; că el purta fustanelă, platoșă, „bluejeans” ori smoking. Important e că murea, de fiecare dată *victorios*, „în numele meu și pentru mine” – cum se spune în procurile notariale. Și, din ce în ce mai frecvent, travestit într-un contemporan al nostru.

...Într-o seară – în urmă cu vreo doi ani – literalmente vrăjit (și... nu cred să fiu un tip chiar ușor de cumpărat!) m-am simțit teleportat dintr-odată, din scaunul de spectator newyorkez până într-o urbe

filmul românesc, Corneliu Porumboiu. „*Dragul meu*, – îmi spunea de dincolo de ecran Porumboiu (și o făcea cu tandrețea, cu humorul și cu subtilitatea unui chirurg de excepție!), – *nu te mai strădui, nu mai asuda: n-ai fost parte a Istoriei. Istoria s-a scris – dacă s-a scris?! – de către altcineva, în altă parte. Hamlet există, dar locuiește pe... alt meridian!*...”

...Și odată cu mine – într-o tulburătoare imagine de final, vrednică de catalogul de aur al filmului de oricând – simbolic reprezentată de miile de lumini care se aprind în seara orașului, *înțeleg asta* zecile de mii, pot liniștit să spun: *milioanele* de români, care își datorau, atunci și acolo, lucida trezire la realitate: în sala de proiecție, sub bagheta pe cât de tandră, pe atât de necruțătoare a tânărului Corneliu Porumboiu. Subliniez însă că, rulând în străinătate și sub numele de *12:08, East of Bucharest*, filmul doar *mima* – prin titlu! – *filiera hamletiană*: catharsisul era unul „informațional”, nu unul emoțional. De altfel acțiunea se încheie cu o înfrângere; nu cu o victorie. (Există însă și înfrângeri care uneori aduc un câștig).

Regizorul făcea (și face) parte dintr-o nouă generație de cineaști români, participanți și martori ai procesului de „redevinere” a României; ei pornesc cu handicapul unei foarte slabe piețe cinematografice interne, fiind obligați să producă filme la un preț de producție de zece, de douăzeci de ori mai mic decât cel practicat în lumea mare. Cum se întâmplă de obicei, o opreliște determină acumulare de energie; o praștie aruncă piatra cu atât mai departe cu cât e mai întinsă. Câteva din producțiile „noului val” de acum au obținut, semnificativ, un important număr de premii în festivaluri internaționale de primă mână. Mă gândesc, de pildă, la *Moartea Domnului Lăzărescu* și *4 luni, 3 săptămâni, 2 zile*, care doar aparent sunt tributare peisajului românesc, mesajul lor fiind de fapt unul universal, ușor de asimilat pe orice meridian.

O singură umbră: cinematografia

## 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,

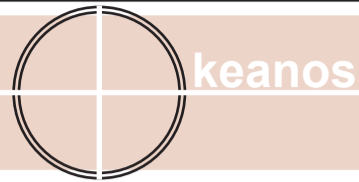
Agencia Mihai Viteazul, Craiova. Informații despre revistă primiți la tel.: 0722.75.39.22.

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

Sunt incluse și taxele postale.







Revista **Ramuri** a debutat fericit sub noua conducere, a poetului Paul Aretzu. Numărul 2/2010 propune o anchetă prin intermediul căreia mai mulți scriitori și critici literari sunt invitați să-și exprime preferințele editoriale ale anului trecut, să facă un clasament al revistelor literare (deja clasamentele par a fi devenit o obsesie națională în spațiul literar românesc!) și să ne spună cam ce i-ar lipsi literaturii române (scriitorii adevărați, cel mai probabil, dar să ne păstrăm în limitele anchetei). Evident, răspunsurile variază pe o gamă previzibilă, în funcție de fiecare dintre repondenți: Leo Butnaru, Liviu Ioan Stoiciu, Petru Poantă, Lucian Vasiliu, Dumitru Chioaru, Irina Petraș, Cornel Ungureanu, Marian Drăghici, Ion Zubașcu, Nicolae Oprea, Gellu Dorian, Gabriela Gheorghiușor, Florea Miu, Gabriel Coșoveanu, Bucur Demetrian, Toma Grigorie, Xenia Karo. De asemenea, de citit, atât versuri, cât și

proză de Gabriel Chifu, *Eminescu ieri și azi*, de Gh. Grigurcu, proză de Augustin Cupșa, numeroase cronici și recenzii...

Numărul 1/2010 al revistei **Apostrof** ne aduce în prim-plan un comentariu acid și just al Anei Blandiana în legătură cu împlinirea a 20 de ani de la Revoluția din 1989 și, implicit, de la căderea Zidului Berlinului, despre tăcerea destul de grea a „sărbătoririi”, dar și despre tăcerea arhivelor timp de douăzeci de ani. Oarecum complementar,



Vladimir Tismăneanu scrie despre *Libertate și moderație: Albert Camus, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca* și Angelo Mitchievici despre *Revoluție și utopie – decembrie 1989*. *Dosarul Petru Dumitriu* conține celebrul „chestionar Proust”. Poezia acestui număr este semnată de Gellu Dorian și Ecaterina Brăgan, iar proza *Investigația de noapte* îi aparține lui Alexandru Vlad. Irina Petraș publică

un articol evocativ *In memoriam Marin Mincu*. Cronicile și recenziile de carte îi adună la un loc pe Ștefan Bobbely (despre Ioan F. Pop) și Ion Bogdan Lefter (despre Traian Ștef), dar și Constantina Raveca Buleu (despre Norman Manea), Ana Pantea (despre Andrei Marga), Ovidiu Pecican (despre *Dicționarul de sexologie* apărut la ed. „Polirom” și alcătuit de Rodica Macrea și a Ioana Micluția), Francisc Baja (despre Mircea Mihăieș), Iulian Boldea (despre *conversațiile „berlineze”* dintre Virgil Nemoianu și Sorin Antohi).

Ultimul număr al revistei **Paradigma** este, cu siguranță, și cel mai trist, căci el apare după dispariția celui care îi dăduse viață. Un număr dublu și semnificativ ca alcătuire: o parte, dezbateră despre *Complexele și iluziile literaturii române*, pregătită de criticul Marin Mincu și realizată înainte de trecerea sa în neființă, la care au participat Mircea Muthu, Luca Pițu, Cornel Ungureanu,



Constantin Pricop, Antonio Patraș, Nicolae Bârna, Felix Nicolau, Marian Victor Buciu, Mihai Ene, Dumitru Chioaru și Octavian Soviany; o altă parte, postumă, „In memoriam”, la care colaboratori și prieteni ai criticului s-au reunit pentru a-i cinsti memoria: Ștefan Bobbely, George Popescu, Liviu Ioan Stoiciu, Șerban Foarță, Octavian Soviany, Florin Mihăilescu, Mihai

Ene, Bogdan Crețu, Marina Cap-Bun, Gian Paolo Caprettini, Giovanni Rotiroti, Mircea Țuglea, Alina Bărgăoanu-Vasiliu, V. Leac și Mihail Vakulovski; și, la mijloc, o a treia parte, antumă și postumă totodată, textele *douămiiștilor* pe care Marin Mincu i-a cultivat și promovat, reuniți sub un generic ce nu mai are nevoie de comentarii: *Euridice fără Orfeu*. Un număr valoros și emoționant, reunind viața și prietenia concretă cu literatura și ideile abstracte. Să sperăm că *Paradigma* va continua chiar și fără inițiatorul ei, ba, mai mult, în amintirea și în spiritul său polemic și universalist.

Red.



## GALERIILE RADIO-ARTS

## Jurnalism românesc în exil și diaspora

Gabriela RUSU-PĂȘĂRIN



Editura Tritonic a publicat în seria „Comunicare.Media” volumul *Jurnalism românesc în exil și diaspora* coordonat de Ilie Rad, o necesară panoramă a presei în limba română editată în spații locuite de români. Este o contribuție notabilă la recuperarea unor detalii semnificative pentru modalitățile de editare, de exprimare a opiniilor despre o Românie sub semnul dictaturii, de supraviețuire prin intermediul mărturisirilor departe de țară. Este ideea pe care o publica și Eugen Ionescu în articolul programatic din numărul inaugural al revistei „Agora”, care apărea în S.U.A.: „În timp ce cultura română din România a fost smulsă din rădăcinile ei spirituale, adevăratele rădăcini au putut fi transplantate dincolo de frontiere și se pot întinde în lumea întreagă”.

Volumul cuprinde 22 de studii dedicate fenomenului jurnalistic din exil și diaspora, grupate în trei secțiuni semnificative ca structurare și tipologizare: Reflecții și paradigme culturale, Jurnalism audiovizual în exil și diasporă și Presa scrisă din exil și diasporă – repere monografice. Co-autorii sunt jurnaliști de prestigiu, cunoscuți în țară și străinătate, studiile lor sintetizând experiențe personale în spații culturale sau cercetări aprofundate de istoria presei. Israel, Australia, Canada, S.U.A., Italia, Ucraina, America Latină, Franța sunt reperele geografice pentru jurnalismul românesc din diferite epoci istorice, constituindu-se în presă în exil sau presă în diaspora. Ilie Rad conferă substanță de imagine cercetărilor aplicate prin publicarea fișelor de autor și prin ilustrarea grafică, reflectarea imagistică a paginilor de titlu, a portretelor fondatorilor ziarelor în maniera grafică a unor artiști celebri.

Sunt evocate în context personalități marcante ale spiritualității românești, care au avut o contribuție remarcabilă în susținerea presei românești din exil: Mircea Eliade, Horia Vintilă, George Uscătescu, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Dorin Tudoran, Matei Călinescu, Ion Negoieșcu, Virgil Nemoianu ș.a. Abordarea istoriei presei de acest tip nu este doar o abordare laudativă, ci are și note de critică explicită, din care rezultă dublul „război” ideatic: cu regimul totalitar și cu cei care, din interiorul comunității românești din exil reprezentau „mâna prelungită” a dictaturii: „Într-o scrisoare către Lucian Boz (Australia), Ștefan Baciu face considerații dure la adresa presei românești din exil: Presa exilului românesc, cu mult limitate excepții, nu se poate citi. E jale, dar așa este! Din Washington DC, „cineva” de la legația comunistă îmi trimite ziare, dar nici alea nu se pot citi, și în afară de asta, apar pe-o hârtie care are un miros nesuferit. Un fel de hârtie de prins gândaci” (25 ianuarie 1971, comentariu de Ilie Rad, p.49).

Trei studii sunt dedicate impactului pe care l-a avut asupra ascultătorilor Radio Europa Liberă. Michael Shafir a fost director-adjunct al Diviziei Sondaje Opinie Publică la Radio Europa Liberă, München. După mutarea postului la Praga, Michael Shafir a devenit cercetător principal la Open Media Research Institute, revenind la Radio Europa Liberă în calitate de cercetător principal pentru Cercetarea Europei

Centrale și de Est. Din această perspectivă realizează studiul *Recviem pentru un institut de cercetare*, cercetare fundamentată pe analiza specialistului și pe observația directă a fenomenului. Nestor Rateș, autorul cărții *România: revoluția încălțată*, corespondent al Europei Libere la Washington, a transmis timp de 20 de ani, zilnic, din capitala americană. Ca director al Departamentului românesc al Europei Libere la München, în 1989 și în perioada 1994–2002 la München și Praga detaliază modalitățile de documentare și de transmitere a știrilor în perioada ceaușistă, amintind și de observațiile șefilor ierarhici de la Washington, care sancționau accentele violente la adresa lui Ceaușescu.

Mariana Cernicova face o analiză a modelului cum Radio Europa Liberă a reflectat evenimentele de la Timișoara din decembrie 1989. Am selectat doar trei din cele 22 de studii, cu o tematică de interes și astăzi pentru reconstituirea unei epoci și a istoriei unui post de radio cu un rol determinant în cunoașterea „Actualității românești” într-o perioadă marcată de totalitarismul comunist.

Ilie Rad postfațează volumul cu un necesar indice de nume care permite citirea acestuia din varii perspective și facilitează reperarea numelor semnificative în reconstituirea și revalorizarea istoriei locale cu impact internațional, a presei românești din exil și diaspora.

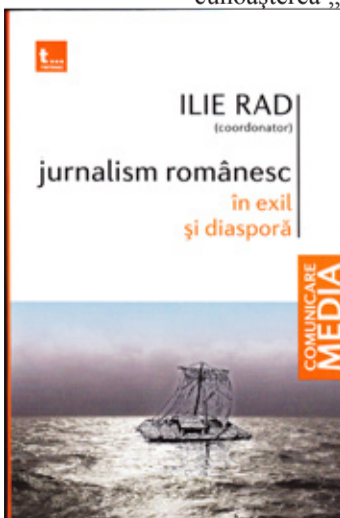
Multe din studiile volumului sunt fundamentate pe experiența personală a autorilor, în general jurnaliști cu

practică îndelungată, ceea ce conferă volumului și o notă rememorative remarcabilă pentru registrul reflexiv al autorilor.

Convingerea noastră în elaborarea studiului *Ora românească la Radio CFMB Montreal* este că programul radiofonic românesc a constituit un spațiu cultural și identitar. Dialogul purtat cu oameni, reprezentanți a trei generații de români stabiliți în zona Montreal (anii '50, '70 și 2005) a evidențiat semnificația subiectivă a identității, transformată dintr-un *dat* într-un *proces*. Mass-media reprezintă un spațiu de comunicare pentru promovarea și conservarea valorilor identitare, istoria programului radiofonic românesc dintr-un spațiu multilingv și multicultural cum este Canada, este un argument în acest sens: „Vocea românească” se va transforma în „Ora românească” în 1971 datorită poziției pe care o va lua comunitatea românească în urma comentariului realizat de directorul Tului Herescu, conform căruia ziua de 23 august este ziua când „s-a repus în România un regim democratic”.

Subiectul, sensibil atunci și acum, va fi motorul schimbării de atitudine și va inaugura o nouă modalitate de abordare a socialului și politicului, din perspectiva reacției la punerea în discuție a reperelor identitare.

Volumul *Jurnalism românesc în exil și diasporă* produce o incitantă lectură datorată aspectelor inedite de istorie a presei, detaliilor interesante despre comportamentul jurnalistic (perspectivă subiectivă) și despre comportamentul de receptare și implicare a comunităților românești (perspectivă obiectivă), despre reacția imediată (în context istoric) și la distanță (prin reconstituire și revalorizare).





Marin SORESCU

Continuare din p. 32

Carmen FIRAN

## Gânduri despre pictură – Inedit

Eu cred că tot ce fac ține de același domeniu, este un domeniu al poeziei care înglobează cu generozitate proza, teatrul și iată, pictura, o pasiune veche care vine din copilărie...



Melcul

De la școala primară eram bun la desen și, după aceea, luând-o într-o altă direcție, spre literatură, mâna a continuat totuși să deseneze, să pipăie, să spun așa, lumea, și mai târziu mi-am dat seama că această activitate, până la urmă, s-a transformat în muncă și în studiu. Mai târziu mi-am dat seama că această activitate mă relaxează, îmi ține curiozitatea vie.

Pictura mea este sărbătoarea scrisului meu.

Pictura pentru mine este o stare de emoție, adică intru într-un câmp magnetic și nu pot să stau aici (în atelier) dormitând.

Și acum (pictura mea) pare o copilărie întârziată; așa dar prin copilărie înțeleg bucuria jocului, bucuria descoperirii luminii prin culoare și trebuie să spun că asta mă ține tânăr; nu vreau să mă gândesc nici la ani și nici nu vreau să mă încrâncenez într-o singură direcție.

Eu lucrez cu cuvintele. Cuvintele nu au contur și nu le vezi. Punând culoare pe pânză, descoperi conturul

lucrurilor și intri într-un univers concret și pipăibil. Este o modalitate de a te include și pe tine ca obiect și ca ființă într-o lume de obiecte.

Obiectele vin la mine, vin pe tablou ca un halou. Și ființele au acea aureolă, acel halou care uneori se vede, uneori nu se vede și care ne dă senzația că lumea este mult mai bogată decât suntem noi obișnuiți să o vedem.

Pentru mine, a fost, în primul rând, o disciplină impusă să descopăr misterul emoției din pictură; am făcut din când în când și critică plastică și acum pot să știu să vorbesc despre pictură, sigur cu mai multă competență, dar prefer să fac practic chiar pictură.

Pictorii sunt aceia care descoperă unghiuri și lucruri nebănuite, descoperă legăturile dintre spațiu și vorbe și aduc acea vibrație care poate fi numită bucurie sau fericire...

Pentru a-mi regăsi plăcerea, m-am refugiat și în pictură, din când în când. O bucurie secretă și veche. Aspirație spre lumină!

Văjăitul pământului din noi ne amintește Beția colorilor.



Trio

## Pe Coasta Pacificului

Castelul magnatului mediei William R. Hearst în San Simeon iese din peisaj, la propriu și mai ales la figurat. Ascuns pe un platou între coline, departe de șosea, acoperind o suprafață de 500 de mii de metri pătrați de grădini, piscine interioare și exterioare,



cinematograf, aeroport, și cea mai mare grădină zoologică particulară, este expozeul opulenței și amestecului de stiluri în dorința de a sintetiza poate castelele Europei și a adăposti nenumărate colecții de artă achiziționate cu poftă neselectivă. Un castel cu 76 de camere și 61 de băi decorate ostentativ dar care în ciuda urmelor oaspeților de pe vremuri, de la Charlie Chaplin și Clark Gables la Roosevelt și Churchill, e în completă discordanță cu natura sălbatecă din jur de o frumusețe simplă și puternică.

La numai câțiva kilometri de această construcție elaborată, pe malul oceanului zac la soare sute de foci-elefant. Animale unice în California, uriașe, cenușii, leneșe dar agresive în lupta de a supraviețui. Se târsc pe plaja mormoasă, se împerechează și multe mor sub ochii noștri. În ocean mii de foci mici negre cu piele lucioasă scot ritmic capul din apă. Ceva mai departe plutesc liniștite câteva balene. Pelicanii zboară pândindu-și prada. Natura pare să-și facă de cap netulburată de țacănitul aparatelor de fotografiat.

Vom ajunge în curând la Monterey, capitala Californiei între 1777 și 1849, dar și capitala artiștilor la sfârșitul secolului 19 și începutul secolului 20. Loc încărcat de istorie care își revendică multe începuturi: prima casă de cărămidă, prima bibliotecă, prima școală publică, primul teatru și prima tipografie care a tipărit primul ziar, *California*. Mai nou, aici are loc festivalul anual de jazz. Orașul a fost declarat în 1995 capitala lingvistică mondială pentru rețeaua de traduceri care deservește companii în toată lumea.

În Monterey au trăit, au pictat și au dezvoltat curente artistice ca tonalismul sau en plein air Arthur Frank Mathews, Armin Hansen sau Xavier Martinez. Noi eram însă pe urmele lui Steinbeck și Henry Miller. Spre Bibliotecă Henry Miller din Big Sur nu e niciun semn din șosea. Am observat în ultimul moment poarta de lemn cu numele marelui prozator scris mic deasupra. O curte lăsată în voia ei și casa modestă care adăpostește ediții ale romanelor lui Miller, fotografii, scrisori, manuscrise, afișe..., o piscină strecurată între rafturile cu cărți, liniște, nimeni în afară de o tânără care fuma afară în prag și care ne-a șoptit că dacă avem nevoie de ceva, s-o chemăm. Dacă la castelul Hearst vin cam un milion de turiști pe an, aici nu cred că se opresc prea mulți... Și nici spiritul lui Henry Miller nu pare prin preajmă.

Am trecut prin Carmel, oraș sofisticat, cu galerii de bun gust și buticuri elegante în clădiri de rafinement arhitectonic, am urcat spre mănăstirea misiunii catolice spaniole San Carlos Borromeo, cea mai bine păstrată din cele 21 care se află în California, și seara eram deja pe Cannery Row, strada cu fabrici de conserve cu sardele devenită faimoasă prin nuvela lui Steinbeck. Portretul scriitorului și citate din scrierile lui erau peste tot, în port și în cartierul istoric, în restaurante și în muzee.

O seară perfectă sub cerul Californiei. Luna coborâse plină la marginea oceanului. Fiecare vede altceva în desenele ei. Forme, semne, sau înțelesuri abstracte. Mama mea vedea un păstor cu oi. Când eram mică mi se părea că îndată ce adormeam din lună ieșeau pe furiș pitici luminoși care străluceau pentru o clipă și se topeau apoi în imensitatea cerului. De data asta în lună am văzut o barcă trasă la mal.

Tableta de sport

## Universitatea Craiova de...

### Severin



Pentru Universitatea Craiova, returul ediției de campionat 2009/2010 a început printr-o schimbare surprinzătoare: jocurile de acasă ale „alb-albaștrilor” se dispută pe terenul stadionului „Municipal” din Drobeta-Turnu Severin, decizie luată de Adrian Mititelu. Până la închiderea ediției pe luna martie a revistei Scrisul Românesc, „campioana unei mari iubiri” a jucat deja două meciuri oficiale la Turnu Severin, înregistrând o înfrângere (scor 1-2, cu Gaz Metan Mediaș) și o victorie categorică în fața unei formații cu pretenții de cupe europene (3-0 cu FC Brașov).

De ce a fost exilată Știința la Severin? Este o întrebare la care finanțatorul echipei are o variantă de răspuns care însă nu corespunde realității. Mititelu a afirmat că ar fi fost alungat din Craiova de primarul Solomon, dar uită să precizeze contextul în care, într-adevăr, Primăria Craiovei nu i-a mai prelungit contractul de concesiune a stadionului „Ion Oblemenco”. Consiliul Local Craiova a somat clubul privat FC Universitatea să-și achite obligațiile fiscale restante la bugetul local: în ianuarie, atunci când finanțatorul a anunțat că Universitatea ar fi gonită de pe „Ion Oblemenco”, conform evidențelor

Direcției de Impozite și Taxe din cadrul Primăriei Municipiului Craiova, societățile care admistreză Fotbal Club U Craiova SA, se regăseau cu debite în valoare totală de 710.631 lei. Primarul municipiului Craiova își exprimase intenția de a concesiunea către S.C. Fotbal Club U Craiova S.A. stadionul „Ion Oblemenco”, pentru suma modică de 1 euro lunar, în condițiile achitării de către club a obligațiilor fiscale restante la bugetul local.

Finanțatorul Craiovei a rămas însă de neclintit și nu a plătit datoriile, dar FRF și LPF nu au fost inițiat de acord cu disputarea jocurilor la Severin deoarece, logic, nu exista un motiv real de plecare din Craiova, decizia lui Mititelu nefiind conformă cu regulamentele în vigoare. În această situație critică, Primăria Craiovei a decis, în regim de urgență, să-i permită Universității să joace pe „Ion Oblemenco” întocmind un act care, juridic, se pare că n-ar fi util, iar Mititelu a refuzat acea ofertă! În cele din urmă, la presiunea președintelui LPF, Mitică Dragomir, s-a modificat un paragraf al regulamentului de desfășurare a meciurilor Ligii I (!) și i s-a permis Științei să joace la Severin. Între timp, echipa din Turnu Severin, care juca meciurile din Liga II-a la Vânu Mare, s-a desființat!





Florin ROGNEANU

## Bucuria secretă și veche a lui

## Marin Sorescu

**D**ată cu debutul din anul 1964, când a publicat volumul *Singur printre poeți*, Marin Sorescu „s-a așezat” temeinic la reconfigurarea



Autoportret

gândirii și spiritualității românești de la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea. Și acum, în momentele de cumpănă, de mare încordare, avea nevoie de ceva „complementar” – cum mărturisea artistul – care să-i descarce energiile mentale și imaginative, de ceva palpabil, de contururi care să-i confirme „aria” cuvintelor, de consistență și concretețe vizuală, și a început să picteze. A pictat în „tăcere” până în anul 1989, când, pictorul Viorel Mărginean, prietenul său, i-a deschis primele expoziții la Brașov și la Cluj. De atunci, aceste „semene de carte” zămislite numai cu mâna stângă, au însoțit aproape toate cărțile sale pentru a căror „scriitură” rezervase doar mâna dreaptă.

Studiile de pictură și le-a făcut pe simezele marilor muzee, cu deosebire la Muzeul de Artă Craiova, în Cabinetul „Constantin Brâncuși”, dar și în atelierelor plasticienilor craioveni Eustațiu Gregorian, Vasile Buz, Viorel Penișoară, George Vlăescu, alături



Lecția de stat într-un picior

de care își petrecea cele mai elevate și interesante clipe. Este, poate, și aceasta o explicație a faptului că în ultimii ani, în luna februarie, cu prilejul *Zilelor „Marin Sorescu”* la Craiova, tablourile sale au putut fi admirate în saloanele Palatului „Jean Mihail”.

Sub titlul „Motive”, anul acesta parte din creația picturală a sa, în selecția domnului Ioan Cristescu, a constituit punctul principal al evenimentului dedicat lui Marin Sorescu de către Muzeul Național al Literaturii Române cu sprijinul muzeului craiovean. Amfitrionul și inițiatorul acestei „întâmplări” artistice, Lucian Chișu, directorul muzeului, a creat cu multă sensibilitate atmosfera stării de destin a operei literare și picturale soresciene. Printre invitații săi, alături de membrii familiei George Sorescu, Ion Sorescu și Sorina Sorescu, s-au numărat Eugen Simion, Mihaela Constantinescu-Podocea, Fănuș Neagu (prin imagini filmate), Ion Cocora, Nicolae Iliescu, Pavel Șușară, Florin Rogneanu ș.a. care au evocat, în spirit sorescian, „plantația cu rime” și „bucuria secretă și veche” a sufletului său „bântuit de sete de culoare”.

În final, toți invitații au fost alături de Marin Sorescu într-o călătorie inedită pe



Târg de oale. Vizită de lucru

Dunăre, la Brăila, iar prin intermediul imaginilor datorate lui Viorel Coman, au putut privi felul în care a prins viață un crochiu al actorului George Motoi din mâna lui Marin Sorescu.

La Craiova, pentru a continua buna tradiție a anilor trecuți, Muzeul de Artă „i-a construit” lui Marin Sorescu un alt gen de expoziție, pe ideea „realismului magic”, ca o *Lecție de stat într-un picior* sau cum *Să treci peste mare un ou*, totul în jurul tradiționalei teme din pictură românească *Târg de oale*. Cine ar fi crezut că „timidul” Marin Sorescu avea să transforme această temă într-o alegorie-protest (*Târg de oale. Vizită de lucru* – titlul tabloului), în care fosta familie prezidențială este prezentată sub forma a două feline, care, după ce „au lins blidele”, au mai și „călcat și în străchini”, în timpul unei *Vizite de lucru*, tablou pictat în 1987. Seara s-a încheiat cu un concert susținut de Agora Artelor Arhitecturii în prin intermediul lui Cristian Ciomu, Oana Stancu, Ilinca Zamfir și Mircea Suchici.

Întreaga zi de 26 februarie a fost un adevărat „răscruce” la care au contribuit și Facultatea de Litere din Craiova și Fundația Culturală „Marin Sorescu” care au lansat volumul *La Liliaci* într-o ediție îngrijită de Sorina Sorescu și în prezentarea lui Mircea Martin, Marin Beșteliu și Nicolae Panea.

Carmen FIRAN

## Pe Coasta Pacificului

**C**alifornia nu e doar leagănul Hollywoodului și al Universal Studio, ci și statul unde scriitorii ca Steinbeck sau Henry Miller au lăsat urme puternice, nu la fel de lucitoare ca paietele de pe rochiile vedetelor etalate pe covorul roșu, dar cu siguranță de o consistență care bate timpul.



Am fost recent invitată de Redlands University, în programul visitors writers. O universitate particulară mică și cochetă între Los Angeles și Palm Springs, la poalele celor mai înalți munți din California, San Bernardino, cu vârfuri înzăpezite, cu un campus ca o grădină trăind tot anul un singur anotimp, cu palmieri și cireși înfloriți în februarie... Studenții plătesc acolo cam 40 de mii de dolari pe an să ajungă scriitori cu diplomă, chiar dacă nu mulți vor scrie vreodată, dar sigur vor termina facultatea cu datorii uriașe. În ciuda crizei, sistemul de educație își vede de drum mai departe.

Câteva zile am avut workshopuri cu studenți, întâlniri cu profesori, lecturi de poezie și proză, discuții despre cum nu se poate preda în nicio universitate talentul și nici pasiunea pentru magia cărții, am trecut de la interpretarea freudiană a viselor la avangarda românească și suprarealism, iar la sfârșit am închiriat o mașină și ne-am aventurat pe coasta Pacificului, coborând din Palm Springs la Santa Barbara și de acolo pe malul oceanului spre San Francisco.

Am fost de multe ori în California doar că de data asta părea că nu eu am ales traseul ci că el m-a dus pe unde a voit. Și m-am lăsat condusă de instinct spre aristocrata Santa Barbara înconjurată de munții Santa Ynez de un verde pătrunzător, cu un impresionant muzeu de artă, clădiri spectaculoase în stil spaniol și universități de prestigiu, unde cu mulți ani în urmă îl vizitasem în apartamentul lui pe Mihai Botez, pe vremea când încă nu renunțase la firma sa de futurologie și la standardul american, pentru a reveni în România postrevoluționară cu gândul să ajute noua democrație în formare..., deși nimeni nu părea să aibă nevoie de expertiza lui. Acolo se știa totul mai bine, politicieni noi și vechi doreau doar să-și împartă feliile de tort netulburate. Iar Mihai Botez, strălucit gânditor și expert în economie, era adeptul unei atitudini corecte și al unei vieți sănătoase și cinstite, de care din păcate nu a avut mult parte.

Drumul pe Coasta Pacificului este

spectaculos ca o carte poștală. De fapt toată America e așa. De câte ori călătoresc mă gândesc cât de diversă și frumoasă e această țară în care, dacă prin absurd s-ar închide granițele, ai putea să-ți petreci o viață descoperind că nu are rost să te mai duci în Patagonia dacă tot ai la îndemână Alaska, nici în Thailanda dacă există Hawaii, nici

în deșertul Atakama din Chile odată ce aici sunt Marele Canioane, Zion, Bryce, Arches sau Monument Valley. Până și Alpii pot fi cu ușurință înlocuiți de Rocky Mountains, cu stațiuni de sky din Aspen – Colorado sau Park City – Utah, plus parcuri naționale cu peisaje dramatice ca Yellowstone sau Yosemite. Dincolo de lamentația standardizării Americii, de la benzinării și rest areas la fast-fooduri și mall-uri, există și unicitatea acestui spațiu geografic, și toate până la urmă dau coerență și personalitate unei țări în care forța prezentului bate istoria.

Drumul ne-a dus spre seară la San Luis Obispo, oraș de care n-am auzit niciodată. Am nimerit acolo întâmplător, la ora când oceanul devenise o bucată de pânză întunecată deșirată la margini de valuri albe care se loveau cu vuiet de stânci, iar munții luau forme misterioase de cocoșai urași ridicăți pe vârfuri să privească de sus luminile așezărilor din vale.

Oraș universitar, viu și boem, San Luis Obispo este și cea mai veche localitate din California, datând din 1772, după cum aveam să aflăm colindând străzile înțesate de galerii de artă, restaurante, biserici și piețe inundate de flori cu senzația că ne aflăm undeva în Europa. Și tot la întâmplare am intrat în Centrul Artelor unde avea loc vernisajul unei expoziții, am băut vin amestecându-ne cu localnicii și l-am felicitat pe autorul lucrărilor, un excepțional artist plastic care își aniversa 40 de ani de carieră.

Înapoi pe coastă. Șoseaua șerpuieste uneori periculos între ocean și munți, valurile se sparg de stânci ascuțite, trecem viaducte, printre eucalipti cu trunchiuri albe și chiparoși drepti ca o lumânare. Ar trebui să ne apropiem de San Francisco și totuși orașul pare să se îndepărteze tot mai mult. Asta pentru că oprim mereu, peisajul e tulburător de frumos, timpul se oprește și el, distanțele se dilată, limitele se ajustează după nevoia noastră de a întârzia trecerea.

Continuare în p. 31

