

avantext

■ CONSTANTIN M. POPA

scuturi și lănci

Cumpăniri încete sau precipitate, lungi tije care poartă întrebător, în vârful ascuțit, sensul destinului încă nehotărât între limpezimea cerului și densitatea sângelui amestecat cu țărână scurgându-se într-un regn fără nume. Și, pereche infailibilă în acest cadru al beligeranței, desenul ferm al platoșei vital sugestivă nu atât prin însușirea de a amâna fatalitatea, cât prin dubla portanță ce i s-a conferit: a blazonului ori a trupului ucis... *Lancea și scutul*, așa cum s-a transmis imaginea lor, din arhaicul grec, prin figura anonimului hoplit.

În accepție curentă, aceste accesorii ale morții aparțin domeniului militar. Privilegiate din timpuri imemorabile, în evul mediu târziu când, odată cu apariția armelor de foc, au intrat în declin, lancea și scutul capătă mai mult un rol decorativ. Cavalerii ce frângeau cu superbie lăncile în turnire, arborând eșarfele doamnelor inimilor lor, sunt înlocuiți de gărzile truface, în costume strălucitoare, zângănind la fastuoasele parade o recuzită inofensivă.

Amenințate cu relegarea lor în sfera ceremonialului, scutul și lancea sunt supuse unei neașteptate resuscitări prin translații metaforice din zona simbolică a mitului în spațiul epistemologiei.

Să ne reamintim câteva plăsmuri marcate de caligrafia imaginației luxuriante a anticilor. Scutul lui Ahile este împodobit de către Hefaistos cu însemnele cosmosului, mobilizând toate frumusețile și bogățiile existente sau doar bănuite. Scutul cu valoare apotropaică al lui Perseu îi îngăduie acestuia să rețeze capul Meduzei încremenite de groază la vederea propriului chip oglindit în pavăza dăruită eroului de Atena. La rândul ei, scutul zeiței înțelepciunii va purta, triumfal și, totodată, protector, chiar capul gorgonei, deși, într-o reprezentare târzie (în tabloul lui Mantegna, „Înțelepciunea biruind vicile”), el apare translucid.

Un înțeles mai profund, uneori imprevizibil, descoperim și în lăncile patronate de zei, eroi sau de oșteni împlinind gesturi ce sfidează înțelegerea comună. Este cazul lăncii lui Longin.

O incitantă operativitate magică dovedește lancea lui Ahile, primită de la înțeleptul centaur Chiron, prin proprietatea miraculoasă de a vindeca rănilor pe care tot ea le provoacă.

Desigur, aceste însușiri surprinzătoare nu puteau scăpa lite-

raților avizi să pătrundă în teritorii ce anulează succesiunea temporală în favoarea unei realități iluzorii a veșniciei. Așa se explică, spre pildă, un titlu precum *Scutul Minervei*, ales de Ion Pillat pentru volumul său de versuri publicat în 1933. Jocul corespondențelor a ispitit, într-o măsură deloc neglijabilă, și inteligența critică aflată în căutarea unei alte gramatici, opuse conceptelor lunecoase și exprimirilor tocite. Mircea Zăciu așază drept motto al cărții sale din 1980, *Lancea lui Ahile*, cuvintele lui E.Lovinescu: „Critica e lancea lui Ahile: cu un capăt rănește, cu celălalt vindecă”. Nu alteveva sustinuse A.Gide: „Scrierile mele pot fi comparate cu lancea lui Ahile, care, la a doua atingere, îi vindecă pe cei pe care îi rănește inițial” (*Jurnal*).

Pe un teren de similitudine se situează și Mircea Mihăieș care, în *Scutul lui Perseu. Nicolae Manolescu între oglinzi paralele* (2003), apelează, pentru a fixa efigia criticului, la metafora faimosului scut: „Presimțind, cu un al șaselea simț, primejdiile ce-l pândeau, el a privit realitatea propriu-zisă așa cum Perseu le privea pe Gorgone: doar reflectate în luciul palid al scutului dăruit de Hermes”. Expresivă și revelatoare, imaginea critică, la cea mai simplă încercare de decodare (Perseu = criticul, Scutul = echipamentul operațional, Meduza = literatura, Realitatea = chipul oglinzii din literaturii), induce inerente ambiguități, dacă suntem de acord că literatura mediază calea spre viață, „care nu este decât o copie lipsită de savoare și energie a celei dintâi”.

Între definițiile criticului surprins în elanul său hermeneutic, ne atrage atenția, prin frenezia asociativă, formularea lui Ion Dur: „criticul este un *dorifor*, un ins asemănător soldatului din corpul de gardă al regilor perși”. În grecește – ne explică universitarul sibian – *doryphoros* înseamnă „purător de lance”. Din nou *lancea*, sinonimă cu actul orientării: „Criticul, așadar, îți arată nu doar nordul valorii și îți măsoară, cu aproximație, statura acesteia, dar te și împinge (și chiar te împunge, dacă ai gratuite atitudini nihiliste) către luminișul valorilor azentice, și face acest *serviciu* de călăuză nu cu vreun toiag, ci tocmai cu vârful lăncii”. Desigur, toiagul aparține clarvăzătorilor, fie ei și orbi, ca în celebra „Parabolă”

(Continuare în pag. 2)



interviu

Mugur
Prisăcaru:

„teatrul,
singurul loc
unde trebuie
să-ți asumi
dictatura...”

eveniment

și la Craiova –
Primăvara
Poeților

reportaj

blitz-turneu
Russelsheime
– Dudinggen

teatru

oastea lui
Don Quijote



In this issue:

AVANTEXT

Constantin M. POPA: *Scuturi și lănci*
In his article „Scuturi și lănci”, Constantin M. Popa talks about the shield and spear as symbols, the way their image was passed on to us from the Greek archaic through the figure of the anonymous hoplite. • 1

MIȘCAREA IDEILOR

Horia DULVAC: *Împotriva unui Dumnezeu periferic. Cazul Descartes*

The essay builds a few premises of metaphysical rehabilitation of the Cartesians, from the perspective of thinking's identity to existence seen as one of the general main categories.

The technique of the *method* is not only methodological, but it has a strong metaphysical content, due to its finalization in a process of individual identity. • 3

Marian Victor Buciu: *Ființa și tragedia – de la Nietzsche la Breban (II)*

Breban sees that at Nietzsche one can see a *poetic cynicism* or understands that Nietzsche admits an *active Nihilism*, which doesn't deny, but asserts the values of the super-human. • 4

Luminița CORNEANU: *Onirici români. Daniel Turcea*

Daniel Turcea brought back to the Romanian literature the poetry of essences, the pure poetry, a poetry of the primary geometrical figures, each one of them being seen as a monad. • 5

Silviu GONGONEA: *America, o proză etică pentru eul narator*

America seems to be the novel which completes the image of Kafka's work and, at the same time, offers an effective reading key for all of his writings. • 5

Gabriela GHEORGHÎȘOR: *Ludic și ironia – surse ale polifoniei narativ-stilistice în Dicționar onomastic*

This essay analyzes the sources of polyphony in *Dicționar onomastic* by Mircea Horia Simionescu, meaning the ludic and ironical impulses. The author proves to be an investigator of appearance and shallowness, a *deus ludens* related to Bruno Schulz's heretical god. • 6

CRONICA LITERARĂ

Ion BUZERA: *Performanța gramaticii mentale*

Eliade's diary is one of those textual presences without which a certain part of literature cannot be thought of: it tends to be assimilated to the dominant gene which justifies the specie in the Romanian literature. • 7

LECTURI

Alina GÎROCEANU: *În această clădire fumatul este total interzis!*

Dorin Uriteșcu's study analyzes a very frequent and irritating mistake of the present Romanian language: the pleonasm. One of the author's contributions in this field is the new concept: *the graphic pleonasm*. The sources are various: the Romanian press, the philological studies, the dictionaries, the schoolbooks. • 8

Maria DINU: *„Gâlceava” modernismului cu modernitatea*

This review analysis the collective volume *Modernism and anti-modernism* coordinated by Sorin Antohi, which in his books propose a new perspective of concepts like *modernism* and *anti-modernism* or terms like *modernity*, *avangarde*, *fascism* and *postmodernism*. • 9

Ion Bogdan LEFTER: *Mărunte, personalitate (4)*

Ion Bogdan Lefter continues the series of „Insemnări nocturne”, this time in an intimate universe, explored little by little, pointed with remembrance, notes or reading clues. • 9

Melitta SZATHMARY: *Ca și cacofonie*
Starting from the Latin *Repetitio est mater studiorum*, „Ca și cacofonie” is an article that talks about repetition as a linguistic phenomenon. • 10

Gabriel NEDELEA: *Reconstituirea intimității*

Regaining intimacy in the practices of reading and as an aesthetic option are the two main directions that Simona Sora develops in *Regăsirea intimității*, through theoretically siring the concept of *corporality* and through re-reading novels from between the two world wars and after 1989. • 10

Petrișor Militaru: *Despre joaca de-a se naște poemul*

The poetry of Ion Munteanu from his new volume *În această junglă prietenoasă* is a combination of playful and joking tone with a note of pathetic and grave that is organized in an original lyrical discourse. • 11

Oana Maria CĂTĂNOIU: *Ut pictura prosa*

This article comments upon *Photograms* of Tatiana Dragomir, a novel in which the epic is shaped by the laws of pictoriality because the main character is functioning as a storehouse of images that are developed in a narration about a troubling femininity, pathologically pigmented. • 11

SERPENTINE

Adrian MICHIDUȚĂ: *Metafizică meontologică (I)*

The concept of Meontology comes from the Greek word *μη-ον* which means “nothing”, “emptiness”, “nonexistence”, and it was used by Plato in his famous *Timaios*, defining matter (*Me-on*) as opposed to *to-on*, Ontology. • 12

ARTE

Adina MOCANU: *Teatrul joacă viața*
The International Week of Theatre was organized by The Cultural Association “GAG” in Craiova between March 21 and 27. Theater aficionados were given the opportunity to participate in a series of cultural events, such as theatre projections, a theatre book exhibition and also workshops for children. • 13

Adriana TEODORESCU: *Dăvanul cu păpuși*

Fully committed to the puppet theater and refusing any compromise on stage, Mugur Prisacaru is an extremely vulnerable and sensitive man off-stage. He loves beauty and likes to create „small theater jewels”. • 14

Adina MOCANU: *La început a fost basmul...*

A new show was performed at the „Colibri Theatre” from Craiova. „Puss in Boots” is a well-known fairy tale which can be seen at the theatre in Craiova starting with the 28th of March. The famous story brought a lot of children who wanted to see the wonderful character in „flesh and bones”. • 14

Ana-Maria MARTA: *Oastea lui Don Quijote*

In this article, Ana-Maria Marta interviews many actors who played in the play „Omul de la Mancha”, directed by Cezar Ghiocă. The actors and the director confessed their personal experiences, one of the most difficult moments was that in which they had to play live the scores. • 15

Nicolae MARINESCU: *Blitz-turneu Rüsselshelme – Düdingen*

The Lyric Theatre “Elena Teodorini” from Craiova presents a new lyric drama “Bračionierul” by Albert Lortz on 31 March, directed by Tamas Ferkay. He and Alexander Jankow were interviewed with this occasion. • 17

Gheorghe FABIAN: *Soliști concertişti. Tineri*

Gheorghe Fabian, in „Soliști concertişti. Tineri”, brings to front the itineraries that many young soloists took at the desk of “Oltenia” Philharmonic Orchestra. • 19

Andreea BRATU: *Vești din Belgrad*

In this article Andreea Bratu reports about cultural life in Belgrad. She discusses about important events such as: BITEF, the workshop on the theme: „Cultural differences and cultural industries - French legislation assistance in the cultural differences and cultural dialogue” at the History Museum in Yugoslavia or the Ilija Bašičević Bosilj's exhibition, Images from Ilijada. • 19

This issue is illustrated by paintings of young artists of Craiova. In its “Translations” column we present the work of Martin McDonagh, translated by Marius Neacșu.



Mozaicul

Revista de cultură editată de AIUS PrintEd

În parteneriat cu

Casa de Cultură a municipiului Craiova „Traian Demetrescu”

DIRECTOR Nicolae Marinescu

REDACTOR-ŞEF Constantin M. Popa

REDACTOR-ŞEF ADJUNCT Gabriel Coșoveanu

SECRETAR DE REDACȚIE Xenia Karo-Negrea

COLEGIUL DE REDACȚIE

**Marin Dudică
Horia Dulvac
Mircea Iliescu (Suedia)
Lucian Irimescu
Ion Militaru
Adrian Michiduță
Sorina Sorescu**

**REDACTORI Luminița Corneanu
Cosmin Dragoste
Gabriela Gheorghîșor
Silviu Gongonea
Petrișor Militaru
Tiberiu Neacșu
Adriana Teodorescu
Mihaela Velea**

COORDONARE DTP Mihaela Chiriță

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

Partener al **OEP** (Observatoire Européen du Plurilingvisme)

Revista apare cu sprijinul **Autorității Naționale de Cercetare Științifică**

Tiparul: **Aius PrintEd**

Tiraj: 1.000 ex.

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

E-mail: mozaicul98@yahoo.com

ISSN 1454-2293



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

scuturi și lănci

(Urmare din pagina 1)

a lui Breughel, în timp ce purtătorul de lance este creditat cu atâta încredere încât devine nume propriu (vezi „Lancea lui Dorifor”, partea mediană a cărții lui Ion Dur, *Cartaide*, 2007).

Atent la faptele de gândire, mereu la răscrucea prezentului, numind fără menajamente primejdiile, echivocurile, maladiile ce asediază cultura română, Ion Dur este unul dintre cei capabili să dea și răspunsuri dilemelor (ca să nu spun „problemele”) esențiale ale acestui timp, știind că lumea s-a schimbat și că, odată cu ea, s-au schimbat și măestrrii pe care mizează în continuare: Eliade, Cioran, Noica. Mă întreb dacă nu cumva și adevărul și-a schimbat înțelesul. E, totuși, reconfortant să știi că, undeva, Dorifor luptă pentru adevărul culturii.

DE CE SĂ FIE COMPUȚAT, CÂND POATE FI ATĂT DE SIMPLU?

Abonați-vă la revista „MOZAICUL”!
Craiova, str. Pașcani, Nr. 9, 200151

Costul abonamentului:

- 12 Ron / 6 luni sau
- 24 Ron / 12 luni

Pretul include cheltuielile postale. Plata – prin mandat postal.

Relații la tel./ fax: 0251/ 596136
Persoana de contact:
Adrian Michiduță: 0724-209493
e-mail: mozaicul98@yahoo.com



■ HORIA DULVAC

Împotriva unui Dumnezeu periferic. cazul Descartes

mișcarea ideilor

Beneficiarul unei notorietăți acaparante (timp de patru sute de ani pârinte al raționalității), Descartes a fost extras oarecum inexact din sfera metafizicii, fiind cantonat până la a fi făcut prizonier în raționalitate.

Percepția comună difuză este aceea că Dumnezeu reprezintă, în sistemul său filosofic, un personaj secundar, figura sa fiind pomentă mai mult ca o reverență doctrinară într-un context istoric ostil: a nu se omite de pildă că anul 1600, când Giordano Bruno era ars de viu pentru ideile sale ce fundamentau teoria heliocentrică, nu era prea îndepărtat de data apariției celebrului „Discurs asupra metodei”, iar cu Galileo Galilei, Descartes era pronic contemporan.

Deși ideile acestea deveniseră suficient de puternice încât să fundamenteze o direcție „rațională” a gândirii, întemeiată pe datele experimentale ale unui empirism flexibil (să nu uităm că în aceeași perioadă își elaborau sistemele, John Locke sau B. Spinoza), biserica era totuși în inadvertență, întrucât teoria heliocentrică a sistemului solar elaborată de Nicolas Copernic tocmai fusese condamnată de papa Paul al V-lea ca fiind inadecvată spiritului scrierilor sfinte.

În fapt, *dumnezeul* lui Descartes nu este cătuși de puțin unul periferic sau convențional. Vorbind de *dumnezeu periferic*, îl concedem ca entitate ce a generat lumea vizibilă, retrăgându-se din sfera „acțiunii divine”, lăsând lumea creată să se descurce fără intervenția sa (vezi Nietzsche, cu al său „Dumnezeu a murit”).

Fără a intra în argumentația tezei că identitatea dintre gândire și existență reprezintă o ecuație ontologică veritabilă, vom aduce în apărarea tezei că divinitatea lui Descartes continuă să lucreze în lumea vizibilă și după ce omul își imaginează că actul creației a încetat, însăși ideea de *perfectiune*, așa cum a formulat-o filosoful: „Și este evident că ideea despre fals sau imperfectiune provenind de la Dumnezeu este la fel de greu de acceptat ca și aceea conform căreia adevărul sau perfectiunea ar proveni din neant. Dar dacă n-am ști că tot ce este în noi real și adevărat vine de la o ființă perfectă și infinită, oricât de clare și perfecte ar fi ideile noastre, n-am avea nici un temei care să ne asigure că ele ar avea perfectiunea adevărului” (René Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și a căuta adevărul în științe*, Ed. Academiei Române, Buc., 1990, pag. 134).

În excepționala sa introspecție filosofică, Descartes ajunge la divinitate ca entitate lipsită de limitări și determinații, situare de altminteri ușor compatibilizantă unei scheme aristotelice (sau

chiar uneia metafizice unanim acceptată și azi de biserică, a unui Dumnezeu fără atribute, *fără chip*: „Căci nu poate omul să vadă chipul meu și să trăiască”). Probabil că poziția aparent marginală a divinității în această situație este dată de poziția sa ultimă, în lanțul silogistic, dar el rămâne o cauzalitate primară.

Mai mult decât atât, hermeneutizării de altfel intense la care au fost supuse celebrele sale pasaje din partea a patra a discursului („Dovezi ale existenței lui Dumnezeu și ale sufletului omenes, sau bazele metafizicii”), i se alătură consistent una: aceea a cunoașterii carteziene văzută ca *problemă de identitate*.

Interesant de observat că Descartes, înainte de a angaja problema circumscrierii obiectului cunoașterii raționale, sesizează

că unul din primele obstacole ale gândirii este acela al *identității subiectului*.

Spre deosebire de divinitate (care este cum spunea Descartes infinită, sau „perfectă”), subiectul conștient simte acuta nevoie de delimitare, ceea ce îl plasează în sfera entităților create, a părților înzestrate cu determinații, atribute.

Realizând un soi de metempsihotică decopertare a eului (într-un text care probează remarcabile abilități de sistematizare și plasticizare a discursului), eliminând metodic determinațiile individualului, Descartes ajunge la o anume esențializare care conduce la identitatea dintre cugetare și existență. Existența este din această perspectivă adoptată de Descartes (una ce slujește la rezolvarea problemelor de identita-

te ale individualului), o categorie a generalului, un *locus* transcendent, este însăși divinitatea. Ea este nearticulată, nefragmentată, lipsită de determinații sau limitări (în ultimă instanță, negații care dau discriminarea formulând în același timp proprietatea). Ca urmare, ea nu este nici în spațiu, timp, sau oricare dintre dimensiunile curente cu care operează gândirea, ceea ce face ca intervenția divinității carteziene să fie efectivă, *actuală*. Mai mult decât atât, prezervarea de către divinitatea a lipsei de atribute și articulații face ca reflectarea lumilor create („după chipul ei”) să depășească simpla *analogie*, asemănarea revendicându-și un soi de paradoxală identitate.

Marea noutate față de poziția bisericii, cu care probabil, în esența doctrinară, Descartes nu s-a

aflat nici un moment în divergență (poate doar biserica a fost într-o dizarmonie istorică), a fost aceea a *prescrierii* unei noi metode prin care omul se poate apropia de *adevăr*. Un adevăr ce trimite la imaginea uneia din aparent rudimentarele, dar frapant de eficientele sentințe ale creștinismului: „Eu sunt Calea, *Adevărul* și *Viata*”. O metodă a experimentului derulat cu extrem de multe precauții, pe fundamentul scepticismului și îndoielii relative la exactitatea informațiilor furnizate de simțuri, dar situat pe premise ontologice corecte.

Cu toate acestea, *mal entendu*-ul unui faustism atribuit pozitivismului (generat de sustragerea lui din metafizică, de care vorbeam) pare a continua și azi. Aceasta este poate la fel de inexact cu a-l suspecta pe Descartes de ateism, când iată, de pildă, ultimele cuvinte ale filosofului, pe patul de moarte: „Mon ame, il y longtemps que tu este captive, voici l'heure que tu dois sortir de prison et quitter l'embaras de ce corp il faut souffrir cette desunion avec joie et courage” (I. Petrovici, „Privire asupra operei și personalității lui Descartes”, Academia Română, Memoriile Secțiunii Literare, seria III, tom. VIII, citat de acad. Radu Voinea, „Descartes și spiritul științific modern”, op. cit., pag. 9).

În fine, în sfera aceasta a identității dintre cugetare și existență, a amplasării celor doi termeni în câmpul categoriilor generalului, mai trebuie făcută o observație importantă: filosoful a operat o distincție (de natură să ne mențină trează atenția) între *cugetare* și *rațiune* (despre aceasta din urmă se vorbește ca fiind necesar să o „fragmentăm” „cât mai mult în părți”).

Așadar, extracția definitivă a *metodei* din *metafizică* este cel mai probabil una operată accidental și nu conținută sistemului filosofic cartezian în sine. Aceasta legătură ferește de tautologizare sau excesivă formalizare filosofia lui Descartes, sistemul cartezian având premisele să rămână unul deschis: „Gândirea care gândește este eul. Altfel spus, *ego* (eul) își află certitudinea în *mens* (gândire) care nu este numai prezentare a ceea ce se arată, dar și reprezentarea ei înșiși ca *mens*. O asemenea raportare la sine este tocmai ceea ce dă *mens*-ului calitatea de eu, adică caracterul reflexiv. Raționalul cartezian pare să meargă și mai departe spre a dezvoltării că valoarea lui *ego* este dată de puterea de comprehensiune a lui *mens*” (Marin Aiftincă, „Cogito-ul și problema cunoașterii lui Descartes”, op. cit., pag. 72).

Pentru că, așa cum însuși raționalismul a constat mai târziu, niciun sistem de gândire viabil nu poate subzista dacă nu se raportează la un plan secund metafizic, care îi poate conferi substanță și viabilitate.



Paul Rădulescu

■ MARIAN VICTOR BUCIU

ființa și tragicul – de la Nietzsche la Breban

(II)

Nietzsche nu a fost racist sau antisemit (144). Știe că evreii – ca întotdeauna masele –, și nu Isus, au răsturnat valorile. Isus, creștinismul, spun *nu* lumii blestemate și pedepsite, dar spun *da* vieții, salvată prin iertare; idee care nu apare complet la Breban. „Imprecățiile” contra Dumnezeu-lui creștin sunt indirecte, aristocratice (37). Nietzsche relativizează dumnezeirea sau păcatul (58). Nietzsche crede că șarpele este dedublarea lui Dumnezeu (8). Nietzsche, spune Breban, e contra bisericii ca instituție, ca și Voltaire sau Goethe, nu contra lui Isus Hristos (60). Breban se desparte de marele său maestru în înțelegerea Fiului lui Dumnezeu. Isus Hristos adaugă iubirea pentru aproapele la cea de neam (familie, etnie) și la cea fizică (85). Dar Hristos ar impune iubirea tiranic, ca pe o ideologie totalitară, crede Breban.

Nietzsche nu iartă creștinismului – văzut ca o religie sau ideologie de mase – faptul că devalorizează omul și lumea sa (*Fr. Nietzsche*, 87). El îl admiră pe Isus ca profet și practician al celor predicat, nu ca Dumnezeu. Breban și-l îndepărtează pe Nietzsche, pentru a-l apropia pe Isus Hristos-cruciatul (117). Dar de ce-l numește Breban pe Hristos (trimisul lui Dumnezeu), „fondatorul ultimului mare, milenar mit european”? (117) El vorbește despre „nevoia de mit” (*Memoarii II*, 46) și de mitul „văzut în abisalitatea sa” (89), dezvăluie în romanul *Bunavestire*. Postmodernitatea, accesată tehnic sau stilistic, nu și în substanța sa, părăsește mitul, așa cum modernitatea – se vede la Breban înșuși, în acest punct de gândire – depășește misterul. Cum? O spune chiar el, preocupat de om, suferință, mit: învingem misterul celebrându-l (444).

Ca de obicei, în politică – merul istoriei – ideile sunt deturmate și refolosite. Adică politizate. Politica ia idei mai ales din filozofie, morală, religie și le „reformează” prin decontextualizare, scoaterea lor din ordine, din sintaxă, din loc și din timp. E citat aici Fr. Engels, „comparând primele comunități creștinești cu primele celule ale comuniștilor” (89) și inducând astfel aspectul de religie politică noii doctrine și practici politice.

Fr. Nietzsche. Maxime comentate, Ed. Ideea Europeană, 2004. Este cartea ucenicului despre unul dintre maeștrii săi. Filosoful văzut ca un mare prozator este citit și comentat nu integral, dar preferențial. Breban alege zonele de incidentă și impact – sau de identificare – cu autorul care îl inițiază sau modelează. Comentariile publicate în revista pe care o conduce¹ ies și din subiect sau obiect. Divagațiile prind ușor teme recurente. Pe lângă cele citate și discutate în alte pagini ale acestei monografii, notez aici două: mimetismul geniului românesc, reflectat prin E. Lovinescu, și ideologia comunistă. Mă mai opresc puțin la cea din urmă. Breban consideră comunismul cripto-fascism. Comunismul a devenit astfel în timp. Istoric s-a petrecut mai degrabă invers. Comunismul precedea fascismul.

Fascismul va fi fost cripto-comunist. Numai că pentru Breban rusism ori panslavism tot rasism și naționalism înseamnă (53).

Trec acum la temele sau ideile lui Fr. Nietzsche. Fragmentele aduse în discuție provin în principal din volumele *Dincolo de bine și dincoace de rău* și *Genealogia moralei*, în versiuni proprii. Lor li se adaugă unele lecturi din *Nașterea tragediei*, *Filosofia în epoca tragică a grecilor*, *Așa grăit-a Zarathustra*, *Ecce Homo*, *Antichristul*, *Voința de putere*, cărții ultime, discutabile între specialiști. Breban preluându-i titlul într-unul dintre volumele tetralogiei românești *Ziua și noaptea*. Filosofia lui Nietzsche este opusă metafizicii rupte de realitatea socială și istorică. Ea este unită, de pildă, cu filosofia lui Hegel. Filosofia este modalitatea, calea, metoda supremă, austeră, stoică – undeva Nietzsche folosește cuvântul „autotiranie” (32) – de impunere a voinței de putere. Ea devine, notează Nietzsche în *Dincolo...*, „cea mai spiritualizată voință de putere, spre crearea lumii, spre cauza primă” (32). Breban apără ideologia burgheză, germană, idealistă – Kant, Hegel – prin *Fenomenologia spiritului*, de unde „tânărul Marx descinde direct cu teoria muncii salvatoare și eliberatoare a umanului” (27). Breban – pentru care realitatea iese din spirit, gând și imaginație, întâlnite în cărți –, îl apropie de Nietzsche pe Hegel, pentru care „Odată conceptul realizat (exprimat), realitatea îl urmează” (22). Conceptul este punctul central, originar, cauza, *primum movens*. El răstoarnă, el devine, așa dar, activ, „revoluționar”.

Alăturat și de Breban moralizatorilor francezi (118), Nietzsche face hermeneutică morală fără să plece de la acte de esență morală, întrucât crede că „nu există în nici un fel fenomene morale; există doar interpretări morale ale fenomenelor.” (19). El opune moralitatea moralei. Breban constată că Nietzsche descoperă „una din originile moralei” în „frica de personalitate” (91). Așadar, în neîncrederea în sine. Cel care are credință în el însuși – ca Polonius – se dispensează de morală. Se domină pe sine, ceea ce apare suficient, nu caută o stăpânire exterioară, care să-l scoată din el însuși și să-l altereze. Morala, constată Nietzsche, e ideologie, mijloc de dominare (53). Așa sunt morala proletară, tiranică, în Rusia și țările subjugate, și morala nazistă, rasistă (77-8). Există două categorii umane și tot atâtea tipuri de morală: a celor tari și a celor slabi (52). Modernitatea a produs o extremă relativizare sau ambiguitate a binelui și răului (102). Nietzsche observase și el răsturnarea răului în bine. Răul, notează romancierul aici – ceea ce îl va obseda profund în roman – este „văzut în abisalitatea sa: agresivitatea, absența oricărei prejudecăți morale”, până la crimă și blasfemie (103).

Ca de obicei, gândirea lui Nietzsche respectualizează ori recontextualizează realitatea, coboară în realitate pentru a decola în real. E gândirea lui *supra* sau *dincolo*. *Dincolo de bine și de rău*, înțelege comentatorul său, înseamnă în irațional, iubire, politică și creație. De fapt, în tot (20). Identificarea răului cu binele permite răului orice impuls fără nici o cenzură sau pedeapsă; în planul voinței interioare, de putere. Uciderea se inițiază în numele unui ideal; în al doilea rând pentru patrie, iar în al treilea pentru o idee (21). Exemplul urmărit și aici este cel al lui Roskolnikov; „crima ideologică”, așa cum era înțeleasă de Raskolnikov, întreabă Breban, „să fie oare destinul modern”? (99). Crima ca dobândire de destin este folosită de Napo-

leon și Roskolnikov. Nietzsche reduce morală la – sau o suspendă în – moralitate. „Moralitatea, pare că spune Nietzsche, este o formă a voinței de putere” (19). O formă a existenței însăși.

Resentimentul apare ca o reacție fundamentală, instințială și reflexivă. El dezvăluie metamorfozele umane adânci, atât individuale, cât și colective sau istorice. Pentru Breban, resentimentul ajunge „cheia formidabilă nietzscheiană ce ne deschide o viziune aproape apocaliptică, dantescă, nu numai a secolului care a trecut dar, cert, asupra abisalității umane...” (98). Resentimentul astfel reabilitat apare pozitiv, un important paliativ. La nivelul conștiinței, el ajunge o reparație a realității adusă în real. „Resentimentul ca părghie miraculoasă a refacerii, nu numai a imaginii dar și a destinului...” (101). Resentimentarii, numiți de Breban vinoșii prin destin, sunt primii *vinovați fără vină* (101). Lor le va dedica eseul apărut în 2006. Resentimentul, în accepția lui Nietzsche, este compus – analiza devine compunere și nu, ceea ce promite etimologic, descompunere – din sentimente diferite până la contradictorii: ură-apreciere-admirație, nu dispreț. Credeam că disprețul este o formă de refuz mai blând decât ura. Dar iată că disprețul nu poate fi aliat nici cu admirația, pe când ura, da. Resentimentul este aproape ura-iubire. Rară, puternică, precum cinismul. Resentimentul leagă, construiește, disprețul dezleagă și distruge. Dar resentimentul nu ajunge pur pozitiv, întrucât trece – coboară – și în contrariul său, în răzburare ori dezordine: „ură rece, ideologică, devastatoare, criminală nu rareori” există ca „ideal” (97). În decadența umană și istorică, marcată de nevoia de sclavi sau de victime (e citat René Girard cu *le bouc émissaire*), stăpână ajunge, notează Breban, o „agresivitate absurdă, onirică” (101). Prin literatură, cunoaștem această violență indeosebi de la Kafka.

Breban laudă decadența criticată de Nietzsche: „sclipitoare, inventivă, jucăușă, ludică decadență” (82). Dar la Breban elogiul este critica în forma cea mai adecvată. Istoria recentă, marcată de decadența produsă de masele – de *omul recent* (H. R. Patapievici) – care neagă valorile, este refuzată, pentru că nu era necesară. La Fr. Nietzsche, „termenul de decadență se opune instinctului” (114). Decadența rămâne produsul autonomiei gândirii, spiritului, ideii, abstracțizării. N. Breban observă că „decadenți nu erau doar germanii sau creștinii, ci mai ales filosofii...” (121) Unii dintre aceștia aveau să refacă raporturile instinctului cu ideea. Dintre ei, M. Heidegger este citat aici: „Nu trebuie să separăm corporalul de sentimentul...” (115).

Breban constată că la Nietzsche întâlnim un *cinism poetic*

(84). Cinicul este un hiper-ironic care răstornă ori pervertește, tot așa cum unii mențin pacea prin fantoma sau fantasmarea războiului. Ironicul, demascat de Nietzsche, ajunge un mare temător care se ascunde. „Nu cumva această ironie excesivă a cinicului e o formă a fricii?” (83)

Voința de putere îl opune pe Nietzsche lui Schopenhauer. Primul crede într-un autocontrol volitiv, exclus de celălalt. În loc să se lase dus de Schopenhauer, Nietzsche procedează, potrivit metodei sale, la o întoarcere. Voința de putere devine „răsturnarea principului schopenhauerian (...) cel al voinței oarbe” (50). Breban crede că Nietzsche „înlocuiește acel <blinde Wille> al lui Schopenhauer, voința oarbă – ca principiu esențial al fenomenelor și lucrurilor – cu această mult discutată și nu rareori prost, insidios manevrată voință de putere” (36). El admite ca Nietzsche să identifice existența și voința: *a fi este a vrea*. În termenii gânditorului german: „viața nu este decât voință de putere!” (51) Voința de putere rămâne cel mai important instrument posedat de om: „voința de putere nietzscheiană este pur și simplu motorul întregii structuri sociale și umane” (36). Voința, la Nietzsche, nu este putere absolută, decât asupra ei însăși. Ea acționează, exclusiv în individualitate, doar asupra sieși, ca spirit pur, gândire, idee. Ea nu acționează și asupra materiei, cum specifică Nietzsche. Există viață fără materie? Numai într-o lume ideală, ficțională, poate funcționa dominarea prin recunoaștere. De aceea, notează Breban, „voința de putere nietzscheiană are asemănări cu principiul recunoașterii din *Fenomenologia spiritului* hegeliană” (36). Ideal atins, arată Nietzsche, înseamnă ideal depășit (15). A ajunge devine deja a depăși. Azi „trivializăm” „marile idealuri romantice” (16). Asta și pentru că le-am depășit. Prin gândirea eternei reîntoarceri ele pot fi recuperate. „Eterna reîntoarcere” se circumscrie unei gândiri ciclice, nu liniar-progresistă, ca la K. Marx (78).

Amor fati (iubirea necesității) există la Nietzsche ca o „expresie căreia îi dă varietate, sensuri și dilatănt semantică” (12). Iată citatul din Nietzsche: „AMOR FATI – să nu suporti doar necesitatea, cu atât mai puțin s-o ascunzi – ci s-o iubești!” (47). *Amor fati*, comentează Breban, exprimă ideea de destin și creație, nu de fatalitate. *Amor fati* este un gând esențial, ca și „*jasander Mann*” (a spune da existenței). Până la un punct, avem aici doctrina creștină despre viața trecută cu iubire prin moarte în eternitate (cf. N. Breban, în „Contemporanul-Ideea europeană”, octombrie 2008). Dar, dacă finalitatea e comună, cauzalitatea rămâne cu totul diferită. La Nietzsche, voința de a fi este individuală, necondiționată. Ești pentru că vrei, necondiționat de fatalitate. Breban înțelege că Nietzsche admite un *nihilism activ*, care nu neagă, ci afirmă valorile supraomului.

(Din monografia *Voința și puterea de creație. Opera lui Nicolae Breban*, în curs de apariție la Ed. Ideea Europeană)

¹ „Contemporanul-Ideea europeană”, între 2001-2004.



Marcel Voinea



■ LUMINIȚA CORNEANU

onirici români. Daniel Turcea

Daniel Turcea a readus în literatura noastră, în anii '60, poezia esențelor, pură în sens barbian, o poezie a figurilor geometrice primare, văzute monadic fiecare dintre ele:

„linia pe dinăuntru, sfera minunat infoliu

punctul
explozia, dubla explozie
căderea simultană a universului

în punct și a punctului
în univers
punctul este poarta prin care universul poate ieși

în afara lui
neclintit, în plină mișcare
ca săgețile privitye din față
mărginind universul,
dispare
când legea îl uită și e
cheie în clipa contrarie
pulsând
punctul, simetrie a lumii
față de el toate sunt la egală distanță [...]

(*Geometria sau căutarea drumului (Eseu)*, vol. „Epifania (o cântare a treptelor)”, Cartea Românească, 1968, p. 6)

De la Ion Barbu nu se mai atinse în poezia noastră o asemenea strălucită îngemănare a liricii cu matematica. Poetul, de meserie arhitect, închină, în această amplă construcție poetică, un imn perfecțiunii formale a lumii, deloc străin de ideea creatorului care a ordonat această lume perfectă: „Geometria/ descompunerea luminii/ geometria – lege a lumilor închise/ ca și punctul ca și dreapta ca și volumul/ geometria este o ierarhie// este obsesia cristalelor, a muzicii/ este un atavism/ atavismul muzicii și al cristalelor/ geometria e morală fiind totdeauna pozitivă/ și se hrănește din ea însăși ca piramida din/ propriul său vârt” (pp. 7-8). Neputând publica poezie religioasă, Daniel Turcea își esențializează la vremea respectivă discursul până aproape de ermetism, însă antologia din 1991 îngrijită de Valeriu Cristea (*Iubire, înțelepciune fără sfârșit*, Ed. Albatros, col. „Cele mai frumoase poezii”) aduce un număr semnificativ de poezii inedite care aruncă o lumină revelatoare asupra operei antume a poetului (de altfel, titlul volumului de debut era o cheie prețioasă de lectură). Numai pentru că în epocă nu se putea

vorbi de așa ceva, critica a preferat să vadă ermetism ori suprarrealism în versuri precum: „a cunoaște/ cerul, înseamnă/ a fi cerul// și/ acel tu/ ce adie/ e apă și duh/ țara cea rară pentru care vă iert/ de ce va veni/ ne aduce aminte/ deși trupul poate că nu e/ doar o colibă-n deșert [...]” (*Cunoaștere*, vol. „Epifania”, 1968). Sunt identificabile aici noțiuni fundamentale ale creștinismului (cunoașterea adevărată accesibilă doar divinității, divinitatea ca apă și duh, trimițând la *Geneză*, venirea „Lui”, trupul efemer) și doar tonul oracular ajutat de o epurare a discursului de cuvinte – și a textului de semne de punctuație – dau un aspect „difícil”, greu decriptabil, poeziei și o împiedică să fie una explicit religioasă. Aceeași tehnică transpune episodul Grădini Ghetsemani în douăsprezece versuri (multe reprezentând câte un singur cuvânt), sugestia fiind creată doar de alăturarea (cvasi-enumerația) a cuvintelor-cheie: „mult iubind/ îngenunchiaii/ iertând moartea/ sub măsline/ dragoste/ evlavie/ vina mea/ iertându-mi// mult iubind/ îngenunchiaii/ numai/ dăruindu-mi.” (*Lertând*, vol. „Epifania”).

Volumul următor (și ultimul, poetul stingându-se în urma unei boli necruțătoare), „*Entropia*” (Cartea Românească, 1970), abandonează discursul minimalist încărcat de sens și cochetază cu delicia prozodiei, experimentând rima rară în maniera lui Dimov, cu funcție de „factor de tracțiune” (Eugen Negrici), care duce imaginația poetică în zone nebnuite: „așa cum din splendoarea acestei bălăii/ ar fi rămas goblenuri cu mușchi liliacii/ am fi putut prieteni să mai rămănam mult/ când tot ninge afară, lângă dulăul cult/ ce rodea geometria de carnea unei drepte/ pe universitare mășute înțelepte [...]” (*Șansa inefabilă a Renașterii florentine*).

Poetul se străduiește să evadeze din castelul de gheață al poeziei pure, dedându-se exercițiului oniric; amplul poem, „*Hypnoza*” constituie o descriere a unor spații de vis (la propriu), în care temele și stilemele dimoviene se întâlnesc la tot pasul: ticul verbal obișnuit pentru relațiile orale – „uitasem să vă spun”, obsesia pentru geometrizare, alogismul relațiilor, preferința pentru minerale și metale prețioase (sylexul, bronzul):

„Cubul e oranj, are câteva trepte care te poartă cu mare grijă cu sfială de sylex și agrafe întoarse din bronz
într-o sală imaginară
uitasem să vă spun, dinafară, zidul era aproape oglindă
o oglindă stranie care prelungea obiectele, le simțea egale
simetrice cu spațiu unde sânge-rai într-o iarbă e devenise
în preajmă ca acele, începusei să crezi că vei auzi totul, totul și uneori
deși înaintai cu repeziciune, aveai senzația unui somn lung, odihnitor,
fără să poți spune de ce le vedeai altfel, pentru că nu semănau întru totul, verdele nu era verde, curba lină a dealului era o aliniere de verticale sfășiate de o sinusoidă și de fapt zidul era oranj, un oranj care-ți deschide porii și nu poți spune de ce ai pășit înăuntru de ce ai avut un moment senzația ascuțită a încremenirii cu siguranța unei balanțe, oricum treptele te-au adus urcând, coborându-te aici
în sala unde prima senzație a fost de soabere răcoritoare” – („*Hypnoza*”)



■ SILVIU GONGONEA

America, o probă etică pentru eul naratorial

Sunt puțini prozatorii care au reușit să surprindă universul uman cu siguranța și naturalitatea cu care a făcut-o Franz Kafka. Chiar dacă și-a negat opera, el nu a lăsat să se întrevadă într-un fel sau altul urmele artificialității. Aproximarea de formula realismului magic, de suprarrealism sau expresionism făcută de către critică s-a conturat cu mai multă sau mai puțină precizie metodică, însă întotdeauna a tronat valoarea unei proze consistente ce pare să se „metamorfozeze” în funcție de gustul noilor valuri de cititori. Insuși Gabriel Garcia Márquez, la începutul unui drum fertil, avea să fie marcat de lectura *Metamorfozei* și se grăbea să-și arate dorința adolescentină de „a trăi în paradisul acela necunoscut”.

Intrigantă rămâne la Kafka „disponibilitatea”, ca după o rețetă, de a inventa scenarii, de a se plasa la marginea lumii ca și cum dincolo s-ar afla ceva nou ce așteaptă să fie descoperit.

Găsisem tot felul de perspective ce țin de tehnica instrăinării, cum ar spune formalistii ruși, la Hofmann, prin Murr, motanul filosof, la Cehov, prin Kaștanka, o cățelușă rătăcită și regăsită, sau, mai târziu, la Paul Auster, prin domnul Osache ce-și petrece stăpânul pe ultimul drum, dar toate veneau să prelungească într-un fel inedit stranițetea imensului gândac kafkian.

Numele lui Kafka este asociat adesea cu *Procesul*, *Colonia penitenciară* sau *Castelul*, iar despre *America*, roman neterminat, dar publicat prin bunăvoința aceluiași Max Brod care nu va respecta astfel dorința excentricului prieten de a-i distruge toate scrierile, s-a spus că este cu mult diferită de restul scrierilor kafkiene sau că nu ar fi reprezentativă pentru universul său, rezervându-i-se încă de la bun început un rol marginal.

Răsfoind de curând *Scrierile postume și fragmentele II* ale prozatorului, ediția din 1988 de la Rao, am dat la un moment dat peste celebra *Scrisoare către tata*, publicată cu titlul acesta în ediția Brod, însă aici purtând numai numărul [6]. Sunt de găsit în această epistolă toate liniile ce

dau profilul personalității lui Kafka, lupta sa interioară stărnită de figura paternă, gesturile disperării sau pe cele puține ale pioșeniei. Este limpede că fiecare pornire a tânărului era condiționată de un cod etic, cel impus de tatăl său și singurul viabil, de altfel, în acel mediu. Este un cod al rigidității și al absurdului. Cum putea să i se arate tatăl său dacă nu ca „un Kafka autentic”, prin „vigora, apetitul, glasul puternic, talentul oratoric, mulțumirea de sine”, dar „firește o dată cu slăbiciunile și erorile care însoțesc aceste calități și care te incită să le trădezi temperamentul”.

Personajul kafkian se concentrează și el mai mult pe o problemă etică decât pe una psihologică. El își probează conduita, oscilând, desigur, în lumea textului, între implicare și detașare. Povestea tânărului Karl Rossman din *America* este similară cu cea a lui K. din *Castelul* și continuă același parcurs labirintic, placat de utopia spre care tânjesc toate personajele kafkiene.

Influențele s-au dovedit a fi multiple, mergându-se fie spre Dickens, fie spre Dostoievski, dar mi-ar plăcea să cred că opera lui Kafka poartă reflexele mai multor

tipuri de literatură și mai ales în ceea ce privește creionarea unui personaj. În egală măsură, proza sa poartă amprenta romanului cavaleresc, din care păstrează reminescentele unui cod al onoarei. Eroul kafkian are ceva din codul medieval, din ceea ce s-ar numi fatalitatea soartei.

Încă din primele pagini, Karl Rossman, în vârstă de numai șaisprezece ani, trimis de părinții săi la un unchi din America deoarece fusese sedus de o servitoare ce-i face un copil, „poartă” în spate bagajul fatalității și al aventurii. Cu alte cuvinte, el pleacă de acasă pentru a spăla rușinea familiei și pe a sa. Tot o chestiune de onoare este și problema fochistului caruia încearcă să-i facă dreptate chiar dacă de-abia îl cunoscuse, la fel, întovărășirea cu cei doi vagabonzi, Delamarche și Robinson, pe care nu-i poate acuza de furt pentru simplul motiv că sunt tovarășii săi de drum, iar odată ce unchiul său îi va cere să plece, el nu se va mai întoarce la acesta și nici nu-i va mai cere ajutorul. Și întâmplările de la Hotelul Occidental țin de un asemenea cod. Karl Rossman este un naiv, iar drumul său nu are prea mulți sorți de iz-

bând: plecarea de la hotel, unde fusese angajat ca lifter, are loc la modul brutal, neputându-și dovedi nevinovăția, chiar dacă nu era vinovat, alimentând numai ura portarului șef care nu va ezita să-l înjosească. Aventurile sale sunt dintre cele mai neverosimile și-l vor determina pe tânăr să apeleze chiar la un nume fals, ca și cum ar trece din nou sub protecția anonimului. Cu un nume fals (Negro, și de ce tocmă acest nume?!), și cu o calificare inventată se va angaja la teatrul din Oklahoma. Finalul romanului stă sub semnul nedefinitului și ni-l prezintă pe erou în fața unei noi aventuri ce începe și ea cu o călătorie cu trenul.

Părerea că *America* ocupă un loc periferic ar putea să fie îndreptățită, dar acesta îmi pare să fie romanul care completează imaginea operei kafkiene și oferă totodată o cheie eficientă de lectură pentru toate celelalte scrieri ale lui Kafka. Mi-ar plăcea să cred că nu este un simplu roman de aventuri, ceea ce nu este, și să fie citit și din perspectiva unui roman ce are la bază un cod al cutezanței, corectitudinii, politeții și loialității cavaleresti.



■ GABRIELA GHEORGHIUȘOR

Ludicul și ironia – surse ale polifoniei narativ-stilistice în *Dicționar onomastic*

Mircea Horia Simionescu a fost preocupat, încă din copilărie, de studierea atentă a „personajelor” care îi vizitau părinții – un fel de „caracterologie” *in nuce* –, precum și de invenția onomastică, unul dintre „jocurile” preferate, practicat frecvent împreună cu fratele său, Tityre. În prefața la ediția a II-a a *Dicționarului onomastic*, autorul mărturisește că în „scrierile de sertar” de până la douăzeci și cinci de ani, considerate la maturitate ilizibile și, pe alocuri, amuzante – *Istoria literaturii organice*, *Cartea despre femeia esențială*, *Trei cărți despre univers*, *Tezaurul sau scara bogățiilor* –, ca și în multitudinea de note pentru tratatele *Tactica generală* și *Cartea despre vase*, proiectate mai târziu, imaginarea de nume „ja proporții până la (aproape) dimensiuni maniacale”.

Însă ideea unui dicționar onomastic de sine stătător s-a cristalizat abia în iarna anului 1958, consecință a unui eveniment din biografia prietenului Radu Petrescu. Acesta aștepta nașterea primului său copil și arătându-se incurcat de cum să-l boteze, Mircea Horia Simionescu s-a oferit să-i adune pe-o listă câteva zeci de nume, însoțite de caracterizări sumare, „demonstrându-i «academic» că un Mitică sau Macho evoluează cu totul diferit decât un August, Demostene sau Hidroxin”. Scriitorul povestește, cu umor-i obișnuit, felul în care „întreținerea” utilitară a devenit un proiect ingenios de creație literară: „Am adunat pentru prima lectură vreo 30 de nume, apoi, nesatisfăcând exigențele prietenului, vreo 1200... Treaba asta mi-a luat ceva timp, ultimele nume încheindu-se abia când fiul lui Radu se pregătea să plece în armată...”.

Preluând modelul formal al inventarului lexicografic, Mircea Horia Simionescu va scrie un „dicționar onomastic sentimental”, volumul său de debut care insolitează, în 1969, literatura română postbelică. *Dicționarul*

onomastic este, într-adevăr, o operă literară inedită, inclassabilă generic, alcătuită din definiții fanteziste și fișe caracterologice hazlii, dar și din schițe și povestiri de o mare diversitate tipologică pentru care numele nu reprezintă decât un operator de inserare. „Descrierea” onomastică se dovedește, deopotrivă, text și pretext, scriere și rescriere parodică, în variantă concentrată, a unor formule recunoscutibile de proză sau pastişare incontinentă a unor stiluri literare consacrate. Prozatorul pare să navigheze, cu aceeași nonșalanță, prin *materia mundi* și prin *materia libri*, de unde „pescuiește” nume, tipuri umane, situații, personaje, maniere stilistice, pe care le reîncarcă semantic, le introduce în contexte noi, le deformează subiectiv și le asociază după capriciile propriei imaginații. Spiritul ludic, așezat de către Johan Huizinga la temelia întregii culturi și civilizații umane, guvernează toată această acțiune de reciclare și de reconstrucție literară, bazată pe o poetică a bricolajului.

Există chiar în *Dicționar onomastic*, la „intrarea” GIONA și GIONI, o povestire autobiografică, intitulată *Jocurile noastre cele pline de speranțe*, în care Mircea Horia Simionescu face elogiu jocului ca supremă formă de libertate a spiritului uman: „Jocul este obiectivarea în lucruri mărunte și în raporturi fără pretenții, și tocmai de aceea desăvârșită, a setei noastre de absolut, de libertate. Te poți juca singur și jocul ideal este, de fapt, cel singular, când dai valoare și sens unor acte intraductibile pentru un altul”. Creația literară este ea însăși un joc individual prin care scriitorul (re)valorizează și (re)semantizează elemente din arealul culturii sau aspecte minore, marginale din realitatea imediată, numite, într-o frază autoironică, „deșeuiri” și pachete de „nimituri”, legate strâns ca sparanghelul”. Mircea Horia Simionescu îmbracă astfel postura „demiurgului” eretic al lui Bru-



Ion Popescu Negreni

no Schulz, artist al improvizației și maestru al imaginației ludice, apologet al materialelor ieftine și banale. Plăcerea jocului animă creația, iar manifestările lui devin tot atâtea forme de cunoaștere: „M-am jucat întotdeauna și mă joc, în continuare, cu înverșunată plăcere. Aș putea să jur că nu există în acest univers atâtea lucruri neconsumate, adânci și misterioase ca ineputabila lume a jocului, cu raporturile și semnificațiile lui”.

Într-un alt „articol” al cărții, inserat la numele GALIA și având un caracter metatextual explicit, se găsește un dialog imaginar între „autorul” *Dicționarului onomastic* și un critic literar ușor cărcotaș, instanțe discursive care traduc o dedublare auctorială frecventă la Mircea Horia Simionescu. Criticul amendează principiul de construcție, acela al acumulării și al fragmentarismului, „îngrămădeala îngrozitoare de observații nelegate între ele”, care are drept consecință lipsa unei idei majore, a unui fir roșu conducător. *Dicționarul* este, astfel, „o carte cu de toate”, „și cu nimic”. „Autorul” se apără, atrăgând atenția că o carte de „literatură”, fără alte preocupări”, se poate dispensa de logica demonstrației, miza ei fiind, în primul rând, una ludică: „Tocmai de lipsa gravității și a sublimului îmi

este teamă”, va spune criticul... «Mărturisesc că mie mi-a fost teamă, dimpotrivă, să nu le amestec în acest joc care nu urmărește filozofia, ci literatura (...).» «Dar te vor înțelege numai criticii; cititorul obișnuit se va rătăci», va adăuga, în încheiere, criticul... «Cititorii obișnuiți mă vor citi și mă vor înțelege, pentru că lor le place jocul mai mult decât filozofia de manual», voi replica, în încheiere, nu fără a simți în inimă acul critic al neli-niștilor”.

Ludicul și concepția autorului despre „gratuitatea” esteticului introduc în operă un ferment dizolvant, dezarticulant. *Dicționarul onomastic* are o structură fragmentară și o „compoziție” eterogenă care dau impresia unui „bazar” literar. Mircea Horia Simionescu însuși semnală faptul că atunci când a schițat primele liste de nume a văzut „amalgamul și voioșia lui ca pe un iarmaroc debordând de culoare, cartea ca un almanah popular”. Toleranța ce domnește atât la nivel formal, narativ și stilistic, cât și la nivelul fondului, al ideilor „minore” – cum le numește scriitorul deghizat în personaj –, pluralismul excesiv sau carnavalizarea textuală, au la bază și o atitudine ironică, înțelegând ironia, după Jankélévitch, ca „veselia puțin melancolică” inspirată de „des-

coverirea unei pluralități”; în acest caz, sentimentele, ideile „vor trebui să renunțe la singurătatea lor regală pentru a accepta învecinări umiltoare, spre a convinge în timp și spațiu cu multimea”.

Flirtul cu o varietate de idei și de forme literare și, implicit, absența unei „idei majore” ordonatoare sau a unui „centru”, dau naștere polifoniei extreme a *Dicționarului onomastic* și unui tip de interactivitate ludică, pe care și Ihab Hassan, scriind despre textul postmodern, o asociază ironiei: „În absența unui principiu sau model cardinal, ne întorcem la joc, interacțiune ludică, dialog, polilog, alegorie, autoreflexivitate, pe scurt, la ironie”. Alți teoreticieni, ca Alan Wilde, de exemplu, disociază între „ironia disjunctivă” a modernismului, care încearcă să îmblânzească învălmășeala copleșitoare a lumii, adoptând o poziție „deasupra și în afara ei”, și „ironia în suspensie” a postmodernismului, ce presupune „prezența permanentă a ironistului în lumea pe care o descrie”. Ironia modernistă reflectă criza conștiinței sfâșiată de dezacordul între nevoia fundamentală de ordine și constatarea dezordinii continue din realitatea înconjurătoare. Ironia „în suspensie” a postmodernilor exprimă acceptarea faptului că lumea este „un haos care poate fi manevrat”. Lipsa de anxietate și libertatea umoristică – estetică, în ultimă instanță – de a jongla cu locurile comune ale tradiției culturale și cu diversitatea epifomenală a realității îl apropie pe Mircea Horia Simionescu mai ales de atitudinea ironică a scriitorilor postmoderniști.

Tot Jankélévitch, preluând formulele lui Pascal, susține că dezaute ironiei ar fi „Câte puțin din toate, și nu Totul dintr-un singur lucru”. Cu alte cuvinte, conștiința ironică presupune o delimitare, o dorință – utopică, firește – de a domina toate posibilitățile, deopotrivă ale „realului” și ale livrescului, riscul inerent fiind acela de a nu aprofunda nimic. Formularea expresivă a filosofului ironiei este lămuritoare și în această privință: „deci nu va fi stăpână decât peste fantome, fiind ca Pluton, nespus de bogată, dar lipsită de existență”. Mircea Horia Simionescu își asumă însă condiția de investigator al aparențelor și al superficialității, întrucât dincolo de jocurile (postmoderniste ale) ironiei textuale, propensiunea ironică este consecința viziunii existențiale a unui spirit sceptic, pentru care atât animalele, cât și inanimalele universului, nu reprezintă decât „o transpirație a nimicului, care, culmea smintelii ce diriguie lumea, mișcă... Și, mișcând, improspătându-și la infinit înfățișările, adănceste un nimic mereu mai gălăgios”.

Coceanul întors rotond în lunsenbo

DILEMATECA

În nr. 35, aprilie 2009, al mensualului „Dilemateca”, pifofilii înrăiți pot citi cu nostalgie dosarul „Revista Pif Gadget, odiseea unui mit”, realizat de către Dodo Niță. Cei foarte tineri, care n-au trăit vremurile BD-urilor din Pif, vor descoperi ce rol imens a jucat această micuță revistă pentru copii în formarea spirituală a

multor intelectuali notorii de azi. Iată un extras dintr-o mărturisire a lui H.-R. Patapievic: „Revista Pif are un sens aparte în destinul meu intelectual. Datorită ei am deprins repede limba franceză, și de timpuriu. Primul exercițiu intelectual de care îmi amintesc este indirect, ca mai toate experiențele mele, și este legat de un personaj al acestei reviste, Gai-Lauron”. Alături de schițarea istoriei Pif-ului, diverse alte mărturii despre „o lume dispărută”, prezentate aici, amintesc frumoase-

le aventuri ale lui Rahan, Dr. Justice, Capitaine Apache ș.a. (G.G.).

CONVORBIRI LITERARE

Nr. 2 / 2009 al „Convorbirilor literare” este structurat pe două axe tematice de indiscutabil interes: trecerea în neființă a regretatului om de cultură Constantin Ciopraga, membru de onoare al Academiei Române, și ancheta cu multiple deschideri, „Istoria liter-

raturii române între premise și realizări”. De remarcat, de asemenea, panoramarea consecventă a mișcării revuistice naționale (cu două precizări pentru „Compressor”: autoarea studiului din „Mozaicul” consacrat oniricilor se numește Luminița Corneanu și nu Olteanu, iar rubrica lui Constantin M. Popa din „Scrișul Românesc” este chiar „Reografii” = înregistrarea modului în care circulă sângele operelor literare, v. *Lectica lui Cicero*, Ed. Aius, 2005, p.129). (CMP)



■ ION BUZERA

performanța gramaticii mentale

□ Cronica literară

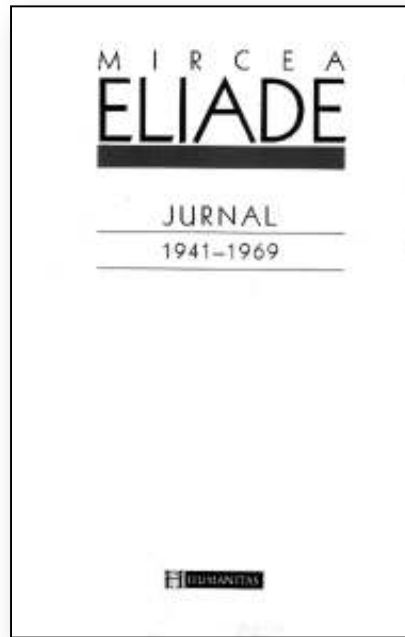
Deși în ultimele două decenii s-au scris de spre Mircea Eliade pagini excelente (Matei Călinescu, Florin Turcanu, Sorin Alexandrescu, Mihai Zamfir, Ștefan Borbély), impresia de ansamblu este una de ciudată sterilitate, rezultată dintr-un cumul de motive care ar merita o analiză separată, partea leului revenind, fără îndoială, numeroaselor dezbateri privitoare la catastrofa opțiune politică legionară a autorului. Opera lui atât de diversă resimte nevoia acută de a fi repusă într-o circulație exegetică funcțională, una care să țină mai întâi seama de diferențele de profil discursiv, de strategiile „interne”, așa-zicând, ale fiecărui compartiment și abia într-o etapă ulterioară să încerce perspective unificatoare, reglări de conturi hermeneutice valabile pentru întreg. Procedura inversă este abonată fără greș la inadecvare, căci îl invită pe cel care o practică să „generalizeze” și, astfel, să riște inutil, ingenuu, pe sistemul atât de răspândit în istoria noastră culturală al doctei ignoranțe. De exemplu, este evident că jurnalul lui Mircea Eliade (*Jurnal. 1941-1969*, Editura Humanitas, 2003, 614 p.) este mai valoros decât *Memoriile*, prin cantitatea de date și prin spectaculozitatea prizei directe pe care o propune scriitura, dar nici memorialistica nu poate fi expedită în câteva formule de genul „complexul succesului”, „complexul eșecului” etc., căci – în ciuda unei anume artificialități a procedurii – a reușit să sintetizeze, într-un efort autointerpretativ enorm, care a inclus, sigur, și nuanțe mistificatorii, un întreg „dosar” existențial, care putea să rămână cu și mai multe file lipsă.

Jurnalul lui Eliade este una dintre acele prezențe textuale fără de care o anumită întregă filiație nu ar putea fi gândită: tinde să fie asimilată genei dominante care justifică specia în literatura română. Încă două mari jurnale (cel al lui Radu Petrescu și N. Steinhart) au rolul de contraforți, de „gene de susținere”, ca să zicem așa. O literatură săracă în jurnale este bogată în mari jurnale ale literaturii europene, căci cele amintite nu sunt cu nimic mai prejos decât cele ale lui Gide, Julien Green sau Cesare Pavese.

Se poate observa cum, în jurnalul scris după 1945 (după episodul portughez), treptat, iraționalul multor teme interbelice se estompează, iar stilul de lucru este tot mai vizibil „placat” de solicitările academice (mai ales după 1956, când se mută la Chicago), de un soi de autopresare extremă, care a existat dintotdeauna la Eliade, dar care devine tot mai dirijată, mai pragmatică, dar nu mai puțin creativă. Se atenuează și feroiile geniale din *Jurnalul portughez*. Documentul este cu atât mai prețios cu cât

a fost scris în limba română, chiar dacă prima publicare s-a făcut printr-o traducere în franceză.

Fără îndoială că autorul gândea în anumite categorii reductive (arhetip, inițiere, structură etc.), însă bogăția extraordinară a „microrevelațiilor”, a conexiunilor surprinzătoare, a descoperirilor invalidează – cât de cât! – soluția predeterminismelor rigide, a acelor structuri-sursă imuabile, infinit-actualizabile. Se poate constata cu ușurință fascinația cu care propune sinteze „instantanee”, la care ajunge însă după luni întregi de reflecție, scotocirea după amănunte și chiar anecdotă (memorabilă rămâne relația unui episod în care Ungaretti, întrebat ce a văzut după ce a contemplat norii, răspunde: „Nulla”; sau faptul că Berdiaev nu a răspuns unei invitații la Conferințele „Eranos”, pentru că nu avea cu cine să lase căinele, p. 231...), relatări în direct despre coroborarea efortului științific și a celui literar, spectacolul nesfârșit al soluțiilor hermeneutice și self-hermeneutice. Citind un roman SF, vrea să constate „în ce măsură universurile imaginate de autor corespund structurilor simbolice arhetipale” (p. 425). Normal că se bucura atunci când intuițiile lui erau confirmate, dar să remarcăm multitudinea tipurilor de confirmare. Că nu era prizonierul celor mai „tari” idei pe care le susținea o dovedește însemnarea de la p. 346: „Acum, în lumile de curs, nu am, pentru mine, decât două zile pe săptămână: vinerea și sâmbăta. În celelalte zile, îmi pregătesc cursurile, scriu articole plictisitoare, stau de vorbă cu studenții care își pregătesc un doctorat cu subiect din istoria religiilor. Desigur, această muncă mă pasionează. Să îndrum un tânăr, să îl ajut să vadă lucrurile așa cum le vezi tu acum (s. a.), după treizeci de ani de cercetări, echivalează cu o creație culturală. Uneori, după un curs reușit, când mă gândesc că am fost înțeles, încerc sentimentul de a fi scris o carte. Cred că cele mai bune cărți ale mele vor fi scrise de altcineva.”. Inseparabilitatea cercetării de creația (uneori literară) propriu-zisă era, în cazul lui, o opțiune structurală, nu „strategică”, un impuls transcognitiv, failibil, căci deschis, asumându-și inclusiv enorme dificultăți: „Observațiile lui A. Geholen despre mâna maimuței: e adaptată arborelui mai desăvârșit decât mâna omului, însă nu e „inventivă”; e o perfecțiune oprită pe loc. O formă perfectă care nu se mai poate dezvolta – față de mâna omului, formă imperfectă, „deschisă”, creatoare tocmai prin eșările și reușitele ei aproximative./ De comparat cu „cărțile perfecte”: au spus tot, au epuizat tot [sic!] prin propria lor apariție. Operele imperfecte, contradictorii, chiar confuze – deschid uneori drumuri către o altfel de cunoaștere (s. a.), nebănuită până atunci.” (pp. 152-153). Impulsionarea reciprocă, revitalizarea de natură ideatică și imaginară, reconstrucțiile



subtile ale personalității, provocările și completările, soluțiile „văzute” într-o străfulgerare și pasate cu generozitate dinspre istoria religiilor spre literatură și invers, toate intră în această logică a cooperării, chiar dacă ea tinde să excludă dubla viziune: „Sunt incapabil să exist concomitent în două universuri spirituale: al literaturii și al științei. Asta e slăbiciunea mea fundamentală: nu mă pot menține treaz și totodată în vis, în joc. Îndată ce „fac literatură”, regăsesc un alt univers; îl numesc oniric, pentru că are altă structură temporală și, mai ales, pentru că raporturile mele cu personajele sunt de natură imaginară, nu critică.” (p. 163). O mărturisire care i-ar fi plăcut lui Cioran, dar în sensul Bataille, ca să zică așa, adică în sensul bucuriei că Eliade nu poate fi un mare scriitor: neexistând „concomitent”, a existat, totuși, foarte bine „separat” și prin cedare alternativă, prin câștig de tip compensativ.

Intuiția cea mai puternică a lui Eliade (și care nu se află în conflict total nici măcar cu „narațiunea centrală” a operei lui Lévi-Strauss, în ciuda metodelor radical diferite) se referă la existența unor structuri de tip ADN, „non-negotiable”, dar permutabile, primare, dar active în prezent, în orice prezent, specifice spiritului uman. Într-o însemnare din *Jurnalul portughez*, ideea apare foarte clar expusă: „Eu demonstrez că însăși morfologia experiențelor religioase – experiențe în bună parte raționale – este coerent elaborată și presupune cadre logice. Nici chiar cea mai demonică experiență, nici cea mai „haotică” ceremonie nu e exclusiv irațională; ea se încadrează într-un ansamblu de credințe și rituri care e perfect consistent cu o viziune integrală și rațională a lumii. Numai că, în loc de idei cla-

re și silogisme, întâlnim simboluri și ideograme. Ceea ce e important e faptul că această coerență se manifestă chiar în structurile cele mai adânci ale conștiinței umane; că, chiar acolo unde ne întâmpină patogenii sau structuri psihice arhaice, descoperim arhetipurile frecvente în cele mai „raționalizate” forme religioase și le descoperim împlinind aceleași funcțiuni în economia spirituală.” (2 august 1945). În afara acestor forme, devenirea însăși, în toate ipostazele ei, ar fi inteligibilă: „S-a vorbit atât de mult despre lipsa de originalitate a Romei în materie religioasă, despre influențele orientale sau grecești, fără de care totuși n-ar fi avut nici măcar o mitologie, ca să nu mai vorbim de Mistere... De fapt, originalitatea geniului religios roman stă în selecționarea și interpretarea elementelor împrumutate de la greci sau din Orient. Creativitatea Romei se epuiza în *alegere*, promovare, exaltare – sau în respingere, cenzură, *persecuție*. (s. a.). Nu e vorba numai de practică. Cea a acceptat Roma de ala alții, a schimbat, a adaptat și, mai ales, a *întărit* (uneori, a îngroșat)” (p. 480). Ele, „scriu” orice gândire, orice imaginație, orice concepție și le „înscriu” în traiecte care pot fi, tocmai de aceea, reconstituite. În ciuda unor opinii care tindeau să-l diferențeze pe discipol, Culiuanu nu a mers mult mai departe metodologic, pentru că nu avea unde. Ideea de *mathesis universalis* (o maroantă la generații interbelice) era foarte prezentă în opera lui Eliade, inclusiv în implicațiile ei generative. Diferențele față de alte metode și concepții (mai istoriciste, cum era cea a lui Pettazzoni) rezidă în cantitatea mai mare de concret istoric, sociologic sau analitic observabilă în cazul acestora din urmă, dar în niciun caz de informație.

O fulgurantă, borgesiană întâlnire cu sine însuși – sau, cum ar fi spus Jung, cu *der Selbst* – la Geneva (chiar la Geneva, ca în proza *El otro!*): „Imposibil să-mi amintesc unde am locuit, acum 24 de ani, o vară întregă la Geneva. Câștigasem o bursă a Societății Națiunilor. Continuam «Itinerariul Spiritual» la «Cuvântul» și-l descoperam pe Amiel. Știu, doar, că citeam foarte mult în parcuri, în grădina Universității, pe care o am acum în față” (p. 203) e indiciu unei construcții identitare spontane, esențială în definirea oricărui eu scriptic și care lămurește, fie și involuntar, forța țesăturii diaristice. Oricât de disruptiv, forțat, chiar „coafat”, pregătind înelung pentru publicare ar fi acest jurnal, el conține un itinerariu major, indiferent cât de didactic ar fi el proiectat uneori.

Eliade s-a deosebit de Borges, în ciuda faptului că erudițiile lor sunt compatibile, adică monstroase, prin excelență pe care primul a atins-o în alt domeniu decât literatura: dacă toate lumile create de Borges sunt pur literare, cele ale lui Eliade sunt re-create, iar literatura a suferit enorm pentru că a fost distribuită în rolul de „Cenușăreasă” și s-a răz bunat și ea cum a putut: refuzând, la o adică, să atingă un nivel major, făcându-l să sufere enorm pe autor. Se verifică așertuinea, dacă mai era nevoie, că poți câștiga oricâte bătaii pe același front, dar nu poți câștiga niciodată pe două fronturi.

O dimensiune mai puțin expectată, dar prezentă este cea ludică, inclusiv sub forma unor pusee simpatice-protocronice: „Am început *Autobiografia* lui Jung. Importanța pe care o acordă el «Centrului». Dar interesul pentru «Centru» nu apare în opera lui Jung înainte de 1950, când am ținut prima mare conferință la «Eranos» despre: *Le symbolismisme du centre...*” (p. 464). De la un punct, orice savant, după ce a încheiat formarea gramaticii sale epistemice, vede lumea, e obligat s-o vadă prin „fereastra” acelei gramatici, căci formarea coincide cu viziunea; performanța lui ține nu de capacitatea de a (mai) inventa altă gramatică (un lucru absurd, pueril și inutil), ci de acuitatea cu care o folosește pe cea care deja îi aparține. A se regăsi, la modul utilitar sau, dimpotrivă, jovial, în ceilalți e parte a acestui rulaj al instrumentarului care exersează valoarea.

Amestec de naivitate (uneori adorabilă, alteori tragică) și erudiție strivitoare, de agnostic și *homo religiosus* latent, de egotism și comprehensiune universală, de încredere nelimitată în sine și în vulnerabilitate maximă, de melancolie cioraniană și vitalitate dyonisiacă, Mircea Eliade a atins o performanță rarismă în secolul al XX-lea cu ajutorul unei gramatici mentale de o simplitate dezarmantă, dar care a reușit să producă o cantitate impresionantă de enunțuri valide. Iar jurnalul este martorul fidel al acestei performanțe.

Uritescu, Dorin N., *Pleonasmul în limba română. Categori-zări. Exemplificări. Analize. Structuri morfo-sintactice preferențiale*, București, Editura ALL, 2006



Așa te întâmpină constant, în bunele dimineți, un afiș dintr-o clădire. Și de cu dimineață începi să te întrebi ce înseamnă *total* și imaginezi tot felul de scenarii și de rezolvări, de la înlocuirea anti-nomică, la *cum ar fi dacă...* În primul rând, ce ar însemna să fie *parțial interzis*? Probabil că *fumatul* ar putea fi acceptat în unele cămăruțe ale clădirii (că doar ne spune deictic și îngroșat *în această clădire*), sau în cazul unor persoane speciale (pentru angajatori, de exemplu), sau în unele intervale orare (tot de exemplu, între 20 și 22).

Și, zăbovind în lumea posibilităților, te întrebi cum ar fi dacă *total* s-ar ridica frumusețea de lângă *interzis* și s-ar așeza, schimbând forma și la nume, mai spre început: *în toată această clădire* (hm!) sau ar mai invita un prieten nominal: *este interzis pentru toată lumea*, așa, pentru a nu căpăta parfum eufemistic. Sau ce-ar fi dacă și-ar lua o vacanță? Nu am înțelege, oare, interdicția de a lăsa la Porțile astfel inscripționate orice gest automat care ne trădează viciul, orice țigară (speranță!), noi, cei ce intrăm *în această clădire* (pentru purificarea, bineînțeles)?

Sau, poate, deasupra se află sabia vreunei amenzi și toată această expresie superfluă este în acord cu normele Ministerului Sănătății, stipulate prin vreo serioasă Ordonanță a Guvernului.

În această clădire fumatul este total interzis!

Și atunci, să fie primit și... tolerat! Pleonasmul, căci despre el era vorba.

Revenind la teorie

Una dintre lucrările care a disecat expresiile pleonastice și le-a organizat în diverse taxonomii este cea a lui Dorin N. Uritescu. Nu este singurul autor care s-a preocupat de problema cultivării limbii și implicit a pleonasmelor din limba română, dar este cel care a dedicat acestei greșeli un volum.

Bine-venitele automatisme didactice te trimit la etimologia termenului (*pleon* în greacă însemna „mai mult”, iar verbul *pleonazein* avea sensul „a fi superflu”, „a fi în plus”), la definiția științifică și la explicațiile adiacente pe care le solicită ceilalți termeni implicați în definiție. În mod curent, totuși, când întâlnești un pleonasm, nu te atrage automat etichetarea lui, ci determinarea cazurilor. Le enumeră Dorin Uritescu (p. 13): neatenția, graba în exprimare, scăderea exigenței când este vorba de enunțurile proprii, dorința de a fi cât mai expliciti, preocuparea de a da o intensitate și mai mare cuvintelor care au o notă afectivă sporită și ignoranța. Nu știm dacă autorii de interdicții, despre care aminteam mai la început, s-au gândit la intensitatea cuvintelor sau, pur și simplu, s-au împiedicat de concentrarea expresiei. Așa că mai adăugăm o cauză.

Tipuri de pleonasm

Clasificarea și exemplificarea pleonasmelor (din presă, majoritatea) ocupă cea mai mare parte a lucrării. Pe lângă cele unsprezece criterii generale (modul exprimării, forma și structura, coținutul elementelor de expresie, originea, scopul, compartimentul lingvistic, gradul de suprapunere a sensului, perspectiva cultivării, registrul limbii, numit de autor *fel caracteristic de exprimare*, per-

spectiva evoluției semantice, impactul asupra receptorilor), presiile pleonastice sunt urmărite în contextul împrumuturilor actuale din engleză și în combinarea cu structurile în adaos (de tipul *viață abiotică* sau *abilitatea și inabilitatea priceperii meseriașilor* v. pp. 94-96). Pleonasmul este depistat în structuri gramaticale diverse, descrise de relația de coordonare sau de relația de dependență. Acestea se diferențiază de structurile obișnuite prin semnificația identică a elementelor implicate. Schemele sunt urmate de interpretarea statistică, din care rezultă că cel mai frecvent pleonasm ia naștere în cadrul relației de dependență, termenul „vinovat” fiind determinantul atributiv, în procent de 35,57. Concluzia? În general, determinanții produc pleonasm în proporție de 56,31 procente.

Elementul de nouate al cărții constă în introducerea unui concept: *pleonasm grafic*. Acesta se identifică la nivelul limbii scrise, cauza fiind neaplicarea principi-

lui sintactic pentru diferențierea semantică a cuvintelor. Se ajunge în acest mod la utilizări necorespunzătoare gen *în altfel*, în loc de *în alt fel*, *va să zică*, în loc de *vasăzică* „decî”, *binecunoscut* (*bine-cunoscut* în DOOM!), în loc de *bine cunoscut*.

Privirea critică se oprește și asupra drumurilor de specialitate, căci lucrul șerpuitor a condus greșeala și în lucrări (care ar trebui să fie!) de prestigiu: dicționare sau alte cărți dedicate cultivării limbii. Consideră aici autorul, pe bună dreptate, că greșelile de dicționar sunt cele mai periculoase, dat fiind faptul că dicționarul este un instrument de verificare al exprimării corecte. Așadar, sursele sunt diverse: studii filologice larg utilizate (de lingvistică și de literatură română!), dicționare (DEX, MDN), manuale școlare.

Închei cu sentimentul că lipsește ceva: o Ordonanță de *Extremă Urgență* pentru recunoașterea pleonasmului! Nu mai e de mult o minoritate, iar vizibilitatea și acceptarea de către utilizatorilor, în majoritatea lor, *de bună voie și nesiliți de nimeni*, îi certifică aspirațiile! Și atunci, în orice clădire fumatul poate fi complet interzis.

Nu se întâmplă cam așa?

■ Alina Gioroceanu



Daniel Șerban

● comparativul de superioritate ● comparativul de superioritate ●

POVESTE SINGULARĂ: „Basm despre o dublă inițiere soldată, după opinia noastră, cu un dublu eșec. *Ținerețe fără bătrânețe* poate fi citit în cheia mo-



delului platonician inversat.../ în consecință, ne putem întreba dacă tânărul urcă într-adevăr la hypostasis-ul dorit din faza prenatală sau, dimpotrivă, acesta coboară în palaturile cele aurite și în ființa zânelor când bucuoroase, când speriate!” (Mircea Muthu, Maria Muthu, *Făt-Frumos și „Vremea uitată”*, EuroPress Group, București, 2008)



OBOSEALĂ. „Sufletul meu/ oboșit/ sună a gol/ când este aruncat/ în cana de ceșetor/ din mâna/ lui Dumnezeu” (Ion Maria, *Poziția lotus*, Ed. Vinea, București, 2008)

„SUNT CĂȚIVA TRANDAFIRI ÎN SEXUL TĂU IUBITO/ înfloreș chiar pentru asta am venit să-ți spun/ m-a trimis sfântul/ g. bacovia”. (Aurel Udeanu, *Femeia din colierul fiecăruia*, Ed. Brumar, Timișoara, 2008)

NEDUMERIRE. „Mi s-a scurs/ nisipul din clepsidră/ și tot n-am înțeles,/ tot sunt nedumerit/ Ce este mai de temut/ răutatea/ sau prostia?” (Vintilă Nicu, *Tajne. Confesiuni*, Ed. MIG COMERT, Kladovo Serbia, 2008)



TÂRGOVIȘTE. „De zece ani, de când romanul Locul unde nu s-a întâmplat nimic, cartea conului Sadoveanu, apăruse în rafturile librăriei profesorului Calboreanu, târgoviștenii care nu s-au învrednicit s-o cumpere, spre a o

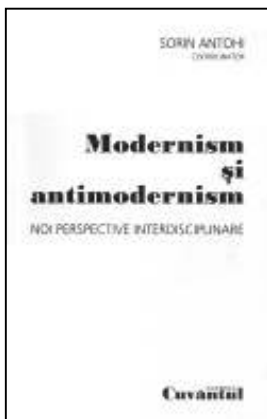
citi, au gândit, fără nici o îndoială, că este vorba despre orașul nostru” (Jozsef Pildner, Petru Blanda, *Cântecul lui Zavaidoc*, Ed. Pildner & Pildner, Târgoviște, 2007)



„gâlceava” modernismului cu modernitatea

Coordonat de o figură controversată în peisajul literar românesc, Sorin Antohi, volumul colectiv „Modernism și antimodernism” (editura Cuvântul, colecția Addenda, București, 2008) cuprinde dezbaterile din cadrul conferinței internaționale organizate la București pe 19-20 septembrie 2008. Lucrarea face parte dintr-un program mult mai amplu care vizează pe de-o parte publicarea unor proiecte pe teme sociologice, politice precum: eugenism, rasism, ideologii românești și est-europene, pe de altă parte o redimensionare a problematicii abordate într-un context extins, comparativ și interdisciplinar ce surmontează vechiul instrumentar și anumite stereotipii interpretative uzate în studiile anterioare. Prin prisma acestui deziderat, volumul coordonat de Antohi reunește contribuțiile unor personalități (Hayden White, Roger Griffin, Jorn Rusen, Sorin Alexandrescu, Liviu Antonesei, Victor Rizescu, Valentin Săndulescu) din domenii ca: istoria modernă, istoria ideilor, teoria literară și literatură comparată și aduce în prim plan o nouă optică asupra conceptelor cheie „modernism” și „antimodernism”, dar și asupra noțiunilor: modernitate, avangardă, fascism, postmodernism cu care intră în contact.

Ideea centrală a lucrării se regăsește în studiul „Modernitate, modernism și fascism. O re-sintetizare a viziunii” a lui Roger Griffin, care definește modernismul drept reacție la modernitatea occidentală responsabilă de degradarea socială, de erodarea vieții spirituale și mentale, în ciuda mitului progresului pe care își întemeiază faima. Conform lui Griffin, modernismul se dezvoltă paralel cu modernitatea de la Revoluția franceză până în 1850 când i se opune nu numai sub aspect estetic, ci și socio-politic, fiind îndreptat spre a instaura o modernitate alternativă. O astfel de teză îi servește autorului spre a demonstra că fascismul este un fenomen modernist care ia atitudine împotriva crizei spirituale a vremii. Orientat din punct de vedere politic spre viitor, fascismul își camuflează adevăratele intenții sub precepte contradictorii: utopismul urban, valori rurale, regenerarea națională spre a instaura un nou mit mobilizator îndreptat împotriva realității decadente. În condiții similare, profitând de același climat deprimant, s-au ivit și nazismul și bolșevismul. Pentru a accentua raportul dintre ideologii, sunt propuse trei coordonate necesare studierii comparative a modernismului și fascismului. Acestea constau în afinitățile dintre intelectuali și fasciști, simpatii nu traduse în termenii unei anomalii, ci a unei atracții a oamenilor de cultură către manifestările de extremă dreaptă. În același timp, fascismul a incorporat domenii ale modernismului cultural, cu precădere cel artistic, fapt ce a determinat, contrar așteptărilor, o perfecționare a tehnicilor stilistice și a esteticii modernismului. O ulti-



mă coordonată e îndreptată către măsurile cu caracter nihilist, genocidal ca forme de emancipare și revitalizezare, a unei distrugerii purificatoare.

Tot printr-o atitudine contestatară apar în „Modernismul american, postmodernismul și avangarda” de Hayden White conceptele „modernitatea” și „modernismul”, care, deși nu se instituie ca formă de protest reciproc, prin atitudinea față de coordonata istorică, se delimitează net de postmodernism. Modernismul american preia de la modernitate tendința de eliberare și desconsiderare a unui trecut marcat de masacrarea populațiilor băștinașe și de acordare, în schimb, de semnificații momentului prezent. Distincția față de postmodernism se conturează prin nostalgia modernismului pentru o tradiție cu rol taumaturgic. Postmodernismul renunță la astfel de pretenții și recurge fie la criticarea aspră a tendințelor anterioare de autoiluzionare, fie la tratarea lor în registrul comic, ironic sau burlesc. Printre cei care practică în producțiile lor postmoderniste un abandon al istoriei se numără feministe afro-americane preocupate de *memoria etnică* ce reconstituie evenimente neatestate oficial, de cele mai multe ori abuzurile la care comunitatea lor a fost supusă. O altă trăsătură a acestor scriituri postmoderniste este deconstructivismul care face ca practica să devină populară înainte ca termenul să intre în circulație.

Studiile autorilor români propun etapizări ale modernității în România și pun accent pe opoziția dintre modernitate și modernism. Sorin Alexandrescu în „Modernism și antimodernism” identifică o fază de pregătire între 1821-1866 a modernizării prin care sunt insufflate idealurile liberale și se formează conștiința națională. Între 1866-1918 modernizarea cucerește domenii diferite, dar în plan literar încercarea de a asimila de către societate dă prilejul ridicularizării de către Caragiale. Până în 1938 modernitatea se manifestă încă în plan teoretic în timp ce modernismul literar dezvoltă oroarea de capitalism și de orice succes în afaceri, exemplul fiind Camil Petrescu cu „Patul lui Procust”. Alexandrescu valorifică noțiunea introdusă de Com-

pagnon în recenta lucrare „Antimodernii”, preia de la criticul francez termenul „antimodern” diferit de antimodernist și antitraditionalist pe care îl pune în relație cu modernismul ca reacție la modernitate a lui Griffin. Rezultatul ar fi o imbinare destul de curioasă între aceste două noțiuni în urma căreia conceptul „antimodernist” rămâne totuși vag determinat.

În direcția etapizării modernității acționează și Liviu Antonesei în „Modernizările românești, populismul și demagogia” care extinde procesul de modernizare până în prezent, punctând cauzele eșecului acesteia. Ultimele două studii „De la preistoria teoriei modernizării la istoria ideologiilor periferice” și „Modernism și fascism. Repere istorigrafice”, aparținând lui Victor Rizescu respectiv Valentin Săndulescu, oferă primul o abordare critică a reacțiilor și în special al modului în care e tratată dihotomia „tradiționalism” - „modernism” în lucrările românești și străine care porneau de la articolul lui Daniel Chirot legat de decalajele în dezvoltarea modernizării, al doilea o trecere în revistă a cercetărilor axate pe analiza fascismului.

Departate de a fi epuizată sau pe deplin lămurită, problema modernismului și a antimodernismului lasă loc viitoarelor clarificări terminologice și interpretări, unele probabil cu o mai mare aplicabilitate în domeniul literar la care își va aduce contribuția și perspectiva lui Compagnon din „Antimodernii”.

■ Maria Dinu

Însemnări nocturne

■ ION BOGDAN LEFTER

mărunte, personale (4)

În camera de sus, pe care am închiriat-o de la asociația de locatari a blocului în care stăm, la etajul ultim, unde sînt mansardele, regăsesc sub *mouse pad* (dreptunghiul de plastic pentru mișcările *mouse*-ului computerului) o notă veche, pe care am dus-o acolo sus împreună cu biroul, încercînd să conserv conținutul spațiului meu de lucru: computerul vechi, obiectele din jurul lui, maldărele de hîrtii, dosare, plicuri, paharul metalic cu pixuri, ornamentat baroc, cutiuțele cu agrafe, acele („bolduri”), cîteva lame de ras pentru tăieturi fine, rigla veche, cubul de hîrtiuțe pentru fișe, dischetele și CD-urile, tot restul. Doar cărțile le-am reorganizat pe rafturile cu care am „îmbrăcat pereții”, le-am regrupat pe alte categorii decît în biblioteca de jos, din apartamentul nostru. Tot spațiul din spatele scaunului de la birou, pînă sus, în tavan, e ocupat acum doar de dosare, bibliografii, teancuri de publicații vechi, corespondență, cutii cu manuscrise și fișe – pe scurt, cum se spune: „arhiva personală”.

Urc rar, deși îmi tot propun să lucrez mai mult acolo, sus. Nu reușesc să mă smulg din casă și oricum am ajuns să scriu constant la *laptop* (la al doilea *laptop* al meu, cu acces *wireless* în Internet), așa că nu mai e nevoie să stau tot timpul în fața unui computer fix, așezat pe birou. Și e atât de sufocant între vrafurile și

teancurile și mormanele de cărți și de hîrtoage de acolo, de sus!

În fine, am nevoie de ceva, urc, încep să explorez printre cutii și dosare și dau sub *mouse pad* (denumire căreia nu-i știu vreun echivalent românesc) peste cele cîteva petice de hîrtie pe care am ținut să le păstrez acolo, la îndemînă, fără să știu la ce mi-ar putea folosi. Puține, altfel suprafața pe care se mișcă „șoarecele” computerului n-ar mai fi plană. Cîteva notații și note de lectură. Între care cea pe care o voi transcrie imediat. Plus o listă de invitații la o mai veche aniversare de familie. Și o donă de bridge foarte spectaculoasă, pe care mi-am notat-o de mult, pe vremea cînd jucam săptămînal, cite o seară prelungită în noapte, cu Adi Solomon, Georgică Predescu și Liviu Tutuță; vroiam s-o comentez în rubrica pe care am început-o în revista *Arhitectura* și care... a rămas la textul prim, introductiv! Nota trebuie să fie de pe la finele anilor 1990, dintr-un din perioadele de lucru intens în biroul meu de acasă, după ce mă retrăsesem de la Europa Liberă ca să-mi pot urmări proiectele, între altele și pentru scrierea tezei de doctorat. Era vară, era cald, ușa de la balconul dinspre scuarul cu castani era deschisă și... iată nota – cîteva cuvinte pe un dreptunghi mic de hîrtie, între timp puțin ondulat, puțin pătat, purtător al urmelor timpului:

„M-a vizitat o albină...”

TVS

Cartea săptămîinii cu Xenia Karo-Negrea

sămbăta (21.30) și duminica (13.30 și 18.00)



Spiritul muzicii cu Iulia Negrea

sămbăta (22.00) și
duminica (14.00 și 18.30)

ca și cacofonie...

Repetitio est mater studiorum („repetiția este mama învățării”) se citează spre a sublinia valoarea repetiției pentru consolidarea studiului, el asigurând o deosebită temeinicie celor învățate.

Pentru cele ce urmează, dictionul de mai sus ar putea fi interpretabil: fie am învățat ceva, corect sau greșit, și, tot repetând, aprofundăm, corect sau greșit, fie ni se tot repetă ceva, corect sau greșit, și ajungem prin a ne însuși acel „ceva”, corect sau greșit!

Prin urmare, o să șporească drum... „școlărește” și o să vă povestesc, reluând spusele altora, despre un subiect știut și mult discutat: **cacofonia**.

Termenul **cacofonie** este un neologism format din două cuvinte grecești: *kakos*, „rău, urât, prost” și *phone*, „sunet”. Reprezintă o asociație supărătoare, neplăcută de sunete[1], **oricare** ar fi acestea. Mai exact:

„**ca** sa s-a prăbușit din cauza unei alunecări de teren...” (epochtimes-romania.com)

...programul Visa Waiver care decide **ce** cetățeni pot intra pe teritoriul SUA.” (infonews.ro)[2]

Succesivitatea de **ca**-uri și de **ce**-uri sunt și ele cacofonii. E drept, mulți vorbitori le ignoră, neconsiderându-le atât de neplăcute și de deranjante precum cele de tipul:

„La termene mai mari (28 zile), se remarcă **că**, **cantitatea** de Ca(OH)2 calculată pentru masa liantă C4”... (webserv.ipa.ro)

„Dubarbier și Culio nu pleacă **când** vor ei, ci **când** va veni momentul.” (sport.hotnews.ro)

Toate acestea pot fi evitate prin intercalarea unui cuvânt adecvat care nu modifică sensul contextului (...nu pleacă **atunci** când vor ei... se remarcă **faptul** că...), prin schimbarea topicii, prin înlocuirea unuia dintre cuvintele „bucluirea” cu un sinonim contextual (se **observă** că, la termene

mai mari (28 zile), **cantitatea** de Ca(OH)2...) etc.

Deseori însă, în disperare de cauză[3], se apelează fie la *virgula*, „anticacofonică” [4], spusă sau scrisă, (cacofonia fiind și mai bine evidențiată!):

„Dacă folosiți metoda asta, uitați-vă neapărat **ca** (virgulă) cartea originală... să fie scrisă după 2006.” (elady.ro/forums)

„Am înțeles **că**, (virgulă) **ca** să instalezi Apache pe Vista trebuie să faci ceva în plus.” (roportal.ro/discutii)

fie la *ca și-ul* foarte „la modă”:

„Îți dorești să lucrezi **ca și consultant** de Recrutare? Dacă da, ai oportunitatea de a aplica la Manpower Romania!” (ejobs.ro)

„Între anii 1919-1929 urmează cursurile școlii primare și ale liceului „Spiru Haret” [N. Steinhardt n.n.] unde îl are **ca și coleg** mai mare pe Constantin Noica.” (nis-tea.com)

„De obicei, acesta este un individualist **ca și caracter**, care preferă să răspundă de unul singur pentru munca efectuată” (avocatnet.ro)

Cele două soluții „salvatoare” sunt, pe cât de neinspirate, pe atât de nerecomandabile. Cea din urmă a ajuns să fie atât de răspândită, și în exprimarea orală, și în cea scrisă, încât apare și atunci când **nu** e nici urmă de cacofonie. Vorba lui a.l.s.: „cacofoniile pot fi nasoaale, dar și mai nasoaale sînt încercările de a le evita cînd ele nu sînt!” [5]

„Anul trecut, în afara salariului câștigat **ca și senator** al României, ...” (gardianul.ro)

„Hipoza **ca și tratament** complementar în astmul bronșic.” (medicina-muncii.com)

„Elevii Colegiului Național Alexandru Papiu Ilarian îl cunosc **ca și profesor** de istorie...” (ziaruldemures.ro)

Am auzit vorbitori „corectându-se”: „ca primar...îiii... **ca și pri-**

mar, a făcut multe pentru comuna noastră...”

Ei bine, și? S-ar întreba „nepăsătorii”. Ce atâtea discuții? Se mai întâmplă, nu este mare lucru. Nici atât de deranjant și, în buna tradiție, las’ că merge și așa! „Repetiția” asta devine „mama plic-telii”!!! Alții, ceva mai sensibili auditiv, mai atenți și mai grijulii lingvistic, încercă să le evite și reacționează, cu bun-simț / bun simț [6] și umor, „protestând pașnic” în forumurile de discuție, la rubrica cititorului de ziare online sau pe bloguri [7]. Îi voi aminti și pe „vânătorii” de cacofonii, bucurăși când îi „prind” pe lingviști cu cacofonia „în sac” (= în cele spuse sau scrise) sau pe chițibușarii hipervigilenți: „dacă cineva...”, „că ceilalți...”

Cred că recomandările profesorului G. Gruită sunt o bine-venită încheiere și un bun îndemn la reflecție:

„Cacofonia nu trebuie exclusă din educația lingvistică a românilor, dar în abordarea ei este nevoie de simțul măsurii, de mai multă elasticitate și de puțin realism. [...] Politica conviețuirii (cacofoniei) pașnice cu unele concesiuni reciproce este mult mai înțeleaptă aici decât războiul total, păgubitor pentru toată lumea. Cacofonia nu poate fi eradicată, dar unele asperități mai greu suportabile pot fi ocolite în anumite momente.” [8]

Nu știu alții ce cred, ca și părere care(!) o au, dar eu, ca și locuitor al acestei planete, ca și cetățean al României, ca și vorbitor de limba română, v-am spus! Ce-ar mai fi însă de spus despre așa... baza (ca)co(fo)nii?

„prima zi de muncă ca și sclav în UE” (ice4you.blogspot.com)

„Muzica ca și sursă de inspirație” (henrich.ro)

„Cred că, ca și doctor neurochirurg câștigă bine.” (lumeaemica.ro/forum)

■ Melitta Szathmary

[1] v. *Dictionarul explicativ al limbii române* (DEX) sau varianta electronică dextronline.ro care cuprinde mai multe dicționare.

[2] Exemple au fost selectate cu ajutorul motorului de cautare Google.

[3] v. www.pruteanu.ro (cacofonii și cacofonicul „ca și”).

[4] G. Gruită, *Moda lingvistică 2007. Norma, uzul și abuzul*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 233.

[5] Alex Leo Șerban, *Ca și*, în „Dilema veche”, (*Cultura și afacerile-primul forum Volovo-Dilema veche*), nr. 97, 25 noiembrie, 2005.

[6] v. *Dictionarul ortografic, ortoepic și morfologic*, ediția a II-a (DOOM2).

[7] www.rusine.ro/Avvria-se-da-astroloaga-absolventa-de-zaristica-si-scriitoare...si-este-o-ca-si-ista-a-56; www.cafenea.ro/nodes/show/17755/ca-si/1; noulblog.blogspot.com/2008/05/ca-vargula-ca.html ș.a.

[8] G. Gruită, *Moda lingvistică 2007. Norma, uzul și abuzul*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 234.

reconstituirea intimității



Simona Sora, *Regăsirea intimității*, Ed. Cartea Românească, București, 2008

„Regăsirea intimității”, ca opțiune estetică în romanul românesc din două momente semnificative pentru istoria literaturii române, reprezentate prin anii generici 1933 și 1989, a determinat-o pe Simona Sora să propună o grilă de lectură pentru textele din această perioadă prin conceptualizarea „corporalității” ca dimensiune a intimității. Mutăția dinspre „sinceritate” spre „autenticitate” în romanul modern și asumarea în postmodernism a unor „concepte slabe”, atât în filozofie cât și în critica literară, dar și descoperirea intimității ca „spațiu imaginar” sunt premisele unui astfel de demers care se confirmă și prin aplicabilitatea lui asupra unui corpus de texte reprezentative din epoca interbelică și din cea postdecembristă.

Autoarea expune „intimitatea ca practică de lectură” printr-o consolidare teoretică, susținută de o bibliografie impresionantă, alcătuită din studiile unor autori occidentali notorii, în spațiul românesc tema fiind abordată cel mult conjunctural. Inițial sunt invocate „teoriile” (cu sensul original de „contemplații”) ale lui Ortega y Gasset, care definea intimitatea prin „ensimismamiento”, proces de interiorizare, ca „una dintre condițiile fundamentale ale omeneșului, dar și ca pe o șansă a literaturii, în măsura în care interioritatea se poate verbaliza”, această perspectivă fiind *up-gradată* de discipolul său Juan Jose Lopez Ibor. O altă dimensiune esențială se regăsește în studiile freudiene care au „influențat decisiv teoriile spațiului intimității personale, de fapt le-a redefinit”, prin introducerea celui de-al treilea *inconștient*, mai ales că aceste redefiniri vor fi reluate de un autor ca Paul Ricoeur și adaptate gândirii postmoderne. Nu lipsesc nici referințele la eseistii contemporani ca Barthes sau Baudrillard, cel din urmă subliniind că intimitatea ține de imaginar. S-a impus, de-a lungul timpului, și o abordare interdisciplinară, toate aceste demersuri cumulate făcând din conceptul de *intimitate* o teorie a lecturii viabilă inclusiv la nivelul receptării.

Corporalitatea, celălalt concept central al acestui eseu de

istorie literară – cum își încadrează Simona Sora cartea –, este, alături de *încrederea* în efectele și mecanismele literaturii și de *libertatea proprie* care „ține de ceea ce ce s-a numit *dezideologizarea* literaturii”, unul dintre palierele ce au făcut posibilă „regăsirea” unui spațiu pierdut, cel al intimității. Autoarea va opta pentru „corpul neîndoielnic” (Roland Barthes), pentru că oculoarele ce au făcut posibilă aceste momente ale romanului românesc sunt mai mult decât sugestive pentru mutațiile de paradigmă pe care le-a propus proza românească. Iar această teorie devine cu atât mai interesantă în condițiile în care, așa cum observă Simona Sora, tradiția critică românească s-a cramptonat de multe ori în abordările psihologice, chiar și în situațiile când aceste perspective, devenite un *trend*, nu își aveau locul.

Conștientizarea și mai ales asumarea corporalității are ca efect, în romanul interbelic, „depshologizarea acțiunii și a intimității”, fapt care se va regăsi și la Mircea Eliade. Această grilă nouă de lectură generează, de altfel, o aprofundare și o redimensionare a erosului în literatură. Rezoluția superioară pe care o deține scoata la iveală că romanul *Maitreyi* asumarea în postmodernism a unor „concepte slabe”, atât în filozofie cât și în critica literară, dar și descoperirea intimității ca „spațiu imaginar” sunt premisele unui astfel de demers care se confirmă și prin aplicabilitatea lui asupra unui corpus de texte reprezentative din epoca interbelică și din cea postdecembristă.

Autoarea expune „intimitatea ca practică de lectură” printr-o consolidare teoretică, susținută de o bibliografie impresionantă, alcătuită din studiile unor autori occidentali notorii, în spațiul românesc tema fiind abordată cel mult conjunctural. Inițial sunt invocate „teoriile” (cu sensul original de „contemplații”) ale lui Ortega y Gasset, care definea intimitatea prin „ensimismamiento”, proces de interiorizare, ca „una dintre condițiile fundamentale ale omeneșului, dar și ca pe o șansă a literaturii, în măsura în care interioritatea se poate verbaliza”, această perspectivă fiind *up-gradată* de discipolul său Juan Jose Lopez Ibor. O altă dimensiune esențială se regăsește în studiile freudiene care au „influențat decisiv teoriile spațiului intimității personale, de fapt le-a redefinit”, prin introducerea celui de-al treilea *inconștient*, mai ales că aceste redefiniri vor fi reluate de un autor ca Paul Ricoeur și adaptate gândirii postmoderne. Nu lipsesc nici referințele la eseistii contemporani ca Barthes sau Baudrillard, cel din urmă subliniind că intimitatea ține de imaginar. S-a impus, de-a lungul timpului, și o abordare interdisciplinară, toate aceste demersuri cumulate făcând din conceptul de *intimitate* o teorie a lecturii viabilă inclusiv la nivelul receptării.

În postmodernism corpul este „pulverizat” fragmentat, devine autosuficient și „centru al auto-copiei”, „corpul singur este un univers în sine”, iar dacă în modernitate aveam „corpul-organism”, el se va transforma în „corp-epidermă” în proza nouă-zecistă. Toate aceste constatări sunt sintetizate de autoare dihotomic, într-un tabel care presupune zece diferențe între *corpul* din romanul interbelic și cel din romanul postdecembrist, unde apar ca scriitori paradigmatici Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Adrian Oțoiu etc.

„Regăsirea intimității” prin *corp* este o încercare ce propune o grilă a lecturii foarte ofertantă pentru romanul românesc. Simona Sora deschide o perspectivă de interpretare care ar putea fi proiectată și asupra altor perioade literare, cum este cea comunistă sau chiar cea anterioară Primului Război Mondial. Prin ineditul demersului și prin rafinamentul frazei cartea Simonei Sora nu este deloc obosită și constituie o lectură plăcută chiar și pentru un cititor pe care nu îl interesează critica sau istoria literară.

■ Gabriel Nedelea



Gabriel Giodea



■ PETRIȘOR MILITARU

despre joaca de-a se naște poemul

Ion Munteanu, în această junglă prietenoasă. Cuvânt înainte de Ovidiu Ghidirmic, Editura Ramuri, Craiova, 2008.

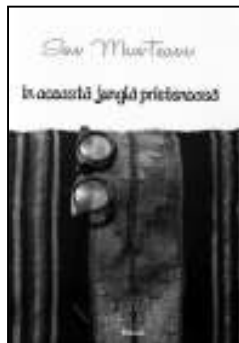
Noul volum al lui Ion Munteanu, în această junglă prietenoasă, cuprinde o gamă largă de nuanțe lirice, de la poemul candid de dragoste (peisaj imaginar cu tine, la malul mării) și la poemul erotic (iarna, acest pat nupțial) până la poeme cu aspect de psalm (răzvrătire) ce este uneori contracarat de un ton ludic (glumeț e insul acesta, Dumnezeu). Majoritatea versurilor sunt scrise cu literă mică, iar rima este când împerecheată, când îmbrățișată într-o diversă combinație de ritmuri, cele mai multe dintre ele libere, neregulate.

Prima parte a cărții, intitulată manifest împotriva logicii lui aristotel, aduce în fața cititorului mai multe vârste și ipostaze ale iubirii: o iubire integratoare, care evocă ritmurile naturii și în care predomină influențele blagiene („hai, vino să-ți arăt biserici pe ape/ iar printre ierburii sfinți dedulciți la agape// această-i câmpia, nesfârșită, câmpia// un mod de a ne imagina veșnicia// și vino pe dealuri sau vino aiurea/ pe locul unde ieri s-a revărsat pădurea// și unde ciuturi vechi într-una/ trudesesc să scoată din adânc lumina/ trudesec să scoată din adânc lumina”) și care, în același timp, este contracarată de o

iubire năucitoare, care destabilizează eul liric („mai știi pe câte cruci de lemn m-ai răstignit?!// iar luni toată ziua, parcă de dragul urii/ m-ai pedepsit pentru dezechilibrul naturii”), fiind adesea asociată cu o iarnă amintește de atmosfera bacoviană, ca în poemele iarna, acest pat nupțial sau scrisoare despre o ninsoare neașteptată.

Pe un ton glumeț, de cele mai multe ori, sunt evocate miturile esențiale ale cuplului din totdeauna. De la mitul androginului

(„vei știi litanii câinii cu vin/ și vom trăi în mitul androgin”), eul liric trece la referințe ușor ironice la starea adamică – „erai frumoasă ca la început/ de lume, când, din lut/ ne plămădise Dumnezeu anume: eu întâmplare, tu minune/ (când mă chema Adam, cel de demult, cel căruia-i rămăsese măr-n gât - / un fel de amintire de la tine)” – sau o revalorificare idilică a mitului lui sisif chiar („mai întâi eu eram sisif/ iar tu erai piatra pe care o ridicam/ mai sus de inimă...”). Poemul intitulat ma-



nifest împotriva logicii lui aristotel este o secvență narativă care ironizează valoarea de adevăr a deducției logice. Sub aspect logic deducția are structura: dacă A atunci B, iar eul liric, în stilul sprintar caracteristic deducției: „pe sultan l-au cunoscut două mii de femei/ sultanul l-a cunoscut pe voltaire/ (care măsura nu știu ce distanță între stele și cer)/ prin urmare, și pe voltaire l-au cunoscut, pe alei/ prin saloane de lux, pe moschei, toate cele două mii de femei”. Dar miza poemului nu este una la nivelul intelectului, ci una afectivă – perspectiva masculină ludică de la începutul poemului, se transformă la finalul poemului în nostalgie amară, fie ea și de tip deductiv: „logică este și povestea după care,/ firește,/ o femeie frumoasă îmi spune că mă iubește/ că mă iubește și iar mă iubește/ în timp ce altul o are// deși altul o are!”. Universul erotic al lui Ion Munteanu este plin de candoare, vitalitate, nostalgie și ironie – modul în care aceste elemente se completează și se susțin unul pe

celălalt contribuie în mod esențial la farmecul poemelor.

În ceea ce privește partea a doua a volumului de versuri, un ciorchine numai bun de stors (și alte poeme), acestea are un caracter pronunțat filosofic, în care fiorul psalmistului este completat de ironia și ludicul eului liric. Însăși nașterea proprie este privită ca o „joacă a întâmplării” în ceea ce Ion Munteanu numește un mit subiectiv, urmând ca apoi însuși eul liric să asiste cu fascinație la nașterea poemului: „privesc cu uimire/ cum se naște poemul/ (de unde împăcării dovada aceasta/ aceasta și-aceasta întâmplări nepetrecute./ amare și jucăușe frunze de salcie?)”. Amare și jucăușe sunt întrebările care definesc universul liric al lui Ion Munteanu, chiar dacă Dumnezeu încearcă să creeze din nou universul. El pare că are nevoie mai întâi de o pauză – poemul joacă Domnului de-a (re)creația.

Prin urmare, dacă la suprafața poemului tonul glumeț și ludic dă o notă de vitalitate și prospețime poemului, spre profunzimile sale se adâncește tonul grav, patetic (în sensul etimologic al cuvântului) și care integrează în sine și alte universuri poetice cu care eul liric se simte înrudit: „tu semeni în mine duminici/ cu care să-mi sfășii tristetea,/ în care să-mi spună blaga din mine/ că întinericul noștrilor tale/ nu este decât umbra luminii” (noapte la Cluj-Napoca). Dincolo de „joaca de-a se naște poemul” se află sensul poetic al ființelor și lucrurilor, iar poetul Ion Munteanu reușește să facă din acest joc un instrument de explorare al nivelelor de profunzime latente în cuvinte și în lume.



Dan Vivian Dorobanțu

Tatiana Dragomir, Fotograme, ed. a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2008

ut pictura prosa!

Romanul Tatianeii Dragomir, Fotograme propune o scriitură în care epicul se articulează după normele picturalului: personajul principal funcționează ca depozitar de imagini, traseul narativ e presărat cu tentații imagistice care se hașurează tot mai pronunțat odată cu înmulțirea vocilor narative, iar descrierea se manifestă amplu, mai ales prin apelul la detalii.

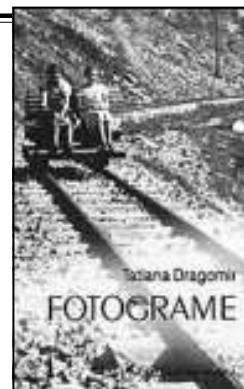
Nucleul tematic se aseamănă cu cel din Parfumul lui Patrick Süskind, numai că retorica e centrată pe vizual, nu pe olfactiv: personajul principal, Magdalena Dudaș (Magda) judecă viața prin imagini, așa cum Grenouille o înțelege prin miros. Tot dintr-o inerție bizară, ea își propune să colecționeze în minte toate secvențele pe care le găsește interesante, urmând ca bărbatul ei, fotografatul Tom, să i le immortalizeze și să deschidă o expoziție. În acest sens, textul dezvoltă o amplă metaforă a memoriei-computer: „Ochiul vigilant al Magdei

trece automat pe store: 1. cearcăne cu anticearcăn; 2. lacul sărit la amândouă degetele mijlocii (...); 3. autocompătămirea în care Vali se scufundă (...). Ni se prezintă o forma mentis care încorporează realitatea brută fără să o îmbogățească, iar mintea e redusă la memorie. Narațiunea punctează acest aspect inserând novator termeni din sfera informaticii: „Zăpând la greu, dădea un clic, clic și store” etc. Dozarea unor astfel de indicii justifică, de altfel, titlul, și încurajează interpretarea cărții ca album foto. Cititorul vigilant va constata însă că structura de adâncime e alta; ea depășește coerența fotografei și își asumă semnificațiile unui amplu lanț de fișiere: informația se dezghioacă succesiv, dintr-un „fișier” într-altul până se îngustează la mărimea adevărului. Un narator impersonal (folderul mare), prezent în fiecare dintre cele unsprezece capitole, presară indicii rupte de context despre oamenii săi (Magda se împotrivesc iubirii surorii sale

cu un oarecare; tot ea are un copil pe care, depresiv, îl duce la părinții ei să îl crească, e teatrală când îl întâlnește pe Tom etc.). O altă voce, a unui personaj implicat, continuă reprimile narative anterioare cu detalii (Tom îi povestește mamei despre ciudătenia Magdei). Acuratețea expunerii e sporită caragialian prin scrisori, bilete, sms-uri ale unui personaj reflector, Piri (prietena din copilărie a Magdei). Aceasta își trădează amica anunțându-i părinții despre aventurile în care intră femeia.

Complexitatea ițelor narative nu dislocă însă impresia generală de static, întrucât fluxul faptic se dilată în imagistica detaliului: nu avem aici peisaje care să sprijine epicul, ci, dimpotrivă, detalii semnificative, ca de fotogramă, care îl disciplinează. Uneori, tocmai acuitatea detaliului tulbură staticul, și anume atunci când acesta trece în grotesc: mama lui Tom, Despina, a făcut în tinerețe o depresie postnatală și a hotărât să își elibereze trupul de tălpinele care îi purtau decrepitădina („Metalul [șinelor de cale ferată] începuse să trepideze ușor sub pulpele ei încrucișate, mângâindu-i-le (...)). S-a descotorosit de gleznelor sensibile și blajine, ca de niște pantofi incomozi”). Magda o vizitează, iar femeia nu își ascunde cioturile: „Pielea din locul acela, bolnavă, încrețită în pliuri aproape egale ca să închidă bontul dedesubtul osului întrerupt, părea foarte moale și fină. Oare ce s-a făcut cu labelle și cu gleznelor ei aristocratice după?”.

Ideea feminității tulburătoare, pigmentate patologic, restituie memoriei noastre proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Personajele feminine sunt repartizate în seturi, în funcție de generațiile unei familii: pe de o parte, Magda, mama ei, Milica și mama adoptivă, Doina, iar pe de altă parte Despina și mama acesteia, doctorița Dorca. Tăriei mamei i se opune slăbiciunea fizică ori psihică a fiicelor. Iar dacă labilitatea



Despinei se verifică prin cazul sinuciderii tatălui său, cea a Magdei irumpe din raportarea obsesivă la imagine.

Avem, prin urmare, în Fotograme Tatianeii Dragomir o cumulare de semnificații ale picturalului care funcționează ca factor de sincronizare a categoriilor narative, ca liant al acestei proze și argument pentru tăria criteriului estetic în spațiul epic.

■ Oana Maria Cătănoiu



■ ADRIAN MICHIDUȚĂ

metafizica meontologică (I)

O! Nimic cât ești de mare!
Vasile Conta

Până în prezent, filosofilor au tratat problema meontologiei aleatoriu. Ea a fost pusă pe un plan subsidiar. Henri Bergson, analizând ideea de neant, făcea următoarea afirmație: „Filosofii nu s-au ocupat deloc de ideea de neant. Și totuși ea este adesea resortul ascuns, motorul invizibil al gândirii filosofice. Încă de la prima trezire a reflexiei, ea este cea care împinge înainte, drept subțirivă conștiință, problemele angosante pe care nu le poți vedea fără a fi cuprins de ameteala¹”.

I. Conceptul de neant; dimensiuni critice

Ce este nimicul, neantul? Din vremuri imemorabile, omul a folosit termenul de nimic, în sens semantic de lipsă de ceva. „Această idee, sub înfățișarea adânc modestă și aproape neobservată a cuvântului de «nemic», circulă în toate limbile și e de zălnică și obligatorie întrebare²”.

Ce este nimicul? Și imediat mintea omenească se întuneacă, se vede pusă în inferioritate de a da un răspuns. „Nimic, ca termen din limbajul obișnuit, nu poate avea sens decât dacă rămânem pe terenul propriu omului, al acțiunii și al fabricării. «Nimic» desemnează absența a ceea ce căutăm, dorim, așteptăm³”.

În limbajul filosofic se face distincție între neexistență și ne-ființă și între nimic și neant. „Se consideră că Neexistența este negația lui Ceva, Existența și Ceva fiind cei doi termeni numiți de tradiție transcendentale întrucât sunt valabili pentru tot ceea ce este dat. Termenul de Neant însumează de regulă, negațiile celor doi termeni transcendențiali, adică este un fel de sumă a Neexistenței și Nemicului [...] Uneori Neantul și Nemicul se folosesc ca același sens ca de exemplu la Heidegger⁴”.

Conceptul de meontologie provine din cuvântul grecesc (ἐλ-ύι), *me-on* care înseamnă nimic, neant, nonexistență, termen folosit de filosoful Platon în celebrul său dialog *Timaios*, definind cu ajutorul lui materia. *Me-on-ul* este opusul lui (ὄν-τί), *to-on-ului*, ontologiei.

În filosofia modernă, Immanuel Kant schematizează în *Critica rațiunii pure* principalele sensuri ale Nemicului: „(1) *Conceptul vid fără obiect (ens rationis)*: «Conceptelor de tot, mulți și unul le este opus conceptul care suprimă totul, adică nici unul, și astfel obiectul unui concept căruia nu i corespunde nici o intuiție indicabilă este = nimic, adică concept

fără obiect, cum sunt noumele, care nu pot fi numărate printre posibilități, deși nu trebuie să fie considerate din această cauză nici ca imposibile (*ens rationis*), sau cumva ca anumite noi forțe fundamentale, pe care le gândim, e adevărat, fără contradicție, dar fără exemplul scos din experiență și care deci nu trebuie numărate printre posibilități [...] (2) *Obiect vid al unui concept (nihil privativus)*. «Realitatea – spune Kant – este ceva, negarea lui este nimic, adică este un concept despre lipsa unui obiect ca umbra, frigul» [...] (3) *Intuiție vidă fără obiect (ens imaginatum)*. «Simpla formă a intuiției, fără substanță, nu este în sine un obiect, ci numai condiția lui formală (ca fenomen), ca spațiul pur și timpul pur, care sunt într-un adevăr ceva ca forme de intuire, dar ele însele nu sunt obiecte, care să fie intuite» [...]; (4) *Obiect vid fără concept (nihil negativum)*. «Obiectul unui concept care se contrazice pe el însuși nu este nimic, deoarece conceptul nimic este imposibilul».

Nihil negativum se distinge de *ens rationis* prin faptul că prima este opusă posibilității, iar cea de-a doua nu se poate număra printre posibilități (fiind contradictorie). Ceea ce le apropie însă este faptul că ambele sunt concepte vide. Și aici noncontradictoriul (*ens rationis*) și nonexistența (*nihil negativum*) reprezintă o relație de reciprocitate dintre Ființă și Nemic⁵.

Începând cu Platon și pe urmă cu Kant, acești filosofi împarte lumea în două: (1) *lumea fenomenală* (adică ceea ce se arată, ceea ce este perceptibilă simțurilor noastre) și *lumea noumenală* (adică cea care poate fi gândită, cea care poate fi cunoscută doar inteligibil). În această lume se manifestă „lucru în sine” ca principiu incognoscibil. Sub ce înfățișare s-ar prezenta atunci „lucru în sine” cu care ne-a obișnuit vocabularul kantian? Desigur sub două perspective foarte diferite: înainte și după umanitate. Lucru în sine exista înainte de a fi existat umanitatea. Lucru în sine va exista și după umanitate, căci numai percepția și cunoașterea vor dispărea odată cu dispariția lui, nu și lucru în sine.

Noi față de aceste două lumi avem o reținere. Neantul îl putem clasa în toată puterea cuvântului, ca făcând parte din lumea noumenală, pentru că nimeni nu a perceput „nemicul”, nimeni nu „a văzut nemicul”, nimeni „nu a mâncat nemicul”. Nemicul poate deveni subiect de cunoaștere numai „în minte”.

Considerăm că filosofii meontologi care pretind și fac din lucru în sine (Ding an sich) un „nemic”, să își verifice argumentele, nu putem să reducem întreaga lume la nimic. Credem în continuare că prin „Ding an sich”, se înțelege existența în complexitatea nudității sale ontologice.

Ioșif Brucăr avertiza că „oricum am privi neantul”, ca imagine sau ca idee, el este sau totu-

na cu existența, cu Absolutul, sau este o absurditate.

„(a) Ca imagine: dacă ni-l imaginăm prin suprimarea tuturor percepțiilor, expresiilor și amintirilor noastre, dăm întotdeauna de o conștiință care asistă la dispariția acestora. Așa că suprimarea e numai parțială, iar neantul este numai relativ. În fond imaginea neantului este plină de lucruri, «o imagine care închide în același timp și pe aceia de subiect și pe aceia de obiect». Acest neant cuprinde existența. Neantul, e totuna cu existența, cu Absolutul; (b) Ca idee, dacă am concepe neantul, dacă am considera, că el ar fi suprimarea treptată a lucrurilor până la dispariția lor totală. În acest caz, am concepe o absurditate, fiindcă dispariția despre care vorbim presupune un vid absolut, inexistent⁶”.

Noi propovăduim existența „nemicului” și credem cu desăvârșire în „nemic” pentru că este mai simplu să spui „nemic” decât „ceva”. „Ceva” necesită explicație, argumentare, pe când „nemicul” este fără existență, fără conținut. „Dacă am compara existența cu ceva plin, iar neantul cu ceva vid, atunci ar trebui să spunem împreună cu Bergson, «că plinul e o broderie pe canavaua vidului, că ființa (l'Être) e suprapusă neantului și că în reprezentarea lui nimic e mai puțin decât în aceia a lui ceva⁷”.

Sătul de atâtea existențe, suflul metafizic al omului încearcă o aspirație spre acest „nemic”.

II. Me-on-ul ca Arhé?

Filosofii din cele mai depărtate vremuri au încercat tot din dorința de a cunoaște totul să se abată și asupra problemelor care nu au putut să le dea o dezlegare de la ivirea primilor zori ai inteligenței naive.

Mircea Florian îl citează Émile Bréhier care a observat că, „îndată ce se ridică problema originii radicale a lucrurilor, gândirea se lovește de dificultatea că «originea» nu poate poseda nici unul din caracterele inerente ființelor de explicat și de dedus, fără ca prin aceasta să nu devină un lucru printre celelalte. Dar dacă «originea» nu posedă nici un caracter al ființelor derivate el este un Neant. De altă parte, originea, fiind izvorul tuturor existențelor și ființelor, ea trebuie să posedă o existență superioară existențelor derivate. «Existenței se opun nu o specie, ci două specii de neexistență: neexistența care este negația absolută, pur și simplu a existenței, și neexistența care este izvorul și originea existenței⁸”.

Problema naturii ființei s-a ivit pentru prima dată în „contextul seriei parmenidice de dihotomii logice între ființă (on) și ne-ființă (me-on): ceea ce este nu poate să nu fie; ceea ce nu este nu poate să fie – enunțuri ce echivalează cu negarea trecerii de la ființă la ne-ființă⁹”.

Ioșif Brucăr leagă problema ontologică a creației lumii, a universului, cu nașterea Cosmosului din haos. Haosul e văzut ca principiul prim din care s-a născut cosmosul, ca începutul oricărei ordine posibile a universului. „Grecii au crezut la început, de pildă în Teogonia lui Hesiod, că haosul e apa originară din care s-a născut lumea [...] Grecii și-au reprezentat haosul ca întunericul din care s-a născut lumina, ca un spațiu gol sau ca aerul spațial infinit [...] Mintea a opus însă haosului, cosmosul, văzută cu ordine a lucrurilor, a materiei [...] Neantul a luat aci locul haosului¹⁰”.

I. Brucăr observă că gândirea greacă este dominată „de dualitatea lumină – întuneric, luminii îi corespunde existența, iar întunericului, neantul¹¹”. Filosoful român ne arată că ideea de neant s-a concretizat de-a lungul timpului în mitologiile popoarelor și în gândirea filosofilor, asta nu înseamnă că descrierea ideii de neant trebuie să fie și istorică. „Înțeleg, să fie numai descrierea sistematică a momentelor și notelor de conținut ale ideii de a ajunge la ceea ce este transcendența în sine, pură, a acestei idei¹²”.

Filosoful grec nu admite că existența se naște din nimic sau se stinge în nimic. „Nimicul nu mai precede creația în sensul că înainte de creație lumea nu este nimic sau nu există încă. E vădit că o creație *post nihilum*, e altceva decât o creație *ex nihilo*¹³”.

G.W.F. Hegel în *Logică*, „jungează cu nonexistența, ca și cum ar fi un element real și sfârșește a o confunda cu existența pură pentru că din această antitețică contopire să iasă nu un zero, cum ne-am aștepta, ci devenirea, proprietatea esențială a existenței spirituale¹⁴”.

La baza creației lumii, noi punem „bazele negării și ale Neantului, iar conștiința noastră nu face decât să oglindească fidel structura degradată a existenței cognoscibile. Nașterea lui «nu» a întovărașit geneza lumii; posibilitatea de a nega – ajungând chiar la negația totală – caracterizează gândirea noastră, care poate să se separe de orice existență concretă, chiar dacă rămâne legată uneori de câteva axiome formale, dar atât de sărace încât existența reală nu ar putea să izvorască din ele¹⁵”.

De ce este ascuns neantul? De ce ni se relevă numai uneori? I. Brucăr răspunde: „Pentru a ne pierde în existență, pentru a ne duce viața la suprafața existenței, deși exprimăm neantul prin negațiile ce le facem în vorbirea zilnică¹⁶”.

Neantul rămâne din punct de vedere logic „o afirmare ce cuprinde o contradicție, fiindcă nimic nu poate fi ceva¹⁷”.

¹ Henri Bergson, *Evoluția creației*, Editura Institutul European, Iași, 1998, pp. 253-254.

² Mircea Florian, *Ideea de neant*, în vol. *Reconstrucție filosofică*, Editura Casa Școlilor, București, 1943, p. 291.

³ Henri Bergson, *Posibil și real*, în vol. *Gândirea și mișcarea*, Editura Polirom, Iași, 1995, p. 105.

⁴ Mihai Baciu, *Neantul – o problemă a filosofiei*, în vol. *Studii filosofice și sociologice*, Editura AN-KAROM, Iași, 1997, p. 47.

⁵ Apud Ion Hirghidus, *Studii și eseuri filosofice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005, pp. 71-74.

⁶ M. Florian se întreba: Ce poate fi un Neant sau un nimic? și da două răspunsuri la această întrebare: (1) Poate că Neantul e tot una cu a ajunge la ceea ce este transcendența în sine, pură, a acestei idei¹³.

(2) Dar poate Nemicul e totuna cu Neantul? [...] În schimb recunoaștem ideea de nimic în două înțelesuri precise: (a) *neal, fictiv, iluzoriu (ens rationis)*; (b) *ca expresia unei distincții între ceea ce este și ceea ce vrem sau așteptăm să fie, e nemicul practic, relevat de Bergson*. M. Florian, *Reconstrucție filosofică*, pp. 299-302.

⁷ I. Brucăr, *Despre neant*, Societatea Română de Filosofie, București, 1938, p. 66.

⁸ I. Brucăr, *Bergson*, Librăria „Universală” Alcaley & Co, București, [1935], p. 26.

⁹ Mircea Florian, „Existență-neant”, în vol. *Recesivitatea ca structură a lumii*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1983, p. 342.

¹⁰ Francis E. Peters, *Termenii filosofiei grecești*, Editura Humanitas, București, 1993, p. 202.

¹¹ I. Brucăr, *Despre neant*, pp. 45-46.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, p. 15.

¹⁴ Mircea Florian, *Ideea de neant...*, p. 298.

¹⁵ Ibidem, p. 300.

¹⁶ Ion Petrovici, *Misiunea filosofului*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2004, p. 114.

¹⁷ I. Brucăr, *Despre neant*, p. 28.

¹⁸ Idem.



603 KHz
1314 KHz
102.9 MHz
105.0 Mhz

**RADIO
OLTENIA
CRAIOVA**

„Agora culturală” cu Simona Lica
În fiecare miercuri, de la ora 20. 30

Traian Demetrescu@home

galeria „Vollard” a Casei de Cultură „Traian Demetrescu” a revenit în cotidianul artistic al Craiovei

De curând, au fost expuse lucrările de pictură ale unui artist neșcolit – nu a urmat nici măcar cursurile Școlii „Cornetti” –, care și-a fost propriul maestru, propriul profesor, care „a furat meseria de la ce a văzut prin expoziții sau prin albumele de artă. Deși este la cea de-a doua apariție în public, din ce am văzut, nu arată un începător, nu arată a ucenicie. Am văzut peste douăzeci de tablouri care puteau purta semnătura unor pictori cunoscuți, peste douăzeci de tablouri expuse, care au curajul să se confrunte cu privitorii. Virginița Bobolocu – expozantul despre care vă vor-

besc – este profesor de franceză la grupul Școlar „Ion Mincu” din Craiova, iar expoziția aș putea s-o numesc „Gând de primăvară”, pentru că vedem o adevărată explozie de culori vii, optimiste, culori care alungă monotonia ierării și te aruncă în ritmurile dionisiace ale primăverii. Predomină florile și peisajul, dar își face apariția și portretul și chiar compoziția – cum este cazul unui crâmpei de sat dominat de un tulin și un măr – lucrări care dovedesc din plin că autorul știe ce este culoarea și ce vrea ea, știe să pună lumina și umbra acolo unde le este locul, elemente indispensabile

calității lucrării. Portretele de față cu pălărie arată și un autor atent la model, care a știut să urmărească fin liniile feței, expresia și starea sufletească și a redat figura umană în toată splendoarea ei. De remarcat sunt și naturile statice unde artistul ne arată că și-a ales cu grijă tema și a știut să ne-o redea – chiar dacă decorativ – adevărată lucrare de artă. Expoziția Virginiței Bobolocu poate fi considerată un eveniment în Craiova. Așteptăm de la Galeria „Vollard” din ce în ce mai multe astfel de evenimente.

■ Gabriel Bratu



teatrul joacă viața

Vine, vine primăvara, care de fapt a venit cu vestitorii ei, cei din Asociația Culturală GAG, deschizătorii de drumuri ai festivalului „Săptămâna Internațională a Teatrului”, ce a avut loc în perioada 21-27 martie. De ce avem nevoie de teatru? Ce mai înseamnă teatrul pentru noi? Cât de mult avem nevoie de astfel de evenimente în urbea noastră?

La toate aceste întrebări a răspuns Adriana Teodorescu, unul dintre membrii GAG-ului și inițiatorul proiectului în Craiova: „Teatrul, pe care noi l-am sărbătorit după puterile noastre, nu este nicicum bifarea unei obligații socio-culturale. Teatrul este o stare de spirit, o necesitate intelectuală (adică a intelectului oricărui om, indiferent de pregătire profesională, studii, apartenențe religioase și politice etc.) pe care o ai sau nu. Din păcate, mulți dintre adulții responsabili cu educația teatrală a oamenilor nu au această necesitate și, prin urmare, nu o pot înțelege. Și tot din păcate, copiii, în proporție de 99,99%, au nevoie de teatru. Dorința se atrofiază pe parcurs”.

Marea majoritate a evenimentelor au avut loc la Casa de Cultură „Traian Demetrescu”, însă colaborările nu s-au oprit aici, ci au continuat cu CJRAE și Colegiul Național „Gheorghe Chițu”. Programul promis de cei de la GAG a fost pentru toate vârstele. Au fost activități pentru cei mici, atelierul deschis, „Creatoarea de păpuși”, unde copiii au avut ocazia de a-și fabrica singuri figurinele cu ajutorul unei linguri de lemn și sub îndrumarea unor oameni dedicați păpușeriei (Eustațiu Gregorian, Horia Davidescu și Norica Predut), iar pentru iubitorii de teatru au fost proiectate mari momente teatrale, de la teatrul japonez, la teatrul avangardist, precum și documentare despre viața lui Beckett sau Antonine Artaud.

Aceste proiecte au apărut pentru prima dată în peisajul craiovean, iar cei pasionați de teatru au avut parte și de câteva prezentări pe marginea filmului venite din partea unor studenți, actori și, bineînțeles, teatrologul Adriana Teodorescu.

Programul proiectelor a început cu Ziua Internațională a Marionetelor din care a făcut parte și un moment inedit, discursul unui mare scenograf ceh, Petr Matusšek, adresat tuturor care sunt atrași de mânărea unei păpuși, de crearea unei vieți fantastice: „Din fericire,

Marioneta va arde fără a înceta să existe pentru că se transformă cu ajutorul credinței celor care o întâlnesc. Astfel, ia naștere o imagine reciclată a zeilor, o idee animată materializată de oameni și fascinantă datorită focului care luminează spațiile și, astfel, nu ne simțim singuri în Univers”. Un alt mare eveniment a precedat momentul de final al festivalului, acesta fiind Ziua Mondială a Teatrului, în care mesajul lui Augusto Boal (dramaturg, profesor, teoretician, regizor, creator al metodei Teatrului Oprimărilor) a încurajat creația teatrală și jocul actoricesc în viața proprie: „Participați la «spectacolul» ce este pe punctul de a începe și, odată întorși acasă, jucați-vă propriile dumneavoastră piese împreună cu prietenii și uitați-vă la ceea ce nu ați putut vedea niciodată: lucrurile evidente. Teatrul nu este doar un eveniment, ci un mod de viață!”

Este pentru prima dată când se întâmplă o astfel de manifestare, dat fiind faptul că proiectele unor mari spectacole și momente teatrale au fost aduse la Craiova, cu sprijinul Universității de Arte Teatrale de la București. Totuși în această săptămână teatrală a fost pus accentul și pe carte, cartea de teatru. Organizatorii au oferit posibilitatea de a avea o expoziție de carte de teatru pe tot parcursul festivalului, cu ajutorul Fundației „Camil Petrescu”. Teatrul lui Beckett, antologii de teatru spaniol contemporan, teatrul portughez, dramaturgie contemporană din Balcani, dramaturgi basarabeni de astăzi, precum și monografiile ale unor mari artiști: Vlad Muger, Aurel Manea, Tompa Gabor, Eliza Petrăchescu, Maria Filotti etc. au fost câteva dintre cărțile pe care le-au pus organizatorii în expoziție.

Ne întrebăm de ce sunt prea puține manifestări culturale, de ce nu mai merg oamenii la teatru, de ce nu există o continuitate a acestor acțiuni. Adriana Teodorescu ne-a dat o variantă posibilă a fenomenului: „Nu există în Craiova o continuitate a evenimentelor culturale, nu există un calendar cât de cât riguros al unor acțiuni. Nu există, din păcate, comunicare. Și unde se învață cel mai repede comunicarea? La teatru! Și pentru că oamenii au nevoie de teatru (chiar dacă nu toți realizează acest lucru), începem să lucrăm la ediția a doua, mai bogată și mai aplicată pe derivatele teatrului”.

■ Adina Mocanu

ArtFair. un jurnal

● La Muzeul de Artă din Craiova a avut loc pe 1 martie 2009 vernisajul *Expoziției personale Paul Rădulescu*. Pictor, restaurator pictură de șevalet și monumente istorice, Paul Rădulescu este prezentat de către Adrian Silvan Ionescu astfel: „Fără a-și neglija propria artă, el a păstrat ceva din cucernicia față de motiv a meșterilor iconari din vechime”. S-a născut la 29 ianuarie 1947 la București, iar din 1990 pictorul se stabilește în Franța. Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România și membru al Maison des Artistes, Paris.

● Pe 22 martie 2009 a fost vernisată, în holul de la etajul **Palatului Jean Mihail**, *Expoziția de fotografie semnată Horia Părvănescu*. Medic de profesie și fotograf din pasiune, Horia Părvănescu a expus cu această ocazie un număr de 65 de fotografii ce ilustrează peisaje autohtone, dar și instantanee din Austria și Veneția. Acțiunea a avut un caracter filantropic, fondurile strânse din vânzarea acestor lucrări fiind donate Căminului de Bătrâni din cadrul Serviciului Public de Asistență Medico-Socială Craiova.

● Pe 11 aprilie 2009 la **Muzeul de Artă Craiova** s-a deschis expoziția *Creație artistică religioasă și restaurare*. Expoziția a fost organizată în colaborare cu Facultatea de Teologie Ortodoxă „Patriarhul Justinian” din București, sub patronajul Înaltpresfințitului Părinte Mitropolit Irineu al Olteniei.

● La **Galeria Artă** din Craiova începând de vineri 3 aprilie 2008 este o nouă expoziție de grup ce poate fi văzută și ca un dialog plastic între generații. Semnează: *Lucian Irimescu, Ștefan Ghițan, Cristina Gheorghe și Dan Vivian Dorobanțu*. Dacă Ștefan Ghițan, Cristina Gheorghe și Dan Vivian Dorobanțu sunt nume mai puțin cunoscute publicului de aici, Lucian Irimescu este în ultima perioadă cap de afiș al mai multor expoziții. El a reușit să incite interesul publicului pentru



Daniel Stancu

creația sa artistică cu noua formulă ce adaugă liniei binecunoscute un aer *glamour*, prin inserții cu cristale swarovski.

● La **Galeria Artis** a Muzeului Județean Slatina a fost deschisă pe 26 martie 2009 expoziția personală de pictură a artistului Mihai Marin Cârstea. Născut în comuna Vlaici, județul Olt, Mihai Marin Cârstea este o prezentă constantă în peisajul plastic slătinean. Artistul este absolvent al Academiei de Arte Plactice „Nicolae Grigorescu” din București și membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România.

● La **Muzeul de Artă Drobeta Turnu Severin** a fost vernisată pe 27 martie 2009 *Expoziția omagială de pictură și grafică Ion Popescu Negreni*. Expoziția este itinerantă și prezintă lucrări ale artistului din perioada 1940-2001, aflate atât în colecții de stat cât și în colecții particulare. Expoziția a fost organizată de către Muzeul de Artă Craiova în colaborare cu Fundația „Ion Popescu Negreni”.

● La **Galeriile Municipale** din Târgu-Jiu s-a deschis joi, 9 aprilie 2009, o nouă ediție a expoziției cu tema *Sacral în artă*. Ex-

poziția are caracter interjudețean reunind lucrări ale unor artiști din Târgu-Jiu, Craiova și Râmnicu-Vâlcea: Petre Birău, Clarisa Nicolae, Silviu Bărsanu, Gheorghe Plaveți, Diana Ciurea, Emilian Popescu, Cristian Dincă, Ionela Popescu, Costel Dobrițescu, Ion Preda, Vasile Fuiorea, Daniel Stancu, Gabriel Giodea, Daniel Șerban, Iliana Gheorghiu, Mihail Trifan, Florin Gheorghiu, Marius Turcitu, Florin Isuf, Valer Neag și Marcel Voinea.

● **Galeria de artă digitală 115** este o prezentă inedită în spațiul plastic craiovean. Galeria vrea să aducă în atenția publicului acest mod de exprimare existent în arta plastică contemporană, expunând lucrări semnate de artiști din cele mai îndepărtate colțuri ale lumii. Sub imperiul computerului de ce ne-ar părea străină arta digitală?

● Sediul revistei „Mozaic” și-a propus să devină și spațiu de prezentare pentru arta plastică contemporană. În ideea de a exersa expunerea în spații neconvenționale, prima expoziție de artă deschisă aici a fost semnată de artistul *Lucian Irimescu*. Va urma... (M.V.)



■ ADRIANA TEODORESCU

divanul cu păpuși



Foto: Mihai Diaconu

Unul dintre cei mai buni păpușari din România este Mugur Prisăcaru, „actor-mănuitor”, așa cum este încadrat în nomenclatorul profesioanelor la Teatrul „Colibri” din Craiova. Dedicat în totalitate teatrului de păpuși, intransigent pe scenă și incredibil de vulnerabil și sensibil (ca orice mare artist) dincolo de paravan, iubitor de frumos și creator de „mici bijuterii” teatrale, așa cum mărturisește, Mugur Prisăcaru este invitat pe Divan.

...eu sunt păpușar, nu sunt actor...

Adriana Teodorescu: *Ca și pe Rodica (Rodica Prisăcaru, soția și colega sa de scenă la Teatrul „Colibri” Craiova, n.r.), și pe tine te caracterizează discrepanța în relația cu presa. Greu și rar te lași „cîtit” sau „văzut”. Tu spui de pe scenă ce ai de spus. Cum ai ajuns actor?*

Mugur Prisăcaru: Sunt două generații de actori în spatele meu: bunica a fost actriță, tata a fost actor, mama are studii de actorie. Dar eu nu sunt actor...

A.T.: Cum adică?

M.P.: Eu sunt păpușar. E altfel, după părerea mea, decât a fi actor. Ce simplu e să-ți pui trupul pe scenă și să te exprimi! Dar când ai un obiect – o cărpă, de exemplu – care trebuie să te exprime, e mai greu. Nu fac concurență actorilor. Suntem în același concert, dar avem alte partituri. Și se mai face o confuzie: se asimilează păpușa marionetei. E diferența între pian și vioară. Eu sunt păpușar, specialitatea mea este lucrul cu păpușa de tip wayang, biba-bo, masca, pantomima...

A.T.: Încearcă o definiție a raportului actor de teatru dramatic și păpușar.

M.P.: Dacă am vorbi despre o orchestră, eu aș face parte din orchestra de cameră - cvartet, cvintet. Sau m-aș asemui cu un pictor de acuarelă pentru că e un gen de pictură care cere multă siguranță și precizie: unde ai pus tușa, acolo rămâne. Eu nu fac pictură monumentală, adică nu sunt „abonatului” partiturilor teatrale de mare întindere. Mai degrabă pot spune că încerc să fac mici bijuterii. Cam așa văd eu raportul actor – păpușar.

A.T.: Ești interpret sau creator?

M.P.: Sunt amândouă. Interpret și creez! Sunt obligat să creez cu fiecare spectacol. Fără creație n-aș exista! Încă ceva: un păpușar trebuie să știe să-și facă singur păpușa. E obligatoriu. Sigur, există ateliere unde se construiesc păpușile, dar dacă nu știi ce să-ți ceri echipei, nu vei putea scoate nimic de la păpușă.

...teatrul este singurul loc unde trebuie să-ți asumi dictatura...

A.T.: Când ți-ai dat seama că teatrul de păpuși este ceea ce-ți dorești?

M.P.: Când am jucat la Constanța (*Teatrul de păpuși din Constanța, orașul natal al lui Mugur Prisăcaru, n.r.*). De la două mari păpușărese am învățat meserie: de la Gigi Nicolau, care mi-a fost profesoară și cu care am făcut cursurile de perfecționare și de la Nuți Fornă – colosală păpușăreasă a României, cu premii nenumărate în străinătate și despre care aflu, cu mândrie, că nu e pe lista UNITER a personalităților din teatrul de păpuși care primesc premii... Cred că e ignoranță în ceea ce privește breasla noastră...

A.T.: E o nedreptate perpetuată de-a lungul anilor și de „dezavantajul” de a nu fi tu, păpușarul, în prim plan, ci păpușar. Revenind, cum te-ai apropiat de teatrul de păpuși?

M.P.: Dincolo de „moștenirea genetică”, trebuie să-ți spun că nu m-am gândit niciodată, până să ajung la Teatrul de păpuși din Constanța, că voi fi păpușar. Mama, în afara studiilor de actorie, e și poetă premiată și de care eu sunt mândru. Al doilea soț al mamei este sculptor. Datorită lui mi-am descoperit talentul de grafic, care mă cam îndemna să fac Arte Plastice. Viața a făcut altfel și, după aventurile tinereții, mă

hotărâsem să dau la teatru, dar mă trezesc cu mama care mă convinge să particip la concursul organizat de păpușarii conștanțeni pentru unul dintre cele două posturi. Nu pusese în viața mea mâna pe păpușă, văzusem numai în copilărie un spectacol, „Muck cel mic”. Argumentul suprem al mamei a fost că o să ne facem singuri păpuși. A fost motivația pentru care m-am prezentat la teatru pentru o preselecție, a doua zi urmând să susțin concursul. Eram rigid. O zi mi-a trebuit să înțeleg ce am de făcut. Am luat concursul cu 10 pe linie. Colegii de examen, care făceau pregătire de câteva luni, au ieșit din sală după prestația mea să mă felicite. Aveam 23 de ani. Și...

A.T.: Mărturisesc, Mugur, că talentul tău și structura ta de creator te-au trecut examenul.

M.P.: Primul meu rol de la Constanța a fost unul principal într-un spectacol montat de Silviu Purcărele. Al doilea rol a fost tot principal, tot într-un spectacol de Purcărele!

...păpușăria e o nebunie rece, care pare fierbinte...

A.T.: Când ai venit la Craiova?

M.P.: Am venit 3 ani mai târziu, dar mă gândesc la perioada petrecută la teatrul din Constanța cu nostalgia cu care te gândești că raiul pe pământ e în copilărie. Pentru mine, profesional, Constanța este raiul...

A.T.: După atâția ani de păpușărie, ce mai aștepti de la profesia ta?

M.P.: Am credință și speranță că mi se va oferi șansa să fac mai mult. Dar teatrul este o muncă de echipă, unde toți au același scop și vorbesc aceeași limbă. Într-o trupă ideală, formată din oameni nativ păpușari, trebuie niște ani de austeritate profesională. Și mai cred că teatrul este singurul loc unde trebuie să-ți asumi dictatura, o dictatură spartană, greu de suportat, dar tocmai de aceea este necesară.

A.T.: Pentru că am ajuns aici, te rog să-mi spui care ar fi proporția împlinirilor și neîmplinirilor profesionale?

M.P.: Încerc să creez tot timpul. După un anumit număr de spectacole, am și împliniri. Împliniri totale am avut în „Dragostea celor trei portocale” de Carlo Gozzi, în regia Monei Chirilă (*director al Teatrului de Păpuși „Puck” din Cluj*) și în scenografia Eugeniei Tărășescu-Jianu (*excepțională scenografiă a teatrului de păpuși românesc*), deși a fost un spectacol controversat, dar în care eu, ca păpușar, m-am simțit extraordinar. Păpușăria este minuțioasă, milimetrică. Ca gag, se apropie mai mult de circ, de gag-urile clovnilor, care și ele, la rândul lor, se pretează păpușăriei. Păpușăria e o nebunie rece, care pare fierbinte.

la început a fost basmul...

A fost odată ca niciodată când luna martie a fost luna evenimentelor culturale cu poezia și teatrul în centrul atenției. La Teatrul „Colibri” din Craiova pe 28 martie a avut loc premiera [mult așteptată de cei mici și nu numai] piesei „Motanul încălțat” de H. Khlau, în regia lui Vili Perveli Nicolov. Atrăși de afișul frumos al intrare, părinții au ales să-i aducă pe copii la teatrul de păpuși, și mare le-a fost mirarea atunci când au aflat că locurile erau deja vândute!!!

Poveștile sunt fermecătoare, magia este adusă în prim plan, copiii sunt atrași de puterea păpușilor. Scenografia semnată de Eugenia Tărășescu Jianu a fost punctul cheie al spectacolului. Păpușile create au fost cu totul deosebite, impactul vizual a marcat reprezentăția: prințesa într-o rochie minunată roz, morarul cel cu părul vălvoi, motanul îndrăzneț, șoricelul zburdalnic au fost unele dintre personajele de neuitat. În spatele păpușilor au fost cei care au dat viață micilor creaturi: Mugur Prisăcaru, Oana Stancu, Mihai Brumă-Uzeanu, Iulia Cârstea, Adriana Ioncu, Daniel Mirea, Alis Ianoș, Mircea Surdu și Costel Ionescu.

Cadrul idilic de povești a fost umbrat de text. Textul trebuie să ajute la atmosferă, să accentueze emoția transmisă de partea vizuală. Multe dintre momentele principale au fost scăpate sau foarte puțin înțelese prin discrepanța dintre text, imagine și mu-

zică. Spectacolul păpușilor trebuie să accentueze sensibilul, vizualul, legătura dintre copil și joc. Marcarea unor elemente care întrunesc aceste puncte esențiale ale spectacolului pot duce la pierderea poveștii. Textul lui H. Khlau este o rescriere în versuri a basmului clasic al Fraților Grimm și al lui Charles Perrault, o variantă destul de greu de interpretat.

Muzica semnată de Margarita Drumeva nu a fost tocmai potrivită pentru lumea basmului. Văcitate pe care lumea feerică o poate oferi a fost înlocuită printr-o muzică folk frumoasă, dar care nu se potrivea cu jocul actoricesc și nici cu firul narativ.

Mugur Prisăcaru a dat viață unui motan încălțat, îndrăzneț și îngâmfat care s-a integrat repede în mediul poveștii. Păpușa poate exprima tot ceea ce individului îi scapă, imaginea poate fi mai complexă și conduce la viziuni proprii de receptare. Cu toate acestea, chiar dacă povestea este bine cunoscută de cei mici, iar Motanul încălțat este deja un personaj celebru de basm, spectacolul nu a avut cursivitatea și nici înțelegerea din partea copiilor.

Poveștile nu au vârstă, ele pot sensibiliza pe oricine și oricând, basmele nu mor niciodată, ci ne conduc departe de realitate într-o lume proprie, fascinantă. Desigur, teatrul de păpuși e și pentru cei mari, dar atunci când îl văd copiii. Și-am încălecat pe-o șă și v-am spus povestea așa!

■ Adina Mocanu



oastea lui Don Quijote

Ana-Maria Marta: *De ce ați dat dovadă punând în scenă „Omul din La Mancha”?*

Cezar Ghioca (regizor): Se poate spune și de curaj, pentru că a fost o provocare imensă și un lucru care nu s-a mai făcut la standardul acesta până acum, în România. Aș putea spune, totodată, că și răbdarea a fost un ingredient, ingredient pe care eu nu îl posed prea mult, în general. Am simțit și o mare bucurie: bucuria de a mă întâlni cu un colectiv minunat, cu niște oameni extraordinari, cu un potențial de lucru fabulos, care au reușit să își depășească niște limite. Să cânti, să dansezi, să oferi o poveste într-o manieră teatrală, nu mi se pare un lucru ușor. Ce-am încercat eu, și mi-ar plăcea ca răspunsul cât mai multora să se ordoneze în acest sens, a fost să îi inspir. Am avut și norocul de a avea un text superb, o poveste excepțională, pe care am încercat să o spun cu ajutorul lor, o poveste care pe mine mă emoționează și m-a umplut de visare. Mi-a pus imaginația în funcțiune, creativitatea și cel mai important lucru pe care am încercat să-l fac, a fost să-i inspir pe actori, așa cum textul și muzica m-au inspirat pe mine.

A.M.: *În căutarea împlinirii cărui vis ați porni călare pe o... mărtoagă și pentru ce ideal v-ați luptat chiar și cu morile de vânt?*

C.G.: Spectacolul vorbește despre foarte multe lucruri, tema este foarte generoasă, a visării, a nevoii de iluzie, de teatru și e evident că, în fiecare etapă a vieții noastre, ea poate însemna mai mult sau mai puțin, într-o arie sau alta de preocupări. Pentru mine, s-a suprapus acum dorința de a face acest spectacol, nu numai cu nevoia și șansa de a crea un musical american, la standardele americane, în România (ceea ce eu nu s-a mai făcut până acum), dar totodată vorbește și despre nevoia mea de a face teatru. Piesa aceasta vorbește despre nevoia de a face teatru ca instrument de eliberare interioară, de a ne face mai buni, mai frumoși și de a ne da sens vieții pe care o trăim.

A.M.: *Este greu de construit un astfel de personaj?*

Tudor Gheorghe (Miguel de Cervantes/ Don Quijote/ Alonso Quijana): Nu. Nu e greu de construit. Problema a fost a nedereririi noastre față de reacția publicului, pentru că nu se mai făcuse un asemenea spectacol niciodată – un spectacol sonorizat de la început până la sfârșit. Sunetul urma să fie altfel decât era publicul obișnuit. Este un sunet de musical și asta e cu totul altceva, spectacolul este cu totul altceva! Este un spectacol de teatru în teatru, cum ar veni, și, dacă profesional nu erau bine rezolvate problemele astea, în public se putea crea o anume derută. Dar textul a fost bine descifrat, regizorul Cezar Ghioca a știut ce are de făcut, iar noi, actorii, cred că ne-am descurcat destul de bine. Cred că este un succes al Teatrului Național din Craiova!

Monica Ardeleanu (Aldonza/ Dulcineea): Depinde cum privești lucrurile. Dacă te consideri sau vrei să fii profesionist, te gândești și la ce a mâncat personajul cu o seară înainte. Te gândești la cele mai mici detalii: la ceea ce spun celelalte personaje despre tine, ce reiese din text despre personajul tău ș.a.m.d.

Valentin Mihali (Sancho Panza): Sancho e un personaj pitoresc, puțin mai deosebit față de personajele pe care le-am făcut în ultima vreme. Până m-am obișnuit cu cântatul, cu orchestra... Noi cântăm la ritm: 1, 2, 3 și! Ne cântăm melodia și cineva ne acompaniază. Pe când aici, noi trebuia să susținem linia melodică, în contextul unei orchestre. Dar uite că ne-am adaptat și a ieșit bine! O dată a ieșit mai bine, altă dată mai prost... Dar oricum, s-a spart gheata!

Natașa Raab (Jupâneasa): Nu e greu de construit, pentru că ne aflăm în fața unui musical clasic, musical, spre deosebire de muzical, cum am spune noi, românește. Musical-ul este un gen și este teatru prin muzică. „Omul din La

Mancha” este un musical clasic și merge pe convenția teatru în teatru. Toți deținuții din închisoarea Inchiziției, unde este arestat bietul Cervantes, devin părtași la fantezia lui, ei devin personaje ale fanteziei lui. Este plăcut pentru spectatori, în mod deosebit, pentru că noi, ca actori, învățăm acest lucru chiar din primii ani de facultate. Pentru mine, o acțiune care a cochetat întotdeauna cu cântatul, chiar este o bucurie. Eu sunt sigură că acest spectacol al nostru va fi un mare succes, în primul rând, că îl are în fruntea distribuției pe inconfundabilul Tudor Gheorghe și în al doilea rând, pentru că trupa noastră este o trupă foarte muzicală. Am mai demonstrat-o și într-un alt musical, „Ferma animalelor”, cu ani în urmă, în care la fel, se cânta live și se dansa din greu.

Adrian Andone (Guvernatorul/ Hangiul): Mie mi-a fost greu, recunosc! Nu neapărat pentru că ar fi muzica foarte grea, căci am repetat cu doamna Corina Mutu, am avut un corepetitor care ne-a învățat foarte bine ce avem de făcut, am avut timpul necesar, suntem obișnuți cu munca în necunoscut. Cel mai mare șoc pentru mine a fost orchestra. Am realizat că eu trebuia să cânt singur linia melodică și că instrumentiștii își văd de treaba lor. Ei au cu totul altceva pe acea partitură. Pentru mine, prima repetiție cu orchestra a fost un dezastru! M-am șocat. Noroc cu sonorizatorii aștia buni!

Angel Rababoc (Părintele): Nu cred. Depinde cine îl face. Acest joc de-a teatrul, pe care îl propune Don Quijote, este cheia în care se desășoară spectacolul. Atunci, funcționând așa, evident că lucrurile se decodază de la început și ele trebuie să funcționeze așa cum au fost ele plănuit de scenarist. Faptul că faci un rol sau mai multe, pentru un actor n-ar trebui să fie prea dificil. Important este cât de diferite le faci și cât de bine te lipești cu acel personaj.

Valeriu Dogaru (Capitanul Inchiziției): E foarte greu și chiar îmi pare foarte rău că eu nu joc, pentru că primul musical, aici, de fapt eu l-am făcut cu Smaragda Mărgineanu și cu Remus Mărgineanu. El a făcut regia unui spectacol care se numea „Pofta de ci-reșe”, în care noi doi, eu cu ea (aveam 43 de ani atunci), cântam și dansam o dată pe scenă, cu orchestra pe scenă, deci nu playback și fără microfoane din astea, pentru că nu aveam așa ceva atunci. Vreau să vă spun că a fost un spectacol la care lumea, atunci, nu a prea aderat, pentru că zicea „Ce, mergem la operetă?”. Acum, lumea e innebunită după așa ceva. Am mai jucat în „My Fair Lady”, l-am jucat pe Higgins, la Teatrul de Operetă. Am mai jucat într-un musical, pe vremuri, foarte frumos, unii l-au văzut și de zece ori, care se cheama „Fulgi de nea și diamante”, după „Visul unei nopți de iarnă”, a lui Mușatescu – tot așa, cu muzică frumoasă, dans cu tot baletul de la Teatrul Liric, dar... n-a prins aici, în Oltenia.

A.M.: *Pentru ce credeți că s-ar lupta Don Quijote în secolul XXI?*

T.G.: Într-un sondaj făcut în întreaga lume, Don Quijote a ieșit pe primul loc al preferințelor pentru un personaj. În fiecare ora există ceva din Don Quijote. Nu are bariere de timp. Năzuințele fiecărui om, căderile lui, încercările lui de a se ridica, lupta lui cu lumea care îl înconjoară – acestea sunt perene, astea n-au epocă istorică. Astăzi, Don Quijote s-ar certa cu guvernanții, cu politicienii...

M.A.: Ar trebui să ne luptăm cu cei care nu mai vin la teatru. Mai bine zis, o luptă PENTRU public.

V.A.: Sper să se lupte pentru aceleași lucruri pentru care s-ar lupta Don Quijote de pretutindeni și din toate timpurile! Asta ar fi ideal! Cred că și atunci au fost cam aceleași probleme, din moment ce a existat această nevoie de a crea un personaj atât de idealist. (A.M.: Dar cu cine s-ar lupta?) Cu Parlamentul. Cu morile de vânt, care s-au transformat din niște căpăuni, în balauri!

N.R.: O, Doamne! Eu iubesc acest roman foarte mult, pentru că eu am o structură de Don Quijote. Am fost toată viața mea o luptătoare și m-am luptat, în primul rând, cu rudele sărace ale răutății: prostia, invidia... Din păcate, în meseria noastră, lucrurile astea se răzbună. Balanța între bine și rău, între bilele albe și bilele negre, este păstrată de faptul că încă mai sunt discipoli de ai lui Don Quijote, oameni care se luptă o viață întreagă cu morile de vânt, chiar dacă este doar în zona principală. Într-o societate ca a noastră fără „prințipuri”, fără criterii valorice, într-o societate în care trebuie să moară vecinul ca să îi iau capra, în care cei șapte ani de acasă au rămas doar o sintagmă, în care toată lumea a pierdut o oarecare măsură, ar fi necesar o armată de Don Quijote pentru a repune societatea într-o normalitate a ei! Dar cred că lucrul ăsta la noi este mai exacerbant, pentru că ne aflăm în plină formare a unei societăți democratice și lucrul acesta se învață în sute de ani. Din păcate, și la nivel mondial ne aflăm într-un fel de Turm Babel. De fapt, ne aflăm spre încheierea unui ciclu, în care totul este foarte amestecat și atunci transformarea se întâmplă ori prin desființarea acestui rău, ori prin apariția unor ca Don Quijote măcar pe ici, pe colo sau a unui Vlad Țepeș, mai spunem noi, românii. Concluzia este că ar avea cu ce să se lupte, slavă Domnului!

A.A.: Nu știu cu ce, dar sper să se lupte și în secolul XXI, și în secolul XXII, și în secolul XXI-II... pentru aceleași vise!

A.R.: În secolul nostru, tot cu morile de vânt! Morile de vânt, care acum mi se par mult mai perverse, mai subtile în ceea ce înseamnă rafinamentul răului, sunt făcute din chirpici și poleite cu vopsea de „merțan”.

V.D.: Eu cred că Don Quijote, săracul, în secolul nostru, nu ar putea să facă nimic. Eu cred că nimeni nu mai poate face ceva. Ideea de bază este că el s-a luptat degeaba, adică cu morile de vânt. Dar ideea cea mai importantă,



cred eu, este alta. Este vorba de cavalierismul care s-a terminat de multă vreme pe pământul ăsta și nimic nu era mai frumos pe lume. Cavalierismul nu consta numai în a fi rujat și pudrat, cum erau în vechime marii latifundiari și nobilii; cavalierismul poate să fie oricând în zilele noastre. Ce înseamnă? Să te porți civilizizat. Or, la noi civilizație nu mai există, din nefericire. Și, într-adevăr, Don Quijote, dacă ar exista astăzi, ar avea cu cine să se bată, dar n-ar avea cu ce arme. Eu sunt o persoană optimistă de felul meu, deși n-am nici un suport moral pentru asta, dar continui să fiu așa. În ceea ce privește, însă, viitorul omenirii, nu îl văd deloc roz. Nici măcar Don Quijote nu cred că l-ar mai vedea roz. Cred că și-ar reveni foarte repede și ar zice: „Nu mai am ce să fac cu voi...”

A.M.: Ce vis urmează să fie trecut pe lista împlinirilor?

T.G.: Am avut o profesoare extraordinară la Institutul de Teatru: Eugenia Popovici. Ea mi-a spus mie: „Puiul mamei, tu trebuie să ajungi un actor de care, indiferent ce vei juca, atunci când distribuția se va pune la avizier, toți colegii tăi să se sperie. Eu așa actriță am ajuns”. Și așa era. Când scria numele Eugenia Popovici într-o distribuție, toți actorii ziceau „Gata! Nu ne mai vedem!”. Mai târziu, mi-a spus un lucru extraordinar: „N-o să am eu grijă de tine să-ți dau să joci într-o anumită producție, că eu sunt ca o cloșcă, am nevoie să-mi pun toți puii în valoare. Tu te vei descurca! Nu știu cum vei face, dar tu vei izbândi în meseria asta!”. Uite că a avut dreptate. Te ămi spunea: „Nu visa la lucruri foarte mari, care sunt greu de îndeplinit, că s-ar putea să fii dezamăgit. Dar gândește-te la lucruri mărunte și bucură-te de fiecare lucru mărunț pe care îl realizezi. Atunci va veni și ăla mare, la care nici nu te-ai gândit”. De aceea nu mă gândesc niciodată la lucruri grandioase. Nu. Mă gândesc acum, de exemplu, că trăim o perioadă de debusolare a identității naționale, că sunt tot felul de curente pseudo-intelectuale, elitiști cu orizonturi europene, care neagă totalmente capacitatea poporului român de a fi o nație demnă, mândră... Din multe puncte de vedere au dreptate, dar

acum cred că e nevoie, pentru generația asta, de un imbold de naționalism, în sensul cel mai frumos al cuvântului. De aceea mă gândesc la un spectacol de cântece naționale. Făcut cu fanfară, cu Corul Armatei. Adică să cântăm de la „Treceți batalioane române Carpații”, până la „Acolo este țara mea”, „Muică, noi suntem un neam”... (A.M.: Ar merita un spațiu special, nu o sală de spectacole!). Da! Făcut pe un stadion!

M.A.: Un nou rol. Nu neapărat un rol principal. Acest vis mi s-a îndeplinit. Un rol nou, alături de această trupă minunată, cu nume mari ale teatrului românesc. (A.M.: Te gândești la un rol anume?) Nu. Orice!

V.M.: Să câștig cât mai mulți bani. Atenție, prin meseria mea! Să avem niște salarii corespunzătoare, să se aplice o dată legea aceea din Monitorul Oficial...

N.R.: Vise sunt foarte multe în viața unei actrițe. Din păcate, dacă n-apuci să-ți îndeplinești un vis – un rol – la vârsta la care trebuia, ele trec pe lângă tine. În viața actorilor se produce de foarte multe ori un fel de furt. Trebuie să ai un dram de noroc, trebuie să fii la locul potrivit, în momentul potrivit, sunt și momente în care trebuie să știi cum să procedezi, iar dacă ai o structură de Don Quijote, poți să rămâi de foarte multe ori pe dinafară. Eu îmi doresc ca foștii mei studenți sau tinerii care au lucrat cu mine să aibă de lucru. Visele mele... Odată cu trecerea vârstei devii mai înțelept și îți dai seama că totul este deșertăciune, dar și că din orice poți să faci o mică bijuterie. Îmi doresc ca breasla noastră să fie mai unită, mai respectată, mai împlinită din toate punctele de vedere, așa cum merită un artist, pentru că el este un aducător de lumină și de frumos. Acesta ar fi unul din visele mele. În ceea ce privește visele scenice, depinde de regizorii care vin, de manageriatul artistic, de cum mai am eu timp. Orice rol pe care îl fac, îl iubesc la fel de mult și încerc să îl scot cât mai frumos și mai împlinit la public.

A.A.: Am foarte multe vise, dar nu sunt concrete. Eu nu îmi doresc să joc ceva anume. Eu îmi doresc să fiu sănătos, am un copil, care sper și el să fie sănătos,

o soție pe care o iubesc... Îmi doresc ca lumea din jurul meu să fie sănătoasă și veselă. În rest, Doamne ajută! Vom vedea!

A.R.: Nu visez foarte departe pentru că întotdeauna îmi place să privesc ziua de mâine. Cel mai mult îmi doresc să fiu sănătos și de-abia atunci pot visa treaz și cu ochii deschiși.

V.D.: Ce-mi doresc eu? O-ho-ho... Ce-și mai poate dori un actor care a împlinit 70 de ani? Pentru că în clipa în care noi, actorii, îmbătrânim pe scenă, chiar dacă suntem întregi la minte și la trup, chiar dacă suntem în stare să facem roluri, dispărem.

C.G. (regizor): Tot pentru ceea ce se luptă și în secolul său. El a luptat pentru a aduce un strop de har pe lume și pentru a face omeniei să vadă lumea nu așa cum este ea, ci așa cum ar trebui să fie.

*

A.M.: Acest spectacol este o premieră în cariera și experiența dvs. dirijorală?

*

Marius Hristescu (dirijor): Este o premieră nu din punct de vedere neapărat muzical, ci din perspectiva contextului, a faptului că teatrul este primordial. Este o premieră și pentru că, pentru prima dată, eu, ca dirijor, am și eu un mic rol, deci e un debut din acest punct de vedere. Eu zic că ne-am descurcat foarte bine și premiera a fost reușită, iar pe măsură ce vom continua, spectacolele vor fi din ce în ce mai închegate.

A.M.: Ce face deosebită muzica din „Omul din La Mancha”?

M.H.: Este o muzică diferită pentru noi, cei din partea estică a Europei, chiar și pentru întreaga Europă. Deși are conotații spaniole, ea este o muzică luată de Broadway, în stilul american. Sunt convins că s-au mai făcut musical-uri de genul acesta în România, dar nu așa. Felul în care este amplasată orchestra este diferit față de ce știm noi – suntem în spațiile scenei.

A.M.: Din categoria „Nu-i așa că...?”: ce simți când ești atât de aplaudat la finalul unui spectacol în care ai fost, de fapt, actorul invizibil?

Mirela Tudorache (flaut): Un lucru inedit. Senzația este mai mult decât plăcută. Chiar dacă suntem în spate, invizibili, eu consider că facem parte din echipă. Avem foarte multe numere împreună cu actorii. Noi suntem responsabili cu linia melodică, actorii fac restul. Am văzut câteva scene. Este o muncă enormă. Nu știu dacă m-aș fi descurcat în situația lor. Am apreciat la ei faptul că fac totul singuri. Nu au nici un fel de ajutor, din nici o parte, față de noi, instrumentiști, care avem o partitură, avem repere, avem un dirijor. A fost multă muncă și un strop de nervi, dar la final, a meritat!

Dorin Măciucă (trompetă): Este o experiență extraordinară să faci parte dintr-un spectacol cu nume mari și o întreagă pleiadă de actori. Este minunat să ai șansa de a cânta într-un astfel de spectacol și să îți faci plăcere. Sper să se repete!

Dorinel Vasile (orgă): E foarte frumos când te simți parte din spectacol. Tu dai viață, nu contează dacă te văd sau nu spectatorii. Contează că ceea ce se aude ajunge direct la sufletul celor care vin la spectacol. Unii vin din curiozitate, fiind o premieră pentru Craiova, iar alții, din obișnuință. Important este că, la final, indiferent de motivul care i-a făcut să ajungă în acea sală, ei au plecat mulțumiți. Asta contează cel mai mult.

George Hăidăuțu (tubă): Aplauzele sunt satisfacția noastră. Au fost repetiții multe, dar s-a lucrat într-un mediu extraordinar și această muncă a fost apreciată. Sperăm ca și la București să avem același succes, iar pe viitor așteptăm și alte „co-producții” de acest gen. Titluri sunt multe, dar depinde de posibilități.

Bogdan Drăniceanu (bas): Când auzi aplauzele și vezi fețele bucuroase ale spectatorilor, știi că tot efortul depus a meritat și ai o satisfacție foarte mare!



Foto: Florin Chirea



■ NICOLAE MARINESCU

blitz-turneu Rüsselsheim – Dürdingen



arte

Prezent pe 06.11.2008 în Germania pe scena teatrului municipal din Rüsselsheim cu opera „Aida”, de Giuseppe Verdi, în regia vienezului Tamas Ferkay, Teatrul Liric „Elena Teodorini” din Craiova revine pe 31.03.2009 cu opereta „Braconierul”, de Albert Lortzing, regizor fiind același Tamas Ferkay. Aceste considerații nu își propun să fie o cronică muzicală, ci să atragă atenția asupra unui moment semnificativ în evoluția unei instituții muzicale craiovene, de tradiție, ale cărei acumulări din ultimul deceniu și jumătate o îndreptătesc să aspire la regăsirea performanțelor de acum un secol, când tenorul Grigorie Gabrielescu sau soprana Elena Teodorini erau invitați la Scala din Milano ca și pe alte mari scene ale lumii.

În aceeași zi în care cancelarul Germaniei, Angela Merkel, vizitase Centrala Opel din Rüsselsheim, pentru a da o speranță celor 30.000 de angajați ai celebrei firme de automobile confruntată cu mari dificultăți financiare, spectacolul craiovean atrăgea în sala teatrului peste 500 de spectatori. I-am urmărit înainte de spectacol ca și în pauză. Socializând, germanic, protocolari și reținuți, cu un pahar de bere, vin, șampanie sau răcoritoare, chipurile trădau îngrijorarea în fața imprevizibilității viitorului lor economic. Cu atât mai puternică a fost satisfacția de a-i vedea schimbându-și dispoziția pe parcursul spectacolului, amuzându-se tot mai dezinvolt la replici și aplaudând reușitele soliștilor, corului sau orchestrei. Figurile destinate, zămbitoare chiar, cu care au părăsit teatrul vorbeau fără echivoc despre reușita spectacolului, capabil să transpună spectatorii în universul optimist

al operetei, dar și al armoniei autentice creații artistice. Se vedea că opțiunea de a înfrunta o realitate cotidiană dură cu resursele superioare ale voinței sublimite estetice se dovedise corectă.

Spectacolul cu opereta „La Calul bălan”, a lui Ralph Benatzky, prezentat în Elveția, la Teatrul Podium din Dürdingen, unde Teatrul Liric „Elena Teodorini” din Craiova era prezent pentru prima dată, a fost reluat în zilele de 1 și 2 aprilie 2009 cu un succes și mai mare. Și de această dată regia lui Tamas Ferkay s-a dovedit inspirată, în desăvârșită înțelegere a spiritului celor cărora se adresa. Poate se va înțelege mai ușor interesul publicului elvețian dacă voi spune că împreună cu domnul Alexander Jankow, impresarul turneului, am urmărit ambele spectacole pe scaune adăugate, toate cele 500 de locuri ale sălii fiind ocupate. Atmosfera de bună dispoziție a crescut constant pe parcursul fiecărui spectacol, până la triumful minutelor îndelungi de aplauze, care au rechemat la scenă artiștii români și soliștii străini, confirmând o prezență artistică autentică.

Acum, când Craiova se remodelează, căutând să își regăsească condiția de centru cultural cu vocație europeană, Teatrul Liric „Elena Teodorini” se dovedește una dintre instituțiile care, urmând exemplul Teatrului Național „Marin Sorescu” și al Festivalului Internațional „Shakespeare”, întemeiat și condus strălucit de Emil Boroghina, au șanse să devină branduri moderne ale istorice capitale a Olteniei.

Pentru a mă asigura că aceste considerații nu sunt excesiv afective, târziu, la miez de noapte, când cortina a rămas căzută după ultimul spectacol, am înregistrat opiniile unor parteneri din spațiu germanic, obligați profesional la judecăți obiective despre o minunată aventură a concitadinilor noștri din echipa Teatrului Liric Elena Teodorini: regizorul austriac Tamas Ferkay și impresarul elvețian Alexander Jankow.

Am vrut să atrag atenția asupra unei performanțe de echipă și de aceea consemnările specifice unei cronici de spectacol asupra prestațiilor individuale lipsesc. Din același motiv nu am evocat condițiile dure în care protagoniștii acestui succes au performat. Un sentiment al dreptății mă determină acum, în final, să consemnez cu recunoștință pe toți cei cărora li se datorează onorarea numelui Craiovei undeva, în lumea civilizată, în Germania și Elveția:

Colectivul Teatrului Liric, participant la realizarea spectacolelor „La Calul Bălan” și „Braconierul”:

Dirijor: Florian-George Zamfir
Scenograf: Răsvan Drăgănescu

Solistă „Braconierul”:
Mihaela Popa

Orchestra:
Bufu Ana Maria
Căldare Bogdan
Chelaru Emanoil – Ion
Chelaru Iulica
Chirca Ioan
Cioacă Doru
Cîrstea Alexandina
Dondoe Gheorghe
Drăgan Mihaela
Dumitrescu Dănuț
Enculescu Livia
Fărcaș Dorin
Ionescu Ștefan
Klein Francisc
Pandrea Ioan
Parjol Ion
Pescelevei Raluca
Petrencu Simion
Petrescu Adrian
Pop Bogdan
Pop Gheoghe
Răduță Andrada
Sandu Adrian - Cosmin
Spînu Constantin
Stan Maria Cristiana
Stănescu Dumitru
Stănescu Virgil Cristian
Șerban Aurina
Șerban Bogdan Florin
Teaci Mihail
Trican Ecaterina

Turcitu Sandu
Țirloaica Cornel
Văduva Luminița Frediana
Vintilă Dumitru
Zamfir Florin Marian

Corul:
Ciucă Ștefan
Dăbuleanu Marian
Dinișoară Rodica
Drăniceanu Dragoș Adrian
Dumitru Ionuț
Gheorghe Maria
Gîrlea Dorina
Grama Tamara
Iliuță Daniela Marga
Ioan Cristiana
Iordache Valentin
Iosub Eugenia
Leonte Andreea Marilena
Olaru Nicușor Bogdan
Pătru Anicuța
Poenaru Cristi Adi
Preda Adrian
Stănescu Leonte
Țigănuș Marinell
Voicu Aurora

Sufleur: Viorica Toma
Tehnic scenă:
Bujor Eugen Roberto
Cornescu Adrian
Dăbuleanu Daniela
Grama Dora Mihaela
Nilcă Fima
Prunoiu Daniel
Roncea Ionel
Stancu Costinel
Tican Bencea Sorin Eugen

Atelier producție:
Armanu-Teaci Rodica
Beju Gheorghe
Boșoteanu Mădălina
Cincă Ionel
Floarea Teodor
Gagiu Ioan
Giubegeanu Monalisa
Lăzeanu Gheorghe
Leoveanu Adița
Leu Ștefan
Ozun Dumitru
Ozun Gabriela
Predescu Ilie
Preotu Ana
Romee Daniel
Surcel Emil
Tuță Tita



Tamas Ferkay

Elveția – Dudinggen – Teatrul Podium

Născut în Ungaria, și-a început activitatea în domeniul artistic, fiind copil-actor la Radioul și Televiziunea din Budapesta. În anul Revoluției ungare, din anul 1956, s-a refugiat la Viena, unde a participat la cursuri de actorie și a studiat regia de scenă.

A semnat regia la mai mult de 150 de titluri în domeniul operelor, operei, music-hall-ului și artei dramatice.

Regizor, libretist, actor și muzician a evoluat pe scene din peste opt state europene și Statele Unite ale Americii.

Dintre succesele sale, ca regizor, amintim: „Chess” (Budapesta, 1992), „Der Teufel und der liebe Gott” (Schauspielhaus Graz, 1984), „Lohengrin” (Teatro Liceo, Barcelona, 1980), ca și „Carmina burana” (Split, Yugoslavia, 1982).

Debutul în Statele Unite s-a produs cu regia operelor „Dragostea celor trei portocale” de Prokofiev (1987), care a fost apreciată de criticul muzical Andrew Porter de la „The New Yorker”. A urmat „Carmina burana”, un adevărat succes.

La Thalia Theater din Budapesta a pus în scenă „The Kid” (1994), după filmul lui Charlie Chaplin.

Ca actor și muzician a susținut roluri în ultimii ani mai ales la Berlin. În rolul lui Antoine din

„Cocoșatul de la Notre Dame”, premieră în limba germană a unui musical Disney, susținut la noul teatru din Potsdamer Platz, a cunoscut aprecierile presei și ale publicului.

În ceea ce privește opera, opereta și music-hall-ul, a participat la realizarea unui număr impresionant de lucrări: „Braconierul” (Lortzing), „Don Pasquale” (Donizetti), „Schauspieldirector” (Mozart), „Bărbierul din Sevilla” (Rossini), „Cosi fan tutte” (Mozart), „Orfeu în infern” (Offenbach), „Don Giovanni” (Mozart), „La Traviata” (Verdi), „Bal mascat” (Verdi), „Trubadurul” (Verdi), „Carmen” (Bizet), „Madama Butterfly” (Puccini), „Tosca” (Puccini), „Lucia di Lammermoor” (Donizetti), „Kiss me, Kate” (Porter), „Omul din La Mancha” (Wasserman), „My Fair Lady” (Loewe) etc.

La Viena a pus în scenă, în 2004, musicalul lui Willi Forst „Sag’ beim Abschied”.

În Austria, a colaborat cu Teatrul de Stat din Klagenfurt și, ca regizor, cu Opern und Schauspielhaus din Graz.

În domeniul televiziunii, a fost solicitat pentru a lucra la canalul Orf ca scenarist și regizor la „Die Kleine Show”, cu Marianne Nentwich (1976). La televiziunea ungară, a colaborat, ca scenarist și regizor, la adaptarea pentru TV a operelor „Il matrimonio segreto” (Cimarosa) și operei „Salon Pitzelberger” (Offenbach).

Nicolae Marinescu: Aveți o colaborare consistentă cu Teatrul Liric „Elena Teodorini” din Craiova...

Tamas Ferkay: S-au adunat ani buni! Nici nu mai știu câte spectacole am realizat împreună...

N.M.: Și cum vi se pare această colaborare?

T.F.: Răspunsul este implicit, dacă suntem, după atâtea experiențe comune, acum, aici.

N.M.: În ce măsură vă satisface acest turneu?

T.F.: Organizatoric sau artistic?

N.M.: Artistic.

T.F.: Nimeni nu-și poate dori mai mult. Săli pline, publicul, conectat la spectacol: a răs, a reacționat la replicile sau arile de pe scenă de nenumărate ori cu ro-pote de aplauze... Ce să mai spun de final! Un adevărat triumf. Ați văzut doar chemarea interpretelor la rampă minute în șir! Și să nu uităm că nemții și elvețienii știu foarte bine ce este opereta. Și nici nu se entuziasmează prea ușor de felul lor!...

N.M.: Sunteți un regizor care a lucrat cu numeroase trupe și cu mulți soliști. Din această perspectivă, cum apreciați dinamica ansamblului craiovean?

T.F.: A crescut mult. Și constant! De altfel, competiția permanentă în care se află de mai mulți ani pe piața muzicală europeană obligă mereu la mai mult și la mai bine, dacă vrei să rămâi prezent. Ori în multe locuri din Germania, Elveția, Austria sau Italia, Teatrul Liric „Elena Teodorini” din Craiova este recunoscut ca o garanție a lucrului bine făcut.

N.M.: Ați evidențiat un compartiment anume din cadrul ansamblului?



T.F.: Toate au crescut în egală măsură. Și asta este foarte important. Sigur că nimic nu este perfect, dar ce s-a realizat îndreptățește speranța unui viitor.

N.M.: Există un nou proiect de colaborare cu Craiova?

T.F.: Sunt discuții despre aceasta cu domnul director Florian George Zamfir, un profesionist în plină afirmare, energic, ambițios și talentat și, bineînțeles, cu domnul Alexander Jankow, impresarul care a dovedit mulți ani o bună cunoaștere a vieții muzicale europene și ne-a propus proiecte viabile. Nimic nu este însă hotărât, dar lucrurile se vor limpezi până în toamnă. Și aici destule depind de ceea ce se va întâmpla în economie. Gândiți-vă că Teatrul din Russelheim este subvenționat în

mare măsură de Opper, a cărui centrală își are sediul aici și care trece acum prin momente dramatice.

N.M.: Mulțumindu-vă pentru că ați acceptat la această oră târzie (23.30, n.n. N.M.) să împărtășiți câteva gânduri cititorilor revistei „Mozaicul”, îngăduiți-mi să vă mărturisesc, în calitate de spectator, că, atât în Prof. Dr. Hinzelmann cât și în Kaiser Franz Joseph I, roluri pe care le-ați interpretat în „Calul Bălan”, ați fost un interpret de o „naturalitate” încântătoare. Sper să ne vedem cât mai curând și vă doresc sănătate și împliniri!

T.F.: Sunteți amabil! Și eu vă mulțumesc și nădăjduiesc să ne vedem la Craiova cât mai curând.

Alexander Jankow impresar

N.M.: Acum, după ce și ultimul spectacol s-a încheiat, cum apreciați turneul acesta, aș zice blitz: Rüsselheim (Germania) - Dudinggen (Elveția)?

A.I.: Financiar, 0-0. Ceea ce până la urmă este bine. Cheltuielile s-au scos!

N.M.: Dar artistic?... Pentru că azi e 0-0. Dar mâine?...

A.I.: Din acest punct de vedere este foarte bine. Spectacolele s-au jucat cu casa închisă cu mult timp înainte, iar publicul a fost, evident, mulțumit de spectacolele oferite. E un public avizat și de aceea opinia lui trebuie respectată.

N.M.: Cum se vede din perspectiva impresarului evoluția trupei Teatrului Liric „Elena Teodorini” din Craiova, de-a lungul colaborării de peste un deceniu?

A.I.: Regulile sunt simple. Publicul plătește și de aceea are totdeauna pretenții îndreptățite. Este o judecată unde echivocul nu există și nici posibilitatea de a fi subiectiv. Colaborarea noastră se bazează deci pe rezultate măsurabile și acestea spun că ansamblul și-a crescut odată cu experiența și profesionalismul.

Sunt oameni care se mobilizează bine pentru a-și însuși lucrări noi și în limbi străine, motivați să depășească condiții care uneori sunt solicitante, ca să nu spun stresante. La orchestră se înregistrează chiar o mișcare calitativă mai accentuată decât a celorlalte compartimente: corul, baletul, scenografia, tehnicul.

N.M.: Care ar fi șansele soliștilor craioveni de a se impune în prima linie a scenelor lirice europene?

A.I.: Deocamdată puține. Nu pentru că le-ar lipsi calitățile vocale, ci pentru că au probleme serioase de atitudine. Pentru unii este posibil ca, dacă cineva nu l-a salutat sau i-a vorbit cu un ton considerat neconvenabil, să refuze un rol în care acel cineva i-ar fi partener. Sau să refuze un turneu pentru că este obositor și nu câștigă prea mult, ignorând că CV-ul, rămas mai sărac, îl va scoate din circuit și în niciun caz nu-i va aduce mai mulți bani. După cum, pentru cei mai mulți soliști de operetă români rămâne impenetrabilă importanța componentei actoricești în prestația scenică, la fel de necesară ca și calitatea interpretării muzi-



cale. Este un comportament ne-profesional, întreținut tocmai de absența competiției aprige care angajează soliștii occidentali, conștienți că sunt foarte mulți interpreți valoroși și că nu refuză sau tratezi neglijent un angajament, fie că e pe bani mai mulți, fie pe mai puțini. Cam la fel stau lucrurile și cu regizorii de opere-

tă români, care rămân la tratarea superficială a conceptului unui gen artistic ce reflectă o întreagă filozofie de viață.

N.M.: Ce colaborări cu Teatrul Liric „Elena Teodorini” din Craiova întrevedeți în perspectivă?

A.I.: Suntem, cum spuneam, pe un drum bun. S-a stabilit o în-

țelegere și o încredere reciprocă, foarte importante pentru succesul proiectelor noastre și pentru publicul care ne cunoaște și ne așteaptă. Avem un repertoriu bogat, cunoscut și apreciat de publicul european de operetă și, cu minime investiții pentru înnoirea unor costume sau decoruri, de exemplu la „Aida”, oferta noastră poate fi atractivă. Sunt aproape definitive înțelegerea pentru un, deja tradițional, turneu la vară, în Italia, și un altul în septembrie, când vom reveni în Germania și Elveția.

N.M.: În ciuda crizei mondiale?

A.I.: Diferența dintre statele dezvoltate și celelalte este înaintea de toate o diferență culturală. Liderii celor dintâi știu precis că singura șansă de menținere a standardului înalt pe care l-au atins societățile lor este nivelul general de educație, fundamentul tuturor performanțelor economice și sociale. De aceea am certitudinea că vor continua să investească în cultură, prin care se stimulează aptitudinile pentru performanță ale persoanelor cu coerență comunității. Este doar nevoie de un plus de prudență în avansarea proiectelor, astfel încât să ne putem adapta mai rapid condițiilor noi generate de contextual actual.

Suntem datori să avem încredere în viitor!

solști concertiști. tineri

Am avut prilejul să ascultăm, în ultimele două luni de zile, mai mulți tineri interpreți evoluând în postură solistică la pupitrul orchestrei simfonice a Filarmonicii „Oltenia”. Violonistul Gabriel Niță, în partea solistică a Concertului nr. 2 în Si minor de N. Paganini (dirijor Alexandru Iosub) a parcurs dificultățile tehnice ale partiturii de o manieră entuziasmantă, discursul sonor, în părțile extreme, a fost strălucitor, plin de vervă, iar în partea lentă, de căldură emoției. Fără îndoială, Gabriel Niță este un muzician autentic. Pianista Rebeca Omordia a revenit pe scena Filarmonicii craiovene cu o partitură de amplitudine și bravură: Concertul nr. 1 în Si bemol minor de P. I. Ceaikovski (dirijor Valentin Doni), oferindu-ne o veritabilă demonstrație de abordare convingătoare, în spiritul muzicii, a pretențiosului text solistic. Sunt cunoscute greutățile de tot felul pe care le conține acest concert din punct de vedere tehnic și pe care le-a învins cu ușurință, ținând mereu treaz interesul pentru această muzică pentru care – de ce n-am spune-o? – publicul arată o predelecție specială. Flautista Cristina Bojin, la a doua sau a treia prezență (dacă nu mă înșel) la pupitrul solistic al Simfonicului craiovean, s-a „aprit”, de această dată, la a interpreta un Concert inedit, aparținând binecunoscutului și apreciatului compozitor, dirijor și profesor universitar Sabin Pautza (care a asigurat și conducerea muzicală), lucrare inspirată din folclorul muzical transilvan. Abordând cu grație și eleganță un discurs pe cât limpede ca sonoritate, pe atât de eficient ca „aderență” la public, tânără instrumentistă a dovedit o virtuozitate impresionantă. Matei Ioachimescu, tot flautist, a propus Concertul în Re major de Carl Reinecke (dirijor Alexandru Iosub), opus rar sau poate chiar deloc abordat de filarmoniști din Bănie în ultimele decenii; deși

într-o dispoziție artistică mai puțin fastă, totuși el a izbutit să ne convingă asupra faptului că deține datele unui instrumentist virtuoz. Violoncelistul Rodin Moldovan, în celebrele Variațiuni rocooco și ineditul Andante cantabile de P. I. Ceaikovski (dirijor Gheorghe – Victor Dumănescu), a fascinat pur și simplu, oferindu-ne o electrizantă execuție muzical-teatrală, de priză directă la public. Mărturisim că ne plac abordările interpretative de tip „showman”, pentru că ele pot atrage tineretul spre muzica clasică, tineret care iubește „spectacolul” înaintea de orice altceva. L-am reascultat, într-un alt concert al Filarmonicii „Oltenia”, pe violonistul Relu Piculeață (fiul consacratului concert-maestru al Simfonicului craiovean, Aurel Piculeață), evoluând cu dezinvoltură și aplomb la pupitrul solistic al orchestrei în partitura „Sol minorului” de Max Bruch (dirijor Roman Zielinski) și dovedindu-ne, din nou, că este un ales al profesiei care-și cultivă, cu dragoste și răvnă, arta și înzestrarea nativă. Publicul a rămas plăcut impresionat de modul „trănsant” în care a surclasat întreaga problematică de tehnică instrumentală și sensibilitate artistică, aplaudându-l cu generozitate. Foarte tânără violonistă Ioana Cristina Goicea (fica binecunoscutei concertiste Cristina Anghelulescu), la a doua apariție pe scena Filarmonicii craiovene, ne-a întărit convingerea că, deși încă elevă de liceu, ea are deja datele unui artist de certă perspectivă. Concertul în Mi minor de F. Mendelssohn-Bartholdy (dirijor Horst – Hans Bäcker), în versiune interpretativă a solistei a sunat pe deplin inteligibil, ca evidențiere a textului muzical, și totodată temperamental, impresionând din punct de vedere tehnic și artistic, în egală măsură. Îi prevedem un viitor strălucit.

■ Gheorghe Fabian



Rebeca Omordia

vești din Belgrad

Belgradul este un oraș care nu doarme. Soarele și temperaturile mediteraneene (nu dunărene!) din miez de toamnă sau cele două săptămâni la fel de calde din februarie au umplut constant în zona pietonală cafelele și terasele îmbibate de miros de castane coapte, floricele și burek. Indiferent de anotimp, forfota din timpul zilei a marilor bulevarde nu conține de obicei nici noaptea, când este absorbită prin străzile înguste spre cafelele și restaurante, cluburi și discotecile. Skadarlia, vechea stradă pietruită ce șerpuiește în pantă în cartierul boem din orașul vechi, prinde viață la lăsarea serii; terasele se îmbibă de aromele mâncărilor tradiționale și de sunete de acordeon și vioară.

Dacă septembrie este prin tradiție luna BITEF, festivalul intrat de mulți ani pe lista celor mai renumite festivaluri de teatru din Europa și din lume, „Luna căderii frunzelor” este la rândul ei rezervată de aproape o jumătate de secol artelor vizuale incluse în Oktober Salon, organizat de Centrul cultural al Belgradului și găzduit de de acesta în colaborare cu mai multe instituții de cultură din oraș – băile publice Dunav (fostele băi turcești, devenite ocazional galerie de artă), galeria Kontekst, Muzeul 25 mai – muzeu de istorie a Yugoslaviei, Receptorul Universității și alte câteva galerii. Tema salonului din toamna lui 2008 a fost „Artistul cetățean” și a explorat problemele acute ale lumii contemporane: privatizarea, șomajul, situația refugiaților, cenzura, drepturile omului, traficul de persoane, violența familială. Printre expozații s-a aflat și asociația h.arta din Timișoara, cu fotografii ale protestului organizat de membrii săi cu ocazia summitului NATO de la București.

Muzeul de istorie a Yugoslaviei a găzduit la începutul lunii octombrie seminarul cu tema „Diferențe culturale și industrii culturale – legislația franceză în sprințul diferențelor culturale și a dialogului intercultural”. Al doilea seminar desfășurat pe teritoriul Serbiei din seria *Întâlnirilor Malraux* patronate de UNESCO, acesta a fost organizat cu sprijinul Ambasadei Franței, al Centrului Cultural și al Ministerului Culturii și Comunicațiilor din aceeași țară, în parteneriat cu ministerele de resort din Serbia. S-a discutat despre definirea și istoricul politicilor culturale de la André Malraux încoace, despre industriile culturale (noul punct de interes în politicile culturale europene), despre deschiderea crescândă a Franței spre cultura Serbiei și despre posibilitățile (destul de reduse ca număr și importanță deocamdată) de colaborare pentru promovarea acesteia în Europa. S-au adus în discuție și problemele acute ale unor domenii specifice ale culturii sârbe, intervenții interesante și bine documentate venind din partea unor specialiști din domeniul culturii scrise și al filmului. Din păcate, întrebările studenților facultăților de artă și management cultural despre burse de studii în Franța sau în alte țări vest-europene au primit clasicul răspuns



„deocamdată nu”.

Japonia a fost invitata specială a târgului internațional de carte desfășurat în perioada 20-26 octombrie, ediția cu numărul 53, unde pentru prima dată mai multe centre culturale reprezentante ale unor țări europene importante au colaborat pentru prezentarea literaturii lor. Unul dintre acestea, Centrul Cultural Francez, și-a deschis tot acum noua stagiune a manifestărilor cu „Zilele filmului”. Cele două săptămâni au inclus o retrospectivă Alain Resnais, cu filme precum deja clasicele *Hiroshima, dragostea mea* (1959) sau *Anul trecut la Marienbad* (1961), dar și cu documentarul *Guernica* (1950) sau mai recentul lung-metraj *Inimă* (2006), precum și o serie de filme ale unor regișori mai tineri. Deschiderea „Zilelor...” a fost marcată de prezența cunoscutului regizor yugoslav Dušan Makavejev, ale cărui filme realiste au fost interzise în anii 1960-1970 și l-au condus spre două decenii de exil în Franța.

În aceeași lună, Centrul pentru Deontaminare Culturală a organizat expoziția *Mira Trailović*, o retrospectivă a vieții și activității cunoscutei și îndrăgitei actrițe și regizoare care în urmă cu patru decenii a fondat teatrul belgrădean BITEF și festivalul omonim, devenit foarte repede un eveniment cultural de marcă în Serbia și în Europa.

Libitorii artei brute s-au putut întâlni cu lumea lui Ilija Bašičević Bosilj, cu ocazia expoziției de pictură *Imagini din Ilijada*, găzduită de pavilionul de artă din parcul Kalemegdan. Expoziția a fost o prezentare a lumii în viziunea lui Ilija, o lume fantastică populată de caracte, lei înaripați, călăreți apocaliptici, cosmonauți, cocoși, elefanți și păuni, toți cu două fețe ce trimit la dualitatea colectiv – individual, rațional – irațional, lumesec – nelumesec. O a doua parte a expoziției a prezentat o serie de scene bilingve, de la Adam și Eva la Botetul în Apele Iordanului, Cina cea de Taină sau Pogorârea Sfântului Duh. Colorate, simple prin desen dar profunde prin mesaj, cele 50 de tablouri au creat o stare de bucurie copilărească amestecată cu emoția și misterul întrebărilor despre existență.

Luna noiembrie a adus la rândul ei evenimente importante, printre care expoziția de fotografie Henri Cartier-Bresson organizată de Centrul Cultural Francez, ce a adus laolaltă imagini din Africa, America de Sud și Europa surprinse în anii '40-'60 și portre-

te ale unor nume ale timpului și ale timpurilor (Giacometti, Sartre, Simone de Beauvoir, Truman Capote și alții). Tot în noiembrie Belgradul și-a lăsat să-i creezească mustățile aurite (emblema Bienalei de caricatură) și a premiat în hohote de râs artiști de peste mări și țări, dar și de „peste baltă” – două mențiuni românești schitate cu umor și ironie de Costel Pătrășcan și Cristian Topan.

Noul an a debutat în forță cu expoziția Joan Miro propusă de Institutul Cervantes, expoziție ce a adus în fața publicului belgrădean un număr mare de litografii, guașe, pasteluri și desene pe hârtie, glasspapier și carton (în cretă și cerneală).

Odată cu soarele și valul de căldură din februarie, în ciuda impulsului de a petrece mai mult timp afară, în parcul Kalemegdan sau la terasele cafelelor care te duc cu gândul parcă la riviera adriatică, belgrădenii au fost din nou aspirații de sălile de concert și de cinematografe. A zecea ediție a Festivalului de chitară *Respect* i-a adus în oraș pe Ennio Morricone și orchestra Roma Sinfonietta, pe Sting și interpretul de lăută bosniac Edin Karamazov (cu același album de muzică elisabetană „Songs from the Labyrinth” promovat și în concertul de la București), pe virtuozul de flamenco Vicente Amigo însoțit de sextetul său, sau pe Miroslav Tadić și uliutorul Vlatko Stefanovski. Concerte paralele au fost organizate la Novi Sad, Zrenjanin, Niš și Podgorica.

Dacă adăugăm pe listă anualul festival de jazz, festivalul internațional de teatru studentesc (FIST), retrospectiva filmului nordic (14-18 februarie), expoziția dedicată Iranului, incluzând fotografii, picturi în lut roșu, în tehnica Layeh-chini veche de 400 de ani (printre care o reprezentare a „Sărutului” lui Brâncuși!), obiecte tradiționale și covoare, plus conferințe, concerte și recitaluri de poezie contemporană, apoi expoziția chineză de grafică pentru celebrarea noului an, FEST-ul (a 37-a ediție a tradiționalului și uriașului festival internațional care a inclus toate filmele premiate sau menționate ca fiind de valoare anul trecut), plus concertele Iron Maiden, AC/DC, James Blunt, Pussycat Dolls, Il Divo și mai ales cel al Filarmonicii din Viena, avem o imagine eclectică a scenei culturale belgrădene din perioada octombrie 2008 – februarie 2009.

Sezonul primăvară – vară se anunță, și el, foarte încărcat.

■ Andreea Bratu

■ MARTIN MCDONAGH

the Pillow Man

O cameră de copii. Katurian stă în pat printre jucării, acuariele, creioane, hârtie; lângă, este o altă cameră identică, probabil din sticlă, dar zăvorâtă și total întunecată. Katurian spune povestea în care joacă el, Mama, împodobită cu diamante și Tatăl cu barbă și ochelari.

Katurian: A fost o dată un copil căruia părinții îi dăruiau doar dragoste, bunăvoință, căldură și toate chestiile astea. Avea camera lui mică, într-o casă mare, în mijlocul unei păduri frumoase. Nu mai dorea nimic: avea toate jucăriile din lume, toate acuariele, toate cărțile, colile, creioanele. Talentul fusese sădit în el de la o vârstă fragedă și scrisul a devenit prima sa iubire: povești, basme, mici romane, toate fericite. Vorbea în culori despre urși și purceluși și îngeri și tot așa, și unele dintre creații erau bune, altele erau foarte bune. Experimentul părinților reușise. Prima parte din experimentul părinților reușise. (Mama și Tatăl, după ce-l îmbrățișează și-l sărută pe Katurian, intră în camera alăturată și nu-i mai vedem). Chiar în noaptea în care împlinea șapte ani au început coșmarurile. Camera de alături fusese tot timpul închisă și zăvorâtă din motive pe care copilul nu le știuse, dar nici nu întrebase până când nu au început să treacă prin zidul gros de cărămidă sunete joase ale burghiilor, scârșnetele șuruburilor strânse prea tare, vâjăitul vag al unor lucruri neștiute electrice și

țipetele înăbușite ale unui copil. În fiecare noapte. (Către Mamă, cu o voce de copil): „Mamă, ce au fost sunetele de noaptea trecută?” (Voce normală) întreba după fiecare lungă, disperată și nedormită noapte, iar mama lui răspundea întotdeauna:

Mama: Vai, dragule Kat, această este imaginația ta superbă, dar prea sensibilă și-ți joacă feste.

Katurian (cu voce de copil): A! Toți băieții de vârsta mea aud zgomote înfricoșătoare noaptea?

Mama: Nu, dragul meu. Doar cei extraordinari de talentați.

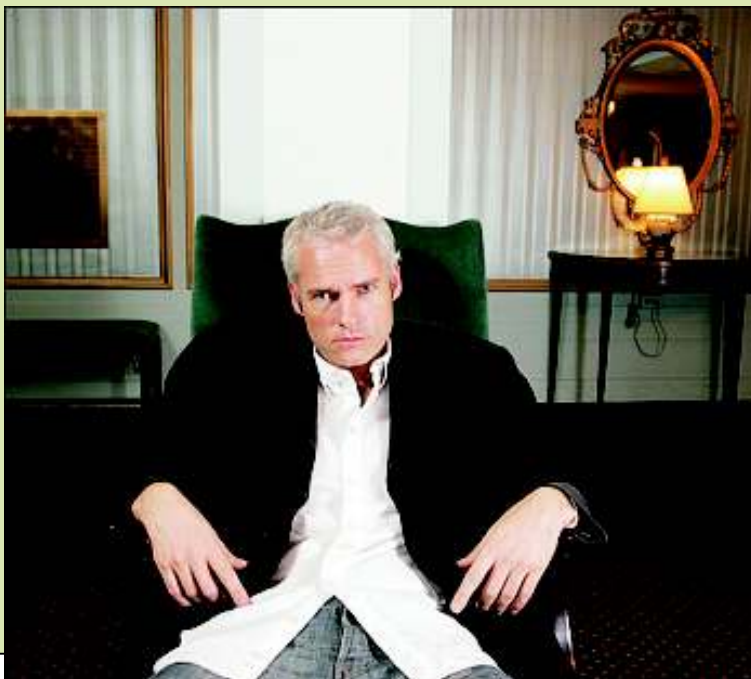
Katurian: (Voce de copil) Tare. (Voce normală) Și asta a fost tot. Și copilul a continuat să scrie și părinții lui să-l încurajeze prin dragostea lor extremă, dar vâjăitul și țipetele continuau. (În camera alăturată, semiîntunecată, coșmarescă, apare, pentru o clipă, un copil de opt ani, care este legat de pat și torturat cu bormașini și scânteii electrice)... și poveștile lui au devenit din ce în ce mai întunecate... Au devenit din ce în ce mai bune datorită iubirii și încurajărilor, cum se întâmplă de obicei, dar din ce în ce mai sumbre din cauza zgomotelor de tortură ale unui copil, cum se întâmplă de obicei. (Lumina din camera alăturată se stinge treptat. Mama, Tatăl și copilul nu mai pot fi văzuți. Katurian dă la o parte toate jucăriile etc.) În ziua în care împlinea paisprezece ani, o zi în care aștepta rezultatele unui concurs de creație la care fusese înscris, un bilețel a apărut de sub ușa camerei alăturate. (Un bilețel scris cu roșu

Martin McDonagh (n. 1970) este unul dintre cei mai de succes dramaturgi contemporani. Născut în Londra din părinți irlandezi, scriitorul a experimentat două moduri de viață și anume cel londonez, modern și cel irlandez, tradițional. În fiecare dintre operele sale, din care mai cunoscute sunt Trilogia Leenane și Trilogia Insulelor Aran, există trimiteri directe la modul de viață irlandez, de

multe ori ironice. În general criticii s-au grupat în două tabere: susținătorii și cei care se opuneau (în principiu irlandezi) felului în care Martin McDonagh vede Irlanda. Fiecare piesă de teatru scrisă a fost nominalizată la premiile Tony, iar primul său film, „Six Shooter”, a câștigat premiul academiei pentru cel mai bun scurtmetraj de acțiune. Filmul „In Bruges” a avut cele mai multe nominalizări și a câștigat premiul

pentru cel mai original scenariu. „The Pillowman” (Omul-pernă) este cea mai scurtă operă a scriitorului, dar poate cea mai complexă. Scrisă în 2003, piesa a avut un succes foarte mare fiind imediat montată pe scene cu ar fi cele din Londra sau New York.

Traducere din limba engleză și prezentare de Marius Neacsu



alunecă pe sub ușă, Katurian îl ridică)... Pe bilețel scria: „Te-am iubit pe tine și m-am torturat pe mine timp de șapte ani fără nici un alt motiv decât un experiment artistic. Un experiment artistic

care a funcționat. Nu mai scrii despre purceluși verzi, așa e?” Bilețelul era semnat: „Fratele tău” și era scris cu sânge. (Katurian sparge ușa de la camera alăturată cu un topor). Sparge ușa cu toporul ca să-i găsească (Lumina pe Mamă și pe Tatăl singuri în cameră cu bormașini și sunetele descrise înregistrate) pe părinții lui singuri acolo, răsând; tatăl său imitând sunete de bormașină și mama sa imitând scâncete înăbușite de copil; aveau un mic borcan cu sânge de porc între ei și tatăl său i-a spus să se uite pe partea cealaltă a bilețelului scris în sânge. Băiatul s-a uitat și a văzut că îi fusese acordat premiul cel mare de la concurs. Toți au răs. A doua parte a experimentului părinților era încheiată. (Mama și Tatăl se pun alături să doarmă în patul lui Katurian. Lumina de pe ei se sting) S-au mutat din acea casă și cu toate că sunetele coșmaresci dispăruseră, poveștile lui au rămas stranie și sumbre, dar bune și le putea mulțumi părinților pentru ciudățenia prin care-l puseseră să treacă, și peste ani, când prima sa carte a fost publicată, a decis să-și reviziteze pentru prima oară casa din copilărie. A stat puțin în camera lui, și toate acuarielele și jucăriile încă mai erau acolo... (Katurian intră în camera alăturată și se așează pe pat)... și apoi s-a dus în camera alăturată, în care încă mai erau burghiile prăfuite și lacătele și firele electrice. Zâmbește la nebuneasca idee, dar dintr-o dată... (Patul se simte zgrunțuros. Dă saltea la o parte și descoperă cadavrul înfricoșător al unui copil)... vede cadavrul unui copil de paisprezece ani care fusese lăsat să

putrezească, cu toate oasele rupte sau arse, în a cărui mână era o poveste scrijelită cu sânge. Și băiatul a citit povestea, o poveste care nu putea fi scrisă decât în cele mai îngrozitoare condiții și era cea mai minunată și blândă din câte citise și, ce era și mai rău, era mai bună decât ceea ce scriesese sau va scrie el vreodată. (Katurian ia o brichetă și dă foc la hârtie) Așa că a ars povestea și și-a acoperit fratele la loc și niciodată nu a mai suflat un cuvânt din ce văzuse. Nici părinților, nici editorului, nimănui. Ultima parte a experimentului părinților luase sfârșit. (Lumina se sting în cameră, dar se aprind în camera lui Katurian unde Mama și Tatăl încă dorm) Povestea lui Katurian, „Scriitorul și fratele scriitorului”, se termină acolo într-un ton modern și jos, fără să se apropie de nota joasă și autoincriminatorie a poveștii mai adevărate: după ce a citit bilețelul scris cu sânge și a intrat în camera alăturată și era, desigur... (Trupul copilului pironit în pat, abia respirând)... fratele său, care trăia, dar avea leziuni cerebrale iremediabile; în acea noapte, când părinții lui dormeau, băiatul care tocmai împlinea paisprezece ani, a ținut o pernă peste fața tatălui său pentru ceva timp... (Katurian își sufocă Tatăl cu o pernă. Tatăl se zbate și apoi moare. Își bate mama pe umăr. Ea deschide ochii și-și vede soțul cu gura deschisă, mort)... Și după ce o trezește să-și vadă soțul mort, ține pernă și peste fața mamei pentru un timp. (Katurian, indiferent, ține pernă peste fața mamei care țipă. Trupul ei se zbate verde cadavrul unui copil de paisprezece ani care fusese lăsat să



Cristina Gheorghe