

In this issue:

AVANTEXT

Constantin M. POPA: *Templarii*

In his article, Constantin M. POPA analyses Ion Dur's new book *Ciorne și zile*, that contains philosophical essays on Blaga, Noica, Eminescu, Nae Ionescu, Caragiale and Mircea Vulcănescu. • 1

MOVEMENT OF IDEAS

ADRIAN MARINO: *EXERCIIȚII DE DISCIPLINĂ A CREAȚIEI*

In this section we present some essays about Adrian Marino's critics of ideas. The essays are signed by: Florina Iliș, Sorina Sorescu, Ion Bogdan Lefter, Andreea Mihăilescu, Gabriel Nedelea and Maria Dinu. This section is coordinated by Maria Dinu. • 3-8

LITERARY REVIEW

Ion BUZERA: *Poezia cotidianului (care vrea să fie) cosmic*

In his article, Ion Buzera makes a review of Florentin Popa's poetry book, *Trips, heroes & love songs*. • 9

FICTION

In this section we publish contemporary poetry by Traian BUNESCU and Claudia Gabriela MARCU. • 10

SERPENTINES

Petrișor MILITARU: *Cercetări multidisciplinare de literatură, antropologie și lingvistică*

In his review, Petrișor Militaru analyses the volume of philological research *Stories of multidisciplinary: literary, anthropological and linguistic studies* coordinated by Gabriel Coșoveanu, Dana Dinu and Gabriel Popescu. • 11

Daniela MICU: *Despre obiceiul colindatului în satul Aluniș*

In her article, Daniela Micu reviews an ethnographic research about the custom of carol singing in the village Aluniș, Sălaj county. • 11

INTERVIEW

Florin COLONAȘ: *De când nu ne-am văzut, Miroane!*

Florin Colonaș describes his reunion after many years with his old friend, Miron Kiropol, who lives in Paris. • 12

Miron KIROPOL: „Piețet tablouri inocente, sunt un pictor primitiv, al vârstei străvechi...”

In this section we present an interview realized by Petrișor Militaru with the poet and painter Miron Kiropol. • 12

FICTION

In this section we publish contemporary poetry by Miron KIROPOL. • 13

LITERARY REVIEW

Maria DINU: *Fețele și suprafețele cerului*

In her review, Maria Dinu presents Valeriu Mircea Popa's poems included in the volume *Cercul de camfor*. • 14

Mihai GHIȚULESCU: *Tradiție istoriografică la Craiova*

In the article „Historiographic Tradition in Craiova” Mihai Ghițulescu presents two of the most important local historical journals: *Oltenia Archives* and *Oltenia Studies. Document, Researches*. • 14

Daniela MICU: *Simbolistica apei și religiozitatea populară românească*

In her review, Daniela Micu presents the first book of Ioana Repciuc, a socio-anthropological study on the Romanian popular religiosity and aquatic symbolism. • 15

Silviu GONGONEA: *Memphrê, pâzitorul adâncului*

In his review, Silviu Gongonea analy-

sis the new book of Constantin M. Popa, *Magog Blues*. • 15

Cătălin GHIȚĂ: *Muzică și înțelepciune*
In his article, Cătălin Ghiță analysis the first movie *Yentl* (1983) directed by Barbra Streisand. • 16

Magda BUCE-RĂDUȚ: *Mesaful universal al drumului vieții spre lumină*

In her article, Magda Buce-Răduț writes about the new painting exhibition of Cristina Oprea. • 16

UNIVERSALIA

Walter BENJAMIN: *Suprarealismul: ultimul instantaneu al intelectualității europene (II)*

In this section, Andra-Elisabeta Bițică translated the essay *Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia* of Walter Benjamin. • 17

INTERVIEW

Virgil Ștefan NIȚULESCU: „Identitatea unei țări se fondează doar pe cultură”

In this section, we present an interview realized by Nicolae Marinescu with Virgil Ștefan Nițulescu, manager of The Romanian Peasant Museum. • 18

ARTS

Florin COLONAȘ: *Nu te supăra, nene Iancule!*

In his article, Florin Colonaș asks about why an educational institution puts his name using an English topical. • 19

STAINED GLASS

Ivona HRISTESCU: *Ziua Culturii Naționale sărbătorită pe scena Liceului de Artă „Marin Sorescu” din Craiova*

In her article, Ivona Hristescu writes about National Culture Day at „Marin Sorescu” High School of Arts. • 20

Anca ȘERBAN: *Poeme de dincolo de odaia cu păpuși*

In her article, Anca Șerban reviews the poetry book *Moartea era un iepure șchiop* by Teodora Gheorghe. • 20

Magda BUCE-RĂDUȚ: *Albastru și roșu în pictură: Maria Oprea Defța și Iulian Segărcăeanu*

Magda Buce-Răduț reviews the new art album published by Aius Publishing House, in which Carmen Predescu analyses the works of Maria Oprea Defța and Iulian Segărcăeanu. • 20

ARTS

Gheorghe FABIAN: *De 40 de ori... „Craiova muzicală”*

In his article, Gheorghe Fabian writes about the 40th anniversary of Craiova Music Festival. • 21

Grid MODORCEA: *Nava cu proști*

In his article, Grid Modorcea writes about Ladford Wilson's play *The Hot L Baltimore* in a performance directed by Peter Schneider. • 22

SERPENTINES

Teodor OANCA: *Monografie antropo-pomică*

Teodor Oanca reviews the book of Elena Camelia Zabava, which is about anthropology in the South-West Romania. • 23

ARTS

Mihaela VELEA: *Amintiri*

In her article, Mihaela Velea commemorates Florin Rogneanu, who once was the manager of The Art Museum in Craiova. • 24

Ovidiu BĂRBULESCU: *Expoziția de pictură „Nicolae Predescu”*

In his article, Ovidiu Bărbulescu presents the art exhibition of the painter Nicolae Predescu, which was organized at the „Arta” Gallery in Craiova. • 24



Mozaicul

Revista de cultură editată de AIUS Printed

www.revista-mozaicul.ro

DIRECTOR
Nicolae Marinescu

REDACTOR-ȘEF
Constantin M. Popa

SECRETAR DE REDACȚIE
Petrișor Militaru

COLEGIUL DE REDACȚIE
Marin Budică
Gabriel Coșoveanu
Horia Dulvac
Gheorghe Fabian
Lucian Irimescu
Xenia Karo-Negrea
Adrian Michidduță
Sorina Sorescu

REDACTORI
Maria Dinu
Mihai Ghițulescu
Silviu Gongonea
Daniela Micu
Luiza Mitu
Gabriel Nedelea
Mihaela Velea

COORDONARE DTP
Mihaela Chiriță

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

Partener al OEP (Observatoire Européen du Plurilingvisme)

Tiparul: **Aius PrintEd**

Tiraj: 600 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.

iarna noutăților editoriale

Basarab Nicolescu, Ion Barbu – Cosmologia „Cercului secund”, Prefață de Pompiliu Crăciunescu, Colecția Avangardă și transdisciplinaritate, Editura Aius, 2013.

Adrian Marino, Exerciții de disciplină a creației, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Maria Dinu, Colecția Exegesis. Seria Mozaicul, Editura Aius, 2013.

Mircea Florian, De la mythos la logos, Cuvânt asupra ediției, note și comentarii de Adrian Michidduță, Colecția de Filosofie românească, Editura Aius, 2013.

Traian Bunescu, Amintiri din eter, Colecția Poesii, Editura Aius, 2014.

Ovidiu Bărbulescu, Proza de teroare în literatura română. O antologie de Cătălin Ghiță, Editura Aius, 2014.

Maria Dinu, Fețele și suprafețele cerului

Mihai Ghițulescu, Tradiție istoriografică la Craiova

Daniela Micu, Simbolistica apei și religiozitatea populară românească

Silviu Gongonea, Memphrê, pâzitorul adâncului

Aius – plăcerea lecturii

viața unui om singur scrisă de el însuși

În ciuda faptului că a scris enorm și n-a pierdut nicio dată prilejul să-și explice opera, Adrian Marino n-a fost un spirit care să poată fi înțeles sau urmărit cu ușurință, cu atât mai mult cu cât, prin felul său de a fi, închis, taciturn, foarte exigent cu sine și cu semenii, n-a reușit, decât cu mici excepții, să atragă simpatia celorlalți. Dacă, până la apariția volumului autobiografic *Viața unui om singur*, trecea drept un cărturar lucid, un spirit european, reflexiv și critic, lucrările sale de sinteză atrăgând numeroase aprecieri, atât în țară, cât și în străinătate, odată cu editarea postumă a ultimei cărți, Adrian Marino a izbutit ceea ce și-ar fi dorit o viață întreagă, și anume, să genereze polemici și dezbatere de idei. Din păcate, însă, polemicele iscate în jurul autobiografiei sale nu au fost de natura celor la care visa cărturarul (obiective, citadine, civilizate, constructive), ci s-au desfășurat, mai degrabă, în maniera și stilistica unei campanii de presă necruțătoare.

Odată cu potolirea și stingerea focurilor dezbaterilor, cred că va veni vremea când spirite precum Adrian Marino sau alții cărturari ai culturii române din perioada comunistă, dar care și-au continuat cariera și în primele decenii postcomuniste, vor fi reevaluați cu detașare, iar opera lor va fi analizată în raport cu mișcările de idei ale epocilor în care aceștia s-au format și au evoluat. Este ceea ce și-ar fi dorit și Adrian Marino prin dorința exprimată, uneori, voalat, de a fi judecat în contextul epocii, nu atât ca un individ singular, cât în reprezentativitatea destinului pe care l-a întrupat și în evoluția căruia libertățile de mișcare (vorbind de epoca comunistă) erau aproape minime sau puteau fi obținute, în cazul unora, la capătul unor subterfugii ori chiar compromisiuri. Astfel, Adrian Marino spera că, prin sugestia perspectivei de interpretare pe care ne-o oferă încă din *Preambulul* autobiografiei sale, posteritatea va ști să privească și să-i înțeleagă *viața de om singur* raportând-o la sensibilitatea unei epoci care numai reverențioasă n-a fost cu intimitatea personală.

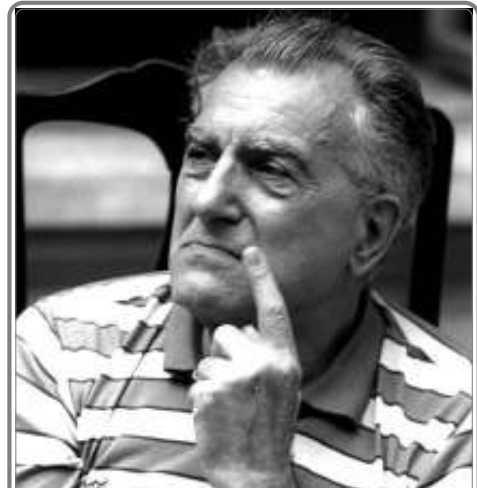
Intenția deliberată, conștientă a autorului, intenție exprimată fără echivoc în *Preambul*, a fost aceea de a scrie o „cronică lucidă, echilibrată și obiectivă, pe cât omeneste posibil”. Urmărind tonul și stilistica recenziilor care s-au scris pe marginea acestei „cronici”, se observă că unele dintre ele s-au situat departe de perspectiva autorului. Pe de altă parte, e firesc să ne întrebăm cât poate fi de lucid, echilibrat și obiectiv un text autobiografic care este, în esență, subiectiv și personal. Ar fi o eroare să considerăm că Adrian Marino, un critic de prim rang al ideilor literare, ignora rigorile genului autobiografic, devinând de la definiția de bază a genului. Totuși, cunoscând specificul *autobiografiei*

(în raport cu genurile conexe), memorialistul tinde să nu respecte tocmai *pacutul autobiografic*, instituit de problematizarea semantică și naratologică a genului. Fără să cadă în didacticism, Adrian Marino își pune, în mod evident, problema „genului”, insistând asupra faptului că formula autobiografică pe care o promovează este oarecum atipică față de cea clasică, consacrată de nume ilustre, unele dintre ele (Cardinalul de Retz) invocate chiar de către autor: „Încerc să scriu un anumit tip de autobiografie, predominant intelectuală, morală și ideologică, însoțită pas cu pas de un examen destul de riguros și deloc indulgent al întregii mele existențe”. Fără îndoială că, din punctul de vedere al definiției celebre pe care Philippe Lejeune o dă „pactului autobiografic”, textul lui Adrian Marino se înscrie în ecuația minimală de tipul numele autorului=numele personajului, fiind un text autobiografic. Pe de altă parte, se remarcă însă o anumită stăruință asupra nevoii de „obiectivizare” a personajului, până la a elimina unele urme biografice, absolut firești în acest tip de discurs. Deloc de neglijat e și maniera în care naratorul, încercând să se desprindă de destinul personajului principal, a căruia biografie, cu vicisitudinile ei, s-a articulat aproape în ciuda protagonistului, Adrian Marino se proiectează și într-un eu ipotetic, mai apropiat de adevăratul sine, în recuperarea căruia s-a angajat mai ales după 1989, când credea că ar fi putut să se manifeste mai liber. *Viața de om singur* a lui Adrian Marino se articulează, așadar, dintr-o serie de *acțiuni de rezistență* la situațiile impuse de evoluția propriului său destin. Astfel, parcurgând oarecum în viteză reperele biografiei sale, putem observa că Adrian Marino a ajuns la Liceul Militar în *ciuda* preocupărilor sale de natură intelectuală. Apoi, în *poftida* educării și structurii sale, devine *călinescian* fără voie. Arestarea, închisoarea politică și domiciliul forțat se înscriu și ele, sub aspect biografic, în continuarea aceleiași lupte inegale cu destinul. În *ciuda* înclinației înspre gândirea ideologică și critica de idei, devine, după ieșirea din domiciliul forțat, istoric și critic literar. În *poftida* dorinței de a se afirma ca autor european, eșuează într-un oraș provincial ca și Clujul. Etc. Spera ca, după 1989, acest destin *răsturnat* să se redreseze, dar, din păcate, n-a fost să fie astfel. Din cauza acestui raport complicat și complex între *autor, narator, personaj* și un eventual *model*, se ridică unele semne de întrebare legate de definirea tipului de scriere promovată de Adrian Marino.

Prin refuzul unor elemente biografice, care țin și de o anumită anecdotică a vieții cuiva, de zona de referință subiectivă și intimă prin care recunoaștem un autor în pielea personajului său, autorul *Vieții unui om singur* compli-

că în mod voit ițele, inserându-se în text, comentând situațiile, fără să ofere prea mult spațiu de manevră personajului propriuzis. Din acest punct de vedere, titlul însuși al cărții e unul reprezentativ prin utilizarea unei construcții gramaticale care să conducă la ideea de indeterminate și chiar generalizare a subiectului. Or, Adrian Marino ne împiedică, încă de la bun început, să-l recunoaștem în *personajul* său pe autorul Adrian Marino, impunându-ne un *model* ipotetic cu care se identifică și al cărui destin apare răsturnat dacă e privit prin camera fotografică. Dar, în acest aspect, Adrian Marino se apropie mai degrabă de definiția dată *biografiei*, în care *autorul* este și nu este *naratorul, personajul* asemănându-se *modelului* (în termenii definiției lui Philippe Lejeune).

Cu siguranță, punându-și toate aceste probleme de stil, Adrian Marino era perfect conștient de capcanele pe care le presară singur, dar, în același timp și de faptul că ar putea cădea singur în ele. Astfel, sub pana memorialistului sau a celui ce dorește *să-și scrie* viața, se ascunde un biograf cu talent românesc (vezi *Viața lui Macedonski*), dar care are o oroare aproape viscerală de literatură și de literaturizarea vieții. Ideea de a face o biografie a vieții sale, cu tot ceea ce înseamnă și presupune detaliul biografic, a rămas îngropată într-o primă versiune, în manuscris. Astfel, până la ultima versiune, cea care a văzut lumina tiparului, autorul a amputat serios textul, eliminând unele elemente biografice și anecdotice care, chiar dacă nu ne-ar fi ajutat să-l înțelegem mai bine pe personajul principal, ar fi facilitat totuși o cunoaștere mai vie a unei epoci și, cu siguranță, ar fi fost o carte mai ușor de îndrăgit. În versiunea manuscrisă a autobiografiei, Adrian Marino debuta cu anii copilăriei sale, evocându-și părinții, dar și bunicii, în maniera unor memorii de tip „clasic”, evocative și atente la detaliile biografice. Scrierea acestei prime versiuni, cronologic vorbind, coincide, conform *Preambulului*, odată cu definitivarea volumului al 3-lea al *Biografiei ideii de literatură*. Scrisă și dintr-o nevoie de „destindere” și a unei „pauze sau schimbări de regim”, în raport cu uriașul efort de sinteză pe care-l cerea redactarea *Biografiei ideii de literatură*, volumul autobiografic era văzut de către autorul lui ca o realizare mai puțin „serioasă”, în plan intelectual (cel puțin în comparație cu „opera” de critic al ideilor). Așa se explică și tonul memorialistic, evocativ prin care autorul se revendică cu mândrie de la o clasă socială bună (clasa mijlocie la care visa ideocriticul de mai târziu), ton predominant în capitolele de început. Ulterior, însă, revenind asupra textului, pe măsură ce preocupările autorului evoluau înspre ideologia și critica de idei politice, *Viața unui*



Adrian Marino: exerciții de disciplină a creației

Dosar coordonat de Maria Dinu

om singur se re poziționează în raport cu concepția inițială și, pe măsură ce Adrian Marino își rescrie autobiografia, textul va pierde din aspectul memorialistic, tinzând să devină acel tip special de *autobiografie intelectuală, morală și ideologică*, prefixată încă din prima versiune a *Preambulului*. În același timp, pierzând din aspectul biografic, ceea ce ar fi făcut ca textul să evolueze spre un orizont mai larg și spre un spațiu mai generos de afirmare și *recunoaștere* a asemănării dintre personaj și autorul-narator, *Viața unui om singur* ajunge să se concentreze asupra unui aspect oarecum secundar în autobiografie, dar esențial în biografie, și anume asemănarea dintre personaj și model (adică acea realitate căruia subiectul *pretinde* că i se aseamănă).

Ce anume l-a determinat pe Adrian Marino să facă această schimbare de perspectivă este greu de spus. Fără a avea pretenția unor răspunsuri exacte, îmi asum riscul de a oferi, dacă nu certitudinea unor răspunsuri, cel puțin, o posibilă pistă de interpretare. În primul rând, recitându-și prima versiune a memoriilor, după cum mărturisește el însuși, Marino trebuie să fi avut șocul unei prea sincere și intime mărturisiri, poate chiar a unei confesiuni care risca să facă din autorul ei un personaj în sens peiorativ literar. Indiscutabil, elementele biografice pentru conturarea unui destin, în sensul literar, existau și puteau fi ușor exploitate de către autor. Urmărind elementele biografice ale vieții sale, de la nașterea și copilăria într-o familie de condiție medie, parcurgând adolescența cu inevitabilele ei dileme până la debutul publicis-

tic, discipolatul în apropierea lui Călinescu, anii războiului și, apoi, frângerea unui destin în plină formare prin arestarea, închisoarea comunistă și deportarea, cadrul necesar al realizării unui *roman autobiografic* era aproape constituit. Dar Adrian Marino, dintr-o avertisune aproape viscerală față de tot ce este subiectiv, prea literar, pitoresc, adică, în termenii săi, *nesemnificativ, anecdotic și superficial*, refuză destinul de *personaj*, prefăc literar, în favoarea celui de *model*, adică de conștiință. În cazul său, imaginea unui *personaj* cu un destin aproape livresc în care, inevitabil, cititorului ar fi fost tentat să-l identifice pe *autorul* Adrian Marino nu s-ar fi potrivit deloc cu *modelul* la care acesta visa, cu *modelul* exemplar al ideocriticii cu care se străduia să semene, până la identificare, în ultimele sale scrieri.

Și, dacă ar fi să-mi permit un joc de cuvinte pornind de la titlul cărții, așa spune că ar fi mai corect ca această autobiografie fără biografie să se intituleze *Viața unui om singur scrisă de el însuși*, întrucât, dacă ar fi să-o înțelegem ca *viața unui om singur scrisă de Adrian Marino*, omul „singur” descris de autor nu ne stărnește prea multă simpatie. Dimpotrivă, povestea vieții sale ne lasă un gust amar, ridicând multe semne de întrebare legate de epocă și de oamenii săi. Dar își dorea, oare, Adrian Marino simpatia posterității?

Bibliografie:
Adrian Marino, *Viața unui om singur*, Iași: Polirom, 2010.

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Editions du Seuil, 1975.

■ **SORINA SORESCU**

Adrian Marino și momentul 1968 în critica literară românească

Dacă nu devenise încă operativă în montajul datelor „obiective”, perspectiva istorică fusese în schimb interiorizată, dramatic, de autor drept *conștiință a istoricității* propriului demers. Cu o luciditate rarori întâlnită la teoreticienii (care, prin chiar specializarea lor pe axiome, tind să se exprime numai la prezentul etern), Adrian Marino și-a asumat de la bun început condiția inevitabilă de viitor „document” a *Introducerii în critica literară*. Reiau citatul pe care l-am selectat și pentru coperta a patra a *Introducerii* reeditate în 2007 la editura Aius, adăugând că, pentru a-l înțelege, avem noi înșine nevoie să învățăm să citim în diacronie: „N-ar trebui uitat nicio clipă că problemele critice noastre sunt, în primul rând *ale noastre*. Și dacă este perfect adevărat că există o problematică universală a criticii literare, nu-i mai puțin verificat că toate tezele de bază suferă, în cultura noastră, o reformulare inevitabilă, plină de particularități și nuanțe, în anumite momente ideologice. *Introducere* de față aspiră deci să fie, în felul său, și un mic «document»: cine-l va vedea în viitor să poată să se lămurească, pe viu și în detalii, ce anume se gândea în literatura română despre critică în anii 1967-1968. Adevărurile sunt ale epocii. Erorile, evident, numai ale mele”.

Merită străruit mai întâi descriptiv asupra acestui „moment ideologic”, cu precizarea că ideologia internă a literaturii presupunea, atunci, dezideologizarea politică. Profitând și de tendințele de liberalizare din planul instituțional, în a doua jumătate a anilor șaizeci, criticii literari au inițiat o serie de dezbateri despre „natura” specializării lor. Câteva dintre ideile exprimate atunci sunt ușor de găsit într-o antologie realizată în 1976 de Florin Mihăilescu, *Semnificațiile criticii contemporane. Perspective ideologice*. Antologia rămâne, ce-i drept, destul de conjuncturală și nu lasă să se vadă prea bine mizele teoretice. Contribuția lui Adrian Marino este insuficient pusă în valoare, nu sunt reținute articolele lui Paul Comea și, cum era atunci obiceiul, nu se spune nimic despre alți câțiva importanți

teoreticieni, care, între timp, pleaseră în exil, Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Toma Pavel, Sorin Alexandrescu. Pentru a înțelege mai bine despre ce a fost vorba, publicistica s-ar cuveni reantologată, ar trebui reeditate și celelalte studii critice care s-au scris atunci „la temă”, și totul pus în perspectiva evoluției ulterioare a criticii postbelice.

În acest context, Adrian Marino este cel care dă prima contribuție teoretică de anvergură: *Introducere în critica literară* (1968), o încercare de fundamentare metacritică a discuțiilor, cu ordonare rece, ca de curs universitar, a problematicii și surselor, dar într-o viziune, evident, personală. De altfel, în biografia operei lui Marino, *Introducere* constituie un prag de auto(re)întemeiere: valorifică o etapă mai veche (în 1966 și 1967, își publicase studiile despre Macedonski, scrise, în bună măsură, înainte de perioada detenției politice) și deschide o altă etapă înspre viitor: urmează seria de studii teoretice, *Modern, modernism, modernitate*, *Dicționarul de idei critice* și celelalte, pe care le va numi mai târziu „ideocritică”.

În *Introducere în critica literară*, Marino își propune să prezinte critica nu ca pe o diversitate de practici și specii literare, ci, monografic (sau monolitic), în chiar *esența* ei. Este aceasta o trăsătură istorică a neomodernismului incipient (și pe care nu o vom mai regăsi în stadiile ulterioare de evoluție), explicabilă, în bună măsură, de atmosfera epocii, foarte entuziasată, cel puțin în probleme de literatură. În a doua jumătate a anilor șaizeci, toți esteteții au fost esențialişti, ca reacție la falsificarea extraliterară impusă de realismul socialist.

Pe acest fundal, se iscăse, în presa literară, o controversă despre oportunitatea definirii unei „noi direcții”. Nouă sau veche? Refacerea continuității cu marea literatură a generațiilor anterioare sau incurajarea noilor formule? O singură direcție, sau pluralitate a opiniilor individuale? Criticii veniți din Cercul Literar de la Sibiu, în primul rând Nicolae Balotă, dar și Cornel Regman și Ovidiu Cotruș, toți cu formație și psihologii ardeleni, visau estetici de grup cât mai sistematice cu putință, depășind aproximațiile tipic regătene. Balotă considera modelul G. Călinescu în critică neproductiv: ar putea, cel mult, să moșească în fiecare dintre criticii care îi va urma exemplul, propria originalitate. Marino, ca și criticii tineri care se situau în filiația lui G. Călinescu (Manolescu și ceilalți) insistau că tocmai originalitatea este cea care contează în critică, expresie a individualizării, creativității, depășirii locurilor comune. Da, răspundeau cerchiiștii, dar Călinescu nici nu are o estetică sistematică. Ba are o estetică, se revoltau susținătorii liniei călinesciene, dar estetica lui Călinescu înseamnă reflecție filosofică în descendență kantiană asupra judecății de

valoare (s-a reeditat, de altfel, tot în 1968, *Principii de estetică*, într-o versiune amplificată, recuperând și alte articole și studii teoretice ale lui Călinescu). Fără să vrea (și doar în negativ), Balotă profetă tocmai ceea ce dă farmecul criticii românești postbelice: câteva viziuni critice în emulație călinesciană, dar deloc imitative, în fond foarte libere față de modelul de pornire.

În studiile ulterioare, Adrian Marino se va despărți de G. Călinescu (și va înceta să practice critica literară aplicată), situându-se în continuitatea iluminismului, a lui Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu. Își va crea un sistem, cum cerchiiștii care pleadu pentru critica sistematică nu și-au construit. În *Dicționarul de idei literare* și în *Hermenutica ideii de literatură*, își delimitează un concept personal de *idee literară*, *idee de literatură*, în tensiune cu critica literară propriu-zisă.

Critica e interesată de concret, de fenomenal; critica ideii literare ținește esența, arhetipul, principiul generativ. Mănuind o masă enormă de informație, despre care i s-a obiectat (cu oarecare dreptate) că nu putea fi pusă în ordine decât de un colectiv de cercetători, iar nu de un singur om, „ideocriticul” Marino își trăiește opera ca pasiune, ca voluptate, ca nevoie spirituală irepresibilă de cucerire a *sensului propriu* al conceptelor critice. O aventură, intens imaginativă, a restaurării exactității termenilor și de stabilizare a mereu versatilului, mereu înșelătorului limbaj critic, asupra căreia cred că multă vreme vom avea de reflectat. În anii optzeci și nouăzeci, „sistemul” face tot mai mult loc perspectivei diacronice, ajungând ca, în *Biografia ideii de literatură*, să se relativizeze într-o istorie a practicilor și convențiilor literare, fără să piardă însă cu totul, cel puțin ca gust „metafizic” (literar-metafizic), nostalgia escaladării cerurilor înalte ale Ideii-Ființii. În continuarea *Biografiei*, Marino anunțase și o... *Ontologie*, la care se pare că, între timp, a renunțat.

Retrospectiv, „particularitățile și nuanțele” din istoria literaturii române ale anului 1968 (ca să iau ca reper cronologic chiar anul primei ediții a *Introducerii în critica literară*) pot fi cel mai bine surprinse prin raportarea la etosul revoluționar și stângist (intens ideologizat) al 1968-ului occidental: încercare de sincronizare, dar și reelaborare în propriul context. 1968-ul românesc a însemnat (cel puțin în literatură și celelalte arte) autonomizare anti-propagandistică și restaurație a normelor valorii *in sine* a operei, rămând mai degrabă, în plin totalitarism comunist, cu principiul liberal, chiar dacă foarte vag conștientizat doctrinal, al subsidiarității și diviziunii muncii.

Entuziasmelor revoluționare (doar) teoretice din lumea liberă, neomodernismul românesc le răspunde, nu neapărat polemic, dar în complementaritate necesară, cu înțelepciunea... „minții de pe urmă” (cu percepția tragică a ce a însemnat, în practică, revoluția comunistă). Stângismul intelectual occidental este asimilat în lumea literară românească de la sfârșitul deceniului șapte (ca într-un joc de reflectare inversă în oglindă) ca o corectare sau reautentificare din mers a obligatorilor teze marxiste, din rațiuni subsumabile mai curând liberalismului (în aceste cheie se cuvînit cele câteva referințe ale lui Adrian Marino – fost deținut politic – la textele lui Marx și Lenin: nu ca o expresie a conformismului, ci ca o încercare de a atrage atenția că inclusiv tezele fondatorilor doctrinei comuniste au fost deformate de ideologia totalitară). La fel, soluțiile de continuitate devin, la noi, soluții de ruptură, încercând să depășească și să compenseze hiatusul „obsedantului deceniu” și să refacă firul evolutiv al modernismului interbelic. Cu aceleași argumente cu care „noua critică” franceză își proclama caracterul revoluționar, Marino demonstrează,

dimpotrivă, persistența, din vechime, cu precedente ce se cuvînit recuperate, a principiilor normative *sine qua non* ale criticii literare. „Moartea omului”, „abolirea subiectului”, teme dragi filosofiei postbelice de dincolo de cortina de fier sunt, tot așa, reformulate, într-o lume care făcuse experiența nefastă a masificării, în spiritul pledoariei pentru individualizare și originalitate.

Poate că tocmai aceste ranversări ideologice sunt cele care au făcut posibilă sinteza. *Introducere în critica literară* marchează momentul, pe cât de dezirabil, pe atât de instabil (într-o oarecare măsură, utopic, ucronic), al armonizării tuturor termenilor relației critice, și pe versantul dinspre literatură (obiectul de fapt și de drept al criticii literare), dar și pe cel, mult mai rar vizitat de esteteții pentru că e foarte incomod, cel al confruntării subiectivității interpretativ-evaluatoare cu normativitatea canonică a precedentelor în materie de *savoir-faire* (un fel de supra-eu al criticului, recuperat, materializat prin anamneza practicilor fondatoare ale disciplinei). „Nimic nu este nou sub soare” este pentru Marino o deviză de moralitate a enunțării programelor literare, prin care supune examenului critic (și bibliografic) toate pretențiile de nouitate absolută. Examenul competenței profesionale tinde astfel să devină examen al responsabilității deontologice, de unde și intenția autorului, anunțată în *Prefața la Introducere în critica literară*, de a o continua și adânci printr-o *Etică a criticii*. Că, ulterior, Marino și-a restructurat proiectul, nemairevenind, în orice caz, nu din interiorul solidarității de breaslă, la reglementările de afaceri interne ale criticii, este de asemenea semnificativ, chiar dacă semnificația renunțării trimite, dramatic, la eșecul comunicativ și la iminența rupturii dintre teoreticianul cu propensiuni legislațoare și criticii aplicați de drept cutumiar.

Adrian Marino: exerciții de disciplină a creației



Nicolae Predescu

Adrian Marino. completări bibliografice

Nu de puține ori, bibliografia marilor autori continuă să sporească și după stingerea lor din viață: apar postum scrieri inedite, uneori spectaculoase, ies la iveală pagini complementare, de pildă variantele sau versiunile abandonate ale unor cărți cunoscute, alte texte personale, mai importante ori mai mărunte, de felul corespondenței, al dedicațiilor ș.a.m.d. Apoi, se fac ediții cu colaborările rămase în perioade, neincluse de autori în volume, sunt „restituite” eventuale documente etc. etc. etc.

După dispariția unui autor prolific precum Adrian Marino era firesc ca opera lui să „crească” serios prin asemenea operațiuni de recuperare editorială. Reputatul „ideocritic” a lăsat în urmă o carte aproape terminată, alte proiecte în diverse faze de lucru, o bogată publicistică risipită în paginile periodicelor și o întreagă arhivă personală, pentru care a făcut el însuși eforturi de a păstra în bună ordine. Beneficiind de complicitatea comprehensivă a lui Doru Radosav, directorul Bibliotecii Centrale Universitare din Cluj, admirator și partener al său de dialog, marile teoreticane a început către sfârșitul vieții să doneze porțiuni de arhivă, cum ar fi fișierul volumelor rămase nepublicate ale *Dictionarului de idei literare* (din câte îmi amintesc, Marino le spunea celor apropiați – și poate că amănunțit apare și în mărturiile tipărite – că era vorba despre circa 70 de bibliorafuri cu fișe!). Transferul a continuat după dispariția sa, până când la BCU Cluj s-a completat un bogat „Fond Adrian Marino”. În ultimii săi ani l-au ajutat la clasarea materiei câteva reprezentante mai tinere ale instituției, în primul rând Florina Iliș, cunoscuta prozatoare. A fost amenajată în sediul Bibliotecii o Sală „Adrian Marino” în care e depozitat Fondul și s-a constituit și un Centru de studii culturale „Adrian Marino”. De Fond, Sală și Centru se ocupă în continuare Florina Iliș. În trecere prin Cluj, am ajuns și eu la Sala „Adrian Marino” (aveam nevoie și de mici verificări în arhivă), care-și primește ospitalieră vizitatorii: condiții bune de citit și de lucru, spațiu suficient pentru cercetarea la față a locului, acces liber la rafturi și la dulapurile cu fișiere, dosare, bibliorafuri, mape, cutii și tot ce mai strinse autorul într-o viață de lecturi și de scris.

După dispariția autorului în martie 2005, s-a publicat mai întâi cartea la care Marino a lucrat până în ultima clipă, aproape finalizată: vol. I din *Libertate și cenzură în România* (Editura Polirom, Iași, 2005). Apoi, conform voinței sale testamentare, s-a tipărit, la cinci ani de la moarte, manuscrisul autobiografiei sale, lăsat în păstrare editorului: *Viața unui om singur* (tot la Polirom, Iași, 2010). Chiar dacă e vorba doar despre prima parte a proiectului, *Libertate și cenzură* rămâne un titlu decisiv pentru

istoria culturală și ideologică a societății românești, impunând un adevăr ocultat uneori: acela al României moderne ca o construcție eminentamente liberală. Iar *Viața unui om singur* a oferit complementul personal, povestea unui destin de gânditor independent, critic sever al tuturor formelor de exercitare abuzivă a autorității. Nu mai insist aici, am scris despre ambele cărți la apariție (despre autobiografie – chiar în *Mozaicul*). Un detaliu care merită atenția posterității lui Marino: a existat și o altă – primă – versiune a memoriilor, pe care autorul a ținut să le rescrie, pare-se substanțial. Dacă s-a păstrat și cealaltă formă, va fi și ea de publicat cândva.

S-au adunat între timp nu puține noutăți bibliografice, documentare, exegetice.

Mai întâi cele rezultate din inventarierea operii, operațiune începută – cum am spus – sub îndrumarea autorului și continuată apoi de către un grup de cercetători ai BCU Cluj și de alți colaboratori.

A fost, astfel, finalizată *Viața, opera și activitatea lui Adrian Marino. Cercetare bibliografică și de referință* (Coordonator: Florina Iliș. Bibliografie întocmită de: Florina Iliș, Ana Maria Căpăleanu. Colaboratori: Rodica Frențiu, Ionuț Costea, Angela Marcu. Studiu introductiv: Florina Iliș, Editura Argonaut [sub egida Universității Babeș-Bolyai și a Bibliotecii Centrale Universitare, „Lucian Blaga”], Cluj-Napoca, 2010), lucrare esențială pentru orice viitoare exegeză.

Complementar, a apărut și culegera *Adrian Marino în căutarea ideii de libertate și cenzură. Studii* (Coordonator: Florina Iliș. Prefață de Doru Radosav, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2011). Semnata: Alex Goldiș, Florina Iliș, Rodica Frențiu, Ionuț Costea, Ana Maria Căpăleanu și Angela Marcu. Aceasta din urmă realizează *Catalogul corespondenței primite de Adrian Marino în perioada 1995-1997* (p. 250-341), precedat de un text *Despre corespondența lui Adrian Marino în perioada 1995-1997. Scrisori primite* (p. 235-249), în care sunt oferite informații utile despre acest capitol al operii („Correspondența din arhiva Adrian Marino, compusă în marea ei majoritate din scrisori primite, aparține perioadei 1943-2005, cele mai vechi piese fiind cele din dosarul *Corespondență cu și de la George Călinescu*. Acest bogat material epistolar, organizat în 145 de dosare se află în Sala Adrian Marino din clădirea centrală a BCU Cluj” – p. 236).

În textul său, Angela Marcu citează patru lucrări de licență participante la același proiect de inventariere a fondului epistolar: Violeta Potra, *Catalogul corespondenței lui Adrian Marino (1963-1980)*. Cluj-Napoca: [s.n.], 1998, 87 p. dactilogr.; index de expeditori; bibliografie. Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca. Facultatea de Istorie-filosofie. Lucrare de diplomă. Cond. șt. prof. univ. dr. Doru Radosav (înregistrare a 830 de scrisori); Angela Miron, *Corespondența lui Adrian Marino 1980-1994*. Cluj-Napoca: [s.n.], 1998, 116 p. dactilogr.; index alfabetic de autori; bibliografie. Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca. Facultatea de Istorie-filosofie. Colegiul de biblioteconomie. Lucrare de diplomă. Cond. șt. prof. univ. dr. Doru Radosav (înregistrare a 907 scrisori); Nicoleta Todiraș, *Catalogul corespondenței externe a fondului „Adrian Marino” din colecțiile speciale ale Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga” Cluj-Napoca*. Cluj-Napoca: [s.n.], 1998, 301 p. dactilogr.; index alfabetic de autori; index alfabetic de Instituții și congrese. Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca. Facultatea de Istorie-filosofie. Colegiul de biblioteconomie. Lucrare de diplomă. Cond. șt. prof. univ. dr. Doru Radosav (înregistrare a 2656 de scrisori din perioada 1969-1995); și Stanca Moga, *Corespondența lui Adrian Marino cu diaspora românească*. Cluj-Napoca: [s.n.], 2001, 87 p. dactilogr.; indice de expeditori; indice de localități; bibliografie. Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca. Facultatea de Istorie-filosofie. Colegiul de biblioteconomie-ahivistice. Lucrare de diplomă. Îndrumător: lector. univ. Ionuț Costea (113 scrisori primite de Adrian Marino de la Sorin Alexandrescu, Mircea Carp, Pavel Chihaia și Al. Ciorănescu, reprezentând o parte din corespondența recepționată de la aceștia).

Probabil că – e de sperat! – aceste teze de licență sunt deuse la Bibliotecă și rămân accesibile cercetătorilor. Cât despre cele două volume realizate sub egida BCU Cluj și editate de Argonaut, ele pot fi consultate și *on-line* și oricine le poate „descărca” liber în computerul personal (în format pdf).

Au apărut, apoi, alte cărți noi care poartă semnătura „ideocriticului”, strângând laolaltă articole și studii rămase în periodică, respectiv scrisori.

Al doilea volum postum, după *Libertate și cenzură*..., a fost *Descoperirea Europei* (Prefață de Constantin M. Popa, Editura Aius, Craiova, 2006), cuprinzând 20 de articole, texte programatice, studii, cronici de carte publicate în *Mozaicul*, de la lansarea seriei actuale, în 1998, și până în 2004, unele în serii compacte, altele la intervale mai mari. De remarcat cele două militante de la startul revistei: *Descoperirea Europei și Pentru neopositivism*.

Tipărită simultan – *Scrisori din cetatea cu trei turnuri* (Prefață de Paul Aretzu, Editura Aius, Craiova, 2006): 69 de scrisori ale lui Marino către Constantin M. Popa, plus alte 6 adresate lui Nicolae Marinescu, redactorul-șef și, respectiv, proprietarul și directorul Aius/*Mozaicul*. De menționat în context și volumul lui Ni-

colae Marinescu *Revista Mozaicul. Modernitatea tradiției* (Editura – firește – Aius, Craiova, 2008), cu numeroase informații despre relația clujeanului cu Craiova, cu Aius și *Mozaicul*.

S-a publicat apoi, în *Cultură și creație* (Ediție, text îngrijit și prefață de Aurel Sasu, Editura Eikon, 2010), publicistica dintre 1939, anul debutului, și 1947, deci până la „fractura” biografică a detenției, articole din *Jurnalul literar*, *Kalende*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Preocupări universitare*, *Ecoul*, *Viața Românească*, *Universul literar*, *Națiunea* (grupe în patru secțiuni: I. Studii, II. Articole și eseuri, III. Cronici și recenzii, IV. Efemeride macedonskiene). Pornind de la această ediție s-a organizat pe 12 mai 2010 la BCU Cluj-Napoca un simpozion cu tema „Publicistica lui Adrian Marino între fragment și sinteză”.

În sfârșit, a apărut și un volum intitulat *Dintr-un dicționar de idei literare* (Ediție și text îngrijit de Florina Iliș și Rodica Frențiu, Editura Argonaut [sub egida Universității Babeș-Bolyai și a Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga”], Cluj-Napoca, 2010), culegere de articole publicate în reviste atât înainte, cât și după cunoscutul *Dicționar de idei literare* (vol. I, A-G, Editura Eminescu, București, 1973). Mai exact, sunt incluse texte despre: Hermeneutica literară, Limbaj, Lirism, Literatură, Literatură comparată, Literatură universală, Modelul literar, Modern, Modernism, Narațiune și istorie, Semantica ideii literare, Sistemul literar, Spiritul critic, Structură, Teatral sau dramatic, Umanism. Alte articole fuseseră menționate chiar în *Dicționar*... ca fiind deja „topite” în corpul cărții și, deci, „anulate” astfel. Vor mai fi fiind și alte secvențe integrabile schiței de proiect, ca și fișierul volumelor rămase neredactate.

Și o reeditare: *Introducere în critica literară* (Ediție îngrijită și postfață de Sorina Sorescu, Editura Aius, Craiova, Craiova, 2007). De asemenea, începuturile posterității lui Adrian Marino înregistrează numeroase texte exegetice: articole, studii, prefețe etc. (unele – deja citate). Au apărut și câteva noi volume consacrate autorului: după precedentele *Hermeneutica lui Adrian Marino* (Editura Aius, Craiova, Craiova, 1993) și *Adrian Marino. Monografie, antologie comentată, receptare critică* (Editura Aula, Brașov, 2001) ale lui Constantin M. Popa și *Alternativa Marino de Adrian Dinu Rachieru* (Editura Junimea, Iași, 2002), publicate în timpul vieții autorului monografiat, au apărut după stingerea sa din viață *Adrian Marino. Ideocriticul impinent* de același Constantin M. Popa (Editura Aius, Craiova, 2006), culegerea mea *Adrian Marino: un proiect pentru cultura română. Analize și evocări* (Editura Aius, Craiova, 2006) și *Adrian Marino. Vârstele devenirii* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2010; Ediția a 2-a,

adăugită, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010) și *Adrian Marino: Obsesia trecutului* (Editura Gens latina, Alba Iulia, 2010), ambele de Simona-Maria Pop. Volumul ultim al lui Constantin M. Popa și cel semnat de autorul acestui bilanț bibliografic au fost publicate simultan cu *Descoperirea Europei și Scrisori din cetatea cu trei turnuri*, la împlinirea unui an de la dispariția „ideocriticului”, compunând un cvartet de cărți comemorative, cu co-perți cu design unitar.

Texte inedite au apărut și în presă. De pildă, transcrierea unui interviu cu Adrian Marino realizat pentru TVR Iași de către Grigore Ilieși (în *Suplimentul de cultură*, Iași, nr. 247, 31 octombrie-6 noiembrie 2009, p. 1 + 7-8-9). Probabil că au mai fi fost recuperate și altele asemenea, căci autorul, fără să fi fost un răsfațat „mediatic”, va fi acordat și alte interviuri unor posturi de radio și de televiziune de-a lungul anilor, mai ales după 1990.

Însă cele mai spectaculoase și mai mult discutate „recuperări” publicistice au fost documentele din arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității – CNSAS. Ele au fost folosite de autori și publicații interesate în compromiterea postumă a lui Adrian Marino, care se manifestase ca adversar radical al anumitor grupuri și orientări intelectuale autohtone. Documentele și acuzațiile de colaborare cu fosta poliție politică a regimului comunist au apărut după ce memoriile reafirmaseră opțiunile lui Marino într-o manieră fermă, impunătoare, „d'outre tombe”. Un „dosar” al problemei, cu semnalarea exagerărilor răuvoitoare ale denigratorilor „ideocriticului” a fost alcătuit de Simona-Maria Pop în cea de-a doua carte a sa, amintita *Adrian Marino: Obsesia trecutului*. Iar Gabriel Andreescu a demonstrat impecabil, într-un capitol din *Cărturarii, opoziții și documente. Manipularea Arhivei Securității* (Editura Polirom, Iași, 2013), că notele și adresele Securității în care e menționat Adrian Marino au fost încorect citate și interpretate, ele neputând constitui probe incriminătoare.

Adrian Marino:
exerciții de disciplină a creației

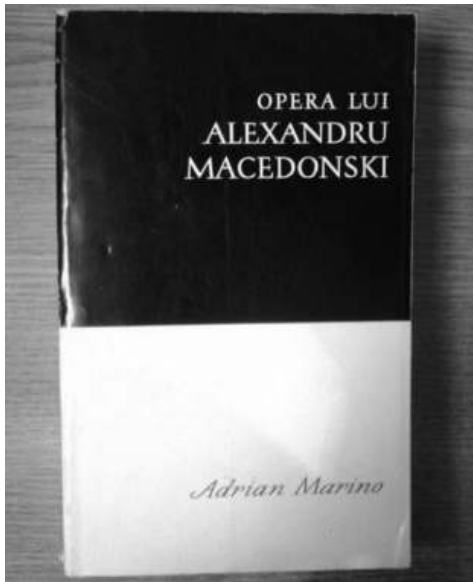


■ ANDREEA MIHĂILESCU

perspectiva lui Marino asupra cromaticii macedonskiene

În capitolul „Poetica” din *Opera lui Alexandru Macedonski* (1967), în urma analizei textelor macedonskiene cu un profund caracter teoretic-estetic – *Despre logica poeziei* (1880), *Despre poezie* (1895), *Poezie și poeți contemporani* (1896), *Simțurile în poezie* (1895), *Simbolismul* (1895) ș.a. – Adrian Marino ajungea la concluzia că, pentru Alexandru Macedonski, poezia este expresia unui conținut liric, a unei stări interioare, prin definiție muzicale. „Prin consumarea și asimilarea experienței simboliste”¹, el avea, astfel, intuiția *inefablului poetic*. Corespondențele baudelairene par să-i furnizeze poetului (cu precădere în *Thalassa*) o nouă tehnică de captare și redare a experienței senzoriale complexe, sinestezia, auditiia colorată definind, în fond, lirismul. Fidel vizionii romantice, prin exacerbarea simțurilor, dinamizarea senzorialității poetului, trădează efortul susținut de a capta fluxul energetic, vital al ființei: „Poezia, ca și cugetarea, va fi sau nu va fi, după cum *simțurile vor exista sau nu*. Dacă s-ar face abstracțiuni de ele, *n-ar mai fi nimic*. (...) *Poezia este senzațiune directă* (s.m., A. M.)”², legitima Macedonski în *Simțurile în poezie*.

Cu această ocazie, Adrian Marino surprindea teoria „corespondențelor”, extinsă mai târziu de Nicolae Manolescu asupra simbolismului în genere³: „Atenția deosebită pe care Macedonski, din motive temperamentale, apoi teoretic-estetice, o acordă senzațiilor în poezie, îl face să fie receptiv, într-o măsură, la teoria «corespondențelor». Ea este înțeleasă în accepția curentă a epocii, de «sinestezii» și «auditiie colorată» neexistând niciun indiciu de intuiția altor «corespondențe» de tip swedenborgo-baudelairean, bazate pe «analogii universale» și «simboluri cosmice»⁴. Totodată, criticul trimitea la lucrarea lui V.G. Paleolog, *Viziunea și auditiia colorată sinestezică la Alexandru Macedonski* (1944), în care fostul discipol al poetului preciza meticulozitatea cu care Macedonski își transcrieseră manuscrisul cu cerneluri în culori diferite și constata, ast-



fel, că „sinestezia poetică are la bază mai mult senzația auditivă, decât vizuală”. Poetul înțelegea prin cromatică „valori de ordin emoțional, plecând de la senzații vizualo-muzicale, organizate în «simfonii de culori», «armonizări», «gradițiuni». Aceste analogii par a dezvălui că adevăratul fond al «corespondențelor» macedonskiene rămâne mereu de esență muzicală, chiar inefabilă.”⁵

Observațiile lui Marino pe marginea cromaticii macedonskiene sunt destul de sumare, fiindcă urmărea să evidențieze, în fond, lirismul de sorginte romantică a poetului. Însă e posibil să fi fost influențat de teoria goetheană despre funcția „senzorial-morală” a culorii, referitoare la un conținut emoțional, afectiv, transmis în mod nemijlocit. Pentru Goethe, „culorile sînt niște fapte ale luminii, fapte și suferințe”, o modalitate a naturii de a revela adevărul ultim al ființei, o manifestare a spiritului: „Culorile și lumina se află, într-adevăr, în cel mai strâns raport, însă noi trebuie să ni le închipuim ca aparținând întregii naturi: pentru că ea este cea care vrea să se dezvăluie, mai ales prin ele simțului vederii. (...) Natura vorbește de sus în jos, și spre alte simțuri, spre niște simțuri cunoscute, greșit înțelese, necunoscute, așa vorbește, în acest fel cu sine însăși și ni se adresează prin mii de fenomene”⁶.

Și Baudelaire, în esul despre Delacroix din *Expoziția universală* (1855), în care conceptualiza funcția culorii în artă, dar din perspectivă simbolistă, ajungea la o asociere a armoniei cromatice cu cea muzicală, ce traducea acordul sublim dintre lumea sensibilă și realitatea ultimă a sineului, străvăzută ca o scufundare, înecare a eului, în fluxul senzațiilor pentru a se re-crea intuitiv, într-un plan al simbolurilor. Culoarea „gândește ea însăși inde-

pendent de obiectele pe care le îmbracă”, constituind un limbaj original capabil să reflecte un nou tip de sensibilitate: „Trebuie mai întâi observat, lucru foarte important, că văzut de la o distanță destul de mare pentru a-i putea analiza și măcar pricepe subiectul, un tablou de Delacroix a și produs în suflet o impresie complexă, fericită sau melancolică. S-ar spune că, precum vrăjtorii și magnetizorii, *pictura aceasta își proiectează gândul la distanță*. Ciudatul fenomen ține de puterea coloristului, de *perfectul acord al tonurilor și de armonia (prestabilită în creierul pictorului) între culorile și subiect*. Se pare că această culoare, iertate-mi fie subterfugurile de limbaj în expresia unor idei foarte delicate, *gândește ea însăși, independent de obiectele pe care le îmbracă*. Apoi, admirabilele acorduri ale culorii sale te fac adesea să visezi armonie și melodii, iar *impresia pe care ji-o dau tablourile e adesea cvazimuzicală* (s.m., A. M.)”⁷.

Nu întâmplător, dintr-o perspectivă similară e surprins universul macedonskian care se deschide în fața cititorului ca o beție a simțurilor. Materia este o vibrație, un freamăt neconținut, într-o dinamică ascensorială redată cromatic, auditiv și olfactiv. Galbenul-auriu, albul, roșul, rozul, albastrul-azuriu, verdele, iradierile, sclipirile metalice și minerale (aur, argint, bronz, almandin, rubin, onix, diamant, mărgăritar, sifed, silix, marmură, alabastru, aventurin, chrysoal, feldspat, granat, hiacint, peruzea, topaz, zircon), sunetele diafane ale harpei, duioase, melancolice ale vioarei, cele grave, profunde de cimpoi ori ascuțite, paroxistice ale cimbalului și tibicinei, aroma narcotizantă a crinilor, a ierburilor sălbatece strivite sau suavitatea parfumurilor de roze alcătuiteșc tablouri luminoase, irizante, în cu-

lori aprinse, ce trădează pasiunea de estete pentru edenul levantin. Excluzând rafinamentul, obsesia barochistă pentru detaliu a poetului, descrierile, întrucâtva, amintesc de lucrările unor expresioniști, precum August Macke (scenele din Tunisia sau Algeria, în care, utilizând contraste cromatice galben/portocaliu-albastru cian, alb, surprinde lumina vie, puternică de o intensitate aproape ireală a spațiului orientat): „Cerulei lui de un albastru puternic, prin care ar fi fost cernit praful de aur și spărturi de rubine înflăcărâte, i se reîntreaga în minte găurit de minarete albe și răzbătut de frunzișul aproape negru al chiproșilor. Marea de peruzea a țârmilor, dealurile din fund, patimile ce-l frământaseră în vârsta tânără, bucuriile ce-i însoțiseră sufletul recăștigat grai („Thalassa”, „Noaptea de argint”)”. Sau: „Bagdadul! cer galben și roz ce palpită./Rai de-aripe de vise, și rai de grădini./Argint de izvoare, și zare-aurită – /Bagdadul, poiana de roze și crini-/Djamii – minarete – și cer ce palpită. (*Noaptea de decembrie*). Meka este alba cetate, cu porți de topaze, cu turnuri de argint.”

Uneori peisajul devine incandescent în lumina diamantină a soarelui de vară, reflectând vitalitatea, exuberanța, extazul ființei pierdută în beatitudinea reverilor: „Iar odată cu mijlocul lui iulie soarele își împrăștiă mitalia peste stâncă. Văzută de pe nave, ea părea o stei de topaz încornorat cu o orbitoare grămădire de castel prismatic, pe care răurau lumini și culori. Scăldat de ele, feldspatul descojit plâlpăia ca diamantul. Ici-colo fluturau scântei de chrysoal („Thalassa”, „Zile de aur”)”.

Este evident faptul că „peisajele” macedonskiene (exteroare și interioare deopotrivă) reflectă, de fapt, acea concentrare lă-

untrică specifică actului creator în revelarea unui adevăr profund al ființei, în ultimă instanță, o călătorie către un centru unic în care macrocosmosul coincide cu microcosmosul, de unde intuiția armoniei absolute, a *inefablului*: „Clar azur și soare de-aur este inima mea toată./O lăsați pe-oricare sufler în a lui perihelie („Perihelie”)”.

Adrian Marino evidențiază, până la redundanță, intuiția macedonskiană privind dimensivitatea inefabilă a discursului poetic care se articulează sinestezic într-o contopire, disipare a picturalului în muzical și olfactiv (în ultimă instanță).

Note bibliografice:

¹ Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 662

² Alexandru Macedonski, *Simțurile în poezie în Opere, III. Publicistică (Literatură, 1880-1919)*, ed. alcătuită de Mircea Colosenco, introducere Eugen Simion, p. 88; 93

³ Nicolae Manolescu: „Neînțelegerile cu privire la natura poeziei simboliste se datorează în bună parte însăși titularii propuse de Moréas, care poate de aceea, a renegat-o ulterior. Simbolistiți nu vor să scrie neapărat, cum crede Călinescu, o poezie bazată pe simboluri, lucru care nu le-ar izbuti decât uneori. Ei sunt fascinați, pe urmele celebrului sonet al lui Baudelaire de «corespondențelor». De un anumit tip de analogie, adică acela care echivalează și combină senzațiile. Orice simbol este analog, dar nu orice analogie conduce la un simbol (s.m.) în „Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură”, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 529.

⁴ Adrian Marino, *Idem*, p. 652

⁵ *Ibidem*, p. 654

⁶ Goethe (1995): *Teoria culorilor*, în românește de Val. Panaitescu, Iași, Ed. Princeps, p.14-15

⁷ Baudelaire, Charles (1992): *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, Antologie, traducere, prefață și note de Radu Toma, București, Editura Meridiane, p.189

**Adrian Marino:
exerciții de
disciplină
a creației**



Nicolae Predescu

■ GABRIEL NEDELEA

Adrian Marino față cu avangarda

Chintesenta avangardismului a fost, fără îndoială, *dadăismul*, singurul „curent” în care nihilismul activ a fost îndreptat exclusiv spre auto-anulare și sinucidere istorică. Pentru toate celelalte *-isme*, avangardismul a fost un atribut, iar *avangarda* o categorie istorică, „o față a modernității”, după cum o numea Matei Călinescu. Fronda avangardistă a suprarealismului, spre exemplu, a avut ca obiect o „tradiție”, făurindu-și o alta, prin celebra listă a lui André Breton, din *Primul manifest al suprarealismului*, care cuprindea nume precum Swift, Sade, Chateaubriand, Constant, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé etc. Astfel, inclusiv pentru suprarealism, cum, de altfel, și pentru futurism sau expresionism, *avangardismul* a fost factorul de dislocare istorică.

Adrian Marino, în *Dicționar de idei literare*, pleacă de la premisa că „dacă există *avangardă*, există mai ales *avangarde*, în sensul că, sub aceeași etichetă verbală, se ascunde un număr considerabil de manifestări și programe extrem de diferite”, ceea ce denotă că el va expune acest termen sub incidența sa istorică, urmărind-o ca idee literară prin atribuțiile comune din mai multe curente artistice. În atare condiții va fi analizată ca fenomen precursor, de anticipație, ca ruptură și discontinuitate etc. Actul *negajiei* pare singura constantă raționalizabilă în eterogenitatea dusă la extrem în nenumărate rânduri. Marino urmărește și caracterul nihilist al avangardei, considerând-o una dintre principalele surse ale crizei pe care o impune în mod radical: „Nihilismul avangardist (fenomen foarte vizibil încă de la Lautréamont) este expresia unei disperări metafizice, radicale: principiile binetului, răului, frumosului sunt gândite, pătrunse de negate în însăși originea lor” (*Dicționar de idei literare*, p. 185). O altă trăsătură este cea care o apropie de modernism, cea a „purismului” estetic, e „poeziei pure”. Marino redă această trăsătură făcând trimiteri și la experimentalismele postbelice crescute din tulpina avangardei: „Or, avangarda modernă revendică și reface punct pe punct aceeași aspirație genuină, aceeași revenire la esența originară, aceeași nostalgie invincibilă a începutului: pur, spontan, izvor imaculat al imaginației poetice. Este cu neputință de înțeles sensul revoltei avangardiste fără această violentă radicalizare, regăsită în mod neîntrerupt de la Rimbaud la abstracționiști, de la expresioniști la suprarealiști de la *I Nivissimi la beatnici*” (p. 202).

Cam acestea sunt principalele repere pe care merge autorul *Dicționarului de idei literare*, însă fără să încerce un *époché* (fenomenologic) prin care să ajungă la ideea de avangardă, dincolo de straturile istorice care s-au depus peste ea. Din acest punct de vedere, el este în aceeași paradigmă cu principalii exegeți și teore-



ticieni ai avangardei de la noi din țară: Matei Călinescu, Marin Mincu și Ion Pop. Această poziție își pierde funcționalitate în viziunile de ansamblu asupra literaturii, este prea în spiritul mișcărilor propriu-zise de avangardă, adică nu-și ia o distanță teoretică rezonabilă de ideea în sine.

O interesantă perspectivă ne este oferită de Alexandru Cistelean în *Poezie și livresc*. Lupta cu convenția literară, și mirajul livrescului – în genere, răstoarnă întreaga negativitate care i-a devenit proverbială avangardei. În conflictul cu inerția convenției „conștiința unei renașteri a limbajului poetic și a unei noi simbioze între eu și lume le-a dat forță constructivă [avangardiștilor] și, în pofida propagandei lor destructive, nu se credeau mai puțin un Comitet al salvării poetice din ghearele inerției decât un oficiu de pompe funebre al lirismului îmburghezit” (p. 20). Dând la o parte verva impresionistă a criticii, el remarcă faptul că „avangarda a fost o formă de putere în domeniul poeziei și a aspirat aproape deschis la hegemonie. În mâinile avangardiștilor, chiar dacă deformat până la absurditate, cuvântul – și limbajul în general – avea energia explozivă a unei grenade. Vremea *neputinței* poetice nu înțea de epoca lor, o epocă dedată mai curând la cultul forței cuvântului, și ea a sunat, în poezia noastră, abia peste o jumătate de secol” (idem.) Despre această putere a cuvântului în paradigmele avangardei nu s-a prea scris, deși este o idee suficient de generală și de relevantă pentru a defini spiritul și poetica aceste mișcări. Neîncrederea în instituția limbii și asaltul împotriva regulilor de punctuație, de topică sau gramaticale, nu sunt decât o camuflare a acestei puteri dezlănțuite, odată ce cuvântul este dezinstiționizat.

Definiția cu caracterul cel mai general și exact, totodată, pe care am întâlnit-o în critica românească, este formulată de Laurențiu Ulici, care prevede vectorul avan-

gardei în procesul de evoluție literară fără substratul istoriografic al său, ci ca idee și formă de manifestare: „Când spiritul de grup se afirmă la concurență cu spiritul timpului, propunându-se, mai întâi, drept soluție de continuitate, iar apoi revendicându-și atribuții normative, avem a face cu avangarda (în cazul nostru literară), fenomen cu aparențe întâmplătoare dar de esență legică, întrucât este un factor dinamic al existenței estetice a literaturii. O avangardă fără tendința de a se instaura ca spirit al timpului este, în fond, o pseudo-avangardă, o grațuitate din toate punctele de vedere” (*Literatura română contemporană*, p. 27).

În concluzie, polisemia avangardei pare încă derutantă în teoria și critica literară, mai ales dat fiind numărul mare de avatari sub care apare. Există două tendințe în definirea acestui fenomen: 1. prin prisma istoricității sale și a atributelor pe care le-a avut pe parcursul *-ismelor* care se revendică de la acest stat, iar Adrian Marino urmărește această cale; 2. ca forță eterogenă în dinamica evoluției generale a literaturii, iar o mostră, în acest sens, ne este oferită de Laurențiu Ulici.

Adrian Marino:
exerciții de disciplină
a creației



■ LUIZA MITU

doar femei

Nevoia de a aduce teatrul cât mai aproape de public, într-un spațiu care din neconvențional devine unul familiar, de întâlnire, așa cum este Cafe Teatru Play din Craiova, s-a transformat într-un proiect de succes al inițiatorilor acestui gen de manifestare. Este vorba despre Compania Teatrulescu, proiect care s-a născut sub conducerea lui Vlad Drăgulescu și care oferă iubitorilor de acte culturale, în fiecare vineri, posibilitatea de a viziona piese de teatru. În astfel de spații, actor nu este doar cel care interpretează un rol, ci însuși spectatorul, prin actul teatral interactiv. Contactul actor-spectator, care are la bază triada stimul-impuls-reacție, este unul viu. Actorul dăruiește, stimulând imaginația spectatorului printr-un impuls – actorul face vizibil, prin ipostaza cerută de rol, ceea ce spectatorul trăiește în intimitate și nu poate mărturisii. Spectatorul primește și reacționează.

„Doar femei”, spectacolul jucat vineri, 31 ianuarie, în Cafe Teatru Play, este un *one woman show*, în interpretarea Haricleei Nicolau; scenariu după Eschil

(„Orestia”), M. Yourcenar („Clitemnestra sau Crima”), Eve Ensler („Monoloagele vaginului”) și texte aparținând Haricleei Nicolau; regia: Haricleea Nicolau. Construit pe tema clonării, înțeală ca libertate de manifestare, spectacolul, cu ușoare accente feministe, prezintă pe cinci ipostaze ale femeii: femeia de afaceri, rețeta, criminala, nebuna, curva. Ceea ce unește aceste ipostaze este singurătatea, iluzia, durerea, dar, mai ales, dorința de a transforma cauza suferinței, bărbatul, în ceea ce acesta iubeste: femeia. Piesa poate fi privită ca un joc de oglinzi în doi, bărbatul și femeia. Ipostazele femeii reflectate în oglindă se transferă privitorului, bărbatul, care, prin conștientizarea existenței celor cinci ipostaze într-o singură femeie, acceptă complexitatea principiului feminin creator.

Haricleea Nicolau reușește să integreze și să redea publicului aceste cinci ipostaze feminine într-un act teatral unitar, trecerea de la o ipostază comică la una dramatică făcându-se natural, fără a lăsa impresia unei rupturi între acte.



„Sărbătorile Eminescu” – Ediția I 9-10 ianuarie 2014 Drobeta-Turnu Severin

Consiliul Județean Mehedintz împreună cu Biblioteca Județeană „I.G. Bibicescu” din Drobeta-Turnu Severin, Grup Media Singur, Editura Ștef, Societatea cultural-artistică Dunaris, Fundația pentru Tineret Mehedintz au organizat în perioada 9-10 ianuarie la Drobeta-Turnu Severin prima ediție a manifestării „Sărbătorile Eminescu”.

Ediția I a manifestărilor culturale „Sărbătorile Eminescu” a debutat în data de 9 ianuarie 2014 la Secția „Literatură și Artă” din cadrul Bibliotecii Județene „I.G. Bibicescu” din Drobeta-Turnu-Severin. Manifestarea a început printr-un cuvânt de omagiere a

celui ce a fost Mihai Eminescu din partea doamnei Raluca Graf, managerul Bibliotecii Județene.

Dintre personalitățile culturale ce au fost prezente amintim: Nicolae Melinescu, realizator TVR; Hinoveanu Liliana, Radio Oltenia Craiova; prof. Grigore Gociu, prof. dr. Adrian Michidută; prof. Marius Popescu; prof. Gheorghe Florescu; prof. Aurel Pera; prof. Cornel Boteanu; prof. Dan Șalapa; prof. Michaela Udriște; scriitorii: Ana Eichert, Arista Buciu Stoian, Dan Alexoiaie. Evenimentul a avut loc la Casa Tineretului din Drobeta-Turnu Severin și a fost organizat cu ocazia manifestărilor dedicate nașterii poetului național Mihai Eminescu.



■ MARIA DINU

Adrian Marino și Arthur O. Lovejoy: interferențe și diferențe

În momentul apariției, în 1974, edificiul teoretic articulat de Adrian Marino în *Critica ideilor literare* și continuat în *Hermeneutica ideii de literatură* (1987) și *Biografia ideii de literatură* (1992-2003) a fost apreciat pentru erudiția, spiritul de sinteză, asimilarea celor mai recente metode critice și documentarea riguroasă. Cu toate acestea, demersul său ridică și numeroase semne de întrebare din cauza cărora construcția teoretică se destabiliza, lăsând loc confirmării imposibilității construcției unui sistem critic. Principalele reproșuri vizau îndepărtarea criticii ideilor literare de textele propriu-zise și subordonarea lor unor abstracțiuni teoretice precum „structura”, „modelul”, „sistemul”. Toți, se simțea lipsa unei receptări a lucrărilor fostului discipol călinescian din perspectiva istoriei ideilor, disciplina, se pare, cvasinecunoscută de critica noastră, la vremea respectivă. Singurul care pusese, totuși, în relație abordarea lui Marino cu cea a fondatorilor istoriei ideilor, Arthur O. Lovejoy și Georges Boas, era Mircea Martin într-o recenzie din „Steaua” în care constata că nu putem vorbi de o influență semnificativă din această direcție, fiindcă intelectualul clujean preia numai aspecte izolate pe care le integrează într-o viziune proprie.

Fostul asistent călinescian cunoștea foarte bine această disciplină, contribuțiile lui Lovejoy și ale colectivului său, dar și reacțiile critice la adresa abordării sale, exprimate de admiratorii și contestatorii istoriei ideilor într-o serie de studii și articole, multe dintre ele apărute în revista „Journal of the History of Ideas”. De fapt, vom vedea că una dintre mizele teoretice ale metodei lui Adrian Marino era chiar depășirea deficiențelor istoriei ideilor, nu înainte de a ne opri în linii mari asupra acesteia din urmă, teoretizate de Lovejoy, însuși.

În varianta sa modernă, istoria ideilor îi are ca fondatori pe filosofil americani Arthur O. Lovejoy, George Boas și pe istoricul literar Gilbert Chinard. Din 1940 aceștia încep să publice în „Journal of the History of

Ideas”, iar în 1973 să se ocupe de apariția celor cinci volume ale *Dicționarului de istorie a ideilor* care analizează detaliat 317 idei (*selected pivotal ideas*). Dar istoria ideilor e legată îndeosebi de numele lui Arthur Lovejoy (1873-1962) și de lucrarea sa de referință *The Great Chain of Being. A Study in the History of an Idea* din 1936, lucrare tradusă la noi abia în 1997, cu titlul *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling* (Editura Humanitas).

Prin analogie cu chimia analitică, Lovejoy lansează conceptul de idei-unități (*unit-ideas*) care se află în componența unor sisteme și doctrine filosofice individuale, originale și distincte nu atât prin natura elementelor lor, cât prin modul de structurare. Istoricul ideilor urmărește să cerceteze doctrinele filosofice ca pe niște compuși chimici din prisma ideilor-unități corespunzătoare și să identifice acele idei dinamice, comune din istoria gândirii ce pun capăt deosebirilor de suprafață dintre un sistem filosofic sau altul. În afara de izolarea acestor unități mobile, istoria ideilor – teoretizată în *Introducerea de la Marele lanț al ființei* – pune accentul și pe clarificarea ambiguităților în urma studiului cuvintelor și expresiilor specifice unei mișcări sau perioade, operație denumită de Lovejoy „semantificarea filosofică”.

Disciplina sa utilizează o metodologie pluridisciplinară prin care fiecare idee-unitate, odată identificată, este urmărită „ca unitate recurentă în mai multe contexte” (filosofic, științific, literar, artistic, religios sau politic). Printre-o astfel de abordare, istoria ideilor „se interesează în special de procesele prin care se transmit influențe dintr-un domeniu în altul” și „ar crea porți” între discipline bine delimitate în mediul universitar. Lovejoy vizează în special literaturile moderne, care ar merita studiate în școli pentru conținutul lor de idei, multe din ele nefiind altceva decât „idei filosofice diluate”.

Alături de René Wellek, Ernst Robert Curtius sau Northrop Frye, autorul *Marele lanț al ființei* este unul dintre precursorii recunoscuți de Adrian Marino și citați în *Critica ideilor literare*. Unele dintre concepțiile de bază ale filosofului american le regăsim în lucrarea aceasta, însă reinterpretate, astfel încât să-i susțină fostului discipol călinescian propria viziune ideocritică.

Ca și Lovejoy, Marino reține circularitatea ideilor în literatură, dintr-un context spațio-temporal în altul, și interferența lor ce a dus, cu timpul, la anumite confuzii, cum ar fi cea dintre decadentism și estetism, narațiune și istorie, teatral și dramatic etc., ca să dăm câteva exemple din *Dicționar de idei literare* (1973). Aceste idei, definite ca reflecția asupra operei, prezintă obiectul de studiu al criticii ideilor literare și presupun cercetarea într-un cadru vast, care depășește prima atestare lexicală.

Nu mai că în acest punct, Marino devine platonician și se desparte de interpretarea lui Lovejoy, interesat de ideile din gândirea filosofilor occidentali, de fuziunea și continuitatea lor, dincolo de integrarea în sisteme aparent opuse. Pentru intelectualul clujean, ideile nu pot fi produsul gândirii umane, fiindcă ele sunt anistorice. Cu alte cuvinte, idei ca avangarda, clasicismul sau barocul etc. au existat dintotdeauna, fără să fie tributare contribuției unui scriitor anume, ci etimonului lor care alcătuiește în sens dublu: retrospectiv prin recuperarea unor fenomene anterioare nominalizării ideilor și anticipativ, prefigurând definiții viitoare.

Marino e totuși conștient de contribuțiile individuale în conceperea ideilor, însă preferă să le sacrifice paternitatea tocmai ca să pună capăt impreciziei semnifice cauzate de autorii înșiși, iar etimonul, după cum am văzut, reprezintă un factor de ordine. Nu întâmplător, intelectualul clujean subliniază în repetate rânduri că disciplina sa pune mare preț pe selecția riguroasă a sensurilor, operație ratată de istoria ideilor care, printr-o aglomerare noțională, devenea „istoria confuziei ideilor, istoria interpretărilor eronate ale ideilor, o pseudo-știință a «contra-sensurilor», pe scurt, a haosului semantic”². În plus, acceptarea intervențiilor autoriale în definirea ideilor ar fi dus la anularea continuității și vieții proprii a ideilor, așa cum o concepse Marino, ca și Lovejoy, în afara oricărei causalități.

Chiar dacă la Marino ideile sunt atemporale, ele au o structură similară ideilor lui Lovejoy datorită constanțelor componente, echivalentul ideilor-unități definite de filosoful american. Identificate în operă în urma unui proces denumit de Marino „reducție reziduală”, prin selecția elementelor tipologice și excluderea termenilor individuale și istorice, constanțele le revine rolul explicării ideilor literare înrudite. Mai exact, constanțele comune, prezente în structura mai multor idei, sunt responsabile de interferențele acestor idei sau de confuziile dintre ele. De exemplu, identificarea unor note comune constante justifică, asocierea conceptelor de „poezie modernă”, „ruptură” și „revoluție a limbajului”. Totodată, constanțele vin să explice „fenomenul elementelor teoretice identice, comune, în sfere și sisteme de gândire total heterogene în timp și spațiu”³. Un caz, printre altele, este clasicismul care în Franța secolului al XVI-lea avea același înțeles de „model”, „exemplar”, „standard” în Anglia secolului al XVIII-lea. În virtutea apariției simultane a ideilor în sfere și epoci distincte, Marino consideră îndreptătită raportarea de către Lovejoy a romantismului la ideologia nazistă, problematică devenită, la vremea respectivă, subiectul unei polemici între filosoful american și Leo Spitzer.

În afara de anularea contribu-

ții individuale, recurența ideilor determină, implicit, și dispariția originalității ideilor. De fapt, Marino nu o neagă definitiv, ci ia în calcul mai multe tipuri de originalitate. Una o explicată prin trimiteri directe la Arthur Lovejoy și analogia ideilor cu compuși chimici. Profesorul american nu se pronunțase asupra originalității și schimbărilor de paradigmă, fiindcă, așa cum am menționat anterior, inovația la el depindea de modul de aranjare a ideilor-unități. Alt tip de originalitate, conform concepției intelectuale clujean, ține de efortul criticului ideilor literare care constă în ideea omniprezență sub înfățișarea unor noi, le interiorizează – ca și cum ar fi produsul propriu (înțelegere de sorginte călinesciană) –, apoi le integrează în scheme și modele personale. Nu în ultimul rând, originalitatea reprezintă la Marino modalitatea de soluționare a dificultăților teoretice sau reconciliere a unor direcții antagonice. Ne interesează aici problema contextului, una din punctele nevralgice ale istoriei ideilor care îl pun frecvent în încurcătură pe intelectualul clujean.

Dacă printre altele⁴, Lovejoy fusese criticat și pentru neglijarea perioadelor istorice, deoarece „dialogul” conceput între diverși gânditori în virtutea legii continuității, ducea la desființarea granițelor temporale, Marino încerca să evite capcanele întinse de perspectiva atemporală adoptată. De aceea, fostul discipol călinescian identifică trei stadii de manifestare a ideilor care recuperează, printr-o viziune inedită, condiționările istorice, fără să excludă universalitatea. Intelectualul distinge trei nivele de semnificație a constanțelor, fiecare cu o cronologie și istorie diferită. Primul nivel, căruia îi corespunde o datare permanentă, „echivalentă cu «gradul zero» al cronologiei”, este cel al constanțelor universale, latente, *in statu nascendi*. Urmează apoi nivelul constanțelor nominalizate, care nu exprimă încă o conștiință estetică, însă sunt identificabile în texte cărora li se aplică aceeași definiție. În final, constanțele cunosc un nivel al teoretizării și au un conținut bine individuali-

zat, recunoscutibil în manifeste. Astfel, Marino ajunge la concluzia că există, de exemplu, de mai multe tipuri de baroc sau de avangardă, depinde numai pe ce nivel de semnificație din cele trei raportăm noțiunile. Sub aspect temporal, prima cronologie aparține unui nivel anistoric, ciclic, în timp ce următoarele două (țin de nivelul istoric, linear, al „umicității, irepetabilității”, extinzând consecințele unei astfel de înțelegeri, observăm că, dacă ne situăm în perspectiva istorică, ideile literare nu există, fiindcă nu se pot manifesta în regimul continuității și al circularității). În acest timp istoric, putem vorbi, în schimb, de o paternitate a conceptelor, de momente exacte ale nașterii lor cu acte în regulă și de contribuții individuale. Însă, Marino are în vedere al doilea nivel al timpului ciclic care funcționează după alte legi decât cele ale timpului istoric. Oricât de utopică ar părea, ideilor literare în interpretarea sa ajung să se supună unui determinism universal, cosmic, perspectivă neîntrevăzută de autorul istoriei ideilor.

¹ Lovejoy, A. O., *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, editura Humanitas, 1997, p. 21

² Marino, A., *Critica ideilor literare*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 43

³ Idem, p. 66

⁴ Definind istoria ideilor ca disciplină preocupată „cel mai mult de idei care au o largă difuziune, care se integrează în ansamblul multor mini”, profesorul american vedea necesar studiul autorilor nesemnificativi alături de cei reprezentativi. La fel ar fi procedat, în viziunea sa, și istoricul literaturii, deoarece „scriitorii pe care-i considerăm minori pot fi la fel de importanți – și deseori sunt mai importanți din această perspectivă – decât autorii de capodoperă” (Lovejoy, A. O., *Marele lanț al ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, editura Humanitas, 1997, p. 23). Din această perspectivă, filosoful lui aglomera citate din discipline diferite și autori minori lângă cei canonice, exces netrecut cu vederea de criticii săi. Semnificativ este că aceleași reproșuri, referitoare la absența criteriilor axiologice în selectarea operelor citate, le regăsim frecvent în receptarea operei lui Marino de către critica noastră.

Adrian Marino:
exerciții de disciplină a creației



Nicolae Predescu



■ ION BUZERA

poezia cotidianului (care vrea să fie) cosmic

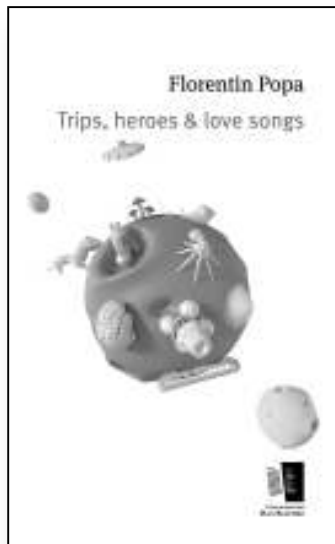
Cu adâncă satisfacție estetică, vă anunț, dragi concetățeni, acum, la început de An Nou – normal, pe aceea care prin cine știe ce miracol vă îndelețniciți cu lectura criticii literare – că nu numai frații noștri de peste Prut au poeți foarte tineri și foarte valoroși, pe Anatol Grosu, pe Ion Buzu, pe mai știu eu cine, ci și patria-mumă. Deocamdată, un nume de care sunt absolut sigur: Florentin Popa, *Trips, heroes & love songs*. Casa de editură Max Blecher, 2013, 74 p. Ca să fiu direct: aist poet mi se pare un fel de Labiș care a „digerat” mai tot ce i-a trebuit din experiența trecută, postmodernă și chiar mai veche de atât. Lăsând la o parte posibile similitudini istorico-literare, sunt destule note comune actuale care pot fi decelate: un *Zeitgeist* anume picură prin toate volumele acestor (cel puțin) trei poeți. Toți (prin asta chiar înțelegând: nu numai ei) sunt copiii unei lumi post-Matrix, ființe ușor (ontic) amefite, care își dau seama cu o anumită dificultate cât de reale sunt și care trăiesc jumătate din timp în lumea jocurilor pe calculator, iar în cealaltă jumătate uită ce (n-)jau trăit. Iar poezia – nu-i așa? – e singura modalitate care le dă voce să-și mai aducă aminte de ei înșiși, de acel eu care are, într-adevăr, o consistență existențială, nu e vreo ectoplasmă pierdută prin spații virtuale. Dorința, cu nuanțe uneori sfâșietoare, de înțelegere/recuperare a sinei (a unui sine tot mai fugos, mai dizolvat, mai micșorat) tinde să devină tema cea mai adâncă a poeziei recente scrise în limba română.

Pentru a afla mai multe date despre Florentin Popa, este suficient să parcurgem autoapreczarea de la p. 72, care, paratext „nevinovat” fiind, mai are puțin și devine poezie de-a binelea și încă unul reușit, autoleflexiv: „Florentin Popa/născut în 1989, la Băicoi (va spune Câmpina ca să evite glumele/ cu boașe)/ caută-i numele pe Google și nu vei găsi niciun rezultat relevant (...) Nu are camere mai mari de 0.3 megapixeli, așa că încearcă să/vă pună filme în cap prin cuvinte. Toate poeziile din acest volum/ au fost filmate cu un cartof donat prin generozitatea Institutului/ național de Cercetare-dezvoltare Agricolă Fundulea.// Fic ca gentilia artă a poeziei să vă însemineze frunțile încrețite de/ griji, în această lume dușmancă și perversă plină de puștoace/ cu inimă de gheață.” Ei bine, tocmai această „lume” constituie materia primă a restului poemelor. Ea include o „metafizică” foarte elaborată și foarte bine circumscrisă a insignifianței de zi cu zi, sporul disperat înspre diferențierea (de orice fel, numai să fie, în raport cu zisa precaritate!) pe care încearcă să-i obțină prin cele mai neașteptate manevre de eschiva-

re și potențare, dar și căderile periodice în starea inițială, a unui diurn insuportabil.

Este tematizată, astfel, o pierdere de sine aparte, care nu mai are aproape nimic din vertijul postmodern, de exemplu, al rătăcirii printre referințe, pentru că, dacă e nevoie, este creat *hic et nunc*, se poate ivi oricând și din orice. Lumea respectivă este una care, în principiu, inspiră instantaneu „scărbă” (p. 17). Bine, este „surprinsă” pe larg și această dimensiune, dar mult mai important (în acest volum) sunt mișcările de depășire/ „invalidare” a realului: ai zice că vrea să obțină aceste efecte „mallarméene” prin orice mijloace. Drama situativă a acestuia este următoarea: acolo unde este el însuși nu e bine, iar acolo unde se „pierde” în altceva, e bine, dar insuficient. Așa că va dori să se revadă, apoi, din nou, să se „aneantizeze” virtual, să se „arunce” în piscina fără fund a lipsei oricărei identități, căci „acolo” o poți avea pe oricare ș. a. m. d. Poezia lui Florentin Popa se bazează pe, conține și sintetizează admirabil aceste tensiuni. Dacă, la începutul secolului XX, alienarea era ceva care ținea de, bunăoară, sadovenienele locuri unde nu se întâmplă nimic, la începutul celui de față rezultat din frecvența unor locuri unde se întâmplă prea multe, dar degeaba. (Nimicul se pricepe să se reinventeze cel mai bine.) O frustrare și mai mare își face (perversă) loc în aceste texte, până acolo încât nici „ascunzișul între stele” (p. 18) nu pare a mai avea vreun farmec.

Poetul va încerca, așadar, să recupereze pe alte căi realul. Tehnicile reprezentării vor suferi și ele metamorfoze subtile. Iată o *Sară pe deal* care a pierdut pe drum imageria lui Iar&comp.: „(pleopă)/ rău de clinchet de furculițe rău de țevi desfundate/ scurgându-se pe sub mâncări rău de câni fierbinți/ lăsând cercuri pe încheieturi nu asta/ nu poate să fie un film – simțurile/ rămân în urmă cu un spațiu alb/ soare citric ieșind dintre dealuri verzi cu văi/ lăsate în cărbune în timp ce peste cadrul/ real se lasă seara/ păsări zgâriind cu vârful aripilor ferestre/ prin canionul de blocuri turn/ îmbătate de lumina de ambră/ îmbătate de lu/ pleopă) (trip a, p. 52). A depăși, fără eforturi speciale, postmodernismul înseamnă, cum ziceam, a încerca să te regăsești, cât de cât, într-o „puritate” identitară despre care știți foarte bine că nu poate dura prea mult. Pe de o parte, discursul se pliază pe derizoriul care îi cade sub ochi, pe de alta este clar că eul poetic vrea să reziste în fața acestui transfer abuziv de sine, pe care – de fapt – nu are cum să-l oprimească: „te știu de dinainte să mă știu de când/ citeam faruri vitrine fotografii ascultând burzum” (p. 66). Inducerea sinestezic (aci. poezie postmodernă&muzică *black metal*) permanentă este numai unul dintre răspunsurile pe care poezia le dă



unor agresivități care, de multe ori, sunt inventate. Ea se comportă ca „aspersor” al oricărei senzații: atât infrareale, de dincoace de obișnuitul existențial, cât, mai ales, metareale, de dincolo de perceptibilul obișnuit. Cu cât reacția alternativă va fi mai elaborată, mai complicată, cu atât ar fi speranțe de autoregăsire mai serioase, în sensul că nemulțumirea de cosmic, virtual etc. va reuși, cumva, să recupereze freudianul „principiul al realității”, ael fundament al, orice am zice, cunoașterii necesare.

Așa că va miza, între altele, experimental, și pe un imaginariu apocaliptic: nu e prea consistent, dar compensează prin insistență: „eram pe muntele sfânt, umbra printre pietre de foc/ creierul asta mă va ucide nu nu vreau să-mi lepăd/ nici palmele de pe temple și nici degetele mari/ apăsând pe pleoape – elektron spun ei creierul asta/ se va aprinde ca un chihlimbar în care licurici se deșteaptă/ – apăsând și rotind pe pleoape, rotind caleidoscopul de fractali dinăuntru/ îndoiindu-mi corneea pînă la cristalin, ca groapa pentru gălbenuș/ din aluat – creierul asta mă va ucide cu incandescență, până/ când pielea îmi va părea hirtie udă lipită pe oase, până când/ amprente/ îmi vor lăsa în piele pași – apăsând, până când ochii mei se vor vedea/ zobiți – creierul asta se va răsuci în chinuri în *calvaria* lui gândac de lavă/ căzut pe spate cu elitrele emisferelor zdrobite, cu nervii optici înotând/ abulic în aer – și va ninge cu pucioasă din cerul gurii, și din cupa scitului va cădea/ vin greu ca miera/ până când rodii vor putezi în nări, până când limba se va gusta arsură/ când m-am trezit, din ochi curgea apă și sânge/ apă în colțul dinafară, sânge în colțul dinăuntru.” (trip a, p. 49). E lumea deșteptată înăuntru, semi-virtua-

lă, semi-onirică, dar e și singurătatea celui pe care, în lipsă de altceva (după ce toate *game*-urile au fost jucate și care n-a apucat să citească chiar toate cărțile, căci, oricum, în lumea murdar-adoptivă pe care o descrie n-are avea niciun rost) îl sorb și diverse chemări de dispariție. Este un fel de ciudată „răzburare” pe impulsurile electric-cerebrale, aceea care nu pot fi înțelese, care scapă oricărui control, nu numai rațional. Prins în rețele atât de înolăcite unele în altele, într-un joc „matricial” devorant, imaginariul nu se poate „salva” decât prin autoanulare. Iar aluziile (aici: veterotestamentare) sunt topite fără efort în poeme care, de fapt, așa cum am văzut, nu au cine știe ce complexe intertextuale. (Arhetipul e singura certitudine.) Și nu cred că neapărat dintr-o „inconștientă” a vârstei.

Sunt implicare, deci, la modul general, în volumul lui Florentin Popa: un psihedelism computațional, care vrea mereu altceva, care își identifică alte surse și alte „orizonturi”, câteva note de idilism post-tehnologic, un foarte educat simț al „prizării” sordidului înconjurător, pe scurt, evaziuni diverse, inclusiv în realul „mănăsturelului”. Este un răspuns, peste decenii, dat scriiturii automate. În această lectură, care nu e neapărat antifreudiană, inconștientul, care nu face decât să comunice noi și noi date despre insuficiența „purătorului” său, este ironizat, arătându-i-se anumite posibilități de care el nu putea fi capabil. Literalmente, această poezie este antisuprarealistă, în sensul că este hiperrealistă. Iar naivitățile utopice (pp. 65-68) sunt ca niște palme pe obraji distopiei curente.

Ca să simplificăm, la un „capăt” al *wireless*-ului se află ceea ce Nietzsche numea „voința de viață” (*zero patru trei opt*, p. 38,

poem al coitului grandios: „îmi adun puterile apoi le concentrez în chakra muladhara...”), iar la celălalt, firesc, voința complementară a dubletului freudian: *trip a* este poemul emblematic în acest sens. Dar, de multe ori, cele două pulsuni coabitează: „sunt același *sprite*/ aceeași formă a culorii diferite/ ne panicăm o luăm razna/ aducem totul mai aproape de ochi/ smulgi iarba țî-o strecoară aproape/ printre gene până-ți vezi pixelii mă/ rogi să te ridic pe umeri dar norii încă par reali/ am umeri lipiți de talpile/ tale pleoape lipite de pulpele tale/ dar vreau să fiu sigur/ tu coboară și strecoară-te sub mine/ nu mai e soare de mult/ de ce-ai mijiți?/ și să ne iubim până ce ne facem umezi/ și dulci ca un măr burdușit/ — film nou în urma ta, lasă lampa de lavă/ și pubisul meu să/ dogorească moartii/ de sus hainele aruncate în iarbă/ (sutienu-i un 8) scriu aleator BIT” (*în marionetă și iarba*, p. 62). Iar corezența, după cum se vede, nu poate fi decât (tot) în aerul rarefiat al ecranului.

Realismul virtual, această precizie și voluptate a imersiunii sunt ingredientele evidente ale unor mecanisme de tip substitutiv. Cea mai *cool* e compensarea de tip cosmic: „...nikolai se furieșea și îi fură aparatul zenit/ și tințește spre cer – timpul de expunere infinit/ până când planetele lasă dăre-n beză/ viemi luminiscentii sub scoarțe de copac/ fără să știe că noi suntem undeva în cerul ăla/ lopătând printre stele pișai pe noi de frică/ cu ciocolata per terminate dar totuși/ fericiți atât de fericiți” (*fericiți atât de fericiți*, p. 15). În fond, poezia lui Florentin Popa este una a imanenței îngropate în ea însăși, în neputința ei, dar care reușește (cu eforturi când lejer, când spasmodice) să „se viseze” și în afara ei imundului pe care îl conține și de care e conștientă: „mă deșir în dăre sedefii mă/ cu fund într-o mare de zgomot alb” (*zero nouă cinci patru*, p. 35). Sau: „ne e urât și scârbă pe pământ ăsta/ unde chiar și dacă strângem/ din ochi când sărim/ și ne scremem până ne încrețim/ tot nu plutim în aer/ unde înghețata se topește în ambalaj/ până ajungem acasă...” (*ascunzișul nostru dintre stele*, p. 17). Cosmicul este secreția „sublimă” a unei nevroze inadapative severe, autoalimentate. A „evada” în spațiile interplanetare (care, în fond, sunt tot un fel de spații virtuale) nu este altceva decât o altă metonimie a fugii de sine: mereu tatonate, mereu reprimite.

Această cărțuța a lui Florentin Popa se mișcă, precum un satelit de ultimă generație, în jurul marii poezii dintotdeauna, aceea pe care a putut-o oferi o planetă imperfectă, dar miliardară în imagini. (Pe unele le retransmite, îmbogățite, chiar satelitul nostru.) Să vedem ce va alege: intrarea în atmosferă sau fuga în/ spre nesfârșitele spații ale libertății, odată cu care s-a născut.

■ CLAUDIA GABRIELA MARCU

Speranțe

Se lasă noaptea și cerul în argint se îmbracă
Lumina caldă se îndreaptă spre alt tărâm,
Pe plete lungi de vânt, vise deșarte se-mbarcă.
La lumina lămpii citesc o carte veche și-i vacarm,
Străină mă găsec în lumea nepereche,
Parcurg drumul tăcerii prin primăvara veche
Și-n frăgezimea serii petalele amintirii
Le așez ușor cu palma nemuririi.
Cu vârful degetelor simt timpul cum îmi caută
Alt puls al vieții străpuns de-o nouă carte.
Știu că în absența lui gându-și pierde aripile-n moarte
În timp ce stropi de ploaie o nouă seară aduce de departe.

09 Septembrie 2012

Poate

Poate în urma noastră timpul s-a așezat pe-o bancă
Aflată pe o alee dintr-un parc uitat în tăcerea cuvintelor
Poate că ne-am schimbat într-o adiere de vânt
Poate că nici nu știm când, de ce sau cum se întâmplă
Poate nicăieri, poate pretutindeni
Plutim prin vieți născute din divin
Poate din timpul nostru rămân doar cuvinte
Poate nimic nu v-a mai fi din tot ce este azi
Poate vom fi un fir de floare, o rază de soare
Poate un nor pe cer sau o apă curgătoare
Poate în urma noastră cărări pierdute se deschid
Poate...

18 Septembrie 2012

Inventar de cuvinte

Inventar de cuvinte pe întâmplări narate
Vicii descifrate pe capcane aruncate.
Puncte de vedere și imagini în sfere
Intrigi scrise pe hârtii omogene.
Te ridici din pulbera vieții
Contemplezi cu liricul ființei
Pe străzi te vezi pierdut
Cu chipul transfigurat, slut.
Prin urățenii îți croiești drum
Pribegii pe file de poveste
Te opinești din loc în loc
Sperând o viață cu noroc.
Din loc în loc accentuezi părate
Pătate cu timiditate, sprâncene ridicate
Reiei povestea de la început.

11 Februarie 2012

Noiembrie al meu

Noiembrie al meu prezent pe pragul meu,
Privesc de mult spre razele din el, scotocind amintiri
Revărs spre el imagini din eul meu – contest ființa,
Neg dorința, aștept pe drum un noiembrie al meu
Pomesc statornică din timpul meu spre timpul meu
Și văd noiembrie al meu cum se prefăce în scrum și el
Uitat pe drum nu îl observ, nu îl recunosc, atât de rece
Noiembrie al meu, renunț la el, privind în gol mă scufund
În nori de plumb – veșmânt blând în zilele morbide
Noiembrie al meu în răspunsuri demaști acoperirea grea
Spre obositoare notițe din cărți prăfuite de negare...
Metafore apar din gura cerului senin spre noiembrie al meu
Îndrăznesc să mă întorc la un noiembrie rebel
Al meu, doar al meu...noiembrie al meu...

09 Februarie 2012

■ TRAIAN BUNESCU

amintiri din eter

Amintire 5 – prima parte

Aerul, focul, apa și pământul compun natura, iar noi suntem puțin din fiecare și toate la un loc. Sufierea este aerul umflându-ne pânzele și ținând în larg corabia vieții; sufletul, focul arzând în adăpost, încălzindu-ne ochii și luminându-ne calea; sângele, apa dând corabiei echilibru și aducând hrana cea de toate zilele; iar trupul, pământul ca un sprijin și martor al trecerii noastre. Suntem puțin din fiecare și toate la un loc; suntem natură.

Amintire 8

O lume a formelor, bogată în nuanțe, mărginește o alta, a esențelor fără contur. Fiecare din aceste lumi primește în sânul său transformarea celeilalte - dizolvarea formeii în esența din care a provenit, și întruparea esenței în forma ce-i va purta exprimarea. Iar trecerea dintr-o lume în cealaltă rămâne, de fiecare dată, o experiență de neînlocuit.

Amintire 10

O stea se stinge în solitudine, departe de semenii săi din ceruri. În cele din urmă, căzu precum o cascadă efervescentă, mai strălucitoare decât fusese vreodată în timpul vieții. Întregul univers își opri respirația urmărind căderea, și dintr-o dată, steaua nu mai fu singură; pașise în eternitate ...

Amintire 13

Nimicul nu poate fi exprimat în cuvinte, ori imaginat. Orice încercare de a-l descrie, îl deposează de calitatea sa esențială, transformându-l în ceva.

Amintire 14

Când două priviri eliberate se întâlnesc, și decid a-și împreuna izvoarele, când suvoaiele lor unindu-se recunosc fiecare timbrul celuilalt, când parfumul ciocnirii lor inevitabile se confundă cu mireasma unei flori ce tocmai își deschide sufletul, atunci secretul își dezbracă



haina învechită, arătându-și aripile tinere, gata de zbor.

absorbi întreaga materie și simțurile, devenind împreună, o singură entitate. Atunci, am văzut cum lua naștere suspinul sau tresărirea bucuriei, auzindu-le glasul. Am simțit cum interiorul îmi era, în aceeași măsură, exterior, sufletul încălzindu-mă pe dinăuntru la fel cum mă îmbrăca pe dinafară ca o aură. Și am descoperit că nu eram singur. Puțin mai sus, apropiindu-se și îndepărtându-se lent, o creatură înaripată mă privea cu intensitate, zăbind în timp ce o lacrimă i se desprindea rostogolindu-se, trăiri asemenea celor ce mă guvernau pe mine în acel moment. Era cea mai tulburătoare formă a frumuseții căreia îi fusese martor vreodată; era îngerul meu.

Amintire 18 – prima parte

Închisesem ochii, încercând a-mi asculta gândurile, a le identifica, a le număra. Numai așa le-aș fi putut opri, determinându-mi mintea să tacă. Unul după altul, gândurile dispăreau, iar când și ultimul lor ecou se stinse pierzându-se răzvrătit, se făcu liniște; o liniște care creștea, devenind din ce în ce mai zgomotoasă și mai greu de suportat. Apoi, într-un târziu, se întâmplă! Eram nicăieri și pretutindeni, singur și înconjurat de nimic. Rupsesem legătura cu exteriorul, devenind conștient de interiorul meu, de prezența acestuia. Eram eu, cel fără de formă, cel de la început; era sufletul meu ...

Amintire 18 – partea a doua

... și încercând a mă obișnui cu noua prezență, mă trezi atins de fantezia sa, având senzația că mă topeam, scurgându-mă prin spațiile libere dintre moleculele sale. Curând, sufletul îmi

Amintire 20

O imagine vorbește, dar nu în cuvinte; o imagine cântă, dar nu pe note muzicale. Totuși, îi înțeleg limbajul neobișnuit, îi auzim cântul plin de pasiune. Odată întipărită în memorie, o imagine capturează lumina și umbrele unui moment pe care ni-l vom aminti peste timp, lumea privită prin ochii noștri păstrând ecurile frământărilor noastre.



Expoziția Măști tradiționale românești



■ PETRIȘOR MILITARU

cercetări multidisciplinare de literatură, antropologie și lingvistică

Gabriel Coșoveanu, Dana Dinu, Gabriel Popescu (coordonatori), *Povestiri ale multidisciplinarității: studii literare, antropologice și lingvistice*, Editura Universitaria, Craiova, 2013.

Cel de-al doilea volum din Colecția „Grammatophoros” își propune să continue tradiția inițiată în 2011 cu volumul *Studii de literatură și lingvistică* (coordonat de Ion Buzera, Carmen Popescu și Sorina Sorescu), aflându-se de la început „într-un raport nominal de descendență directă cu gramatologia lui Derrida”. Actualul volum, intitulat *Povestiri ale multidisciplinarității: studii literare, antropologice și lingvistice* (coordonat de Gabriel Coșoveanu, Dana Dinu și Gabriel Popescu), cuprinde cincisprezece studii și este unificat de un demers multidisciplinar ce dă unitate volumului structurat în trei tipuri de cercetări filologice.

În prima categorie de lucrări științifice intră acele studii literar-multidisciplinare. Lucrarea Alinei Gioroceanu (*Influența greacă în formarea terminologiei românești*) este o analiză a limbii române din perspectiva lingvisticii diacronice, prin care

tânără cercetătoare ne demonstrează că dacă inițial termenii de origine greacă din limba română au fost împrumutați prin intermediul latinei sau al slavonei, cei din limba română contemporană sunt împrumutați pe filieră engleză sau din alte limbi române. În aceeași ordine de idei, Ovidiu Drăghici realizează un studiu de lingvistică sincronică centrat pe structura fonologică a enunțului românesc. Mizând pe o abordare stilistică, Melitta Szathmary subliniază felul în care presa contemporană românească se folosește excesiv de hiperbolizare pentru a crea un adevărat discurs al „groazei” menit să atragă atenția, să sporească tensiunea, să dea impresia de senzațional etc. Un astfel de repertoriu de clișee lingvistice se structurează într-un câmp semantic bine definit și raportul ziarist-cititor devine unul de tipul *producer-consumer*, în sensul în care primul este creator și furnizor de formule fixe, iar cel de-al doilea un receptor mecanic al acestor clișee de comunicare jurnalistică.

În sfera studiilor de filologie clasică se integrează cercetările aparținând Mihaelei Popescu (*Sistemul condițional din latina clasică. Problematizare și categorizare. O abordare semantic-sintactică*) și Ioanei-Rucsandra Dascălu (*Termini-sa-*

telit în prezentarea sentimentului iubirii în poezia lirică latină. Un studiu de lingvistică aplicată).

În cea de-a doua categorie de cercetări filologice se încadrează lucrările ce folosesc concepte din sfera psihanalizei și a filosofiei guattarian-deleuziene. Un bun exemplu este studiul Ilonei Duță reprezintă o analiză a monologului intitulat *Teatrul descompus* prin prisma conceptelor psihanalitice de fantasmă și proiectivitate. O astfel de abordare permite transcenderea absurdului a ecourilor nihiliste specifice teatrului lui Matei Vișniec către o dimensiune mai luminoasă și eliberatoare.

În cea de-a treia categorie de studii filologice se încadrează acele lucrări ce intră în sfera metacriticii, a imaginării, a simbolului și a alegoricului. Astfel, Ion Buzera ne oferă o abordare metacritică a gândirii critice a lui Ion Negoitescu, pornind de la comentariile criticului născut la Cluj-Napoca asupra poeziei lui Ștefan Augustin Doinaș. Dintr-o perspectivă tematică, Cătălin Ghiță demonstrează cum nuvela *Alexandru Lăpușneanu* a lui Constantin Negruzzi este o adevărată radiografie a sadismului de tip tiranic.

Gabriel Popescu, pornind de la conceptul de „comparație dialectică” al lui Basil Munteanu, descoperă, în opera lui Marin Sorescu (cel din „*Anabasis*” – un poem care hibernează), văzut în ipostaza de cititor postmodern al lui Saint-John Perse, și a lui Emil Cioran (*Exerciții de admirație. Eseuri și portrete*) – ci-

tor în cheie modernă al lui Saint-John Perse, fascicule convergente ce definesc modernismul și postmodernismul în continuarea direcției teoretizate de Ihan Hassan. De asemenea, o altă abordare comparativă este cea a Roxanei Ghiță ce surprinde modul în care apare securitatea în proza postcomunistă germană (Thomas Brussig, *Eroi ca noi*) și în cea română (Mircea Cărtărescu, *Orbitor*).

Nicolae Panea subliniază în lucrarea sa necesitatea dezvoltării, în prezent, a unei antropologii a senzorialului, în acord atât cu etapa postmodernă a discursului antropologic, cât și cercetările de ultimă oră din sfera psihoneurologiei. Studiul publicat de Carmen Banța are în centru reprezentările diurnului și nocturnului în basme și modul în care îl influențează cele două categorii temporale personajele și desfășurarea evenimentelor în literatura populară. Pe lângă studiile de antropologie teoretică și etnologie, descoperim în volum și o lucrare de antropologie lingvistică, semnată de Nina Aurora Bălan, ce urmărește interculturalitatea și interferențele lingvistice din comunitățile multietnice, cu un studiu de caz ce îi are în centru pe bulgarii din Banat.

În studiul său, Dana Dinu ne oferă o scurtă prezentare a *Peregisis tes Hellados* (Pausaniae Graeciae Descriptio, 1903) de Pausanias și a receptării sale de-a lungul timpului, oprindu-se asupra locurilor pe care le descrie naratorul în vizita sa în Grecia, un loc special ocupându-l în carte partea despre Arcadia, ținutul din



centrul Peloponesului. Această abordare geografico-literară despre Grecia antică este urmată de o lucrare despre Grecia mitică din perspectivă topografică mitică: Mădălina Strehcie sugerează că elementele toponimice care apar în aventurile celebrului erou mitic grec Herakles, asemenea Troiei descoperite de Heinrich Schliemann, ar putea avea corespondențe în realitate.

La finalul volumului, Ariana Bălașa a alcătuit bibliografia *Analizei Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Literatură română, universală și comparată* (1996-2011) și un index bibliografic al aceleiași serii a Analelor Universității din Craiova.

În concluzie, volumul *Povestiri ale multidisciplinarității: studii literare, antropologice și lingvistice* ne întărește convingerea că riguroasa discursului critic și originalitatea demersului științific rămân o constantă a cercetătorilor filologi de la Universitatea din Craiova.

despre obiceiul colindatului în satul Aluniș

Croitoru, Grigorie; Croitoru, Maria, *Obiceiul de a colinda și colindele din satul Aluniș*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013, 216 p.

Satul Aluniș, așezat la extremitatea nordică a județului Sălaj, a fost subiect de cercetare etnografică încă din anul 1890, când în revista „Tribuna” de la Sibiu a apărut articolul lui Vasile Vaida, „Material jargon de dialect sălăgean”. De atunci și până în prezent au fost analizate diferite aspecte ale vieții în Aluniș, accentul fiind pus cu precădere pe creațiile folclorice specifice zonei. O astfel de abordare ne propun și autorii studiului monografic *Obiceiul de a colinda și colindele din satul Aluniș*, Grigorie și Maria Croitoru. Volumul cuprinde un corpus de 180 de texte, nu înainte de a prezenta obiceiul colindatului, care se practică în seara de Crăciun și în preajma Anului Nou, conținutul colindelor fiind „aproape în totalitate optimist” în întâmpinarea noului an. Cu acest prilej are loc și o structurare a diferitelor grupuri de colindători în funcție de tipul de colinde cântate – laice sau religioase. Monografia cuprinde și câteva date despre



obiceiuri mai noi, împrumutate începând cu anii 1940 (Colindatul cu steaua) și 1946 (Colindatul cu vîflăimul) din alte sate învecinate.

În capitolul VIII – „Despre arta colindelor” sunt evidențiate particularități ale colindului, care îl deosebesc de alte forme ale poeziei populare. Aspectele urmărite aici privesc personajele, compoziția colindelor, modurile de expunere (narațiune, dialog, descriere), repetițiile, limbajul etc. Un plus al volumului constă în existența unui glosar de termeni, care face lumină în „desișul” dialectului din Aluniș.

■ Daniela Micu



Expoziția Măști tradiționale românești

■ FLORIN COLONAȘ

de când nu ne-am văzut, Miroane!

În proiectata escapadă pariziană voi fi însoțit de un tânăr avid de cultură. Îi povestisem mai demult că îl cunosc de foarte mulți ani pe Miron Kiropol, poet și pictor, un intelectual „rasat”. În convorbirea telefonică m-a întrebat: „Îl putem întâlni la Paris?”. L-am asigurat că voi face tot ce se poate. Conversația fiind încheiată, formez numărul francez. Îmi răspunde o doamnă, pe care o rog să mi-l dea la telefon pe Miron Kiropol.

– Tute de suite, Monsieur! Ne quittez pas!

Trec câteva secunde. Apare scriitorul și mi se adresează în franceză.

– Alo, Miron! La telefon este vechiul tău prieten, coleg de liceu și vecin din adolescență, Florin Colonaș!

– A, ce surpriză! Ce mai faci? De când nu ne-am văzut?

– Dinainte de potop!...

Și nu exagerez, fiindcă au trecut vreo 47 de ani de când nu ne-am întâlnit. A trecut ceva timp!... Îl spun că voi veni la Paris la început de noiembrie. Tânărul meu companion arde de nerăbdare să îl cunoască. Un minut prilej să ne vedem. O discuție de câteva minute, extrem de plăcută. În final îmi spune: „Nu uita să-mi aduci câteva reviste *Observator cultural* și *Mozaicul*”.

Sun de la hotel. Răspunde Miron. Se bucură că îmi aude glasul. Mă întreabă cât rămânem în Paris. Vreo două zile e ocupat. Îl spun că am vrea să facem un mic interviu cu el. Fără să fie prea hotărât, îmi răspunde: „cam greu cu interviul”. Deloc descurajat, insist.

– Lasă, lasă, mai vedem... îmi spune el. Bine atunci, să ne vedem marți la patru! V-aș propune la Biserica Saint-Sulpice. A! Știi să ajungi?

– Stai fără grijă, chiar ieri am trecut prin fața catedralei, în drum spre Muzeul Luxembourg.

După o inerentă incurcătură de orientare, pășim sfioși în marele edificiu arhitectonic, Saint-Sulpice. Așteptăm cu emoție timp de zece minute. Dădusem roată prin biserică, era puțină lume și am fi observat ușor dacă venise cumva înaintea noastră. Trec greu minutele atunci când aștept să revezi pe cineva, după aproape o jumătate de secol.

La ora patru fix, în cadrul ușii apare Miron. O punctualitate kantiană! Îl întâmpinăm cu o exuberanță domolită doar de incinta în care ne aflăm. Zămbitor, afabil, comunicativ. Face posibil din primele secunde un dialog sincer. Nici una, nici două, repunem pe tapet problema interviului.

– A, nu, nu, am mai dat interviuri și o să mă repet. Da, da, o să mă repet! N-aș vrea...

– Lasă Miroane, că avem noi grijă să nu te repeți!

După câteva minute de discuție cordială, ne spune franc:

– Haideți la mine să vă arăt și picturile și să stăm de vorbă!

Zis și făcut! Ne lăsăm conduși.

Discutăm, suntem extrem de încântați. Există o armonie a conversației. Nimic nu e forțat, nimic nu e complezent. Tot mergând, la un moment dat se întoarce și spune:

– A, nu-i bine pe aici! Am luat-o greșit. Tot mereu mi se întâmplă. Pai ce, măi băieți, voi după mine vă luați!

Ajungem într-o stație de autobuz. Ploua mărunț. Miron, înalt, suplu, cu părul alb, vâlvoi, asemenea unui papuaș din filmul lui Miklouho-Maklari, din adolescența noastră, pare nepăsător la ploaia care s-a întepit. Trece un autobuz al liniei 96, un altul al liniei 95. Din nou un 96. După încă un număr de minute, ni se adresează mirat:

– Ce o fi oare de întârzie?

– Dar ce autobuz trebuie să vină?

– 96, răspunde cu candoare.

– Pai 96 a trecut acum două minute și era al doilea...

– Curios! Au oprit deși nu le-am făcut semn?!

– Da, au oprit și au plecat.

În sfârșit misterul fiind dezlețat, ajungem la adresa lui Miron. Ne spune că de ieri a fost schimbată ușa de la intrare și că există o problemă cu intratul. Are totuși o soluție salvatoare. Intră prin restaurantul de la parter și prin bucătărie pătrunde în coridorul scărilor, după care ne deschide ușa din interior. Astfel putem accede și noi. Îl spun că nu este nevoie de acest artificiu, dacă are codul de la intrare.

– A, da, da, mi-a dat nevas-tă-mea o hărtioară! Sunt pe ea notate niște cifre...

Bagă mâna în buzunarul de la piept și codul apare ca prin minune. E foarte încântat de descoperirea făcută. Cu toate că e trecut de trei pătrăne de veac, Miron are o sprinteneală de gazelă. Urcăm voioși panta abruptă a scării celor șase etaje înalte care ne conduc în fața ușii.

O mică etichetă scrisă la calculator indică etajul. Miron ni se adresează radios:

– Drăguța de nevastă-mea a scris asta, pentru că, de cele mai multe ori, eu mai urcam un etaj și mai zăboveam puțin până coboram.

O dată cu ușa care se deschide se încinge și discuția.

Miron Kiropol: „pictez tablouri inocente, sunt un pictor primitiv, al vârstei străvechi...”

Petricor Militaru: *E adevărat că volumul de versuri *Rosarium* (1969) a fost interzis de cenzură?*

Miron Kiropol: Tocmai îmi dădusem demisia de la „Gazeta literară”, unde eram corector, și am profitat, în septembrie 1968, de o invitație la un colocviu de poezie ce urma să aibă loc în Belgia, și m-am hotărât, convins fiind că nimic nu se va schimba în România, să nu mă mai întorc în țară. Debutasem cu versuri în 1963, la revista „Contemporanul”, iar editorial în 1967, cu *Jocul lui Adam*. Apoi, am publicat *Schimbarea la față* (1968) și *Rosarium* (1969), dar acesta din urmă a rămas însă nedifuzat și ulterior dat la topit drept represalii pentru că am rămas în Franța. Cum spunea bine Mircea Ciobanu: „Pai tu erai un copil când ai plecat...”.

P.M.: *Mircea Ciobanu este unul din autorii pe care îi admirați?*

M.K.: Mircea Ciobanu este un mare poet și un și mai mare prozator. Trebuie dezgroapați astfel de autori, fiindcă oamenii ca Mircea Ciobanu fac gloria unei țări. De asemenea, mă îngrozește faptul că sunt cărți care nu circulă precum antologia în două volume *Poezia română după proletcultism* a lui Constantin Abăluță. Este o carte esențială pentru poezia românească.

P.M.: *În Franța v-ați continuat activitatea literară?*

M.K.: Mai mulți ani nu am

scris. A fost o tăcere de vreo șase, șapte ani și m-am apucat de pictură. Și am pictat o grămadă.

P.M.: *Și cum v-ați reapucat de scris?*

M.K.: A venit așa dintr-o dată. Eram angajat paznic la muzeu și acolo aveam tot timpul la dispoziție. Directorul și conservatorii erau oamenii foarte cumsecade: mă lăsau să scriu, să citesc, se făceau că nu mă vad. Apoi, într-o zi, o colegă de la muzeu care umbla prin toate galeriile pariziene, m-a luat și m-a dus la o galeristă braziliană. Galeria ei era vizavi de Centrul Beaubourg. De atunci am rămas prieteni buni și am expus la Galeria Cérés Franco și la Carpentras, în sudul Franței. Problema este că astăzi s-a ajuns să se joace copiii cu calculatorul și să facă „artă”. Ori asta e o minciună. De fapt arta e dată numai câtorva, fiindcă făcută mecanic e o artă goală. Avangarda a fost bună în sensul că a scuturat vechiturile, dar să ne oprim! Să ne întoarcem la pictură fiindcă fiecare dintre noi este vinovat... Eu încerc să păstrez chipul omului... De aceea mă întorc la lemn, cum s-a făcut până pe la Rembrandt. Cum a făcut și Grigorescu. Altfel, mi se pare că ne distrugem pe noi înșine și dispărem.

P.M.: *Prin urmare arta pe care o faceți nu este una avangardistă?*

M.K.: Nu, acestea sunt tablouri inocente. Sunt un pictor primitiv, al vârstei străvechi...

Chiar am creat o tehnică: lipesc o pânză pe lemn și pe pânza asta dau șapte straturi de grund, ca la Evanghelie... Apoi le las să se usuce bine și peste câteva zile vin cu șmirghel. Abia atunci pictez...

P.M.: *Spuneți-ne câteva cuvinte despre modul în care vedeți poezia.*

M.K.: Când le vorbești oamenilor despre spirit, se holbează ca niște săraci cu duhul. Toată opera mea, mai ales cea scrisă, este spirituală. Chiar dacă uneori, din disperare, îl defăimez pe acest spirit căruia îi sunt prunc. Dar, ca un prunc zăpăcit, din când în când dau din picioare – picioare care în clipa în care dau din ele nu mă mai fin. Și așa ajung și eu ceva de nimic, eu care credeam că sunt chemat. Ești ales când te lași stăpânit de alegere. Trebuie să ieșim din colții artei pentru toți, arta e pentru câțiva. Când comunismul a venit și a crezut că ne ferecește cu arta pentru toți a fost cea mai adâncă nebulonie a lui. De aceea este nevoie de o reîntoarcere la marea pictură, la marea poezie, fiindcă am renunțat la ceva foarte puternic care mișca cerul și Pământul. Îmi vin în min-te versurile lui Salvator Quasimodo: „Fiecare stă singur pe inimă pământului, Străpuns de o rază de soare. Și deodată e seară”. Trei versuri prin care a spus totul! Sublim!

Paris, noiembrie 2013



■ MIRON KIROPOL

*
 Noi care am întâlnit de atâtea ori moartea
 Știm să o iubim.
 Fruct căzut din noi ce am fi vrut
 Să purtăm numele paradisiului.
 Dar altfel a fost scris.
 Am mușcat din piatră și ne-am spălat
 rănile cu roua
 Ce se scurgea din matricea maternă
 Și am visat și am iubit
 Ca rănile ce umplu lumina.
 Atât de mărunță e viața, atât de mărunță,
 Că nu știe dacă ai fost tu în ea
 Sau din lumea cealaltă ștafeta
 Bucuriei.

*
 Când de la naștere ți se spune
 Că ești născut pentru a nu fi născut,
 De aceea ți s-a dat ultimul rol
 Din cosmogonie, ultima cosmogonie,
 Facere ce și-a uitat facerea,
 Regat fără hotar,
 Hotar fără regat, numai o lacrimă
 Pe un obraz de catifea neagră.
 Și visezi că din nou ești
 Pentru a uita și a deveni Fiiința.

*
 Visul unui mort trece prin oraș.
 Nu vezi picior de dric ori de sicriu.
 Nu vezi nici flori, doar un început de
 viață,
 Sare calină, suflet de culori.
 Îmbrățișați-vă atât cât mai sunteți morți,
 Căci mâine, vii, nu se știe ce lege nouă
 va veni,
 Și se va interzice să-i spuneți îmbrățișării
 „Dragostea mea”.
 Mâine va fi o viață triumfală,
 Cum nu există decât printre morți.
 Noi legi, noi legi, noi legi pline de fală.
 Și fiecare va fi tras la sorți.
 Morții vor lua viața celor vii,
 Așa e ordinul, morți să faceți copii.

Toamnă

Aflându-mă în ziua de Sfârșit,
 Aud tocsinul în urechea surdă.
 Înaintez cu pasul hârșăit,
 Inima în abisul ei asudă.

Ce vor cotropitorii de la trup,
 Ce vor păgânii când candelă arde
 La porțile cetății și departe
 Frunzele se aud visând căzând?

(10 octombrie 2011)



Nicolae Predescu



poeme

*
 Ce a rămas din amintire?
 Un covor găurit,
 O lumină toată cenușă,
 Crescând din mâna mortului
 Către cel viu,
 Inima bătând rugătoare
 Afară din sicriu,
 Și gândul făcut pământ
 Ce urcă la cer,
 Fruct zămislit pentru a naște veșnic,
 În coacere și după
 Trecerea pământului în duh.
 Și chiar dacă aventura
 Că a fost pare mărunță,
 Nimic nu poate întrece
 Buzele șoptind ultimul suspin
 De cuvinte aproape de urechea
 Locuitorilor paradisiului
 Care își curăță din ea ceara
 Pentru a-l auzi mai bine.

*
 Ascultați-! Ascultați-l
 Cât mai își clatină pasul
 Din sufletul său în sufletul
 Cereștilor, uitându-și marginea.

*
 Cine m-a auzit
 Nu mai aude.
 Vinul e putrezit
 În oriunde?

Nu am alt cuvânt
 Decât pe cruce.
 Pe unde flămând
 Să o apuce?

Calea e pustie,
 Doar morții o știu,
 Chemăți să învie
 Mai mult decât vii.

(11 octombrie 2011)

*
 Atât rămâne
 Din aventură?
 Acoperind țipătul,
 Mâna peste gură?
 Și doar o funie
 Încleștată pe gât?
 Atât mai rămâne,
 Te întreb, atât?
 Prin beznă târât
 Până la cel adevărat în tine,
 Zdrobit să surăzi
 Chemării divine.

*
 Cu geamătul chem ziua de mâine.
 Știu, fructe vor cădea din cer
 Pentru masa mea
 Cu un parfum mai delicat
 Decât picioarele zeițelor grecești.
 Fructe gemând peste geamătul meu.
 Și dând la o parte zidul
 Te voi vedea și-mi voi umple plămâni
 De respirația ta.

*
 Ce se mai aude despre viața pierdută,
 Despre viața câștigată,
 Despre înțelegere și triumf?
 Care pe care?
 Cine și cum, prin blestem sau
 binecuvântare,
 Ne bate la ușă
 Pentru a ne întreba: De ce trăiești?
 De ce ai trăit înainte de viață?
 Cum ai făcut ca să-ți regăsești sufletul
 Din ghemul de suflete al atâtor alte vieți?
 Și în tine să-l aduni purtându-l la
 Judecată?

*
 Cel care m-a atins acum din invizibil,
 Cu pleoapele celor morți demult m-a
 atins,
 Cerându-mi să mi le fac pleoape
 Ce nicioare nu se vor mai închide.
 Am fost un om fără importanță
 Și rămân fără importanță,
 Așa cum florile visează câteva zile pe un
 mormânt,
 Apoi, aruncate la gunoi,
 Locul în care am visat rămâne gol
 De orice altă trecere.

*
 De atâtea pietre câte am adunat pe
 spinare
 Am devenit scoarța lor
 În care se petrec viziuni trăite de foc,
 De apă, de îmbrățișări tănuite ale naturii
 Ce ia viața unei alte naturi.
 Cum s-a întâmplat aceasta, cum
 Visul s-a visat vis.
 Și din împerecherea cu lumea cealaltă
 A venit pe lume?

*
 Poate e un răspuns
 Trăind doar din întrebare,
 Totul se arată ascuns
 Ca în cutremurarea din migdală.
 Mort peste mort, viu peste viu,
 Veșnic fără o altă viață.

(12 octombrie 2011)

tradiție istoriografică la Craiova

Arhivele Olteniei, Serie nouă, nr. 27, 2013 / *Oltenia. Studii. Documente. Cercetări*, Seria a IV-a, nr. 1, 2013.

Unul dintre marile perioade care îi pasce pe cei cu „ocupații intelectuale” este ruperea de lumea largă. În buchiseală cvasi-permanentă, ajung să aibă habar de micul lor univers e de fapt Universul. Au impresia că toți ceilalți au sau măcar ar trebui să aibă habar de ce fac ei și apropiații lor. Ca un destul de mare consumator de periodice culturale și academice – mai întâi pasionat și degajat, apoi tot mai profesional și maniac – am avut un sentiment crunt când mi-am dat seama că asemenea mie nu sunt decât alți câțiva, și – de ce să nu fim sinceri? – de obicei, cei care scriu pe acolo. Publicațiile astea nu au cititori pur și simplu, ci doar (potențiali) autori. Publicul (mai) larg abia dacă a auzit de câteva din altfel numeroase titluri care apar în spațiul românesc și chiar în colțul oltenesc. Nu sunt naiv să cred că privitorul de antene poate fi atras să citească despre figurine romane, familii boierești, arta realist-socialistă sau criza rachetelor, dar cel de History Channel (deloc de neglijat), cu puțină grijă din partea noastră, da.

La sfârșitul anului trecut, făcând un inventar a ce aveam teanc pe masă, m-am oprit destulă vreme asupra a două periodice craiovene pe care mi-ar plăcea să

le etichetez drept binecunoscute: *Arhivele Olteniei* și *Oltenia. Studii. Documente. Cercetări*. Aș fi adăugat aici și *Analele Universității din Craiova. Istorie*, dar, dată fiind apropierea, sper să se găsească altcineva să le prezinte.

Arhivele, fondate în 1922 de Charles Laugier și C.D. Fortunescu, au apărut în seria inițială până în 1943. Actuala *Serie nouă* (editată azi de Institutul de Cercetări Socio-Umane „C.S. Nicolăescu-Ploșcor”, Craiova) a debutat în 1981, ajungând la numărul 27 (2013) (despre care se cuvine menționat că a apărut „cu sprijinul integral al Bibliotecii Județene «Alexandru și Aristia Aman», Craiova”). Un tom de aproape 500 de pagini, reunind în principal studii ale cercetătorilor de la institutul amintit, dar și ale multor altor colaboratori externi de la institute, muzee, universități din țară și din străinătate. Nu voi spune nimic despre autori pentru că, lista fiind prea lungă, inevitabil așa comite nedreptăți. Deși partea de Istorie-Arheologie este cea mai întinsă, *Arhivele* au un caracter pluridisciplinar, cuprinzând materiale de filologie, filosofie, sociologie, drept, economie. Diversitatea este spectaculoasă. Cronologie, se pornește din Halstatt pentru a se ajunge la alegerile din 2012; geografic, de la zidul pe lângă care trecem zilnic fără a-l lua în seamă (Hanul Puțureanu, de lângă Piața Veche) până în... Cuba.

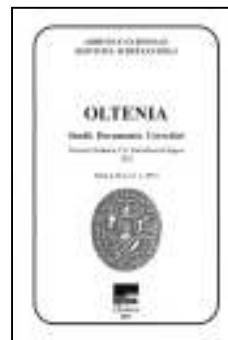
Mai bine de trei decenii de apariție (fără a pune la socoteală seria veche), la un nivel onorabil, nu e chiar puțin pe meleagurile noastre. Tocmai de aceea e păcat ca revista să nu circule mai mult.

Oltenia apare sub egida Serviciului Județean Dolj al Arhivelor Naționale. Lansată în 1923, de omul-instituție C.S. Nicolăescu-Ploșcor, revista a avut până în prezent trei serii (1923, 1940-1945, 1997-2012). Numărul din 2013 este cel dintâi din Seria a IV-a, care, m-am bucurat să aflu din *Argument*, își propune „să capete o audiență mai largă, să cuprindă discipline variate”. Impresia generală pe care o lasă revista este aceea de lucru bine făcut – și sunt convins că asta poate simți chiar și un cititor complet neinițiat. Materialele au un caracter mai tehnic, firesc dacă ținem seama de faptul că autorii sunt, în bună parte, arheologi, arhiviști, muzeografi, deci adevărați „ingineri ai istoriei”. Totuși ele ar putea stârni interesul multora, ajutate fiind și de ilustrațiile bine gândite și realizate. Varietatea tematică e și aici impresionantă: de la numeroase descoperiri arheologice (inclusiv un mastodont), trecând prin diverse momente din istoria artelor, a învățământului, a bibliotecilor și ajungând la operațiuni de protecție și conservare a materialelor. Inspirată este și includerea unui grupaj de texte dedicate unor personalități din zonă, care, în

lipsa unor astfel de demersuri recuperatorii, riscă să fie definitiv uitate. Fiind la început de serie, nu ne rămâne decât să le dorim colegilor de la SJAN Dolj cât mai multe apariții, cât mai mulți cititori și realizarea rapidă a tuturor obiectivelor anunțate în deschiderea revistei.

Că la Craiova există o destul de intensă și fructuoasă activitate de cercetare istorică și că aceasta are deja o tradiție este dincolo de orice dubiu. Din păcate ea este cunoscută doar într-un cerc restrâns, asemenea unui joc elitist de societate. Nici măcar *tradiții* de pe alte câmpuri sociale și umaniste nu se prea apropie. Istoria – dacă nu are ceva iz de cancan ori de teoria conspirației – trece drept o materie greoaie și încălțită. Pentru că, între noi fie vorba, istoria chiar așa e. Unii ar spune că viața chiar așa e... Până la o narațiune coerentă, ai de-a face cu mormane de bucățele sau chiar așchii de viață. Istoricul trebuie să fie o specie tare ciudată, dacă îi place să se ocupe cu asta. O fi!

Cred însă că este de datoria tuturor istoricilor serioși să se facă știuți și chiar plăcuți, să ajungă să vorbească pe înțelesul cât mai multora, să popularizeze fără să mintă. Publicul larg este sensibil la simplificări și generalizări, dispus oricând să înghită orice aserțiune care îi convine. Treaba istoricului este să îi arate că trecutul se studiază, pe cât posibil, pas cu pas, clipă de clipă. Nimic

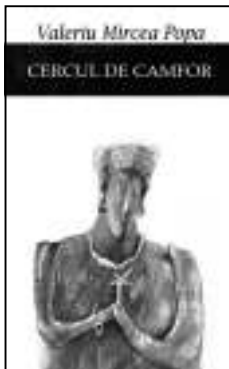


nu e de la sine înțeles. Nimic nu e 100% adevărat. De aceea e nevoie de maximă precauție în ce privește concluziile. Cine înțelege asta e mai puțin predispus la manipulare. Responsabilitatea e mare!

Deschiderea ar fi însă reciproc avantajoasă. Cu siguranță, cercetătorul, închis în mediul lui, are nevoie (și) de feedback din afară. O pală de aer nu are cum să facă rău!

fețele și suprafețele cercului

„De o vreme încoace am impresia că sunt un nimeni. Nu vreau să știu ce am fost în viațele anterioare.”, afirmă Valeriu Mircza Popa pe ultima copertă a volumului său de versuri *Cercul de camfor* (Herg Benet Publishers, 2013). Raportată la textele volumului, confesiunea autorului accentuează problematica unei răcirii spirituale, din nevoia limpezirii propriei ființe și regăsirii sinelui, stări surprinse în cele trei părți ale volumului: *Cercul de camfor*, *Celălalt bijutier* și *Schimbarea numelui*. Simbolul acestei tulburări interioare este tocmai cercul, figură care conferă identitate și diferențiere, dar, în același timp, cu un rol dual, al excluderii prin includere. Imaginea furnicilor prinse într-un cerc de către un copil – o proiecție a eului – amintește de credințele yaziidiților și sugerează o capcană voită, dorită chiar, fără de care instanța confesivă nu și-ar găsi calea spre eliberare: „un băiețel cu ochelari se amuză/ rade ca nebulon are în mână un băț/ galben a tras pe pământ/ un cerc de camfor înăuntru se zbuguim/ ca scoase din minți câteva furnici/ nu mai pot ieși de acolo/ eu caut ceva băiețelul rade se joacă/ habar n-are că furnicile impregnate cu otrava din camfor/ o să fie izgonite din propriul/ mușuroi eu n-am ieșit din casa/ [...] curtea grădiniței nu e nimeni/ nici măcar umbra unui cerc” (*cercul de camfor*).



La fel de sugestive sunt și celelalte simboluri ale transformării în jurul cărora se construiește universul poetic al peregrinărilor într-un cerc, fie interior, fie exterior, al cotidianului. Într-un text (*vineri seara*) apare imaginea labirintului, un spațiu sacru camuflat de profan: „eu m-am ascuns în labirint/ (chiar dacă pute/ tot orice tomberon e un labirint/ și nu mai vreau să ies de acolo”, în altul (*apartamentul numărul trei*) cifra trei își schimbă culoare: „cifra trei/ scrisă cu negru/ înseamnă cu totul altceva/ decât cifra trei/ înveșmântată în galben/ / nu știu ce să spun/ despre o cifră/ care-și schimbă culoarea.” De altfel, culorile sau mai bine-zis anumite culori apar frecvent

în textele lui Valeriu Mircza Popa: „alături stă o doamnă în cap/ are un coif elegant de hârtie de ziar/ împrejur zburdă sumedenie de frunze/ roșii verzi albastre/ galbene cum se întâmplă/ prin octombrie [...]” (*pe o bancă*). Roșul, albastrul, verdele și galbenul sunt specifice păunului care în credințele yezidiților e asociat îngerului Melek Taws, creat de Dumnezeu din lumină. Îngerul Păun, cum e numit, e aducătorul liniștii și ordinii, iar culorile sunt o manifestare a esenței divine. În poeme, se resimte o tensiune generată de lipsa culorilor sau de neputința percepției în ansamblul semnificațiilor lor, în ciuda unei mișcări regresive spre origini: „prin aprilie frigul alegară/ de-ândărăteala// și nimeni/ nu mai știe/ ce culoare au ochii/ crabului” (*vineri seara*).

Totodată, unele motive – mușuroiul și coiful – trimit la simbolistica conului, figură interesantă, fiindcă e asociată atât simbolismului cercului, cât și al triunghiului, sugerând evoluția materiei spre spirit. O astfel de întoarcere la unitate o regăsim în poemul *mușuroiul* în care „o femeie bătrână/ pune banii pe pământ/ în fața mușuroiului de furnici/ și începe să plângă”. Banii reprezintă aici ofranda adusă furnicilor, ele însele un simbol al atașamentului excesiv față de bunurile materiale. Există însă și situații când, în locul evoluției spiritua-

le, eul alege să nu-și asume această stare și să se sustragă consecințelor ei profunde. Moneda „șlefuită pe ambele fețe/ cu totul albă”, găsită misterios în cutia poștală, desemnează această identitate ambiguă, oscilarea între ipostaze interioare nedefinite, contradictorii. Numai că hazardul intervine din nou și moneda (un fel de *yantra*) este pierdută, semn al transformărilor inevitabile, în ciuda anumitor ezitări firești, umane: „am pierdut un bănuț/ găurit/ [...] pe căldurile ale mari/ puteam să mă ascund/ în pătratul de umbră din mijloc”, (*un pătrat în mijlocul cercului*).

În alte poeme, cunoașterea și modificarea interioară rezultată de aici sunt desemnate prin elemente alchimice și magice, erosul contribuind și el la potențarea căutării de sine: „mai bine desenează-mi/ cu trei boabe de mercur/ o salamandă/ sau orice altă făptură/ de care nu se ating nici flăcările/ și nici moartea” (*în spatele ochilor*). În *oglinzile din sobă* cu care se deschide a doua parte a volumului *Celălalt bijutier* (în acest sens, bijutierul reprezintă o variantă a alchimistului), prefacerea materiei e surprinsă dintr-o perspectivă infantilă care deocamdată intuiește numai prefacerile obiectelor exterioare: „pe-atunci nasturii erau albi/ și toate butonierele albastre/ iar eu și fratele meu Sorin/

matematicianul/ aruncam seara în sobă/ dopuri/ și capace de argint/ de la cosmeticele mamei/ convingi că până dimineață următoarea/ se vor prefăce în oglinzi”.

Volumul se încheie cu singurul poem al ultimei părți, intitulată sugestiv *schimbarea numelui*, semn al unei noi identități și asumarea unei misiuni proiectate încă din copilărie, chemate involuntar asupra sa: „mare harababură în podul asta/ uite și un caiet tip I cu linii/ oblice pe copertă scrisul mamei/ *Mircza Popa Clasa I B/* apoi undeva spre/ sfârșit chiar scrisul subsemnatului/ «atunci când voi crește mare mă fac/ bijutier și geniu și o să mă cheme/ Gondi»/ că să vedeți și dumneavoastră/ ce poate visa un copil și acum/ eu om serios cu preocupări deosebite/ chiar privit cu oareșce respect de cetățenii/ mahalelei va trebui să le duc/ pe toate la bun sfârșit între noi/ fie vorba nu sună tocmai rău/ numele fosta Gondi ca un gong”. De fapt, la final se produce o reconciliere de/ cu sine prin întâlnirea în podul conștiinței a adultului cu copilul (aceleia din primul poem care hotărăse prin gestul lui inconștient destinul furnicilor) și evadarea într-o supra-realitate construită la baza tot a unui cerc, dar redus la ascuțirea unui punct: „apoi tăcere/ cât vezi/ cu ochii/ numai/ câmpuri de căpșuni/ pe/ vârful/ unui ac”.

■ Maria Dinu



■ DANIELA MICU

simbolistica apei și religiozitatea populară românească

Ioana Repciuc, *Religiozitate populară și simbolism acvatic. O perspectivă socio-anthropologică asupra obiceiurilor românești*, Craiova, Editura Aius, 2013.

Rezultatul unui proiect postdoctoral finanțat de Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS) și al unui stagiu de cercetare în Marea Britanie, la Universitatea din Oxford, cartea Ioanei Repciuc ne propune o dublă perspectivă de cercetare – antropologică și sociologică –, acoperind astfel mai multe aspecte ale religiozității populare românești: „antropologia, cu abordarea sa holistică, se pliază mai bine pe rezultatele etnologice, care oferă masa documentară a studiului”, iar sociologia prezintă „modul în care aceste comportamente rituale ajung să se facă simțite la un nivel social supraordonat, dincolo de perspectiva unei comunități de practică religioasă, și poate explica procese care asigură solidaritatea și coeziunea unei colectivități” (pp. 19-20). Diferența dintre antropologie și sociologie constă, în opinia celor mai mulți cercetători, în faptul că antropologia se îndreaptă spre studierea

societăților primitive, în timp ce sociologia le analizează cu precădere pe cele din mediul urban, moderne. Nicolae Panea aduce în discuție și o antropologie a urbanului care se diferențiază de sociologie prin faptul că se concentrează pe analiza alterității și a complexității realității, punct de vedere îmbrățișat de autoare, care rămâne însă la termenii clasici antropologie și sociologie, pe care îi aduce împreună pentru a servi la o viziune mai complexă asupra fenomenului cercetat.

În ceea ce privește religia populară, aceasta a fost văzută alternativ din două unghiuri: ca reacție a maselor împotriva religiei oficiale sau ca mișcare de „domesticire” de către creștinism a religiei originare, păgâne. Se poate observa, totuși, că este specifică societăților creștin-ortodoxe această conviețuire a practicilor magice păgâne cu cele creștine, în special în mediul rural. Sunt acceptate așadar interjecția preotului paroh în sfânta rețea de ape și aspersiunile efectuate de iordânitori, alăturarea mijloacelor magice de îndepărtare a secetei cu cele recomandate de tradiția bisericăască (p. 51).

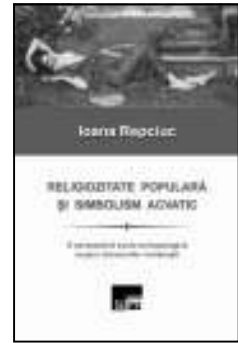
Cel de-al doilea capitol, „Argumente pentru o socio-anthropologie a religiei populare”, subliniază un element important pentru evoluția civilizației românești: atașamentul pentru fenomenu

menul religios, motivat de insecuritatea socio-economică, modernizarea nevoioasă, reîmproprietărea post-comunistă a religiozității după epoca propagandei ateiste. Aceste observații sunt susținute și de *European Values Survey* (măsurători sociologice ale valorilor europene), în care România este țara cu cea mai vizibilă creștere a practicii religioase din spațiul european: „într-o societate în care se petrec transformări profunde, biserica reprezintă un factor de stabilitate și furnizează protecții la nivel simbolic, promițând o viață mai bună.” (apud Voicu, 2007:126). Ioana Repciuc observă că societatea religioasă românească se încadrează în paradigma „belonging without believing”, deoarece membrii ei suntbotezați la puțin timp de la naștere, fără a putea să decidă asupra apartenenței religioase. Desigur, aceasta poate fi schimbată ulterior, dar faptul că face parte dintr-un cult majoritar în spațiul socio-politic conform realităților naționale sau regionale. Datorită acestei însușiri, religiozitatea populară românească este destul de eterogenă, iar colectarea unor date sociologice, în ceea ce privește nivelul

de educație religioasă, conținutul credinței sau în ce măsură afectează ea viața de zi cu zi a părelnicilor, poate fi destul de dificilă. La o asemenea concluzie a ajuns și sociologul din școala lui D. Gusti, Mircea Vulcănescu, cărui autoarea îi dedică o parte semnificativă din carte.

Studiile lui M. Vulcănescu se situează, ca viziune, între abordarea funcționalistă (specifică socio-anthropologiei religiei post-durkheimiene), care omite investigarea relației individuale cu transcendentul și cea substanțialistă, interesată de sensul ascuns al experienței religioase, reprezentată de școala fenomenologică formată de Rudolf Otto, Van der Leeuw și Mircea Eliade. În opera lui Vulcănescu pot fi identificate următoarele elemente fundamentale ale religiozității tradiționale, cum sunt dimensiunea rurală, apartenența la filonul ortodox și relevarea rădăcinilor istorice, precreștine, reprezentative pentru vechimea neamului românesc: „Prin opera sa, filosoful ridică primitivismul rural al vieții rituale la rangul de esență spirituală a neamului, în timp ce condiția creștinismului în lumea modernă este sancționată din perspectiva teologică defetistă a împunării de sens metafizic în lumea secularizată.” (p. 80).

Cea de-a treia parte este dedicată ipostazelor mitice și funcțiilor



lor rituale ale apelor curgătoare sau stătătoare. Faptul că acest element natural are funcții atât sacre, cât și profane, este o caracteristică a fenomenului religios popular românesc. Datele ce au stat la baza acestei cercetări au fost colectate de autoare în studii de teren, efectuate în sate din nordul Moldovei, Bucovina și sud-vestul Olteniei.

Ioana Repciuc aduce o contribuție originală și consistentă în domeniul cercetărilor religiozității populare românești, cartea sa putând fi considerată o piesă cu greutate în puzzle-ul mai larg al istoriei religiilor. Varietatea mare de teme abordate într-un stil accesibil profesioniștilor, dar și curioșilor, nu poate decât să invite la noi cercetări socio-anthropologice necesare pentru cunoașterea reală a ființei umane multifacetate.



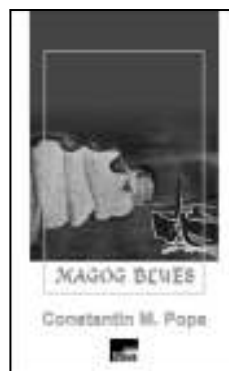
■ SILVIU GONGONEA

Memphré, păzitorul adâncului

culturale, unde pot fi descifrate taine ale alterității contorsionate, constituie *background*-ul motivațional, cu deosebire că *Magog blues* plonjează în zona regisirii de sine, a abisalității misterioase, spectacol neprivat de apacaranțele irizării ce se produc la nivelul conștiinței întocmai ca pe suprafața vestitului lac.

Prima parte este rezervată poeziei care capătă astfel o dimensiune contemplativă, ferită de elanurile vitaliste. Ființa rațională este și ea tentată de aspectele sibilinice, alunece controlat spre scenariile instrăinării, provoacă și se lasă provocată, interoghează și se lasă interogată. Un lirism difuz redă contururile unei lumi surprinse parcă în fiecare detaliu cu incertitudinilor. Puținele mirări – dar nici un strigăt – sunt stările predilecte ce redau un expresionism înăbușit în care eul și-a întors pătrunzător privirea spre sine.

Poetul pare mai curând să relateze o experiență inedită folosindu-se de aceeași tonalitate a vocii întreruptă din când în când (auto)ironic de exclamații detașate de genul „Oh my God” sau „wow” (*Wow!*). Livrescul este blând bagatelizat prin jocuri de cuvinte în pseudoconfesiuni lirice, pentru că începerea unui poem presupune a da „peste unii și alții” de la risipitorii clasici până la nestăvilii debutanți” (*Ex-citații poe-*



tice). Cu toate acestea, reperate căderii și ale ascensionalului se cer „descrie” la fel ca în celebrul „desen din covor”, întreteserea cotidianului cu zonele absconse relevând „urzelz necunoscut”, „praguri”, „hăuri și porți” spre casa spiritelor”, „magice bifurcații” (*Desenul din covor*).

Spectacolul imediat își face loc cu greu prin filtrele interogativ-reflexive, se cere recitlat și intelectualizat. Pretextul unei „excursii” insolitează demersul liric, conferă substanță proiectului său prin forța sugestiei și prin interiorizarea profundă a stărilor cumenteniei și ale dezagregării: „Iedul Jules mascota de la Mont Echo/ nu suportă singurătatea/

în fiecare zi își urmărește umbra/ printre lanurile de lavandă/ cu frenesia capetelor pomite/ în căutarea unicului trup/ pierdut// inconsistența răsăritului/ priviri de vultur cu ochelari/ și pasiunea baterii/ pasului pe loc/ ce mă cuprinde bruscă// această vară târzie a simțurilor/ distilează esența răstignirii/ vibrații fanate/ închise în hărțuirea/ amprentelor săngerânde/ misterele germinăției/ cuprind plantația de *lavandula*/ spre ora ofilirii/ când săruirile memoriei/ cutreieră lacrimile/ urmelor tautologice// sub banchiza liliachie a cerului/ iedul Jules îmi linge palmele.” (*Excursie*).

Varii scenarii ale thanaticului se topesc în umbra unui somnambulism lucid. Poetul își cunoaște totuși foarte bine al său *Obiect de studiu*, pentru că este „înzestrat cu mirosul umbrei” sau „cu ochii întunerului”, (al)chimia poeziei sale se face în „laboratoarele lui Dumnezeu” însă de săvârșirea ei, ca și a sinelui, se produce „la capătul peșterii”, ceea ce este sinonim cu soresciana ieșire la liman dacă nu, supraprealist, cu „așteptarea întâlnirii cu blajinii”. Un „caligraf al tenebrelor”, cum se autodefinește într-un poem omonim, capabil să surprindă măcar pentru puțin „în oglinda apei/ inima brăzdată de ghearele monstrului”.

Ceea de-a doua secțiune a cărții cuprinde douăsprezece proze

scurte. Dat fiind substratul social și politic, multe sunt străbătute de umor negru, uneori la granița cu grotescul. Personaje pasagere care se confruntă cu sistemul și cu absurdul existenței, fie că este vorba de tineri intelectuali, fie de femei decepționate, completează tipologia inadaptablei, a inocentului sau a învinsului. În acest vârtje care înghete destine, se conturează și scheletul unei referențe, cu locuri și uneori cu persoane ușor recognoscibile, fapt ce apropie unele bucăți de anecdota amară. De fapt, microprozele acestei secțiuni constituie un caleidoscop narativ într-o osatură fragilă, permutabilă, la capătul căreia se găsește întotdeauna experiențele revelatorii ale insului lucid.

Magog blues constituie o apariție aparte, un diptic lirico-narativ unitar ca viziune prin nevoia evidențierii unei dualități eterne: de o parte umanistul, animat deopotrivă de slăbiciunile și convingerile sale, de cealaltă parte, uzura și mercantilismul de ficcare zi. De altminteri o carte-măturie, plină de „povești” de o liniște înspăimântătoare, astfel încât îți este teamă să nu-i tulburi apele ce ar putea adăposti legendele și mituri despre creator, care nu ne sunt oferite oricum, fiind și ele păzite de un monstru pe cât legendar, pe atât de feroce și de misterios.

lecturi



■ CĂTĂLIN GHIȚĂ

altfel despre filme

muzică și înțelepciune

De ce oare oamenii care caută adevărul nu-l cred niciodată atunci când îl aud? Yentl/Anshel, Yentl

Ar fi fost dificil, dacă nu de-a dreptul imposibil, să vă pun în fața unei rubrici de critică de film, fie ea gândită și executată *sui generis*, fără să menționez o singură dată genul *musical*. Filmul muzical s-a dezvoltat în prelungirea *musical*-ului de scenă, care a făcut furori, de ambele părți ale Atlanticului, începând cu secolul al XIX-lea. Cele mai cunoscute „perechi” (libretist-compozitor) au fost W. S. Gilbert și Albert Sullivan în Anglia victoriană și Edward Harrigan și Tony Hart în America de după Războiul Civil. Oricum, nu s-a scurs prea mult timp de la lansarea primului spectacol clasic în adevăratul sens al cuvântului (*The Black Crook*, 1866, New York) și până la transferul acestui tip de spectacol de pe scena teatralului pe banda de celuloid.

Primul musical din istoria filmului este și primul film sonor: *The Jazz Singer* (1927). După ce *The Broadway Melody* (1929) a câștigat Oscar-ul pentru Cel mai bun film, dar și grație promovării

unor cupluri „ideale”, de tip Ginger Rogers /Fred Astaire, genul a înflorit între 1930 și 1960. Deși, de atunci, *musical*-ul a înregistrat o pierdere de popularitate constantă, chiar și în perioada contemporană apar producții valoroase încadrabile în această categorie estetică.

Debutul regizoral al Barbrei Streisand, *Yentl* (1983) este o adaptare cinematografică a unei piese semnate, în colaborare, de Leah Napolin și de Isaac Bashevis-Singer (piesă care are, la rândul-i, ca hipotext nvela lui Bashevis-Singer, „Yentl and the She-

hiva Boy”). În centrul intrigii, stă aventura unei tinere evreice ashkenaze (deci din Europa Centrală, mai precis, din Polonia), care, îndrăgostită de învățătură, vrea să se perfecționeze în studiul Talmudului, ocupație, precum se știe, rezervată bărbaților. Acțiunea are loc la începutul secolului al XX-lea, înaintea calamității primului război mondial. Pierzându-și tatăl, un erudit permisiv, Yentl descoperă că singura cale ce-i rămâne deschisă în interiorul societății falocrit-divizate din *hinterland*-ul polon este aceea de soție cu atribuții exclusiv casni-

ce. Urmarea? Tânăra se deghizează în bărbat, asumându-și și un nou nume (Anshel) și mergând la o școală de înalte studii teologice, pentru a pătrunde astfel tainele Legii mozaice. Încercările amoroase, simultan delincate și comice, îi complică existența pe care și-o vrea dedicată integral studiului Talmudului.

Din punct de vedere strict hermeneutic, pelicula poate fi citită în mai multe coduri, simultan relevante. Primul ar fi palierul denotativ, al purului spectacol vizual-auditiv. Al doilea ar fi palierul conotativ-simbolic, al condiției

evreului într-o societate din ce în ce mai ostilă alterității identitare-religioase, care se va sfârși cu *shoa* provocată de naziști. În fine, al treilea ar fi palierul conotativ-militant, al poziției și rolului femeii într-o societate exclusiv masculină, care-și arogă, în chip arbitrar, prerogativele înțelepciunii și deci ale controlului. Dacă Francis Bacon sublinia că, la urma urmelor, cunoașterea este putere, tinerii rabini versați în subtilitățile textelor sfinte sunt conștienți că, păstrându-și privilegiile exclusivității, se asigură nu numai de admirația celui de-al „doilea sex” (ca să reiau sintagma expresivă a lui Simone de Beauvoir), pe care-l mențin în subordonare afectivă, ci și de dependența economică a acestuia din urmă. Cu alte cuvinte, femeia poate fi manipulată atâta vreme cât nici măcar nu este conștientă de statutul inferior pe care este plasată din punct de vedere social.

Spielberg a avut, probabil, dreptate să socotească *Yentl* drept cel mai bun debut regizoral de la *Citizen Kane* încuete. Frescă vie a unei lumi de multă vreme dispărută, dar și manifest pacifist și feminist, producția Barbrei Streisand s-a bucurat de o recepție aproape integral favorabilă. *Yentl* a câștigat două Oscar-uri, pentru coloană sonoră și pentru actriță în rol secundar, și chiar Golden Globe-ul pentru regie. Fîind și un remarcabil succes de casă, pelicula i-a permis Barbrei Streisand să-și consolideze poziția deja influentă pe care o deținea în lumea artistică americană.



■ MAGDA BUCE-RĂDUȚ

mesajul universal al drumului vieții spre lumină

Aspirația spre eternitate, lungul și nestărușitul drum al omului către lumină, al vieții către moarte și simbolurile esențiale/cruciale ale trecerii sufletului, al spiritului prin efermerul corp material în succesiunea generațiilor reprezintă tema și provocarea pe care ne-o propune cunoscuta profesoara de artă și artist plastic – aflată la a 46-a expoziție personală – Cristina Oprea, în expoziția de pictură intitulată „Dialog între materie și spirit”.

În vastul spațiu al Holului Universității din Craiova, expoziția, prin semnificațiile metaforice atribuite imaginilor, prin forme și culori, prin conținut ideatic, desăvârșește opera de artă conferind înțelesuri noi receptării creației artistice a Cristinei Oprea. Simbol și orfandă pentru sărbătorile de iarnă – Crăciunul, cu mesajul biblic al nașterii, al genezei și Anul Nou ca începutul unei noi etape în existența umană –, expoziția este o desfășurare orizontală a unor lucrări ciclice, gândite ca un poliptic, ca un întreg format din 12 momente – cele 12 tablouri care compun ansamblul compozițional. Numărul sacru doisprezece ne amintește timpul cu cele douăsprezece luni ale anului, cu cele douăsprezece ore ale zilei și ale nopții, sau de cei doisprezece apostoli. Deși sunt compoziții figurative, cu ele-

mente recognoscibile, citibile în organizarea plastică, spațiul real al picturilor este subordonat spațiului virtual, imaginea încifrată în locul reperelor efective printr-o raportare subiectivă la imaginea concretă. Prin gestul creativ al artistei reprezentările devin simboluri, cu semnificații metafizice, existențialiste, metaforice, ale căror mesaje Cristina Oprea ne propune să le decriptăm. Prima imagine – scara cu trepte care te duc în timp undeva foarte departe, la vechile civilizații asiro-babiloniene, egiptene sau totemice, este compusă pe o provocatoare tablă de șah – jocul minții și al prezivizunii, al premoniției, invitându-te pentru următoarea „mișcare”, pentru care Cristina Oprea îți dă „indicii” concrete, prezentate în eleganta haină suprarealistă a imaginii artistice: timpul se deschide prin ceasuri bătrâne – cu capacul ridicat, prin drumurile fără de sfârșit ale cunoașterii pătate cu vechi manuscrise. Imaginea artistică devine expresia spațială a timpului care se dilată plecând de la origine, de la big-bang originar într-o explozie de albastru infinit. De-a lungul tablourilor, Cristina Oprea introduce alte simboluri și mesaje – cartea de joc ca simbol al hazardului, al norocului sau al înfrângerii, scrișoarea abandonată pe o plajă pustie, barca – semnul eliberării

dar și al instabilității, deschiderea elementelor terestre – pământ, apă, foc – către cerul înstelat. A-par simbolurile protectoare, sacre, ale Îngerului păzitor, al porumbelului alb cu aripile desfăcute în lumina și chipul îndurerat al Mariei, odată cu dinamica perpetuă a abundenței vegetației, a apei care curge, frunzele care plutesc, ușa care se deschide!

Tripticul central al expoziției – deja am ajuns în miezul zilei sau al nopții, în al șaselea ceas al vieții, al evoluției, cu tabloul numărul șase – definește și explică mesajul divin al genezei. Ceasul, pictat în centrul geometric al compoziției într-o suprarealistă vioră verde, asteaptă tunelul de lumină sacră, izvorâtă din crengile copacului de unde păzesc spiritele bune ale oamenilor, îngerii. Artista ne pune în față din nou tabla de șah, ne implică în acest imaginar joc al minții, de a face următoarea mișcare, de a ne întreba: ce va urma? Iar răspunsul este pictat în centrul de interes al tabloului: mâna sfântă care coboară într-o revărsare de soare și lumină, binecuvântând și trimițând lumina – „veniți să luați lumina”. În tabloul următor lumina iradiază și strălucește în corpul omului, înlocuind inima neagră, zdrobită de scara grea a vieții – înroșită prin jertfă și dragoste. Viața pleacă din valori – din întu-

neric și lumină, din alb și negru, desfășurându-se într-un evantai de culori spectrale ale curcubeului – mesajul colorat al cerului! Pământul se deschide, timpul ca o imensă clepsidră, se răstoarnă, drumurile duc spre valorile esențiale: porumbelul păcii, cartea, pământul acoperit de vegetație. Dar copacul se stinge, pasărea încremenește mută, barca este închisă într-un bol de sticlă, pământul se acoperă de scoici și melci – simbolul baroc al casei, al adăpostului, dar și reprezentarea expresionistă a izolării, a închiderii omului în propria ființă, copleșit și strivit de o lume ostilă, peste care atârna implacabil timpul (ceasul). În al unsprezecelea ceas copacul ars, un arbore genealogic puternic, păstrează atârnat în spini lungi și ascuțiți, dureroși și portretele strămoșilor (părinți, bunici, străbunici) într-o succesiune de generații care ne conduc, în sfârșit, spre o arcadă de lumină, spre acel visat Eldorado, spre acel dorit și sperat Paradis. Am intrat în ceasul al doisprezecelea, ne apropiem de ultimul tablou al expoziției. Cortina cade acoperindu-ne ochii, cheia este pusă în cui, rămâne doar dangățul mut al clopotului care ne cheamă – de unde? încotro? spre o nouă viață? spre cunoaștere? spre regăsire? spre iertare?, spre smerenie?, spre liniște și pace?

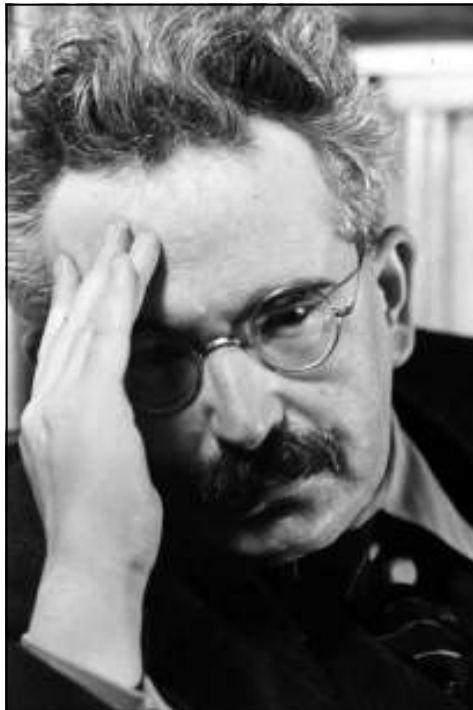
spre frumusețe materială și spirituală? Pentru că titlul acestei expoziții, atât de fascinantă prin gestul creativ al artistei de a organiza spațiul plastic, prin compunerea temelor, prin succesiunea simbolurilor, prin asocierile originale, neprevăzute, inedite de imagini și concepte, poate fi „Jocul vieții și al morții” sau un dialog între „pământ și cer”, între „trecut și viitor”, între „rațiune și destin”. Sau, așa cum propune artista Cristina Oprea, un „Dialog între materie și spirit”.

Pornind de la cele patru elemente primordiale: pământul, focul, apa, aerul, Cristina Oprea realizează o sinteză a macrocosmosului, dar și a microuniversului omenesc, de la începuturi și prin trepte simbolice, ca într-un autentic spectacol al lumii, ajungând la sfârșitul care, în viziunea artistei, este poarta spre lumină. Inte-grând ființa umană, cu tot ceea ce o definește, materie și spirit, în universalitate, Cristina Oprea aduce eternul, aduce valoarea omului, a muncii și a creației, rolul destinului, al hazardului, dar și credința și aportul benefic al încrederii, al speranței, al divinității. Aducă lumii frumusețea sentimentelor umane care fac parte din ființa noastră, integrându-ne, organic, în „crumela de mîni a lumii”, în frumusețea fără de sfârșit a creației și a evoluției.

■ WALTER BENJAMIN

suprarealismul: ultimul instantaneu al intelectualității europene (II)

Parisul suprarealiștilor este, de asemenea, un „mic univers”. Putem spune că în cel mai mare, în cosmos, lucrurile nu stau diferit. Există și acolo răscruți de drumuri unde strălucesc semnale fantomatice din trafic, iar analogiile și conexiunile de neconceput dintre evenimente sunt la ordinea zilei. Aceasta este regiunea din care se trage poezia lirică a suprarealismului. Și acest lucru trebuie constatat mai ales pentru a contracara perceperea greșită obligatorie de „l'art pour l'art”. Această expresie nu a fost aproape niciodată luată literal, a fost întotdeauna un steag sub care a navigat o marfă ce nu a putut fi declarată, deoarece nu avea încă un nume. Acum este momentul să ne lansăm într-o lucrare ce va ilumina, mai mult ca orice altceva, criza artei la care asistăm: o istorie a poeziei ezoterice. În orice caz, nu este întâmplător faptul că încă nu există o astfel de lucrare. Pentru a fi scrisă așa cum se cere – nu precum o colecție la care anumiți „specialiști” contribuie cu „ceea ce este cel mai important de știut” din domeniile lor, ci drept compoziție profund motivată a unei persoane care, din constrângere interioară, portretizează mai puțin o evoluție istorică decât o veșnică reînnoită și primară creștere a poeziei ezoterice – scrisă astfel ar fi una dintre acele confesiuni academice care se pot găsi în fiecare secol. Ultima pagină ar trebui să arate o imagine cu raze X a suprarealismului. Breton arată în lucrarea sa, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, cum realismul filosofic din Evul Mediu a fost baza experienței poetice. Totuși, acest realism – acesta însemnând credința într-o existență reală, separată a concepțiilor din interiorul sau exteriorul lucrurilor – a trecut întotdeauna foarte repede din câmpul logic al ideilor în tărâmul magic al cuvintelor. Și trebuie să percepem ca pe experimente magice cu cuvinte, și nu ca pe preocupări artistice, aceste jocuri pasionale, fonetice și grafice de transformare, care au fost difuzate prin întreaga literatură de avangardă în ultimii cincisprezece ani, indiferent dacă aceasta este numită un experiment al futurismului, dadaismului, sau suprarealismului. Felul în care sloganurile, formulele magice și concepțiile sunt îmbinate aici este demonstrat prin următoarele cuvinte ale lui Apollinaire din ultimul său manifest, *L'esprit nouveau et les poètes*. El spune, în 1918: „Pentru viteza și simplitatea cu care ne-am obișnuit cu toții să ne referim, printr-un singur cuvânt, la astfel de entități complexe, precum o mulțime, o națiune, universul, nu există niciun echivalent modern în literatură. Dar scriitorii de astăzi umplu acest gol; lucrările lor sintetice creează noi realități, manifestări plastice, care sunt la fel de complexe ca cele menționate de cuvintele ce denumesc grupuri sociale”. Dacă totuși Apollinaire și Breton avansează chiar mai ener-



gic în aceeași direcție și completează asocierea suprarealismului la lumea exterioară cu declarația „Cuceririle științei se bazează mult mai mult pe o gândire suprarealistă decât pe o gândire logică” – dacă, cu alte cuvinte, ei mistifică, apogeu pe care Breton îl vede în poezie (ceea ce este ușor de susținut), baza dezvoltării științifice și tehnice, de asemenea – atunci o asemenea integrare este impetuoasă. Este foarte instructiv să compari imbrățșarea supra-precipitată, corespunzătoare acestei mișcări, a miracolului neînțeleal al mașinilor – „fabulele vechi au fost în mare parte realizate, acum este rândul poezilor să creeze altele noi, pe care inventarii din domeniul lor le pot apoi realiza” (Apollinaire) – pentru a compara aceste fantezii surprincăzite cu utopiile bine ventilate ale unui Scheerbarth. „Gândul întregii activități umane mă face să răd.” Această declarație a lui Aragon arată foarte clar ce cale a trebuit să parcurgă suprarealismul de la originile sale până la politizarea acestuia. În excelentul său eseu, *La révolution et les intellectuels*, Pierre Naville, care a aparținut inițial acestui grup, a numit pe bună dreptate această dezvoltare ca fiind dialectică. În transformarea unei atitudini foarte contemplative într-una revoluționară, ostilitatea burgheziei față de orice manifestare a libertății intelectuale radicale a jucat un rol principal. Această ostilitate a împins suprarealismul către stânga. Evenimentele politice, mai ales războiul din Maroc, au accelerat această dezvoltare. Prin manifestul „Intelectualii împotriva războiului marocan”, care a

apărut în *L'Humanité*, o platformă fundamental diferită a fost câștigată din ceea ce a fost caracterizat ca fiind, de exemplu, celebrul scandal de la banchetul Saint-Pol-Roux. La acea vreme, la scurt timp după război, când suprarealiștii se considerau celebrații unui poet, pe care îl venerau, compromisă de prezența elementelor naționaliste, au izbucnit cu strigătul „Trăiască Germania”, aceștia au rămas în limitele scandalului, față de care, după cum se știe, burghezia este la fel de nepăsătoare precum este sensibilă față de tot ce înseamnă acțiune. Există un acord remarcabil între felurile în care, sub aceste auspicii politice, Apollinaire și Aragon au văzut viitorul poetului. Capitolele, „Persecuție” și „Crimă”, în *Poete assassine* a lui Apollinaire, conțin faimoasa descriere a unui pogrom împotriva poezilor. Editurile sunt luate cu asalt, cărțile de poezii aruncate pe foc, poezii sunt înșate. Și aceleași scene au loc în același timp peste tot în lume. În *Imaginația*, Aragon, anticipând astfel de orori, își solicită compania la o ultimă cruciadă.

Pentru a înțelege asemenea profetii și pentru a evalua strategic linia la care a ajuns suprarealismul, trebuie investigat modul de gândire la scară largă în rândul așa numitei bune intenții a intelectualității burgheze de stânga. Prezența acestor cercuri se manifestă destul de clar în orientarea rusă. Nu ne referim aici, desigur, la Beraud, care a pomit minciuna despre Rusia, sau la Fabre-Luce, care galopează în spatele lui ca un măgar devotat, încărcat cu o rea-voință burgheză. Dar cât de problematică este însăși car-

tea de mediere tipică a lui Duhamel! Cât de greu este de suportat corectitudinea tensionată, animația și sinceritatea forțată a metodei protestante, dictată de către jenă și ignoranță lingvistică, de a pune lucrurile într-un fel de iluminare simbolică! Cât de destăinuit este rezumatul său: „Adevărata și mai profunda revoluție, care ar putea transforma într-un fel substanța sufletului slavonic însuși, nu a avut încă loc”. Este tipic acestor francezi intelectuali de stânga – exact așa cum le este și omologilor lor ruși – ca funcția lor pozitivă să derive în întregime dintr-un sentiment de obligație, nu față de Revoluție, ci față de cultura tradițională. Realizările lor colective, în măsura în care acestea sunt pozitive, aproximează conservarea. Dar pe plan politic și economic aceștia trebuie să fie întotdeauna considerați o surșă potențială de sabotaj. Caracteristic acestei poziții a întregii burghezii de stânga este asocierea iremediabilă a moralității idealiste cu practica politică. Doar în contrast cu compromisurile neajurate ale „sentimentului” se arcuiesc anumite caracteristici principale ale suprarealismului, cei-drept de tradiție suprarealistă. Puține lucruri s-au întâmplat până acum pentru a promova înțelegerea suprarealismului. A fost prea mare tentația de a privi satanismul lui Rimbaud și Lautreamont ca pe un pandantiv de artă de dragul artei într-un inventar al snobismului. Dacă totuși s-ar reuși deschiderea acestui mamechin romantic, s-ar găsi ceva utilizabil în interior. S-ar găsi cultul răului pe post de dispozitiv politic, însă romantic, pentru a dezinfecta și izola împotriva întregului diletanțism moralizator. Convinși de acest lucru și trecând prin scenariul unei piese de groază de Breton care se axează pe molestarea copiilor, am putea merge probabil câteva decenii în urmă. Între 1865 și 1875, un număr de anarhiști remarcabili, fără să știe unul de altul, lucrau la

mașinării lor infernale. Și lucrul uimitor este că, independent unul de altul, au setat ceasul acestora la exact aceeași oră, și, patruzeci de ani mai târziu, în Europa de Vest, scrierile lui Dostoievski, Rimbaud și Lautreamont au explodat în același timp. Am putea, mai precis, selecta din întreaga operă a lui Dostoievski singurul episod care nu a fost de fapt publicat până în 1915. „Confesiunile lui Stavroghin” din *Posedatul*. Acest capitol, ce atinge îndepărtat al treilea cânt din *Chants de Maldoror*, conține o justificare a răului, în care anumite motive ale suprarealismului sunt exprimate mai puternic decât de către oricare dintre reprezentanții săi din prezent. Deoarece Stavroghin este un suprarealist *avant la lettre*. Nimeni altcineva nu a înțeles, așa cum a făcut-o el, cât de naiv este crezul filistinilor că binele, pentru toată virtutea masculină ce îl practică, este inspirat de Dumnezeu; în timp ce răul provine în întregime din spontaneitatea noastră și în el suntem ființe independente și autosuficiente.

Nimeni altcineva nu a văzut inspirația, așa cum a făcut-o el, chiar și în acțiunile cele mai josnice, și mai ales în ele. El a considerat josnicia însăși ca pe ceva preformat, atât în cursul lumii, cât și în noi înșine, la care suntem dispuși sau chemați, așa cum idealistul burghez vede virtutea. Dumnezeu lui Dostoievski a creat un numai cerul și pământul, omul și animalul, dar și ticăloșia, răzbnunarea, cruzimea. Și aici, de asemenea, nu a dat diavolului nicio ocazie să se amestece în lucrarea lui. De aceea toate aceste vicii au o vitalitate imaculată în lucrarea sa; acestea nu sunt, probabil, „splendide”, ci veșnic noi, „ca în prima zi”, separate de o infinitate de clișee prin care păcatul este perceput de filistini.

Traducere din limba engleză de Andra-Elisabeta Bițică



Expoziția Măști tradiționale românești

Virgil Ștefan Nițulescu: „identitatea unei țări se fondează doar pe cultură”

„Muzeele sunt niște instituții cu importanță socială și, ca atare, ele trebuie să fie integrate în comunitate, să constituie un loc de întâlnire pentru oameni cu pregătiri și interese foarte diverse”

Nicolae Marinescu: *Domnule Virgil Nițulescu, în calitate de director general al Muzeului Țăranului Român, ce dificultăți întâmpinați în a atrage publicul spre muzeu?*

Virgil Ștefan Nițulescu: Cea mai mare corvoadă pentru muzeografi este aceea de a avea o relație de vreun fel cu publicul. Însă consider că, fără public, muzeul este un loc lipsit de viață. De când am venit la conducerea muzeului, cu sediul actual în piața Victoriei, lângă muzeul Antipa din București, am fost preocupat să deschid foarte mult aria de interes a publicului, ceea ce mi-a atras ostilitatea unora dintre colegi. Am fost reclamat, mi s-a cerut demisia, au fost deranjați de ideea că, în opinia lor, întinez valorile deja constituite ale muzeului.

N.M.: *Pentru a valorifica piesele dintr-un muzeu, trebuie să le găsești un loc în actualitate.*

V.Ș.N.: Cu siguranță. De altfel, eu cred că un muzeu reprezintă astăzi mult mai mult decât ceea ce era acum 30 de ani, când făceau strict operă de punere în valoare a patrimoniului propriu. În momentul de față, muzeele sunt niște instituții cu importanță socială și, ca atare, ele trebuie să fie integrate în comunitate, să constituie un loc de întâlnire pentru oameni cu pregătiri și interese foarte diverse. Cei care au condus până acum Muzeul Național al Țăranului Român s-au gândit la faptul că un muzeu are ca grup țintă elitele. Dintr-un studiu pe care l-am făcut noi, pe categoriile de public, muzeul nostru, comparat cu oricare altul din România, este muzeul cu publicul având cel mai mare procentaj de persoane cu studii universitare. Eu nu vreau să exclud niciun fel de categorie de public potențial. Un muzeu trebuie să trezească același interes și pentru creștinii și pentru mahomedani, și pentru români și pentru papuși, idee pe care am expus-o, de altfel, în planul meu de management. Am avut, spre exemplu, patru vernisaje în aceeași zi, cu tematici di-



ferite: fotografie documentară istorie, etnologie etc. Publicul s-a arătat interesat și a fost prezent în număr mare. Pentru mine este important că oamenii foarte diferiți găsec acum muzeul nostru drept un loc de întâlnire privilegiat și vin la muzeu nu doar ca să-l viziteze, ci, pur și simplu, să se simtă bine. Este un spațiu în care oamenii se simt în siguranță, iar eu am vrut să le creez acest sentiment și, cred, am și reușit. Unul dintre modelele mele, pe care l-am avut în vedere când am gândit acest proiect, a fost Muzeul de Artă Modernă „Georges Pompidou”, din Paris, un loc de întâlnire pentru oameni extrem de diferiți, oameni care vin nu numai să vadă o expoziție, ci și să se simtă bine împreună.

Generația mea este încă o generație speriată de ideea de muzeu, pentru că noi, când eram copii, eram duși cu forța acolo. Pentru cei mai mulți dintre congenerii mei, ideea de a merge la muzeu este ceva straniu. Nu-și imaginează ce anume poți face aici. Noi, spre exemplu, am organizat prezentări de modă, târguri cu tematici diferite, conferințe, festivaluri de film (maghiar, finlandez, suedez, documentare britanice), săptămâna mobilității, împreună cu Ministerul Transportului etc.. De fiecare dată săliile au fost pline, ținând cont de cele 350 de locuri pe care Muzeul Țăranului Român le pune la dispoziție, în Studioul Horia Bernea.

Este un loc, din această perspectivă, unic. Sunt convins că,

dacă s-ar anunța documentare britanice la orice mall în care există multiplexuri, nu s-ar duce nimeni. Dar oamenii s-au obișnuit deja să vină la Muzeul Țăranului Român pentru acest tip de manifestări.

N.M.: *Instituțiile publice care au ca punct de adresabilitate doar elitele intră într-o zonă problematică. Pe de altă parte și distrugerea elitei naționale în perioada comunismului nivelator amplifică problema. Lucrurile au degenerat, ele trebuie cumva re-poziționate, echilibrate.*

V.Ș.N.: Trebuie să ținem cont de faptul că și oamenii needucați plătesc impozit, iar muzeul nostru, în proporție de 80 la sută, este subvenționat de statul român, din impozitele tuturor cetățenilor acestei țări. Fostul ministru a avut ideea năstrușnică, o idee pe care numai Ceaușescu a avut-o înaintea lui, de a unifica Muzeul Satului cu Muzeul Țăranului Român. Ceaușescu a avut această idee și a și pus-o în practică. Muzeul nostru a fost înființat ca instituție publică în 1906, pe scheletul unei secții de etnografie, care a luat ființă în anul 1875. Muzeul Satului era înființat în 1936, reprezentând cu totul altceva. Sunt două instituții complet diferite.

N.M.: *Bun, la Ceaușescu era explicabil, el având o viziune centralistă...*

V.Ș.N.: Domnul ministru Daniel Barbu a avut ideea de a unifica aceste muzee, considerând că va avea un singur director, un singur contabil și a.m.d. Nu pot

să înțeleg ce gândire a avut... Nu s-a sfătuit cu nimeni în această privință și a trebuit să fac uz de toate relațiile pe care le-am avut la guvern ca să blochez această idee, avertizându-i că, dacă se încearcă punerea ei în operă, vor fi manifestații de stradă, pentru că această instituție și-a format un public care îi este fidel și care se simte în muzeu acasă la el.

N.M.: *Să venim la expoziția de astăzi de la Muzeul Olteniei. Muzeul dumneavoastră a făcut o selecție de măști care au în vedere anumite criterii și anumite obiective.*

V.Ș.N.: Măștile nu le-am ales eu personal. Ele sunt reprezentative pentru întreg teritoriul României. Muzeul Național al Țăranului Român are peste 90 000 de obiecte. În expoziția permanentă sunt expuse 2500 de piese. Majoritatea obiectelor sunt deci în depozite. Este o regulă valabilă pentru toate muzeele din lume, cu excepția celor câteva, specializate, care au depozitele la vedere, unde sunt permise vizitele și tot ce există în aceste muzee este vizibil. În rest, în majoritatea cazurilor, depozitele muzeelor gem de obiecte pe care nu le vede nimeni niciodată, din diverse motive. Unul dintre ele este acela că a schimba o expoziție necesită un mare volum de muncă și, dacă tot investești mult timp, energie, știință, bani, până la urmă, o expoziție trebuie să aibă o logică. Și logica aceea i-o dă unul sau mai mulți autori care gândesc semnificația ei. O astfel de expoziție în care obiectele de patrimoniu ar fi expuse pentru o săptămână, nu aduce niciun beneficiu. E adevărat, în muzeul nostru sunt și expoziții care durează o săptămână sau două, dar în aceste expoziții nu sunt incluse piese de patrimoniu. Am avut, spre exemplu, o expoziție de fotografie dedicată Basarabiei, pe care am considerat suficient să o expunem doar două săptămâni. Dar în cazul unei expoziții de patrimoniu, timpul care i se alocă este de două, poate chiar trei luni. În acest interval de timp se pot face și expoziții temporare, ceea ce permite rularea pieselor din patrimoniu, astfel încât să fie văzu-

te de public larg.

N.M.: *Din aceste 90 000 de piese cam câte apreciați ca fiind măști?*

V.Ș.N.: Aici, la Craiova, am adus 100 de măști.

N.M.: *Multe dintre aceste măști reprezintă figuri mitologice, altele reflectă foarte bine structuri sociale.*

V.Ș.N.: Să nu uităm că masca avea și un rol de satiră socială. La dansurile din Maramureș se strigă versuri adresate unor persoane care într-un anume sat au reprezentat ceva.

„Valoarea stă în ochiul privitorului, nu în obiectul în sine”

N.M.: *După știința dumneavoastră, când s-a constituit lotul acesta de măști, pe care îl prezentați la Craiova, ce criticii s-au luat în considerație?*

V.Ș.N.: Primul criteriu a fost ca măștile să fie reprezentative pentru toate regiunile țării. Al doilea criteriu a avut în vedere tehnica cât mai variată de lucru; măștile sunt confecționate din materiale cât mai diverse: piele, blană, lemn etc. Un aspect important este că măștile aparțin aceleiași epoci, anii '73-'74. O parte dintre aceste măști vor intra în categoria juridică a patrimoniului cultural național, în câțiva ani, de acum încolo. Tancred Bănățeanu a avut o politică foarte bună pentru îmbogățirea colecțiilor muzeale. El a încercat să aducă în ceea ce se numea atunci Muzeul de Artă Populară al RPR, apoi, al RSR, obiecte care pot fi cumpărate de la diverși meșteri. Această politică am aplicat-o și pentru străinătate, luând contact cu China, Vietnam, Mexic sau alte țări, care au trimis, la schimb, obiecte similare. Aceste obiecte au intrat în depozitele noastre, iar unele dintre ele sunt considerate adevărate valori, fiind realizate în urmă cu 50 de ani, și pentru că, în acest timp, în țările de origine, modul de realizare a acestor obiecte s-a schimbat. Avem în depozit obiecte japoneze care pot fi cel mai bine studiate de un specialist de origine. Am avut surpriza ca o doctorandă din Japonia să studieze bunurile culturale pe care le avem în muzeu, aduse la noi în anii '60. Este foarte important să-ți îmbogățești permanent patrimoniul. Un muzeu nu se poate mulțumi niciodată cu ceea ce are. Acesta este unul din marile mele of-uri. Pentru că ministerul nu ne mai alocă bani pentru achiziții, ne-am limitat la donații. Toată lumea știe că bugetul culturii este foarte mic, lucru valabil în toate țările din lume. Franța, spre exemplu, care face mari eforturi, alocă puțin sub 1 la sută din produsul intern brut culturii. Majoritatea țărilor europene alocă între 0,5 și 0,9 la sută. În România, culturii îi revine 0,16 la sută. Cel mai mare buget pentru cultură îl are Macedonia, țară care alocă 2 la sută din PIB pentru cultură. Fiind una dintre cele mai tinere națiuni din lume, liderii politici macedoneni sunt perfect conștienți de faptul că identitatea unei națiuni nu se formează decât prin cultură.



nu te supăra, nene Iancule!

N.M.: Să revenim la expoziția prezentă. Parteneriatul pe care l-ați făcut cu Muzeul Olteniei a pornit ca inițiativă din partea dumneavoastră?

V.Ș.N: Muzeul Olteniei a solicitat această expoziție de măști. Întotdeauna omul sfințește locul. Domnul Tuțu Bărbulescu, pe care îl cunosc de foarte mulți ani și care este un profesionist în toată puterea cuvântului, s-a gândit că Muzeul Olteniei să propună craiovenilor o expoziție dedicată sărbătorilor de Crăciun și Anul Nou. Și-a dat însă seama că patrimoniul Muzeului Olteniei nu este suficient de bogat pentru a susține o expoziție de măști și a apelat la noi. Iar datoria mea este de a pune în valoare patrimoniul muzeului care, dacă nu este văzut, nu există. Eu înțeleg că patrimoniul trebuie protejat, că sunt directori de muzee sau responsabili de monumente care și-ar dori ca obiectele să nu fie văzute, pentru a nu fi puse în pericol. Am întâlnit chiar directori de muzee care refuză colaborările cu alte instituții, tocmai din aceste considerente. Eu cred însă că riscul acesta trebuie asumat. Decât să îți piasă în depozit, în condiții perfecte, septice, dar să nu știe nimenei de ea, prefer să îți iau măsurile de precauție și să pun piesa la vedere. O piesă nevăzută este o piesă îngropată. Valoarea stă în ochiul privitorului, nu în obiectul în sine. Noi suntem cei care dăm valoare piesei.

„Eu cred că un om care se duce într-o reședință de cultură trebuie să se simtă bine. Acolo redescoperă un mod de viață, pe care, el personal, nu l-a mai trăit”

N.M.: Plecând de la experiența dumneavoastră, ce ar trebui să li se spună craiovenilor pentru a-i motiva să vină să vadă această expoziție?

V.Ș.N: Eu cred că fiecare om are dreptul să se simtă unic și în momentul în care le spunem oamenilor că au privilegiul de a fi primele persoane care văd aceste măști, expuse la Muzeul Olteniei, acesta este un fapt de natură să trezească interesul. În al doilea rând, pot să vă spun că este ceva amuzant, că se vor simți bine în această expoziție, și, în al treilea rând, le spun că vor înțelege cel mai bine niște obiceiuri care, în orașul Craiova, un oraș urbanizat complet, nu mai există. Trebuie să-i atragi pe oameni. Sigur că se pot organiza mici ateliere de creație, unde copiii, spre exemplu, pot învăța confecționarea unei măști, dar publicul larg trebuie atras prin ceea ce este ieșit din comun în această expoziție. Eu cred că un om care se duce într-o instituție de cultură trebuie să se simtă bine. Acolo redescoperă un mod de viață, pe care, el personal, nu l-a mai trăit.

N.M.: Ceea ce ați afirmat mai devreme, mă refer strict la cele trei criterii prin care un muzeograf își atrage publicul, mi se pare o axiomă demnă de învățat. Până la urmă, obții astfel, subliminal, efectul de modelare a conștiinței, de marcarea a elementului identitar ce structurează, determinând, personalitatea oricărui cetățean.

A consemnat Luiza Mitu

Am trecut, Anul Caragiale, am realizat câteva articole despre acest corifeu al scrisului. Am publicat o serie de texte, unele inedite, ale maestrului, altele le-am reprodus facsimilat, pentru frumusețea caligrafiei și a punerii în pagină. Am publicat totodată și o fotografie necunoscută, în care era imortalizat momentul, vechi de peste jumătate de veac când se schimba la Primăria din satul natal, firma cu denumirea „Haimanalele” și se dădea localității numele marelui său cetățean, I.L. Caragiale.

Am continuat să scriu în „Mozaicul”, și în 2013, o serie de materiale privind-l pe nenea Iancu, și, iată, că acum vă propun o nouă imagine fotografică, de astă dată din zilele noastre, dar inedită prin textul unei alte firme. Ori ce instituție publică are (în mod normal) o firmă. Așa se întâmplă și în cazul unităților de învățământ de orice grad ar fi acestea. Nu putea fi altfel și în cazul unei mari instituții de acest gen plasată pe o arteră principală a Bucureștiului. În cazul de față, o școală cu tradiție, cu elevi olimpici, cu examene de admitere greu de trecut, cu dascăli respectați și cu nume de rezonanță: Caragiale. Liceul despre care vorbesc purta până la reforma învățământului din 1848 numele unui mare cărturar și om de stat, Titu Maiorescu, care, bineînțeles, a fost trecut „la index” de către ideologii marxiști, cei care preluaseră fratele puterii democrat-populare, iar numele lui Maiorescu nu mai avea ce să caute pe firma liceului. Un timp a avut o denumire insignifiantă (Liceul nr. ...), după care a primit numele dramaturgului.

Așezământul școlar respectiv a fost dintotdeauna o instituție de referință în domeniul educației. Clădirea liceului, construită la cumpăna deceniilor doi și trei ale secolului trecut, este un edificiu impunător, care domină Calea Dorobanților. După anii 1960, construcția s-a mărit treptat cu extensii în dreapta și în stânga clădirii vechi, ocupându-se chiar o stradă de legătură între Calea Dorobanților și Strada Roma, construindu-se și peste terenul de baschet al liceului de care am beneficiat și eu, împreună cu alți elevi ai respectivei școli, eu fiind „cantemist”, la Liceul din Piața Galați. Acest bastion al învățământului de bună calitate cu șase etaje și o deschidere de circa 150 de metri, are și o firmă pe măsură,



desupra intrării principale, pe care stă scris: „I.L. Caragiale Colegiul Național”. Păi, cum vine asta, neicușorule? Nu este puțin de-andoaselea? Ce ar fi dacă s-ar scrie: „I.L. Caragiale Teatrul Național” și tot în contra legilor firăști ale limbii române, „I.L. Caragiale Universitatea de Teatr și Film”? Eh, cum ar suna? Să nu mai vorbim de alte instituții...

Dacă nu ar fi fost o unitate de învățământ, ci ar aparține domeniului industrial sau al economiei nu aș fi fost poate mirat și aș fi zis treacă-meargă... Dar într-o școală în care sunt atâția profesori de română și cu siguranță atâția copii cu talent literar, o asemenea scăpare lingvistică este pentru mine de neimaginat. Caragiale, nu a avut prea multă școală și așa cum el însuși se caracteriza într-o notiță semnată Allegro, apărută în „Moftul Român” (nr. 8, februarie 1893): „și-a făcut studiile la școala lumii unde nu se cer examene”. A fost însă un autodidact, de o severitate dusă la extrem cu termenii limbii noastre dovedindu-se un strălucit magician al frazei și al rostului și locului cuvintelor în scrierile sale. Mi-au trecut prin mână suficiente pagini olografe ale scriiturii ca să îmi dau seama de explozia pornită din condeiul său atunci când așternea cuvintele pe hârtie. Să nu mai vorbim despre frumusețea literelor scrise cu penița și cerneală neagră. Nu numai atât, critica sa era distrugătoare atunci când recenza o lucrare a unui confrate, fie el și prieten apropiat. Era un veritabil „homo criticus” – din acest motiv nu pot să îmi explic cum tocmai pe firma lăcașului de educație care îi poartă numele se poate

scrie o asemenea năzbătie.

La început în vechii București era solitar „Colegiul Sfântului Sava”, iar la Iași „Colegiul Național”. Inversați cele două titlaturii și o sa vedeți cum sună... Un prieten mai tânăr, mi-a sugerat răsând o ipoteză a acestei sarade de inscripționare: probabil că aceia care au conceput firma au gândit în engleză... Foarte adevărat că actuala generație este filo-engleză. Generația mea era filo-franceză și forțamente filorusă (fără efect imediat sau în timp), iar cei de dinainte erau filofrancezi și filo-germani, limba engleză fiind introdusă în studiul liceal prin 1920 (Spiru Haret – Draș Protopoescu).

Caragiale era și el de cultură franceză, apoi în ultima etapă din viață, prin statutul berlinez a utilizat cuvinte și expresii germane plasate cu precizia „neamtului”, acolo unde le era locul, în textele scrise. Raportul cu cultura engleză este mai tangențial în scrierile lui, poate așa la „repezeală”, să amintim titluri celebre „Five o'clock” sau „High-life” („Universul” - 24 dec. 1899), cu acel profesor de muzică, desen, gimnastică, scrimă și religie, Edgar Bostandaki, alintat „Turturel” și simultan cronicar High-Life, fiind ușor „pentru că trebuie să scrii despre dame și damele sunt dificile”. Pornind de la aceste exemple nu putem să spunem că lui Caragiale i-ar fi făcut plăcere această topică nefirească limbii românești. Într-un articol, „Câteva păreri”, Caragiale face o succintă referire comparativă la teatrul lui Hugo, prin „Hernani” cu piesa lui Shakespeare „Otello” și „Hoții” lui Schiller cu „Regele Lear”. În timpul lui Caragiale, piesele lui Shakespea-

re circulau timid în traduceri preluate din limba franceză. Printre primii traducători ai Marelui Will se numără Scarlat și Dumitru Ghica, într-un deceniu (1882-1892) ei traducând „Romeo și Julieta”, „Julius Cezar”, „Antoniu și Cleopatra”. În 1896, Haralamb Lecca traduce „Femeia îndărătnică”, două decenii mai târziu, în 1907, „Romeo și Julieta”. Ar mai fi două referințe engleze de titluri „Inter-view”, primul cu N. Flevia și al doilea cu un evreu, despre emigrare. Mai adăugăm și un articol politic „Liberalii engleji și români” în care discută despre „cartea albastră” editată de către guvernul englez, despre „eterna” chestiunea afgană.

Să respectăm scrisul și memoria acestui colos al literelor românești prin tot ceea ce facem legat de numele lui. Nu ne putem permite să facem greșeli mai mici sau mai mari când în joc este o personalitate și o instituție care îi poartă numele și care are rolul educativ la generațiilor tinere, că nu de alta, dar așa cum spunea tot un autodidact, Cilibi Moise: „Cine are copii învățați este în mare fericire”. Mult ți-au plăcut matala nene Iancule „Apropoirile” celi, alintat „Turturel” și simultan cronicar High-Life, fiind ușor „pentru că trebuie să scrii despre dame și damele sunt dificile”. Pornind de la aceste exemple nu putem să spunem că lui Caragiale i-ar fi făcut plăcere această topică nefirească limbii românești. Într-un articol, „Câteva păreri”, Caragiale face o succintă referire comparativă la teatrul lui Hugo, prin „Hernani” cu piesa lui Shakespeare „Otello” și „Hoții” lui Schiller cu „Regele Lear”. În timpul lui Caragiale, piesele lui Shakespea-

Așa că, iartă-mi nene Iancule că nu au știut ce fac! Comanditarii firmei nu și-au luat corijenta la română...

P. S. Unde mai pui că seara firma se luminează și numele lui Caragiale apare în galben, iar cel al instituției în discreția neonului.

■ Florin Colonaș

oceanul întors ocșesunii înflore



Numărul 9 (24) al revistei „Bucureștii literar și artistic” debutează cu poemul *Ioanna, Trimisul* semnat de Emil Botta, poet, prozator și actor român a cărui operă include volumele de versuri *Întamecatul april*, *Pe-o gură de rai*, *Poezii*, *Versuri*, *Poeme*, *Un dor fără sațiu* și cu articolul *Cenaclurile literare, între revigore și diparție* semnat de Florentin Popescu, care problematizează situația cenaclurilor literare, punând cu rigurozitate aspecte mai mult sau mai puțin sensibile ale realității contemporane. Un alt articol interesant este unul co-

memorativ, semnat Ion Haineș, *M. Blecher - 75 de ani de la moarte*, în care acesta propune o scurtă trecere în revistă a notelor distinctive ale marelui prozator interbelic și a operelor sale, pe care Haineș le consideră „expresia unei experiențe unice, trăite cu o maximă intensitate, care nu este literatură (ficțiune), ci devine, prin forța excepțională a viziunii și analizei, prin autenticitatea confesiunii și configurarea unui univers artistic confundabil”. Tot în acest număr în cadrul secțiunii „Poezie românească la km 0” pot fi lecturate câteva poeme de Nicolae Dabija

iar în cadrul secțiunii „Poezie universală la km 0” câteva poeme aparținând lui Paul Varlaime, în traducerea Paulei Romanescu. (A.Ș.)



În numărul 10 (octombrie 2013) al revistei lunare de cultură „Familia” remarcăm contribuția deosebită adusă de artistul Lucian Szekely la secțiunea „Profil plastic”. Lucian Szekely (n. 25 iulie 1975, Mediaș) este absolventul Universității de Artă și Design

din Cluj Napoca, având studii aprofundate de Master în cadrul secției de grafică. Lucrările în creion, ce ilustrează numărul acesta al revistei, provoacă la introspecție și par desprinde dintr-un peisaj omnic cu personaje ce se desprind din absurd. Din sumarul revistei amintim articolul lui Alexandru Seres despre negația și specticismul exprimate în *Cădere în timp* a lui Cioran sau materialul semnat de Ion Pop despre poezia ieseanului Adi Cusin (1941-2008). La rubrica „Poeme” semnează Ileana Ștețco, Luminița Cojocă și Carmen Manuela Măcelaru, iar la „Proza” Diana Alizer, Claudiu Soare și Constantin Arcu. (D. M.)

Ziua Culturii Naționale sărbătorită pe scena Liceului de Artă „Marin Sorescu” din Craiova

„Copiii nu datorează părinților viața, ci creșterea”, spunea Nicolae Iorga. Într-adevăr, când sistemul de învățământ este zguduit de scandaluri de tot felul, pare din ce în ce mai greu să acceptăm și să apreciem așa cum se cuvine excepțiile. Cu toții am obosit și parcă tot mai ușor e să infierăm un caz strigător la cer decât să susținem o cauză nobilă.

Cum bine știm, 15 ianuarie, ziua de naștere a poetului Mihai Eminescu, a fost declarată Zi a Culturii Naționale. În expunerea de motive a inițiatorilor se arată: „Ziua Culturii Naționale va fi, în viziunea noastră, o zi în care nu numai celebrăm un mare creator, dar și o zi de reflecție asupra culturii române, în genere, și a proiectelor culturale de interes național”.

Un astfel de prilej de meditație l-a prilejuit serata muzicală găzduită de sala de concert a Liceului de Artă „Marin Sorescu” din Craiova. Am fost martorii unei impresionale desfășurări de talent și a unui dialog captivant între două instrumente – pianul și xilofonul, împlânzite de măiestria elevilor de la clasele profesorilor Mariana Ilie și Daniel Wesmas.

Traseul artistic propus a fost unul intuitiv – pornind de la „poezia Muzicii” interpretată de micuții măștri, la „muzica Poeziei”

eminesciene – și asta pentru că este binecunoscut faptul că poezia eminesciană este mai mult o artă a auzului decât una a văzului. Așadar, un omagiu adus poetului nepereche prin intermediul sunetelor, a muzicii de care, nu de puține ori, Eminescu s-a declarat fascinat: „Regret amaric că n-am învățat muzică, spunea Eminescu într-o scrisoare către Veronica Micle, căci din copilărie mama, care avea un glas fermecător, întrecându-se cu tata care cânta ca un adevărat artist din flaut, descoperise în mine o ureche remarcabilă de muzician”.

Încă de la primele acorduri am fost impresionați de maturitatea precoce și de stăpânirea de sine dovedite de mezinii claviaturii – Sebastian Buznea și Dimitri Pretuleac (clasa a II-a) și am admirat extraordinarele calități ale lui Ștefan Pretuleac (cls. a VIII-a), care a trecut cu ușurință de la structurile gândirii beethoveniene la farmecul subtil shubertian, încheind evoluția sa în mod spectaculos și virtuos cu *Toccata* lui Hacıaturian. Lucrarea a fost urmată de o altă creație a compozitorului armean, astfel ca tranziția către sonoritățile percutante ale xilofonului a fost una firească, ritmul dansului caucazian Lezginska încălzind atmosfera – Tudor Matei (clasa a IX-a) a dominat cu dibăcie și prezență de spirit un instrument



greu de manevrat, ajutat de acompaniamentul pianistic al profesorului Felix Ionescu.

Cu delicatețe și sensibilitate, Claudia Țugui (clasa a VIII-a) a făcut pasul de la marea sonata beethoveniană la dimensiunea fantastică a preludiului romantic de Rahmaninov. Am remarcat forța sugestivă a construcțiilor sonore și atmosfera creată. A fost apoi rândul încercării curajoase a lui Andrei Surdu (clasa a IX-a) de a sonda universul creației lui Chopin, interpretând dificilă *Balada nr. 1* în sol minor. Maturitatea și seriozitatea acestui tânăr de 14 ani sunt descumpănitoare. Genul baladei a reprezentat pentru Chopin cadrul ideal pentru a scruta un trecut – pentru noi, a fost șansa să aruncăm o privire către viitor. Iar imaginea întrezărită a avut darul să ne liniștească – școala interpretativă craioveană mai are încă multe de spus.

După reveria chopiniana am fost cuceriti de veselia și ritmurile specifice muzicii sud-americane din *Suita mexicană* de Keith Larson interpretată cu aplomb și siguranța de percuționist Adrian Marinescu (cls. a VIII-a) secundat cu precizie, la pian, de profesorul Edward Man.

Anca Maria Ganea (cls. a X-a) a ales bravură concertantă a Po-

lonezei în *La bemol* major op 53, ceea ce ne-a readus în universul creației lui Fr. Chopin pentru a admira constelația stilistică aflată sub semnul celei mai mari forțe – aceea pe care i-o însuflă compozitorului amintirea patriei – Polonia, ce nu l-a părăsit niciodată pe muzicianul autoexilat în Franța.

Un nou episod ritmat, plin de culoare și farmec oferit de Adrian Marinescu, interpretând *Dansul fetelor* din *Suita „Gayaneh”* de Hacıaturian a făcut trecerea către ultimul moment al serii, evoluția pianistului Adrian Radu. Elev în ultimul an de liceu, Adrian Radu a entuziasmat audiența cu o interpretare spectaculoasă a *Rapsodiei a II-a* de Fr. Liszt. Verva improvizatorică și pianistica de mare bravură au fost tălmăcite cu naturalețe și eleganță, mâinile sale de magician alterând fără efort episoadele extatice cu un caracter *rubato* cu cele de o virtuositate electrizantă.

Prestația sa a dovedit încă o dată că adevărata valoare va fi mereu apreciată, dincolo de curente sau mode. Pe lângă palmaresul impresionant ce-i netezește drumul către o carieră de pianist profesionist, ajutat de prietenii, Adrian Radu a pus bazele unui studio de înregistrări. A par-

ticipat la show-ul *România au Talent* și talentul său a ridicat jurii în picioare. A muncit neobosit și a reușit să-și găsească propriul drum. Nu-i deloc puțin la optsprezece ani.

Am părăsit sala de concert cu sentimentul bucuriei că în această Zi a Culturii Naționale am avut prilejul să fim alături de tinerii noștri muzicieni. Strădania lor merită toate aplauzele și toată mediatizarea posibilă. Deasemenea, efortul părinților este unul cu totul special. Într-o lume în care suntem agasați de non-valoare și de superficialitate, în care ni se induce subliminal sentimentul că spiritul de turmă reprezintă pașaportul către succes, există încă oameni care înțeleg că singura investiție cu adevărat importantă este aceea în viitorul copiilor noștri.

Cu ocazia acestei audii am mai aflat un amănunt important – directorarea Lucia Vladoiu ne-a mărturisit faptul că, începând din acest an, Concursul Internațional de Pian găzduit de Craiova își va schimba denumirea din *Craiova-Piano în Craiova-Art* și se va diversifica, urmând să aibă două secțiuni. Am mai aflat că anul 2014 va fi anul celei de-a șaptea ediții, ceea ce în termeni de rezistență și continuitate înseamnă o reușită fantastică a Liceului de Artă „Marin Sorescu” și a autorităților locale.

Celor care spun că „nu mai e școala ce era!”, le putem oferi contra-argumente. Atâta timp cât vor exista profesori ca Mariana Ilie sau Daniel Wesmas (și mulți alții, ai căror rezultate stau mărturie pentru dezvoltamentul și seriozitatea lor), școala românească are viitorul asigurat.

■ Ivona Hristescu

poeme de dincolo de odaia cu păpuși

Volumul de poeme *Moartea era un iepure șchiop* al Teodorei Gheorghe poate avea ca element paratextual chiar coperta, aleasă deliberat pentru introducerea vizuală în intimitatea postmodernă a volumului. Autoarea ne permite accesul într-un univers poetic bine conturat, plin de magie și angoase, un univers al unui adult-copil, care găsește în discursul ludic posibilitatea de a suplini o lipsă, de a spune o poveste ale cărei coordonate se situează la limita dintre spațiul ficțional și realitatea imediată trăită de instanța lirică. Poemele sale se constituie într-un lung șir de întâmplări și trăiri, ce se petrec chiar sub ochii lectorului, atras pe un tărâm magic, asemănător celui din *Alice în țara minunilor*, unde iepurele șchiop devine un simbol al morții, deloc înspăimântătoare: „Moartea era un iepure șchiop/ Mă pândea din odaia cu păpuși/ noaptea”.

Instanța lirică surprinde trecerea de la o etapă existențială la alta, cu ironie și naturalețe, precum în poemele *Moartea eroului* – „ieri mi-am ars eroul și a fost bine.” sau *Cădere* – „și ai căzut peste fericirea mea/cu greutatea a zece vieți”. Apa trimite spre rezonanțe biblice: „îngerii urzesc blesteme cu urși de plus”, trimiteri la Poe (celebru pentru macabru și sinistru din textele sale pe care, fie spus, nici cele de față nu sunt străine) în poemele *Mărțișor de E. A. Poe* și *Forevermore* (aluzie la replica corbului, „Nevermore”, din poemul cu același



nume) sau spre Dali în poemul *Tablou suprarrealist*. Vocea poetică pare într-o continuă căutare, într-o continuă încercare de a trăi, de a supraviețui unei căderi iminente, marcată de schimbarea bruscă a sensului. Poemele par semănțele unei rodii adunate într-un înveliș plin de mister, care este viața însăși, ilustrată într-o manieră confesivă, pe alocuri melancolică. În atmosfera poemului se conturează sentimente puternice datorită demonilor interiori scoși a iveală. Acest lucru este în strânsă legătură cu raportarea la „un el”, care își lasă puternic amprenta asupra instanței lirice. Poemul *Confesiune* ilustrează acest raport resimțit dureros, însă în același timp, acceptat: „fiecare pas al tău mă doare./ dar e o durere în care mă complac.”

■ Anca Șerban

albastru și roșu în pictură: Maria Oprea Defta și Iulian Segărceanu

Albastru și roșu în pictură a stârnit interes încă de la apariția între noile publicații ale Editurii Aius din Craiova. Incitant prin titlu și provocatoare prin frumusețea imaginilor, într-o realizare grafică de excepție, cartea propune alăturarea a două nume de pictori total diferiți, dar care au în comun talentul, vocația și harul de a crea propriul lor univers colorat. Iar comentariul exhaustiv făcut de Bianca Maria Carmen Predescu definește personalitatea, preocupările și creația picturală – ca tematică, stil și mesaj, a celor doi artiști craioveni: Maria Oprea Defta și Iulian Segărceanu.

Coperta de prezentare a volumului este ilustrată cu lucrări compuse din cele două culori contrastante care se regăsesc în titlu – albastru rece și roșul cald, armonizate prin ruperea tonurilor și topirea lor în lumină: „Poarta luminii” de Iulian Segărceanu și „Ochi migdalat” de Maria Oprea Defta. Ultima copertă îi individualizează – tematic și cromatic pe cei doi artiști: albastrul intens, infinit al „Muntei” pictat de Iulian Segărceanu și roșurile metalizate” ale „Durerii mute” în viziunea pictoriței Maria Oprea

Defta. Între cele două coperte sunt două lumi, două arderi, două trăiri intense care se descătușează în pete de culoare, demonstrând că poți alătura două personalități cu viziuni atât de diferite în tratarea picturală a spațiului plastic.

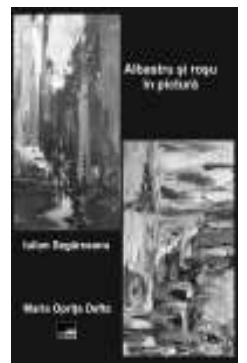
Roșul Mariei Oprea Defta „se aprinde singur” într-o revărsare de vitalitate, dragoste și optimism, prin tușe viguroase, supra-puse sau juxtapuse, exaltând culoarea într-o explozie a energiilor cromatice, însuflețind suprafețele. Iar lumina, elementul comun din tablourile celor doi artiști, susține formele și spațiile într-o desfășurare originală de imagini colorate. „Nu căutați reguli pentru tablourile mele. Ele au doar viață, viață, viață. Se impune o singură regulă. Priviți-le”, spunea Maria Oprea Defta.

Iulian Segărceanu, „cel mai iubit dintre craioveni” spun colegii artiști, pictează albastrul cerului care învâluie și liniștește, răsturnat în apa mărilor și incrementat în nisipul sau stâncile țărâmului, cerul care coboară pe pământ și se transformă în munți, case și străzi, conferind dimensiuni cosmice albastrului terestru. Tablourile lui Iulian Segărceanu,

realizate prin tușe aplicate într-o desfășurare largă, amplă a petelor de culoare îți dau siguranța frumuseții lumii, liniștea perfecțiunii și desăvârșirea creației umane.

Albastru și roșu în pictură este o carte care, prin text și imagini, îmbogățește și înobilează spiritul cu acea pată de culoare care îți încălzește mintea și sufletul, rămânând pe retina memoriei în zestre culturală a orașului nostru.

■ Magda Buce-Răduț



■ GHEORGHE FABIAN

de 40 de ori... „Craiova Muzicală”

În mod indubitabil, recent-încheiata ediție a tradiționalului festival craiovean poate fi considerată un eveniment de anvergură, o „mobilizare” de forțe artistice și afirmare a unui potențial interpretativ cum n-am mai cunoscut în cadrul acestui festival muzical. Chiar și la o succintă trecere în revistă a celor 40 de manifestări din cadrul festivalului se poate observa deosebita preocupare a organizatorilor de a structura producțiile pe câteva coordonate distincte. Începem cu ansambluri simfonice și de muzică de cameră; orchestra craioveană a susținut cinci concerte: concertul inaugural al festivalului, cu program Wagner-Verdi, avându-l la pupitrul dirijoral pe Gheorghe Costin; concertul dirijat de Jin Wang, din China (baghetă fermă, exigentă, flexibilă), cu program Rahmaninov - Simfonia I și Concertul nr. 1 pentru pian, solistă Mădălina Pașol - cuprinzând și o piesă în primă audiere semnată de Jin Wang: Suita „Impresii din Tibet” pentru soprană, bas, cor bărbătesc și orchestră. Aparent, excentricul, dar autenticul-sensibil muzician care este Alexander Balanescu, ne-a oferit o pilduitoare demonstrație de „vârf artistic”: în tripla ipostază de violonist, dirijor și compozitor, talmăcind, violonistic, La majorul mozartian de o manieră ce a electrizat auditoriul, pentru ca în monumentală lucrare vocal-simfonică „Postcards from Beyond”, prezentată în primă audiere absolută, să ne transmită un mesaj despre ceea ce a reprezentat Holocaustul și suplicii eyreilor sub dominația nazismului. În același concert, Ciaconna lui Purcell ne-a fost înfățișată în versiunea revizuită a lui Britten.

Dirijorul Theo Wolters, din Olanda, a avut deosebită inspirație de a ne propune un opus de virtuoziitate orchestrală, „Tablouri dintr-o expoziție” de Musorgski-Ravel, alături de două



Orchestra simfonică a Filarmonicii „Banatul”, din Timișoara

lucrări concertante: „Concierto de Aranjuez” de Rodrigo (solist, excelentul chitarist Dmitri Ilarionov, din Federația Rusă), Rapsodia pe o temă de Paganini (solist, pianistul lituanian Kaspars Uinskas). Simfonicul craiovean în formație restrânsă, camera-lă ne-a prilejuit reîntâlnirea cu tânărul dirijor englez Christopher Petrie într-un program necunoscut, ca structură și concepție interpretativă: două lucrări semnate de Ch. Petrie compozitor („Invisible Cities” și „Lautari Capriccio”, o scriitură întrucâtva eterogenă, dar bine pusă „în pagină”) și „Flos Campi” de R.V. Williams, cu un impresionant solo de violă, admirabil interpretat de Dorin Comșa. Orchestrații au dovedit că înțeleg ineditul și iubesc muzica mai nouă.

Marele ansamblu invitat al festivalului a fost orchestra simfonică a Filarmonicii „Banatul”, din Timișoara, care a evoluat sub conducerea dirijorului său permanent, Radu Popa, avându-l ca solist pe pianistul Sorin Petrescu, la rândul său, solist concertist al Filarmonicii de pe Bega. Onorându-și renumele, ansamblul format din remarcabili instrumentiști a surmontat, de o manieră profesionistă, un program de esență romantică - Sibelius, Grieg, Ceaiikovski - reliefându-și

plena valoarea interpretativă de înalt nivel. Pe aceeași linie, cu valențe artistice impresionante, s-a situat și Camera Regală din București, formată din instrumentiști tineri bine „struțiți” de dirijorul Constantin Grigore; programul oferit a constat din două capodopere ale muzicii romantice - Suita „Holberg” de Grieg și mult-cântata Serenadă pentru coarde ceaiikovskiană. Ansamblul „Flauto dulce”, din Cluj-Napoca, cum era de așteptat, a produs o impresie excelentă: a cântat dezinvolt un repertoriu ales din muzica secolelor XVII-XVIII. Cei patru componenți ai ansamblului sunt muzicieni de top, interpretează la blockflöte (sopran, alto, tenor, bas), într-o sincronizare ce vizează perfecțiunea, muzici demult uitate și readuse la lumină cu respectul cuvenit unui inestimabil tezaur. Soprana Mihaela Maxim completează ansamblul de minune, este „în ton” cu puritatea și delicatetea sonoră a celorlalți trei instrumentiști: Zoltan Majo, Maria Szabo, Aranka Kovari. „Ad libitum”, binecunoscutul Cvartet de coarde ieșean, avându-l la primul pupitrul pe violonistul Alexandru Tomescu, și-a etalat aplombul și acuratețea interpretativă într-un program aniversar (25 de ani pe scenele

concertistice din toată lumea), cuprinzând muzică de Enescu, Beethoven, Ravel, talmăcită la înalt nivel artistic.

val (și nu numai) a constat în faptul că Filarmonica „Oltenia” a izbutit „să pună la lucru” nu mai puțin de cinci formații muzicale



Ansamblul „Flauto dulce”, din Cluj-Napoca

În ceea ce privește formațiile camerale mai restrânse vom aminti de Trio Alexandru Anastasiu (violin), Fernando Mihalache (acordeon) și Michael Acker (contrabas), care ne-a oferit un program de divertisment pur (toți trei - profesioniști de mână întâi); duo-ul violoncel-pian, format din Ana Topalović și Dojana Zdravković, din Austria; o seară spaniolă a fost realizată de mezzosoprană Claudia Codreanu și chitaristul Costin Soare; pianistul Kaspars Uinskas a oferit un recital Chopin. La același capitol am include și cele două seri de muzică și poezie susținute de tandemul Ion Caramitru - Aurelian Octav Popa (clarinet), respectiv Angel Rababoc - Mircea Suchici (violoncel). Corala academică a Filarmonicii „Oltenia” a fost solicitată din plin în cadrul festivalului: Quattro Pezzi Sacri (Verdi), Flos Campi (R.V. Williams), Impresii din Tibet (Jin Wang), corul fiind pregătit de dirijorul Manuela Enache, și Postcards from Beyond (Alexander Balanescu), de către maestrul de cor Florian George Zamfir. Au fost „atrase” să contribuie la „rotunjirea” Craiovei Muzicale instituții de prestigiu ale urbei: Teatrul Liric „Elena Teodorini” (cu opera Tosca), Ansamblul Folcloric „Maria Tănase”, Liceul de Arte „Marin Sorescu” (cu două seri, diferite ca program), Muzica Militară a Garizoanei Craiova, o Corală de muzică religioasă, dirijată de Alexandru Racu, la biserica Madona Dudu. Un real câștig pentru festi-

proprii: Classic Brass Quartet, Cvartetul de corni „Carnix”, Cvartetul de coarde „Prelude”, Duo concertante (vioară-chitară), Evergreen Orchestra (jazz simfonic); plus un recital de harpă; și să descopere un loc ideal pentru muzică de cameră: Muzeul Olteniei - Secția istorie-arheologie (sala de expoziție de la etajul I).

În premieră, s-a cântat și în Cafe-Teatru „Play” (o incintă de un farmec aparte și o ambianță tinerească „de ultimă oră”); s-a cântat jazz, rock, pop; s-a recitat, improvizat și s-a experimentat; capul de afiș al acestor „întâlniri” cu tineri a fost Alexander Balanescu cu trio-ul său de jazz, apoi, tot Balanescu cu Ada Milea în recitalul „Insula”; formația KUMM, trupa Toulouse Lautrec, Cristian Ciommu, Marcian Petrescu ș.a. Să amintim și manifestările de un profil aparte, cum ar fi Atelierul de creație cu instrumente muzicale neconvenționale. Să descoperim Filarmonica în cheia FAMilia (concurs cu premii dedicat familiilor de iubitori ai muzicii clasice), Ziua Porților Deschise, proiecția filmului documentar „Grădina lui Celibidache” (la cinematograful „Modern”). Iată, pe scurt (adeseori enunțativ), ceea ce a însemnat ediția 40 a Festivalului Internațional „Craiova Muzicală”; mai pe scurt, 24 de zile (cât a durat festivalul), 40 de evenimente (câte a cuprins festivalul); densitate (s-a avut în vedere publicul „țintă”), anvergură, diversitate, seriozitate, măiestrie, management, efort organizatoric...



Alexander Balanescu, pe scena Filarmonicii și în jazz-session la Cafe-Teatru „Play”

nava cu proști sau lecția americanilor în Capitala teatrului românesc

Mă aflu la New York când am primit vestea că Mircea Cornișteanu, directorul general al Teatrului Național din Craiova, se află la vânzătoare de regizori americani! Și ceea ce a reușit el în spiritul minunilor acestui teatru "de provincie", care, mai ales prin Festivalul Shakespeare, a devenit Capitala teatrului românesc, dar și un focar cultural al Europei, un reper în ceea ce înseamnă ambiția la români. Țara e în cărje, dar oltenii de la Craiova se dovedesc evreii noștri, drepti, verticali, model pentru mișcarea artistică din România, șubredă, dar gemând după o soartă mai bună!

Ce a reușit Mircea Cornișteanu, cu farmecul lui de nestăvilit? Ceva ce se poate greu imagina: i-a adus la Craiova pe faimoșii regizori americani Robert Wilson și Peter Schneider. Primul montează *Rinocerii*, deja a pus bazele spectacolului, ale cărui repetiții finale vor avea loc în luna iunie. Mircea Cornișteanu mi-a arătat caietul de regie al lui Wilson, mi-a relatat cum se desfășoară montarea, cum faimosul regizor, însoțit de trupa sa internațională, pornește la treabă cu toate motoarele deodată, tot ce înseamnă angrenaj tehnic și structură, urmând ca în vară să facă repetițiile cu text. Și-a ales actorii după câteva probe comune. Nu și-a impus nici o vedetă din altă parte. A acceptat și a recunoscut valoarea actorilor craioveni. M-a bucurat nespun când am aflat că în rolul lui Beranger l-a ales pe Valentin Mihali, un actor pe care l-am descoperit în filmul *Sper să ne mai vedem* (1985) și pe care l-am urmărit realizând varii roluri, mereu remarcabili, constant, cu o carieră demnă de invidiat.

La fel de exact este și în rolul oferit de Peter Schneider, care și-a terminat spectacolul a cărui premieră a avut loc pe 1 februarie. El a venit cu un greu al teatrului american, Lenford Wilson (1937-2011), faimos dramaturg format la teatrul La MAMA, alături de Edward Albee și Sam Shepard. Mi-a vorbit despre el înșăși: Ellen Stewart, fondatoarea acestui miraculos teatru Of Of Broadway, unde și-a făcut numele și Andrei Șerban, unde au lucrat și Liviu Ciulei și alți artiști români, ca scenograful Miruna și Radu Boruzescu.

Din capul locului trebuie spus că Lenford Wilson a fost un renumit homosexual, iar în America homosexualii pot avea succes deplin. În arta plastică, de pildă, vârf de lance pentru ceea ce înseamnă revoluția pop art a fost un homosexual, celebrul Andy Warhol. Evident, Lenford l-a cunoscut pe Warhol, amândoi au avut succes deplin, inclusiv pe Broadway. De pildă, piesa *The Hot L Baltimore* (1973), aleasă de Schneider pentru a o monta la Craiova, a fost un succes fantastic, având aproape 1 700 de reprezentări. Numele lui Peter Schneider le este cunoscut multora din sfera unui sport aparte, fiindcă el a fost campion mondial

de bridge, dar mie mi-este cunoscut din lumea filmului de animație, el fiind timp de 17 ani animator și președinte al Studiourilor Disney, producând peste 50 de filme, printre care și *The Lion King* (1994), după care, avându-l pe Schneider ca producător, Julie Taymor a realizat un musical, care se joacă fără întrerupere pe Broadway (în vecinătatea lui Times Square) din 1997, cu un box-office record, peste 45 milioane de spectatori și încasări de peste 6 bilioane de dolari!

Mă așteptam ca Schneider să facă și din *The Hot L Baltimore* un musical, dar uitasem că românii nu au actori pentru acest gen. Și Schneider s-a adaptat, a făcut un spectacol realist, cum rar se mai vede la noi. Trebuie spus că filmul și teatrul american țin loc de școală. Au un mare rol educativ, de aceea accentul principal se pune pe text, pe respectarea lui cu strictețe. Am văzut la New York montat tot Shakespeare, dar în nici un spectacol nu era amputat textul, cum se întâmplă la noi, unde *The Tempest*, de pildă, devine *O furtună*. Sau *Twelfth Night*; or, *What You Will*, *Noaptea de la spartul târgului*. Un renumit regizor, Daniel Sullivan, specializat în montări Shakespeare, mi-a spus că „oamenii vor să învețe de la Shakespeare, nu de la mine. El e profesorul, nu eu, să-i dau lui lecții. Regizorul trebuie să slujească textul, nu invers”.

În America există această tradiție de mare respect pentru text. În sălile de cinema, la fel, textul se aude perfect. Banda sonoră e impecabilă, se aude fiecare șoaptă, nu ca la noi, unde 50 la sută din text nu se aude. Și ne mai rămân ca filmul românesc nu are spectatori! Ce să învețe spectatorii de la niște cinești imberbi, care își scriu numai ei scenariile, n-ar invita un scriitor cu care să colaboreze, regulă absolută în filmul american.

Așa a procedat și Peter Schneider cu piesa lui Lenford Wilson, a făcut ca textul să triumfe. În acest fel, au triumfat și personajele, fiecare cu povestea lui, au triumfat și relațiile dintre ele, inclusiv lumea pe care o descriu. În piesă este vorba, cum scrie chiar Schneider, despre o lume marginală: „*Trei prostituate. Doi funcționari de birou obosiți și șeful lor dispeptic. Niște locatari în vârstă, unul capricios, alta resemnată. Un tânăr plictisitor în căutarea unui buinic dispărut. Și o lesbiană intrigantă și nefericitul ei frate*”. O lume din tot felul de marginalizați ai soartei, în care prostituatele sunt cele mai pline de visuri și sfaturi. Limbajul este pitoresc, un limbaj al străzii și al emigranților, al celor care vin și pleacă, fiindcă așa e America, așa e lumea, ca un aeroport, ca un hotel. Avem ecouri din filmele cu mafia, cu pionierii Lumii Noi, dar și din piesele lui Williams, ca *Un tramvai numit dorință*. Decorul prezintă holul unui hotel, iar prin intrarea pe ușa rabatabilă pășesc și spectatorii, care își ocupă locurile în



Valeriu Dogaru, Iulia Colan, Dragoș Măceșanu și Raluca Păun. Foto: Adi Bulboacă

acest hol, pe gradenele laterale. În acest fel și spectatorii sunt în acțiune, oricum, ei sunt pe scena teatrului, sala "Amza Pellea", unde se joacă acest spectacol.

Schneider mărturisește că prin piesa lui Lenford Wilson a vrut să aducă „această navă de proști la malurile României”. De ce? Fiindcă el a văzut în capodopera lui Wilson, autor din familia lui Tennessee Williams și Arthur Miller, o imagine a României, a malurilor ei, unde nu întâmplător se află și un scut antirachetă american. Hotelul în care are loc acțiunea, „odinioară măret, în curând sortit demolării”, conservă o lume deabusolată, ratată, dar a dracului, chiar așa cum spune Lenford Wilson, „o piesă despre ratați care refuză să piardă”. România e plină de ratați care refuză să piardă. Dar Lenford continuă: „Sunt oameni curajoși. Sunt supraviețuitori”. Iar Schneider, care a lucrat cu Lenford în anii '70, adaugă: „Eu cred că a fi om înseamnă să pierzi”. Asta ar fi după el condiția universală a naturii umane. Problema este cum reacționează omul la pierdere. „Ce faci atunci când centrul nu mai ține? Când valorile tradiționale ale trecutului se ciocnesc cu incertitudinile schimbării?”

Așadar, datele piesei și ale spectacolului seamănă izbitor cu ceea ce se întâmplă în România de azi. Iar radiografia realizată de Peter Schneider este ca operația unui chirurg, extrem de precisă, de migăloasă, de relevantă tehnic. Totul e lucrat cu o minuțioasă detaliu ca în proza lui Balzac.

Remarcabilă realizare. Ca a unui ceasornicar elvețian. Senzațional este finalul, în care una dintre prostituate, April (Raluca Păun), îl invită pe un tânăr să danseze. El spune că nu știe. Dar ea îl îndeamnă, îi spune să se miște, „important e să nu stai pe loc”. Asta e și esența vieții, dinamica ei.

Și personajele din spectacolul lui Schneider nu stau o clipă pe loc, ele mereu se mișcă, la un moment dat se creează o baboană, în care mai multe scene se petrec simultan. Această tehnică este împrumutată de Schneider din film, din filmul animat în special. E formidabilă sincronizarea

scenelor, în care fiecare personaj își strigă obsesia, revolta sa. E o piesă alcătuită din nimicuri, din fleacuri existențiale, dar în care se află sămburi mitici, cum ar spune Eliade, sau „răsaduri de speranță”, cum spune Schneider. Regizorul american le dă speranță românilor, căci și cel mai sterp, și cel mai bătut de soartă, are un vis, un drept la speranță, așa cum Fata, tânăra prostituată, spune că vrea, cu cei câțiva dolari pe care îi are, să cumpere șinele unui tren.

Se mai poate spune că Schneider a făcut un spectacol despre proști, ne-a prezentat o „navă cu proști”, un fel de Arcă a lui Noe, o comedie deci, adaptându-se minunat la spiritul românesc și local, sorescian, dominat de proștii lui Sorecscu, dar și ai lui Amza Pellea. Și cred că nu e întâmplător că la TNC se află în repertoriul curent și spectacolul *Prostia omenească*, după Ion Creangă. Căruța cu proști de la Caracal a ajuns și la Craiova, ba ni se demonstrează că ea s-a răsturnat în toată țara. De-a lungul și de-a latul țării, din gropile și până în fruntariile ei se află proști cu carul, cu diuimul, pe care Schneider îi justifică după cum am văzut, prin aceea că în natura umană stă această dualitate a pierderii, a ratării, și a speranței. Numai proștii sunt cei mai rezistenți oameni, pot să nu dispere, pot supraviețui. Prostia, așa cum demonștra și D.I. Suchianu, este o mare șansă pentru teoria cunoașterii.

Actorii sunt remarcabili. Spectacolul la premieră este complet rotat, curge, toți au o mare stăpânire de sine, exactitate și, cololarul ei, spontaneitate. Un accent în plus așa pune pe tinerii Ștefan Cepoi și Iulia Colan, cea mai „the hot”, fiica actorului Ion Colan, dar și pe bătrânii Valeriu Dogaru și Valentin Mihali, care merită să joace și pe alte scene internaționale, așa cum merită și au meritat mulți alți actori români.

Trăiesc la New York, văd spectacole din toată lumea, cu actori de pe tot pământul, dar mereu gândul mă duce la cei noștri actori, total necunoscuți în America, de la un Amza Pellea, Gheorghe Dinică și Ștefan Iordache la Ilie Gheorghe sau Valentin Mihali. Ce soartă ingrată! Parcă românii trag mereu a rău, nu vor să înve-

te de la alții. Iată, acum, americanii cuceresc România. Zeci de ani, România a fost invadată de cultura sovietică, dublată de influența insistentă a Occidentului, în special a spiritului francez, dar într-un interval relativ scurt, americanii au reușit să stăpânească piața culturală românească. Sunt stăpâni absoluți pe sectorul film, iar în ultimul timp au cucerit și scenele românești, aproape că nu există teatru să nu aibă în repertoriu și o piesă americană. Nu mai vorbesc de carte, muzică sau modă! România se americanizează repede.

Din păcate, ea nu există în America. Și nici în altă parte. Fiindcă aici sistemul este încă rigid, cu structuri de funcționare comuniste, anchilozate. Ori fără dezvoltarea masivă a sectorului privat nu se va putea face cultura serioasă în România, nu se va putea ca actori ca Mihali să fie cunoscuți și la Hollywood! Ar fi bine ca Mircea Cornișteanu să le arate la cât mai mulți dosarul de finanțare a companiei lui Robert Wilson.

Noi ne bucurăm aici de minunile pe care le avem, dar nu e suficient. Sau e păcat să nu trecem încă barierele unui sistem de tristă amintire. Persistăm în el, ne-am învățat cu pomana, ne-am învățat să ne milogim la „forurile superioare”, să ne tot împrumutăm la ministere și ICR, la rândul lor datornice cu miliarde de euro la FMI. Obediența față de un activist de la „centru” este ca în *Revizorul* de Gogol. În continuare, spectacolul din culise îl întrece pe cel de pe scenă, care devine astfel un biet pretext.

Pilda teatrului din Craiova, cu acest moment de vârf în istoria teatrului românesc, Robert Wilson și Peter Schneider, trebuie să dea roade, să se petreacă un revirament în structurile anchilozate ale României, conduse în continuare de activiști retardatți. Do vadă că toate segmentele culturale, inclusiv teatrul, sunt dirijate în România de politicieni, de carierești politici, un balast funcțional care are un ștreang de gâtul țării, care arată ca în decorul spectacolului lui Schneider, o pânză din bestiarele infernului, privind la viermulia existențială din holul unui hotel ce simbolizează lumea!

