

avantext

■ CONSTANTIN M. POPA

epuizarea ca atitudine avangardistă

Deși centenarul nașterii lui Victor Valeriu Martinescu (Craiova, 16 septembrie 1910) a trecut neobservat, numele acestui „avangardist de unul singur” (în formula poetului Ștefan Baciu) începe să intereseze din ce în ce mai mult critica și istoria noastră literară. Sunt puse în circulație „știri” dintre cele mai contradictorii despre o realitate biobibliografică ocultată și minată de automistificări. Se cer confirmate documentar date referitoare la copilărie, anii de școală (Colegiul Iezuit din Craiova - ?), activitatea publicistică (efemeridele „Pubis”, „Șis”, colaborarea exclusivă la „Meridian” vs. prezența sa în paginile unor publicații precum „Sfarmă-Piatră”, „Porunca vremii” etc. - ?), experiența dură a închisorilor comuniste (1947-1952 și 1958-1964, când este condamnat la moarte în urma publicării, la Paris, a grupului poetic antitotalitar *România, țara mea*, în revista „Caiete de dor” a lui Virgil Ierunca), avatarurile editoriale (placheta *7 jafe pergamute*, poemul-afiș „Răvaș deschis generației anului 2000”, edițiile unor cărți dactilografiate sau manuscrise). Cum se vede, o incitantă zonă de investigare, potențial purtătoare de mister și revelații.

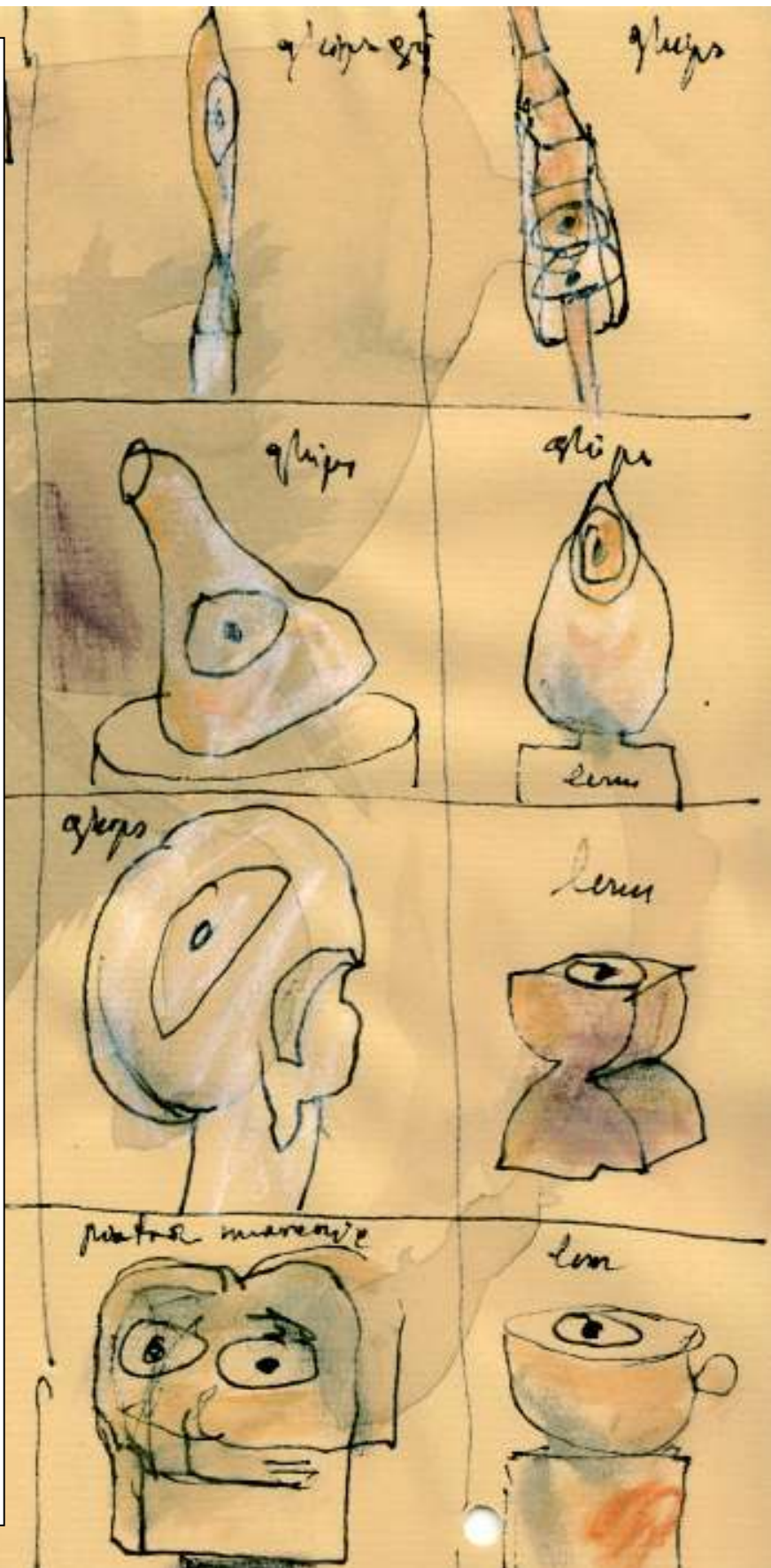
Se pune întrebarea dacă efortul îndepărtării draperiei opace lăsate peste „Marele Contemporan” (cognomen orgolios) merită a fi făcut. Cercetători avizați ai avangardei românești (Ion Pop, Marin Mincu, Ion Simuț, Nicolae Bârna) nu-l ignoră, dar îl situează în marginalitate și minorat valoric. Îi recunosc, totuși, radicalitatea stilului iconoclast, ironia suverană în subminarea uzanțelor literare, grotescul, absurdul și vehemența pamfletară, trăsături ce-l apropie de Urmuz (*Ismail și Turnavitu*), primul Geo Bogza (*Poemul invectivă*), Argezi (*Tablete din țara de Kuty*) și chiar de Eugen Ionescu (*Englezește fără profesor*). VVM, serie Ion Pop, „a participat de fapt, din marginalitatea lui, la acel spirit al epocii caracterizat prin frondă, nesupunere, sfidare a convențiilor literare și nu doar literare”.

Singurul roman al scriitorului, *Cocktail*, poartă pecetea unei puternice personalități care nu se sfiește să-și provoace eventualii cititori („Cine mă citește îmi face onoare. Cine nu mă citește îmi face plăcere”), invitându-i, într-o manieră insolentă, la o excursie în Țara Kalup, călătorie ideatică, desigur, minuțios pregătită prin utilizarea paratextului. După un „Generic” explicativ, urmează „avize”, „instrucțiuni” și „atenționări”, care mai de care mai importante. Fiecare verb are o jumătate umbră ce servește scrii-

torului – avocat, dar frecventând și boema avangardistă (este un familiar al lăptăriei „Constantinopol”), să dezvăluie și, în același timp, să ascundă „viața sexuală a Cuvântului, intensă, continuă, uluitoare”, din care se nasc personajele „superromanului” său, bizare, excentrice, precum Marele Prinț de Kalmyr sau Miss Luc, președinta Federației Curvelor Profesionale din Țara Kalup, filozofând despre „Lumină, Adevăr, Dragoste, Sex, Viață, Dor, Parlamentul Sintetic, Statul Dirijat ș.a.”. I.D. Sîrbu, din Isarlăkul său, ar fi putut, fără îndoială, contrasemna trimiterile transparente dintr-un asemenea „Aviz important”: „Personajele din această scriere sunt pe de-a dreptul personale și aparțin cu exclusivitate autorului. Orice apropiere cu alte personaje constituie un act odios de rea credință și de mârșăvă calomnie, la integritatea și expresia cinstei intelectuale. Coincidențele și asemănările cu celelalte personaje, fapte și acte din viața cotidiană fiind cu totul întâmplătoare, autorul nu răspunde decât de obiectele predate direct la garderobă”.

Roman al deconstrucției, *Cocktail*, alături de *Cele dintâi știri despre victor valeriu martinescu*, *Astăzi v.v.m. la 33 de ani* și *România mea*, reprezintă scrierile cu apariție certă, aparținând unui spirit nonconformist cochetând cu farsa de istorie literară. „Ultimele știri despre VVM” au fost transmise de către istoricul literar Ion Simuț, intrat în posesia unei liste dactilografiate trimise domniei sale chiar cu câteva luni înainte de dispariția lui Victor Valeriu Martinescu (1994). Din document aflăm că majoritatea edițiilor din scrierile „Marelui Contemporan” ar fi fost **epuizate**: 1. prin tiraj confidențial (*Cocktail*, ed.1933, *Cele dintâi știri despre victor valeriu martinescu*, ed.1933, *Am un pătrar de veac*, *Astăzi v.v.m. la 33 de ani*); 2. prin confiscare (*Cocktail*, ed.1942, *Cele dintâi știri despre victor valeriu martinescu*, ed.1943); 3. prin subtilizare (*Eu și victor valeriu martinescu*, *Cartea duioșilor*, *Psihichimie*, *Lupta pentru existență și nonexistență*); 4. prin vânzare (*România mea*). Sunt anunțate și **Ultimele știri despre victor valeriu martinescu și Epilog**, cărți care „nu vor apărea, în mod absolut sigur, decât peste 33 de ani, deoarece autorul, până în prezent, s-a gândit numai la titluri”.

Epuizarea, sub o formă sau alta, traduce o stare de supremă tensiune interioară, când toate se convertesc în sarcasm, negație și gest dezabuzat, caracteristic: „și mă fluvii pe omenire”. Este o încheiere demnă de VVM.



In this issue:

AVANTEXT

Constantin M. POPA: *Epuizarea ca atitudine avangardistă*

In „Epuizarea ca atitudine avangardistă”, C.M. Popa discusses the timeliness of the work of Victor Valeriu Martinescu which is increasingly more targeted by critics in recent years. • 1

MIȘCAREA IDEILOR

Andrei ȘERBAN: *Îl simt pe autor așa cum l-am cunoscut, sensibil, lucid, nostalgic, plin de întrebări și neliniști despre lumea de dincolo, cât și despre cea de aici*

In his article, Andrei Șerban evokes Eugen Ionesco, a sensitive, lucid and poignant playwright, but also full of questions or anxieties about the afterlife and about present life. • 3

Irina UNGUREANU: *Eugène Ionesco: absurd sau mai degrabă insolit este mai întâi datul, realitatea*

In Eugène Ionesco: *absurd or rather unusual are firstly giving, reality*, Irina Ungureanu brings into question the distinction that should be made between the avant-garde theater of the absurd theater, a distinction applies also to Ionesco's theater. • 4

Ovidiu PECICAN: *Cred că dispararea scufundării în cea mai adâncă provincie a lumii a dat tânărului Ionesco un plus de scilpire, vigoare, isterie, genialitate în tot ce a făcut*

Ovidiu Pecican believes that diving in the deepest despair of the world gave young provincial Ionesco more sparkle, vigor, hysteria and genius in everything he did. • 4

Simona MODREANU: *Fondul românesc al epocii a împregnat stofta brută, dar de o mare calitate, a tânărului și rebelului Ionesco*

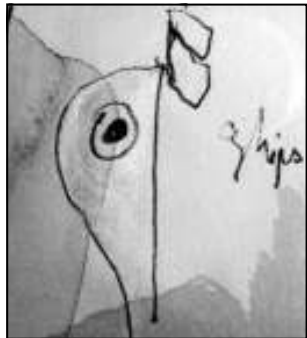
Simona Modreanu believes that a more thorough analysis and, especially, contextualized, that Ionesco's perspective is more complex and profound than that of his gifted colleagues Beckett and Adamov. • 5

Mariano Martín RODRÍGUEZ: *Interesul literar al precedentului românesc este probabil și mai mare decât cel pur documentar sau istoric*

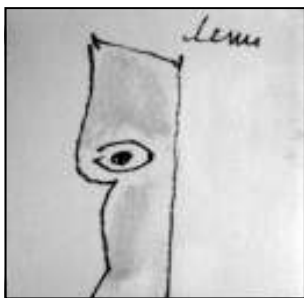
Mariano Martín Rodríguez says that Ionesco is known today in the world and every one speaks about him, even in Romania, but almost exclusively for his work in French, an undeniable fact of reception, but not necessarily the best perspective for understanding the complexity of his artistic work. • 5

Constantin CUBLEȘAN: *Fenomenul Ionesco*

Constantin Cubleşan reopened the question of Ionesco-the writer who published his first texts in Romanian, a segment of writings that French criticism does not really consider it, despite the fact that several Romanian scientists strive to bring it in critics' attention. • 6



Suzana Fântânariu



Petrișor MILITARU: *Eugène Ionesco, povestitorul*

In his article *Eugène Ionesco, the storyteller*, Petrișor Militaru analyses Ionesco's four children stories that describe a world of mostly reversed and captures the reader, regardless of age, being an original combination of apparent simplicity and absurd, playful and ironic, ordinary and fantastic, puerile and unpredictable. • 6

Gabriel COȘOVEANU: *Omul cu înșușiri*

Writing about Ionesco Gabriel Coșoveanu states: „Let us be sober as the observers of rhinos: an Ionesco remained in Romania would have been met, at some point on the Canal or Periprava, having, at best, the fate of Constantin Noica.” • 7

Luiza MITU: *Și asta, și cealaltă sau, mai curând, nici asta, nici cealaltă*

Luiza Mitu analyzes Ionesco's theater through a non-Aristotelian perspective as a way of restoring the unity of Subject and Object, of the self and the world, an intuition of unity of contradictions that can be better be understood using a trans-disciplinary hermeneutic. • 7

CRONICA LITERARĂ

Ion BUZERA: *Antiutopia romanului*
Ion Buzera analyzes the book *Prozac. 101 pastile pentru bucurie* by Adriana Babeți, a postponed splendid novel, always dreaming, always utopised, but also counter-utopised. • 9

LECTURI

Horia DULVAC: *Versuri de bărbat/ a doua lectură*

Horia Dulvac analyzes the new poetry book of Nicolae Coandă, *Femeia despre care scriu*, in which he sees a coherent structure, a carefully assembled style, in which the title sequence of poems and the plastic content volume serve a thematic idea. • 10

Marius NEACȘU: *Viața cu sad ending*

In „Viața cu sad ending”, Marius Neacșu analyzes the poetry book of Dan Cristian Iordache, *Abel și eu*, in which the poetic ego creates a microcosms that is like a “familiar world”. • 10

Mihai GHIȚULESCU: *Despre Germania. Realități și reprezentări*

The article „On Germany. Realities and representations” is a review of Lucian Boia's book *German Tragedy 1914-1915*, which criticizes the way in which the European postwar historians have imagined German Modern and Contemporary history. • 11

Maria DINU: *Înapoi la opera lui Adrian Marino*

The bio-bibliography *Viața, opera și activitatea lui Adrian Marino. Cercetare bibliografică și de referință* coordinated by Florina Ilies includes titles of articles and studies, written between 1939-2005, belonging to Marino and to other literary critics interested in his work. • 11

Ana BAZAC: *Filosofia lui Mihai Uță*
Ana Bazac intends to recover the philosophical work of Mihai Uță, *Dialectica*

existenței that contain articles and studies written between 1930 and 1939. • 12

SERPENTINE

Varujan VOSGANIAN: „Dacă ar fi să folosesc un singur cuvânt despre mine, acela mi-ar plăcea să fie «dansator»”

Mihai Ghițulescu makes an interview with the writer Varujan Vosganian having as main topic the impact of his most recent novel, *Cartea Șoaptelor* (*The Book of Whispers*). • 13

Silviu GONGONEA: *Gellu Naum. Călea Șarpelui ca semnificant magic*

In his article, Silviu Gongonea discuss about the poetry book *The Way of the Serpent* by Gellu Naum which he considers the most fascinating book of the Romanian surrealist poet. • 14

Cătălin GHIȚĂ: *Jocul de-a măcelul*
In „Jocul de-a măcelul”, Cătălin Ghiță writes about *Hotel Rwanda*, directed by Terry George, that is an artistic document inspired from real events. • 14



ARTS

Suzana FÂNTÂNARIU:
The article of Suzana Fântânariu records impressions about Brancusi's studio. • 15

Cătălin BĂICUȘ: „Dacă nu te schimbi când te gândești la un rol înseamnă că acesta nu e bun pentru tine!”

Ștefania Bătrînca și Cătălin Praja have made an interview with Cătălin Băicuș who speaks about the success of alternative theater club “Arcade” that became “Scene 8”. • 16

Claudia RĂCIULĂ: *Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?*

Claudia Răciulă writes about “Marin Sorescu” Days hosted by Oltenia Philharmonic when artist like Gorun Octavian (violin), Corina Stănescu (piano) and the actor Ilie Gheorghe made a remarkable artistic show. • 18

Magda BUCE-RĂDUT: *Spirit și formă. vis și realitate*

„Eternul feminin” is the topic summary and, at the same time, the universal message of true aesthetic value of an exhibition held in the sumptuous space provided by the Prefecture of Dolj, in partnership with Aius PrintEd Publishing House. • 18

Gheorghe FABIAN: *Instrumentiști craioveni pe podiumul de concert al Filarmonicii „Oltenia”*

In recent years, we have witnessed at the Philharmonic concerts from Bănie and I was impressed by the growing number of artists, musicians of Craiova manifested in posture solo or chamber music ensembles. • 19

The poems published are signed by Ana-Maria Lupașcu. In its “Translations” column we present the poetry of Philippe Delaveau, translated by Denisa Crăciun.



Mozaicul

Revista de cultură editată de
Aius PrintEd

în parteneriat cu

**Casa de Cultură
a municipiului Craiova
„Traian Demetrescu”**

**DIRECTOR
Nicolae Marinescu**

**REDACTOR-ȘEF
Constantin M. Popa**

**REDACTOR-ȘEF ADJUNCT
Gabriel Coșoveanu**

**SECRETAR DE REDACȚIE
Xenia Karo-Negrea**

**COLEGIUL DE REDACȚIE
Marin Budică
Horia Dulvac
Mircea Iliescu (Suedia)
Lucian Irimescu
Ion Militaru
Adrian Michiduță
Sorina Sorescu**

**REDACTORI
Cosmin Dragoste
Silviu Gongonea
Petrișor Militaru
Luiza Mitu
Rodica Stovicek
Mihaela Velea**

**COORDONARE DTP
Mihaela Chiriță**

Revista „Mozaicul” este membră
A.R.I.E.L.

Partener al OEP (Observatoire
Européen du Plurilingvisme)

Tiparul: **Aius PrintEd**

Tiraj: 1.000 ex.

ADRESA REVISTEI:
Str. Pașcani, Nr. 9, 200151, Craiova
Tel/Fax: 0251 / 59.61.36

E-mail: mozaicul98@yahoo.com

ISSN 1454-2293



Responsabilitatea asupra
conținutului textelor revine autorilor.
Manuscrisele nepublicate
nu se înapoiază.

Îl simt pe autor așa cum l-am cunoscut, sensibil, lucid, nostalgic, plin de întrebări și neliniști despre lumea de dincolo, cât și despre cea de aici

Mă întrebați despre experiențe de lumină și transcendență la Ionesco. Mi se pare că acest aspect, deși subtil, transpare constant în opera scriitorului. Ionesco declara singur în *Notes et contre notes*: „Am avut mereu aceleași întrebări. Și azi sunt tot incapabil de a da răspunsuri. ... Mi se întâmplă să mă trezesc și să am impresia că văd totul ca și cum ar fi pentru prima oară. ... mă întreb: ce e asta? Unde sunt? Cine sunt? Ce sunt? Ce e întrebarea? Într-un asemenea moment, dintr-o dată o lumină, o mare lumină orbitoare mă năpădește”.

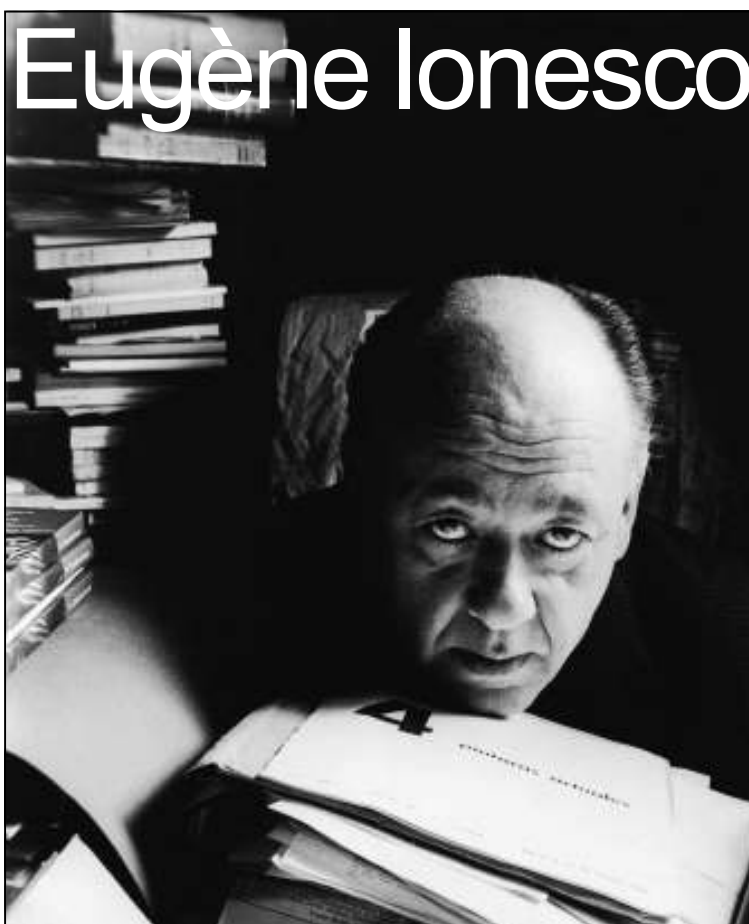
Cei care pretind că autorul *Cântăreței chele* era un nihilist se înșală. Atunci când l-am întâlnit pe Ionesco în anii '70 la Paris, impresia pe care mi-a lăsat-o nu era deloc a unui om blazat, care vede viața ca un organism lipsit de sens, ridicol, absurd. Dimpotrivă, impresia pe care mi-a dat-o a fost de o mare deschidere, discuția noastră a fost extrem de vie, se simțea între noi prezența unei curiozități spre ceva ce nu știm, spre ce nu e imediat clar, palpabil, vizibil, dar care exista. Ce citisem se adevărea, vedeam în ochii lui o atenție extremă, senzația era a unui copil care se mira... Ionesco: „Cred că sunt mult mai autentic când exprim în operele mele mirarea și buimăcierea. În această mirare stau rădăcinile vieții.” (idem) Discuția noastră a pornit de la teatru, el era curios să afle detalii despre spectacolul meu cu *Medeea*, pe care tocmai îl prezentasem la Paris, jucând în greaca veche și latină. Ionesco asistasese la premieră. A doua zi a scris în „Figaro” un articol entuziast în care descria traseul ritual, magic, (denumirea lui) cu incantații alese din culturi primitive, bazate pe vibrații sonore ce comunicau o stare de spirit specială. Așezat confortabil pe fotoliu la el acasă, am simțit imediat ce-l interesa: căutarea asta spre un alt fel de a comunica, interesul de a afla cum e posibil să folosim vibrații și sunete care ne sunt străine și totuși le recunoaștem drept familiare. E exact ce nu m-aș fi așteptat de la părintele absurdului și al lipsei de sens! Mi-a amintit de o năvălă, cred că de Kafka, în care oamenii au vrut să ajungă la cer construind turnul Babel, aspirând să-l întâlnească pe Cel de Sus fără să renunțe însă la ambițiile lor personale și Dumnezeu le-a încurcat limbile și nu s-au mai putut înțelege, pierzând astfel sensul comunicării. Ce am dedus din

asta? La Ionesco, ca și la Kafka sau Beckett noi suntem de fapt cei vizați, dilema nu e a lui Dumnezeu, ci a noastră. „Pentru a te smulge de cotidian, de obișnuință, de lenea mentală... trebuie să primești o adevărată lovitură de băta” (ibidem) Iată un apel (de natură spirituală) la trezire din apatie, din uitare, din somn.

Și ce e, de fapt, vidul? Beckett avertizează: „să nu spunei că e omul cu barba albă, quoi-quoi”, nu imaginea religioasă banalizată, devenită șablon. Dar sensul unei căutări exista. Lucky în *Godot* e un posibil profet al unui nou testament beckettian. La fel și la Ionesco. El spune: „tocmai faptul de a fi, de a exista, trebuie să ne suscite mirarea” (ibidem). Problema e credința noastră; ori nu o avem, ori e artificială, impură. Artistul are în acest sens o obligație: Fără o virginitate nouă a spiritului, fără o nouă luare de conștiință, purificată, a realității existențiale a ființei, nu există teatru, nici artă”.

Autorul ne dă curaj: dacă ne vedem așa cum suntem cu adevărat, trebuie să rădem de noi înșine, un fel de oglindă magică: deschizi cutia și te vezi pe tine însuși. Te pufnește râsul când din cutie apar chiar tu. Dar în piese, e amestecat cu nostalgie, deseori transpare singurătatea și angosta autorului de a trăi într-o lume întoarsă pe dos: Ionesco e Béranger – el e omul normal, realistul lucid, în contrast cu lumea din jur, absurdă, periculoasă, rea. Autorul se identifică însă mai mult cu *Pietonul aerului*, unde personajul central e aparent extravagant, doar ca să se apere contra unei colectivități mecanice, fără suflet. În piesele de mai târziu, scriitura pare să fie și mai personală. Nu doar în *Amedée*, dar și în *Regele din Regele moare* îl simt pe autor așa cum l-am cunoscut, sensibil, lucid, nostalgic, plin de întrebări și neliniști despre lumea de dincolo, cât și despre cea de aici. Întrebări fără răspunsuri despre vid și prezență, „despre dragoste, moarte, mirare, suferință și visele inimilor noastre extra-sociale.” Ce mă atinge la Ionesco e acest aspect al mirării. Cum spunea și prietenul lui Cioran, când ești „mirat”, abia atunci începi să înțelegi.

Și Ionesco continuă: „Angosta se transformă subit în libertate, nimic nu mai are importanță în afară de uimirea de a fi, de noua surprinzătoare conștiință a existenței noastre într-o lumină de auroră, în libertatea regăsită... Ce putem face altceva decât să rădem?” Râsul e purificator.



Pe 28 martie 1994 cortina dramaturgiei se cobora peste cel care fusese omul Eugène Ionesco. Astăzi, conform programului pe care și l-a formulat în cadrul rubricii „Mișcarea ideilor”, revista „Mozaicul” îndrăznește să ridice cortina propunând o deschidere spre noi perspective asupra teatrului lui Eugène Ionesco. Întrebările pe care le-am avut în vedere pe parcursul anchetei au fost pur orientative:

1. Care este poziția dumneavoastră față de posibilitatea unei interpretări non-aristotelice a teatrului lui Eugène Ionesco, interpretare care pare să declișezeze formula de teatru al absurdului?
2. Într-o convorbire cu Claude Bonnefoy, Eugène Ionesco îi mărturisește acestuia o experiență de lumină pe care o trăiește în România la 18 ani. Cum vă explicați rezerva criticii literare de a lua în discuție această latură transcendentă a scrierilor lui Eugène Ionesco?
3. În ce măsură se poate vorbi despre o întâietate a operei românești ionesciene asupra celei scrise în limba franceză/ despre inegalitatea valorică dintre opera românească a dramaturgului Eugène Ionesco și cea scrisă în limba franceză?

■ IRINA UNGUREANU

Eugène Ionesco: absurd sau mai degrabă insolit este mai întâi datul, realitatea

La fel ca foarte multe „-isme” care forțează realitatea vie a operei să intre în scheme procustiene, și teatrul absurdului – formulă consacrată o dată cu publicarea cărții lui Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, în 1961 – s-a dovedit o sintagmă artificială și inexactă pentru definirea neoavangardei teatrale a deceniului 6 al secolului trecut. Fiind singurul teoretician „din interior” al așa-numitului „teatru absurd”, Eugène Ionesco a atras atenția încă de la început asupra inadecvării categoriei absurdului la „noul teatru” francez postbelic, propunând o alternativă terminologică proprie, e vorba de *teatrul de avangardă*. Creatoare probabil de confuzie și echivoc prin raportare la teatrul avangardelor istorice, sintagma propusă de Ionesco în articolele sale teoretice despre teatru – cuprinse în *Note și contra-note*, în *Antidoturi*, dar și în alte articole neincluse în volumele sale de publicistică – este foarte semnificativă în privința propriei concepții despre teatru. Scos de sub incidența absurdului, teatrul va fi definit și explicat de Ionesco în termenii avangardei, ca reînnoare a legăturii profunde a limbajului teatral cu revoluția petrecută în limbajul literaturii și artelor din primele decenii ale secolului XX. Avangarda, scria Ionesco, este o paradoxală întoarcere în trecut, întrucât scopul operei de avangardă este să „regăsească, să rostească adevărul uitat”. Interpretat în această perspectivă, teatrul ionician se eliberează întru totul de clișeele de interpretare (inevitabile, în cele din urmă, așa cum se întâmplă în cazul ori-

cărui autor devenit „clasic”, ori cât de *frondeur*, fiind el chiar și Ionesco) în linia „absurdului”, pentru a-și redobândi vitalitatea, forța (pentru că „teatrul trebuie să fie violent comic, violent dramatic”) și acel fond de inexplicabil care nu înseamnă deloc lipsă de sens, „absurd”, ci o voluntară menținere în indicibil, într-o zonă a coexistenței magice a sensurilor, acolo unde sensul nu se cere exprimat, ci revelat și, mai ales, *arătat* în teatru:

„A adopta un sistem filosofic care să-mi explice totul, nota Ionesco într-o Scrisoare către Gabriel Marcel, sau o religie care să-mi dea cheia la toate întrebările mele sau speranța că universul se va reechilibra și că va domni din nou armonia cosmică – între timp nu există decât războiul, furtuna, amenințările, degradările, dizlocarea și manifestarea monstruoasă a lucrurilor – este prea dificil pentru biata mea minte, sau, dimpotrivă, prea facil: în orice caz, ar fi un dezacord între gândirea mea aparentă și profunzimile obscure ale ființei mele viscerele (sau ale sufletului meu!). O ideologie nu ar face decât să mascheze (fără să le rezolve) intuițiile contradictorii ale inimii”.

Între *gândirea aparentă* și *profunzimile obscure ale ființei viscerele* se așază, am putea spune, scena pe care se petrece teatrul ionician, o scenă a conflictului declarat cu sensurile prestabilite, cu interpretările unilaterale și reducionistas, o scenă a dialogului deschis, incomod, violent, cu *intuițiile contradictorii ale inimii*, așa cum le numește autorul *Cântăreții chele* în această scrisoare către Gabriel Marcel și pe care ulterior le va

defini în alți termeni, precum *sentimentul insolitului* sau al *straniului*: „Vreau în același timp – afirma Ionesco în *Convorbirile cu Claude Bonnefoy* – să trăiesc și să mor, sau, mai degrabă, port în mine o către moarte, o către viață; eros și thanatos; dragoste și ură, dragoste și distrugere, aceasta e o opoziție destul de importantă, nu-i așa, ca să-mi dea impresia absurdului – cum să construiești o logică plecând de aici, fie ea și „dialectică”? [...] Expresiei de „absurd” o prefer pe aceea de insolit, de sentiment al insolitului. Se întâmplă ca lumea să pară golită de orice expresie și de orice conținut”.

În teatrul ionician, insolitarea perspectivei vizează exact aceeași menținere într-un spațiu al coexistenței contrariilor, unde logica – asemenea raționamentelor „impecabile” ale Logicianului din *Rinocerii* – își dezvăluie ineficiența și chiar monstruoșitatea, atunci când e transpusă în acțiune, în fața multitudinii de neconștientat a sensurilor și a interpretărilor posibile. În plan metateatral, teatrul ionician este o parodie clară – chiar începând cu prima piesă, *Cântăreții chele* și ajungând la *Omul cu valizele* și *Călătorie în lumea morților*, ultimele piese onirice –, așa cum sublinia Ion Vartic, la adresa teatrului aristotelic înțeles ca teatru-raționament cu o intrigă „polițistă” care va fi rezolvată în finalul piesei. *Victimele datoriei* reprezintă, din acest punct de vedere, între piesele ionicene, o *mise-en-abime* prin excelență a parodiei teatrului aristotelic și, în același timp, o pledoarie pentru teatrul iraționalist și anti-psihologic în care prioritară devine exhibarea

contradicțiilor conștiinței și ale subiectivității. Nu există o rezolvare a enigmei în piesele ionicene, iar căutarea obsesivă a „adevărului”, a „vinovatului”, se poate transforma, așa cum arată magistral această piesă, într-un teribil interogatoriu asupra conștiinței umane incapabile să-și recupereze identitatea și memoria, dar gata să-și asume o vină absurdă.

Avangardismul ionician – așa cum îl înțelegea autorul *Scaunelor*, ca expresie a libertății, ca disponibilitate absolută a spiritului creator – va cunoaște în timp un proces progresiv de transformare. În mod aparent surprinzător, vom asista la o substituție a discursului negator, cu accente de frondă acerbă (relevabile la grad maxim în perioada românească a dramaturgului, incontestabil legată de formarea publicistului Ionesco de mai târziu, și, în subtext, de latura avangardistă a dramaturgului Ionesco), cu unul de filieră umanistă, „pozitivă”, reconciliatoare. Nu de puține ori, reflecțiile de maturitate ale dramaturgului conțin echivalări ale unor dihotomii, care, în perioada românească, cel puțin, îi păreau a fi ireconciliabile. Așa este, de pildă, regândirea avangardei în vecinătatea clasicismului (*La urma urmelor, eu sunt pentru clasicism: el este avangarda*, afirma Ionesco în *Note și contra-note*) sau meditația asupra morții și a transcendenței, transferată din registrul ambiguu, de meditație ludic-elegiacă din scrierile sale românești (unde critica literară era secundată, în același text, cum se întâmplă în *Nu*, de lamenității cu privire la moarte!) într-o zonă a reflecției filozofice și chiar

religioase, așa cum se întâmplă în volumele de memorialistică, în *Prezent trecut, trecut prezent*, în *Jurnal în fărâme* sau în *Căutarea intermitentă*. Exegeza ioniciană s-a lăsat păcălită, am putea spune, de accentele de frondă ale operei ionicene, de latura avangardistului detractor și iconoclast, lăsând în planul al doilea registrul grav al reflecțiilor ionicene, fie că vorbim despre importanța experienței religioase a dramaturgului sau despre activitatea sa de publicist redutabil, angajat într-o critică demitificatoare la adresa gândirii societății contemporane, una excesiv politizată. O grupare a scrierilor publicistice din perioada franceză a lui Eugène Ionesco (necuprinse în volumele sale de publicistică) și editarea lor într-un volum accesibil publicului din România se impune ca pas absolut necesar în redescoperirea actualității gândirii ionicene, precum și în recuperarea integralității operei sale.

A înnoi înseamnă a repartiza altfel elementele – așa scria Eugen Ionesco la vremea debutului său ca eseist și critic literar în volumul *Nu*, în 1934. Gândite în lumina acestei reflecții, diversele posturi ale atitudinii ionicene, fie că ne referim la cele consacrate – Ionesco *frondeur*-ul, negatorul, polemistul, avangardistul, sau la cele discrete, care se află în spatele imaginii clișeizate – Ionesco clasicul, creatorul umanist, în căutarea unui dialog cu transcendența – nu mai pot fi percepute într-un câmp al confruntării prin excludere, ci descriu, în cele din urmă, din diverse unghiuri, profilul revelator al inconfundabilului personaj Ionesco.

■ OVIDIU PECICAN

cred că disperarea scufundării în cea mai adâncă provincie a lumii a dat tânărului Ionescu un plus de sclipire, vigoare, isterie, genialitate în tot ce a făcut

1. Nu mi-e clar dacă, pentru cine întreabă, „aristotelic” înseamnă o trimitere la genurile teatrale stabilite de Stagirit (tragedie, comedie) sau la logică (a lui „da” și a lui „nu”). Din respectivele puncte de vedere, aristotelice, nu încap îndoială, piesele ionicene îmi apar ca fiind tragedii prin comedie și, respectiv nu-uri care sunt, de fapt, da-uri. Această aparentă dificultate a încadrării nu poate însemna multe lucruri. Ea este, eventual, o oximoronie, un soi de coincidență a opozițiilor, semnând o *forma mentis* auctorială cu totul particulară și fertilă, ce include ambii poli (indiferent în care dintre polarizările existente, și care

pot fi mai multe decât cele puse mai sus pe seama dascălului lui Alexandru cel Mare, fostul discipol platonician; de pildă, „zi” – „noapte”, în lectura vestită și băttătorită a lui Gilbert Durand, sau „post” – „carnaval”, pe urmele unui șir de inși interesați, de la Jacques Attali și Mihail Bahtin la Victor Ieronim Stoichiță).

În orice caz, socotesc că și dacă ar porni dintr-un topos al premiselor aleatoriu și chiar... absurd, declșeizarea ar fi rezultatul care ar întemeia și justifica o nouă abordare. Operele și autorii trăiesc din asemenea acte de insurgență. Altminteri, se mulțumesc să supraviețuiască

sau, de-a dreptul, să moară pentru o vreme...

2. Mi-a fost mereu evidentă această latură a teatrului său. O dezvăluie foarte bine ședințele de pseudo-psihanaliză prin care trec unele personaje – în *Lecția*, unde aritmetica duce la literatură, iar aceasta la crimă; în *Victimele datoriei*, unde Choubert trece prin infern și are iluzinări mirifice –, cadavru ce crește în *Amedeu sau cum să te debarasezi* (mortul poate fi văzut ca o replică scenică la faimosul „Gott ist tot!”), „sfânta treime” critică din *Improvizatie la Alma*, venită să îl supună pe autorul-personaj, judecății... Descoperirea paradi-

sului, în *Ucișă fără simbrie*, este urmată de pedepsirea protagonistului prin crimă, ca într-un scenariu inițiat. În *Regele moare* pe scenă apare chiar... transcendența: ea se apropie cu pași repezi și știm de la început, știe toată lumea, că în puțin timp îl va înghiți pe suveran...

Critica nu are o rezervă în acest sens. Este foarte posibil ca ea să nu aibă organ pentru fiorul pe care piesele burlești, imposibile, ale lui Ionesco, îl transmit. Se preferă deriziunea.

3. Cred că disperarea scufundării în cea mai adâncă provincie a lumii a dat tânărului Ionescu un plus de sclipire, vigoare, isterie,

genialitate în tot ce a făcut, de la articole la jurnal, și de la *Nu* la biografia lui Victor Hugo, din păcate neterminată. El este favoritul meu și cu el sunt solidar. Pe el îl caut în piesele de maturitate și, uneori îl regăsesc, alături nu. Să fi rămas acasă, e posibil să nu mai fi apucat să scrie opera rămasă după el în franceză. Știau dirigenții comuniști ce să îi facă autorului rebel... Dar Ionescu ar fi fost, și numai prin ce a apucat să scrie, uluitor, după cum bine se vede din excelența ediție a operei românești îngrijită de ionicolog toledan Mariano Martin Rodriguez, poate vocea cea mai autorizată în materie, astăzi, și excelent cunoscător al literaturii noastre.

■ SIMONA MODREANU

fondul românesc al epocii a impregnat stofa brută, dar de o mare calitate, a tânărului și rebelului Ionescu

1. De mai multă vreme mă preocupă problema unei interpretări non-aristotelice a dramaturgiei ionesciene, iar eticheta atât de facil aplicată și generalizată de „teatrul al absurdului” mi se pare a conveni tot mai puțin viziunii sale. La o analiză mai atentă și, mai ales, contextualizată, reiese că perspectiva scriitorului este mult mai complexă și cu o bătaie mult mai lungă decât cea a nu mai puțin talentaților săi confrăți Beckett sau Adamov. De fapt, Ionescu însuși a afirmat, și nu o dată, că nu crede în absurd. Ceva s-a petrecut în prima jumătate a secolului trecut. Einstein, Heisenberg, Planck, Gödel, în sfera fizicii, suprarrealismul în artă și literatură, Stéphane Lupasco în filosofia științei, printre mulți alții, au început să „vadă” altfel lumea, să se simtă încorsetați în logica aristotelică a non-contradictoriului, pe care descoperirile fizicii cuantice o puneau la grea încercare, iar imaginarul artistic o condamnase demult. O incompatibilitate a devenit tot mai evidentă, între realitatea accesibilă simțurilor noastre – care ne obligă practic la o alegere de tip *sau...sau* și la percepții bazate pe succesiune, și intuițiile, apoi cercetările din ce în ce mai profunde, care revelează o unitate de altă natură. Ionescu a fost printre primii care a înțeles și a exploatat, în literatură, această fabuloasă libertate a gândirii pe care doar logica terțului inclus o poate traduce, aceasta fiind, alături de „nivelurile de realitate”, unul din stâlpii conceptuali ai transdisciplinarității. În piesele sale deci, îndeosebi în cele din prima perioadă, Ionescu se reclamă de la o altă logică, văzând peste tot o dizar-

monie fără sfârșit, care obligă gândirea să caute contradicția, să fugă din cușca identității și a tautologiei spre o cunoaștere autentică, să pulverizeze blocajul psihic spre o comunicare autentică, fondată pe jocul energiilor antagoniste. După cum afirmă el însuși: „[...]toate punctele de vedere, dar absolut toate punctele de vedere și toate ipotezele se verifică în mod egal, simultan, succesiv sau succesiv-simultan.” (Nu)

2. În cursul unei călătorii în România, în 1927, Ionescu a trăit ceea ce va numi „un miracol”. La un moment dat, câinii au încetat să mai latre și au început să cânte; casele, soarele, lumina, totul s-a schimbat. A avut sentimentul că se desprinde de atracția gravitațională și a trăit atunci o transfigurare a lumii, dimensiune ce va fi regăsită în *Regele moare*. De asemenea, în singurul roman ionescian, *Le Solitaire*, la sfârșit, personajul are o viziune extraordinară; întins pe pat, fixează cu privirea dulapul din camera sa care, deodată, devine templu, iar ultimele cuvinte ale personajului sunt: „Ceva din acea lumină care m-a inundat a rămas. Am luat asta ca pe un semn”. În teatrul și în scrierile sale, Ionescu se află în căutarea unei „lumini sigure dincolo de tenebre”, după cum mărturisește în *Antidotes*.

Criticii literari au scris, în general, mai puțin despre partea a doua a creației ionesciene, cea în care căutarea transcendenței, a



luminii în speță, și nostalgia acelei unice trăiri de la 18 ani se concretizează în discuții metafizice despre moarte, sau în zborul ascendent al unor personaje. Pe undeva, este explicabilă această atitudine, deoarece Ionescu s-a înscris în conștiința literară a vremii ca un revoluționar fondator al teatrului absurdului, al anti-teatrului, or, o „recădere” în zona coerenței discursive și a psihologiei personajelor, a unor intrigi aproape clasice ar fi descumpănit. Interesant e că însăși această distincție între „prima” și „a doua” parte a creației ionesciene este artificială, dramaturgul preșărându-și toate textele (chiar și *Lección*, sau *Scaunele*, de exemplu) cu simboluri ale verticalității (un far, o coloană, o scară, un

copac etc.), cu pasaje onirice și scufundări în subconștient. Dar această rezervă a criticii exprimă tocmai acel gen de neputință pe care autorul a încercat mereu s-o depășească – sigur că e greu să împaci o viziune devastatoare despre un limbaj dezartat și o lume robotizată, decalată cu o perspectivă eshatologică și o căutare a luminii. Ionescu a fost mereu sfâșiat între plăcerea de a trăi și nevoia de a-și calma neliniștea în fața morții, ceea ce se poate datora influenței psihanalizei jungiene și dualismului său pulsional: opoziția și unitatea instinctului vieții și al dorinței de moarte. În *Journal en miettes*, Ionescu notează: „De fapt, vreau în aceeași măsură să fiu și să mor”. Sunt cele două modalități ale sale de a fi în lume. În același timp.

3. A vorbi despre întâietatea operei românești a lui Ionescu asupra celei în limba franceză (sau invers), despre inegalitatea de pondere, dimensiuni și valoare dintre ele mi se pare cu totul irrelevant, ba chiar meschin și „balcanic”, dacă se poate spune așa, ținând mai degrabă de zona subculturală a lui „ba al meu e mai frumos” și a „caprei vecinului”. Ionescu a lăsat peste 1200 de pagini în limba română, deși a publicat aici, înainte de plecarea în Franța, doar un volum de poezii, *Elegii pentru ființe mici* (1931) și unul de critică literară (*Nu*, 1934), publicistica sa din anii '30

fiind adunată în volum (*Război cu toată lumea*) abia în 1992. Dar tot aici – lucru esențial – a scris și publicat prima versiune a faimoasei piese *Cântăreața cheală*, sub titlul *Englezește fără profesor* (1943). Deci se poate afirma fără teama de a greși prea mult că în Eugen Ionescu germina Eugène Ionescu, în spațiul extraordinar de efervescent al avangardelor românești, pe fondul cărora radiau în continuare spirite precum Caragiale sau Urmuz. De asemenea, o bună parte din perspectiva filosofică, sau chiar științifică a lui Ionescu asupra lumii (așa cum arătam și mai sus) se datorează întâlnirii capitale cu gândirea lui Ștefan Lupascu (devenit el Stéphane Lupasco), vizionar și precursor al multor evoluții și descoperiri contemporane, care a marcat definitiv concepțiile și creația ionesciană. E limpede, prin urmare, că fondul românesc al epocii a impregnat stofa brută, dar de o mare calitate, a tânărului și rebelului Ionescu. Nu e mai puțin adevărat, însă, că abia o limbă de cultură, precum franceza, și o integrare în acest formidabil maelström creator și mobilizator de forțe artistice novatoare care a fost (și este încă, în bună măsură) Parisul ar fi putut să-i ofere scriitorului deschiderea și condițiile necesare pentru un impact major asupra literelor universale. Desigur, conjuncția fericită a unor factori familiari și de mediu favorabili a fost determinantă, dar până la urmă, toate aceste strădanii de a identifica și descifra oscilațiile identitare între două spații culturale atât de diferite pălesc în fața unicului element cu adevărat esențial – geniul personal.

■ MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

interesul literar al precedentului românesc este probabil și mai mare decât cel pur documentar sau istoric

1. Mai întâi ar trebui să ne lămurim privind semnificația acestei interpretări non-aristotelice a teatrului lui Ionescu. Este vorba de logica, fizica, metafizica sau poetica aristotelică? Privind logica, există studii temeinice despre influența logicii lui Ștefan Lupascu în opera autorului nostru. Să nu uităm că lui Ionescu îi plăcea să-și exprime prin personajele sale îndoielile privind orice explicație logică a lumii. Conceptele fizice sau metafizice aristotelice nu sunt, după părerea mea, prea relevante pentru studiul operei lui Ionescu. În schimb, poetica Stagiritului este tot pertinentă și astăzi, dar pentru orice fel de dramă, mai ales dacă ne limităm la un studiu mai degrabă teoretic. Din punctul de vedere al istoriei literare, clișeul teatrului absurdului se poate lesne spulbera printr-o revizuire a mediului literar în care operele ionesciene (măcar cele dintâi) au

apărut, adică cel al avangardelor. Doar necunoașterea franco-americană a istoriei literare universale poate explica „uitarea” bogăției experiențelor teatrului *nonsensual* în Europa întreagă în perioadă interbelică, care culminează cu *La Cantratrice chauve*. Se spune că fondul existențial al teatrului absurdului îl desparte de avangardele istorice, ceea ce poate fi adevărat în cazul lui Samuel Beckett, de pildă, dar nu pentru Ionescu. Cel puțin până la *Le Roi se meurt*, teatrul ionescian are mai mult de a face cu tradiția iconoclastă, carnavalescă și jucăușă a Avangardelor decât cu teatrul absurdului propriu-zis, dacă mai avem chef să folosim un concept atât de uzat...

2. Ionescu a devenit un om destul de religios mai ales la Paris. În opera sa românească este aproape absentă orice fel de transcendență și cu atât mai puțin cea confesională. Ionescu

detestă de fapt instrumentalizarea transcendenței de către mișcările românești de dreapta. Abia la Paris a descoperit grupul din jurul revistei *Esprit*. Pe urmă, la tura transcendentă, tot neconfesională, parcă a dobândit o anumită importanță în opera lui dramatică. Dar aceea, experiența de lumină trăită cu atâția ani în urmă mi se pare o reinterpretare a bătrânului Ionescu a unei amintiri pe care a primit-o cu ideile sale din vremea convorbirii cu Boninefoy. S-o considerăm relevantă este probabil o exagerare. Să nu-l folosim oricum pe Ionescu pentru un scop „transcendent” care, în România, este mereu răscolit politic, de la *Gândirea* încoace.

3. Ionescu este cunoscut astăzi în lume și se vorbește de el, chiar și în România, aproape exclusiv pentru opera lui în limba franceză. Este un fapt de recepție de necontestat. Oare este și

drept? Ca editor a două lucrări ionesciene românești, am fost întrebat care ar fi interesul acestei redescoperiri. Am răspuns că tot ce este scris de un geniu are măcar un interes istoric, pentru a explica geneza unei opere mai izbutite. Astfel, ansamblul constituit de *Sclipiri* și piesa *Englezește fără profesor* a fost rescris de el în franceză și în franceză a luat conturul definitiv *La Cantratrice chauve*. Se poate deci vorbi de întâietate istorică. Interesul literar al precedentului românesc este probabil și mai mare decât cel pur documentar sau istoric, dar critica românească este cea care trebuie să se pronunțe în această privință. Textele sunt la îndemână oricărei persoane interesate, fiind o ediție bilingvă spaniolă neupăzită. Dar pentru asta trebuie să se citească, în loc să se repete neîncetat locurile comune ale bibliografiei ionesciene!

Inegalitatea valorică între opera românească și franceză a lui Ionescu, cu avantajul pentru cea în română, este clară în ceea ce privește al doilea gen cultivat de Ionescu, luând în considerare numărul de texte respective. Este vorba de critică. Operele critice franceze, precum *Notes et entretiens*, au mare valoare documentară, dar limba lor este mai degrabă funcțională, așadar prelucrarea literară a textului pare să fie cam redusă, pe când operele românești de critică ale lui Ionescu, nu și mai ales *Viața grotescă a lui Victor Hugo*, sunt de pomenit printre textele sale cele mai îngrijite retoric și stilistic. Cea din urmă este chiar o capodoperă a genului biografiei și are originalitatea unei dimensiuni parodice prin care anunță chiar Postmodernismul, nerenuțând însă la o critică temeinică, și etică, modernă, a instituției literare, perfect valabilă și astăzi.

■ CONSTANTIN CUBLEȘAN

fenomenul Ionescu

S ecolul al XX-lea, prin explozia sa culturală, a produs o mare mișcare de oameni, de artiști, care au circulat cu dezinvoltură de pe un meridian geografic pe altul, dintr-o țară în alta, simțindu-se acasă (într-o nouă casă) într-o altă patrie și într-o altă limbă. Mă refer la scriitori. Literaturile lumii sunt pline de asemenea creatori care și-au redactat (nu tradus) operele direct în noua limbă, deci alta decât cea maternă, nu puține fiind cazurile în care aceștia au fost asimilați cu totul în cadrul spiritualității de adopțiune. Este și cazul – fericit – al lui Eugène Ionescu, scriitorul român stabilit la Paris, după cel de-al doilea război mondial, devenind mai apoi, datorită unei opere dramaturgice în totul novatoare, scriitorul francez Eugène Ionesco, pe care însăși Academia Franceză a ținut să și-l prenumere între membrii săi. Fără îndoială, avem de-a face, în acest caz, cu doi scriitori, atât de deosebiți prin domeniile lor de manifestare, totuși rămânând una și aceeași ființă. Așa încât a vedea în Eugène Ionescu un scriitor scindat, mi se pare o nedreptate, un abuz, la urma urmelor, de interpretare. Întrucât, scriitorul francez Eugène Ionesco nu poate fi înțeles pe deplin fără a-i cunoaște opera de tinerete, scriș în limba română de către *incomodul* Eugène Ionescu, cel care se impusese în literatura noastră în-

terbelică prin scrieri nonconformiste și adesea chiar impertinente („rând pe rând, a fost clasificat răutăcios, exigent peste măsură, gata oricând să despie firul de păr în patru și își amintesc chiar de un scriitor prețuit care-l socotea de-a dreptul «un Brutus literar»”, se spunea, de pildă, în șapoul interviului publicat în „Facla”, la 12 octombrie 1933), odată cu toți cei din generația tânără, ambițioasă în a schimba fața României literare, acțiune în bună parte izbutită. După câteva *balansări* între România și Franța, în anii copilăriei, ai adolescenței și tineretii, Eugène Ionescu decide, în cele din urmă, la maturitate, să rămână definitiv în perimetrul geografic și spiritual (nu mai puțin) al acesteia din urmă. Dar, la data aceea, era deja un scriitor român, cu o operă cunoscută (recunoscută sau contestată, dar vie), numele lui circulând, cu bună găzduire, ca polemist, pamfletar, critic literar și artistic, într-un mare număr de reviste și publicații culturale, de la „Epoca” la „Fapta”, de la „România literară” la „Facla” și așa mai departe (începuse să scrie și să publice încă din 1927, în „Revista literară” a Liceului „Sf. Sava” din București, continuând apoi să susțină foiletonul critic în „Floarea de foc”, „Excelsior”, „Viața literară”, „Axa”, „Azi”, „Discobolul” și a., până în 1946 când trimitea deja *Scrisori din*

Paris revistei „Viața românească”), o activitate deloc neglijată, cu atât mai mult cu cât scriitorul avea o voce cu totul personală, ușor de recunoscut, penetrantă. Fronda pe care o afișa, în relație cu scriitorii mai vârstnici, chiar cu întreaga literatură română de la acea dată („Cred că proasta calitate a literaturii românești este vinovată și de lipsa de tradiție a noastră și a literaturii actuale”; – afirma el într-un articol din „România literară”, la 5 noiembrie 1932 – „o tradiție nu se cere, nu se fabrică, nu se improvizează; lipsa ei este, sigur, deplorabilă, dar nimeni nu poate fi condamnat. Lipsa de tradiție sau existența tradiției nu este o problemă de bună sau rea credință”; sau, altădată: „Fiindcă generația noastră nu are un geniu, are să se rateze întocmai ca generația care a crezut în genialitatea lui Argehei și a degingolat odată cu el. Fiindcă nu avem un geniu, adică un centru spre care să se așeze aceste forțe spirituale, toate eforturile noastre se disipează, decad” – „Facla”, 12 octombrie 1933) se regăsește altfel exprimată în opera sa de mai târziu, scrisă în Franța. E o frondă ce vizează de-acum marea literatură a lumii. Între cele două ipostaze ale scriitorului, nu există o ruptură, ci doar o exprimare diferită, însă în ființialitatea ei se distinge, de necontestat, o continuitate evolutivă.

Receptarea scriitorului francez Eugène Ionesco se face, de regulă, fără cunoașterea scriitorului Eugène Ionescu (Volumul *Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco*, editat la Heidelberg în 1989 este doar o tentativă de cunoaștere, binevenită, nici vorbă, dar, cred, încă insuficientă), iar încercările, strădaniile de a prezenta această operă în Franța se fac de către critici/exegeți români, foarte docti, de altfel, și bine orientați, nu încape îndoială, dar cu puțin credit în ambianța franceză, totuși, tocmai pentru că aparțin orizontului nostru literar și sunt suspecți de pledoarie *pro domo*, de exaltare encomiastică pe marginea unei creații, oricum am lua-o, mult sub nivelul celei pe care a împlinit-o în limba franceză – mă refer la capodoperele dramaturgice ionesciene. Adevărul e că literatura noastră nu are nici pe departe anvergura celei franceze, deși în perioada interbelică marile noastre creații rezonau la un unison ideatic, cu cele din Franța sau de aiurea, fiind aliniate, fără complexe, la circuitul valoric universal. Așa încât, faptul că în 1935, de pildă, în România se vorbea de *fenomenul Ionescu* (v. „Facla” din 25 august, p. 2) nu ar trebui să fie de neglijat pentru critica franceză, e adevărat, dacă ar fi în cunoștință de cauză. Or, noi facem prea puțin pentru ca acest segment lite-

rar ionescian, din România, să fie cunoscut așa cum trebuie, în Franța, și nu numai, căci Eugène Ionesco face parte din patrimoniul literar universal. Nu spun că ar trebui să-i traducem publicistica literară. Cu particularitățile ei specifice de comentariu polemic din anii interbelici românești (în bloc nu ar interesa pe nimeni, dar unele intervenții teoretice, de atitudine și de poziție critică, pot fi și azi de tot interesul, mai ales că nu sunt puține discuțiile privind scriitorii francezi), dar nimeni nu ne împiedică (decât voința noastră) să căutăm a câștiga în favoarea literaturii române exegeți francezi (și nu numai) care să cerceze și să se exprime asupra acestui *fenomen* de creație, major, care este Eugène Ionesco. Literatura română nu poate să nu și-l asume pe Eugène Ionescu, pentru opera sa în limba română. Și trebuie să fie de la sine înțeles că în aceasta se află rădăcinile a ceea ce a urmat, a ceea ce este opera de excepție a scriitorului francez Eugène Ionesco. Pentru a-l putea înțelege, însă, deplin pe acest scriitor important al veacului al XX-lea, trebuie să i se cunoască întregul parcurs creator. Altfel, nimeni nu va înțelege de ce dramaturgul însuși se referă la Caragiale și la Urmuz cu un respect oarecum *filial*. Acest fapt nu scade cu nimic din aura ce-l înconjoară. Ba dimpotrivă.

■ PETRIȘOR MILITARU

Eugène Ionesco, povestitorul



C artea *Povești 1,2,3,4* este rezultatul unei colaborări remarcabile între celebrul dramaturg Eugène Ionesco și Etienne Delessert, renumit ilustrator de carte ale cărui cărți sunt traduse în peste cinci-sprezece limbi și care au fost vândute în milioane de exemplare. De asemenea, pictorul și graficianul de origine elvețiană care a ilustrat peste optzeci de cărți până în prezent a lucrat și pentru publicații importante ca „The Atlantic Monthly”, „Le Monde” sau „The New York Times”. Pentru mai mult de treizeci de ani acest artist autodidact a transpus ideile, pasiunile și fanteziile sale și ale celorlalți în limbajul vizual al cârților, revistelor, posterelor, deseneelor animate, picturii și sculpturii. Ca părinte, Etienne Delessert și-a crescut ambii copii în atmosfera creațiilor și tărâmurilor imaginare, alăturând familiarul cu fantasticul pentru a cunoaște mai bine această lume și pentru a crea noi lumi fantastice.

În 1967, la New York, editorii Harlin Quist François Ruy-Vidal

i-au cerut lui Etienne Delessert să propună două nume de scriitori cu care ar putea colabora la o nouă carte. Bravând, după cum el însuși mărturisește, Delessert a propus două nume: Samuel Beckett și Eugène Ionesco. La scurt timp, dramaturgul de origine română a acceptat să îi trimită cele patru povești din volumul de față recent apărut în România la editura Arthur, un imprint al Grupului Editorial Art, în traducerea lui Vlad Russo. Cartea însăși este un joc: în realitate Eugène Ionesco îi spune povești fiicei sale Marie-France, în carte tatăl îi spune povești fiicei sale Josette. Alături de ei mai apar în poveste mama și menajera Jacqueline.

Povestea 1 pentru copiii sub trei ani (1968) este fără prîntese și fără zâne, este o poveste despre nume și despre a da nume. Personajul principal este Josette, o „fetiță mare” de „treizeci și trei de luni” care încearcă să își trezească părinții ce zăbovesc în pat după ce, cu o noapte înainte, au mers la culcare foarte târziu. În această primă poveste tatăl îi spune despre familia micuței Jacqueline, ai cărei membri se numesc fiecare în parte Jacqueline, repetând un procedeu folosit deja de Smith din *Cântăreața cheală*. Dintr-o perspectivă psihanalitică s-ar putea spune că această parte a poveștii este și un antidot la uimirea și neplăcerea provocată în copilărie de faptul că există și

alți copii care poartă același nume cu al nostru sau la starea de inconfort, ce intervine la vârsta adultă, când descoperim că numele nostru este asociat cu atât de multe persoane, care sunt atât de diferite între ele și care, în anumite cazuri, nu au absolut nimic în comun cu noi. Sau poate este numai o ironie la adresa lipsei de imaginație pe care o are un individ sau la adresa comportamentului mecanic, imitativ. În Franța, povestea va fi publicată de editura Gallimard Jeunesse.

Povestea 2 pentru copiii sub trei ani (1969) este cea în care tatăl ei o învață pe Josette, „adevăratul înțeles al cuvintelor”. Din nou Josette bate într-o dimineață la ușa părinților ei, dar de această dată nu au mai venit târziu noaptea trecută și sunt deja treji. De fapt, mama ei plecase de acasă cu „umbrela ei roz”, cu „rochia ei cu flori”, cu „ciorapii ei cu flori” etc. Tatăl lui Josette este în birou și poartă o discuție în contradicție. Întrebat de micuța Josette dacă vorbește la telefon, el răspunde că telefonul se cheamă brânză, tavanul se cheamă podea, peretele se cheamă ușă, brațele se cheamă picioare, ochii se cheamă degete și degetele se cheamă ochi. „Am zece ochi ca să merg, am două degete ca să privesc”, spune Josette ca să ne arate că a înțeles. Iar la finalul acestei povești-lecții despre sens tatăl îi spune fiicei sale că „imagi-

nile nu sunt imagini, imaginile sunt imagini”, replică ce pare desprinsă din sfera logicii non-aristotelică a lui Stéphane Lupasco cu care Eugène Ionesco era familiarizat.

Povestea 3 pentru copiii peste trei ani (1971) are schimbată limita de vârstă a cititorului căruia i se adresează. Micuța Josette, ca în fiecare dimineață, se duce să își trezească părinții. Mama s-a trezit, dar tatăl vrea să mai doarmă. Josette îl roagă să-i spună o poveste cu „Josette și cu tăticul”, o poveste în care ei vor face o călătorie cu avionul fără să se ridice din pat. Pentru prima dată micuța Josette devine personaj-povestitor îmbogățind semnificațiile textului prin folosirea povestirii în ramă. Desigur că rolul de co-povestitor al lui Josette ne sugerează că ea are o minte mult mai matură decât în primele două povești. De asemenea, povestea cuprinde două avertismente ce ar putea avea semnificații subterane: unul adresat măcelarului („Dacă măcelarul mai omoară viței, o să îl omor pe măcelar...”, spune tatăl lui Josette) și celălalt apare repetitiv și se adresează micuței Josette care trebuie să aibă grijă să nu cadă din avion și să se rănească.

Povestea 4 este, pentru copiii de orice vârstă. În această dimineață mama micuței Josette este plecată la țară să o vadă pe mama ei, după cum află Josette de la tatăl său care este în baie și,



pentru a putea să se bărbiearească, îi spune fetiței lui că nu este acolo. Așa că Josette îl caută în toată casa conform indicațiilor tatălui ei. După ce l-a căutat peste tot, tatăl ei iese din baie bărbierit, mama ei se întoarce acasă și deodată micuța Josette se trezește. Pe tot parcursul poveștii, tatăl o pune pe Josette să îl caute acolo unde nu este. Povestea este un vis, în care fiica își caută mama și mama, la rândul ei, își caută propria mamă. Povestitorul se folosește de tehnica *punerii în abis* nu numai la nivel tematic, ci și la nivel intertextual, nelipsind trimiterele la propriile piese – *Scaunele*, *Amedeu sau scapi de el cu greu* sau *Rinocerii*.

Poveștile lui Ionesco descriu o lume de cele mai multe ori inversată, care îl cucerește pe cititor, indiferent de vârstă, prin modul în care dialogurile sunt construite, discuțiile dintre tată și fiică fiind o îmbinare originală de aparentă naivitate și absurd, ludic și ironic, cotidian și fantastic, banal și imprevizibil.



■ GABRIEL COȘOVEANU

omul cu însușiri

1. Admirator de Caragiale și Urmuz, înarmat, la orice oră, cu un *nu* abraziv, Ionescu compune teroare textuală grefată pe psihism involutiv. Ceea ce, pe culoar liric, anunțase un Eminescu („Ah!, organele-s sfărâmate și maestrul e nebun”) și împlinise un Bacovia („Și răd în hî, în ha”), se petrece pe această rută dramatică, de la inocentul mecanism repetitiv burghez la abisalitatea criminală a oricărui comportament frust, nefasonat îndeajuns de social. Ionesco are și n-are legătură cu proiectele Stagiritului, în sensul că pe cât este de atent la copile după natură impuse de poetica antică, pe atât de pornit e să disloce orice posibilitate de concatenare logică, aici lucrurile asemănându-se cu programul asocierilor imposibile imaginate de Lautréamont. Ca meditație despre condiția umană, teatrul său are pulsația viului, fie și unul împuținat sau în curs de reificare; ca

act de instaurare ontologică, atunci suntem tentați să vorbim despre celebrarea cu anticipație a Apocalipsei: și în ultimele lor zile, oamenii vor continua să fie propulsați, chiar inconștient, de AND-ul lor de tip *zoon politikon*, și vor verbaliza, dar la modul ionescian, adică moartea îi va fi găsit și confiscat mai de mult, murind vorbind sau invers. Invocarea lui Aristotel în context îmi pare, oricum, învecinată, euristic și ca productivitate speculativă narativă, cu ipoteze lecturii periculoase, cu potențial asasin, lansată de Eco în *Numele trandafirului*.

2. La Ionesco, evident, „cruzimii” franceze îi răspunde un lirism difuz timpuriu, care n-a încetat să se manifeste, în fapt, nicodată. Cea mai absurdă, dacă putem spune așa, bucată scurtă a lui Caragiale, *Cum se înțelege fărânișul*, se scaldă în poezia ideii de blând sfârșit de scenă, act, piesă și omenire, prin imposibilitatea scabroasă – pentru a nu-i spune obscenă – a comunicării. Cred că experiența convocată în discuție a fost, totuși, abordată, între alții, măcar oblic, de Ion Var-

tic și de Dan C. Mihăilescu, dar, oricum, s-ar cuveni să (între)vedem luminozitatea ionesciană, câtă este, prin prisma unei însemnări din *Jurnal în fărâme*: „Există vârsta de aur: e vârsta copilăriei, a neștiinței; de îndată ce știm că vom muri, copilăria s-a terminat. Cum am spus, ea s-a sfârșit pentru mine foarte devreme. Așadar, la șapte ani, gata, suntem adulți”. În raport cu *neștiința*, a fost scrisă atrocea *Lecție*. Lui Bonnefoy îi povestește o experiență legată de aburcarea pe poavășul numit „Potaia”, din vârful căruia se zărea clopotnița bisericii. În dangătul clopotelor, trăiește ceea ce Eliade ar numi o hierofanie. Toate imaginile sunt din speța paradisiacului, și termenul Arcadie îți vine primul în minte. Dar acest aspect e recurent în cadrul generației. E de meditat de ce „Potaia” se înrușește, sigur că în transcendent, cu mai celebra Coasta Boacii.

3. Întrebarea ridică un gălăgios semn de exclamație pentru că trimite la ipoteza, demnă de un basm postmodern, asupra anulării unui punct de inflexiune dintr-o existență. Când Ionesco a devenit Ionesco, s-a produs o metanoia,

cum s-a întâmplat, fără schimbarea – de altminteri, nesemnificativă în ordinea cogniției – și cu Cioran sau Eliade. Pur și simplu, semnătura „românească” e una, iar amprenta expatriatului e și tot altceva, asta neînsemnând neapărat o asimetrie axiologică, ci denotând un clivaj existențial. Teama de totalitarism s-a activat când și-a privit țara *de-afară*, ca zonă a indescifrabilului uman. Înăuntru era în război cu *toată lumea*, deși era faimos, sau tocmai de aceea, în afară de frontieră, rămas generalizat, și-a adăncit tranșeele prin focalizarea pe *demoralizare*, adevărul rău din țara natală. *Uci-gaș fără simbrie* s-ar cere menționată în context. Dar, din unghiul, la fel de grav, al asamblării unor punți între opere, gustul public și receptare, inclusiv cea instituționalizată, defazajul/inegalitatea ține tot de managementul defectuos al valorilor naționale, omologate, unele, doar prin prealabila recunoaștere străină. Să fim sobri, ca observatorii de rinoceri: un Ionesco rămas în România ar fi fost de înălțat, la un moment dat, pe la Canal sau la Periprava, având, în cel mai bun caz, soarta unui Noica.

Cel din urmă, filosof veritabil, ne-a lăsat și niște triste și derutante mărturii despre oportunitatea „trezirii” prin detenție, care mi-au amintit întotdeauna de „logica” pieselor lui Ionesco. Îmi vine greu să nu-l citez pe Ion Vartic, care abordează versiunea non-triumfalistă a marelui slătinean, care poate fi mare doar prin „difuzarea” lui concertată. Criticul pomeneste de „felul precar în care se reflectă piesa *Englezește fără profesor* în conștiința publicului românesc”. Și continuă: „Această piesetă prefățează în absolut întreaga istorie europeană a teatrului absurdului. E, aici, o mare şansă a teatrului românesc, care își aduce, astfel, o prioritate reală. De aceea, putem și noi să exclamăm satisfăcuți, asemeni unui personaj din *Victimele datoriei*: «!l! avem pe Ionescu, și Ionescu ne ajunge!». Ne ajunge însă într-atât, încât cădem, ca de obicei, în apatie, neglijență și lipsă de imaginație, în ciuda faptului că facem atât caz de patriotismul nostru ardent”. Concluzia, comprimată la eșantion, e previzibilă și spune multe despre inegalitatea însușirilor legatarilor: „Așa că, dacă *La Cantatrice chauve* se află de [...] decenii în manualele și antologiile școlare franceze privitoare la literatura secolului XX, *Englezește fără profesor* n-are astăzi nici un capitol în manualele de literatură română (fie ele chiar alternative”.

■ LUIZA MITU

și asta, și cealaltă sau, mai curând, nici asta, nici cealaltă

Fără niciun fel de rezerve putem lua în calcul o interpretare non-aristotelică a teatrului lui Eugène Ionesco, având în vedere că printre cărțile care l-au marcat puternic se află și *Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie* a filosofului Stéphane Lupasco, pe care dramaturgul l-a cunoscut îndeaproape. Rolul major pe care Stéphane Lupasco, alături de Jacob Böhm și Sfântul Ioan al Crucii l-au avut în formarea spirituală a lui Eugène Ionesco a fost pe larg dezbătut de Marguerite Jean-Blain în recenta sa carte: *Eugène Ionesco – mystique ou mal-croyant?*. De altfel, o analiză coerentă a modului în care noua logică propusă de Lupasco are aplicabilitate în ceea ce Ionesco construiește în teatru este cea a lui Wylie Sypher în capitolul *Tropism and Anti-Logic* din *Loss of the self* care afirmă că Ionesco duce teatrul său dincolo de zona de rezistență a propriilor noastre reprezentări despre lume, reușind să surprindă în ceea ce el numește anti-teatru chiar *nesustenabilul*.

În *Noi, particula și lumea* Basarab Nicolescu afirmă că: „într-o lume de interconexiuni reducibile, a face o experiență sau a da o interpretare rezultatelor experimentale înseamnă inevitabilă decupare a realului, care afectează realul însuși. Entitatea reală își poate dezvălui astfel aspectele contradictorii de neînțeles, chiar absurde, din punctul de vedere al unei logici întemeiate pe postulatul „sau asta, sau cealaltă”. Aceste aspecte contradictorii încetează să mai fie absurde într-o logică întemeiată pe postulatul și asta, și cealaltă sau, mai curând, nici asta, nici cealaltă.

Dacă megem pe gândirea că „teatrul este un teren privilegiat de a studia mecanismele intime ale lui «da» sau «nu»”, atunci pot afirma fără nicio rețineră că teatrul lui Ionesco este întemeiat pe postulatul „și asta, și cealaltă” sau, „nici asta, nici cealaltă”, ceea ce înseamnă „introducerea contradicției, o contradicție ireductibilă în structura, funcțiile și operațiile înseși ale logicii”. Din această perspectivă mai este oare teatrul lui Ionesco un teatru al absurdului?

Absurdul ar apărea în cazul în care existența s-ar întemeia pe o logică a excluderii de tipul „sau asta, sau cealaltă”, care ar însemna blocarea Subiectului într-un singur nivel de realitate. Dar *fără* una din cele trei fațete (nivel de percepție, nivel de realitate, terț inclus), realitatea nu mai este reală, ci o fantasmagorie distructivă¹, deci absurdă.

Nu voi încerca să fac o analiză globală a teatrului lui Eugène Ionesco folosind o grilă transdisciplinară tocmai pentru că fiecare piesă a lui Eugène Ionesco presupune mai întâi de toate o analiză individuală. De aceea, pentru a nu emite ipoteze false am avut în vedere piesa *Uci-gaș fără simbrie*, în care Eugène Ionesco încearcă o anulare a principiului identității și non-contradicției prin construirea unei logici fictive care coincide cu starea T (cea a terțului inclus) a logicii lupasciene.

Întrebarea de la care am pornit și prin care îmi explic modul de funcționare al gândirii ionesciene este: În ce fel o structură ficțională poate să declanșeze trecerea de la un nivel de realitate la alt nivel de realitate? O structură literară reprezentativă în acest sens este „radioasa Cetate în ce-

tate”. Personajul principal al piesei, Béranger ne dă câteva indicii de localizare a acestei cetăți: „Vedeți, mi s-a zis, dar n-am crezut sau mai degrabă nu mi s-a zis, dar eu știam. Știam că există în orașul nostru întunecos, în mijlocul cartierelor îndoliate, pline de praf și noroi, știam că există acest cartier luminos, arondisment de prima clasă, cu străzi însoțite și bulevarde scăldate în lumină... această radioasă Cetate în cetate...” (s.n.)

Să fi avut Eugène Ionesco revelația unui univers lăuntric pe care îl găsim descris în opera lui Jacob Böhm și apoi teoretizat de Stéphane Lupasco ca starea terțului inclus? Foarte posibil.

În experiențele lor de lumină, Eugène Ionesco și Jacob Böhm experimentează ceea ce personajul Béranger numește „al cincilea punct cardinal” sau „a treia înălțime” sau ceea ce Lupasco numește starea T. O dată descoperit acest punct piesa devine o memorare a ceea ce-nu-s-a-manifestat încă, o potențializare a fenomenului „cetatea radioasă”:

Béranger: „...Amintirea pe care o păstrezi nu mai e decât amintirea unei amintiri, ca un gând care m-a părăsit, ca o poveste spusă de un altui; imagine palidă pe care nu o mai pot reduce la viață.” Prins între conștiință și inconștiință, între lumea exterioară și lumea interioară, Béranger găsește un punct de echilibru în universul său lăuntric. Lumina pe care o descoperă Béranger umele universului cu un fel de „energie aeriană”: „Nu rămâne nici un spațiu gol, totul era un amestec de plentitudine și imponderabilitate, un echilibru desăvârșit... un cântec triumfal izbucnea din adâncul ființei mele: existam, sim-

team că exist dintotdeauna și că nu voi muri niciodată... totul era imaculat, pur, regăsit, simteam o uimire de nedescris și, în același timp, totul mi se părea foarte cunoscut.”² Numai trăind contradicția pe care o conștientizează: „Mă simteam acolo la porțile universului... vi se pare o contradicție, nu-i așa?”³, Béranger poate găsi starea de echilibru. Cel care strică ordinea acestei lumi este Asasinul pe care eu îl văd ca fiind întru chiparea cotidianului. Căderea în cotidian nu este altceva decât „slăbirea unei intensități a atenției, a unei puteri a privirii; pierderea facultății de a te minuna; uitarea, scleroza obișnuinței; cotidianul este o pătură cenușie sub care lumea ascunde neprihănirea lumii; este, într-adevăr păcatul originar: poți cunoaște, dar nu mai recunoști nimic, nu te mai recunoști.”⁴

Cetatea radioasă este postulatul pe care Ionesco își construiește teatrul: terțul tainic inclus între Bine și Rău, Frumos și Urât, Adevăr și Fals.

După cum afirmă personajul Ionesco în „Improvizatie la Alma”, „...teatrul este proiectarea pe scenă a universului lăuntric: în ce mă privește, îmi rezerv dreptul de a extrage această materie teatrală din visele mele, din angoasele mele, din dorințele mele ascunse, din contradicțiile mele lăuntrice. Cum nu sunt singur pe lume, cum fiecare dintre noi, în adâncul ființei, e în același timp toți ceilalți, visele mele, dorințele mele, angoasele mele, obsesiile mele nu sunt doar ale mele; ele fac parte dintr-o moștenire veche, care reprezintă patrimoniul întregii umanități. Asta îi unește pe oameni, dincolo de obsesiile

exterioare, asta constituie profunda noastră comunitate, limba universală. Din aceste dorinți ascunse, din aceste vise, din aceste antagonisme secrete izvorăsc toate acțiunile noastre și realitatea istorică...”⁵

Tot ceea ce ne rămâne, până la momentul când întrebările pe care le ridică teatrul lui Eugène Ionesco își vor găsi un răspuns cât mai aproape de adevăr, este să ne întrebăm, asemenea lui Béranger: „Ce zici? E clar, e logic, aici te-am prins. În cazul ăsta ești jalnic, un prostăneț, un nenorocit. Din punct de vedere logic ești de răsul lumii!”⁶ Dar din punct de vedere transdisciplinar nu reprezintă „decăț” o modalitate non-aristotelică de refacere a unității dintre eu și lume, dintre subiect și obiect, o întuire a contradicțiilor care pot fi trăite numai trecând printr-o zonă de non-rezistență, proiectată aici sub forma unei piese de teatru.

¹ Nicolescu, Basarab, *Ce este realitatea? Eseu în jurul gândirii lui Stéphane Lupasco*, traducere din limba franceză de Simona Modreanu, Editura Junimea, Iași, 2009, p. 149;

² Idem, p. 109;

³ Ionesco, Eugène, *Teatru V, Uci-gaș fără simbrie*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 2002 p. 224;

⁴ Idem, p. 87;

⁵ Idem, p. 87;

⁶ Ibidem, p. 207;

⁷ Ionesco, Eugène, *Teatru V, Improvizatie la Alma*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 2002, p. 62;

⁸ Ionesco, Eugène, *Teatru V, Uci-gaș fără simbrie*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 2002, p. 193;

epidemii noi

ești cumva
vertical. linia corpului tău e
orizontul.

roșu. ai rezerve de tristețe în
palme.
romanțele tale
cresc blocuri.
ceva trebuie făcut.
oricum va fi un bloc nou/ nouț.

oamenii poartă isuși albaștri
în stomac.

ANA-MARIA LUPAȘCU

Premiul al III-lea la Concursul Național
de Poezie „Traian Demetrescu”,
a XXXII-a ediție

poeme

și urme de var învechit.
tot acolo cresc amintiri
despuiate.

va fi un timp
când nu vei mai putea
să mă eviți.

pastel on/ off

îmi plac toamnele tinere. variații
tremurâ flamânde.

în parcuri toți se întreabă. ce
ascuți/ ce vrei să privești.
nimeni nu te întreabă
ce vezi.

ești un virus. când stai zece ore
în fața calculatorului.

doi e pentru tine număr impar
(eu și cu eu nu mai fac doi de
mult).

nu ești nici pe departe pregătit
și îți repeti
ca pe o numărătoare sacră.
goldberg clavier/ goldberg
clavier.

cozi în păr

chitarele cântă. secunde bat
violent. privitorii adună
bărți rătăcite în gând.

zeițe ard în acorduri.
căldura crește în liniile frunților.
în zambete își fac iarăși cuib
nebumii.

nu știu. nu vreau să știu.
măinile se caută. azi
mai mult decât ieri.

mai mult decât mâine. mai mult
decât nimic
n-am. pe brațe se poartă urme
de toamnă

doamnă. ți-au căzut evantaiile
și ochii înnebunesc
ușor.

orașul de sus

negustori de mobilă veche.
tramvaie.
omenia se întinde
peste fețe noduroase.

degete răsfirate
în aer.

tot acolo vieți subterane.

azi am ajuns la marele punct.
pun lacăte peste betoanele tale
și plec.

pas de doi

nostalgie. e casa proaspăt
văruită. albul dărmă liniștea.
copiii plâng mai des.

prin orașul meu
trece bella. femeia cu câinii.
ea trece cu spatele.

din iulie
numără morții vechi și pe cei
noi.

schimba zilnic pălării/ vinde
lucruri ieftine.

joi mi-a spus că începe un gol
deschis. că sunt omagiu
pânzelor
albe.

rutina de bronz

acum umblu printre voi
cu adevărurile. sau mai bine le
îngrop în grădină/ în parcuri
sau
le vopsesc.

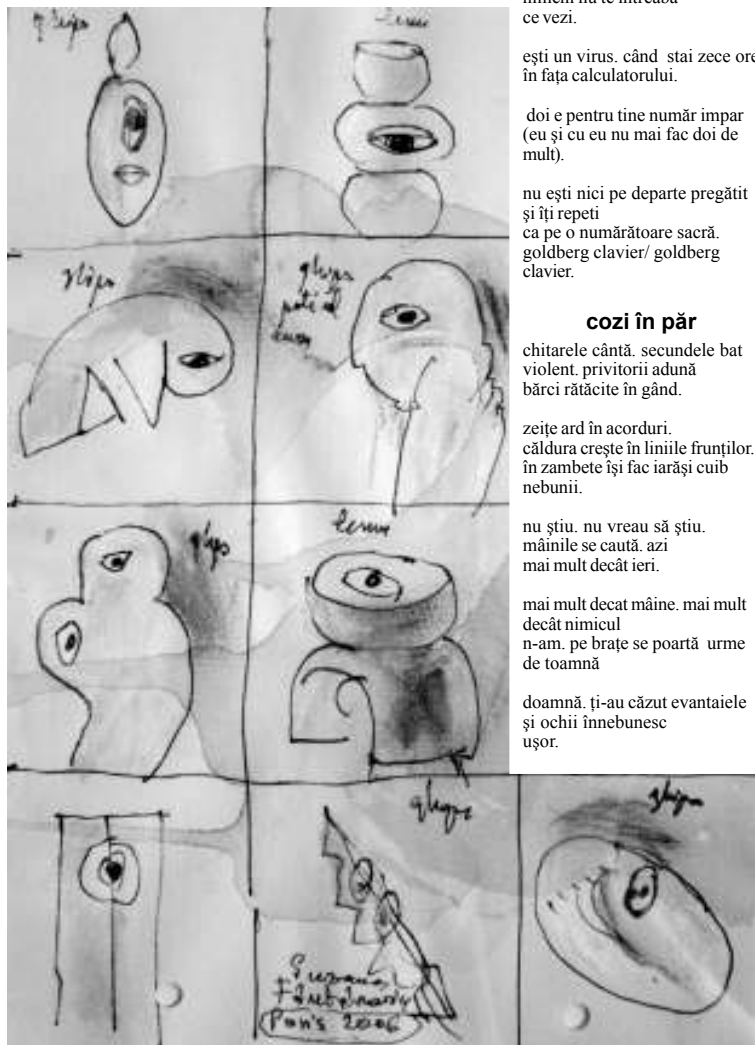
zâmbetele anonimilor sunt un
costum cald.
de ceva vreme
nu mai putem trăi fără ei.

mergem/ mâncăm/ iubim și
uităm/deschidem ferestrele.

deschidem radioul dimineții în
șir.
ne intră prea multă lume în casă.

în felul acesta
nu-mi permit amânări.

Suzana Fântânariu



oceanul întors pe dos

CRONICA

revista de cultură

Numărul din 2 februarie/ 2011
al revistei „Cronica” îl are ca in-
vitat la rubrica „tertium non da-
tum” pe filosoful Bruno Pinchard:
„Cultura umană este în serviciul
posibilităților deschise de limbi-
le vorbite de oameni. Nicio limbă
nu poate să se reducă la gramati-
ca sa și să rămână prizonieră într-
un sistem de semnificații închis.
Profunzimea istorică și analogi-
că a limbilor multiplică la infinit
rețeaua de semnificații implicată
de fiecare enunț. Limba produce
astfel un esoterism natural și
spontan pe care preoții, poeții,

magii au pus totdeauna stăpâni-
re pentru a încerca să accedă la
o lume nevăzută”. Semnalăm, de
asemenea, „Paginile de jurnal
Stelar” ale Ștefaniei Hănescu.

Luceafărul

de dimineață

Citim în numărul dublu (11-12/
2011) al săptămânalului bucureș-
tean inflammatul articol semnat de
istoricul literar Mircea Popa care,
stupefiat și indignat la culme, își
îndreaptă săgețile polemice în
toate direcțiile (revista noastră,
Elena Părvu, autoarea unei recen-
zii la volumul *Romanul italian în
România*, și, ținta centrală, Ion
Istrate), ratând, de fapt, șansa de

a surprinde în flagrant „furtul li-
terar” al fostului său colaborator
de cercetări lexicografice.

APOSTROF

revista a unui scriitor

Numărul 2 / 2011 al revistei
Apostrof cuprinde un inspirat
«Estuar Ion Pop», străbătut de
fluviul melancolic al poeziei celui
sărbătorit («Mă îndepărtez de
tine, mare./ mă retrag încet către
continent./ ca un reflux de pământ
spre pământ»). Grupajul, expresie
a prețuirii, admirației, priete-
nietei și, lucru atât de rar la noi,
a recunoștinței față de personali-
tatea plurivalentă a profesorului,
poetului, criticului și istoricului
literar clujean, este semnat de

Ana Blandiana, Dan C. Mihăilescu,
Mircea Petean, Romulus Ru-
san și Constantin M. Popa.

Viața Românească

Viața Românească. Nr. 1-2/
2011. La Miscellanea, poetul
Marian Drăghici dedică un mic
text aniversar revistei „Ramuri”.
Desigur, ne-am alăturat și noi
gândurilor de bine față de con-
frații noștri cu care avem colabo-
rări extrem de benefice pentru
ambele părți. În loc să rămână în
stilistica pozitivă, Marian Dră-
ghici se lasă pe aripile entuzias-
mului față de temă și se îndepăr-
tează de adevăr. Netam-nesam,
este adusă în discuție și revista

„Mozaicul”. Sigur, suntem des-
chiși dialogului, ne asumăm me-
diul concurențial în care trebuie
să funcționăm, chiar îl găsim ne-
cesar (îi reamintim domnului Ma-
rian Drăghici că revista „Mozaic-
ul” este finanțată din fonduri
exclusiv private – nu mai expli-
căm ce înseamnă acest lucru).
Dincolo de aceste detalii... terre-
à-terre, delicate pentru sensibili-
tatea unui poet, îi atragem însă
atenția asupra faptului că revista
„Mozaicul” nu doar că nu are
apariție „marcat intermitentă”, ci
că are chiar apariție „marcat con-
secventă”. Desigur, în principiu,
este greu să urmărești viața pu-
blicistică extrem de dinamică din
România, dar un pic de relativi-
zare/ prudență/ verificare a infor-
mației ajută totdeauna.



■ ION BUZERA

antiutopia romanului

Adriana Babeți scrie critică și istorie literară (Bătăliile pierdute. Dimitrie Cantemir. Strategii de lectură, 1998, o teză de doctorat de nivel sorbonard și Arahne și pânza, 2002, între altele) ca un prozator postmodern (adică prin recursul la o febrilitate multistrategică injectată în spații solide epice, ancorate, la rândul lor, în teme majore și/sau autori incontestabili) și proză ca un critic experimentat, iar, mai de curând, scrie cu predilecție un fel de eseuri, mai scurte sau mai extinse, pe teme derivate din viață. Faptul că e fie și intermitent – ceea ce și-a dorit (adică prozatoare) se vede bine nu numai în „clasicul”, coautorialul roman postmodern *Femeia în roșu* (1990), pe care îl evocă în mai multe feluri și în mai multe rânduri, ci și într-un volum precum *Prozac. 101 pastile pentru bucurie* (Editura Polirom, 2009, 304 p.), alcătuit din texte scurte și pline de ghiduşenii inteligente, de observații de tot felul și de amănunte care mai de care mai revelatoare, de micronarațiuni, fie și în mai multe episoade, care captează întâlniri așteptate și neașteptate, inclusiv cu sinele însuși al autoarei. Fiind foarte atentă la toate aceste detalii, pe care și-a propus nu numai să nu le piardă din vedere, ci să le și „asalteze” din toate unghiurile pe care le are la dispoziție, deși – oricum – era cumva predispusă la asta, deținând știința inefabilă a captării lor, Adriana Babeți deucează secvențe ideatice, inventează în registre moderat patetice și dezvoltă elegant pe acele spații mici avute la dispoziție. E sprintenă la minte și în materie de lexic, bună naratoare, cu afecțiuni elegant-ricanante și extrem de implicată în ceea ce trăiește și transcrie. Performanța de a „încărca” în cele 3500 de semne ale rubricii (pe care o ironizează constant: *Secretul Adrianei*) din Suplimentul de cultură atât de multe emoții, trăiri, rezumate de cărți citite, rezumate de cărți la care lucrează, invitații la dialog cultural etc. nu e deloc la îndemâna oricui. Or fi ele textele minuscule, ca niște începuturi de promisiune epică – cele din partea a doua (*Secretul Adrianei*), suta și una de pastile enunțate din titlu, căci cele din partea I (*Maculator*) sunt ceva mai ample –, efectul cumulat tot de tipul bouble de neige rămâne.

La paginile 5-6 apare definiția „supratematică” a medicamentului de referință, acel prozac, incluzând și un joc eversi-derridean pe marginea „scrisului ca boală” sau „bolii ca scris”: „Dacă ar fi s-o iau la propriu, e un antidepressiv. Meritul lui de căpătâi ca medicament e că dă ghes serotonininei din creierul nostru. Adică e ceva bun de alintat surpările din suflet, mohoreala, tristețea leșiată. Așa ceva încerc să fac de pes-

te doi ani în «Secretul Adrianei», rubrica mea cu titlu de telenovelă din Suplimentul de cultură. Săptămână de săptămână mă străduiesc să descopăr acele lucruri mărunte care ne-ar putea bucura sau măcar însenina câteva minute.”. „Fiindcă am știut că prozacul, ca orice medicament, are și contraindicații sau da reacții adverse, nu l-am vârat pe gât nimănui.”; „Dar prozacul poate fi și un fel de ascunzătoare, un adăpost, scrin sau sertar, unde își găsește loc tot felul de bucăți literare mici, prozacele sau prozolarele, ca niște nasturi desperecheați, mosoare, resturi de panglici. Sau mai bine așa: prozacul e un soi de scriitor pe care, nu știu de ce, îl văd ca pe-un gonac ce hăituește proza”. Inutil să spun că, în bună descendență postmodernă, autocaracterizarea, interpretarea „la purtător” sunt printre cele mai bune hermeneutici ale cărții înseși. Prezența atâtor medicamente și terminologii medicale (intrucât prozacul e, ca să zicem așa, un simplu demaraj) le proiectează, realmente, ca pe niște amfetamine textuale. Adriana Babeți știe ce vrea, adică să se bucure sau, în orice caz, știe să simuleze foarte bine, de câteva ori e nevoită să recunoască simulacru, pe scurt, vrea să arate că medicamentul și-a făcut efectul. Ca dovadă, se și psihanalizează cel puțin acceptabil: „Scriu prea des, prea cu surle și trâmbițe, doar despre ce se întâmplă imediat lângă mine, deși aș putea să văd uneori, cu surdina pusă, și ce-i prin alte părți. De acord. Încerc să mă simt bine în lumea mea de bucurii mărunte, când știu că în jur colcăie multă nedreptate și suferință. Așa-i. N-am spirit critic viguros, demolator, deși uneori ar fi cazul să dau cu ceva sau cineva de pământ.” (p. 192). Sau se lasă psihanalizată: „O amicică psiholoagă zice că povestea asta [care e chiar demnă de a fi studiată, vezi întregul text *Sarsaneta rein-cărcată*], n. m., IB] trădează ceva probleme, dar nu neapărat grave.” (p. 181). Obsesia romanescă împăienjeneste cel mai mult textele, suprapunerile sunt neirritante, trecerile de la un „subiect” la altul frizează, uneori, spectaculosul.

Trăind în mijlocul atâtor feluri de scriitură, comentându-le și încercând să le înțeleagă originea, morfologia, finalitatea, nici nu se pune problema să nu se contamineze. Dar ce va scrie?, iată întrebarea decisivă pentru Adriana Babeți. Este clar că posibilitățile ei sunt multiple: prefețe, romane (fie și în colaborare!), antologii, micronarațiuni, eseuri, studii de istorie literară. Care va fi, totuși, specializarea, ca să nu zicem specialitatea ei? Ei bine, exotocul: da, „exotocul” cotidian, trecând prin „exotocul” Barthes (tradus împreună cu Delia Șepețean-Vasilu, în 1987, în plină Românie comunistă; în treacăt fie zis, prefața la acest volum poate ajuta foarte mult înțelegerea Prozac-ului; aș merge chiar mai departe și să spun că multe obsesii ale scriiturii și ale subiectului din acest din urmă volum sunt



fractalizate pe un model clar barthesian sau pe modelul barthesian avut în vedere de interpretarea autoarei) și prin exotocul dandyului (volumul *Dandysmul. O istorie*, 2004) și ajungând la exotismul extrem al amazoanelor, în curs de acclimatizare și el. Până și autohtonul Cantemir (sau măcar felul în care l-a interpretat, prin recursul la o „combinată alpină” metodologică) este exotizat. Ceea ce este ex-orbitant, invizibil pentru ceilalți, „intangibil”, îndepărtat e făcut cunoscut, cu speranța că vor descoperi și ei cândva acele spații mentale și/sau senzoriale, ajutându-i, de fapt, să le descopere.

Dar o temă și mai de adâncime, legată de Prozac și de tot ce scrie Adriana Babeți, poate fi aceea că este paradoxal exotocul tot ce ne e mai apropiat sau pe care îl credem foarte apropiat. Extraordinar de reușit mi se pare, bunăoară, portretul „dedus” din chiar opera/spusele autorului pe care i-l face lui Mihai Soară: „Ca reporter, ne dădea ghes, și mie, și lui Robert, o curiozitate foarte ome-nescă și cam impertinentă. (...) Întrebărilor noastre cam agitate el le-a răspuns mereu cu bunăvoință, cu un calm surăzător și oarecum abstras, de bronz. Și ce-am desprins, ca într-un fel de în-vățăturile lui M. S. către...? Întâi, că norocul stă în genă, într-o rădăcină sănătoasă. Apoi, că ar fi bine să descoperi gustul vieții și să nu-l pierzi niciodată. Adică (spicueșc din interviuri și citez): să-ți păstrezi intacte, ca în copilărie, interesul, curiozitatea vitală; să ai o anumită detașare, dar nu ca formă de dezinteres, ci ca distanță interioară; să înveți să calci în așa fel încât să nu te îngrozești în propria situație și în gloriore la fiecare pas, lăsându-te năpădit de acestea; să rămâi

deschis; să nu fii comod; să ai o disponibilitate, o deschidere fără obiectiv; să trăiești într-o iluzie fără termen, adică să ai speranță; să faci lucrurile fără încrâncenare; să nu-ți epuizezi energia; să percepi, oarecum cu coada ochiului, lumea extrem de frumoasă care curge alături de tine; să-ți păstrezi orizontul integrat; să ai disciplină; să nu te gândești doar la rezultatul unei acțiuni, ci să te bucuri de pașii făcuți; să-ți aminteați, la capătul unei zile, de toate lucrurile minunate care te-au înconjurat; să fii conștiințios; să ai o undă de melancolie în chiar toila jubilației; să primești tot parfumul și gustul lumii înconjurătoare; să nu-ți pierzi bucuria.” (pp. 126-127). Scrișul ar avea, în practica Adrianei Babeți, acest rol precis al „dez-exotizării”, al aducerii în prezență, al „înrupării” unor stări de spirit care, altfel, ar rămâne prea abstracte.

Temele vulnerabilității sau legate de vulnerabilitate sunt și ele expuse, tratate cu grijă, cu un fel de duiosie, iar nu ocultate. Rezultatul e o întrețesere la suprafață a unor amintiri, senzații, proiecții, cu amintirea clară a provenienței lor și depozitate în microromane, să le spunem așa, în stilul Costache Olăreanu: „În capul meu romanele astea sunt gata scrise, dar mai mult decât niște rezumate de 3500 de semne nu sunt în stare să aștern pe hârtie.” (p. 194). Alertețea se impune ca o formulă compensativă, ca o „punere în abis” continuă. Iată-cum tematizează, intertextuează plăpând, proiectează un filmuleț substitutiv, invidiază la greu și își mai și revine, totul în numai câteva rânduri: „Oh, zei, cât aș vrea să fiu ca tipa aia din Sex and the City, Carrie Bradshaw, când se cocoată ca o zvârlugă în vârful patului, îmbrăcată în ștrampi

negri și-un tricouaș, își ia laptopu-n brațe și scrie turbojet tot ce-i trece prin cap, iar noi vedem pe ecran cum curg cuvintele unul după altul. Atunci pot să spun că mă încearcă un fel de invidie. Dar stau puțin și îmi dau seama că frazele lui Carrie aia îs cam bănușe, dacă nu chiar niște chiciozități.” (p. 222). De fapt, întregul text *Ofrisonare* e un deliciu, o relatare pe jumătate serioasă, pe jumătate cu multe nuanțe de parodie și sarcasm, în legătură cu încercarea de implementare în viața personală a „programului Okinawa” în ziua de 13 februarie 2008, program referitor la longevitate, în condițiile în care „m-am ținut cum am putut de programul Okinawa, pe care încerc să-l urmez de peste zece ani.” (p. 220). Foițele autoarei nu sunt ușor de numărat, nici măcar cu ajutorul dezinteresat și masiv al acestei cărți.

Microeseistica admirabilă a Adrianei Babeți: o cursă frisonantă fără legătură aparentă cu literatura, dar și pormind din literatură sau dinspre literatură, uneori plasându-se, pe față, în urmărirea literaturii, cum bine spune în textul introductiv. Chiar dacă nu știm (și nici ea nu știe) dacă va ajunge vreodată să devină ceea și-a dorit (romancieră; cel puțin o dată, totuși, a ajuns), Adriana Babeți e mereu pe urmele obiectului atât de complex al dorinței ei. Acest infraromanesc, plăcerea textului, jubilația din te miri ce, superbe nișe eseistice, dificultățile articularii epice, recunoscute cu fair play, emotivitatea transferată subtil în cognitiv și invers, noncapitularea (vezi autodescriptiv-jubilatariu-împovă-rătoarea *Sarsaneta*, pp. 64-82), cel freatic al prieteniei – iată câteva trăsături distinctive ale acestei cărți. Dar mai găsim și amestec de rigoare și ludic, de efervescență și tatonare, de erudiție și diafanitate, care arată, între altele, că adevărata gândire critică (prezentă constant în arriere-plan-ul acestor exerciții) nu se supune niciunei taxonomii, nici măcar de proveniență proprie; căci urmărește să lege în alt plan și să genereze idei de alt tip decât cel de pornire. Încetul cu încetul se țese, în scrisul Adrianei Babeți, o vibrantă mitologie personală, ceva care depășește (și include) diarismul, dar care – de fapt – depășește și integrează mult mai multe, pormind de la tot ce a învățat și ajungând acolo unde nimeni nu poate să te învețe nimic. Eul e undeva în mijlocul „cosmotoc” al unei lumi care, pe cât e de în curs de dispariție, pe atât e de vie. Eul scriitoricesc este o „simplă” interfață a acestor lumi, care sunt, cum spuneam, una singură, dar fără el niciuna n-ar exista: nici posibilitățile proustian ale amintirii, nici fervearea prezentului.

Toată cartea e un splendid roman amănat, mereu visat, mereu utopizat, dar și contra-utopizat, care continuă să se scrie, intrucât rubrica din Suplimentul de cultură e la locul ei, în fiecare săptămână.



Nicolae Coande, *Femeia despre care scriu*, Editura Măiaștra, Târgu Jiu, 2010

Constructul editorial al cărții lui Nicolae Coande sugerează o lectură impregnată de anume intenționalitate auctorială. Autorul ne furnizează un volum coerent, atent asamblat stilistic, în care titlul, succesiunea poemelor (începând cu „Văduva suedeză a lui Kafka” și terminând cu „Hamlet”), conținutul plastic deservesc ideea de *volum tematic*, aceea a femeii-destin, femeia-vehicul de explorare a identității, poartă de acces în fertilitate și *thánatos*, ș.a.m.d. Din această primă perspectivă, îndestul de explicită, cartea este bine construită: găsim aici abilități stilistice ce probează meșteșugul unui profesionist.

Viraje abile, atunci când discursul amenință să se învecineze cu *locusurile* comune ale expresiei, „soluții plastice” (înțelegând prin asta un soi de finalități estetice autonome) originale, încărcate de forță, de concizie.

Chiar dacă regăsim (față de poemele sale anterioare) verbul declamativ și suflul liric entuziast, se face vizibilă o pregnantă evoluție în sensul resorbției detaliului și al esențializării.

Cu toate acestea se poate percepe, în resurturile întinse ale scriiturii, o neliniște legată de ceea ce ar putea reprezenta *ea dincolo* de „corectitudinea” alcătuirii și compoziției. O neliniște ca aceea pe care mi-a măturat-o un artist plastic ce expunea pe simezele Muzeului din Craiova și care îmi făcea confidența că formula de expresie, aparatul stilistic uzitat (și care constituia obiectul suc-

■ HORIA DULVAC

versuri de bărbat/ a doua lectură

cesului) reprezentau etape deja consumate. Un soi de balans în punctul diferențial al unui anume traiect al evoluției, din care nu știi pe care parte a versantului o vei apuca, sau ce resurse te vor alimenta.

Acest tip secund de lectură, care să răspundă propriilor solicitări interne ale textului (în detrimentul ofertei plastice deschise), l-am exersat pe cartea lui Nicolae Coande.

Înainte de toate, trebuie pomenite presiunea și exigențele precedentului (cele care pot deveni la un moment dat constrângeri stânjenitoare pentru orice creator). Inevitabil, acestea generează diverse grade ale așteptărilor publice. Nu voi avansa în aceste considerații de sociologie culturală: voi schița doar un scurt traect.

Nicolae Coande a debutat cu excelentul volum de poezie *În margine*, apărut la Editura Ramuri din Craiova (apariție pentru care a primit binemeritul Premiul al Uniunii Scriitorilor, cel care i-a marcat, se pare în mod benefic, întreaga evoluție). Au urmat *Fincier* (Editura Ramuri, în anul 1997), *Fundătura Homer* (Dacia, 2002), *Folfa* (Vinea, 2003) și *Vânt, tutun & alcool* (Brumar, 2008), ca să enumerăm numai cărțile de poezie.

Autorul și-a consumat energiile creatoare în direcții disparate, gazetărie și televiziune, editând mai multe cărți de publicistică și eseistică, toate aceste risipiri fiind în cele din urmă probe ale unei fecundități estetice probabil innăscute.

Aproape fiecare dintre editările sale au primit receptarea norocoasă a criticii (de altminteri destul de rigidă în favoarea sale) și au fost consacrate prin premii „adevărate”: Premiul Asociației Scriitorilor din Craiova pentru *Fincier*, din nou Premiul Uniunii

Scriitorilor pentru excelentul volum *Fundătura Homer*, Premiul Revistei *Mosaicul* ș.a.

La aceste recunoașteri au contribuit și efortul temperamental efervescent al poetului, capacitatea de coagulare a unor energii publice și perseverența asumării destinului literar (construit de cele mai multe ori cu senzația acută a evoluției totuși într-un mediu advers).

Așadar, avem de-a face cu un poet care dorește să se impună în literatură, care nu acceptă să fie ignorat. Dar și cu un creator sensibil, o prezență reverberând de spiritualitate adevărată, care reclamă nevoia de identificare a unor resurse estetice noi.

Volumul de față este construit pe aceste premise ce par că s-ar simți la un moment dat stânjenitoare sau împovăratore, ceea ce este sugerat de primul nivel al lecturii oferit prin construcția editorială. Acela al furnizării unui produs stilistic încadrabil cumva într-o evoluție (previzibilă și) convenabilă.

Dar el face față (iată o altă veste bună) și exigențelor subtile care merg dincolo de ceea ce pare a fi la prima vedere. Este vorba de rezistența la o lectură eliberată de eventuale clișee intelectuale, în care (re)găsim cu liniștită satisfacție un Nicolae Coande (re)jucător. (Acest „re” amintește obligația că seducția rămâne un efort de care nici un autor nu este scutit, oricât de dolidora-le-ar fi unora conturile consacrarilor și că fiecare carte ne este până la urmă debut).

Versuri construite organic, în acea paradoxală logică și arhitectură a esteticului, departe de anelozile locurilor comune, fac deliciozitatea (aparent libertine) propuse lecturii: „Mut am să-ți spun un cântecel cu stomacul/ Întors ca al vitei”; „rugăciunea stinsă a inimii nu-l poate opri/ nici

virtutea ce are darul prostesc de a seca viața”; „Și mă gândesc că îmi place din ce în ce mai mult/ să-mi fac de lucru pe lângă tărmuri distruse” („Un cântecel cu stomacul”).

Îndrăzneala colocvială se construiește într-un dublu registru, în care vizualitatea, efectul plastic, se întrețes cu formulări verbale sentențioase, înalte: Femeia este „frumoasă ca un pahar îngrijorat la colțul mesei” și „are două feluri de mers/ niciunul pentru mine” („Cărțița cu cheiță”). Chiar dacă uneori colocvialitatea dă impresia că este alimentată de disperări (cu accente aparent misogine) insurgent reclamate, ea reușește aproape întotdeauna să se impună ca notă de comunicare în acea subtilă și mereu proaspătă relație autor-cititor: „Rasă, tatuată și îngustă-n șolduri cum e literatura/ scrisă la parter și publicată cu un etaj mai sus/ luna mică foșnește pe cer/ jupele cu spițe/...am noroc să descopăr un gram de cianură sub podea” („Cărțița cu cheiță”).

Poeticitatea crescută organic, firescul afirmării acelei „ordini” paradoxale a esteticului, noutatea expresiei (să nu pierdem din vedere că ceea ce se cheamă „originalitate poetică” se susține prin capacitatea de a depăși granițele mereu în mișcare ale expresiei plastice și de a evada, vorba lui Rorty, din „vechiul vocabular care ne-a plictisit”), constituie, din perspectiva propusă, *punctele forte* și de viitor ale acestui poet: „Te am în palmă. Un vers bărbat/ cu haina tăiată în dreptul inimii: doi caraghioși/ iubeau aceeași încrețitură – viața.” („Vin scump”). „Dimineața piersicul din birou cântă/ am panoramă de teatru la stradă/ iau aminte cum poate o doamnă să-și piardă/ osișorul în ploaie/.../ m-am jucat ca un copil cu suflățul pe-aici/ și-mi pare cumva rău că nu sunt



o piersică/ să aibă genunchii ei clari unde să cadă” („Rutină”).

În această „vacuitate” și „muțenie a lucrurilor”, cuvintele „vin în ajutor” fără premedități stânjenitoare, iar lumea se subordonează firesc unei logici poetice care „adună” laolaltă sensuri și semnificații: „Ascultă-mă, în cea din urmă clipă când sângele va picura/ într-un șirag care îți va aminti de zilele când alergai/ după o fetiță cu măgele roșii/ pentru un sărut nevinovat dat prin batista cu animaluțe/ fericite-n stutul lor din cer – nu te speria/.../ sângele te va salva/.../ vor veni în ajutor cuvinte cum soseau în copilărie când/ rănit erai de muștenia lucrurilor din jur/.../ pentru ca tu să știi – cineva adună tot ce pierzi în fiecare zi” („Batista”).

Capacitatea de convingere, seducția aceasta plastică funcționează așadar mai eficient în lumea „lucrurilor mici”, eliberate de ostentație, vocația lor semnificativă eliberându-se ca efect și în măsura împlinirii practic complete a dezinhibării: „tot aurl din lume nu face o ceapă degerată dacă vrei/ să scapi/ bănuțul mic al bursei nu e cota la bursa de acolo” („Șlepu cu suflăte”).

În aceste *locusuri* aparent marginale în raport cu tema centrală în jurul căreia este construit volumul, îl regăsim pe poetul Nicolae Coande nu doar confirmând, ci explorând ceea ce promite a fi un benefic spațiu de acțiune a expresiei pentru viitor.

Dan Cristian Iordache, *Abel și eu*, Timișoara, Brumar, 2010

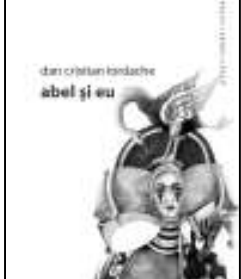
În poezie totul este atât de raționalitate, încât seamănă cel mai mult cu realitatea. Acesta este și cazul eului din poemele lui Dan Cristian Iordache, care își creează, dintr-un univers mult prea vast și atât de plin de înțelesuri încât riscă să devină neînțeles, o mică lume a micilor idei, un microcosmos în care se regăsește, pe care îl înțelege. Asistăm, deci, la un amalgam de „lumi la îndemână” create pentru refugiu eului.

Titlul ales pentru volum este, așa cum observă Vasile Andru pe coperta patru, ambivalent. Dualitatea caracterizează întregul ciclu de poeme întrucât unele sprijină ipoteza că eu = Cain, o ipoteză orientată spre în jos, înspre starea de păcat, cât mai aproape de cel original, iar unele texte pun semnul egalității între Abel și eul poetic, acestea fiind compuse pe o tonalitate de sacrificiu al sine-lui și, în principiu opuse, imagis-

tic, celor dintâi, deci orientarea spre pur, celest și cât mai aproape de sfințenia originară. Întâlnim chiar poeme în care aceste două ipoteze se întâlnesc, dar nu se împletesc, sunt diferențiate clar, dar există împreună fără conflicte.

Volumul are o construcție evolutivă, ca un „bildungsvolum”, poemele sunt așezate într-o ordine ce nu pare aleatoare și care ajută trecerea de la prima poezie, una a dimineții, autoreflexivă, a trezirii, a conștientizării sinelui, deci etapa lui Abel, spre ultima, o poezie nocturnă în care deja eul e mai aproape de identitatea lui Cain. Pas important este poezia *lucruri groaznice*, unde asistăm la sumbrirea peisajului, la o intuiție a degradării: „mi-a prins capul la piept/ cu amândouă brațele să-l sugrum/ nu altceva/ m-a pupat în colțul frunții „calar tata pe el/ cum nu mai ești tu mic/ să te arunc în sus” zice pe moment/

viața cu sad ending



m-am bucurat [...] dar când am ajuns la mine/ m-am gândit oare ce lucruri groaznice mai vin/ o dată cu vârsta/ dacă a izbucnit tata în felul acela”. De aici începe imposibilitatea de a merge în sus în plan spiritual.

Actul sexual, văzut ca ceva sfânt, relacionat, în mare parte, cu perechea primordială, este, în acest caz, un bun indicator al degradării spre păcat. Dacă în poezia *martie* („ea plânge la sfâr-

șitul primului act/ cu părul răvășit ca o deltă/ primăvara e îngropată în curte/ nu poate fi prea departe) există speranța regăsirii unui început fecund, deci există o implicare afectivă, în *poem legănat* („pleoape/ căzute în război/ destramă o liniște ce nu vrea să vină/ lipsesc/ și umbra mea tace ca un nud auriu/ iarna e anotimpul acela/ mai ești și tu/ cu o piersică în mână din care plângi/ molicineea nopții/ în timp ce aduni săgețile/ trase în noaptea starea contemplativă a eului anunță o renunțare la fecunditate, poate chiar o imposibilitate a procreării. Totul este sters în ultimă fază, unde asistăm la indiferență, la aleatoriu eului în ceea ce privește scopul principal al omului, ca în *drama* (la un moment dat/ al vieții vei purcede/ la dansul nupțial/ la aruncarea cu banul/ în care mai mult/ nu are niciun rost.”).

Există de-a lungul textelor o înclinație anti-hollywoodiană. În încercarea eului de a se eschiva de la „alunecarea în malaxor”, în existența fără scop, așa cum este văzută majoritatea lumii, acesta devine un profet fără public, neauzit, dar care anunță o apocalipsă a trăirii. Imaginile din poemul *mingea la fileu* se succed cu repeziune lăsând senzația de film de acțiune, dar finalul este plat, ca și cum nu ar conta că eul tocmai salvase câteva vieți.

Scufundarea în identitatea lui Cain vine odată cu ultimul poem, *dețasat și negru*, în care întâlnim imposibilitatea de înălțare a eului. Căderea este acceptată drept ceva natural, iar revenirea la viață este văzută ca o dezumanizare: „în final/ cuibărindu-mi craniul în pernă/ m-am întrebat/ tumefiat dar dețasat și negru/ pe dedesubt/ dacă voi găsi vreodată un lanț/ solid/ care să mă tragă în sus/ și să mă rămână totuși ceva carne/ în inima mea”. Drama lasă tot timpul urme mai adânci.

■ Marius Neacșu

despre Germania. realități și reprezentări

Lucian Boia, *Tragedia Germaniei 1914-1945*, Humanitas, București, 2010, 143 pp.

Îmi aduc aminte cum, răsfoind vechile cărți de Povestiri istorice, trecerea de la Războiul de Independență la Primul Război Mondial mi se părea un salt spectaculos de la arhaicele fesuri și turbane la moderna cască metalică. Purtătorii lor, turcii și germanii, au fost, în imaginarul istoric autohton, pentru perioade diferite, principalii inamici ai românilor. Prin urmare, pe seama lor s-au pus toate relele imaginabile. Dacă, în primul caz, a fost vorba de un inamic identitar pentru noi, dar marginal pentru occidentali, în cel de al doilea, avem de a face, strict istoric vorbind, cu „inamicul prin excelență” al tuturor europenilor, indiferent de regimul în care au trăit, în deceniile de după cel de Al Doilea Război Mondial. Aceasta este imaginea cultivată de istoriografia europeană de toate orientările. În Est, în ultimii 20 de ani, discursul „anti-german” apare estompat pentru că, după prăbușirea comunismului, privirile încruntate s-au îndreptat către ruși. În Vest, chiar dacă au survenit nuanțări și limitări, lucrurile au rămas, în esență, la fel.

După ce, în „Germanofiliu”..., a spulberat iluzia ostilității cvasi-unanime a românilor față de Germania, în timpul Primului Război, Lucian Boia și-a lărgit sfera de reflecție, punând în discuție problema vinovăției Germaniei pen-

tru cele întâmplate în Al Doilea Război și, mai ales, cauzele istorice, reale și imaginare, ale acestei vinovății. Teza este simplă, anume că „derapajul nazist nu poate fi imputat vreunei «predispoziții» germane, ci se prezintă ca rezultat al unei tragice înlăturiri de evenimente”. Trebuie precizat că „predispoziția” nu este decât o rămășiță, în literatura recentă, a mai vechii teze a „inevitabilității nazismului”.

Din punct de vedere strict factual, cartea – „un eseu, cu punct de plecare în lucrări și interpretări recente” – nu aduce nimic nou și nici nu neagă nimic din ceea ce trece în general drept adevărat. Elementul de noutate îl reprezintă indicarea unor noi modalități de ordonare a materialului și a unor noi chei de interpretare. Judecățile de valoare și nu cele de fapt sunt puse sub semnul întrebării, cu scopul de a arăta că discursul dominant vreme de decenii nu este singurul posibil și nici măcar cel mai apropiat de realitate.

Vina Germaniei nu este pusă la îndoială nici o clipă. Exclusivitatea și dimensiunile ei sunt considerate însă, pe bună dreptate, cel puțin discutabile. Întrucât a avut „destinul nefericit [...] de a se instala – durabil – în rolul, real sau presupus, al agresorului” (p. 76) și al învinsului, Germania a trebuit să accepte să i se pună în spate întreaga vină, exonerându-i de părțile lor pe învingători și, într-un fel, chiar pe învinșii marginali. În plus, i-a fost refuzată categoric, nu doar oficial, ci și

pur „sentimental”, calitatea de victimă, deși, măcar prin pierderile umane suferite, a fost și asta. Istoriografia a identificat, dar mai ales a imaginat explicații pentru situația presupusă și dorită. Simplificând, se poate spune că a fost afirmată o filiație directă între imperiul wilhelmian/bismarkian – cu toate caracteristicile sale negative – și regimul nazist.

Lărgind, pur și simplu, câmpul vizual asupra ansamblului țărilor vestice, Lucian Boia arată că nu se poate vorbi de o excepție germană în ceea ce privește naționalismul, rasismul, expansionismul etc. Nu a existat nimic radical diferit față de celelalte puteri, nimic care să plaseze automat Germania în postura de detonator al războiului.

„Se poate spune că războiul a fost rezultatul unei nemărginite prostii colective” (p. 76), a unor decizii nepotrivite luate de către fiecare dintre conducătorii principalilor state implicate în război. În această optică, Germania apare, evident, mult mai puțin vinovată, dar viitorul ei este oricum stabilit. Din acest moment a urmat „o înlăturire de evenimente, conducând inexorabil la un deznodământ nefericit” (p. 135): războiul pierdut la final, republica detestată de proprii cetățeni, criza economică, regimul nazist etc. Realitățile acestei perioade nu pot fi negate, cu precizarea că manifestările „erau aproape impuse” (p. 77), nu doar – și chiar nu în primul rând – de factorii obiectivi, cât de „reprezentările” asupra lor.

Personal, vreau să atrag atenția asupra unui aspect, în mod special: preluarea puterii de către nazisti. Una dintre marile „prostii” vehiculate astăzi sună cam așa: „să nu uităm că până și Hitler a ajuns la putere pe cale democratică”. Nu prea contează unde vor să ajungă cei care spun asta, cert e că democrația ar trebui să iasă șifonată. Nu e chiar așa și Lucian Boia explică de ce: (1) maximul obținut de NSDAP a fost de 37,4 în iulie 1932 și a scăzut la 33,1 în noiembrie, apreciindu-se că ar fi coborât în continuare, pe fondul ieșirii din criză și că, dacă nu ar fi preluat puterea în ianuarie 1933, nu ar mai fi preluat-o niciodată; (2) NSDAP nu ar fi ajuns la guvernare fără alianța cu dreapta conservatoare, care, în condiții democratice normale, ar fi putut să îi determine căderea, prin retragerea din alianță – trebuie adăugat și rolul important al bătrânului președinte Hindenburg, care numai atârșat de republică nu era; (3) în martie 1933, „în condiții de intimidare, chiar de teroare” (p. 109), NSDAP a obținut numai 43,9%; (4) propaganda electorală nazistă s-a folosit prea puțin de valorile sale centrale (rasismul, antisemitismul), preferând să afișeze un populism non-ideologic, de unde concluzia că votul pentru NSDAP a fost doar unul „al disperării și al speranței” (p. 110). Tot ce știm este deci că „votul universal și largile libertăți politice”, pe fond de criză, într-un regim politic instabil, au ajutat – dar

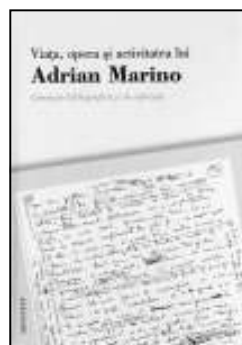
nu mai mult – un partid extremist să câștige o treime din voturi. E greu să conchidem că Hitler „a ajuns la putere pe cale democratică” și, cu atât mai puțin, să emittem pe această bază judecăți de valoare despre democrație în sine.

A fost să fie Germania, dar în locul ei puteau fi multe alte țări. Istoriile lor ar fi fost, probabil, interpretate într-un mod similar. Dacă, de exemplu ar fi fost Franța, ceea ce mutatis mutandis, nu ar fi fost deloc imposibil în contextul Primului Război, cu siguranță că, pentru ilustrarea tradiției sale militariste, expansioniste etc. s-ar fi coborât, fără rețineri, până la Napoleon I și poate chiar mai jos.

■ Mihai Ghiulescu



Înapoi la opera lui Adrian Marino



Viața, opera și activitatea lui Adrian Marino. Cercetare bibliografică și de referință, coordonator Florina Ilis, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2010

Adrian Marino este fără îndoială una dintre personalitățile cele mai importante ale criticii postbelice românești, dar și europene, și, cu toate acestea, studiile sale au trecut pe plan secund, eclipsate de apariția memoriilor, destul de incomode pentru unii, și de discretăle jurnaliste din 2010 care scot la înaintare nu portretul criticului, ci al omului cu preferințele, slăbiciunile și interesele sale, în fond firești. O contribuție semnificativă pentru receptare echilibrată a experiențelor biografice ale intelectualului clujean este monografia Adrian Marino. Vârstele devenirii de Simona-Maria

Pop care abordează selectiv ipoteze inedite ale vieții criticului, în urma consultării arhivei personale a lui Marino și a dosarelor C.N.S.A.S.

Dacă o exegează dedicată în-deosebi opere critice mai are, însă, de așteptat, nu același lucru îl putem spune și despre biobibliografia Adrian Marino, o etapă substanțială în realizarea unui astfel de cercetări. Meritul de a aduna în volum aparițiile editoriale și publicistice și referințele bibliografice despre studii îi revine Florinei Ilis, coordonatoarea lucrării, colaboratorilor săi, Ana Maria Căpăneanu, Rodica Frențiu, Ionuț Costea, Angela Marcu, precum și prof. univ. dr. Doru Radosav, directorului Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga” din Cluj. Viața, opera și activitatea lui Adrian Marino. Cercetare bibliografică și de referință este structurată în două părți, dintre care prima cuprinde studii și articole apărute între 1939-2005, iar a doua, referințe despre viața și activitatea lui Marino, și este organizată după criterii cronologice, de separare a opere în volume și în perioade, după formă (monografii, colocvii, seminare etc.) și limbă de apariție. Interesant este că la ordonarea materialului și-a adus contribuția însuși Adrian Marino (coordonatoarea este menționată, de altfel, în memorii), astfel încât în unele capitole informațiile sunt dispuse la sugestiile sale, cum se întâmplă cu aranjarea tematică a activității

publicistice în funcție de marile direcții de gândire ale criticului, nu după criterii de clasificare tradițională. Astfel, s-ar părea că și asupra acestui studiu patronează genul riguros, metodic și original al ideocriticului care impune un soi de control postum al modalității de receptare a operei sale.

Cercetarea conține referințe apărute până la decesul criticului, cele după martie 2005 urmând să fie adunate într-un supliment bibliografic. Cartea se deschide cu un studiu consistent semnat de Florina Ilis care, pe baza datelor furnizate de jurnale și memorii, reconstituie în linii mari biografia criticului de la debutul din 1939 în Jurnalul literar cu un articol despre Sanielevici, contactul cu G. Călinescu și respingerea consecventă a discipolatului călinescienesc, la închisoare, deportare, reabilitare. În cadrul preocupărilor intelectuale din perioada regimului comunist și după '89, tratate pe domeniile de activitate ale criticului, nu sunt neglijate nici importanța scrierilor lui Marino, concepțiile critice și ideologice, modul de receptare a studiilor sale de către critica contemporană. Câteva dintre aceste mențiuni ale Florinei Ilis merită amintite în acest spațiu restrâns al cronicii literare.

Despre *Introducere în critica literară* coordonatoarea subliniază, pe lângă intenția polemică a autorului la adresa diletanțismului criticilor epocii, raportarea echilibrată la noile metode ale criticii occidentale. Deloc dispus la

o adoptare entuziastă, dar facilă a structuralismului (pe care, de altfel, autorul *Introducerii* îl acuză că exclude din abordarea unui text literar tocmai principiul judecății de valoare, pentru care milita subtil critică în timpul dezghețului comunist), Marino preia de la acesta conceptul de structură și îl asimilează tradiției culturii ideologice românești și străine. Prin urmare, opera literară capătă o structură tripartită și devine un sistem deschis, cu semnificații multiple revelate de contextul istoric.

În ce privește *Dicționarul de idei literare*, Florina Ilis trece în revistă câteva opinii apreciative ale criticii la apariția studiului și menționează chiar de masa rotundă organizată de revista „Tribuna” (nr. 15, 1973) din Cluj, care ne fac să ne întrebăm asupra justetei observațiilor lui Marino din jurnale și memorii referitoare la receptarea lipsită de profunzime a semnificației Dicționarului. Să fie la mijloc, într-adevăr, o interpretare neglijentă a intențiilor studiului criticului interesat de lucrări de sinteză pentru a scoate cultura română din provincialism (cum sustine în jurnale și memorii) sau un gest de negare a meritelor adversarilor care îi abordează studiile, dintr-un exces de victimizare tipică orgoliului criticului cu conștiința propriei genialități? Oricum, ar fi interesantă lectura în paralel a scrierilor cu caracter confesiv și referințele critice despre Dicționar. Totodată, coordonatoarea nu exclude

posibilitatea reconstituirii volumelor următoare ale *Dicționarului* prin inserarea articolelor pe tema lecturii, limbajului, a conceptului de modern, a spiritului critic, deja publicate în „Cronica” sau „Jasăul literar”.

Publicarea jurnalele de călătorie ale lui Marino (Ole! España, Carnete europene, Prezențe românești și realități europene) în perioada comunistă, când se practica asiduu opțiunea pentru varianta de sertar, sporește considerabil importanța acestor scrieri devenite un act de sfidare la adresa constrângerilor regimului, prin dezvoltarea unui limbaj secund mai puțin lizibil pentru cenzură. Autenticitatea acestor opere diaristice constă în dezvăluirea de către critic a unor notații extraordinar de sincere urmate, din prudență, de revenirea conștientă la „menirea” sa de intelectual. Este ceea ce coordonatoarea numea, în sensul definit de Philippe Lejeune în *Pactul autobiografic* „schimbare de stil, de la jurnalul intim înspre riguroasa proză autobiografică (...) și survine atunci când o anumită cenzură interioară se manifestă, sancționând dorința de confesiune a autorului”.

Pe scurt, *Viața, opera și activitatea lui Adrian Marino*. Cercetare bibliografică și de referință este o carte care nu trebuie să lipsească din biblioteca pasionaților de opera criticului și a viitorilor exegeți.

■ Maria Dinu

filosofia lui Mihai Uță

Mihai Uță, *Dialectica existenței*, Craiova, Aius, 2010

Așa cum ne-a obișnuit, Adrian Michiduță ne oferă, în cadrul colecției Biblioteca de filosofie românească a Editurii Aius, restituiri și ale scrierilor mai puțin cunoscute – și mai greu de aflat – ale gânditorilor și comentarii ce provoacă reflecția noastră mai departe. Cu filosoful Mihai Uță, întreprinderea editorului a căpătat o nouă valență: aceea de a descoperi nume noi și cercetări inedite ce nu fac decât să relev bogăția de idei a spațiului teoretic românesc. Ele reprezintă, desigur, un motiv temeinic de mândrie și ne ajută să înțelegem mai bine ceea ce autorul discută aici a formulat drept „dialectica existenței”.

Recuperarea lui Mihai Uță (1902-1964) a început în 2010 cu *Originile filosofiei pozitive*, o prezentare a pozitivismului după ce cele două lucrări de doctorat (conducător Edmond Goblot), publicate în 1928 la Félix Alcan, Paris, *La théorie du savoir dans la philosophie d'Auguste Comte* și *Les lois des trois états dans la philosophie d'Auguste Comte*, dovediseră o capacitate deosebită de analiză și apreciere până a cumulărilor din gândirea modernă. Iar faptul că *Originile filosofiei pozitive* a fost scris în anii 1945-1946 arată afinitatea sa continuă cu raționalismul, înscriindu-se în direcția robustă a filosofiei românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, alături de C. Rădulescu-Motru, Ion Petrovici, Mircea Florin, P.P. Negulescu, Nicolae Bagdasar, D.D. Roșca.

Volumul *Dialectica existenței* cuprinde articole și studii ale lui Mihai Uță, scrise între anii 1930 și 1939. Și studiul introductiv și notele și bibliografia, datorate lui

Adrian Michiduță, ne ajută să așezăm mai bine în epocă și curentele de gândire și textele. Simpla lor înșiruire ne permite să înțelegem intenția programului de cercetare al lui Mihai Uță: *Noțiunea de substanță în filosofia greacă, Revelația pitagoreică, Dialectica existenței, Despre valoarea metafizicii carteziene, Viitorul raționalismului, Filosofia lui Émile Meyerson, Filosofia religiei, Metapsihologia freudiană, Psihanaliza visurilor, Afirmarea și negația*, plus patru poposiri în istoria filosofiei universale (*Mose Maimonide, Pozitivismul francez, Edmond Goblot, După vizita filosofului Brunschvicg la Iași*).

În toate acestea se pleacă mereu de la istoria filosofiei, dar nu pentru a rămâne la istoriografie, ci pentru a urca la analiza conceptelor. Istoria filosofiei ne permite cunoașterea tradiției, pentru a vedea cum au gândit oamenii și pentru a nu redescoperi lucruri deja știute. Cunoașterea tradiției este, implicit dar imediat, primul pas spre teoria cunoașterii și, astfel sau în același timp, spre ontologie. Dar, dincolo de acest continuum între istoria gândirii și domeniile concrete ale gândirii, istoria filosofiei ne face să gândim noi înșine în mod original, cu alte cuvinte să avem un loc în șirul istoric. Istoria filosofiei ne pune în fața întrebării: merită să scriem și noi despre, iată, dialectica existenței etc.? Răspunsul de principiu este afirmativ dintr-un motiv foarte profund: cel în care – dacă, desigur, cercetarea filosofică este onestă – re-interpretarea problemelor ridicate de textele filosofice deschide noi spații de scoatere-din-starea-de-ascundere (Heidegger) a naturii lucrurilor. Aceste spații

sunt construite de rațiune: rezultatul ei, știința (în sensul și de cunoaștere), nu e o sumă de adevăruri, „ci numai un sistem de idei și fapte concepute sub condiția necesității” (p. 125).

Ideea urmărită de Mihai Uță de-a lungul întregului său excurs istoric a fost că filosofia – în înțelesul de metafizică, interesată de principiile prime ale existenței – a evoluat de la căutarea sub-stratului fizic al corpurilor la conceperea unei realități suprasensibile, abstracte și ideale. O asemenea realitate dă specificul proiecțiilor omenști și a permis și judecarea în termeni de simboluri abstracte între care mintea țese coerența logică. Ca urmare, filosofia a permis conștiința planurilor diferite ale existenței (ceea ce înseamnă cunoașterea relațiilor și problemelor dintre aceste planuri), adică separarea dintre lumea ideilor – în care există filosofia și se tot confundă – și, pe de altă parte, ontic. Doar atunci când ideile li se conferă o existență *quale* în plan ontic – așa cum au postulat pitagoreicii – și doar atunci când din aceste idei se deduce onticul, și nu numai alte idei, avem de a face cu ceea ce se numește (și a fost asumat astfel de exemplu de către Hegel) idealism. Altfel, avem splendidele argumentații filosofice în care rațiunea umană, „mergând adesea împotriva simțurilor, poate să conceapă limpede și consistent” (p. 115) toate temeiurile ale înțeleșurilor existenței. În aceste argumentații, s-au dezvoltat concepte care au fost și sunt stringente: pluralism, mobilism, permanență, unicitate, imobilism, dezvoltare, necesitate, spontaneitate.

Există extrem de multe idei în studiile lui Mihai Uță: ele pornesc din dialogul autorului cu mari

nume din filosofia germană și franceză și îi permit critici și depășiri. Vezi de exemplu *Afirmarea și negația, Metapsihologia freudiană, Psihanaliza visurilor*.

Dar, pentru a încheia această recenzie, ideea subliniată până acum – valoarea filosofiei, obiectivele ei – trebuie integrată cu aplicarea sociologică a conceptelor filosofice, așa cum apare aceasta în Viitorul raționalismului. Studiul scris în 1935 este intenționat militant: într-o vreme de criză a conștiinței europene, când *mainstream*-ul tindea tot mai mult să fie iraționalismul, a-l provoca prin demonstrații istorice și prin hermeneutici fără putință de a fi tăgăduite era un act de curaj.

Un loc prioritar unde s-a vădit raționalismul a fost viața politică. Mihai Uță a explicat condițiile istorice în care teoriile – la dreptul natural, a Luminilor – au fost vectorii spirituali ai marilor transformări politice din secolele XVII-XVIII. Ideile filosofice au devenit ideologii (politice) și s-au obiectivat în instituțiile politice. De aceea, democrația „purcede din raționalism” (p. 130). Iar acest raționalism nu este un simplu și rece

model deductiv și prescriptiv imperativ, ci permite avansul omului în sensul „organizării statului pe temelii morale” (*ibidem*).

Ce înseamnă iraționalism? Cultul instinctului, în locul celui al rațiunii. Dar instinctul trimite la ființa biologică, deci nu la ceea ce este esențial omului. Or numai conștiința este aceea care poate stăpâni nu numai contradicția dintre materie și spirit ci și aceea între ființa individuală și particulară a omului și cosmos. Dacă sensul existenței este dat de conștiință, atunci destinul omenirii este dat de integrarea în cosmos prin conștiință.

De aceea, a vorbi despre ad-versitatea de principiu dintre arhetipurile culturii occidentale și a celei orientale – primul fiind cel al exteriorizării conștiinței în lume, în timp ce al doilea este cel al focalizării pe trăirile interioare – și despre consecințele absolute negative ale științei și tehnicii (cum a făcut Tagore, menționat de Mihai Uță, dar cum poate fi amintit și Heidegger), înseamnă a ignora istoria reală a interdependenței dintre material și spiritual în construcția omului. Căci viața spirituală bogată este generată de acțiunea, frământările, aspirațiile oamenilor în lume: în afara acestei interferențe, conștiința omului se păienjenește, devine rudimentară, în fond animalică. Numai în mijlocul lumii ni se dezvoltă trăirile și capacitatea de a le valoriza *more humano*. De aceea, integrarea omului în cosmos – o idee extrem de interesantă în 1935 – are loc prin participarea lui cu ceea ce îi este specific, conștiința. Numai prin conștiință se poate măsura omului cu universul.

Aceste idei ale lui Mihai Uță sunt pasionate, dar în nici un caz naive. Ele au fost, dar mai sunt încă, necesare în înțelegerea ideologiei ale vremii.

■ Ana Bazac



lingvistica. Ro

Rodica Zafiu, *Diversitate stilistică în română actuală*, București, Editura Universității din București, 2001.

Recitind

Pentru cititorii de presă culturală, numele autoarei este legat de revista România literară, în paginile căreia a „dezvăluit” și a „limpezit” Păcatele limbii. Prin varietatea palierele de dezvoltare a rubricii, publicistul dezvăluie în fiecare număr preocupările cercetătorului, un cercetător care își concepe textul cu acritie și eleganță, fiind mobilizat de pasiunea pentru toate nivelurile limbii. Alăturând unor articole din revista amintită alte scrieri apărute după '89, în Luceafărul și Dilema, care se organizează în jurul aceluiași nucleu teoretic, Rodica Zafiu restituia cititorului, prin lucrarea *Diversitate stilistică în română actuală* (2001), constatările lingvistului care a observat „mișcarea” limbii române în decurs de aproximativ zece ani. Implicit, îi este dezvăluit lectorului și liantul teoretic care a născut și susține aceste texte.

După un deceniu de la apariție, de-a lungul căruia autoarea a dovedit aceeași pasiune pentru problemele limbii actuale, două remarcări mă încumet a face: pe de o parte, cartea ar putea fi oricând completată cu articolele ulterioare ale Rodicăi Zafiu, care între-

gesc astfel istoria recentă a românei, pe de altă parte, observațiile și modelele analitice ale autoarei pot fi aplicate cu succes în continuare.

Liantul teoretic: stil, limbaj, text

Textul, „produsul finit”, obiectul empiric în analiza discursului, va fi supus unor investigații lingvistice complexe. Incursiunile în diferite tipuri de text (literatură, vorbire populară, limbaje de specialitate, manuale, limbajul tinerilor, versuri din muzică ușoară, bandă desenată, precum și texte juridice ori religioase) sunt justificate de interesul și dedicația profesionalistului care dorește să cartografieze „solut” limbii actuale.

În câteva rânduri nu poți expune tot aparatul teoretic care orientează o cercetare de specialitate. Autoarea se referă la limbaje și stiluri, fără a considera necesară o amplă dezbateră teoretică. Limbajele, ca utilizări particulare ale limbii în contexte socio-culturale diferite, se întrepătrund cu stilurile și sunt structurate de acestea din urmă. Criteriile care stau la baza segmentării stilistice a limbii actuale sunt însă diverse și presupun o mai mare suplețe în stabilirea numărului de

mozaic stilistic

stiluri, cu exactitate prezentate în studiile anterioare de stilistică. Scriitoarea oferă în Introducere viziunea unei realități „diastrotice” complexe și nuanțate, graduale, cu reguli de construcție și de selecție mai mult sau mai puțin individualizate” care se întemeiază pe un cumul de „interferențe culturale, în care cercetarea însăși, ca fapt cultural, își creează și își modifică obiectul”.

Varietate stilistică

Disciplina publicației periodice impune observarea constantă a fenomenelor de limbă și facilitează generalizarea și ordonarea lor în țesătura unitară a cărții. Trei capitole te îndrumă pe sectoare diferite ale limbajelor actuale: primul este dedicat limbajului publicistic, plasat între „strategiile senzaționalului și tentația clișeu-lui”, cel de-al doilea surprinde mozaicul de stiluri, limbaje și texte actuale, în timp ce ultimul se dezvoltă sub semnul oralității.

Titlului jurnalistic îi este rezervat un spațiu privilegiat, considerările asupra titlurilor și subtilizărilor deschizând analiza aplicată limbajului jurnalistic. Autoarea evidențiază tiparele care le generează, „mobilizările” și strategiile de insolitare, exemplificarea din presa sfârșitului de veac XX putând

fi completată cu titluri din publicațiile recente. Ficționalizarea, subiectivizarea, hiperbolizarea, clișeizarea figurilor semantice sunt procedee care grupează câteva direcții de construcție textuală, decantate din cercetarea limbajului publicistic.

Alte tipuri de limbaje impun perspective diferite, ca atare sunt abordate fie din punct de vedere terminologic, fie prin grile sociolingvistice. Reclama, rubricile de mică publicitate, comentariul sportiv, stilul tehnic ori birocratic, chiar limbajul securității, textul juridic, textul religios, limbajul manualelor etc. necesită reflex științific, permanente schimbări de obiectiv, ingeniozitate. M-am oprit puțin la umorul lingviștilor, explorat din unghi pragmatic, ca strategie de persuadare. Nu este dezbătută aplicarea specialistului spre cercetarea mecanismelor umoristice cognitive-lingvistice, ci apetenta ludică a teoreticianului serios, care își găsește culoar de manifestare doar la nivelul exemplurilor. Șocante, fanteziste, colocviale, populare de personaje fantastice, acestea tind să devină text autonom.

Argoul, fenomen pregnant al românei recente, deschide capitolele al III-lea. Reperele teoretice explicite capătă viață în analiza unor cuvinte deopotrivă familiare și exotice, care evidențiază energiile

creatoare, ludice și umoristice ale limbii. De aceea, nu este deloc surprinzător ca atenția autoarei să se oprească asupra cuvintelor argotice și să fie reținută de fenomenul argotic o bună perioadă după momentul publicării. Apare astfel, anul trecut, la Humanitas, în colecția „Viața cuvintelor”, lucrarea 101 cuvinte argotice, semnată de Rodica Zafiu.

To be continued...

Revin la titlul publicistic clișezat și îndrăznesc a afirma, în tonul materialului analizat: poezia continuă! Mă opresc doar la rubrica din paginile României literare care colectează observații despre și din diferite tipuri de limbaje: limbajul informatic (v. „În” sau „pe” Internet” - nr. 38/2001), câmpul lexical al profesiei didactice (v. „Dascălime” - nr. 48/2005), utilizări recente în limbajul politic și publicistic (v. „Charmisma” - nr. 13/2006), argoul tinerilor („Moca” - nr. 49/2005), limbajul revistelor de modă și al paginilor de Internet care promovează domeniul modei („Limbajul chic” - nr. 18/2009), despre evoluții stilistice actuale („Cășăpit, hăcut, tranșat” - nr. 7/2011) ș.a.m.d. Cu siguranță, alte titluri se vor adăuga, configurând istoria recentă a limbii române.

■ Alina Gioroceanu

Varujan Vosganian: „dacă ar fi să folosesc un singur cuvânt despre mine, acela mi-ar plăcea să fie dansator”

Politicianul Varujan Vosganian nu mai are de mult nevoie de nicio prezentare. Scriitorul cu același nume – în ciuda calității de (prim)vicepreședinte al USR – avea însă, până în urmă cu doi ani. Cunoscut în lumea literară pentru câteva volume de versuri (*Șamanul albastru*, Ararat, 1994; *Ochiul alb al reginei*, Cartea Românească, 2001; *Iisus cu o mie de brațe*, Dacia, 2004) și de proză (*Statuia comandurului*, Ararat, 1994), bine primite și chiar premiate, el a făcut „marele salt” abia în 2009, odată cu apariția *Cărții șoaptelor*, „o evocare cuminte și caldă a comunității armenilor” (Eugen Negrici), numită, în lipsa unui cuvânt mai potrivit, roman. Prezent la Craiova în data de 23 ianuarie 2011 pentru a susține conferința „Omăgiu celor învinși – despre felul în care adevărata istorie o fac învinșii”, în cadrul „Întâlnirilor SpectActor” ale Teatrului Național „Marin Sorescu”, Varujan Vosganian a avut amabilitatea de a ne răspunde la câteva întrebări. (M.G.)

„...numele meu e un distih... îl ții minte mai greu, dar, după aceea, nu-l mai uiți”

Mihai Ghițulescu: *Stimate domnule Vosganian, într-un interviu recent spuneai: „cu cât un om e mai complex, poate fi definit în mai puține cuvinte”. Care sunt puținele cuvinte care v-ar putea defini?*

Varujan Vosganian: Într-adevăr, în mod paradoxal, cu cât o persoană este mai complexă, cu atât este mai simplă să fie caracterizată prin mai puține cuvinte. Legenda unui om, când el are virtutea de fi legendar, poate fi chiar exprimată printr-un singur cuvânt. Nichita Stănescu, de pildă, era un *risipitor*. Laurențiu Ulici era un *jucător*. Dacă ar fi să folosesc un singur cuvânt despre mine, acela mi-ar plăcea să fie „dansator”.

Eu cred că dansul este ceea ce ne apropie cel mai mult de zei. De altfel, nu e de mirare că, în vechime, ritualurile aveau drept cheie de intrare în celelalte dimensiuni dansul.

Dansul este, în plan simbolic, ceea ce este și visul, adică un fel de a te desprinde de treptedul cartezian al lumii noastre. Ființa din noi care dansează este cea care reușește să se desprindă de jumătatea noastră limitată pentru a accede la cealaltă jumătate, care este infinită.

Henri Coandă spunea că o asemenea ființă există în fiecare din noi și că centrul ei sunt localizați la subsoară. Principala funcție a acestei ființe din lăuntru este levitația. Dintr-un anumit punct de vedere, viața e o luptă împotriva gravitației, împotriva căderii, împotriva aceluia „abime”, tăcerea eternă a spațiilor infinite care sperie, cum spunea Blaise Pascal. De aceea se spune „greu



ca un mort”, căci centrul acela se sting, moartea trupului e o izbândă a gravitației.

Poate că poezia este, la rândul ei, un fel de a lupta împotriva neantului.

Dansul mai are ceva misterios. El percepe ritmul universului și se potrivește cu el. Ceea ce leagă lumea noastră, ceea ce leagă lumea noastră cu celelalte, ceea ce leagă viața noastră cu viața vieților noastre este ritmul. Chiar dacă poezia pare uneori fracturată, dezordonată în succesiunea ideilor, ea are un ritm profund.

M.G.: *În ce măsură cariera dvs. publică în România a fost afectată de apartenența la o minoritate etnoculturală? A fost un avantaj sau un dezavantaj? Unde credeți că ați fi fost acum dacă în locul terminației -an ar fi fost -escu sau -eanu?*

V.V.: Prin anii '80, când am debutat, am avut o discuție pilduitoare pe această temă cu Ion Cristoiu. I-am dat o schiță, se numea „Moartea lui Visarion”. I-a plăcut și a publicat-o în *Suplimentul Literar-Artistic al Scântei Tineretului*. Dar, înainte de a o publica, mi-a recomandat să-mi schimb numele. „Acesta nu e nume de scriitor român”, mi-a spus el. Eu am refuzat, dând, mai întâi, exemplul altor scriitori de origine armeană – cred că am evocat pe Ștefan Agopian și pe Bedros Horasangian – și apoi am explicat că armenii mai au un motiv pentru care țin la numele lor și care vine din istoria lor tragică. În fond, am adăugat, numele meu e un distih, căci numele și prenu-

mele rimează: Varujan/Vosganian. Îl ții minte mai greu, dar, după aceea, nu-l mai uiți.

„Citesc uneori pagini din Cartea șoaptelor, de parcă ar fi fost scrisă de altcineva”

M.G.: *Cărui fapt credeți că se datorează primirea extrem de favorabilă de care s-a bucurat Cartea șoaptelor? A primit valoarea estetică sau insolitul temei? Anvergura dvs. publică a influențat receptarea?*

V.V.: Răspunsul la această întrebare îl dau criticii înșiși care au semnat recenzii despre *Cartea șoaptelor*. Pe site-ul www.cartesoaptelor.ro puteți găsi o parte a acestor recenzii. Există deja și câteva lucrări de disertație de masterat pornind de la acest roman. S-au scris într-un an și ceva peste o mie de pagini despre *Cartea șoaptelor*. Cred că totuși tema a avut rolul ei. Am aflat, cu acest prilej, cât de puțin cunoscut era genocidul armean din 1915 în opinia publică românească. Alex Ștefănescu a spus, într-un interviu la televiziunea publică: „*Cartea șoaptelor* e astfel scrisă încât ar putea sluji ca manual de limba română”.

Notorietatea mea putea influența negativ receptarea, dacă romanul n-ar fi trecut testul publicului. Cabotinisme artistice ale oamenilor politici s-au mai văzut. De aceea, am fost foarte precaut în perioada premergătoare tiparului, am rugat pe unii prieteni

scriitori să citească romanul în manuscris. Printre ei s-au numărat Nicolae Breban (care a fost de acord să-l citească numai dacă are peste patru sute de pagini), Nicolae Manolescu, Gabriel Chițu, Ștefan Agopian (care a fost și lectorul de carte), Eugen Negrici, Adrian Alui Gheorghe, George Bălăiță, Paul Cernat, Bedros Horasangian etc. *Cartea șoaptelor* avea deja, la apariție, cititorii săi.

M-a onorat, înseamnă, concluzia de pe coperta a patra a versiunii în limba spaniolă, apărută acum două săptămâni: „Poate că, într-o bună zi, se va considera ca nici o istorie a secolului XX nu va fi completată fără a conține câteva pagini din *Cartea șoaptelor*”.

După ce romanul a trecut testul criticii, notorietatea mea a folosit mai ales editurii, care și-a putut dezvolta mai bine politica de promovare. Aflu din *Adevărul literar și artistic*, într-un articol din ultimul număr al anului trecut, semnat de Simona Chițan, că în 2010 s-au vândut 15000 de exemplare, ceea ce, pentru un roman românesc contemporan de peste 500 de pagini și care costa 50 de lei, e rarism.

M.G.: *Aveți cunoștință de existența unor cronici negative? Dacă da, ce anume au avut de reproșat?*

V.V.: Nu am avut cronici negative, deși criticii care s-au exprimat erau din toate generațiile, de la Daniel Cristea-Enache și Antonio Patraș până la Nicolae Manolescu, Cornel Ungureanu sau Eugen Negrici. Singura cronică ce m-a luat, oarecum, în răs-

păr, a fost cea a lui Ovidiu Pecican care, ulterior, după ce a și citit-o, a devenit unul dintre suporterii *Cărții șoaptelor*. El avea, totuși, dreptate în anumite privințe.

M.G.: *În mod evident, succesul din ultimii ani a ridicat mult ștacheta pentru dvs. ca scriitor! Vă simțiți impulsionați sau, dimpotrivă, inhibați?*

V.V.: Sper ca apariția *Cărții șoaptelor* să readucă în atenția publicului volumul de nuvele pe care l-am publicat în 1994, *Statuia comandurului*, și care cuprindea proze scrise înainte de 1989. Volumul acela mi-e foarte drag. La data respectivă el a fost elogiut de Laurențiu Ulici și a luat premiul pentru proză al Asociației Scriitorilor din București. Numai că a apărut doar în câteva sute de exemplare și nu a fost distribuit prin librării.

Există această opinie că după *Cartea șoaptelor* va fi greu să scriu ceva asemănător. Nici nu vreau să scriu ceva asemănător. Sper ca anul acesta să termin un volum de poezie și lucrez la un roman pe care mi-am propus să-l termin abia peste vreo doi ani. Nicolae Breban mi-a spus că mai dificil decît a reuși cu primul roman este să reușești cu al doilea.

Citesc uneori pagini din *Cartea șoaptelor*, de parcă ar fi fost scrisă de altcineva. Era ceva de care trebuia să mă eliberez.

„Am primit reacții prietenești de la mulți colegi din politică”

M.G.: *Cum privește colegii politicieni preocupările dvs. literare? Au citit Cartea șoaptelor? Cum au reacționat?*

V.V.: Am primit reacții prietenești de la mulți colegi din politică, de diferite orientări politice. De la Teodor Meleșcanu – care a contribuit chiar la redactarea manuscrisului, pentru că, fiindu-mi coleg de bancă la Senat, îmi dicta din caiet iar eu transcriam pe computer – la Sever Voinescu, Titus Corlățean, Gyorgy Frunda, ca să dau câte un exemplu din fiecare fracțiune parlamentară. Am cititori cu care mă mândresc, de la Horia Andreescu, Cornel Țăranu și Horia Patapievici, până la Cristian Tudor Popescu și Emil Hurezeanu.

M.G.: *Cu ce anume din activitatea dvs. s-ar mândri cel mai tare bunicii Garabet și Setrak?*

V.V.: Cred că bunicii mei s-ar mândri cel mai mult cu faptul că vorbesc bine armeneste, că am fost mulți ani profesor de limba armeană și că am reușit să finanțez repararea bisericilor armenesti din țară, dar mai ales pe cele din Focșani copilariei mele. Și, mai ales, s-ar mândri ca n-am uitat cântecele lor și poveștile lor și că am ținut minte cum se face de-adevăratelea cafeaua.

**A consemnat
Mihai Ghițulescu**



■ SILVIU GONGONEA

Gellu Naum. Calea Șearpelui ca semnificant magic

Un punct de reper mereu fascinant al suprarealismului îl reprezintă, cu siguranță, partea ocultă a acestuia. Este, poate, și miezul său, greu de desfășurat. „Semnele” sunt prea multe și se pierd, *volens-nolens*, în negurile timpului sau, urmându-l posesorul, în vreun colț al lumii, pentru a-și rescrie povestea. Un bun exemplu îl constituie *Le „Mur Breton”* care reunește acum, ca într-un muzeu, peste două sute de piese din colecția personală a lui Breton: tablouri, rădăcini, pietre, obiecte populare, obiecte găsite, obiecte primitive etc., toate investite cu o putere magică.

Analizând „suprarealismul și ezoterismul”, Guy Ducornet¹ menționează că suprarealismul și-a propus întoarcerea la origini („aux sources”), recucerirea mitului și a simbolurilor sale, așa cum fuseseră ele înainte ca civilizațiile occidentale (greco-romană și iudeo-creștină, spune acesta) să fi impus moduri de gândire ale constrângerii reflectate în concepte ca *păcat* sau *redempțiune*. În acest fel ar fi posibilă reinodarea legăturilor cu sacralul, cu vârsta de aur, numai că nu se poate face decât sub formă alchimică, prin reconcilierea tuturor categoriilor.

În cel de-al doilea manifest, Breton amintește de a anulare a contrariilor, o *coincidentia oppo-*

sitorum, or spre această stare trebuie să tindă suprarealismul, spre acel punct al spiritului „d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginer, le passé et le future, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement”. Nu lipsesc nici trimerite la astrologie, la alchimie sau magie, numele lui Cornelius Agrippa găsindu-se la loc de cinste. Tot Breton, în *L’amour fou*, avea să amintească, în 1937, despre un „punct sublim”, care, în direcția unui „amour éternel”, îi dă puterea de a „vedea” și de a acorda privilegiul cel mai rar, acela de a „face să vadă”. Michael Löwy² crede că suprarealiștii au fost interesați de magie pentru că doreau prin acte rituale să controleze forțele naturii. Astfel, practicile magice zise „primitive” au o încălțură poetică și le permit suprarealiștilor să dinamiteze ordinea culturală stabilită.

Este limpede, așadar, că suprarealiștii visau la o prelungire a magiei în viața reală, că erau preocupati să recucerească acest teritoriu pe care unii cercetători îl plasează deja în zona antropologiei generale. Efortul lui Sarane Alexandrian – el însuși un apropiat al suprarealiștilor – de a concepe o *Istorie a filosofiei oculte* și de a face, după cum spune, „posibilă o înțelegere lucidă a neînțelegerii” este unul salutar și este merit să lămurască câteva aspecte ale unui domeniu pe cât de vechi pe atât de greu accesibil pentru masa largă de cititori.

Ca doctrină, filosofia ocultă a apărut în anul 1533, fiind inaugu-

rată de Heinrich Cornelius Agrippa von Nottesheim, zis Cornelius Agrippa, o personalitate controversată, el declarând la un moment dat că „nimeni nu ar trebui să se ocupe de magie dacă nu cunoaște perfect fizica, matematica și teologia”³. O remarcă a lui Alexandrian, pe care nu o putem trece cu vederea, mai ales din perspectiva suprarealismului rebarbativ la doctrina religioasă, o constituie constatarea că „istoria filosofiei oculte nu începe decât odată cu creștinismul”⁴, când s-a pus problema reevaluării sacralului, religiosului și magiei. Explicația e simplă. Dacă până la creștinism magia și religia se confundau, după acesta fenomenul nu a mai fost posibil. Dacă inițial „în procesele de magie, valoarea religioasă a acesteia nu era pusă la îndoială”, ulterior cele două domenii au intrat în „competiție”, creștinii acuzându-i pe magicieni de erezie, iar magicienii arătând cu degetul către creștinii care preluseră o parte din practicile magice.

Autorul face o expunere sistematică, trecând cititorul prin diferite doctrine (gnoșticii, Cabała, alchimie), însă grăitor este mesajul din textul său destinat, în opinia-i, să faciliteze mai buna înțelegere a acestei filosofii care concretizează „vizul etern de fericire prin prescripții care îndeamnă individul să dobândească forța fizică și spirituală, cunoașterea legilor universale, puterea de a domina hazardul, să dobândească plenitudinea sexuală, longevitatea, supraviețuirea”⁵, un mesaj care ar putea fi, bine mersi,

o sinteză a acestor doctrine, multe dintre ele regăsindu-se, într-un fel sau altul, în întreaga mișcare suprarealistă.

O piesă importantă, în consecință, în ceea ce are mai explicit creația autorului *Zenobie*, credem că ar fi *Calea Șearpelui*. Privită, totuși, prin prisma întâlnirii autorului ei cu Victor Brauner, care avusese acces „direct” la multe dintre ideile expuse de Breton în cel de-al doilea manifest, își găsește lesne, acum, locul în peisajul suprarealist autohton. Concepută în anul 1948, *Calea Șearpelui* a fost publicată, cu o reproducere în facsimil a manuscrisului, abia în 2002, cu o prefață prețioasă semnată de Simona Popescu, fiind dovada împiedică a faptului că datele suprarealismului lui Gellu Naum sunt stricte și nu coincid cu cele ale suprarealismului așa cum fusese el înțeles, adică epidermic, ca un simplu joc al imaginației.

Calea Șearpelui lasă impresia unei cărți unicat. Are conținutul unui codex („Orice gest al tău să fie un ritual”) și dispunerea unui manuscris din vechime, așa cum procedau vechii înțelepți, cu marce clare în dispunerea titlurilor sau a inițialelor ca să nu mai vorbim de prezența neașteptată a unor desene care fuseseră făcute de către prietenul Dan Stanciu ce avusese sarcina de a le concepe în vizitele la Gellu Naum. Poetul expune, după o alchimie personală, două „moduri de cunoaștere”, „calea șearpelui” și „calea vulturului”, de la stăpânirea pomirilor inferioare și până la superiorita-

tea spirituală: „Jubește vulturii și mai ales șerpilor”. Expriamarea oraculară („Jubirea ține de elementul apă”) depășește funcția persuasivă, dă textului o aură de finalitate, sacramentală.

Calea Șearpelui este cartea cea mai fascinantă a lui Gellu Naum și, în egală măsură, ca într-un compendiu de filosofie ocultă, cu cea mai mare încălțură de mister. Aici expresia prin care poți face din poezie un *mod de viață* capătă plenitudinea cuvenită. Alexandrian vorbea chiar despre niște „moravuri” ale adeptilor filosofiei oculte, pentru că mai mult decât a fi scrise, ele sunt trăite. Poetul pare să vină pe urmele transcendentaliștilor care credeau că pot descoperi adevărul prin intuiție. Textul face numeroase trimerite la tehnici de meditație sau la urmarea strictă a anumitor formule sacre. Are caracter holi-

stic, integrator. Deși nu avem poezie, în sensul propriu al cuvântului (știm noi, oare, dacă poetul avusese intenția de a face poezie?), avem totuși un sistem poetic în *statu nascendi*, (un text matricial, cum îl numește Simona Popescu, în prefața volumului) o matrice a felului cum Gellu Naum se raportează la realitate și, în același timp, la suprarealitatea sa. Scriitura devine act, acțiune, act de cunoaștere nemijlocit, raportare la partea abscondă a lucrurilor și, ceea ce este cel mai important, asumare *personală*, într-un fel în care să-ți formezi „obiecturi, care să fie ale tale” sau *numai* ale tale. Dincolo de această graniță, ea capătă valoare magică, într-o semantică (aproape) ineputabilă.

¹ Guy Ducornet, *Surréalisme et at-héisme. A la niche, les glapisseurs de Dieu!*, Ginkgo, Paris, 2007, p. 126

² Michael Löwy, *Esprits de feu*, apud Guy Ducornet, *op.cit.*, p. 127

³ Alexandrian, *Istoria Filosofiei oculte*, Traducere de Claudia Dumitrescu, Humanitas, București, 1994, p.20

⁴ *Ibidem*, pp.12-14

⁵ *Ibidem*, p. 32

Colocviile cinematografice lunare, vineri, 8 aprilie 2011, ora 16 - filmul *Hotel Rwanda*. Anul producției: 2004; Regia: Terry George. Invitat special: Alma Ghiță, traducător. Realizator: Lect. univ. dr. Cătălin Ghiță

„Cred că, dacă vor vedea acest material, oamenii vor spune «O, Doamne, e îngrozitor». Și apoi își vor vedea de cină”. Jack, *Hotel Rwanda*

Hotel Rwanda, filmul independent din 2004 al regizorului american Terry George, este nu numai un document artistic de primă mărime (premiat în mai multe rânduri), ci și o cronică implacabilă a unor evenimente reale. Ca spectator „civilizat”, provenit dintr-o Europă a secolului al XXI-lea, devine extrem de dificil să-ți reprimi un sentiment de groază absurdă în raport cu un genocid, fiindcă despre aceasta este vorba. Titlul piesei lui Eugène Ionesco sintetizează perfect, în opinia mea, dementa epurare etnică inițiată și condusă, în Rwanda anulului 1994, de populația *hutu* împotriva populației *tutsi* și soldată cu aproape un milion de victime. Va văd deja ridicând din umeri (istoria nu este lipsită de perversitate ironică – au murit atâția oameni, iar restul lumii nici măcar n-a auzit de ei): ce înseamnă *hutu* și *tutsi*? Și de ce problemele dintre ei nu se pot încheia decât potrivit unei logici neolitice: prin anihilarea fizică a rivalilor?

Pentru a vă răspunde satisfacător la întrebări, dați-mi voie să fac apel la un cercetător ugan-

dez, Mahmoud Mamdani, care subliniază existența a patru argumente ce potentează distincțiile dintre cele două grupuri etnice antagonice: două de natură genetică, legate de fenotip și de genotip, unul cultural, legat de memoria colectivă a rwandezilor și ultimul arheologic-lingvistic (*tutsi* ar fi descendenții unor migratori agresivi, care au civilizat cu forța triburile primitive din interiorul Africii; mitul seamănă, într-o oarecare măsură, cu cel vehiculat în *Ramayana*, descriind invazia Ceylon-ului dravidian de către populațiile indo-europene „civilizatoare”).

Desigur, toate aceste explicații trebuie luate *cum grano salis*: după cum se vede și în film, diferențele dintre *hutu* și *tutsi* sunt insesizabile atât fizic, cât și intelectual, conflictul dintre cele două facțiuni etnice opuse părădind un ecou al celebrilor dispute dintre persoanele cu tocuri înalte și cele cu tocuri joase din Liliput ul imaginat de Jonathan Swift. Concret, unul dintre reporterii străini prezenți la fața locului și confruntat cu o femeie *hutu* și cu alta *tutsi* are singura reacție

altfel despre filme jocul de-a măcelul

posibilă: cele două par surori. Transpare însă că, la originea dimensiunilor etnice, stau totuși europenii: invadând centrul Africii, belgienii aleg dintre băștinai pe cei mai înalți și cu pielea mai deschisă și-i desemnează să-i conducă pe ceilalți, majoritari. Astfel se nasc distincțiile de percepție dintre *tutsi*, minoritatea conducătoare, unealtă a coloniștilor albi, și *hutu*, majoritatea condusă.

Așadar, de ce *Hotel Rwanda*? Simplu: pentru că protagonistul filmului, un *hutu* fin și inteligent numit Paul Rusesabagina (interpretat excepțional de actorul Don Cheadle), decide că întreaga campanie de ură asasină, declanșată de asasinarea președintelui Juvénal Habyarimana și îndreptată împotriva minorității *tutsi* (în parte, probabil, și pentru că soția sa, Tatiana, are apartenență etnică blamabilă) este pură nebunie, astfel că începe să salveze cât de multe persoane poate. Și, cum el este managerul unei clădiri de lux, Hôtel des Mille Collines, unul dintre cele mai mari localuri de profil din capitala Kigali, metaforă din titlu devenită perfect transparentă: camerele servesc drept azil politic *sui generis* refugiaților cu origine etnică „greșită”.

Bine, dar ce fac între timp trupele ONU, atât de mediatizate, „căști albastre”? Mai nimic. Forțele de menținere a păcii finanțate de Națiunile Unite sunt un eșec monumental, comparabil cu acela al defunctei și impotentei Ligi a Națiunilor, create la inițiativa președintelui american Woodrow Wilson după ororile primului război mondial. După cum frontul unit al națiunilor interbelice n-a putut împiedica declanșarea celui de-al doilea război mondial și stopa masacrele nazistilor, nici trupele internaționale ale colonelului canadian Oliver nu pot frâna violențele sângeroase ale etniei *hutu*. Singur, Paul (despre care colonelul spune, într-un rând, pe jumătate cu rușine, pe jumătate cu cinism, că nu este nici măcar un *nigger*, ci doar un african), printr-o strategie combinată de mituire, minciună, șantaj și tergiversare, reușește: grație eforturilor unui individ izolat, dar obstinat până la sacrificiul de sine, nu mai puțin de 1268 de oameni sunt salvați. După încheierea ostilităților, mulți dintre supraviețuitorii *tutsi* au primit azil politic în mai multe țări din Europa și din Africa. Familia Rusesabagina trăiește, în prezent, în Belgia.

Película atinge o intensitate emoțională greu de asimilat: umorul ironic și parantezele epice pigmentate de cinism contribuie din plin la relaxarea unei atmosfere devenite, pe alocuri, cvasi-intolerabile (îndrăgesc să sper că, după vizionare, nici un cinefil nu și va continua, impenabil, cina). Imaginile de pe ecran reifică o lume alienată, lipsită de valorile elementare ale speciei și cuprinsă de o frenezie neroniană a disrugerii. Fiindcă, dacă este adevărat că o simplă scântie este suficientă pentru a aprinde incendiul urii fratricide, este la fel de adevărat că, subjugate de organismul criminal și galvanizate în acțiune de ceilalți (conflictul interetnic din Rwanda a fost alimentat, în bună măsură, de *mass media*), persoane în mod normal inofensive se transformă în bestii iraționale. *Hotel Rwanda* este, de aceea, o frescă a unei umanități autodevoratoare, facil manipulabilă și incapabilă de a-și regăsi un minim echilibru, de al cărei eșec se face vinovată tocmai cea parte a globului care s-a declarat mai prompt oripilată: Europa „civilizată”. Și, dacă este să fim sinceri până la capăt, după carnajul din Bosnia, aproape sincron cu cel din Africa, Lumea Veche însăși trebuie inclusă în această caracterizare deloc flantantă.

■ Cătălin Ghiță

am avut privilegiul să desenez în Atelierul lui Brâncuși

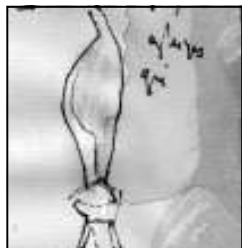
„Voim întotdeauna să
înțelegem ceva.
Însă nu este nimic
de înțeles.
Tot ceea ce puteți
contempla aici,
în Atelier are un singur
merit; că este trăit...”
Brâncuși.

Suzana Fântânariu s-a născut pe 15 septembrie 1947, la Baia, în județul Suceava. Este absolventă a Institutului de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj-Napoca. În prezent este profesor universitar doctor la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest Timișoara.

Craiova ocupă, de mult timp, un loc special în spațiul afectiv al artistei. O leagă de acest oraș cei 10 ani petrecuți aici ca profesor la Liceul de Artă din Craiova și nu în ultimul rând gânduri, amintiri ori prietenii trănicioare.

La 135 de ani de la nașterea lui Brâncuși publicăm impresiile artistei alături de o parte din desenele pe care aceasta le-a făcut la atelierul lui Brâncuși în 2006.

M.V.



Acum, să-i spunem muzeu? Să-l definim ca o galerie de artă contemporană, să fie o excelentă instalație? Da, din moment ce Brâncuși, în ultima vreme, renunțase să mai vândă lucrări sau să le expună construind ambianța atelierului. Perceperea lucrărilor în acest context este favorizantă, lecturarea biografiei mult mai complexă prin relația armonioasă dintre lucrări, obiecte, spațiu interior, lumină. Urme și însemne. Instrumentele de lucru, obiectele personale (mese, scaune din lemn sculptate de artist, soba din cărămidă construită de el însuși) sunt poetice, contextualizate, fuzionează cu lucrările, iar dominantă albă a spațiului sacralizează prin purificare și esențializare, subliniind conceptul artistic al lui Brâncuși. Și ele ca și operele de artă sunt supuse contemplării, căci există o fuziune spirituală, o alunecare spre sacru. O liniște tainică, iar cel care intră în acest spațiu parcă ar vrea să meargă încet, în vârful picioarelor ca și cum maestrul nu ar trebui trezit, deoarece doarme puțin, (după multe ore de lucru) sus la „mansardă” într-un loc de retragere și odihnă improvizat... sau meditează.

În cele cinci luni de „trăire” la Paris, am mers de nenumărate ori la Atelierul lui Brâncuși. Mă trezeam dimineața și îmi spuneam cu bucurie: „astăzi mă duc din nou -



la Brâncuși” și acest sentiment îmi înviora sufletul. Nu mai simțeam singurătatea, în acea lume condensată valoric până la sufocare, dar mai ales mă simțeam mai sigură în spațiul parizian interferent. În plus, era și un loc de întâlnire „clandestină” cu românii a căror miză era fraternitatea cu Brâncuși și acea „mândrie” a valorii românești, uneori cam sentimentală. Aveau lacrimi în ochi și o sfiială comportamentală. Trăiam și eu sentimentul vinovăției: oare nu l-am deranjat pe artist? Am intrat în atelier: „intrare liberă”... Am călcat un teritoriu intim, familiar. Spre deosebire de alte spații expoziționale, condiția de vizitator se transforma în cea de musafir. O intimitate tăcută, specială lega operele de sufletul celor prezenți, conștienți de privilegiul de a fi ajuns aici; în privirile celor de vârstă mea exista și frustrarea de a nu fi fost liberi să călătorească... Ai vrea să rămâi mult timp cu Brâncuși, ca într-o familie. Un confort spiritual și o emoție a întâlnirii cu ființa dragă pe care nu ai văzut-o demult. Schimbăm priviri, adrese și impresii în șoaptă lângă peretele interior, transparent al aceluia loc inundat de o lumină discretă, tainică.

Brâncuși și arta lui continuă

Atelier deschis-închis... Desigur, peretele de sticlă care protejează lucrările, instrumentele de lucru, toată ambianța unui atelier este poate o frustrare, o „barieră”. M-am gândit în clipa aceea la constructorul Renzo Piano, încercând să înțeleg acest pasaj transparent. Am simțit nevoia să pun fruntea pe sticla aceea și m-am conformat pătrunzând acel perete cu mintea luminată de spiritualitatea operelor, de locul unde a lucrat și a trăit Brâncuși, imaginându-l cioplind, meditând sau vorbind cu prietenii, cum ar fi Kocoshka, în 1925. Sentimentul meu era acela de continuitate de legătură. Mi s-a părut că Brâncuși e aici în atelier, e viu, e cu noi, cu toate că-mi sună în urechi vorbele lui: „Nu mai sunt al lumii acesteia; sunt departe de mine însumi, desprins de propriul meu trup. Mă aflu printre lucrurile esențiale”.

Brâncuși și arta lui continuă. E un adevăr esențial... „nu putem să-l ajungem niciodată pe Dumnezeu - însă curajul de a călători în-spre El rămâne impor-



tant” spunea sculptorul. Locul-Atelier este o continuare în timp, este autentic „la zi” chiar dacă instrumentele de lucru sunt ordonate atârdate pe peretele atelierului. E doar un repaos de lucru. Brâncuși continuă, lucrează... este convingerea mea.

O mai veche și fascinantă percepție artistică privind soclurile mă determină să rememorez ceea ce susțineam teoretic înainte de plecarea mea ca bursieră la Paris, bursă ce poartă denumirea covârșitor de responsabilă „Constantin Brâncuși”. Era vorba de problematizarea soclurilor ca veritabile opere de artă. De multe ori nici sculptorul nu era sigur dacă lucrarea era o sculptură sau un soclu. Dar văd, iată cât adevăr există în conceptul artei brâncu-



șiene privind „fidelitatea față de material”: piatra, lemnul, bronzul, marmura, ghipsul... fiecare asimilând lumina sau respingând-o. Aș fi vrut atât de mult să le ating. Multe dintre sculpturile lui Brâncuși au fost create pentru a fi atinse și „folosite”. Repede îmi amintesc de „Mâna” de marmură galbenă oferită de artist lui John Quinn pentru a o ține pe birou sau de „Sculptura pentru orbi”, sculptură care trebuia percepută doar prin pipăit.

Față de „fluxul” și „refluxul” circulației spre construcția monumentală, metalică, viu colorată a Muzeului Georges Pompidou (Centrul Național de Artă și Cultură) din vecinătate, atelierul lui Brâncuși, acest loc unic aflat la intersecția străzilor Rambuteau și Saint-Martin, este o oază de liniște, de relaxare și reverie. O imensă valoare concentrată într-un spațiu determinat. Un loc special pentru contemplare, deși ai impresia că e mereu în umbră, izolat. Se lasă discret descoperit cu ajutorul unor trepte de coborâre dinspre Piața Pompidou, populată de grupuri de turiști și de „artiști ai străzii”, declamând, cântând sau dansând.

Am avut privilegiul să desenez aici, „inventarind” în carioaje aurii pe hârtie galbuie, numită „Ingres” operele brâncușiene ca semne, obiectele personale, un inventar subiectiv cărui i-am adăugat ochii lui Tucelescu ca veghe. În fiecare din acele pătrate a fiecărei file în interiorul cărora sunt „în-semnate” și inventariate plastic sculpturile prin folosirea tușului, laviului, dar și acrylului auriu am inserat o privire abisală din și spre sculpturile notate. Toate au o privire, lumina ochiului, adâncimea lui, izvorul.

Înainte de plecarea la Paris am fost invitată la emisiunea culturală „A cincea roată”, moderator, scriitorul, Robert Șerban. Am promis atunci că mă voi angaja să-i dedic lui Brâncuși o carte-obiect, palpabilă, o carte venită din-spre lumea conceptelor contemporane, o carte habitat, o transfigurare, o „documentare” afectiv-subiectivă prin re-investirea mitului brâncușian. Această, cu atât mai mult cu cât operele magnificului artist au afinități relevante cu lucrări ale sculptorilor minimaliști: Carl Andre și Robert Morris amintindu-l pe Claes Oldenburg care, în perioada pop-artului, a conceput lucrări inspirate din opera brâncușiană.

Am simțit nevoia să pun fruntea pe sticla aceea aparent despărțitoare... Atelierul lui Brâncuși „este trăit”...

Paris, 21 aprilie 2006

Cătălin Băicuș: „dacă nu te schimbi când te gândești la un rol înseamnă că acesta nu e bun pentru tine!”

Craiovenii au făcut cunoștință cu teatrul alternativ în clubul Arcade când, în urmă cu patru ani, Vlad Drăgulescu și Cătălin Băicuș jucau în fața unui public mic piesa *Aplauzele le iau mâine*. Astăzi, Arcade a trecut printr-o transformare: și-a luat numele de Scena 8, și-a schimbat decorul, iar săptămânal au loc spectacole de improvizație, piese de teatru și karaoke. În spatele acestor evenimente se află Asociația Teatrulului, unde o echipă formată din tineri pune la punct fiecare detaliu. La un ceai cu miere, Cătălin Băicuș ne-a spus mai multe despre ce înseamnă un *ImproShow*, teatrul alternativ și cultura underground din Craiova.

Ștefania Bătrînca, Cătălin Praja: De ce s-a transformat Arcade în Scena 8?

Cătălin Băicuș: Cei implicați în acest proiect sunt oameni angajați la teatre, studenți la teatru. Ne-am gândit să facem un loc în care cei din urmă să își dezvolte abilitățile. Să le dăm posibilitatea ca, după ce termină facultatea și nu au șanse să intre într-un teatru sau în alte instituții de genul acesta, să aibă un loc al lor în care să își facă proiecte, să fie văzuți de regizori, de publicul pe care îl au la doi metri în fața lor. Pe scenele mari chiar nu îți dai seama cum percep oamenii ce faci tu acolo. Mie mi-au plăcut foarte mult piesele unde publicul este foarte aproape de noi. Acolo un actor dă testul suprem: ești adevărat sau nu, iar ce faci tu este perceput bine sau nu.

Ș. B., C.P.: Cum ați ales acest nume?

C.B.: M-au mai întrebat și alții. De ce nu scena 7? De ce nu scena 6? Ideea a venit pur și simplu într-o seară în care stăteam și ne gândeam cum să se numească și la un moment dat am zis să dăm o denumire în care să se întrebă toată lumea de ce. Asta a fost! E ca într-o reclamă foarte bună pe care am văzut-o. Era un panou pe care scria foarte mare „sex”, iar sub „acum că îți-am atras



atenția poți să mergi la hotelul nostru”. Era ceva rupt, care nu avea nicio legătură pur și simplu, adică Scena 8!

Ș. B., C.P.: Scena 8 se aseamănă Café Teatrului Play. Colaborați cu ambele?

C.B.: Vlad Drăgulescu, care are Asociația Teatrulului, a încercat să facă un proiect în care să nu luăm spectatorii dintr-o parte și să-i ducem în altă parte. Asta ar omorî piața, care oricum nu este foarte dezvoltată. A încercat să facă alt gen de spectacole aici în Scena 8 și atunci s-a gândit la *ImproShow*, care vine cumva din America. Orașele mari, București, Timișoara, Cluj, au deja trupe de improvizație care prind foarte bine la public. Așa s-a gândit la *ImproShow* care se joacă în fiecare joi la Scena 8.

„Unele se potrivesc de minune, dar altele pică din altă lume”.

Ș. B., C.P.: Mai exact ce presupune un *ImproShow*?

C.B.: *ImproShow* este un lucru foarte riscant. În primul rând pentru actori, pentru că nu știi niciodată cum va ieși. Este foarte

greu pentru că ai teme date din public. Noi avem un set de exerciții pe care îl repetăm, dar niciodată o repetiție nu va fi ca un spectacol pentru că nu te poți aștepta la ce spun oamenii, la ce teme dau. De exemplu, la ultimul spectacol am avut un exercițiu care se numea „acțiune pe genuri de film”. Primeam o temă din public și schimbam acțiunile, adică ni se spunea să jucăm pe western, pe science fiction, pe film de groază și așa mai departe. Am avut o fetiță în public care ne-a dat tema „dansul hot dog-ului”! A fost un blocaj. Dansul hot dog-ului? Ok... să îl facem! O astfel de temă nu îți va fi dată niciodată de un regizor la un teatru. A fost un deliciu pentru că atunci începe procesul de creație cu adevărat. Avem multe exerciții, de exemplu unul se numește „replica de la public”. Tot așa, se primește o temă din public și pe durata spectacolului oamenii trebuie să scrie pe o hârtiută o replică, ce le trece prin cap. Se împăturesc hârtiutele și se pun pe scenă. În timp ce tu dezvolti scena respectivă trebuie să iei un bilețel de jos și să vezi ce mai e scris. Unele se po-

trivesc de minune, dar altele pică din altă lume. În același timp este și foarte complicat.

Ș. B., C.P.: Cine mai urcă pe această scenă alături de tine?

C.B.: Studenți la teatru, Vlad Drăgulescu care este angajat colaborator la Teatrul Național din Craiova și alții. Avem la clăpă pe Geo Fabian, un băiat foarte bun care ne ajută în exerciții cum ar fi Broadway musical. El ne ajută la pian ca noi să ne ținem cumva de tema primită. Pentru studenții la teatru acest tip de spectacol e foarte important în primul rând pentru că sunt foarte aproape de public. La facultate fac doar două săptămâni de improvizație și nu cred că este suficient pentru ei. Vlad Drăgulescu a făcut și face niște proiecte în care cumva încearcă să dezvolte o pepinieră a actorilor în Craiova. Probabil că în momentul de față studenții de la teatru îl iau ca pe un spectacol pur și simplu, nu se gândesc atât de mult în perspectivă. Mulți dintre ei au ceva de spus. Noi momentan încercăm să ne facem o echipă de zece oameni care să fie foarte-foarte buni. Dacă nu va ieși să fie din zece, atunci o să fie din cinci, dar aceia trebuie să fie foarte buni. Încercăm să dezvoltăm o trupă care să facă și spectacole de improvizație și spectacole de teatru-dans și așa mai departe.

„Vor rămâne numai cei care își doresc cu adevărat să facă lucrul acesta”.

Ș. B., C.P.: Pentru studenții la teatru, dar și pentru un actor, cât de importantă este improvizația?

C.B.: E baza! Improvizația te duce către rădăcinile teatrului, *commedia dell'arte* și așa mai departe unde totul este spontan și nu există nimic premeditat pentru că ai trei secunde. Publicul la un moment dat numără, se aude trei, doi, unu și tu trebuie să începi. Practic ai trei secunde de gândire înainte să începi o acțiune, ceea ce este foarte puțin. E

un gen de proiect prin care se vor cerne oamenii care vor rămâne acolo. Vor rămâne numai cei care își doresc cu adevărat să facă lucrul acesta. Nu e obligatoriu ca toți care termină teatrul să fie actori. Mulți dintre ei poate se vor implica în marketing, vor fi, nu știu, asistenți de regie, regizori tehnici. E foarte greu, dar asta e realitatea.

Ș. B., C.P.: Improvizația e neapărat comedie?

C.B.: Uneori se leagă foarte bine de asta pentru că nici tu nu știi cum va ieși. E un fel de stand-up comedy sub ochii spectatorilor și au fost foarte multe situații comice, pentru că nu știm cum va ieși. Niciodată nu am etichetat *ImproShowul*, nu ne-am gândit că el trebuie să fie neapărat comedie sau dramă. Acest tip de spectacol oricum este foarte viu, iar oamenii îl apreciază pentru că se petrece chiar sub ochii lor. E foarte interesant: uneori ies momente dramă dintr-o temă care poate suna pueril. Cred că ar fi interesant să filmăm genul ăsta de spectacol sau să avem pe cineva care scrie și astfel să încercăm să dezvoltăm cumva tema spectacolului și ce se poate face cu el mai departe.

Ș. B., C.P.: În trupa voastră încercați să îi faceți pe tinerii actori să descopere ce le place?

C.B.: Da! Ei și noi toți suntem în căutare până la sfârșitul carierei noastre, într-o căutare continuă. De exemplu, Al Pacino e unul dintre actorii care cu mare drag acceptă proiecte de teatru alternativ. El vrea să joace pur și simplu în fața publicului, nu îl interesează foarte mult că genul ăla de spectacole este unul de tip underground sau un spectacol de teatru de proiect. Pur și simplu el vrea să joace și alt tip de teatru decât ce face în film. Cumva te schimbă orice rol pe care îl ai, în momentul în care te gândești la el te schimbă. Dacă nu te schimbă înseamnă că nu este ceea ce trebuie. Dacă tu nu te schimbi când te gândești la un rol înseamnă că nu este suficient de bun pentru tine. Este ca și cum te-ai îndrăgosti de cineva și în momentul în care te îndrăgostești de cineva respiri altfel, îi vorbești altfel, te implici altfel, toate planurile tale sunt legate de persoana respectivă. Cam așa este și cu piesele de teatru, în momentul în care ești distribuit în ceva și nu îți convine se va vedea lucrul ăsta. În primul rând se va vedea pe scenă și cât citești și cât înțelegi din ceea ce citești, pentru că mai sunt și oameni care nu prea citesc și se vede. Se vede din felul în care vorbesc, din felul în care se mișcă.

„Sunt oameni care vin și pentru că noi avem reprezentare de la nouă seara și își permit”.

Ș. B., C.P.: În Craiova, genul acesta de teatru alternativ, underground se bucură de succes, ➞



⇒ *au început oamenii să se obișnuiască cu el?*

C.B.: Nu numai că au început să se obișnuiască, ceea ce m-a surprins pe mine a fost faptul că oamenii vin din plăcere, nu îi forțază nimeni să meargă la genul acesta de spectacole, plus că intrarea e zece lei. Sunt oameni care vin și pentru că noi avem reprezentare de la nouă seara și își permit. Pot termina serviciul la șapte sau la șase și pot să vină la spectacol. Ei chiar vin pregătiți pentru așa ceva, deși se desfășoară altundeva decât în teatru, adică într-un club. Au fost seri în care nu puteam face față cererilor de bilete.

Ș.B., C.P.: *V-ați gândit ca pe viitor să lucrați și cu actori amatori, oameni simpli, care nu au făcut niciun curs de actorie?*

C.B.: La asta ne-am gândit cam acum o lună de zile, să facem un casting din oameni obișnuiți, din liceeni, din persoane domice să treacă la următorul pas în viață. Ar fi foarte interesant pentru că ei vin cu altă dăruire. E foarte ciudat să vezi și filme în care joacă actori amatori, gen Kusturica. În filmele lui Kusturica joacă numai amatori și joacă extraordinar de bine. În industria filmului francez, arab și așa mai departe se joacă cu foarte mulți amatori. Noi am început cu *ImproShow* pentru că era deja un proiect finalizat și pe parcurs o să începem și cu seri de jazz, cu o seară care ne-am gândit să se numească *Open Mind Days*. Atunci se vor aduna oameni din mai multe domenii: scriitori, scenografi, cântăreți și vom face o seară de improvizație. Practic, încercăm să dăm o șansă unor oameni talentați, pentru că sunt destui, dar nu au „un loc de joacă”.

Ș.B., C.P.: *Preferă craioveii teatrul underground sau pe cel de la Teatrul Național?*

C.B.: Cred că la un moment dat este și o compensație. Mă gândesc că după ce văd niște piese underground încep să aibă înclinație spre teatru. Oameni care nu au fost la teatru, dar au văzut piese de genul acesta s-au dus și la Național să vadă despre ce e vorba acolo. E cumva o emulație de public dintr-o parte în alta, ceea ce e foarte bine.

Ș.B., C.P.: *Ce altceva mai oferă Scena 8?*

C.B.: Scena 8 oferă și seri normale de club, dar noi încercăm să facem acolo proiecte, încercăm să facem o pepinieră a oamenilor străluciți pe care îi are Craiova. Pentru lucrul ăsta trebuie să ne unim puterile să căutam oameni din mai multe domenii ca să putem să facem evenimente importante. De exemplu am vorbit cu un prieten care face breakdance. Au o trupă. I-am văzut și am și avut un eveniment împreună cu ei. Dansează extraordinar și ne-am gândit să facem un gen de concurs unde să se adune astfel de oameni, să își pună muzica lor și să danseze.

Ș.B., C.P.: *Care sunt următoarele piese și când ne vedem în Scena 8?*

C.B.: Primul *ImproShow* va fi pe 20 ianuarie după o perioadă de vacanță în care ne mai adunăm puterile și ideile. O să înceapă să fie și piese de teatru în Scena 8. Va fi o premieră, nu zic mai mult acum. Surprizele se vor lega pentru că avem multe idei pe care nu vrem să le facem în grabă! Vrem să facem lucruri de calitate și să vină oameni de calitate. Sunt puțin superstițioși în ceea ce privește proiectele care nu sunt încă gata. Woodie Allen spunea la un moment dat că dacă vrei să îl faci pe Dumnezeu să rădă spune-ți planurile tale de viitor.

cât Hamlet?

Dacă suntem de acord că întrebarea *a fi sau a nu fi* rămâne măduva textului shakespearian prin care Hamlet se păstrează viu, putem afirma că moștenirea hamletiană nu este despre răspunsuri, ci despre păstrarea interogației ca motor al văzului aflat în căutarea unui răspuns.

Spectacolul-eseu „Doar Hamlet”, după scenariul, în regia și cu ilustrația muzicală a Alinei Rece, a cărui premieră a avut loc în cadrul bienelei Shakespeare de anul trecut, m-a lăsat întrebându-mă în ce măsură măduva punerii în scenă a fost o viziune regizorală aflată în slujba textului ori, dimpotrivă, dacă a reprezentat un *statement* artistic ce doar a pornit de la text, pentru a-l escala.

Încercând un răspuns, cred că întâmplarea teatrală construită în jurul lui Adrian Andone, un Hamlet al cărui monolog este conceput într-o schemă de dialog cu personaje-marionetă și cu publicul-Horatio, a folosit textul shakespearian în serviciul unei construcții artistice dominată de preocuparea pentru formă și instrument, situată pericolos de aproape de manierism.

Nici scenografia semnată de Viorel Penișoară-Stegaru nu a luat în considerare acest risc. Cel puțin nu până la capătul unde se situează receptorul simplu. Pentru acesta din urmă, interiorul complex al lui Hamlet ajunge să-i atingă propriul interior atunci când se mișcă simplu, fără prea multe artificii. Acestea, oricât de inovatoare în sine, folosite într-un cadru ce le depășește, ca profunzime, ajung să dizolve punctea actor-spectator, iar mesajul și trăirea din text rămân suspendate.

Or, începutul piesei nu asta anunță. Nu anunță un tur de forță al instrumentelor externe, așa cum până la urmă s-a demonstrat spectacolul, ci promite o derularea pe verticală a unui mesaj, fără prea multă rețea orizontală adiacentă. Scena de lemn pe care, în primul act, Hamlet aprinde lumânări, firește, în tăcere – o simbolică subtilă și simplă a întunecimii interioare cu care se duce lupta – anunță o trăire profundă

și înaltă ce urmează să îi fie oferită publicului fără prea multe rătăcirii în rețele exterioare. În fapt, însă, pe parcurs, orizontala nu rămâne supusă verticalei, raporturile inversându-se, cu un efect greu de definit în mod cert, dar care ține, fără tăgadă, de un „între”, un „nici, nici”.

Mă refer mai întâi la miza excesivă pusă pe păpuși, schelete acoperite cu haine, care l-au obligat pe Andone să-și folosească bună parte din energie pentru a le mânui, energie ce ar fi fost de preferat să rămână vehicul pentru ajungerea la spectator a conflictului hamletian interior. Spun că ar fi fost de preferat, întrucât pasajele alese din text sunt printre cele mai tensionate dramatic ale piesei, aspect sub care opțiunea scenică rămâne, totuși, de felițat.

În acest context, cu atât mai întristător apare și faptul că, spre finalul piesei, Hamlet, pe lângă unic personaj-grăitor și maestru-păpușar, capătă și aer de recuziter, executându-și sarcina de a umbla pe scenă cu o bucată de cearșaf atârnată după gât, pe care o înfășoară, succesiv, pe fiecare păpușă în parte, pentru a permite proiecții de câteva secunde cu chipul personajului reprezentat de păpușa respectivă. Personaje de altfel deja cunoscute din restul spectacolului, ceea ce mă face să cred că unica justificare a alegerii acestui fel de a le „întregi” prezența – inutil, după părerea mea – este dorința de a folosi și expresivitatea facială a actorilor care sunt astfel introduși în scenă: Iulia Colan, Valer Dellakeza, Ion Colan, Iulia Cârstea, Ion Colan, Marian Politic, Ștefan Cepoi și Dragoș Măceșanu. Numai că această adăugire la nivel de articulare formală nu dă plus de tensiune și expresie pe fond, ci frânge exact momentul de climax dramatic. Astfel făcând, viziunea regizorală și, subsecvent, cea scenografică, uită că într-un *one man show*, cum a fost și schema punerii-n scenă a lui *Doar Hamlet*, *less is more* se potrivește chiar mai mult decât atunci când jocul presupune mai mulți actori în carne și oase.

Din această perspectivă, cred că personajul principal al spectacolului n-a fost, de fapt, Hamlet, ci Alina Rece. Preferința sa de a salta cu giubșlucuri tehnice, pe care am remarcat-o încă din „Ce mai taci, Gary?”, oricât de notabilă ca încercare de reîmprospătare, nu m-a convins în cazul de față, tocmai din cauza asperităților, fracturilor și suferințelor pe care le-a produs.

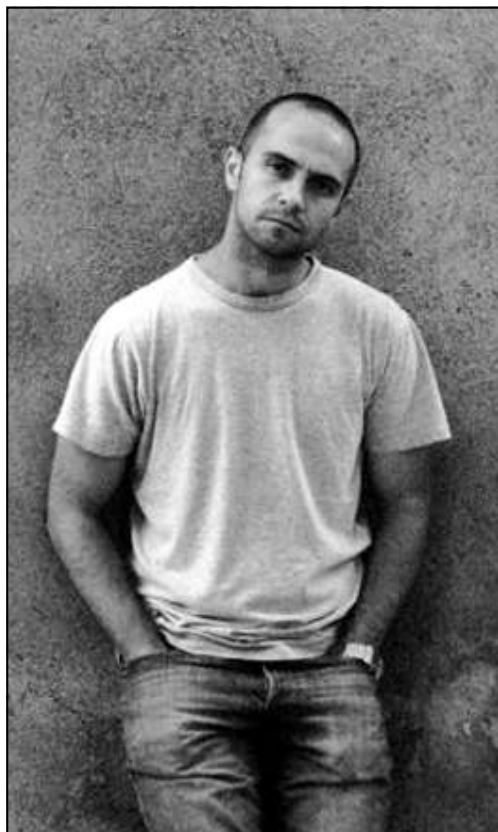
Regret acest lucru cu atât mai mult cu cât, dincolo de insistența pe modernizare și tehnologie, am remarcat preocuparea de fond ca nuanțele textului să ajungă să fie spuse, în cheia de intensitate vie pe care o impun. De aici, cred, și alegerea lui Andone ca protagonist. Unul care, din punct de vedere al mijloacelor proprii, cele strict actoricești, știe cum, când și cât să se uite în ochii lui Horatio, să arate că fierbe sau încremenește, că pică în nebulie sau că se înalță lucrul, așa cum Hamlet trebuie să a făcut-o.

E un rol cu siguranță sedimentat de Andone, rezultatul unor lupte și împăcări. Am văzut asta nu doar când mi-a înghețat și mie privirea, fixându-mi-o cât a întrebat dacă și Alexandru cel Mare tot țărănă se face, ci și în demnitatea cu care a primit, la aplauze, imaginea sălii din păcate doar pe jumătate plină.

Ce nu reușește, însă, Andone, cu tot zbuciumul său, este să ridice semnele de întrebare pe șira spinării spectatorului și să i le mențină acolo timp de 80 de minute cât durează piesa. Cred că asta este o limită nu doar a sa, ci și a mijloacelor ce i-au fost puse la îndemână. Rostul lor mi-a părut că a fost să susțină cântărea cu orice preț pe o provocare, mai degrabă decât cucerirea ei. Prea multă *actio* în a aborda provocarea și poate prea puțină *contemplatio* în a o vedea de la bun înțeles.

Și atunci, parafrazănd, spunându-vă despre *Doar Hamlet* că „I-am văzut, Horatio!”, rămâne răspundere, odată ce veți fi mers la spectacol, cât Hamlet este dat și poate fi primit, precum și dacă l-am cunoscut atât cât s-a lăsat adus pe scenă.

■ Mădălina Nica



în repertoriul Naționalului craiovean

opere de anvergură internațională

Agenda de lucru a regizorului Mircea Cornișteanu, directorul Teatrului Național „Marin Sorescu” Craiova are înscrise pentru acest an aproximativ șase proiecte catalogate drept un preambul din seria evenimentelor actoricești programate a se derula pe scena naționalului din Bănie.

Premiera piesei „Caligula” de Albert Camus, regizor Bocșardi Laszlo, constituie începutul unei activități laborioase depusă de trupa actoricească a oltenilor. În perioada 15 mai – 30 iunie va avea loc spectacolul cu piesa „Corbul” de Carlo Goldoni în regia maestrului Alexander Hausvater. Pentru sezonul autumnal a fost programată piesa „Hoți”, adaptare după romanul scriitoarei germane

Deea Loher, regizată de Alina Rece. Piesa este inclusă într-un proiect internațional pregătit de teatrul din Berlin (Germania) la care participă Teatrul Național Craiova, Teatrul Cameri (Tel Aviv – Israel) și Teatrul Național Stockholm (Suedia).

Deja au fost declanșate pregătirile în vederea reprezentațiilor prilejuite de comemorarea în 2012 – Anul Caragiale – centenar dedicat trecerii în eternitate a inegalabilului dramaturg român. „Ne-am propus să punem în scenă o serie de scrieri semnate de I.L. Caragiale și W. Shakespeare, mai ales că anul viitor Bănia va găzdui a VIII-a ediție a Festivalului Internațional Shakespeare. Am prevăzut și repetițiile pentru piesa *Conul Leonida* față cu... cu

Conul Leonida, un spectacol coupé alcătuit din două variante ale piesei *Conul Leonida* față cu reacțiunea la care două regizoare foarte tinere au stabilit distribuții total diferite. O altă preocupare o constituie reluarea spectacolelor după texte scrise de I.L. Caragiale și anume *Năpasta* și *D'ale carnavalului*. De asemenea, voi pune în scenă piesele *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută*, a spus regizorul Mircea Cornișteanu.

Pentru Festivalul Internațional Shakespeare sunt prevăzute repetițiile cu piesa *Totul e bine când se termină cu bine*, regizor Tim Caroll.

■ George Mitricof

cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?

Astăzi, Marin Sorescu ar fi avut 75 de ani. Pentru cei care nu l-au cunoscut personal nu are relevanță prea mare acest lucru. Poate doar din perspectiva contribuției sale la istoria literaturii române, care ne permite să ne mândrim cu originile noastre, am putea spune că ne-a părăsit de timpuriu. L-am introdus în manuale și îl sârbătorim în fiecare an. Teatrul îi poartă numele, Liceul de Artă îi poartă numele – ne valorificăm oltenii și Oltenia. Nu este o afirmație răutăcioasă, dimpotrivă. Anul acesta, poate pentru că este

criză, a fost cam slabă activitatea în zilele de 27, respectiv 28 februarie, față de alți ani. Totuși, cum bine spunea scriitorul, *nu vă pierdeți optimismul, oameni, nici de-ați crăpa*. Programul *Zilele Marin Sorescu 2011*, de pe site-ul Primăriei, ne îndemna să îl căutăm pe acesta prin licee, la Teatrul Național, la Galeria de Artă, nu va lipsi nici de la Teatrul Liric și nici de la... Filarmonică. Aici aș vrea să ne oprim.

Pe afișul din fața Filarmonicii, pe lângă numele destul de des întâlnite de către melomani, Octavian Gorun (vioară) și Corina

Stănescu (pian), apare și Ilie Gheorghe! Ceea ce a stârnit curiozitate. Astfel, duminică seara, pe 27, s-ar fi strâns la un loc atât iubitorii de muzică, cât și cei de teatru. Dacă ai „ureche (nu neapărat) muzicală” îți va suna bine combinația.

Dacă nu există ferestre, ele trebuie inventate

Pe scenă avem: un fotoliu, două scaune, o măsuță, un pupitr și pianul. În sală – forfota mare. O doamnă, cu invitația în

mână, își caută locul care este ocupat de un domn: de altfel, un scenariu des întâlnit pe la noi. După ce se împacă toată lumea cu toată lumea și, mai important, cu locurile din sală, se sting luminile și apar pe scenă cei trei artiști.

De obicei, în astfel de încaperi, se dau două spectacole, cel de pe scenă și cel din sală. Mai sforăie un bătrânel, mai foșnește ambalajul unei bombonici pe care o desface o dulce domnișoară, mai un comentariu sușotit etc. Dar atenția noastră este atrasă de ceea ce se petrece pe scenă pentru că actorul Ilie Gheorghe va reuși mereu să ne capteze. După scurta introducere despre Marin Sorescu, suntem invitați să îi ascultăm pe cei doi muzicieni. Iarna lui Piazzolla, un moment nostalgic, evocativ ce anunță cumva apariția lui Iona: „Uneori uit unde mă aflu și zâmbesc așa, fără motiv. Câteodată sunt vesel. Vesel de tot. Pentru că uit de mine. Mă pierd pe undeva, în vreun loc depărtat, cum ai uita o carte pe fereastră”. Ciaccona lui Vitalii, dramatism intens de factură barocă și strigarea pescarului. Din acel moment am convenit că scepticii au pierdut de data asta. De fapt, aceasta era provocarea serii: înțelegerea dintre Iona-Marlin Sorescu și muzica clasică. Cele două arte s-au îmbinat atât de frumos, iar rezultatul a fost primit cu

plăcere și pe bună dreptate. Repertoriul celor doi muzicieni s-a mulat armonios pe fiecare moment ales din „Iona”. Sviridov, Vals de Sostakovici, muzică ru-sească tragică și tristă, fire țesu-te printre teatru de idei, poemul dramatic al neliniștii metafizice. Spectacolul se îndreaptă către fi-nal, Canon de Pachelbel, iar după ultima strigare a lui Iona avem exact întoarcerea la divinitate – Jesu Bleibet Meine Freude, coral de J.S. Bach.

Și la final publicul i-a răsplătit. Totuși, Iona este și va fi multă vreme asociat cu numele actoru-lui Ilie Gheorghe. La numai câte-va zile, aflăm și de premiul UNI-TER, pe care acesta îl va ridica pe 18 aprilie – un alt motiv de mândrie, am spune.

Nu de puține ori l-am auzit pe actor rostind: „Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăiește în Țara de Foc e tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vie-ții și în fața morții”; și el spune că asta îi zace și în inimă, iar noi îl credem de fiecare dată, nu doar pentru că meseria îl ajută să fie foarte convingător, ci pentru că asta ne transmite. Cât despre Marin Sorescu, eh... el este acum pescar de nori.

■ Claudia Răciulă



Iona, cu Ilie Gheorghe

spirit și formă. vis și realitate

„Eternul feminin” este generi-cul rezumativ și, în același timp, mesajul universal valabil al unei expoziții de mare valoare estetică organizată în somptuosul spațiu oferit de Prefectura Județului Dolj, în parteneriat cu Editura Aius Craiova.

„Eternul feminin” – titlul expoziției – ne introduce în simbo-listica polarității, a contrariilor care se exclud și totodată se condiționează reciproc, a dualismu-lui permanent dintre existența materială și creația spirituală, corp și conștiință, idee și creație, transmitere și receptare. De ce? Pentru că expoziția „Eternul fe-minin” este concepută ca o uni-tate între profesor și elev, între forța, profesionalismul, experien-ța și „greutatea” numelui profe-sorului de artă – graficianul Lu-cian Irimescu, „eternul” dascal, și trei dintre cele mai talentate ele-ve ale sale de la Liceul de Artă „Marin Sorescu” din Craiova: Andreea Vlăduț, Iulia Teuțan și Roberta Ionescu.

Unitatea și laitmotivul lucră-rilor de pe simeze o constituie re-darea și reluarea aceleiași teme – eterna feminitate, modelul femi-nin –, dar și realizarea artistică și tehnică a tablourilor expuse. Ide-alul de frumusețe feminină este prezent în toate perioadele socio-culturale ale umanității, pornind de la credința primordială a comuniunii dintre om și pământ

– considerat „Marea Mamă”, pământul investit cu însușiri femi-nine: germinație, armonie, gene-rozitate, bunătate.

Toate modelele feminine – Ve-nus, Gioconda, Madonna, mama, soția, fiica au atribute generale comune: gingășia, frumusețea, misterul, dragostea – regăsite și în tablourile expuse pe simezele Prefecturii din Craiova. Persona-jele picturale ale celor patru ar-tiști se nasc din spuma mării, din nori, din iarbă. Mișcarea cosmică a elementelor primordiale compu-ne forme feminine diafane, de o frumusețe angelică, amintind li-niștea botticelliană, cromatica so-lară a lui Van Gogh, exotismul ta-hitian al lui Paul Gauguin sau al-bastrul infinit al lui Sabin Bălașa.

Acuratețea, precizia și elegan-ța graficii se întâlnesc cu somp-tuozitatea, savoea și armonia picturii. Poate chiar se realizează o fericită simbioză între două maniere consacrate în arta româ-nească: cea academică, liniară, a lui Theodor Aman – cunoscut și ca un mare grafician, și cea mo-dernă, de factură impresionistă, a lui Nicolae Grigorescu – amân-doi formați în atelierul de pictu-ră din Paris. Această tehnică plas-tică, de interferență a graficului cu picturalul, este elementul de nou-tate, de originalitate a lucrărilor expuse, completată de interven-ția rafinată a unei game cromati-ce restrânse, simple, cu armonii

reci de verde și albastru – culori-le simbol ale pământului acoperit de vegetație, ale apei, ale cerului senin.

Prin lucrările prezente în expo-ziție, cele trei tinere artiste: Andreea Vlăduț, Iulia Teuțan și Roberta Ionescu demonstrează că au propria lor personalitate creatoare, susținând tematic, cromatic și ca stil de abordare compozițională creațiile profesorului lor de specialitate. Iar Lucian Irimescu dovedește o dată în plus că este artistul complex, com-plet, capabil să se exprime grafic, pictural, tridimensional, dar și scenografic în acest fel de expo-ziții pe care putem să le integrăm în mișcările și curente artistice contemporane: Performance Art, Artă Conceptuală, Orfism sau chiar Artă asamblajului – prin noile relații și semnificații create între obiectele dispartate, colate pe suprafața pictată: lanțuri or-namentale, nasturi prețioși, bro-șe antice sau alte accesorii femi-nine.

Spațiul arhitectural al clădirii Prefecturii Dolj, prin coloane, ar-cade, muluri sau stucaturi, pune în valoare originalitatea pictu-rilor expuse, definite prin prețiozi-tate, sensibilitate, mister și ele-ganță – creând o lume a frumu-seții eterne feminine.

■ Magda Buce-Răduț



instrumentiști craioveni pe podiumul de concert al Filarmonicii „Oltenia”

Am asistat, în ultima perioadă, la concertele Filarmonicii din Bănie și am rămas impresionat de numărul tot mai mare de artiști in-

strumentiști ai Craiovei care se manifestă în postură solistică sau în formații de muzică de cameră. Este un lucru pozitiv și el trebuie subliniat și evidențiat, ca atare.



Vom începe cu pianista Mirabela Dina, care s-a impus în fața publicului prin virtuozitatea eclatantă și simțirea sa profundă în interpretarea dificilei partituri a Concertului nr.1 în Do minor, op.35, de Dmitri Șostakoviici (solo-ul de trompetă tălmăcit cu har de Dorin Măciucă), conferindu-i un plus de forță și relief, de fascinație. Nu pot să trec cu vederea faptul că distinsul dirijor Marius Hristescu, la pupitrul Simfonicului craiovean, a asigurat un eficient „dialog” solist-orchestră, de o manieră ce a reliefat efortul lăudabil al instrumentiștilor de a-și depăși nivelul obișnuit al prestațiilor artistice. Programul serii, a mai cuprins: Uvertura operei „Flautul fermecat”, K.620, și Simfonia nr.35 în Re major, K.385, „Hafner”, de Wolfgang Amadeus Mozart, ambele lucrări interpretate în parametrii tradiției clasice.



Puternic implicat în viața noastră noastră muzicală, Duo-ul Classic al Filarmonicii, format din violonistul Octavian Gorun și pianista Corina Stănescu, cântă, efectiv, cu reală plăcere și dispoziție sufletească, și ne încântă de fiecare dată prin seriozitate și aplomb în abordarea unui repertoriu din ce în ce mai impresionant, ca stil și dimensiune a problematicii muzicale. Recenta lor apariție, într-un recital de muzică și poezie, cu prilejul Zilei Internaționale a Femeii, alături de simpaticul, agreabilul actor craiovean Marian Politic, a creat ambianța unei serii de neuitat prin debordanța și sensibilă, totodată, abordare a unor opusuri de un farmec irezistibil, evidențiind rafinamentul „aristocratic” într-o așa-zisă muzică „de promenadă”, genială simplitate și pregnanță a sunetului.



Când vorbim de tineri interpreți, nu putem să nu menționăm și faptul că, am asistat, recent, la debutul unui duo, format din violonistul Geo Fabian și chitaristul Răzvan Nicolae (o apariție oarecum inedită, ca profil, în peisajul muzical craiovean), ambii încă studenți ai Conservatorului din Bănie (Departamentul de Muzică al Universității din Craiova), într-un program de miniaturi muzicale, din care n-au lipsit trei sonate pentru vioară și chitară de N. Paganini.



Oseară la fel de atractivă ne-a oferit orchestra Filarmonicii, dirijată de Adrian Morar, având-o la pupitrul solistic pe contrabasista Anca Balacciu; am apreciat, pe de o parte „determinarea” solistei de a cânta o partitură „nu ușoară”, din punct de vedere tehnic, dar realmente „impozantă”, ca structură. Ea posedă datele unui profesionist al contrabasului, ale cărui „veleități” solistice sunt oarecum limitate prin însăși natura instrumentului. În concertul în Fa diez minor, op.3, de Serge Koussevitzky, am „intuit” o sonoritate aleasă, o frazare sensibilă și o considerabilă tehnică virtuoasă. Adrian Morar a inclus, în programul serii, o primă audiere, la Craiova: Simfonia „Dante”, de Franz Liszt (la 200 de ani de la nașterea compozitorului) și electrizanta uvertură „Wilhelm Tell” de Gioacchino Rossini, un veritabil poem simfonic în miniatură.



Eleva Liceului de Artă „Marin Sorescu” – Adela Liculescu – ne-a oferit, în cadrul stagiunii camerale a Filarmonicii, un recital de veritabil solist concertist (sonate de Mozart și Rahmaninov, „Carnavalul” de Schumann și Balada a III-a de Chopin), dovedind reale calități tehnice și muzicale, frazare elocventă, dinamică sensibilă, autentică „pricepere” de stil și virtuozitate destul de bine pusă la punct. Îi prevăd un viitor strălucit.



Intr-o altă seară, orchestra dirijată de japonezul Toshihiro Yonezu, ne-a oferit ocazia să-l reascultăm pe violonistul Vlad Stănculeasa, solist concertist de dată recentă al Filarmonicii „Oltenia”, în Concertul nr.3 în Si minor, op.29, de Camille Saint-Saëns, impresionându-ne prin discursul său scripitor și tonul „dulce” al viorii sale, prin bravură și alura romantică, de vădită sensibilitate a expresiei. Dirijorul oaspete a mai inclus în program: Uvertura „Genoveva”, op.81, de Robert Schumann, și Simfonia a II-a în Si bemol major, făcând parte din amplul proiect cultural al Filarmonicii „Integrala Simfoniilor de Franz Schubert”, inaugurat la începutul acestui an.



In luna aprilie a anului 2011, se va împlini un an de activitate a unui ansamblu de muzică de jazz: Oltenia Big Band. Animat și îndrumat de inimosul și talentatul trompetist Dorin Măciucă (cel care asigură conducerea muzicală și „acoperă”, de o manieră electrizantă, principala secțiune ritmică), ansamblul (17 instrumentiști) se bazează pe câteva individualități de certă valoare, cu excepțională înzestrare improvizatorică: Liviu Chisăr (clarinet, saxofon alto), Dumitru Stănescu, Alin Piticu (trompetă), Ion Vârzaru (trombon), George Hăidăuțu (tubă, acordeon), Dorinel Vasile (pian) ș.a.

Repertoriul abordat în cadrul celor 4-5 programe de concert, susținute până acum, a „circumscrie”, cu precădere, epoca clasică a jazz-ului, ceea ce a conferit actului interpretativ pecetea accesibilității muzicii. Atractivă și „la obiect”, prezentarea Ivonei Hristescu. Am remarcat, totodată, vigoarea și strălucirea, nervul și vivacitatea unei muzici ce nu poate fi cântată fără participare sinceră, degajată.

■ Gheorghe Fabian

Cântec

Timpu răpește zilele de altădată
Lunile ceasurile anii
Ceea ce eu sunt nu va mai fi.

Nu pot să mă întorc la locurile îngropate,
Cu case reci, cu grădini moarte.
Din gură voi cânta splendoarea
încrămăntă a câmpilor,
Și zarea cu nouri repezi.

Humă sunt și putreziciunea crengilor,
Cântecul uitarea cântecului cuvintelor
ce strălucirea și-au pierdut,
Strădanie fără de folos, mâini vlăguite,
Am cunoscut durerea nădejdea bucuria.

Timpu răpește zilele de altădată
Lunile ceasurile anii
Ceea ce eu sunt nu va mai fi.

Păsările de teama gerului întristate-s,
Zilele se perindă apoi se frâng.
Moartea se ascunde-n chindii
Pe când lampa pălpăitor s-aprinde.

Se întorc iarna și pașii înăbușiți
De omătul înțepenit de pe uliți.
Lumina zilei pălește spre finele verii
Atunci pământul cascade și fumege.

Timpu răpește zilele de altădată
Lunile ceasurile anii
Cu toate că nimic nu am fost, timpul mă risipi.

(Paznicul îndrăgostit)

Dimineață de iarnă

Crește iarna sub cerul bătrân
Ce cu lumina-i hrănește acoperișurile.
Pe lângă drumul înghețat platanii
Cu vârfurile crengilor scrijelesc noaptea.

În țărână alte zile se primenesc
Împrăstiate de vântul turbat
În spatele șopronului fântâna cu ciutură
habar nu are
Dacă stele se crapă de uscăciune pe
deasupra apelor sale.
Încă un an cu pași mari se îndepărtează,
pământul e înghețat bocnă.
Dar cine după ajutor strigă cu glas
tremurător
O oaie a fătat
În adăpostul căptușit cu tablă din
jnepeniș.

(Paznicul îndrăgostit)

Frumoasei din pădurea adormită

În timp ce eu aștern acum pe fila de
nimeni știută
Cuvinte ușor ameteite de numele tău,
Tu dormi în această împrăștiere de plete
Înmiresmate și moi pe care le respir,
Storurile coborâte aripile și-au strâns
Soarele prin crăpăturile mătăsoase ale
unei după-amiezi
Își aruncă slovele pe podeaua în flăcări:
Vreau să le adun, să le citesc, să le
transcriu
Acele cuvinte de dragoste și din gâtul
tău să le traduc
În spatele ochiului închis al urechii tale.

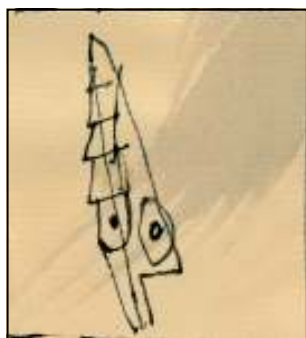
Frumoasă adormită departe de mine și
totuși atât de aproape, visul tău
Încă nebun, visează și se ascunde.
Spune-mi încetător
Căruia din cei doi iubiți îi aparține acest
dulce regat.
Și cum se face că ești admirată de însuși
soarele care deja apune.
Tu doar surâzi și eu mă mistui
De prea plinul cuvintelor atâtor inimi ce
le-ai aprins.

(Paznicul îndrăgostit)

Poemele

Poemele îmbătrânesc confuz,
Vorbind încă despre păduri, de aur și de
trandafiri. Și totuși
Ce înțeles ar fi putut într-o singură
poveste
Să șerpuiască pe deasupra făpturilor
omenești și a florilor,
Și precum perla să măturisească ceva
despre așteptarea
Din golurile lumii și apoi o dată încheiat
periplitul său să compună
Pentru un principe sătul de soare și
ceasloave
O altă cântare menită să nu
îmbătrânească
Care ar vorbi fără sfârșit despre ceea ce
mereu și mereu începe
Spre încântarea libelulelor albastrii,
blazoane ale undeii?
Atunci imaginile din acest poem ar fi și
mai cristaline
Decât șipotul neîncetat al apei, mai
pătrunzător decât liniștea
De la poalele arborelui lângă care
ascultă
Noaptea prefăcând anotimpurile
Într-o perpetuă căutare de înțelepciune
haotică și de armonie.

(Eucharis)



Desene de Suzana Fântâniariu

La șezătoare

Un gest dă naștere unui alt gest
memorabil
La lumina lămpii. În șezătoare
Fire de aur se țin în ritmul cadențat al
ceasului.
Astă seară încă timpul oscilează și noi
nu mai știm
Ce oră a nopții se apropie.
Pentru cine e broderia de pe genunchii
tăi, Marie?
Ieri prin hărtoape, noiembrie află
O secure mănăcată de rugină pierdută în
neguri.
Întoideana aceeași mișcare a mâinilor
voastre, la lumina lămpii ce pălăie,
Apoi foarfece despice firul de ghem
În odaie de alături, pruncul a adormit,
Necunoscând moartea, legănat
De vocea ce îngână un cântec molcom.
Va crește recolta din țărâna pe care s-a
luptat,
Semințele se vor amesteca cu amintirile
morților.
Dumneata nu te-ai încruntat când el a
zis: iată
Ce a scos la iveală semănătoarea din
măruntaiele străbunei glii.

Complicitate

Cerul se sprijinise
Cu toată greutatea albastră de iulie
Pe rinichii șubrezi ai acoperișului
Să vadă peste umărul tău
Ceea ce citești.

Andrei Rubliov

Casa din vecini, abia zărită, dar atât de
frumoasă
Vom mai ști noi să ajungem la ea într-o zi,
pe aceste meleaguri rănite?
Cărările roșiatice pe spinările câmpurilor
Și dorințele noastre cele mai frumoase,
ajung să putrezească.
Susură greoi frunzișul, visele,
Vârtejuri de apă cu poftă se prăvălesc în
estuare.
Rămâne în adâncul nostru murmurul fără
glăsuire, blândă
Adiere a vântului prin crengi. Dar cine
Împrăștie vântul, deschide pagina, dacă
totul se duce, chiar și amintirea?
Cuvintele care formează poemul
Încearcă să spună în zadar fără cuvinte.

Slavă în toiul nopții, contemplație.
Năframa de fum
Dă binețe norilor, vom ști noi să
preaslăvim
Numele mai presus de orice nume. Să
spunem: Doamne,
Știu bine, tu treci,
Asemeni vântului, călărețului, zăpezii
înăbușite de zgomote.

Cei trei călători tăifăsuiesc, înfolfiți
În mantii albe ori de ocră, cu tămplile
aureolate, ochii gravi.
Și din pocal, un miel pământiu se ivește,
Arborând flamura – și atunci liniștea
Plenitudinea calmă și luminoasă a liniștii.
Ce buchet de cuvinte ar fi mai potrivit
pentru a picta aici numele? Și mai ales
Calmul răspândit împrejur de cele trei
chipuri?

(Eucharis)

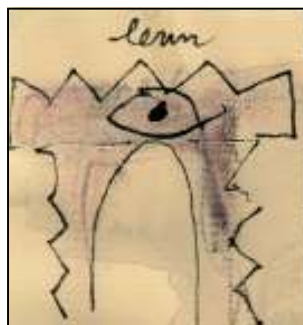
Barca

Barca lin plutește. Habar nu am dacă
râul
Înaintează sub ea ori dacă
Barca împinge apa încet pe sub arbori.
Fragilitatea lemnului : marginile-i pictate
și arse.
Imagine pe apa eternă. Nori.
Și ea e deschisă, mă gândeam, în umbra
nopții
Asemeni unei bucați de fruct descarnat.
Captivitatea-i
În cușca cerului și verdeata
Izgonește gestul, mișcarea apei,
zgomotul mâinilor.
Ea se deschide ca să umezească
Calm luna ce-o atinge.

Luna de asemeni e împinsă de valuri ori
pământul e cel ce se îndepărtează
Și lanțul timpului și rugina
Asupra gândurilor neduse până la
capăt, izbucnirea zilei.
Între soare și ploii. Și acești frumoși
copaci din asfințitul unei zile.
Și liniștea întunecată peste sate.

(Travaliul timpului)

Traducere din limba franceză: Denisa Crăciun



Philippe Delaveau (n. 1950 la Paris) este autorul a peste zece volume de poezie, majoritatea publicate la editura Gallimard, dintre care amintim: *Eucharis* (1989), *Paznicul îndrăgostit* (1993), *Travaliul timpului* (1995), *Mici glorii obișnuite* (1999), *Scurte infinituri cu umbrele lor* (2001), *Clipe de eternitate cucerită* (2004) sau *Numele-i secret ca al unei muzici* (2008). În 1989 a primit premiul Guillaume Apollinaire, iar în 1999 premiul Max Jacob, urmând că în 2000 să primească Marele premiu al Academiei Franceze pentru întreaga operă. În 2009 a fost decorat Cavaler al Artelei și al Literelor. În prezent, este membru al Academiei Mallarmé și de asemenea profesor de literatură la Liceul Chaptal din Paris.

Pe poetul Philippe Delaveau l-am cunoscut în Serbia, unde, la invitația Societății Scriitorilor din Serbia (SKD), în septembrie 2010 am fost integrat timp de o săptămână în programul Colonei Literare Cortanovci. Colonia asta literară are deja o istorie de câteva ediții, grație a doi scriitori sârbi, Milovan Marčetić și Duško Novaković, care au dorit să aibă legături cu lumea literară mondială. La ea au participat poeți și scriitori din mai multe țări ale lumii, chiar din SUA, dacă îmi amintesc bine.

La Novi Sad, unde am stat mai mult și am avut timp să discutăm, Philippe Delaveau, care era însoțit de soția sa, Sabine, era încântat că puteam avea un dialog în franceză, deși mă tem că franceza mea nu era tocmai pe măsura unui poet publicat la „Gallimard”, premiat pe deasupra și cu prestigioasele „Apollinaire” și „Max Jacob”. Apropo, „Gallimard” face anul asta 100 de ani.

Cum, necum – comunicăm și ne bucurăm să aflăm unul de la altul câte ceva despre Franța culturală și despre România pitorească. Ionesco, Cioran, Tzara zicea el – Fondane propuneam eu, adică scriitorul care a vorbit în termeni de „colonie culturală” despre România, cu ochii ațintiți, de la nașterea ei modernă, asupra Franței. Trebuie să ne uităm și noi undeva, nu?

Cert este că Philippe nu avea aerul unui colonizator, ci, de o amenitate și civilitate perfecte, te făcea să te simți în largul tău, cu evocări generoase și sugestii fin acordate la temă dintre cele mai plăcute auzului. Un parizian, ce mai. A fost o încântare să aud atâta franceză bună timp de câteva zile. Poezia lui e ceremonioasă – ca și omul – și îndeplinește o veche funcțiune tradițională: aceea a păstrării unei sacralități în plin profan.

Nu ar fi rău ca Philippe să vină într-o zi în România invitat chiar de revista Mozaicul, prima care-i publică o traducere a versurilor în România. Pentru că, nu-i așa, de acum Philippe Delaveau e prietenul Craiovei și al revistei care-i găzduiește versurile.

Bon chance, Philippe!

■ Nicolae Coandă