

FAMILIA
Revistă de cultură
Nr. 4 • aprilie 2010
Oradea

Responsabilitatea opiniilor, ideilor și atitudinilor exprimate în articolele publicate în revista *Familia* revine exclusiv autorilor lor.

Acest număr este ilustrat cu
lucrări ale artistului plastic
Zoe Vida Porumb

**Seria a V-a
aprilie 2010
anul 46 (146)
Nr. 4 (533)**

FAMILIA

REVISTĂ DE CULTURĂ

Fondator: **IOSIF VULCAN**
1865

Apare la Oradea

Responsabil de număr:
Ioan Moldovan

REDACȚIA:

Ioan MOLDOVAN (redactor-șef)
Miron BETEG (secretar general de redacție)
Mircea PRICĂJAN, Alexandru Seres, Ion SIMUȚ
Traian ȘTEF
Redactori asociați:
Aurel CHIRIAC, Marius MIHEȚ

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:

Oradea, Piața 1 Decembrie, nr. 12
Telefon: 40-259-41.41.29; 40-770-850068
E-mail: familia@rdslink.ro
(Print) I.S.S.N 1220-3149
(Online) I.S.S.N 1841-0278
www.revistafamilia.ro

TIPAR: Imprimeria de Vest, Oradea

Revista figurează în catalogul publicațiilor la poziția 4213
Idee grafică, tehnoredactare și copertă: Miron Beteg

Revista este instituție a
Consiliului Județean Bihor



ABONAMENTE LA FAMILIA

Revista Familia anunță abonații și cititorii că la abonamentele efectuate direct la redacție se acordă o reducere semnificativă. Astfel, un abonament pe un an costă 60 de lei. Plata se face la sediul instituției.

De asemenea, se pot face abonamente prin plată în contul:

RO80TREZ0765010XXX000205, deschis la Trezoreria Oradea. Abonamentul pe un an costă 72 de lei. Redacția va expedia revista pe adresa indicată de către abonat.

FAMILIA

REVISTĂ LUNARĂ DE CULTURĂ

CUPRINS

Editorial	
Ioan Moldovan - Aniversări și criză	5
Asterisc	
Gheorghe Grigurcu - Gloria nu purifică	7
S.P.M.D.R.	
Al. Cistelecan - Prima poetă	13
Atropina	
Alexandru Vlad - Arheologie	21
Nisipul din clepsidră	
Vasile Dan - "Europa" lui Pavel Gătăianțu & Doru Bosiok	23
Un scriitor, doi scriitori	
Alex. Ștefănescu - Cu pistolul la tâmplă	25
Solilocviul lui Odiseu	
Traian Ștef - Povestirea Țiganiadei (X)	28
Monomahii	
Miron Beteg - Lars von Trier	43
Cronica literară	
Marius Miheț - Interiorități clonate	48
Liviu Câmpeanu - Ars moriendi	53
Anca Tomoiogă - Intoarcerea spre sacrul poeziei	56
Camera de gardă	
Mircea Pricăjan - Victimă de bunăvoie	61
Explorări	
Mircea Morariu - Viața unui om singur	63
Criterion	
Viorel Chirilă - Ana Blandiana - "Lección de teatro"	69
Convergențe	
Miskolczy Ambrus - Luciditatea încornorațiilor "orbiți"	80
Florin Ciobanu - Profesorul Miskolczy pe urmele miturilor	86
Punct/ contrapunct	
Maria Hulber - Fețele sistemului represiv	90
Un singur poem	
Ioan Milea	101
Poeme	
Diana Corcan	102
Dan Sociu	105
Proza	
Valérie Forgues - Ierburi blonde	107
Profil plastic	
Agata Chifor - Ferestre spre cer	112
Cronica teatrală	
Mircea Morariu - 5 cronici	115
Cartea de teatru	
Mircea Morariu - Teatrul absurdului	127
Elisabeta Pop - Din istoria teatrului	130
Hotare culturale	136
La primire	138
Parodia fără frontiere	
Lucian Perța	141
Local Kombat	146
Familia - contact	147
Confirmare de primire	150

Editorial

Ioan Moldovan



Aniversări și criză

În mai anul acesta *Familia* împlinește 145 de ani. Cele cinci serii ale sale îi dau dreptul să se considere o publicație de cultură cu istorie respectabilă. Prima serie, cea a întemeietorului Iosif Vulcan, a durat din 1865 – revista apare la Budapesta – până în 1906 (după ce, în 1880, redacția fusese mutată la Oradea) – 41 de ani de bună lucrare culturală. Seriile interbelice (1926-1929, 1934-1940, 1941-1944, această a patra serie apărând la București, mutare datorată Dictatului), toate sub conducerea lui M. G. Samarițeanu, „un macedonean de treabă”, cum i s-a spus, au fost la rândul lor înfăptuiri revuistice importante în perioada efervescentă a afirmării și consolidării culturii moderne la noi. Despre seria vulcaniană studiile lui Lucian Drimba și Corneliu Crăciun, cartea profesorului Gheorghe Petrușan din Seghedin (Szeged), *Iosif Vulcan și revista Familia* sunt referințe generoase, aplicate și utile. Despre seriile interbelice din veacul trecut putem apela la cartea profesorului Nae Antonescu, *Reviste din Transilvania*. La centenarul revistei, în 1965, începea actuala serie, a cincea. În septembrie anul acesta se împlinesc 45 de ani de continuitate în ființarea *Familiei* în acest cerc de vârstă. Despre *Familia* contemporană, despre valoarea, locul său în viața spirituală, realizările culturale, despre profilul și prestigiul revistei au vorbit, au scris, vorbesc și scriu înșși contemporanii, scriitorii și cititorii timpului nostru.

Se mai adaugă o cifră de profil: 20 de ani de când revista își ține „Zilele”, *Zilele Revistei Familia* (pe scurt ZRF), întâlniri anuale, la Oradea, între scriitori importanți și public, fiecare dintre cele 19 ediții de până acum propunând colocvii pe teme de interes cultural actual, lecturi publice, prezențe în mijlocul elevilor și studenților, lansări de carte, premiile anuale ale revistei.

Sunt, acestea, doar câteva, minime, informații care dau o idee despre importanța *Familiei* în devenirea culturală a românilor. „Limba – rostea Iosif Vulcan într-un discurs la Adunarea generală a „Societății pentru fond de

teatru național”, la Timișoara, în 1872 – este totul: viață, existența sa națională și conservarea în viitor. Dacă limba e națiunea – și valoarea națiunilor se măsoară după starea de cultură în care se află limba lor... Dar – din momentul în care fiii națiunii încep a-și uita limba maternă și – disprețuind-o nebunește – adoptă una străină... s-a și săpat mormântul acelei națiuni – și soarele viitorului său a apus pentru totdeauna!” O judecată, un avertisment și o exclamare neretorică încă actuale.

Obiectivele și misiunea revistei au fost determinate, în fiecare etapă, de realitatea istorică, configurându-se într-o identitate care, păstrând dimensiunea tradiției, afirmă totodată imperatiile specifice și spiritul perioadei respective.

Vechime, tradiție, valoare, calitate, profesionalism, înnoire din mers și continuitate sunt dimensiuni ale instituției care conferă reprezentativitate în plan cultural, prestigiu și exemplaritate, toate constituind mesajul revistei *Familia* în cadrul vieții culturale românești de astăzi.

De altfel, revista este percepută ca o instituție de cultură importantă, cu prestigiu conferit atât de tradiția sa strălucită, de locul istoric în dezvoltarea conștiinței naționale și în educarea publicului, cât și de seria actuală a devenirii sale. Scriitorii de seamă ai prezentului colaborează la revistă din respect pentru prestigiul ei și acceptând onorarii modeste, scriitorii locali consideră publicarea scrierilor lor în revistă un mod de confirmare valorică, tinerii aspiră să debuteze în revista *Familia*.

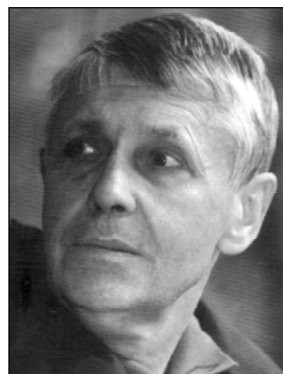
Invitarea revistei la toate manifestările importante în domeniu din țară și, uneori, din afară, faptul că autorii și editorii trimit pe adresa redacției cărțile proaspăt tipărite spre a fi semnalate sau comentate în revistă, „Zilele” și „Salioanele”, cu suita lor de acțiuni interesante, percepute ca o ofertă admirabilă de către publicul divers, editările în cadrul „Bibliotecii” revistei, profesionalismul redactorilor, permanenta deschidere spre dialog intercultural și spre interferența artelor, sprijinul acordat celorlalte instituții culturale locale și, înainte de toate, valoarea, atractivitatea, diversitatea și seriozitatea numerelor noastre lunare sunt tot atâtea argumente solide care demonstrează buna receptare a prestației culturale a revistei.

Să sperăm că anul 2010, an de criză, *hellas!* – și ce criză! – nu va fi unul de rușine pentru „Familia” noastră. Intenționăm să sărbătorim cum se cuvine cifrele care marchează destinul revistei – și nu numai prin muncă. Pentru aceasta avem nevoie de sprijinul financiar al autorităților, al sponsorilor, al prietenilor. Din păcate, semne bune nu sunt, dar nu ne pierdem nădejdea. *Familia* o binemerită. Pentru a putea spune, cu poetul, „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă”, cerem și pe această cale sprijinul tuturor celor care mai cred că, după E. Lovinescu, el însuși făuritor de revistă și, în fond, și după Patronul nostru Iosif Vulcan, „Cultura e finalitatea tuturor societăților”.

Asterisc

Gheorghe Grigurcu

Gloria nu purifică



Prin autobiografie, ficțiunea trecutului se transformă în realul prezentului. Autorul „nu va povesti ce i s-a întâmplat *altădată*, ci mai ales felul în care *altul*, cum era pe atunci, a devenit el însuși” (Jean Starobinski).

*

Să le replicăm cu nădejde futurologilor de azi și de... mâine, prin aceste cuvinte ale lui Kafka: „lasă viitorul să mai doarmă nițel, așa cum și trebuie. Dacă-l trezești prea devreme, poți fi sigur c-o să ai parte de un prezent somnoros”.

*

Iubirea e lauda supremă pe care o poți aduce aproapelui tău, laudă supremă pe care ți-o poți aduce, prin ricoșeu, ție însuși.

*

Prezența ta în această lume ca eu reprezintă, în egală măsură, un privilegiu și o suferință. Și cu toate acestea, vanitatea (nu credința!) te îndeamnă a o simți precumpănitor drept privilegiu.

*

Unii beau zilnic o anume cantitate de „tărie”, eu scriu zilnic un număr de pagini, la fel de dependent ca și cei dinții de un drog, cel scriptic.

*

Între artă și sub-artă funcționează o misterioasă comunicare. Nu poartă oare produsele *kitsch* un patetism al marilor teme neajunse la expresie, o expresie ce se sacrifică pe sine, un sine topit prematur în inexistență? N-au ele alura unei damnări *neomologate*?

*

Am impresia că următoarele cuvinte ale lui H.Focillon, din *Vie des formes*, referitoare la opera de artă, ar putea avea ca obiect, tot atât de bine, și religia: „căutarea unicului ce se afirmă ca un tot, ca un absolut și în același timp aparține unui sistem de relații complexe (...) ea este mate-

Gheorghe Grigurcu

ria și spiritul, ea este forma și conținutul”. Religia: entitate similiestetică, estetica: entitate similireligioasă.

*

Într-atît îmi repugnă patriotismul găunos și agresiv, încît nu știu dacă acesta e continuat epigonic de național-comunism ori a fost doar o etapă primitivă a național-comunismului.

*

Să te păzească Dumnezeu de scriitorii minori, care au îndeobște defectele scriitorilor mari, fără să aibă și calitățile lor.

*

Eul creator: un histrion care încearcă a *interpreta* pe scenă, cu mai mult ori mai puțin succes, rolul eului empiric.

*

Prudența nu e adesea decît o frică politicoasă, „bine crescută”. În cel mai bun caz, o frică „filosofică”.

*

Ordinea, arată Valery, implică o anume dezordine. Așadar dezordinea ar fi un soi de sacrificiu ritual pe care-l pretinde Ordinea.

*

Dacă se află în cauză o valoare autentică, negația nu poate atinge decît mulajele ei critice, iar nu chipul din spatele acestora, lăsînd intactă posibilitatea înfăptuirii unor mulaje mai izbutite.

*

Poetul, expus riscului, clipă de clipă, un „magician al insecurității” (René Char).

*

„Orice om merge spre Dumnezeu prin zeii săi” (proverb indian). Deci, am putea adapta, omul de artă prin operele de artă.

*

Titus Popovici, scriind sarcastic despre înalții demnitari comuniști, face figura unui lacheu de casă mare, care-și bîrfește stăpînii după ce aceștia au scăpat.

*

Adevăruri irespirabile, cum aerul dintr-o odaie închisă, plină de insecticid pulverizat.

*

Vorbește Cassandra: va veni ea și vremea de murit. Probabil, precum tot ce ți s-a întîmplat, atît de tîrziu, așa încît și viața și moartea te vor dezgusta deopotrivă.

*

Durerea despărțirii de-o ființă apropiată: de ce e însoțită de un inexplicabil simțămînt de vinovăție proprie? O durere atît de profundă, încît îți produce convingerea că ești complice al întregului Rău al lumii...

*

Moartea unei ființe dragi, implicînd o sublimă invidie în raport cu aceasta...

*

Memoria personalizează ca orice ficțiune. Este „elementul individualizării” (Novalis).

*

Bietele noastre jocuri de cuvinte, de parcă am prelungi cu deznădejde o copilărie răpusă de preaplinul ei.

*

Andre Suares spune că spațiul nu e, pentru spirit, decît „un timp abolit”, „un timp realizat”. Să fie, pentru subsemnatul, un atare spațiu, Clujul? Un spațiu-timp închis pentru totdeauna, realizat într-o perfecțiune a imperfecțiunii. Un spațiu-timp mort, pe care-l pot măsura doar de la distanța care mă desparte de existențialul cristalizat, devenit legendă...

*

Să fie simțul de apărare un rudiment al spiritului critic? Să derive critica din necesitatea noastră ancestrală de supraviețuire cu toate mijloacele, „cu unghiile și cu dinții”?

*

Cum se îmblînzesc moravurile criticii românești! Să luăm linia marxist-leninistă spre a-i proba evoluția: de la Ion Vitner s-a trecut la Paul Georgescu, iar de la acesta la Ion Ianoși. Furibunda pornire excomunicatoare, cu efecte vandale, a trecut la tendința „luminată”, cu aparat intelectual, iar aceasta la poza spășită, la spălarea rufelor ideologice, pînă la „îndepărtarea” aproape totală a petelor, grație detergenților moderni, liberalizanți. Fostul propagandist de lux, Ion Ianoși, își gîngurește ce-a mai rămas din vechile-i crezuri cu atîta gingășie, aidoma unui porumbel, încît absoluțiunea pare a-i fi asigurată din oficiu.

*

Să nu regreti că ți-ai asumat o povară prea mare, pe care n-o poți duce fără caznă. Ea te definește în felul său, asemenea umbrei tale, cîteodată uriașă, diformă.

*

De la o vreme mi se pare că opoziția centru-provincie e tot mai puțin interesantă, nu pentru că n-ar fi reală, ci tocmai de aceea. E prea reală, prea evident supărătoare, ca o pietricică-n pantof. Știm bine, provincia înseamnă, etimologic, tărîmul celor învinși etc. etc. Dar, mai mult decît atît, e un spațiu caracteristic al desemnificării. Astfel mediul în cauză dobîndește prerogativele Neantului. Neantul care e nimicitor și totodată potențial creator, anihilarea absolută corelîndu-se - mallarmeean! - cu virtualitatea absolută. Nu vreau să ajung în felul acesta la o speranță factice. La niciun fel de speranță. Oarecum creștin, cum ar spune prietenul din depărtare, Miron Kiropol, știu că Dumnezeu nu e legat de un topos a-nume. Aici însă, în Amarul Tîrg, pașii I se percep mai limpede, datorită tăcerii. Rumoarea exterioară fiind mai redusă, năluca esenței devine, în răs-timpuri, aproape clar vorbitoare. Desigur, deocamdată ca un refuz, ca o ne-gație, ca o damnare. Dar e suficient și atît. Probabil că mai mult nu merităm.

*

Doina Uricariu, ca editor, ce zic? ca om, m-a dezamăgit cumplit. Știu că a dezamăgit și pe alții. Mă gîndesc ce vocație literară enormă ar trebui să aibă, ce creație impunătoare ar trebui să ne ofere spre a-și răs-cumpăra, măcar în parte, ignobila comportare.

*

Un individ la poștă, unde vreau să-mi depun corespondența, ceea ce se întîmplă de cîteva ori pe săptămînă. Vine în urma mea. Tip de îmbogățit recent, inel gros de aur, pantofi de import. Toată figura radiază de lumina banilor de care pesemne dispune din belșug, dar, „băiat bun” din fire, vrea să pară „simpatic” zîmbind amplu, întinzînd mîna sau ambele mîini în același timp, cu un mic caraghioslic jovial, unor cunoștințe care, de altminteri, se află acolo în număr mare. Condescendența sa e bonomă. Ar vrea să treacă în fața mea, deși am venit cu destule minute înainte, însă „băiat bun”, cum ziceam, concede a mă lăsa în față. Treptat însă chipul i se înnoarează. Vede că am mai multe plicuri, unele pentru străinătate. Mă privește fix. Începe să tropăie nervos. Vizibil, își regretă „generozitatea”. Cum de și-a permis să piardă cîteva minute prețioase? Voia bună i-a dispărut ca prin farmec. Mă măsoară încordat, dușmănos, gata să mă îmbrîncească dacă mai zăbovesc cîteva clipe.

*

Recunoaște: inteligența ta e mai mult un fapt pentru celălalt decît pentru tine. O reprezentatie.

*

Am devenit deja, dacă nu europeni, măcar... americani? Posibil. Iată ce declara Arthur Miller, cu privire la patria sa: „cu uimitoare viteză,

Gloria nu purifică
bogații din această țară devin tot mai bogați și săracii tot mai săraci.
Actualul președinte nu e decât managerul acestui concern”.

*

Negreșit, „fiecare om poartă întreaga povară a condiției ome-
nești” (Unamuno). Însă și propria sa povară pe care nu știe dacă o va pu-
tea vreodată integra condiției umane, prin comunicare expresivă. Mai
curînd va eșua.

*

Iubirea și ura s-ar părea că tind spre un principiu al onoarei co-
mun, care este reciprocitatea. „Căci o adversitate unilaterală poate fi tot
atît de degradantă și demoralizantă ca și o iubire fără răspuns”
(Montherlant).

*

Optimismul: o formă de siluire a viitorului.

*

Atît optimismul cît și pesimismul operează asupra ficțiunii care
este viitorul, așadar nu se opun, după cum observă Valery, „decît la ceea
ce nu este”.

*

Optimismul: o furoare deformatoare: „este furia de a susține că to-
tul e bine, cînd îți merge rău” (Voltaire).

*

Te aștepți tot mai des la ceea ce-ți confirmă, în mod plat, dezolant,
așteptarea, fie pozitivă, fie negativă. Semn de îmbătrînire? Adevăratele
deveniri s-ar cuveni să fie vii, imprevizibile, primejdioase ca o flacăra.
Provocatoare.

*

Consecvența nu se cade să devină fanaticism, deoarece, ajunsă în acest
punct, se pierde în incoerență, în nonsens. Fanaticismul: haosul consecvenței.

*

Creația, ca și iubirea, e arta de-a dori ceea ce nu posezi.

*

Desigur, marile idealuri cad mereu, învinse de cunoaștere. Dar ele
nu țin de ignoranță, ci de o supra-cunoaștere. Caracterul lor, indiferent
de obiectivul urmărit, e intuitiv, mistic.

*

Un aligator trăiește aproximativ cît un om, între 70 și 100 de ani.

*

Îți devii, din ce în ce mai mult, cu o dureroasă inocență recîștigată,
cu tot mai puțin egoism, propriul centru. Te regăsești. Și odată cu reîn-

Gheorghe Grigurcu

toarcerea ta sfioasă în tine, se reîntoarce, poate, chiar într-o fărîmă infimă din sufletul tău, și Dumnezeu.

*

Orice abstracțiune reprezintă o sfidare a vieții. Fie că e vorba de o idee, fie că e vorba de o operație matematică, abstracțiunea se situează în răspăr față de concretul existențial. Totodată însă răspunde pornirii omenești, de natură obscur vitală, de-a se desprinde dintr-un haos încărcat de primejdii (v. Wilhelm Worringer: *Abstracție și empatie*).

*

Gloria nu purifică, așa cum afirma recent un răsfățat beneficiar al ei, pentru că e lipsită în sine de valorile vieții. E ca un aliment sintetic, care poate produce plăcere, dar care nu conține elemente nutritive.

*

„Grigurcule, îmi spunea Blaga, numele tău are dificultăți interioare, o rezonanță tragică”.

*

Ia aminte: cei care trăiesc greu, mor greu.

S.P.M.D.R.*

Al. Cistelecan

Prima poetă și meritele ei absolute (Maria Suciu-Bosco)



Tudor Vianu îi acordă - cu bună credință, de altfel - Matildei Cugler titlul de „prima femeie care scrie versuri și publică în revistele noastre” (deodată cu cel de „muză a Iașilor literari de altădată”).¹ Nu vreau să depun aici o contestație târzie, dar primul titlu, dacă e să fie acordat corect, trebuie cel puțin împărțit între Matilda și Maria Suciu-Bosco. Chiar și în cazul unui asemenea ex-aequo, Matilda tot ar ieși favorizată, căci, de fapt, Maria Suciu-Bosco debutează prima, în februarie 1867, în numărul 7 al revistei „Familia”. E drept că nu-i așa precoce precum Matilda (care debutează la 16 ani), dar nici întârziată nu poate fi socotită; are, totuși, 25 de ani când îi apar primele poezii (s-a născut în 1842, la Tăul Negru/Fechetău, Bihor; moare în 1891, într-un ospiciu din Budapesta). Nici titlul de muză nu-i lipsește cu totul preotesei bihorene, deși, firește, nu poate pretinde la prestigiul cuvenit Matildei; Ucurișul Bihorului nu se putea compara nici atunci cu Iașii. Dar aici, la Ucuriș, în jurul Mariei Suciu roiesc în fiecare vară câțiva tineri condeieri ardeleni (de la Coșbuc și Bogdan Duică pînă la Aurel C. Popovici sau Septimiu Albini). Teodor Neș zice că făceau un fel de cenaclu (cenaclul în care a crescut fiica Mariei Suciu, Lucreția), dar sigur cenaclul era însuflețit de frumusețea și sex-appeal-ul Mariei. După același Neș, poeta „a fost o femeie de o frumusețe excepțională”,² lucru confirmat și de Eugeniu Potoran, care o remarcă și el ca pe „o frumusețe ce iese din comun” și care, adaugă, „a

* O să mă întrebați însă : ce înseamnă S.P.M.D.R.?... S.P.M.D.R. înseamnă *Societatea protectoare a Muzelor Daco-Romane*

1. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 181.

2. Teodor Neș, *Oameni din Bihor: 1848-1918*, Tipografia Diecezană Oradea, 1937, p. 264.

atras, fără îndoială, asupra sa privirile multora”³. Le-a atras chiar prea tare și prea repede, provocând dramă serioasă. Vărul ei, poetul – pe atunci student - Isaia Bosco, îndrăgostit aprig de ea, se bate cu studentul și publicistul Petre Bujor, și el îndrăgostit de Maria, pe care-l și omoară cu o lovitură bine aplicată cu „bastonul cu mâner de argint”, după cum precizează Teodor Neș. Îndrăgostitul victorios se alege cu închisoare, iar apoi, eliberat – zice Neș – „a purtat la mîna dreaptă un lanț de aur închis cu un lacăt, semnul condamnaților la temniță”; se sinucide, cu un foc de pistol, în 1884, confirmîndu-și dramatic fatala pasiune. Normal că popa Georgiu Bosco a măritat-o repede pe juna instigatoare, ca să stingă, cît de cît, scandalul. Pe cît de nurlie și focoasă era Maria, pe atît de încruntat și iremediabil ursuz era însă preotul Petre Suciu, așa că poeta voiaja des pe la verișoare (probabil verișoare de acoperire). Oricît de măritată, astîmpăr n-avea. Bîrfele ziceau că n-a fost străină nici de destrămarea logodnei dintre fiica sa, Lucreția, și flușturaticul căpitan A. Nu știu dacă biografia confirmă, dar poezia – de o senzualitate intensă și deznădăduită – credibilizează aventura. În orice caz, după Maria Suciu-Bosco senzualitatea ardeleană se reprimă la poete și nu vom mai regăsi poete așa de pătimașe decît odată cu Angela Marinescu și Marta Petreu.

Meritele de înfîietate, printre ardelence, i-au fost repede recunoscute. Teodor Neș afirmă pe drept că Maria Suciu „inaugurează seria poetelor de dincoace de Carpați”,⁴ iar Eugeniu Potoran o clasifică drept „cea dintîi femeie literată din Ungaria”.⁵ Cele mai bune – și mai definitive, căci pot fi regăsite și în Dicționarul general al literaturii române – vorbe despre ea le-a spus însă, mult mai devreme, în 1892, ginerele său, W. Rudow, în rău primita, dar bine intenționata sa *Geschichte des Rumänischen Schrifttums* (nici nu prea aveam literatură cînd Rudow își scria istoria; azi am putea zice că avem, dar nu mai sînt nemți interesați să-i scrie istoria; să fi fost Europa mai curioasă de noi pe atunci?). După ginerele Wilhelm, Maria Suciu „este cea dintîi femeie care a publicat versuri românești și întrece pe toți bărbații scriitori din Nordul României în adîncimea și gingășia simțirii, precum și în stăpînirea limbii (la ea, cea dintîi, fără latinisme) și a versului”.⁶ Oricît de inevitabil părtinitoare (de!) erau observațiile lui Rudow, ele sînt corecte chiar și în privința registrelor tematic și al „tupeului” (social, să zicem, dar implicit și artistic)

3. Eugeniu Potoran, *Poezii Bihorului*, Editura Societății de lectură „Sf. Ioan Gură de aur”, Oradea, 1934, p. 67.

4. Teodor Neș, *op. cit.*, p. 263.

5. Eugeniu Potoran, *op. cit.*, p. 66.

6. Apud Teodor Neș, *op. cit.*, p. 264-265.

al poetei, căci, zice el, „ceea ce e neobișnuit la această femeie măritată e dorul nestins după iubitul ei și tristețea după norocul apus, adică amorul tomnatec”.⁷ (Las’că nici cu cel primăvărat nu stătea rău). Nu prea se obișnuia, într-adevăr, ca femeile măritate să scrie erotice în care să suspine după altcineva decît soțul legal (cu excepția tolerată, dar mai târzie, a Veronicăi Micle); despre cît de delicată era problema eroticii feminine din cauza conveniențelor sociale a vorbit și Lovinescu; și încă Lovinescu se referea la perioada interbelică, mult mai puțin victoriană la moravuri decît Transilvania din vremea Mariei Suciu! Nici nu mai punem la socoteală împrejurarea că Maria se învîrtea numai printre popi, care, del, orișicîtuși, erau ținuți la moravuri mai riguroase. Dar ca dovadă de îndrăzneală, de trecere peste tabu-uri, lucrurile merită menționate. La urma urmei, îndrăznelile de azi ale poeteselor, oricît ar părea de exagerate, sînt, prin comparație, simple îndrăzneli de răsfaț; nu le stă nimic în cale, pe cînd în calea Mariei Suciu stăteau opreliști grave. Sexul dezvelit de azi e gest modest, în ultragiul de moravuri, în raport cu „dorul” Mariei Suciu pentru iubitul plecat (asta, firește, în vreme ce soțul era acasă). Dar că prima poetă are deja tupeu e semn, dacă nu bun, măcar prevestitor de atitudini.

Întîietățile acestea, care țin de statistica pură, neputînd fi contestate, nu sînt, însă, cele mai importante. Mai importantă decît toate e întîietatea tipologică, inauguralitatea tipologică pe care o realizează Maria Suciu-Bosco. Aici lucrurile sînt, într-adevăr, de merit eminent. Căci toate poetesele (măcar cele ardelence) care o urmează îi repetă, fie și pe nuanțe, tipologia. Maria Suciu e, ca să vorbim în termenii lui Vladimir Streinu, prima Didonă română. Cel puțin lirismul „didonic” e inaugurat, la noi, de ea. Lîngă meritul de tupeu trebuie pus neapărat meritul de inaugurare tipologică. Nu știu cîte alte poete se mai pot lăuda cu merite atît de solemne precum sînt cele două. Nici nu mai e cazul de alte merite, bunăoară de artă (e drept că acestea nici nu prea sînt).

Totuși, asta nu e chiar totul. Căci tot la merite absolute, chiar dacă nu directe, trebuie trecută și performanța de a-l fi determinat pe Iosif Vulcan să deschidă, începînd de la nr. 16/1867, o rubrică aparte – „Lira femeiască” – destinată poeteselor. Impresionat de primele (trei) poeme ale Mariei, Iosif Vulcan face următorul delicat anunț: „ne aflăm în plăcuta pozițiune a pune sub ochii stimatelor noastre cetitoare și cetitori accentele unor lire tinere, suspinele serafice, cînturile fragede, parfumul

7. Apud Vasile Vartolomei, *Mărturii culturale bihorene*, Editura ziarului „Tribuna Ardealului”, Kolozvar-Cluj, 1944, p. 237.

ceresc a unor flori încântătoare de pe cîmpia românească. Suntem mândri cu aceste floricele și am dori, ca să aibă și alte soție, căci noi știm, că Românul e născut poet, știm că inima femeiască este un sorginte nescut de frăgezime, iubire și poezie, știm că însăși femeia e poezie”;⁸ (nu altfel va vorbi, despre relația poezie-femeie, Lovinescu). (Delicatețea era, de altfel, stilul casei pe vremea lui Vulcan; cînd, la cererea unor cititori, divulgă numele adevărat al poetei – care semnase la debut doar „Maria” –, Vulcan are grijă să-și scuze gestul, „dacă cumva prin această indiscrețiune am fi vătămat modestia uneia din cele mai zeloase și brave dame române din Ungaria”).⁹ Că rubrica n-a scos mari talente, nu e, desigur, nici din vina lui Vulcan, nici din a Mariei Suciu. Oricum, ea a publicat, cu fidelitate, în „Familia”.¹⁰

Cum zice Vianu de Matilda, și „în talentul” Mariei Suciu-Bosco „funcțiunea poetică este spontană”¹¹ (la Matilda și „abundentă”, dar nu e cazul la Maria; între 1867-1891 publică în revistă cel mult cîteva poezii pe an, adesea doar cîte una; din cîte știi, poeziile ei n-au ajuns încă în nici un volum, ceea ce e de-a dreptul jenant, chiar dacă sînt cum sînt; e vorba, totuși, de prima poetă din Ardeal, de nu mai mult; le mulțumesc domnilor Blaga Mihoc și Silviu Sana pentru extrema amabilitate cu care mi-au pus la dispoziție poeziile apărute în „Familia”). Și nu numai că-i „spontană”, dar n-are nici neșansa de a eminescianiza sau coșbucianiza. Maria Suciu scrie numai din talentul ei, așa cum visează orice poet. N-are de cine lua distanță, n-are de cine se diferențiază; de oboselile astea măcar a fost scutită. Firește, n-avea cum să nu folclorizeze, căci în Ardeal asta era obligatoriu cu mult înainte ca Ardealul să-și dea seama că-i sămănătorist. Gheorghe Cardaș o și laudă pentru asta, menționînd că „alături de poezii lirice cu caracter erotic, de pasteluri, înfățișînd tablouri de țară ardelenesti, Maria Suciu a scris multe poezii sub inspirația poeziei populare.”¹² (Și Stănuței Crețu, care scrie despre ea în dicționare, îi plac mai mult versurile cu folclor). A scris cîteva, într-adevăr, dar nu se poate spune că multe, pentru că multe poeziile nu-s de toate. Iar de „pasteluri” nu prea poate fi vorba, căci poeta n-avea decît obsesia propriului sentiment de abandon (la care, firește, pune și natura să participe, dar niciodată

8. Apud Vasile Vartolomei, *op. cit.*, pp. 237-238.

9. *Idem*, p. 237.

10. Eugeniu Potoran, *op. cit.*, p. 66, zice că a colaborat și la *Curierul românesc* din Iași, la *Aurora* lui Vulcan și la *Amicul Familiei* din Gherla.

11. *Op. cit.*, p. 181.

12. Gh. Cardaș, *Poezii și prozatorii Ardealului pînă la Unire, (1800-1918)*, Antologie și studiu, București, Editura Universala Alcalay & co, /f.a./, p. 189.

doar cu nevinovate intenții descriptive). Dar că „a dat poeziilor sale o formă ușoară și o limbă curat românească”¹³ poate trece; măcar pentru acea vreme. Altminteri, Maria Suciu e de la prima poezie o suferindă de amor, atât de grav suferindă că molipsește întreaga natură și face din propriul chin epidemie: „Se strecura-n tăcere/ Mîhnitul riurel;/ Bat spume de suspine/ Duiosu-mi suflețel!// Și vîntul cu răceală/ Începe zborul său:/ Furtuna suferinței/ Atacă pieptul meu// Iar ochii-mi cată-n lume,/ Aprinși de-un tainic dor,/ În dar! nu-i mîngîiere, -/ Și iarăși se dobor.// Mă uit și prin natură.../ Ce jale pre-al ei sîn!/ Se pare că ea plînge/ Puternicul meu chin.”¹⁴ E drept că aici poeta încă-și pune nădejdea în ajutorul ceresc („Mai adă înc-odată/ Pre-aceia ce doresc,/ Căci fără-a sale brațe/ Viața o urăsc;// Mai adă-acea ființă/ Ce-atît de dragă-o am,/ Revarsă pre-a mea rană/ Vindecător balsam// Precum reversi pre-o floare,/ Ce pare-a veșteji,/ Stropi calzi de ploașoară,/ Spre a o reveni”), dar tocmai această invocație absolută e semn rău; e semn că numai cu puteri pămîntești și personale nu mai e nimic de făcut; că soluția unei așa drame rezolute stă doar într-o decizie abuzivă de sus. Marca Mariei Suciu nu sînt diminutivele și cuvintele drăgălașe, oricît de abundente, ci absolutele, pateticele eminent: „furtuna suferinței”, chinul „puternic”, resentimentul violent față de viața fără dragoste, drumul scurt de la iubire la mormînt. Avem deja, prefigurată, ecuația Ruxandrei Novac: orice femeie e o rană, orice bărbat e un fascist, chiar dacă la Maria Suciu toate accentele cad pe drama proprie. Și folcloricele care urmează¹⁵ tot pe durerea de părăsire apasă, ca și pe conceptul de iubire-boală (căci la Maria, oricum ar fi dragostea, tot boală grea e): „Frunză verde din grădină/ Rău mă doare la inimă;/ Frunză verde-n plop’ nalt,/ Mă lăsă și a plecat/ Spre un plai îndepărtat,/ Mă lăsă să plîng oftînd,/ Și de dorul său arzînd” etc. Teodor Neș zice că „un gîngurit monoton de turturea amărîtă constituie fondul elegiac al stihurilor,”¹⁶ dar adevărul e că Maria Suciu nu gîngurește în elegii, ci-și țipă durerea în drame cu stridență și o radicalizează numaidecît. Didonă veritabilă, dacă dragoste nu mai e, nu mai rămîne decît moartea: „Era o noapte tristă, și cerul plin de nori,/ Așa-mi părea și lumea, ca cîmpul fără flori.// Mergeam, mergeam ca dorul, ce n-are-n veci răbdare,/ Grăbiam, grăbiam la dînsul, să-i dau o sărutare.// Și-n loc de brațe calde, găsii amoarea-i rece,/ De-atuncea o durere mă arde și

13. *Idem, ibidem.*

14. *Ruga unei june*, „Familia”, nr. 7/ 12-24 febr. 1867.

15. *Două Doine*, în nr. 12/19-31 martie 1867.

16. Teodor Neș, *op. cit.*, p. 264.

nu trece./ Zefirii de-a mea jale stăteau a suspina,/ Și-o neagră-ntunecime
pămîntu-l-astupa./ Vedea natura-ntreagă în doliu lăcrimînd,/ Văzîndu-
mă pe mine ca frunza tremurînd./ Și-atunci aud o voce, ce-mi tot șoptea
mereu:/ Te du, te du departe, să mergi din jurul meu!// De-atunci o dis-
perare mă pleacă la pămînt,/ Ce mai doresc în lume, e veșnicul mormînt”¹⁷ (e de admirat, totuși, solidaritatea spontană și necondiționată a naturii, imediat săritoare și extrem empatică). Asta e Maria Suci: ori în brațele calde ale iubitului, ori în mormînt; fără compromisuri. Desigur că „fondul poeziilor Mariei Bosco îl constituie durerea stîrnită de iubirea neîmpărtășită”, cum zice Teodor Neș,¹⁸ și că toată „afectivitatea” ei „se întrezărește colorată erotic”.¹⁹ Dar colorată cu acest radicalism patetic: ori în brațe ori în mormînt. Moartea, ca singura alternativă la o viață fără amoare, devine leit-motivul poeziilor: „O! Ce soartă fericită,/ De-am putea cu grab pieri!”²⁰, „Parte n-am de fericire pe pămînt,/ Șoaptele ce-aud mă cheamă în mormînt!”²¹ Rar poetă așa de dedicată dragostei, cu ecuația atît de radicalizată și pasiunea atît de iremediabilă: „Durerea mea e mare/ Și n-am cui să mă plîng,/ Iar focul ce mă arde/ Cumplit, nu pot să-l sting./ În minte-mi cînd apare/ Un vesel viitor,/ Destinul îmi șoptește:/ Iluzii care zbor./ Și astfel ziua gîndu-mi/ Se sbuciumă mereu/ De lupta neîmpăcată/ Încinsă-n pieptul meu./ Iar seara-ntreb de stele;/ Mult am a mai răbda?/ Și parcă-mi spun: mormîntul/ Va fi scăparea ta!”²² Stănuța Crețu zice că Maria Suci „transpune în versuri, fără elevație, chiar fără grație, tribulațiile sale sentimentale, într-un stil declamatoriu și convențional”.²³ Dar nu-s oare astea pretenții exagerate?! Ce grație, ce elevație de la o biată femeie ce nu se poate ridica din chinul dragostei, din durerea părăsirii: „Zori de zi cînd se revarsă/ Lacrimi grele ochii-mi varsă,/ Gîndurile nu-mi dau pace,/ Chinu-n suflet nu mai tace”.²⁴ Aș vrea eu s-o văd pe poeta grațioasă a unei asemenea suferințe. Iar cît despre declamație, așa-s Didonele, declamatoare. Și nici multe „tribulații” sentimentale nu-s aici, căci ajunge una singură, da-i drept că definitivă și iremediabilă, ca-n tragedii: părăsirea. Ce dramă mai mare?! Vorba poetei:

17. *Era o noapte*, „Familia”, nr. 39/ 6-18 nov. 1868.

18. Teodor Neș, *op. cit.*, p. 265.

19. *Idem*, p. 264.

20. *Soartea mea*, „Familia”, nr. 31/ 12-24 aug. 1873.

21. *Ah! De cînd...*, „Familia”, nr. 78/ 12-24 oct. 1880.

22. *Durerea mea...*, „Familia”, nr. 2/ 4-16 ian. 1881.

23. *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei, București, 1979, p. 821.

24. *Zori de zi...*, „Familia”, nr. 13/ 25 martie-6 apr. 1884.

„Că nu-i boală, nici durere,/ Ca și când bădița piere;/ Nici inima nu-ți e arsă,/ Ca și când badea te lasă!”²⁵ Rezon!

Firește că și Maria Suciu și-ar dori „să trăim în drăgănele/ ca și două turturele”²⁶, dar soarta s-a opus drastic și a consacrat-o suferinței stricte și rezolute. Altminteri, poeta ar fi făcut multe jertfe pentru dragoste, dovedind cât e ea de supremă între toate ale lumii: „De-asii fi o albinióra, ce sbóra p’ntre flori,/ Sburarea-asii pan’la tine in purpurine diori.// De-asii fi o paserica, ce fâlfâia mereu,/ Sburarea-asii si m’asii pune catandu pe sinulu teu.// De-asii fi o florióra in gradina frumósa,/ Te-asii imbeta cu farmecu, cu gingasie miróse.// De-asii fi auriulu sóre prin sfere n-asii ambla,/ Ci m’asii opri iubite! se cautu faci’a ta.// De asii fi luceferu mandru in diori de demanétia,/ M’asii cobori p’o radia l’a-a tale scumpe bratie.// De-asii fi in urma-unu angeru, in ceriu nu m-asii dori,/ Ci’n visurile tale amóre ti-asii siopti...// Si-atunci, atuncea dóra ai sci se-mi pretiuesci,/ Amorul meu fierbinte, ce-atata mi-lu ranesci”.²⁷ (Am preferat s-o citez în latinizantă, pentru savoare, măcar că poeta a renunțat repede la normele latinistilor). Un decalc după acest Dor e Cunnuna de dorințe din nr. 4/1868. Se poate însă acum măsura adâncimea de disperare în care s-a prăbușit poeta; tocmai ea, care ar fi făcut toate jertfele, să fie părăsită! O religie mai trădată, o devoțiune mai depreciață nici nu există. Cazul e, într-adevăr, fără consolare, n-are rost să fim cinici.

Dacă lucrurile ar fi mers invers, am fi avut, fără îndoială, în Maria Suciu o senzuală lipsită de sfieli (măcar cât se putea la epocă). În orice caz, fantezie erotică avea iar fastasmele erotice nu-i dădeau pace: „Era tîrziu seara... mi-părea că-n șoaptă/ Eu te aud vorbind.../ Și-abia în suferința miezii-noapte/ Adormii – plîngînd...// Dar oh! ce plăcere, oh! ce fericire.../ În vis eu gustai.../ Pe-a tale brațe cu îndestulire/ Tu mă legănai...// Petrecînd viață voioasă și dulce/ Fără cugetări.../ mi vârsai în cupa iubirii atuncea/ Scumpe sărutări...// Nu-mi puneai sărutul pe buze, bădiță,/ Ci numai pe sîn.../ Și vedeam tot gata pe a ta guriță/ Un secret suspin...// Chiar și-acum mi-pare cu ce înfocare/ La piept eu te-am strîns...”²⁸ Cum zice Potoran, „pentru Maria Suciu, iubitul e un om în carne și oase.”²⁹ E drept că nu prea apucă să fie, pentru că a șters-o repede, dar e sigur că poezia Mariei Suciu ar fi fost aptă de concret și de senzualitate slobodă. Așa, părăsită, poeta a rămas să-și strige doar deznă-

25. *Doină*, „Familia”, nr. 5/ 21 ian.- 17 febr. 1882.

26. *Suspînul*, „Familia”, nr. 33/ 15-27 aug. 1882.

27. *Un dor*, „Familia”, nr. 27/ 2-14 iulie 1867.

28. *Un vis*, „Familia”, nr. 51/ 17-29 dec. 1872.

29. Eugeniu Potoran, *op. cit.*, p. 68.

dejdea; dar e una din cele mai radicale deznădăjduite din poezia noastră. Atît de radicală încît preferă moartea unei vieți domestice, fără focul pasiunii. Nici nu știu de ce comentatorii ei au văzut-o așa sfioasă și delicată, cînd ea era, de fapt, o extrovertită patetică. Ioan Bradu, care crede că „toate poeziile ei sunt scrise într-un stil ușor și cu nuanță poporanistă bine pronunțată”, vede peste tot „stropi gingași de sentimentalism setos de dragoste”;³⁰ destul de delicată în simțiri i se părea și lui Teodor Neș. Ba chiar și Eugeniu Potoran, care pare a o înțelege mai bine (sau cel puțin e atent la „dificultățile” unei asemenea poetici fără sfiieli, vorbind de „o înțelegere tăinuită, o dorință de noutate, de mai bine irealizabilă din cauza situației în care se găsea – soție și mamă – iată izvorul tânguirilor ei”), crede că din poezii „se desprinde o melancolie ușoară, un regret, un dor vag, veșnica așteptare a dragului aducător de mîngîieri și desmierdări”.³¹ Melancolie ușoară, dor vag, regret?! cînd poeta geme din toți răunchii?! Da' ce-ar fi vrut Potoran? Păi așa spectacol fățiș suferitor ardelencele nu vor mai da decît în zilele noastre. Între Maria Suci-Bosco și Ruxandra Cesereanu, bunăoară, e doar o diferență de aparat, nu de tipologie sau temperament. Firește că aparatul contează, dar și celelalte se pun.

30. Ioan Bradu, *Poezii și prozatorii bihoreni*, Tipografia Doina, Beiuș, 1948, p. 67.

31. Eugeniu Potoran, *op. cit.*, pp. 66-67.

Atropina

Alexandru Vlad

Arheologie



Săpa în grădină ca în fiecare primăvară, când a început să găsească obiecte. E plăcerea lui să sape în grădină, existența lui capătă un nou sens, e altceva decât fusese munca lui de birou, se simțea mai aproape de esența vieții. De obicei găsea pietre și cioburi de lut, pe care le punea pe toate într-o găleată. După fiecare primăvară pământul din grădina lui rămânea astfel mai curat, și se lucra tot mai bine. Un progres care-i dădea o stare tonică de optimism.

A început prin a găsi o ceașcă de aluminiu. Aluminiul nu ruginește în pământ, ceașca era aproape intactă, avea până și toarta care se mișca în niturile ei. S-a oprit s-o examineze. A constatat, nu fără uimire, că era ceașca din care obișnuia să-și bea până mai anii trecuți cafeaua. O ceașcă pe care o avea de ani mulți și care îl însoțise în tinerețe în expedițiile pe care le făcea pe atunci în munți. Genul de obiect pe care îl fetișizezi și îl păstrezi toată viața. S-a întristat s-o vadă oricum ruinată, dar s-a bucurat că totuși o găsisese. A recuperat-o chiar dacă nu mai era de folosit. Ajunsese acolo din neatenția cuiva, a copiilor lui probabil, cărora le făcea plăcere să-i folosească obiectele. O crezuse rătăcită prin casă, gata să apară când considera ea de cuviință, așa cum apar fără veste obiectele considerate pe moment pierdute. De apărut apăruse, iată, scoasă de cazmaua cu care tăia pământul negru și-l întorcea în felii, pregătind ca în fiecare an terenul pentru semințe și noile răsaduri. A frecat-o bine de pantaloni și a pus-o lângă găleata în care aduna pietrele. Pietrele pe care le scotea erau ude și reci ca gheața. Iarna care trecuse de o lună se refugiase deocamdată la douăzeci de centimetri sub pământul care se uscaseră destul de bine pe deasupra. Apoi a dat peste o bucată de plastic nu mai mare decât o carte de vizită, legitimația lui de la ziarul *Ziua*. Nu mai făcea gazetărie, nu mai avem nevoie de legitimație, nu-i folosisese la nimic nici câtă vreme scrisese la ziar, rămăsese pe undeva printr-un fund de sertar și acum iată-o apare din pământ. Plasticul se păstrează în pământ mai multă vreme chiar și decât aluminiul. Însă abia se

mai vedeau fotografia și numele. Pe aceasta a strecurat-o în buzunar. Nu știa nici el de ce, oricum, nu-i mai folosea la nimic.

A început să sape cu ceva mai multă cu atenție. Apoi își găsi ceasul. Curea de piele putrezise, dar ceasul era întreg. Primul ceas, cumpărat din primul salariu, ca să fie punctul. Considera punctualitatea foarte importantă. Cu punctualitatea lupta pe vremea aceea chiar și împotriva lipsei de perspectivă. Cadranul se îngălbenise, cele două arătătoare erau ruginite, micului obiect nu-i priise faptul că zăcuse în pământ. Pe acesta l-a pus în ceașca de aluminiu după ce l-a curățat pe cât a fost posibil. Avea acum, ca toată lumea, la mână un ceas electronic, despre care și uita multă vreme căl poartă din moment ce nu trebuia să-l tragă în fiecare seară.

A căzut o clipă pe gânduri: el nu aruncase acest obiecte, le păstrase ca pe niște relicve. El săpase grădina și primăvara trecută, el scosese pietrele despre care îi plăcea să creadă că se împuținează cu fiecare an. Grădina aceasta îl hrănea, era plăcerea lui s-o sape și mândria lui când era s-o arate puținilor lui oaspeți care se abăteau din drum ca să-l viziteze. Totdeauna grăbiți și parcă surprinși să-l mai găsească aici. A început să înfigă cazmaua ceva mai adânc și nu peste multă vreme găsi un fel de țestoasă din plastic în care erau acele lui de pescuit și bobitele de plumb – era convins că o pierduse în copilărie, că i-o furase careva dintre cei care îl invidiau pentru ea prea tare. Apoi cazmaua scrâșni iar și scoase la iveală o cutie de metal, din acelea în care se vând unele sortimente de tutun bun de pipă. Ca s-o deschidă a trebuit s-o lovească ușor cu o piatră, de jur împrejurul capacului, apoi să folosească o monedă. Avea astfel de cutii de pe vremea când fuma și ținea în ele obiecte mărunte care altfel aveau tendința să se răspândească pe fundul tuturor sertarelor. În cutia aceasta erau hârtii, ecusoane de la congresele la care participase cândva, niște chitanțe pe care nu se mai puteau citi sumele pe care le plătise, vechiul lui carnet de economii de dinainte de-a se schimba banii și, la fund, un document care era nici mai mult nici mai puțin decât certificatul lui de naștere. Împăturit în patru se rupsesse în tot atâtea bucăți. Pe una se vedea jumătate numele, pe alta data nașterii și pe una sigiliul primăriei care-l emisese. Oare ce urma să mai găsească? În loc să găsească lucruri pe care să fi regretat că le pierduse, găsea lucruri despre care nici măcar nu știa că se făcuseră la un moment dat nevăzute.

S-a îndreptat de spinare și a rămas nemișcat. În livada rară de peste pârâu, rară și aproape stearpă, ciocănitorea vorbea la telegraf. Soarele era la zenit, luminos și imperturbabil ținea să îl asigure că nimeni pe lumea asta vegheată de el nu avea nici cel mai mic interes să se țină de feste. De la această distanță se vedea că sălciile începeau să înverzească, de aproape nu remarcăi lucrul acesta. În tinerețe venirea primăverii îi dădea un sentiment de veșnicie. Apoi a ridicat cazmaua care străluci în soare și a făcut cu grijă doi pași în lateral. Începu să se ferească de umbra lui ca nu cumva să și-o îngroape și pe aceasta.

Nisipul din clepsidră

Vasile Dan

„Europa” lui Pavel Gătăianțu & Doru Bosiock



Pe scriitorii, pe pictorii din Banatul Sîrbesc (Voivodina) îi recunoști deîndată, din prima: sînt cruzi în a-și developea propria identitate. N-au gustul histrionic al românului de acasă, fie el și poet, de a se ascunde după limbaj – gestual, dar mai ales verbal. Ei nu vor să pară, ei sînt. Simplifică la maximum discursul – felul de a vorbi cu tine, direct, franc, verde în față, nesofisticat. Pînă și porcăriile de limbaj, atît de bogate și variate la toți românii trăitori oriunde, au ceva natural, intră în logica unei comunicări familiare. Să ne mai mire că poezia, proza, arta, viziunile lor plastice sînt toate contaminate de acest stil de a fi fățiș, dezbrăcat de orice ornament ori zorzoane cu care, de altfel, expresia feței noastre e atît de familiarizată?

* * *

Ultimii pe care i-am întîlnit recent au fost Pavel Gătăianțu și graficianul, pictorul, ilustratorul de carte, Doru Bosiock. Amîndoi scot de doi ani la Novi Sad „Europa”, o revistă bianuală de cultură în limba română, machetată, ilustrată, tehnoredactată senzațional în format carte. Fiecare ediție conține un „DVD” cu artă plastică de ultimă viziune și valoare din spațiul nu doar autohton, ci și mai larg, în primul rînd central-european. Ții în mînă „Europa”, ții în mînă un obiect estetic real, numai bun de dus la ochi. Abia apoi la cap. La ea colaborează intelectualii români din centrele culturale din Voivodina (Novi Sad, Vîrșeț, Uzdin, Pančevo), din Belgrad, dar și scriitorii sîrbi interesați a fi citiți în românește, maghiari, slovaci, croați.

Doru Bosiock insuflă revistei un aer incendiar surrealist, o nebunie a formelor, o mitologie fabuloasă a ființelor imaginare, totul traversat de un umor subțire erotic și erotizant. Alteori de o ironie nu o dată masochistă aruncată asupra istoriei recente (războiului troiano-sîrbesc

Vasile Dan

în care supraviețuitorii tragici ori doar donquijotești îmbracă, încet, încet, pielea înviegătorului absent).

Pavel Gătăianțu este un poet aparent rece, cinic chiar. Dar această impresie ți-o fac mai toți poeții din Banatul Sârbesc, începînd cu tatăl lor veșnic, Vasko Popa, trecînd apoi prin Slavco Almăjan și Petru Cârdu spre a ajunge la Pavel Gătăianțu. Limba lor română este o jucărie ucigașă, o bombă cu ceas. Una care însă, dacă ai curajul și răbdarea să o joci pînă la capăt, nu rănește chiar mortal, dimpotrivă, învinge, oarecum prin vi-visecție chirurgicală, rănilor:

„Sînt omul de ieri
cu pași noroiți,
ochii-mi sînt două pietre
melancolice, obrajii scobiți,
gura-mi este închisă
în linie dreaptă și pare
că buzele au dispărut.
Ascult muzică clasică
la masa roșie
cu flori purpurii,
în spate cărțile galbene,
trunchi oblic lîngă
un sfert de kilogram de jumări,
citesc în jurnalul lui van gogh
fărîmițînd pîinea uscată
pe podea
cu expresia îndurerată
a vremurilor prin care plutesc”

(„*pierdut în univers*”).

Un scriitor, doi scriitori

Alex Ștefănescu



Cu pistolul la tâmplă

Mi-am mai adus aminte o întâmplare cu Gabriel Dimisianu. Prin două mii și ceva, ieșind împreună de la o ședință a Comitetului Director al Uniunii Scriitorilor, ne-am suit amândoi în mașina mea parcată în curtea Casei „Monteoru”, de pe Calea Victoriei. Am pornit mașina, am părăsit curtea amenajată ca un peron, pe care trăgeau cândva trăsurile boierești și, intrând pe Calea Victoriei, am săvârșit deliberat o mică și inofensivă ilegalitate și anume am luat-o la stânga, pe sens interzis, cu intenția ca după numai douăzeci-treizeci de metri să o fac la dreapta, pe bulevardul Dacia, redevenind un șofer corect. Iată însă că exact pe Calea Victoriei, la mijlocul străzii, se afla un polițist de la circulație, care m-a fluierat autoritar și m-a obligat să opresc. Știind că sunt vinovat, m-am pierdut cu firea și n-am observat că polițistul era descheiat la haină și avea aerul cuiva care băuse. Am făcut greșeala să-i dau actele, iar el, cu actele în mână, amenințându-mă cu luarea permisului de conducere, mi-a spus:

- Du-mă imediat la Gara de Nord. Dacă mă duci, nu-ți mai iau carnetul.

Am răsuflat ușurat. Polițistul, despre care mi-era tot mai clar că nu mai avea deloc discernământ din cauza alcoolului, mi-a înapoiat documentele și s-a așezat pe bancheta din spate (Gabriel se afla în dreapta mea). Aglomerația de pe stradă mă împiedica să merg repede cu mașina. Atunci s-a petrecut ceva ieșit din comun: polițistul a scos un pistol și mi l-a proptit în ceafă.

- Mișcă, nenorocitul, mi-a spus el pronunțând cu dificultate cuvintele. Ce faci?! Crezi că poți să mă păcălești?!

Și eu, și Gabriel ne-am făcut albi ca varul. Am încercat să ne folosim elocvența, pentru a-l tempera pe agresor. Dar el îndrepta re-

Alex. Ștefănescu

volverul când spre mine, când spre Gabriel, amenințându-l astfel (cu moartea!) pe acela dintre noi care încerca să-l convingă să-și bage arma înapoi în tocul de piele.

Nu ne-a fost ușor să străbatem astfel distanța până la Gara de Nord. Nu ne venea să credem că ceea ce ni se întâmpla chiar ni se întâmpla.



Desen de Adina Romanescu

În sfârșit, la Gara de Nord, polițistul a coborât. Clătinându-se pe picioare, a început să monologheze:

- Da' de ce să merg eu cu trenul la Chitila? Mai bine să mă ducă tot ăsta cu mașina...

N-am mai auzit ce hotărâre a luat, fiindcă am demarat în trombă și dus am fost, cu Gabriel cu tot.

Seara, la televizor, am auzit un comunicat difuzat de Poliție:

- Agentul de circulație (nu mai țin minte cum îl chema), concediat de o săptămână, a refuzat să-și predea uniforma și pistolul și le

folosește pentru a obține prin amenințare bani de la șoferi. Este dat în urmărire generală.

I-am telefonat lui Gabriel:

- Este uimitor ce se întâmplă în țara noastră...

- Nu asta mă miră, mi-a răspuns Gabriel. Întrebarea mea este de ce chestii din astea ni se întâmplă tocmai nouă...



Solilocviul lui Odiseu

Traian Ștef

Povestirea Țiganiadei Cântul X



În care țiganii, văzând deșertăciunea sfaturilor ce vin din partea obștii poporane, îi aleg pe cei mai învățați dintre ei care să se adune și să hotărască ce fel de orânduire ar fi mai bună pentru țigănie.

De această dată, lectura are loc într-un amfiteatru cu peste 100 de locuri, unde se organizau de obicei adunările bisericești. Ioan Deleanu stă pe un podium, la o măsuță rotundă, din lemn de stejar, cu picioarele sculptate, iar tăblia are o intarsie cu scene biblice. E însoțit doar de Petru Maior. În primul rând, pe locurile parcă de drept rezervate, stau martorii de la început ai lucrării poetice. Sala e plină. Preoți, studenți, scriitori, doamne, membri ai asociațiilor culturale. Țiganiada povestită trezise multă curiozitate mai ales prin criticile strecurate pe care cei mai mulți le sesizau și le aprobau pe tăcute.

Când pântecele sunt îndestulate, gura e și ea mai loqvace, fiecare se îndeamnă la vorbă lungă, la sfaturi multe, fiecare îți dă povețe cu înțelepciunea lipsită de griji a burții pline. Și popa spune, la cinstirea de după botez, mai departe, pe de rost, toată cazania. Dar în lipsa bucatelor parcă și mintea se tâmpește și n-are judecata așa de limpede, iar limba tace ca un pește. Așadar, în burta plină stă toată filozofia cea clară, înțeleaptă.

În acest moment interveni Petru Maior de alături:

– Iar își începe poetul cântul cu o morală țigănească. Să vedem cum va dovedi că în burta plină stă toată învățătura.

– *Stai că nu se oprește aici, reluă Ioan Deleanu și continuă povestirea ca un dialog cu Petru Maior.*

Tu râzi, dar eu mai spun o dată că întotdeauna hrana cea bună și îndestulată a fost izvorul științelor și așa cum din locul sterp nu răsare

nimica, din prânzul sărăcăcios nu se naște niciun lucru bun. Spune-mi ce creații nemuritoare au lăsat odinioară sihaștrii din pustie ce nu puneau în gură decât ierburi și rădăcini veștede, mure, bureți, alune, poame uscate, anahoreți leșinați de foame, cu hainele murdare și cârpăcite care stăteau pe ei ca pe sperietorile numite ciuhe, două bețe în formă de cruce pe care atârnă haine rupte, puse de țărani ardeleni împotriva păsărilor pe câmpurile proaspăt semănate.

Te lămuresc eu cum. Săracii, se luptau în timpul zilei cu viespii și țânțarii, iar noaptea duceau bătălii cu dracii care-i invitau spre păcate. La urma urmei, din oameni buni și înțelepți ajungeau niște sălbăticiuni. Pot jura că aceia nu au descoperit nicio învățătură care să-i ferească și să-i minuneze pe oameni. Nu în locuri pustii și nici în pădurile dese au apărut acele idei noi, ci în orașe, de la oameni instruiți și cu obiceiuri alese. În Bactra, Babilon, Memfis și în alte cetăți civilizate, unde era bogăție în toate, nu în peșteri, ci în palate majestuoase, nu prin pustiu, ci la curți împărătești, unde mesele erau pline cu mâncăruri alese, cu vinuri dulcege băute din pahare.

Homer n-a aflat minunata lui *Iliadă* prin munți și codri, ci s-a umplut de harul muzelor cântând pe la ospete și la nunți, când se veselea mai bând câte un pahar de vin. Dumnezeiescul Platon mai bea și el câteodată și mânca pe săturate, dar în mod ales. Nici iscusitul Aristotel nu trăia fără vin, carne și pește. De aceea ne mirăm și acum de cărțile lor erudite. Și pe bună dreptate.

— Mie nu-mi place că poetul acesta nu vorbește bine de nimeni, sări Evlavios. Amărâțul de el se leagă de sihaștri și nu-și dă seama că toată învățătura lumii e gunoi înaintea lui Dumnezeu iar acei preacuvioși părinți, deși se puteau procopsi cu științele lumești dar deșarte, ei le disprețuiau și se zdrobeau în posturi și tot felul de munci omenești ca să dobândească împărăția cerurilor.

— Dar poetul se referă la învățăturile omenești, așa că mi se pare în sine adevărat și firesc ce spune el, încercă să-l lămurească Musofilos.

Petru Maior interveni mai aplicat:

— Bactra era situată în părțile Orientului Mijlociu și, după cum se arată în istoriile vechi, de acolo au pornit odinioară toate științele și învățăturile. A fost patria vestitului Zoroastru, de unde și-a luat Babilonul, în Haldeea, cunoștințele, apoi Fenicia și Egiptul, unde era cetatea Memfis, și de acolo au ajuns mai târziu la greci.

— Eu m-am mirat mai întâi de tema poetului, socotind că intră într-un labirint din care nu poate ieși, dar acum văd că are dreptate și nu i te poți împotrivi, interveni concludent Criticos.

Ioan Deleanu trecu peste comentarii, luă un aer mai solemn și citi mai departe:

Încotro te grăbește râvna, dragă muză? De la țigănie, la pustie? Cine nu te crede că traiul bun aduce veselie, iar postul pe nimeni nu satură? Dar tu povestește mai departe despre țigani.

Până când țiganii n-aveau îmbucătură pe masă, gândeai că nu știi pune două lucruri laolaltă. Dar acuma, să-ți faci cruci întruna, cu amândouă mâinile, când îi vezi cu câtă îndrăzneală și istețime se sfătuiește mulțimea lor sătulă. De când le-a adus Tandaler de mâncare, tot în dansuri, cântări și ospete o țin, iar fețele mai vârstnice se sfătuesc întins cum să facă ordine în săraca lor țară. Dar din toate sfaturile lor nu se alege nimic până la urmă pentru că fiecare vine și-și spune pe apucate părerea fără altă grijă decât să se audă vorbind și el ceva, c-o fi bine, c-o fi rău, împotriva celorlalți. Unul zice că nu e nevoie să se facă ordine în țară căci, socotind drept, orice rânduială e o povară și nu se cade să i se supună nimeni de bună voie.

— Rânduiala-i bună pentru cei mari, care-i țin în frâu pe cei mici, cuvântează unul. Pentru voivozi, vornici, spătari, logofeți, vistiernici, paharnici, care iau și împart după cum vor veniturile țării.

Altul strigă:

— Ba să fie ordine în țară, dar nu dintre acele care nu plătesc nici o ceapă degerată, ci una despre care să nu se fi pomenit nici în lună și stele, că altminteri duce la nebulie. Adică să fim toți împreună, țărani și boieri, fără nicio deosebire. Asta-i rânduiala cea mai bună! Dacă toți ne-am născut egali, să avem în țigănia noastră aceeași însemnătate.

Unii voiau să se continue moda veche, cu voievod, divan și boierime, să nu se depărteze mândra țigănie de obiceiurile vechi, ci mai vârtos să le urmeze. Alții poșteau să nu fie în țara țigănească niciun sărac, să nu se pomenească în veci de biruri și dări, ceștia să nu existe slujbe, ceilalți să vină alții să le lucreze pe moșie. Să te minunezi de părerile lor. Nu era nicio idee buimacă să nu fi fost lăudată în acea cinstită adunare. Dar ce folos, când tot ce le place astăzi mâine hulesc? Nicio zi nu ducea lipsă de certuri și gâlcevi, ba și alte lucruri de nimic se scorneau după ce se spârgea adunarea și, când mergeau spre casă, unii se luau de păr. Puțin lipsea să nu se apuce toată țigănia la bătaie. Se-nvrăjbiseră cetele și nu-și puteau ține în frâu mânia și, când era sfatul mai în toi, pe ei îi apuca cearta.

După cum spun cărțile de la Cioara, voinicii țigănimii se băteau de șapte ori într-o săptămână, iar adunările lor erau izvor de vrajbă întotdeauna și nu se lăsau unul pe altul să-și ducă vorba până la capăt. Mai

apoi au văzut și ei din cele triste întâmplate că vorba multă și sfada ațâță dezbinarea și nu duc decât la ură. Cel mai obraznic și mai laș se credea mai înțelept decât Platon și Aristotel, iar cel bun și înțelept se ținea deoparte, amestecat în mulțime și nebăgat în seamă.

De aceea se gândiră bătrânii să facă un sfat mai înțelept, să nu se adune toată gloata, ci fiecare ceată să trimită câte un delegat. Adică fiecare ceată să se adune, să-și cerceteze bine membrii și să aleagă un reprezentant cinstit care să le fie sol la adunarea cea mare a obștii. La puțin timp după aceea s-au făcut adunările poruncite și au fost trimiși la marele sobor cei mai învățați și plini de virtuți dintre ei, după o dreaptă judecată. S-au văzut adunate mințile cele mai de frunte să alcătuiască o nouă cetate, ca la Paris, montagnarzii, de se minunau toate neamurile.

— Aici, interveni Criticos într-o pauză de respirație a lui Ioan Deleanu, se vede că autorul a scris cartea pe vremea Revoluției Franceze.

La marea adunare, spun cărțile de la Cioara, s-au așezat atâtea lucruri bune încât n-ar ajunge o mie de pene, nici toată hârtia din țară să le descrie pe toate. S-au ridicat mulți oameni înțelepți, cu vorba subțire și aplicată, cu argumente subtile, care au demonstrat amănunțit că monarhia este orânduirea cea mai potrivită pentru societatea omenească. Baroreu, unul dintre delegați, mare și blând ca un bou, cu capul cât un baros, se străduia, cu multă știință, să le arate celor adunați, cu argumente din istorie și Scriptură, că stăpânirea monarhică este cea mai bine făcătoare. Avea o carte în mâna dreaptă și când gesticula o arăta tuturor ca semn al puterii și adevărului cuvântului scris.

— Unul este adevărul, zicea, unul, Dumnezeu, un suflet, un soare, precum a scris și mândrul Solomon, deci o singură autoritate să stăpânească și un singur împărat să fie și în dalba noastră împărăție țigănească. Preaînalta și Veșnica Ființă ne-a lăsat să vedem în toate cele ce există sfânta Sa voință. Mama natură însăși ne arată cum buna conducere vine și spânzură dintr-o singură mână. Așa cum corpul omenesc are un singur cap, care le conduce pe toate celelalte părți, așa și noi, dacă vrem cu înțelepciune să alegem o dreaptă orânduire, să așezăm un cap de temelie la toate. Corpul cetățenesc, adică, să se conducă printr-unul singur. Așa vă sfătuiesc, dară, bărbați vrednici. De-ar fi ca altcineva să vă propună și să vă vorbească până mâine despre o altă stăpânire, nu veți afla alta mai bună după firea noastră. Unde unul diriguie treburile, toate merg în bună ordine. Voia lui e lege pentru toți, clipirea lui e poruncă pentru toți și tot ce statornicește el se duce ușor și repede la îndeplinire. Fiind puterea la un singur conducător, împreună într-o singură mână, aceasta lucrează deplin și cu forță. Partea se leagă în tot și în sine, iar conducerea e mai sigură.

Un monarh, deci, vă sfătuiesc să puneți pe tronul țigănesc, oricum îl veți numi, orice poreclă îi veți da. Celelalte domnii sunt de sticlă, se sparg dintr-o singură lovitură și izvorăște din ele numai zăzanie și ură. Cine nu cunoaște relele pe care le aduce neodihnită democrație cetățenilor? Unul se luptă cu altul, toți se frământă, unul îl surpă pe altul și-l micșorează, fiecare cetățean se pune împotriva celui alt.

Rogu-vă să faceți cum vă spun. Ce-nțelege norodul din cârmuirea unui stat? El pururea și-l alege pe acela, de e dictator sau consul în senat, care-i dă ceva, care-l lingusește, care-l măgulește, fără să fie vrednic de ceva. Apoi, la dregătoriile de rând ajung intrigantii și-amăgitorii leneși, bogați cu punga mare și trufași cu mintea mică pentru că știu cui să dea, iar ale celor buni și virtuoși talente rămân necunoscute. Dacă se-nâmplă să ajungă unul bun, drept și înțelept să poruncească și să silească gloata scăpată din frâu să respecte cu strictețe legile, atunci poporul fără măsura lucrurilor va strica toată legătura dintre ele și-l va defăima pe acela.

Învățată cu desfrâu și dezordinea, gloata nu mai are nicio limită și, știind că ea are toată puterea, se va lepăda de cele mai bune și mai drepte reguli și le va călca în picioare. Pe cel bun, care voia s-o supună la ascultare, îl ostracizează, îl trimite-n pribegie după exemplul cu Aristide, atenianul cel mai bun și mai drept, pentru care dreptatea a fost mutată mișelește în vină. Se spune că un cetățean fără știință de carte l-a rugat pe Aristide, pe care nu-l cunoștea, să-și scrie numele pe scoica lui, căci fiecare participant la adunare scria pe o scoică numele celui ce urma a fi exilat. Acel cetățean i-a mărturisit că nu mai suferă să se spună mereu că Aristide este un om drept și de aceea îi trece numele pe scoică, mai numindu-se scoica, în limba noastră veche, ostracă. Așa stând lucrurile și pe la noi, după a mea părere, acela care lasă în mâna poporului puterea și cârma strică unitatea nației, dezbină obștea și duce țara la pierzanie. Dă numai sabia în mâna celui turbat și cuțitul, pruncului neîntărcat.

Pe scurt, într-o republică nu afli niciodată adevărata liniște, toate se schimbă, se strâmbă în duplicitate, pentru că nu există o lege statornică, așezată. Nici nu poate fi când mulți poruncesc și puțini vor să asculte. Republica e ca o țarină fără pază căreia îi culege roadele care cum vine iar cel puternic se folosește de forța lui pentru că nicio lege nu-l mărginește. Așa piere toată agoniseala comună în mai multe ghiare rapace.

Așa sunt făcuți oamenii din fire ca fiecare să se creadă altfel, să se țină mai bun decât celălalt și să le tragă pe toate întâi spre el însuși. De

aceea în republici unul îl dă jos pe altul să-i ia locul de frunte și pururea vrajba, dușmănia și răscoala tulbură biata mulțime. Acesta e izvorul tuturor relelor neîncetate în cetatea democratică.

Iar acolo unde s-a hotărât odată ca unul singur să le stăpânească pe toate, aceste cauze nu mai există, toată dezbinarea se stinge și se usucă ca o iască, pentru că nimeni nu-l crede pe monarh asemeni sieși, ci se uită la el ca la o înălțime, ca la un Dumnezeu pământesc și nici nu râvnește să-i fie asemenea.

Deci, ca să nu mă lătesc, închei cuvântul meu și vă spun: monarhia-i cea mai bună pentru o țară. Monarhul este unul singur conducător. De aristocrație nu am ce zice, căci știu că niciunul dintre cei de față nu va voi să ridice o stăpânire formată din trei sau din doi sau din mai mulți împreună. Ar fi curată nebunie. Acela predestinat de ursita rea să fie supus nu are el mai mult folos dacă slujește unuia singur decât mai multor domni? Pentru ce, dară, să voim mai mulți domnitori în țară?

Dacă nu este, cum am văzut, mulțimea bună sfătuitoare, tot așa aristocrația va aduce și mai multă pagubă pentru o cetate sau pentru orice societate. Cei ce cunosc istoria veche vor fi citit cum în lumea dintâi, începând cu prima pereche, când nu exista vreo domnie, au urmat părinții și fiii și asta era ordinea firească, fiii să asculte de părinți și astă diriguire părintească nu era pusă de vreo adunare, ci așa se cădea, să i se dea ascultare celui mai bătrân din familie.

Atunci erau supuși prin legături de sânge și frățietate oamenii și nu se plâneau de autoritatea celui mai bătrân și se gospodăreau bine. Iar pe măsură ce se înmulțeau, au apărut familii diferite și s-au îndepărtat legăturile de sânge, s-au răzlețit neamurile și a rămas și această stăpânire patriarhală fără energie. A apărut dreptul celui mai tare, mai întâi prin autoritatea dârză a aceluia, și apoi s-a născut un fel de orânduire care se numește anarhia, din limba greacă, o hidră cu mai multe capete care nu vor să asculte unul de altul.

Acest monstru sângeros a răzvrătit de-a lungul timpului neamul omenesc, dar printr-o întâmplare norocoasă, într-un consiliu bărbătesc, obștea pământeană a hotărât să-și facă legi. Cei de-o limbă și de-un neam s-au unit astfel într-o cetate. Și pentru că nu voiau să lase conducerea în mâna unuia singur, în mod natural, s-a dat tuturor puterea după niște reguli, am spune acuma prin contract. După niște simple legi democratice, asemenea persoane au fost îndreptățite să conducă și o făceau după niște canoane stabilite împreună, când bine, când rău, mai mult pentru a se apăra de neamurile străine.

Dar n-au durat mult aceste legi făcute în pripă de mulțimea sloboadă și nepricepută. N-aveau acele virtuți de stabilitate și repede au fost

stricate și a fost ruptă legătura ca o tocmeală în târg de către cei mai tari și cu mai multă îndrăzneală. Bine a zis Anahars odinioară, că acest fel de legi seamănă cu o pânză subțire de păianjen în care musca mică și slabă se-ncurcă, se prinde, iar cea tare o strică, o rupe.

Așa și în democrație. Cei tari încalcă legile fără nicio frică, se fac și mai puternici, se ridică peste ceilalți să-i conducă, și încep să se lupte între ei pentru întâietate. De aici încep războaiele civile, așa se ațâță vrajba din interior, așa apar dezbinările și vânzările viclene, necazurile semînției omenesti. Toate, din cauza a doi sau trei care vor să-i domine pe ceilalți.

Apoi, după multă ceartă și războaie lungi, căpeteniile partidelor se-mpacă între ele și se iartă, dar cine rămâne de răs, în bătaie de joc? Tot norodul, care se ostenise să-i ridice la putere. Aceștia, care se înălțaseră peste popor, fac o nouă înțelegere și se pun stăpâni peste toți. Ei leapădă mantaua fățarniciei și-i fac pe ceilalți slugile domniei aristocratice. Dar pentru că și între cei mai înalți aristocrați, lacomi în ale domniei, prietenia e plină de scaieți și fiecare vrea ca el să fie mai presus, pacea și înțelegerea frățească nu durează mult. Unul se ridică împotriva celuiilalt, cel mai iscusit și care știe a-și măsura fiecare acțiune îi înșeală pe toți, îi înlătură și, măgulind mai vârtos mulțimea, își vede de folosul lui. Iar mulțimea, de mult învățată să se plece, nici nu bagă de seamă. Ea nu se uită cine-i leagă mâinile, ci vrea să aibă odihnă, pâine și veselie, bucuroasă că nu mai are de vândut voturi și de împărțit puterea.

Așa se zidește tronul monarhiei, cu voia și cu bucuria ei. Se-aruncă-n brațele unui domnitor și-i încredințează toată puterea. Iar el zidește și înalță palate și se îngrijește să-și păstreze domnia cât mai mult, se ferește mereu să facă rău și să oropsească și, ca un părinte al poporului, îi apără și mângâie pe supuși, întemeiază legi drepte, dumnezeiești, ocrotește averea tuturor, socotind că fericirea sa stă în iubirea supușilor.

Așa s-au perindat de-a pururi stăpânirile, una după alta, din spiță în spiță, ca pe o scară, ajungându-se la spița cea mai înaltă pe care o numim noi monarhie, adică domnia unuia singur. Prin aceasta s-a întors în societate liniștea dorită și dezbinarea a fost izgonită. Oamenii au văzut că acest fel de orânduire este cea mai bună și i-au dat coroană veșnică și sceptru.

Aici făcu o pauză Ioan Deleanu, obosit de toată încrângătura argumentelor lui Baroreu. Și între țigani se lăsase tăcerea și se părea că erau gata să-și aleagă un monarh. Intervenii, lămuritor, ca de obicei, Petru Maior:

– Baroreu optează pentru monarhie, adică pentru stăpânirea unuia și caută dovezile în firea lucrurilor, adică toate ne arată că obla-duirea bună stă într-o putere cârmuitoare și nu în mai multe, precum se zice despre cap că el le conduce pe toate celelalte părți ale corpului. Așa și într-o țară, numai unul să fie acela care conduce, nu mai mulți.

– Eu nu-l înțeleg, replică Idiotiseanul, parcă vorbește într-o altă limbă.

– Nici eu nu-l înțeleg, se arată la fel de nedumerit Onochefalos, măcar că vorbește românește.

– Monarh însemnează singur stăpânitor, explică Filologos. Dar trebuie să luăm seama la cuvântul cetate. Vorbind în termeni politici, prin acest cuvânt nu se înțelege locul întărit cu ziduri, ci, în sensul celor politicești, se înțelege adunarea tuturor oamenilor de sub o stăpânire sau, popular vorbind, toată țara, căci vine de la cuvântul latinesc „civitas” care se alcătuieste din „cives”, adică cetățeni. Iar democrația vrea să zică stăpânirea poporului.

– Că bine a zis oarecând nuștiucine, medită Alitofilos, un avocat mai conservator, că nu există în lume socotință proastă care să nu fi avut patronul și susținătorul ei. Pe multe dacă le cercetezi bine afli că sunt hime și izvodiri buimace și totuși le primesc neamuri întregi.

– Curios lucru, se trezi la cuvânt și Mândrilă, dacă ar fi toți boieri, cine mai rămâne slugă?

– Numai să fiu eu boier, se află îndată și sluga, pe leafă bună, răspunse Onochefalos.

– Nu-i așa, vere, fu de părere Idiotiseanul. Când sunt toți boieri, atunci nu poți avea slugă decât tot boier. Însă când fiecare e boier ca și tine, nimeni nu vrea să fie slugă.

– Mie mi se pare că e tot una, dacă sunt toți boieri sau toți țărani, veni replica lui Criticos.

Aici interveni iar Petru Maior:

– Dar Baroreu voia să spună că dacă puterea este în mâna poporului, la dregătoriile dintâi se ridică numai intriganții și amăgitorii, căci aceștia știu a măguli mulțimea și a o atrage prin daruri, apoi îi dau libertate și ea le face pe toate după voia ei. Apoi, când ajunge unul întreg la minte și doritor de bine la conducerea democrată, gloata învățată să le facă pe toate după voia ei, știind că ea stăpânește, nu apără nicio măsură și strică tot, și pe cele mai bune reguli. Iar pe omul drept, care vrea să aducă binele țării și legi înțelepte, îl trimite în surghiun cum au făcut atenienii cu Aristide.

Republica înseamnă lucrul de obște, sau interesul tuturor din popor, de aceea, acolo unde fiecare și toți dimpreună au parte la conducerea împărăției sau a țării, stăpânirea poartă numele de republică, adică *respublica*, cum spuneau latinii, și se deosebește de monarhie prin aceea că în cazul monarhiei, după cum arată înțelesul grecesc al cuvântului, numai unul poruncește și dă legi, iar toți ceilalți trebuie să asculte. De aceea spune Baroreu că acolo unde mai mulți sau toți poruncesc există întotdeauna vrajbă și gâlceavă. Deci mai bună este monarhia, crede el, unde nu pot fi tot felul de gâlcevi pentru întâietate. De aristocrație spune că nu i-e teamă pentru că nimeni nu este așa de nebun să-și dorească mai mulți domni peste el.

– Cuvântul „predestinat”, mai veni cu o explicație Filologos, este tot latinesc, căci poetul nu a găsit în limba sa unul potrivit și l-a împrumutat tot din latinie. El vrea să însemne mai înainte orânduit sau hotărât spre ceva, cu alte cuvinte, dacă unuia îi este ursit să slujească, apoi acela mai bucuros va sluji unuia decât mai multora.

Mai explică Petru Maior:

– Baroreu începe tocmai de la Adam și Eva și spune că istoria omenirii ne arată că la începuturile neamului omenesc nu exista nici o stăpânire pe lume, numai aceea firească a părinților asupra copiilor; atunci, cei mici fiind toți supuși din fire celor mai bătrâni, se supuneau bucuroși și cu voia lor, fiind între ei și legătură de sânge, căci se oblăduia de către cel mai bătrân, părintește și cu blândețe. Iar după ce oamenii s-au înmulțit pe suprafața pământului, s-au înmulțit și familiile, căci s-au născut feciori și, din feciori, nepoți și din nepoți strănepoți; acestor strănepoți le erau mai apropiați tații lor și frații decât strămoșul și vărul deal treilea; se răcise legătura de sânge dintre ei și iar s-au împărțit în mai multe familii părintești. Atunci a început, după Baroreu, dreptul celui mai tare, adică dreptatea mergea după tărie, căci cel mai tare făcea ce voia și nimeni nu-l putea opri, iar puterea părintească a rămas fără energie.

Cât despre anarhie, acest cuvânt înseamnă nestăpânire și neorânduală, adică o stare a neamului în care nu este nicio chiverniseală, ci fiecare lucrează după capul său. Așa zice Baroreu că a început anarhia și namila aceasta sângeroasă a necăjit mult neamul omenesc până când oamenii au fost siliți de nevoie să se înțeleagă și, adunându-se la un loc mai multe familii, s-au sfătuit cum să scape de nevolnicia celor mai puternici și de asupririle din afară. S-au pus atunci să facă o legătură dintre ei și cetate, adică o societate a celor care locuiau împreună, ca în acest chip, uniți fiind, să se poată apăra mai lesne de năpădirile străinilor. Nu dădeau puterea în mâna unuia ci, punând la temelie niște legi oarecare, au hotărât ca voința tuturor să fie lege și după asta să se facă toate cele.

Dar pentru că acest fel de stăpânire numită de greci democrație, adică stăpânirea norodului, nu poate să dureze, pentru că în norod se află întotdeauna unii mai iscusiți, mai puternici decât alții, care, făcându-și partide, încep a-și impune voința asupra altora și a-i conduce despotic, de unde, făcându-se apoi tot felul de alianțe, au început războaiele pe dinăuntru. Și, după lungi războaie, căpeteniile părților s-au împăcat, au făcut între dânșii tocmele ca să stăpânească împreună și așa s-a ajuns la aristocrație, cum îi spun grecii, adică stăpânirea frunțașilor sau a celor mai puternici dintr-un neam. Iar norodul care i-a ajutat a ajuns bun de măscări și supus acestor aristocrați. Mai apoi, dat fiind că între aristocrați sau asemenea domnitori nu poate fi pace lungă, vrând fiecare să rămână mai de frunte, cel mai iscusit ajungea să-i supună pe ceilalți. Măgulind mulțimea cu daruri, făgăduieli și vorbe dulci, își pregătea pe îndelete tronul de monarh, căci norodul era ostenit de atâtea războaie și valuri și ofta după pace, bucuros să i se supună, iar el se ferea să facă rău și lucruri cu de-a sila și începea să chivernisească lucrurile ca un părinte. Așa s-a ajuns, spune Baroreu, ca orânduiri să se schimbe una după alta iar oamenii să fie ispitiți a așeza monarhia pentru totdeauna în deplinătatea puterii ei.

— *Cam seamănă Baroreu acesta cu Voltaire, sau poate cu d'Holbach, ba parcă nu-i sunt străini nici Platon, nici Aristotel, se mira cu voce tare Politicos. Mare învățătură mai pus-a poeticul nostru în gura lui!*

Se făcu iar tăcere după aceste comentarii, numai bună pentru Ioan Deleanu să reia povestirea despre congresul țigănesc.

Cinstita adunare părea convinsă de lunga vorbire a lui Baroreu și rămăsese oarecum meditativă. Părea că se pregătesc să aleagă un monarh, dar nimeni din mulțime nu se ridica să facă o propunere. Prilej pentru Slobozan, cel slobod la gură, unul de-i făcea pe toți proști, cam cocoșește, să treacă de altă parte, să înceapă a vorbi repezit, aducând dovezi din mintea lui și din cărți pentru o altă orânduire, în ideea că nu este un lucru mai fericit decât instaurarea republicii. Iată zicerea lui în întregime:

— Dacă ar fi cu putință să-l cunoaștem pe omul cel mai înțelept din lume, să nu fie viclean ori fățarnic, să fie cel mai bun la suflet și cel mai drept cu locuitorii dintr-o țară, iar pe deasupra să fie și nemuritor, apoi aceluși om cu sufletul așa de mare și cu proprietăți fără asemănare aș merge să mă supun din pricinile care urmează și o să vi le spun.

Întâi, pentru că aș fi încredințat dinainte că acela e cel mai bun dintre toți oamenii și ne va stăpâni ca un părinte pe mine și pe nepoții

mei de mai târziu. Apoi, fiind el nemuritor, nu m-aș teme în privința urmașului său. Atunci m-aș pleca și eu monarhiei mult lăudate. Și numai atunci, dacă se va întâmpla asta, ceea ce știu că nu va fi niciodată, căci oameni aleși, neprihăniți, fără cusur, nu se află pe toate drumurile, ca marfa în dughene. Ei sunt mai rari decât diamantele, nici nu se cunosc după cum arată, după port, precum cei eleganți, ci după lungă cercetare. Iar după ce-i cunoști, altă problemă se ivește, că nu-s nemuritori, căci pământenii nu pot să fie.

Pentru aceasta mi se par visători aceia care zic că sub monarhie ar fi traiul cel mai bun și mai lin și ar fi o domnie pentru noi, una plină cu de toate. Să punem înaintea că îl vom alege pe cel mai vrednic dintre noi toți să dregă el singur toate treburile. Dar cum vor fi urmașii lui, fiii, nepoții? Oare vor fi ca părintele lor, tot așa de buni, de drepecți, cu minte?

Cercetarea cu de-amănuntul a fost întotdeauna cea mai bună sfătuitoare. Să ne gândim atunci și la urmările aduse de monarhie. La asta ne va ajuta istoria vremurilor trecute. Ea ne învață, fără nicio sminteală, că de-a fost odinioară un om cu dreaptă gândire, bun, desăvârșit și cu rare virtuți, totuși rar s-a întâmplat să fie și fiul precum tatăl său. Cum, dară, pentru unul oricât de ales, să-i supunem pe moștenitorii noștri robiei necunoscutului? Și cine poate fi chezaș că toți urmașii aceluia vor fi ca dânsul, buni patrioți? Să ne gândim că doar unul din toată seminția lui dacă va fi rău, folosindu-și puterea după voia lui neîngrădită, după cheful lui, atunci toată viața noastră va ajunge să-i fie slugă, în șerbie. Dacă are el toată puterea în mâna lui, chiar dacă l-ar constrânge vreo lege, asta nu-l înfrânează, nici un sfat nu-l îndreaptă pe calea cea bună, ci le încalcă pe toate, și pe cele mai bune orânduiele ale cetății. Cine-ar putea înșira apoi lucrurile rele, cumplite, nedreptățile, faptele pline de cruzime, asupririle care vor apăsa norodul sărman din pricina unui astfel de monarh?

Dar să spunem și altfel, că toți urmașii tronului ar fi buni pentru că nu există motive să credem că ar fi răi dacă toți îi ascultă și-i cinstesc. Cu toate astea, cât dinspre mine, monarhii nu-mi plac și o să vă spun și alte pricini. Un singur om, într-o monarhie, nu poate hotărî singur asupra tuturor treburilor de-ar fi cel mai mintos, de și-ar da toată silința. Nu le poate el singur cerceta pe toate, să știe tot și să hotărască în toate. Trebuie să-și aleagă ajutoare, adică sfetnici credincioși ca să meargă treburile cu spor. Acești sfetnici sunt cunoscuți pe la noi sub numele de viziri, de miniștri, de lorzi și de pairi. Monarhul, dacă este necopt la minte, sau trândav, sau nepăsător, dacă își părăsește datoriile sfinte și li se încredințează acestora fără nicio grijă, fiindu-i așa de apropiați, cârma împărăției ajunge în mâna lor.

Monarhul îi alege întotdeauna pe cei ce se adună pe lângă tron, oricum judecă ei, drept sau strâmb, iar aceștia se numesc curteni sau ciocoi de curte. Un soi de oameni vicleni, nelegiuți, învârtiți, șireți și de dați la intrigi care știu să întindă mrejele așa de bine că monarhul se prinde în ele cu adevărat, ca iepurele în laț. Iar dacă ei îl apucă o dată, vai de norodul supus. Atunci Dreptatea nu se mai caută, Nedreptatea tronează peste toate, Robia își pregătește lanțurile și Tirania ajunge stăpână.

Eu nu vă grăiesc aicea numai din cărți și teorie, ci din ce se întâmplă de obicei în practică. Uitați-vă la oricare dintre împărății, câte strâmbătăți și câte silnicii li se întâmplă bieților cetățeni din partea acestui fel de ciocoi curteni! Deci, chiar adevărat să fie, după teoria cea mai clară, că laudata monarhie este un fel de stăpânire rară care, apreciată bine în sine, e cea mai desăvârșită dintre toate, dar după practica știută, din cea mai împlinită monarhie se naște la urmă despoția, cum se naște neghina din grâul bun și nici nu se poate împiedica această stricăciune firească. Un astfel de conducător într-o cetate este un vierme pus la rădăcina unui pom cu ramuri îmbelșugate, a cărui tulpină groasă nu ia în seamă nici vânturile, nici furtunile și n-o doboară nici fulgerul însuși. Totuși, acel mititel începe a roade măduva pe dedesubt, jur-împrejur și pe îndelete până ce pomul seacă și cade. Cauza putrezirii lui fu acel vierme de la rădăcină.

Nici să spună cineva că într-o monarhie se pot face legi și pentru monarh, care să-l țină pururi în ascultare, să domnească după ele și să nu iasă de pe cărare nu se poate. Căci e lucru dovedit că a pune legi și a nu avea tăria să le faci respectate de către supuși este mișelie. Cum atunci îl veți sili chiar pe monarh să le respecte dacă el nu vrea? El are toată puterea în mână, că i-a dat-o poporul. Puneți la socoteală că el se prefăce că respectă legea, dar o încalcă! Nici nu se ține de ce a jurat! În ce fel îl veți face să se țină de lege, să-și îplinească datoria? Stăpânirea din mâna celui rău e armă în mâna celui turbat.

Deci, după cugetul meu cel drept, nu vă sfătuiesc să puneți nici principe, nici rege, nici împărat, dar nici sultan și cu atât mai puțin voievod sau ban. Ci o republică bine așezată, pe temelii firești, neschimbate, după o socotință limpede și lungi cercetări filozoficești, căci singur acest fel de orânduire se potrivește pentru țigănie. Și adevărat vă spun că nu-i viață fericită ca-n republică. Aceasta ne învață experiența și nu mă înduplecă nimic din cele spuse de Baroreu despre monarhie, chiar de-or fi adevărate.

În republică omul se ridică la vrednicia lui deplină, de-o fi de viță înaltă sau mai mică, de are avuție multă sau mai puțină. El are aceleași drepturi cu acela care este mai mare. Patria îi este ca o dulce mamă, iar el este pentru patrie ca un prunc și nu se cheamă în zadar fiul ei, căci ea îi dă hrană, viață, statură, îl face om slobod și viteaz, ba în vreme de ne-
caz îl și mângâie. Oricât de bună ar fi monarhia, ea trece cu vremea în despoție, care apoi îi încoronează pe tirani. Aceștia îi duc pe supuși la șerbie, apoi îi apasă în țărână și umilesc de-a pururi neamul omenesc. În republică toți cetățenii sunt frați și fiii unei mame bune, ei sunt de regulă moștenitorii țării, în fața legii sunt asemenea, iar de se deosebește vreunul e pentru că are mai multe virtuți. Cel mai vrednic conduce, ales după voința poporului, și nu dă porunci după voia lui, după a lui putere și a lui părere, ci fiecare dregător împlinește legea.

În laudata monarhie însă, toate-s împotriva și pe dos, acolo cetățenii sunt toți o gloată, un norod înjosit și ticăloșit, ce-i pus numai să-i slujească pe dregători și să-i îmbuibeze. Acolo într-o parte stă monarhul pe care nu-l constrânge nicio pravilă, iar în cealaltă norodul a cărui soartă e să împlinească voia domnului său, să-i urmeze neabătut și orbește poruncile. Toți sunt slujitorii unui stăpân autocrat, acela-i domnul lor, tot ce au, mult sau puțin, ajunge în vistieria lui, căci monarhul socoate averile tuturor drept al lui. În milostivirea sa preaînaltă, aruncă biruri grele peste țară, poruncă după poruncă, corvezi, dări, privilegii, dar nu întreabă niciodată ce-ar avea și țara să poftască. N-are niciodată destul, ci adună avuții peste avuții în fel de fel de chipuri de ocară. Nimic nu-i sună mai dulce ca banul și în acest fel toată țara îi este supusă lui. Celor ce-i slujesc cu credință le împarte privilegii și-i scoate din rândul gloatei cu toată seminția viitoare, dându-le ranguri, făcându-i nobili printr-o hârtie. Toți aceștia apoi, ca printr-o minune, își schimbă firea și nu se mai amestecă cu mulțimea proastă, ci își spun nemeși și nu mai plătesc nici dări, nici vamă.

Vezi ce face o simplă hârtie, cum înnobilează - ca la turci când se fac cilibiii, într-o clipă, o seminție întreagă!... Poate fi și cea mai urâtă, care, apoi, pe noi cei mici ne numește țărani, proști și mujici. În monarhie nu există simțirea aceea nobilă, înălțătoare de suflet, care se numește iubire de patrie, nu sunt nici alte strălucitoare virtuți care în republici îi impresionează pe nepoții viitori. În monarhie și cel mai bun e silit să ajungă egoist, de o seamă cu cel rău și cel mai urgisit, și este laudat și ascultat acela care bogăție are mai multă. Dregătoriile alese pe bani și în alte chipuri mișele se vând; de-ai avea virtuți cât șase, nu vei dobândi slujbe cinstite fără arginți și fără lingușiri ciocoiești, sau alte feluri de umiliri înjositoare.

Ca să vă spun la urmă și mai clar, împărăția monarhicească se aseamănă cu o turmă de oi care paște-n iamaș, iar monarhul cu un cioban care șade la umbră sub un stejar. Lupii sunt dușmanii din afară, câinii sunt ostașii cei păzitori, staulul e oraș, iamașu-i țară, stâna-i vistieria cu comori, strunga-i plata birului domnesc și a altor dări, cum s-or numi ele. Ciobanul își mulge oile, zi după zi, și cea mai bună hrană a mieilor o ia, apoi îi desparte de mamă, ba-i vinde-n târg sau la măcelarie, iar pe cei ce rămân îi înjunghie pentru sine. Când le crește un pic de lână, le tunde până la piele, fără să caute de-i laie ori bălaie, zicând că le curăță de rele, de căpuși, cărcei, ca, păscând ele la soare, să le fie mai bine, ca pe răcoare. Și-atâtea mii de oi se tund, se mulg, se-njunghie pentru o stână!... Pentru un cioban lacom, flămând!... Deci pe care-l îngreunează lâna, aleagă-și păstor un cioban. Eu n-o voi face. Mai bucuros voiesc să mor.

Cu asta își încheie Slobozan vorbirea, după care se pregătea Janalău din Roșava. I se mai spunea și Jan pentru că purta la el o carte jerpelită pe a cărei copertă se mai vedeau doar aceste litere. Filologos nu-l lăsă însă pe Ioan Deleanu să citească mai departe, explicând apăsător.

— După cum se vede, Slobozan vrea să arate că *republica* este o mai bună orânduire decât monarhia. *Republica* va să zică o stăpânire unde norodul, prin legi așezate de dânsul și prin dregători din rândul lui, alege prin voință populară, cârmuiesc toate lucrurile țării. *Monarhul absolut* este domnitorul care face singur legi iar pe el nu-l leagă nicio lege. Mai vorbește el despre *proprietăți*. Acesta este un cuvânt strămoșesc și însemnează însușirea prin care se deosebește o persoană sau un lucru, precum firea focului este de a arde și a încălzi, firea pe care el însuși o are doar, lucru care se mai numește și *însușime* de către ai noștri. Autorul *Țiganiadei* o cheamă *proprietate*, foarte bine, după a mea părere, pentru că românii din Ardeal obișnuiesc să folosească acest cuvânt, *propriu*, și zic *asta-i propriu a meu*, iar acest cuvânt îl au și frații noștri italieni.

— Eu mă gândesc, interveni Eruditișian, că Slobozan nu este cu totul împotriva monarhiei, ci numai pentru că se teme să nu ajungă la monarhie oameni răi care să despotească poporul. Nici nu gândește rău, dacă deosebim ideea părintelui de la stăpânitorul unei țări sau împărăției, căci atunci rămâne vitregul care nu-i iubește pe fiii țării. Istoricul Iustin, alcătuitorul istoriei lui Trogius Pompeius, zicea că la început regii și împărății erau părinții supusului norod.

— Atunci bine zice Slobozan, își spuse și Mândrilă părerea.

— Acuma văd eu de ce Slobozan nu vrea să aibă monarh, se dumiri Criticos. Chiar dacă sunt buni, pentru că nu sunt în stare să le cunoască pe toate din țară, să fie pretutindena de față, lasă lucrurile pe miniștri.

Apoi toate atârnă de voia acelor miniștri. Lucrul acesta nu-i fără temei.

– Pentru că, zice Slobozan, monarhii îi aleg pe miniștri mai degrabă din jurul lor, mai cu seamă curteni, cu apucături ciocoiești și intriganți, care știu așa de bine a-l purta, că la urmă el se face robul lor și apoi ei stăpânesc. Era adaosul lui Petru Maior.

– Astea se văd mai cu seamă în istoriile împăraților de la Roma și de la Țarigrad, unde stăpânesc famenii, precum vestitul Hristafie, sau Eutropie, ori alții. Era vocea lui Erudițian.

– Putem spune atunci, interveni Petru Maior, că Slobozan deosebește teoria de practică, iar monarhia văzută în lucrare nu are atâtea bunătăți, dimpotrivă, din ea se alege despoția. Monarhul știe a-și mări puterea din vreme în vreme și a se dezlega de legi ca pe urmă să se facă absolut și să strice toată libertatea țării.

– Deci în zadar va spune cineva că se pot pune legi și pentru stăpânitor, care să-l țină în frâu, căci pentru a-l sili să țină legea trebuie să aibă cineva această putere silitoare, dar cum îl vor sili pe stăpânitor dacă puterea este în mâna lui? merge mai departe cu raționamentul Petru Maior.

– Eu nu înțeleg nimic din toate sfaturile astea țuguiate, izbucni Idiotiseanul.

– Nici eu nu le prea înțeleg, vere, zise și Onochefalos, decât atâta că-i mai bine a avea un domn bun decât unul rău.

– Toți mișeii vor o republică, interveni enervat Arhonda Suspusalul, ca să poată da și ei sfaturi și să ajungă în dregătorii.

– Arhonda dorește monarhia știind că într-însa va sfătui el, replică Mustrul ot Puntureni, de parcă și ei intraseră în jocul țiganilor și aveau de ales.

– Eu aș voi multe dintre cele spuse de Baroreu și nu aș lepăda nici ce zice Slobozan, *care mi se pare că-l urmează în unele pe Jean Jacques Rousseau*, adică bine ar fi de s-ar putea o *monarho-republică*, aprecie Chir Politicos.

Mulți vorbeau pentru cel de alături, Filologos despre cuvântul „nobilis”, Criticos cu Simplițian despre monarhii prezentului.

– Ne oprim aici, ridică Ioan Deleanu vocea peste toți. Și în tabăra țigăneacă au băgat de seamă că se înserează când se pregătea Janalău să-și ridice glasul și au hotărât să-l asculte altăoară.

Monomahii

Miron Beteg

Lars von Trier. Răul și imaginația cinematică



Antichrist-ul lui Lars von Trier, film apărut la începutul anului trecut, e bănuț de unii că a fost turnat doar pentru a șoca Festivalul de film de la Cannes (unde Charlotte Gainsbourg a fost, de altfel, desemnată drept cea mai bună actriță într-un rol principal), dacă nu chiar suspectat direct a fi doar încă un film de groază dintr-un lung șir fără cap și fără coadă. „Lars von Trier s-a apucat, iată, și de filme *horror*”, e convins un critic american. Privit așa, ca un simplu film despre „vrăjitoare”, plin de imagini violente și de o sexualitate excesivă, o parabolă modernă a unor probleme și mentalități medievale, modul de a gândi cinematic al lui Lars von Trier ar fi avut, evident, ce învața de la un alt clasic al cinematografului danez, B. Christensen, care a turnat, în 1922, o ciudată peliculă cu această temă, *Hänen*. E vorba, totuși, de mult mai mult în filmul lui von Trier. E un film despre Doi, despre mântuire și despre puterea mântuitoare a iubirii. Confruntată cu imaginația cinematică a danezului, iubirea *împlinește* tocmai pentru a descumpăni: iubind, redevii un om ca toți oamenii chiar dacă total diferit de toți ceilalți. În *Iubire și justiție*, Paul Ricoeur vorbește la un moment dat de „puterea *metamorfozării* asociate cu expresiile iubirii”. Tocmai de această metamorfozare netautologică e vorba în filmul lui Lars von Trier. Doar că e una cu totul lipsită de strălucire. Una care nu duce la ieșirea, la evadarea din condiția umană (ca în cazul iubirii creștine) ci una inversă, de recuperare, de reîntoarcere la condiția umană. E o mântuire în sens invers, o liturghie oficiată dinspre nava bisericii către altar. O liturghie a normalității. Filmul – cu numai două personaje, fără nume, botezate simplu *El* (Willem Dafoe) și *Ea* (Charlotte Gainsbourg), ca o celebrare continuă a cuplului primordial – începe cu două forme „minore” ale extazului: cel sexual și cel al cunoașterii. Secvențe frînțe sunt suprapuse într-un ritm tot mai rapid: cuplul făcând dragoste și copilul lor, de doar câțiva ani, îndreptându-

Miron Beteg

se, într-o altă cameră, spre geam, atras de mirajul lumii de afară. De la un gros-plan cu fața ei, aflată în extaz, și de la imaginea copilului fericit care cade pe fereastră, a purității care, vrînd să știe, *cade în lume*, murind inițiativ, pornește totul.

Moartea copilului pare să îi provoace femeii o traumă izvorîată dintr-un adînc sentiment de culpabilitate. Devine tot mai închisă în ea, tot ceea ce reprezintă exterioritate pare s-o îngrozească. Ajunge, de la un punct încolo, imposibilă. Bărbatul are de ales: să plece ori să rămînă. Iubind-o încearcă s-o vindece. Din și prin iubire. Renunță și el, într-un fel, la lume, și se trudește, la nivel psihologic, s-o descătușeze de traumă. E obligat să rămînă cel rațional – cu toate că vinovăția se răsfrînge și asupra lui. Așa că se retrag undeva departe „în sînul naturii” iar el, cu o-nestitatea unui Freud școlit la țară, cu carnetelul de psihanalist mereu în mînă, încearcă să pună ordine, să readucă la normalitate o minte pe care el o crede răvășită. Întreg filmul, care pînă aci e de o monotonie de ma-



nual de medicină, ia o turnură neașteptată din momentul în care și el, și noi înțelegem că „jocul” în doi nu se desfășoară la nivelul psihologic ci la cel al *extazului mistic*. Unul cu semn negativ, e drept.

Cu un an în urmă, femeia stătuse o vară întreagă într-o cabană izolată (unde s-au retras și acum), în mijlocul unei păduri – locul se numește, simbolic, Heaven – documentîndu-se în vederea scrierii unei cărți despre suferințele femeilor care, în Evul Mediu, fuseseră considerate vrăjitoare și care, după lungi și chinuitoare procese, fuseseră arse pe rug. Se întorsese însă fără să-și scrie cartea și fără să dea vreo explicație acestui fapt. Înțelesul vine tîrziu și, după cum își sfîrșește Lars von Trier filmul, inutil. De ce? Viața ne confruntă la tot pasul cu seducția, crede

Gabriel Liiceanu. Or, în cazul ei documentarea, cunoașterea își pierde dimensiunea rațională și joacă rolul *seducătorului*: citind despre vrăjitoare și vrăjitorie, ajunge să se lase locuită de *i-realitatea* mediului studiat dar, totodată, și de *realitatea* răului. Femeia e convinsă că e o vrăjitoare, că trebuie să-și joace rolul care i-a fost conferit de o instanță de dincolo de ea. „Dacă într-unul crezi, trebuie să crezi și în existența celuilalt”, a spus cineva. E ca un răspuns cinematic la întrebarea: „Nu ni se întâmplă oare să simțim că am căzut sub farmecul cuiva, că am căzut pradă și că putem fi purtați în direcția deschisă de el?”.

Hans Baldung Grien
Sabatul vrăjitoarelor, 1510



cunoaștere spre revelație și extaz. O revelație negativă și un extaz al negativității. Cum „revelația supranaturală este alfa și omega religiei creștine”, revelația răului poate fi trăită ca un extaz aproape mistic. Răul din lume există și el poate fi controlat, poate fi agravat, poate fi făcut să pună stăpânire pe lume de niște preotese ale diavolului. *Iar orice formă de extaz e o ieșire din sfera condiției umane*. Că e unul al pozitivității, ca în cazul sfinților, că e unul al negativității, ca în cazul eroinei lui Lars von Trier, e vorba tot de un extaz religios. Credința și instalarea în răul suprem, la fel ca scufundarea extatică în binele suprem, sunt forme aproape identice de abandonare. Aceasta este, de altfel, și semnificația secvenței – una dintre cele mai dure ale filmului –

în care ea, goală, lîngă rădăcinile unui copac imens – rădăcini care se vor transforma, rînd pe rînd, în mîini și picioare de femeie, într-o viermuială cu puternic impact vizual de frumusețe și dizgrație feminină, ca o dovadă a prezenței răului și în ființa naturii, în ceea ce părea pînă atunci un adevărat „colț de rai” – se masturbează sălbatic, ca într-un ritual. E clipa supremă de contopire cu răul, e transformarea sexualității în bestialitate. Se lasă de fapt posedată de diavol cum călugărițele în extaz se lasă posedate de Dumnezeu. E ieșirea dintr-un „noi” al cuplului pămîntean și intrarea într-un „noi” al monstruoziții. Nimic nou, de altfel. La întâmplare: în mai 1460, la Arras, patru femei sunt trimise pe rug pentru

că „au comis păcatul deosebit de grav al sodomiei cu diavolul”. Se ajunge pînă acolo încît unele dintre femeile supuse judecării vor mărturisi că găsesc sămînța diavolului *rece*. “Procesele de vrăjitorie coboară lupta dintre Bine și Rău din ceruri în inima omului, deschizînd redutabilul capitol al culpabilității personale a fiecăruia. Diavolul trece astfel din afară înlăuntru” (R. Muchembled). Încă de la începuturile creștinismului, corpul uman devine „promis unei sexualități contra naturii. Căile introspecției trec printr-o culpabilitate în materie de folosire a propriului corp și a propriului sex”.

Momentul e esențial pentru bărbat: e cel al conștientizării eșecului. În cazul distopiilor individualității iubirea nu-și îndeplinește rolul de purificator distopic. Odată mîntuit, în bine ori în rău, celălalt nu mai poate fi dez-mîntuit, nu mai poate fi coborît din extaz. Valorile existenței umane devin inoperabile. Rezolvarea (aparentă) vine, straniu, tot prin iubire. Deoarece din iubire el va încerca să o scape de ea însăși, cu rău cu tot. Secvența arderii pe rug e atît o reluare a unei practici ce ținea de un ev mediu al spaimelor, dar are și rostul unui gest purificator. N-o curăță doar pe ea, ci curăță întreaga lume. Dacă e să-l credem pe Alain Badiou, „Unul (unitatea de clasă, fuziunea amoroasă, Mîntuirea...) era acordat omului ca dificultate a sa și ca sarcină a sa. Vom considera mai degrabă că nimic nu e mai greu decît Doiul, că nimic nu e supus în mai mare măsură simultan hazardului și trufiei fidele. Cea mai înaltă datorie a omului este de a produce deopotrivă Doiul și gîndirea Doiului, *exercițiul Doiului*”. El și Ea reprezintă un întreg, sau ar trebui să reprezinte, exact cum, biblic vorbind, Adam și Eva ori Cain și Abel sunt, la început, un întreg. E în gestul bărbatului și un omor fondator, unul care ar fi trebuit, putem bănuși, să aibă loc încă de la începutul începuturilor. *Care ar fi fost geometria secretă a lumii dacă acest omor ritualic al Evei ar fi avut loc încă înainte de izgonirea din Rai?, ne putem întreba, cu Lars von Trier, și noi**. Nu discutăm aci misoginismul lui Lars von Trier: răul există și va exista atîta vreme cît va exista femeia. Ea e de fapt *Anti-christul*, cea care risipește ordinea divină a lumii. Altfel spus, utopiile milenariste sunt anulate de prezența femeii pe pămînt. Lars von Trier introduce la un moment dat o secvență în care femeia aproape își cruci-

* Pe de altă parte, absența iubirii pare, în zona imaginației cinematice, un catalizator al negativității. În 2008, Charlie Kaufman, care pînă atunci fusese doar scenarist, se hotărăște să-și regizeze singur un script. Așa a luat naștere unul dintre cele mai stranii, mai triste și mai frumoase filme ale ultimilor ani: *Synecdoche New-York*, cu Philip Seymour Hoffman în rolul principal, cel care cîștigase în 2005 Oscarul pentru rol principal masculin în filmul lui Bennett Miller, *Capote*. În *Synecdoche New-York* avem de-a face cu un regizor căruia pînă și propria familie îi refuză nu doar iubirea, ci și cel maimic strop

Lars von Trier. Răul și imaginația cinematică

fică partenerul, pe cel care refuză să ia parte la extazul ei. La nivel individual, neparticiparea la revelație e un păcat capital. Revelațiile individualității nu au nevoie, nu le presupun pe cele colective, dar nici nu le suportă agresiunea. Ar fi de comentat, din acest punct de vedere, și secvența în care, încercînd să se ascundă de ea, de răul din lume, bărbatul se ascunde, ca într-un uter matern, în vizuina unei vulpi, a cărei intrare e apoi acoperită de o piatră imposibil de clintit. Ascunderea freudiană în uterul matern e departe însă de a se constitui într-o soluție salvatoare. Femeia scormonește pămîntul de deasupra cuștii pînă reușește să-l scoată afară. E un soi de absorbție prin cezariană înlăuntrul răului. O stare de grație negativă născută cu forcepsul. Banal spus – de rău nu te poți ascunde nicăieri. Iubirea îți conservă doar ție condiția umană, nu și celui asupra căruia se revarsă. E o terapie internă, nu una cu finalitate în exterior.

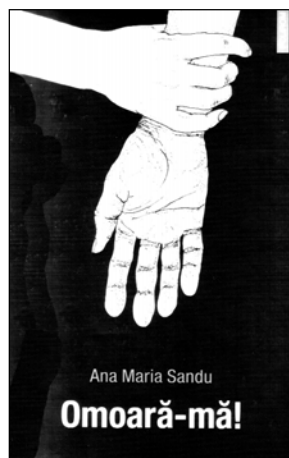
Sfîrșitul filmului are o greutate cinematică greu de egalat: bărbatul din cuplu, partea care poate disciplina atît rațiunea cît și instinctul, cel care încearcă să folosească iubirea ca pe un instrument al mîntuirii, se îndepărtează greu de locul în care o arsese pe femeie pe rug. Tîrîndu-și picioarele, purtînd cu sine toate rănile celui coborît de pe cruce, la un moment dat se așează, fericit totuși, să culeagă, cu mîini tremurînde, fragi. Dar în clipa aceea, într-un cadru larg, tot mai larg, îngrozitor de larg, mii și mii de femei, fără să-i arunce o privire măcar, trec pe lîngă el îndreptîndu-se spre cabană, spre a lua din nou în stăpînire atît natura cît și acel ultim refugiu al vindecării. Răul a venit odată cu femeia și va dispărea doar odată cu ea. Orice formă de iubire ca terapie e, pînă la capăt, sortită eșecului. Răul, potrivit lui von Trier, trebuie tolerat și nu îndepărtat. Doar simultaneitatea revelațiilor ne-ar scoate dintr-o paradisiac moștenită disfuncție a cuplului, a Doiului.

de afecțiune. Cînd spune că îi e rău nevasta e mai preocupată de culoarea excrementelor copilului decît de el. Cîștigînd, în urma unui concurs, un buget nelimitat, se hotărăște să pună în scenă o piesă grandioasă. Și ce poate fi mai impresionant decît (re)punerea în scenă a propriei vieți, la un nivel exemplar de astă dată? Astfel începe joaca de-a Dumnezeu, în căutarea unei perfecțiuni existențiale care, crede regizorul, *ar fi putut să fie*. Dar ceea ce debutează ca o căutare a perfecțiunii, sfîrșește printr-o risipire a individualității. Căutînd, într-un proiect niciodată pornit cu adevărat, aflat mereu în stadiul de repetiție, actori care să joace personajele reale din viața sa, apoi actori care să joace rolul actorilor care joacă personajele reale, regizorul construiește, treptat, pe un platou mare cît creierul său, o lume în care se pierde tocmai identitatea ființei umane. Toți putînd juca rolul tuturor în goana după idealitate, unicitatea individuală e spulberată. Unicitatea ființei umane constă tocmai în participarea la misterul celuilalt, așa cum ne-a fost el dat. Sacrificarea *banalității* – banalitate ca putere de participare, încă o dată – nu se poate realiza nici măcar prin aderarea transformatoare la artă. Lipsa iubirii catalizează, cum ziceam, acest proces distopic. Nu poți fi Dumnezeu, nici măcar pentru propria viață, fără a gîndi și Apocalipsa.

Cronica literară

Marius Miheț

Interiorități clonate



Ana Maria Sandu
Omoară-mă!
Editura Polirom, Iași, 2010

Ce-i reușește Anei Maria Sandu în tot ce a scris până acum e amestecul de incertitudine topit într-un evantai de reverii confesive, totdeauna seducătoare psihologic. Este o excelentă creatoare de universuri morbide, de departe cea mai talentată scriitoare a generației în această privință. Romanul publicat recent se încadrează perfect acestei structuri artistice. Oricum l-am întoarce, *Omoară-mă!* rămâne o dramă a feminității. Pe Ana Maria Sandu o interesează aproape exclusiv relațiile dintre femei, pentru că ceva se transferă întotdeauna în cealaltă, dacă nu până la identificare, atunci până la admirația necondiționată, cu toate mentalitățile periferice implicate.

În *Omoară-mă*, Ramona Petrescu este victima ideală; tânăra descumpănită cu studii superioare care descoperă în ajutorul doamnei Veronica Manea nu atât un gest uman nesperat, cât o prietenie completă. Povestea vieții bătrânei înseamnă pentru Ramona elaborarea unei amiciții la început - redată ca un fel de feerie suspendată, devenită proprie experiență intimă, apoi obsesie - printr-o dedublare a cărei soluție unică este moartea. Cartea oferă un răspuns la întrebările legate de marginile intimității și ale prieteniei. Până unde merge o prietenie, cum estompezi necesitatea apropierii de celălalt când nu mai există granițe și conștiință intacte? Starea de grație a prieteniei se transformă în supliciu și legătura odată condescendentă ori de suprafață se înnăbușă în egoismul partenerului. Când e vorba de două femei care împart o prietenie și apoi un destin care le înghite iremediabil, limpezirile nu pot fi decât extreme. Buna-intenție dispare și amintirile nefaste devin arsenal sentimental, apoi psihologic și patologic al uneia împotriva celeilalte. Ana

Maria Sandu surprinde cu o foarte precisă intuiție a interiorității vertijul și calvarul prieteniei ce se anunță în Celălalt - devenit victimă. Călăul va fi partenerul, niciodată mulțumit de împărtășirea memoriei, nici de medicamentul uman provenit de la ascultător. La granița exasperării și schizofreniei, *femeia netrăită* este invadată de virușii haotici din cealaltă. Reiese de aici o radiografie a răului, provenit din cele mai neașteptate unghere ale prieteniei. Aceasta e și harta psihologică a prozei Anei Maria Sandu.

Banal și lipsit de inventivitate, debutul cărții atârână ca un bolovan în construcția romanului. Imaginea Bucureștiului și a unui grup de prieteni inodori transmit o *psihologie falsificată* a naratorului; cititorul va sesiza că sunt gândurile unei autoare-histrion dindărătul unui narator masculin. Tipul acesta de discurs nu o prinde pe Ana Maria Sandu. După cum întâlnirea „esențială” dintre Valentin Poenaru (Vali), singuraticul dependent de București, și Ramona, ucigașa depresivă, este un eșec integral. O întâlnire dizgrațioasă - însă fără calități artistice -, ratată din toate punctele de vedere, mult prea cinematografică, fără nicio sclipire fantezistă.

Ratarea primei părți ține de incapacitatea Anei Maria Sandu de a se ascunde în spatele unei voci masculine, mult prea dependentă de o evidență a feminității prinsă constitutiv într-o interioritate exclusivistă. Atunci când trece în pielea naratoarei, discursul câștigă firescul. Ca o rezolvare simplă, utilizarea persoanei a treia ar fi fost la-ndemână.

Povestea e de fapt confesiunea Ramonei din închisoare, flancată de capitolul de început cu Vali și finalul - cu răspunsul la scrisoare a aceluiași. Ca naratoare, Ramona are ceva din inocența ispășitului, dar și din disimularea vinovatului. După trei săptămâni de arest preventiv ea se spovedește printr-un text eliberator - scris, înțelegem, ca o grațitudine față de străinul-frate care a ajutat-o. Povestea ei nu are ceva ieșit din comun și se înscrie în tipologia studentei provinciale care încearcă să supraviețuiască după studii Bucureștiului tiranic. La 23 de ani ea trăiește un amplu proces de depersonalizare, identificându-se tot mai mult cu o bătrână septuagenară. Feminitatea și atașamentul aferent sunt - vom vedea - *pretexte ale delirului*. Ea repovestește la persoana a treia amintirile doamnei Manea, trecând derutant-confesiv la persoana întâi. Ramona devine autorul vieții dnei Manea, ficționalizând cu o tot mai suspectă vocație a detaliului. De aici nevrosimilul și fascinația digresiunii.

Dedublarea fizică totală reiese din finalul care amintește vizita medicală. Trupul bolnav al bătrânei este vindecător miraculos și maladia pare că se transferă în trupul tinerei. Ramona trăiește în carcasa bătrâ-

nei, veștejită de poveștile acesteia. Și mai ales de conștiința unei crime conjuncturale. Cum te poți reîncarna în timpul vieții găsim un trup mereu tânăr care să te înveșnicească? Ideea aceasta vampirică este dublată de ideea textului răspândit într-un alt și alt cititor - eternizând astfel autorul. O clonă creată psihologic, prin ficțiune, devine clona carnală ideală. O crimă perfectă.

Vali percepe evenimentul ca unul vampiric, iar scrisoarea drept una blestemată, care-i impune o irealitate obsesivă. De partea lui e un alt adevăr; acela că Manea nu a fost niciodată în străinătate și doar a intoxicat-o pe această nimfă întârziată cu povești asumate de-a-ntregul, fără nici o portiță de salvare. Mărind miza de fiecare dată, bătrâna a hrănit trauma celeilalte, convingând-o de o realitate tranșantă.

Neclare și comice sunt precizările din final. Înțelegem astfel că marile iubiri petrecute în urmă cu treizeci de ani (suntem în 2006) sunt, de fapt, amorurile unei femei de... 40 de ani. Fără doar și poate o scăpare... Din păcate, se deconstruiește tot imaginarul transmis cititorului întreg romanul.

Memorii la pătrat

La fel ca în *Fata din casa vagon (2006)*, pentru Ana Maria Sandu viziunea esențială asupra romanului are în vedere *confesiunea reficționalizată*, un labirint psihologic în care suntem prinși deodată cu prizonieratul naratoarei însăși, care nu se poate elibera decât extrem. În acest tip de discurs, conceptele de adevăr și crimă rămân până la sfârșit incerte; în cazul acestui roman, arestul este singura nișă spre realitatea unei infracțiuni.

Începută la nivelul visării, vinovăția se hrănește abundant din vieți împrumutate. De aici un bovarism care sporește mereu iluzia, diluând-o ficțional.

Și în *Omoară-mă!* naratoarea transmite expert faptul că realitatea ei este una și aceeași cu cea a doamnei Manea, după cum în romanul din 2006 exercițiul ficțional cuprindea vocea Ina-Ileana. Granițele dispar și nici nu par a fi existat vreodată, în timp ce intriga adevărată se derulează la un nivel textual. Ficțiunea doamnei Manea trece în cea a Ramonei, bântuind-o pe cea din urmă chiar și în vis. Semn că această realitate permutată o copleșește, interzicându-i orice forme de intimitate ori singurătate.

Romanul erotic prezintă iubirile din tinerețea „doamnei Manea”, niciodată „Veronica” pentru Ramona. Indiferent că vorbește despre

bătrână în ipostaze oficiale, domestice sau intime, ea rămâne egală cu identificarea, nicicând devenind cu adevărat Veronica. Unele nestinse, pulsând spasmodic în realitatea neconvingătoare a prezentului, episoadele sentimentale reconfigurează povestea unei vieți și, pe de altă parte, parabola memoriei text și a corpului text. Oricum, naratorul nu redă nici un moment realitatea obiectivă. Urând fidelizarea acolo unde nu e nimic spectaculos, Ramona croiește cu bună-știință realități crezând deplin în puterea ficțiunii. Ea conviețuiește, chiar și pervers, în povestea unei vieți rescrise. Himera e că rolurile se inversează. De aici *nevoia de evadare din sine* – o marcă a cărților Anei Maria Sandu: „Tinerețea mea funcționa ca o pastilă oribilă”, recunoaște această suferindă de neîmplinire. Când cunoaște pe Geo - o pasiune din tinerețe a gazdei - ea e dezamăgită nu de realitate, ci de *insuficiența ficțiunii* personale. *Omoară-mă!* e povestea unei tinere care trăiește periculos un bovarism împrumutat. Realitatea în care se proiectează un personaj real și imaginar deopotrivă ascute senzorialul inert al uneia, detonant al celeilalte.

Atât de mult se adâncește în delirul poveștilor întrepătrunse, încât ajunge să facă o proză simbolică, la limita delirului total. „Ne aflam într-un punct încâlcit al poveștii” spune la un moment dat, semn că trăiește deja o psihoză: teama de a nu continua cum trebuie destinul suspendat din trecut și frica de se distanța de senzualitățile adoptate.

Competiția erotică – iarăși o specificitate a prozei Anei Maria Sandu - anunță aceleași reverii nefaste generalizatoare. Dedublarea presupune o desfoliere a sinelui accelerată până la hotarele disoluției („Putrezisem pe dinăuntru”).

Nefirescul nu depinde în acest roman de relațiile dintre femei sau de experiențele erotice nesănătoase; el ține de *memoria transferabilă*. Senzația e că asistăm la o versiune colportată a unei vieți deja povestite și interzise nouă. „Tot ce știam despre mine se îndepărta”, spune această clonă narativă; sau: „E dificil să trăiești cu cineva. Prietenia te duce într-o zonă pe care nu mai știi cum s-o gestionezi”. Iubirile devastatoare ale Veronicăi cresc în Ramona fantomatic cu noi plăceri, fobii și cadavre. Atunci când trecutul înseamnă moarte, conștiința atenționează: „Trebuia să supraviețuiesc până la sfârșitul poveștii și să retrăiesc toată idila doamnei Manea”. Obligativitatea acestei continuități înseamnă inclusiv constrângere. *Povestea carcerală* de aici înainte anunță tumultul unui final tot mai apropiat. Între cele două femei – devenite simultan autoare – se dă o luptă pentru memorie și personaje.

Poveștile suprapuse derutează câtă vreme se fac à la Escher, prin două autoare aflate tot mai intens într-o *tensiune a complementarității*,

plonjând repetat printr-un prezent-trecut permanent modificabil, una tot mai neverosimilă prin timpul trăit, cealaltă înțelegând că poate ființa parazitar în memoria surogat. La fel titlul; pe de o parte invită brusc într-o poveste cu final previzibil; pe de altă parte e invitația Autorului pentru cel care livrează această poveste despre nebunie și aluatul psihologic ce ne trezește repulsie, antrenând frici. Ideea ar fi că, din moment ce textul respinge, atunci cartea provoacă, dezgustă și ai dreptul să ucizi autorul.

O altă digresiune istorică ce devine parte din motorul istoriei personale se pornește odată cu apartamentul Marthei Bibescu din Paris. De la un simplu fapt anecdotic, naratoarea face o întreagă biografie ficțională.

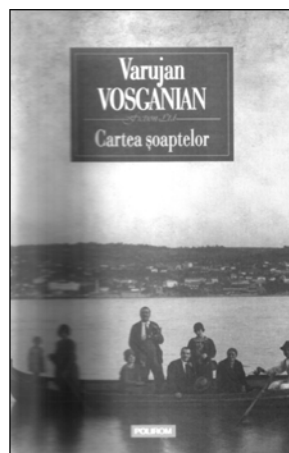
Totul este forțat prin redirectionarea spre coincidența istorică. De la camerista Blanche Caniot și pozele mărturii, la devotamentul lui Ian. Bisexualitatea acestuia deconstruiește cumva comic, deloc pățimaș, pasiunea atât de aprinsă a *eroinei repovestite*. Astfel că Martha devine pentru eroina amoretată „îngerul Martha” care-i deschide perspectivele unei seduceri totale a bărbatului. La rândul ei, Veronica devine în trecutul istoric Martha pentru a cuceri definitiv pe Ian, iar biografia pe care o scrie se confundă cu propria viață, după cum în viitor Ramona își transcrie memoria prin destinul Veronicăi. Nerealist e și episodul cu Dechamp - vânzătorul de vin. Ca atâtea episoade lipsite de concretețe, din pricină că totul este livrat cu o bruschețe iritantă, intimidările instantanee fiind întotdeauna normalități. Altfel spus, lipsesc etape și scene de legătură.

Omoară-mă! prezintă cazul morbid al unui bovarism carceral, devenit psihoză accelerată. Un roman incitant, foarte bine scris, cu excepția primei părți, dens și ritmat, atractiv și bun de dat la export. Ana Maria Sandu, dincolo de neatențiile semnalate, are mari șanse să dea un roman de anvergură, cu condiția substanțializării discursului. Încolo, o proza toare adevărată.

Cronica literară

Liviu Câmpeanu

Ars moriendi



Varujan Vosganian
Cartea șoaptelor
Editura Polirom, Iași, 2009

Moto-ul *Cărții șoaptelor* – romanul recent al lui Varujan Vosganian – enunță în bună măsură tema centrală: „Noi nu ne deosebim prin ceea ce suntem ci prin morții pe care fiecare îi plângem, a spus bunicul Garabet”, personajul emblematic al acestei proze.

Concepută în 12 capitole (numărul e, desigur, simbolic) „*Cartea șoaptelor*” are un transparent caracter autobiografic (albumul adiacent o demonstrează), fiind deopotrivă un eseu memorialistic, autotul – narrator, aflat în ipostaza „povestitorului” având o stringentă datorie morală față de comunitatea căreia îi aparține: „Bătrânii armeni ai copilăriei mele povesteau în șoaptă [...]. Întotdeauna (zicea bunicul) rămâne cineva care să povestească. Te pomenești că tocmai el [copilul] o să fie povestitorul”.

Cartea are la bază o documentație extrem de minuțioasă, părând a fi un roman nonfictiv sau un roman istoric (e doar parțial), evocând, de fapt reconstituind, prin mijlocirea ficțiunii, genocidul armean făcut de turcii otomani între 1895 și 1922. Această amplă proză, având o structură narativă complexă și densă, în care timpul trecut (mai mult sau mai puțin îndepărtat) se intersectează cu cel prezent, chiar al „scribului” sau al „povestitorului” („Acum, când scriu *Cartea...*”) „s-a trăit înainte de a se fi scris și, mai ales, s-a citit în șoaptă”.

Romanul, așadar, „nu este o carte de istorie, ci una a stărilor de conștiință”, cum comentează eul narativ, neexistând, în sens clasic, o acțiune și o intrigă propriu-zise. Epicul, implicând un caracter confesiv, pleacă de la existența comunității armenesti din Focșani („*Focșaniul copilăriei mele*”) din anii '60, făcându-se, apoi, incursiuni în istoria străve-

che a armenilor, dar mai ales în aceea a secolului 19 (a doua jumătate) până prin anii '70, cititorul traversând geografic Persia antică, Orientul Apropiat, Constantinopolul, România, Statele Unite, Siberia, Argentina. Armenii parcurg, astfel, sub semnul tragicului, al morții (aproape permanente), stări limită, terorizați de turci, mai târziu de sovietici, apoi de comuniști. În spațiul românesc se consemnează sosirea din îndelungata pribegie sub guvernarea Brătianu (grupul de orfani ajunge la Constanța în mai 1923), plecarea apoi, într-un nou exil, „peste mări și țări”, mai târziu (după război) luarea cu japca de către comuniști a proprietăților industriale, tentativele de supraviețuire prin micul comerț și, mai ales, prin „povești” spuse „în șoaptă” (capitolul 4 conține numeroase trimiteri la istoria contemporană, cu dramaticul curs al ei, dar și cu scene și detalii pitorești). În același context e surprinsă repatrierea amăgitor - forțată în Armenia Sovietică, unde părea să domnească fericirea paradisiacă.

Cele mai tulburătoare pagini sunt legate de încercarea poporului armean de a rezista vitregiilor sorții, de a supraviețui, moartea fiind o componentă esențială a existenței, cu deosebire în perioada progromului, calvarul, mai ales legat de toposul Deir-ez-Zor arătându-i în prim-plan pe copii (se poate vorbi fără a exagera de o adevărată „ucidere a inocenților”). Un pasaj revelator prin tragismul netrucat al „asasinării pruncilor” („povestea au spus-o, îngroziți, arabii nomazi”) este antologic: „Orfanii, adunați din Meskene și din celelalte localități unde erau instalate tabere de refugiați, au fost mânați prin deșert spre Deir-ez-Zor. Imaginați-vă un convoi cu sute de copii desfigurați, acoperiți de zdrențe și împleticindu-se în picioarele goale, prin arșița sau frigul deșertului. Cu umerii acoperiți de plăgi sângerânde, colcăind de viermi, mânați din spate de călăreți care îi loveau cu biciul sau cu bastonul. Cei morți sau în agonie erau aruncați în căruțele ce însoțeau convoiul (...) și, odată cu înserarea, au sosit păsările deșertului. Atrăși de mirosul de sânge, apoi unii de zborul celorlalți și mai apoi de vacarmul croncăniturilor și de pocnetul cărnii smulse de pe oase, vulturii și corbii deșertului s-au năpustit asupra trupurilor care, chiar vii fiind încă, nu mai aveau nicio putere să se apere (...). Vreme de două zile, păsările se lăsară, stoluri-stoluri, peste câmpul acela descărnat de la poalele munților, iar copiii fură lăsați pradă ciocurilor și ghearelor negre și oțelite”.

Se pot identifica în roman și scurte proze relativ independente: *Povestea arabului Minas*, *Armele generalului Dro*, *Povestea lui Yusuf* sau sfârșitul ritualic-simbolic al bunicului Garabet asociat celui legat peste timp al nepotului. Pe alocuri sesizăm coincidența real-fantastic,

precum straniul convoi funebru din Focșani surprins în detalii semnificative.

Există, pe de altă parte, în roman câteva motive literare definitorii: laitmotivul thanatic, memoria ca un dat imperios, nostalgia, oglinda, taina asociată „șoaptelor”, conștiința, ludicul încifrat (coletele succesive conținând câte un „căluț de lemn”) vindicta (acțiunea „Nemesis” îndreptată împotriva criminalilor). O parte din acestea se relevă în „cele șapte cercuri ale morții”, volumul fiind un fel de „vale a plângerii” „fără lacrimi”. Tipologia, extrem de stufoasă, cuprinde și numeroase personaje episodice dar semnificative.

Evenimentele (cele mai multe tragice sau dramatice), întâmplările numeroase, scenele-limită sunt filtrate când prin optica infantilă, când, mai ales, prin cea a adultului, vocea auctorială nefiind deloc glacială ci, mai adesea, încărcată afectiv, tulburată uneori de o copleșitoare tristețe. Este evidentă totodată, în cadrul discursului narativ, frecvența alternanței de ton, de stil în povestire, notele de poem în proză fiind transparente: confesiv, elegiac, duios-evocator, sec uneori (istoria post-belică), aforistic-moral („Rareori cel care a învins e adevăratul învingător. Iar istoria au făcut-o învinșii, spunea bunicul Garabet”) sau ironic-umoristic. În acest ultim sens savuroase sunt misivele trimise de cei „repatriați” în „paradisul” sovietic, textul fiind, bineînțeles, în armeană, dar numele unor personaje în română, chiar cu sufixul armean „-ian”: „Aici e foarte bine. Avem de toate. Vine multă lume pe la noi. De pildă domnul Carne vine cam o dată pe lună. Domnul Brânză cam o dată pe săptămână [...]. Uneori, seara, ne amintim de cei de acasă. Să treceți neapărat și să transmiteți complimente din partea noastră domnului Staipelochian”.

Proză aflată la intersecția realului cu ficționalul, dificil de încadrat într-o tipologie, *Cartea șoaptelor* poate fi receptată și ca un „memento”, trăitul = scrisul = povestitorul presupunând și o anume terapeutică scripturală în primul rând. Atipic pentru proza românească, romanul deține, neîndoielnic, un loc distinct în evoluția genului la noi.

Cronica literară

Anca Tomoioagă

Întoarcerea spre sacrul poeziei



Horia Bădescu
Memoria Ființei. Poezia și sacrul
Editura Junimea, Iași, 2009

Lectorul actual ni se pare tot mai îndepărtat de poezie, orientat cu predilecție spre o literatură narativă sau mai degrabă spre o literatură practică, fapt explicabil de altfel prin timpul de care ne ținem. Desigur însă că se mai scrie poezie, dar a fost vizibil că și în perimetrul poeziei s-au produs schimbări majore. Depășind aceste digresiuni de la sensul ei inițial, poezia în esența ei trebuie să rămână aceeași. Cartea lui Horia Bădescu era mai mult decât necesară. Când scrie *Memoria Ființei. Poezia și sacrul*, poetul nu face decât să redea poeziei ceea ce este prin excelență al poeziei, adică îi restaurează sensul, vindecând într-un fel amnezia voluntară din interiorul postmodernismului printr-o carte-mărturisire. Într-un interviu cu Maria Vaida, autorul lămurește: „*Memoria Ființei* nu este doar o încercare de hermeneutică asupra raporturilor poeziei cu sacrul, ci și o profesiune de credință”. Studiul (teza de doctorat a prodigiului poet, publicată în franceză în anul 2000, tipărită în limba română opt ani mai târziu la *Junimea*) devine deci cu atât mai pertinent cu cât el, de fapt, se vrea o confesiune asupra felului în care autorul lui, în calitatea sa de poet, se raportează la poezie.

Nume ca Novalis, Octavio Paz, Bachelard, Mallarmé, Valéry, Martin Heidegger, Mircea Eliade, Basarab Nicolescu, Jakob Boehme, Ludwig Wittgenstein, Michel Randon justifică științific și concret studiul lui Horia Bădescu. Deși scrisă cu metodă și argumentat, într-un limbaj cu elemente de recuzită heideggeriană, dincolo de haina grea a teoretizărilor, lucrarea lasă la vedere tonalitățile unei sensibilități poetice active care-și explică nevoia fundamentală de poezie, în profunzime, nevoia permanentă de sacru. Victimă a unei crize identitare născută din pierderea

stării dintâi a Paradisului, omul trăiește continuu sentimentul nostalgic al Ființei, caută neîntrerupt ceva care nu e decât absență, în sensul unui ce atemporal, aspațial (și deci absent), indefinibil, nespusul, altceva-ul, sacrul. Când caută omul găsește două căi de acces, exclusiv ca forme de cunoaștere revelatoare: poezia și mistica. Unite prin „fervoarea contemplativă”, „religiozitate în abordarea realității”, „glorificarea sacrului”, ritualicul, mistica și poezia se delimitează prin Dumnezeuul areligios, acultic al ultimei. În analogia cu trăirile misticului, autorul reușește să lămurească raportarea poetului la sacrul, nu directă, ca în rugăciune, ci prin lumea care ne conține: „poezia ne propune să trăim întru Dumnezeu, să participăm la Ființa fiindând, la Ființa manifestându-se în egală măsură ca om și ca univers.” (p. 20) Deci poetul caută înăuntrul său și în imanentul lumii sensul prezent-absent. Sacrul este așadar nu numai ființa în sine, ci și modul de a se manifesta, ea este deopotrivă, explică Horia Bădescu, și calitate și funcție.

Poezia nu are alt rol decât de a surprinde sacrul manifestat în realitatea contingentului, ba mai mult, de a spori neauzitul și tăcerea misterioasă a ei. Trimiterile blagiene sunt clare. A scrie poezie înseamnă a participa la sufletul universal în mod creator, a co-exista cu unitatea Ființei. Cum are acces poetul la un asemenea exercițiu de cunoaștere? Printr-o altfel de vedere, explică Horia Bădescu, printr-o cecitate care sporește infinitul lumii: „Fiindcă a vedea altfel presupune ascunderea dezvăluirii ascunsului, pentru a-l putea vedea pe acesta manifestându-se în ascunderea sa.” (33) Orbirea homerică duce imediat la perplexitate în fața ordinii ascunse a lumii, îl așează pe poet în valea mirării, o mirare necesară și creatoare. Este vorba despre ceea ce numește autorul mai târziu în studiul său, *mysterium mirum*, care face din poezie o „teologie a mirării” (p. 63). La acesta, autorul adaugă alte două elemente ale numinosului urmărite în spațiul poetic: trăirile stârnite de percepția sacrului – sentimentul stării de creatură, *mysterium tremendum*, clarificând specificul acestor două din urmă. Sentimentul stării de creatură, de dependență umilă față de sacrul (concept explicat de Schleimacher și ulterior de Rudolf Otto) în poezie face trecerea de la dependență la conștiința apartenenței la sacrul, implicit la nevoia de întoarcere la unitatea cu sacrul: „la sentimentul unei pierderi necesare, o trăire a consubstanțialității în sensul ei ontologic, trăirea mitului eternei reîntoarceri.” (p. 59) Din interiorul acestei consubstanțialități care-i rămâne în definitiv ininteligibilă, omul trăiește și sentimentul de cutremurare, *mysterium tremendum*, în fața misterului căruia deși îi aparține, nu-l înțelege logic și formal.

Sentimentul comuniunii cu Ființa prin poezie instaurează festivalul care creează sărbătoarea. Poezia împrumută anumite practici sacrale din planul misticii. Horia Bădescu analizează pe rând sărbătorescul adus de poezie în lăuntru al eului, sărbătorescul comuniunii cu sacrul prin poezie, magicul și magia poeziei, încântarea și împodobirea, riturile și jocuri rituale care iau anumite forme și în spațiul poetic. Dacă gândirea magică creează corespondențe între realitate și real, magia devenind un *viol* al realității pentru a permite accesul sacrului în profan, poezia presupune o *nuntire* a transcendentului cu tranzientul, scrie autorul. Nuntirea nu înseamnă altceva decât participare la mister, regăsire a unui nivel de realitate în celălalt. Tot așa omul în fața misterului se încântă, rămâne vrăjit, se înminunează, înminunându-se pe el însuși prin puterea incantatorie a limbii poeziei care traduce frumusețea lumii. Limbajul poetic devine semn al festivalului și se împodobește. Ritmul este o astfel de podoabă care vibrează în poezie de prezența numinosului, având efecte incantatorii și sporind pulsația eternă la care se acordă și ființa umană. Mai mult, prozodia ia fața unui ritual poetic care imprimă poemului festivalul. Deci poezia este un joc ritualic, un joc cu propria logică. Poezia preia elementele jocului doar în măsura în care acestea au caracter cultural (căci jocul doar când este cultural se umple de transcendență) și contribuie la realizarea funcției sale ontologice, explică Horia Bădescu..

Autorul apropie poezia nu numai de mistică, magie, joc, dar și de mit prin natura ei paradigmatică, deoarece poezia, în viziunea autorului, implică două paradigme, una ontologică prin care rezolva criza identitară a eului împlinindu-i nevoia de a trăi starea de ființă, cerându-i orfic să se transforme, să devină întru ființă, și una cosmogonică, pentru că, prin poezie, asemenea zeilor, poetul creează o lume în care transferă din propriul sine. Similară mitului este și raportarea la spațiu, timp și Ființă. Poezia e definită de Horia Bădescu ca fiind ea însăși spațiu sacru, „ruptură dublă” în spațiul determinat geografic și la nivel de limbaj, întrerupându-l pe cel obișnuit prin numinosul pe care-l conține neîntrerupt. Ca timp, poezia este „durată în afara duratei”, scapă de toate determinările sale, devenind atât pentru poet cât și pentru lector ocazia ieșirii din timp. De asemenea, trebuie reținute din studiul lui Horia Bădescu cele trei atitudini specifice de raportare a eului la sacrul: imnică, provocantă și indiferentă. Să le luăm pe rând. Atunci când eul poetic recunoaște apartenența sa la Ființă, trăiește bucuria acestei consubstanțialități umplându-se de recunoștință, dar și lamentându-se de perisabilitatea umană. Această „celebrare, senină ori tragică” ia forma poetică a imnului, unul dintre modurile de abordare a sacrului în poezie. Când însă eul în căutarea lui

de sacru descoperă în loc de certitudini eternul prezent-absent, refuzul Ființei de a se manifesta: „Ce poate face, atunci, poetul? Să se revolte și, revoltându-se, să-i nege Ființei sacralitatea. Umilind-o, blasfemiindu-o, ridiculizându-o.” (p. 120) Autorul recurge la exemplul lui Arghezi și la nevoia lui de certitudini, lămurind însă că acești poeți ai revoltei nu neagă existența sacrului, pentru că a vorbi despre Ființă implică a fi fost întru Ființă, a fi cunoscut Ființa, dar totuși provocându-o permanent să se manifeste. Tot o provocare devine și indiferența față de sacru. Poezia eului indiferent față de sacru se raportează la un Dumnezeu nu inexistent, ci absent, depărtat, transfug, un *Deus otiosus*. Poezia insignifiantului, a banalului, a inventivității tehnice, scrie Horia Bădescu, adică a ignorării a tot ceea ce e esențial, și deci a sacrului, nu este altceva decât o provocare: „Dar a ignora Ființa înseamnă a o provoca. ‘Nu mă interesezi și asta te-ar putea scoate din ascunziș!’ este cheia poeziei indiferente.” (p. 128) Mai încolo, autorul clarifică și tipurile de raporturi stabilite între poezie și sacru: istoric (poezia și conștiința sacră s-au constituit simultan), ontologic (poezia e vehicul al sacrului care oglindește numinosul în tranzient), gnoseologic (poezia e formă de cunoaștere revelatorie a sacrului) și, în final, de specificitate a discursului.

O ultimă parte a cărții se dedică metaforei sacre, metaforei ca „semn hierofanic”, cheie de deschidere spre sacru, șansa poemului de a surprinde realitatea în lumina realului. Discursul metaforic devine creator fiind alimentat de imaginarul poetic în care și instalase Ființa propria virtualitate. Acest imaginar poetic depozitează proiectele ontologice ale existândului. De altfel, despre memorie ontologică discută autorul în cazul poeziei ca *reverie poetică* pe care o compară cu visul ca memorie existențială. Poezia este memoria Ființei și se naște acolo unde răsună vocea inaudibilă dar presimțită a Ființei. Deși în cuvinte, nespusul și tăcerea definește poemul: „Nu cuvintele, ci cantitatea de tăcere conținută-n poem e aceea care măsoară raportul acestuia cu Verbul și permite să percepem cât de mult poemul se află în Logos, în Ființă.” (p. 184) Poemul devine deci un șir lung de cuvinte și de tăceri, de vorbe și de revelații.

Dincolo de această hermeneutică în planul sacru al poeziei, pentru Horia Bădescu rămâne poezia, adevărata poezie pe care a descoperit-o deopotrivă în tăcere și în cuvânt, așa cum mărturisise în același interviu cu Maria Vaida: „Însă cu poezia, cu adevărata poezie m-am întâlnit abia când am descoperit puterea teribilă a cuvintelor și mai ales a tăcerilor.”



Camera de garda

Mircea Pricăjan



Victimă de bunăvoie



George Arion – *Crime sofisticate*, Editura Crime Scene Publishing, București, 2009

De cinci ani, cititorii lui George Arion așteaptă o nouă carte. De la *Necuratul din Colga*, roman prezentat la vremea aceea (2004) și în paginile revistei noastre, rafturile librăriilor n-au mai găzduit niciun roman original marca George Arion.

Sigur, asta nu înseamnă că autorul a absentat complet. Ba dimpotrivă! În 2005 a apărut, în două volume uriașe, integrala interviurilor luate de George Arion din 1975 până în 2004. A urmat o serie de reeditări: *Cameleo-*

nul și *Atac în bibliotecă*, iar de curând, tot într-un volum uriaș, *Detectiv fără voie* (*Integrala Andrei Mladin*). Ba și mai mult, însuși romanul cel proaspăt, *Crime sofisticate*, a fost publicat în mare parte în două foiletoane apărute în *Ziarul de duminică* (în 2005, respectiv 2009). Și nu am terminat: povestiri din plănuitul ciclu *Pe urmele lui Stephen Hawking* (20 la număr, dintre care 19 au fost meșteșugit integrate în *Crime sofisticate*, a douăzecea rămânând a fi introdusă și ea, cum spune autorul în deschiderea cărții, la o eventuală reeditare după dispariția sa – aceasta este, poate, cea mai mare enigmă pe care romanul prezentat nouă o aduce), povestiri din acest ciclu, spuneam, au apărut în publicații ca *Almanahul Flacăra*, *Almanahul Rebus*, *România literară* și, cu voia dumneavoastră, *Familia*. Apoi, tot anul trecut, am putut asculta CD-ul *Soldat căzut din iubire*, conținând versuri de George Arion puse pe muzică și interpretate de Eugen Cristea. Cine l-a ratat, vă pot spune că și-a refuzat o plăcere rară.

Vedeți așadar că George Arion n-a stat nicio clipă. A fost doar copleșit de mai multe proiecte literare ample, două dintre care alegând – pe bună dreptate – să le împletească sub titlul *Crime sofisticate*. Întrucât romanul de față e compus din două piese. *Steaua norocului* și *Jucătorul de table*. Cele

două, deși aparent distincte, se completează și comunică în chip inteligent. Sofisticat. În *Steaua norocului* avem cazul unui asasin care își alege victimele din rândul invitaților la o celebră emisiune de televiziune unde sunt prezentați ca modele de succes oameni cu trecuturi îndoielnice. Anchetă este condusă de Luca Pinte și morocănosul lui partener, Miron Stratilat. Cititorul atent va observa că această echipă (care aici ajunge la capătul carierei) este aceeași din cele 99 de schițe polițiste reunite în volum, în 2003, sub titlul *Anchetele unui detectiv singur*. Prima parte a romanului se poate spune că reprezintă partea românească. Într-un ritm trepidant, pe mai multe planuri, pe mai multe voci – surprinzător, avem o dublă narațiune la persoana întâi: anchetatorul și frumoasa Alma, prezentatoarea emisiunii – cu o intrigă ce depășește simplele canoane ale genului, această primă parte se încheie brusc, prin dispariția asasinului.

În a doua parte, *Jucătorul de table*, trecem oceanul și ne găsim în orașul Barintown, mai vechi loc de desfășurare a acțiunii pentru istorisirile lui George Arion. Aici asistăm la sesiunile unui club de povestitori ad-hoc, strânși în taverna lui Politicosu, pasionați toți de romanul lui Lawrence Block, *Când sfânta crăsmă se închide* (apărut la noi în traducerea lui Radu Vancu, la editura Humanitas), dar și, după apariția unui personaj misterios, degrabă poreclit Anticarul, de scrierile lui Stephen Hawking. Stârniți tocmai de aceste scrieri, încep un lanț de

întâlniri la care fiecare prezintă câte o poveste inspirată de citate extrase din lucrările cunoscutului fizician. Aflate la granița dintre genurile polițist, SF și horror, aceste istorisiri sunt un real deliciu, un exercițiu izbit de dozaj a acțiunii, prezentate în cele mai felurite moduri, cu finaluri dintre cele mai neașteptate.

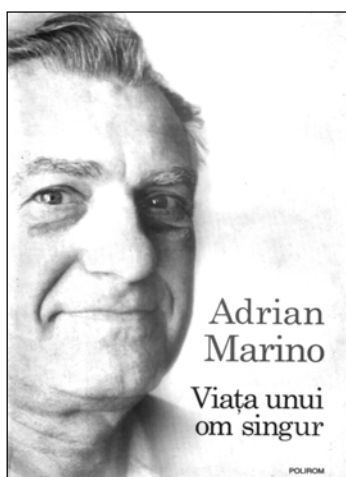
Legătura dintre cele două părți? Întrebați. Ei bine, răspunsul, *aluzia* unui răspuns e de găsit, cum șade bine unei cărți – nu numai! – polițiste, în capitolul final. N-am să vi-l dau eu.

„Genul scurt nu mai e la modă în ziua de azi”, spune un personaj, la un moment dat. „Nimeni nu mai cumpără volume de schițe și nuvele [...]”. Nici măcar povestirile polițiste nu mai au căutare. Autorii lor par neserioși, le-neși, incapabili să scrie narațiuni de largă respirație, cu personaje multe, și întâmplări care se succed în cascadă, cu investigații psihologice laborioase. Romanul domină proza de azi.”

Este clar, cred, pentru oricine citește volumul de față că George Arion tocmai acest gol a vrut să-l umple. Căci în *Crime sofisticate* avem nu un simplu roman, ci o întreagă încrângătură de proze scurte: povestiri sau nuvele. Suntem ademiniți cu promisiunea unui roman și, deși cuvântul dat *are* acoperire, descoperim pe parcurs că adevărata miză a fost de la bun început atragerea noastră de partea povestirii scurte. E un joc psihologic în care nicio clipă nu regreti că ai fost prins. Contrar uzanțelor din romanele polițiste, în cazul de față este chiar indicat să cazi victimă.

Viața unui om singur de Adrian Marino

Editura Polirom, Iași, 2010



1. În prima parte a lunii februarie, un cotidian cu răspândire națională a publicat o seamă de extrase din ceea ce mulți - unii de bună credință, alții din rațiuni comerciale, o a treia categorie dintr-un apetit spre senzaționalism au numit „bombă în cultura românească” sau „o carte care aruncă în aer lumea literară”. Bomba lua, pentru moment, forma unor fragmente dispartate, cu tentă senzaționalistă, din memoriile lui Adrian Marino, carte scrisă de acesta, într-o primă formă,

între 6 februarie și 13 septembrie 1993, revăzută în iunie 1994, rescrisă în anul 1999 și ce urma să apară, conform unei dispoziții testamentare exprese, la exact cinci ani de la moartea autorului, adică în martie 2010 la Editura *Polirom* din Iași. *Viața unui om singur* a devenit astfel obiect de scandal încă dinainte de a fi un produs editorial finit, căci în ea se vorbea „de rău” despre mai toate personalitățile culturii românești din secolul al XX-lea, de la E. Lovinescu la G. Călinescu și Tudor Vianu, de la Cioran la Mircea Eliade și Constantin Noica, de la Monica Lovinescu la Virgil Ierunca, de la Nicolae Manolescu la Mircea Zăciu, Eugen Simion, Gheorghe Grigurcu și Alex Ștefănescu, de la Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu la Horia-Roman Patapievici („confreria inițiativă de la Păltiniș”), de la Ana Blandiana la Mircea Dinescu. Și ca furtuna să devină tsunami în lege, Marino avea grijă ca, de dincolo de mormânt, să nu îi lase în pace nici pe Roland Barthes (care „rămâne pentru mine emblema modei, snobismului și, mai ales, frivolității critice”), nici pe Etienne (deși îi consacrase o carte - *Etiemble ou le comparatisme militant*, apărută inițial în franceză și tradusă mai apoi în limba japoneză), nici pe Jean Starobinski (căruia i-a fost o vreme „stu-

dent” întârziat la Școala doctorală, deși avea un doctorat despre viața lui Macedonski), nici pe Jean Rousset, nici pe Tzvetan Todorov, nici pe Pierre de Boisdeffre, nici pe Escarpit, nici pe Alain Robbe-Grillet, nici pe Jean Marié Domenach, cel cu *Le retour du tragique*, nici pe..., nici pe.... În câteva zile, cartea lui Adrian Marino devenise una așteptată, doar spre a se vedea nu neapărat pe cine luase la refec criticul literar clujean, care mărturisea că nu i-a plăcut niciodată să facă critică literară și că, de fapt, nici nu a prea făcut așa ceva. Mai mărturisește Adriano Marino că nu a fost un cititor pasionat de literatură contemporană românească. Tot la fel cum ne împărtășește secretul că nu i-a fost deloc agreabilă șederea în Cluj, oraș definit drept „capitala provincialismului și regionalismului românesc” (cam la fel cum nu i-a fost pe plac „exilul” craiovean lui I. D. Sârbu). Cartea era așteptată, așadar, spre a se vedea pe cine a „iertat” Marino. Unii dintre cei „vizitați” l-au atacat instantaneu pe cel ce îi mai deranja o dată (Mircea Diniescu a avut grijă să reitereze afirmația că Marino a fost toată viața nu doar „agent de influență”, ci chiar ofițer DIE, fără a produce, evident, nici o dovadă în acest sens, iar Eugen Simion, ca bun samaritean, s-a grăbit să îi acorde iertarea), alții au preferat tăcerea. Până în ziua când scriu (21 martie 2010), au apărut puține comentarii la *Viața unui om singur*, nici unul semnat de vreun nume cu greutate, nici unul datorat vreunui critic „atacat”, „contestat”, „injurat” de Marino. (Între timp, e adevărat, lucrurile s-au mai schimbat.) Am fi devenit oare cu toții, peste noapte, adepții lui

Flaubert, înțeleptul scriitor ce avea drept deviză „jamais répondre!” ori să fi învățat ei, poate chiar din cartea lui Marino, că, pentru supraviețuire (în lumea literară, și nu numai, e nevoie de supraviețuire, chiar și după moarte) publicitatea, fie ea și negativă, e o condiție *sine qua non*? Cine știe? Cert e că un anume Sorin Adam Matei s-a grăbit să pună alături *Viața unui om singur* de o carte a lui (Boierii minții) încercând astfel să se „perie” mai degrabă pe sine, profitând de faptul că autorul *Dicționarului de idei literare* nu îi mai poate răspunde, nu se mai poate disocia, nu își mai poate afirma unicitatea pe seama căreia s-a făcut atâta caz și de o parte și de alta.

La o lectură superficială, *Viața unui om singur* e o „carte cu venin”. Care poate provoca o acută senzație de rău. Cartea poate însemna și „un imens hohot de râs chiar și după moarte”, cum socotește undeva Ovidiu Șimonca. Deși cel ce râde nu prea are umor. Tot la fel cum nu are simțul umorului. Nu are pic de autoironie. Cartea mai e o ocazie pentru un decont postum cu o contemporaneitate ostilă ori socotită astfel, de ale cărei atitudini și reacții Adrian Marino se simte prea des jignit, cu o „viață literară” de care memorialiastul nu crede că a fost onorat așa cum ar fi meritat, un prilej de exhibare a unor resentimente exacerbate, un exercițiu de autoadmirație, de egolatrie dus până la absurd. Fiindcă, în ciuda unor propoziții incidentale în care el însuși își relativizează cu cochetărie scrierile (e limpede că nu crede în acele relativizări, ci e vorba doar de exerciții de modestie la nivel verbal), în care își evaluează semi-critic „opera”, e sigur că memori-

alistul e încântat de ea. Iar opera lui numără totuși 11 cărți de „critică” (ghilimele îi aparțin scriitorului și - iarăși - e clar că nu au intenții minimalizatoare, ci dimpotrivă) publicate peste hotare, „scrise direct într-o limbă străină sau traduse”. Ceea ce, orice s-ar zice, nu e tocmai puțin lucru. O exclamație precum „niciodată generația Lovinescu-Călinescu-Vianu n-a făcut o astfel de experiență, la limita aventurii, riscului și mai ales a insolitului, care la noi te ridiculizează cu regularitate” nu mai necesită nici un fel de comentariu suplimentar. Și cu toate că autorul *Vieții unui om singur* tot insistă că e nemulțumit de el însuși, subliniază că marea lui problemă constă în aceea că nu are amintiri plăcute, poate și pentru că „am parcurs o epocă pe care n-aș fi dorit s-o trăiesc niciodată; oribilă, haotică, detestabilă”, că nu s-a simțit bine printre semeni nici până în 1990, nici după, poate și din cauza faptului că „temperamentul meu este, din nefericire, un amestec oscilant de stoicism și criticism, de resemnare și revoltă”, mi-e greu să îl socotesc pe Adrian Marino un mizantrop, precum celebrul Alceste al lui Molière. Marino plătește prea multe polițe, o face adesea cu furie, îndată ce pronunță un nume, fie și accidental, are grijă să „îl picteze”, trebuie sau nu, era sau nu era cazul. Un singur exemplu prin care vedem că *Viața unui om singur* e o „bombă”, dar nu orice fel de bombă, ci una fragmentată. La un moment dat, în capitolul *Descoperirea cărților*, memorialistul mărturisește că nu i-a plăcut deloc actorul Miluță Gheorghiu, socotit drept „un insuportabil cabotin” și că, de fapt, nu i-a plăcut teatrul. „Teatrul

continuă să-mi apară cea mai artificială, convențională și neautentică dintre arte” - spune apăsător Adrian Marino. Dar îndată după aceasta urmează derapajul - „*Estetica* mea strict personală îl respingea de la început. Și azi, când aud mereu la *Europa liberă* eternele cronici teatrale, plictisitoare, ale Marinei Constantinescu (din care s-ar deduce că în România actuală se joacă numai teatru) trec prin momente de real dezgust”. Invocarea nejustificată a numelui Marinei Constantinescu mi se pare cea mai bună exemplificare a realității că Marino nu a eliminat deloc resentimentul, plătitul de polițe din *Viața unui om singur* - așa cum ne lasă să înțelegem din *Preambul* - și că abundența lor nu face decât să le pună la dispoziție argumente celor ce ar putea să îi califice volumul drept unul al unui moralist „cu lipsă la cântar”.

2. *Viața unui om singur* nu e o carte ce trebuie citită „pe fragmente”. Și nici cu gândul de a o transforma într-un *Cancan*, *Click*, *Atac la persoană* sau altele asemenea de aproape 500 de pagini. Deși există în ea câte ceva - un câte ceva, din păcate, destul de consistent - și de această factură. Cartea e valoroasă numai pentru cititorul care acceptă convenția propusă de autor și poate face abstracție de detaliul că acesta nu a respectat cu rigurozitate convenția propusă. Carevasăzică, e vorba despre un cititor dispus să îi acorde memorialistului o derogare și care admite că trebuie văzut în *Viața unui om singur* o „autobiografie ideologică”. „Un examen riguros de conștiință al unui intelectual român, cu toate ideile, reveriile, iluziile, revoltele, decepțiile și... *prostiile* (s.m.

M.M) sale". „*Procesul* vieții mele este, [...], și procesul culturii și civilizației române între anii 1920 și 2000, reperi nu chiar convenționale”.

Aici, Adrian Marino are un ilustru precursor. În 1907 apărea primul volum al unei cărți datorată lui D. Drăghicescu - *Din psihologia poporului român*. Cartea a prilejuit reacții atât de violente încât autorul ei a renunțat să îi mai publice continuarea. Cele afirmate de Drăghicescu au fost atât de puțin amabile la adresa poporului său, atât de violente („suntem neisprăviți geograficește și istoricește, suntem nevârșnici social”; „toate feliurile de activitate românească, știința, literatura, arta noastră, agricultura, industria și comerțul nostru poartă pecetea neisprăvitului” - *apud* ediția din 1995, tipărită la Editura Albatros) încât scandalul a fost enorm. Doar încheierea (*Recapitulare și concluzie*) era ceva mai optimistă - „Prezentul, trecutul recent din ultimele două decenii ale veacului trecut par a prevesti o schimbare completă a cursului istoriei noastre. Câștigarea neatârării naționale ne pare începutul unei adevărate și mari coterii a istoriei neamului nostru. De la unirea țărilor surori și, cu deosebire, de câștigarea neatârării, ni se face cu puțință o viață istorică proprie, pe socoteala noastră, o dezvoltare istorică curată, neamestecată cu a altora, și în care voința și capriciile altora să nu mai vină să tulbure desfășurarea propriei noastre firi. De-acum pare că istoria noastră devine tot mai puțin prielnică însușirilor și deprinderilor negative. Semne prevestitoare ne lasă să întrevădem că viitorul istoriei noastre va îmbunătăți unele din însușirile

noastre negative și deviate, va umple unele lipsuri. Și, mai ales, acest viitor pare destinat să lase loc desfășurării însușirilor noastre mintale pozitive, bogățiilor ascunse în firea noastră, trăsăturilor pozitive distinse, care desigur se cuprind, în germeni, în temperamentul și comportamentul nostru”.

Din nefericire, viața a confirmat într-o măsură extrem de redusă profețiile lui Dumitru Drăghicescu. Deceniile de autentică viață democratică au fost puține și au trecut repede, iar comunismul s-a impus cu repeziciune și, mai ales, cu forță și duritate. Și asta, observă Adrian Marino, într-o „totală derută a mediului politic românesc în fața represiunii comuniste. Pur și simplu, mai nimeni nu înțelegea nici mecanismul *dictaturii proletarietului*, nici pe cel al *luptei de clasă*, nici alte motivații”. Deruta, refuzul de a intra în miezul ideilor, al disputelor ideologice reale rămâne, în opinia lui Adrian Marino, o constantă a vieții politice și sociale românești, nu doar până în 1989, ci și mulți ani după aceea. Un defect al lumii românești, al *intelligentsiei* noastre. Pe primul plan au fost faptele, sau, mai exact spus, reacțiile, acțiunile imediate, haotice, izolate, un concret fals și puțin profitabil pe termen lung, și nu ideile. „Am crezut încă din adolescență și prima tinerete că ideile pot fi convingătoare și eficiente prin ele însele. Dar, continuă Adrian Marino, „în România, cel puțin, nimeni nu se bate pentru idei”, nimeni nu încearcă să pună ideile în ordine într-o construcție ideologică reală și coerentă, nimeni nu e preocupat de evoluția ideilor, de discutarea lor, de pole-

mica autentică. Trăim - crede Adrian Marino - și socotesc că nu e departe de adevăr - într-o țară a fragmentului, și nu a sintezei, a certei și nu a debaterii reale.

Acum, oricât de singur s-ar fi crezut criticul, ieșean la origine, izolat și „exilat” la Cluj, după ani buni în temnițele comuniste și după alți lungi ani de deportare în Bărăgan, e limpede că nu a fost unicul care și-a dat seama de faptul că românii le este străină discuția în contradictoriu, controversa civilizată, de pe poziția de adversari de idei și nu de pe aceea de inamici, că aceștia nu au cultul, nu au nici cultura polemică autentică și constructivă, că orice contradicție eșuează la noi în ceartă, insultă și invectivă. „Dacă un călător *ideal* ar poposi în România culturală a ultimelor decenii, - scria Horia-Roman Patapievicu în cartea *Despre idei & blocaje* (Editura Humanitas, București, 2007) - ar fi frapat de faptul că aici ideile nu se dezbate, argumentele nu sunt ascultate, obiecțiile sunt trecute cu vederea, teoriile sunt luate în balon, iar sunetul calm al discuției se aude numai când numele lor a primit confirmarea canonică a Occidentului. Or, Adrian Marino tocmai împotriva acestui fenomen protesta, exact existența lui i se părea a fi nu doar o realitate pernicioasă, ci un atac la drepturile omului. „Vreau libertate și toleranță, echilibru și examen critic. Am dreptul la o conștiință liberă. La conștiința *mea* liberă, care îndrăznește să nu accepte ceea ce i se pare greșit, fals, abuziv sau monstruos. În zadar vorbim despre *drepturile omului*, dacă nu *mi* și nu *ni* se recunoaște, dacă nu *mi* și nu *ni* se garantează, mai ales, acest drept

elementar: de a mă disocia, de a oferi soluții alternative. Și chiar de a contesta și de a nega, în mod decis, atunci când cred că este necesar, într-o împrejurare sau alta”. Refractari la idei, rămași la condiția de „popor de poeți”, nepreocupați să îi asigurăm culturii române o seamă de condiții minime de realizare-consolidare, seriozitate, continuitate, capacitate de generalizare, de analiză și sinteză - ca să le citez pe cele enumerate de Adrian Marino, insensibili la un mesaj ideologic liberal, am fost luați pe nepregătite și de schimbarea din 1989. Nu doar la nivel individual. Clasei politice, liderilor acestora le sunt străine „adevăratele clarificări ideologice”. Clasei politice îi este, de fapt, străină cultura politică. În țara lui *pseudo* avem, de fapt, o pseudo-clasă politică. Marino își declară inaderența la pretinsa „moarte a ideologiilor” și neplăcerea în fața slabei culturi politologice a celor ce făceau de mântuială, diletant, haotic, ceea ce ar fi trebuit să fie „marea politică”. Situația îi părea lui Adrian Marino încă și mai acută, mai neconformă cu sensul vremurilor cu atât mai mult cu cât, abandonând condiția mereu socotită inconfortabilă de „literat”, începuse să se ocupe de problemele europene, voia să aducă „Europa în România”. Or, „idealul *european* autentic - observă Adrian Marino - este îmbrățișat doar de o infimă minoritate”. De unde aspirația înspre „o altă Românie”, eliberată de obsesia Mioriței, de mentalitatea „de tip țărănist-rural”, diagnosticată a fi cauza „profundului individualism românesc”, de fuga de responsabilitate, de corupție și de cumetrie, de improvizație și cârpeală, de „super-

ficialitatea congenitală” de „soluțiile permanente de expedient”. „Odiosul regim comunist-ceaușist n-a făcut decât să continue să agraveze, să exacerbeze și să *perfecționeze* toate defectele naționale”, a speculat încă o latură negativă a sufletului uman și anume „tendința spre egalizare și nivelare, spre populism și suprimare a ierarhizărilor valorice”. Cum în decembrie 1989 nu a avut loc o revoluție autentică, ci doar o schimbare de regim, cum, ca într-un teatru de umbre, nomenclatura s-a reciclat în burghezie, cum rezistenții de odinioară s-au limitat numai la „dosariadă”, devenită „o psihoză în masă” ce a vizat „colaboratorii” și nu făptuitorii crimelor politice, cum suferința din închisoare, devenită ea însăși subiect de spectacol și de patetisme, e, în sine, stimabilă, dar „acțiunea de guvernare cere o cu totul altă mentalitate”, nefericirea postdecembristă a lui Adrian Marino are reale justificări. Iar aspirația lui către o „altă Românie” de asemenea. Partea cea mai importantă, mai sem-

nificativă a *Vieții unui om singur* aici se cuvine căutată, și nu în prilejurile de scandal pe care le oferă, cu magnanimitate, cartea. Care sper să fie judecată și altfel decât din perspectiva reglărilor de conturi ori a defectelor polemicilor românești, așa cum sunt ele enumerate de H.R. Patapievici în cartea deja menționată - „indisciplină, oportunism, cinism, sete de exterminare”. Au mai mare importanță încercările de analiză a mecanismului afundării în mizeria istoriei, a inadecvării la realitate, la exigențele prezentului, decât elementele minore, precum repetițiile, excesul de ghilimele, citarea greșită a unor titluri, greșeli care, de altminteri, nici nu știm dacă îi aparțin lui Marino sau celor ce i-au dactilografiat manuscrisul. Tot la fel cum sunt de importanță secundară întrebările insinuante ori cu „răspuns plătit” de genul - „oare de ce a vrut Adrian Marino să îi apară cartea la cinci ani de la moarte? Din lașitate, firește”. Oare?

Interpretări

Viorel Chirilă

**Ana Blandiana -
„Lecția de teatru” sau
teroarea nevoii de a înțelege**



Chiar dacă literarul și literatura păstrează puncte de contact cu realul, societatea, istoria, politica, spectacolul existențial, cu intenția mai mult sau mai puțin explicită de a surprinde esența acestora, în epocile de opresiune adevărul vremilor devine aproape imposibil de exprimat. Factori concreți de natură politică, absența libertății de exprimare pot impune scriitorului tehnici de ocultare a sensurilor pe care vrea să le comunice. Intervin adesea factori estetici, ce derivă din voința de diferențiere și noutate care pot determina apelul la tehnicile de ocultare a mesajului. Concepția estetică modernistă orientează, prin unele principii ale sale, structurarea mesajului literar în forme mai puțin accesibile. Modernitatea în poezie, teatru sau chiar proză a renunțat la expunerea explicită a sensurilor pentru că acordă tot mai puțin credit rațiunii ca fundament al actului creator, în favoarea imaginației, fanteziei, intuiției, sondării inconștientului etc. Însăși lumea, istoria cu evoluțiile lor aberante din secolul al XX-lea, cu suita de dictaturi și crime mondiale scapă înțelegerii raționale, prin urmare imaginea artistică a acesteia nu poate abuza de prea multă coerență și claritate. Într-o lume în care absurdul, haosul, hazardul își pun amprenta cu apăsare asupra societății și a destinului individual, sensurile răspicate, expuse la vedere par inadecvate, în contradicție cu incoerența realului. Toate construcțiile filozofice de succes ale ultimului secol vin și ele să discrediteze fundamentul rațional al existenței umane, preeminența sensului, perenitatea valorilor, ideea de progres în istorie. Într-un asemenea context, literatul este nevoit să se sincronizeze cu viziunea dominantă despre ansamblul existențial, discursul său va surprinde incoerența lumii, caracterul tranzitoriu și confuz al sensurilor considerate multă vreme fundamentale, care

se cristalizează din zbulciumul uman. Se vor dezvolta astfel strategii și tehnici foarte variate de complicare și obscurizare a mesajului artistic. În evocarea literară vor pătrunde elemente de mister, esoterie, mit, magie, vrăji, fantastic, absurd, inițiere, hazard, nonsens, inefabil, ambiguitate etc. pentru ca mesajul să fie cât mai bine ascuns în țesătura abilă a textului. Între sensurile operei și receptor sunt țesute o suite de văluri menite să fascineze, să rețină atenția, să complice procesul de decipitare. Textul modernist devine o țesătură tot mai sofisticată în care registrul real este asaltat de fantastic, miraculos, mitic, religios, metafizic, arhetipal, oniric, hazard etc. toate topindu-se unele în altele cu intenția de a surprinde esența incoerentă a destinului uman actual. Receptorului îi revine misiunea și bucuria de a descifra toate aceste amalgamări, să identifice sau să inventeze sensuri și coerențe posibile. Peste curente și mode literare se impune acest Babilon imaginar neobosit și neîngrădit, care se țese prin tenacitatea și fanatismul fanteziei scripturale. Cu cât e mai incoerent și mai aleatoriu, cu atât e mai reprezentativ pentru o mare parte din inșii care populează contemporaneitatea. În acest spirit se înscriu multe din textele în proză ale Anei Blandiana, pentru care strategiile de ocultare a mesajului nu sunt indiferente. Plecărilor din real și incursiunile în ireal ale autoarei sunt strunite cu o știință suplă și riguroasă a menținerii în ambiguitate, intenționalitatea de a semnifica prin faptele și evoluțiile eroilor, prin construirea și dispunerea iconilor este dublată de o știință remarcabilă a ascunderii și camuflării. Acestea nu ating valori absolute pentru a face textele total ininteligibile. Oricum, tentativa receptorului de a da un sens construcțiilor imaginarii epic blandian rămâne în mare măsură riscantă și deformatoare. Adesea, eroul pus să acționeze, dar și lectorul, se află sub teroarea nevoii de a înțelege. E cazul nuvelei „Lecția de teatru”, din volumul „Proiecte de trecut”, 1982.

Textul este construit cu abilitate, spre o dublă deschidere: meditație asupra artei moderne ce și ambiguitatează mesajul și protest voalat împotriva lipsei libertății de exprimare în societățile totalitare. Scenariul epic este construit pentru a susține ambele semnificații, putând astfel trece mai ușor de vigilența cenzurii. La prima vedere textul devine o parabolă despre drama comunicării și cunoașterii în genere. Numai că marea temă este adaptată de autoare la contextul societății românești totalitare, la ocultarea de către puterea politică a vremii a adevărului despre realitățile din lagărele și închisorile comuniste. Din ambele perspective

se cristalizeaza drama cumplită a nevoii de a înțelege. Prima temă este susținută de evoluția și conduita personajului-narator, un actor bucureștean, fiul unui deținut politic decedat în închisoare, a doua temă este legată de personajul Virgil Ostafie, fost deținut politic, care a supraviețuit anilor de închisoare și are de transmis un mesaj despre această experiență. Cele două teme, ca de altfel și planurile epice ale celor două personaje, converg și se contopesc în punctul culminant al nuvelei.

Esențială pentru construcția subiectului este tehnica ambiguității și a inserării fantasticului în planul real. Un tânăr actor bucureștean cu renume primește o scrisoare prin care este invitat în satul său de un admirator, Virgil Ostafie. Expeditorul nu-și previne invitatul cu privire la scopul vizitei. Misterioasa scrisoare are totuși darul de a-l incita pe destinatar și acesta decide cam pripit să ia trenul pentru a răspunde ofertei. Ajunge în sat seara, pe întuneric, odată cu convoiul de navetiști obosiți, rătăcește pe ulițe, dar în cele din urmă ajunge la destinație. De acum lucrurile încep să fie tot mai bizare și de neînțeles pentru protagonist. O ființă ambiguă, femeie-bărbat, travestită în înger, îl introduce înăuntru, deși pune mereu întrebări despre V. Ostafie, nu i se răspunde explicit. Înăuntru era adunată o mulțime confuză, în continuă mișcare, totuși enormă, deși spațiul părea redus. În mijlocul odăii era un spațiu neocupat, luminat de mai multe lumânări între care cineva zăcea pe un catafalc. Mai apoi aici apar doi actori, ce păreau țărani travestiți, care evoluează în fața mulțimii. Primul e travestit în demon și execută un număr de pantomimă foarte bizar, celălalt pare un înger și intonează o arie cu o voce facinantă de instrument muzical. În timpul evoluțiilor, are loc o ciudată identificare a actorilor cu măștile lor, de aceea la ieșirea din scenă primul se face invizibil, al doilea își întinde aripile și își ia pur și simplu zborul pe fereastră. Naratorul asistă derutat la aceste evoluții de teatru popular, crede el, apoi publicul se retrage și rămâne cu gazda. Abia acum are posibilitatea de a sta de vorbă cu cel ce îl invitase, al treilea actor, ce jucase rolul mortului. Ostafie îi mulțumește pentru că a răpus invitației sale, își cere iertare că spectacolul regizat de el a fost poate cam exagerat și susține că l-a conceput inspirându-se dintr-un obicei străvechi, după care, la privegherea mortului, sunt aduse două persoane costumate în înger și drac ca să vorbească despre faptele bune și rele ale celui decedat. Recunoaște că avea să-i spună anumite lucruri despre tatăl său, Gheorghe, cu care a petrecut șase ani în pușcărie, că i-a promis acestuia înainte de moarte să-i povestescă fiului despre drama

sa. Regretă că nu a găsit alt limbaj mai potrivit, decât cel teatral, dar a sperat că, fiind actor, va înțelege mesajul fără dificultate. Oaspetele este tot mai derutat, drama necunoașterii adevărului despre tatăl său devine presantă, îl imploră pe bătrânul Ostafie să-i vorbească despre el, să-i de orice informații. Acesta se eschivează, pretinde că este obosit, că e un povestitor nepriceput și se întinde printre lumânări, pregătindu-se parcă pentru somn. Oaspetele își stăpânește revolta și frustrarea, e convins că acesta spune adevărul și părăsește camera în vârful picioarelor pentru a nu deraja. Ia trenul de dimineață spre capitală, odată cu mulțimea de navetiști. Din conversația cu aceștia află că Virgil Ostafie ar fi murit de câteva zile. Perspectiva se răstoarnă, prin urmare el asistase la un spectacol ireal, poate la priveghiul lui Ostafie, iar cel cu care stătuse de vorbă fusese poate duhul mortului, așa cum sugerează și numele e-roului, construit printr-un joc de cuvinte.

Textul Anei Blandiana este și un avertisment că dramele și tragediile celor care au avut curajul să se opună dictaturii comuniste riscă să rămână necomunicate și necunoscute. Se știe că deținuților care au scapat cu viață din gulagul dobrogean și din celelalte închisori li s-a interzis să dezvăluie adevărul celor petrecute în interior. Supraviețuitorii au fost terorizați mai departe să nu vorbească cu nimeni despre lumea închisorii și tragediile pe care le-au cunoscut. Cei care au călcat pactul cu puterea și au făcut-o totuși, au ales căi de comunicare indirecte, camuflate, limbaje și imagini artistice care adesea perturbă comunicarea și cunoașterea adevărului uman, particular și unic. Codurile alese nu ajung să dezvăluie adevărul, ci îl ascund și îl încifrează, făcându-l inaccesibil. Atrag în primul rând atenția asupra structurii lor exterioare, și mai puțin asupra adevărului uman de comunicat, a mesajului propriuzis. Riscul este ca tragedia fără margini a unor oameni curajoși și demni să se strecoare neobservată din cauza codurilor prea sofisticate, accesibile doar unor inițiați. Ambiguitatea excesivă asumată de literatura neomodernistă poate fi un risc și un obstacol în comunicarea adevărilor tragice, a dramelor generate de istoria secolului al XX-lea. Despre aceste riscuri ale deformării mesajelor vorbesc între altele faptele cu funcție de parabolă din nuvela „Lecția de teatru”. Este ceea ce vrea să ne spună povestea ciudatei invitații a lui V. Ostafie. Aflat în ultimele zile de viață, acesta, după multe ezitări, poate momente de lașitate, decide să-și îndeplinească promisiunea făcută fostului coleg de celulă decedat. Nu vrea să treacă în lumea cealaltă sau poate a trecut și este nevoit să se întoar-

că chiar de acolo, pentru a-și împlini promisiunea de a comunica unele adevăruri despre Gheorghe, fiului acestuia, ajuns actor în capitală. În scrisoare și la telefon nu-și previne interlocutorul cu privire la scopul invitației de a-l vizita, nici despre relația cu tatăl acestuia. Când comunică mesajul său, alege un limbaj aproape imposibil de descifrat pentru interlocutor, situație similară cu cea imaginată de Eugen Ionescu în farsa absurdă „Scaunele”, unde Oratorul desemnat de protagoniști nu poate transmite adecvat mesajul așteptat de spectatorii imaginari.

Teroarea nevoii de a înțelege se impune prin actorul-narator, care se înscrie în tipologia căutătorilor de sensuri, a însetaților de cunoaștere. Chiar profesia de actor este legată de imperativul semantizării, jocul pe scenă înseamnă a propune și a institui sensuri printr-un limbaj specializat. Încă de la început în text se instaurează un climat de confuzie și noncomunicare. Personajul caută un sens pentru experiența prin care trece în satul străin, pe care îl traversează în nopți, stăpânit de întrebarea: „*ce caut eu aici ?*” Rememorarea evenimentelor anterioare vizitei stă sub semnul derutei și al nevoii de clarificare, ciudata scrisoare care-l invitase în sat, structura acesteia îl incită să descopere taina ce se ascundea în dosul ei: „*Dealtfel totul era incitant: grafia sigură a scrisorii și tonul care nu putea fi, totuși, decât al unui bătrân; starea socială mărturisită și sobrietatea net intelectuală a frazei; invitația inperioasă și totuși neexplicată, și chiar faptul, prin nimic motivat, de a-mi fi adresată mie*”. Este intrigat și de faptul că „*paradoxalul corespondent*” îi răspunde la telefon cu o voce de femeie. Satul afundat în întuneric, traversat cu sentimentul că va trai o experiență inedită, locuința indicată de un navetist, femeia bizară care-l conduce înăuntru sunt menite să-i strârnească nedumerirea și dorința de a înțelege bizareriile acestei experiențe inedite. Regăsim în conduita și experiențele eroului ceva din ineditul și fantasticul nuvelei „**La țigănci**” de Mircea Eliade. Ca și Gavrilesco, actorul trece prin această experiență într-o permanentă stare de perplexitate, ritualul/spectacolul la care asistă rămâne multă vreme de neînțeles, există o ruptură șocantă între lumea de afară (profanul, cenușiul existențial) și spațiul sacru din interior cu sensuri inaccesibile, protagoniștii ritualurilor par la început ființe terestre, ulterior se dovedesc expresii mitice, permanenta ambiguitate care definește gesturile și înfățișările celor din interior. Noncomunicarea devine manifestă și apăsătoare. De câte ori întreabă despre Virgil Ostahie, i se răspunde confuz, printr-un „*icnet mic de răs sau de plâns*” sau printr-o

secvență verbală incertă „*din care reține doar un u final prea puțin lămuritor*”. Intrând înăuntru, eroul este preocupat de conturarea unui înțeles care să-i dea siguranță de sine. Autoare surprinde dinamica interioară a eroului, efortul comprehensiv, merit să rotunjească un sens. Acesta se configurează din presupuneri, treptat și fragmentar, pătrunderea înăuntru este definită destul de corect ca „*început al aventurii*”. Ușa care se închide cu o bufnitură scurtă pare că separă două lumi, cea reală și alta misterioasă. Prima reacție a conștiinței sale este pregătirea pentru actul comprehensiv: „*am început să privesc în jurul meu cu un ochi atent, pregătit să descopere și hotărât să nu se mire*.” În ciuda faptului că-și propune să studieze ce se va întâmpla aici, lucrurile vor evolua pe dos, toate detalii vor fi sursă de prelungită uimire și perplexitate. Nevoia de sens face ca pentru început detaliile descoperite în jur să se închege în ideea de spectacol teatral. Pesoana care-l introdusese înăuntru constituie primul argument, aceasta confirmă impresia de spectacol, prin faptul că pare un actor travestit în înger: „*pe scurt aș putea spune că voia să se travestească în serafim (...) important era felul absolut grotesc și grosolan în care încercase să o facă*”. Personajul narator acuză repetat imposibilitatea de a descifra sensul celor ce se întâmplă sub ochii săi. Imaginile și cuvintele din jur întretin confuzia. Tentativele de conversație cu cei din preajmă eșuează, rămân mereu nelămuritoare și confuze. Femeia din mulțime, când e întrebată dacă Ostafie este și el aici, îi răspunde cu o privire ciudată, în care se amestecă batjocura, mirarea și curiozitatea: „*Dar cum s-ar putea altfel?*” Treptat trage concluzia că e vorba de o conivență, că toți ceilalți spectatori știu ce se întâmplă, că numai el nu înțelege ce se petrece acolo. Procesul de conjeturare se întetește, bănuiește că misteriosul corespondent, Ostafie, deține un rol important în această reprezentație bizară. Dorința de cunoaștere îl face să avanseze progresiv, să se apropie de centrul luminat al încăperii. Cei din jur par să-l cunoască, îi fac loc să treacă, de unde deduce că poate fusese într-adevăr așteptat. Apariția celui de-al doilea actor, înfățișarea acestuia duc tot spre prima concluzie: „*E vorba de un travesti la fel de grosolan și aproximativ, aproape infantil, ca și cel al heruvimului*”. Pe măsură ce avansează spre centrul încăperii, sensul conjetural al evenimentului trăit se consolidează: „*Nu mai aveam nicio îndoială că urma să asist la un spectacol, un spectacol de teatru popular în genul trozilor, nu-mi rămânea decât să aflu prilejul cu care avea loc și să mă mai bucur că reușisem să ajung în față pentru a auzi*

și vedea totul” (s.n.). Masa lungă din mijloc, împodobită cu lumânări este receptată inițial ca un catafalc, obiect scenic, pe care stătea întins al treilea actor, într-un fel destul de neconvincător. Presupune că bărbatul de aici nu putea fi decât Virgil Ostafie, misteriosul corespondent. Se bucură când îi decifrează „*tărănia și intelectualismul*” identificate și în scrisoare, de data asta chiar în forma creștetului lunguiet și pleșuv. Nu vede nicio incompatibilitate între invitația în vizită și spectacolul acelei morți. Evoluțiile celor doi actori ridică alte probleme insurmontabile legate de înțelegere. În timpul evoluției primului actor, dorința de a înțelege este parazitată de ineditul formei de exprimare, mișcările și metamorfozele actorului trec în prim plan. De la ce spune, atenția sa este deurnată la cum spune: „*Dar nu asta mi se părea interesant, nu ceea ce încerca el să transmită, ci el însuși, felul în care arăta*”. În timp ce publicul din jur părea să înțeleagă acest limbaj situat între pantomimă și balet, „*ca pe un mesaj precis*”, el rămâne indescifrabil pentru oaspete: „*nu înțelegeam, bineînțeles, nimic...*”. Ritualizarea excesivă face întreaga demonstrație de neînțeles. La un moment dat are bănuiala că din spectacol făceau parte nu numai pantomima actorului-diavol, ci și multimea cu reacțiile ei, strigătele, aplauzele, catafalcul și că doar el este unicul spectator: „*că totul nu este decât un spectacol pentru uzul meu exclusiv, dar al cărui sens - culmea! - tocmai mie îmi scapă*”. Solicitățile permanente la care este supus de inedita experiență îl obosesc, curiozitatea și dorința de cunoaștere scad în intensitate. Faptul că cei din sală nu păreau impresionați de prezența mortului îi produce o stare de iritare, dar și de remușcare stânjenitoare.

Nici cel de-al doilea actor nu devine mai coerent în comunicarea mesajului. De data aceasta muzica este factorul perturbant. Deși cuvintele păreau să comunice un „*sens precis*”, frumusețea glasului angelin le face de nedescifrat. Când încearcă să treacă dincolo de linia melodică, pentru a înțelege sensul cuvintelor trebuie să se dea bătut: „*cuvintele deveneau o masă aproape lichidă, scurgându-se unele într-altele, numai rar câte unul sărind ca un strop aruncat prin cine știe ce accident, peste suprafața apei*”. Cele receptate accidental par a nu avea puterea de a închea un sens: „*infirmerie, acasă, uimit, târziu, stuf, mare, pedeapsa, de ce?*” Atenția sa este fixată mai ales de interogația: „*de ce?*”-semnificativă pentru nevoia de sens chiar și în monologul cântărețului-înger, cu rol de „*mise en abymes*” care pare a pleda pentru faptele bune al mortului. Momentul culminant din evoluția îngerului este legat

de ideea de revoltă ontologică împotriva lipsei de sens: „În orice caz, în încheiere, cele două silabe ale dorinței de a înțelege s-au repetat la nesfârșit, pe un ton din ce în ce mai ridicat în acute atât de extraordinare, încât păreau că nu se vor opri înainte de a reuși să spargă ceva din ordinea osificată a lumii” (s.n.). Întregul efort de înțelegere și semantizare se soldează totuși cu rezultate tranzitorii și parțiale. Deci și spectacolul bizar la care asistă pare a avea tema nevoii de sens. Aceeași valoare tranzitorie are și concluzia de la sfârșitul programului : „*aveam senzația că asistasem la ceva absolut hotărâtor pentru destinul meu artistic. Mi se părea că îmi fusese oferită o lecție de teatru și o taină, iar eu nu trebuia decât să am tăria de a aștepta clipa în care voi reuși să le pătrund*”. Straniul se prelungește în fantastic: ieșirea din rol la sfârșitul recitalului nu mai are loc, diavolul-actor rămâne definitiv diavol, îngerul-actor rămâne definitiv înger. După plecarea actorilor și a spectatorilor, oaspetele rămâne nemișcat pe scaun cu senzația că doar de acum înainte chemarea sa aici va dobândi un sens mai clar. Trăind această noapte aberantă și puțin credibilă, din voința capricioasă a destinului, eroul este în așteptarea unei adevărate lămuriri. Susține că nu poate accepta să iasă din această aventură fără să se fi pătruns „*de logica ei*”. Nevoia de a înțelege îl face să rămână în acest spațiu ciudat: „*nu puteam să trec mai departe fără a înțelege*”. Deși spectacolul înscenat de Virgil Ostafie păruse destinat unui sigur spectator, fiul colegului de închisoare, tocmai acesta rămâne, după evoluția actorilor, cel mai derutat, sensul celor văzute tocmai lui îi scapă.

Dacă secvențele vizând contopirea actorului cu masca sa angelică sau demonică și surprinzătoarele ieșiri din scenă prin dispariție subită sau zbor pe fereastră sunt inacceptabile în fața examenului rațional, scena dialogului cu bătrânul Ostafie e interpretată de personaj ca un dialog de culise cu regizorul spectacolului. Pentru oaspete, grila de receptare a scenei rămâne referențialitatea verosimilă. Pentru el Ostafie este un bătrân cam obosit, fost prieten al tatălui său în detenție care a dorit să îi transmită un mesaj despre drama paternă. A folosit un limbaj mai ciudat, dar și-a ținut în parte promisiunea făcută lui Gheorghe. Lămuririle ulterioare aduse de acesta sunt aproximative, nesatisfăcătoare. Abia acum nevoia de sens atinge punctul culminant, îl imploră pe regizorul fantomatic să fie mai explicit, să-i dea și alte detalii: „*Dar dumneavoastră, - am îndrăznit, disperat - nu mai vreți să îmi spuneți nimic? Poate că nu am înțeles exact, poate s-a strecurat vreo greșală*”

... *povestii-mi despre tata*”. Cum se vede, avalanșa de întrebări disperate rostite de vizitator rămâne fără răspuns. Drama incomunicării rămâne, urmașii celor sacrificați de istorie vor purta mereu în suflete povara neînțelegerii. Întreaga suferință a urmașilor determinată de necunoașterea adevărului este concentrată în avalanșa de interogații adresată de oaspete bătrânului deținut politic, pregătit să-și reia locul pe catafalc:

„– *Nu, am strigat sărind și eu de pe scaun, nu pot să plec așa! Cum trăiați acolo? Cum mâncați? Cum dormeați? Ce mâncați? Ce vorbeați? Cum era tata? Vă rog, vă implor, eram aproape copil când a plecat, nu mi-l mai amintesc, nu știu nimic despre el. Nu pot să plec așa...*”.

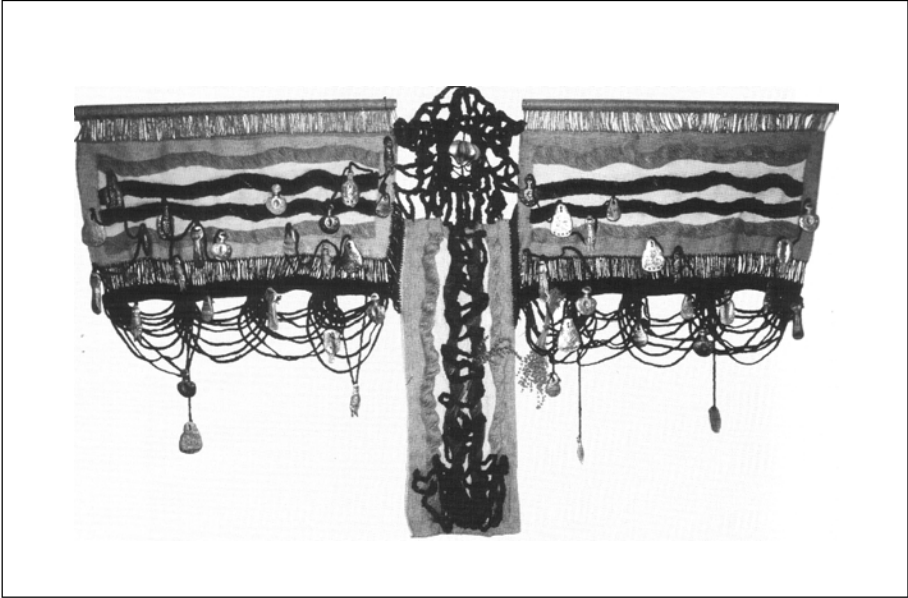
Refuzul ciudatului regizor de a da alte lămuriri poate avea un sens mai ales pentru cititor: misterul vieții umane este incognoscibil, rămâne o taină incomunicabilă. Deducem că în fața misterului existențial fertile cu adevărat sunt doar interogațiile, nevoia de adevăr, eforturile de căutare a lui. Între aceste interogații se strecoară și sensul ocultat al acestei invitații ciudate, adică povara necunoașterii dramei paterne, subliniată de interogația și atitudinea de implorare: „*Cum era tata? Vă rog, vă implor, eram aproape copil când a plecat, nu mi-l mai amintesc, nu știu nimic despre el, nu pot să plec așa...*”. Eroului nu-i rămâne decât să înregistreze resmnat reacția gazdei: „*Ciudat mai ești, spuse bătrânul - și deodată îmi dădui seama că este neînchipuit de bătrân – reușind să silabisească numai cu greu și lăsându-se la loc pe marginea patului.*” Ultimele gesturi ale gazdei par o banală pregătire pentru somn. Pentru a nu deranja, cu convingerea că Ostafie se simțea bine și fericit, acesta iese în vârful picioarelor din casă, în aerul rece al nopții.

Dialogul cu navetiștii răstoarnă perspectiva construită până aici cu vădit efort de înțelegere de erou. Navetiștii susțin fără niciun dubiu că bătrânul Virgil Ostafie murise de câteva zile. Încearcă să protesteze: „*Nu, n-a murit, a fost numai un spectacol...*”, dar nimeni nu îi dă crezare. Dezlegarea propusă de ceilalți în formă raționalizată, sub genericul „*povestea vieții și morții lui Virgil Ostafie*” este întâmpinată de erou cu ironie și neîncredere: „*Era ca o dezlegare de rebus pe care nu fusesem în stare să-l rezolv la timpul său și care mi se ofera în ultima pagină a revistei*”.

În consecință, scena la care a asistat nu putea face parte din ordinea lumii reale. Eroul descoperă astfel că asistase la o scena de pe celălalt tărâm, că pătrunsese pentru o noapte în spațiul sacru, ca eroii lui Mircea Eliade, asistase la o înscenare a judecății de după moarte, acolo

unde se pun în cumpănă faptele bune și faptele rele ale muritorilor. Întreaga noapte trăită de personajul narator pare un coșmar plămădit de imaginația și sensibilitatea sa traumatizată de absența tatălui și dorința de a cunoaște tragedia acestuia. Autoarea ne lasă să înțelegem că lumea de aici și lumea de dincolo se caută și comunică, sacrul poate invadea tărâmul profan în momente favorabile, cum este solstițiul de iarnă, sugerat de expresia din scrisoare („*iarna care începe*”). Ori că în momente de tensiune, conținuturile dureroase refulate din subconștientul nostru găsesc breșa prin care să ne invadeze certitudinile și lumea, suprapunându-se realității sub forma „*visului care nu părea să se mai termine*”.

Teroarea sensului rămâne imperativă și pentru cititor la sfârșitul lecturii. Căci rătăcirea în labirintul hermeneutic a lectorului ridică cu toată gravitatea problema inventării unui sens, pentru a putea ieși din text îmbogățit sufletește. Iată cum obsesia sensului se multiplică, textul Anei Blandiana depune mărturie despre o triplă căutare a sensului: cel cercetat de protagonist, cel invocat de heruvim și cel aproximat de lectorul hermeneut.

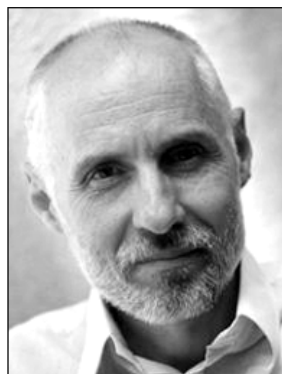


Convergențe

Miskolczy Ambrus

Luciditatea încornorațiilor „orbiți“

(De la Caragiale la René Girard și invers...)



„Aș vrea să ne explice un moralist aceste subtilități pe care eroii naturali ai lui Caragiale nu și le-au pus” – iată dorința intimă a lui Pompiliu Constantinescu. O dorință care se lasă a fi satisfăcută, probabil, prin teoria dorințelor mereu și mereu reformulate a lui René Girard. Omul, conform mărturisirii sale, este robul unei idei fixe. În centrul ideii fixe se găsește dorința. Această dorință corespunde libidoului freudian. Dacă la Freud libidoul a dus la patricid, păcat originar, omorul fondator la Girard este fratricidul lui Cain, motivat de dorința acaparării gloriei fratelui. Rivalitatea este mimetică. Ea nu are nevoie de justificare și nici nu-i justificabilă. Autocamuflajul a fost deștelenit deci de un gânditor care nu este moralist, ci un antropolog în căutarea structurilor structurante. Pornind de la istoria literară a marilor romane din epoca romantismului și a realismului, René Girard a descoperit triumghiul de amor ca o paradigmă subiacentă a comportamentului uman. Dinamica relațiilor în triumghi e animată de dorința, una mimetică, de a imita vecinul și a poseda ceea ce posedă semenul. Posesiunea dublă poate să asigure o anumită liniște sufletească a partenerilor ca în nuvela lui Dostoievski, în care soțul etern este satisfăcut că posedă o nevastă dorită și frecventată de altcineva, astfel posedantul semideposedat devine mai sigur de valoarea ființei posedate și, prin urmare, posesiunea devine mai sigură, partenerul extraconjugal este cel care o consolidează, și situația parazitara îi garantează parazitului gloria și libertatea necesară; eventual, vanitatea lui poate să fie amenințată de un alt pretendent, dar există tactici de contracarare a pericolului iminent la adresa triumghiului. Astfel, Girard ne oferă o formulă explicativă și pentru lumea comediilor lui Caragiale.

După Șerban Cioculescu, două teme se împletesc în *O noapte furtunoasă*. „Una este triumghiul” și „cealaltă este pasiunea politică”.

Dar nu cumva ele formează un bloc unitar? Triunghiul nu devine mecanismul de bază a aritmeticii politice? Argumentul este simplu. Triunghiul funcționează ca un pact tripolar al cărui text se află în contractul de mariaj cu subtextul pactului suplimentar, cu un partener parazitar. „Principala originalitate a lui Caragiale este că personajele sale sunt niște imbecili” – scria Eugen Ionescu. Dar nu cumva această imbecilitate este dublată de o anumită raționalitate politică, ceea ce formează tocmai esența politicianismului? Încornoratul nu este orb, el este orbit ulterior când îl înmormântează criticul literar în textul său. Încornoratul lui Caragiale, cu luciditatea sa organică, ignoră ceea ce de altminteri nu vrea să perceapă, dar trebuie să știe. Orbirea lui este transparentă. Câștigul primează, și acest câștig este enorm într-o lume incalculabilă, el se numește fidelitate. Chiriac rămâne un client/partener fidel, Tipătescu rămâne amicul politic statornic, fidelitatea și statornicia vor fi garantate de infidelitatea soției și de durabilitatea triunghiului. Păcălitul păcălește păcălitorul. „Așa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi.” O înțelepciune maximală într-o situație minimală care poate fi și un curent major în istoria omenirii. Descoperirea publică a (ne)secretului ar fi dus la o declasare din societatea onorabilă. Jupânul Dumitrache poate să fie un stupid, dar nu atât de stupid ca să nu-și dea seama că o legătură de gât extraclientelară n-ar fi o catastrofă pentru mersul afacerilor, iar un scandal de mariaj l-ar duce la o sinucidere. Încornoratul a ieșit din capcană cu simularea stupidității, pe de o parte. Pe de altă parte, Trahanache a fost în stare să contracareze ambiții periculoase ale „plastrografului” cu „alta mai boacănă”. Oricare oligarhie lucrează cum poate, cea din lumea comediilor a lucrat în contul „onoarei” familiale. Lumea-i lume, „ambițul” e „ambiț”, chiar dacă pentru eroi acoperirea semantică a cuvintelor folosite rămâne dubioasă. Maiorescu a destăinuit aluziv cum această realitate a triunghiului rămâne mușamalizată și totuși integrată cu toate beneficiile ale sale: „Tipurile înfățișate în comediile d-lui Caragiale trebuie să vorbească cum vorbesc, căci numai astfel se pot menține în iluzia realității, în care ne transportă,” și uneori ne fac să credem că ei cred în cuvinte. Conceptul tovarășiei „în parte” are mai multe sensuri și ne trimite spre realități bine stratificate.

Ticurile și mecanismele verbale sunt legate de tipologia personajelor ancorate în realitățile socio-politice, chiar și dacă aceste mecanisme mereu și mereu evocate, deseori rămân reduse la simple verbalități. Tipologia sufletească e mai edificatoare, cu foloase didactice, dar fără a explica funcționarea mecanismelor. Prețul istoric pentru o analiză a mecanismelor societății românești a fost enorm. Blocat de știrile

din România anului 1907, ca și Michelet în timpul Comunei din Paris, Caragiale a încremenit complet pentru câteva zile, în schimb a vindecat rănilor sufletești printr-o diagnoză sinistă a mecanismelor sociale. „În adevăr, poate că nici într-un stat, din Europa cel puțin, nu există atâta extravagantă deosebire între realitate și aparență, între mască și ființă” – sună textul în al cărui subtext imaginat răzbate focul de artificii verbale al comediilor. Partidele nu sunt decât facțiuni manevrând plebea naivă și trândavă în frunte cu o clientelă servantă a oligarhiei – sună actul de acuzație. Și în comedii ne regăsim în lumea industriei politice, de fapt, formată dintr-o „oligarhie semicultă, în cel mai bun caz, fals-cultă”, și din plebea ei. „Îndrăzneală multă, lipsă de orice scrupul, renunțare la demnitate personală, la onoarea familiei, infamie chiar, dacă trebuie, și puținel noroc – și cariera strălucită e gata” – scrie justițiarul analist. Acest adevăr poate fi ilustrat și cu povestea autobiografică a lui (G)Agamiță, beneficiar dintr-un triumf, și mântuitor în istoria unui alt triumf. Mântuirea istorică după Caragiale ar fi fost o revoluție luminată de sus în contra fatalității istorice și împotriva realităților din care fac parte și aparențe ca un strat solid.

Se pune întrebarea dacă faimoasa confesiune – „Simt enorm, și văd monstruos” – se aplică la comedii sau, mai degrabă, la diagnoză socio-politică, dacă facem abstracție de situația concretă care a sugerat aceste vorbe memorabile. Lumea comediilor lui Caragiale poate să fie teribilă și reconfortantă în același timp. Publicul pudic sau pseudopudic al *Noptii...* s-a scandalizat, dar peste câteva decenii s-a liniștit. În anii treizeci, M. Ralea n-a văzut „o sală mai frenetic mulțumită decât aceea care aplauda *Noaptea furtunoasă*”. La sfârșitul actului final din *O scrisoare pierdută*, mama lui N. Steinhardt s-a înduioșat până la lacrimi. Și cine ar nega că Zoe este o femeie cu instincte sănătoase și condusă de o generozitate a bunului simț și a calculului rațional? Pentru Steinhardt, ieșit din pușcărie, s-a și realizat pe scenă un fel de paradis terestru al bunăvoinței reciproce, într-o lume în care oamenii sunt deja conduși de complexul nostalgiei paradisului, mai mult într-un imaginar evazionist decât în lumea reală. Iertarea ne trimite spre Evul Mediu prelungit și exprimă precaritatea stărilor de drept, făcând parte mai degrabă din codul dominației, decât să fi fost o manifestare a iubirii între semeni. Exilul lui voluntar ne ilustrează în ce măsură Caragiale s-a lăsat fermecat de acest miraj al relativismului „fermecător”.

Fără dubii, teatrul lui Caragiale este intraductibil. Cum s-ar putea traduce într-o altă limbă această mutație semantică de la Sf. Elefterie la Sfântul Lefterie? Or, trecerea de la forma originală la cea sincopată sim-

bolizează o schimbare radicală de anvergură europeană. Are Lovinescu dreptate? „Într-o sută de ani, fiecare rând din *Scrisoarea pierdută* va trebui însoțit de o pagină de comentarii.” Au trecut exact o sută de ani de când criticul literar a așternut pe hârtie această profetie care, poate, va fi cândva justificată. Dar într-un anumit sens deja își dovedește un anumit caracter pertinent. Întinericul modernității, ivit din lumea luminilor, a găsit în comediile lui Caragiale o diagnoză strălucită. Citatul care urmează va fi lung, dar rezumă traseul parcurs de omul european și ar putea fi comentat de o bibliotecă vastă, unde oricare rând stă pe picioare, chiar și dacă rămâne necomentat. Comentariul este istoria însăși. Iată:

„Deocamdată, copiii noștri vor merge pe calea noastră cuminte. De ce avem școli românești, în care urmează înaltele învățături ale omenirii? Pentru ca să ni-i lumineze și să ni-i crească.

Din aceste școli naționale, ies în fiecare an sute și mii de viitori cetățeni luminați, toți liber-cugetători, plini de despreț pentru vechea rătăcită credință creștină, astăzi demodată, ridiculizată, scuipată!

Ei au învățat o religie mai omenească decât cea creștinească, o religie care predică nu mila și îngăduința, nu blândețea și omenia; o religie aspră, care predică omului:

Ești o fiară! Ghearele tale și colții tăi sunt deșteptăciunea și șiretenia; fii perfid, crud, neîngăduitor cu semenii tăi!

Nu te uita o clipă în sus pe cer; aci, în jos, pe pământ, uită-te cu ochii-n patru, ca și cum ai avea patru picioare; aci pe pământ se isprăvește tot pentru tine.

Ești fiară, fii fiară!

Fiarele n-au biserică; fiarele nu se-nchină; fiarele n-au Dumnezeu!”

Această ironie într-o oarecare măsură amintește de cartea vastă a lui Max Nordau contra Entartung-ului, a degenerării civilizației și, în felul său, totalizează filozofia lui Nietzsche despre moartea lui Dumnezeu și înlocuirea lui cu supraomul. Realismul radiografic al lui Caragiale aduce astfel un argument pentru validitatea teoriei girardiene din care am evocat numai un singur moment. Or, teoria în totalitatea ei este un argument pentru actualitatea iudeo-creștinismului. Biblia în viziunea lui René Girard devine codul moral suprem în a cărui lumină se pulverizează relativismul la modă și se destăinuiesc „lucrurile ascunse de la întemeierea lumii încoace”, ca să folosesc un titlu din vastă opera girardiană. De la Caragiale la René Girard nu este decât un singur pas, și invers... Autorul cel mai intraductibil devine cel mai universal dintre cla-

sicii români, mai ales *chez nous*, la periferia Europei, dar și în Europa în totalitatea ei, unde, după afirmația lui Caragiale, „la urma urmelor toți sunt la fel”.

O tragedie a comediei poate să fie o prezentare bună dacă abate atenția de la esențele mesajului și fixează atenția pe suprafață, până când o prezentare proastă distruge și interesul. Rămâne lectura atentă și ea poate să fie un apel de a învăța limba română și pentru cei care cred că o știu. Limba este un sistem de semne care ne duc spre mai multe semnificații; semnele camuflează paradigma dorințelor în jurul căreia se cristalizează textul cu subtextele lui și, din micile mizerii verbale, se ivește o mare filosofie. Probabil că Mache a intuit ceva când mereu și mereu a insistat: „Ești teribil, monșer!” Dar și autorul lui este teribil cu vorbele sale mai teribile: „Copiii noștri vor avea poate de ce să plângă – noi am râs destul.” Așa s-a și întâmplat. Fiarele s-au convertit la o credință gnostică. Gnoza te face îngâmfat și puțin ușuratic dacă nu ești în stare de a o consuma în doze cuvenite.

Belu Zilber nu a rezistat ispitei caragializante și, deja în 1945, după propria sa mărturie, a susținut teza conform căreia „în România, socialismul poartă pecetea lui I. V. Stalin și a lui I. L. Caragiale, ctitorul României moderne”. Caragiale „este de vină” că inginerul viitorului comunist a schimbat lumea reală cu lumea lui Caragiale, când a văzut un Cațavencu în Gheorghiu-Dej, tovarășul său de drum. Dar drumurile s-au despărțit. Al lui Zilber s-a dus la închisoare pentru o durată de 17 ani, drumul comilitonului a ajuns la vârful puterii. Dar penitenciarul nu s-a lăsat, a intrat în celulă cu momente din comedii și a ieșit împreună cu ele ca să facă bilanțul trecutului cu ajutorul lui Caragiale. „Dacă ajungea Cațavencu prim-ministru, n-ar fi împușcat pe Coana Joița” – pe această „damă bună”, cum o califica Cetățeanul turmentat, care în viziune zilberiană este „Doppelgängerin”-ul Anei Pauker. „O noaptea furtunoasă a avut un final slav,” cu doi executați, „pe alții, jupîn Dumitrache i-a iertat”. Și printr-un anumit sens de umor, penitenciarul devine treptat-treptat o amintire literară... George Călinescu a rămas mai precaut cu Domina bona, care a ocupat locul central în mitologia depravării transpusă pe un plan catolic cu rigiditate comunistă.

René Girard nu este moralist, ci mai degrabă un structuralist antistrukturalist, în schimb Caragiale, scriitorul, a fost și a rămas un moralist, care a reliefat și a camuflat, în același timp, existența și prezența structurilor. Un viciu? Nu, o virtute, fiindcă le-a transformat în imagini piperate cu delirul verbal al eroilor pe care i-a iubit și i-a urât în același timp. Un elogiu adecvat a fost formulat de Pompiliu Constantinescu în

fraza care urma sentința de la începutul acestui eseu: „Caragiale a contemplat existența socială sub o privire particulară de moralist ; este cel mai mare elogiu pe care-l putem aduce unui creator, justificând prin forța sa expresivă această viziune monovalentă” – interpretând-o cu o paradigmă structuralizantă, dacă suntem în stare să o descifrăm. Am fost? Nu am fost? Oricare eseu are riscurile lui. Să nu uităm, un eseu ca act real nu este altceva decât actul periculos efectuat de un paharnic la masa regelui francez, având datoria de a gusta felurile servite. Dacă „eseistul” supraviețuia, se dovedea lipsa pericolului de otrăvire. E adevărat, în gastronomia lui Caragiale nu-i nicio otrăvă. Dar lumea morală a lui și a noastră nu e puțin otrăvită de când Sf. Elefterie a devenit Sfântul Lefterie, și nu numai, într-o mahala a Bucureștilor? Și ce să fie cu omul lefterit? Și cine să nu fie lefter în lumea dorințelor și a mecanismelor mimetice? Iată tema principală a moralei caragialiene și a antropologiei girardiene. Caragiale a murit, René Girard s-a adăpostit într-o universitate americană, dar cum să scape cel care a căzut în lumea controverselor și, astfel, devine controversat și din cauza unei „odioase conștiinciozități de tip Shylock sau maghiar”, se poate, pipărat cu influențe calviniste așa de reprobate de ortodoxul bun, care era N. Steinhardt. Ce să fac? Ce să fac? Întrebarea nu-i prea originală, dar legitimă și originară. Fac apel la formula magică a iertării, profund falsificată până la o dulceață pseudo-fermecătoare și destul de suspectă: Dar am nevoie de iertare? Nu eu, grila de lectură este de vină, grație căreia, la nivelul reprezentărilor, așa-zisul fenomen românesc se integrează mai bine în așa-zisa lume europeană și ironia mușcătoare devine un leac, ceea ce nu este numai meritul lui Caragiale.

Convergențe

Florin Ciobanu

Profesorul Miskolczy pe urmele miturilor



Miskolczy Ambrus
Mitoszok es ellenmitoszok kozott
Editura Napkut, Budapesta, 2008

După ce doar cu câțiva ani în urmă, reputatul cercetător și profesor Miskolczy Ambrus de la ELTE Budapesta, coordona apariția unui volum în care aduna remarcabile rezultate ale unor nume de răsunet în cercetarea istorică și mitologică din Ungaria și din România, rămâne în această sferă de interes a cercetărilor domniei sale publicând, de data aceasta singur, volumul *Între mituri și antimituri* (Miskolczy Ambrus, *Mitoszok es ellenmitoszok kozott*, Editura Napkut, Budapesta, 2008).

Înainte de a prezenta câteva dintre meritele acestui volum, se cuvine să punctăm importanța apariției a volumului colectiv din 2004. Introducerea volumului, semnată în mod firesc de profesorul Miskolczy fixează cadrele de întindere a cercetărilor selecționate pentru cele patru capitole. Așa cum sugera introducerea, articolele cercetătorilor români și maghiari se cuprind fiecare în „umbra sau în lumina miturilor”.

În capitolele *Mit și istorie*, *Mit și memorie*, *Întemeiere și mituri*, *Mit, istorie și sociologie* semnează Fried Istvan, Lucian Boia, Kiss Endre, Horvath Sz. Ferenc, Ovidiu Pecican, Schutz Istvan, Paul Cernovodeanu, Binder Pal, Demeny Lajos, Andrei Pippidi,

Nagy Levente, Gheorghe Gorun, Mitu Melinda și Sorin Mitu, Gergely, Kapitany Andras, Hermann Robert, Pollman Ferenc, Voros Boldizsar, Mircea Anghelescu, Litvan Gyorgy, Kerényi Ferenc, Fenyő Istvan, Kapitany Balazs, Halmos Karoly și Florin Turcanu.

Toți acești autori, recunoscuți pentru contribuțiile lor însemnate în clarificări esențiale în domeniul istoriei, mitologiei, sociologiei și antropologiei culturale aduc și în articolul din volum obolul lor la păstrarea în actualitate și creșterea interesului pentru mituri, pentru reinterpretări și revalorificări ale lor în noile contexte interculturale și europene. Meritul coordonatorului Miskolczy Ambrus constă nu doar în reunirea acestor remarcabile contribuții ale cercetării românești și ma-

ghiare ci și în omogenizarea tendințelor de cercetare și focalizarea lor pe o direcție cât se poate de actuală și interesantă într-o carte cu reale calități și demn de toată atenția tuturor celor ce își interferează aria studiilor cu domenii precum cele ce se interesează în studiile volumului. Revenind însă la cartea recent apărută ale cărei merite se cuvin a fi evidențiate, ne exprimăm speranța că fie în totalitate, fie fragmentar aceasta va fi tradusă și, astfel accesibilă cercetătorilor români interesați. Subliniind de fiecare dată când în scrierile istoriografice apare un clișeu romantic, cartea evidențiază foarte bine particularitățile imaginii create de lumea Occidentală despre Europa Centrală și de Est.

Scriitorul și cititorul din vest caută în regiunile orientale ceea ce îi lipsește: trecutul dar mai ales folclorul. Ei au avut șansa și chiar au beneficiat de ocazia ca în compania unui aristocrat urban din Ardeal să se fi putut simți la fel de bine ca și la Paris sau Londra. Au observat că unele regiuni se evocau constant lumile coloniale din Africa sau Oceania, și au confruntat beneficiile individualismului economic cu formele gospodăriilor comunale, care păreau atracții la fel de exotice. Au căutat și au găsit revelație. Se vorbește despre momentul în care lumea saloanelor se plictisise de folclorul așa-numit de frontieră, de cel scoțian sau de cel francezesc din Bretagne. Dar Ardealul nu a avut un mare poet valorificator de folclor, precum Macpharson și Percy, Villemarqué sau Prosper Mérimée, sau chiar Vasile Alecsandri, „reparatorul” (am zice mai degrabă *recuperatorul*) folclorului românesc. Avea în schimb un Bram Stoker, care a construit din Vlad Țepeș, voievodul Țării Românești, un Dracula – reprezentare metaforică a sifilisului, pentru ca mai târziu urmașii săi să folosească denumirea de vampir pentru boala SIDA. Autorul vede în aceasta o nouă etapă a transculturalității: fenomen ce bântuie prin Occident însoțit de senzațiile desfătării și ale suferinței, provine din Orient și tot acolo trebuie să fie distrus.

Transilvania se află în acea regiune din Europa Centrală unde creștinismul răsăritean și cel occidental se întâlnesc sub dominația celui din urmă. Românii, apoi și națiunile balcanice care s-au stabilit pe aceste meleaguri: bulgarii și sârbii, iar apoi grecii și aromânii (macedoromânii), care au dus o activitate economică importantă, au fost ortodocși, fiind în contact cu Bizanțul și cu organizațiile bisericesti din cele două voievodate române. Maghiarii și germanii care s-au stabilit la începutul secolului XII au fost catolici, ulterior ei despărțindu-se din cauza reformei. Sașii au acceptat și au rămas fideli versiunii lutherane a reformatiei. Majoritatea maghiarilor a trecut peste această versiune adoptând calvinismul, în vreme ce mulți au devenit unitarieni iar mulți alții au ales o variantă aparte a iudeo-creștinismului.

Conștientizarea multiculturalismului în Ardeal a fost legată de introducerea unor elemente feudalistice, și de regimul constituțional de guvernare. Același ordin al drepturilor și privilegiilor care se părea a fi nedreptă din punctul de vedere al regimului constituțional național și civic a figurat ca model de urmărit pentru regiunile răsăritene în acele timpuri. Cronicarul moldovean din secolul XVII observă cu ironie că în timp ce acasă cuvântul voievodului este lege, în Ardeal chiar și regele este subordonat legii. Faptul că clasa conducătoare a societății române ardelenice s-a asimilat în nobilimea maghiară națională, acceptând mitul legitimației precum și supremația religiei acesteia, se datorează presiunii și atracției structurilor de putere.

Astfel, această clasă dominantă a putut să-și consolideze hegemonia în societatea proprie. O caracteristică specifică a multiculturalismului ardelean este văzută a fi faptul că toate tendințele, aspirațiile care nu au putut fi realizate în Țara Românească din cauza anarhiei balcanice și/sau a presiunii Otomane, s-au realizat pe urmă în Ungaria și în spațiul creștinismului occidental după modelul oferit de extremitatea estică a marelui imperiu și chiar a continentului, așa cum era și încă mai este perceput.

Un loc aparte în lucrarea profesorului Miskolczy îl ocupă interpretările date cărților lui Lucian Boia. Boia a avut posibilitatea de a beneficia de relații internaționale în cadrul cărora a putut analiza noile dimensiuni ale fanteziei umane, mai ales utopiile spațiale, apoi modul în care omul european și-a format o viziune asupra locuitorii altor continente, deci într-un cuvânt a analizat fenomenul diferențelor culturale, a diversității antropoculturale. Importanța operei lui o constituie actualitatea ei. Astăzi trăim în lumea miturilor naționale și globale, și ne putem pune întrebarea: miturile, care se îndreaptă spre polurile globalismului și a individualismului oare în ce măsură se exclud unul pe celălalt?

De exemplu, el [Lucian Boia] subliniază faptul că o piață economică națională unitară nu trebuie să preceadă statul național, așa cum Stalin a ordonat acest lucru, pentru că în 1900 românii din Ardeal făceau parte din „piața maghiară”. În ceea ce privește statul național, acesta are un trecut de 200 de ani, „și nu este stabilit niciunde că va persista în vecii vecilor”. Ideea naționalității române se leagă în primul rând de punctele de vedere care favorizează contractul social de tip francezesc, și în al doilea rând de perspectiva germană, care consideră națiunea ca fiind un organism viu, și așa se ajunge apoi la misticismul liniei de sânge comun.

Pentru Boia, în percepția reputatului istoric maghiar, dezbaterile politice nu are nici un sens: „faptele mitologice române, maghiare nu

Profesorul Miskolczy pe urmele miturilor

vor schimba nimic: e incontestabil că Ardealul este român, și este la fel de incontestabil că aici trăiește minoritatea maghiară, cu drepturi particulare care se cuvine să fie recunoscute. (...) Europa s-a construit pe baza realităților actuale. Readucerea trecutului în prezent (adică proiectarea prezentului spre trecut) ar putea genera conflicte fără soluții.” Par- tea cea mai sensibilă a cărții lui Boia o constituie problematica diversității, adică întrebarea: cum ne raportăm la celălalt. Pentru că aceasta este problematica definirii conștiinței naționale, și originea, continuitatea, și unitatea își capătă sens printr-o raportare la celălalt (la cel diferit), și în felul acesta ne fixăm fiecare într-o ierarhie, și dacă nu reușim acest lucru, încercăm să găsim o explicație. Pentru că în societatea europeană actuală, populația și teritoriul nu mai sunt prilej de a face ierarhie după dimensiuni, autorul consideră că este doar un mit ideea europeană de a pune în prim plan responsabilitatea comună. Oricum, este un mit mai bun decât imaginile istorice deformate ale lăcomiei de putere proiectate spre trecut. De la această constatare, foarte ușor se realizează asociația cu imaginea dictatorului și al locului pe care acesta îl ocupă în istorie și în mitologie.

Pentru dictator istoria era „întotdeauna un mijloc de a câștiga putere. Cine domină trecutul, are șanse foarte mari de a domina prezentul”. Și istoricul duce o luptă pentru putere? Într-un fel se pare că da, în opinia lui Miskolczy, pentru că luptă împotriva politicii dominante, mai ales atunci când atrage atenția asupra faptului că „societatea civilă trebuie să învețe cum să se apere de „otrăvirea istoriei”. Dar în acest caz întrebarea pare justificată: nu lucrează el chiar împotriva propriilor interese când reinterpretează importanța istoriei? Oare nu își distruge propria comunitate? Un istoric precum Lucian Boia este considerat un distrugător al națiunii atunci când nu acceptă miturile acesteia. Răspunsul la această acuzație este dat de ambii istorici astfel: „Astăzi, patriotismul în istorie înseamnă să construim o școală de nivel european, ca și școala istorică românească de la începutul acestui secol. Repararea, rescrierea, mărirea lucrurilor ce s-au petrecut în trecut nu ne aduce o poziție mai bună în lume, ci calitatea istoriografiei proprii, capacitatea noastră de a putea discuta în mod inteligent despre problemele actuale ne poate asigura un astfel de loc”. Și un foarte bun exemplu pentru o astfel de abordare este lucrarea de față.

Punct/ contrapunct

Maria Hulber

Fețele sistemului represiv în narațiunea memorialistică a deținuților

Evocările suferințelor din închisorile politice se articulează în jurul unor probleme majore, precum singurătatea apăsătoare, lipsa comunicării și a mijloacelor decente de existență, sentimentul rupturii, încercările de surmontare a dificultăților pe cale spirituală, relațiile dintre deținuți și gardieni, tortura și rezistența la aceasta. Ultima problematică este recurentă în mărturisiri, ceea ce demonstrează efectele ei cumplite asupra celor torturați. Violența și brutalitatea agenților puterii adâncesc dramele interioare. În spațiul carceral răul se concretizează în numeroase forme, se manifestă printr-un comportament și un limbaj aparte. Cu puține excepții, pot fi identificate în memoriile de detenție câteva trăsături comune ale deținuților. În primul rând, formează un grup destul de omogen, observația decurgând și din numeroasele asemănări existente între portretele construite de diferiți memorialiști. Se conturează deseori imaginea unei supra-individualități cu o putere absolută asupra deținuților politici. În al doilea rând, unica perspectivă este cea a autorilor. Din acest motiv se remarcă un anumit grad de subiectivitate, rememorarea fiind marcată de experiențele trăite de către memorialiști în anii detenției. Privirea îndreptată spre agenții sistemului de reprimare este unidirecțională, întotdeauna dinspre evocator spre anchetator, tortionar sau gardian. Relațiile dintre cei din urmă sunt puțin nuanțate în scrieri, întrucât deținuților nu li se divulgă nimic despre acest aspect și numeroase informații le sunt interzise. Legea secretului împiedică pătrunderea scrutătoare în miezul lumii care se devoalează treptat numai prin intermediul relațiilor cu deținuții. Totuși, se produc breșe ce permit memorialiștilor să întrevadă dincolo de exteriorul unor firi colțuroase și insensibile în fața suferinței umane: semne discrete de omenie, gesturi neașteptate sau dialoguri succinte ce dezvăluie o fațetă diferită de manifestările inumane cotidiene.

Din operele cercetate se desprind următoarele tipuri de personaje, după criteriul ierarhiei sistemului:

- 1) agenții serviciilor de Securitate: anchetatorii direcți și superiori acestora; torționarii; gardienii celor anchetați;
- 2) personalul de pază în spațiul carceral: gardienii și comandanții închisorilor.

1. Anchetatorii și torționarii

Cele două tipuri de personaje pot fi ilustrate concomitent, întrucât comportamentul și atitudinea lor coincid în multe situații evocate, anchetatorii recurgând deseori la violență pentru a construi dosarele viitorilor inculpați în procesele-simulacru.

Două portrete antinomice sunt ilustrate în paginile volumului de *Memorii*, scris de Valeriu Anania, ce pune în lumină un talent literar deosebit și vocația de a reconstitui psihologii. Primul său anchetator, maiorul Aramă, reprezintă o categorie aparte și rar întâlnită în camerele de interogatorii. Portretul lui este succint la început, cu puține elemente fizionomice, dar se completează ulterior cu amănunte reținute în memoria afectivă a autorului. Menirea anchetatorului este aceea de a citi manuscrisele lui Valeriu Anania, confiscate de Securitate în urma perchezițiilor, și de a-i întocmi fișa biografică. Ochiul format al memorialistului și capacitatea lui de a citi pe chipul oamenilor îl ajută să formuleze opinii fără greș. Așadar, privirea alunecă dinspre exterior spre interior, iar imaginea se îmbogățește treptat, pe măsură ce personajul se dezvăluie prin gesturi, priviri, manifestări complexe, limbaj. Experiența evocată este dureroasă, întrucât ancheta a durat aproape doi ani și a oferit scriitorului nefericitul prilej de a cunoaște întreaga galerie tipologică a agenților sistemului. Fragmentul portretistic ilustrează felul în care Valeriu Anania construiește fizionomii și caractere, adăugând mereu câte un element semnificativ: „Maiorul Aramă părea docil, îmi admitea obiecțiile terminologice, biografia înainta liniar, cu multe poticniri și popasuri. Anchetatorul lăsa deseori condeiul și se antrena într-o discuție pe te miri ce temă, cu totul în afara interogatoriului, o carte citită, un film uitat, o idee în devenire. Nu mi-a fost greu să constat, cu destulă uimire, că ofițerul acela spelb, care suferea de căldurile lui iulie și august și-și punea vestonul pe spătarul scaunului, era un om de cultură, și încă vast”¹. Se stabilește o relație neobișnuită între anchetator și cel anche-

1. Valeriu Anania, *Memorii*. Iași: Polirom, 2008, p. 254

tat, crescută dintr-o admirație reciprocă. Anania va constata mai târziu, în timpul periplului său tragic prin malaxorul sistemului concentraționar, că primul său anchetator este o excepție. Deși maiorul Aramă îi apreciază talentul artistic și își exprimă entuziasmul recurgând adesea la formulări și gesturi teatrale, autorul păstrează o doză de prudență și se teme că reacțiile acestuia sunt doar o altă cale de a-i înfrânge rezistența. Este una dintre puținele experiențe cu un deznodământ atipic: anchetatorul nu numai că-i inventariază manuscrisele, dar le și protejează de acțiunea distructivă a Securității, ceea ce confirmă că admirația exprimată mereu de acesta nu a fost lipsită de teme.

Din aceeași categorie face parte și Velniciuc, anchetatorul lui Ion Ioanid la Securitatea din Baia Mare. Personajul rareori își pierde răbdarea și calmul, atitudinea sa este firească, lipsită de rigiditate și artificialitate. Ion Ioanid este contrariat de acest comportament, dar recunoaște că, pentru prima dată în viața lui de anchetat și de pușcăriaș politic, o-rele lungi de anchetă sunt destinate în comparație cu severitatea tratamentului din celulă. În primul volum al seriei intitulată *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, memorialistul se declară sceptic în privința schimbării mentalității în rândurile anchetatorilor, considerând că numai lipsa de experiență și tatonările scot la lumină asemenea atitudini umane: „Cred că fiind foarte tânăr și fără experiență și debutând în activitatea lui profesională într-o perioadă în care instrucțiunile pe care le primise nu mai prevedeau procedeele din anchetele de până atunci, nu apucase să se înrăiască și mai păstra încă o doză de puritate și de sentimente omenești”².

La antipodul maiorului Aramă și al lui Velniciuc se profilează un anchetator tânăr, descris de Valeriu Anania, în scrierea amintită, în felul următor: „Îl chema Adrian König și era noul meu anchetator, în fapt, principalul meu anchetator. Fără multă cultură, era inteligent și extrem de mobil în atitudini, de la zâmbetul mios până la mânia reținută”³. Fin observator al naturii umane în toată complexitatea ei, autorul analizează cele mai subtile reacții: mimică, gestică. Abil psiholog, surprinde cu acuitate o gamă largă de atitudini, trăiri, emoții, porniri instinctive, manifestate sau reprimite printr-un puternic efort de concentrare. Tânărul anchetator se dovedește un ins cameleon și tenace. El trebuie să completeze dosarul denaturând faptele reale, distorsionându-le prin

2. Ion Ioanid, *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, volumul I. 1949, 1952-1954. București: Editura Albatros, 1991, p. 312

3. Valeriu Anania, op. cit., p. 258

exagerare. În prezența noului său anchetator, Valeriu Anania experimentează un alt soi de relație, de confruntare continuă între deținătorul puterii și omul vulnerabil, aflat în situația de a se apăra de acuzații imaginare și absurde: „Anchetatorul și anchetatul sunt două cetăți închise care se scrutează reciproc și și caută fisuri: primul bănuiește că celălalt știe mult mai multe decât spune, al doilea caută să ghicească unde anume vor să ajungă întrebările (de obicei, puse de la distanțe mari, cu salturi surprinzătoare, ca la șah). Eu aveam de partea mea adevărul (și un plus de intelect), el avea de partea lui puterea (și un plus de viclenie)”⁴. În acest fragment sunt delimitate cele două instanțe ale experienței carcerale, așa cum apar deseori în memorialistica deținuților: „eu” și „el”. Persoana a III-a exclude comunicarea directă autentică. Orice tip de dialog între cei doi actanți este viciat de la bun început, întrucât fiecare se sprijină pe alte principii, pe alte valori. Reflecțiile lui Valeriu Anania sunt deosebit de importante. O analiză semantică a termenilor relevă că opozițiile semnalate nu sunt într-o relație de antonimie: pe de o parte, adevărul și intelectul, de cealaltă parte, puterea și viclenia. Fiecare personaj își asumă particularitățile generale ale tipologiei în care se încadrează. Astfel, cei ce slujesc și întrețin puterea absolută a regimului comunist nu au drept reper esențial adevărul, în timp ce intelectul, calea regală spre desăvârșirea omului, exclude viclenia. Ancheta devine un test al rezistenței și tăriei morale în fața încercărilor de intimidare, o înfruntare psihologică în care cel anchetat este întotdeauna învins.

La început, anchetatul trăiește iluzia că poate să domine situația și să-și pună în inferioritate anchetatorul, dar ramificațiile interogatoriilor, subterfugiile, numeroasele necunoscute din dosar sunt un dezavantaj. Față în față se află două individualități distincte, opuse, cu intenții și interese diferite. Fiecare scrutează adânc în interioritatea celuilalt, căutându-i slăbiciunile. Cel anchetat descoperă curând că se află în postura perdantului, a victimei, a vânatului fără putință de scăpare. Se găsește lipsit de apărare în fața unui interlocutor cinic, viclean și perfid, care nu acționează onest, după regulile respectului și ale demnității umane. Tactica anchetei se aplică treptat, printr-o tehnică a suspansului și gradarea interogatoriilor până la întrebarea crucială, menită să-l identifice definitiv pe anchetat drept dușman al poporului, trădător sau reacționar. E o strategie diabolică, cu efect psihologic. Problemele de conștiință ale celor anchetați nu au nicio rezonanță în universul anchetatorilor, căci ei

4. Ibidem, p. 259

acționează după un plan bine determinat, care nu poate avea decât două finalități: capitularea deținuților și recunoașterea faptelor de care sunt acuzați sau transformarea lor în unelte ale sistemului represiv, delatori și trădători.

Motivul pândei și al vânătorii este recurent în volumul *Memorii II. Potcoava fără noroc* de Radu Ciuceanu și construiește în jurul său un câmp semantic ce surprinde mentalitatea și gesturile anchetatorilor: *prada, haita, a pune laba pe el* (pe cel urmărit), *vânatul, turma, colți de fiară*. Deseori, în timpul anchetelor, autorul își simte pândite mișcările, gesturile, slăbiciunile. Spre deosebire de alți anchetați, este adus în fața unui cuplu distrugător: anchetatorul Vasilescu este secondat de torționarul Oancă. Acesta din urmă ilustrează tipul bătașului notoriu, lipsit de sentimente, după cum notează Radu Ciuceanu: „Cum avea să-mi declare mai târziu, pentru el cele mai grele nopți erau cele în care nu-și puneia în funcție pumnii”⁵.

În alte situații anchetatul descoperă noi și ingenioase forme de apărare împotriva anchetatorilor, după cum explică N. Steinhardt în *Jurnalul fericirii*: „M-am înțelepțit și m-am șmecherit și eu, se cheamă că sunt pușcăriaș vechi, frecat în anchete, nu mai merge atât de ușor cu mine, știu să mă apăr, am învățat. Le-am prins din trucuri, i-am auzit râzând”⁶.

Din scenariul anchetelor fac parte și aparițiile sporadice ale unor ofițeri superiori din punct de vedere ierarhic. De exemplu, Valeriu Anania își aduce aminte de Gheorghe Enoiu, comandantul anchetatorilor, regizorul întregii anchete și al actului de tortură. Încă de la prima lui apariție, autorul descoperă un personaj cu o constituție robustă și o privire tăioasă. În portretele creionate de memorialistul Anania ochii sunt o trăsătură fizionomică esențială, cercetată cu atenție. Dacă zâmbetul și mimica fals binevoitoare ale unor agenți mai ascund adevăratele lor intenții, ochii duc, fără urmă de îndoială, spre adâncimile sufletești. Enoiu este o prezență episodică, dar dătătoare de fiori. Desele sale intrări în camera de anchetă sunt secvențe-cheie care întrerup firul narativ. Totodată, constituie un prilej pentru autor de a-i reface, în *Memorii*, atitudinea și cuvintele amenințătoare, infatuarea, autosuficiența, credința că este deținătorul adevărului absolut, pe care anchetatul va trebui să-l recunoască la un moment dat: „Enoiu venea ca de obicei, pentru un minut, mă privea încruntat și-mi făgăduia că «n’o să-ți meargă mult»”⁷.

5. Radu Ciuceanu, *Memorii II. Potcoava fără noroc*. București: Editura Meridiane, 1994, p. 18

6. N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1991, p. 27

7. Valeriu Anania, op. cit., p. 266

Anchetele se derulează conform unei strategii atent gândite, gesturile sunt îndelung studiate, regizate, iar declarațiile celor anchetați nu sunt acceptate dacă demolează planul prestabilit de condamnare. Regimul comunist și-a investit agenții cu o formă de putere asemănătoare cu ceea ce Michel Foucault numea, în studiul *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, „puterea punitivă”⁸. Restrângând considerațiile autorului la efectele acestui tip de putere în cadrul societății totalitare, se observă că ea deschide calea reînțoarcerii spre practicile barbare și supliciile fizice la care erau pedepsiți deținuții până în secolul al XVIII-lea. Prezența metodelor de tortură în temnițele comuniste demonstrează disfuncționalitatea sistemului și dublul limbaj al agenților săi, complici ai crimelor și mistificării. Pe de o parte pedepsesc fără milă, pe de altă parte neagă cu obstinație aplicarea tehnicilor punitive pentru smulgera declarațiilor dorite. Anchetatorii dețin astfel puterea absolută asupra celor anchetați, având drept de viață și de moarte asupra lor. Își conștientizează omnipotența și exercită o serie de constrângeri fizice sau psihice asupra victimelor, pentru a le determina să capituleze. Lena Constante remarcă în *Evadarea tăcută. 3000 de zile singură în închisorile din România*: „Între noi doi, o luptă inegală și îndârjită. În acea epocă, anchetatorul era stăpân absolut pe viața inculpatului”⁹. Constatarea autoarei sintetizează condiția vulnerabilă și precară a celui anchetat în primii ani ai represiunii comuniste. Își dă seama că valorile în care crezuse până atunci au parte de o receptare inversată în accepțiunea anchetatorilor. La fel ca Adriana Georgescu, observă că anchetatorul ei are accent străin și e cuprins de mirajul puterii absolute, crezându-se Dumnezeu: „Adevărul meu nu mai era adevăr. Adevărul meu nu era adevărul lor. (...) A-și impune adevărul «său» i-a devenit idee fixă. Pentru acest demont nu există lege, pentru că legea este el. Și tot el este și dreptatea. Și răzbunarea. El este Dumnezeu”¹⁰.

Călăi cu chipuri întunecate răsar din cele mai tainice unghere ale memorării. Puțini evocatori ai suferințelor zăbovesc asupra calvarului, pentru că amintirea echivalează cu o nouă trăire a coșmarului. În *Memorii*, Valeriu Anania prezintă portretul unuia dintre cei mai temuți torționari: „Era o namilă de om, de peste doi metri. Doar în pantaloni și maiou, își arăta pulpele brațelor, groase, cu mușchi puternici, și trăsnea

8. Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, ediția a II-a. Pitești: Paralela 45, 2005, p. 96

9. Lena Constante, *Evadarea tăcută. 3000 de zile singură în închisorile din România*, ediția a II-a. București: Editura Florile dalbe, 1995, p. 42

10. Ibidem, p. 8-9

demonstrativ o vergea pe nu știu ce, masă sau altceva. Cu el mai erau doi, nu tot atât de voinici. Acesta trebuie să fie faimosul Brânzaru, mi-am zis, bătașul profesionist al Securității, care chinuise generații de osândiți”¹¹. Un alt autor de memorii carcerale, Constantin Ticu Dumitrescu, denunță în detaliu ororile suferite în timpul detenției de la Ploiești, precum și barbaria anchetatorilor.

Evocarea lui Florin Constantin Pavlovici din volumul *Tortura pe înțelesul tuturor* aduce un element inedit în tabloul anchetelor, refăcând decorul neobișnuit al încăperii de la Ministerul de Interne, unde a fost supus interogatoriilor timp de patru luni, în 1959. Locotenentul major Constantin Voicu, în ciuda costumului elegant și a unei figuri meditative, se dovedește un colecționar al celor mai terifiante instrumente de tortură. În dulapul metalic din biroul de anchetă, în locul hârtiei și al instrumentelor de scris, se află sinistrele dovezi ale preocupărilor sale, o adevărată panoplie improvizată: „A scos un baston de cauciuc, bulan de milițian, pe care și l-a pus la îndemână pe marginea biroului. Apoi, tot cotrobăind prin rafturi, a înșirat alături de baston o pereche de cătușe, un furtun cu miez de oțel, cuțite, clești, un box cu ghinturi, arma șușilor de odinioară. La urmă de tot a produs și un revolver, pe care l-a extras din toc și căruia i-a suflat praful de pe țevă”¹². De o mare plasticitate și cu un impact vizual puternic, scena recreează cu un realism crud atmosfera specifică anchetei. În 1959 metodele se rafinaseră, dar într-un sens negativ, iar imaginația diabolică nu mai cenzura niciun mijloc menit a duce la mărturisiri complete. Brutele rămăseseră aceleași; își schimbaseră doar vestimentația, nu și năravurile.

2. Gardienii

În volumul *Les écrits des prisonniers politiques*, Bernadette Morand clasifică gardienii în trei categorii, după criteriul relațiilor complexe stabilite între aceștia și deținuți:

1. gardienii „răi”, violenți, brutali, care umilesc întemnițații, dezvăluindu-și ura față de aceștia;
2. categoria de mijloc, a gardienilor ce respectă regulamentul închisorii fără a face excese;
3. gardienii „buni”, capabili de sentimente omenești (milă, bună-tate) și capacitate de ajutorare a deținuților aflați la nevoie.

11. Valeriu Anania, op. cit., p. 270

12. Florin Constantin Pavlovici, *Tortura pe înțelesul tuturor*. Chișinău: Editura Cartier, 2001, p. 15-16

Grila Bernadettei Morand este confirmată de istoricul Constantin C. Giurescu în opera memorialistică *Amintiri. Cinci ani și două luni în penitenciarul din Sighet (7 mai 1950 - 5 iulie 1955)*: „Dau aceste detalii, spre a arăta că gardienii de la Sighet n-au fost cu toții niște brute sau bestii, că s-au găsit printre dâșii și oameni de omenie, ba unii chiar de-a dreptul prietenoși, înțelegând durerea și suferințele noastre și încercând, în foarte strâmte limite ale atribuțiilor lor, să ni le îndulcească”¹³.

În general, portretele gardienilor sunt realizate din tușe groase, cu accent pe defecte, mai ales în cazul celor „răi”, inumani, sălbatici și primitivi. Gradul de incultură era răspândit în rândul acestor ființe rudimentare, fapt ce poate explica agresivitatea extremă a unora, ivită dintr-un complex de inferioritate, mai ales față de intelectualii aflați în paza lor. Sunt ultima verigă în exercitarea puterii punitive și au la îndemână multiple mijloace pentru a înfrânge trupul și spiritul, de care uzează cu o plăcere diabolică: supravegherea permanentă, impunerea unei discipline drastice între zidurile închisorilor, privarea de hrană și de odihnă a deținuților, supunerea la frig, refuzul asigurării unor minime norme de igienă, interzicerea comunicării directe între pușcăriași, mai ales în zonele de maximă izolare. În volumul *Mărturie și document*, Constantin Ticu Dumitrescu scrie despre un astfel de personaj, un plutonier de la Botoșani: „Avea o plăcere drăcească să te lovească, să te injure, să-ți calce în picioare lucrurile la percheziție și alte șicane, afișând un zâmbet de fiară satisfăcută”¹⁴.

Cei mai temuți gardieni sunt menționați la Jilava, o altă închisoare de exterminare. Despre violența și bestialitatea lor depun mărturie toți memorialiștii, iar evocările au numeroase referințe comune. În scrierea amintită, Constantin Ticu Dumitrescu încheagă o imagine colectivă de o cruzime inumană. Constituiți în adevărate haite, acționau ca niște trupe de șoc, lovind deținuții la întâmplare, cu o voluptate sadică. Un tablou asemănător este redat de Valeriu Anania, care descrie în *Memorii* înfățișarea animalică a gardienilor de la Jilava: „Gardienii păreau, în schimb, foarte feroși, ca niște dulăi dresați să muște și să ucidă. Când nu erau încruntați, rânjeau a sălbăticie și le tremurau fălcile”¹⁵. Se conturează astfel tipul gardianului-fiară, sălbatic, inuman. Interacțiunea inevitabilă dintre caralii și deținuții politici determină o atentă analiză comportamentală. Paznicii sunt studiați de către memorialiști din perspective multiple. În *Închisoarea noastră...*, Ion Ioanid¹⁶ își amintește, la rândul său, de spaima deținuților aflați în fața acestor brute incapabile să

13. Constantin C. Giurescu, *Amintiri*. București: Editura ALL Educational, 2000, p. 419

14. Constantin Ticu Dumitrescu, *Mărturie și document*, volumul I, partea I. Iași: Polirom, 2008, p. 285

15. Valeriu Anania, op. cit., p. 307

16. Ion Ioanid, op. cit., p. 50

prețuiescă viața și să nutrească sentimente omenești: „Gardienii erau adevărate fiare dezlănțuite și viața noastră nu părea să aibă aici prea mare preț”¹⁷.

Opusul acestora îl reprezintă gardienii „buni”, capabili de milă și de gesturi umane sau cuvinte încurajatoare. În scrierea *Amințiri. Cinci ani și două luni...*, Constantin C. Giurescu descrie un personaj cu trăsături antinomice în comparație cu ceilalți caralii: „Pintea a fost unul din cei mai buni pe care i-am avut. Om de omenie, gata de glumă, avea o reală simpatie pentru noi deținuții”¹⁸. Existența acestor oameni în lumea temniței este recunoscută și de alți memorialiști atenți la specificul naturii umane: Valeriu Anania, N. Steinhardt, Richard Wurmbrand. Toți autorii sunt de părere că asemenea prezențe sunt niște excepții. De pildă, în timpul transferului din închisoarea de la Pitești, Valeriu Anania este contrariat și uimit de prezența unei tinere și frumoase gardience care citea *Iliada*. În alte situații a simțit compasiunea și ajutorul oferit de agenți ai sistemului represiv.

Între tendințele de a situa tipurile de gardieni la o extremă sau la cealaltă există și câteva realizări artistice remarcabile, ce îmbină cu obiectivitate calități și defecte ale personajelor. În opera memorialistică menționată, Constantin C. Giurescu redă portretul complex al lui Vasile Ciolpan, primul director al închisorii de la Sighet, alcătuit din elemente fizionomice și caracterologice, referințe biografice și clinice, precum și date referitoare la carențele educației sale: „La chip arăta deseori rău, cu obrajii supti, scofâlciți. Când, după iulie 1953, mâncarea se îmbunătățise și unii din ai noștri începuseră să se îndrepte, împlinindu-se la față, făcea cu invidie sau, în cel mai bun caz, cu melancolie, comparație între felul cum arăta el și cum arătau aceștia”¹⁹. Din interacțiunea cu deținuții reies și alte trăsături ale personajului, un ins complexat, orgolios, cu izbucniri neașteptate de violență.

În spațiul concentraționar românesc s-a constituit un întreg sistem de supraveghere, control, constrângere și pedepsire. Principiile de funcționare sunt aceleași cu ale panopticon-ului, ale cărui particularități au fost analizate în cartea lui Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*. Referitor la supravegherea continuă, devenită o adevărată tortură psihică pentru deținuți, s-au scris pagini în care talentul descriptiv s-a împletit cu cel introspectiv. Ochiul ivit în dreptul vizetei fiecărei celule devine, metonimic, un substitut al întregului, al celui ce controlează permanent viața deținuților. De pildă, al doilea director al închisorii din Sighet a impus reguli stricte privitoare la supraveghere, după cum consemnează Constantin C. Giurescu în volumul

17. Ion Ioanid, op. cit., p. 50

18. Constantin C. Giurescu, op. cit., p. 422

19. Ibidem, p. 408

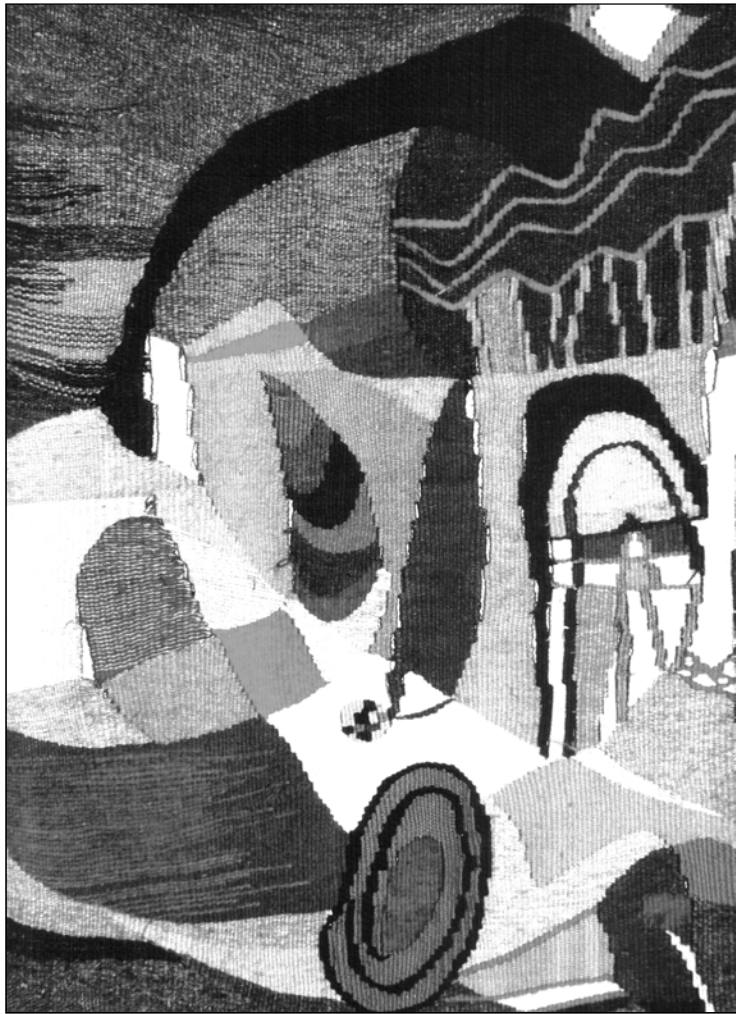
său memorialistic, solicitând ca verificarea celulelor să se facă din două în două minute. Gestul devine monoton și obositor pentru deținuți. În schimb, pentru Valeriu Anania veșnica urmărire în spațiul și așa limitat al celulei înseamnă o adevărată tortură psihologică. Are impresia că ochiul acela pătrunzător și iritant e un atentat la intimitatea sa.

Pe de altă parte, se observă că teama de delațiune a fost inoculată și gardienilor. Se tem unii de ceilalți, se suspectează. Fără voie, ajung într-o ipostază neobișnuită, paradoxală: sunt, deopotrivă, agenți și victime ale sistemului de supraveghere și control din închisoare, supraveghetori și supravegheați. Această observația justifică până la un punct excesul de zel, dar și capacitatea de a se metamorfoza atunci când evenimentele politice din exterior trec printr-o perioadă de relaxare. Așa se explică, de fapt, comportamentul diferit și numeroasele înfățișări ale personajelor din această categorie, urmărite de-a lungul mai multor etape ale represiunii.

Obsesia supravegherii este dublată de plăcerea pedepsirii celor care încalcă legile absurde ale spațiului de detenție. De aceea, aversiunea gardienilor față de deținuții politici se transformă, cu timpul, în ură și cruzime în comportament și limbaj. Observator atent al lumii gardienilor, Constantin C. Giurescu constată cu stupeoare că aceștia sunt victime ale intoxicării cu ură împotriva deținuților: „Ura împotriva noastră le era ațâțată sistematic, prin ședințe regulate, sâmbăta, apoi și miercurea, ședințe în care se debitau tot felul de minciuni și calomnii”²⁰. Slujbașii sistemului represiv sunt, la rândul lor, țintele minciunii, propagandei și dezinformării organizate, înveșmântate într-un discurs specific: limba de lemn. Consemnarea memorialistului își găsește o nuanță revelatoare în studiul lui André Glucksmann, intitulat *Discursul urii*, în care se comentează potențialul distructiv al procesului de contaminare a omului cu ură: „Ura acuză fără să știe. Ura judecă fără să audă. Ura condamnă după bunul ei plac”²¹. Cel căzut în patima urii se află pe cea mai josnică treaptă a condiției umane. Gardienii sunt convingeți de vinovăția deținuților politici, iar limbajul lor, datorat unei educații rudimentare, se concentrează pe anumite elemente lexicale menite să anihileze ultimele redute ale demnității umane. Injurii, cuvintele umilitoare (printre care termenul „bandit” este omniprezent în rememorări) constituie o formă de tortură psihologică, dar și o etapă în procesul dezumanizării treptate a deținuților. Resortul acestui tip de limbaj îl reprezintă ura inoculată printr-o minciună sistematică, ridicată la rangul de adevăr al regimului totalitar.

20. Constantin C. Giurescu, op. cit., p. 420

21 André Glucksmann, *Discursul urii*. București: Humanitas, 2007, p. 9



Un singur poem

Ioan Milea



Psalm de Paști

Stă sufletul nostru-ncordat
ca un arc între două ere
de vineri până duminică.

Doamne, nu-l lăsa să se frângă
între răstignire și înviere.

Poeme

Diana Corcan



încet cândva acum

încerc să-mi amintesc în care noapte
am început să visez
într-o noapte roz de la începutul călătoriei
sau într-o zi puțin... mai vie...
o zi acoperită de gratii care se mișcau
și ce... obiecte vii... mi-au asigurat atunci
... digestia vie...
pe o arie în care se terminaseră oamenii
sau se scurtaseră oasele lor într-atât
încât se risipiseră (fărâme) și era gol lângă
mine (împrejur)
și nici o oglindă în ochi - un fel de
deșert în care se mișcau numai
puncte și puncte
sărbătorind trist ceva
și câtă carne de hârtie sau de lemn
palpita
când m-am născut eu în deșert
și ce târziu am înțeles că alte sunete
mai primitive
decât spartul unei cești pe podea
există în cerul din gură
și trebuie să mișc doar limba de o
peșteră
ca să le scot
pe o tavă (bineînțeleș) să le scuip
ca pe pietre

mereu au intervenit atâtea obiecte
care s-au mișcat pentru mine
și nu m-au lăsat să respir singură
dar nici o pată care-mi semăna
nu s-a lipit
să înmulțească ceva.

cumva

aici orice suspin orice tremurare
mișcă obiectele
obiectele sunt vii
- se mișcă
prin răcoare
legate la ochi cu palmele întinse
pipăind
în casa vagon e un zgomot de fond
care-ți amintește de tren sau de mare
și eu vie
- în felul albastru al umbrelor
vii
cu un plămân hașurat peste haine
și stele metalice ca de erou
în fiecare zi bătute sub piele
de cineva cu simțul comediei eterne

cerul acesta gripat din plafon
fixează în două inele de hematit
mortuar
ochii arlechinului mut și speriat care
umblă prin odăi ducând greutatea sub
sprâncene

cineva are grijă de el îl trimite
uneori ca să lase din ele la groapa
de la marginea orașului mort

stând pe loc teleportat și uimit
îl regăsesc

- scotocește în salon printre cărți
sau cu mâinile întinse în aer plutind
arată ceva spre peretele gri
umbra pe care și-a desprins-o
din haine după ce a venit
s-a înfipt în tabloul electric
cu lumină mai multă pe chip.

fantoma din w.

în seara aceea când am privit prin
gaura cheii
pe marginea patului meu am văzut o femeie
arsă
cu picioarele într-un lighean
de nămol
avea o umbrelă descusută pe margini
în partea din care bătea vântul din casă
(o ținea ca pe un paravan pentru ploii)
și o ureche lipsă în partea prin care trecuse
excrementul din tun
pornit din cine știe ce antipod ruginit spre
lupta deschisă (odată)
și încheiată cu o cicatrice pe drum

nu voi ști niciodată dacă partea ei înșurubată
într-un vulcan de noroi
mai pășește spre centrul de fierbere
așa gemând - cum se întorc soldații cu un
glonte în gând
sau s-a îmbătat
de atâta foc

cu gestul unui comis-voiajor format
la tot felul de uși și învățat să trăiască
fugind
„așteaptă!” - am strigat cu degetul pe clanță
fiind convinsă că mă caută
cineva cunoscut peste timp

în seara aceea m-am lipit de prag
și n-am mai dormit.

Poeme

Dan Sociu



* * *

într-o galaxie îndepărtată, cu milioane de ani în urmă,
au fost zile de vară când, spre sfârșitul lor, la întoarcerea acasă,
am fi putut să rămânem o familie tânără, cu sare de mare în piele,
viitorul intact și nucleeele atomilor în specia lor inițială.
o ploaie scurtă s-ar fi topit deasupra flăcărilor,
arcuindu-se peste autostradă, fără să o atingă.
o familie tânără salvată la timp de rușine și dezolare.
dar verile alea s-au terminat.
acum n-ar fi decît un ocol furios,
fără impact, printre umbre.

* * *

orele sunt acum din ce în ce mai scurte
iar verile sunt mai scurte decît orele.

în fiecare an, treci pe lângă alt soare. nu-i simți
căldura, simți doar înghețul, cînd dispăre.

lumina vine și pleacă, fără să aducă,
să ducă sau să lase vreo urmă.

cineva din trecut de care erai legat prin
magie știa să facă mult farmec în jur.

după ce ai rupt legăturile, nu mai știe
și farmecul ți-a rămas ție, în trecut.

* * *

pe undeva la un capăt, lumea asta
care se zgâlțîie se ține bine într-o branulă. și seringi,
multe seringi să fixeze. pe un hol infectat, într-o săliță murdară.
cînd s-a terminat pentru el, m-a uitat pe loc,
dar fața lui continuă să crească peste a mea. cînd o să se termine
și cu ea, o să mă uite pe loc. bacteriile o să-i mănînce trăsăturile,
dar modelul o să-și continue programul. și micuța genă letală
o să alunece mai departe, intactă, ca o bărcuță binecuvîntată.
fața lui și a ei se-amestecă pe mine întruna, mi-e rău. alerg
pe lîngă lac, mă brutalizez să țin hormonul fericirii la suprafață.
pe malul celălalt sunt noile blocuri, noile medii de cultură
pentru creșterea și dezolarea noilor familii tinere. acolo e
trecutul
cel mai frumos și primele veri, radioactivele. ziua se sfîrșește
pentru cei vii, luminile se aprind pe marginea lacului,
insectele se strîng în jurul becurilor
ca în jurul unor ovule fierbinți.

Proza

Valérie Forgues



Ierburi blonde

Încă pe vremea când era studentă la literatură, Valérie Forgues (Canada - Quebec) a primit premiul „Brèves littéraires” a Societății literare din Laval pentru poemul său „Vacarm nou” (Nouveau fracas). Publică, în 2007 „Celălalt anotimp” – culegere de poeme și în 2008 nuvela sa „Căderea”. În 2008 primește premiul doi la Concursul de poezie „Pleins yeux sur la nouvelle” din Charlesbourg, cu nuvela „Pași în zăpadă” și premiul doi la Festivalul Internațional de Poezie de la Trois-Rivières cu volumul de poezie „Ceea ce se întâmplă”. În 2009 primește mențiune la concursul de literatură din cadrul Jocurilor Francofoniei de la Beirut unde a reprezentat Canada - Quebec.

Practică des lectura publică a textelor sale, scrie în mai multe reviste precum: *Le Bilboquet*, *L'écrit Primal*, *Art Le Sabord*.

Te târăști până la pat, îți scoți lenjeria fină, îți desfaci părul și te culci bărești sub plapumă. Fereastra camerei tale e deschisă și toamna te face să tremuri înfrigurată. Îți place această senzație de frig, această acaparare totală a corpului care-ți împiedică mișcarea, e ca și cum moartea te-ar cuprinde, cu frisoane delicate, fără dureri, fără strigăte sau băltoace de sânge.

..*

Ai treisprezece ani. Împarți, din totdeauna, același pat cu sora ta. Vă prindeți tare de mână, ca să rămâneți mereu împreună până în vis. O noapte de octombrie, Marguerite îți murmură că sunteți inseparabile. A doua zi ea dispare sub roțile unui șofer prea grăbit.

Asiști la scenă, imobilă. Corpul sfâșiat al surorii tale, chipul disperat, părul alb-blond mânjit de sânge. Mama voastră iese alergând din casă și leagănă rămășițele grele ale Magueritei, urlând ca o lupoaică. Șoferul, șo-

cat, strigă fără încetare. Ici-colo o mulțime de gură cască muți, se învârtesc cu încetătorul în jurul grămezii de carne și de oase sfărâmate. „Lăsați-mă să trec!”, strigă o vecină. „Încă-i bate inima!” Totul e încremenit. Tu contempli spectacolul, prizonieră într-o sferă de sticlă plină cu apă și zăpadă. Marguerite moare în ambulanță.

Tu nu plângi în fața nimănui. Ești rece, nu scoți o vorbă, nu mânănci și nu verși lacrimi decât îngropată în fundul patului tău. Întoarcerea la școală, rezultate proaste, dispoziție asasină, cădere vertiginoasă. Spiritul tău este un teren ocupat de sora ta. Nu mai gândești și discuți în permanență cu micuța moartă, în capul tău. Ștearsă de pe fața pământului, Marguerite te bântuie, ca o umbră mereu în spatele tău. Îți porți sora înlăuntrul tău și te grijești să rămână vie și să n-o lași să mai plece niciodată. S-o uiți pe Marguerite e ca și cum ai omorâ-o din nou. Gândul uitării și al unei vieți întrerupte atât de timpuriu te terorizează. Moartea te pândeste la fiecare colț de stradă. Te paște să fii zdrobită, atacată, violată, sugrumată, înjunghiată, victima unui trăgător nebun, a unei bande teroriste, să ai un cancer la creier, de sân sau la plămâni? Sentimentul că Marguerite te cheamă și te atrage către ea te face să te abandonezi puțin câte puțin pentru a face cu totul loc surorii tale.

Suntem inseparabile. Fraza asta se-nvârte ca un disc vechi în mintea ta. Îți spui că va veni în căutarea ta. Ea nu vrea s-o dai uitării. Dacă nu, te va lua ea.

La o privire din afară, ești o adolescentă sumbră, nu foarte diferită de ceilalți. Nu vorbești niciodată despre Marguerite cu părinții tăi. De câte ori vor să-ți smulgă confidențe, devii tulburată. Neliniștiți, în fața corpului tău slăbănog, precum și în fața tăcerilor și furiilor tale, îți propun un psiholog. Le urlă că tu nu ești nebună.

Ești o tânără cu două firi. Două fantome într-un corp maltratat, privat de hrană, îndopat cu țigări și alcool de toate felurile. Fiecare seară se termină în mod fatal așșderea: ești beată moartă, vorbești imaginii tale din oglindă, antrenând lungi conversații deplasate cu sora ta, îți strigi, în ascuns, nenorocirea și te dai primului venit. Te strădui să distrugi, încet, orice legătură și te înfunzi într-un turn de singurătate și de idei morbide, unde doar sora ta mai poate intra.

Visezi în fiecare noapte că o revezi și că vă regăsiți copilăria. Himeră asta și groaza de moarte te țin în viață. Un coșmar te urmărește neconținut. Duci cu tine o fotografie a surorii tale, împăturită în patru, în buzunarul de la spate al pantalonului. Timpul trece și uiți poza. Apoi îl regăsești, despătorești imaginea pentru a descoperi chipul Margueritei, descompus, negru-verzui, cu orbitele goale. M-ai uitat... Te trezești nădu-

șită, cu inima bătând să-ți sară din piept. O teroare morbidă te împiedică să readormi. Același maneaj se repetă în fiecare noapte de zece ani.

* * *

Îți pui cheile pe măsuta de lemn de la intrare, închizi ușa după tine, suspini. Simți de dimineață un puls obsedant în tâmpile. Ferestrele deschise creează un curent de aer care lasă să intre vântul de octombrie în tot apartamentul și care face să fluture perdelele, ca niște fantome gigantice care te pândesc din întuneric.

Te dezbraci și te preumbli, aproape goală, spre bucătărie, îți pui un pahar de vin roșu, îți aprinzi o țigară și te prăbușești pe divan. Nu savurezi vinul ci-l ingurgitezi ca și cum ar fi sursa vieții. Curând sticla e goală ca și pachetul de Maurier Leger King Size. Ești amețită și te prelingi de pe divan. Te răsucești ca un șarpe pe podeaua de lemn pentru a amorți ceea ce vinul nu a reușit să gonească.

Marguerite. 10 ani. Acum ar avea două zeci și doi. Poate ar trăi cu tine în acest apartament mare și gol. Te întrebi unde-ai ajuns. Ai îmbătrânit și ea-ți curge mereu în vene. Va avea mereu tot doisprezece ani.

Te prăbușești în semi-conștientă. Numai alcoolul și indiferența te mai ajută să-ți găsești somnul. În fiecare noapte adormi cu dorința de a nu te mai trezi.

Vântul biciuiește perdelele și lovește obloanele. Te răsucești la nesfârșit în patul tău. Te înăbuși cu tot aerul din cameră. Simți prezența surorii tale în casă. Imaginea imobilă a surorii tale îți străbate somnul. Ochii ți se agită în dosul pleoapelor închise. Cu nervii întinși la maxim arunci o privire spre ceasul deșteptător. Ora 2 30.

* * *

Marguerite, la capătul patului, în picioare, micuță, te privește fără să miște. E ca o pasăre, un înger, care te fixează fără expresie, imobil, alb. Ști că nu visezi. Marile regăsiri, întâlnirea asta pe care o aștepti de la moartea surorii tale, se întâmplă acum, aici.

A venit să te caute. Te lași dusă-n voia firii de parc-ai fi știut din totdeauna c-așa va să fie. Îți imaginaseși un fel ușurare totală a sufletului, ca și cum ceva ce t-ar ține legată s-ar dezlega și că tu ai fi, în sfârșit, liberă să exiști. Dar nu simți nimic. Lipsa asta de emoție te face să râzi. Nu te-ai fi gândit niciodată că vei rămâne de gheață în fața Margueritei.

E, micuță și tânără, la fel ca-n visele tale. Timpul n-a influențat nici-cum amintirea ei. A alunecat peste ea, în memoria ta, fără vătămări, iar

Marguerite a rămas intactă. Părul ei a păstrat blondul auriu. Îi simți moliciunea fără să-l atingi, simplu, numai privind-ți sora. Și ochii ei limpezi, cufundându-se în ochii tăi ca și cum nu v-ai fi văzut de ieri. Timpul își încetinește goana, se frânge alungându-și noima, înghețat undeva între toate nopțile de octombrie. Capul ți-e gol de orice sens, corpul, un cub de beton armat. Abia respiri. Te lași purtată de această absență a vorbei și de liniștea vapoasă.

Copilul care stă în fața ta e o imagine fixă, o hologramă fără glas.

Vocea ta tremură și tonul se ridică în camera unde aerul a încetat să mai circule.

Nerăbdătoare, te ridici să-ți înfrunți sora. Corpul asudat, gol și fragil șovăie în fața Margueritei. Nu mai suporti această privire blondă pe care o știi pe de rost și nici surâsul de înger cu care te urmărește în liniște. Ești posedată de ură în fața aroganței acestei copile moarte, care te fixează.

Arzi de mânie și urli în întuneric. Ceri socoteală pentru cei zece ani de detenție în care te-ai frânt în două ca să păstrezi vie imaginea ei. Și iarăși strigi...

Te prăbușești pe jos, cu fața arzând. Ești un animal sălbatec care-și devorează labele ca să iasă din capcană.

Căldura și liniștea copilului umplu întreaga cameră. Urli până ce o arsură îți taie vocea. Și în acest bocet, te înalți, scapi din temnița în care vorbești de una singură. Te ridici, ieși din cameră, fugi spre salon, îți împletești picioarele într-un pantof și cazi pe burtă, pe dușumeaua de lemn. Te răsucești. Marguerite este aici, în mijlocul camerei, surâde. La capătul puterilor, cu vocea răgușită, îți reiei plângerea.

Un vânt proaspăt intră în cameră ca un suflu natal. Te înconjoară. Acum plângi ca un prunc abia adus pe lume. Îți simți corpul ridicându-se de la pământ, volatilizându-se, sublimând durerea până la râsul printre lacrimi.

Perdelele plesnesc în apartament ca niște dansatori beți. Tu nu mai suporti viziunea Margueritei în fața ochilor tăi. Sufletul ți se sparge în fața irealității scenei. Mergi drept în fața surorii tale și gesticulezi ca o dementă. Pretinzi să ți se scoată cămașa de forță.

Ești ca un foc imens în mijlocul salonului. Vântul mătură toată casa, obloanele se izbesc. Azvârli tot ce-ți pică în mână spre fetiță. Te arunci peste ea, îi smulgi părul, chipul, îi dezmembrezi brațele și picioarele, îi sfășii rochița albă de noapte. Lupta voastră devine un dans baroc în mijlocul tornadei. Spațiul se rotește în jurul vostru ca în ziua când Marguerite a murit. Epuizată, te prăbușești pe jos.

* * *

Dimineața naște licăriri pale prin salon și pe corpul tău. De jur împrejur, bucăți de sticlă, de oglindă, lucesc în lumina acestei zile stranii. Frunze galbene și roșii plutesc pe briza lejeră și perdelele se ridică imperceptibil. Parfumul unei toamne noi plutește prin casă. În mâinile tale, păr, cu duiumul, ca fire de iarbă blondă, ce-au supraviețuit peste vară.

Traducere și prezentare
Radu Dinulescu

Profil plastic

Agata Chifor

Ferestre spre cer – Zoe Vida Porumb



Zoe Vida Porumb

Personalitate pregnantă în peisajul artei contemporane românești, artista Zoe Vida Porumb a realizat o sinteză a direcțiilor și tendințelor principale ale demersului său creator cu prilejul unei ample *Expoziții retrospective* deschise în noiembrie 2008 la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca. În acest context a fost lansat un consistent și reprezentativ volum consacrat artistei (Zoe Vida Porumb, *Tapiserie, obiect textil, broderie*) la împlinirea vârstei de 60 de ani. Apărut în excelente condiții grafice la Editura Mega, acesta cuprinde studii și referințe ale unor cunoscuți istorici și critici de artă (Tiberiu Alexa, Aurel Chiriac, Maria Magdalena Crișan, Livia Drăgoi, Ciprian Firea, Mihai Ispir, Negoită Lăptoiu, Virgil Mocanu, Mihai Muscă, Ramona Novicov, Alexandra Rus, Tereza Sinigalia, acad. Răzvan Theodorescu, Mircea Țoca), fotografii din arhiva sentimentală a familiei și îndeosebi un număr de 194 reproduceri color ale unor opere semnificative pentru itinerarul artistic al autoarei. Volumul fixează un moment auroreal al creației fiicei reputatului sculptor Gheza Vida și soție a academicianului

Marius Porumb, eminent istoric al creației medievale. Artista are în palmares multiple expoziții personale în țară (Baia Mare, Cluj, Brașov, Sibiu, București, Oradea etc.), fiind concomitent și o remarcabilă prezență internațională (Erfurt, Moscova, Roma - Accademia di Romania, Veneția, Ankara, Belgia, Jugoslavia, Bulgaria, Franța, Suedia), cu expoziții itinerate din Elveția, Germania, Marea Britanie, Olanda, Spania până în Canada. Lucrările, de factură postmodernistă, se integrează tematic următoarelor categorii formale: tapiserii parietale, țesături-obiect tridimensionale, respectiv broderii cu motive sacre și profane. În cazul primelor două categorii, artista ne introduce în lumea magică a unor forme și simboluri ancestrale, inspirate din realitățile impregnate de tradiție ale Maramureșului istoric. Aceste lucrări, cu o accentuată tentă simbolică, valorifică atât motive decorative tipice ca meandrul, spirala, rozeta, cercul, romb, conul, cât și teme cu o profundă semnificație mistico-religioasă sau umană: *Scară la cer, Fereastră, Pomul vieții și al bucuriei, Mirabila sămânță, Cunună pământ-*

tului. Conlucrarea între materiale, forme și culori surprinde reperatele unei mentalități arhaice, adiacente satului și sferei de preocupări a locuitorilor acestuia. Artista transpune în tapiserie atât realități concrete, cât și o întreagă lume de semne, cu rol apotropaic, magic, decorativ sau simbolic-omagial (*Căpița, Tumuli, Semne, Semn magic, Ancestrală, Sunet și Lumină, Trofeu, Vegetală, Armonii de toamnă, Joc cu mărgele*). Aceste lucrări impresionează prin simbioza perfectă dintre subiecte, materiale și semnificații. În acest sens, recursul la elemente tradiționale ca lâna, inul, cânepa, bumbacul, mătasea, lemnul, arama, ceramica, conferă operelor o puternică impresie de autenticitate, perenitate, de rustic și arhaic. Un alt merit al lucrărilor rezultă din virtuozitatea tehnică a execuției, artista reușind să sugereze prin procedee specifice tapiseriei atât impresia de materialitate, cât și pe aceea de tridimensionalitate. Redând motive decorative în relief sau chiar obiecte-simbol tridimensionale (*Căpițe, Pomul Vieții și al bucuriei, Scară spre cer*), Zoe Vida Porumb conferă dimensiuni noi, picturale, dar și sculpturale artei în mod tradițional bidimensionale a tapiseriei. Una din cele mai relevante direcții de creație, ilustrată printr-un număr important de lucrări prezente în expoziție, reflectă dimensiunea spirituală, sacră, situată și ea la granița dintre tradiție și inovație. Cu mijloace tehnice moderne, dar și manual, artista brodează teme, motive și simboluri religioase, readucând la viață lumea de armonie

a broderiei cultice medievale din Țările Române. Brodând contururile cu fir de mătase, fire aurii sau de bumbac, creatoarea transpune în broderiile sale teme din icoane, fresce și epitafori într-o viziune personală plină de sensibilitate, astfel încât nu mai putem realiza “unde se termină tradiția și unde începe modernitatea”, deoarece ambele se completează și conviețuiesc. Mai ales în aceste lucrări, firul brodat devine mijlocul prin care artista desenează contururile specifice icoanei în redarea personajelor, veșmintelor și arhitecturilor. Grafismul reprezentărilor, frontalismul și temele abordate ne trimit cu gândul la arhetipurile fundamentale ale creștinismului în viziunea artei răsăritene: *Buna Vestire, Nașterea Domnului, Botezul, Învierea, Plângerea, Fecioara cu Pruncul, Răstignirea, Emanuel, Sfânta Treime, Eleusa*. Interpretarea este însă transfigurată de spiritul creator al artei, imaginile primind valențe noi, de o deosebită poezie. Se remarcă în general o preferință pentru culorile primare: roșu, galben, albastru, dispuse în tonalități suave. Îndeosebi lucrarea *Angelica* se remarcă prin evanescența culorilor și capacitatea de transfigurare poetică a reprezentării. Prin temele abordate și maniera de interpretare broderiile din această sferă tematică exprimă reînnoirea la sacru, ca o tendință fundamentală a omului și artistului contemporan. O altă categorie de lucrări se integrează în seria “*Gotica*”, având ca element specific transpunerea în tapiserie a unui vitraliu. Utilizând

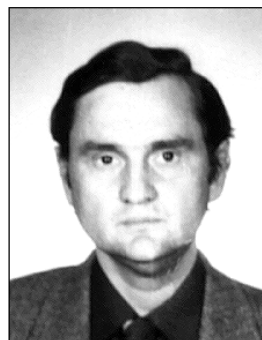
tehnică mixte și materiale diferite, Zoe Vida Porumb reface vitraliul cu mijloacele artei textile, atât în componența sa material-structivă (arce frânte, menouri), cât și în cea spirituală (lumina, tematica religioasă). Dealtfel, un element simbolic fundamental în lucrările artistei îl constituie lumina, sugerată atât cromatic, prin nuanțe solare în lucrarea omagială *Sunet și Lumină*. În amintirea lui Grigore, cât și prin intermediul unor raze aurii brodate pe suprafața pânzei - materializare a Sfântului Duh în broderiile cu tematică religioasă (*Buna Vestire, Eleusa*), respectiv aluzie la lumina multicoloră filtrată prin vitraliu în compozițiile din tema "Gotica".

Lucrările *Semn voievodal, Stema Moldovei, Ctitorii, Principesa valahă* trimit la arta aulică a Evului Mediu românesc, la simbolurile și reperatele acesteia. O dimensiune inedită, originală, este prezentă și în operele *Tânăr înaripat, Jonglerul, Fetița cu fluture, Băiatul cu pasărea, Băiatul cu turban, Păsărarul, Mireasă cu evantai roșu*. Axate pe compoziții deosebit de decorative, în care personajele se integrează cosmic unor motive ca spirala, cercul sau triunghiul, aceste lucrări impresionează prin sensibilitate,

pitorescul și inventivitatea reprezentării. În multe din aceste lucrări, proliferarea semnelor conferă complexitate mesajului și reprezentării. Recurgând la o întreagă lume de semne, simboluri, tehnici și motive ancestrale, Zoe Vida Porumb reușește să realizeze din materiale concrete, simple, impresionante țesături metafizice. Lucrările își au propria ambianță psihologică și coloristică rezultată dintr-o gamă cromatică bogată și nuanțată. Prin intermediul acesteia, creatoarea sugerează bucuria și vitalismul naturii, atmosfera de spiritualitate creștină, sentimentul de tristețe și reculegere (*Epitaf, Emanuel, Răstignire*), respectiv o ambianță fantastică, decorativă și ludică (*Tânăr înaripat, Jonglerul, Fetița cu fluture, Băiatul cu pasărea, Băiatul cu turban, Păsărarul*). Adevărate "opere deschise", aceste creații reprezintă în fond un labirint de semne, simboluri, forme și culori arhetipale, care provoacă privitorul la descifrarea unor multiple și profunde semnificații. Spectacolul de forme și culori devine astfel o bucurie mereu reînnoită a sufletului și concomitent un elogiu al imaginației, sensibilității și ingeniozității artistei.

Cronica teatrală

Mircea Morariu



O restartare

Teatrul de Stat din Oradea – Secția română
- UCIDEREA LUI GONZAGO de Nedialko Yordanov; Traducerea – Elvira Rîmbu; Regia artistică și ilustrația muzicală – Petru Vutcărau; Scenografia – Oana Cernea; Cu – Richard Balint, Elvira Platon Rîmbu, Petre Ghimbășan, Răzvan Vicoveanu, Denisa Vlad, Pavel Sîrghi, Ovidiu Ghiniță, Angela Hușanu, Sorin Ionescu, Sebastian Lupu, Andrian Locovei, Mirela Lupu, Ciprian Ciuciu, Iulian Simionică; Data premierei - 5 martie 2010

Dacă avea dreptate poetul atunci când spunea că toți actorii vor să joace Hamlet, se pare că nu sunt deloc puțini autorii de literatură dramatică ce ar fi dorit să scrie propria lor versiune a tragediei tristului prinț al Danemarcei. Numeroase sunt, așadar, rescrierile în modernitate ale capodoperei shakespeariene, mulți fiind scriitorii care, slujindu-se de o anumită secvență ori temă din piesa marelui Will, au dăruit scenei lucrări ce completează, comentează, extind, amplifică, elogiază, ba uneori chiar parodiază prima, dar și cea mai împlinită dintre marile tragedii ale dramaturgului englez. Probabil că cea mai cunoscută e *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți* de Tom Stoppard, scriere bogată în semnifi-

cații și dificilă deopotrivă, a cărei punere în scenă solicită eforturi ce mi se par comparabile cu cele reclamate de înscenarea a ceea ce teoreticienii literari numesc *hipotextul*, în cazul în speță însăși tragedia shakespeariană. O serie de bune scrieri din anii '80 ai secolului trecut ale lui D.R. Popescu (mă gândesc în primul rând la *Dalbul pribeag*, dar și la *Moara de pulbere* ori la *Dormind pe un șarpe*, ultimele două având un destin scenic mai puțin fericit decât prima, dar care recitite și puse în scenă de un regizor artist și stăpân pe profesie ar putea oferi, cred, surprize dintre cele mai plăcute) au ilustrat, în spațiul literaturii dramatice românești, realitatea că „obsesia Shakespeare” poate fi una dintre cele mai frumoase și mai apte să genereze scrieri valoroase.

Grație actriței orădene Elvira Rîmbu care, în vremea din urmă, și-a descoperit, deloc fără justificare și nicidecum fără concretizări notabile, vocația de traducător, a intrat de puțină vreme, în spațiul teatral românesc, o superbă piesă a dramaturgului bulgar Nedialko Yordanov, piesă intitulată *Uciderea lui Gonzago*. A fost scrisă în anul 1988, a fost reprezentată în premieră absolută în același an la Teatrul din Burgas, iar, mai apoi, în

diverse teatre din străinătate, cu predilecție în Rusia. Primul spectacol românesc după scrierea dramaturgului bulgar s-a înfăptuit la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, în regia lui Andro Erukidze. Nu am văzut montarea și, din câte se pare, puține sunt mărturiile profesioniste despre ea. *Uciderea lui Gonzago* are ca punct de plecare celebra scenă a actorilor din *Hamlet*, cea grație căreia confirmă anticipările și expectațiile Prințului: „Se zice că la teatru vino-vații/ Sub farmecul și îndemânarea scenei/ Se simt atât de zdruncinați că-ndată/ Își dau nelegiuirile-n vileag;/ Deși lipsindu-i limba, crima totuși/ Grăiește-n chipul Cel mai nefiresc.” (*Hamlet*, actul II, scena 2).

Textul lui Yordanov, complex, bine scris, caracterizat printr-o subtilă dozare a loviturilor de teatru, ilustrând exemplar amestecul de tragedie și comedie ce a însemnat la vremea instituționalizării sale, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, *drama*, nu se limitează însă nicidecum la supradilatata secvență cu pricina. *Uciderea lui Gonzago* e, deopotrivă, un tulburător și emoționant omagiu adus artei actorilor, o meditație dintre cele mai pline de sens asupra puterii, asupra formelor dintre cele mai perverse pe care le poate lua lupta pentru dobândirea ei într-un stat totalitar (nu exclud ca, în momentul în care a scris piesa, dramaturgul să fi ambiționat o parabolă al cărei referent era tocmai situația politică din țara sa, una în care formele de exercitare a absolutismului comunist erau foarte asemănătoare cu cele din România), asupra precarității și imprevizibilității relațiilor umane într-un astfel de context. O

reflecție despre caducitatea unor cuvinte precum credință, fidelitate, prietenie într-un loc în care e alterat însuși conceptul de omenie. Într-o frază rostită într-un interviu de la Radio Bulgaria, Nedialko Yordanov mărturisea: „Îmi place această piesă pentru că reprezintă soarta actorilor și relația dintre creativitate (creatori, aș fi tradus eu n.m. M.M.) și puterea politică. În plus, piesa vorbește despre pornirea de a-ți sacrifica prietenii și despre costul și prețul artei”.

După părerea mea, *Uciderea lui Gonzago* devine o scriere dramatică realmente interesantă, cu un substanțial quantum de originalitate mai cu seamă în actul al doilea. Prima parte a lucrării funcționează mai curând asemenea unui imens prolog, iar „fidelitatea” dramaturgului bulgar față de hipotextul shakespearian, relaționarea cu acesta sunt aici extrem de evidente. Vedem, e adevărat, și o seamă dintre agitațiile și mașinațiunile de la Curtea Danemarcei, dar atenția dramaturgului s-a concentrat în prima parte a piesei cu predilecție asupra anecdoticii relațiilor din interiorul trupei ambulante chemată de Polonius spre a-l înveseli pe Hamlet. Ni se prezintă și o repetiție a viitoareii reprezentații la care urmează să participe Curtea regală, repetiție supravegheată de Polonius în calitate de cenzor, de „critic”, dar și de „regizor”, moment în care nu se poate să nu te ducă gândul la scena meșteșugarilor din *Visul unei nopți de vară*.

În partea a doua lucrurile se schimbă considerabil, dramaturgul bulgar ia numeroase și fructuoase distanțe față de hipotextul shakespearian.

an. Intervine drastic în ordinea dramatică propusă de Shakespeare, schimbă raporturile dintre personaje, avansează suprateme. Această a doua parte începe cu secvența de teatru în teatru. Actorii sunt acuzați de a fi fost complicități dacă nu chiar principalii participanți la o tentativă de lovitură de stat, sunt anchetați după modelul anchetelor staliniste, intervin cedări, lașități, mărturii mincinoase și trădări. Conflictele și frustrările din interiorul trupei se decontează la modul cel mai dramatic cu putință, principalul trădător dovedindu-se Sufleurul, în vreme ce Charles, directorul trupei, Elisabeth, frusta și mereu arțăgoasa lui soție, Amalia, amestec de actriță și de prostituată, își apără nu doar demnitatea proprie, ci și pe cea a histrionului, devenit, fără voia lui, pion într-un imprevizibil joc de șah, în care victoriile, „șah”-ul de etapă nu înseamnă nicidecum garanția victoriei, a „mat”-ului. Polonius ni se arată a fi un interesat agent în slujba regelui norveg cu care speră să se încuscrească. E îndeaproape supravegheat de Rosencrantz și Guildenstern, aflați în serviciul lui Claudius. Cea mai surprinzătoare „reformulare” o capătă Horatio, care e departe de statutul de prieten devotat al lui Hamlet. El e trădătorul suprem, el e definiția abjecției, el și Călăul vor fi unicii supraviețuitori. Și asta nu fiindcă Horatio ar trebui să spună lumii povestea, așa după cum ar cere-o scrierea și vrerea shakespeariană, ci pentru că el se va dovedi cel mai viclean, știind când și cum să se pună în slujba noii puteri. Care fiind și ea de esență dictatorială are nevoie, la rândul său, de manipulatori, de trădă-

tori, de acrobați mai mult sau mai puțin perfecți, de călăi. Dar și de actori. Drept pentru care Fortinbras va emite un decret prin care membrii trupei ambulante vor fi ridicați la rangul de trupă regală, rolul ce li se rezervă fiind pe mai departe acela de pioni în marile jocuri de șah deja anticipate de norvegul victorios. Restul nu mai e decât tăcere.

E, prin urmare, cât se poate de clar că pretextul shakespearian nu se confundă în piesa lui Nedialko Yordanov cu subiectul dramatic principal. Imaginația scriitorului nu e nici o clipă restricționată de raportarea la scrierea ilustrului său precursor. Yordanov nu „prelucrează” materia primă din *Hamlet*, ci scrie propria lui piesă. Care în spectacolul Secției române a Teatrului de Stat din Oradea e expusă cu limpezime. Nu și cu îndeajunsă concentrare, nu și cu suficient dramatism. Montarea regizată de Petru Vutcărau are, în primul rând, vina de a fi prea lungă. De a miza în exces pe anecdotică din prima parte a piesei. De a nu fi operat o comprimare. Regizorul, care și-a asumat și sarcina de a alege ilustrația muzicală a spectacolului, recurge cu asupra de măsură la comentariul muzical. La urma urmei, acesta ajunge nu doar să „comenteze”, adică să marcheze și să sublinieze secvențe-cheie, ci, pur și simplu, să însoțească aproape toată reprezentația. Problema e că această supradoză de muzică se răsfrânge, în contextul acusticii precare de care dispune sala Casei de Cultură a Sindicatelor, în care e în continuare silită să joace Secția română, în mod nu tocmai fericit asupra inteligibilității replicilor. Sunt sigur că mulți din-

tre actorii din distribuție au sesizat handicapul, drept pentru care, în lipsă de altceva, strigă textul, fără a-l nuanța cum se cuvine. Regizorul ar fi fost obligat să găsească alte soluții. Cred, de asemenea, că Petru Vutcărău a comis erori de distribuție. Oricât de bun, de serios, de profesionist actor e Richard Balint, mă îndoiesc că distribuirea lui în rolul Charles ar fi una tocmai fericită. Nu cred, de asemenea, nici că regizorul și-a aflat răgazul de a lucra cu interpreții la nuanțe, multe dintre evoluțiile actoricești dând impresia că nu sunt îndeajuns de elaborate. Mă gândesc la felul în care își conturează aparițiile Denisa Vlad, cu o deloc mulțumitoare evoluție în rolul Amalia, și Sorin Ionescu, interpretul lui Horatio. În Elisabeth, Elvira Platon Rîmbu practică un joc apăsător, trăirist, de esență stanislavskiană, dar și aici ar fi fost loc pentru destule nuanțări. De altminteri, trăirismul în surplus se dovedește pernicios într-o întreagă secvență din partea a doua a spectacolului fiindcă, pur și simplu, alunecă în patetism și melodramă. Sigur că sâsâiala sufleurului e amuzantă în sine (interpret Pavel Sîrghi), însă această sâsâială se cuvenea șlefuită astfel încât să nu afecteze inteligibilitatea replicilor. Ovidiu Ghiniță (Polonius), Petre Ghimbășan (Benvolio), Angela Hușanu (Ofelia), Sebastian Lupu (Călăul) au evoluții corecte, fără a produce surprize neplăcute. Dar nici mari satisfacții. O mențiune spe-

cială merită Răzvan Vicoveanu (Henric), la prima sa evoluție cu adevărat concludentă pe scena Teatrului de Stat din Oradea. Nu mă pronunț asupra felului în care au jucat Andrian Locovei (Regele), Mirela Lupu (Regina), Ciprian Ciuciu (Hamlet), fie și numai pentru motivul că un ecleraj nefericit ales a făcut să fie greu de văzut și că aproape nu am auzit nimic din replicile rostite de ei. Nu sunt ei vinovați de asta, ci, din nou, condițiile tehnice precare din sala de spectacol.

Mărturisesc că, personal, aș fi așteptat mai mult de la un spectacol semnat de Petru Vutcărău. L-aș fi dorit mai creativ, mai inventiv. Aș fi vrut ca discursul scenic să transmită un plus de combustie interioară, să instituie complementarități, să propună profunzimi. Dar, dincolo de aceste așteptări nu tocmai împlinite, un lucru e sigur. Cu toate defectele lui, spectacolul cu *Moartea lui Gonzago* e unul de teatru profesionist. Diletantismul, aberațiile scenice pe care le-au adus cu sine montări precum *Macbeth*, *Pescărușul* sau incalificabila *O noapte furtunoasă* ce nu au făcut deloc cinste trupei orădene sunt, fără doar și poate, depășite prin această montare. Văd în ea, mai cu seamă, o „restartare” a Secției române a Teatrului de Stat din Oradea sau, mai exact, șansa unei restartări și aștept cu speranță evoluțiile și spectacolele viitoare. Care trebuie să arate că restartarea a fost însoțită de o devirusare autentică.

Cu ușile închise

Teatrul de Stat din Oradea – Trupa „Szigligeti” (Secția maghiară) – MAUSOLEUL de Parti Nagy Lajos; Regia – Szabó K. István; Decoruri și costume – Kiss Borbála; Muzica de scenă – Horváth Károly; Cu – Kardos M. Róbert, Herman Ferenc, Dobos Imre, Pál Hunor, Kovács Levente, Tóth Tünde, Hajdu Géza, Dimény Levente, Kiss Csaba, Firtos Edit, Jankovics Anna, Csiky Ibolya; Data premierei - 6 martie 2010

Înfruntând precaritatea mijloacelor de documentare, am încercat să aflu cât mai multe despre piesa *Mausoleul* și autorul ei, Parti Nagy Lajos. Am aflat, așadar, grație internetului și prin amabilitatea mereu binevoitorului domn Google că scriitorul se bucură de o notorietate literară considerabilă în Ungaria. Că, născut în anul 1953, el abordează cu egal succes atât poezia (e autorul mai multor volume, deține premii literare), proza cât și dramaturgia. Piesa *Mausoleul* a fost reprezentată pentru întâia oară în anul 1996. Dintr-un articol al colegei Tompa Andrea, rezultă limpede că Parti Nagy Lajos face parte dintre autorii de literatură dramatică frecvent jucați pe scenele maghiare, dar că și în țara vecină nu e tocmai ușor pentru un dramaturg contemporan să obțină un atare statut. Urmărind spectacolul realizat pe scena Secției maghiare (Trupa „Szigligeti”) a Teatrului de Stat din Oradea de regizorul Szabó K. István, încercând să îmi împart atenția între ceea ce se întâmplă pe scenă (montarea se joacă în formula studio, cu public pe scenă) și traducerea proiectată pe unul dintre pereți (operație nu tocmai lesni-

cioasă), mi-am dat seama că Parti Nagy Lajos e un autor cu o lungă practică a scrisului. E vorba despre un bun profesionist al teatrului ce deține știința alcătuirii fabulei dialogate nu doar din perspectiva organizării ei pe verticală, ci - lucru important - din aceea a elaborării și consolidării ei pe verticală. Avem aici de-a face cu o stare conflictuală autentică, cu un crescendo dramatic bine dozat, pus în mișcare de personaje cu un profil plauzibil.

Până la un punct, *Mausoleul* mi se pare un fel de transcriere adaptată la cerințele modernității a situației dramatice din piesa lui Jean-Paul Sartre *Cu ușile închise*. Acțiunea e plasată într-o curte interioară a unei case vechi. Locatarii acesteia sunt oameni de vârste diferite, de modestă condiție socială. Până în momentul în care începe acțiunea piesei s-au tolerat reciproc, s-au spionat cu inocență voluptate, s-au mai și apostrofat unul pe altul. Fiecare dintre ei știe ori crede că știe ceva în plus despre fiecare vecin în parte. Deși cea mai puternică acțiune de „filare” o exercită Hamuhó Ódön, angajatul companiei de electricitate, care vrea să vadă dacă nu cumva vreunul dintre locatari consumă în exces curent electric, dacă nu fură energie, dacă nu pune la grea încercare rezistența uzinei de energie electrică. Locatarii sunt de toate felurile - tineri care îi scandalizează pe cei mai vârstnici prin aventurile lor nocturne (Béla), femei dedicate maternității, a căror unică preocupare e respectarea programului de alăptare (doamna Ischler), femei cu soți alcoolici, femei adulterine, femei neîmplinite tocmai din cauza faptului

că nu pot avea copii (Szevics Aranka), bătrâni veseli și ciudați deopotrivă (doamna Klumpet și domnul Paparuska, cel ce socotește că Dumnezeu joacă rolul unui arbitru, așa încât îl vede în fiecare seară pe Eurosport), o doamnă elegantă, precipitată, ușor nevricioasă (Lindauer Mari). În interiorul casei (un „hotel de cenușă”, cum o numește la un moment dat domnul Paparuska) se găsește și un cuptor imens destinat coacerii produselor de patiserie, cuptor căruia Rigó János și Kokker Lajos par să-i fi dat o întrebuintare cu totul aparte. L-au transformat într-un crematoriu în care ard trupul unui individ pe care l-au ucis. Problema e ca vecinii să nu înțeleagă și să nu vorbească despre inedita și criminala utilizare dată unui cuptor care oricum deranjează locatarii. Cei doi se văd obligați să facă astfel încât să-i țină ostateci pe oamenii din respectiva casă. Încearcă să o facă cu binele – le dau de mâncare și băutură, le organizează un chef pe cînste – recurg la amenințări. Faptele nu se consumă conform planului inițial al celor doi asasini, unii dintre locatari nu se lasă convinși, vor totuși să plece, tânărului Lapos Elemér i se face rău, are nevoie urgentă de ajutor medical. Încărcătura nervoasă e în continuă creștere, secretele până atunci ținute sub control ies la iveală, stările conflictuale se exprimă din ce în ce mai violent. Asasinii își duc treaba la bun sfârșit, însă tânărul Elemér (Veveriță) plătește cu viața condiția aceasta de ostatec.

Spectacolul de la Teatrul de Stat din Oradea dovedește consecvența preocupărilor regizorului Szabó K.

István. El se situează, în bună măsură, în prelungirea altui spectacol al aceluiași director de scenă, cel cu piesa *Soldatii* de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Și acolo era vorba despre dorința de focalizare a atenției spectatorilor asupra unei scrieri datorată unui dramaturg maghiar contemporan (Zalán Tibor), tot la fel cum piesa în cauză urmărea comportamentul uman într-o situație-limită, când însuși statutul de om al fiecărui personaj e pus la grea încercare. Fiecare personaj, mai devreme sau mai târziu, fie și numai pentru o clipă, se va afla în imposibilitatea de a-și mai ascunde adevăratul chip, condiția reală, sub o mască sau alta. Ca urmare, drama va cunoaște intensități ridicate atât la nivelul conflictului cât și la acela al pseudo sau anti-eroilor piesei. Colectivitatea aceasta constituită în absența oricărui criteriu, în lipsa oricărei afinități între indivizi, ni se va înfățișa asemenea unui univers uman măcinat de coliziuni. Regizorul împreună cu actorii din distribuție ajung, grație unui spectacol fundamentat pe o înțelegere modernă a conceptului de realism, să prezinte convingător respectivul univers, starea de derută a personajelor, mișcările lor fantomatice, violența, mărturisirile făcute pe neașteptate, acuzațiile pe care și le aduc cu o duritate de nimic prevestită.

Szabó K. István și cei 12 actori din distribuție izbutesc să scoată *Mausoleul* din condiția limitatoare și improprie de *veciniadă*. Meritorii sunt evoluțiile tuturor interpreților – procesul de reconsiderare a profesionalismului trupei, început odată cu spectacolul cu *Kasimir și Karoline*, se

pare că e în plină și fructuoasă desfășurare. Actul actoricesc este unul de grup, așa cum se cuvenea, de altfel, să fie, regizorul a găsit formula ce conduce către omogenizarea evoluțiilor interpreților, omogenizare ce nu înseamnă nicidecum aplatizare. Mențiuni aparte mi se pare că merită actorii Csiky Ibolya, Kovács Levente și

Firtos Edit, în cazul ultimilor doi fiind foarte vizibilă „reinventarea” lor artistică. Scenografia imaginată de Kiss Borbála pune în relație în mod fericit spațiul în care se joacă și cel rezervat publicului, intențiile reflexive ale spectacolului devenind astfel încă și mai limpezi.

Totul „la dublu”

Teatrul Național din Târgu Mureș – Trupa „Tompá Miklós” (Secția maghiară) – CE FACE CONGRESUL de Ódön von Horváth; Traducerea în limba maghiară – Gáll József; Regia – Bocszárd László; Dramaturgia – Csépe Zoltán; Scenografia – Bartha József; Cu – Sebestyén Ábá, László Csaba, B. Fülöp Erzsébet, Gecse Ramóna, Korpos András, Gaspárik Attila, Billuska Annamária, Mózes Erzsébet, Órdög Miklós Levente; Data reprezentației – 15 ianuarie 2010

Fiu nelegitim al unui diplomat austriac, autorecomandându-se drept maghiar cu strămoși austrieci, născut în anul 1901 în Croația, educat în Ungaria, Austria, Germania și Slovacia, trăitor în Germania și Austria, exemplu poate greu de egalat pentru condiția de multiethnic, de cetățean al Europei, cu aspirații la condiția de cetățean al Lumii, Ódön von Horváth e deopotrivă exponentul condiției omului fără noroc. A plecat din Austria în anul 1938, înaintea Anschlussului, temându-se de nazismul în ascensiune și s-a oprit la Paris cu gândul de a pleca mai departe și de a se stabili în Statele Unite. Numai că, la doar cinci zile de la sosirea în Franța, a fost surprins de o furtună violentă pe Champs Elysées și a fost strivit de

căderea unui copac. Nu e deloc exclus ca diversitatea influențelor culturale suferite să facă din Ódön von Horváth un scriitor pe care istoricii literari nu prea izbutesc să îl plaseze cu exactitate într-un curent anume, tot la fel cum nu reușesc să o facă cu Robert Musil sau cu Stefan Zweig. Îl numeam într-o cronică de-a mea pe Ódön von Horváth un realist *dublat* (urmărit?) de un expresionist care a aflat despre respectivul curent exact atunci când expresionismul era în extincție, deși tocmai nucleele expresioniste îl fac să fie cu adevărat interesant.

În funcție de opțiunile estetice ale regizorului, unul și același text poate fi, așadar, montat în chei diferite, ambele tipuri de lectură – realistă sau expresionistă – oferind, atunci când se fundamentează pe o argumentație bine articulată și pe actori destoinici, reale motive de satisfacție. Un exemplu mi se pare extrem de relevant. Am aflat despre Ódön von Horváth –un scriitor cvasinecunoscut în spațiul cultural românesc – în anul 2001, atunci când am văzut *Kasimir și Karoline* într-o solidă montare de tip realist datorată regizorului Bocszárdi László, înfăptuită la Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe. În 2009,

Anca Bradu monta același text din perspectivă expresionistă pe scena Secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea. Cu câțiva ani în urmă (mai precis în 2001), tot Anca Bradu regizase *Povestiri din pădurea vieneză* la Teatrul Național din Cluj, iar viziunea ei se arătase preponderent de factură expresionistă, gândul ducându-mă atunci, printre altele, și la filmul lui Fritz Lang, *Metropolis*, produs cam la vremea scrierii piesei (1931). Felul în care Bocsárdi László a imaginat înscenarea piesei *Ce face congresul?* la Secția maghiară a Teatrului Național din Târgu Mureș e specific realismului modern.

Într-un mare hotel european are loc un congres cu numeroși delegați care vin hotărâți nevoie mare să identifice toate mijloacele posibile în vederea eradicării prostituției. Atâta doar că participanții la dezbateri sunt fie prostituate, fie proxeneți, fie sponsori materiali și morali ai acestora. Firește că în jurul hotelului mișună prostituatele ce vor să își găsească un plasament cât mai bun, tot la fel cum delegații, care nu își pot lăsa afacerile de izbeliște nici măcar pe durata lucrărilor preacinstitei adunări, profită de ea spre a racola noi victime spre a le exporta în străinătate. În toată povestea aceasta construită pe teme ce azi sunt teribil de actuale – prostituție, corupție, solidarizarea tacită dintre autorități și crima organizată, ș.a.m.d. – ilustrând opoziția dintre aparență și esență, își mai fac apariția doi tineri ce se regăsesc ca într-o operetă (sau într-o telenovelă) după

un hiatus prilejuit de „rătăcirea” fetei ce a căzut și ea victimă proxeneților. Piesa e nițel tezistă și cred că însuși dramaturgul a simțit asta, drept pentru care a recurs la repetarea obsesivă a întrebării cu care un tânăr ospătar își întâmpină clienții ce îi cer cafea – simplă sau dublă? Întrebarea e cu dublu sens, dar nu știu dacă îi stă în putință să elimine tezismul, ori, din contră, să îl accentueze. Și regizorul Bocsárdi László a realizat tezismul partiturii, aerul lui didactic-demonstrativ, ușor prea apăsat moralist, drept pentru care a recurs la un final de factură pirandeliană, cu intervenția neașteptată a unui spectator ce nu vrea deloc ca toată povestea să se încheie cu bine.

Bocsárdi László confirmă și prin această montare că face parte din specia extrem de rară în zilele noastre a directorilor de scenă ce se pun în sprijinul textului și al interpreților, care nu fac prea mare caz de propria lor persoană, care nu își încarcă spectacolul de „semne” ce nu au altă semnificație decât aceea de a demonstra că directorul de scenă e „creator”, are „idei”, idei multe, diverse, ș.a.m.d. Bocsárdi nu ajunge, totuși, în *Ce face congresul?* la minimalismul din *Mizantropul* montat la Sfântu Gheorghe, dar nici la rigoarea de acolo. Sigur e că lucrează foarte bine cu actorii care joacă cu toții fără cusur, cu precizie, umor, ironie și autoironie, subliniind prin mijloacele specifice artei lor oscilațiile dintre a fi și a părea pe care e edificată scrierea lui von Horváth.

Realism psihologic și parabolă

Teatrul de Nord din Satu Mare – Secția română – DEMONI de Lars Norén; Traducerea – Carmen Vioreanu; Regia – Ovidiu Caița; Cu – Ramona Dumitrean, Ciprian Vultur, Diana Turtureanu, Dorin C. Zachei, Dorina Nemeș, Ionuț Oprea; Data reprezentației – 3 februarie 2010

Am făcut cunoștință cu literatura dramatică scrisă de autorul piesei *Demoni* în anul 2007, când, la Editura *Vremea*, a apărut un volum intitulat *3 x Lars Norén* în care figurau piesele *Clinica*, *Război* și *Frig*. Știam că două dintre aceste scrieri - *Frig* și *Clinica* au fost prezentate în spectacole-lectură la Teatrul ACT din București tot la fel știam că Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad a montat o altă piesă a dramaturgului suedez, piesă cu un titlu sibilinic - *Cercul de persoane trei împărțit la unu*. Toate în traducerea lui Carmen Vioreanu. Din extrem de zgârcita în informații notă bio-bibliografică inserată pe coperta a patra a volumului menționat, am aflat că Lars Norén s-a născut în anul 1944 la Stockholm, că e deopotrivă dramaturg și regizor și că din anul 1999 îndeplinește funcția de director al Teatrului Național din Capitala Suediei. Tot de acolo rețin că de la mijlocul anilor '80 ai secolului trecut, Lars Norén este cel mai jucat dramaturg suedez contemporan, superlativul relativ din formulare acoperind nu doar spațiul patriei de origine, ci și pe cel din al celorlalte țări europene și pe cel nord-american. Socotit a se afla în descendența lui August Strindberg, Norén și piesele sale au provocat întotdeauna discuții aprinse, dar au fost în general apreciate de critica de specialitate.

Demoni, piesa care se joacă la Secția română a Teatrului de Nord din Satu Mare în regia lui Ovidiu Caița, face parte dintr-o serie de drame psihologice în care scriitorul analizează condiția familiei moderne. O familie deloc previzibilă, a cărei viață devine „interesantă” nu prin ce are bun în ea, ci prin amestecul de iubire și ură pe care îl conține. Urmărind textul, gândul te duce, de bună seamă, la *Dansul morții* de Strindberg, dar și la *Cui îi e frică de Virginia Woolf?* de Edward Albee.

Totul se petrece într-o singură seară. Se prea poate să fie o „seară cu repetiție”. O familie care are la activ câțiva ani de căsnicie rămâne acasă, primește vizita unui alt cuplu, relațiile dintre cei patru sunt ciudate, de tolerare și detestare, de predispoziție și adulter mai curând imaginat și reproșat decât real. Și asta fiindcă în ambele cupluri au intervenit plictisul, criza de comunicare, au fost suspendate tandrețea, înțelegerea, iubirea. Fiecare dintre cei patru pare a nu urmări altceva decât a-și chinui partenerul de viață, de a-i mai aplica o lovitură, de a-l mai jigni o dată. Femeile se urăsc între ele, bărbații de asemenea. *Demoni* mi se pare o piesă în care subiectul în sine contează mai puțin, prioritară fiind tensiunea dialogului. Asemenea personajelor lui Strindberg, cele ale lui Norén vorbesc mult, teribil de mult, atât de mult încât dincolo de unele gesturi violente a căror semnificație e, la urma urmei, secundară, se violentează în primul rând prin limbaj. Fiecare dintre cei patru e preocupat să găsească noi mijloace de agresiune lingvistică. O agresiune care - așa după cum vom

vedea la sfârșit - nu are de fapt nici o justificare în sentimentele reale ale celor patru. E doar rezultatul acțiunii unor demoni interiori ce acționează stimulați de cei patru. Căci, cel puțin cuplul-gazdă (interpretat de Ramona Dumitrean, actriță invitată de la Teatrul Național din Cluj, și de Ciprian Vultur), aflat într-o stare de nevroză continuă, căreia vrea să-i dea expresie nu doar prin confruntare directă, ci mai cu seamă în fața unor „spectatori”, indiferent dacă îi consideră insipizi și comuni (Diana Turtureanu și Dorin C. Zachei), își inventează vini, infidelități, trădări, spre a-și arăta lor înșiși cât s-au îndepărat de inocenții ce erau odinioară (inocenți cărora actorii Dorina Nemeș și Ionuț Oprea ne lasă să le întvedem imaginea) și, mai apoi, către finalul nopții să își mărturisească iubirea.

Spectacolul de la Teatrul de Nord din Satu Mare e unul de tensiune și de atmosferă. Gândit la intersecția dintre

realismul psihologic și parabolă. Fiecare dintre cele patru personaje din planul realului au fost gonite din Edenul reprezentat de vremea tinereții și, în loc să găsească normalitatea conviețuirii, se ambiționează să își alunge plictisul prin confruntare. Confruntarea e forma lor de divertisment, mijlocul prin care speră să alunge previzibilul, uzura, prin care își imaginează fuga din cotidian. Își aduc în prim-plan un frig lăuntric tocmai pentru ca la sfârșit să dea expresie adevăratelor sentimente. Montarea izbuteste să transmită toate aceste idei, nu în sensul că le expune, ci că găsește modalitatea de a ne face, pe noi, publicul, să le resimțim ca atare. Problema e dacă acest exercițiu zilnic de chin merită osteneala. Dacă nu cumva odată jocul acesta cu zăgăzurile minții se va solda cu accident tragic. Dar nu spectacolul e cel menit să ofere un răspuns acestei întrebări, ci fiecare spectator în parte.

Fragmente reușite, ansamblul nu prea

Teatrul „Nottara” din București - OPERA DE TREI PARALE de Bertolt Brecht; Muzica – Kurt Weil; Traducerea – Isaiia Răcăciuni și Ion Cantacuzino; Regia artistică – Diana Lupescu; Decorul – Helmut Stürmer; Costumele – Lia Manțoc; Conducerea muzicală – Lucian Vlădescu; Consultanță muzicală – Vasile Șirli; Coregrafia - Florin Fieroiu; Cu – Ion Grosu., George Alexandru, Ada Navrot, Cătălina Ionescu (Jojo), Laura Vasiliu, Cerasela Iosifescu, Cristian Șofron, Lucian Ghimiși, Gabriel Răuță, Cristian Nicolaie, Dani Popescu, Alexandru Mike Gheorghiu, Vlad Corbeanu, Roxana Colceag, Cristina Păun, Laura Anghel, Raluca Vermeșan, Alexandra Timofte, Gina Anton, Elena Țuțulan, Geo Dinescu, Mircea Teodorescu, Vlad Gălățianu, Adrian Alessan-

driu, Marin Dascălu, Răzvan Dascălu, Costel Bărbulescu, Dragoș Dumitru; Data reprezentăției – 14 februarie 2010

Îmi este extrem de dificil să spun de ce a optat Diana Lupescu, actriță cu o fișă de creație consistentă, chiar respectabilă, nu numai în film, ci și în teatru, dar aflată la început de drum în cariera de regizor, pentru *Opera de trei parale* a lui Bertolt Brecht. Nu că textul ar fi lipsit de valoare, nu că el ar fi unul „depășit”. Nici vorbă. Ci, pur și simplu, fiindcă îmi scapă unde se concentrează punctul de vedere nou, original asupra binecunoscutei piese pe care îl aduce spectacolul de la Teatrul „Nottara” din București și care ar

valida întreprinderea. Când, în 1928, Bertolt Brecht a decis să adapteze *Opera cerșetorilor* de John Gay, scriere veche exact de două sute de ani în acel moment (aceasta datează din 1728), ea însăși născută dintr-un spirit polemic, dramaturgul german nutrea un sentiment de insatisfacție față de original. Insatisfacția venea, din câte se pare, mai curând dinspre regizorul Brecht decât dinspre dramaturgul omonim. E drept, în noua ordine textuală propusă de Brecht contau și o serie de modificări de factură tematică (accentuarea caracterului social), dar predominantă era reflectarea concepțiilor sale teoretice, mai precis, circumscrierea *Operei* la rigorile teatrului epic. În 1964, Liviu Ciulei nu excludea deloc din ecuația spectacolului realizat pe scena Teatrului „Bulandra” o seamă de accente operetistice (din distribuție făceau parte, alături de actorii Toma Caragiu, Clody Bertola, George Măruț, Rodica Tapalagă, Gheorghe Oprina, Adrian Georgescu, și Mimi Enăceanu, familiarizată cu rigorile teatrului dramatic, dar și cu serioase stagii profesionale la Operetă, și cântăreața Margareta Pâslaru, distribuită în rolul Poly Peachum), nu neglija dimensiunea socială, însă, deopotrivă, avansa o seamă de soluții scenografice noi (decorul montării era semnat de Ciulei împreună cu Ion Oroveanu, costumele de Pia Oroveanu) ce modificau, substanțial, relația dintre ceea ce se întâmpla pe scenă și privirea spectatorului. Spectacolul (cf. *Liviu Ciulei – regizor, actor, scenograf, arhitect – Cu gândiri și cu imagini*, Editura Igloo profil, București, 2009) nu elimina așa-numita „cortină Brecht”, de 2,20 metri înălțime plasată în prosce-

nium, dar, așa după cum precizează Mihai Lupu în cartea sus-menționată, cortina cu pricina „nu era din pânză, ci din plăci de tablă ruginite, unele zincate, altele ondulate, asamblate ca un colaj”. În plus, marele regizor plasa în chip hotărât acțiunea piesei în anul 1964, decorul amintea de fațada unei curți interioare, zidul din fund, mimând cărămida, avea trei nivele de balcoane, cu scări de incendiu înclinate la 45 de grade. Spectacolul dispunea de un moto – *Homo homini lupus*.

Sala „Horia Lovinescu” (Sala Mare) a Teatrului „Nottara” nu e dintre cele mai indicate pentru un astfel de spectacol care, vrem, nu vrem, trebuie să fie unul de mare montare. Orchestra dirijată de Lucian Vlădescu e îngheșuită la propriu în vecinătatea spectatorilor, decorul, deși semnat de un mare artist, e vorba despre Helmut Stürmer, e unul oarecare (costisitor, dar oarecare), cu două „dulapuri” pe laterale, împodobite cu beculețe, tot ansamblul ambiționând să sugereze, ba nu, să reprezinte cabaretul, în centrul scenei se găsește o construcție metalică ce, pur și simplu, obturează înțelegerea textelor proiectate în fundal, esențiale pentru sublinierea specificului teatrului epic. Costumele Liei Manțoc sunt ceva mai inspirate, dar – curios! – ele pun în valoare mai cu seamă figurația, unii, mai cu seamă, unele dintre componentele acesteia fiind foarte bine alese.

Se vede cu ochiul liber că o seamă dintre componenții distribuției au crezut, alții nu, în capacitatea Dianei Lupescu de a edifica scenic *Opera de trei parale*. Unii s-au lăsat îndrumați, alții au găsit soluții actoricești pe cont propriu, o a treia categorie evoluează

funcționărește, fără tragere de inimă. Dar și în aceste condiții, care au generat, după cum lesne se poate intui, incongruențe stilistice, mari diferențe valorice între diversele secvențe ale spectacolului, și, în final, un spectacol lipsit de autentică miză, câțiva interpreți merită aprecieri. Mă gândesc la Ion Grosu (Macheat), la George Alexandru (Jeremiah Peachum), la Cristian Șofron (Brown), la Laura Vasiliu (Lucy). Poate și la Cătălina Ionescu (Jojo), interpreta lui Polly Peachum, ca și la Ada Navrot (Doamna Peachum). Cu siguranță la Cerasela Iosifescu, excelenta interpretă a lui Jenny Speluncă.

Prin dispoziții testamentare la care familia lui Brecht, legatarii drepturilor de autor, veghează cu acribie (vrând, parcă, să confirme câtă dreptate avea Paul Johnson în ceea ce scria despre dramaturg în cartea sa, *Intelectualii*), reprezentarea *Operei de trei parale* trebuie să se facă, în chip obligatoriu,

cu muzica lui Kurt Weill. O muzică ce mie nu îmi place în mod special, de fapt, nu îmi place deloc, nu tocmai muzicală, care nu impune, cu o excepție, șlagăre. O muzică ce ridică mari dificultăți de interpretare. În spectacolul din 1964, Liviu Ciulei a folosit-o într-o scriitură orchestrală modernă (parafraza melodiilor și conducerea muzicală îi aparțineau lui Richard Bartzler). Acum, în versiunea de la „Nottara” fac minuni, de-a dreptul, o seamă de interpreți. Nu mă gândesc doar la Cătălina Ionescu (Jojo), cântăreață profesionistă, totuși, ci și la Ion Grosu, la Laura Vasiliu, la Cristian Șofron și, mai ales, la George Alexandru care e chiar un performer, lui revenindu-i ariile cele mai dificile și mai puțin cantabile.

Sunt, așadar, unele reușite în spectacolul de la „Nottara”. Dar impresia de ansamblu nu e deloc foarte bună. Ceea ce, cred, ar trebui să pună pe gânduri.

Cartea de teatru

Mircea Morariu

Teatrul absurdului

Teatrul absurdului este o lucrare fundamentală a cărei consultare, lectură, fișare este obligatorie pentru oricine dorește să aibă o imagine clară asupra unui fenomen deopotrivă estetic, literar, teatral care a marcat extrem de puternic cultura secolului al XX-lea. Martin Esslin, autorul cărții, teatrolog născut în Ungaria, care și-a făcut educația universitară în Austria și s-a stabilit mai apoi în Marea Britanie, are meritul de a fi fost printre primii ce au scris o sinteză coerentă asupra fenomenului, înțelegându-i importanța, dinamismul, vivacitatea. Subliniind aceste caracteristici, demonstrându-le cu ajutorul unor argumente nu doar de esență literară și textuală, ci și spectacologică. Căci Esslin nu doar a citit texte, piese, ci și a văzut spectacole. Ba chiar, mai întâi a văzut și abia după aceea și-a întărit convingerile și opțiunile prin lectură. Printre primii care au realizat că ceea ce scriau Ionesco, Beckett, Adamov, ceva mai târziu Harold Pinter, apoi alții și alții ce aveau să facă istorie în literatura dramatică, înseamnă mai mult decât o simplă modă. Că există o relație intimă între idee și stil și că tocmai această relație consfințește valoarea noilor formule de a imagina teatrul. Esslin a dat prima ediție a cărții sale în 1961. A scris-o, așa după cum mărturisește în *Cuvântul înainte după patruzeci de ani*, adică la ediția revăzută, din anul 2001, din nerăbdare, din furie, „împotriva acelor critici de teatru cărora, mi se părea mie, le scăpa importanța și frumusețea unor piese care mă mișcaseră profund, când am dat peste ele, aproape din întâmplare, în micile teatre de pe malul stâng al Senei, în Parisul de unde îmi trimiteam corespondențele către BBC World Service despre plicticoasele conferințe ale NATO sau OEEC.” Marin Esslin și-a numit scrierea, căreia îi recunoștea peste ani văditul caracter polemic, *Teatrul absurdului*, punând astfel în circulație una dintre cele mai pertinente sintagme ce au încercat să surprindă esența unui fenomen vast, dinamic și modern, dar cu numărate rădăcini în marea literatură a lumii. Rădăcini și antecedente

foarte serios argumentate. De fapt, *teatrul absurdului și noul teatru*, concept datorat lui Geneviève Serreau, autoarea unei cărți la rândul ei de mare circulație, apărută în anul 1966, s-au dovedit a fi cele mai eficiente, mai percutante, mai fiabile întru surprinderea esenței unui fenomen a cărui motivație pornea din dorința de identificare a mijloacelor prin care i se putea răspunde și putea fi percepută, poate chiar înțeleasă, o lume ce se dovedea a nu mai avea aceleași sensuri de odinioară, ori a nu mai avea nici un sens. „Teatrul absurdului – scrie Esslin – este una dintre formele acestei căutări. El are curaj să privească drept în față realitatea, iar cei pentru care lumea nu mai are înțeles – și o explicație centrală – nu mai pot accepta forme de artă bazate în continuare pe idei și concepte care și-au pierdut valabilitatea, respectiv posibilitatea de a fi sigur că legile și valorile fundamentale ale comportamentului uman vin dintr-o certitudine revelată a scopului omului în univers”. Au mai existat și alte denumiri ce au încercat să surprindă specificitățile acestui fel de teatru (antiteatru, teatru al deriziunii, cum l-a numit Emmanuel Jacquart într-o carte apărută la Gallimard în 1974, teatru al deriziunii, teatru al diferenței, al simulacrii, *théâtre de la montée du simulacre*, cum i-a spus Gilles Deleuze în *Logique du sens*, teatru al paradoxului etc), dar nici una nu le-a putut egala pe cele datorate lui Esslin, respectiv lui Geneviève Serreau. Lucrarea cercetătoarei franceze sugera, prin chiar titlul ei, o legătură pe care noul mod în care a început să se scrie teatru la începutul anilor '50 ar avea-o cu *noul roman*, apărut cam în aceeași vreme în Franța, într-un Paris ce își conservase încă statutul de mare centru al industriei culturale europene. Firește, Serreau, prin sintagma pe care o propunea, arăta că *noul teatru* subliniază că s-a sfârșit cu jocul intrigii, al psihologiei, cu momentele tensiunii dramatice care conduc la un punct culminant și, mai apoi, la un deznodământ. Acțiunea – atâta câtă e – se desfășoară doar pe întinderea spectacolului, nu se prelungește nici în timp, după căderea cortinei, nici în spațiu, nu mai face trimiteri la *în altă parte* și la *odinioară*, reprezintă, prin ea însăși un eveniment teatral, o ficțiune declarată ce se consumă într-un *hic et un nunc* ce are loc cu participarea noastră. Conceptul de *nou teatru* sublinia, de asemenea, înnoirile formale, adică ale formelor de expresie, pe care le implica la modul acut acest nou chip de a concepe și de a face teatru.

Dar, dacă *noul teatru*, privit și primit cu ostilitate la început, este extrem de în vogă, de prezent în repertorii și în *realitatea epistemologică* de azi, „noul roman” a rămas doar un fenomen de istorie literară de care se mai ocupă cursurile de literatură din universități. *Teatrul absurdului*, conceptul datorat lui Martin Esslin, oricât de convențional ar putea părea, surprinde o continuitate în discontinuitate. Aici constă imensul lui merit. De fapt, așa după cum observă exegetul însuși în introducerea intitulată *Absurditatea absurdului*, nu lui Ionesco,

Beckett sau Adamov, nu lui Pinter sau lui Max Frisch, nu lui Mrožek sau lui Havel le revine meritul de a fi descoperit hiatusul intervenit în definirea și perceperea sensului lumii. Și Sartre, și Camus au nutrit sentimentul de „chin metafizic, datorat absurdității condiției umane”. Tot la fel cum același sentiment a fost încercat de Anouilh sau de Salacrou. Dar, „pe când Sartre sau Camus exprimă noul conținut într-o veche convenție, teatrul absurdului merge un pas mai departe, încercând să obțină o unitate între noile premise și forma în care acestea sunt exprimate. Într-un anume sens, *teatrul* lui Sartre și Camus este mai puțin adecvat filosofiei lui Sartre și Camus ca expresie artistică, decât teatrul absurdului”. Acesta, arată mai departe Esslin, „a renunțat să mai discute *despre* absurditatea condiției umane; pur și simplu o *arată* în ființa ei, adică în imagini scenice concrete”.

Cartea lui Martin Esslin – care, din câte se pare, a suferit o ultimă revizuire (actualizare) substanțială făcută de autorul însuși, înainte de ediția din anul 1980, relevant fiind în acest sens detaliul că în capitolul dedicat lui Ionesco nu se fac referiri la ultima piesă a acestuia, *Voyage chez les morts*, din același an 1980 – definește cu acuitate specificitățile acestei noi formule de expresie dramatică, răspunde dorinței autorului de a asigura cadrul de referință în care să fie puse în lumină operele din teatrul absurdului în propriul lor discurs, arată argumentat că teatrul absurdului se fundamentează pe recâștigarea și folosirea inteligentă a libertății de folosire a limbajului „ca simplu component – uneori dominant, alteori estompat – a imageriei teatrale”. Neîndoindu-se, pentru cititorul preocupat de fenomen, la curent cu ceea ce s-a scris despre teatrul absurdului și după 1980, când mai toți marii lui reprezentanți au cam început să iasă încet-încet din scenă, lectura cărții nu produce mari revelații. Ea are semnificația unui *remember*. Înseamnă, mai curând, recapitularea temeinică a unor lucruri de bază. Nu încapă îndoială că altul i-ar fi fost impactul, dacă prima ei tipărire în limba română (2009, Editura UNITEXT) nu s-ar fi făcut atât de târziu. Dar, oricum, chiar și așa, decizia conducerii Festivalului Național de Teatru de a o publica sub egida acestuia, în traducerea Alinei Nelega, e binevenită, nu doar din perspectiva centenarului Ionesco, sărbătorit anul trecut, ci, mai ales, din aceea a realității că marele scrieri ale absurdului sunt intens reprezentate pe scenele noastre, destul de frecvent în spectacole demne de toată stima. Și că niciodată recursul la puțină bibliografie critică nu strică.

Cartea de teatru

Elisabeta Pop

Din istoria teatrului

Doamna Lizica Mihuț este azi profesor universitar și rector al Universității *Aurel Vlaicu* din Arad.

De aproape patru decenii autoarea urmărește constant spectacolele Teatrului din Arad – orașul în care trăiește – despre care scrie și publică constant, cronici de o exemplară corectitudine, analize atent elaborate, nepărtinitoare, purtând amprenta inteligenței, seriozității și rigorii autoarei. Opul acesta face dovada unei profunde cunoașteri a fenomenului teatral arădean, căreia îi adaugă, spre onoarea domniei sale și o imensă dragoste pentru scenă și pentru slujitorii ei. În același timp însă, autoarea a prestat o remarcabilă muncă de cercetare, aceasta însemnând sute de ore în arhive și biblioteci, studiind cu tenacitate, pricepere, răbdare și acribie, mii de documente legate de istoria Teatrului din orașul de pe Mureș: acte administrative, procese-verbale, cronici, mărturii ale celor implicați, articole din presa vremii etc. În contextul istoric prea binecunoscut al Ardealului sec. XVIII și XIX mișcarea teatrală, atâta cât a fost, (este vorba, desigur, de spectacolele artiștilor români neprofesioniști, așa numiții diletanți) a fost marcată de o timiditate lesne de înțeles, fiind supusă permanent cenzurii autorităților austro-ungare și îngrădirii sub toate formele. O îndârjire însă nu poate fi ignorată, ea venind mai ales din dorința legitimă a românilor de a-și păstra curată limba strămoșească și, nu în ultimul rând, de a încerca să lupte și pe această cale pentru atât de râvnita libertate. Un motiv în plus ca autoarea să analizeze atent, corect, dar fără urmă de patimă, totuși, etapele prin care a trecut mișcarea teatrală arădeană atât înainte de UNIRE (în volumul apărut în 1989 intitulat „Mișcarea teatrală arădeană până la înfăptuirea Marii Uniri”), cât și după anul 1918 până în 2009, adică adusă la zi.

O bibliografie impresionantă însoțește acest volum alcătuit după reguli strict științifice, volum de peste 900 de pagini, așa încât oricui ar dori să studieze de azi înainte istoria Teatrului Clasic IOAN SLAVICI din Arad cartea de față îi pune la dispoziție date și documente extrem de precise și de prețioase.

În prefața cărții, criticul Ion Cocora remarcă pe bună dreptate, volumul imens de muncă depus de autoare, meticulozitatea, atenția la detaliu, rigoarea, interpretarea justă a documentelor etc. Cartea este structurată pe șapte capitole mari: *Aradul teatral în perioada interbelică, Teatrul Popular (1945-1948), Teatrul Clasic Ioan Slavici (Începuturi, Deceniile teatrale, pe rând, 1950-2009), Festivaluri teatrale arădene, Teatrul privit din interior, (Memoria media, Memoria afectivă, Memoria arhivelor – Ioan Slavici), Convorbiri de ieri și de azi la Arad, Bibliografie selectivă.*

Autoarea proiectează pentru început o privire succintă asupra coordonatelor de ordin general privitoare la eforturile intelectualilor români din Vestul României de a instituționaliza și permanentiza teatrul în limba română, luptând cu îndârjire cu ostila administrație maghiară. Manifestările artistice specifice acelor timpuri – serbări școlare, reprezentării teatral-muzicale rurale și orășenești, șezători etc. – turneele teatrelor din București și din alte orașe au pregătit terenul pentru înființarea viitorului teatru.

După Unire, mai precis după 1920, cadrul legislativ permite începerea unor demersuri în vederea înființării instituției teatrale propriu-zise, în schimb fondurile pentru alcătuirea trupei artistice și a găsirii imobilului potrivit nu au fost rapid puse la dispoziția celor interesați. Fără nici o ipocrizie, în epocă, se recunoștea rolul propagandistic al actului artistic, „misiunea sa înaltă și sfântă“.

Din gazetele arădene, noi și ele, unele cu viață mai lungă, altele mai scurtă, (Românul, Tribuna Nouă, Solidaritatea, Aradul, Știrea, Cuvântul Ardealului, Frontul de Vest, Patriotul) autoarea desprinde atmosfera acelor ani în care pe primul loc se afla mereu imperativul național. Cititorul află cu interes și cu plăcere numele unor mari artiști care au venit în Vestul țării cu spectacole menite nu doar să descrețească frunțile, ci și să culturalizeze un public ținut multă vreme departe de cultură: C-tin Nottara, Mărioara Voiculescu, Tony Bulandra, Aristide Demetriad, Ion Manolescu, George Ciprian, George Vraca, Mărioara Zimniceanu, Ion Brezeanu, Mișu Fotino ș.a Dramaturgi străini de primă mărime ca Shakespeare, Corneille, Molière, Schiller, Gogol, G.B.Shaw, Ibsen, Lev Tolstoi, Oscar Wilde, Somerset Maugham, sau români ca

Alecsandri, Caragiale, Davila, Eftimiu , Al.Kirițescu au ajuns la arădeni prin intermediul spectacolelor Teatrelor din București, Cluj, Iași, Craiova .

De aceste spectacole au beneficiat mai ales intelectualii orașului și elevii. Nu întâmplător elevii Conservatorului de Artă Dramatică din oraș au prezentat ei înșiși un spectacol cu piesa *Romanțioșii* de Rostand. Teatrul Național din Cluj, precum și înființarea Teatrului de Vest de la Oradea în anul 1928 a avut un efect benefic asupra mișcării teatrale arădene. Turneele unor teatre austriece cu spectacole muzicale au fost de asemenea pe placul publicului românesc, dar și al celui de limbă maghiară. În sala Teatrului Comunal, Teatrele din Cluj și Oradea au oferit publicului din Arad, microstagiuni teatrale. În anii '40 joacă la Arad, în turnee lungi prin Ardeal, actori din București; iată câteva nume: George Calboreanu, Lucia Sturdza Bulandra, Grigore Vasiliu Birlic, Radu Beligan, George Vraca, Dina Cocea, Fory Eterle.

Atentă la detalii, autoarea nu ezită să transcrie din cronicile sau din procesele-verbale observații „neplăcute”, cum ar fi: amendarea unui spectacol venit în turneu, în „bătaie de joc”, reclamarea condițiilor inumane deopotrivă pentru artiști și pentru publicul plătitor, siliți să joace și să asiste la spectacole în săli neîncălzite, refuzul politizării forțate a unor spectacole ș.a.m.d. Observațiile autoarei legate de Războiul al Doilea Mondial și de ceea ce a urmat sunt pline de bun simț și atestă o bună interpretare a evenimentelor. Anul 1948 este anul renașterii teatrului profesionist ca Teatrul de Stat ARAD după binecunoscutul model sovietic. Inaugurarea s-a făcut cu piesa lui V. Kataev *O zi de odihnă*. În pofida pătrunderii masive a „politicii sovietice, comuniste” în toate sferele culturii din România, pe scena Teatrului din Arad s-au jucat și piese ale dramaturgilor clasici Molière, Scribe, Beaumarchais. *Bădăranii* de Goldoni, *Toți fii mei* de A.Miller, *Cei din urmă* de Gorki, sunt piese de valoare pe lângă altele, impuse, semnate de Korneiciuk, Surov, Lavreniev, dar care nu o dată au prilejuit, cu toate acestea, actorilor, spectacole importante.

În secțiunea dedicată *Decadelor teatrale* cititorul ia cunoștință de prezența la Arad a unor actori care au creat roluri importante pe scena teatrului, devenind nume de referință pentru teatrul românesc: soții Olimpia și George Didilescu, Elena Bodi, Elena și Mișu Drăgoi, Liviu Mărtinuș, C-tin Adamovici, Valentino Dain , Larisa Stase Mureșan, Dan Antoci, Doru Nica, Ion Văran, Gabriela Cuc, Ion Petrache, Zoe Muscan, Cristina Stamate, Iulian Copacea, Emilia Jurcă ș.a. Scenografiile Sever Frențiu, Doru Păcurar și Onisim Colta, regizorii Dan Alexandrescu, Iosif

C-tin Bâta, V. T. Popa, Ion Deloreanu, Gh. Miletineanu, Costin Marinescu; secretari literari ca Enric Roșcovici, Stanca Ponta, Ovidiu Cornea (viitor director). Autoarea aduce amănunte interesante despre repertoriul decadelor în cauză, colaboratori – regizori și scenografi, fragmente din cronicile apărute în presa locală și centrală.

Dintre cronicarii care au scris în anii '50-'60-'70 despre teatrul din Arad autoarea îi amintește între alții pe Valeriu Râpeanu, N.Carandino, V. Tornea, Ion Manițiu, Valentin Silvestru, Dinu Kivu, Stelian Vasilescu, Mira Iosif, Dumitru Chirilă, Virgil Munteanu, Victor Parhon, Ion Parhon, Mircea Ghițulescu, Ion Cocora ș.a.

În decadele următoare autoarea aduce la cunoștința cititorului, cu o precizie binevenită, liste cu piesele jucate la Arad, colaborări sau angajați, regizorii: Zoe Anghel Stanca, Nicoleta Toia, Dominic Dembinski, Ștefan Iordănescu, scurtă vreme și director, Laurian Oniga (devenit și el director în acești ultimi patru ani), Alexa Visarion, Ion Mânzatu, Radu Dinulescu, Ion Mircioagă, Sabin Popescu, Mihai Măniuțiu, Radu Afrim; actori noi în trupa arădeană: Radu și Gina Cazan, Adriana și Ovidiu Ghiniță, Zoltan Lovas, Liliana Balica, Ion Costea, Bogdan Costea, Carmen Vlaga. Criticii care scriu acum despre spectacolele Teatrului devenit CLASIC IOAN SLAVICI din Arad sunt pe larg citați de Lizica Mihuț și opiniile lor sunt comparate uneori cu propriile sale păreri. Nume des amintite și citate copios: Dumitru Solomon, Florica Ichim, Marina Constantinescu, Cristina Modreanu, Mircea Morariu, Nicolae Prelipceanu, C-tin Cubleşan, Natalia Stancu, Cristina Dumitrescu, Doina Papp, Magdalena Boiangiu, Alice Georgescu, Ludmila Patlanjoglu, Andreea Dumitru, Mariana Ciolan, Iulia Popovici, Cristina Rusieski, dar și prof. Adrian Palcu, fin analist al fenomenului teatral arădean.

Spectacolele bune și foarte bune, cele mai puțin reușite, eșecurile chiar, toate sunt comentate cu interesul documentaristului obligat să consemneze totul cu maximă seriozitate.

Cititorul interesat de Proiectele Teatrului din Arad află amănunte despre superbe recitaluri de poezie ale Larisei Stase Mureșan (din Marin Sorescu și Ana Blandiana) consemnate ca succese certe în anii '80; despre, de pildă, Atelierul de creație al regizorului Andrei Șerban, cu amănunte de mare interes pentru lumea teatrală, despre Serile de teatru conduse de Victor Parhon, despre Festivalurile Aradului, trei la număr: Festivalul de Teatru Clasic (al cărui director a fost regretatul critic Victor Parhon, urmat, iată, până azi de criticul Ion Parhon), Festivalul de Teatru de Cameră și Underground – de care a răspuns criticul Cristina

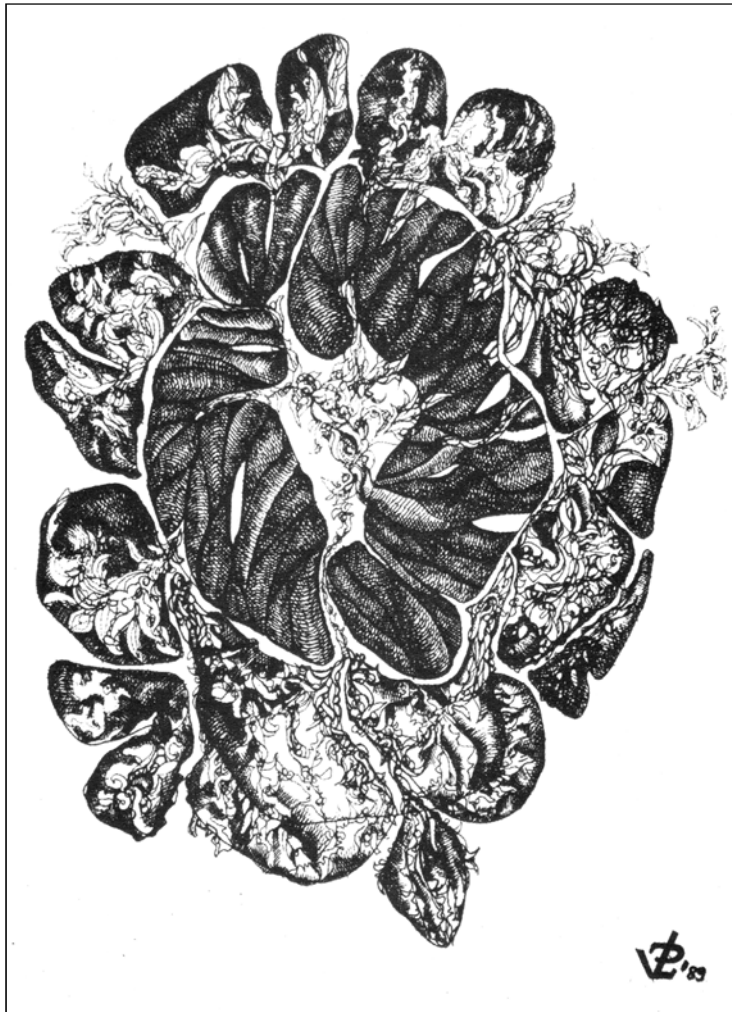
Elisabeta Pop

Modreanu și Festivalul internațional de teatru AMIFRAN, condus cu o bucurie rar întâlnită și cu nimic comparabilă de Florin Didilescu, alias *papa Didi*.

Deopotrivă interesante sunt și numeroasele interviuri cu actori, regizori și universitari din IATC-UNATC, cu foștii directori, secretari literari, muzeografi etc. Ca și portretele unor slujitori ai scenei sau oameni din secțiuni auxiliare: Ileana Berlogea, Ion Toboșaru, Radu Beligan, Ion Caramitru, Dorina Lazăr, Florina Cercel, Cătălina Buzoianu, Mariana Mișuț, Valeria Seciu, Victor Rebengiuc.

Mi s-a părut de asemenea interesant și un bun prilej de a-l prețui pe însuși patronul instituției teatrale, Ioan Slavici, în subcapitolul „Memoria arhivelor”; o trecere în revistă a principalelor preocupări ale scriitorului născut în apropierea Aradului, la Șiria, un punct de vedere original asupra prozatorului, publicistului și dramaturgului Ioan Slavici, cu amănunte legate de secvențe mai puțin cunoscute din activitatea scriitorului al cărui nume l-a preluat Teatrul Clasic din Arad începând cu anul 1995, din inițiativa regizorului Laurian Oniga, directorul Teatrului.

În încheiere vom spune că o lucrare de anvergura acesteia se scrie în ani mulți de trudă și presupune un devotament excepțional. Fericit se poate declara teatrul care are parte de observatori și cronicari de talia Lizicăi Mișuț.



Hotare culturale

Ioan Godea



Conferința Internațională „Muzeul mileniului trei: știință, cultură și educație prin patrimoniu” Chișinău, 22-24 octombrie 2009

Organizată sub triplul patronaj al Academiei de Științe, al Ministrului Culturii și al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală din Republica Moldova, această manifestare științifică de referință a coincis cu aniversarea a 120 de ani de la înființarea celui mai mare muzeu existent și azi pe teritoriul dintre Prut și Nistru.

În plen sau în două secțiuni separate au fost prezentate peste 50 de comunicări științifice din domeniile: etnologie, muzeologie și istorie naturală, ceea ce, în condițiile crizei economice de aici, trebuie să-o recunoaștem nu este puțin.

A fost o mare sărbătoare a unui muzeu de talie europeană care deține un patrimoniu cultural-științific de valoare universală.

Cunoașteam activitatea acestui muzeu din 1990 și până azi, atât prin vizitele repetate la Chișinău cât și din cele opt volume ale publicației intitulată simplu și onest *Buletinul Științific* al muzeului respectiv. Este o revistă-anuar de etnografie, științele naturii și muzeologie în principal scrisă de colectivul acestei prestigioase instituții muzeale dar unde au colaborat zeci și zeci de cercetători români și străini. Lansarea *Ghidului MNEIN* (prescurtarea titlaturii mu-

zeului) al cărui autor este dr. Mihai Ursu a fost un moment viu așteptat de public. Muzeul a avut în diverse etape multe alte ghiduri destinate marelui public, dar niciodată ținuta științifică, redacțională și grafică nu a atins cotele acestui admirabil instrument de cunoaștere. Apariția lui în condițiuni grafice de excepție a fost posibilă grație substanțialei sponsorizări obținute.

După lucrările de deschidere din prima zi și cele pe secțiuni ce au urmat, colectivul muzeului ne-a pregătit vernisajul unei ample expoziții, în care cei 120 de ani de existență a muzeului sunt prezentați prin accente muzeografice de neuitat.

Revenind la tematica general-științifică a manifestării de la Chișinău, trebuie subliniat efortul cu totul și cu totul remarcabil a cinci persoane: Mihai Ursu, director general, arh. Eugen Bâzgu, dr. Varvara Burilă și Vitalie Malcoci, director adjunct. Ei, împreună cu întregul colectiv, au reușit să convoace la Chișinău un mare conclave de oameni uniți printr-o pasiune comună – dragostea pentru patrimoniul cultural material și imaterial deopotrivă. În aceste câteva cuvinte nu le vom enunța pe toate cele ce s-au prezentat. Menționăm

câteva teme, într-o ordine aleatorie: *Descrierea Siberiei de către Nicolae Milescu-Spătaru* (V. Matei); *Strămutarea bisericii din Palanca-Călărăși în Muzeul în aer liber de la Chișinău* (arh. E. Bâzgu); *Meșteșugul înconderii ouălor de Paște* (S. Saranuță); *Etnografie moldavă la Sankt Petersburg* (dr. N. Kalșnikova); *Muzeificarea edificiilor de cult* (dr. E. Ploșniță); *Tradiții și inovații în alimentația moldovenilor* (V. Iarovoii); *Țesăturile și funcțiile lor comunicative* (dr. E. Postolachi); *Parcurile moșierilor din Moldova* (dr. P. Tarhon); *Arii protejate din valea Nistrului* (dr. Gh. Postolachi); *Cauzele îmbătrânirii* (dr. S. Pană) etc.

De o mare importanță științifică, teoretică, dar și practică, se dovedește studiul profesorului dr. Bo Larson de la Universitatea din Lund (Suedia) care de ani și ani studiază cu meticulozitate trama stradală și arhitectura Chișinăului: *Urban Cultural and Architectural Heritage in an Ethnic Cross-Road of Europe West Ukraine and Moldova*. Evident nu vor lipsi din volumul ce se va publica nici contribuțiile științifice ale celorlalți participanți inclusiv cei din alte țări precum: M. Lutic, dr. E. Țârcomnicu, dr. I. Boamfă, V. Tătaru (România), prof. dr. Jennifer Cash (Universitatea Halle, Germania), dr. Thede Kahl (Austria), prof. dr. Veaceslav Kușnir (Rusia), prof. dr. Vasil Kondov (Bulgaria), dr. Anais Marin (Finlanda) etc.

În fine, nu vom încheia această scurtă panoramă tematică fără a e-

nunța măcar titlurile unor volume recent apărute și care au fost lansate cu această ocazie: E. Bâzgu, M. Ursu, *Arhitectura vernaculară în piatră*; Constantin Ciobanu, Mihai Ursu, *Constantin Mimi. O viață dedicată Basarabiei*; I. Mititelu, I. Ștefăniță, *Leova. File de istorie*; Vasile Grosu, *Talmază. Localitate străveche de pe Valea Nistrului de Jos*, volumul I; Maria Melnic, D. Erhan, Larisa Poiras, *Scoala fitonematologică în Republica Moldova*.

De când lumea și pământul, noi, românii avem o vorbă: *Omul sfințește locul!* Zecile și sutele de participanți la această mare manifestare internațională, de la noul ministru al culturii, domnul Focșa, și până la toți muzeograful și cercetătorii prezenți la marea sărbătoare patrimonială au admirat efortul și capacitatea de organizare a profesorului Mihai Ursu care de câțiva ani conduce destoinic destinele acestui mare muzeu. Lucrările sale științifice dar în aceeași măsură truda și tenacitatea pe care o pune zi de zi la temelie celui mai mare muzeu din Moldova ne îndreptățește a-l considera și prețui ca pe un om vrednic, chibzuit, generos, tenace, mărinimos, respectuos și altruist, priceput cum nu sunt mulți în muzeele din această parte a Europei. Ordinele, medaliile și diplomele obținute confirmă modestele noastre aprecieri: Cinste ție, domnule Profesor!

La primire

Ioan Moldovan



STELIAN CEAMPURU a realizat o antologie de proză franceză contemporană cu titlul „Castelele exilului”, ocupându-se de selecție, traducere, prezentări și note. Autorii sunt nume necunoscute la noi și ilustrează, luându-ne după compartimentarea realizatorului, proza vieții sociale și cotidiene, proza psihologică și a provinciei, proza psihologică feminină, proza exilului („Castelele exilului” este o proză a Tatiane Roy), proza poetică, proza fantastă și de aventuri și proza politistă. O ofertă generoasă, pentru toate gusturile.

.

VALENTIN TIMARU, compozitor și muzicolog, șeful catedrei de analiză muzicală de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, ilustrează tipul de artist pentru care actul de meditație se însoțește în chip fericit cu reflecția asupra multitudinii de relații pe care opera le întreține cu creatorul ei, cu determinările sociale și individuale, cu specificul estetic al genului pe care îl ilustrează, cu orizontul de așteptare al publicului, cu alte o sumedenie de chestiuni care sunt niște adjuvante pentru ca un produs al creativității specifice să poată fi înțeles în profunzimea lui. Noul său op (*Frumosul artistic și fațetele sale subiective*, Ed. Galaxia 138

Gutenberg, Târgu Lăpuș, 2009), venit la scurt timp după cartea de *Aforisme*, lansată și la Oradea, cuprinde meditații care se adresează deopotrivă specialiștilor, tinerilor studiosi, tuturor celor care sunt interesați de frumosul artistic. Autorul are generozitatea de a ne îngădui să pătrundem în intimitatea actului meditativ, să fim martorii unei reflectivități mereu vii, mereu dispusă la neodihna spiritului, a unei conștiințe pentru care interogația certitudinilor lucrează pentru revelarea laturii insolubile, contradictorii a vieții creatorului și deopotrivă a receptorului actului artistic. Nu în ultimul rând, în această carte vom găsi prilej de lămurire asupra felului în care ceea ce pare inaccesibil și misterios în domeniul muzicii devine o problemă personală a fiecăruia dintre noi, un fel de îndreptar pentru iubitorul de frumos de a nu se lăsa păcălit de fenomene nocive precum prostul gust, kitsh-ul, snobismul, poluarea sonoră, muzica devenită marfă și zgomot de fond etc.

.

PAȘCU BALACI, ca poet, și-a făcut din sonet un fel de meserie artistică. Din 1994, când a publicat *50 de sonete*, o carte care anunța pasiunea sa pentru sonetul poetic, trecând prin *Când îngerul aduce cheia*

(1997), *Sonetele către Iisus* (în două ediții, 2000 și 2002), *Sonetele grecești* (2004), *Viața lui Iisus în treizeci și trei de tablouri* (2004), *Slăvește, suflete al meu, pe Domnul* (2007), până la actualele sonete din noua sa carte (*Sonetele germane*, Biblioteca revistei Familia, 2009), Pașcu Balaci a rămas credincios acestei forme care cere rigoare, rafinement, înalt meșteșug, imperative pe care autorul nostru și le impune singur, ca pentru a domoli dezordinea și invazia accidentalului în viața emoțiilor sale. Două sunt direcțiile pe care se înscriu, în principal, sonetele sale: una urmărește transpunerea în expresie memorabilă, poetic vorbind, a ceea ce, în expresie biblică, există ca dat canonic, ca model sacru și alta, la polul opus, transpunerea în geometria muzicală a sonetului a unui fapt de experiență personală, de regulă inspirată de călătoriile poetului în spații culturale prestigioase, un mod de a converti „reportajul” în solemnitate poetică. Acesta din urmă este și cazul *Sonetelor germane*, numite așa nu pentru că ar fi scrise în limba lui Goethe și Rilke, ci pentru că sunt inspirate de o călătorie în zona lacului Konstanz.

**

NICOLAE BOARU își propune să ne ofere în concentrată sa antologie (*I. L. Caragiale – Portrete, stenahorii, vorbe...*, Ploiești, Cuvântul INFO, 2009) „un Caragiale foarte puțin cunoscut, dar în care trăsăturile satiricului, ale omului de spirit, ale umoristului, precum și multe din însușirile omului, ale personajului fosforescent, cele despre care au dat mărturie contemporanii, să primească nuanțe fa-

țete, compliniri...”, selectând din rostirile și scrierile clasicului cele menite să ne dezvăluie „un Caragiale de-o expresivitate eclatantă și de o bogăție de nabab a limbii române” (din *Cuvânt însoțitor*). Așa este, operația a reușit, cititorul poate petrece sub raza vie a mereu contemporanului Caragiale.

**

NICOLAE COANDE adună sub titlul *Revanșa chipurilor* o sumă bună de „fabule” critice în care „imaginația poetului se întâlnește fericit cu intuițiile celui pentru care politicul este mai mult decât un spectacol burlesc sau tragic, simplă arenă a deșertăciunilor, fiind așadar o invitație mereu reînnoită la asumare și responsabilitate, „ (V. Tismăneanu). Sunt articole de presă selectate (unul din zece) din cele scrise timp de cinci ani, cât autorul a fost ziarist cu state de plată, având ca principiu redarea nefardată a vieții, a celei politice, desigur, dar și a celei culturale, sociale, personale, mereu sub stindardul rostirii adevărului, a dezvăluirii lui de sub mistificări de tot felul. Un model explicit pe care poetul Coande, fost o vreme ziarist, l-a avut este I.D. Sîrbu, cel despre care scrie în mai multe articole.

**

NICOLAE MOCANU este un poet de o uimitoare discreție, scrie puțin, publică și mai puțin și crede în grația cuvântului îndelung cumpănit: „Cuvântul acesta/ înfipt pe hîrtie/ ca un stîlp de lumină/ pe-o planetă/ pustie”. *Amiază tîrzie* (Cluj-Napoca: Scriptor, 2009) vine cu „poeme din alt mileniu”, sub semnul târziului vieții și visului ei, cu versuri limpezi,

șoptite, iluminate de o împăcare la ceas de seară: „Eu locuiesc în amurg/vecin cu ultima clipă”. Ca pentru a ni-l reda în ceea ce înseamnă „vocația ritualizării ce articulează temele fundamentale (singurătate existențială, erosul, dimensiunea elegiacă, istoria proiectată într-o mitologie *sui-generis*)” criticul Mircea Muhu ne oferă o antologie din creația lirică a poetului, cu titlul *Alarhos și alte poeme* (Cluj-Napoca: Dacia, 2009), din a cărei *Prefață* am citat mai sus. *Alarhos* se numea volumul de debut (1974), căruia Nicolae Mocanu i-a adăugat *Scutier al iluziei* (1980), *Spuse fratele nostru* (1984) și *Marele dresor*, versuri pentru copii (1997). A tradus din italiană (Domenico Zannier, Galliano Zof), a îngrijit ediții (lucrări de Pimen Constantinescu, Aurel Gociman, Traian Brăileanu, Corespondența Alexandru Rosetti – Alf Lombard, volumele I-IV. Despre cărțile sale au scris Nicolae Manolescu, Al. Piru, C. Stănescu, Petru Poantă, Mihai Dinu Gheorghiu, Irina Petraș, Horia Bădescu, Valentin Tașcu, Laurențiu Ulici, Marian Popa, Ion Cristofor, Constantin Cubleşan și alții.

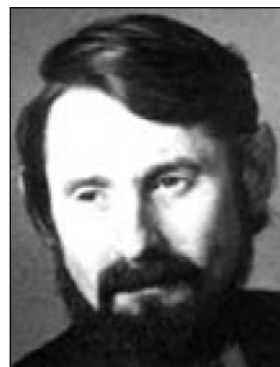
**

AUGUSTIN COZMUȚA – Caiet bibliografic aniversar. Maramureșenii au o emoționantă tandrețe pentru valorile locului, pentru oamenii care prin creație de orice fel îi reprezintă în lume. În cazul de față este vorba de scriitorul Augustin Cozmuța căruia i se dedică, precum nu demult, prozatorului Ștefan Jurcă, un „caiet aniversar” în care latura bi-

bliografică se împletește cu cea sentimentală. Cozmuța este la această oră un senior ziarist, cu mii de articole publicate în cotidianul căruia i-a fost și director și fără de care, cum spune Ana Olos, peisajul cultural băimărean ar fi de neconceput, cel care de câteva decenii, tenace, temeinic, atent, cu o consecvență uitare de sine și generoasă risipire, participă, privește, citește sau meditează pe marginea evenimentelor, consemnând cu profesionalism, bun simț și seriozitate reacțiile sale. Un volum de critică literară (*Punct critic: comentarii literare*) și altul de editoriale (*Punct de vedere*) întregesc bibliografia sărbătoritului. Tablete omagiale mai semnează Mircea Petean, Florian Roatiș, Nicolae Suci, fiica sărbătoritului Ioan Cozmuța, iar un poem îi este dedicat de către Ștefan Cămărașu. În ce mă privește, nu pot decât să transcriu aici ceea ce am scris în salutul meu: „Îl îmbrățișez ca pe-un frate-confrate pe Gusti Cozmuța și-i aduc, la împlinirea vârstei acesteia – cum să-i spun? de înțelepciune, de plinătate a cugetului și a inimii, de blândețe înțelegătoare, de răbdare binevoitoare –, în dar cele mai prietenești sentimente, dar și foarte melancolice – dacă melancolia îngăduie grade de comparație – emoții: melancolia vremii incredibil trecute și, în pofida vitezei trecerii ei, prospețimea aducerilor-aminte a altor timpuri, mai ales a aceleia când, tineri încă, ne întâlneam des la întruniri cărturărești ori mai puțin livrești, mereu însă prietenești.“

Parodia fără frontiere

Lucian Perța



ȘTEFAN JURCĂ

Pastel

(din „Familia”, nr.10/2009)

Ninge-n Baia Mare anormal de tare,
Eu stau la fereastră și privesc discret,
Apoi iau creionul și, plin de ardoare,
Îmi notez impresii, ca un bun poet.
Uite, trece-un câine pe șoseaua toată
Plină de nămeții ce cresc ca-n povești,
Că mașini, vezi bine, n-au cum să mai poată
Să treacă pe stradă, oricât îți dorești.
Bate vântu-acuma și-i gata ninsoarea,
Dar pastelul încă nu l-am isprăvit,
Nu-mi iese o rimă și-mi pun întrebarea
Ca să scriu în versuri, de nu m-am grăbit.
Că eu, cum se spune și-n dicționare,
Mai întâi în proză pereți am zidit,
Și sunt bun la asta, știe fiecare
Cititor din câțiva care m-au citit.
Așa că să ningă-n Maramureș încă
Două luni de-acuma, bucure poeții –
Eu nu-mi beau nici vinul, ci trec la palincă,
Și-apoi scriu o proză mare cât nămeții !

Lucian Perța

DAN MIRCEA CIPARIU

repede-înainte

(din „Familia”, nr.10/2009)

în ziare poeții scriu
despre virusul H1N1 și nu despre cel romantic

deși acesta, sincer să fiu,
are cu 20% mai multă poezie și e mai simpatic

în ziare și reviste
totu-i comerț și implicit marfă

mai puțin – și dubii nu pot să existe –
poezie bună cântată la harfă

eu, ca un profesor de creativitate, cuminte,
îmi fac semnul crucii și-o iau repede-nainte !

GHEORGHE GRIGURCU

Domestică

(din „Familia”, nr.10/2009)

Rămâne să scriu de acum epigrame
și parodii – doar de astea n-am scris

pudic sunt totuși – nu vreau să exclame

criticii prieteni ce performant mi-s
și scriu în răspăr să nu mă pizmuiască.

E ca și cum m-aș îmbăta cu apă de la robinet

În timp, situația asta, de n-o să se sfârșească,
risc în literatură să fiu numai poet !

ROBERT ȘERBAN

bunica ana

(din „Familia”, nr.11-12/2009)

fiind foarte atent la ce barzaconii se scriu
azi în Timișoara – mâine-n toată țara,
nici n-am observat
cum poezia mea devine-ntr-un târziu
a cincea roată la căruța literaturii

firește că exagerez, e adevărat,
dar am totuși simțul măsurii
și țin minte ce m-a învățat

bunica ana, cu limbă de moarte:
dragul meu, toate se schimbă,
dar, dacă vrei să ai neschimbat succes în arte,
să nu uiți să îți pui piper pe limbă !

PAUL VINICIUS

Liber de toate și egal

(din „Familia”, nr.11-12/2009)

lui Ioan Moldovan

tot așteptând încă un premiu,
cum unii doar eclipsele așteaptă,
de multe ori chiar un deceniu,
am simțit deodată
dureri la mental
(adică la cap, pentru profani)
Acuma, chiar liber de toate
nu mi-s, sau egal
cu toți – nu se poate –
am totuși niște ani,
nu e un vis,
și studii de bărbat, serioase.
La Editura Muzeului

Lucian Perța

Național al Literaturii Române,
chiar mi s-a promis
cerul cu stelele
dacă o să-mi pese
(auzi, ce formulă!)
și pe mai departe
de literatură
și în toate zilele
mă voi holba-n cărți
ca redactor de carte
pentru câteva vechi milioane.
Acuma, zi și tu, Ioane,
ca familist ce ești,
că pe asta contez,
mi se șade mie
să mă
holbez ?

ANDREI ZANCA

El aude în întuneric

(din „Familia”, nr.11-12/2009)

EL CRITICUL, prietenul meu
din bârlogul lupilor, știe
ca nimeni altul, poate numai Dumnezeu,
să umble prin labirintul meu de poezie –
după ce se descaltă
de inimă, pășește
spre focul poemelor mele,
le aude-n întuneric
și le repetă până le-nvață
pe de rost, școlărește,
cu toată smerenia,
dar fără a face sluj.
Atât de bine le-aude,
că eu le rostesc în Germania
și el le repetă la Cluj !

ADRIAN ISTRATE

Cu ochii mari

(din „Familia”, nr.1/2010)

Vai, ce ochi mari, ce mari ochi ai făcut
când te-am rugat de-acum să-mi fi muză
că drum în poezie-am început –
și-ai bâiguit ceva, un fel de scuză

cum că ai brațe moi și n-ai putea
să mă susții în liricul demers
și că mantia versului e grea,
și de mi-o dai, m-ar încurca la mers

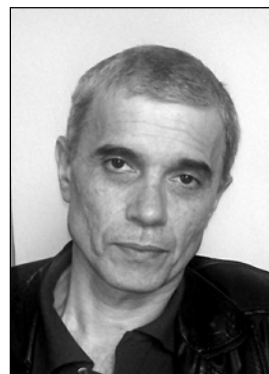
de ce-mi doresc poet să mă afirm ?
chiar mă jignești punându-mi întrebarea –
fără credința-n vers aș fi infirm
și m-ar plesni ca biciul supărarea

așa că nu mai fi copil uimit,
de fapt nu face pe, că nu te prinde,
poate de vină-s eu, eu am greșit
crezând că versul tu îmi vei aprinde

nu vrei – nu vrei, dar nici, chiar de acum,
să nu cumva să-mi mai ații cărare,
mă va aprinde alta, scot eu fum,
oricum – că, vorba ta, Parnasu-i mare!

Local Kombat

Alexandru Seres



Constanța sonetului

Pașcu Balaci pare să-și fi făcut un obicei din a compune câte un volum de sonete de fiecare dată când pașii îl poartă pe meleaguri străine. După *Sonetele grecești* (2004), iată că a venit și rândul celor scrise în timpul vizitei pe care autorul a făcut-o în urmă cu mai mulți ani în Germania, pe malul lacului Konstanz.

Firească, locul ales de avocatul Pașcu Balaci pentru a-și lansa cartea *Sonetele germane*, apărută la Editura Biblioteca Revistei Familia, a fost sala festivă a



Ioan Moldovan prezentând *Sonetele germane* ale lui Pașcu Balaci (Foto: Alexandru Seres)

Baroului Bihor, unde se țin și ședințele Cenaclului literar al Baroului. Invitat să prezinte cartea, pledoaria lui Ioan Moldovan a fost în ton cu locul lansării, îmbrăcând haina unei sentințe fără drept de apel, autorul fiind desemnat drept „cel mai notoriu sonetist din era noastră... bihoreană (...), care cu acest volum atinge un vârf de ascensiune sonetistică”. Ioan Moldovan a mai ținut să sublinieze și faptul că Pașcu Balaci a călătorit în două dintre spațiile

care definesc cultura europeană – Grecia și Germania. Pătrunderea într-o spiritualitate atât de profundă cum e cea germană a dus-o până la capăt prin aceste sonete, văzute ca un fel de „reportaje” poetice, tot ceea ce autorul gândește liric fiind turnat în forma pretențioasă a sonetului.

Solicitat să se pronunțe asupra cărții, criticul Ion Simuț vede sonetele lui Pașcu Balaci ca pe un omagiu adus spațiului german și „o străduință de a converti geografia în poezie”, remarcând că ele se caracterizează printr-o „spiritualizare discretă și un descriptivism foarte bine marcat”.

În finalul manifestării, publicul a audiat câteva dintre sonetele cuprinse în volum, în lectura actorului Emil Sauciuc.

A treia ediție a Zilelor revistei „Caiete Silvane”

Consiliul Județean Sălaj, Centrul Culturii Tradiționale Sălaj și Revista de cultură „Caiete Silvane” au organizat vineri și sâmbătă, la Zalău, Băsești (județul Maramureș) și Cehu Silvaniei, a treia ediție a Zilelor revistei „Caiete Silvane”, cu sprijinul Instituției Prefectului Sălaj, Primăriei municipiului Zalău, Primăriei orașului Cehu Silvaniei, Primăriei comunei Băsești, Colegiului Național „Silvania” Zalău, Muzeului Județean de Istorie și Artă Zalău, Bibliotecii Județene „Ioniță Scipione Bădescu” Sălaj, Arhivelor Naționale – Direcția Județeană Sălaj, Cenaclului Literar „Silvania”, Universității de Vest „Vasile Goldiș” filiala Zalău, Direcției Județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național Sălaj, Inspectoratului Școlar Județean Sălaj și Ansamblului folcloric „Meseșul” Zalău. Față de ediția anterioară, au participat mai mulți scriitori, poeți, publiciști din țară, putându-se spune că Zilele revistei „Caiete Silvane” tind să devină un eveniment cultural regional. Au venit în Sălaj Ioan Moldovan, redactorul-șef al revistei „Familia” din Oradea; Lucian Scurtu, redactor al revistei „Caietele Oradiei”; Săluc Horvat, directorul revistei „Nord literar”

din Baia Mare, Augustin Cozmuța, secretarul de redacție al revistei amintite, poetul Nicolae Scheianu; Olimpiu Nușfelean, directorul revistei „Mișcarea literară” din Bistrița; un grup de la revista și editura „Citadela” din Satu Mare: Felician Pop, Aurel Pop, Robert László, Viorel Câmpean; Vasile George Dâncu, directorul Editurii „Eikon” din Cluj Napoca; Ștefan Doru Dăncuș, directorul revistei „Singer” din Târgoviște; Ioan Pavel Azap, redactor la revista „Tribuna” din Cluj Napoca; Claudiu Groza, critic literar din Cluj; Daniel Moșoiu, poet și redactor la Radio Cluj; scriitorul și profesorul Vianu Mureșan din Cluj.

Deschidere festivă la CNS

Deschiderea ediției din acest an a avut loc vineri, 26 martie 2010, în sala festivă a Colegiului Național „Silvania” (CNS) din Zalău, împreună cu Vasile Bulgărean, directorul instituției. Apoi a fost marcată, printr-un scurt film, realizat cu sprijinul lui Major István, directorul Color Print Zalău, împlinirea a cinci de apariție a noii serii a revistei „Caiete Silvane”. A urmat cuvântul oficialităților județene și locale: prefectul Véghe Alexandru; președintele Consiliului Județean Sălaj, Tiberiu Marc; subprefecții Onorica

Abrudanu și Cristian Bârsan; viceprimarul Zalăului, Sojka Attila; inspectorul școlar general Ioan Abrudan; directorul Direcției județene pentru Cultură, Doina Cociș, precum și deputatul PNL de Zalău, Mirel Talos. După acest moment au fost prezentați oaspeții din afara județului, cu toții subliniind, printre multe altele, importanța desfășurării unei asemenea manifestări culturale în Sălaj. Tot cu acest prilej s-a desfășurat o nouă ediție a Dezbaterilor „Caiete Silvane”, cu tema „Decupaje din trecut”, comunicările prezentate urmând să fie publicate în numerele din aprilie și mai a.c. ale revistei „Caiete Silvane”. Și-au adus contribuția la acest moment pr. Augustin Câmpean, Maria și Grigorie Croitoru, Ștefan Doru Dăncuș, Dumitru Gheorghe Tamba, Viorel Mureșan, Györfi-Deák György, Simone Györfi, Imelda Chința, Ioan Maria Oros, Ion Pițoiu – Dragomir, László László, Marcel Lucaciu, Marin Pop și Daniel Hoblea. În continuare a avut loc un excelent intermezzo muzical susținut de un cvartet format din profesori de la Liceul de Artă din Zalău care, spre încântarea publicului, au interpretat „Mica serenadă” a lui W.A. Mozart. A urmat un moment poetic susținut de elevi de la CNS, cu sprijinul profesoarelor de limba și literatura română de la această instituție de învățământ. Finalul primei zile a aparținut lansărilor și prezentărilor de carte. Poetul Viorel Tăutan și-a lansat cartea „Elegia Civis Transilvaniae Viorel - Gheorghe”, carte apărută la

Editura „Limes” din Cluj Napoca și prezentată la Zalău de poetul Viorel Mureșan. Apoi, Vianu Mureșan a vorbit despre cărți de poezie apărute la Editura „Eikon” din Cluj-Napoca, iar grupul din Satu Mare a prezentat cărți publicate la Editura „Citadela”, printre care „Istoria secretă a Sătmarului”. În fine, Augustin Cozmuța a vorbit despre o nouă carte a scriitorului Săluc Horvat, „De la Titu Maiorescu la Petru Creția”, carte apărută la Editura „Libra” din București.

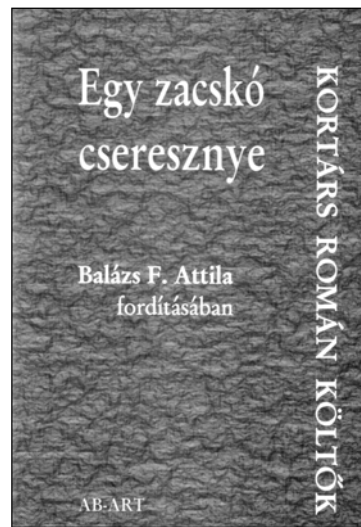
Istorie, poezie și proză la Băsești și Cehu Silvaniei

A doua zi, sâmbătă, a început cu o deplasare, pentru majoritatea dintre cei prezenți inedită, la Băsești, în Sălajul istoric, unde, cu sprijinul primarului Ionel Călăuz, am putut vedea Casa Memorială George Pop de Băsești și „teiu Unirii”, locul unde, se spune, s-au luat multe dintre deciziile premergătoare Marii Uniri din 1918. La Cehu Silvaniei, cu sprijinul primarului Varga Andrei, al conducerii Primăriei, Casei Orășenești de Cultură și Grupului Școlar „Gheorghe Pop de Băsești”, a avut loc lansarea cărții „Poeme pentru cei care citesc în liniște”, Editura „Eikon” 2010, a scriitorului bistrițean Olimpiu Nușfelean, carte despre care au vorbit autorul și editorul, Vasile George Dâncu. A fost prezentat și recentul număr al revistei „Mișcarea literară”. A urmat un recital de poezie și proză

susținut de subsemnatul, Ioan Moldovan, Lucian Scurtu, Viorel Mureșan, Vasile George Dâncu, Viorel Tăutan, Daniel Hoblea, Dina Horvath, Ștefan Doru Dăncuș, Flavius Lucăcel și Vianu Mureșan.

Parteneri media ai Zilelor revistei „Caiete Silvane” 2010: Magazin Sălăjean, Sălăjeanul, Graiul Sălajului, Sălajul European, Radio Transilvania Zalău, Focus TV Zalău, ZTV.ro. (Daniel Săucă)

Orădeni în antologii europene



După ce au apărut în antologii ale poezilor români în maghiară, slovacă, cehă, franceză, orădenii Ioan Moldovan și Traian Ștef au fost editați și în Slovenia într-o antologie dedicată poezilor ardeleni. Antologia apărută la Ljubljana, la editura KUD Apocalipsa, în traducerea lui Zsolt Lukács, poartă titlul unuia dintre poemele lui Traian Ștef, *Poetul așteptînd îngerul*. Ea se datorează în mare măsură insistențelor lui Balázs F. Attila, un promotor entuziast al poeziei românești mai ales în spațiul central european.



Mulțumim scriitorilor, prieteni, cunoscuți sau necunoscuți, care au trimis cărțile lor cu dedicații (mult prea măgulitoare) sau fără; de asemenea, editurilor care trimit redacției cărți din producția proprie.

În ultima vreme am primit:

Friedrich Michael, *Passacaglia*, poezii
Angela Marinescu, *Probleme personale*, poeme
Lucia Ovezea, *Patru femei*, roman
Daniel D. Marin, *L-am luat deoparte și i-am spus*, poeme
Cornel Munteanu, *Literatura românilor din Ungaria II*
Nicolae Jinga, *Copacul cu îngeri*, proză
Virgil Teodorescu Capriș, *Povestiri cu tâlc*
Trăilă Tiberiu Nicola, *Schildknappe am grenzpahl des lebens – aphorismen und gedanhensplitter*
Ion Dumbravă, *Departele din aproape*, poezii
Valentin Marica, *La fântâna îngerilor*, poezii
Valentin Marica, *Ceasornic de lut*, poezii
Daniel Săuca, *Voi chiar vorbiți în numele meu?*, publicistică
Trăilă Tiberiu, Nicola, *Scutier la Vămile Vieții/ A Shieldbearer at the border of life*, cugetări și aforisme
Trăilă Tiberiu, *Dinspre sufletul meu/ Du fond de mon âme*, cugetări și aforisme
Constanța Buzea, *Creștetul ghețarului*, jurnal 1969-1971
Silviu Gongonea, *Încălzirea mâinilor*, poezii
Flavius Lucăcel, *Ceai de fluture/ Butterfly tea*, piesă de teatru
Florica Bud, *Reparăm onoare și clondire*, satiră menipee
Victor Cubleşan, *Petru Dumitriu romancier*
Gerardo Vacana, *Variațiuni despre real* – versuri alese, traducere din italiană de Mircea Oprîță
Constantin Abăluță, *Iov în funicular – Iov în ascensor*, proze
Lucian Alecsa, *De veghe în lanul cu moroi*, poezii
Alexandru Ovidiu Vintilă, *Cartea lui Koch*, poezii
Ștefan Melancu, *Elegiile toamnei*, poezii
Igor Ursenco, „Logos”, *tatăl meu: mama mea „Imago”*. *Genealogie hetero topică în texte arhetipale*
Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu

Andreea Răsucesanu, *Cele două Mântulese*
Radu Mihai Crișan, *Eminescu interzis - Gândirea politică*
Horia Dulvac, *Efect Doppler*, proze
Ioan Pinte, *Casa teslarului*, poeme
Horia Ungureanu, *Podul de piatră*, proză scurtă
Stelian Ceampuru, *Cină sub castani - antologie de proză franceză*
Nicoleta Popa, *Fragmente din inima mea*, poezii
Ioan Olteanu, *Spațiul din oglinzi*, poezii
Florin Caragiu, *Sentic*, poezii
Octavian Doclin, *Aquarius*, poezii
Mircea Radu Iacoban, *Pompe funebre*, cine-roman
Săluț Horvat, *De la Titu Maiorescu la Petru Creția- Contribuții la un dicționar al eminescologilor*
Monica Patriche, *Memoria fluviului - scrisori către o prietenă*, poezii
Virgil Mihaiu, *Lusoromână punte de vânt*, poeme
Gellu Vlașin, *Omul decor*, poeme
Ion Podosu, *Ion Vinea - un melancolic al avangardei românești*, eseu critic
Nicolae Boariu, *LL. Caragiale, Portrete, stenahorii, vorbe*, antologie
Alexandru Buican, *Polemici - jurnal de exil (1981-1991)*
Gheorghe Grigurcu, *O provocare adresată destinului*, Convorbiri cu Dora Pavel
Ștefan Amariței, *Suspendat spre fructul prelung*, poezii
Gheorghe Izbășescu, *Un pumnal sub cămașă*, poeme
Viorel Șerban, *Loc de trăit, loc de murit*, roman
Album Salonul Național de Artă Fotografică, Ediția I, 2010
Album Luna Fotografiei din România, 2010-04-13
Eugen Cojocaru, *Fața nevăzută a lumii*, povestiri
Nicolae Coandă, *Revanșa chipurilor*, publicistică
Augustin Cozmuța - Caiet bibliografic aniversar
Nicolae Mocanu, *Alarhos și alte poeme*
Denisa Mirena Pișcu, *Omul de unică folosință/ Disposable People*, poezii
Antonio Sandu, *Dimensiuni etice ale comunicării în postmodernitate*
idem, *Atlas ezoteric de adorat femeia*, poezii
Nicolae Mocanu, *Amiază târzie*, poezii
Daniel Mureșan, *La Curtea Zeilor*, poezii
Stelian Ceampuru, *Castelele exilului - antologie de proză franceză contemporană*
Valeriu Tănăsă, *Lumina cu țărnuț înghețat*, poezii
Ion Pop, *Litere și albine*, poeme
Radu Ulmeanu, *Prăpastia numelui*, poezii
Gavril Pompei, *Lăsarea la vatră*, poezii
Club ASTRA Sibiu - Antologie de poezie și proză
Mihai Curtean, *camiku*, poezii
Mihai Pascaru, *Grămadă ordonată*, poezii
Eleodor Dinu, *La margine de poezi*, poezii
Caius Dobrescu, *Odă liberei întreprinderi*, poeme

Revistele care ne vin la redacție:

Acasă (București), *Apostrof* (Cluj-Napoca), *Arca* (Arad), *Argeș* (Pitești),
Astra (Brașov), *Ateneu* (Bacău), *Axioma* (Ploiești), *Baaadul literar*

Confirmare de primire

(Bârlad), *Banat* (Lugoj), *Bucovina literară* (Suceava), *Cafeneaua literară* (Pitești), *Calendarul Maramureșului* (Baia Mare), *Calende* (Pitești), *Contemporanul. Ideea Europeană* (București), *Conviețuirea* (Seghedin - Ungaria), *Convorbiri literare* (Iași), *Cronica* (Iași), *Cultura* (București), *Cultura creștină* (Blaj), *Dacia literară* (Iași), *Discobolul* (Alba Iulia), *Echinox* (Cluj-Napoca), *Euphorion* (Sibiu), *Ex Ponto* (Constanța), *Familia* (Petrovasâla-Vladimirovaț, Serbia), *Foaia românească* (Giula, Ungaria), *Litere* (Târgoviște), *Lumina* (Pancevo, Serbia), *Memoria etnologica* (Baia Mare), *Mișcarea literară* (Bistrița), *Mozaicul* (Craiova), *Nord literar* (Baia Mare), *Oglinzi paralele* (Nădlac), *Orient latin* (Timișoara), *Orizont* (Timișoara), *Plumb* (Bacău), *Poarta Sărutului* (Ploiești), *Poesis* (Satu Mare), *Porto-Franco* (Galați), *Poezia* (Iași), *Ramuri* (Craiova), *Reflex* (Reșița), *Renașterea* (Cluj-Napoca), *Revista română* (Iași), *Salonul literar* (Focșani), *Scrisul românesc* (Craiova), *Secolul 21* (București), *Spiritul critic* (Pașcani), *Steaua* (Cluj-Napoca), *Studii de Știință și Cultură* (Arad), *Suplimentul de cultură* (Iași), *Telegraful Român* (Sibiu), *Țimpul* (Iași), *Tomis* (Constanța), *Transilvania* (Sibiu), *Tribuna* (Cluj-Napoca), *Trivium* (București), *Vatra* (Târgu Mureș), *Verso* (Cluj-Napoca), *Viața Românească* (București),