

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

Numărul este ilustrat cu reproduceri după lucrări prezente în expoziția *Artă și doctorat. Atitudini vizuale. 6 artiști plastici din Ungaria*, vernisată în luna aprilie la *Muzeul Țării Crișurilor* din Oradea

Seria a V-a
aprilie 2012
anul 48 (148)
Nr. 4 (557)

FAMILIA

REVISTĂ DE CULTURĂ
Apare la Oradea

Seriile Revistei *Familia*

- Seria Iosif Vulcan: 1865 - 1906
- Seria a doua: 1926 - 1929
M. G. Samarineanu
- Seria a treia: 1936 - 1940
M. G. Samarineanu
- Seria a patra: 1941 - 1944
M. G. Samarineanu
- Seria a cincea:
1965-1989
Alexandru Andrițoiu
din 1990
Ioan Moldovan

Responsabil de
număr:
Ioan Moldovan

REDACȚIA:

Traian ȘTEF - redactor șef
Miron BETEG, Mircea PRICĂJAN,
Alexandru SERES, Ion SIMUȚ

Redactori asociați:

Mircea MORARIU, Marius MIHEȚ, Aurel CHIRIAC

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:

Oradea, Piața 1 Decembrie, nr. 12
Telefon: 40-259-41.41.29; 40-770-850068

E-mail:

revistafamilia1865@gmail.com

(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

Fondată în 1865 de
IOSIF VULCAN

DIRECTOR:
IOAN MOLDOVAN

CUPRINS

Editorial	
Miron Beteg - <i>Patriotismul din rea credință</i>	5
Asterisc	
Gheorghe Grigurcu - „O greșeală tipografică”	7
Tangente	
Alex Cistelean - <i>Liturghie si datorie</i>	10
Magistr(u)ale	
Luca Pițu - <i>Chanson de gest(uelle) paillarde (II)</i>	15
Cronica literară	
Al. Cistelean - <i>Luceanu vs. M. Ivanescu</i>	19
Marius Miheț - <i>Cronica unei lumi în reluare</i>	24
Dan-Liviu Boeriu - <i>Despre un scriitor si Mihai Mateiu</i>	28
Replay & Forward de Ioan Moldovan	33
Explorări de Mircea Morariu	36
Criterion	
Marian Victor Buciu - <i>Limbaje și metodă poetică</i>	39
Interviurile Familiei	
Ioana Revnic <i>în dialog cu</i> Gheorghe Pienescu	47
Ecclesia	
Ioan-Mircea Ghitea - <i>Aspecte din istoria învățământului confesional ortodox român din Bihor (1901 - 1914)</i>	63
Anchetele Familiei	
<i>Scriitorii români și imperativul identității naționale</i>	69
Traian Ștef	
Dumitru Chioaru	
Proza	
Andrei Mocuta - <i>Șercan</i>	76
Leon-Iosif Grapini - <i>Bator</i>	81
Un singur poem de Petru M. Haș	89
Poeme	
Miron Blaga	91
Ioan Biroaș	97
Tudor Belea	100
Virgil Todeasă	103
Plastica de Aurel Chiriac și Ramona Novicov	107
Cronica muzicală de Adrian Găgiu	111
Cartea de dans de Mircea Morariu	115
Cronica teatrală de Mircea Morariu	118
Local Kombat de Alexandru Seres	125
Revista revistelor	127
Vitrina cu cărți	130

Editorial

Miron Beteg

Patriotismul din rea voință



Un comentariu, preluat la revista presei din acest număr al *Familiei*, m-a făcut, ușor iritat, recunosc, să mă dumiresc și mai mult de un lucru: în ultima vreme jonglăm, tot mai abil, cu o paradoxală iubire de patrie – *patriotismul din rea voință*. Întristător e faptul că atitudinea acestea nu vine doar dinspre bastonarzi ai politicii, care încă visează nu în rusă, ci în *sovietică*, ori doar de la scriitori care și-au notat primele șire de spatele manifestelor antiimperialiste. Enervant, biziitor, e că oameni tineri, de nu chiar foarte tineri, par incapabili să iasă din prizonieratul a două, trei idei primite de-a gata prin școli logofage, dar sunt în stare să se cațere, precum maimuțele, pe liane fals tricolore ori de câte ori gândul vreunui alt om de litere nu i se pare „reglamentar”, ori când, pur și simplu, celălalt îl scoate din sărite, îl nemulțumește – prin valoare, prin celebritate, prin ce vreți dumneavoastră...

A acuza pe cineva de lipsă de patriotism e deja, în lumea culturală, o judecată de valoare. Tipul acesta de „comentator” e poate singurul reprezentant al speciei care nu ajunge niciodată la andropauză comportamentală. Androgin cultural, are nevoie de tampoane pînă la moarte. Pe care apoi ni le stoarce în cap, și le refolosește. Ori de câte ori e nevoie. Adică – aproape tot timpul.

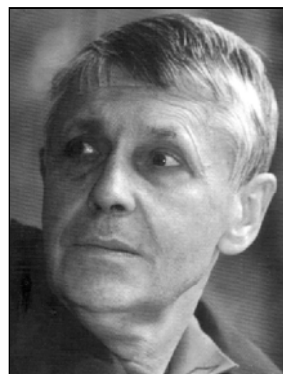
Scăpat din lesă, rupt de genealogia patriotardă căreia îi aparține, ar putea fi un animal de circ plimbîndu-se, pașnic, pe străzile orașului. I se pare însă ne semnificativ, mult sub demnitatea lui. Ține să fie – ierte-mă și grecii, și Dumnezeu! – paideic. Paidea însemna, pentru elini, și dresarea unui animal. În schimb, el e animalul care vrea să dreseze oameni. Nu îl interesează nimic altceva. Pur și simplu vrea să ne dreseze. Să ne învețe ce înseamnă să fii patriot și cum se judecă patriotic o carte, un film, un interviu. Să ne arate contururile a ceea ce înseamnă un bun ro-

mân. Mai mult – să ne suspende românitătea pentru a ne dresa tricolor. Un tricolor vulgar privit cu ochii unui daltonist. Se găsesc destui, din păcate, care să-l accepte deși este, și va rămîne, definiția contondentă a urii. Culmea e că democrația noastră de mahala, în care încă se moare la propriu de foame, se simte în stare să-i digere falsitatea. Ba chiar își face un scop „nobil” din asta. De parcă am avea orgoliul de a înnobila dejecțiile...

Discursurile lui heruvimice despre patriotism sunt insuportabile și periculoase. Nu cei care, din cînd în cînd, pun sub semnul întrebării *calitatea de a fi român*, nu cei care ajung, cu temei, la *exasperarea de a fi român*, la dreptul de a se îndoii de sine și de poporul căruia îi aparțin, ci tocmai acest patriotism stihial, improvizat și bălos, amestecat cu cîteva malantanduuri comunitare îi împing pe oamenii sub treizeci de ani să ajungă să le fie rușine să spună că sunt români. Foamea și sărăcia nu ne-au îndepărtat niciodată de țara asta. Demagogia, urîțenia morală au făcut-o. O fac. Sunt puști geniali care ies de la cursurile unor universități celebre și-ți spun, pe străzile Parisului, New York-ului, Londrei, în românește, „Bună ziua”. În acest moment, aceasta e forma supremă de patriotism. Și atunci să ne mirăm că nu vor să se întoarcă în țară cînd văd că românii verzi, zbătîndu-se să intre în calendarele psiho-patologiei, își suflă, fără nici o jenă, nasul în tricolor?

Asterisc

Gheorghe Grigurcu



„O greșeală tipografică”

Îți vin în minte gânduri sau întâmplări pe care nu le poți nota pe moment și care se pierd din nou în uitare, desăvârșind-o. Uitarea aspiră și ea spre perfecțiune.

*

Cultura conștientizează marile apropieri dar și marile îndepărtări de sine ale ființei.

*

Această cumpănă, acest echilibru, această „dreaptă așezare”, cât de mizere mi se par uneori, ca orice stări care nu mai tânjesc după nimic!

*

„O carte publicată recent în Statele Unite aduce în prim-plan figura legendară a regelui rock and roll-ului. Cartea, scrisă de Neil Nixon, se vrea a fi un ghid cuprinzător asupra misterioasei figuri de pe planeta Marte, pe care toată lumea o cunoaște sub numele de «Chipul de pe Marte». Chipul a avut mai multe identități posibile, fiecare dintre ele bine documentate de autori. Nixon afirmă, la rîndul său, că celebrul chip ar fi, nici mai mult nici mai puțin, decît al lui Elvis. Chipul se găsește într-o zonă muntoasă a planetei Marte și a suscitât mintea ufologilor. Astfel, în timp ce unii spun că e vorba doar de un capriciu al Universului, o pură întâmplare, alții afirmă că chipul ar fi perfect sculptat în roca marțiană. Pentru a-și susține teza identității extraterestre a lui Elvis, Nixon a publicat o serie de întâmplări ciudate din viața starului, multe din ele depășind sfera normalului și a simplei coincidențe. Cu toate acestea, Nixon nu a fost primul care a susținut originea extraterestră a lui Elvis, o serie de fani ai săi solicitînd deshumarea regelui

Gheorghe Grigurcu

și studierea corpului său, pentru a-i fi depistate anomaliile fiziologice. Familia nu a fost de acord, refuzul acesteia întărind convingerea fanaticilor că în jurul lui Elvis, chiar și mort, se țese o conspirație de origine mai puțin... terestră” (*Dracula*, 2003).

*

În China se înregistrează anual 250.000 de sinucideri. Să fie acesta o magiul adus ultimului mare comunism mondial?

*

Orice considerație asupra Destinului cuprinde un simbul de superbie.

*

„Proprietara unei societăți din Roman, județul Neamț, care produce articole de pielărie, s-a gândit că va sparge piața clujeană prin participarea la târgul de bunuri de larg consum cu articole din piele colorate în roșu, galben și albastru. Doina Colescu a expus în standul său pantofi și poșete tricolore, lucru care a atras atenția vizitatorilor. Omul de afaceri a declarat că speră ca primarul Clujului, Gheorghe Funar, va avea amabilitatea de a-i vizita exponatele și va cumpăra pentru angajatele sale (300 la număr) accesorii colorate tricolor (un set costă 180.000). Aflind despre creațiile moldovencei, primarul Clujului a promis că-și va face timp pentru a vizita standurile, dar nu s-a decis încă dacă va achiziționa imediat produsele. Reamintim că la Cluj-Napoca există, în categoria «roșu-galben și albastru», bănci, pubele, trotuare, stâlpi, straturi de flori și mingi de fotbal” (*Adevărul*, 2003).

*

A trăi ca individ: orice s-ar spune, un act funciarmente dur, necruțător față de restul omenirii, pe care încerci a-l atenua mai mult ori mai puțin prin comportament „civilizat”.

*

Ca om integru, nu te poți lipsi de acele secrete pe care I le poți dezvălui doar lui Dumnezeu.

*

„În mijlocul uscăciunii și al neputinței de a izbucni în plîns și a mă despovăra, ce e tendința asta continuă de a mă ruga chiar dacă rece și mașinal, căutarea asta a templului, înclinația asta către ceea ce mi-a dăruit, copil fiind, viața spirituală?” (Unamuno).

„O greșeală tipografică”

*

Experiență cotidiană: simțământul că ai venit din altă lume și că aici pofta de viață ți-e însoțită de stinghereala perpetuă a musafirului.

*

O greșeală tipografică gustoasă, la corectura unei pagini scrise de mine: în loc de Pascal, Păcală!

*

Misoginie religioasă. Mizerabila părere despre femei a Sfintului Augustin, care le socotea unelte diabolice. Femeile n-au suflet, pretindea Mahomed...

*

Rebel față de alt rebel.

*

„Nevoia metafizică e numai nevoia de moarte” (Kafka).

*

„Dacă spun ceva, își pierde deodată și definitiv însemnătatea, dacă scriu ceva, la fel și-o pierde, își câștigă însă una nouă” (Kafka).

*

Iubirea ca iminență a unei morți îmblinzite, a unei morți *meritate* care se apropie.

*

Mi-am revăzut recent, după peste cinci decenii, unicele rude apropiate pe care le mai am, la Chișinău. Înstrăinare completă. Contactul rece cu un soi de pitoresc pe care mă simt incapabil a-l depăși. Pești colorați într-un acvarium de cameră, nimic mai mult.

*

„Nebunul nu ajunge nicicând în cer, oricât de sfânt ar fi” (William Blake). Depinde ce înțelegem prin nebun și ce înțelegem prin sfânt. Dacă e vorba, de pildă, de Ștefan cel Mare și Sfânt, cel sanctificat de Biserica Ortodoxă, mai putem reflecta ori ne putem amuza...

*

Chinezii îl indică pe înțelept printr-o îmbinare a două ideograme folosite pentru vânt și pentru fulger; înțeleptul n-ar fi bătrînul pasiv, placid, lipsit de iluzii, ci acela care se avîntă precum vîntul și, aidoma fulgerului, lovește necruțător acolo unde e necesar.

Tangențe

Alex Cistelecan



Liturghie și datorie

Viața noastră e o liturghie, ceea ce nu-i neapărat plăcut. Dacă e să credem pe ultimul Agamben, cel din *Opus dei. Archeologia dell'ufficio*¹, paradigma care structurează atât viața noastră publică și activă de la birou, cât și existența noastră cea mai intimă, conviețuirea dureroasă cu legea morală de sub cerul înstelat al datoriei kantiene, nu este alta decât paradigma teologică a liturghiei. Iar partea proastă e că în liturghie, în acest model etic și ontologic care ne structurează existența, muncim, prin definiție, tot timpul și suntem munciți pe de-a-ntregul.

Să despachetăm aceste rezultate poate surprinzătoare. Argumentul lui Agamben din *Opus Dei* dezvoltă niște fire ideatice desfășurate inițial în *Împărăția și gloria*². Acolo, filosoful italian urmărea, printre altele, deplasarea care are loc în interiorul corpusului teologic de la o „conomie a misterului” la un „mister al economiei”. Economia misterului treimii permitea configurarea unei eterogenități din punct de vedere practic într-o omogeneitate de ființă. Ulterior însă, expresia „economia misterului” treimii se răstoarnă în „misterul economiei” divine: de data asta economia nu mai privește misterul raporturilor dintre cele trei persoane în interiorul treimii, ci raportul misterios al Dumnezeuului transcendent cu ordinea imanentă a lumii. Misterul nu mai ține de oikonomia internă a sferei divine, ci de raporturile acesteia cu lumea. Dacă, în prima sa accepțiune, economia era o încercare de a evita producerea unei fracturi politeiste în interiorul treimii, în cea de-

1. Giorgio Agamben, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer, II, 5*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

2. Giorgio Agamben, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II, 2*, Neri Pozza, Vicenza, 2007.

a doua accepțiune, economia este soluția prin care este acoperită posibila ruptură între un Dumnezeu transcendent și lumea sublunară.

Pe scurt, misterul – și economia sa – se deplasează de la ontologie la practică, de la ființă la acțiune. Problema liturghiei se ivește tocmai în acest context: ea reprezintă o fixare și instituționalizare a acestei aporii teologice inițiale. Natura aporetică a liturghiei se vede și în semnificațiile sale originare din cadrul teologiei creștine. Pe de o parte, liturghia desemnează, etimologic vorbind, o lucrare publică; pe de altă parte, modelul suprem al liturghiei este identificat cu însăși prestația mântuitoare a lui Cristos. Paradoxul liturghiei creștine este, prin urmare, acela de a avea ca model originar ceva unic și excepțional, și de a se angaja astfel în a repeta și instituționaliza un act irepetabil.

Într-o mișcare analogă celei desfășurate în *Împărăția și gloria*, de la misterul economiei la economia misterului, tematizarea liturghiei în *Opus Dei* se deplasează și ea de la liturghie ca efectivitate a misterului la liturghie ca mister al efectivității. Și asta deoarece natura paradoxală a funcției strategice a liturghiei – ca reiterare codificată, efectuare instituționalizată a unui act excepțional și irepetabil – se răsfrânge inevitabil asupra efectivității pe care o pune în scenă. De la efectivitatea misterului la misterul efectivității. „Ceea ce definește liturghia creștină este tocmai încercarea aporetică, însă mereu reiterată, de a identifica și articula laolaltă în actul liturgic – înțeles ca opus Dei – misterul și ministerul, de a face să coincidă liturghia ca act soteriologic eficient și liturghia ca serviciu comunitar al clericilor, opus operatum și opus operantis Ecclesiae”. (p. 32)

Altfel spus, transformarea, în cadrul liturghiei, a misterului în minister, în prestație publică, implică deplasarea aporiei de la ceea ce este re-prezentat în liturghie la modalitatea și dispozitivul acestei re-prezentări. Efectivitatea și eficacitatea liturghiei conduc astfel la o scindare a cauzalității care operează în interiorul său: de o parte opus operatum, efectele care derivă din liturghie și funcția pe care ea o împlinește în economia divină; pe de altă parte, opus operantis (sau operans), dispozițiile și modalitățile subiective prin care agentul realizează acțiunea. „Miza distincției dintre opus operatum și opus operantis este cea de a separa, în interiorul acțiunii, realitatea ei efectivă de subiectul care o realizează (fără ca acesta să fie eliberat de orice responsabilitate) și de procesul prin care se realizează. Liturghia ca opus Dei este articularea acestor două elemente” (p. 37).

Instituționalizarea și specializarea misterului liturgic în corpul clerical implică apariția unei noi paradigme a raportului dintre subiect

și acțiune, cu totul diferită față de paradigma clasică a filosofiei antice. Distincția aristotelică dintre cauză și efect intră în criză în dispozitivul liturgic. Sacerdotul ca instrument însuflețit și ideea de cauză instrumentală pe care el o presupune subminează opoziția statică dintre cauză și efect: aici, cauza este cauză numai în măsura în care e efect și viceversa. „Biserica a inventat paradigma unei activități umane a cărei eficacitate nu depinde de subiectul care o pune în operă dar care are, totuși, nevoie de acesta ca de un instrument însuflețit pentru a se realiza și deveni efectivă”. (p. 41) Se rupe astfel legătura etică dintre subiect și acțiunea sa: determinantă nu mai e intenția corectă a agentului, ci doar funcția pe care acțiunea o îndeplinește ca opus Dei. „Sacerdotul este acea entitate a cărei ființă este în mod imediat o sarcină și un serviciu: o liturghie”. (p. 102)

Liturghia aduce astfel cu sine o paradigmă a efectivității radical diferită de paradigma antică a raportului dintre subiect și acțiune, dintre cauză și efect. Dacă în ontologia clasică, ființa și substanța sunt independente de efectele pe care le pot produce, în efectivitate ființa este inseparabilă de efectele sale. Ființa coincide fără rest cu efectivitatea sa, în sensul în care ea nu există pur și simplu, ci trebuie să fie efectuată și realizată. „Decisivă nu mai e opera, ca permanență stabilă în prezentă, ci operativitatea, înțelesă ca un prag în care ființa și acțiunea, potența și actul, operația și opera, eficacitatea și efectul devin indiscernabile”. (p. 61)

Această paradigmă nouă a efectivității nu rămâne însă circumscrișă mediului teologic și religios. Printr-o genealogie a conceptului de officium, Agamben dezvăluie modul în care această paradigmă se extinde, se secularizează și ajunge să definească paradigma însăși a modernității. „Efectivitatea este noua paradigmă ontologică care se afirmă, mai întâi, în mediul liturgic pentru a se extinde progresiv până la a coincide, în modernitate, cu ființa ca atare”. (p. 55) De aici, Agamben poate confirma astfel o idee hegeliană, care nu doar că vede în creștinism o viziune radical modernă, ci, mai mult, vede în modernitate o paradigmă esențialmente creștină. Ideea politică a modernității, a unei puteri impersonale care își trage legitimitatea nu din carisma personală a conducătorului ci din conformarea la fișa postului, la officium, este, astfel, secularizarea paradigmei creștine a liturghiei. Dubla semnificație din limba română a termenului de slujbă nu face decât să confirme această intuiție. „Officium este ceea ce face ca un individ să se comporte în mod consecvent... Officium-ul este ceea ce face viața guvernabilă, acel ceva prin care viața este instituită și formată”. (p. 90). Oficialul, funcționarul și tehnocratul nu sunt, astfel, decât sacerdoții lumii moderne. Ei nu

sunt, așadar, personaje anonime ale unei lumi dezvrăjite, lipsite de mister, ci, dimpotrivă, tocmai gardienii și administratorii misterului lumii. Iar misterul lumii moderne, deci creștine, se reflectă în misterul statutului etic și ontologic al oficialului: în persoana oficialului, a ființei de datorie, „legătura dintre subiect și acțiunea sa se rupe și, totodată, este reconstruită pe un alt plan: o acțiune care constă în întregime în efectivitatea sa ireductibilă și ale cărei efecte nu sunt imputabile subiectului care le pune în operă”. (p. 97) „De aici proximitatea dintre ontologia comenzii și ontologia oficiului: atât cel care îndeplinește o comandă cât și cel care îndeplinește o liturghie nici nu sunt pur și simplu, nici nu acționează pur și simplu, ci sunt determinați în ființa lor de acțiunea lor și viceversa. Oficialul este o ființă de comandă” (p. 100).

Conceptul modern de datorie ca noțiune etică fundamentală își are originea în această secularizare a dispozitivului liturgic. Datoria nu este decât punctul în care se concentrează noua paradigmă a efectivității, în care substanțialitatea și operativitatea, ontologia și praxis-ul se suprapun fără rest, iar ceea ce este și ceea ce trebuie să fie intră într-o relație perfect circulară. Dacă datoria este latura obiectivă a acestei paradigme a efectivității, conceptul kantian de voință constituie latura ei subiectivă. „Voința este forma pe care ființa o ia în ontologia comenzii și a operativității”. (p. 147)

Într-o desfășurare specifică lucrărilor lui Agamben, cercetarea a pornit de la o temă foarte precisă și delimitată – instituționalizarea creștină a liturghiei – pentru a sfârși într-un orizont de maximă generalitate, în care impresia e că regăsim tema inițială în mai tot ceea ce ne înconjoară. Agamben oferă câteva dintre posibilele puncte de aplicație ale paradigmei efectivității în modernitate: de la teoria dreptului a lui Kelsen, la tematizarea datoriei la Kant. Oricât ar vrea el, nici Heidegger nu pare să rămână imun la influența irezistibilă a acestei paradigme liturgice a efectivității: în ciuda pledoariei împotriva Gestell-ului, analitica existențială a Dasein-ului, în care acesta nu este pur și simplu, ci are de a fi ființa sa și există în efectuarea sa neîncetată, sau tematizarea operei de artă ca punere în operă a adevărului se conformează aceleiași ontologii operative care își are originea în paradigma officium-ului creștin. În fond, raportul dintre Sein și Dasein este, spune Agamben, aidoma unei liturghii. (cf. pp. 76-77).

O altă sugestie extrem de interesantă e cea care vede reparația paradigmei efectivității în tematizarea marxistă a militantului și a revoluției: și aici, recunoaștem același „model teologic al unei scindări și, totodată, cooperări, între activitatea și inițiativa necesară a militantului po-

litic, pe de o parte, și legile dialectice ale istoriei care îi garantează eficiența, pe de altă parte, care a marcat îndelung practica tradiției marxiste”. (p. 39) Deși sugestia e, fără îndoială, extrem de pătrunzătoare, surprinde faptul că Agamben nu o duce mai departe și, mai ales, că nu problematizează fenomenul, ca să-i spunem astfel, oficializării revoluției, așadar apariția figurii revoluționarului de profesie sau a partidului de avangardă, în care abia opus operatum și opus operans, acțiunea susținută a militantului și conformarea pasivă la apelul revoluționar se suprapun fără rest. În fine, dacă e să găsim un punct slab în *Opus Dei*, el ar ține tocmai de absența unei problematizări explicite a figurii funcționarului și a oficialului, nu atât în versiunea oarecum funcționărească în care apar ele la Weber, cât în tematizarea lor filosofică de la Hegel.

Ca de obicei, Agamben nu își încheie lucrarea fără a trasa o sarcină viitoarelor generații, sarcină pe care mă grăbesc și eu să o pasez mai departe: „Problema filosofiei care va să vină este aceea de a gândi o ontologie dincolo de operativitate și de poruncă, precum și o etică și o politică întrutotul eliberate de conceptele de datorie și voință”. (p. 147)

Magistr(u)ale

Luca Pițu

Chanson de
gest(uelle) paillarde
II



La chanson du koulak Trafulică, fort
méchant personnage du prosateur
Marin Preda, qui avait coutume
de faire la nique
au philosophe
Jean-Paul Sartre

* * *

Cântecul de gestă deșănțată al chiaburului Trafulică, personajul negativ dar colțos - din *Desfășurarea* lui Marin Preda -, care se ridică perfidamente în plină adunare a colhoznicilor din comună, trage un scuipat dușmănos pe dușumeaua limbii de lemn, apoi pleacă disprețuitor, în urma lui pașii activistului venit de la raion sunînd gros, cam așa: zdup-zdup-zdup

*Le koulak,
Sacré réac,
Le voilà qui bondit
Quand un kolkhoze surgit,
Car il est grand ennemi,
Cette vipère lubrique¹,
Du Jean-Paul Sartre qui dit
Que la vache soviétique,
Ayant du Parti l'aval,
Ignorant taons et moustiques,*

*Toute à son plan quinquennal,
En vient à donner par jour
(Comme elle l'a pas fait toujours
Dans les vallées de l'Oural²)
Cent litres de lait marxien³
A faire enrager les chiens
De salauds capitalistes,
Forts de leurs foutus dollars
Ou épris d'une cycliste
Belle comme un nénuphar,
Qui n'est, elle, ni gaie ni triste⁴
Mais plutôt polythéiste⁵...
Avec un marché néolibéral au coeur
Et du foutre juteux dans son libidinal⁸ moteur!*

* * *

Notule lămuritoare pentru al nostru joc hipertextuant (cu versuri de mirliton la cheie)

1. «Viperă lubrică», metaforă *in praesentia* ce se aplica, în anii postbelicității imediate, Anii Cinczeci așadar, adversarilor ideologiei marxiste, nu prea numeroși în Hexagonerie, unde Partidul Comunist Francez al lui Maurice Thorez, finanțat pe căi oculte de Moscova Sovieticistă, recolta periodic un sfert din sufragiile băștinoșilor electorali. I se va fi dat în bot cu ea inclusiv filosofului militant Jean-Paul Sartre, înainte ca acesta, după moartea lui Iosif Titanovici Stalin, să se acomodeze cu Măreța Huniune ? unde avea să face numeroase vizite de lucru, să pledeze, la întâlniri scriitoricești, pentru reabilitarea cărților lui Franz Kafka și a tablourilor lui Picasso, abhorate de sinistra Furțeva ?, însoțit uneori de Simone de Beauvoir, companioana sa, dar pilotat peste tot, inclusiv în paturile hoteliere, de o ghidușă cu misiuni căgăbăuce, așa cum recunosc acum, vai, toți biografii săi, de la fiica-i adoptivă pînă la Bernard-Henri Lévy, filosoful putred de bogat și victimă periodică a înfrișcătorului Georges Le Gloupier.

2. Cu trimitere, din nevoie de intertext, la *Hourra l'Oural*, anul 1932 și Louis Aragon, turiferarul câmpurilor cu barabule din viitorul comunist al omenirii.

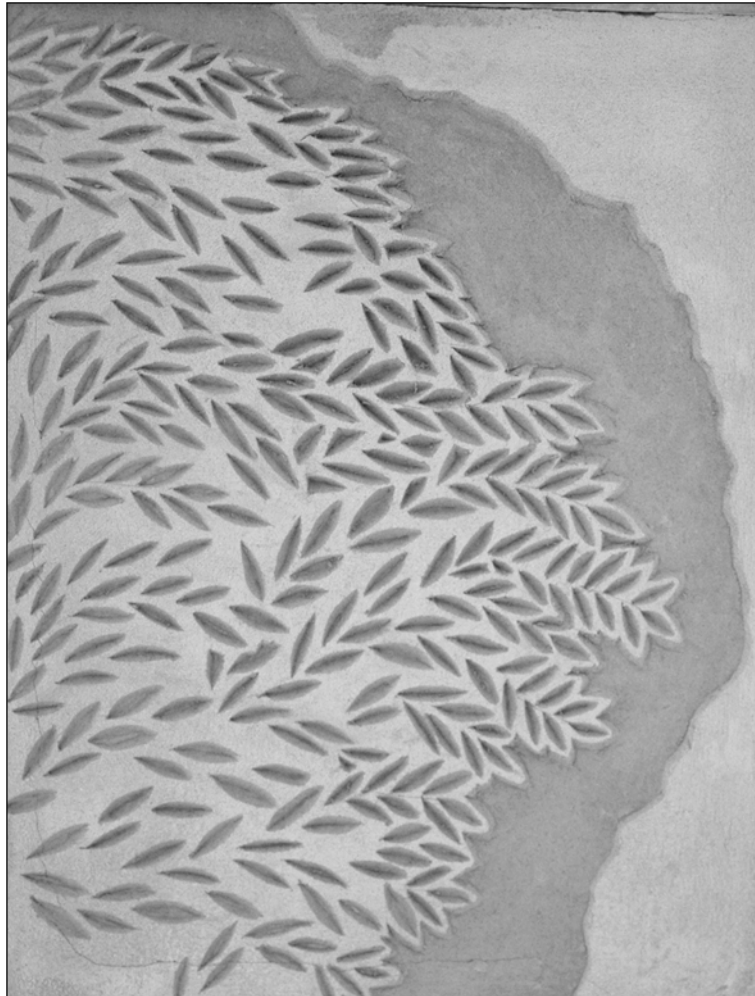
3. Așa ceva ar fi declarat «nefilosoful Sartre», cum îl numea Noica pe des călătorul în URSS ce, reîntors la bază, pretindea, în interviuri date unor ziare de mare tiraj, că vacile de la sovhozurile din valea Donului dau pînă la o sută de litri lăptoși pe zi, bătînd toate performanțele coroabelor helvete. El știa adevărul, dar voia nu atît să-i epateze pe burjuii Vestului cît să-i amerdeze pe adversarii săi de cogitațiuni intempestive, regrupați, o parte, în jurul lui Raymond Aron

sau, altă parte, empatizînd cu Albert Camus («hedonistul tragic», libertarul din stirpea unor Jean Grenier și Georges Palante, gânditorul mediteranean neînregimentabil pe care, din interes ori prostie, îl citau, fără succes, pînă și bombalăul George W.Bush + hipergigatul Sarkozy, spre indignarea unui Michel Onfray, hedonistul vesel).

4. Tristan Tzara, iartă-mă, rogu-te, pentru împrumutul făcut poemului tău despre dadaistul înamorat de Miți Biciclista, presupusa iubită de ocazie, des ieșitoare pe Șoseaua Kisselef, a rigăi Ferdinand!

5. «Monoteismul pieței», al pieței liberal-capitaliste, de care făcea mare caz însuși hulitul Roger Garaudy, marxianul convertit la islam sunit, merita o rescriere din perspectiva lyotardienei «economii libidinale», poate și a Școlii Marginaliste de la Viena, promotoarea dezirantei ca origină a valorii mărfurilor; poate și din perspectiva multilateralului hedonist Keynes, frecventatorul Grupului din Bloomsberry în general și al surorii Virginiei Woolf în special, autotorele *Teoriei generale despre folosirea mâinii de lucru, dobîndă și bani*.

6. Da, mda, economiei politice marxist-stalinieniene liota de lyotarzi îi adăuga, pentru efect de complementaritate, și o economie libidinală, raționalizată, ea, cuminte + carteziană, în lucrările unor Baudrillard despre simulacrele societății de consum ori ale unui Gilles Lipovetsky despre hiperconsumatorii postmodernismului dinaintea crizei actuale.



Balikó Andras

Cronica literară

Al. Cistelecan

Liiceanu vs. M. Ivănescu



Măștile lui M. I.
Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu,
Editura Humanitas, București, 2012

O confruntare Liiceanu – M. Ivănescu, fie și sub forma mai tandră a dialogului, e ceva nu doar de neînchipuit (chiar și după ce faptul s-a consumat), ci ceva de-a dreptul inadmisibil. Iar asta pentru că disproporția de forțe și discordanța de *ethos*-uri dintre cei doi sunt atât de acute încât par a exclude orice șansă de conviețuire în/prin dialog. Nu mai spun de o conlucrare prin dialog. Că de ceva aproape imposibil e vorba și-a dat seama și Gabriel Liiceanu, de vreme ce stabilește ca premisă (în *Cuvînt înainte*) faptul că trăiau „pe continente culturale extrem de îndepărtate” (p. 5). Dar nu „depărtarea” culturală (care poate nici nu era așa de mare pe cît o simula Mircea Ivănescu) e cauza acestei „imposibilități” exorcizate (totuși!), cît antagonismul de structură și de atitudine dintre cei doi; pe de o parte, un „dogmatic” al principiilor inflexibile și al moralei „tari”, pe de alta, un relativist care dizolvă totul în îndoială și insignifianță (și-n primul rînd se dizolvă pe sine). Ce înfruntare poate ieși între un principial sigur pe sine și pe justetea propriilor gesturi și un timid care nu e niciodată sigur că el există măcar, darmite să mai și ridice pretenții de idee și atitudine?! Între un „fundamentalist” al rigorismelor și un relativist doar vag mai consistent decît o absență?! Firește că dialogul nu-i chiar o luptă, cu atît mai mult cu cît cel de față, ține de convenția interviului și, prin urmare, Gabriel Liiceanu e interesat să scoată cît mai multe de la M. Ivănescu, ceea ce-i pretinde destulă suplețe tactică și și mai multă flexibilitate de atitudine. Dar oricîte concesii i-ar impune specia și miza ca atare a dialogului, pozițiile tot net dezzechilibrate rămîn. Chiar dacă M. Ivănescu ar fi fost în cea mai bună formă din cea mai bună zi (dacă a existat așa ceva) a vieții sale, con-

fruntarea cu Gabriel Liiceanu tot ar fi semănat cu aceea dintre un uliu feroce și un biet șoricel. Nici nu mai pun la socoteală că, de fapt, M. Ivănescu era pe patul de moarte și-și trăia ultimele zile de agonie. Firește, nu-mi închipuiam că Gabriel Liiceanu îl va strînge de gît (tocmai atunci!) pentru a-i smulge secretul existenței, pentru a face din el, cu forța, un „mărturisitor” (Liiceanu e și el om, în ciuda faimei pe care i-o fac unii), dar nici nu era de așteptat să-i pună întrebări de alint și de pur menajament. Cine vine cu întrebări și cu gîndul de a scoate de la interlocutor cît mai mult din taina acestuia rămîne, totuși, un agresor. Și, oricum, Mircea Ivănescu, chiar și neagresat de nimic, tot victimă era (poezia lui e și jurnalul unui victimaj fără erou). Drept să spun, din capul locului mi s-a făcut milă de bietul Ivănescu închipuindu-mi-l urmărit prin toate colțurile de întrebările feroase și imperative ale lui Liiceanu, de somațiile radicale ale acestuia. Scenariul acestei înfruntări nu putea fi decît iremediabil și eminent nedrept: de o parte tranșanța lui Liiceanu, de cealaltă parte – continua evanescență a lui Mircea Ivănescu; de o parte, casașanța ultimativă a lui Liiceanu, de cealaltă – consistența de umbră a lui M. Ivănescu; rigorismul și directetea abruptă a lui Liiceanu năvălind peste nuanțele fragile și peste fuga din nuanță în nuanță a lui M. Ivănescu. Nu era, desigur, de partea poetului, nici o șansă: decît cea a firului de iarbă ce stă în fața unui tanc.

Pe de altă parte, dacă mă gîndesc mai bine, ce alt „adversar” mai potrivit pentru Gabriel Liiceanu decît Mircea Ivănescu?! Unde s-ar dovedi mai zadarnice salvele lui ultimative decît în această confruntare cu o umbră apărută de o armură de vată? Și nu de o armură făcută dintr-un strat de vată, ci de una făcută din nori de vată? Oricîte săgeți și oricît de patetic ar fi tras Liiceanu, toate ar fi zburat în gol, nelovindu-l niciuna pe maestrul eschivelor care a fost poetul. Dacă, la final, cineva ar fi trebuit să aibă sentimentul zădărniceii, al inutilității asaltului, acela ar fi fost, cu siguranță, filosoful, nu poetul. Practic, Liiceanu hăitua o umbră și vîna o himeră. Așa că eventualul sentiment de compătimire trebuia, de fapt, împărțit egal celor doi.

Că poetul are de gînd să aplice și-n dialog, ca și-n poezie, tactica parentetică și strategia eschivelor și a devierilor continue de la curs se vede numaidecît, de la prima ciocnire/întrebare, oricît de inocentă ar părea aceasta (dar Liiceanu nu știa că va atinge cu ea tocmai rana cea mai profundă și mai nevindecabilă a poetului). Rugat să-și depene „primele amintiri”, pe loc poetul fentează cu un comentariu despre moartea lui Stalin, luînd de pretext o emisiune tv a lui Stelian Tănase (p. 28 sqs.). La lucruri de genul acesta, care-l privesc doar tangențial, se

întinde cât cuprinde și sporovăiește în voie, cu voluptatea – și arta - cu care desface în arabescuri baroce și stările din poezie, fugind din pretext în pretext și din indefinire în indefinire. Așa că Gabriel Liiceanu, dacă vrea să obțină ceva, trebuie să dea dovadă de extremă tenacitate și să-l prindă cu arcanul de pe unde fuge pentru a-l aduce înapoi în fața întrebării pierdute sau suspendate. E drept că Liiceanu îi și stimulează „deviaționismul”, sigur pe propria tenacitate și răbdare. Fuga aceasta de întrebare, ocolul prin tot felul de alte cele, meandrele tolerate și chiar încurajate și apoi revenirea întrebării garantează și aerul de autenticitate al dialogului, dar și, nu mai puțin, o partitură ludică a dialogului în care Liiceanu se preface a pierde urmele poetului (sau a-l urma pe toate cărările încâlcite dinadins) pentru a-l aștepta la prima cotitură (despre convenția ludică a dialogului vorbește intervievatorul însuși în *Cuvîntul înainte*). E o oarecare hîrjoană în acest dialog, dar o hîrjoană pe fond dramatic (e și un gest de delicatețe din partea lui Liiceanu acceptarea, fie și temporară, a acestui joc de-a ascunselea și deruta). În orice caz, dacă Liiceanu și-a închipuit că va scoate ușor o spovedanie finală și-i va acorda apoi absoluțiunea, s-a înșelat: poetul e destul de vioi în eschive și extrem de inventiv în pretexte deviate. Cred că nici patetismul intrinsec al topos-ului ca atare nu-i convenea: nu voia să accepte dialogul ca spovedanie cathartică, salvatoare. Chiar dacă era pe moarte, respingea retorica specifică lui *extrema in morte*. Și, desigur, dacă ar fi avut scăpare, ar fi flecărit în toate cele cinci reprize ale dialogului despre vreme (fiind el, ca poet, un savant al nuanțelor meteorologice). Firește că Liiceanu nu se lasă dus de nas de aceste viclenii ale modestiei și umilității dar adesea, pentru a le curma, trebuie să folosească cleștele și să se arate mai necruțător în directețe decît era (sunt cîteva „mîinii” jucate stimulatativ și acordate ca satisfacție poetului, care, desigur, chiar asta voia: să-și zădărească interlocutorul cât mai mult). Cum nu există la noi poet mai priceput în destrămarea oricărui sîmbure de patetism, nu-i de mirare că M. Ivănescu refuză și patetismul situației în care se afla. E o consecvență de poetică dusă pînă în moarte. Și o concordanță deplină între ethos-ul vieții și cel al poeziei.

Nu-i de exclus însă nici ipoteza că poetul voia să fie constrîns la spovedanie și că toate tacticile de repliere și refuz nu erau altceva decît un test al interesului sincer pentru propria mărturie. De aceea și mimează (oare?!) din loc în loc surpriza în fața propriei desfășurări confesive („Dar văd că ajung să vorbesc despre mine...”, p. 42) și testează tenacitatea și intensitatea interesului față de ea („...și, cum să zic, e un lucru care nici nu-mi convine și care cred că nici nu e interesant”). Dacă

o fi fost așa (la subtilitatea perversă a jocului din poezia lui M. Ivănescu nimic nu e sigur), Liiceanu a trecut toate testele de sinceritate a implicării în dialog. În orice caz, dialogul se soldează cu câteva revelații care sunt în totul congruente cu spiritul poeziei dar, mai ales, pun și mai limpede în evidență substratul tragic din care aceasta se trage (și nu mă refer, firește, la „revelația târzie” scoasă șocant în relief de subtitlu: „Am fost ofițer sub acoperire!”; e unul din jocurile de autoumilire și autocul-pabilizare ale lui M. Ivănescu asupra căruia Gabriel Liiceanu îl lasă să stăruie prea mult). E vorba de partea cu adevărat dureroasă a confesiunii, cea în care vorbește de moartea surorii (petrecută cu un an înainte de nașterea poetului) și de sinuciderea fratelui; dar mai ales de sentimentul său existențial de suplinitor, de înlocuitor, de simulacru. „Am apărut pe lume – zice M. Ivănescu – ca să umplu un gol, ca o compensare” (p. 32) și a trăit „cu senzația stranie” că o face „cumva pe spezele fraților morți” (p. 48). A dus, așadar, un destin de doliu („toată viața a trebuit să îngrop ceva”, p. 49), pe care a încercat să-l disimuleze („pare că sunt un tip vesel, care râde foarte mult”, p. 48). Se justifică astfel, cu această cauzalitate existențială profundă, trama de litanie a poeziei, monodia absenței care stă în miezul poeziei sale. Poate și condiția de absent din istorie („am trăit într-un anume fel absent mai tot timpul din lume”, p. 65), de martor irelevant și insignifiant. Traumele copilăriei relativizează orice alt sentiment dramatic și degeaba îl somează Liiceanu să admită că a greșit intrând într-un partid „pătat de sânge”: „Ce înseamnă adeziunea formală la un partid când trăiești în copilărie ce am încercat eu să vă povestesc?” (p. 77). Eventuala dramă „morală” pe care o solicită Liiceanu nu avea ce să mai sporească la drama „existențială” și destinală a poetului. O înfruntare între rigorism și relativism se desfășoară destul de amplu pornind de aici, dar ea subîntinde, de fapt, tot dialogul. Din fericire, Liiceanu nu transformă, totuși, dialogul în simpozion (pozițiile erau, oricum, ireconciliabile și, după M. Ivănescu, negocierile sunt fără rost, întrucât „fiecare percepe lumea din unghiul în care se află”, p. 65) și dezbaterile trece în subsolul narațiunilor de memorie, cu destule meandre anecdotice și multe pasaje savuroase.

Desigur, „tema” lui Liiceanu nu era în primul rând „poetul”, ci mărturia de om care a traversat o istorie. Dar „poetul” nu poate fi marginalizat în dialog, dacă nu de alta măcar pentru faptul că M. Ivănescu a fost doar „poet”, și încă unul care „n-a(m) fost niciodată convins de faptul că ar(ș) fi un poet” (p. 149). Specie, așadar, de tot rară, de nu unică. Nu prea se poate imagina mai multă desconsiderație de sine decît cea arătată de M. Ivănescu poetului care era. Mai întîi se laudă că-și scria textele ca

răspuns la comenzile sau pariurile făcute cu Ion Drăgănoiu (p. 88) iar apoi se autocalifică doar ca versificator („eu nu sunt decât versificator”, p. 150). Și, ca să pluseze în autopeiorație, declină orice sentiment creativ: „Fiți, domnule, serios! Eu nu aveam decât conștiința datoriei, indusă de pariul făcut” (p. 154). Firește că insistența în asemenea copilării și tachinerii de sine îl scoate din sărite pe Liiceanu; dar și Liiceanu reușește să-l scoată din sărite pe Ivănescu și-i smulge astfel câteva propoziții fundamentale de poetică: „principiul meu în poezie era să nu mint”, „a nu spune nimic din ceea ce nu îmi puteam asuma” (p. 155), rupînd firul a ceea ce el numește „stilistica autopersiflării” (p. 157). Dintre toate tranșeele săpate de Mircea Ivănescu în jurul intimității sale, acestea din jurul poeziei sunt cele mai impenetrabile. Nici în ruptul capului nu vrea să accepte o perspectivă mai serioasă asupra propriei poezii. Aș zice că o asemenea îndîrjire traduce un ascuns – prea bine ascuns – sentiment de sacralitate care nu trebuie violată, de religiozitate care nu trebuie etalată. Poate o singură dată se aude glasul unui orgoliu refulat pînă la ultragiere, atunci cînd, readus de Liiceanu la tema poeziei, spune: „Eu n-am acceptat să scriu o poezie în care să povestesc fleacuri sau minciuni” (p. 215). E o propoziție care merită sacrificiul tuturor meandrelor și rătăcirilor de pînă la ea. Pentru că, în aparență cel puțin, poezia lui Mircea Ivănescu chiar asta pare a „povesti”, conturînd o strategie de sporovăieli în care e invelat „adevărul [...] în raport cu viața mea” (p. 216). E o propoziție cheie, care poate sta de bază unei noi perspective interpretative. Pînă la urmă, totuși, poetul nu i-a scăpat din mîna lui Liiceanu și poate că speranța lui secretă chiar asta era, să nu cumva să scape, să nu cumva să-i scape: „Sper totuși să nu vă scap, asemenea șiretului din mîneca lui Henric”. (p. 224). Un Ivănescu extrem de viu într-o carte profund agreabilă și autentic empatică (tocmai pentru că-și asumă antagoniile), asta a reușit Gabriel Liiceanu cu acest dialog revelatoriu.

Cronica literară

Marius Miheț

Cronica unei lumi în reluare



Iulian Ciocan
Tărâmul lui Sașa Kozak
Editura Tracus Arte, București, 2011

La începutul anilor nouăzeci și, cu anumite intermitențe, în deceniul următor, una dintre problemele literaturii române contemporane era și felul în care se putea absorbi literatura basarabeană. Canonul literar românesc nu era complet fără o panoramare, fie și de la înălțime, a fenomenului literar de dincolo de Prut. Mi-e limpede că, până prin 2004, era aproape imposibil să înțelegem literatura aceasta, pentru că nu rezonăm nicicum la mentalitățile reale ale societății moldovenești. Cărțile lui Șt. Baștovoii, V. Ernu, ale fraților Vakulovski și ale lui Iulian Ciocan au deschis cu adevărat *dosarul de existență postimperială* a românilor basarabeni. Desigur, alături de mulți alții. Astfel că problema celor două literaturi abia acum se conturează cu adevărat. Nu e vorba de locurile recognoscibile dintr-un trecut asemănător, în care omul sub comunism este analizat la microscopul istoriei revelate. Ci trecerea de la un tip de societate comunistă la un hibrid capitalist. În această psihologie intermediară se observă cu adevărat nuanțele nu doar sociologice, cât - vom vedea imediat - literare.

La fel ca mulți scriitori basarabeni consacrați în spațiul românesc, Iulian Ciocan (n. 1968) a urmat studiile universitare în România. Litele brașovene i-au prins foarte bine, mai ales pe linia spiritului critic. Admirator al lui Crăciun și discipol devotat al profesorilor brașoveni, Iulian Ciocan a scris multă vreme critică literară. După două volume de comentarii critice, el s-a reinventat prin roman. Și se pare că definitiv. Spun asta pentru că redactorul de la Radio „Europa Liberă” se află deja la al doilea roman. *Tărâmul lui Sașa Kozak* continuă în mare proiectul de scanare a realităților basarabene din primul roman, *Înainte să*

moară Brejnev (2007), insistând pe realitățile postimperiale. Iulian Ciocan este un scriitor specializat în prospectarea amănunțită a societății. *Înainte să moară Brejnev* înregistra apocalipsele cotidianului sovietic, în vreme ce romanul recent dezvoltă pentru cititor apocalipsele tranziției moldovenești prin câteva perspective specifice. La fel ca romanul precedent, acesta poate fi citit și ca o sumă de narațiuni independente. *Tărâmul lui Sașa Kozak* este un roman secvențial despre universul tranziției moldovenești.

O singură dimensiune va fi străină cititorului român – trecut la rândul său printr-o tranziție interminabilă. Cea legată de identitate. Eroii lui Iulian Ciocan trăiesc nostalgia URSS, a unui *homo sovieticus* la care se raportează de cele mai multe ori identitar. Pentru mulți dintre ei, România e o țară străină. Uneori ostilă. Oleg Olegovici Liulin regretă dispariția Uniunii Sovietice pentru că era „țara” în care exista ordine și un nume bun simț. Iar tranziția este blestemul sfârșitului acestei lumi ideale. Viorica Ionovna crede în schimb că tranziția este o perioadă de prelungire a erei sovietice. Sunt opiniile frecvente într-o societate debusolată și invadată de mesaje contradictorii. Dincolo de toate, personajele lui Iulian Ciocan sunt marionetele unei Istории contrafăcute. Din proza basarabeană se evidențiază mereu un fel de *psihologie a denaturării*, surprinsă într-un caleidoscop simbolic de reprezentări sociale. În această zonă gravitau misticismul lui Baștovoii, altitudinea intelectuală a lui Ernu ori revoltele lui Vakulovski. Mentalitatea acestui individ generic gravitează, indiferent de circumstanțe, în jurul unei nostalgii structurale.

Narațiunile din *Tărâmul lui Sașa Kozak* prezintă, așa cum sugerează și titlul, harta socială a unei lumi deopotrivă reale și fictive. O lume pe dos, în care, ne amintim, tranziția dinamitează reperele și promovează tragi-comic o multitudine de borne incerte. Pentru Iulian Ciocan, lumea tranziției basarabene nu este departe de experimentele distopice. Unii imaginează un Partid Total, care să cuprindă toate ideologiile. Lumea veche și lumea nouă se ciocnesc într-o simbioză hidoasă. Universul rezultat este guvernat de tristeți mai mult sau mai puțin imaginare. Însă toate subsumate unei nostalgii devastatoare. Pe de-o parte, unioniștii - care speră la o realipire firească de România, și, de cealaltă parte, rusofilii, încredințați că Rusia a fost și este unica soluție providențială. Derutele identitare ating apogeul când personaje precum Oleg sau Sașa descoperă că moldovenii sunt, de fapt, români.

Iulian Ciocan stăpânește bine registrul poetic, deși nu-l duce până la capăt, preferând să rămână cronicarul unei tranziții incerte chiar și în

riturile fundamentale ale existenței umane. Sursele elementare ale poeticului din scrisul lui Iulian Ciocan rămân morbidetea, depresia și nostalgia. Viorica, buna samariteană, descoperă că sensul vieții nu poate fi înțeles în afara unui acord interior cu soarta potrivnică. Ratările ei sunt cele ale creștinului care refuză singurătatea, ea fiind convinsă de moralitate ca formă de conviețuire. Or lumea nouă abandonează criteriile etice, confecționând altele, anti-umaniste.

De asemenea o formă de ratare experimentează și prozatorul postmodernist Octavian Condurache, ce se visează un Cărtărescu basarabean. Condiția mizeră (locuiește cu soția și fiul într-o garsonieră) îl înșurubează într-o inactivitate bolnăvicioasă, inertială, deși este un jurnalist cunoscut. Bovarismele sale din tinerețe nu sunt învinse și speră, la fel ca celelalte personaje, că destinul lui se poate comuta spectaculos pe o direcție fericită. Iulian Ciocan imprimă acestui personaj o sumă de convingeri, fără doar și poate, trăite de majoritatea intelectualilor din generație. Monotonia ucigătoare, jurnalismul ca cerșetorie, inutilitatea scrisului sunt doar câteva dintre tarele lumii literare. Dar care mai e sensul scrisului din moment ce realitatea halucinantă bate orice ficțiune? Cu toate acestea, scrisul rămâne o sursă de speranță pentru eroul lui Ciocan.

Sub semnul fatalității stau toate celelalte personaje. Marcela Condurache realizează că soțul, în imperfecțiunea lui (infidelitățile), avea darul de a umple o lume interioară. Ori bibliotecara Tania, amanta prozatorului, după ce ratează o iubire de tinerețe se mulțumește cu fărărâmiturile unei relații gripate. Există și revelațiile târzii ca forme ale rătăirii. Liviu Bescheriu, scriitorul consacrat din generația sovietică, pentru care postmodernismul e o molimă și un mare pericol, înțelege că viața lui artistică e epuizată și că opera lui nu va rezista. Cu toții ajung la concluzia Marcellei: „viața ei eșuase, visele rămăseseră în stare de proiecte”, dar „trebuia să trăiască”.

Această lume devine un azil în care toți suferă de aceeași maladie. Ei sunt despărțiți numai de revelațiile individuale ale bolii. Tanti Frosea alege viețile alternative livrate de telenovele, Vova, soțul, se reinventează ca vedetă a cârciumii de cartier, Victor Tanas, noul ciocoi, știe că banul îi oferă imunitate chiar și în fața conștiinței... Și așa mai departe. Deasupra acestor istorii mici este inserată povestea lui Alexandru Cazacu - Sașa Kozak. Citim istoria spectaculoasă a don juanului din dezmățul tranziției, ignorantul prin excelență, omul nou, cu instincte urbane perfect integrate în noul sistem social, dar care eșuează sistematic, la fel ca ceilalți. Este noul „zombie” al capitalismului, rusofilul metamorfozat în

român doar pentru speculă, un individ căpușă – produs de top al tranziției. Prin acest personaj emblematic, Iulian Ciocan face radiografia unei lumi crepusculare, din care nu scapă niciun aspect elementar al societății modificate genetic. Supraproducția de amoralitate țâșnește pretutindeni, iar cei rămași în tranșeele etice sunt striviți fie de sentimentul fatalității, fie de invaziile barbare ale apocalipsei spirituale. Iulian Ciocan este un specialist în ilustrarea strivirii eului social.

Tărâmul lui Sașa Kozak este dosarul unei lumi în derivă, în care ne regăsim cu atât de multe simptome cronicizate, chiar dacă, la timpul lor, nu am evaluat nici pe departe defrișarea identitară așa cum o trăiesc, încă într-un anonim – pentru noi, desăvârșit –, cei de dincolo de Prut. De dincolo de timp.

Cronica literară

Dan-Liviu Boeriu



un cristian
Morții mă-tii
Casa de pariuri literare,
2012



Mihai Mateiu
Oameni
Casa de pariuri literare,
2011

UN SCRITOR

Un cristian (pseudonimul lui Cristian Cosma) e un individ incomod. În calitatea sa de personaj literar auxiliar, așa cum îi place să se autoproclame, editor la Casa de pariuri literare și redactor la *Observator cultural*, a reușit deseori să iște mici scandaluri în la fel de mica lume scriitoricească autohtonă. „Scandaluri” e, totuși, mult spus. Vorbim, mai degrabă, despre o insațiabilă nevoie a lui un cristian de ordine, de *fair-play* și de respectarea unui minim set de reguli, legi, cutume, văzută de criticii lui ca o formă de maladivă isterie auctorială, de batere cu pumnul în piept și de căutare a nodului în papură. Un chițibușar, adicătelea. Nu voi face, aici, o sinteză a tuturor conflictelor născute în jurul personalității lui un cristian. Spun doar că autorul romanului *Morții mă-tii* nu e un tip străin de controversă.

Șocant, în aceste condiții, este faptul că romanul său nu a fost supus, printr-un foarte facil și ieftin (a se citi: la îndemâna oricui) transfer de vină, unor critici distructive. Dimpotrivă; cel puțin până la această dată, receptarea critică a cărții a fost fie entuziastă, fie absentă cu desăvârșire. Nu știu să fi existat vreo cronică devastatoare referitoare la *Morții mă-tii*. Și asta nu pentru că defuncții mamelor noastre n-ar merita toată atenția, ci pentru că, probabil, și cei mai acerbi inamici ai lui un cristian și-au dat seama că ne găsim în fața unei cărți-eveniment.

Fără să-mi propun să devin encomiastic, spun că romanul lui un cristian poate fi considerat cartea unei generații. *Morții mă-tii* nu reușează, retroactiv, deriva unei generații literare care s-a găsit în prag de

mileniu fără o dorință (artificială, de altfel) de încheiere a unui mesaj unitar, ci prezintă diacronic crâmpoșe de viață reală, într-o temerară încercare de creare a unui personaj emblematic. Nu lipsește nici copilăria plină de întâmplări hazlii, de personaje pitorești (bunicul, de exemplu) și de acea libertate absolută a cuvântului răcnit, a sudalmei răcoritoare exersată de adulți, după cum nu lipsesc nici adolescența ori studenția, cu accentele lor naiv-dramatice ori cu planurile semi-ridicole de ieșire din anonim. Peste toate acestea adie vântul răzvrătirii, așa cum îi șade bine oricărui erou de viață nouă, coborât parcă din Salinger și trântit cu brutalitate în praful autohton cotidian. Personajul principal al romanului traversează lumea cu o matură îndârjire, conștient fiind de riscurile la care se supune, însă nu-și pierde niciodată umorul și păstrează intactă convingerea, ușor egolatră, că face mereu ceea ce trebuie. Nu e greu să recunoaștem în eroul cărții un alter-ego al autorului însuși, chiar dacă romanul se constituie într-un soi de semi-ficțiune ori, la limită, într-o meta-realitate, unde importante nu sunt asumările de roluri, ci morala normativă care derivă din rezolvarea impasurilor.

În ciuda titlului incitant (motiv pentru care romanul a fost refuzat de unele edituri – uite premisele controversate care face atât de bine pe termen lung!), romanul lui un cristian propune o metodă conceptuală de înțelegere a mecanismelor de funcționare a unei întregi generații literare. Generație care, iată, găsește în acest roman rădăcinile nebănuite ale propriei nașteri. Și nu doar atât. Prin stilul liber-asumat, neprincipial și, la rigoare, chiar extra-literar, un cristian reușește să deseneze perfect momentul zero al nașterii unui fenomen. Chiar dacă fiecare din cei care se afiliază fracturiștilor, milenariștilor, douămiștilor, mizerabiliștilor *ejusdem farinae* se consideră un univers în sine, străin de orice formă de mimetism, citind romanul lui un cristian își va da seama de liantul nevăzut care îl leagă de congeneri. Marele merit al cărții de față acesta este: a reușit să comprime și să lege într-o manieră inteligibilă micile diferențe care fac ca, totuși, generația de după 2000 să capete un profil autonom, coerent și vizibil. Chiar dacă lucrul acesta se rezumă, deocamdată, la originile sale și la primii pași în istoria literaturii. E o primă reușită, deloc neglijabilă.

Morții mă-tii are toate ingredientele unui roman interesant, perfect citibil și mustind de veridic, căutând mereu să demonteze esteticul devalorizant și metafora care ascunde, de fapt, bube străvechi. De aceea, să nu-l credeți pe un cristian atunci când declară, neconvingător, că nu se consideră autor de literatură. E o simplă cochetărie. Autoevaluarea, în cazul de față, n-are niciun temei. Concluzia e simplă: un cristian e, cu siguranță, un scriitor.

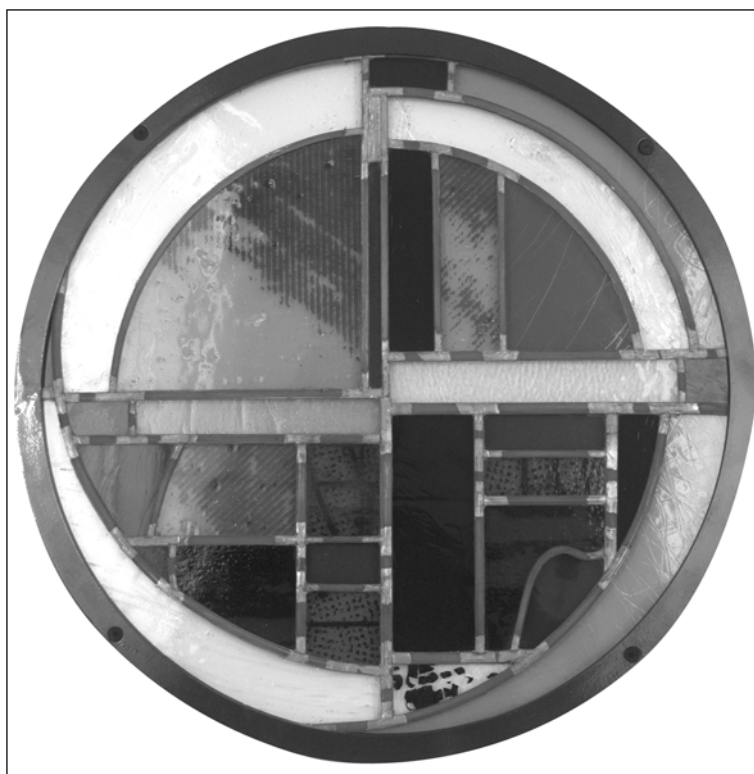
PHOTOSHOP FAILURE

Nu-mi aduc aminte să fi fost mai entuziasmat vreodată de un volum de debut așa cum am fost citind cartea lui Mihai Mateiu, intitulată, simplu, *Oameni*. O culegere de proză scurtă, reunind 13 povestiri incitante, chiar dacă aparent banale, într-un stil literar convingător, percutant, bine țintit și fermecător. Niciun cuvânt nelalocul lui, o frazare impecabilă, o siguranță aproape maniacală în selectarea elementului inedit, a unghiului propice dindărătul căruia puteam recrea povestea – acestea sunt, pe scurt, motivele pentru care consider *Oameni* a lui Mihai Mateiu drept cel mai puternic și convingător debut literar din ultima vreme.

Fiecare dintre cele 13 bucăți de proză scurtă prezintă succint o întâmplare izolată în destinul unor indivizi anodini, lipsiți de cea mai mică sclipire de geniu ori originalitate. Această nivelare a trăsăturilor de caracter a personajelor sale face ca oamenii lui Mihai Mateiu să devină, paradoxal, interesați. Lupta surdă cu dezamăgirea propriei vieți, cu atât mai dureroasă cu cât este comparată cu excentricitățile unui fante bătrân („Interviul”), pierderea simțului proporțiilor („Înfrângerea”), compensarea criminală a unui eșec simbolic („Vânătorul”), caruselul halucinant al rutinei înnebunitoare („Animal”), paralela tulburătoare între traseul prestabilit, onorabil, și captivitatea animalelor la zoo („Robotul”) sunt tot atâtea ocazii pentru ca Mihai Mateiu să-și exerseze dexteritățile literar-psihologice și să ofere incipitul unor concluzii care se nasc, exclusiv, în mintea cititorului. Autorul se oprește exact în momentul în care orgoliul auctorial l-ar face pe oricare debutant să încerce o ligușire a lectorului, o complicitate cu acesta în conducerea către un final previzibil. *Sketch*-urile lui Mateiu se bucură de o elegantă simplitate lexicală, laolaltă cu o tăietură exactă a conflictului și o arhitectură perfectă a emoției.

Autorul volumului pare să înregistreze metodic felii de viață pe care le reproduce ulterior într-o formă brută, fără cosmetizări inutile. În cazul lui Mateiu, așadar, Photoshop-ul nu are niciun rost: lumea lui este atât de grăitoare de la sine, încât nu are nevoie de niciun strop de adaos pentru ca veridicitatea ei să fie păstrată intactă. Ceea ce surprinde plăcut la Mateiu este și dorința de a zugrăvi portrete pornind de la un decupaj atent al unor situații care sunt tipice pentru eroii săi, dar care, tocmai prin ciclicitatea lor, devin emblematice. Personajele cărții sunt rareori declamative, trăsăturile lor de caracter rezultând mai degrabă din surprinderea reacțiilor și a automatismelor care le complică existența.

Consider că Mihai Mateiu a riscat enorm când a hotărât să debuteze editorial cu un volum de proză scurtă. Obtuzitatea și rezerva criticii când vine vorba despre receptarea unor astfel de culegeri l-ar fi îndemnat pe oricare „începător” să caute o metodă cu șanse mai bune de a se face auzit. Autorul, posedând o siguranță a condeiului aproape neverosimilă la un debutant, a câștigat, totuși, acest pariu. Volumul său, despre care sper că este doar primul dintr-o serie lungă de cărți care să mă bucure cel puțin la fel de mult ca *Oameni*, reprezintă o surpriză de proporții. Povestirile lui Mateiu, adevărate bijuterii literare – adoptând, pe lângă manierismul deloc epatant, mici incursiuni psihologice –, formează un volum proaspăt, revigorant, promițător și, din aceste motive, demn de toată atenția.



Kovács Keve János

Replay @ Forward

Ioan Moldovan



✍ DESPRE MARTA PETREU. Încerc de o lună să scriu despre cartea Martei Petreu, dar trăiesc o senzație acută de neputință: totul mi-e atât de limpede, totul se așează atât de clar într-un sistem de valori poetice, încât aproape nu pot spune nimic despre *Apocalipsa după Marta*. De regulă, mi se întâmplă asta doar în fața cărților *rotunde*, a cărților împlinite, a volumelor care își conțin, în sine, propriul comentariu. Patru nume grele ale literaturii noastre, nici unul aparținând vreunui poet, consemnează statutul excepțional al poeziei Martei Petreu, toate cele patru embleme de înaltă apreciere având ca numitor comun o îmbrățișare evaluativă nu a uneia sau alteia dintre cărțile autoarei, ci întregul edificiu liric al poetei. Nicolae Manolescu: „Logica lirică a Martei Petreu stă pe un strat de senzualitate, elogiul creierului se aliază cu nostalgia cărnii. Sub aparenta claritate intelectuală a versului, pulsează viscerele.“ Nicolae Breban: „Poezia Martei Petreu triumfă într-una din cele mai radicale expresii lirice ale artei postbelice.“ Norman Manea: „Marta Petreu se adresează Autorității Supreme direct, fără intermediari, în maniera Vechiului Testament, dar nu ca supusă, ci răzvrătită, renegată, respinsă. Ea este uneori o Evă expulzată, dar princiară totuși, iar jungla care i-a fost dată ca împărăție terestră este singura pe care și-o revendică drept patrie plină de primejdiile privilegiate ale cunoașterii. Kafka



numea această conștientizare... naștere. Adevărul nașterii de sine transcende suferința. Marca adevăratei poezii, a adevăraților poeți.“ Mircea Zăciu: „Într-o lumină rea, a «soarelui negru», se înfruntă o conștiință insomniacă, devorată de nimicnicie, cu Tatăl devorator. Discursul abstrus al poetei atinge pragul cel mai înalt, întâlnindu-se cu negația-afirmație din *Ascetica* lui Kazantzakis și, nu în ultimă instanță, continuând «răfuiala» din *Psalmii* arghezieni. Sub zgomotul și furia discursivă a poemelor bănuim însă apele freatice ale celei mai fierbinți dragoste...“. Sunt prinse aici marile linii de forță ale poeziei Martei Petreu: intelectualitatea ardentă și pulsiunea senzitivă a corpului uman/ poetic, radicalismul ideatic al viziunii, drama feminității răzvrătite în războiul cunoașterii, discursivitatea „tezistă“ a conștiinței stigmatizate de nimicnicia omului în lumea unui Pater absent etc. Mai ținută în frâu în volumele de început (*Aduceți verbele*, 1981; *Dimineața tinerelor doamne*, 1983), mult eliberată în *Loc psihic* (1991), de-a dreptul efrenată începând cu *Poeme nerușinate* (1993) și continuând cu *Cartea mîniei* (1997), *Apocalipsa după Marta* (1999), *Falanga* (2001) și *Scara lui Iacob* (2006), o furie fără oțiu devastează „locul psihic“ al poemului, într-un spectacol frisonant al etalării feroce a peisajelor gândirii incapabile să se împace cu marea, definitivă, blestemata ruptură dintre real și ideal, dintre luciditate și iluzie, dintre suma pierderilor existențiale și nostalgia unei imposibile mântuiri ori măcar seninătăți, fie ea și crispate, cum ar fi spus René Char. Un *Psalm* târziu, al bătăuirii și al răzvrătirii trufașe, sugerează procesul prelungit și fără termen de încheiere, al judecății sufletului cu „sarea din sânge“: „Se întinde în mine și-mi locuiește gândirea/ așa/ cum se-ntinde cerul și acoperă lumea/ Mă bîntuie-n somn și mă bîn-



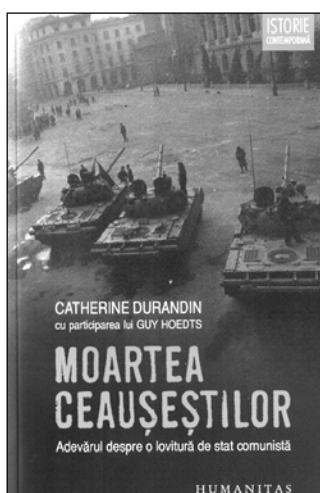


tuie ziua/ este ideea mea fixă este sarea din sînge e bezna/ Și nu-l pot cuprinde cum nu cuprind luna// Sunt o ființă umană: femeie/ Tată din cer: tu nu mă atinge/ Nu mai am milă nu am răbdare mi-a perit umilința:/ inima mea este grea ca o casă de fier/ și închisă// Și ce este aceea: iubirea?// Tatăl nostru din ceruri. Mamă neagră țărînă:/ albastru/ cerul închide în sine globul terestru// Se întinde în mine și-mi locuiește gîndirea/ așa/ cum se-ntinde cerul și acoperă lumea/ Mă bîntuie-n somn și mă bîntuie ziua/ este ideea mea fixă este sarea din sînge e bezna// Sînt rea. Sînt subțire./ Și-ncă mă mai rabdă pămîntul/ Umbu pe cîmpuri cu iarbă/ număr peștii din rîuri/ vîntur colb vîntur pleavă/ Și mă scald în mînie ca un vultur în vînt// Tată din cer/ mamă țărînă:/ sînt aproape asemenea vouă/ și ca o haină lucrată cu stele mă-nveșmîntă cruzimea// Sînt o ființă umană: femeie/ el e ideea mea fixă este sarea din sînge/ Și doare“.

O stare exclamativă durează în toată poezia Martei Petreu, un „Oho“ interjektiv apare când și când în relief lunar al poemelor, asemeni cavității lăsate de un corp ră-tăcitor în urma impactului petrecut într-un moment de neprecizat, dar este o interjecție seacă, consemnativă, lipsită de isteric semn al exclamării, ca o siglă într-o limbă moartă vorbind despre însuși faptul muririi. Poezia Martei Petreu este ea însăși expresia unui pathos care se afirmă pe sine la modul obiectiv și rece dar care, în planul subtil al supraîn-țelesurilor, rezumă și ocultează într-un fel gro-zăvia sângeroasei povești a arderilor de tot.

*Moartea Ceaușeștilor -
Adevărul despre o
lovitură de stat comunistă*

de Catherine Durandin
cu participarea lui Guy Hoedts



Catherine Durandin, deopotrivă scriitoare și istoric specializat pe probleme de istorie contemporană românească, în colaborare cu Guy Hoedts, a îmbogățit prin cartea *Moartea Ceaușeștilor- Adevărul despre o lovitură de stat comunistă*, inițial apărută în anul 2009 la Editura *Bourin*, deja vasta bibliotecă dedicată elucidării multiplelor aspecte ale Revoluției

române din decembrie 1989. Grație traducătoarei Marina Mureșanu Ionescu, profesoară la Facultatea de Litere a Universității “Alexandru Ioan Cuza din Iași”, cartea se află azi și la dispoziția cititorilor români, fiind editată în colecția *Istorie contemporană* a Editurii Humanitas.

S-a scris mult despre ceea ce s-a întâmplat în decembrie 1989 și în primele luni ale anului 1990 în România. Nenumărate au fost și modulele în care au fost catalogate, etichetate, definite *evenimentele* de la sfârșitul anului 1989 din țara noastră. În 2004, în cartea *Decembrie '89- Deconstrucția unei revoluții* (Editura Polirom), Ruxandra Cesereanu întocmea un inventar aproape exhaustiv al lucrărilor pe aceasta temă, dar și al termenilor, mai mult sau mai puțin inspirați, unii chiar ironici sau *exotici*, utilizați pentru a surprinde într-o formulă cât mai sintetică respectivele evenimente. Era limpede încă de atunci că numărul gazetarilor, ba chiar și cel al politologilor ce s-au aplecat asupra Revoluției române e ceva mai consistent decât cel al istoricilor propriu-ziși. Cei mai mulți contribuitori insistau asupra aspectelor bizare, nelămurite, controversate ale *revoluției încălcite* cum o numea într-o carte Nestor Rătesh, spre a avansa a-

poi propriile lor ipoteze. În loc să fie lămurite *tainele* lui decembrie 1989 s-au amplificat, *neînțeleșurile lui* s-au metamorfozat, vorba lui Lucian Blaga, *în neînțeleșuri și mai mari*, iar răspunsurile reale și definitive continuă să se lase așteptate.

Nici Catherine Durandin, secundată de colegul ei de la INALCO, Guy Hoedts, nu izbuteste să soluționeze în cartea *Moartea Ceaușeștilor - Adevărul despre o lovitură de stat comunistă* problema. Sintagma *lovitură de stat comunistă*, conținută în subtitlul lucrării, e relevantă însă pentru opinia și teza autorilor. De fapt, cred ei, în decembrie 1989 a avut loc o lovitură de stat controlată de o seamă de comuniști dar și de militari cu grade înalte nemulțumiți de regimul lui Nicolae Ceaușescu și fascinați de reformele gorbacioviste care, cu complicitatea vârfurilor Securității, dar și cu binecuvântarea Moscovei, au găsit de cuviință să profite de nemulțumirea populară și de mișcările de stradă începute la Timișoara și continuate în alte orașe ale României și în primul rând la București spre a-l înlocui pe Nicolae Ceaușescu din fruntea țării și a partidului comunist. Felurii complotiști, unii cu stagii în ilegalitate, alții cu studii la Moscova, o a treia categorie foști demnitari comuniști cu înclinații pro-sovietice, înlăturați din posturile de decizie de Nicolae Ceaușescu, nu se gândeau nici o clipă să schimbe traseul comunist al istoriei românești, insistau pentru menținerea țării în toate structurile Pactului de la Varșovia și nu puneau nici un moment sub semnul întrebării fidelitatea față de Uniunea Sovietică. În bună parte, de fapt, în cea mai mare parte, pla-

nurile le-au reușit, a izbândit ceea ce Ion Caramitru, unul dintre participanții activi la evenimente, numește, *revoluția lor* în vreme ce revoluția reală, revoluția străzii s-a încheiat vineri, 22 decembrie, puțin după ora 12, odată cu fuga lui Nicolae și a Elenei Ceaușescu (cf. Mircea Morariu - *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet și mai departe*, Fundația Culturală "Camil Petrescu" & Revista *Teatrul azi*, București, 2009). Și s-a încheiat, crede Caramitru, cu un eșec.

Moartea Ceaușeștilor - Adevărul despre o lovitură de stat comunistă e o carte de popularizare, scrisă mai degrabă pentru uzul cititorului occidental ce găsește în ea un convenabil rezumat al faptelor. Catherine Durandin își folosește pe deplin talentele de scriitoare, scrie o poveste coerentă, argumentează convingător însă nu produce revelații. Lucrarea e, în egală măsură, îndatorată stilului jurnalistic, are o anume alertețe care facilitează lectura. Neîndoielnic, cartea surprinde cadrele generale ale problemei, ca și condițiile în care s-a petrecut Revoluția română, ca și o seamă de evenimente ce au premers-o, de la cele petrecute în 1977 în Valea Jiului la ceea ce s-a petrecut la 15 noiembrie 1987 la Brașov. Insistă asupra dinamicii relațiilor româno-americe dar și a raporturilor româno-sovietice din anii '80 ai secolului al XX-lea. Formulează puncte de vedere. Nu face însă foarte mare caz de detalii. Astfel, mai toți colaboratorii ori fideliul lui Nicolae Ceaușescu, din diversele etape ale "epocii" sale, sunt numiți simplu (simplificator?) *consilieri* fără a li se preciza riguros funcțiile. *Consilieri* ar fi fost atât Ion Gheorghe Maurer cât și Emil

Bobu sau Tudor Postelnicu. Ceaușescu însuși e prezentat drept prim-secretar al partidului, când se știe foarte bine că una dintre primele sale griji, încă de la înscăunarea *definitivă* din vara lui 1965, la Congresul al IX-lea, a fost aceea de a schimba numele funcției sale pe linie de partid în acela de secretar general, poate un prim indiciu al distanțării de predecesorul lui, Gheorghe Gheorghiu-Dej. Armatele sovietice au părăsit România în 1958, dar consilierii sovietici au mai rămas ceva vreme în țara noastră. Catherine Durandin scrie că *Scânteia*, organul de presă nr. 1 al partidului, și-ar fi schimbat numele în *Adevărul* încă din ziua de 22 decembrie 1989. Realitatea e că ziarul s-a numit vreo trei zile *Scânteia poporului*, numele de *Adevărul* apărând pe piață de abia la 25 decembrie. Primul ziar *liber* a fost *Libertatea*, fosta *Informația Bucureștiului*. Doina Cornea a demisionat din FSN în ianuarie 1990

și nu la 23 decembrie 1989, cum eronat susține Catherine Durandin. Elevii și studenții fuseseră trimiși *anticipat* în vacanță încă din 18 decembrie așa încât profesorii devotați ori obligați să susțină "cauza ceaușistă" nu mai prea aveau în fața cui să țină prelegeri *pe linie*, nici la Satu Mare, nici oriunde altundeva în țară. E deja notoriu detaliul că între FSN care în vara lui 1989 trimitea un prim mesaj la Radio *Europa liberă* și Frontul Salvării Naționale din decembrie același an nu există nici o legătură, scrisorile din vara - toamna lui 1989, difuzate pe unde scurte, aparținându-i universitarului bucureștean Alexandru Melian ș.a.m.d. Cred că o soluție la îndemână pentru evitarea unor astfel de erori ce par mai grave în ochii cititorilor români, oricum mai familiarizați cu subiectul, ar fi ca editurile românești să solicite sprijinul unor istorici români care să exercite un control științific calificat asupra traducerilor.

Criterion

Marian Victor Buciu



Limbaje și metodă poetică

LIMBAJE

Dacă poetul mare nu e obligatoriu și paradigmatic, poetul paradigmatic e musai mare. Astfel crede Marin Mincu în antologia comentată *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Ed. Pontica, 2007. Cel puțin în cazul celor „cinci mari poeți” care, în secolul al XX-lea, „vor rescrie «eminescianismul», transformându-l în *cinci limbaje poetice diferențiate*, în funcție de cerințele disjuncte ale manifestării discursului poetic modern și postmodern” (12, id. urm.). Să mă corectez: sunt cinci limbaje, în două – să le spun cum?, curente: modern și postmodern. Limbaje-paradigmă, limbaje paradigmactice? În fine, da.

Eminescu a făcut „un salt prea brusc”, constată Mincu, producând o ruptură, dar o ruptură la întârzierea literară care nu mai este aici evidențiată. „El a sintetizat sau a descoperit, a reluat sau a anticipat – evident la modul ideal – aproape toate motivele și direcțiile, toate obsesiile și aspirațiile, toate viziunile și sentimentele, astfel că toți poeții ce-i urmează sunt într-un fel sau altul eminescieni.” Eminescu e, va să zică, poetul deplin, poetul total(itar), sincron, reperul absolut, Alfa și Omega ale poezității românești, care avansează, așezându-se în centrul circulației sangvine, prin el, ca și prin restul poezilor români din orice vreme. Și asta nu e de ajuns. Eminescu e duhul veșnic al literaturii române, asta ar fi ideea, în premisă ca și în concluzie. „S-a ajuns la situația paradoxală că tot ce nu putea fi înglobat sau integrat unei posibile tradiții eminesciene a fost respins violent ca lipsit de organicitate.” (13) Eu cred, însă, că nu paradoxală, dar dogmatică e situația.

Dar să urmăresc gândirea speculativă, ipotetică, despre istoria poeticității noastre. „Spre deosebire de Bacovia, poeticile lui Arghezi, Blaga și Ion Barbu dau prioritate, mai mult sau mai puțin, materialului lingvistic. (...) Poate într-o proporție mai redusă în cazul lui Blaga (...) Numai Bacovia și Nichita Stănescu reușesc să depășească bariera limbajului.” (16-17). Confuz. Există termeni care disting și stabilesc raporturi între nivelurile limbajului: mesaj și expresie, semnificat și semnificant. Literatura este (în) limbaj. Barierele sunt tot aici. Barierele de intrare și ieșire din limbaj înființează și desființează poetul și poezia, atâta tot. Să nu trec înainte fără a constata omogenizarea, aici, a poeticilor lui Arghezi, Blaga, Barbu, Sunt poetici care dau prioritate – dacă asta vrea să spună M. Mincu – expresiei, semnificantului, stilului sau scriiturii. Mi-e greu să trec peste diferențele conceptuale ori terminologice. Dar e evident că sunt alăturați poeți altfel distanțați în atâtea privințe: paradigmă, model, formulă, eu poetic, discurs poetic. Deodată, cei trei sunt întretăiați în „materialul lingvistic”, diferit, dar egal de exhibat.

Bacovia e „precursor” (35, id. urm.) și pentru *Generația războiului* (*Gruparea „Albatros”*), la care „limbajul se prozaicizează”. Poeticitate, egal prozaicitate, va să zică. Opțiunea pentru întâietatea limbajului poate fi parțială, doar pentru un registru discursiv. „Postblagienii cultivă cu predilecție registrul solemn, având o încredere adamică în limbaj.” (41) E vorba de limbaj primordial, pur. Însă e el metaforic sau direct, automat sau lucid? E vorba, totuși, de încredere adamică în limbaj și nu de limbaj adamic. O tratare pozitivă, afirmativă a limbajului. Ea devine și negativă, la Bacovia și bacovieni, îndepărtați de limbajul pe care totuși îl folosesc.

N. Stănescu nu depășește limbajul nici atunci când scrie (cu) necuvinte. *Necuvinte* e doar un cuvânt inventat, mai puțin strident decât *anticuvinte*. Lexicul are cuvinte care neagă elemente ale existențului, dar autonegația cuvintelor vrea să instituie o negare a unei poetici și o impunere a alteia. În această situație, limbajul nu e închis în sine. Poetul necuvintelor operează „*schimbarea limbajului*” (585), comportându-se pasiv în discurs sau scriitură. Se lasă „vorbit de limbaj” (590, id. urm.). Îi mută limbajului limitele: „a aborda limbajul poeziei lui Nichita Stănescu înseamnă a atinge esența tragică a umanului”. Mai simplu spus, poetul are o atitudine neîncrezătoare față de limbajul de care se folosește. Nu e o atitudine personală, ci categorială. Din această atitudine pornește performarea.

Constatarea că la Virgil Mazilescu există „*încercarea sisifică de a trece dincolo de pragul limbajului*” (764) trebuie înțeleasă, ca și la N.

Stănescu, drept o tentativă de comunicare prin limbaj deopotrivă în sens unic și larg.

Despre autorul *Daciei Fēnix*, Mincu scrie că „în mod instinctiv, Ion Gheorghe reface experiența cea mai modernă a poeziei europene, am putea spune *experiența tragică* a limbajului” (616). La el „limbajul poetic nu informează ci învăluie” (617), e ambiguu. Ion Gheorghe nu *reface* (lucid, metalingvistic), trebuia spus că *face* și el, face în felul său. Cât privește folosirea de un limbaj învăluitor, ambiguu, aceasta rămâne tot o atitudine categorială. Personalizarea sau performarea urmează a fi atestate sau detestate.

La M. Sorescu se constată că există un „Limbaj specific”, dar o „viziune existențială universală” (652), așa cum se cere în era globalizării, ceea ce vrea să explice succesul traducerii poetului. Observația rămâne banală: limbajul e sau nu potrivit. Sorescu are un limbaj (specificul e al poetului, nu al limbii) potrivit orizontului de lectură universal. El face poezia omului universal. Un loc comun școlăresc, și nu de școală poetică și critică, este și acela că „Stilul sorescian e un mod ironic de a vedea lumea” (649). Toți poeții dețin un limbaj, sunt deținuți de acest limbaj, depinde ce și cum se eliberează din el. Ori cu el.

METODĂ POETICĂ

Iată sinteza discursului despre metoda poetică: „Există o metodă poetică blagiană dedusă din viziunea expresionistă a poetului și filosofului; există o metodă poetică barbiană inclusă unei explorări textualiste și textualizante a discursului; există o metodă poetică bacoviană ce se nutrește din autolivrarea eului poetic; există o metodă poetică argheziană ce face accesibile materiile impure ale tuturor compartimentelor limbii și există o metodă poetică stănesciană bazată pe poetica postmodernistă a necuvintelor.” (13, id. urm.)

Stupefiantă îmi apare aserțiunea că „metoda poetică macedon-skiană își adjudecă treptat o influență catalitică cu bătaie mai lungă decât cea eminesciană”, în pofida faptului că Mincu, dintr-o candidă prudență, notează că nu face „o ierarhizare axiologică” (14). Dar și așa se contrazice, văzând în Eminescu modelul poetic (și nu numai, chiar literar în genere) atemporal.

Pe ce căi (metodă vine de la *meta odos*, după cale) îl poartă pașii pe poetul L. Blaga? „Nici *metoda expresionistă*, la care aderă sincronic Blaga, nu înseamnă – în context autohton – o reală recuperare a eului

poetic.”; „metoda expresionistă – a amplificării eului până la plastica strigătului – conduce la dispersia în supraindividual” (15). Curioasă această respingere a expresionismului (practicat la debut de *poetul* Mincu), pe criteriul creării unui eu cât mai profund, probabil demiurgic, romantic. Acest refuz intră în contradicție cu ceea ce Mincu notează în alt loc despre „însușirea metodei expresioniste”, ca noutate a *Poemelor luminii* (238). Dar și aici, la început, el admite că apare „o adevărată ruptură față de poetica tradiționalistă dominantă” (15). Ruptura nu pare suficientă. Mincu vrea ceva mai profund decât ruptura. Dar ce poate fi mai radical decât o revoluție poetică? Să vedem, însă, încotro merge poetica lui Bacovia. „Abia metoda bacoviană înseamnă ceva cu totul nou față de Arghezi, Blaga și Ion Barbu.” (17) Noul, cum se vede, Mincu nu-l leagă de ruptură. Nesigură e încadrarea lui Radu Gyr și Al. Philippide, „Dar esențială e metoda poetică.” (178) Metoda poezilor din *Grupul suprarealist român* e... „onirică” și îi apare „mai avansată” decât a cerchiștilor „neoclasicizanti și neoromantici”, „întârziati nejustificat” cu „resurecția baladei” (31).

Conceptul de *experimentalism*, preluat „de la italieni”, este extins, devine „o adevărată categorie tipologică de creație și de cunoaștere, ce instituie o altă atitudine epistemologică și face din metoda experimentalistă o marcă a *creativității agonale*” (23). Numai că, implementând experimentalismul în poezia românească, Mincu decade ușor, crezând că avansează, în protocronism: „căci *poezia românească se află prin Tzara chiar la originea înnoirilor și căutărilor europene*” (39).

Atent, metodic, în definirea onirismului, continuat de Dimov, este Mincu atunci când îl citește, parafrazant, pe Ion Barbu. „Metoda onirică vizează o «infrarealitate», cum spune Ion Barbu, prin intensificarea halucinatorie a realului și forțarea acestuia să se ofere ca un «obiect» «la fel de real» ca realitatea visului.” (435) Calea sa de înțelegere a lui Dimov este, însă, distorsionantă. „Metoda lui Dimov derivă din substituirea dicteului suprarealist cu «fantezia dictatorială» despre care vorbește Hugo Friedrich și din orientarea acestei moderne modalități poetice către construcția structurală.” Cred că nu e bine spus fantezie dictatorială. Visul nevisat, creat lucid, direct din cuvinte, respinge dicteul și dictatura. Zadarnic vrea Mincu să-l includă pe poet (cum face și cu Mazilescu și alți onirici) la suprarealiști. Nu ține. Speculația sa, vreau să spun, nu ține. Cât despre „căutarea unei noi *metode poetice*, sau mai precis, a unor noi căi de acces la scriitură” (62), la Dimov, nu de căutare trebuie vorbit, ci de găsire: atât teoretică (articole, eseuri, recenzii, interviuri), cât și propriu-zis poetică. Pariul poetic a funcționat pascalian: n-ar

fi căutat dacă n-ar fi găsit deja. Mincu îi recunoaște acum lui L. Dimov importanța, dar nu-i cunoaște demersul, discursul teoretic și poetic. Citește la Al. Philippide: „Mai târziu, această metodă onirică a fost fructificată de către un Leonid Dimov, în direcție proprie. Onirismul lui Philippide este o cale autonomă de acces la cunoaștere, instituită pe căi infrarealiste, independente de romantism și suprarealism, după cum sugerase deja Ion Barbu.” (310-311) Foarte aproape de adevăr, mai ales cu aplicație la Dimov. Mincu nu menționează renegarea onirismului lui Dimov, în poezie, și Țepeneag, în proză, susținută de o întreagă grupare, ca poetică diferită de romantism și suprarealism. Alături de alți critici oportuniști față de ideologie s-a aflat și Philippide, pe moment convertit la „visul comunist”.

Geo Dumitrescu îi impune lui Mincu prin „metoda prozaică” (466). Dar și prin „gradul zero (!) al autenticității” (468). Vrea să spună exact invers, că autenticitatea există în cel mai înalt grad. Firește, într-o parte a poeziei. Pe altele, le ține ascunse, ca pe cealaltă față a lunii.

Cu Ștefan Aug. Doinaș este nu doar neatent, dar nedrept ori neînțelegător. Își acoperă singur ochii cu care citește utopic „desuetudinea metodei sale” (528), de *poeta faber* (531). Ar fi putut, dacă avea voință critică, să descopere prea ușor în Doinaș un critic, eseist și poet cu o concepție sincronistă despre poeticitatea integrală (în fond, premisa acestei antologii comentate), complexă, avizată, personală.

„Metoda lui Nichita Stănescu este autosemnicantă și autoreferențială...” (586). Al doilea termen, autoreferențialitatea, propriu unei poetici a antimimesisului, textualiste, a autoproduktivității limbajului, apare – fapt firește curios – tocmai acum, și încă la un poet considerat în descendența lui Bacovia ca depășind ceea ce numește barierele limbajului.

La M. Sorescu, în *La Liliaci*, reține, „Metoda” „*poeziei orale autoreferențiale*” (650), unde, dintre cele trei cuvinte subliniate, ultimele două sunt inadecvate: oralitatea e scripturală (imitată, prelucrată, nu transcrisă), dar mai ales ultimul cuvânt trebuie citit exact pe dos: poemele sunt referențiale, reprezintă, prin metoda mimesisului, cronotopii unei istorii și ai unui spirit.

La M. Ivănescu, nu poate identifica nimic sub sintagma impersonală *metodă poetică personală*, potrivită și altora, dar nimănui în special.

În cazul lui Vasile Vlad, Mincu confundă metoda cu modelul: „suprarealismul ca *metodă practică*”, „*modelul suprarealist*”. Vlad „nu este încă un textualist”. Și cum ar mai putea fi? Textualismul lui R. Roussel nu se trage din poezia (destructurantă), ci din pictura suprare-

alistă (orice pictură structurează). Și tot despre Vlad, Mincu spune că „scrie o *poezie experimentalistă* (...) corespunzătoare unei poetici deduse din deformarea sintaxei și viziunii”, ceea ce înseamnă a-l îndepărta de dicteul automat și hazardul obiectiv, descoperindu-i-se operații componistice în fond comune: ce poet nu-și lucrează sintaxa și perspectiva?

Cu Daniel Turcea termină rapid sub aspectul metodei: „metodă entropică”, iată ce descoperă la autorul volumului oniric *Entropia*. Iar în *Epifania* metoda devine epifanică, probabil.

În cazul șaptezecistului Adrian Popescu, prin „*esoterismul manierist*”, „metoda sa are reticența rostirii directe”. Poetul „a creat un stil și o manieră (în sens pozitiv) ce s-au reținut înscriindu-se împreună cu alți echinoxști în acțiunea de transformare a poezității postbelice”. Dacă este așa, de ce despre el și colegii echinoxști din seria sa ni se spune în alt loc că rămân în afara paradigmatelor, modelelor, formulelor?

L. I. Stoiciu, posesor al unui discurs poetic „original”, nu e textualist, ci are o „metodă” „mult mai eficientă”, „*oralitatea scriiturii*”, fapt care-l înscrie în „*poietici noi*”. Cred că personalizează o poetică, din perspectivă stilistică, deja cunoscută pe cale expresionistă și epic-metonimică.

Metoda este asimilată *modului* în cazul lui Ion Mureșan, care „se situează de la început în interiorul modului său, sau, mai precis, în interiorul metodei textualiste”. Citindu-l, „dispare orice urmă care să indice apartenența la o metodă sau la un curent poetic diacronizat”. Metoda fără metodă, deci. Acesta ar fi și idealul sincronicității poetice.

Aurel Dumitrașcu are și el „un nou mod (...) de a concepe actul poetic”, dar acest mod nu mai devine metodă. Bogdan Ghiu are „metodă” și puteți citi ce și cum este „această metodă”. Metoda nu ajunge. „Căci dacă prin textualiști avem metoda, acum (prin nouăzeciști, n. MVB) avem substanța.” (1125) Trebuie abandonată metoda? E ea destinată să existe doar ca metodă? Și dacă textualismul este metodă fără substanță, de ce atâta tevatură critică în jurul lui?

Metoda textualistă sau a textualizării sau a textuării este nu doar relevantă, dar trece și drept revelatoare, în antologia comentată. Mincu însuși trece în ochii slab văzători, dacă nu de-a dreptul acoperiți, ai unora, drept un teoretician, chiar un inaugurator, al ei. Posibil, dar în felul său, și abia în 1980. Să citim, să reflectăm ce-i și cu textualismul lui Mincu, așa cum apare în aceste pagini (în cele anterioare, prin lectură comparativă, poate mă voi întoarce altădată).

Ion Barbu produce o „bruscă mutație anticipatoare; eul poetic este retras definitiv ca modul posibil al discursului, fiind substituit de o instanță textuală suverană ce dictează doar acele permutări sintactice și prozodice, incluse în legile interne ale textualizării” (15). Dispare eul, în loc să se interiorizeze. Chiar dispare? Instanța suverană nu este un eu autonom, absolut, aplicând dicteul neautomat, prin legislația scriiturii? Mincu pare a o substitui *legislației visului*, a lui Dimov, care este simultan și una a scriiturii, a textului, cum l-a convins Țepeneag pe co-oniricul estetic-structural. Dar asta e altceva. Să revin la acest volum. Mai exact la Ion Barbu. „Metoda textualizantă barbiană reprezintă punctul de maximă avansare al căutărilor autohtone și europene la data publicării *Jocului secund*, ceea ce indică nivelul ridicat al evoluției poeticității românești în ansamblu.” (16) Nu e ciudat că retragerea eului performează superlativ la Ion Barbu, dar nu și la Arghezi și Blaga? Părea că-n eul poetic se află poeticitatea însăși. Dar, nu, nu eul, ci instanța care-l elimină deține controlul. Cu elan protocronist – activat și alteori –, Ion Barbu este văzut ca poetul român care anticipează practica semnificanță de la *Tel Quel* (16). S-o luăm *tel quel*, să n-o luăm *tel quel*? Mi se pare cel puțin curios ca în Europa, cu și fără granițe ferme, cineva să anticipeze și să nu se afle. Și chiar să se fi întâmplat, cel anticipat cum să se simtă față de anticipatorul rămas obscur? E cazul să rămânem la fermentările întâmplare, nu virtuale. Apoi, propuneam un alt punct de pornire, sincron – istoric – cu Ion Barbu: Raymond Roussel. Fiecare cu linia sa descendentă, pe o arie mai mică sau mai mare, dar recunoscută. M. Mincu crede că textualismul poetic optzecist, fără conștiință teoretică, e o „încercare experimentistă”, „o emulație în descendență barbiană” și nu telquelistă (16). De acord, dar și cu consultarea numiților textualiști, probabil unii barbizați, alții *telquelizați*, iar alții și una și cealaltă, în porții variate.

Sursa internă, a lui Ion Barbu, nu-i e suficientă nici lui M. Mincu. „A. E. Baconski e mai degrabă un poet *textualist* în volumul *Cadavre în vid*, anticipând cu un deceniu apariția textualiștilor optzeciști. El are intuiția viziunii textualizante, în marginea filosofiei textului a lui Jacques Derrida.” (552, id. urm.) Baconski și Derrida? Nu e ceva prea ipotetic sau prea speculativ? Derrida ferment filosofico-poetic în România care abia își începea dezghețul prin falacioasa liberalizare ceaușistă? „Chiar dacă, în mod paradoxal, mulți dintre optzeciști se revendică de la viziunea onirică a lui Dimov, este important să recunoaștem că modelul baconskian a jucat un rol esențial în adoptarea poeti-cilor textualiste apocaliptice.” Nu mă încumet să discut acum textualis-

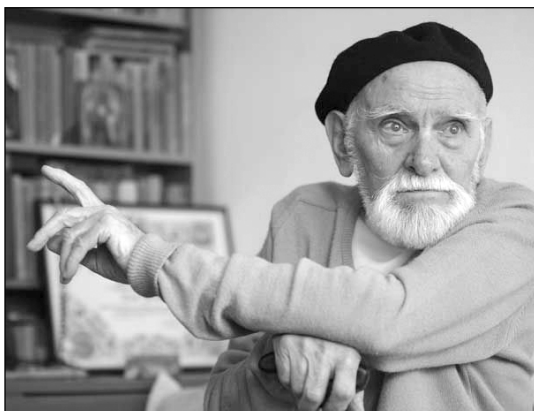
mul apocaliptic, care la M. Mincu probabil că substituie expresionismul spiritual, religios, apocaliptic. Pentru mine *text* înseamnă autonomizare a scriiturii în raport cu ce este dincoace și dincolo de textul ca atare. Apocaliptismul, în trecut fie spus, rămâne o formă de transcendență, de metafizică. A. E. Baconski „contribuie esențial la procesul de autonomizare al poeziei noastre postbelice”. Ce înseamnă autonomizare? Poate nonmimetism? Emulație creatoare? Personalizare? Dar toate acestea, în gândirea poeticității lui M. Mincu, nu înseamnă schimbare sau producere de paradigmă, nici de formulă paradigmatică.

Nu înțeleg, nici prin Mincu, ce vrea să zică, de pildă, „textuarea gurgiană” (568). A lui Aurel Gurgianu, asta știu, dar cum? Ce e textul pentru Mincu, mă tot întreb, și citesc tocmai la M. Sorescu ceva de felul: dacă e moarte e... text! (653). Dar moartea nu înseamnă eliminarea referentului, nu înseamnă, adică, autoreferențialitate a limbajului.

(Fragment de studiu)

Interviurile *Familiei*

cu Gheorghe Pienescu



„O amintire suavă ca mireasma pădurii
intrând înmugurită-n primăvară mi-a
dăruit-o colaborarea cu
Doamna Cella Delavrancea.”

La cutremurul din 1977, blocul în care se afla apartamentul lui Gheorghe Pienescu se prăbușește. Bărbatul pierde tot ce a agonisit după mai bine de două decenii de muncă printre cărți, ca redactor și editor. Mii de pagini de o incontestabilă valoare istorico-literară – fișe; caiete cu însemnări; ciorne ale unor viitoare ediții critice; cărți în ediții princeps, cu dedicații ale autorilor lor; manuscrise; texte inedite aflate în păstrarea domnului Pienescu – se pierd pentru totdeauna .

*

L-am cunoscut pe domnul Pienescu în urmă cu doi ani, când l-am vizitat pentru a-i lua un interviu despre meseria de „cărțar” (de filolog care îngrijește cărțile altora). Atunci, dialogul nostru avea să se transforme într-o confesiune despre colaborarea Domniei Sale cu Tudor Arghezi.

Nu am să uit niciodată privirea aprinsă a bărbatului distins, semănând cu un Don Quijote albit de senectute, care evoca prima întâlnire cu poetul:
„- Dumneata pe cine cauți? Întrebarea, rostită de un glas care târăgăna molatec cuvintele-n falset, dar bine articulate, venise de peste zăplazul din stânga. Întorcându-mi privirea într-acolo, am răspuns:- Pe maestrul Tudor Arghezi. Și, poate că am mai spus și cum mă cheamă și că vin din partea Editurii de Stat pentru Literatură și Artă. Nu mai știu. Pe măsură ce omul glasului târăgănat, în falset, se apropia de zăplaz, au apărut, rând pe rând, întâi un basc negru, umbrind o parte a frunții; o pereche de lentile prinse-n rame negre; nasul; o mustață tunsă scurt, țepoasă; și lambinarea gulerului alb al cămășii – o lavalieră neagră. Fixată-n ochii mei, privirea lui mă scruta pătrunzătoare, rece. M-am simțit, timp de câteva secunde, citit pe dinlăuntru. – Eu sunt maestrul acela. Dar te rog să nu-mi mai zici așa! Îi recunoscusem, de

Interviu cu...

bună seamă, chipul văzut în multe fotografii și în portrete desenate, reproduse în ziare și reviste. Și, totuși, parcă nu era Tudor Arghezi, Poetul pe care mi-l închipuisem, citindu-i versurile și prozele, în adolescență, și pe care continuam să mi-l închipui.”

Sau ultima întâlnire cu Tudor Arghezi, povestită de interlocutorul meu cu o tandrețe melancolică: „*Tudor Arghezi zăcea pe o dormeză, copleșit de flacoane și de tuburi de perfuzii. Am ingenuncheat lângă dormeză și i-am luat mâna dreaptă în mâinile mele. Sprijinindu-se de tocul ușii, Mitzura i-a atras atenția de trei ori, întrebându-l: – Tătușule, a venit domnul Pienescu, ce vrei să-i spui? După a treia avertizare interogativă, Tudor Arghezi, neluându-și privirea întristată din ochii mei, i-a răspuns: – Eu cu domnul Pienescu mă înțeleg pe calea îngerilor. I-am sărutat degetul mic, pe care își sprijinea mâna scriitoare, m-am ridicat și am plecat. Știa că moare și mă chemase să-mi spună rămas-bun...”*

La destulă vreme după întvederea noastră, domnul Pienescu a fost de acord să-mi vorbească mai mult despre sine și despre munca sa, decât despre alții sau munca altora.

A făcut-o cu delicatete, cu timiditate și cu modestie, dezvăluindu-mi – în exclusivitate – câteva din secretele „religiei” pe care a slujit-o zeci de ani și căreia îi face acum o mărturisire de credință.

*

Anul acesta, în 19 martie, Gheorghe Pienescu a împlinit 86 de ani. S-a născut la Dorohoi, iar între anii 1946 – 1950 a urmat Facultatea de Litere și Filosofie din București. După absolvire, a lucrat la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, la Editura Pentru Literatură, la Editura "Minerva", la Editura Științifică și Enciclopedică.

A îngrijit și a coordonat apariția unor cărți valoroase scrise de Dimitrie Cantemir, Vasile Alecsandri, A. I. Odobescu, Dinicu Golescu, Ion Agârbiceanu, Ion Sava, P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru.

A întocmit cu acribie și cu minuțiozitate de bijutier care lucrează în filigran primele douăzeci și cinci de volume din ediția critică a scrierilor lui Tudor Arghezi, publicate între anii 1962-1975 la Editura pentru Literatură.

Prietenia dintre Gheorghe Pienescu și Tudor Arghezi, intrată în mitologia vieții literare autohtone, a fost evocată de interlocutorul meu într-un dialog publicat în numărul 2 din 2011 al *României Literare*.

*

— Ce le răspundeți adulților când, în copilăria dvs., vă întrebau: „Ce vrei să te faci când vei fi mare?”

— Le răspundeam, probabil că spre hazul sau spre dezamăgirea ori necazul lor: *birjar* sau *vizitiu*. De ce birjar ori vizitiu? Pentru că-mi plăceau și atunci caii, cum îmi plac și acum; poate pentru că-n poveștile pe care mi le spunea mama, caii erau niște făpturi năzdrăvane care-l ajutau

pe Făt-Frumos în luptele lui cu Zmeul-Zmeilor. Și poate pentru motivul, mai terestru, că-n târgul unde m-am născut și mi-am petrecut copilăria, cai aveau numai birjarii și vizitiii. Oricum, țin foarte bine minte că primul meu ideal a fost să am un cal alb. Un ideal cu o mică poveste în adaos.

Locuiam pe vremea primului meu ideal, să-i zic „idealul calului alb”, în Dorohoi, oraș din nordul Moldovei, capitală a județului cu același nume, județ și oraș înghițite nu de mult de județul Botoșani. Decăzut din rangul de capitală de județ, după ce fusese, pe vremea cronicarului Ion Neculce, capitală a „Țării de Sus”, deci a nordului provinciei, decăzut și din rangul de municipiu, acordat de ultimul regim totalitar, Dorohoiul i s-a părut a fi, unui prieten al meu, arhitect, împreună cu care l-am vizitat în fuga câtorva ore din anul 1990, „o localitate în curs de ruralizare”. Totuși, mie, având vie, ca mai toți vârstnicii, amintirea întâmplărilor din copilăria petrecută acolo, atmosfera încă patriarhală, de bătrân oraș provincial moldovenesc, așa cum era și înainte de 1940, mi s-a părut nu numai plăcută, dar și de nemodernizat (în sensul modernizărilor românești contemporane). Iar faptul că nu mai are, cum avea până nu demult, ateliere prelucrătoare în cristaluri ale nisipurilor fine din apele Jijiei, ateliere transferate la Botoșani, a contribuit desigur la o anumită scădere a nivelului de trai al dorohoienilor. Dar poate că această situație va constitui un stimulent pentru transformarea orașului într-un centru al micii industrii meșteșugărești, de ale cărei produse are nevoie tot nordul Moldovei. Să sperăm că transformarea nu va duce și la invazia unei populații eterogene, care prin blocurile-tip, cenușii, urâte, ce s-ar construi pentru a-i adăposti membrii, ar duce, ca într-alte localități, la demolarea multor case vechi, cu stil, ori la distrugerea florărilor și a pomăturilor gospodărești, datând de dinainte de 1940. Rezistența spiritului organic local, tradiționalist, a fost și a rămas atât de puternică, încât, de exemplu, în vecinătatea pomătului Casei memoriale George Enescu, distrus de oficialități, mai exista și în 2009 un teren agricol în pantă, grăpat ca și în 1937, când a trebuit să părăsesc, împreună cu părinții mei Dorohoiul și să ne stabilim la Cernăuți, până în 1940.

În acea primă copilărie dorohoiană, până pe la cinci-șase ani, am locuit, chiriași, într-o casă proprietate a unei doamne pe numele ei Balasinovici. Doamna Balasinovici avea o fiică, Ana, căreia taică-meu și maică-mea și toți stăinii de casa, de curtea și de pomătul casei, toate trei mari, îi ziceau „Duduia Anuța”, apelativ ce mi-a rămas în amintire poate pentru că duduia Anuța mă ținea adeseori în brațe și mă mângâia zicân-

du-mi „Copilul meu! Copilul meu!” iar eu (în replică) îi spuneam, sub mângâieri, inconștient, desigur, „mamă”, ceea ce irita împotriva-i sensibilitatea maică-mii, care nu admitea înstrăinările celor ce-i aparțineau neîndoielnic și nici confuziile, fie și formale. Duduia Anuța mai avea o calitate cu care-mi fura iubirea: îmi spunea adeseori povești cu cai albi fermecați, care mă vrăjeau atât de mult, încât îi visam noaptea și credeam că-i are ea pe toți de-adevăratelea, încât într-o zi i-am cerut să-mi dea și mie unul, pe cel mai frumos. Nu mi l-a dat pe loc, dar mi-a spus, sărutându-mă, că după ce voi crește mare, mi-l va da pe acela, pe cel mai frumos.

În 1977, după treizeci și cinci de ani de când nu mai călcasem prin Dorohoi și - deci - nici nu o mai văzusem pe Anuța, nimerindu-mă, printr-o întâmplare norocoasă, în oraș, am reușit, condus de instinct și de câteva umbre aburoase ale imaginilor de-odinioară, să identific strada, locul casei și casa doamnei Balasinovici și am intrat în curte, cu sensibilitatea în stare de explozie emoțională. Acolo, în curte, o femeie suplă, cu tâmplele brumate, cum erau și câteva fire din barba mea, întindea pe o frânghie niște rufe la uscat, pe care le lua dintr-o covată pusă jos, pe troscot. Am salutat-o respectuos, cu tot sufletul adunat în priviri și am întrebat-o:

– Dumneavoastră sînteți duduia Anuța, nu-i așa?

– Da, eu sînt, mi-a răspuns. Dar mata cine ești?

– Dacă o să intrăm în casă o să vă spun cine sînt. Dar mai întâi o să vă rog să terminați de întins rufele.

S-a grăbit - sau așa mi s-a părut - să le-ntindă pe toate pe frânghie. Când a terminat, a luat covata goală subt braț și am intrat amândoi în casă, gospodărește, pe ușa de dindos, după cum era firesc, că doară nu eram invitat, adică musafir. M-a poftit să mă așez pe un scaun, după care a plecat și s-a întors cu o femeie în vârstă, spunându-mi:

– E mama, doamna Balasinovici.

Era o femeie grasă și-ngheboșată, cu obraji căzuți, fleșcăiți și tare zbârciți. Am salutat-o respectuos și pe dânsa. Și ne-am așezat pe scaune: duduia Anuța pe un scaun în fața mea și aproape de mine, doamna Balasinovici pe un scaun din dreapta mea, puțin mai departe de mine.

Nu am așteptat să mă întrebe încă o dată cine sînt, ci, ridicându-mă, i-am spus scurt, dar surâzând:

– Duduie Anuță, mi-ai promis că după ce voi crește mare îmi vei da cel mai frumos cal alb. Am crescut! Mi-l dai?

Sculându-se dintr-odată în picioare, cu ochii măriți de uimire și cu privirea arzândă, m-a îmbrățișat plângând în hohote șoptite la urechea

copilului care nu-i fusesem: „Copilul meu! Copilul meu!”...

Abia după ce am început să mă duc la școală, spuneam că vreau să mă fac *librar*. De ce librar? Pentru că maică-mea mă dusese de câteva ori în librăria și papetăria domnului Bercovici, unde m-a fermecat mulțimea felurită a creioanelor, a condeielor și a penițelor, a caietelor și a carnetelor, a cărților, precum și miresmele hârtiilor netipărite sau proaspăt tipărite. Și, într-un anume înțeles, librar m-am și făcut. Dar prăvălia domnului Bercovici, ca și idealul calului alb, are o mică poveste în adaos, de spus altădată.

— De ce ați ales să vă faceți... „cărțar”? A fost o alegere de circumstanță sau, dimpotrivă, ați știut de la început că meseria vi se potrivește?

— Dacă nu mă-nșeală memoria, am glosat odată termenul „cărțar”, atunci când l-am folosit prima oară. Deci nu voi încerca să-l glosez a doua oară. Dar voi preciza că l-am născocit într-un moment când, după 1989, mi s-a părut că se-nmulțiseră, peste măsura exigențelor profesionale specifice, făpturile editoare și când am considerat potrivită introducerea unei nuanțe de colaborare sufletească intimă între autor (scriitor sau textolog) și redactor, ultimul cunoscând monografic sau cel puțin quasi-monografic opera autorului. Și nu numai opera, ci și personalitatea lui.

Opțiunea cărțării mi-a fost impusă de faptul că eram membru al redacției „Valorificarea moștenirii literare” (V.M.L.) din Editura de Stat Pentru Literatură și Artă (E.S.P.L.A.), căreia îi revenea sarcina de a supraveghea editarea – corectă din punct de vedere filologic – a literaturii scriitorilor clasici români sau (ca să zic așa) în curs de clasicizare. Faptul că eram membru al redacției V.M.L. din E.S.P.L.A. se datora opțiunii impuse de studiile mele universitare, de dorința de a contribui la ameliorarea edițiilor de literatură clasică română și, totodată, de a lucra într-o „specialitate specială” – textologia – în care imixtiunea „partidului unic” era imposibilă sau quasi-imposibilă.

Răspunzând la cealaltă jumătate a întrebării dumneavoastră, mărturisesc că am știut „de la început” că „meseria” mi se potrivește, că o voi face cu dragă inimă, pentru că atunci când am început să o practic, în 1953, pregătind culegerea de texte argheziene, *Pagini din trecut* (1954), adunasem deja în câteva caiete, copiindu-le de mână din publicații periodice, tablete neincluse de Tudor Arghezi în niciunul din volumele tipărite până atunci sub supravegherea sa, caiete prin care năzuiam să-mi completez „biblioteca Arghezi”, sperând totodată că poate cândva le voi și publica. Destinul mi-a dăruit mai mult și mai puțin decât

Interviu cu...

speram. Mai mult: colaborarea intimă, vreme de 13 ani, cu Tudor Argezi; mai puțin: mi s-a interzis abuziv, de către niște nechemăți, să îndeplinesc proiectului adiției *Scrieri*, așa cum îl stabilise poetul împreună cu mine.

— Ce și cât din ceea ce ați învățat în școală (în facultate) v-a folosit la începutul carierei dvs.?

— Am deprins, în facultate, în ambianța universitară și respectând obligațiile impuse de lucrările și discuțiile din seminariile diverselor cursuri urmate până în 1950 — de literatură română modernă, lingvistică, estetică, literatură universală, istoria artei, istoria României, bibliologie —, cursuri susținute de profesorii G. Călinescu, Iorgu Iordan, Al. Rosetti, Tudor Vianu, G. Oprescu, C.C. Giurescu, N. Georgescu-Tistu, am deprins, deci, metodele cercetării monografice riguroase ale vieții și operei unui scriitor; metoda cercetării analitice a limbii literare folosite de un scriitor, în raport cu limba literară a scriitorilor din preajma lui temporală și cu modele ortografice fluctuante din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea.

— Ați avut un mentor care să vă împărtășească secretele meseriei?

— Nu unul, ci mai mulți mentori. Primul a fost Demostene Russo, autor al studiului *Critica textelor și tehnica edițiilor* (1912), apoi profesorul Jacques Byck, care mi-a îndrumat perseverent și foarte eficient — sper — studiarea ortografiilor și a gramaticii limbii române literare din secolele al XIX-lea, al XX-lea și, în sfârșit, edițiile germane ale operelor lui Horatius, Hegel ș.a., pe care, parcurgându-le, atent, cu creionul în mână, am deslușit cum trebuie să fie făcută o ediție academică. Am deslușit, dar de învățat m-a învățat mentorul eminent al oricărei profesii: experiența zilnică, făcută cu tragere de inimă, cu spirit critic și cu atenția asociativă trează.

După cum știți, desigur, nu-mi pot înscrie în C.V. realizarea vreunei ediții academice. Am început o asemenea ediție, și anume a operelor lui Alexandru Odobescu, alături de profesorul Tudor Vianu, însă, după încetarea lui din viață și după apariția primului volum, s-a întâmplat ceea ce Tudor Vianu prevăzuse cu vreo doi ani mai înainte, pe când „studiam” împreună, ca să ne deconectăm, acasă la Tudor Vianu, corespondența primită de dânsul din partea amicilor și a solicitanților: profesorul Al. Dima a fost numit în locul profesorului Vianu la catedra de estetică a Universității bucureștene și a preluat și conducerea „colectivului” de editare a operelor lui Odobescu, colectiv compus de regre-

tatul Virgil Cândea și subsemnatul, prilej „fericit” cu care am fost eliminat din „colectiv” fără nici o observație critică de specialitate și fără nici o motivație. Scuze nu-mi amintesc să-mi fi cerut cineva. Nici nu meritam, având eu „origine socială nesănătoasă”, iar redactora ediției fiind neam cu șeful serviciului de cadre din Editura Pentru Literatură, unde eram angajat. Prefer să nu insist și să spun și acum, ca și atunci, că n-am avut noroc.

Nenorocos am fost și în cazul ediției *Istoria filosofiei contemporane* (de P. P. Negulescu) pe care mi-au propus să o pregătesc pentru tipar dl. Valeriu Râpeanu, directorul fostei edituri Eminescu și regretatul meu bun și onest coleg de studii universitare, lector al editurii, Constantin Măciucă. Nu mi-au propus să fac o ediție academică, deci cu note filologice și cu variante, ediție ce ar fi impus și redactarea de către un filosof a unui complex aparat de comentarii specifice. Și nici mie nu mi-a trecut prin gând să-i dau noii ediții a tratatului negulescian profil academic. Ci am avut intenția să fac numai o ediție corectă, de referință, nu o ediție *ne varietur* sau „definitivă”, calități în sine relative, iar când sînt atribuite edițiilor devin – de multe ori – aproximative.

Observațiile prilejuite îndeosebi de analiza filologică a tratatului *Istoria filosofiei contemporane*, a lucrării *Critica apriorismului și empiriocriticismului* și a altor texte pe care voiam să le includ în addenda, observațiile prilejuite de compararea prin sondaje a lucrărilor tipărite cu manuscrisele lor (câte s-au păstrat) și cu textele cursurilor universitare tangente, susținute de P.P. Negulescu, comparații ce mi s-au părut a fi necesare pentru cunoașterea modalităților lui de a-și expune prin scrisoare și prin tipar, ideile, de a respecta rigorile particulare ale redactării și ale tipăririi unui tratat de anvergura *Istoriei filosofiei contemporane*, altele decât cele ale retoricii universitare, aulice, au ridicat dinaintea-mi foarte multe obstacole la care nu mă așteptam, deși câteva asemănătoare îmi frânașeră și pregătirea ediției din 1986 a *Filosofiei Renașterii*. Din toate dificultățile întâmpinate, mă limitez să extrag doar *câteva exemple* de cauze producătoare, la rându-le, de dificultăți.

În primul rând, faptul că P. P. Negulescu nu reproduce exact și complet, după normele unanim acceptate, în anii 1940-1950, de universitarii europeni, datele bibliografice ale cărților la care se referă și, cu câteva excepții, nu indică, în text ori subliniar, nici măcar titlurile lucrărilor de filosofie din care citează și, bineînțeles, nici celelalte date (ediție, volum, capitol, paragraf, pagină), a căror menționare se impunea, atunci când operele respective apăruseră în mai multe ediții originale „revizuite” (ca în cazul lucrărilor lui Schelling și ale lui Schleierma-

cher – de exemplu), ori fuseseră publicate, majoritatea, în ediții postume ale căror texte diferă foarte mult între ele (tot ca în cazul operelor lui Schleiermacher).

În al doilea rând, P.P. Negulescu comentează, uneori, câte o lucrare nenumită, cu citate din alte lucrări, tot nenumite, apărute, unele, mai devreme, altele, mai târziu decât aceea la care se poate deduce din context că se referă comentariul, folosind, ca indicație bibliografică, doar formula vagă și nu o dată derutantă „mai departe”. Derutantă pentru că uneori această formulă este urmată de citate care se găsesc nu „mai departe” în aceeași lucrare, ci „mai înainte”, sau, și mai interesant, într-alte lucrări, neindicate. Sau și mai derutant: atribuie unor autori și unor lucrări texte care aparțin altor autori sau care se găsesc în alte lucrări decât cele mai mult sau mai puțin indicate, iar adeseori adaptează textele originale la suita logică a propriului comentariu, fie prin concentrare rezumativă, fie prin combinări de texte, fie prin omisiuni nemarcate convențional ([...]), fie prin introducerea de sintagme proprii în citate sau în tălmăcirile unor citate, creând astfel adevărate variante apocrife.

În al treilea rând, trebuie să menționez absența din marile biblioteci bucureștene a instrumentelor de lucru strict necesare unor asemenea verificări, ca de pildă inexistența unui catalog, inventar al cărților de valoare și rare din marile biblioteci ale capitalei și din toate marile biblioteci din țară. Din cauza acestor absențe, verificarea unor citate din operele lui Schleiermacher, sau din operele lui Tieck, sau din cele ale lui Wackenroder, mi-a impus, pe lângă corvoada căutării citatelor în cărțile din care, ipotetic, fuseseră extrase, și canonul căutării cărților respective prin bibliotecile în care s-ar fi putut să se găsească vreun exemplar dintr-o ediție originală sau dintr-o ediție academică a operelor respectivilor autori. Până al urmă am fost obligat să mă resemnez și să-mi reduc exigența, mulțumindu-mă cu niște antologii ce nu mi-au oferit nici măcar garanția autenticității textelor „alese” pe care le reproduceau.

În al patrulea rând, pentru că, atunci când am început pregătirea ediției, fiind interzisă xeroxarea de texte tipărite înainte de 1949, am fost de multe ori obligat să copiez *manu propria*, călugărește, toate fragmentele documentare necesare pentru redactarea notelor.

Biruirea acestor dificultăți, evident în măsura posibilităților subiective și obiective, precum și a multor altora, pe care nu le mai amintesc, mi-a răpit foarte mult timp și mi-a pus la grele încercări răbdarea, intuiția, atenția și stăruința. La ce folos? După 1989 Editura „Eminescu” a fost desființată și odată cu ea și colecția „Biblioteca de

filosofie a culturii românești”, colecție în care urma să apară *Istoria filosofiei contemporane* (cu addenda cuprinzând alte studii de filosofie ale lui P.P.Negulescu).

Și, conform vechiului nărav românesc, ceea ce fusese bine gândit și începuse să fie și bine făcut, a fost socotit de noii vechi boieri reîmboierii ca prost gândit, neinteresant, lipsit de actualitate și prost făcut. Deci pe niciunul din noii editori nu l-a interesat publicarea textelor pregătite pentru tipar.

— Ce presupune, de fapt, munca unui editor de carte?

— Talent, chemare, abnegație și răbdarea de a citi și a reciti analitic, cu spirit critic, un text, cu fișele și creionul alături. A-l citi și a-l reciti nu numai prin frazele, propozițiile, sintagmele, cuvintele și silabele lui, dar și prin literele, buchiile lui, cu alte cuvinte – *a-l buchisi*. Obligația editorului de a redacta foarte detaliat și foarte clar proiectul unei ediții și normele transcrierii textelor, proiect și norme care trebuie să fie incluse în prefața filologică. Și, de asemenea, presupune cunoașterea istoriei limbii literare române prin textele și ortografiile ei, așa spune de la „Scrisoarea boierului Neacșu din Câmpulung” (1521) până la romanul *Provizorat* (2010), al Gabrielei Adameșteanu, pe care l-am citit de curând.

— Dar întocmirea unei ediții academice?

— Necesitatea existenței sau a întocmirii *manu propria*, în prealabil, a unui riguros „inventar” al tuturor manuscriselor autorului operei de editat, manuscrise aflate în fondurile publice și în arhivele private, și a unei foarte bune bibliografii. Aceste două instrumente de lucru sînt absolut necesare editorului pentru a desluși fonetismele și formele morfologice autentice, neviciate de grafii fără valoare fonetică sau morfologică, introduse în texte de autori, de tipografi sau de corectori prin automatismul respectării unei mode ori a unor mode ortografice ale momentului când s-a tipărit cartea.

În România, Legea dreptului de autor îi apără, după decesul scriitorilor, pe *succesorii lor* biologici, nu apără și manuscrisele autentice ale operelor scriitorilor, editate ori needitate. De această lacună profită cu nepăsare și uneori cu nerușinare succesorii biologici, de multe ori „copii de nume gata”, care nu permit, pe criterii (să le zicem) subiective, consultarea lor ori utilizarea lor pentru extragerea variantelor. Sau, fiind niște simpli ignoranți, le părăduiesc, dăruindu-le „cu prietenie” altor

Interviu cu...

ignoranți care, la o adică, le vând unor negustori de „antichități” ori de „autografe”.

Îmi permit să apreciez că, în această chestiune, Academia Română și Parlamentul ar trebui să intervină riguros printr-o completare a legii citate, completare care să impună trecerea întregului lăsamânt manuscris al unui scriitor, la decesul lui, în depozitul Academiei Române sau al Bibliotecii Academiei Române, ori – dacă va exista – depozitul Bibliotecii Naționale.

— Poate un editor să transforme o carte bună într-una excepțională sau o carte modestă într-una onorabilă?

— Nu. O carte este „modestă”, „onorabilă”, „bună” sau „excepțională” după cum a nimerit-o harul scriitorului. Editorul, dacă are gust artistic și este bine școlit, poate cel mult să compună o culegere de versuri, de schițe, de povestiri sau chiar de nuvele ale unui scriitor, culegere a cărei valoare estetică să depășească valoarea medie estetică a operei aceluia scriitor. A operei complete!

— Vă rog să vorbiți despre legătura dintre editor și scriitorul a cărui carte o editează. Bănuiesc că editorul trebuie să fie mai mult decât un cititor vigilent, detașat, pragmatic al manuscrisului... Cât de importantă este compatibilitatea sau prietenia dintre cei doi?

— Desigur, compatibilitatea și îndeosebi prietenia rafinată a celor doi adversari sînt stări foarte importante în stabilirea unor relații de colaborare ideale între redactor și scriitor. Stări care-l fac pe scriitor să aibă încredere în bunele intenții ale editorului scriselor sale, iar pe redactor să fie sigur că observațiile sale critice și îndrumătoare nu vor fi interpretate ca potrivnice. Dar și compatibilitatea și prietenia rafinată sînt condiții care se cuceresc greu de către fiecare din cei doi adversari (să le zicem, totuși, așa, de vreme ce capacitățile și sensibilitățile lor stau față-n față).

Primii pași spre cucerirea prieteniei adversului – compatibilitatea redactor-scriitor e de multe ori întâmplătoare și hotărâtă de norocul fiecărui dintre participanți – erau făcuți, pe vremuri, în anii când mi-am început meseria, de către redactor. Acesta, citind și recitind textul inedit al unui debutant, pentru a satisface exigențele unei bune sau foarte bune colaborări întemeiate pe prietenie, trebuia să nu-și formuleze eventualele observații critice înainte de a fi convins că a descifrat prin analiză sau că a intuit trăsătura dominantă, caracteristică a talentului autorului, originalitatea lui artistică și tendința majoră a evoluției aceluia talent, pe care scriitorul s-ar fi putut să o ignore, căci nu toți adevărații

scriitori se ivesc în lume conștienți de talentul lor specific. Abia după această apropiere prin descifrare sau prin intuiție, care poate trezi în scriitor o reacție de simpatie pentru adversul său redactor – mi s-a întâmplat –, se poate vorbi despre începutul unei prietenii între cei doi adversi.

Evident, comparativ, dobândirea de către redactor a bunăvoinței, a cordialității, a afecțiunii unui scriitor care făcea parte din cei foarte puțini numiți, prin anii '60, „clasici în viață”, pare, la prima ochire (cum se zicea în secolul al XIX-lea, aprecierii fugitive, superficiale) mai ușoară, întrucât cărțile aceluia sînt în biblioteci și tot în biblioteci sînt și cărțile despre opera lui. Deci, aparent redactorului nu-i rămâne altceva de făcut decât să se „documenteze” citind, să aibă tactul potrivit și să găsească tonul adecvat dialogului, în cazul în care ar urma să aibă loc un dialog scriitor-redactor. Numai că „documentarea”, în înțelesul simplu, comun al cuvîntului nu era și nu este deloc lesne de realizat într-o literatură lipsită de biobibliografii complete sau cel puțin quasi-complete, în care întocmirea unei așa-numite „ediții de autor” îi impunea și-i impune redactorului, pe lângă citirea comentariilor critice din cărți, adunarea pe căutate a sutelor de texte risipite de scriitor în zeci de publicații periodice și punerea lor, după o copiere corectă și corectată, la îndemîna scriitorului pentru a le da forma definitivă. În anii '60 nu existau în România xeroxuri, iar pentru multiplicarea prin dactilografiere a unor texte din reviste și ziare, multe din ele „interzise”, era necesară o aprobare specială, lunară, de la Miliție.

În ceea ce privește tonul adecvat dialogului, el era și cred că este determinat mai întîi de tensiunea emoției sensibile a redactorului la întâlnirea cu harul transcendent al creației adversului; apoi, de convergența, de contopirea karismei și a sensibilității fiecăruia din cei doi participanți într-un profund sentiment inefabil de prietenie sau chiar de iubire.

Nu am colaborat – pentru că nu aș fi putut colabora – cu niciun scriitor pentru care să nu fi nutrit aceste sentimente: Tudor Arghezi, Ion Agârbiceanu, Tudor Vianu, Cella Delavrancea, Adrian Maniu, Anișoara Odeanu, P.P. Panaitescu ș.a.

— Colaborarea dvs. cu Tudor Arghezi a rămas legendară. Acum, vă rog să-i evocați pe alți câțiva scriitori cu care ați lucrat, de-a lungul vieții.

— Neținînd o evidență a scriitorilor cărora le-am fost redactor-colaborator intim și neavînd o arhivă a mîzgăliturilor mele despre ei, le cer iertare cititorilor acestui răspuns dacă amintirile evocate acum le

vor mai fi citit vreodată sub semnătura mea sau sub semnăturile unor „amici” cărora li le voi fi povestit cine știe când, iar ei, grăbiți să se afirme, fie și prin amintirile altora, și le vor fi însușit și repovestit *second hand*. Micinoși sînt cu carul.

Cu excepția lui Tudor Arghezi, unul dintre ceilalți scriitori cu care am lucrat „de-a lungul vieții” mele ca redactor la E.S.P.L.A., la E.P.L. și la Editura Minerva, între anii 1952 și 1970, și care mi-a lăsat în amintire câteva secvențe de neuitat a fost poetul Adrian Maniu. Când i-am fost prezentat de dl. Mihai Șora ca ipotetic viitor redactor-colaborator — urma să-mi verifice mai întâi compatibilitatea —, îl știam deja de vreo trei săptămâni stînd la „masa tăcerii”, cum îi spuneam mesei lungi din mijlocul holului de la etajul întâi al sediului editurii (Bulevardul Lascăr Catargiu — pe atunci Ana Ipătescu — nr. 39, la colț cu strada Orlando), masă pe scaunele căreia ședeau de obicei, așteptînd ca cineva din conducerea editurii, trecînd prin hol, să-i vadă, scriitori numiți „dintre cele două războaie mondiale”. Adrian Maniu fusese, în cele din urmă, văzut de dl Mihai Șora și dat în grija unui redactor.

Rămăsesem în picioare așteptînd să se așeze el mai întâi pe singurul scaun disponibil pentru colaboratori. Nu s-a așezat. Stînd în picioare m-a întrebat, tutuindu-mă, rece, distant: „Ce scriitori îți plac?” Am răspuns, întrebîndu-l la rîndul meu, rece, distant: „Români sau străini?” Mi-a răspuns nițel iritat: „Și dintr-unii și dintr-alții.” Am răspuns: „Dintre români, Caragiale Ion Luca și Mateiu și Tudor Arghezi, iar dintre francezi Baudelaire, Mallarmé și Valéry”. Mi-a spus, dîndu-mi mîna și așezîndu-se: „Poți să te așezi. Cred că ne vom înțelege.”. Și, într-adevăr, ne-am înțeles. Mai greu la început, pînă ne-am obișnuit unul cu altul, și pentru că eu mă așteptam să-i citesc tare (cum hotărâse el să lucrăm) poeziile în formele lor dintîi. Or el, selectîndu-le pentru cele două volume (*Cîntece tăcute* și *Versuri în proză*, 1965), le rescrisese în versuri lungi, poematice, artificializate, majoritatea bine ritmate, dar a căror citire, cu voce tare, uneori repetată (pentru ca să surprindem amîndoi, mai lesne, nepotrivirile, adică necizelările, destul de multe), citire și recitare obositoare, mă inhiba. Dar nu numai citirea și recitirea cu voce tare, ci și faptul că noile, ultimile variante erau scrise de mînă, pe câte un strat de țincvais ce acoperea variantele anterioare, dactilografiate. Or, de multe ori, la simpla atingere a unei pagini, ultima variantă de pe țincvais se sfărâma, obligîndu-ne să ne întoarcem, poet și redactor, la varianta anterioară, pe care poetul o modifica, dictîndu-mi o altă nouă variantă. La un moment dat, obosit, ca să scap de canon, căci era un canon, i-am spus că eu lucrez cu mai mult spor noaptea și că-i propun să-i împărtă-

șesc zilnic, după orele 14, când încheiam ziua de lucru cu Tudor Arghezi, observațiile și propunerile mele. Replica lui a fost promptă: „Perfect! Te aștept la noapte, la ora douăsprezece, la mine. O să mâncăm întâi niște broscuțe și după aceea, până la ora patru, lucrăm. Apoi te duci acasă (locuiam aproape, în blocul Continental, de pe strada Colondelor – azi Toma Caragiu, nr.3 –, prăbușit la cutremurul din 4 martie 1977, iar el la confluența străzii Aristide Briand cu Bulevardul Magheru), te odihnești, și la zece vei fi, ca de obicei, la Arghezi”. Nu am putut să-i refuz invitația, care s-a repetat noapte de noapte, vreo două săptămâni, așa că o parte din „cântecele tăcute” sînt și cântece nocturne, asezonate cu delicatături culinare pregătite de poetul însuși și stropite cu vinuri selectate de gustul lui rafinat. Malițioșii vor găsi în aceste „complicații” justificări pentru ceea ce unii au și numit deja „ilizibilitatea” versurilor tipărite în 1965.

O amintire suavă ca mireasma pădurii intrînd înmugurită-n primăvară mi-a dăruit-o colaborarea redacțională intimă cu Doamna Cella Delavrancea pe paginile manuscrisului cărții sale *Arpegii în ton major*, apărută în 1970. Pierzându-mi în seismul din 4 martie 1977 „jurnalul editorial”, nu pot preciza ziua și luna când am început să lucrez cu Doamna Cella Delavrancea, dar mi se pare că era toamna anului 1968 când, telefonându-mi, m-a invitat la ea acasă și mi-a spus de ce îmi telefonase. Urma să citesc un text dactilografiat pe relativ puține pagini și, vizitînd-o zilnic acasă, să-i spun observațiile mele critice. M-am conformat, și peste cîtva timp am stabilit telefonic ziua și ora primei vizite de lucru. În ziua și la ora stabilite, am trecut din nou pragul locuinței Doamnei Cella Delavrancea. I-am spus ceea ce aveam de spus, și dînsa m-a rugat să-i citesc cu voce prefața și primul capitol. (Se vede că umbla zvonul că aș fi un bun citeț...) Mi-a spus că voia astfel să-și dea seama *unde* și *cum* scrise s-ar potrivi să fie introduse sugestiile mele și propriile-i modificări. Citindu-i cuvintele pe care voia să le și audă, nu numai să le vadă, ziua de lucru s-a prelungit până aproape de orele prânzului. Adunînd de pe masă paginile „manuscrisului” și uneltele redactorului, și punîndu-le în servietă, pregătindu-mă de plecare, Doamna Cella Delavrancea s-a ridicat de pe canapeaua pe care stătuse întinsă cît timp lucrasem, sprijinindu-și spatele de o mare pernă albă, și, așezîndu-se pe taburetul de la pian, m-a întrebat scurt, ca la examen, care sînt compozitorii mei preferați. Luat prin surprindere, fîstîcîndu-mă și din cauza aproximativei mele culturi muzicale, de amator, am răspuns scurt și sincer: „Bach, Beethoven, Mozart și Chopin”.

În clipa în care am rostit numele lui Chopin, mâinile Doamnei Cella Delavrancea, de a căror quasi-imaterialitate îmi dădusem seama sărutându-i dreapta la venire, au început să adie claviatura, deșteptând din abstracțiunile lor armoniile imaginate de Chopin. Când cu o mișcare grațioasă s-au oprit, și s-a ridicat de la pian, m-am înclinat dinaintea harului lor și le-am sărutat. Când ne-am întâlnit din nou, a doua zi, și eu, și pare-mi-se că și dânsa, eram *altfel* decât la începutul primei zile. Eram parcă învăluți de o vrajă care a durat vreo trei săptămâni, cât timp am lucrat împreună *Arpeggile în ton major*, fiecare zi încheindu-se cu darul unei sonate. Amintirea colaborării redacționale cu Doamna Cella Delavrancea este una din cele mai subtile amintiri din viața mea de editor.

— De ce ați rămas, o viață, doar „cârțar”?

— Poate pentru că, nefiind de felul meu trufaș, mi s-a părut că nu m-aș pricepe să folosesc altfel, mai bine, creionul.

Dacă ipoteza a fost spre paguba mea, îmi pare bine că nu a fost și spre paguba altora. Dar, după cum desigur știți, paralel cu munca de cârțar, am îngrijit și câteva ediții și am încercat, la un moment dat, să susțin, în *România Literară*, o rubrică de critică strict filologică, textologică a edițiilor școlare, în majoritatea lor prost lucrate de câțiva impostori, ediții care, prin tirajele lor, și ele „școlare”, răspândeau gogomăniile impostorilor pe arii foarte largi. Am susținut respectiva rubrică presupunând că, citind articolele, patronii editurilor ori redactorii lor vor deveni mai exigenți, că și unii și ceilalți nu vor mai permite nechemărilor să spurce prin nepriceperile lor limba românească scrisă de Alexandru Odobescu, Anton Pann, I. L. Caragiale ș.a. sau că vor reacționa, cum li se-ntâmplă de obicei proștilor, cu violențe polemice.

Spre dezamăgirea mea, nici patronii, nici redactorii editurilor implicate și nici îngrijitorii respectivelor ediții nu au reacționat după cum mă așteptam, dar nici nu-și ameliorau activitatea, ceea ce dovedea fie că nu citeau articolele, fie că, citindu-le, nu le pricepeau. Pentru că eu nu scriam acele articole ca să mă amuz, adică să mă joc de-a critica edițiilor, ci ca să elimin prostiile din edițiile școlare, apoi pentru că redactarea respectivelor articole mă obliga la câte opt-zece zile de muncă migăloasă în Biblioteca Academiei Române și pentru că articolele erau, după cum mi s-a sugerat, prea sec științifice, „nedistractive”, am renunțat la lupta cu prostia producătorilor de ediții școlare din literatura clasică română. Am greșit? Poate...

Gheorghe Pienescu

— Cu ce v-ați ales, după o viață pusă în slujba cărților altora?

— Cu nimic altceva decât cu multe cutii cu fișe, cu satisfacția că textele la publicarea cărora am contribuit vor dura mai mult decât cărțarul, cu presupunerea optimistă că poate cei ce vor alcătui, respectând normele specifice, edițiile academice ale operelor scriitorilor cu care am colaborat intim, vor desluși printre variante și contribuțiile cărțarului conștiincios care m-am străduit să fiu și cu plăcerea de a dialoga cu dumneavoastră despre un subiect din multele potrivit temei *Vanitas vanitatum...*

— Este această îndeletnicire una donquijotescă și lipsită de glorie?

— Da! Dar nu e lipsită – când e făcută din toată inima, dezinteresat și cu complexă pricepere – *de intense bucurii discrete*, bucurii pe care cititorii profesioniști, doctori în critica editorială sau posesori de diplome specifice, nu le cunosc. Și, necunoscându-le, nu pot să prețuiască travaliul cărțarului.

Interviu realizat de
Ioana Revnic



Molnár Sándor

Ecclesia

Ioan-Mircea Ghitea

Aspecte din istoria învățământului confesional ortodox român din Bihor (1901 - 1914)



Fosta școală confesională
ortodoxă română din Jula
(fotografie din jurul anilor 1900)

La începutul secolului al XX-lea adâncirea procesului de luptă pentru apărarea ființei naționale și eliberare națională și socială a românilor din Transilvania îmbracă forme diferite. Prin urmare, pe plan social se ascut contradicțiile dintre bogați și săraci, au loc numeroase greve muncitorești, ce sunt dublate în paralel de grevele de seceriș ale țărănimii sărace, care după felul de desfășurare sunt adevărate răscoale locale, precum au fost cele din Talpoș și Aleșd în județul Bihor, dar și în alte localități din județele învecinate Satu-Mare, Sălaj, Timiș și Arad între anii 1901-1905.¹ Aceste mișcări muncitorești-tărănești au fost reprimite cu brutalitate de către autoritățile statului maghiar. La Aleșd, s-a tras în circa 4.000 de oameni care s-au adunat pe 21 aprilie 1904 pentru a protesta împotriva nedreptăților și opresiunii sociale, au fost răpuși zeci de participanți prin gloanțe și baionete, iar alte zeci au fost răniți. În semn de protest față de acest masacru, muncitorimea din Oradea declară grevă, iar țărănimia română din localitățile Bratca, Borod, Lunceșoara, Vadu Crișului și Lugașul de Jos² din plasa Aleșd, dar și din alte localități ale Bihorului, țin trează vigilența organelor represive ale statului ungar, obligate să ia cele mai drastice măsuri pentru „stăpânirea situațiilor”.

În planul relațiilor spirituale, un rol important în creșterea conștiinței naționale și a dezvoltării mișcării naționale l-au avut școlile,

1. Ștefan Pascu, *Făurirea satului național unitar roman, vol.I*, Ed.Academia Republicii Socialiste Române, București, 1983, p. 294.

2. Arhivele Naționale - Direcția Județeană Bihor (în continuare A.N.-D.J.Bh.), *fond Parohia ortodoxă română Lugașul de Jos*, dosar nr.2/1894-1906, f. 274-275.

asociațiile și societățile cultural-artistice, diferite aniversări sau comemorări de evenimente din istoria poporului român. Forme de cultivare a idealului național, ale luptei pentru conservarea și dezvoltarea limbii, a literaturii, artei străbune, a obiceiurilor și religiei strămoșești – ele compensau realitatea politică, juridică, social-economică și administrativă oficială care se derula într-o limbă străină, maghiara, și viza deznaționalizarea românilor indiscutabil majoritari în Transilvania.

Având în vedere rolul dimpotant pe care școala îl ocupă în viața unui popor, reprezentanții națiunii române din Transilvania au dat o atenție deosebită școlii confesionale românești, mai ales pe linia păstrării, buneii funcționări³ și folosirii a limbii române ca limbă de predare. Ca atare, școala românească confesională era privită de autorități ca principalul obstacol care stătea în calea realizării dezideratului statului ungar, acela al impunerii națiunii unice maghiare, prin asimilarea celorlalte naționalități⁴. Ne este cunoscut faptul că școlile elementare și gimnaziale românești din Transilvania, inclusiv din Bihor, se aflau sub patronajul bisericilor ortodoxe⁵ și greco-catolice⁶, care se bucurau de sprijinul instituțiilor românești de credit, al Partidului Național Român, al Astrei, al asociațiilor și societăților culturale și al întregii populații românești, care asigurau buna desfășurare a procesului de învățământ. În conformitate cu prevederile legislative din 1863 și 1879, școlile confesionale românești se bucurau de autonomie și își asigurau singure cadre didactice de toate gradele ca și fondurile bănești necesare supraviețuirii.

Sărăcia din satele românești și greutatea pe care le întâmpinau susținătorii școlilor confesionale românești în respectarea prevederilor legilor școlare erau mari. Autoritățile ungurești au împiedicat, prin cele mai diverse măsuri, buna desfășurare a învățământului românesc⁷, au desființat o parte din aceste școli⁸ declarându-le școli comunale⁹, de stat, accentuând procesul de maghiarizare¹⁰.

3. *Biserica și Școala* (Arad), 10/23 iunie 1901, p.234.

4. *Idem*, 3/16 iunie 1901, p.235.

5. A.N.-D.J.Bh., *fond Parohia ortodoxă română Lugașul de Jos*, dosar nr.2/1894-1906, f. 190, tipăritură și ibidem, și f.192.

6. *Idem*, *fond Episcopia Greco-catolică Oradea, Corespondență*, acte nr.1026 și 2200/1907. f. 22-24, copii autentificate.

7. Arhiva Episcopiei Ortodoxe Române Oradea, *fond Consistoriul ortodox român din Oradea*, act nr. 715/1901, f. 1.

8. A.N.-D.J.Bh. *fond Parohia Greco-catolică Abrămuș*, dosar nr.15/1901-1910. f. 349, tipăritură.

9. Arhiva Episcopiei Ortodoxe Române Oradea, *fond Consistoriul ortodox român Oradea*, dosar nr.184/1907, f. 174.

10. *Ibidem*, *fond Consistoriul ortodox român din Oradea*, act nr. 715/1901, f. 1.

În urma controalelor făcute de către inspectorii școlari ai statului maghiar, numeroase spații școlare au fost decalarate necorespunzătoare și închise, fără a se ține cont de starea materială a țăranilor. Nu puține cadre didactice au fost sancționate pe motivul necunoașterii temeinice a limbii maghiare. Pe de altă parte, cheltuielile de întreținere au fost ridicate la sume mari, ceea ce a făcut imposibilă achitarea lor de către comunitățile sătești¹¹.

Plecând de la aceste realități, la 2 iunie 1900, comitetul parohial din Cârpeștii Mari făcea cunoscută protopopiatului ortodox din Beiuș imposibilitatea credincioșilor de a susține postul de învățator confesional și de a construi o școală confesională românească, pentru că: „poporul de aici era slab și nepunctuos, mai jumătate sunt pieriți (săraci-n.n.), care mai pot abia subsista (trăi - n.n.) și sunt gata să lase (să plece din - n.n.) comuna să meargă numai nu știu unde”¹². O mai bună situație a școlilor nu era nici în anul 1901. Așa cum se menționează în protocolul încheiat în ședința Sinodului protopopesc ordinar din tractul Vașcăului, din 10/23 februarie 1901, unde la punctul al șaselea de pe ordinea de zi este pusă în discuție situația școlară se constată că „se află între stațiunii (posturi - n.n.) vacante și că salariile sistematizate nu corespund la suma prescrisă, membrul Teodor Andru propune să se încerce din nou analizarea salariilor, iar în caz de lipsă să se rezolve și prin împreunarea școlilor din două comune într-o singură școală. Propunerea este primită și avizată, rămânând ca protopopul inspector să lucreze în direcția atinsă (propusă - n.n.)”¹³. Astfel de situații întâlnim la Cornițel, în 13 februarie 1902, unde locuitorii comunei solicitau Consistoriului ortodox român din Oradea o sumă de 800 de coroane pentru construirea unui nou local de școală¹⁴, la Lugașul Superior, la 15 februarie 1902, unde locuitorii cer un sprijin financiar ca să construiască o nouă școală confesională¹⁵, în timp ce în ședința Consiliului parohial extraordinar din localitatea Pomezeeu, din 17 martie 1903, participanții își exprimau îngrijorarea față de situația în care se găsea populația românească datorită noilor măsuri luate de guvernanți, care „pereclitau școala confesională, care de la moși-strămoși ne-a rămas nepângărită”¹⁶. Aceiași grijă o aveau membrii Sinodului parohial din localitatea Sitani,

11. A.N.-D.J.Bh. *fond Episcopia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.321/1907-1941, f. 99.

12. A.N.-D.J.Bh. *fond Protopopiatul ortodox roman Beiuș*, doc. Nr.2/ 2 iulie 1900, f. 2.

13. Arhiva Episcopia Ortodoxă Română Oradea, *fond Consistoriul ortodox român din Oradea*, act nr. 488/5/1901, p. 1-2.

14. A.N.-D.J.Bh. *fond Episcopia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.299/1907-1911, f. 34-35.

15. *Ibidem*, f.3.

16. A.N.-D.J.Bh. *fond Protopopiatul ortodox roman Beiuș*, dosar nr. 77/1903, f. 5-6.

în anul 1903, față de soarta școlii confesionale „ amenințată din partea guvernului...”¹⁷. La Chișlaca, în 8 septembrie 1907, s-a discutat problema construirii unei noi școli confesionale și a învățării pruncilor „în dulcea noastră limbă românească și în religiunea noastră străbună”. E de reținut că din cauza sărăciei populația comunei se opune acestei propuneri.¹⁸

Prin urmare, lipsa oricărui ajutor necondiționat din partea statului, măsurile abuzive luate de autoritățile administrative, situația materială a comunităților românești au condus la micșorarea numărului școlilor confesionale și la creșterea numărului mare de analfabeți. Cu toate că populația românească era majoritară, în anul 1908, conform statisticilor existente, în Transilvania funcționau doar 3.000 de școli populare, cinci școli secundare românești, iar numărul analfabeților era în proporție de 76,7%¹⁹.

Preocuparea permanentă a autorităților ungurești, în paralel cu închiderea școlilor confesionale românești și transformarea lor în școli comunale, de stat, era aceea de maghiarizare a învățământului românesc²⁰. Încă din primii ani ai secolului al XX-lea s-au luat măsuri intensive de introducere forțată a limbii maghiare ca limbă de predare în școlile confesionale românești, așa cum reiese din rapoartele preoților Petru Popa din Șerghiș și Ioan Papp din Chistag și Țețchea²¹.

Nemulțumit de faptul că în școlile confesionale românești nu se preda limba maghiară, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, prin ordinul 30.332 din 5 iunie 1902²², solicita autorităților administrative, inspectoratelor școlare și autorităților confesionale să ia măsuri riguroase pentru predarea mai intensivă a limbii maghiare în școlile populare sau confesionale românești de orice categorie „Acest lucru fiind motivat de faptul că, potrivit legilor, instrucțiunilor și ordinelor emise până la acea dată, elevii trebuie ca în decurs de șase ani petrecuți în școala poporală, să-și însușească limba maghiară în așa măsură încât să fie în stare să-și exprime pe înțeles, în limba maghiară, cugetările și ideile privitoare la relațiunile vieții lor, să știe vorbi fluid și scrie corect în limba maghiară”²³.

17. *Ibidem*, f. 241-242.

18. A.N.-D.J.Bh, *fond Episcopia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.321/1907-1941, f. 100.

19. *Unirea Transilvaniei cu România 1 Decembrie 1918*, ediția II, București, 1972, p. 342-343.

20. A.N.-D.J.Bh, *fond Episcopia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.327/1908-1911, f. 102.

21. *Ibidem*, dosar nr.298/1902-1909, f. 258.

22. Idem, *fond Parohia greco-catolică Ghenetea*, dosar nr.2/1900-1904, act nr.2298/1902, tipăritură.

22. Idem, *fond Parohia greco-catolică Ghenetea*, dosar nr.2/1900-1904, act nr.2298/1902, tipăritură.

23. Idem, *fond protopopiatul ortodox roman din Oradea*, , act nr.715/1901, f. 1.

Pentru a-și putea atinge scopul propus, autoritățile de stat maghiare au cerut ca predarea religiei să se facă în limba maghiară, începând cu clasa a III-a²⁴, iar la unele gimnazii și la Preparandia din Arad să se facă numai în limba maghiară.

Aceste măsuri loveau puternic în ființa poporului român, cu toate că guvernul ungar știa că, nu cu mult înainte Congresul Mitropoliei Ortodoxe Române a românilor din Ungaria și Transilvania, în ședința din 4/17 octombrie 1903, în temeiul paragrafului 175 din Statutul organic și al prevederilor legale, declară că catehizarea elevilor de religie greco-orientală se va efectua în toate unitățile de învățământ în „limba oficială a bisericii, adică în limba românească”²⁵.

Proiectul de modificare a legii școlare în vigoare, prezentat în Parlamentul Ungariei în cursul anului 1904, de către Tisza István, prevedea reducerea autonomiei școlii confesionale cu limbă de predare alta decât cea maghiară.²⁶ Erau supuse unei cenzuri severe „planurile de învățământ, manualele și obiectele școlare”, preconizându-se o serie de măsuri prin care să se asigure cu succes, într-un fel sau altul, că politica de deznaționalizare a naționalităților din Ungaria și Transilvania dă rezultate dorite²⁷. Promulgarea acestui proiect de lege școlară și măsurile legislative luate au strânit un val de proteste în întreaga Ungarie și Transilvanie.²⁸ Astfel, prin memoriul înaintat Ministerului Cultelor și Instrucțiunilor Publice din Ungaria, conducătorii Bisericii Greco-Orientale Române dezaprobau articolele cuprinse în proiectul de lege²⁹, subliniind și faptul că prin legile Ungariei de până atunci se asigura ortodocșilor răsăriteni „dreptul de a dispune în afacerile școlare și religioase”³⁰. Și prin urmare Legea nr. XX din 1848 asigura „dreptul de a dispune liber în afacerile lor școlare și religioase”, iar prin Legea IX din 1868 se asigura dreptul „de a-și conduce și regula (rezolva – n.n.) ei însăși afacerile lor școlare” Statutul organic al Bisericii Greco-Orientale Române din Ungaria și Transilvania, sancționat de regele Ungariei la 28.05.1869, dădea dreptul bisericii române să înființeze și să susțină școli confesionale românești de tot felul³¹, (vezi cazul școlilor din Mier-

24. Idem, *fond Episcopia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.301/1903-1910, f. 189-190, copie dactilografiată, autenticată.

25. Idem, *fond Episcopia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.298/1902-1911, f. 291.

26. *Ibidem*, dosar nr.301/1903-1910, f. 191.

27. Idem, *fond Parohia Greco-catolică Abrămuș*, dosar nr. 15/1901-1910, f. 478.

28. Idem, *fond Protopopiatul ortodox Vașcău*, dosar nr.29, f. 2.

29. Idem, *fond Episcopia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.298/1902-1911, f. 302.

30. *Ibidem*, f. 303.

31. Idem, *fond Episcopia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.298/1902-1911, f. 292.

sig, Chișlaca în anul 1907 – n. n.), să numească la aceste școli „puteri didactice” (adică învățători și profesori – n.n.) necesari, fără nici o influență din afară și să disciplineze pe învățătorii și profesorii săi, să-și întocmească planuri de învățământ³², și să se îngrijească de procurarea cărților didactice³³, înființarea de biblioteci parohial-școlare³⁴ ș.a.

Împotriva acestor măsuri distructive și pentru a preîntâmpina desființarea școlilor confesionale românești și transformarea lor în școli de stat, cu predare în limba maghiară, s-au înscris și circularele transmise de către Vasile Mangra, care era vicar episcopal al Consistoriului ortodox român din Oradea, adresate protopopiatelor din comitatul Bihor. Ele îndemneau pe protoprezbiter inspectorii ceculari la organizarea de examene publice în toate școlile confesionale românești³⁵, și să se ocupe de buna desfășurare a examenelor. Ca urmare, în Oradea Mare, inspectorul școlar a raportat în 1901 că s-au ținut examene în 44 de școli confesionale³⁶, (acest examen s-a ținut în fiecare an – n.n.)³⁷. Tot lui îi revenea grija pentru repararea edificiilor școlare, curățirea și igienizarea lor în timpul verii; pregătirea și asigurarea numărului necesar de învățători; procurarea de mobilier și arhizitelor prescrise pentru școală; informarea cu privire la începerea anului școlar; predici în biserică cu privire la folosul școlii ținând cont și de dorințele poporului; predarea materiilor de învățământ în școlii să se fac în limba română³⁸. Inspectorul școlar din Consistoriul ortodox din Oradea raporta în scris asupra rezultatelor școlare, a situației școlilor confesionale românești, a greutăților cu care acestea se confruntă din punct de vedere al întreținerii, asigurării salariilor învățătoarești și construirii de noi edificii școlare, acolo unde numărul copiilor este mai mare. În toate acțiunile lor conducătorii românilor au fost sprijiniți de populația satelor.

Deși modeste, cu dascăli retribuiți necorespunzător și elevi proveniți din familii mai mult sărace, școlile românești confesionale ortodoxe și unite au jucat un rol fundamental în cultivarea conștiinței naționale și frânarea procesului de deznaționalizare.

32. Idem, *fond Parohia ortodoxă română Luğașul de Jos*, inv. nr.977, dosar nr. 3/1914-1919, f. 164.

33. Idem, *fond Parohia ortodoxă română Luğașul de Jos*, dosar nr.4/1914-1919, f. 42-43, tipăritură.

34. Idem, *fond Episcopiohia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.287/1900-1918, f. 60.

35. Arhiva Episcopiei Ortodoxe Române Oradea, *fond Consistoriul ortodox român din Oradea*, act nr. 935/5//1901, f. 6.

36. A.N.-D.J.Bh, *fond Episcopiohia Ortodoxă Română Oradea*, dosar nr.294/1901-1908, f. 242.

37. *Ibidem*, dosar nr.327/1908-1911, f. 96.

38. Idem, *fond protopopiatul ortodox roman din Oradea*, dosar nr. 9/1901, act nr.426/826/1901, tipăritură.

Anchetele FAMILIEI

Scriitorii români și imperativul identității naționale



Anchetă realizată de Traian ȘTEF



Reproducem programa școlară pentru clasele a XI-a și a XII-a, ca reper pentru cei care vor răspunde în continuare la ancheta noastră. Este evident că lista scriitorilor canonici, obligatorii pe parcursul liceului, este foarte redusă, iar obligativitatea de a se studia doar câte un text din opera lor ni se pare meschină. Pe lângă asta, conținuturile, modalitatea studiului nu duc nici la cunoașterea culturii române, nici la formarea estetică a tinerilor, nici la instrucția acestora, ca să nu mai vorbim de formarea identității culturale a acestora. Pentru clasele I-VIII, alegerea textelor se face de către autorii de manuale. Exagerînd, am putea spune că studiul limbii și literaturii române seamănă cu exercițiile la sală.

■ Cl. XI

RECOMANDĂRI PRIVIND CONȚINUTURILE ÎNVĂȚĂRII

Conținuturi din domeniul literaturii

FUNDAMENTE ALE CULTURII ROMÂNE

- Originile și evoluția limbii române (prezentare sintetică)
- Studiu de caz: Latinitate și dacism, puncte de vedere privind fundamentele culturii române (selecții din texte literare, eseuri, studii; de ex.: Gheorghe Asachi, La Italia, Vasile Alecsandri, Cântecul gintei latine, Mihai Eminescu, Memento mori, B. P. Hașdeu, Perit-au dacii?, Vasile Pârvan, Getica, Lucian Blaga, Revolta fondului nostru nelatin etc.)

PERIOADA VECHĂ

- Studiu de caz: Dimensiunea religioasă a existenței (sugestii pentru alegerea fragmentelor ilustrative: Viața lumii de Miron Costin, fragmente relevante din scrierile cronicarilor, Cazania lui Varlaam, Didahiile lui Antim Ivireanul, Biblia de la București etc.)
 - Studiu de caz: Formarea conștiinței istorice (se vor alege fragmente ilustrative din cronicile moldovenești sau /și din cele muntenești)
- *Se va studia 1 text de bază reprezentativ (de ex.: fragmente din cronicile moldovenești sau muntenești, Istoria ieroglifică de Dimitrie Cantemir, Țiganiada de Ion Budai Deleanu)

**CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN SECOLELE XVII-XVIII:
UMANISMUL ȘI ILUMINISMUL**

PERIOADA MODERNĂ

a. Secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea

- Studiu de caz: Rolul literaturii în perioada pașoptistă (sugestii pentru alegerea fragmentelor ilustrative: articole programatice și de doctrină)
- Forme hibride ale civilizației românești la mijlocul secolului al XIX-lea. Se va studia 1 text de bază din epoca respectivă pe această temă (de ex., Iașii și locuitorii lui la 1840 de Alecu Russo; Iașii în 1844, Balta Albă, Iorgu de la Sadagura de Vasile Alecsandri; O călătorie de la București la Iași înainte de 1848 de Ion Ghica etc.)
- Dezbateri: România, între Orient și Occident (selecții din texte literare, eseuri, studii, articole jurnalistice; de ex., texte de Anton Pann, Ion Barbu ș.a. pentru ilustrarea temei balcanismului; polemici interbelice pe tema situării culturii și civilizației românești între Orient și Occident – Liviu Rebreanu, Mihai Ralea, Eugen Filotti ș.a.; studii istoriografice sau de istorie culturală – Neagu Djuvara, P. P. Panaitescu, Alexandru Duțu, Anton Dumitriu ș.a.; luări de poziție în contemporaneitate)
- Descoperirea literaturii populare. Se va studia 1 text de bază din literatura populară (de ex.: Miorița, Meșterul Manole etc.), discutat în relație cu 1 text din literatura cultă pe aceeași temă
- Studiu de caz: criticismul junimist (sugestii de texte: În contra direcției de astăzi în cultura română, Direcția nouă în poezia și proza română)

**CURENTE CULTURALE / LITERARE ÎN SECOLUL XIX –
ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX**

- **Romantismul** – se vor studia 4 texte de bază, de poezie și / sau proză, care să ilustreze temele romantice (3 texte din opera lui M. Eminescu, 1 text din romantismul pașoptist: Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu, Costache Negruzzi)
- **Realismul** – se vor studia 1 text de bază, selectat din proza lui I. L. Caragiale sau Ioan Slavici
- **Symbolismul** – se va studia 1 text de bază (o poezie sau un poem în proză / proză poetică) selectate din opera lui Alexandru Macedonski, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu ș.a.
- Studiu de caz: Symbolismul european (grupaj ilustrativ de texte selectate din opera următorilor scriitori : Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud; arte poetice)
- **Prelungiri ale romantismului și clasicismului** – se va studia 1 text de bază (la alegere, din opera următorilor autori: George Coșbuc, Octavian Goga, St. O. Iosif)

2 Având în vedere complexitatea liricii lui George Bacovia, acesta se va studia în clasa a XII-a, în seria marilor poeți interbelici.

b. Perioada interbelică

- Orientări tematice în romanul interbelic – se vor studia 2 texte de bază, câte unul dintre următoarele arii tematice:
 - **un roman psihologic** (Pădurea spânzuraților de Liviu Rebreanu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu, Concert din muzică de Bach de Hortensia Papadat-Bengescu, Adela de Garabet Ibrăileanu, Ioana sau Jocurile Daniei de Anton Holban, Gib Mihăescu, Rusoaica etc.)
 - **un roman al experienței** (Nuntă în cer, Maitreyi de Mircea Eliade, Întâmplări din irealitatea imediată de Max Blecher etc.)
- Studiu de caz: Modele epice în romanul interbelic (cu referire și la romane studiate în anii anteriori)

Imperativul identității naționale

În clasa a XI-a se vor studia minimum 11 texte de bază (în trunchiul comun) și minimum 13 (la profilul umanist, specializarea filologie), 6 studii de caz (în trunchiul comun), respectiv 7 studii de caz (la profilul umanist, specializarea filologie) și 1 dezbateri.

De asemenea, se va integra în oricare dintre perioadele abordate, la alegerea autorilor de manuale și a profesorilor, și o discuție privind literatura și pictura, în care va fi abordat comparativ modul în care o anumită temă este tratată prin limbajul specific al celor două arte. Sugestii pentru alegerea temelor de discuție: Pictura religioasă medievală; Natura în poezia și în pictura romantică; Universul rural în poezie și în pictură etc.

Cl. XII

A. Conținuturi din domeniul literaturii

PERIOADA INTERBELICĂ: POEZIA

- Se vor studia minimum 4 texte de bază + *2 texte

Pentru poezia interbelică, se vor alege texte din opera următorilor autori: George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu.

- *Studiu de caz: Fronda în literatura interbelică

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

- texte poetice, fragmente de proză contestatară, manifeste literare aparținând unor autori precum: Tristan Tzara, Geo Bogza, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Eugen Ionescu (Nu), N. Steinhart (În genul... tinerilor) ș.a.;
- antologii recomandate: Antologia literaturii române de avangardă de Sașa Pană; Poezia românească de avangardă de Gabriela Duda; Avangarda literară românească de Marin Mincu; Avangarda artistică a secolului XX de Mario de Michelli etc.
- Curente culturale / literare: modernism vs. tradiționalism. Pentru realizarea unei prezentări sintetice a acestei teme se pot folosi:
 - texte din poezii studiate sau din opera altor poeți interbelici: Al. Philippide, B. Fundoianu, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu, Aron Cotruș ș.a.;
 - fragmente din texte de doctrină sau studii legate de temă aparținând unor istorici, ideologi, esești, filozofi, critici și istorici literari interbelici sau contemporani: E. Lovinescu (Istoria civilizației române moderne, Istoria literaturii române contemporane), Ștefan Zeletin (Neoliberalismul), G. Călinescu (Tipul firesc de roman), Pompiliu Constantinescu (Tradiționalism sau modernism?), N. Iorga (Literatura pe care o cere vremea, Tradiție și inovație în artă), Nichifor Crainic (Sensul tradiției), Lucian Blaga (Revolta fondului nostru nelatin), Z. Ornea (Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea), Ov. S. Crohmălniceanu (Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. I), D. Micu (Gândirea și gândirismul), Adrian Marino (Modern, modernism, modernitate), Nicolae Manolescu, Despre poezie, Matei Călinescu (Conceptul modern de poezie, Cinci fețe ale modernității), Gh. Crăciun, (Aisbergul poeziei moderne), Ion Bogdan Lefter, Recapitularea modernității ș.a.
- Curente culturale / literare: orientări avangardiste (prezentare sintetică a avangardei, cu accent pe specificul avangardei românești) Pentru realizarea unei prezentări sintetice a acestei teme se pot folosi:
 - texte literare și manifeste avangardiste aparținând unor autori precum: Tristan Tzara, Geo Bogza, Ion Vinea, Ilarie Voronca ș.a.;
 - antologii recomandate: Antologia literaturii române de avangardă de Sașa Pană; Poezia românească de avangardă de Gabriela Duda; Avangarda literară românească de Marin Mincu; Avangarda artistică a secolului XX de Mario de Michelli etc.;
 - studii dedicate temei (de exemplu, Ion Pop, Avangarda în literatura română; Adrian Marino, Dicționar de idei literare - cap. Avangarda etc.).
- Studiu de caz: Diversitate tematică, stilistică și de viziune în poezia interbelică

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

- selecții din texte literare ale poezilor interbelici studiate;

Imperativul identității naționale

- istorii literare, eseuri și studii dedicate temei (de exemplu, Ov. S. Crohmălniceanu, op. cit.; N. Manolescu, op. cit.; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III; etc.).
- Dezbateri: Identitate culturală în context european. Pentru realizarea dezbaterii, se pot folosi surse precum:
 - texte aparținând unor autori precum: E. Lovinescu (*Istoria civilizației române moderne*), G. Călinescu (cap. Specificul național din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), Camil Petrescu (*Sufletul național*), Mihail Ralea (*Europeism și tradiționalism*), Liviu Rebreanu (*Specificul național, postulatul al diferențierii*), Petre Pandrea (*Specific național și moment istoric*), Emil Cioran (*Schimbarea la față a României*), Mircea Vulcănescu (*Dimensiunea religioasă a existenței*), Lucian Blaga (*Spațiul mioritic*), Mircea Eliade (articole legate de temă din vol. *Profetism românesc*, 1990), Constantin Noica (*Sentimentul românesc al ființei*), Mircea Martin (G. Călinescu și complexe literaturii române), Adrian Marino (*Pentru Europa*), Sorin Alexandrescu (*Paradoxul român*), Ioana Pârvulescu (*Întoarcere în Bucureștiul interbelic*) sau autori străini care au scris despre România interbelică (Paul Morand, *București*) ș.a.;
 - antologii recomandate: *Dreptul la memorie* (vol. III-IV), de Iordan Chimet; *Atitudini și polemici în presa literară interbelică* (Universitatea din București, 1984) etc.;
 - CD-uri despre Bucureștiul interbelic, albume de epocă, albume de artă etc.

PERIOADA POSTBELICĂ

- Studiu de caz: Literatura aservită ideologiei comuniste. Pentru realizarea studiului de caz, se pot folosi:
 - selecții din texte literare ilustrative aparținând unor autori precum: A. Toma, Dan Deșliu, Mihai Beniuc, Victor Tulbure ș.a.;
 - antologii recomandate: *Poezia unei religii politice* de Eugen Negrici; *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii* de Marin Nițescu etc.;
 - studii: Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*; Sanda Codoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*; Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor, Reeducare și prigoană*; Alexandru Mușina, *Sinapse* etc.
- Texte de bază: 2 romane (1 roman scris în perioada 1960-1980 și 1 roman scris după 1980, cu focalizare diferită: tematică, tipologică etc.), 1 piesă de teatru și 4 poezii (poeziile selectate pot aparține unor autori postbelici reprezentativi, din una sau mai multe generații afirmate în această perioadă: de ex., generația războiului, generația '60, generația '70, generația '80) + *2 poezii.
Pentru alegerea romanelor, puteți recurge la texte din opera unor autori precum: Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, Nicolae Breban, Ștefan Bănuțescu, Fănuș Neagu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Sorin Titel, I. D. Sârbu, Gabriela Adameșteanu, Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan, Gheorghe Crăciun ș.a.
Pentru alegerea piesei de teatru, puteți să vă orientați spre texte aparținând unor autori precum: Teodor Mazilu, Eugen Ionescu, Matei Vișniec ș.a.
Pentru alegerea poeziilor, veți putea folosi texte din opera unor autori precum: Ștefan Augustin Doinaș, Radu Stanca, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Gellu Naum, Gherasim Luca, A. E. Baconski, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Mircea Dinescu, Emil Brumaru, Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Simona Popescu ș.a.
- Studiu de caz: Tipuri de roman în perioada postbelică
Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:
 - trimiteri la romane postbelice studiate pe parcursul liceului;
 - istorii literare, eseuri și studii dedicate temei (de exemplu: N. Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. II, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II și III; Eugen Simion, *Scriitorii români de azi*; Eugen Negrici, *Literatura română*

Imperativul identității naționale

sub comunism, vol. I etc.).

- Curențe culturale / literare: postmodernismul

Pentru realizarea unei prezentări sintetice a acestei teme se pot folosi:

- trimiteri la texte literare de poezie, proză sau dramaturgie aparținând unor scriitori din generațiile '80, '90, 2000;
- studii teoretice despre postmodernism: de exemplu, Postmodernismul românesc de Mircea Cărtărescu; Postmodernism. Din istoria unei „bătălii“ culturale de Ion Bogdan-Lefter; Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu nouă de Radu G. Țeposu; Trafic de frontieră. Proza generației '80; Ochiul bifurcat, limba sașie de Adrian Oțoiu; Literatură și subversivitate. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească de Carmen Mușat; Direcția '80 în poezia română de Andrei Bodiu
- antologii recomandate: Caiete critice, nr. 1-2, 1986 (volum dedicat postmodernismului); Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice de G. Crăciun; Antologia poeziei generației '80 de Alexandru Mușina; Caiete critice, nr. 2-3, 2005 (volum dedicat generației 2000); Poezia română actuală (vol. III) de Marin Mincu

- *Studiu de caz. Se va alege una dintre următoarele două teme propuse: (1)

Dinamica unor specii: jurnalul, memoriile - apariții editoriale după 1990, (2)

Tendințe în literatura română actuală.

Pentru realizarea studiului de caz Dinamica unor specii: jurnalul, memoriile - apariții editoriale după 1990 se pot folosi:

- memoriile și jurnale scrise de autori precum: Mihail Sebastian, Mircea Eliade, N. Steinhardt, I. D. Sârbu, Ion Ioanid, Radu Petrescu, Alice Voinescu, Jeni Acerian, Monica Lovinescu, Ioana Em. Petrescu, Mircea Cărtărescu ș.a.;

- eseuri și studii dedicate temei (de exemplu: Ficțiunea jurnalului intim de Eugen Simion, Literatura română în postceaușism, vol. I, de Dan C. Mihăilescu etc.).

Pentru realizarea studiului de caz Tendințe în literatura română actuală se pot folosi trimiteri la texte din literatura actuală care să reflecte unele fenomene precum: „bătălii“ între generații și între curențe literare, revizuirii critice, mutații diverse în câmpul literar și cultural etc.

- *Studiu de caz: Forme ale istoriei și criticii literare

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

- texte care să ilustreze specii precum: istoria literară, monografia, eseu, studiul critic, cronică literară, recenzie etc. ;

- autori recomandați: Titu Maiorescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Mihail Ralea, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Paul Cornea, Ov. S. Crohmălniceanu, Eugen Negrici, Mihai Zamfir, Mircea Martin, Mircea Zăciu, Ion Pop, Radu G. Țeposu, Ion Bogdan Lefter ș.a.

Numărul minim de texte de bază care vor fi studiate în clasa a XII-a este următorul: 8 texte de poezie, 2 romane și 1 piesă de teatru. Se vor realiza, de asemenea, 3 studii de caz, 3 prezentări ale unor curențe culturale / literare și 1 dezbateră. La specializarea filologie, se vor studia în plus

*4 texte de poezie și se vor realiza încă *3 studii de caz.

Notă. Pe parcursul liceului, elevii vor studia cel puțin un text aparținând următorilor autori: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

DUMITRU CHIOARU



Din câte știu eu, canonul didactic al literaturii române din programa de liceu cuprinde 17 scriitori: Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, George Bacovia, Eugen Lovinescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, George Călinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu și Marin Sorescu. Un tablou cam disproporționat, câtă vreme jumătate dintre ei sunt scriitori moderni interbelici. Nici un pașoptist, nici un avangardist, nici unul din diaspora și nici unul dintre scriitorii în viață contemporani. Admițând că aceștia sunt scriitorii canonici, valori peste care nu se poate trece, aș completa lista pînă la 20 cu Vasile Alecsandri, reprezentativ pentru pașoptism și literatura română dinainte de Eminescu, apoi Alexandru Macedonski, promotorul modernismului românesc, și Hortensia Papadat-Bengescu, creatoare a romanului modern de analiză psihologică. Tabloul de valori ar fi la fel de disproporționat, căci perioada interbelică rămîne cea mai fecundă epocă a literaturii noastre.

Dar aș propune și un canon alternativ de 20 de mari scriitori români, strict estetic, din care n-ar trebui să lipsească: Mateiu Caragiale, Mircea Eliade, Emil Cioran, Mihail Sebastian, Max Blecher, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Gellu Naum, Ion Negoitescu, Radu Stanca, Ștefan Aug. Doinaș, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Ștefan Bănuțescu, Nicolae Breban, Lucian Raicu, Nicolae Manolescu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun și Mircea Cărtărescu, încercînd să pun în centrul tabloului scriitori moderni și contemporani care, dacă ar fi studiați de plăcere și nu obligatoriu, ar putea contribui, fără a-i exclude pe cei oficial acceptați în canonul didactic, la cultivarea gustului literar și consolidarea sistemului de valori al elevilor, care să le lărgescă orizontul cultural intersectînd orizontul lor de viață.

Proza

Andrei Mocuța

Șercan



ASORTAREA ȘOSETELOR

Șercan avea o problemă care persista de multă vreme : nu-și asorta șosetele cu vestimentația. Indiferent de ocazie, el purta șosete albe. De cele mai multe ori nu le purta, din două motive concludente pentru logica șercaniană :

1) era într-un continuu proces de descoperire a lumii ; nu-și putea permite să nu simtă fiecare grăunte sub tălpile lui ;

2) în ciuda sufletului regenerativ al lui Hua Chi, trupul lui Șercan era supus legilor fizicii, iar degetele sale de la mâini trebuiau să cedeze odată ineputabilei forțe de eroziune a maxilarului; atunci degetele mari de la picioare ofereau o soluție imediată mult mai comodă când nu avea șosete.

A avut o pereche pe care a purtat-o câțiva ani la rând, fără să o dea jos. Șosetele au început să se roadă în călcâie. Tamika n-a avut de ales, a trebuit să-i taie unghiile atunci când ele se iveau prin găurile șosetelor. În ultima fază, Șercan purta o pereche de franjuri în jurul gleznelor.

Tamika a găsit până la urmă o soluție: s-a apucat de croitorie. După câteva acțiuni ce n-au dat roade, a reușit să impună în Sher Khan moda pantalonilor suflecați până la gleznă. A fost prima încercare de-a atrage atenția asupra încadrării șosetelor în ținută.

Erau șosete deschise la culoare sau cu diverse imprimeuri (dungi, carouri, puncte), însă niciunele albe. Numai activitățile sportive și cele care generează, de obicei, transpirația încurajează șosetele albe.

Șosetele cu buline aveau un farmec aparte pentru Tamika. Deși răspunsul era chiar sub nasul ei, și-a dat seama că singurul mod de a-l

convinge pe Șercan era să-i ofere obiecte sau forme rotunde. A fost ușor să-l păcălească să poarte șosete cu buline.

CĂPUȘE

Șercan a auzit că cea mai bună metodă de dresare a căpușelor era să le facă să depindă de el în privința mâncării. Putea obține asta lăsându-le să-l ciupească la ore fixe. Medicul tribului i-a sugerat asta ca un bun remediu pentru problemele de tract intestinal, survenite în urma înghițirii globurilor.

Avantajele existau de ambele părți. Căpușele îl ajutau să digere globurile ceva mai voluminoase care forțau peretele stomacului, dar mai puteau profita de-un lucru. Reprezentările cartografice de pe suprafața pământului proaspăt îngurgitat erau un excelent prilej de *tour de monde* miniatural pentru căpușele călătoare.

Etapile tratamentului indicat de doctorul Abila erau : ieșirea la iarbă verde, căutarea mediului ambiant, printre tufișuri și smocuri de iarbă dese, bălăceala în tufișuri la bustul gol până când cel puțin cinci hematofage micuțe își înfig cleștii în piele. Recomandarea era să contracteze căpușele cu cel puțin o jumătate de oră înaintea fiecărui concurs, să aibă timp să străbată stratul de grăsime al burții când globul ajungea la destinație.

Șercan a dresat căpușele să-l ciupească la ora nouă pentru micul dejun, la unu pentru prânz și la șapte pentru cină. De asemenea, apetitul de rege mongol a fost transmis și căpușelor. După ce consumau cantități importante de cuceriri teritoriale, deveneau la rândul lor avide de putere. Ca termita.

Căpușele nu s-au mulțumit să fie *copii de globuri* și-au dorit să ajungă dincolo de emisfera întunecată a aparatului digestiv al lui Șercan. Au inventat concursul lor de măsurat burți. Nu după multă vreme, au ajuns să concureze împotriva lui. Nu le-a trebuit un an ca să-i fure invincibilitatea.

SFÂNȚA TREIME

Detronat de căpușe, Șercan a fost nevoit să se integreze, cum-necum, în societate. Contribalii l-au ajutat să-și găsească un loc de muncă la uzina din cel mai apropiat oraș. Era un serviciu motivant, având în vedere că Șercan trebuia să lucreze cu obiecte rotunde. Singura lui grijă era să modeleze mărgelile din sticlă de Murano.

În fiecare dimineață, la aceeași oră, Sfânta Treime se îndrepta spre uzină: Șercan, sandwichul cu glob și buzunarele goale ; iar la întoarcere, seara : Șercan, globul care nu mai era sandwich și câte o bilă din sticlă de Murano în fiecare buzunar.

Nu era mare brânză să șterpelești două mărgelile pe zi. Dincolo de gestul deloc lăudabil, Șercan a învățat un lucru important. Ceva ce-i neagă propria lui fire. Toate mărgelile pe care le subtiliza erau depozitate în cutia de sub pat. Credeți sau nu, n-a înghițit niciuna. Motivația : atunci când va fi adunat suficiente, îi va dărui mamei un colier.

În cutie, între timp devenită cufăr, nu erau două mărgelile care să semene. Numărul final a fost de două mii patru sute. Șercan a lucrat o mie două sute de zile la uzina de sticlă până când patronul și-a dat seama de șiretlic și l-a dat afară.

Acum putea construi un oraș întreg numai din mărgelile. Tribul Sher Khan a fost redenumit Murano City. Locuitorii au construit pentru Tamika scripete și stive să susțină colierul cu peste două mii de mărgelile. Oriunde-ți întorceai privirea, dădeai de biluțe.

A apărut și-o nouă Treime: Tamika, Șercan, Murano City.

RESTURI

Seara târziu, după ce s-au înfruptat din plăcintă și moțăiau prin culcușuri, Tamika a luat-o înspre râu să spele resturile. Se ținea de șale în timp ce purta tigaia pe cap. Doctorul Abila i-a recomandat acest exercițiu, deoarece îi fortifică mușchii gâtului și menține coloana dreaptă. Încă de când purta fătul, coloana ei a început să dea semne de slăbiciune.

Tamika spăla întotdeauna vasele în râu, resturile revenind peștilor. După ce iubirea din resturi le atingea buzele, peștii deveneau conștienți de cele mai elementare noțiuni de acvacultură. Realizau că fac parte dintr-un lanț trofic lung și că rolul lor era să ajungă în meniul carnivorilor. Gândul nu-i tulbura, se ofereau de bunăvoie oricărui amator de carne de pește.

Râul Atbara s-a transformat într-un loc de pelerinaj al pescarilor. Indiferent de experiență, nu exista pescar sau nepescar care să nu prindă pește. O singură azvârlitură de undiță atrăgea cel puțin trei pești. Doar pescarii înrăiți foloseau undița. Cel mai simplu era cu plasa. Acolo se înghesuiu cu zecile. Era un râu cu pești mărinimoși : se lăsau prinși fără s-aștepte să pice nada.

Soluția pentru pescarii ce nu mai aveau loc era nada preparată din resturi. Un strop în vârful cârligului atrăgea peștii cu nemiluita. Când intrau în joc resturile, erau prea puțini pescari și prea mult pește.

Tamika a pus tigaia în apă. De-ndată, sute de pești s-au adunat în jurul ei. Atrăși de crusta de ciocolată, au înotat înăuntru. După ce-au făcut tigaia lună, au privit-o triști pe Tamika. Peștele dirijor a pocnit din degete. Vocile semănau cu un râu ce curge într-un instrument muzical foarte mare. Când apa a umplut instrumentul, l-a făcut să răsune.

CÂNTECUL TAMIKĂI

De îndată ce Tamika a simțit că i se apropie sfârșitul, a început să-și cânte propriul ei cântec. Nu se născuse în trib și oamenii au uitat să-i găsească unul. L-a compus ea după ce s-a inițiat în muzica indigenă.

Cântând, puteai auzi muzica, dar nu vedeai că i se mișcă buzele. Inima făcea toată treaba. În afară de cântat, ea spăla rufele cu inima, de-retica prin casă cu inima și gătea cu inima. A început cu gătitul plăcintelor, singura activitate desfășurată cu inima de care aveau cunoștință contribuții.

Cu trecerea anilor, Tamika a constatat că poate să împlinească multe lucruri cu inima, dar nu s-a lăudat nimănui. Oamenii din Sher Khan simțeau pe zi ce trece cum armonia se strecoară în tribul lor, însă niciunul nu era conștient că la mijloc era o inimă mare și că inimile lor băteau după ritmul ei.

Când Tamika a început să cânte, broasca s-a mișcat pentru prima dată. Broasca avea barba lungă și cărunță. Atrasă de melodie, a intrat în colibă și când a dat nas în nas cu Tamika s-a oprit. Prima impresie a fost că acela era noul ei loc și că va rămâne acolo până când barba ei va inunda camera. Ochii ei clipeau în același ritm cu bătăile inimii ce componeau muzica.

Broasca a intrat în peretele de piatră. Peretele nu avea nicio fisură, și-a făcut singură loc. Apoi nu s-a mai văzut. Doar o lumină verde. Au urmat tavanul și podeaua. Orice detaliu s-a înverzit, inclusiv Tamika.

Mușchii verzi de pe acoperiș s-au transformat în piele de broască.

Oamenii au văzut broasca uriașă în locul colibei. Așteptau îngrijorați un orăcăit, dar un iz de muzică ametoitoare îi liniștea. S-au mirat când au auzit din gura broaștei, pentru prima dată, cântecul Tamikăi.

CUM A DISPĂRUT TRIBUL SHER KHAN

Tamika a continuat să cânte prin gura broaștei. Pe spinarea uriașei ființe creștea iarba și păsările veneau să ciugulească atunci când nu găseau mâncare. Când terminau, creștea altă iarbă, și mai deasă. Glasul acela însoțea viața tuturor. Până și vântul se oprea din șuierat ca să-l asculte. Toate viețuitoarele erau atrase în jurul broaștei. Se spunea că glasul are darul de a vindeca bolile și ușura nașterile.

Numai băștinașii din Sher Khan erau îngroziți de aspectul broaștei. Oricât de duios era cântecul, nu se puteau obișnui cu arătarea hidoasă. Până la urmă, au decis să alunge broasca. Au amenințat-o cu bâte, au aruncat cu pietre în ea, au împins-o, dar nu se clintea. Au cugețat îndelung și n-au avut de ales : au hotărât s-o ucidă. Când s-au apropiat, broasca s-a uitat țintă la ei și a început să cânte cu glas duios.

Pădurea a fremătat de durere, vântul a răscolit acoperișurile colibelor, peștii au sărit bezmetici și râul s-a oprit din curgere în clipa morții broaștei. Oamenii au început să jupoaie pielea broaștei, iar trupul animalului mort a început din nou să cânte.

Au tăiat carnea bucăți și au pus-o la uscat. Nicio muscă sau pasăre nu s-a apropiat de ea. La piață, au așezat carnea pe tejghea. Cum apărea cineva, bucățile începeau să cânte și, cuprinși de spaimă, cumpărătorii o luau la sănătoasa.

Atunci, au hotărât să se ospăteze ei din carnea broaștei. Au pus-o la fiert, dar apa se încăpățâna să dea în clocot și focul ardea cu flacără slabă. De îndată ce au întins mâna spre mâncare, bucățile de carne au pornit din nou să cânte. Au mâncat cu poftă și s-au culcat. Când s-au trezit, și-au simțit pânțele sfâșiate de crampe. În locul urltelor de durere, din gura lor ieșea mereu același cântec.

Din volumul *Șercan*,
în curs de apariție

Proza

Leon-Iosif Grapini

Bator



Lui Ion Agârbiceanu

Câteva zile n-a mai văzut-o nimeni pe afară, pe drum, prin locurile călcate de oameni, la biserică, sau la crăsmă, să se lege de unul sau de altul rău de plată, dar mai ales pe cărăruia bătătorită, pietroasă, ce urcă povârnișul dinspre băi, cei grijulii și interesați se întrebau de n-o fi murit cumva, ducându-se și ea dincolo, după cei dragi și pierduți, că ce rost ar mai avea să se chinuiască pe lume, pentru cine și pentru ce, a rămas singură, Și când te socoți, se mai găsea câte o vecină să-și dea cu părerea stând la taifas peste gard cu alta, la ce folos viața de unul singur, îi ca și cum n-ai fi, ca și cum ai fi mort, și asta mai abitir pentru oareșicine care-a avut familie numeroasă, Că bine zici, dar crezi că-i moartă, D-apoi cum, de atâta amar de vreme cum crezi că poate fi, n-am văzut-o de zile bune.

Dar femeia era încă vie, deși, așa cum stătea pe laviță, încremenită ca o stâncă, ținându-și mâinile în poală și având privirea fixată într-un colț de odaie, puteai crede că-i dusă de mult, însă fiorul vieții nu i-a părăsit cu totul trupul, cu toate că nemâncată și nebăută de atâtea zile ar fi trebuit să-și dea duhul, însă ceva nu o lăsa, o trăgea mereu înapoi, ea ar fi plecat cu dragă inimă, tocmai de asta nu și-a căutat de gură, n-a îmbucacat o coajă de pâine și n-a sorbit un strop de apă, poate se îndură Cel de Sus și o strânge de pe pământ, să o ducă la bărbatul și la copiii ei, însă acel tainic și nevăzut prag ce leagă lumile între ele ea nu l-a putut trece, când se vedea în tunelul alb, cu lumina fericirii scânteindu-i în ochi, plutind ca un fulg spre acel soare strălucitor, dumnezeiesc, ce o îndemna să înainteze, învăluind-o cu strălucirea și căldura sa mântuitoare, uita de toate și de tot, bucurându-se pe deplin de mângâierea și dezmierdarea

caldă și dulce a astrului divin, dar, deodată, ca la un semn, plutirea înceta, ea întindea deznădăjduită mâinile ca și cum ar fi vrut să se agațe de săgețile scânteietoare, să se tragă spre înainte, să-și continue zborul lin, însă o mână nevăzută o smulgea din loc, o târa împotriva voinței sale îndărăt, spre viața ei amărâtă, ticăloasă și blestemată, și se trezea în pat sau pe laviță, locurile din care încerca aprig să se desprindă de cele lumești.

Șapte ființe dragi a avut pe lângă ea și în suflet, bărbatul, cinci copii și un cal, dar s-au dus cu toții dincolo, de cal nu e sigură, însă la cum arăta, bătrân și slab, numai piele și os, mulți purici n-o mai fi făcut la noul stăpân, s-a și mirat cum de s-a încumetat omul să-l cumpere, poate i s-a făcut milă de ea sau de animal, se mai află pe lumea asta și miloși, nu doar bogățani negri în cerul gurii și cu inimă de piatră, cum se dovedesc a fi unii chiar din satul ei, zgârciți, batjocoritori, fățarnici și haini. S-a măritat de tânără, atunci toate păreau a se rânduie spre o soartă bună, spre un trai tihnit, bărbatul lucra în baie, aducea la sfârșit de săptămână trei-patru zloți, îndestulători pentru două guri, apoi au apărut, pe rând, cei cinci copii, gurile s-au înmulțit, trebuia să se înmulțească și bucatele, și zloții, din ce-au avut pus deoparte au cumpărat calul, înalt, alb, ciolănos, destul de trecut, dar încă în putere, și ea a luat drumul câștigului în plus, căra cu animalul pietre la săteni, ani la rând a făcut asta, cei mai tineri așa i-au prins, trecând amândoi, femeie și cal, pe ulițele satului, urcând cărarea dinspre dealul băilor și pierzându-se dincolo de creastă, pe coasta povârnită și pietroasă, ca să revină mai târziu, ea ducând animalul de căpăstru, îndemnându-l la pas, calul urmând-o tăcut, zdrobindu-și copitele pe cărăruia strâmtă și bolovănoasă, cu spinarea încovoiată sub greutatea a două corfe așezate desăgește, agățate de șaua mică, de lemn, și pline cu piatră mărunțită. Din munca istovitoare pentru ea, o femeie slabă, și pentru animal, bătrân și ca vai de el, sâmbăta, seara, număra trei zloți care, puși laolaltă cu cei câștigați de soț erau destui pentru a cumpăra bucatele necesare cășilor pentru o săptămână întreagă. Copiii erau amărâți și piperniciți, galbeni la față ca turta de ceară, parcă prinși de o boală fără nume și fără leac, de pe fetele ofilite li se desprindea mai mereu un praf fin ca o pudră, tatăl nu-i putea suferi văzându-i așa de uscățivi, chinuiți și pipirii, îi suduia și-i stropșea cu vorbe de ocară, ea, ca orice mamă, sărea și le prindea partea, Lasă-i în pace, omule, nu te mai da la ei, ce vrei, sunt mici, când vor crește și li se va încheia și întări osul vor arăta ca toți ceilalți, dar soțul își exprima neîncrederea, Din gălbejiții și răpciugoșii ăștia n-or ieși oameni cât îi hăul, bine ar fi să trăiesc și s-o văd și pe asta. Și n-au ieșit din ei oameni, că s-au stins unul după altul, cum nici bărbatul n-a apucat să-i vadă mai mari

măcar, că s-a prăpădit, lăsând-o văduvă, cu cinci copii în grijă. I-a crescut pe toți până la cincisprezece ani, vârstă la care cum ajungea fiecare, cum pleca la ceruri, lăsând-o îndoliată, cu inima strânsă și cu lacrimi în suflet, parcă era un făcut, un blestem pe casa ei, însă ea nu credea în farmece și bozgoane, știa că așa e lăsat de la Dumnezeu, ca odraslele sale să nu aibă parte de viață lungă. Sfătuită de babele satului să facă descântece, pentru că nu-i lucru curat ca pruncii să i se stingă unul câte unul la aceeași vârstă, ea s-a arătat nepăsătoare, nu dădea crezare unor asemenea basme, cum nu credea în diavol și în puterile lui drăcești, știind că ce e dat să se întâmple se întâmplă cu voia Celui de Sus. În primii cinci ani scurși după moartea soțului, a rămas doar cu un băiat și o fată, și-a îngropat ceilalți trei copii fără a plânge cu lacrimi la vedere, ci doar înlăuntrul ființei sale, viața cruntă și istovitoare a asprit-o și a întărit-o, a înțeles că în lumea asta fiecare se zbate și se frământă pentru el și pentru ai lui, nimeni nu-ți împărtășește necazurile și suferințele cu toată inima, decât așa, de formă și de ochii lumii, ai numai ceea ce-ți faci și-ți rânduiești tu cu mâna și cu mintea ta, lumea e rea și egoistă că e nevoieasă, cei avuți sunt și mai răi că au prins gustul bogăției, banul e ochiul dracului, ca atare, atunci când îi murea un copil, îl jelea singură și-l îngropa cu seninătate, de ce ar fi trebuit să vadă sătenii durerea ce o încerca. Apoi o lua de la capăt, prindea coșărcile pe spinarea calului, îl apuca de dârlogi și se întindea la drum, tropotind, ea din cizmele tari, scorțoase și învechite, animalul din copitele tocite, mâncate de bolovani, pe drumurile satului și pe cărarea dealului. Se osteneau cât era ziulica de lungă, uneori primea plata pe loc, alteori nu, era amânată, bogătani, mai ales, nu-i plăteau de îndată, o chemau ba într-o zi, ba în alta, cu gând că poate, ca muiere, va uita și nu va reveni după cruceri, dar ea nu pierdea șirul datoriiilor, îi căuta pe oameni până și în crâșmă, să le strige în față că-și bat joc de munca ei, făcându-i de rușine înaintea celorlalți mușterii, dar se rușinau ei oare, vezi de treabă, când te lăfăi în belșug, puțin îți pasă de ce crede și de ce zice lumea. După ce i-a murit bărbatul s-au găsit sfătuitori să o îndemne a se mărita iarăși, că dacă o prinde bătrânețea, cine se află s-o mai ia, însă cuvintele ei, Dar să ia pe muma-pădurii, le închidea gura, s-a mulțumit să retrăiască în gând vremurile bune petrecute alături de soț și de copii. Când i-a murit și fetița, ultima odraslă, s-a descoperit dintr-odată bătrână și încărunțită, uscată ca un ciot, cu fața trasă, veștedă, împânzită de zbârcituri care însă nu reușeau să-i ascundă gropițele de vărsat ce-i stricau obrazul, cu bărbia țuguiață, arcuită în sus și cu gura strânsă pungă, dar s-a descoperit nu numai îmbătrânită și istovită de vlagă, ci și fără un sfanț, iar copila trebuia îngropată. În prima zi după ce fe-

tița a închis ochii, a rămas stană de piatră pe laviță, a vărsat două lacrimi mici cât gămălia unui ac, după fată, și altele două, nu mai mari, după viața ei câinească, da, chiar așa, s-a văzut în cei peste patruzeci de ani cărând piatră la gazdele din sat cu tovarășul ei de trudă și de chin, a stat să adune în minte câte coșarci a strâns pe zi, câte pe lună și într-un an, câte în tot acest timp, câți zloți s-au adus și s-au cheltuit în casă, cât a pierdut cu îmbuibății rău-platnici, câte duminici a trecut pragul bisericii și câte nu, câte drumuri a făcut la dus spre băi și câte la întors ținând calul mare, alb și ciolănos de căpăstru, din bolovanii cărați cu spinarea de săracul animal se putea ridica un deal tot atât de mare precum cel trecut zilnic spre băi. A jelit fără a plânge la vedere, doar cu sufletul și cu mintea, rămânând întreaga zi așezată pe lavița din odaie, cu obrazii scofâlciți în căușul palmelor și cu coatele ascuțite pe masă, până ce un gând i-a fulgerat judecata, fetița nu putea fi îngropată fără giulgiu alb și fără coroniță, fără sicriu de lemn vopsit, știa asta încă de când amărâta a zăcut pe pat vreo două săptămâni, ceea ce nu știa era de unde să ia creșterii trebuincioși pentru lucrurile și podoabele de înmormântare, dar nu această grijă o întrista, ci acel gând ce-i tăia mintea, stârnindu-i străngeri de inimă și tremurare de suflet, ca să facă rost de atâția creșterii într-un timp așa de scurt, de numai trei zile, trebuia să ia o hotărâre dureroasă, adică să-și vândă calul, ultima și singura ființă aproape de sufletul ei, animalul i-a fost nu doar tovarăș de silnicie, ci și prieten de nădejde, nu o dată l-a întrebat, Zi, mă, sărace, tu ce zici, iar el o privea cu ochii albi, goi, lipsiți de lumina vederii și răspundea fornăind și dând din cap, gesturi în care ea găsea răspunsul potrivit, Da, ai dreptate, Ce să faci, oameni și oameni, De, lumea-i rea, așadar se simțea apropiată de animal ca de un om. Când și-a revenit din visare, a ieșit din casă și a legat calul în șopronul plin cu fân, după o zi, l-a dus la târg și l-a vândut unui om cu inimă largă, că fără simțăminte de milă nimeni n-ar fi cumpărat un animal bătrân, orb, cu spinarea rănită și bătătorită, cu oasele ce împungeau mai să spargă pielea și să iasă afară din trup. Când l-a înstrăinat, calul și-a mirosit noul stăpân, pe urmă a întors capul spre ea, nechezând pentru prima oară după zeci de ani de tăcere, l-a lăsat acolo, în acea uliță strâmtă, a cumpărat sicriul, cununița și giulgiurile albe, s-a întors acasă și și-a îngropat ultimul copil. Dar odată cu această îngropăciune a înmormântat și ființa cea mai dragă ei, calul, că nevăzându-l de atunci încolo pentru ea era ca și mort, de n-o fi murit cumva, săracul.

Câteva zile n-a ieșit din casă, și-a jelit în tăcere morții, a stat pe laviță sau pe pat încercând să se desprindă de lumea asta, să-și încheie socotelile cu ea și să plece la cei dragi, dar nu s-a petrecut așa cum și-a dorit,

dovadă că soarta încă mai are de oferit câte ceva, oare ce, doar necazuri, lipsuri, durere și plâns set mornit în suflet. A ieșit afară, mirându-se de lumina zilei ca și când ar fi văzut-o întâiași dată, și-a căutat de lucru prin ogradă, fără a privi spre vecinele curioase, dornice să afle ce-a făcut atâta vreme închisă în casă, le-a lăsat să se pârlească sub para curiozității, când a venit duminica s-a dus la biserică, la sfânta slujbă, nu a vorbit cu nimeni, nici la dus, nici la întors, își ferea privirea și încerca să nu dea față cu vecinii, spre a ocoli, astfel, orice schimb de vorbe fără rost și felurite întrebări și păreri nedorite de ea. Dar au fost și săteni ce i-au auzit glasul, parte dintre cei cu datoriile neplătite s-au arătat totuși îngăduitori, Femeia a rămas singură, din ceva îi musai să trăiască, ziceau ei, pe unii i-a cercat ea, alții au căutat-o ei, din creșterii de la care și-a luat gândul, câțiva s-au adunat în punga sa, așa a putut trăi de pe o zi pe alta, ba a pus și deoparte, având un gând anume cu cheltuirea lor, cândva tot se va stinge din viață, și nu poate lăsa în seama vecinilor înmormântarea sa, au și ei nevoile și necazurile lor, când a socotit că s-au strâns câți trebuie, cam după două luni de la moartea fetei, s-a hotărât să plece la oraș.

E zi de târg, așa că femeia se scoală cu mult mai devreme decât în celelalte dimineți, își dă cu apă rece pe ochi și pe față, îmbracă hainele bune, își face patul, mătură podeaua îngrămădind gunoiul în colțul odăii, se așază la rugăciune fără a zăbovi prea mult, e ruga din zori, mai scurtă, își mai face o cruce largă și iese din casă încuind ușa în urma sa.

Afară e încă noapte, dar luna ivită când și când dintr-un pâlăc de nori luminează împrejurul cât să vezi pe unde să calci și să umbli, o răcoare subțire înviorază fața și mișcărilor, iar liniștea satului încă adormit e sfărâmată în răstimpuri de câte un lătrat nehotărât de câine și de cântecul răgușit, neconvingător, al vreunui cocoș speriat în pățul de te miri de ce s-a trezit înainte de vreme. Femeia se așterne la drum, e de mers până la oraș, dacă se hărniceste la pas în trei ceasuri bune ajunge, de puține ori a parcurs această distanță cu piciorul, ultima dată, când a vândut calul, în cele mai multe dăți a călătorit cu carul câte unui gospodar binevoitor, cum și în această dimineață se poate nimeri ca un căruțaș să oprească și s-o poftască să urce sus, numai că ea are de gând să bată drumul cu talpa, decât să schimbe vorbe cu un sătean, el pe scândură, ea pe loitră, sau cu mai mulți aflați în același atelaj, cum adesea se întâmplă, mai bine măsoară drumul cu pasul și-și vede de gândurile ei. Când era mai tânără și mai spornică la mers pleca de acasă cu ziuă, că se temea de câini ulițari, de vandralăi și de hoți la drumul mare, acum nu are asemenea temeri, viața grea a oțelit-o, și parcă și tâlharii s-au mai împuținat, or fi hălăduind și ei prin alte părți, unde lumea are ceva mai mult adunat în buzunare și în bătătură.

După ce iese bine din sat dă a se crăpa de ziuă, până acum nu a ajuns-o niciun car, e încă devreme, gândește ea, dar când să dea cotul cel mare, aude în depărtare huruitul unor roți, se dă mai către margine, ferindu-se și lăsând loc larg de trecere, din spate călcătura roților pe bolovănișul drumului se deslușește tot mai aproape, ca în scurtă vreme să audă și o voce de om, Ho, ho, boalelor, bună dimineața, lele, la târg mergi, Dară, vine răspunsul scurt al femeii care continuă să-și vadă de drum, Hai de urcă în căruță, nu-i mai cald, dar ajungem mai repede, dacă mârtoagele mele nu și-or da duhul taman în dimineața asta. Femeia se oprește locului și-și aruncă ochii spre căruțaș, după chipul luminat slab de lună și de felinarul agățat de răcoanța din dreapta și după glas pare a fi tânăr și străin de satul ei, dacă tot n-o cunoaște, socotește ea, n-ar fi rău să salte în car, și-ar mai odihni picioarele, că de ajuns nu cu mult va ajunge mai repede, întrucât caii par bătrâni și istoviți, în cele din urmă se urcă prin spate și se azază pe loitră, Hai, lele, mai aproape, Lasă, voinice, că-i bine unde m-am pus, mulțam de bunăvoință și de poftire, Să fii sănătoasă, răspunde căruțașul dând bice cailor. Din ce sat ești, întrebă stăpânul animalelor după o vreme, Din satul băilor, Când merg la târg o iau peste deal, îi mai aproape, dar cunosc satul dumitale, am fost cu căruța după piatră când mi-am ridicat casa nouă, multă și trainică piatră aveți în munte, Multă, îngână femeia, trăgându-și năframa pe ochi și strângându-și pieptarul în jurul taliei, Dar e ceva timp de când n-am mai dat pe acolo, s-or fi schimbat unele lucruri. Femeia tace, iar căruțașul, văzând că nu primește răspuns, înțelege că muierea nu are poftă de sporovăială și îndeamnă caii la mers, Dii, boalelor, că ne prinde amiaza, dii.

Mulțam de drum, zice femeia coborându-se din căruță, Mergi cu bine, lele, dacă nu ai treabă multă, cam peste două ceasuri fac cale întoarsă, Să-ți dea Dumnezeu sănătate, îi urează aceasta luând-o din loc, fără a-l lămuri dacă la întoarcere va vrea sau nu să meargă în căruța lui. Tăcută muiere, vorbește tânărul în barbă, privind cum bătrâna se îndepărtează, amestecându-se printre târgoveții mulți la număr totuși pentru această oră matinală.

Treabă multă nu are, să cumpere pânză albă și păioară, doar pentru atât s-a învrednicit a veni la oraș, știe exact unde are de mers, doar cu numai două luni în urmă a călcat pragul prăvăliei a șasea oară, când a cumpărat cununiță și giulgi pentru fetița ei dragă, prăpădită săraca, dar va mai pierde ceva vreme prin magazine și printre tarabe, se va uita la una și la alta, că cine știe dacă va mai veni vreodată la târg.

Mai târziu, cam pe când soarele s-a înălțat bineșor pe cer, femeia străbate printre oameni, îndreptându-se spre drumul către casă, pur-

tând în spinare o traistă în care a îndesat țesăturile cumpărate. Când trece prin dreptul străzii unde e târg de animale își întoarce privirea și se uită în lungul ei, cu luare-aminte, apoi, renunțând la gândul de a pleca imediat spre satul său, intră printre căruțe, aruncându-și ochii în stânga și în dreapta, spre locurile unde așteaptă caii, fie pe stăpân să-i înhame și să se întoarcă în bățatură, fie spre a fi vânduți, care, cum, după ce gând a avut gospodarul când s-a pornit către oraș. Trece printre oameni, dobitoace și căruțe, uitându-se fugar într-o parte și în alta, căutând ceva anume, e mai ajunsă în capătul celălalt al uliței și nu găsește ce caută cu privirea, mahnită, dă să se întoarcă, dar ochii îi cad pe un gard înalt de leături, iuțește văzul pentru a putea distinge bine ce se află dincolo, și o undă luminoasă i se lățește pe întreaga față, printre răriturile gardului își zărește fostul ei cal, legat la un stâlp. Se apropie cu grijă, parcă spre a nu speria, parcă spre a-l lua prin surprindere, și, când mai are doar patru, cinci pași de făcut, animalul, ce ronțăie niște ogrinji, înalță capul, ciulește urechile, își întoarce botul spre direcția din care vine femeia, adulmecă aerul și fornăie a plăcere, apoi eliberează în văzduh un nechezat slab, puternic totuși pentru un animal bătrân ca el. Femeia se apropie, își întinde mâinile și îi cuprinde grumazul, își așază fața zbârcită și uscată pe firele-i puține și aspre ale coamei, oftând, Zi, mă, sărace, ce mai faci tu, mă, iar animalul, simțind mâinile cunoscute, o miroase pe spate și mai nechează o dată, Măcar pot să mor liniștită amu când știu că tu trăiești. Alături, stăpânul calului, nimeni altul decât omul căruia femeia i l-a vândut cu mai bine de două luni în urmă, sosit în ultima clipă din treburile lui, privește cu duioșie la muiere și la animal, E de vânzare, lele, că multă treabă nu mai face, îl dau la jumătate din prețul cu care l-am luat de la dumneata, Amar de mine, gospodare, cum nu l-aș lua înapoi, dar bruma de parale avută am dat-o pe păioară și giulgi, pentru mine îmi trebuie, c-am rămas singură, și să am când oi muri, Mai las la târg, se arată binevoitor bărbatul, Ce să zic, Dumnezeu să te aibă în pază, că bun om ești, dar oricât ai lăsa eu tot nu am un sfaț să-ți dau pe el, și dacă las din preț până la nimic, tot nu-l iei, întrebă omul surâzând, De unde, păcatele mele, se vaietă bătrâna neatentă la spusele acestuia, Lele, de necazurile ce le ai și de bucuria de a-ți revedea animalul drag nu mai prinzi înțelesul vorbelor, ia-l de căpăstru și al dumitale să fie, nu-mi trebuie un crețar pe el, zi o rugăciune și dă o slujbă pentru mine și pentru lumea asta, să fie mai bună, Vai, că Dumnezeu mi te-a scos în cale, mare mulțumire, câte zile oi avea m-oi ruga seară de seară pentru dumneata, că om mai bun n-am întâlnit, fie ca Cel de Sus să te aibă în grija și-n paza lui. Femeii i se scurg două lacrimi pe obraz, mici cât gămălia unui ac.

Leon-Iosif Grapini

Pe drumul de întoarcere, bătrâna calcă apăsat și larg, tropăind cu cizmele scorțoase și grele, ținut de căpăstru, o urmează ascultător calul, mare și alb, ciolănos și costeliv, vlăguit și ca vai de el, din când în când își întinde grumazul și atinge cu buzele boțite și descărnate spatele femeii, ea surâde mulțumită. Când trece o căruță pe lângă ei, încărcată de lume, aude o voce de flăcău că strigă, Ia priviți, e fefeleaga și bator, calul ei.

Pe fața femeii și în priviri lumina fericirii scânteiază, Dii, mă, bator, dii, sărace.

P.S. Incitat de narațiunea *Trenul de noapte*, semnată de Ioan Groșan, îndeosebi de finalul ei, m-am văzut nevoit să aștern pe hârtie propria mea poveste, spre a oferi cititorului o continuare, un posibil răspuns la întrebările iscate. A fost punctul de plecare spre o nouă carte, aflată în curs de apariție, ce include și alte continuări la proze/autori alese/aleși după preferințele/gusturile mele. Printre ele și *Fefelega*, de Ion Agârbiceanu.

Un singur poem

Petru M. Haș

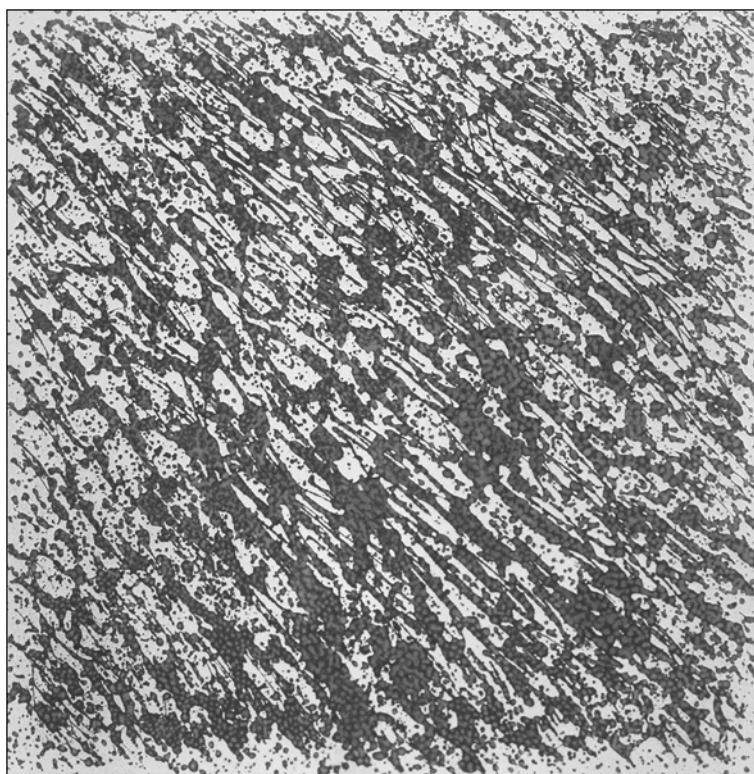


Scrisoare deschisă mătușii mele Furnica

Mătușă, iartă-mă!
I-am zis eu la Furnică
în timp ce alerga pe butelia de lapte
și o striveam cu unul dintre
degetele mâinii așa-zis drepte; sunt idiot, tâmpit,
mort de frică
precum poeții douămiști.

Nu mai suport să miște ceva
în jurul meu.

Iartă-mă! Să anunțe careva
împuțitele astea de instituții,
organizații internaționale americane
și așa-zis ioropeene. Am de
mărturisit o mie și ceva crimes
de guerre contra umanității. Ar
cam fi cazul să fiu împușcat.
Nu vezi că vitele astea bipede
nu mai încapi una di alta
pi Planeti?



Sinko János

Poeme

Miron Blaga



POEMUL CU AURĂ VIOLETĂ

I

Doamne, ce-ai pierdut din Rai
de te ții de mine scai?
Pierduși raza violetă
sau o dulce și cochetă
trestioară-viespioară
cu șoldul ca de vioară,
cu ochii de-albastru stins
și cu degete de vis?
Pierduși, oare,-o căprioară
vaporoasă și ușoară
ca un abur cald de seară
sau pierduși un rozmarin
aromat, verde și fin?
De pierduși un înger blond,
îl găsești la mine-n somn
punând miere-ntunecată
pe inimă turburată;
de pierduși un crin de fată
zvăpăiată și-alintată
cu glas sărutat de zei,
îl găsești punând temei
pentru cântecul cel sfânt

al robilor pe pământ;
de pierduși o îngereasă
decât visul mai frumoasă,
o găsești scriind scrisoare
pe-un tril de privighetoare
pentru veșnicii de-o clipă
de Sântămăria Mică

II

Toamnă
Văzduhul a prins parfumul trupului tău
iar trupul tău miroase
a tinerețe
a dragoste
și-a măr domnesc
Pînă și lumina
se naște din albastrul ochilor tăi
ochi sărutați de zei
și-nnobițați de spiritul adâncurilor
Iată
cum te gîndesc
devii aerul pe care-l respir
și izvorul cu apă vie
al vîrstelor
în vreme ce
din căușul palmelor tale mă îmbie
coloana fără sfârșit a cîntecului
Pe prag de nori stă versul, dar versul e
la ora gravă
chiar trupul tău
de iederă și nalbă

III

Of, zulufii tăi de aur
ochii șui cu licăr maur
șoldul cald vioară-aprinsă
coarda pieptului întinsă,
Coapse svelte de felină

buze arse de rugină
gândul de-a nu fi, de-a fi,
sub umbrirea ta de-o zi -
Toate strigă, toate cheamă
dulcele de bună-seamă
a iubi iubind iubirea
toate-aici și toate-aiurea...
Of, zulfii tăi de aur
sângele-mi de tânăr maur
baldachinul cu dantele
presărat cu vioarele -
Si să dorm, dormire-aș dus
luna mă privind de sus
eu în ochii tăi de stea
clătinând pe Nimenea

IV

Euridice se
copilărește-n vis
cu îngerii din Paradis
...și era seară și era dimineată
luneca Euridice pe pârtii de gheață
și era, Doamne, mai vaporeasă ca visul
de mă cerceta întunecat Apocalipsul
căci în sud-estul fierbinte
e cea mai frumoasă
floare de foc și de chiparoasă
pe buzele căreia ard teiul și teia
și-și desfășoară parfumul nedeile și Medeea
în ochii căreia ziua și noaptea
închid sufletului fereastra și porțile
cu trupul sublim ca un gherș de vioară
pe care-ai dedulci o iarnă și-o vară
până s-ar trece și-o primăvară adâncă
și-o toamnă a rodului și-un rod al păcatului
undeva la marginea lumii și leatului
of, Doamne, și zburdalnice gleznele
născând înserările și beznele
și genunchii și pășunea și-altarul

în care te-ai înveșnici cu harul
și te-ai pune frate cu Dumnezeu
pe puntea de suspine a unui ateu
...dar Euridice se
cipilărește-n vis
cu îngerii din Paradis
din sfintele Entelehii...
și-atunci să fii, să fii sau să nu fii?
și dac-ar trebui să fii
ce-ar fi să fii
și ce
să nu mai fii?...

V

Să inaugurăm Poezia, spuneai,
să culegem zmeură și fragi
iată, trece ultimul tramvai
pe retina paserilor dragi
Călători în Paradis să fim
pe Alea Morilor de Vânt
don Juan și donna Isabela
ultimii iubiți de pe pământ
Morți să fim să mai trăim odată
flacăra de sânge sângerând
roua pe cireșe scuturată
și dulceața cărnii aburind
Si smintiți și tineri să mai fim
mirosind curat a dimineată
Să inaugurăm Poezia, spuneai,
rătăcind cu fluturii prin ceață...

VI

trestioară-viespioară
ninge-n miez adânc de vară
din ce sferă
din ce eră
de vocală-auriferă?
vai, miracolul nestins

în jăratec a încins
sânul nins
în grai de vis
cu-amintiri din Paradis
și a pus la pol învins
murmur stins
de origine stelară
inelară
din materia primară
ninge eu și ninge tu
nu și da și da și nu
ninge-ntors
un gând frumos
pragul nopții de-abanos
ninge Unul, ninge Doi
însurubirea din altoi
ieri și azi, etern eterul
fonta, bronzul ca și fierul
ninge Crinul
Iasomia, Rozmarinul
implacabilul Destinul
cu-amintiri din Paradis
peste blonzi zulufi de vis

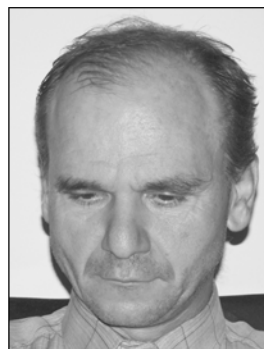
VII

Sărută-mă frumos
și taci...
Ca mâine voi pleca și eu
cu fântânarii cerului printre copaci
bolnav de dragoste și-ateu
Vezi, astăzi nu mai beau și nu mai strâng
ninsorile de ieri în ochiul stâng
și nici arome nu culeg,
pe galantar
pun doar o lacră de cărturar
și-un snop de stele luminoase
la ceas învăpăiat și trist
ca o caligrafie de tăceri duioase
pe un toiag de jad și ametist.

C-așa e jocul:
începe într-o seară
nătâng și dulce,
apoi,
încetul cu încetul,
parcurge întreg alfabetul
până la inelele de ceară,
până de-a dreapta bunului Dumnezeu
unde, ca mâine, m-oi așeza și eu
cu fântânarii cerului la sfat
despre argintul unui crin brumat...
Dar, până-atunci, printre copaci,
tu pune-n vârstă cea din urmă vină
și ține-mă ușor de mână,
apoi,
sărută-mă frumos
și taci...

Poeme

Ioan Biroaş



Carusel

Mă întorc – în spatele meu nimic
Doar muzica de dragoste a unor carusele
În depărtare
Mestecenii îngână vocea a doua
La o armonică neagră

Cunoscuții mă salută și trec
Grăbiți strada
Se duc să-și ia diurnele albastre
În lumina palidă stau ca un bancomat stricat
Și surâd în barba pe care mi-o rad
Direct cu unchiile

Cenușă

Am vrut să fiu un om din aluminiu sau
Măcar un biet portar
Dar și pentru asta îmi cereau atestat ștampile examene
De parcă ar fi trebuit să păzesc porțile raiului
Așa că în acea dimineață oarbă
Mi-am spus pune-ți în spate
Sacul de nailon cu câteva cârpe
Și două perechi de bocanci uzi
Și du-te pe câmpul de tutun să-ți împrăștii cenușa

Holuri pustii

A doua zi învăţăm să legăm cerceaful
De sticla dubonet cât un stat de om din
Cabinetul psihiatrului
Cea pe care o psihanaliza în fiecare zi
Faimosul sticlar din pădurea neagră
După ce a preschimbat nisipul în sticlă
Într-un crud dezmăţ transformă
Sticla în nisip şi nisipul în
Sare şlefuită pînă cînd
Se aud rîsete pe holurile pustii
Şi-o voce ne-ndeamnă
Spălaţi cu grijă morţii
Dar nu-i priviţi niciodată în ochi

Clubul din gară

I-am spus mâine dimineaţă
Primeşti o sută de lei
Să nu scoţi vre-un cuvânt

Am mers la prietenul meu pontatorul
Care îmi cerea manuscrise săptămânal
Să o transforme într-o notă de subsol
Nu puteam merge altfel cu ea
La clubul din gară
Unde ferestrele crăpau ca nişte castane coapte

Haina din imitaţie de blană
Urmele de pe spate
Zâmbetul rătăcit şi genunchii imperiali
Rochia uitată pe debarcader
Fumul franţuzesc de gitane
Neputînd să le cumpăr
Le-am ascuns sub ninsoarea unsuroasă dintre şine

Spital

Într-o altă dimineață o aripă va picta în ulei
Pe ușa salonului tău o cobză de apă
Și-apoi:
În curtea plină de mușegai metafizic
O mică făptură eviscerată
Bea dimineața bolnavilor
Direct de la cișmea

Poate mai prind

Iau pe mine pantalonii primiți de la un prieten
Bănuie că sunt din doc
Dar acum ce mai contează
Am fost cam peste tot cu ei
Sunt ruși ca și cum aș fi străbătut pe jos
Întreg vechiul testament
Și-o parte din evanghelii
Până când n-am mai înțeles nimic
Din mârâitul pământului
Cred că aș face bine să-i calc
Dar mi-e frică să nu-i rup de tot
Poate așa mai prind cu ei încă o vară
O apocalipsă ceva o cântare a cântărilor
Chiar de-or fi vara apocalipsa cântarea
Celui care i-a purtat înaintea mea

Invitație la cină

Tată să vii la cină
Îți trimit invitația asta ca pe propriul certificat de deces
Frumos înregistrat la primărie
Înainte o să ne plimbăm din nou pe străzi
Am să te țin de mână
Măcar o dată să am și eu grijă de tine
Dar să vii nepărat îmbrăcat frumos
Vreau să te prezint unor prieteni care te cunosc
Doar din negativul zgâriat al fotografiei care sunt

Poeme

Tudor Belea

Premiul Revistei *Familia* la Festivalul
Internațional *Lucian Blaga* - Lancrăm, Sebeș,
2011. Concursul de creație poetică.



Măturătorul

Mă salută măturătorul
Mândru că îi răspund la salut,
Încântat că știe cine sunt,
Conștient că e cine e,
Mă salută măturătorul.

Mă salută măturătorul străzii mele
Mă salută cel care
Curăță pașii mei așternuți pe caldarâm,
Mândru că umblu pe munca lui,
Încântat de tălpile mele,
Conștient că e cine e,
Conștient că sunt cine sunt,
Mă salută măturătorul.

Strada mea e mai proaspăt măturată
După fiecare salut,
Mătura mai vârtos se îndeamnă
La poarta mea
După fiecare salut
Încântată de mizeriile mele,
Conștientă că e cine e,
Conștientă că sunt cine sunt,
Mândru cu mine
Mă salută măturătorul,
Mulțumit că îi răspund la salut.

Mergând prin zăpadă

Calc pe zăpadă și zăpada moale
Se afundă sub greutatea piciorului meu
Strivind sub ea frunze, crenguțe, sentimente -
Amintiri de toamnă, din vară sau
Din altfel de anotimpuri.
Frunze, crenguțe - suflete înghețate
Care călcate tresar
Cu un nod în gât
Sau lacrimi discrete.

Pășesc prin zăpadă
Și în spatele meu rămân
Urmele călcăturilor mele
Martorii suișurilor și coborâșurilor mele,
Martorii cotiturilor și îndoielilor mele.
Privesc urmele conștient și consternat
Nu am unde să mă ascund de ele
Nu am unde să mă ascund de mine
Și poate...
Nu am de ce să mă ascund.

Continuu să merg prin zăpadă,
Încă un pas,
Încă un pas.
De la un timp șchiopătez,
Privesc înapoi și urmele mele
Nu mai sunt aceleași:
Nu mai sunt cuvinte rotunde
Așezate în versuri cu rimă,
Urmele mele nu mai sunt aceleași
Șchiopătez.

Continuu să merg prin zăpadă,
Încă un pas șchiopătat,
Încă un pas,
Am ajuns să merg în genunchi,
Zăpada aspră îmi brăzda obrazul
Lăsându-mi riduri adânci,

Zăpada mi s-a lipit de tâmples
Și de ani.
Mă opresc și privesc în jur
Nu sunt singur
Am umbra mea,
Am urmele mele,
Am frunzele călcate de mine
Ce nu mă uită
Continuu să merg prin zăpadă,
Continuu să merg prin zăpadă.

Humus

De când mă știu,
În fiecare toamnă am așternut pe pământ
Un strat de amintiri,
Un strat de frunze uscate,
Un strat de amintiri,
Un strat de frunze uscate
Care cu timpul s-au făcut țărână.

Dacă la început țărâna
Era o umbră subțire,
Cu puține amintiri,
Abia mănjindu-mi tălpile,
Mai târziu amintirile au crescut
Și îmi strângeau genunchii,
Mai târziu amintirile îmi strângeau coapsele,
Mai târziu îmi apăsau pieptul
Și gândurile,
Mai târziu eram acoperit de amintiri,
Mai târziu eram acoperit de țărână,
Eram amintiri,
Eram țărână.

Toamnă

eu simt pisica neagră
strecurându-se agil prin vie

și un miros de toamnă
în aerul discret ce-adie

tristețe,

mai stai, pisică oarbă, nu pleca,
că nu-i nimic aici
decât ușoară spaimă...

Întristare

ascultă cum picură lacrima cerului,
cum îngerii dorm
pe o geană de munte

spre seară,
pisicile negre scutura-vor lăbuțele
în ochiul de apă sfințită
sub streșina casei
pe cuib vrăbiuțe cu pene în cioc,
nostalgie

Ideea de formă, nuca

vezi,
sub coaja aceasta
presupun c-ar fi
miezul

din sâmburi de nuca

sau viezuri cu ochi bulbucăți
de nesomn
tolăniți cu brațele îndoite
sub ceafă

ht

facerea omului a fost o chestie
de cumpănă,
de stat pe gânduri,
de da sau ba,

de doi în unul

greu a fost să se introducă
sufletul omului
în trupul lui de lut -

chestie de înaltă tehnologie

Înserare

peste lac,
ca un balaur,
umbra pescarului
ușor ghemuită

Escrocul

da,
dar ce măreață

primăvară
îți aduce
și cum mai cântă el, soarele

Balerine

în oglinda cerului
păpădii cu umbrele
plutind peste aerul verii

Trestia

tuburi lungi de aer peste ape,
cântec de broscoi verzui
la clape

Abisală

atât de tare m-am rugat
odată,
încât L-am strigat
pe
bunul Dumnezeu
să se roage pentru mine

Odihnă

în pădurea brumărie
ca-n borcan de castraveți
turmă de dungați
mistreți

Stol

în înaltul cerului
dintr-o dată
ca o pânză albă
la întors de vânt



Sonkodi Rita

Atitudini vizuale 6 artiști plastici din Ungaria

Aurel Chiriac

**BALIKÓ ANDRAS: JOCUL UMBRELOR ÎN ARHITECTURA FAȚADELOR
CONTEMPORANE. ESTETICA FRONTOANELOR. MODELE PROPRII**

Creațiile ce au făcut parte din expoziția finală sau cele realizate deja la Tihany și Szajol sunt convingătoare în privința idealului estetic al sculptorului Balikó András. Sunt elocvente pentru că apelează la tehnici de realizare – stucatură și sgraffito – preluate din tradiția arhitecturii țărănești maghiare, în general, al celei din Balaton-felvidek, în special, apoi, pentru că repertoriul ornamental propus de sculptor, și el de veche sorginte, este prelucrat de plastician prin tehnica sgraffito-ului care: „reprezintă o artă intermediară între sculptură, pictură și grafică”. Oferta artistică a lui Balikó András se distinge printr-un rafinament formal și cromatic deloc gratuit, dimpotrivă impresionant prin profunzimea simbolisticii și armonizării compoziționale. Aplicate pe suprafețele exterioare ale construcțiilor sau pe panourile cu diverse destinații utilitare ale orașelor, ele fac posibilă, datorită luminii naturale și a formelor și culorilor, pe fațade, dar și în proximitatea lor, proiectarea unor jocuri de umbre, variabile ca și compoziție, de-a lungul parcursului zilei.

**HOLLER LÁSZLÓ: CREAȚIA PLASTICĂ ȘI BUCURIA REDESCOPERIRII TRĂIRII
ÎN NATURĂ**

Avem de a face cu o pledoarie subtilă, deloc agresivă, pentru realism în pictură, dar nu un realism desuet, înghețat, rigid, ci unul perceput ca un contact direct cu toate cele care ne înconjoară – de la natura exterioară pînă la natura umană, în buna tradiție a Școlii de la Vasarhely, care a promovat tematica peisajului și care a rămas astfel un exemplu ce

și-l asumă, în contemporaneitatea noastră, și plasticianul Holler László, o școală care a devenit în timp o permanență începând cu anul 1954, când a avut loc primul vernisaj cu lucrările participanților la tabăra organizată în localitate și care a stat la baza expoziției permanente, ce s-a născut, aici, mai târziu. De la aceasta pornind, autorul ajunge la concluzia „din când în când trebuie să reconsiderăm situația de viață, «realitatea mediului și a mea». Astfel, gândirea directă, individuală, bazată pe experiența directă și perspectiva – trăirii în - natură are/ va avea o semnificație tot mai mare.

■ KOVÁCS KEVE JÁNOS: COLAJUL ȘI MONTAJUL ÎN ARTA
SECOLULUI AL XX-LEA.

A mizat pe tehnica montajului, prin decupare și lipire de texte, fotografii, pe digitalizare și pe geometrizare, în cazul reprezentării undelor electromagnetice sau ornamentale, rezultatul fiind nașterea unor gravuri în spirit constructivist, cu tradiție în spațiul Ungariei. La rândul ei, culoarea albastră din fundal, a fost preferată pentru a sugera infinitul, „mișcarea eternă”, după cum o spune chiar doctorandul.

Atât seria I, cât și a II-a, nu fac decât să demonstreze fidelitatea lui Kovács Keve István față de o tradiție și față de soluțiile tehnice plastice promovate de secolul a XX-lea. Chiar și electrogravurile finalizate pentru firme valorificând energia electrică, unde aerogramele rezultate în urma fotografierii unui oraș stau la baza compozițiilor propuse de grafician, prelucrarea exclusivă prin digitalizarea, prin nuanțarea la maximum a punctelor Ban-Day, prin cromatică cu valoare de simbol, concentrată pentru a personaliza figurile geometrice, cromatică dominată de albastru, alb, verde, negru, confirmă mereu atașamentul față de crezul constructivist al artistului.

■ MOLNÁR SÁNDOR, PROCESUALITATE ȘI EFEMERITATE
ÎN CREAȚIA PLASTICĂ.

Putem ilustra acest gen de manifestări artistice chiar cu lucrări expuse de către Molnár Sándor, cele mai sugestive părăndu-ni-se cele în care focul și efectele sale au un cuvânt greu de spus. În ceremonioase autodafeuri, sacrificate prin ardere de tot, operele de artă intră într-o altă dimensiune, cea a nemaiființării. Focul, fascinant, îndemnând la reflexie, devine un catalizator care înlesnește aneantizarea, dar și purifi-

că, esențializează elemente care pot evidenția un sens. Privitorului i se oferă exclusivitate, dat fiind că momentul la care asistă este unic și irepetabil. Clipa de măreție, furnizoare de emoție artistică, este reprezentată, fără îndoială, de nostalgia instantanee a vieții tocmai curmate prin această moarte asistată.

■ SINKO JÁNOS: MATERIA PRIMĂ ÎN CREAȚIA PLASTICĂ.

PRIVIRE SPECIALĂ ASUPRA RELAȚIEI MATERIAL-PROCES CREATOR PROPRIU

Relația dintre artă și materialele care o pun în operă rămâne o constantă în preocuparea plasticianului, ea fiind privită în perspectivă istorică, fapt precizat de la început: „În concepția generală, materie este tot ce există în mod obiectiv independent de conștiința umană. Deci ea a fost înainte de apariția factorului uman și există fără acesta. Existența ei nu depinde de conștiința umană, conștiința reflectă doar realitatea materială, ea însăși fiind un produs al acesteia”. Vizibilitatea acestei realități este dată de conținutul materialelor folosite și care implică o anumită formă de abordare din punct de vedere plastic, cunoscut fiind faptul că orice are anumite proprietăți fizice și chimice. După cum aceste materiale pot fi colorate, incolore, transparente etc., toate aceste însușiri intrând în componența creației, a viziunii procesului estetic. Așa după cum arată autorul, dezvoltarea tehnico-științifică a diversificat foarte mult calitatea materialelor, acestea fiind într-o continuă transformare. Ea influențând și procesul de creație de-a lungul veacului al XX-lea, prin componentele sale materiale, supuse constant experimentului, atât ca substituție a materiilor prime naturale, cât și ca atitudine creatoare în domeniul creației într-un frumos.

■ SONKODI RITA: MASCA ȘI MASCA MORTUARĂ –

EMBLEME ALE TRECERII TIMPULUI

Relevăm aici și seria de desene ce a stat la baza expoziției finale organizate la Szeged, dedicate unor personalități maghiare și universale deopotrivă – literați, muzicieni, plasticieni, dintre care menționăm pe Dante sau Kisfaludy Károly –, fiecare în parte remarcându-se prin încercarea, de altfel reușită, de a accentua acele trăsături identitare ce vizualizează cu limpezime destinul uman și profesional al celor reprezentați. Este de remarcat că seria de lucrări grafice propuse în expoziția ce încu-

nunează demersul teoretic al doctorandei mizează, pentru a releva plastic spiritul celui reprezentat, pe conceperea unor puneri în pagină care valorizează tușul negru, acesta asociat cu ulei, pastel, totul însă armonizat cu discreție și infinită delicatețe, pe suprafața unor cartoane cu tentă învechită.

* * *

Ramona Novicov

Șase atitudini experimentale

Expoziția artiștilor plastici din Ungaria are ca numitor comun experimentul, dar un experiment fixat în punctele lui nodale de un excurs teoretic doct. Oaspeții Muzeului Țării Crișurilor au încă un punct comun: tezele lor de doctorat au fost coordonate de profesorul Aurel Chiriac. Aflați în mod firesc sub semnul aceleiași exigențe profesionale, majoritatea expozanților explorează virtuțile materialităților și energiilor primordiale. Spre exemplu, Balikó Andras este atras de materismul teluric pus în valoare de tehnicile sgraffito susținute de plasticitatea aspră a stucaturii rustice. Kovács Keve János experimentează în zona materiei transparente rafinate pe care o oferă sticla și tehnica vitraliului, jocul plastic ce-i suscită interesul fiind cel al colajului și al câmpurilor electrice ce modelează formele în spirit constructivist. Cel mai spectaculos exercițiu experimental (din punct de vedere vizual) ce operează cu materii primordiale este cel al lui Molnár Sándor. Apa și focul declanșează reverberații și distorsiuni spațiale ce trec dincolo de forma și conceptul geometric către o zonă a trăirii plenare, a catharsis-ului. Sinkó János modelează cu voluptate materia telurică și o supune unei combustii abia perceptibile la suprafață, stihiale și subtil ermetice în același timp. Holler László se întoarce la universul plein-airist cu pasiunea celui îndrăgostit iremediabil de natura ce se oferă debordant simțurilor. Aceasta se arată neîncetat ca un teritoriu inepuizabil pentru ochiul sedus de vibrațiile atmosferei cromatice. O altă temă, una dintre cele mai tulburătoare, este cea a chipului ce traversează teritoriul prin excelență informal al morții. Sonkodi Rita surprinde în tehnicile graficii chipuri de creatori celebri umbrite de aripa morții, măști mortuare ce păstrează întipărite în plasticitatea lor destine de excepție. Ni se oferă, astfel, o galerie de anti-portrete ce ne amintesc de vanitatea ierarhiilor în ordinea existenței umane.

Cronica muzicală

Adrian Gagiu

Ce am învățat din concertul de 1 Martie

Mărtisorul oferit în acest an melomanelor orădence de către orchestra simfonică a Filarmonicii a fost un concert cu muzică din filme hollywoodiene, dirijat de japonezul Shinya Ozaki. Urmând linia conturată la încheierea

stagiunii trecute cu concertul de piese rock transpuse pentru orchestră, de data aceasta s-au interpretat piese din coloanele sonore ale unor filme faimoase, mai mult sau mai puțin valoroase, printre care „Scripcarul de pe acoperiș”, „Micul dejun la Tiffany’s”, „Vrăjitorul din Oz”, „Gladiatorul”, „Pantera roz”, „Forrest Gump” sau „Pirații din Caraibe”.

Nu e nimic simfonic la un astfel de program, care s-ar încadra mai degrabă în ceea ce prin lume se numește, cu unul din omniprezenții termeni englezești, *easy listening* sau, cum am zice noi, muzică ușoară (ceea ce mi amintește de expresia bizară și amuzantă a compozitorului avangardist Cornel Țăranu adresată unui prieten care, în vremea studiilor sale la Conservatorul clujean, compusese un cvartet în stilul lui Bartók: „Asta e muzică ușoară!”). Muzica de film are rostul ei, dar aproape toată e, prin virtutea lucrurilor, ilustrativă, așa că n-ar putea susține ideatic și estetic cu adevărat un concert de „muzică pură”, cum îi ziceau nemții pe vremuri. Există, bineînțeles, și excepții, unii autori de muzică de film fiind atinși din când în când de geniu, ca, de exemplu, Ennio Morricone, Vangelis, Lisa Gerrard, Eduard Artemiev („Călăuza”), Charles Chaplin („Luminile orașului”), Patrick Doyle („Marile speranțe”, 1998), James Horner („Inimă vitează”) sau Rolfe Kent („Sora Betty”). Dar aceștia au lipsit din programul concertului orădean, dominat cel puțin



Shinya Ozaki

prin faimă de Henry Mancini („*Moon River*”, „*Pink Panther Theme*”) și de cameleonicul abonat hollywoodian John Williams, ale cărui surse de inspirație (să le zicem elegant așa) din Bruckner și Stravinsky sunt demonstrate pe YouTube de un clip faimos (sau care ar trebui să fie faimos).

De altfel, genul e deja vechi și a fost onorat inclusiv de unii compozitori importanți de muzică „serioasă”: Saint-Saëns (primul mare compozitor care a scris muzică de film, pentru „Asasinarea ducelui de Guise”, în 1908), Prokofiev („Aleksandr Nevski”), Șostakovici, Hacıaturian, Honegger, Britten etc. Dar să lăsăm teoriile și să ne gândim la aceste concerte din perspectiva unui extraterestru necontaminat de prejudecățile și locurile noastre comune. De ce trebuie să facă rabat de la repertoriul ei obișnuit, „serios”, o filarmonică dacă vrea să aibă succes la public? De ce trebuie să mergi la Filarmonică dacă vrei să asculți rock sau muzică de film? De ce devine automat simfonică o muzică atunci când e cântată de o orchestră (așa-zisul „rock simfonic”, deși asta e cu totul altceva, deci chiar există, dar nu neapărat cu orchestră, cum argumentam la vremea respectivă în „Familia”)?

E totuși de mirare indulgența de pe la noi față de kitsch, în timp ce faimosul critic muzical londonez Norman Lebrecht se indigna chiar recent din cauza unui cor englezesc care a adăugat cuvinte superbului Adagietto din Simfonia a V-a de Mahler. Ce-i drept, după ce am supraviețuit postmodernismului, nu ne mai oripilează excesiv astfel de experimente și nici concertele noastre „simfonice” de *easy listening* care se iluzionează că așa vor atrage publicul către muzica simfonică mare. Dar unele interesante abordări repertoriale ale dirijorului Romeo Rîmbu (Bruckner, Stravinsky, recent Șostakovici etc.) riscă astfel să rămână experimente izolate, nu să stimuleze diversificarea și elevarea gustului publicului orădean (printr-un repertoriu care numai la noi e neobișnuit, în marile centre culturale ale lumii fiind monedă curentă inclusiv „clasicii secolului XX” - deși aici discuția e mai complexă, intervenind și agasantele noastre limitări financiare).

În concluzie, ce învățăm noi din practica acestor concerte mai mult decât accesibile și, evident, de mare succes aici, în provincie:

1. Femeile au nevoie (ca dar de Mărțișor) de o muzică mai lejeră și mai plăcută, ele nu pot digera o muzică mai complexă decât, să zicem, cea a lui Hans Zimmer: o melodie drăguță, acompaniată discret și fără contraste. Unii savanți încă studiază dacă ele au sau nu suflet.

2. Muzica de film fără film devine și ea plictisitoare cu timpul, așa că la concertul viitor se vor pune în scenă și filmele respective, cu actori

de la Teatrul de Stat dacă n-avem *copyright*. De exemplu, ar fi interesantă astfel muzica din „Jurassic Park”.

3. Muzica simfonică adevărată e neplăcută, plictisitoare și nu atrage publicul. Se recomandă ca la filarmonici să se cânte altceva, mult mai distractiv, eventual prin unificarea secției simfonice cu ansamblul folcloric. În fond, însuși Bach cânta și pe la nunți.

4. Astfel, după câteva stagiuni de muzică de film, muzică pentru jocurile pe calculator și tonuri de apel din telefonie mobilă, publicul orădean va cere spontan și cu nesăț să i se cânte capodoperele de acum câteva sute de ani ale unor morți de care n-a mai auzit nicăieri, dar și (mai ales) pe cele ale *geniilor* de azi: Sofia Gubaidulina, John Adams, Einojuhani Rautavaara și Henri Dutilleux.

Am exagerat, știu. Dar nu mult! Și nu din rea voință, fiindcă, pe de o parte, e de apreciat efortul din anii recentți al Filarmonicii de a-și diversifica oferta către diferitele categorii de public și de a încerca să-l atragă spre sala de concert, dar n-ar trebui neglijate pericolele potențiale din unele astfel de încercări. Un public educat n-are nevoie de momeli inconsistente și nici nu se va educa prin acestea. Fiecare lucru e bun *la locul lui*.

Din păcate, acest concert din 1 Martie a prilejuit și un eveniment extrem de trist și dincolo de cuvinte: decesul la datorie al concertmaistrului Gavril Ardelean... Dumnezeu să-l ierte!

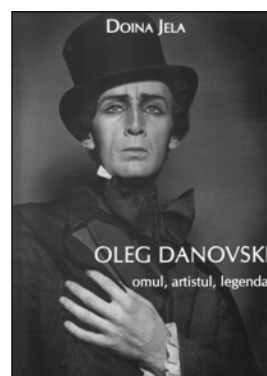


Holler László

Cartea de dans

Mircea Morariu

Oleg Danovski – omul, artistul, legenda



Doina Jela
*Oleg Danovski - omul,
artistul, legenda*
Fundatia culturală Camil Petrescu
și Revista Teatrul azi, 2011

Cu toate că, așa după cum ea însăși mărturisește într-un subcapitol preliminar de *Mulțumiri*, nu este specialistă în dans, Doina Jela a scris o foarte frumoasă și pasionantă carte despre unul dintre cei mai străluciți dansatori, coregrafi și întemeietori de instituții de spectacole dedicate acestei delicate și miraculoase arte pe care i-a avut România – maestrul Oleg Danovski. Intitulată *Oleg Danovski – omul, artistul, legenda*, lucrarea apărută în 2011 prin colaborarea dintre Fundația Culturală *Camil Petrescu* și revista *Teatrul azi*, pe de o parte, și editura *Curtea veche* din București, pe de alta, nu este decât în subsidiar și grație inserării unor fragmente de cronici aparținând unor specialiști, o carte despre arta lui Oleg Danovski. În sensul că Doina Jela nu dorește nici o clipă să analizeze, în cele aproape 300 de pagini ale lucrării, în detaliu și cu pretenții exhaustive felul în care a dansat ori cum și-a gândit coreografiile artistului, nu intenționează să îi elucideze și să îi explice tehnica. Asta rămâne pe mai departe sarcina specialiștilor și e de sperat că se va găsi unul care să o ducă la îndeplinire așa cum se cuvine.

Doina Jela l-a admirat pe Oleg Danovski și e cum nu se poate mai limpede că a fost determinată să scrie cartea tocmai de admirația nutrită pentru marele artist. S-a confruntat, după cum lesne se poate deduce cu prilejul lecturii, cu o seamă de dificultăți. Mai întâi cu legenda creată în jurul originilor dansatorului. Legendă combinată cu o anume doză de mister, ambele întreținute până la sfârșitul vieții, în bună parte, de Oleg Danovski însuși. Dintr-o cochetărie ce nu poate fi negată, dar și din rațiuni absolut practice pe care cei ce cunosc specificul lumii comuniste, al politicii de cadre, obsesia autobiografiilor dar și a *verificărilor* perio-

dice, practicate deschis, declarat, la vedere, dar mai cu seamă în secret, cu ajutorul serviciilor de cadre, cu cel al Securității și al colaboratorilor ei zeloși de regimul comunist la instaurarea căruia artistul avea 30 de ani, le vor înțelege fără doar și poate. Nu e, așadar, în continuare prea limpede unde s-a născut Oleg Danovski și nici cine a fost cu adevărat tatăl lui. Cartea jurnalistului Marian Constantinescu, ales de Maestrul însuși spre a i se confesa și față de care Doina Jela contractează datorii onest recunoscute, i-a făcut pe plac intervievatului și a dezvăluit numai atât cât a voit Danovski însuși. Nici puținii prieteni adevărați pe care i-a avut protagonistul volumului, nici colaboratorii săi apropiați, nici chiar Gabriela Danovski, ultima soție a artistului și mama unicului său fiu, nu au cunoscut ceea ce Oleg Danovski a socotit că trebuie să rămână, probabil, în mod definitiv secretul său. O a doua serie de dificultăți ține de precaritatea surselor de documentare din România, de sărăcia arhivelor, de indiferența față de conservarea memoriei culturii române, parcă mai accentuată atunci când e vorba despre artele spectacolului, dublând în chip deloc de aplaudat efemeritatea specifică acestora.

Carte născută din admirație, *Oleg Danovski – omul, artistul, legenda* are meritul de a nu fi nicidecum una encomiastică. Omul Danovski – arată Doina Jela – a avut extrem de multe calități, dar a avut și suficiente defecte, a fost capricios, nu foarte riguros în cheltuirea timpului său, a pierdut nopțile, a fost câteodată excesiv de autoritar fără a practica însă *militarizarea baletului*, a știut că nici revista unde și-a început cariera (la *Cărăbușul* lui Tănase dar și la *Alhambra* lui Nicolae Vlădoianu), nici Opera Română din București unde a cunoscut consacrarea, nici *Ansamblul de balet clasic și contemporan Fantasio* pe care l-a creat el însuși la Constanța nu sunt nici mănăstiri de maici, nici așezăminte de binefacere, nici locuri în care generozitatea se află la ea acasă. A știut de asemenea că arta sa presupune concurență acerbă, luptă, câteodată dreaptă, alteori nedreaptă, a colaborat dar s-a și confruntat cu ceilalți maeștri de balet ai Operei Române, Tilde Urseanu și Vasile Marcu. Nu a avut parte de stagii de formare în țările occidentale, nici de studii de specialitate în Uniunea Sovietică (țara *Lacului lebedelor*, balet pe care a avut curajul ca și iscusința de a-l monta exemplar) drept pentru care a dus mai curând de unul singur lupta propriei formări și desăvârșiri profesionale. A practicat cu măsură arta compromisiului, intrând fiindcă trebuia în partidul comunist (de unde, de altfel a și fost exclus în anul 1960, spre a fi reintegrat ani buni mai târziu, dorindu-și reintegrarea din rațiuni iarăși practice și de supraviețuire artistică) sau montând balet de comandă, i-a plăcut să aibă funcții. Convins, nu

fără temeii, că le merită. Compromisurile acestea, cărora cititorul familiarizat cu urgia timpurilor în care a trăit și a creat Oleg Danovski, va ști, cu siguranță, să le aprecieze la scara corectă dimensiunile, nu l-au pus întru totul la adăpost pe artist. Care a cunoscut și nedreptăți, și persecuții, și interdicții de a pleca temporar din țară pentru a monta peste hotare ori spre a face parte din jurii internaționale, și supravegheri asidue, așa după cum dovedesc documentele din arhiva CNSAS consultate de Doina Jela și aduse acum la lumină. Recursul la aceste documente, încă greu ori doar parțial accesibile, asigură un considerabil coeficient de inedit și de originalitate volumului ce prilejuieste aceste însemnări.

Partea întâi a cărții, intitulată simplu *Viata, e, așadar, un puzzle*, un caleidocop pe cât posibil ținut sub control, în care mărturiile directe, altminteri destul de puțin accesibile, se îmbină eficace cu cele indirecte, în care certitudinile se îngemănează cu aproximațiile cărora Doina Jela încearcă să le deslușească adevărurile ascunse. Partea a doua, numită *Posteritatea*, ne pune la dispoziție o recapitulare bine articulată a ipostazelor de maestru, de pedagog și de creator ale lui Oleg Danovski, complete utile cu o *cronologie a operei*, o evaluare echilibrată a relației complicate (eu aș zice natural-complicate) avută de artist cu regimul comunist, a artei supraviețuirii pe care a învățat-o și a practicat-o Oleg Danovski (nu, subliniază, semnatara cărții, nu ne aflăm în fața unei victime, ci mai curând în fața unui învingător dublat de un strateg, ceea ce nu înseamnă nici o clipă că Maestrul ar fi fost un laș ori un colaboraționist). Tot partea a doua transcrie o seamă de convorbiri pe care Doina Jela le-a avut cu Oleg Danovski în anii '90 ai veacului trecut și care ne dezvăluie un om extrem de lucid, intens preocupat de prezentul și de viitorul artei baletului, de condiția ei materială și pedagogică, de consecințele absenței unui cadru instituționalizat a cărui menire ar fi să stimuleze formarea și promovarea dansatorilor și a ansamblurilor, obsedat de ce înseamnă creația autentică în arta pe care a slujit-o și onorat-o etc. În fine, pătrundem în culisele mai puțin fericite a ceea ce s-a întâmplat la Constanța după moartea artistului, a luptelor pentru succesiune și pentru putere, pentru preluarea scaunului directorial, lucruri întortocheate dar și cu urmări pentru starea de fapt a dansului contemporan din România. O stare care, orice s-ar spune, nu este una tocmai de invidiat.



Să râdem, dar nu cu orice preț!

Teatrul I.D.Sîrbu din Petroșani-NUNTA LUI FIGARO de Beaumarchais; Traducerea: I. Stroescu și Anda Boldur; Regia artistică: Alexandru Dabija; Scenografia: Ioana Pashca; Muzica: Ada Milea; Cu: Dorin C. Zachei, Andreea C. Hristu, Răzvan Epure, Ioana Florescu, Irina Radu Bodea, Dragoș Andronic, Teodora Țene, Radu Homiceanu, Radu Tudor, Radu Horghidan, Ștefan Valentin Motroc, Mirela Găman, Anca Maria Ghiță; Data premierei: 29 ianuarie 2012

Cred că nu există manual ori curs de *Istoria literaturii franceze* care să omită detaliul că atunci când *Nunta lui Figaro* a fost citită, în 1782, în fața regelui Ludovic al XVI lea, acesta a exclamat, șocat de dinamica socială și politică reprezentată de scrierea lui Beaumarchais, că ar trebui să fie distrusă Bastilia pentru ca reprezentarea acestei piese să nu însemne un act primejdios. Nu se omit nici amănuntele referitoare la repetatele lupte cu cenzura ale dramaturgului, faptul că acesta a fost de acord să facă un compromis și să transfere acțiunea undeva în Spania, că a ajuns la închisoare însă, până la urmă, *Nunta lui Figaro* a fost reprezentată chiar în fața victimelor satirei sale care s-au amuzat copios. Piesa, subintitulată *La folle journée* adică *Ziua cea (mai) nebună*, a fost jucată cu un succes de casă nemaipomenit, între aprilie 1784 și februarie 1785, înregistrându-se un număr de 75 de reprezentații, cifra record pentru acea vreme. Vorbele Re-

gelui au fost profetice, iar în 1789 nimic nu s-a mai terminat prin cântec (*tout finit par des chansons*), ci prin căderea Bastiliei.

Critica tradițională a pus în evidență „încărcătura ideologică a piesei”, iar Sainte-Beuve a văzut în Figaro un „Gil Blas revoluționar”. Nu neapărat fiindcă Revoluția franceză de la 1789 este supusă unui proces de temeinică reevaluare în primul rând în Franța (a se vedea mai cu seamă cartea lui François Furet *Penser la Révolution*), nu pentru că tot în Franța a apărut și o *Carte neagră a Revoluției franceze*, fără nici un fel de legătură cu faptul că foarte mulți sunt cei ce subliniază azi ideea că, de la un moment dat, revoluția s-a metamorfozat în teroare și a pus sub semnul întrebării drepturile omului, anunțând totalitarismul comunist, regizorul Alexandru Dabija nu s-a arătat deloc interesat în spectacolul montat la Teatrul I. D. Sîrbu din Petroșani de substratul ideologic al piesei lui Beaumarchais. De latura revoluționară, de caracterul politic al textului. Poate pentru că și el, asemenea multora dintre noi, e sătul de politică și mai ales de politica dâmbovițeană. Pentru Dabija important e că ziua *nunții lui Figaro* este *ziua cea mai nebună*, că dramaturgul însuși socotea că în piesa lui s-ar găsi cea mai glumeață dintre intrigile posibile, că scrierea este, așa după cum remarca Jean Fabre „o comedie totală”, adică „un amestec” în care se regăsesc „cele mai șui invenții dramatice ale secolului al XVIII lea”, că *Nunta lui Figaro* reprezintă un fel de enciclopedie comică ilustrată a tuturor tehnicilor dramatice de succes din epocă.

Pentru cei care îl cunosc pe regizor,

pentru cei ce îi apreciază neostoitul său spirit ludic, ar fi fost, cred, o surpriză dacă Dabija și-ar fi proiectat spectacolul în cadrele a ceea ce era socotit îndrăzneț sau *provocator* în secolul al XVIII-lea. Regizorul rupe toate zăgazarile, forțează toate frontierele, întoarce când pe față, când pe dos fiecare cuvânt, fiecare replică, fiecare situație comică. Îl regăsim în spectacolul de la Petroșani pe acel Dabija iconoclast care *a scos untul* din celebra scenă a meșteșugarilor din *Visul unei nopți de vară* astfel născându-se spectacolul cu viață lungă *Pyramus & Thisbe* 4you. Îl regăsim pe Dabija din binecunoscutul spectacol de la *Odeon* nu în sensul că directorul de scenă ar fi fost tentat ca și de această dată să provoace nu numai râsul, ci și reflecția asupra unor poncife teatrale autohtone. Nu. Acum, Alexandru Dabija a vrut pur și simplu să râdă și să ne facă să râdem. Nu oricum, nu cu orice preț, nu făcând concesiile bunului simț (interesant e că râdem în timpul reprezentației cu gura până la urechi, dar niciodată nu râdem gros, Dabija cenzurându-se riguros și în sensul bun al cuvântului), ci făcând deopotrivă *scoală* cu componenții distribuției, în imensa lor majoritate tineri, abia ieșiți de pe băncile școlii, arătându-le și lor, dar și nouă, spectatorilor, cât de serios se cuvine să fie lucrul atunci când vrei să faci un bun spectacol de comedie.

La folle journée nu se consumă în nici un fel de conac și în nici un fel de palat. Nici măcar în vecinătatea vreunui conac. Ci într-un soi de magazie, într-un fel de atelier (scenografia: Ioana Pashca), într-un soi de *bric à brac* în care sunt adunate de-a valma, cvasi-suprerealist, o chitară și o mașină de cusut, haine vechi și încălțăminte uzată. *Nunta lui Figaro* nu se joacă în costume de epocă, ci în trening ori costume contemporane destul de șifonate sau în rochii tiroleze. Figaro nu mai e neapărat hărbier ci *bricoleur*, iar Cherubin, numit familiar Rubi, un Nae Girimea în devenire. Până la un punct *Nunta lui Figaro* în varianta petroșeneană chiar dă impresia că e gata-gata să *fuzioneze* cu *D'ale carnavalului*, anticipând astfel viitoarea premieră a Teatrului. Mai departe însă orice asemănare, orice comparație

ajunge să fie permisă. Pe o laterală se află celebrul *scaun de bolnav* ce i-a intrigat atât pe exegeții literari ai lui Beaumarchais ce nu conteneau să se întrebe cine e bolnavul din piesă. Nu, nimeni nu e bolnav nici în spectacolul lui Dabija care însă o plasează acolo pe veșnic alcoolizata bunică a Contelui. Iar în vecinătatea bătrânei se găsește un cuiabar cu două-trei găini în carne și oase, pe care nu le taie însă nimeni la sfârșitul spectacolului. Nu e nici sânge, nici naturalism în montarea de la Petroșani, ci doar (doar?!?) umor, bună dispoziție și poftă de joc.

E un fel de teatru în teatru în spectacolul lui Dabija, asistăm, de altminteri, și la un fel de repetiție coordonată de Rubi, personaj ale cărui funcții sunt substanțial sporite de regizor. Iar interpretul personajului în chestiune, Radu Homiceanu, se achită admirabil de toate sarcinile artistice ce i-au fost atribuite și care nu sunt nicidecum nici puține și nici ușoare. Foarte bine evoluează, de asemenea, Dorin C. Zachei (Contele), Andreea C. Hristu (Contesa), Radu Horghidan (Basile) sau Radu Tudor (Bartholo). Răzvan Epure e un Figaro posibil însă doar atât, interpretul neavând, cel puțin la ora premierei, întreaga charismă necesară rolului. Buni și în vervă sunt Irina Radu Bodea (Marceline), Dragoș Andronie (Antonio), Teodora Țene și Mirela Găman (interpretele unei Fanchette la pătrat). Ioana Florescu (Suzanne) mai are un pic de luptat cu o anume rigiditate, Ștefan Valentin Motroc (Brid'Oison) și Anca Maria Ghiță au, la rândul-le, contribuții utile.

Beaumarchais a vrut ca în comedia lui să apară pe nepusă masă, atunci când te aștepti mai puțin, tot felul de cântece și dansuri. Dabija a îndeplinit dorința dramaturgului făcând apel la talentul Adei Milea care a compus o muzică de scenă inspirată, cântată cu implicare de actori, muzică ce devine adesea muzică vorbită ce subliniază exact când trebuie și cum trebuie felurile confruntări dintre grupurile de personaje ce se fac și se desfac în funcție de interesele de moment ale componenților.

Am redescoperit Teatrul I. D. Sirbu din Petroșani în primăvara lui 2011, când

am fost invitat la spectacolul cu piesa *Casa Bernardei Alba*, în regia lui Sorin Militaru. Câteva luni mai târziu colectivului tânăr de aici i s-a dat ocazia de a juca *Antigona*, în direcția de scenă a lui Mihai Măniuțiu. Acum tinerii actori de la Petroșani au valorificat șansa lucrului cu Alexandru Dabija. Foarte curând, Sorin Militaru ne va pofti la o întâlnire cu Caragiale. Va urma Alexander Hausvater. Iar

planurile directoarei Nicoleta Bolca sunt din ce în ce mai ambițioase. E în afara oricărui dubiu că întâlnirea tinerilor componenți ai trupei petroșenene cu profesioniștii ai regiei românești a lăsat urme benefice și din ce în ce mai vizibile. O realitate care e un argument pentru doamna Director să continue să viseze și să înfăptuiască. Dar și pentru critici să-și lase deoparte comoditatea și prejudecățile.

Spectacol pentru luare-aminte

Teatrul Regina Maria din Oradea - PERPETUA ȘI FELICITAS - 7 MARTIE 203; Scenariul dramatic și regia artistică: Tudor Chirilă; Scenografia: Oana Cernea; Imaginea: Șerban Cârțis; Muzica: Florian Chelu Madeva; Cu: Mihaela Gherdan, Angela Tanko, Emil Sauciuc, Andrian Locovei, Florian Chelu Madeva, Corina Cernea, Daniel Vulcu, Sebastian Lupu, Mirela Niță-Lupu, Ion Abrudan, Tiberiu Covaci; Data premierei: 1 februarie 2012

Dintr-un pliant primit înainte de intrarea în sală, aflăm că scenariul spectacolului *Perpetua și Felicitas - 7martie 203*, intrat în repertoriul Teatrului Regina Maria din Oradea, i-a fost inspirat lui Tudor Chirilă, care semnează deopotrivă regia artistică, de texte paleo-creștine din secolele al II-lea- al IV-lea. Respectivele texte au, la rândul-le, drept sursă de inspirație fapte reale ce țin de valul de persecuții dictate de Împăratul Septimius Severus împotriva celor ce s-au convertit la creștinism. Printre ei, o tânără bogată și înțeleaptă, pe nume Vibia Perpetua, sclava ei, Felicitas, dar și alții și alții, precum Saturnus, Revocatus, Saturninus, Septimia, adică membrii unei secte montaniste. Perpetua trebuie să facă față nu doar presiunilor și amenințărilor trimisului Împăratului, proconsulul Hilarianus, ci și celor exercitate de tatăl său. De teama represaliilor și a sentinței extrem de dure au fost și cedări (așa a fost cazul Septimiei), însă credința le-a fost încurajare și salvare

morală majorității componentelor grupului. Salvare morală, desigur, deoarece, drept pedeapsă a refuzului lor de a-și abjura credința, au fost condamnați la a fi sfâșiați de fiare în amfiteatrul din Cartagina, ca episod al sărbătorilor organizate de autorități cu ocazia aniversării unuia dintre fiii Împăratului.

Faptele cu pricina au fost, așadar, translatate în materie primă pentru un scenariu de teatru-film. Secvențele filmate și cele aievea jucate pe scenă intră în montarea lui Tudor Chirilă într-un raport de complementaritate. Partea teatrală a montării completează, ilustrează, comentează, dialoghează cel mai adesea inspirat și justificat, partea filmată. Sunt însă și destule momente când în spectacol își face loc nedoritul pleonasm. Când intervin inconsecvențe și incoerențe. Când regizorul devine prea limbut și vrea să spună prea multe. Tot la fel cum unor secvențe inspirate, rafinat caligrafiate, de autentică trăire și semnificație secundă le sunt contrapuse altele desemantizate, dacă nu chiar de-a dreptul neinspirate, în care preconizata metaforă eșuează în derizoriu. Cel mai relevant exemplu mi se pare scena *meciului de box* dintre Perpetua și Egiptean. Secvența dansului cu Rinocerul, sezonată cu tangouri celebre, ar fi avut și ea nevoie de ceva mai multă cumpănire și elaborare. E limpede că Tudor Chirilă și-a gândit spectacolul asemenea unui *mesaj de credință și înțelepciune către cei de azi* și drept o replică de exemplaritate la adresa decăderii prezentului (așa îmi explic inserturile filmice care surprind coșuri fu-

megânde, hale industriale abandonate și dezafectate, construcții ruinate, etc, tot atâtea referiri la societatea post-industrială).

Într-o oarecare măsură, scenaristul și regizorul și-au atins scopul. Evident, nu în totalitate. Oricum, într-o măsură mai mare decât s-a întâmplat acum vreo zece ani când Tudor Chirilă a făcut apel la aceleași texte paleo-creștine pentru un spectacol la Teatrul Național din Craiova.

Actorii din distribuție își fac onest datoria, Florian Chelu Madeva a compus și interpretat cu emoție o vibrantă și percutantă muzică de scenă (mă gândesc mai cu seamă la cântecul de înmormântare al lui Saturninus), iar Șerban Cârțiș a realizat o filmare profesionistă (excelent sur-

prinse chipurile protagoniștilor, expresivitatea acestora, zbuciumul lor interior), obligatoriu de semnalat fiind amănuntul că ceea ce se rostește în film poate fi fără dificultate înțeles, lucru care, oricât de firesc ar părea ori chiar ar trebui să fie, se întâlnește destul de rar în spectacolele românești ce recurg la serviciile benzii video.

Nu știu dacă a fost tocmai inspirată decizia ca spectacolul cu *Perpetua și Felicitas* să fie jucat în formula *cu public pe scenă*. Apreciez că montarea va avea de câștigat în clipa în care va fi prezentată în spații cu adevărat neconvenționale și, mai ales, ample (piețe publice, cetăți, ș.a.m.d.).

O versiune comprimată

Teatrul Regina Maria din Oradea - BALTAGUL; Adaptare după romanul lui Mihail Sadoveanu; Regia artistică: Andrei Mihailache; Scenografia: Oana Cernea; Cu: Corina Cernea, Mihaela Gherdan, Adela Lazăr, Anca Sigmirean, Mirela Niță-Lupu; Pavel Sîrghi, Șerban Borda, Petre Ghimbășan, Sorin Ionescu, Eugen Țugulea, Alexandru Rusu, Ciprian Ciuciu, Ion Ruscuț, George Voines, Alexandru Rois, Miklós Ciutac; Data premierei: 10 februarie 2012

În condițiile în care, și acum și, din câte se pare, și pe mai departe, cea mai consistentă parte a publicului Teatrului Regina Maria din Oradea e recrutată din rândul elevilor, decizia de a realiza spectacole bazate pe operele marilor autori români prezenți în programele școlare mi se pare una inspirată. Desigur, misiunea Teatrului e de a face spectacole bune care să funcționeze drept adjuvanți în procesul didactic, sarcina profesorilor și a școlii e să aibă grijă ca aceste spectacole să nu se substituie lecturii. Mai ales atunci când pe scenă sunt aduse adaptări, adică traduceri în registru teatral, ale unor texte aparținând, cel mai adesea, genului epic și nu celui dramatic. Care adaptări, prin forța lucrurilor, nu pot surprinde complexitatea

scrierilor în proză, fiind silite să opereze selecții, care renunță la descrieri, la o seamă de personaje socotite secundare etc.

Nu știu cine a realizat adaptarea de care se slujește montarea cu *Baltagul* după binecunoscutul roman al lui Mihail Sadoveanu, pentru simplul motiv că de pe fluturașul pus la dispoziție de Secretariatul literar lipsește informația cu pricina. Indiferent însă de numele adaptorului, e limpede că traducerea e îndatorată epicului, recurgând la un narator a cărui voce se aude din *off*, că e una ce comprimă la maximum conținutul cărții, că se concentrează exclusiv pe *factologic*, neglijând, nu tocmai fericit, exact acele aspecte din care e zămislit și prin care dobândește concretețe rafinamentul scrierii. Sunt neglijate însușiri demult puse în evidență de comentarii literari (formula detectivistă, calitatea analizei psihologice, complexitatea Vitoriei Lipan, ș.a.m.d.), e ratat de-a dreptul impactul momentului descoperirii rămășițelor pământești ale lui Nichifor Lipan (nici vorbă ca în adaptare să se audă acel strigăt *Gheorghii!*, adresat nu fiului, ci celui dispărut, strigăt îndelung explicat de critici și asupra căruia se insistă ori ar trebui să se insiste în analizele literare din școală),

adaptatorul nu s-a dovedit interesat de dimensiunile mitice și arhetipale ale cărții, meticolul și ingenios relevate într-un exemplar studiu de Alexandru Paleologu (cf. *Trepetele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, București, 1978). Despre toate acestea și despre multe altele elevii vor trebui să învețe în continuare de la profesorii lor, după ce vor vedea spectacolul și după ce, desigur, vor fi citit *obligatoriu* cartea.

Regizorul Andrei Mihalache și-a axat munca pe prezentarea cât mai convingătoare a *concentratului* dramatic al romanului. Prezența directorului de scenă e discretă, poate chiar prea discretă, mai cu seamă în capitolul fundamental al *muncii cu actorii*. Care e evident (mai cu seamă cei mai tineri, crescuți și formați în marea lor majoritate la oraș) că nu știu tocmai foarte bine cum trebuie jucați țăranii. Și nici nu sunt foarte familiarizați cu specificul teatrului pentru copii și adolescenți. Mai toți componenții distribuției

cad în excese de intonație, de gestică, de pitoresc, vorbesc ca la teatrul de păpuși ori ca și cum ar dubla desene animate. În mod vădit *interpretează* personajele, nu și le-au asumat pe de-a-ntregul.

Spectacolul e, la fel de vădit, unul *de serviciu*, cu buget mic, minuscul, scenografa Oana Cernea trebuind să înventeze și să creeze decorurile rapid și cu bani puțini. Iar dacă în ceea ce privește decorurile s-a descurcat relativ acceptabil (din păcate, cam prea des i se cere Oanei Cernea să se descurce), costumele i-au jucat feste, unele dintre ele trădându-și în totalitate sau prin detalii inautenticitatea, atunci când nu suferă de nedorite contaminări bihorene. Ilustrația muzicală (aleasă, probabil, de regizor) e eclectică (melodiile populare cântate de Maria Dragomiroiu ori de Ion Dolănescu se amestecă cu cântecele folk ale lui Mircea Bodolan/ Doru Stănculescu) și nearmonizată cu rostirea cu accent moldovenesc a unora dintre interpreți.

Viața lumii

Teatrul Național din Târgu Mureș - CARMINA BURANA după Carl Orff; Un spectacol de Gigi Căciuleanu; Scenografia: Alina Herescu; Asistent regie: Laurențiu Blaga; Asistent coregrafie: Cristina Iușan; Cu: Monica Ristea, Attila Bordas; Diana Avrămuț, Denisa Badea, Emilia Banciu, Kinga Benő, Anca Loghin, Ioana Cheregi, Ioana Decianu, Ramona Gecse, Georgiana Ghergu, Veronica Gothárd, Cristina Holtzli, Cristina Iușan, Cristina Juks, Delia Martin, Mihaela Mihai, Raisa Știopoane, Claudiu Banciu, Rareș Budileanu, Csaba Ciugulitu, Mihai Crăciun, Dávid Dabóczy, Alexandru Frânceanu, Costin Gavază, Gyula Horváth, Luchian Pantea, Arnold Péterfi, Ervin Ruszuly, Attila Simon Kálmán, Claudiu Știan; Data premierii: 17 februarie 2012

Inspirat de o parte - vreo 24 de secvențe - din cele mai bine de 200 de poeme, cântece profane ori mici piese de teatru ce compun *Codexul* scris în latina

medievală din secolul al XIII lea și descoperit în anul 1803 la *Benediktbeuern*, o mănăstire din München, compozitorul german Carl Orff a creat *Carmina Burana*, a cărei premieră a avut loc în 1937. Ilustrând la modul nefericit relația dintre cultură și politică, prima reprezentare a compoziției lui Orff nu a avut parte de succes, devenind victima unei cabale orchestrată de criticii muzicali de orientare nazistă. Cu toate acestea, compoziția lui Orff va izbuti să se impună, va deveni una dintre cele mai populare creații din domeniul muzicii culte, multe dintre fragmentele sale ajungând să „funcționeze” independent, să se distanțeze de creatorul lor, să dobândească statut de *șlagăre*. Și asta în pofida faptului că sensul real, organic și totodată complex al lucrării compozitorului german, la urma urmei o meditație asupra esențelor și fundamentelor vieții lumii, asupra contradicțiilor și complementarităților din care acces-

ta își dobândește substanță, se precizează doar grație întregului ce are calitatea de a orându-i și de a integra deopotrivă rebel dar și armonice antagonisme în absența cărora existența, *ființarea* însăși nu ar fi imaginabilă.

Nu cred să fi avut cineva ideea de a face un inventar al spectacolelor de teatru ce au făcut apel la fragmente din compoziția lui Carl Orff spre a se sluji de ele drept ilustrație muzicală. Nu îmi imaginez nici că un astfel de inventar ar fi posibil. Nu știu dacă înaintea lui Gigi Căciuleanu au mai fost artiști care să fi nutrit ambiția de a se servi de *Carmina Burana* nu pentru un spectacol jucat pe scena unui teatru liric (spectacole de dans, cu dansatori profesioniști trebuie să fi fost cu zecile, cu sutele, dramatismul conținut, gestualitatea implicită presupusă de muzică îndemnând la un atare demers artistic), ci pentru unul zămislit pe scena unui teatru dramatic. Și nu oricum, nu făcând ceea ce se cheamă un spectacol de *teatru-dans*, în care dansatorilor li se solicită să fie actori, ci, dimpotrivă, unul de *teatru coregrafic* în care, așa după cum ne lămurește creatorul conceptului într-o scurtă intervenție inserată în caietul de sală al montării săvârșite la Teatrul Național din Târgu Mureș, „actorii sunt, dimpotrivă, chemați să gândească și să acționeze în termeni coregrafici. Să fie adică *Ego*”. Mai exact, să se supună baghetei unui Prospero modern, unui Prospero al vremilor noastre care le cere să își descătușeze trupurile, să uite de servituțiile lor, să facă abstracție de detaliul că ele nu sunt neapărat acelea ale unor dansatori profesioniști și cu toate acestea să caligrafieze și să istorisească cu ele feluritele povești ale vieții. De la miracolul redescoperirii propeșimii și reinventării *firii* (*Primăvara*) la dezordinea răzvrătirii demonice (*Ielele*), de la subtilitatea și nișele senzual-lascive ale iubirii (*Solo pentru bărbații tânjitori* ori *Duo-ul lasciv Amor volat undique*) la grotescul asociat beției (*In taberna*), respectiv pierderii controlului asupra rațiunii

și asupra dominării instinctelor. În spectacolul de la Teatrul Național din Târgu Mureș, Gigi Căciuleanu rămâne un Prospero nevăzut al cărui rost e acela de a conferi coerență celor 21 de tablouri din care e alcătuit spectacolul. Și, mai ales, de a insufla energii. Prospero – Gigi Căciuleanu nu își pune, așa cum o făceau cu decenii în urmă George Constantin sau Petre Gheorghiu în legendara *Furtună* creată la Bulandra de Liviu Ciulei, la vedere, peste cămașa simplă și peste bretelele de gumă costumul de mag spre a stârni furiile naturii, nu se arată, dar cu toate acestea arta lui e, precum în spectacolul shakespearean, *magia*. Căci numai un mag, pe care la sfârșitul spectacolului, la aplauze, avem șansa de a-l vedea purtând ochelari, în blugi și în tricou, fericit și emoționat precum un copil ce și-a dobândit prin tehnici de persuasiune jucăria dorită, un mag, așa cum se arată acum Gigi Căciuleanu, poate avea știința de a le insufla actorilor forța, puterea, ambiția, determinarea de a se pune în slujba întocmirii unei diorame energice, puternic însuflețite, grație căreia, noi, spectatorii, mai memorăm o dată avânturile și splendorile dar și înfrângerile ori urâtenile vieții. O dioramă din care înțelegem, simțim și – ce e cel mai important – grație căreia *trăim* în mai puțin de două ore de spectacol, într-o sinteză superioară, de considerabil nivel artistic, bucurii dar și dureri tainice sau anomalii comice, amintiri și obsesii, fericiri și tristeți, victorii și înfrângeri, adică *întâmplări* născute din vrerea *Fortunei* (întruchipată scenic de Monica Ristea) și din mișcarea frecvent inegală, adesea capricioasă, necontrolabilă, câteodată nevrotică, a Timpului.

Suntem noi, oamenii, o lume, o colectivitate, un *Mundus*, ne câștigăm ori ne iluzionăm că ne căpătăm independența și socotim că ne-am sustras sortii, că am învins-o, că devenim Individualități, adică *Ego* (Attila Bordas), că ne-am desprins din gloată, că am evadat de sub presiunea ei, credem a fi înfrânt *Roata norocului și a*

vieții, însă la capătul acestor clipe de rebeliune ori de reverie reintrăm în mecanism, redevenim captivii unei *roți* încă și mai mari ce ne învâрте cu compensatoare, parcă și răzbunătoare voluptate. Decorul simplu, alcătuit din extrem de puține elemente (o Roată la final dublată de o alta, cum spuneam, mult mai mare, un ceasornic imens ale cărui ace se mișcă deloc egal, aștrii cerești, câteva evantaie, niște roabe), datorat Alinei Herescu, are însuși-rea de a surprinde și potența această metaforă fundamentală, emblematică a spectacolului lui Gigi Căciuleanu. Metafora zberii și a nesupunerii, a victoriilor de moment și a înfrângerilor de etapă, a ordinii și dezordinii, a amalgamului de stări, de evenimente, de situații, un amalgam altminteri perfect reglat, a senzualității explozive (Cristina Iușan).

Nefiind specializat pe cronica de dans, voi evita să fac considerații de detaliu asupra felului în care s-au metamorfozat în dansatori actorii Naționalului târgumureșean cărora li s-au asociat studenții celor două secții -română și maghiară- a Universității de Teatru din localitate, dar și doi dansatori profesioniști (deja amintiții Attila Bordas și Cristina Iușan). Mă voi mulțumi să spun simplu, că, după părerea

mea, de simplu spectator iubitor de dans, ceea ce au făcut ei, actorii de teatru dramatic în personajul colectiv *Mundus*, e absolut impresionant și că rezultatul muncii lor, nu mă îndoiesc epuizante dar și devotate, e mai mult decât stimabil. Că spectacolul cu *Carmina Burana* are, înainte de orice, meritul de a fi atras atenția că la Teatrul Național din Târgu Mureș au început să se petreacă evenimente artistice de anvergură. Că instituția pare să fi pornit decisiv pe calea redescoperirii și urmării rostului ei real. Ceea ce nu e deloc puțin lucru.

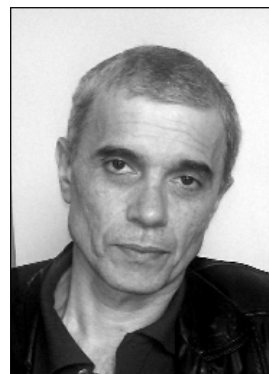
Însă cum un critic rămâne critic chiar și atunci când a trăit momente de încântare, îmi îngădui totuși două observații. Cred că nu ar fi fost rău dacă textul (libretul) ar fi fost rostit în limba română, pe piața românească existând la ora actuală o bună traducere a versurilor, traducere apărută la Editura *Polirom* și datorată lui Eugen Munteanu și Luciei- Gabriela Munteanu. Și mai cred că ar fi fost absolut obligatoriu ca programul de sală (al cărui alcătuitor e anonim) să nu fi omis să ofere un minimum de detalii asupra interpreților muzicii lui Carl Orff, adică a înregistrării folosite în spectacol.

Precizare: Dintr-o eroare a departamentului tehnic, în numărul de luna trecută (martie 2012) la această rubrică au fost retipărite textele apărute în urmă cu un an (martie 2011). Ne cerem scuze atât autorului, cât și cititorilor.

Local Kombat

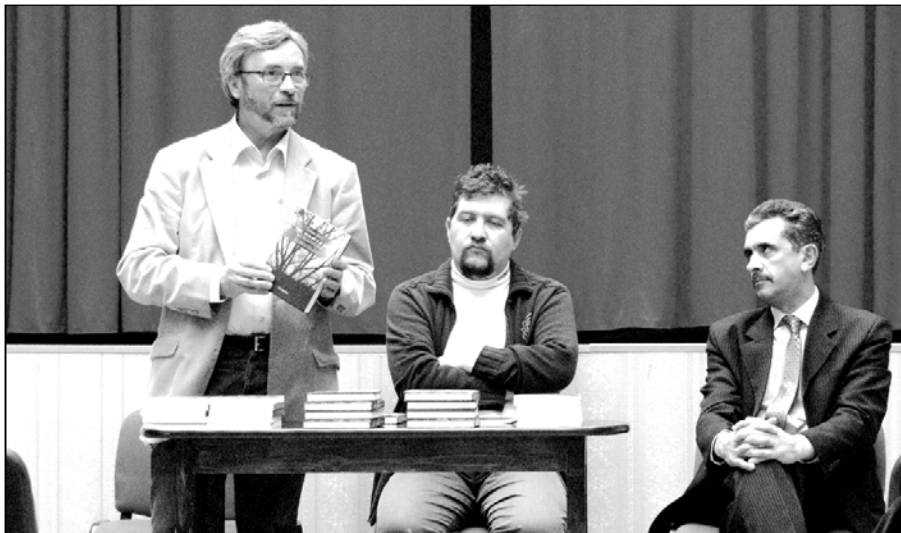
Alexandru Seres

Dic mo! Țiganiada revestită pe ungurește



Lansarea unei traduceri e de două ori ingrată pentru autor: o dată pentru că nu e protagonistul deplin al evenimentului, fiind secondat de traducător, iar a doua oară pentru că în puține cazuri îi este accesibilă limba în care i-a fost tradusă opera, aflându-se astfel în imposibilitatea de a o lectura și aprecia cum se cuvine. În cazul traducerii în limba maghiară a *Revestirii Țiganiadei*, Traian Ștef s-a aflat într-o a treia - suplimentar deconcertantă - ipostază: de a nu fi nici măcar autorul *full-time* al cărții, ci oarecumva traducător în proză al ei, *ad usum delphini* (dacă ne e permis a numi așa, generic, contemporanii avizi consumatori de Click și Cancan).

Cigányiász - astfel sună în ungurește titlul epopeii lui Ioan Budai-Deleanu, calchiat după pattern-ul lingvistic al *Iliadei*, căreia îi zice la vecinii noștri *Iliász*. Editura Europrint a fost cea care și-a asumat sarcina, deloc convenabilă financiar, de a tipări aclamatul volum al lui Ștef, apărut în 2010 la Editura Paralela 45. La lansarea cărții *A Cigányiász elbeszélése*, de la Casa de Cultură a Municipiului Oradea, care a avut loc în joia mare, a fost de față atât reprezentantul editurii, Derzsi Ákos, cât și poetul maghiar Demény Péter, cel care a revestit pentru cititorii maghiari ceea ce revestise o dată Traian Ștef pentru contemporanii săi de limbă română. Traducătorul, căruia i se cuvin laude pentru excelenta transpunere, a făcut în cuvântul său câteva referiri vagi la strădania sa sisifică de a reda cu finețe stilul ușor arhaizant dar contemporan adoptat de transcriptor: „Când te apuci de un text, trebuie să lucrezi la fiecare frază, trebuie să transpiri, să găsești o soluție. Și când deschizi cartea, după ce a apărut, te simți uneori ca un prost: vai, ce-am făcut cu fraza asta?” Neîndoielnic, Demény Péter a transpirat din greu traducând *Revestirea Țiganiadei*, dar nu are motiv de a se simți prost, căci reușita e maximă.



Traian Ștef, Demény Péter și Derzsi Ákos (Foto: Al. Seres)

Apreciind că în Budai Deleanu îl găsim deja și pe Eminescu, și pe Caragiale, Traian Ștef a ținut să sublinieze pentru cei prezenți, dacă mai era nevoie, că *Țiganiada* reprezintă un moment de sincronizare cu literatura europeană. Uite că, la un sfert de mileniu de la nașterea autorului primei (și ultimei) epopei din literatura română, simțim din nou nevoia sincronizării – de astă dată a lui Budai-Deleanu cu contemporaneitatea, mărturie stând interesului arătat față de opera sa cele trei încercări din ultimii ani – a lui Traian Ștef fiind cea mai recentă – de a o repovesti pentru cititorul de azi. Încercare cu adevărat reușită, dacă e să dăm crezare opiniei avizate a lui Ioan Moldovan, care a și pus punctul pe *i*, încheind seara lansării, spunând că avem de-a face cu „o recreare, o reinventare a *Țiganiadei*, care păstrează ADN-ul originalului, putând fi considerată în același timp și o creație de sine stătătoare.”

După atâtea avatururi suferite de opera lui Budai Deleanu, iată că se mai anunță încă una, de data asta și mai drastică: transpunerea ei scenică, la Teatrul Regina Maria, cândva în toamna acestui an. Confirmarea a venit de la Daniel Vulcu, directorul teatrului orădean, care a dezvăluit și faptul că versiunea dramatizată a *Țiganiadei*, care valorifică atât repovestirea lui Ștef cât și originalul, va fi una – *dic mo!* - muzicală. Mărmureanu să se autoseseze urgent – va fi sută la sută cutremur la Oradea, în toamnă.

ATENEU



O plimbare de martie prin *Ateneul* moldav e un prilej să dai nas în nas cu intelectualii patriei – vorbesc de cei cărorora *marinerul* le-a prescris un tratament fabulatoriu în spa-ul politicii. Citim un articol scris de Dan Petrușcă despre *Gabriel Liiceanu și „complexele” literaturii române* și nu putem decât să-i dăm dreptate când îl ia la trei-păzește pe peripatetizantul noician, care i-a adresat lui Amos Oz perplexanta întrebare, în direct și la o oră de vârf: în ce măsură un scriitor „de mâna întâi” dintr-o țară „de rangul doi” are șansa de a se impune în fața unui scriitor „de mâna a doua” dintr-o țară „de rangul întâi”? Și de parcă n-ar fi fost de ajuns, îl mai și indică pe Mircea Cărtărescu, „cel mai bun scriitor pe care îl are România în clipa de față”, bujie ascunsă a mirolantei întrebări. Unor astfel de enunțuri deconcertante, Dan Petrușcă le opune câteva argumente de bun-simț, precum acesta: „Când unora dintre noi începe să ne «miroasă» urât țara și poporul român, e sigur că nu poporul român are o problemă”, sau „Nu pot să mi-l imaginez pe Eminescu scriind și scrâșnind din dinți că nu este luat în seamă, că nu i se decernează premii literare. Pe Macedonski, însă, da. E o problemă de caracter (...)”.

Din interviul luat de Vasile Proca etericului poet Ion Mureșan, am reținut o întâmplare cu tâlc adânc. Se făcea că,

elev fiind, Muri se îndrăgostise și, în ton cu vârsta și înclinațiile, se apucase să-i dedice alesei inimii o poezie. De fapt a scris două, neputându-se decide pe care să i-o dea – prima, în care iubita era cam terestră la înfățișare, dar poezia era autentică, ori a doua, în care îi făcea un portret măgulitor, idealizat, dar textul era o făcătură. „Acuma, pe care îl dau? Dacă dau poezia, îmi pierd iubita. Dacă dau textul celălalt, pierd poezia.” Alege-re evident imposibilă, precum cele din povestirile zen despre Buddha și calea iluminării. Din acest clenci, ghiciți însă cine a ieșit învingător? Evident, poezia, care potrivit *Lebensfuhr*-ului poetului nostru „este o emoție pe care o transmiteți și celorlalți”.

Să mai semnalăm din cuprinsul acestui număr și comentariul Ceciliei Moldovan, însoțit de traduceri, despre extraordinarul poet suedez Tomas Tranströmer, cel care a primit anul trecut Nobelul pentru literatură și despre care s-a scris parcă prea puțin prin presa noastră, mult prea preocupată de contemplarea idolatră a propriului bu-ric cultural.

ARCA



Mai la vale de Oradea noastră familiară, un Noe arădean pune la grea corvoadă vâslașii corabiei sale, mai toți recrutați de prin părțile Aradului și Timișoarei. Un număr 1-2-3 dens ne propune așadar Vasile Dan, cel care și deschide revista (după obligatoria revistă a pre-

sei) cu o cronică la romanul premiat al Martei Petreu, *Acasă, pe Câmpia Armagedonului*, „roman-anamneză, recuperare tămăduitoare a propriei biografii”. Latura de prozatoare a poetei clujene este o surpriză de zile mari și pentru Vasile Dan, care o consideră pe Marta Petreu „un nume puternic în literatura română de azi”.

Șirul de cronici literare al acestui număr este continuat de Gheorghe Mocuța, care trece în revistă lecția de anatomie lirică a lui Gabriel Chifu, din volumul *Însemnări din ținutul misterios*, apărut anul trecut la Cartea Românească. Poetul oltean, ne spune Mocuța, „aduce în poemele sale farmecul prozei și al poveștii personale în care ne dezvăluie frământarea interioară și criza imponderabilă a eului”, prozaismul fiind considerat o trăsătură care „aureolează discursul liric”.

Nu la fel de iertător cu păcatele lirice ale altora este blândul și inofensivul practicant optzecist de arte marțiale Romulus Bucur, care, cum bine știm, e în stare să determine cu precizie de miligram greutatea cernelii pe hârtie. Despre autorul volumului *Linuștea dinaintea liniștei* se pronunță de la început fără menajamente: „Paul Vinicius este poet.” Asta ca să fie clar pentru toată lumea că nu e prozator. Ce nu este însă Paul Vinicius aflăm ceva mai încolo, după câteva baletări critice precaut acrobatice, asemenea execuției unei *kata* pe cioburi de sticlă. Sunt citate versuri de un lirism dubios, e invocată inadecvarea imagistică ori cea stilistică (ca în duiosul poem „*nu mai înțeleg nimic: pula mea nu s-a săturat de viață*”). Ne mai sunt totuși semnalate și poeme parțial reușite, cum e cel intitulat apoteotic „*refuz să îți privesc chiloșii*

fluturând la fereastră”. Un deliciu.

Orice interviu realizat de Ciprian Vălcăcan, indiferent cine i-ar fi subiect, e musai să fie despre Gioran, căruia universitarul timișorean i-a dedicat o bună parte a cercetărilor sale. Nu face excepție nici dialogul cu Aurélien Demars, co-îngrijitor al ediției Gioran în celebra colecție *Pleiade* de la Gallimard. Titlul ales, deloc întâmplător, pentru acest dialog este *Pesimismul jubilatului al lui Gioran*; în fapt, una dintre cărțile cercetătorului francez, dar și generic al colocviului dedicat centenarului Gioran de la Paris, organizat de Institutul Cultural Român. O discuție consistentă despre metafizica negativă a filosofului, evidențiind „contradicția dintre luciditatea cea mai sumbră și bucuria cea mai intensă” ca pe o trăsătură definitorie a cărților sale.

CRONICA VECHЕ

cronicaveche

Să zicem că *Dilema veche* e doar o butadă născută din refuzul de a merge pe făgașul *alterității identitare* (concept doar aparent oximoronic), pe lângă genialitatea sintagmei *Cronica veche*, inventată (și nu calchiată după *Dilema veche*, cum ar crede unii) de cei care, în urmă cu un an, au găsit de cuviință a sărbători 45 de ani de la apariția revistei *Cronica* printr-un număr aniversar. Și au sărbătorit atât de bine încât chefel s-a prelungit, lună după lună, astfel că pe masa noastră de disecție a revistelor literare zac acum primele două numere ale anului în curs. Și prea puțin contează că hârtia pe care e tipărită revista

ieșeană (în paralel iese și cealaltă *Cronică*, a lui Valeriu Stancu, pentru cine o citește) e atât de bătoasă încât, de vrei s-o împătorești, riști să-ți luxezi mâna. Primează *content*-ul, fraged ca mielul de Paști, încât riscă să intre în conflict de interese cu mucegaiul nobil din titlu. Ce poate fi mai atractiv ca lectură decât un fragment dintr-o îndelung proiectată carte-interviu (de fapt auto-interviu, cu întrebări aproximativ-stimulative de Cristian Pătrășconiu) a lui Liviu Antonesei, din care aflăm cu lux de amănunte uimitoarele împrejurări ale venirii pe lume și ale copilăriei fantastice a scriitorului ieșean? Sau felul în care, vrând să intre în politică, Caragiale devine asemenea personajelor sale, astfel că ne putem întreba, dimpreună cu Ștefan Oprea, autorul

eseului *Caragiale, personaj caragialian*: „a scris Caragiale comedii spre a-i satiriza pe politicienii vremii? sau și-a visat propriul viitor politic?”. Și toate acestea în numărul din februarie, căci în cel din martie sunt altele, și mai și: despre „asasinarea” lui Eminescu, Radu Suceveanu decretând, cu dovezile pe masă, „Mult zgomot pentru nimic!”, despre comerțul cu evrei, despre care aflăm că se practica nu doar pe vremea lui Ceaușescu, dar și în cea a lui Antonescu și Gheorghiu-Dej; în sfârșit, despre onirismul structural, ale cărui urme Traian D. Lazăr le depistează la Caragiale, întrebându-se dacă nu cumva Dumitru Țepeneag și-a ascuns sursele de inspirație, negându-și antecesorul. Sărbătoarea continuă.

(Al. S.)

DIN POEZIA ÎNCHISORILOR COMUNISTE

Editura Christiana din București a scos pe piață la anul 2010, în colecția „Cruciații secolului XX” și în excelente condiții grafice și editoriale, volumul de *Memorii și versuri din închisoare* intitulat *Reeducarea de la Aiud – Peisaj lăuntric*, datorat domnului Demostene Andronescu, fost deținut politic în temnițele comuniste. Studiul *Demostene Andronescu sau vocația mărturisirii*, semnat de directorul literar al editurii, domnul Răzvan Codrescu, prefătează această carte de 374 de pagini.

Secțiunea poetică din *Peisaj lăuntric* – o reeditare îmbunătățită și adăugită a unei ediții anterioare, din urmă cu paisprezece ani – conține acum încă zece poezii inedite, grupate în *Addenda*.

Poemele sunt în întregime dedicate de autor: „Generației mele de Don Quijote striviți de prea marele lor vis”, desigur visul unei Românie noi, regenerate moral, înfloritoare și libere. Visul unei eroice generații creștine, idealul național de care azi pare că s-ar fi ales praful și pulberea, după o jumătate de veac de suferințe inimaginabile. Poezia de deschidere, *Prefață*, invită tomii din acest motiv cititorul la renunțare: „Nu mă citi, ci mă aruncă-n foc, / Ori, dacă-asemeni mie-ți este felul, / Îmi soarbe-otrava, pipăie-mi misterul / Și lasă sufletul să ți-l dezghioc. // Durerea mea sporind la tine-n sânge, / Te adu-aici ca pe-un copil de mână / Și plângi plecat pe slova mea bătrână / Cu plânsul lumii ce nu știe plânge”. Psalmistul Demostene Andronescu se aseamănă cu ceilalți autori de psalmi români, dar revolta sa îl deosebește în același timp de Arghezi sau de Doinaș, de gândiriștii Nichifor Crainic și Pan M. Vizirescu, de poezia religioasă a mai tinerilor Daniel Turcea, Dan

Damaschin sau Adrian Popescu, aflându-se, firește, mai aproape de Radu Gyr, Valeriu Anania, sau Zorica Lațcu, poeți cu oarece experiență în detenția politică românească a veacului al XX-lea. Răzvan Codrescu îl consideră în prefața sa „ultimul mare poet în viață al temnițelor comuniste”. Pentru lupta de punere în practică a visului de a avea o Românie prosperă și fruntașă între națiunile Europei, Demostene Andronescu a suferit pe lângă privațiunea de libertate, schingiuri trupesti și sufletești, nenumărate nedreptăți, pe tot parcursul vieții sale de Don Quijote. Poetul cultivă un permanent sentiment de admirație nostalgică pentru „nebulia” celor îndrăzneți, în răspărul celor „cuminți”, iar asemănarea cu celebrul personaj al lui Cervantes îi sporește orgoliul de a se autodefini drept un nebun în iubirea pentru libertatea neamului său și credința nestrămutată în Hristos: „Nebun, da, sunt nebun! Dar, lume, dacă / N-ar fi nebuni ai fi de tot săracă, / Ți s-ar usca și ramuri și tulpină / De n-ai avea prin ei, sus, rădăcină. / Și-ai fi de tot comună și banală, Și viața ți-ar fi searbădă și goală, / Căci cei cuminți n-ar face rod nici unii / De n-ar muri în locul lor nebunii” (*Nebunul*). Născut la 3 decembrie 1927 în Țara Vrancei, pe vremuri „frățior de cruce”, apoi student la Istorie în București, luptătorul-poet Demostene Andronescu a simțit nevoia de a cultiva forma versului popular în creația sa poetică: „Plâng în mine strune / Ce nu pot să sune, / Geme-n mine marea, / Marea, vrăjitoarea, / Ce-și poartă pe unde / Neliniști afunde / Prinse-n dureroase / foșniri mătăsoase / Că nu-și află malul / Să-i ostoaie valul / Și să-i mărginească, / Să-i hotărnicască / Zbuciumul pornirea / Și nemărginirea” (*Doina visătorului*). Un tandru lirism sensibil la drama eșuării intelectualului într-o lume rătăcită, îl

aseamănă cu *Dăscălița* lui Octavian Goga, în poesia de mare forță a imaginii, *Profesoara*: „Te risipești petală cu petală / Și, ca o candelă-ntr-o catedrală, Împarți sfios celor din jur lumină, / Sărmană profesoară de latină”. Energii clocotitoare cum în poezia *Sufocare* amintesc vitalismul poetic blagian: „E-atâta viață-n mine, atâta clocot / De parcă sunt un turn în care-un clopot /.../ Sunt uragan lăuntric, sunt furtună / și clopotul din mine-ntr-una sună”. Poetului Demostene Andronescu – la fel și multor colegi ai săi de crez și viață – i-a fost furată tinerețea și odată cu ea, dreptul la existență în cetatea literară a timpului său. Nimic nu îndreptățește rezerva criticii literare contemporane, care prin tăcerea ei perpetuează o nedreptate răsfrântă asupra mai multor generații de creatori de literatură românească. Practica epurărilor cultural-spirituale pe criterii politice nu-și mai are locul într-o societate democratică, așa cum se pretinde societatea românească de după 1989.

Mai înainte de a sări, speriați de gura lumii, să scoată icoana și crucea lui Hristos din școli, guvernanții și managerii culturali ai nației s-ar cuveni să se grăbească a introduce în manualele școlare opera literară a prea multor scriitori români încă exilați în pușcăriile ignoranței lor vinovate. Este și cazul autorului *Peisajului lăuntric*. Vă oferim spre lectură câteva din memorabilele versuri ale poetului Demostene Andronescu:

ÎNDOIALĂ

Lui V. Voiculescu

Mai este, Doamne, până-n cer? Mai este
Pân'să mă faci părtaș luminii Tale?
Sau poate tot n-a fost decât poveste
Și-am colbăit degeaba-atâta cale...

De-atâta vreme urc târâș, pe coate,
Și-am smuls în cătărare-atâți luceferi

Că de-o mai ține mult urcușul, poate
Doar cei prea-nalți să mai rămână teferi.

Și-am risipit atâta suflet, Tată,
În râvna mea neasemuit de mare
Că de-o mai fi s-ajung în cer vreodată,
No să mai am ce-Ți pune la picioare.

L-am dat tribut la fiecare vamă,
L-am așternut pe fiecare treaptă
Și-l risipesc întruna, dar mi-e teamă
Că la sosire nimeni nu m-așteaptă.

Târâș, pe brânci, cu sufletul la gură,
Urc muntele cu-nchipuite creste;
Din tot ce-am fost mai sunt o picătură...
Mai este, Doamne, până-n pisc, mai este?!

UNDE-S NEBUNII?

Unde-s nebunii, unde ni-s nebunii?
E, Doamne, lumea plină de cumiști,
E plin pământul de martiri și sfinți
Atinși de filoxera-nțelepciunii.

Tăcută-i gloata de-nțelepți ca sfinxul
În fața lumii și-a nemărginirii,
Și-ascultător de rânduiala firii,
Ca un plăvan în jug trudește insul.

Scâncesc cumiștii-n chingile durerii
Și, sângerând din răni adânci blândețe,
Lângă neveste mor de bătrânețe,
necutezând să tragă spada vrerii.

Bolește omenirea ca o juncă
Și nimeni nu-i ca să-i sloboadă sânge;
Sa-mpotmolit istoria și plânge,
Cu prora-nfiptă într-un colț de stâncă.

Nu se mai nasc nebuni care s-o mâne
Cu bâta de la spate, ca pe-o vită,
Acestui veac să-i pună dinamită
Și evu-nțelepciunii să-l dărâme.

O! Doamne, Doamne, unde-s Don Quijoții?
E lumea plină de-alde Sancho Panza,
Ce nu-ndrăznesc să mânuiască *lanza*,
Ci scutieri cumiști se vor cu toții.

Vitrina cu cărți

Unde-s nebunii? Unde-s Machedonii,
Să tragă spada și să taie nodul?
Tânjește după glorie norodul
Și nu-s Cezari să-l treacă Rubiconii...

Sloboade, Daomne,-n lume nebunia,
S-o răvășească și să o răstoarne,
Ca un berbec să ia pământu-n coarne
Și-acestui veac să-i surpe temelia.

AȘ VREA SĂ SFARĂM LUMEA ÎNTRE DEȘTE!

Aș vrea să sfărăm lumea între dește
Și, frământând șărâna olărește,
Să pun în ea năduful sufletului meu,
S-o fac cum n-a făcut-o Dumnezeu!

În loc de soare-aș zugrăvi pe boltă
Un cui de viespi, un munte de revoltă,
Și-n loc de stele-aș presăra pe cer
Usturătoare boabe de piper.

Peste pământul putred de păcate
Aș prăvăli din slăvi întunecate
Mânia cerului de nepătruns
Și-o ploaie de-ntrebări fără răspuns.

Să fie întreaga existență-un vaier,
Să se destrame devenirea ca un caier
Și toți să fie pentru toți călăi,
Și cei mai buni să fie cei mai răi.

Iar peste smârcurile-acestea toate
Și peste suflete schiloade de păcate,
Ca să încununez triumful meu,
Iaș răstigni din nou pe Dumnezeu!

TEMNIȚĂ

Ger cumplit!
Mi s-ai făcut scrum de frig
Gânduri, doruri,
Sentimente, speranță,
Toate cele dinlăuntrul meu.
Visele mele, flori de gheață,
Sau vestejit pe ferestrele ciobite ale sufletului.

Numai eu, bocnă, am rămas totuși viu,
să depun mărturie.

RĂZBUNARE

Se prăvale peste mine trecutul.
În suflet, în gânduri, în vise
Au năvălit, năvălesc tătarii,
Și eu nu le mai pot sta împotriva,
Căci nu mai am nici scut, nici spadă,
Ci doar o lunetă
Cu care-i alung privind prin ea
de-a-ndoaselea.
Și cu cât îi duc mai departe,
Cu atât ei sunt mai aproape de sufletul
meu.
Mă năpădesc ca niște năluci amintirile:
Morții mei, morții noștri
Așteaptă de la noi răz bunare
Și noi îi răz bunăm cinând, în fapt de
seară, cu călăii.

Mihai Posada

..*

VASILE TARȚA PRAGURI

Vasile Tarța, unul dintre cei mai prodi-
gioși poeți sătmăreni, cultivă o poezie ce
s-a impus prin spontaneitate și sinceri-
tate, prin acea candoare a cuvintelor ce
curg, uneori, asemenea unor ape învol-
burate, alteori picurând în zgîrcenie în
poeme centrate pe o singură metaforă.
(Ion Vădan pe coperta a patra a acestui
volum) un poet sensibil și grav, subtil și
reflexiv, înzestrat cu o reală capacitate
de a spune mult în puține cuvinte. Ludic
și livresc, singuratic și atipic, imprevizi-
bil, Vasile Tarța doldora de text asimilat, e
posedat de arta combinației lexicale, de
atuurile relaționale ale cuvântului.
El își păstrează tonul originalității în
cadrele unei alianțe de vitalism, reflexivi-
tate și notație fulgurantă: „ai adormit ieri

noapte/când visul se zbătea/încercând să-ți trezească/sentimentele adevărate/te-ai sucit către perete/ și m-ai șters cu umbra morții/ ce dor mi-a fost/ ce dor îmi este/ de născutul nenăscut/ prin fumul lumânării/ce dor îmi este de jertfa noastră/nejertfită,, (Somn - p.52)
Un poem sacadat cum sunt mai toate poemele din aceste *Praguri* unde spontaneitatea lăsată să curgă în voie prin fluxul textual, conduce la incifrare și ambiguitate. În fine, Vasile Tarța dă glas inspirației prin ispita concentrării, comprimându-și poemul până în zona fantasmagoriei:
„fotoliile acelea parfumate/trase în catifeaua domnească/adorm în decrete și/ în decizii diferite/moțiunile fac mare tamtam/urna se închide în fața adevărului/ corbi cu bile în gheare/zboară să orbească orbii/când o muțenie așteaptă/Pasărea.” (*Amurg*)

Victor Sterom

MINIMALISM TAKE 1, 2, 3... ȘI CINEMATICA POEZIE

Varianta unei complitudini ce definește eonul de timp prin expresia, cu acord stilistic, dar îmbibată de o gravitate lipsită de tragismul ludic inițial al 80-ului prin exponentul și exhibarea lui - ca Traian T. Coșovei - este, de exemplu, poezia lui Iulian Marius Stancu. Asta nu pentru că segmentul MM plus nu ar fi suprablindat de referințe și referențialități de o exploatare mai abilitată ca cea de minereuri și zăcăminte fosile pe planeta pământ, de intertextualități și de trimiteri duse la paroxism și pe niveluri multiple cum o fac de mai recent debutanții MM ului, un Vlad Moldovan, Dan Coman, Vleac ș.a.m.d. O altă racordare la segmentul inițial, al 80-ului, se poate face și prin vocația cinematică pe care o găsim la

Stratan prin povestirea didascalilor regizorale filmice, acum nivelate pe paliere de la povestire la sinopsis, de la descriere la relaționare cu repere regizorale ale contemporaneității la care până și fondul muzical, pentru cititorul contemporan, este asigurat prin moto-urile peisajului muzical. De asemenea englezismele cu care începuseră 80-iștii se reconfigurează pe un palier mai complex autorii folosindu-le și cu valențele lor pragmatice, subtextuale, așadar full postmodernism. Abia cu cei din generația MM plus putem spune că aventura complexă, cea a variantei românești a curentului, plus încă ceva nedefinibil, se rotunjește, se aduce la imediat.

Mihai Vieru

CRISTINA NEMEROVSCHI - SÎNGE SATANIC - *HEAVY* *METAL INDUSTRIAL LITERAR*

Înainte de a începe să prezentăm prima apariție, vădit explicită, în literatura contemporană imediată, provenită din zona de inspirație a metalelor grele și asezonată cu toate ingredientele unei povești de succes, trebuie să facem câteva precizări utile publicului cititor. Prima dintre ele este o obsesie neterminată, neîmplinită a adolescenților din sfârșitul deceniului nouă și începutul ultimei decade a mileniului 2 și anume dorința de a pune pe hîrtie cât mai real exploziile adolescentine, cu toate proprietățile lor extreme, cu toate detaliile și conflictele din care sunt generate și conflictele pe care le perpetuează. Dorința de a pune miracolele dinaintea oamenilor (cele ale unei vieți trăite și nu căpătate de cumiștenia unei teoretizări apriori, din care, eventual, tînărul suflet să își tragă experiența), de a le oferi violent alternativa vieții, desnudată de complezențe, sau artificialități, o realitate care se

găsește mult mai bine redată de adevăruri brute și strălucitoare în recunoașterea lor, decît în oricare reprezentare ficțională cu toate acareturile stilistice și rețetarul condensat, pentru că, scopul nu era un succes de casă literar ca miză primă, ci, realmente, atragerea atenției asupra condiției atît de dificile a adolescenței care percepea și percepe, la nivel absolut viața. Ecuațiile ei, care ajung să transforme absolutismul și purismul adolescentin în compromis de burghezie tihnită, sînt negate, sînt repudiate cu o forță imensă cu o doză letală de idiosincrazie pentru chipurile false ale unei umanități care își trăiește viul numai după modele teoretice și nu neapărat simțite, intuite. Adolescența ca factor de combustie al spontaneității și viului imediat, a gafelor pure și a penibilului ca angajament în distrugerea penibilului mai rafinat și ascuns după prețiozități de etichetă și gomoșenii edulcorate, educative, devine forța motrică și fermentul care deschide oportunitatea forjării caracterului uman, ca din adolescentismul trăit astfel, ca din sinceritatea cu care se aplică acest exercițiu de judecare prin observare și luare de atitudine, să apară omul adult cu toate proprietățile lui fie cele împlinite, cu frustrările și deficiențele de receptare sau reacție la diverși stimuli, făcînd astfel măsura și judecata omului care a ieșit din acest laborator al absolutului, pe care anii de formare îl prezintă socialului. Ceea ce este destul de înspăimîntător în acest proces real de viață este că nu există rețete decît vagi, decît generice, fără posibilitatea de a controla rezultatul, pentru că, a trăi în absolut, ca adolescent, are ca grad de comparație chiar viața de pînă la trei ani, acolo unde încă lumea nu a apucat să se insinueze în pierderea edelului. Aici avem ceea ce numeam într-o cronică la Baștovoii ca triunghi sau trinitate cu valențe de adevăr mai pregnante decît imediatul social căruia îi vezi toate imperfecțiunile și hibe: poezie, muzică

și credință. Nu vorbim de manierele de expresie a fiecăreia dintre ele pentru că nu asta reprezintă și rezultatul fie el cel real, fie cel adevărat sau cel reprezentat prin rezultatul scris ficțional sub forma literaturizată.

A doua precizare necesară este următoarea: datorită epocii, vremurilor, se duce la pierderea momentului perfect (de exemplu momentul imediat post decembrist), în care gradul de puritate al laboratorului, care amestecă glanda suprarenală, hormonii și spiritul cu un amalgam de factori din care să rezulte adultul necesar lumii în care trăiește, astfel aventura îndepărtîndu-se de real, îndepărtîndu-se de pur și implicit de adevăr pentru a aborda un rețetar complicat cu toate cele necesare unei ficționalități, unui livresc care să nege prin propensiunea intensității lui și a aglutinării de situații posibile însăși posibilitatea existenței adevărate a unui astfel de tip de existență, aceasta fiind și sursa de refugiu a romancierului și anume: neverosimilul. Așadar intrarea din autentic în livresc creează neverosimilul în ecuația care ascunde vocea narativă în fața unor posibile acuzații de instigare. Acestea sînt complexități ale vieții adolescente în și din ultimii 20 de ani care, sistematic, se regroupează, se reformează, se recalculează, se rearticulează și ajustează în funcție de evoluția socială, economică și politică.

Romanul Cristinei Nemerovschi, *Singe satanic*, Ed. Herg Benet, București, 2010 este apogeul unei stări livrești, pornită de la o bază reală, de la un fundament autentic, care, pe parcursul a douăzeci de ani se transformă, prin rețetarul în permanentă schimbare, și el (cel contextual). Rezultatul obținut este, în loc de un timid model salingerian, cu o doză de puritate mărită, cu deschiderea spre adevăr și spre secul relatării evenimentelor, o aventură gotică cu doze de Sade și Byron, cu elemental postromantic, cu absurdități menite să nu implice or să

instige lectorul la vreuna din faptele „reprobabile” pe care eroii le împlinesc cu o ostentație anarhică și cu o gratuitate șocantă pornite din imediatul experimentării lor asupra matricei sociale. Romanul adolescenței este un leitmotiv pornind dinspre zona romantică. Și aici nu mă refer la zona manifestului pornit cu prefața la *Cromwell*, ci și la elementele ulterior identificate și în alte opere. Shakespeare la bun exemplu. Acest op recent se înscrie în aceeași zonă cu variațiuni pe care epoca le aduce în primplan. Așadar nu este un roman atemporal. Din acest punct de vedere el se vrea o frescă a imediatului și ca atare se formează între niște limite al timpului. Face uz de topoi care să dea dimensiunea reală și veridică a lucrurilor întâmplate ca fapte reale. Strecoară însă și enormități pentru a ascunde posibila incriminare fie ea venită dinspre zona critică, fie dinspre zona socialului încă neobișnuit cu duritățile unei lumi de nișă (cea a metalului greu în muzică), în plus și adolescentină.

Romanul *Sînge satanic* al Cristinei Nemerovschi face dezinvolt, dar nedeliberat legătura dintre expresia literaturizată a realului cu ficțiunea relatată ca pe un fapt de viață. Seria de stîngăcii dintr-o zonă se împletește cu seria de stîngăcii ale autenticului din zona biografică. Seria de potriviri care să integreze romanul acestei paradigme „de adolescență” se mulează pe seria de potriviri generate de comportamentul *targetat* măcar inteligibil pe fundamentul comportamentului psihologic prematur. În consecință, acest roman ca idee este tot atît de satanic ca și contrele lui G.B.Shaw la politica sau războiul de anvergură ideologică. Efectele de maimuțareală ale oricărui tip de seriozitate pot arunca personajele din zona detrimentalului de tip *Beavis and Butthead* (satiră animată) în zona înțelepciunii prin fractaliile aproape romantice ale panseurilor, ale curgerii

unei conștiințe care urmează, sau vrea să urmeze o miză metafizică, dar nu este lăsată. Apoi dublarea acestei schimonoseli exagerate, de gînduri conturate, de lume crochiată de raportare continuă la toți polii livrești, mitici, biblici, sociali imediați, devoalează adîncimi firești, existente în ființa aflată dinaintea asumării maturității, erotoclite or thanatice.

Existențialismul extrem nu este apanajul lui Sartre. El este numai teoreticianul. *L'enfer c'est les autres* este o sintagmă pilon pentru orice fel de călătorie obstaculată a vîrstei aflate pe linia de miră a scriitorului. Cît și pentru orice roman care, prin prezentarea poveștii, face incursiunea în acest laborator de rodare pentru viață. De aceea nu ne este greu să identificăm în personaje (biografic vorbind), ba un Henry Miller spărgînd pușculița copilului, cînd vine rupt acasă că nu mai are de băut, cînd un Bukowski, unduitor kafkian, cenzurînd resemnarea, ba un Borrowhs din Ghemul fundaturilor, unde forțele de control și instituționalizarea lor lasă loc breșelor distrugerii umanului prin rigoarea afișată spre un „bine mai înalt”. Adolescenții sunt cei care taxează, care sînt împotriva imperiilor sau ordinilor de orice fel pentru că așa cum un cadru de formare depersonalizează prin absolutizare nefiind absolut, ci numai reprezentare, așa și orice formă de instituționalizare nu face decît să genereze suspiciuni în fiecare dintre și asupra fiecăruia dintre indivizii ce o compun limitîndu-i umanitatea, care, la rîndu-i, răbufnește violent prin afișare abjectă și expresie licențioasă. Și atunci soluția? Păstrăm cadrul cît să ne formăm reperele dinăuntru lui, ieșim cît putem mai mult din el să nu ne conserve creierul în gelatină păstoasă și explorăm dincolo de prudența de multe ori supraevaluată, nu dintr-un simț al maturității depline, cît dintr-o lașitate bine chivernisită. Și de cîte ori se întîmplă să fie mai bine argumentată această lașitate, cu atît reacția mai proaspetilor în sis-

temul formativ generează reacții pe măsură. Aici probabil ar fi putut suna un refren din cunoscuta *Dead skin mask* a trupei Slayer, versuri pe care Nemerovschi le folosește din abundență în moto-urile capitolelor. Și ce bine le găsește. (...).

Două probleme pare să ridice din punct de vedere al receptării romanul Cristinei Nemerovschi: violența orală este greu de transpus în scris, mai ales literar, chiar și când este vorba de licențiozitate folosită ca întărire a aserțiunii sau captatio benevolentiae. Insistența în oralitate, dacă își cere dreptul la înțelegere prin repetare, în scris zdrobește și agresează prin repetiție și prin redundanță. Aici un Alex Ștefănescu ar avea dreptate să se simtă abuzat. Însăși registrul literar pare să fie distorsionat la prezentarea aspră și fâțișă a unei răutăți, aparent gratuite. El chiar și sucombă acestui exotism durificat. Ulterior intrând în pasajele de panseuri de înclinație existențialistă, pe lângă ego-ul raportat într-un feedback continuu la livresc și mitic, adâncimea și sinceritatea față de sine a personajelor și a prozatoarei înseși, tinde să dea drept de existență adresării către un segment strict. Deoarece și acest fragmentar pasiv exhibă sensibilități atroce, intensități violente, densități impenetrabile, viscozități aderente la orice suprafețe, nisipuri mișcătoare ale raționalității și toate întrebările care se pot ridica pentru a-și răspunde la eterna problemă a identității, care este alt pilon forte al romanului de paradigmă. Dacă Cristina Nemerovschi a vrut să se adreseze unui segment de vîrstă adolescentin atunci i-a reușit perfect pentru că este adresat nu unei vîrste, pînă la urmă, ci unei probleme specifice care se întinde pe mai mult decît intervalul închis stabilizat de psihologia umană: cea a identității și a făuririi ei dacă nu cumva numai a procurării ei pînă ce ea se va fi fost stabilizat. Pe de

altă parte, apropierea de registrul adolescentin de expresie orală ostentativă, de expresie eseistică scrisă precipitat și ultrablindată de încercări de a fi înțeles sau de a se asigura de înțelegerea receptorului, chiar dacă disprețuit, îl recomandă ca primă manifestare literară ordonată de la un *insider* cu speranța înțelegerii și de către cei din afara fenomenului, mai ales că vine din sfera unui adolescentism de nișă, mult mai complex decît „a fi adolescent pur și simplu”.

În literatura noastră, cea a secolului XX, găsim un Eliade scriind blind „*Romanul adolescentului miop*”, îl găsim pe Mateiu I. Caragiale cu ai lui *Crai de curte veche*, pe mai nou descoperitul Constantin Fintîneru, con-gener și conviv tematic. Abia după 2000 încep ieșirile vădit dure ale expresiei literare ca atitudine de contră reactivă la pasivizarea și robotizarea umanului atît în exagerarea resemnării, în propensiunea prostiei, cît și în asumarea rigidizării ca rol educativ, de către exponenții deja „școliți”. Aici, pe această coordonată se desfășoară și ultima componentă a postmodernismului occidental pornit din Beat, și anume pornolirismul și licențiozitatea ca strigăt de revoltă, romantic, *ci-inclus*. (Asta nu aruncă literatura română contemporană sub o pastîșă zodiacală a literaturii vestice, dar aceasta este o altă discuție). Citiți *Sînge satanic* și veți vedea că nimic nu e satanic, că metafora e reală. Că satanică e orice stare care ne scoate din somnolențele noastre confortabile în lume și în viul imediat. Că există întotdeauna pretextul simbolurilor folosite de cel mai mare coțcar al timpurilor, însuși creierul nostru, pentru a zdrobi pe cei care amenință ‚pacea’ atît de greu instaurată.

Mihai Vieru