

avantext

■ CONSTANTIN M. POPA efectul de ecou modulat

Într-o revelatoare pagină de *Jurnal*, Marin Sorescu insolitează celebrul mit platonician al peșterii, resuscitând, prin aluzii mediate polemic, înțelesul lăuntric al contextului livresc de ligotează amintirea nimfei Echo și episodul odiseic pentru a recupera ideea de destin creator: „Ecurile adunate de milioane de ani în peșteră, ca un mușchi verbal pe pereții umezi, arată toate punctele cardinale. Ecurile? Ei bine, ecurile se plictisesc de milioane de ani, tot circulând pe galerii. Când și când, mai poposesc pe bolta peșterii. Sunt însă mai periculoase decât cântecul sirenelor. Speologule, mai bine ți-ai pune ceară în urechi. Mai bine te-ai lega de o stalactită decât să navighezi în interior unde sunt atâtea valuri primejdioase”. Fără a dezvolta complicate supoziții critice, este limpede că speologul reprezintă scriitorul asaltat din toate părțile de amețitorul, multiplicat ecou al precedentelor literare.

Nu pândesc analogiile cu orice preț, dar mă încântă insidioasele jocuri ale întâmplării, cu acele străni țâșniri de imprevizibil ce deconspiră ciudate întâlniri, peste timp, ale spiritului, mă acaparează firul coincidentelor genuine sau elaborate, degajând un *sens al apariției* până și în cele mai fragile întrupări ale literaturii. În locul obsesiei nostalgice teoretizate de Harold Bloom în clasică *The Anxiety of Influence* și trăite de victimele vreunui „sindrom succesoral”, prefer expresivele ezitări ale memoriei care întrețin tensiunea lanțului de sonori reverberate și ondulări de umbre faimoase reactivitate aproape topologic. Pentru că există, spre pildă, de la un Odobescu (*Răsunete ale Pindului în Carpați*) și până la *Interferențele* contemporane, o continuitate în transformare, o serie neîntreruptă de derivări, afiliere, ecouri prelungite sau târzii, înconjurând orice operă de zvonul straturilor livești venind din aria vastă a trecutului.

Recitesc *Orașul cu salcâmi*, romanul din 1935 al lui Mihail Sebastian, și recunosc transparenta rezonanță a „melancoliei voluptoase” cu origini în Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*), ori tentația frondei și frânturile de viziune din Alain Fournier (*Le Grand Meaulnes*) și Cocteau (*Les enfants terribles*). De fapt, cartea lui Sebastian se înscrie în literatura „hotărului nestatornic”, la modă între cele două războaie mondiale, fără sentimen-

talismul din *La Medeleni*, dar apropiată de *Romanul lui Mirel* (Anton Holban) și de *Romanul adolescentului miop* (Mircea Eliade).

Există, în *Orașul cu salcâmi*, un personaj episodic de real interes, un veritabil declanșator transtextual. Este vorba despre liceanul întârziat, rudă cu vagonzii lui Panait Istrati, practicant al farsei anticipând „pahucii” din teatrul lui G. Ciprian, anonimul Buță. Acest „erou” *sui generis* își face apariția într-un mod spectaculos, fiind prezentat, sec, fetelor: „Amicul meu, Buță/ Adriana ceru să-i cunoască numele adevărat./ - N-am”. Teribilismul său se îndreaptă împotriva platitudinii și a convențiilor sociale. Fură cărți și le dăruiește colegilor, inventează *ad hoc* situații extravagante, cumpără cu bani plăcerea de a umili. Dimensiunea provocatoare a gesturilor sale ține de exercițiul nonconformismului având drept scop denudarea lăcomiei celorlalți. „Și abia rădea – notează romancierul – deși era mândru de invenția acestui joc, pe care, într-un moment de seriozitate îl numise, ca pe un studiu: «variații asupra instinctului de proprietate»”. Suntem aruncați, dintr-odată, în plină contemporaneitate, citatul de mai sus având funcția de *relansator* al „efectului de ecou controlat” al cărui brevet îi aparține lui Mircea Nedelciu. Prozatorul optzecist primește ecoul și îi dă o nouă funcționalitate ca și cum i-ar pune ghilimele. În această cheie se poate citi *Amendament la instinctul proprietății*, volumul său de proză scurtă, apărut în 1983 și prezentat chiar de către autor ca *studiu*: „Amendament... este o carte în care structuri narative de tot felul sunt folosite pentru a studia cu mare atenție evoluția ideii (prejudecății, instinctului, nefericirii) de proprietate în ultimii 30 de ani în lumea cunoscută de mine”. Paranteza, desigur ironică, subliniază tocmai tragismul unui timp în care proprietatea este abolită, în numele „întregului popor”, trecându-se cu brutalitate peste adevărul că, în esență, proprietatea reprezintă o extensie a ființei individuale. Transferul *textualist* ne aduce în prim-plan unul dintre „coproprietarii” prozei, „eroul poveștii”, care este hoinarul, *neidentificatul*, un alt Buță ce își bate joc de rețușări și scrupule. O *Weltanschauung* comună unește himeric și complementar scrieri raportate la o moștenire existentă, dar conștientizată în grade, evident, diferite.



interviu

Doina Talmann:

„...În Germania lumea știe: «cultura e bună. trebuie să ajutăm!»”

lirică

Irina Mavrodin

analiză

trei priviri
asupra
secolului al
XIX-lea



MOZAICUL

Revista de cultură editată de
AIUS PrintEd

în parteneriat cu

Casa de Cultură
a municipiului Craiova
„Traian Demetrescu”

DIRECTOR
Nicolae Marinescu

REDACTOR-ȘEF
Constantin M. Popa

REDACTOR-ȘEF ADJUNCT
Gabriel Coșoveanu

SECRETAR DE REDACȚIE
Xenia Karo-Negrea

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

REDACTORI
Luminița Corneanu
Cosmin Dragostea
Gabriela Gheorghisor
Silviu Gongonea
Petrișor Militaru
Tiberiu Neacșu
Adriana Teodorescu
Mihaela Velea

COORDONARE DTP
Mihaela Chiriță

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

Partener al OEP (Observatoire
Européen du Pluriilinguisme)

Revista apare cu sprijinul
Autorității Naționale
de Cercetare Științifică

Tiparul: Aius PrintEd
Tiraj: 1.000 ex.

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

E-mail: mozaicul98@yahoo.com

ISSN 1454-2293



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

■ HORIA DULVAC



„de-a absența” negației

Un savuros joc de societate pe care îl recomand adulților predispuși la unele exerciții ludice împreună cu copiii este „de-a absența negației”. Practic, este vorba de convenția, adoptată de un grup, ca acela care pronunță cuvântul „nu” să iasă din joc.

Convenția aceasta degajă o fascinație complexă, nu doar prin gratuitatea (în definitiv un precursor al libertății) antrenată a oricărui joc, ci și pentru că mobilizează o dublă luciditate (care zăcea până atunci ascunsă) a propriului limbaj: una legată de identitate (descoperim cât de grav este ea pusă la nivelul limbajului) și cea de-a doua legată de stupefacția descoperirii numeroaselor reziduuri de negativitate pe care le întreținem prin atitudine și limbă.

Am practicat jocul acesta în întâlnirile dintre adulți și copii cu o ipocrizie manipulativă ce mă mira și pe mine: nu am putut nicio clipă să separ aceste impulsuri psihologice de a fi împotriva, de un soi de legitimitate metafizică a *numirilor prin negație*.

Proba mea secretă era aceea că, finalmente, oricare dintre participanți cădea învins, pentru că niciodată *atomosul* dialogului, elementaritatea aceea a descrierii nu puteau trece de bariera transcendentă a negației, așa cum fizicienii (și noi toți după ei) cred că viteza luminii nu poate fi nicicum gândită ca posibilă de a fi depășită. (De altfel, m-am gândit deseori că ideea existenței unei limite absolute a vitezei, la cifra neinteresantă și lipsită de semnificații de „trei sute de mii de kilometri pe secundă”, este rezultatul acestui mod frustrant de a gândi în termeni de interdicție. Acolo unde lipsește virtualitatea încăperilor interzise ale unui imaginar Barbă Alabastră, mintea noastră cea obișnuită să toace „realitatea” în bucațele își inventează tacticos propria barieră de netrecut. Altfel nu poate funcționa, sau poate își fixează deja perspectiva ascunsă și vinovată de a-și încălca *tabu-ul*, mecanism de natură să îi alimenteze în fond energiile.)

Vorbind despre copil, al cărui mental poate fi asemănat cu cel al omului în raport cu Dumnezeu, Freud folosește sintagma „psihic orb”. Acest *locus mental* urmează să fie umplut cu informații (un cuvânt drag vremurilor moderne) al căror debut este declanșat de *negație*. Negația face posibilă individualizarea de genul proximal, face posibilă descrierea. Acest psihism elementar are o legitimitate metafizică: negația Tatălui seamănă cu interdicția operată de Dumnezeu, negația fiind interfața Logosului care delimitează, face cunoscut și generează. Astfel, încălcarea sentinței de accedere la fructul oprit devine gestul cunoașterii, adică actul prin care se operează discriminări și distincții ș.a.m.d.

C. G. Jung, avansând îndrăzneț ipoteza *locusului* divinității în sediul subconștientului colectiv, a arătat că îi este conștient mentalului faptul că orice act de cunoaștere trebuie să înceapă prin interdicție, așa cum copilul ia act de existența lucrului prin delimitarea sa, prin sentința negativă, tot așa cum Adam a devenit conștient de el însuși, de nuditatea sa, prin *actul interzis*.

Faptul că nu se poate vorbi cu adevărat despre Dumnezeu decât în termeni de *teologie negativă* poate fi la rândul său o-biectul a două distincții: prima este aceea că abordarea aceasta ține de un eventual *psihism* înscănat cunoașterii. Este vorba de perspectiva delimitării obiectu-

lui cunoașterii prin interdicție. De pildă, atunci când îi spui copilului că nu are voie să facă cutare lucru, îi relevi prin negație existența acelui lucru, faci posibilă o realitate indistinctă până atunci. Negația a separat indistinctibilitatea lumii în două zone, cea a actului permis și cea a actului interzis. „Realitatea” sau cel puțin acestul minții la ceea ce denumim ca atare, nu este posibilă în afara acelei discriminări operate de sentința negatorie

Cea de-a doua distincție este legată de ceea ce s-a numit *indescrisibilitatea* lui Dumnezeu (se poate opera o proiecție a acestei indescrisibilități asupra obiectului cunoașterii în genere). Consecința directă rezultată s-ar putea rezuma astfel: *este în natura divină* să nu poată fi cunoscută altfel decât în termeni negativi, ca delimitare (Ne reamintim de pildă că Dumnezeu Vechiului Testament, la întrebarea „Cine ești?”, a răspuns evitând orice atribute, definindu-se cu referențialul existenței pure: „Eu sunt cel ce sunt”).

Limbajul teologic negativ este legat de „improbabilitatea de a dobândi o cunoaștere pozitivă multumitoare despre o ființă infinit transcendentă” (Norman Geisler, *Filosofia religiei*, Ed. Creștină, 1996, pag. 257). Treccrea de la unitatea ființei la multiplicitate, presupune un limbaj negativ despre Dumnezeu. „Chiar și atunci când Dumnezeu este numit Unul, «acest nume Unul» nu conține în realitate nimic mai mult decât negarea pluralității. Acesta e motivul pentru care pitagoreicii foloseau simbolul «Apolo» care literal înseamnă «nu mulți». /.../ Acest Unul este, de acea, dincolo de toate lucrurile care sunt «Astfel»: stând în fața indefinibilului, poți numi oricare dintre secvențele lui, dar trebuie să spui: «Nu este nici unul dintre ele». Unul nu are cunoaștere” (Norman Geisler, op. cit., pag. 279).

Această inconfortabilă relație generată de raportul dintre gând și divinitate a fost reclamată încă din antichitatea greacă de către Parmenide: „nu poate exista decât o singură ființă în univers. Ar fi ceva imposibil să se afirme că sunt două sau mai multe ființe /.../ Dacă există mai mult decât o singură ființă, ele trebuie să difere. Trebuie să difere sau prin ceva (adică prin ființă), sau prin nimic (adică prin ne-ființă). Ele nu pot diferi prin nimic, pentru că a diferi prin ne-ființă sau prin nimic înseamnă a nu diferi deloc. Ele nu pot diferi însă nici prin ființă, pentru că aceasta este singura privință în care toate lucrurile sunt identice și ele nu pot diferi tocmai prin aspectul în care sunt la fel. rezultă că nu pot exista mai multe ființe decât una singură” (ibid., pag. 270).

Abordarea descrierii lui Dumnezeu în termeni de teologie negativă a avut o explicabilă priză în filosofie. De pildă, Kant afirmă că „lucrul în sine” (*noumenon-ul*) este „limitativ” și de aceea nu poate fi folosit decât „negativ”. Această perspectivă se asociază plastic unei cosmogonii care ar putea fi schematizată astfel: la început a fost *Unul*. Este vorba de un univers omogen, anizotrop (în termenii fizicii ulterioare), „locuit” de o singură conștiință. El nu are margini, deci nici atribute, despre el nu se poate rosti nicio sentință, pentru că aceasta ar reprezenta deja o limitare, o inadmisibilă subordonare unui *gen proximal*. Apoi, *Unul* devine *Doi*, și din acest moment, care reprezintă un meca-nism arhetipal ce acționează și acum în lume, a apărut *distincția*. Distincția are o *negativitate înscănată*, așa cum arăta și Parmenide, în silogismul său despre imposibilitatea existenței a două *Ființe*, căci dacă *Doi* nu s-ar distinge de *Unul* prin ceva ce îi este diferit, atunci cele două entități ar fi identice.

Situația ontologică a lui *Unul* care s-a disociat în *Doi* este neschimbată, nu scade „cantitatea” de „ființă” dacă din ea s-a născut *Doi*, pentru că *Ființa* nu are cantitate (așa cum vedea și Aristotel). Ca urmare, *Unul* nu este nici în timp, spațiu, sau nu poate fi încadrat în alte categorii aristoteliene, el acționează și acum, de pildă, în lume, păstrându-și neștirbită transcendența.

După cum se vede, rațiunile care îl fac pe Dumnezeu apt să fie „descriș” (deși el în esență nu poate fi reflectat astfel) în termeni de teologie negativă, sunt extrem de întemeiate și asta nu doar pe *pre-dispoziții* ale mentalului, care nu ar fi capabil să înțeleagă conceptul altfel decât prin diferență, dar aceste rațiuni țin de însăși „organizarea ontologică a existenței”.

Numirea ca delimitare negativă urmează schema definirii logice pomind de la „genul proximal” și „diferența specifică”. Observăm că poziția față de „genul proximal” presupune deja o incluziune, diferența specifică fiind, conform silogismului parmenidian, necesarmente una negativă, care să realizeze diferențierea față de *Cel de care* s-a produs delimitarea. Cauza (dacă se poate vorbi de o cauzalitate în situația dată) inadecvării dintre *limbaj* (ca finitudine) și *divinitate* (indescrisibilă în esența ei) poate fi căutată în „unicitatea” lui Dumnezeu, în lipsa Sa de părți și articulații, ceea ce face imposibilă delimitarea și distincția.

Vorbind despre „baza intuițională” care trebuie să stea la originea numerelor date divinității, trebuie pomenită contribuția în materie de teologie negativă a filosofului grec Plotin, un neoplatonician citit cu entuziasm de Goethe, comentat de Hegel și Schelling. În acord cu viziunea platoniciană, Plotin susține că numele date lui Dumnezeu „îi sunt aplicate impropriu”, căci ele relevă „caracteristici care aparțin în mod corect efectelor create de El”, considerând că numirea divinității se face după efectele ei „emanationale” (N. Geisler, op. cit., pag. 277). Distincția sa între Unitate și Ființă este de o acuitate ontologică remarcabilă, reasezând termenii limbajului teologic în consecință. Astfel, spune Plotin: „Noi știm că Unul este un principiu mai nobil decât tot ce cunoaștem noi ca ființă; mai deplin și mai mareț; deasupra rațiunii, a minții și a simțirii; care acordă puteri dar care nu trebuie confundată cu ele” /.../ „Dar cum acordă El aceste lucruri posedându-le sau nu? Cum poate el să transmită ceea ce nu posedă, iar dacă le posedă, atunci cum este un simplex?” „Explicația este că ceea ce vine de la cel suprem nu poate fi identic cu El.” Tot ce vine de la Dumnezeu nu este nimic mai mult decât o urmă a Unului transcendent de la care emană ele. Dumnezeu nu este în realitate deloc asemănător cu multiplele lui efecte” (ibid., pag. 278).

Negativitatea înscănată limbajului sugerează că indescrisibilitatea divinității se proiectează asupra obiectului cunoașterii în genere. Astfel, raportările noastre la limbaj și obiectul lui (ecuație în care identitatea individuală are un amplasament metafizic cu totul problematic), sunt plasate inevitabil în același arhetip cu care operează de pildă teologia negată.

Absența negației este un joc care ne duce în glumă spre cele mai serioase și ascuse locuri ale cunoașterii, spre imposibilitatea în fapt a existenței discursurilor afirmative, spre necesitatea limbajelor aflate în finitudine de a fi delimitate prin negație de contrariul lor, generator de prolificitate și alteritate.

■ **SORINA SORESCU**



Buzura și critica de direcție

Receptarea critică a romanului Buzura are o diacronie interesantă, dificil de hotărât dacă evoluită sau involutivă. Mai potrivit ar fi să spun că „direcțiile” criticii evoluau de-a lungul propriilor vectori istorici, dar deveneau din ce în ce mai puțin receptive la originalitatea, în curs de precizare, a romancierului.

Spectaculoasă a fost întâmpinarea romanului *Absenții* din „România literară”. Puțin întârziată față de apariția romanului (deși Buzura era deja colaborator al revistei), recuperează timpul pierdut în primăvara lui 1971, cu o grabă a consacrării parcă promemorie pentru interdicția politică din vara aceleiași an. Primul vestitor este Mircea Iorgulescu, într-o recenzie făcută doar din citate ilustrative pentru talentul romancierului și din aprecieri critice superlative. Citez concluziile: „o carte zguduitoare, poate cea mai însemnată apariție din proza anului trecut. Prin acest roman, Augustin Buzura devine un nume de referință în proza contemporană. Este cartea definitivă consacrată”¹. După două săptămâni, revista publica o masă rotundă dedicată romanului, *Cinci critici despre o carte*, la care participă Valeriu Cristea, S. Damian, Mircea Iorgulescu, Al. Piru și Mihai Ungheanu. Toate criteriile valorizatoare ale momentului sunt aduse în discuție: personaj puternic vs. personaj slab, tematică socială vs. analiză psihologică², roman în descendența organică a prozei românești interbelice sau roman de sincronizare cu literatura occidentală. Ultimul criteriu aprinde chiar o polemică între critici: „M. Iorgulescu: Eu recunosc în romanul lui Buzura o lume care, pe spațiul literaturii române, pornește de la scriitorii intelectuali din 1930: Camil Petrescu, M. Sebastian, A. Holban și ceilalți. Al. Piru: Nu văd nicio asemănare cu Camil Petrescu. Buzura nu se înscrie în această tradiție, este mai nou, cum rezultă din chiar referirile lui: Camus, Eugen Ionescu, Beckett /.../ La Buzura se poate vorbi mai puțin de Gide și Proust. Nu am ce compara la Buzura cu Hoban sau Sebastian. M. Ungheanu: Augustin Buzura este prin *Absenții* sincronizant literaturii occidentale. Piru: De văzut, mai ales, noul roman francez, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon”³. Adrian Marino, care își publica în „România literară” fragmente în avvepmieră din *Dicționarul de idei literare* intrerupe seria teoretică și publică, la rândul-i, o cronică despre *Absenții* la începutul lunii iunie. Posibil ca polemica metacritică de judecăți situative cu Al. Piru să-l fi incitat la fel de mult ca și romanul. Din punctul de vedere al teoreticianului (poate mai apropiat

de intenția reală a autorului), Buzura nu vizează sincronizarea și nimic altceva ce ar face literatura o convenție, un joc gratuit de forme. Profilul auctorial intuit de teoretician este autentic nu prin concept, ci prin psihologia creației, complet străină de: „preocuparea reclamei, succesului imediat și al carierei ostentative. Buzura e o figură retrasă, inconformist discret, tenace și blazat /.../. Literatura lui e mai mult decât simplă literatură. Se simte imediat «angajamentul» total, participarea, solidarizarea dintre «trăire», «existență» și «scriere» /.../ Tragedie în formă paroxistică, care nu mai poate fi repetată. Autorul ar face o eroare dacă ar relua tema și formula în altă carte. Ea nu trebuie folosită decât o singură dată”⁴.

Marino nu comentează, ci anticipează, profetește, parcă doar atingând cu degetele (și nu privirea) paginile romanului, devenirea ulterioară a romancierului. Romanul i se pare a fi complet lipsit de convenții, de tehnici și până la urmă chiar de literatură (în sensul literaturii de forme, degradabilă prin repetiție). Nu-mi dau seama cum se pot justifica prin analiza pe text a *Absenților* asemenea aprecieri, romanul fiind, de la prima la ultima pagină un triumf al expresiei pure, eliberată de orice intenție de semnificare. Marino ghicește, în intersubiectivitatea emoției, condiția de unicat, iereductibil și de nereluat, a experimentului romanesc și, într-un fel, încheierea prematură a primei etape de mare scriitor a lui Buzura.

Cronica Monicăi Lovinescu de la „Europa liberă” reia, mai analitic, comentariile antiformaliste și antisincroniste ale lui Marino (adăugând însă o altă referință pe care criticii bucureșteni o pierduseră din vedere: „«tropisme» unei Nathalie Sarraute”): „S-ar putea spune că diferenții cronicari din România, obsedați de climatul de altă dată, în care referințele la literatura occidentală nu erau îngăduite, au dobândit un fel de manie a comparației cu orice preț, cu cât mai variată cu cât nu e la obiect”⁵.

Fără să se grăbească să de o semnificație politică romanului (și criticând și tendința, de altfel, fondatoare pentru rezistența prin cultură românească, de a demonstra cu orice preț sincronizarea cu literatura occidentală), Monica Lovinescu recunoaște tema, mai mult deontologică, dezvoltată de Buzura în articole, a „îmbolnăvirii anumitor cuvinte (cuvinte mari, precum „curaj, adevăr”) prin întrebuințarea lor sistematic incorectă”. Surprinzător, cronică Monicăi Lovinescu surprinde mai multe elemente de structură estetică – motive, alegorii, roluri, obsesii introspective – decât toate întâmpinările esteților din țară (răstignirea simbolică, bătrânul dascăl, sacrificiului pisicii, dorința personajului de a fi puternic).

Aici se și încheie povestea recepției critice postbelice a *Absenților* lui Buzura. În deceniile următoare, criticii se vor mai referi la roman ca la o capodoperă, dar nu vor aduce argumente noi, ci vor relua, până la golirea de sens, observațiile din prima jumătate a anului 1971. Trecând prin experiența interdicției, Buzura își va schimba el însuși formula. Și critica, la rândul-i se va diviza pe două direcții divergente: direcția estetizantă a cronicarilor din țară și direcția militant anti-comunistă a cronicarilor din exil.

Pentru cei mai originali și mai influenți cronicari profesioniști (critici cu gândire estetică sistematică sau cu program doctrinal, care, fie că și-au dorit, fie că nu, au fost recunoscuți de literați drept critici „de direcție”⁶), tendința a fost, în anii șaptezeci-optzeci, de sacrificare a adevărilor comentariului la originalitatea operei comentate, pentru menținerea consecvenței propriului punct de vedere pe interpretări și valorizări parțiale, estetic vs. subversivitate. S-a ajuns, astfel, mai ales pentru romanele lui Buzura, care, deși, în intenție, nu erau deloc echivoce, se puteau citi în ambule feluri, la diferențierea a două modalități diametral opuse de decodificare, amândouă convingătoare și, deci, cu neputință de ales între ele, nici la pas, nici retrospectiv.

Cronicile lui Manolescu ignoră complet semnificația istorică a temelor și tipurilor umane din roman și cere autorului să relativizeze judecățile de bine și rău, până la reconcilierea victimelor cu turnătorii și tortionarii: „Dacă

Redman e minimalizat, Cristian e idealizat. Întreaga anchetă din anii '50, la care-l supune odiosul Varlaam, pare menită a verifica eroismul medicului. Și nu e deloc subtilă. Între anchetator și anchetat se stabilește o relație directă, pe față, naiv de simplă. În loc ca cele două versiuni să se completeze”⁷.

Cronicile Monicăi Lovinescu devin, din contra, nu mai văd deloc ficțiunea. În însemnările de lectură din jurnal, recenzenta pune în paranteză romanul și citește direct referința la realitate: „Citeș cu uimire noul roman al lui Buzura, *Refugii*, și nu mă mir că a avut peste un an de hărțuiri cu cenzura, ci că a apărut (chiar și cu nu știu câte pagini în minus). Redă nu numai ce se întâmplă (inginerul de mine, de fapt, Dobre, hăituit, bătut, murind sau dispărut), nu numai cadrul acțiunii, un spital psihiatric, dar totul, absolut totul: sat, oraș, ștăbi etc., în toată autenticitatea lor, adică coșmar, putreziciune, lipsă de orizont. Sunt subjugată și – în aceiași timp – speriată de gândul că voi avea de scris despre carte. Buzura ne-a transmis să nu ne folosim de termenul «miner». Și dacă ar fi numai atât. De fapt nimic din acest roman n-ar trebui numit, spus, identificat, într-atâta ficțiunea e ruptă de cea mai implacabilă dintre realități”⁸. Iar, dacă autorul îi transmite rugămintea să comenteze romanul ca roman, nu ca reportaj, recenzenta se răzvrătește și împotriva lui că nu e la înălțimea propriei cărți: „Mesaj de la Buzura: e mulțumit, spune chiar „încântat”, de cronică pentru *Drumul cenușii*. Pro-

tabil pentru că era prudentă. Deoarece, altfel, tocmai din pricina precauțiilor recomandate de el însuși, cronică e, în afara citatelor mai explicate, una din cele mai slabe pe care le-am scris vreodată”⁹.

Sunt două laturi ale istoricității semnului literar. Esteții încurajau inovația literară într-un fel de devenire „pură” a formelor artistice. Militanții cereau imperativ reacția scriitorilor la vitregia vremurilor. Și esteții și militanții se refereau la relația literaturii cu propriul timp. Dar unii văzau evoluția, ceilalți, revoluția. Unii, speranța, ceilalți, „ura viscerală”. Diurnul și nocturnul. Pentru o minte disociativă, cele două tipuri de lectură pot să pară mai ușor de luat în primire separat și discriminat, unul, considerat esențial, celălalt, numai facultativ. Criticii postbelici așa le-au și asumat, cu tendința de raționalizare a diferențelor de rost și finalitate, duse până la excluderea abuzivă a uneia dintre ele. Astăzi însă, fiabilizarea semiotică a unui singur cod, în dauna celuilalt, se dovedește înșelătoare, blocând accesul la originalitatea operei.

¹ Mircea Iorgulescu, „Absenții de Augustin Buzura”, în „România literară”, nr. 8, 18 febr. 1971

² revista mai organizase cu un an în urmă o dezbatere despre cum trebuie să fie pe viitor romanul social și considera romanul lui Buzura ca pe un prim rod al concluziilor criticilor despre nevoia de interioare a observației tip frescă

³ „Cinci critici despre o carte, *Absenții* de Augustin Buzura, în „România literară”, nr. 10 din 4 martie 1971

⁴ Adrian Marino, „Un roman actual” nr. 23 din 3 iunie 1971

⁵ Monica Lovinescu, *Unde scurte*, Ed. Humanitas, 1990, p. 502 (cronică datată 17 iunie 1971)

⁶ Normal, critica analitică estetică n-ar mai fi trebuit să dea, în postbelic, direcție, din motive de evoluție (maturizare) a genului, asupra căruia voi stăruii mai încolo. Dar pe muciua cu subversivitatea, care era direcționată critic de cronicarii militanți din exil, criteriile formale au dezvoltat, la rândul lor, o dimensiune vectorială, un fel de „încotro” doctrinal, despre care nu prea se înțelegea unde duce, ideologic (eventual, la purificarea completă de orice ideologie, inclusiv purificarea de ideologia implicit-liberală a rezistenței antipropagandistice), dar care, prin jocul de alternative cu doctrinele propriu-zise disponibile, dădea dramatism opțiunilor auctoriale.

⁷ Nicolae Manolescu, *Literatură română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. 2, Proza. Teatrul. Ed. Aula, 2001, p. 243

⁸ Monica Lovinescu, op. cit., p. 307

⁹ Monica Lovinescu, 24 mai 1989, Jurnal, în Pragul, *Unde scurte V*, Humanitas, 1995, p. 178



Bela Tar (foto: G.Giodea)



■ LUMINIȚA CORNEANU

onirici români. Emil Brumaru

Alături de Tepeneag, cel mai longeviv oniric, literar, nu doar biologic, este Emil Brumaru. Autoinclus în grup, tânărul care s-a dus într-o zi la Dimov acasă, a sunat la ușă și a spus pur și simplu că se numește Brumaru și că este și el oniric a dovedit rezistență în cursa lungă a literaturii, publicând 14 volume (exceptând antologiile) între 1970 și 2009. Dimovian (asumat) prin tematica gastronomică, poetul s-a impus de la primul volum printr-o tonalitate proprie, presupunând o melancolie de fond, care se vrea disimulată prin culinar sau erotic. Grațiosul, delicatul, diafanul (v. fluturii, îngerii, fructele – căpsune, piersici, portocale –, parfumurile, motanii, melcii, crinii) se articulează într-un univers liric ale cărui elemente par de o ireposabilitate absolută și chiar virează adesea, în grațiu, în ludic pur, așa cum se întâmplă în numeroasele poezii intitulate anume *Cântec naiv*. Una dintre acestea, cuprinsă chiar în volumul omonim din 1976 (*Opera poetică*, Ed. Cartier, vol. I, p. 112), pare un cântecel pentru copii, o poveste ale

cărui personaje sunt un pește, o piatră prețioasă și un conte: „Un pește mic și foarte trist/ Din heleşteul contelui/ S-a-nrăgostit de-un ametist/ De la inelul contelui/ Și-ntr-o caleașcă a sosit/ Să ceară mâna contelui/ Dar refuzat și-adânc jignit/ Muri sub ochii contelui/ Atunci un falnic servitor/ Din ordinele contelui/ Îl prepară cu cimbrisor/ Pentru motanul contelui.”

Poezia este o mică bijuterie ce reunește elemente recurente în creația lui Brumaru: piatră prețioasă, motanul, detaliul gastronomic. Aspectul de povestioară inocentă este contrazis de două ori, o dată de soarta tragică a peștelorului, apoi de ironia crudă care o dublează: murind „jignit” de conte, peștele ajunge hrană pentru... motanul acestuia. Maestrul al supralicitării diverselor paradigme literare, Brumaru duce la extremă (anihilându-le), în două-sprezece versuri, două clișee romantice de maximă circulație, acela al contradicției dintre aspirație și realitate și cel al cuplului incompatibil¹. (Aceleași clișee romantice au fost un cal de bătaie și pentru Dimov, în poemele precum *Vărcolacul* și *Clotilda*, *Jeny și cei patru sergenți*, *Lili și densitate*).

Ca și în cazul lui Dimov, o privire superficială asupra poeziei lui Brumaru poate cu ușurință induce în eroare cu privire la resortu-

rele acestuia (poetul fiind citit în epocă, dar și în zilele noastre, de multe ori ca „poet de duminică”²). Tot universul diafan, populat cu îngeri și mirosind a vanilie și alte mirodenii, care poate da impresia de gratuitate³, are, în fapt, o funcție compensatorie pentru omniprezența, atocuprinzătoarea tristețe care apare adesea menționată (sau doar sugerată) în poeziile lui Brumaru. Este ceea ce transpare din poezia care deschide primul volum al poetului: „O, vechi și dragi bucătării de vară/ Simt iar în gură gust suav de-amiază/ Și în tristețea care mă-nconjoară/ Din nou copilăria mea visează:/ Ienibahar, piper prăjit pe plită,/ Pești groși ce-au adormit în sos cu lapte./ Curcani păstrați în zeama lor o noapte/ Spre o delicatete infinită./ Ciuperca cât canapeaua, în dantele./ Icre cu bob bălos ce ochiu-și căsca./ Alături tapisate, crescând grele/ Mieru o dobitoicie ingerească/ Moi miezuri de ficai în butoiașe/ De ou de melc, înlăcrămate dulce./ Mui-deiuri reale, șunci gingașe/ Când sufletu-n muștar vrea să se culce-/ Și-n ceainicie vădindu-și eminența/ Prin fast de irizări și toarte fine/ Ceaiuri scăzute până la esență/ Trandafir-ă lucrului în sine!” (*Elegie*, vol. „Versuri”, 1970).

Pentru cititorul familiarizat cu opera lui Dimov, poezia este o replică la *Cină cu Marina*; tehnica aglomerării, ce se poate re-

găsi și în alte poeme dimoviene precum *Destin cu pești* sau *Vis cu carne*, este preluată și tratată de Brumaru într-o manieră personală, căpătând la el valențe diferite. Enumerările lui Dimov, notă distinctivă a poetului, dau senzația de acumulare angoasantă, utilizată ca mijloc de apărare în fața morții (v. „Eu mă gândeam, bineînțeles, la moarte” – *Vis cu bufon*). Universul lui Brumaru este mai puțin băntuit de spectrul morții, iar tristeții el îi opune delicatul și domesticul. Exotismele lui Dimov, care merg foarte bine cu permanența dorință de evaziune din poezia acestuia, sunt înlocuite de Brumaru cu elemente din zona familiarului, investite însă cu atribute fabuloase: ienibahar, ciuper, pești, curcani, alături, ciuperca, muștar, mușdeiri, șunci, ceaiuri, toate capătă dimensiuni și trăsături neobișnuite: „ciuperca cât canapeaua, în dantele”, „mui-deiuri reale”. Adjectivele țin de sfera suavului, imaterialului, contraziind materialitatea nudă a înșuruirii de alimente și conferindu-i virtuți magice. Visarea stimulată de deliciae gastronomice pune pe același plan, prin extaziere și mirare, „dobotocia ingerească” a aluaturilor (altfel zis, teluricului pur, trupescul, carnalul) cu „esența/ trandafir-ă lucrului în sine” intruchipată de ceaiuri: aici este, în fond, „cheia” acestei poezii deloc întâmplător plasate la

începutul primului volum al lui Brumaru; întreaga operă a poetului cântă, în registru diafan, frumusețea sublimă a lucrurilor banale, care au aceleași șanse de a genera poezie ca și abisalițiile spiritului. Cu această primă poezie, Brumaru se așază, alături de Dimov, pe poziții polemice față de lirica generației '60: ironia ultimelor versuri citate este o trimitere directă la acesta.

¹ Cf. Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Cartea Românească, 1986, p. 231: „Despărțit de tipologia romanticului tumultuos din care, totuși, porcede, Emil Brumaru optează pentru gestică temperamentală indirectă, supusă unui «joc rece».”

² Mihai Dinu Gheorghiu, *Reflexe condiționate*, Cartea Românească, 1983, p. 72: „Faptul că nu se propune să-i sărbătorim duminica pe Leonid Dimov, pe Emil Brumaru și pe alți câțiva n-ar fi prin nimic supăraător dacă nu s-ar simți inflaxiunea demagogică a vocilor ce stabilesc un asemenea calendar, cinstind «travaliu» și recunoscându-se doar «amuzată» de inventivitatea ludică a duminicilor, atribuind-o unui minorat estetic pe care birocrăția critică îl ia sub tutelă.”

³ Idem, p. 81: „Recunoscută de toți ca o neegalată poezie a intimității, a universului domestic, lirica lui Emil Brumaru n-ar avea pentru unii – ce folosesc în apreciere cântarul masiv, de piață – destulă «greutate», datorită aerului ei diafan, plutitor până la risipire.”

Livius Ciocârlie. structuralistul temperat

Aparute într-o perioadă în care influența telquel-istă era valorificată fructuos de cercetătorii români, primele lucrări ale lui Livius Ciocârlie – *Realism și devenire poetică*, *Negru și alb* (autorul consideră că aceste cărți sunt scrise în scopuri universitare, deși critica literară le ia în considerare) – activează principiile reunite într-o gândire sistematică care promitea aplicarea consecventă a structuralismului.

Eseistul urmărește regulile după care textul a fost alcătuit, semnificația relațională între faptul existențial și text ca mesaje semantizate. Cum modelul social se reflectă în sistemul literar, scriitorul observă, de exemplu, că la Balzac banul determină tipul de semnități al epocii și devine elementul liant dintre interesele financiare și organizarea textua-

lă. Pe linia structuraliștilor francezi, Ciocârlie valorifică procesul de multiplicare a modurilor de scriitură ca urmare a tragismului condiției scriitorului burghez care nu poate adera la idealurile clasei sale. Tinda de eliberare a scriitorului de opera sa burgheză o identifică, precum Barthes, la Flaubert, dar o extinde și în romanele lui Zola. Sistemul social maladiv de tip burghez, cu ritm lent de evoluție este surprins din exterior de o privire vigilență care canalizează observația spre scriitură. În astfel de condiții, scriitura nu poate genera decât agresivitate față de sistemul tratat.

Livius Ciocârlie acordă atenție inclusiv teoriei recerțării și

schitează „portretul” lectorului adecvat după coordonate structuraliste. În capitolul dedicat lui Flaubert, eseistul are în vedere cititorul cărui a se ofera „posibilitatea să se identifice cu mersul scriiturii. Ceea ce nu înseamnă a se confunda cu autorul decât în sensul de a reface experiența lui literară, de a relua activitate a lui specifică” (Ciocârlie, *L. Realism și devenire poetică*, Timișoara, Ed. Facla, 1974, p. 43). Cititorul ideal posedă toate cunoștințele tehnice necesare descifrării operei și devine o funcție a textului însuși, un indice al lecturării adecvate a unei scriituri anume.

Trecut prin școala structuraliștilor, Livius Ciocârlie desprinde situații în care limbajul artistic se constituie în opoziție față de codul normal luat ca suport referențial. Devierea continuă a limbajului poetic îi fixează poziția privilegiată în raport cu limba uzuală. Astfel, eseistul atrage atenția în numeroase rânduri asupra productivității scrierilor romantice: la Hoffmann limbajul poetic reprezintă un fel de forță perturbatoare a echilibrului inițial; la Poe, limbajul comun își ia măsuri de protecție față de propria capacitate generatoare sau oferă limbajului poetic anumite libertăți de manifestare.

Pe fondul transformărilor limbajului, eseistul aduce în discuție, printre poezii francezi de la sfârșitul secolului al XIX-lea, perioada considerată începutul „erei” limbajului poetic, și câțiva scriitori autohtoni (Eminescu, Creangă, Voiculescu) și romantici universali (Hoffmann, Poe,

Melville, Hawthorn), aspect care putea fi interpretat ca o încercare a scriitorului de a extinde canoanul structuralist.

Totuși, eseistul evită o aplicare ad litteram a metodelor respective, descompunerea structurală în unități distincte, în funcții și indici, și recurge mai puțin la limita pentru analiza semiotică a textului literar. De asemenea, Livius Ciocârlie se dovedește mult mai permisiv față de scriitorul empiric al operei, în sensul că nu preia exclusivismele structuraliștilor legate de determinismul biografic. Când are ocazia (spre exemplu în capitolul „Stendhal, realismul itinerant”), eseistul ia în calcul variațiunile reflectării autorului de la un roman la altul, inclusiv în romanele de factură romantică aflate în strânsă legătură cu personalitatea scriitorului.

În următoarele studii – *Mari corespondențe*, *Eseuri critice* – schemele abia sedimentate se dezintegrează. Obiectivele structuraliste sunt puse sub semnul întrebării, iar proiectul este abandonat într-o direcție diametral opusă, spre proza autobiografică, autorul demonștrându-și abilitatea de a reconstitui contextele și de a dezvălui resorturile intime dintre creator și universul operei.

Eseurile (în capitolul „Critica teoriei și teoria criticii”) surprind într-o nouă lumină fenomenul structuralist prin evidențierea fragilității sale derivate, paradoxal, dintr-o preamare rigiditate ce dinamizează din interior mecanismul cercetării și din caracterul tranzitoriu al oricărei metode de

analiză care, după ce cunoaște un „apogeu”, iese din uz. Însă, pe lângă identificarea causalității căderii în desuetudine a structuralismului, mai semnificative rămân considerentele asupra angajamentului cercetătorului în abordarea structuralistă și ambițiile de racordare permanentă la noutatea metodologică: „să adăncești o teorie, folosindu-te de o metodă bine asimilată, chiar dacă între timp o altă teorie a apărut, sau s-o părăsești pe cea dintâi pentru cea din urmă, cu riscul de a n-o fi adâncit pe prima și de a n-o putea înțelege bine pe a doua, cu riscul grav pentru bunăstarea spiritului de a te simți o morișcă învârtită de orice vânt?” (Ciocârlie, *L. Eseuri critice*, Timișoara, Ed. Facla, 1983, p. 150). Argumentele aduse în discuție par să capete o notă confesivă și justifică adeziunea lui Livius Ciocârlie la structuralism. Asimilarea noutății în materie de teorie reprezintă o chestiune de ordin deontologic care se traduce printr-un efort de sincronizare a criticii la marile programe teoretice, o provocare, dar și o testare a receptivității.

Reevaluarea poziției structuralismului de către Livius Ciocârlie impune la rândul ei o modificare a opticii proiectate asupra lucrărilor anterioare. Astfel, fidelitatea scriitorului față de întrebuințarea normelor structuraliste ar reprezenta un act de prudență care-l determină să supună componentele structuralismului unor operații de selecție. În urma acestui proces scriitorul evită, strategic am spune, elementele rigide (abuzuri termino-

logice, descompuneri semiotice) care s-ar cristaliza într-un sistem solid, periclitându-i validitatea operei. De asemenea, nu ar fi exclus ca Livius Ciocârlie să fi avut intuiția viitoarei perimări a structuralismului și să lase o „portă de salvare” studiilor, prin înlăturarea oricăror tendințe de sufoare a textului de o teorie excesivă. Lucrările eseistului selectează elementele permanente dintr-o metodă tranzitorie, ca oricare alta, și rețin ceea ce corespund întotdeauna unei imagini actuale a textului.

Orientarea scriitorului spre literatură marcată de referențialitate și dezicerea de structuralism nu reprezintă un caz singular, chiar Mincu procedase asemănător cu textualismul („Nu mai e moda de o bucată de timp, deși nouă ni se pare ultimul răcnet în materie de noutate. Au apărut alte sirene la orizontul literaturii, mult mai ademenitoare, a căror muzică ne scapă...” *Experimentalismul poetic românesc*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2004, 123, interviu cu Grigore Mărășanu), și lasă loc concluziei că orientarea spre proza autobiografică a lui Livius Ciocârlie ar fi dictată de un „nou filon” al cercetării. Proiectul structuralist al lui Livius Ciocârlie apare ca rezultatul întâlnirii vocației de critic cu cea de prozator, un fel de relație în care cele două instanțe după ce se completează reciproc, ajung să se domine, iar cea de-a doua s-o substituie pe prima.

■ Maria Dinu

Irina Mavrodin: „poezia ar putea fi un antidot la robotizare”

Irina Mavrodin (n. 12 iunie 1929) este profesoară universitară de literatură franceză, traducătoare, poetă și eseistă. Printre lucrările de critică literară se numără *Spațiul continuu* (1972), *Romanul poetic* (1977), *Modernii, precursori ai clasicii* (1981), *Poietică și poetică* (1982), *Stendhal. Scriitură și cunoaștere* (1985), *Măna care scrie: spre o poietică a hazardului* (1994), Premiul Uniunii Scriitorilor din România și Premiul Academiei Române), *Uimire și poiesis* (1999), *Cvadratura cercului* (2001) sau *Operă și monotonie* (2004). A publicat mai multe volume de versuri precum *Reci limpezi cuvinte* (1971), *Copac înflorit* (1978), *Picătura de ploaie* (1987), *Vocile* (1998), Premiul Uniunii Scriitorilor), *Punere în abis* (2000), *Capcana / Le Piège* (2002), *Centrul de aur* (2003) și *Uimire / Émerveillement* (2007). Este cunoscută ca traducătoare a ciclului de romane *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, iar printre autorii traduși se numără și André Gide, Albert Cohen, Doamna de Staël, Albert Camus, Gustave Flaubert, Stendhal, Maurice Blanchot etc. De asemenea este directoare a colecției „Lettres roumaines”, editura Actes Sud, Franța (1991-2002) și președintă a Asociației „Prietenii lui Emil Cioran”. În 1992, i s-a conferit de către statul francez titlul de „Chevalier des Arts et des Lettres”, iar în 2000 a fost decorată cu Ordinul „Steaua României” în grad de Cavalier.

Petrișor Militaru: *În ce măsură au contribuit părinții dumneavoastră la formarea dumneavoastră spirituală și profesională?*

Irina Mavrodin: Părinții mei sunt primele – și totodată cele mai importante – modele din viața mea. Mama mea, Maria Mavrodin, medic oftalmolog, diagnostician și operator de mare clasă, unul dintre primii medici femei din țară, și tatăl meu, Anastasie Mavrodin, eminent profesor de franceză, amândoi oameni de o moralitate exemplară, își iubeau profesia și munceau cu pasiune și până la sacrificiul de sine, ceea ce explică performanța lor.



De altfel, am convingerea absolută că pentru fiecare individ modelul (sau antimodelul) cel mai important, cel care-l face să fie ceea ce este, în plan etic și în plan

profesional, este cel pe care l-a întâlnit în familia lui. Chiar când învinge anti-modelul, suntem de fapt în fața unui mod de a prevala al modelului, căruia individul i se opune, crezând că numai astfel își poate afirma cu adevărat identitatea.

P.M.: *Mărturișiți într-un text publicat în Ziarul de Duminică că ați avut încă de la o vârstă fragedă acces la cărți în limba franceză, fapt ce a condus la crearea unui sentiment „foarte curios al unei duble apartenențe: la România și la Franța”. Care au fost lecturile franțuzești care v-au marcat copilăria și adolescența?*

I.M.: Familia mea era un loc al francofiliei și al francofoniei, căci atât părinții noștri, cât și noi, copiii (sora mea, Maria, și fratele meu, Alexandru), eram, cu toții, mari iubitori ai Franței și ai limbii și culturii franceze. Citeam cu toții mult în franceză, limbă pe care o și vorbeam. În vasta bibliotecă a tatălui meu, unde puteai găsi tot ce era mai important în literatura clasică și modernă, precum și ultimele noutăți, găseai, de asemenea, foarte multe cărți franceze – să nu uităm că tata era profesor de franceză – care, cantitativ, prevala chiar. Mică fiind, citeam în limba franceză texte clasice prelucrate pentru toți copiii și texte traduse în franceză: Robinson Crusoe, Gulliver, povestiri despre mari personalități din istoria Franței (Ludovic al XIV-lea, Napoleon, etc.), dar și povești cu zâne tipic franțuzești, de Charles Nodier, de exemplu (ceea ce nu mă

împiedica să citesc cu patimă și basmele noastre românești, cele ale lui Petre Ispirescu, mai ales). În adolescență, i-am citit pe marii clasici francezi. Îmi amintesc foarte bine că la cincisprezece ani citisem și recitisem cele mai importante piese ale lui Racine (îmi plăcea mult *Fedra!*) și ale lui Corneille. Eu și acum cred că nu te poți lansa în teorii despre literatura modernă, dacă nu ai lecturi solide din marii clasici francezi, care îți pot oferi paradigma perfectă a clasicismului, cu alte cuvinte cel mai bun termen de referință. Asta le spun eu studenților mei, care s-au îndepărtat – constat eu – de lectura marilor clasici, fără a se fi apropiat îndeajuns de cea a autorilor moderni.

Sentimentul „dublei apartenențe” – „la România și la Franța” – era la mine de origine și de natură culturală, dar, dată fiind profunzimea lui, depășea zona culturii și pe cea pur lingvistică, pătrunzând până în zone încă și mai intim asumate.

Desigur că am avut de suferit, dar la modul insidios

P.M.: *În 1971 ați susținut teza de doctorat Nathalie Sarraute et le Nouveau Roman, al cărei subiect nu se încadra în clișeele ideologice ale vremii. Ați avut dificultăți din această cauză?*

I.M.: Intr-adevăr, subiectul tezei mele de doctorat *Nathalie Sarraute et le Nouveau Roman* nu „se încadra în clișeele ideologice” care dominau în anii 1960 în România, sub regimul comunist al lui Nicolae Ceaușescu. Modelul obișnuit de teză de doctorat în literatura franceză (dreptul de a pregăti și susține un doctorat în această specialitate s-a acordat abia în anii 1960) era, pe atunci următorul: receptarea unui autor francez în România (de exemplu: „Receptarea operei lui Romain Rolland în România”), cercetare întreprinsă cu mijloacele unei critici sociologice oarecum precare. Eu mi-am uimit colegii propunând un subiect controversat (dar pentru cu totul alte motive) chiar și în Franța, unde Noii Romancierii (mai ales Alain Robbe-Grillet) polemizau aprig cu romanul și critica tradițională. În ciuda alegerii mele riscante totul s-a petrecut (ca în alte întâmplări din viața mea aflate sub steaua mea cea bună, pe linia cea bună a destinului meu) foarte bune, datorită, sunt sigură, în primul rând a conducătorului meu de teză, ilustrul profesor N. I. Popa, de la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, marele specialist în Nerval. Trebuie să mai fac o precizare: această alegere mi-a marcat adânc destinul profesional scotând la iveală imensa mea apetență de ordin teoretic, de care nu eram încă pe deplin conștientă până atunci. Am perseverat, din acel moment, în cercetările mele de poietică și poetică către care mă dusese subiectul tezei, și am ajuns într-un punct de coerență a analizelor și interpretări-



lor mele (făcute din perspectivă valéryană). Trebuie să mai fac o precizare: în 1972, când îmi susțineam teza, avusesem două întâlniri cu Nathalie Sarraute. Era un moment de relativ dezgheț ideologic, după 1968, dată istorică a refuzului lui Nicolae Ceaușescu de a se alătura trupelor blocului sovietic și a intra cu tancurile în Cehoslovacia.

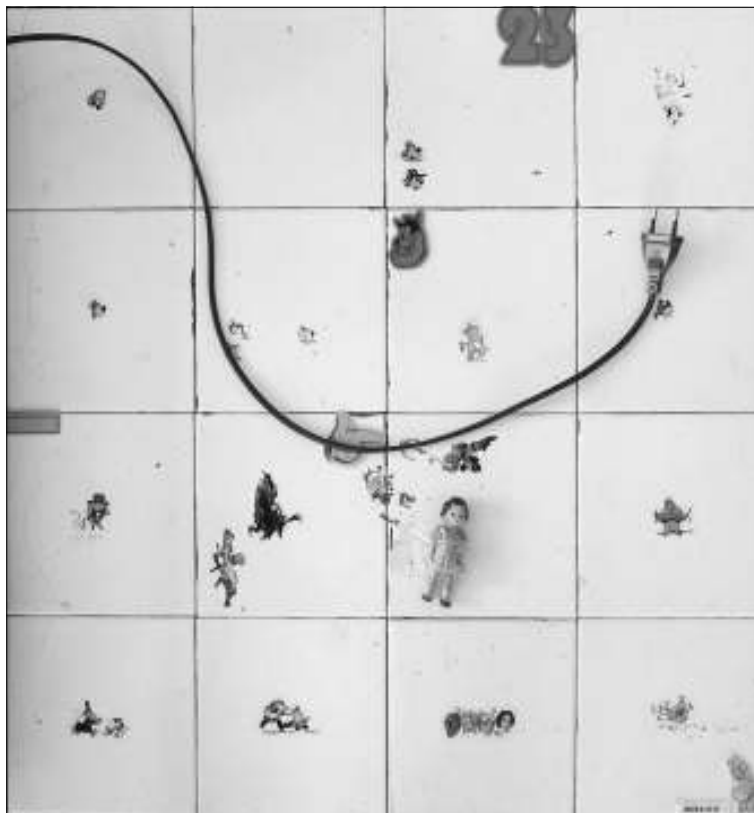
P.M.: *Nu ați avut de suferit nici un fel de consecințe de pe urma faptului că nu v-ați înscris în Uniunea Tineretului Comunist?*

I.M.: Desigur că am avut de suferit, dar la modul insidios, așa cum se petreceau multe lucruri sub regimul Ceaușescu. În prima perioadă după terminarea studiilor, probabil pentru că în lumea universitară studenții foarte buni erau încă respectați, fiind eu șefă de promoție, am fost oprită preparator la Catedra de franceză a Facultății de Litere din București (în 1954). În perioadele imediat următoare, în ciuda activității mele la Catedră și a publicațiilor mele bine primite de critică, mi-a fost sistematic blocată avansarea. Am ieșit la pensie la 55 de ani, în 1985, gradul de lector nepermițându-mi, conform legii, să mai rămân la Catedră (conferențiarul și profesorul aveau dreptul să rămână, dacă doreau și Catedra avea nevoie de ei).

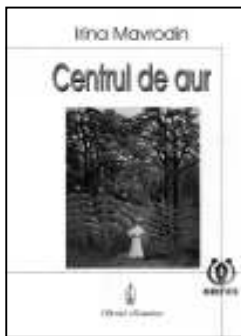
Eu am simțit totdeauna „metodele” de abordare critică a unui text, nu ca pe o constrângere, ci ca pe un set de criterii liber asumate printr-o liberă alegere

P.M.: *V-ați început cariera didactică, întâi ca asistentă a lui Al. Dimitriu-Păușești (1909-1977), remarcabil profesor de literatură franceză, traducător și reprezentant grupului român suprarrealist. V-a influențat cariera de profesor de literatură franceză și traducător această întâlnire?*

I.M.: Întâlnirea mea cu Al. Dimitriu-Păușești a jucat un rol capital în formarea mea nu numai ca profesor de literatură franceză, dar și ca om. Ani de-a rândul ⇨



Gabriel Giodea (foto: G. Giodea)



⇒ am fost asistenta lui la Cursul de literatură franceză a secolului XX, și am condus unul dintre seminariile aferente acestui Curs. Alexandru Dimitriu-Păușești știa ce este literatura (spre deosebire de mulți critici literari și profesori de literatură, care *nu știu*, în ciuda diplomelor pe care le posedă și a pretențiilor pe care le emit): era *înăuntrul* fenomenului, era poet, crea literatură el însuși, și la modul cel mai intens. Știa pe dinafară sute, poate mii de versuri, din poeți clasici și moderni, din care ne recita adeseori. Avea darul să suscite o stare de entuziasm, de bucurie și plăcere în mulți dintre discipolii lui (printre care mă numărăm) într-ale literaturii. Era, în plan uman, o ființă caldă, întru totul onestă și autentică în trăirile sale, era nu numai magister, ci și un prieten. Avea puterea să-ți spună (mie mi-a spus, după publicarea cărții mele *Romanul poetic*, la Editura Univers, în colecția „Eseuri”): „Aș fi vrut să fi scris eu cartea asta”. Moartea lui prematură m-a șocat profund.

Îmi place să mă autotraduc, mai ales să-mi traduc propriile mele poeme

P.M.: În *eseurile dumneavoastră critice aveți un procent considerabil de originalitate, ceea ce face ca lectura să fie captivantă. Care este raportul dintre diferitele metode de abordare a unui text și spiritul creativ într-un discurs critic?*

I.M.: Eu am simțit totdeauna „metodele” de abordare critică a unui text, nu ca pe o constrângere, ci ca pe un set de criterii liber asumate printr-o liberă alegere. Odată acceptate (alese) de mine, aceste criterii funcționează ca niște prisme în raport cu care discursul meu critic trebuie să se institue o demonstrație *coerentă*. Dar această *coerență*, care e o condiție *sine qua non* în cazul despre care vorbim, se poate ob-

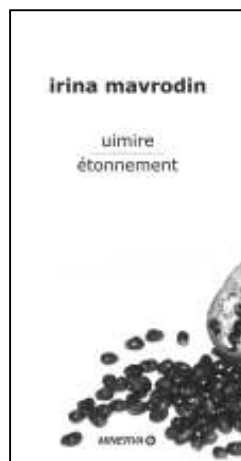


ține alegând, din multiple căi, cea pe care, în libertatea controlată de care dispun, singură mi-o construiesc, inventând-o. Este, oarecum, sentimentul pe care îl are poetul care scrie un poem cu formă fixă: este total liber, între limitele acestei forme fixe, ce-i permite să se joace și să fie creativ, dar care, paradoxal, îi și stimulează această dimensiune ludică și creativă, prin chiar limitele (criteriile) pe care i le impune. Cine a făcut experiența acestui „joc” știe ce vreau să spun.

P.M.: În 2002, ați publicat volumul bilingv de versuri *Capcana/ Le Piege*, apărut editura Curtea veche și cuprinzând atât poeme inedite, cât și o selecție din volumele anterioare. *Versiunea franceză a volumului vă optați pentru o autotraducere?*

I.M.: Îmi place să mă autotraduc, mai ales să-mi traduc propriile mele poeme. Este un alt mod de a mi le apropia, de a le citi luând o anumită distanță față de ele, cea pe care mi-o impune autotraducerea. Autotraducerea este în totdeauna o re-scriere, și mie îmi place să-mi re-scriu poemele, să explorez posibilitățile numeroase pe care mi le oferă re-scrierea, să mă joc cu ele, să actualizez virtualități.

P.M.: În cartea *dumneavoastră Despre traducere - literal și în toate sensurile (Editura Scriusul românesc, 2006) elementele te-*



nouă teorie, mereu retușată prin mișcarea alternată practică teorie. Jocul creator, invenția au loc în practică, și în cazul traducerii, ca și în cazul textului literar original. Ca și autorul, traducătorul se vede în fiecare clipă în situația de a opta, de a alege între mai multe soluții posibile, între mai multe căi care se deschid mereu în fața lui. Evident, la aceste concluzii am ajuns pe măsură ce, printr-o practică, mi-am construit propria teorie.

I.M.: Propria practică a traducătorului induce propria-i teorie care, la rândul său, produce o

nouă teorie, mereu retușată prin mișcarea alternată practică teorie. Jocul creator, invenția au loc în practică, și în cazul traducerii, ca și în cazul textului literar original. Ca și autorul, traducătorul se vede în fiecare clipă în situația de a opta, de a alege între mai multe soluții posibile, între mai multe căi care se deschid mereu în fața lui. Evident, la aceste concluzii am ajuns pe măsură ce, printr-o practică, mi-am construit propria teorie.

P.M.: În 2007 ați publicat o traducere a poemelor lui Picasso la Editura Minerva. *Ce ne puteți spune despre această experiență de traducere?*

I.M.: Picasso duce experiența poetică până într-un punct extrem, transgredind toate limitele. Poezia lui, construcție de o discontinuitate care-și contrariază cititorul sintagmă după sintagmă, nelăsându-l niciodată să se instaleze pe forul unei izotopii, îl obligă și pe traducător la un joc extrem: cel (paradoxal!) al traducerii literale, joc greu de asumat și cu care puțini traducători de literatură se împacă. Poezia lui Picasso este pentru cititorul ei, și cu atât mai mult pentru cititorul absolut care este traducătorul ei, o adevărată școală poetică. Ea îl învață pe acest cititor că nu trebuie să încerce să înțeleagă „ce a

vrut să spună poetul”, ci că trebuie să rămână în deschiderea plurisemantică a textului, asigurată de ceea ce spune textul, prin traducerea literală a acestuia.

P.M.: *Ca poetă cultivați uimirea, simplitatea, contemplația, starea de epifanie. Ce funcție credeți că poate îndeplini poezia pentru omul contemporan?*

I.M.: Omul contemporan este amenințat de robotizare, în bună măsură, acest proces s-a și produs. Poezia ar putea fi un antidot la robotizare. Poetul și omul-robot: iată cele două ipostaze extreme și antinomice ale stării de



umanitate.

Tinerii critici încearcă să scoată critica românească din starea de anchilozare în care se află

P.M.: *Ce impresie vă face poezia tânără? Reprezintă ea mai degrabă o perioadă de tranziție pregătind o eventuală nouă paradigmă sau are deja anumite trăsături definitorii?*

I.M.: O percep ca pe o poetică a concretului, și asta îmi place în ea. O percep și ca pe o antipoezie, căci introduce masiv elemente „prozaice”, fragmente care descriu un cotidian sordid, sau frânturi de conversație, anodine sau șocante prin vulgaritatea lor dusă până la pornografia. Poezia acceptă și asemenea formulă atunci când aceasta nu este cultivată în sine, când poetul nu are sentimentul că acel cuvânt vulgar are o încălțătură poetică doar pentru că este vulgar.

P.M.: *Ce părere aveți despre tinerii critici?*

I.M.: Mulți dintre „tinerii critici” mi se par mai interesați decât mulți dintre „bătrânii critici”. Dovada incontestabilă a autenticității sentimentului meu ar fi că mă bucur mai mult când despre cărțile mele scrie un „tânăr critic”. Tinerii critici încearcă – și uneori reușesc – să facă o critică nouă, modernă, să scoată critica românească din starea de anchilozare în care se află.

P.M.: *Dacă ar fi să scrieți o scrisoare către un tânăr traducător, ce l-ați sfătui?*

I.M.: Această scrisoare chiar am scris-o. Este cartea mea *Despre traducere. Literal și în toate sensurile*, recent apărută la Editura Scriusul Românesc din Craiova. Cheia sfaturilor mele se află – după cum va constata cel care va citi cartea – în subtitlu.

■ IRINA MAVRODIN

lumea pentru mine e alta

scroafa solară

un porc micuț de toată frumusețea
ca un nor pufos și rotund
desenat de un copil
văștește cu labela lui scurte

prin apa roșie a sângelui
ce i s-a scurs din trup
dă buzna spre soare

spre mama lui scroafă
spre frații lui porceii
nu vrea să moară
se trage spre față solară

visul de azi-noapte:

îmi dădea cineva brânci
cu iubire
într-un hâu fierbinte și

roșu
care
de milioane de ani visează
la întâlnirea cu mine

făptura mărginită
cu totul nepregătită
pentru bucuria
acelei îmbrățișări

scheletul hieratic

mă bănuie de ieri
scheletul hieratic
gândul omoplatului sacru
pe care gura mea să-l sărute

scheletul de lup sau de câine
sau de zeu
îmi este totuna
ce gând bolnav ce gând
sănătos
și-a făcut cuib
în mintea mea

un mecanism perfect

cer și pământ
vă ador
cruzimea voastră

mi-ai transformat sufletul
într-un mecanism perfect

care nu știe decât să adore

cu buze groase
plescând cu plăcere
striga-voi deci iar și iar:
„prin vene vegetale prin
vene animale
sângele îmi va curge
printre roșii morminte

mormânt voi fi
bucuria mă va prinde
în hora ei de aur
proaspăt lichid
va curge din nou
prin putrezitele țesuturi ale
lumii”

obiectul verde

sunt aspirată
în obiectul verde
salvată sau pierdută sunt
nimeni nu știe

o stare de bine dur și de rău
e starea mea
nu peste multă vreme însă

totul va fi tranșat
probabil curând
prin starea de roșu

lumea pentru mine e alta

vârful pantofului sacru
mi s-a înfipt în frunte
am devenit animal fabulos
înorog purtător de corn sfânt
lumea pentru mine e alta
o lume
ruptă în două
cu cerul atârând în jos



Ion Preda (foto: G.Giodea)

oameni și lilieci

o mulțime de lilieci
cu cap de om
atâră în podul spitalului
oameni cu cap de liliac

și unul câte unul
în lumină
urcă glorios
printre frații lui lilieci

învingătorii 1

sunt
o ruină pe care flutură
un steag
spuse el

sunt o ruină
o ruină pe care flutură un
steag
spuse ea

stăteau față-n față
două mormane de oase
și se iubeau

oh! cât de mult se iubeau!
el o sorbea din ochi
ea îl sorbea din ochi
și ar fi dat orice
ca să se poată atinge

două mormane de moluz
rege și regină

învingătorii 2

eu sunt o ruină
pe care flutură
un drapel
spuse el

tu ești o ruină
pe care flutură un drapel
spuse ea
stăteau față-n față

două grămezi de cărnuri
și se iubeau oh! cât de mult
se iubeau!

el o sorbea din ochi
ea îl sorbea din ochi
și ar fi dat orice
ca să-și poată
atinge cărnurile moi

două mormane de
carne și grăsime
triumfătoare
rege și regină

idiotul familiei

mă fascinează
aș vrea să intru
în țeastă lui
să-i iau în stăpânire fiecare
gând

să-l pun în fărura mea
și să-l mănânc
plescând de plăcere



■ ION BUZERA

adevărata deconstrucție

O bună descriere a concepției care regizează exercițiile Irinei Mavrodin din *Operă și monotonie* (Editura Scrisul Românesc, 2004, 190 p.) apare la p. 93, într-un fragment dedicat lui G. Călinescu: „Mă întorc uneori la textele lui George [sic!] Călinescu cu sentimentul că o bună parte a gândirii lui teoretice nu a fost pusă în lumină sau, mai bine zis, nu a fost și altfel (s. a.) pusă în lumină”. Acest „și altfel” se dovedește un operator central al gândirii Irinei Mavrodin. Autoarea și-a definit, începând cu volumul *Poetică și poietică*, publicat în 1982 – dar, de fapt, și mai dinainte – nu o simplă metodă critică, ci un fel de „suprametodă”, încăpătoare, dar nu neapărat confortabilă (adică una care să fie imprumutabilă cu ușurință), elastică, dar în niciun caz aleatorie, pornind de la intuițiile lui Valéry și de la celebra lui distincție poetică/poietică și care face posibil un întreg efort al relecturii, re poziționării și redescoperirii, dar și o continuă rafinare a subtextului epistemologic al operațiunii. E de reținut că o astfel de formulă exploratorie a literarității (adică aceea care urmărește versantul intenționalităților de multe ori tulburi, al ideilor referitoare la ceea ce autorul voia să creeze, al contradicțiilor și aporiilor creatoare și al circumstanțelor elaborării operei) își poate asocia pe parcurs și poate adapta diverse alte „micrometode”, concepții sau metode propriuzise. Sistemul de lectură funcționează foarte bine și în volumul de față, chiar dacă sub formă fragmentară. (De asemenea, îl putem observa la lucru în excelentele articole publicate de Irina Mavrodin în revistele „Scrisul românesc” și „Convorbiri literare”). Aș putea pentru ca să spun chiar că îi convine mai degrabă pluralitatea decât închiderea într-o temă, oricât de tentantă ar fi aceea: creditul unei metode tinde să coincidă cu pliabilitatea, cu aplicabilitatea ei. Amintitul sistem implică un mix superb de rigoare și imaginație (v. p. 112: „facultate fără de care nicio creație nu-i cu puțință”), de precizie a decupajului și fervoare a asumpțiilor, de încadrare fermă într-o opțiune și simultană deschidere a posibilității „divagării” superioare, însă foarte repede constrânsă să revină la perimetrul de referință. O foarte subtilă ironie capilarizează cartea. Toate articolele din *Operă și monotonie* sunt produsul unei minți de o sensibilitate teoretică evidentă, iar întregul demers are avantajul de a-și pune la lucru premisele, de a le scoate din latență, de a lucra cu materialul clientului, ca să zicem așa, prin definiții sau reamintiri din mers ale conceptelor și instrumentarelor (cf.: „Poietica este știința comportamentelor auctoriale, o descriere

fenomenologică, pe baza a nelimitat de multe «documente» poetice, a relației biunivoce care se instituie între autorul care este pe cale să-și facă opera și opera însăși. Asemenea descriere pune în evidență faptul că nu numai autorul acționează asupra operei, dar că și opera are inițiativa ei, acționând asupra autorului și, prin aceasta, asupra ei înseși”, p. 163, fragment dintr-un interviu), prin reglarea spontană a unor diferende și recalibrări nonemfatice ale gândirii estetice, în general. Pentru a conchide acest palier al analizei: ideile pe care le propune Irina Mavrodin sunt desprinse dintr-un flux (să-i zicem: cotidian) și replasate în altul, al unei teorii literare vii, în *actu*, care se manifestă pe măsură ce se (re)gândește o dimensiune literară sau alta, un reper „conjunctural” sau altul.

Primul eseu, intitulat chiar „Operă și monotonie”, scris cu o deplină simplitate a densității, e de o radicalitate calmă, asumată ca principiu, „nonviolentă”, deși de o subversivitate rar întâlnită în critica noastră. E cu atât mai prețios cu cât ne oferă matricea procedurală, pe care o vom regăsi la lucru în multe texte ulterioare și care implică trei faze, cu mențiunea că, inevitabil, unele dintre fragmente compactează respectivele etape, iar altele le dezvoltă. În primă instanță, e vorba de instinctul sezizant: a recepta clișeu, abandonul reflecției ca pe o nedreptate, ca pe atingere cvasiviscerală, în fine, ca o origine paradoxală a ideii: „Imi amintesc cu mare precizie – probabil pentru că am fost atunci de-a dreptul șocată – cu câtă mirare am citit în diferite cronici literare că poezia lui Mircea Ivănescu este, vai!, de o monotonie din care poetul ar trebui să iasă, căci ea îl poate duce impas estetic.” (p. 7). Al doilea etaj e cel al repunerii problemei: „Un text literar nu poate fi decât «monoton», «monotonie» prin care el se autodesemnează în coerența lui specifică (s. a., n. m., IB). Sensul acestui concept tinde să coincidă cu cel de structură ireductibilă la o alta, structură care îl caracterizează pe autorul creator de o formă nouă. Și am putea spune că opera, căutându-și propria structură, își caută implicit și propria monotonie, care nu seamănă cu nici o alta” (p. 8). Cu alte cuvinte, identifici „monotonia” în măsura în care identifici valoarea literară și invers. În sfârșit, a treia instanțiere coincide cu toțala răspunere a prejudecății: „Încercați să găsiți un scriitor important care să nu fie «monoton». Este cu neputință. Chiar când credem în «varietatea» operei lui, suntem doar pradă iluziei varietății la nivel tematic” (p. 9). Este ceva ce pare implacabil, dar care nu face decât să producă o schemă fundamentală, mai mult, să ne arate cum funcționează, fiind una care solicită prezența reflecției critice, atenția comprehensivă, fina adjuccare într-un sens per-

sonal a obiectului estetic, dar și capacitatea de generalizare, de adecvare teoretică a ideilor lansate.

Irina Mavrodin practică un soi de „arhiconceptualizare”, de regresie la rădăcina teoretizărilor sau proceselor de intelectualizare a emoției: „Dadaism, suprarealism: două cuvinte-clîșeu, pe care le utilizăm automat, și din ce în ce mai rar. Ar fi bine poate ca, din când în când, să reflectăm la nucleul lor viu, original” (p. 181). Discursul e condus cumva *à la japonaise*, tăietura e foarte adâncă și precisă, iar sângele aproape nu se vede: e o grație pur decon-

strucțivă. Este foarte atentă la vibrațiile „modei”, în sensul că invalidează prompt tot ce i se pare aiurea în actual de a contesta „noua critică”, de exemplu: vezi excelentul, eliotian text de numai două pagini *Fragment despre critică și literatură* (pp. 39-40), care reamintește lucruri atât de simple, dar atât de uitate. Că nu urmărește să inhibe, ci e sincer interesată să deschidă perspective, să găsească punți sau soluții, în ciuda diagnosticului dur, o dovedesc următoarele considerații: „Printre scriitorii români, acest șoc – am impresia – își menține efectele încă mai mult decât în zona criticii sau cea a «ceretării» academice. Această inaderență, ba chiar acest refuz al unei «critici noi» (care de multă vreme s-a «învechit»), s-a academizat ea însăși) intră uneori în contradicție cu tentativele novatoare afirmate prompt. Este un fenomen greu de explicat și pe care mai mulțumesc doar să-l descriu ca pe o incapacitate a scriitorului român de a fi autoreflexiv, de a se situa în același timp în teoria despre operă și în concretul operei. Este, cred, o incapacitate care, sub formele ei cele mai joase și mai agresive, susține ideea «marii» opere, a operei

«geniale» cu șanse mai mari de a fi creată tocmai de către scriitorul inculc, a cărui «originalitate» se poate dezvolta în deplină libertate, necontaminată de alte surse și, în ultimă instanță, neînihilată de ele. În decursul anilor, mi-a fost dat de multe ori să aud în mediile noastre scriitoricești asemenea stupefiantă opinii, susținute de oameni care nu știu că tocmai incultura duce la imitarea după ureche a unor forme care circulă și care au intrat în patrimoniul comun. La o imitare de care cel inculc nu este conștient și nu va fi niciodată” (pp. 139-140). Iar dacă încercăm să corosee speculative, se rafinează constant „metoda” (drumul totdeauna deschis, multiplu, mobil) anunțată la p. 5. Citind această carte, înveți să sau reinveți să citești literatura, dar și critica literară, teoria etc. E ca un spot de luciditate plimbat pe suprafețe textuale, dar care are și capacitatea de a lumina adâncurile („oceanice”) ale literaturii, care igienizează conceptual sau, la limită, demitizează. Este o tehnică foarte utilă și istoricului literar. (Vreau să spun, în treacăt, pentru că par să se dezmoartească și la noi discuțiile referitoare la statutul istoric literare, că adevărata luptă a unui istoric literar este aceea cu enormele cantități de stulticie acumulate despre un autor, o epocă sau o întreagă literatură). E pur și simplu reconfortant să vezi cum, într-un câmp al criticii literare atât de steril cum este cel de azi, această extraordinară autoare se instalează cu grație în „punctul central” al meditației asupra creației literare și numai. Speculativă și riguroasă, avidă de inteligibilitatea „generică” a literaturii, dar convinsă și de rolul deliciilor analizei de text, cartea Irinei Mavrodin face mai mult decât zece tratate de teoria literaturii la un loc. Se văd și urmele unei îngrijorări (s-o numim: blan-chotiene) pe tema posibilei dispariții a literaturii. În ce mă privește, tocmai stinghereala (eternă) a literaturii e cea care mi-o face simpatică.

O vulnerabilitate auctorială își face simțită uneori prezența în textele, altfel, elegant de austere. O neliniște ca o nesiguranță săgetează corpul ideatic; e autorul propriu-zis care rezistă criticului, teoreticianului. Productivă se dovedește și experiența de traducătoare, care nu știu cum se face că o conduce pe Irina Mavrodin tot la întrebări esențiale: „Dacă facem asemenea contextualizări, ne putem la nesfârșit întreba ce e valoarea literară, fără a găsi un răspuns. Este ea creată numai de autor, sau și de editor și de critic? Tine ea de un aleatoriu înfrigorări și social atât de intens încât gestul celui ce scrie literatură este comparabil în mare măsură cu cel al jucătorului? În ce condiții o validează și un alt sistem decât cel al poieticii/poieticii care a instaurat-o? Poate că, pentru a putea să scrii și să te bați spre a impune pe «piața de valori» ceea ce scrii trebuie să ai o structură schizoidă care să creeze cu aceeași tărie în absolutul valorii și în valoare ca virtualitate care se poate actualiza, realiza numai datorită unui hazard fericit” (p. 137). După cum se vede, adevărata deconstrucție este aceea desfășurată direct, „spontan”, critic, în actual propriu-zis al scrierii. (Și care, e de la sine înțeles, are „în urmă” experiențe de lectură, performanțe interpretative, rodaje spre ale aparatului analitic și sintetic). E un nivel la care ajung foarte puțini. Irina Mavrodin se află printre ei.



borăm citatul de mai sus cu următorul: „Cutremurătoare (spre a reveni la epitetul pe care-l folosim la începutul acestor rânduri) ar fi deci constatatarea că ceea ce este valoare în spațiul românesc – și mă refer aici în mod specific la valoarea literară – nu este valoare în spațiul francez. Și nici nu are șanse să devină, cum ar crede unii, o dată cu trecerea timpului. Dimpotrivă, tendința este aceea a de a percepe opera necunoscută ca fiind «datată», desuetă, și nu ca pe o descoperire de necunoscut surprins în toată prospețimea lui. Observațiile pe care le fac, pe concret, pentru spațiul francez, pot fi cu siguranță extinse la întregul spațiu occidental și dincolo de el” (p. 143), obținem nu neapărat un verdict, cât o conexiune care spune foarte multe.

Irina Mavrodin ajunge la conocepte care sunt fie imposibile de evitat, fie inutile, fie și-și, le „surprinde” și le descrie. Incitațiile acestei operații sunt de găsit mai peste tot. Întrucât intenția autoare este, din start, să se situeze paradoxal (dar neforțat) în raport cu tema, ideea, problematica vehiculate, efectele obținute sunt neîndoielnice, dar – poate mai important – sunt inventate tra-

■ SILVIU GONGONEA

trecutul și fantomele



Doina Ruști, *Fantoma din moară*, Ed. Polirom, 2008

Există, după cum o arată ultimele tendințe, o nevoie acută ca prozatorii să îmbrățișeze modelele narative ce conferă o autonomie sporită acutului ficțional, cu o plăcere dezlănțuită de a povesti și prin aceasta cu o priză mai bună la schemele narative mai „relaxate”, dar nu neapărat și comerciale. Stau dovadă câteva nume de autori ca Florina Ilis, Filip Florian sau Doina Ruști ce și-au demonstrat din plin talentul, făcându-se cunoscuți cu un univers narativ ce le poartă de acum inconfundabilă amprentă.

De la primul roman și până la *Fantoma din moară*, în proza Doinei Ruști este vizibilă o maturizare deplină, pe aceeași linie în care miracolul narării se întâlnește cu supranaturalul întâmplărilor. Poate într-un decupaj căutat, dar deloc reliefant, această proză nu poate avea decât darul de a fi memorabilă și de a oferi bucuria apropierei de textul ce respiră liber, independent, desprins de placenta travaliului creator.

Lăsându-se deschisă posibilitatea plasării unor instanțe narative multiple, duale mai exact, romanul are ca punct de plecare o istorie, inițial cu un statut sepa-

rat, intitulată *Viața secretă a Adelei Nicolescu povestită de Florian Pavel*, urmând, integrată în firul narațiunii, să fie, puțin câte puțin, dezvăluită cititorului. Dacă la început evenimentele sunt trecute prin filtrul conștiinței Adelei Nicolescu, după cum ne este dat să observăm din primele rânduri, treptat perspectiva subiectivă va ceda locul celei neutre, fără, totuși, ca aceasta să rămână nesupravegheată, lucru evident prin anticipările repetate făcute prin vocea Adelei. Inserțiile și salturile temporale nu complică textura cărții, ci modulează traectul unor întâmplări cu iz malefic, în vecinătatea straniului, izvorâte dintr-un trecut întunecat, ultima bucată narativă, „Două zile”, având și un rol justificativ, de a închide/deschide un „dosar” al existenței individuale și colective.

Dacă inițial miraculosul își încrușează aura doar cu cea a copilăriei Adelei, un eveniment nefericit ce se petrece în anul 1962, moartea tânărului Maximilian, unchiul dinspre tată al acesteia, alintat Maxu, va duce la schimbarea vieții comunității din Coșteni, un sat din Sud, aflat în plină colectivizare. De aici înainte, aparițiile stranii dar și alte evenimente, aparent fără explicație, sunt puse pe seama acestuia, deși Adela știe că numele acestei apariții este Max și că nu are nicio legătură cu Maxu. Dacă este vorba despre un spirit care nu și-a găsit liniștea, el trebuie căutat în trecut, „cândva, prin '53” (p. 37), când biblioteca lui Ion Nicolescu a fost arsă în curte și când memoria colectivă avea să înregistreze noi schimbări.

Elementul istoric și cel fantastic ajung să coabiteze. Moara

este o „axis mundi” pentru coșteni, dar în jurul ei plutește tot timpul o perdea vrăjită, inaccesibilă și, totodată, pestilențială, mai umană (loc al vizitelor nocturne și pasagere), ea asemănându-se cu casele și castelele enigmatice ale literaturii fantastice. Perechea sa, fantoma, are și ea mai mult decât un rol simbolic, înfățișându-se, în multiplele sale metamorfoze, ca o curcă, o șopărlă, o pelerină, un nor luminos, șarpe etc., lucru ce o face să concureze cu succes viețile borgesiene din *Cartea ființelor imaginare*. Ea este spectrul unor destine cărora existența obișnuită le fusese curmată de către sistemul comunist, având, în egală măsură, și o semnificație metaforică, învalvând, într-un fel, acest trecut.

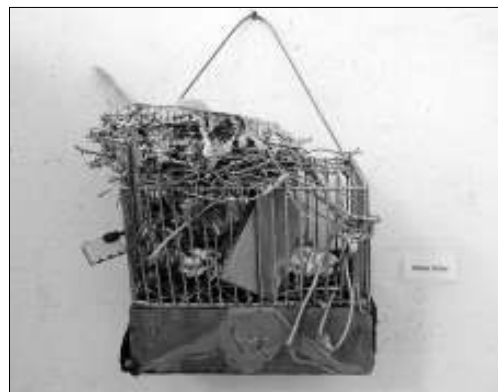
Personajele obișnuite, cu tot absurdul situației, încearcă să se adapteze din mers, fură de la CAP, din „avutul obștesc”, taie pomii din curte pentru a se încălzi, își sacrifică animalele deși riscă să fie denunțați și închiși. Viața lor se desfășoară într-o complicitate tacită cu prezența fantomei pe care nu pot nici să o ignore nici să o alunge. Chipuri de țărani și de securiști se succed fără ca vreunul să zăbovească prea mult în cadru. Cei mai mulți apelează la arta dedublării și asta ne-o dovedește Sândina, bătrâna irascibilă, care se folosește atât de forța invectivei împotriva sistemului cât și de cea a notelor informative scrise pe mașina de cusut, trăgând cu coada ochiului de după perdea. Singurul care va reuși să rupă vraja este Nini, zis și tovarășul Sandu Ion, cel care ia în adolescență asupra sa, vrând-nevrând, vina morții lui Maximilian, deși milițianul Grigo-

re fusese cel vinovat. El devine mare ștab și, deși înființase un institut de cercetare a fenomenelor paranorale, va da în cele din urmă un ordin ca moara să fie dărâmată. Frapantă rămâne, așa cum a fost conturată, pofta de viață a acestor personaje, chiar dacă ar fi nevoie să se păcălească pe sine. Cu totul liber pare să se miște țiganul Lolică, el scăpând oricărui determinări istorice.

Miezul narațiunii îl constituie pregătirile pentru ziua de 1 Mai și desfășurarea propriu-zisă a acesteia. Este etapa în care ies la lumină pasiunile ascunse, orgoliile, dorințele murdare, decepțiile și, mai ales, gustul amar al pierderii demnității. Ceea ce va urma nu va contura decât o comunitate în declin, măcinată de tot ce a fost străin de spiritul său. Ultimul capitol al cărții ne aruncă practic într-o buclă temporală, pentru a revizita o bucată a istoriei locului pe care noi înșine ajunsesem, vag, să o anticipăm.



În prelungirea unei tradiții românești apropiată de proza lui Mihail Sadoveanu sau Ștefan Bănulescu, Doina Ruști reușește să strunească energiile ascunse ale conștiinței reprimite, îmbinând cu talent elementele referențialității istorice cu cele ale unui fond fantastic plin de surprize. *Fantoma din moară* este o carte generoasă prin frumusețea expunerii și prin mesajul profund.



Mihail Trifan (foto: G.Giodea)

● comparativul de superioritate ● comparativul de superioritate ●

Poezie la 15-16 (ani): „Și-apoi mi-au spus: «Închide ochii!// Ce simți? Nu vezi nimic?// Nu vezi că fierul s-a topit?// Nu vezi că nu există porți?// Nu simți acum că totul poți?// Auzi strigând doar libertate/ Și nu discuții...” (Iulia David, *Poteca dintre vise*, Ed. Contrafort, Craiova, 2008)



LUME, LUME! „Înainte era mai bine. Da, dar în sens unic” sau „Cain și Abel s-au bătut ca chiorii, Romulus și Remus le-au urmat exemplul, dar cu mine ce ai, măi fratele meu?!” sau „Când fiecare e tâmpit în felul său se



confundă cu faptul că fiecare e deștept în felul său, avem dictatură” (Victor Martin, *Țara lui Traian - aforisme*, Ed. Cellina, Craiova, 2009)

BLAGA. „Refuzul istoriei și al biografiei, al nevoii de a le accepta ca procedee metodologice au implicații, unele dintre cele mai hazlii, dacă nu ar fi și profund păguboase în ordinea nevoii de a înțelege, o filozofie fără risc

enorm de pierdere a adevărurilor ei” (Gh. Al. Cazan, *Lucian Blaga - metafizică și raționalism ecstastic*, Ed. Semne, București, 2008, p. 18)



PORTRETELE POETULUI, „mi se pare tot mai mult că peisajul din fața mea/ seamănă cu o spinare de cal neînșeuat/ sălbatic și stăpân deplin pe viața lui/ necălărită de alții// iar dacă așa este chiar că-mi pare rău/ că nu sunt și eu un cal neînșeuat/ care dă cu

copita trecutului și care fornăie/ amenințător și prietenos, deopotrivă, viitorului” („calul neînșeuat” în Emilian Mirea - *Autoportret*, Ed. MJM, Craiova, 2008)



SORESCU. „Idea cercetării dialectologice, cu aplicare expresă pe ciclul celor 6 Cărți, care stau sub titlul *La Liliaci*, de Marin Sorescu, a căpătat insistență și consistență după 1982. [...] Citind și recitind poemele, căutam să-nțeleg mulțimea de regio-

nalisme care populau inedit, cu asupră de măsură, țesătura epică propusă de narator. Descifrarea lor, la prima vedere, nu mi-a ridicat semne de întrebare la nivelul formal-comunicativ, ci doar la înțelesul științific multiplu, al poli-semantismului. Căci și originile mele țărănești, din zona Amara-diei lui Macedonski, îmi dictau alte sensuri, alte poziții ale cuvintelor în context” (Marian Barbu, *La Liliaci. Șase cărți în căutarea lui Marin Sorescu*, Ed. Sitech, Craiova, 2009) (XKN)



Vasile Andru, *Surăd, deci exist*, Accent Print, 2008

Surăd, deci exist este o întâlnire neconvențională cu un volum de scrieri sapiențiale și beletristice, o adevărată eulalia textuală. Surpriza lecturii vine tocmai din neașteptata metamorfozare a unui gen publicistic cum este interviul într-un soi literar pe care autorul însuși îl numește „interviul ca ascultare”, „ascultare în sens de modestie a aflării”. Punctul de plecare al cărții și aproape o treime din materia ei, o constituie un număr de interviuri cu Vasile Andru realizate de Dumitru Brădățan. La acestea se mai adaugă și câteva evocări, rememorări, reflecții. Cartea este structurată în trei părți. Prima, „Ispitele planetei”, invită lectorul la un pelerinaj cerebral cu multiple staționări de reflecție, într-un stil deghizat profetic. Vasile Andru interpretează întreaga sa experiență acumulată după un ocol al lumii în 80

de zile, încercând să pună în lumină esența vieții. Deducțiile sale se rezumă la faptele înfricoșătoare care se vor petrece în mileniul III, una dintre acestea fiind tocmai încheierea procesului de cerebrogeneză a planetei. Pornind într-o călătorie pre-textuală în Polinezia, suntem martorii unei geneze progresive, de la omul cu memorie adamică la omul mileniului III, „mai liber și mai incolor” ca oricând. De asemenea, aduce în discuție probleme de actualitate, globalizarea fiind unul dintre subiectele țintă. După Vasile Andru, asistăm la o tranziție dinspre globalizarea de tip *soft*, triumf ce aparține genului creștin și anume „mondializarea măntuirii”, spre o globalizare *hard*, ame-

ricănească, ce aparține unei generații tinere care „nu îmbătrânește, ci se trezește”. Toată această goană a planetei, a timpului, a oamenilor tânjește însă după o acută nevoie de „cultură a duhului”. Pentru cultivarea și dobândirea unei *ars bene vivendi*, Vasile Andru îndeamnă spre studiul Filocaliei și practica propriu-zisă prin procedul numit *oratio mentis* (variantea latinească) sau *noera proseuche* (variantea grecească), ceea ce în traducere românească ar echivala cu „rugăciunea minții în inimă”. Acest procedeu este treapta prin care se ajunge la pacea lăuntrică, treapta spre isihia (hesychia). O altă latură a deducțiilor sale are în vizor soarta României, aducând în

actualitate probleme de natură politică, istorică și religioasă ale unei civilizații tradiționale înglobată într-o dimensiune europeană în care se pledează pentru un adevărat cult al libertății – prima valoare americană, al cărei simbol este celebra Statuie a Libertății modelată după chipul mamei unui arhitect francez. De aceea „libertatea” americană inspiră „înțoarcerea la raiul intrauterin”.

Partea a doua a cărții, „Cealaltă vreme”, conține o serie de interviuri care încearcă să elucideze o dilemă de actualitate: spre ce ne îndreptăm și ce rămâne după noi? Vasile Andru răspunde într-o manieră proprie, înlocuind orice urmă de îndoială cu surășul: „prezentul conține totul

spre ce ne îndreptăm”. Sunt abordate probleme referitoare la stadiul civilizației în care ne aflăm, situația romanului românesc și receptarea unui nou gen de proză – cea sapiențială. Ochiul misticului percepe perioada de tranziție a lumii balcanice ca pe o ieșire dintr-o civilizație a culpei care se îndreaptă cu pași repezi spre o civilizație revoluționară: „Comunismul, așa cum îl arată practica sa, a fost patologie și patogen. Globalizarea nu-i o boală, ci o terapie extensivă. Este o vaccinare cu whisky”. De altfel, subiectul este prezentat pe larg în lucrarea sa „Terapia destinului”. Cu privire la situația romanului românesc, Vasile Andru este de o optimism împăcat, afirmând că acesta este „în formă” și cu toate că „se scrie prea lung, prea vălmașit, totuși merge! Se scrie fluvial, dezgrădit, dezlănat, mălos, dar merge!”. Rolul pe care îl atribuie scriitorului este unul al simultaneității (și știm că simultan nu poate fi decât Dumnezeu): „Nimic nu mișcă în cultura vizuală sau virtuală fără scriitor. Scriitorimea va constitui un cor al anonimilor, dar un cor impresionant, polifonic frumos, cu unele voci soliste”. Scriitorii vor rămâne marii „epigoni ai Scriiturilor”. În ceea ce privește noul gen de proză pe care îl practică, Vasile Andru mărturisește că „proza este sentimental meu sapiențial. Cred că scrierile mele sapiențiale se citesc ca narațiuni, ca romane non-fiction”. Nemulțumirea scriitorului vine totuși dinspre palierul criticii pe care o acuză de „opacitate” la teme sapiențiale, argumentând că prin abordarea acestui gen nu abdică de la proza pură, dimpotrivă.

Seria de interviuri se încheie cu o ultimă parte, intitulată sugestiv „Lungul drum”, un drum al vieții către operă: „Fericit cel ce spune: am făcut din viața mea opera mea. Adică, cel ce lasă nu cărți, sau nu numai cărți, ci un destin”. Nucleul acestor ultime interviuri este satul natal Mușenița, un sat multietnic, pe care Vasile Andru îl percepe ca pe un fel de „rezumat al Europei”. „Acolo mi s-a format o linie a vieții, o dominantă ecumenică, de înțelegere a neamurilor. Acolo mi s-a format reflexul că lumea este un sat mare, în care vorbesc diferite limbi. Lumea este satul nostru extins la scara planetei”. De la amintirea satului natal, scriitorul își reîmprospează memoria cu „Amintiri din singurăte”, propunând o vizită scurtă prin singurăte creativă a unor figuri celebre precum Socrate, Balzac, Tolstoi, Stendhal. Prin intermediul acestei singurăți înțeleasă ca o mărturisire a existenței, se apropie afectiv de scriitorii lumii: „Îi simt rude pe scriitorii lumii... și simt că romanele lor excelente mă scutesc pe mine de efortul de a le scrie eu”. Ceea ce rămâne din această singurăte este scrișul, scrișul ca prelungire a ochiului: „Așadar scriem nu cu intenția expresă a unei cărți noi. Ci pentru că scrișul este extensia ochiului, este extensia văzului”.

Surăd, deci exist este un adevărat periplu verbal și vizual alături de un „profesionist al desăvârșirii”, o lectură tălmăcită într-un ton monahicesc, dar care ascunde printre rânduri un eu surăzător.

■ Luiza Mitu

sapiențialul epigon al Scripturii



Silviu Bârsanu (foto: G.Giodea)

oceanul întorsărit în lunșerbo

APOSTROF
revistă a uniunii scriitorilor

Cu ocazia împlinirii a 20 de ani de existență, revista „Apostrof” (nr. 5 / 2009) lansează o anchetă privind rostul literaturii și al revistelor culturale: *Ce înseamnă pentru dvs. literatura? La ce bun ceea ce facem noi, scriitorii? La ce bun literatura, literatura română în particular, și la ce sunt bune revistele literare pe care ne încapățânăm să le facem?* Iată câteva dintre opiniile repondenților: Adrian Alui Gheorghe: „Literatura, ca și arta în general, este expresia friicii că

lumea din jur este finită. Scriem ca să punem o virgulă mai apăsătoare între finitudinea noastră verificată și eternitatea presimțită. Dacă am fi eterni, ca piatra, crezi că ne-am mai ține de visat? Crezi că am mai inventa licorne, pe care să le călărim apoi pe deșălatele, pentru a ajunge pe nu știu ce coclauri unde bănuim că sălășluiește dublul nostru ideal?” (*Cultura română e mai bună decât poporul român*); Nicolae Bârna: „Regină ori împărăteasă, în mai multe rânduri, și pentru răstimpuri deloc scurte, a tărâmului semnificării – ori a „Universului sim-

bolic”, spuneți-i cum vreți... –, ea pare să se trezească acum (dar poate că nu pentru prima oară „în Istorie”?) în postura unei bizareții marginale, în declin și evanescență, sortită unui viitor „de nișă”. Într-o poziție defensivă, constrânsă la autojustificare, la demonstrarea propriei utilități. Situație totuși mai degrabă aparentă (și poate că pusă în lumină, uneori, în chip îngroșat, poate că tocmai datorită „senzaționalismului” ei intrinsec...) decât indiscutabilă și îngrijorătoare. Să nu-i plângem de milă, literaturii, nu e cazul, cel puțin deocamdată!”;

Ion Vianu: „O revistă este un laborator. Este locul unde se întâlnesc scriitorii consacrați cu debutanții; formulele noi se încurcă cu cele decantate, este un loc viu prin excelență, căci o revistă are, prin definiție, ritm, deci puls. Este un loc de întâlnire a ideilor și stilurilor, a actualității și a trecutului. Revista și cartea sunt într-un raport de complementaritate: cea dintâi exprimă viața culturii în fierberea ei continuă, a doua sedimentează ceea ce tinde să dureze”. Urmă și noi viață lungă și fructuoasă revistei păstorite de Marta Petreu! (G.G.)

trei priviri asupra secolului al XIX-lea

Istoriografia românească dă semne îmbucurătoare. După o lungă perioadă de excese într-o direcție sau alta, lucrurile par să se fi liniștit. Lăsăm în urmă vremurile în care istoricul se punea, de voie, de nevoie, în slujba vreunei ideologii sau a vreunui interes – hélas!, fie el și național – particular. Lăsăm și deceniile postdecembriste, cu ale lor tentative vindicativ/defulator revizuitoare și cu tentațiile lor de tabloidizare a istoriografiei. Toate acestea pot fi explicabile, dar nu scuizabile. Și, totuși, ele ar merita iertate, dacă am avea certitudinea că nu se vor repeta. Deocamdată, există motive de optimism! Avem exemple de istorici, din generații diferite, care vor și pot să cerceteze trecutul *sine...*, care își pot delimita clar obiectul de studiu și își pot alege metodele adecvate, care nu mai cad în mirajul *Istoriei*, menite să legitimizeze și să prescrie, mulțumindu-se cu *istoriile*, menite să descrie și să explice.

Lucrările pe care le voi prezenta în continuare abordează problematici diferite; au însă în comun actualitatea acestora și dorința de a cerceta începuturile lor, în secolul al XIX-lea. Autorii par să împărtășească o convingere excelent exprimată, în urmă cu câțiva ani, de istoricul literar Mircea Angheliescu: „Totul sau aproape totul începe în secolul al XIX-lea, și până nu vom înțelege acest lucru, nu vom putea să ne analizăm bine, așa cum suntem la începutul secolului XXI”.



Dinică Ciobotea, Vladimir Osiac, *Politica Imperiului țarist la Dunărea de Jos (1711-1878) – Cu o privire specială la zona Olteniei*, Ed. Aius, Craiova, 2008, 306 p.

Relațiile ruso-române au fost dintotdeauna dificil de definit. Nu cred să aibă cineva dubii asupra acestui fapt. În funcție de orientarea fiecăruia și de situația de moment, ele au putut fi etichetate ca „mai degrabă bune” sau „mai degrabă rele”, un singur lucru rămânând valabil indiferent de aprecierea generală: în relațiile ruso-române au existat și există numeroase zone obscure, generatoare de tensiuni latente ori manifeste. A explica raporturile încordate de astăzi prin evenimente recente ori, și mai rău, prin atitudinile belicoase ale unor personalități ale zilei, înseamnă a judeca simplist. Acestea sunt mai degrabă efecte decât cauze sau, cel mult, sunt factori care nu fac decât să reactiveze sau să potenteze rachiune mai vechi. Altfel spus, pun gaz pe un foc mochnit.

Adevăratele cauze ale tensiunilor și conflictelor ruso-române actuale sunt în trecut. De fapt, îndrăznesc să spun, ele sunt chiar trecutul: ansamblul tensiunilor și conflictelor anterioare, niciodată stinse într-un mod, dacă nu mulțumitor, măcar acceptabil pentru ambele părți.

Această idee pare să guverneze demersul profesorilor craioveni Dinică Ciobotea și Vladimir Osiac, chiar dacă legătura dintre perioada studiată și cele ulterioare, inclusiv cea actuală, este doar sugerată cititorului: „Toată această problematică a contactului dintre Imperiul țarist și Țările Române, pe o distanță de opt decenii (1774-1856 – n.m. M.G.), încercăm să o descifrăm pentru o mai bună cunoaștere dat fiind faptul că «înăruirea» (termenul conceptual la A.D. Xenopol – n.n.) acelei epoci s-a răsfănt în toate demersurile naționale de emancipare politică” sau „istoria Țărilor Române din anii 1853-1854 [...] conturează o lecție deosebită de adevărată *magistra vitae* pentru contemporanii zilelor noastre așa cum au perceput-o și alte generații” (p. 13). În rest, autorii se mulțumesc să reconstituie minuțios politica rusească la Dunărea de Jos, începând cu sfârșitul secolului al XVII-lea, când „dinspre Răsărit au venit [...] primele semne de expansiune ale Rusiei” (p. 29), și încheind cu Tratatul de la Berlin. Între aceste două momente, sunt prezentate toate marile evenimente care au marcat istoria modernă a românilor: Tratatul de la Adrianopol, reformele deceniului al IV-lea, revoluția de la 1848, iar Războiul Crimeii și cel de Independență beneficiază de capitole distincte.

Marile merite ale autorilor sunt acelea de a găsi exemplele concrete semnificative pentru tema studiată (multe dintre ele alese din experiența spațiului de la vest de Olt, de unde și precizarea care însoțește titlul volumului) și de a da sens, de a construi o narațiune coerentă dintr-un material extrem de vast și complicat. Și fac acest lucru într-un mod deloc ostentativ, aproape fără a-și face simțită prezența.

Cei doi istorici se feresc de generalizări și de divagații, urmând cu strictețe firul tematic asumat, fără ca aceasta să însemne o ignorare a contextului. Dimpotrivă, pe tot parcursul volumului, cititorul are impresia că este racordat la realități mai largi, ajungând până la nivelul politicii europene a momentului. Orice caz particular este privit ca parte relevantă a unui mai general. „Privire specială la zona Olteniei” este menită să vorbească despre „atitudinea Rusiei față de Principatele Române (și, ulterior, față de România – n.m. M.G.) și a românilor față de «marea împărăție protectoare»”, aceasta considerată, la rândul său, „barometrul politicii țariste la Dunărea de Jos, tot timpul conectat la mișcarea generală europeană” (p. 75).

În final, merită notate izvoarele inedite aduse la lumină (fonduri din Arhivele Naționale Bu-

crești și Arhivele Naționale Craiova), cuprinzătorul inventar al surselor documentare asupra problemei și anexele reunind extrase expresive din tratatele internaționale – încheiate între 1711 și 1878 – care conțin prevederi referitoare la Țările Române/România, precum și câteva catastrifiuri cu numele olteni participanți la războaiele din 1828-1829 și 1877-1878.



Anca Parmena Olimid, *Viața politică și spirituală în România modernă. Un model românesc al relațiilor dintre stat și biserică*, Ed. Aius, Colecția „Res Publica”, Craiova, 2009, 334 p.

„Și popa?”, îl întreabă Tipătescu pe Ghiță, auzind că preacucerul conspiră în „gașca” dlui Naș Căpățenu. Iar polițaiul povestește cum „diavolul de popă” i-a aruncat chibritul aprins drept în ochi. Se întâmpla în actul I; și până în actul al IV-lea (ultimul), când „dascălimea s-a apucat la ceartă, s-au bătut, l-au bătut pe popa Pripici”, nu mai știm nimic. Părintele parcă ar fi intrat în pământ. Și, totuși, cu greu ne putem imagina că el a lipsit complet de la eveniment; trebuie să fi fost în grupul lui Căpățenu, acela cu „Ionescu, Popescu și alți dascăli și partizani”.

S-ar putea perora mult și bine în jurul acestui personaj, dar mă voi opri observând că prezența popii Pripici în piesa caragialiană aduce cu încredința Bisericii în istoriografia românească și, în special, în cea privind epoca modernă.

Nu știm sau, mai bine zis, nu știam până la apariția volumului Ancăi Parmena Olimid, mare lucru despre organizarea și funcționarea instituției ecleziastice în perioada constituirii și consolidării statului român modern. De parte de mine gândul de a acuza lipsa materialului bibliografic. Acesta există și este încă foarte bogat, după cum o arată chiar lucrarea prezentată aici, numai că este afectat de o problemă care îl face în mare măsură inutilizabil pentru un „neinițiat”: aparține, în principal, ariei de studii teologice, mai precis acelei discipline numite IBOR. De aici, formulările într-un „jargon” bisericesc, greu inteligibil pentru cei mai mulți dintre noi; de aici prezentările antinomice (prosternare v. anatemă)

și tendința de a separa biserica de ansamblul societății, ceea ce, evident, nu poate duce decât, cel mult, la o înțelegere parțială a fenomenelor studiate, în condițiile în care, Biserica Ortodoxă a avut, în spațiul românesc, o influență uriașă asupra vieții sociale și s-a aflat în raporturi strănse, uneori până la confuzie, cu statul. În ceea ce privește, „istoriografia laică” – altfel, cuprinzând lucrări numeroase, multe dintre ele foarte valoroase –, aceasta acordă Bisericii cam tot atâta atenție câtă îi acordă Caragiale popii Pripici și, tot asemenea dramaturgului, tinde să rețină evenimentele spectaculare, cu sămânță de scandal. Pentru perioada 1859-1918, în marea majoritate a lucrărilor cu caracter general vom putea citi despre secularizarea averilor mănăstirești, despre cazul Mitropolitului Ghenadie, vom găsi punctat momentul recunoașterii autocefaliei și, doar cu totul accidental, vreo referire fugitivă la orice alt eveniment legat de Biserica.

Lucrarea Ancăi Parmena Olimid (la origine, teză de doctorat) reușește să umple o parte din golul istoriografic. Ea prezintă într-o formă foarte concentrată întreaga evoluție a Bisericii în perioada 1859-1918 – am putea chiar spune că densitatea informațiilor și coroborarea lor subtilă face dificilă înțelegerea pentru cineva care nu cunoaște, măcar în mare, perioada.

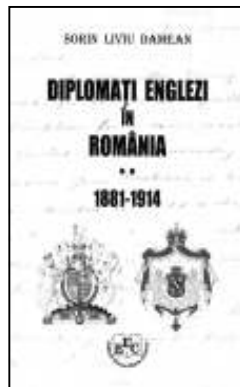
Originalitatea este însă dată de încadrarea vieții bisericești în contextul social și politic al perioadei: diversele transformări structurale și funcționale sunt privite prin prisma relațiilor stat-biserică și a tensiunilor dintre provocările ideologice ale modernității și concepțiile tradiționale ale Bisericii Ortodoxe. Pentru aceasta a fost sistematizat un material documentar enorm cuprinzând o bogată literatură istoriografică și teologică și numeroase fonduri arhivistice, unele inedite.

Rând pe rând, ne sunt prezentate: legislația care a reglementat organizarea bisericească și raporturile cu puterea de stat, recunoașterea autocefaliei, dezvoltarea unui învățământ și a unei literaturii teologice autohtone ș.a. Pentru a ilustra „intervenția politicului în viața Bisericii” este prezentat în amănunt cazul Mitropolitului Ghenadie Petrescu, fără a se emite judecăți de valoare și punând în balanță aspectele laice și pe cele ecleziastice.

Un loc important în economia lucrării îl reprezintă relațiile instituționale dintre Biserica Ortodoxă și Biserica Catholică în România (capitolul al III-lea), pentru a căror bună înțelegere este necesară relevarea evoluției culturale și instituționale a catolicismului în spațiul extracarpatic (capitolul al II-lea) și, mai ales punerea față în față a concepțiilor privind chestiunea generală a raporturilor bisericești-stat, putere spirituală-putere civilă, dar și o serie de chestiuni particulare: căsătoriile mixte, calendarul gregorian ș.a.

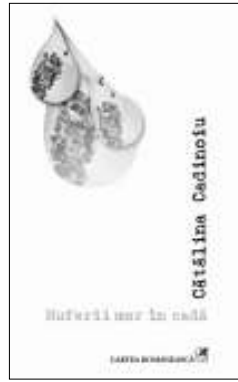
Concluziile generale ale cărții ar trebui, în mod firesc, două aspecte: relațiile stat-biserică și relațiile dintre cele două biserici. În ceea ce le privește pe acestea din urmă, autoarea adoptă un ton optimist, considerându-l justificat de faptele prezentate anterior, dar evită să se pronunțe categoric. Avansează o „reprezentare intuitivă a spațiului spiritual din România în perioada 1859-1918”, constând într-un „proces paralel de producere a unor justificări și construcții doctrinale ortodoxe și catolice, la granița dintre libertatea de conștiință și unitatea spirituală potrivit cu spiritual modern” (pp. 306-307), dar, totodată, avertizează că „acest studiu nu conține o concluzie finală cu privire la relațiile instituționale între Biserica Ortodoxă și Biserica Catholică în România (1859-1918), deoarece nici evoluția acestor relații ale căror principale momente au fost expuse de-a lungul celor trei capitole nu au ajuns încă la final.” (p. 307).

Imposibilitatea unei concluzii categorice este încă mai evidentă în ceea ce privește relațiile stat-biserică. Departele de mine însă gândul de a repropoza istoricul păcatele istoriei! Dacă în Franța aceleiași perioade, domnii Jules Ferry, Waldeck-Rousseau, Émile Combes ori Aristide Briand participau la o dezbatere aprinsă, soldată cu adoptarea celebrei Legi a separării Bisericii de Stat (1905), rămasă, în mare parte, în vigoare până astăzi, în România, problema nu s-a bucurat de prea mare atenție, menținându-se o stare de confuzie – și ea perpetuată până astăzi. Autoarea notează că „pe parcursul secolului al XIX-lea, principiul modern al separării bisericii de stat nu a cunoscut în România forme agresive” (p. 263), dar și că „relația tradițională între Stat și Biserică este slăbită de neputința de a rezista în fața tendințelor de secularizare” (p. 306). În aceste condiții, sintagma „un model românesc”, din subtitlul cărții, nu poate fi citită decât tot în cheia mult invocatului Caragiale: „nici bine, nici rău, adică nici așa, nici altminteri”.



Sorin Liviu Damean, *Diplomați englezi în România*, vol. I (1866-1866), vol. II (1881-1914), Ed. Universitaria, Craiova, 2008, 2009, 348 p., 349 p.

Însemnările străinilor care, de-a lungul timpului, au poposit, vreme mai scurtă ori mai îndelungată, în spațiul românesc, fac deliciul lumii intelectuale autohtone și, cu siguranță, s-ar bucura de succes și la publi-



copila cu găștele și efectul razelor gama asupra nuferilor

Cătălina Cadinoiu, *Nuferii mor în cadă*, Editura Cartea Românească, București, 2008

vinte c-un gest de A, de Z (et) nicicum în fața cojilor să plec” (*Păpușarul și fantoșa*).

Pornită în căutarea unei autenticități care implică o incomodă și provocată luciditate, Cătălina Cadinoiu își mărturisește continuu, cu umilinta, dezgust și cinism, raporturile cu o realitate – deseori propria realitate – mereu pusă sub semnul interogației. Identitatea sinelui și a lumii se oglindesc în fețe multiple, construindu-se și devalorându-se în același timp, dar nu din cauza vreunei apetențe cronofage a textului, ci, mai curând, dintr-o prezență consistentă, care substituie ființa de hârtie cu un trup maltrat, fixat în istorie, recuperat de o memorie neiertătoare, conștient de sine până la demență. În *Nuferii mor în cadă* (volumul recompensat de U.S.R. cu Premiul pentru Poezie la Concursul de manuscrite pentru tinerii sub 35 de ani), tentația experimentalului controlat și de efect nu ia locul privirii reci, tăioase, care scrutează acuzator, sarcastic și rareori simplu ironic (dar și atunci e o ironie amară) propriul sine și urbanul-balcanic dezgustător, devenit context imuabil. Chiar dacă poeta, când a plecat din Delta („unde m-a născut mama mea, Liuba”), a căutat să impace „lanțurile cu libertatea, nuferii cu garoafele de plastic, Dunărea cu apa de chiuveți, iar singurul armistițiu posibil a fost poezia”, finalitatea nu s-a dovedit mincinoasă: „În rol m-aplec/ să măzgălesc în vid,/ să rotunjesc cu-

vinte c-un gest de A, de Z (et) nicicum în fața cojilor să plec” (*Păpușarul și fantoșa*). Evaziunea în (inter)textualism („și Gorunul mut ca o lebădă prăgând / copiilor ucari sicriul” – *Periodice din scara blocului*), asumarea directă a unui real devenit ceva mai mult decât o figură poetică („Orice zi se înmulțește cu vidul” – *Orice înmulțit cu zero*), biografismul unori frust („Cu Lili mergeam cu pasivalca trecând / ghiolul înghețat și alte enigme” – *Lili și alte enigme*), detaliază în linia unui descriptiv incriminator, inserat în veritabile meditații ori în monologuri care implică și vocea celui alt eu, care ascultă: „Indiferent dacă nu mai au prin ce să doară / bazilicile tinere / clopotele se aud dincolo de ceea ce e prea viu / să fie zid / asurzitor pentru emisferile ce-am devenit” (*Indiferent de drum închis*). Tranzitând recuperarea biograficului, poezia este una a asurării realului, dincolo de orice idee preconcepțată. Scriind, poeta nu eludează această realitate (agresivă). Dimpotrivă, a scrie înseamnă a zgândări cu voluptate chinuitoare suferința, punând luciditatea la lucru și refuzând acea poezie care ar putea mântui și care ar putea substitui existența. Dar, „trăind secvențial” (Liviu Ioan Stoiciu), Cătălina Cadinoiu rămâne îndelung-voluptos fixată asupra unei mișcări sau imagini, ecoul și reverberația substituind în cele din urmă, prin pregnanța afectivă, deși vagă, realul. Statornicia în iluzie și amânarea pulverizării senzației susțin o poetică a dedublării fragile și duc, indiscutabil, și către o poezie a fragilității, dar a unei fragilități susținute

tocmai de conștiința ironică a inconsistenței.

Frângerea Cătălinei pe de-n două (pe „altarul” unei „erotic” ficționale, care arată și ascunde în același timp) se consumă (ne)firesc-binomic: într-o parte, anii Deltei copilăriei (unde „mama agată apusul pe sărmă / alături de hainele pescărești” – *Aproape ruine timpul* – „...și în fericirea mea de copil cu găștele / nu vreau să schimb absolut nimic” – *Tipografie de miori*); în alta, Orașul prezentului (unde „cerul este / prea departe de om” – *Deținuții merg pe vârful degetelor* – și „plouă din țevi, curcubeul nu apare / a venit metroul” – *Copilul în costum de leu II*). În volum, staturile corespund primelor două secțiuni: *I Nina din pahar*, respectiv *II Mama Maria*. Rafinament mult e și în ceremoniile „erotice” ale acestei cărți (inserate indeosebi în cea de-a treia și ultima parte, *III Orbii dansează în Subcetate ziua, pe la prânz*), incandescenta trăirii lăsând locul unei contemplații controlate, contrapunctată alienant sub semnul lucidității: grafice, ironice, intertextuale; miza „erotic” ține mai degrabă de strategiile și de contextul „relatării”, decât de conținutul în sine al „poveștii”: „Acum că tot ai venit / hai să locuim în inima mea, / iar inima ta o ținem pentru oaspeți” (*Inima ta nelocuită*).

Eliberând poezia de transcendent și coborând-o „în stradă”, „în restaurantul de la Unirii”, la un „coctail / cu whiskey, kiwi și / gălbenuș de ouă” (*Verde-n fața de Paris*), poeta dublu-distilează din fumul „țigărilor Carpați” (*Zeul în vogă*), „căzându-i umbra de pe zid / difuză ca o herghelie de cai” (*Atibiul privitorului de tablouri*): „Copilul desenează un șotron / La fiecare săritură / lumina tresare ca mălail în ciur” (*Cioburi*). Și chiar dacă „scrie pe fiecare perete”, iar „cărmizile mucegăiesc păreri de rău” (*Bibliografi cu compostate*), „Dacă liliacul înflorește în octombrie / nici nuferii nu vor mai muri vreedată în cadă” (*Liliacul a înflorit în octombrie*). Așadar, aproximarea transcendenței, hieraticul, evanescența imaginilor, vinovăția absurdă, conștiința acută a singurătății, recuperarea tragică a realului, eșecul acut al ființei, conștiința – resimțită aproape visceral – a inconsistenței timpului și a propriului sine, derizoriul rezident în „persoana” poetei sunt numai câteva dintre obsesiile tematice ale acestei cărți peste care plutește o nemăsurată mahnire și, uneori, strigătul vindicativ.

■ Ovidiu Munteanu

ceea întâlnim, în general, în mai toată literatura de specialitate, și introduc o serie de nuanțe în interpretările consacrate. Așa cum scria autorul în deschiderea volumului al II-lea, textele redau „o imagine interesantă asupra epocii, mergând de la observarea atentă și relatarea, aproape minuțioasă, a vieții cotidiene, [...] până la inventarierea și interpretarea acțiunilor de politică externă ale statului român și încadrarea lor în ansamblul diplomației europene” (vol. II, p. 5).

De exemplu, în volumul I, putem găsi „numeroase aspecte menite a clarifica poziția oarecum rezervată a diplomației britanice față de veleitățile de independență ale românilor, dificultățile de adaptare a societății românești la noul regim monarhic constituțional și mecanismul parlamentar, așa cum erau ele surprinse de diplomații englezi acreditați la București” (vol. I, p. 8). Din volumul al II-lea, deosebit de importantă mi se pare imaginea ce transpare cu privire la încheierea și înnoirea alianței României cu Puterile Centrale, mult mai complexă decât s-ar putea deduce din istoriografia românească. Chiar și Regele Carol, după relevarea cu claritate a intuițiilor și abilităților sale diplomatice și a fidelității față de interesele românești, apare într-o lumină oarecum nouă, mitul germanofilului intransigent fiind cel puțin zguduit.

... Atunci când explici cuiva cum sunt românii, îți recomand să adopți un ton rezervat... englezesc”, scria regretata Irina Nicolau. Mie îmi place să cred că rapoartele britanice recent scoase la iveală vor reprezenta o garanție împotriva tendinței unor români de a abuza de propria lor istorie.

■ Mihai Ghițulescu



Marcel Voinea (foto: G. Giodea)

⇒ cul larg, dacă ar exista un public larg pentru carte. Profund subiective, acestea ne pictează, de obicei, în culori tari, ori prea reci, ori prea calde, ori în alăturări puternic contrastante. Este, de altfel, firesc! De ce ar scrie cineva despre ceva care nu îl impresionează în mod deosebit? Cîțitorul palpită, pentru că respectivele impresii îi satisfac nevoia de flatare ori, dimpotrivă, de flagelare a orgoliului național. Noi voi continuăm speculațiile psihologice, mulțumindu-mă să afirm că acest gen de memorialistică sau corespondență este greu utilizabil de către istoricul serios; el se situează undeva la marginea istoriografiei, în latura sa cancanieră.

Cele două volume *Diplomații englezi în România* reprezintă cu totul altceva. Este vorba de o selecție din rapoartele pe care reprezentații diplomației engleze le-au trimis, în cea mai mare parte, către „secretarii de stat pentru Afacerile externe ale Marii Britanii”, în perioada care desparte urcarea pe tron a Principelui Carol de izbucnirea primului război mondial. Întreg materialul documentar se regăsește în colecția de Microfilme, Fond Anglia, a Arhivelor Naționale Istoriice Centrale și, până la apariția volumelor, a fost, în mare măsură, inedit.

Sorin Liviu Damean a realizat un montaj de mare finețe, reușind să puncteze toate evenimentele importante ale epocii, să dea impresia de continuitate unor texte numeroase și disparate și, mai ales, să permită crearea unei imagini de ansamblu asupra întregii perioade. Volumul I, apărut în 2008, cuprinde documente din perioada 1866-1880, adică de la recunoașterea monarhiei constituționale până la recunoașterea independenței – căreia, în plan diplomatic, îi corespunde ridicarea consulatelor la rang de legății și a reprezentanților diplomației la rang de „trimis extraordinar și ministru plenipotențiar”. Volumul al II-lea acoperă perioada dintre proclamarea Regatului (1881) și moartea Regelui Carol (1914).

Fiecare dintre cele două volume beneficiază de câte o introducere, constând într-o „scurtă prezentare a perioadei”, aceasta „pentru a pătrunde atmosfera epocii și pentru a înțelege contextul în care s-au desfășurat evenimentele relatate de diplomații britanici la București” (vol. I, p. 7). Introducerea la volumul I cuprinde, în plus, o succintă trecere în revistă a istoriografiei dedicate relațiilor româno-engleze. De asemenea, fiecare scrisoare, reprodusă în original, în limba engleză, este însoțită de o „notă explicativă”, în care sunt prezentate pe scurt subiectele abordate.

Deși, pe parcursul perioadei avute în vedere, la București s-au succedat, pentru o perioadă mai lungă sau mai scurtă, nu mai puțin de 12 reprezentanți diplomației, cu personalități, experiențe și capacități diferite, textele lor lasă întotdeauna impresia lucrului bine făcut – oricât de cinic ar suna aceste cuvinte când vine vorba de „munca de informare”. Pentru oricine dorește să se aplece asupra epocii moderne românești, rapoartele diplomatice britanice trebuie să reprezinte, de acum încolo, referințe obligatorii. Și nu atât pentru că ar aduce informații noi, cât mai ales pentru că sistematizează extraordinar

metafizica potențialității – dimensiune a spiritualității românești

În studiul introductiv la *Dimensiunea românească a existenței*, Marin Diaconu, unul dintre cei mai cunoscuți exegeți ai lui Mircea Vulcănescu, afirma că acesta „pornește în explorarea în adâncime a sufletului românesc, călăuzit de metoda fenomenologică, prin studierea limbajului”¹. În aceeași direcție se pronunță și Dumitru Ghișe: „Încercând o descriere fenomenologică a ideii de existență în gândirea românească [...], Mircea Vulcănescu își propune de fapt, și realizează pentru prima oară la noi, o imersiune filosofică propriu-zisă în analiza limbajului”².

Credința lui Mircea Vulcănescu într-o „dimensiune românească a existenței” are drept temelie ideea că „fiecare popor are, lăsată de Dumnezeu, o față proprie, un chip al lui de a vedea lumea și de a o răsfrațe pentru alții. Fiecare își face o idee despre lume și despre om, în funcție de dimensiunea în care i se proiectează lui însuși existența”³. Fiecare popor absolutizează modul său de a vedea lumea, făcând din acesta o dimensiune privilegiată a existenței, un etalon în funcție de care emite judecăți de valoare cu privire la ceilalți. Mai mult, fiecare popor tinde, deși doar unele reușesc, să impună celorlalte această perspectivă proprie, să-și dovedească astfel „tăria spirituală”⁴.

Și într-adevăr, românul se individualizează prin modul în care, în limbajul curent (pe care, din păcate, forma cultă nu l-a preluat todeauna, preferând neologisme pe care le-a considerat mai potrivite), reflectă ființa, cu o nemăintălnită bogăție de semnificații. De pildă, situarea ontologică a ființei în cadrele spațio-temporale capătă nuanțe specifice în vorbirea românului: „Românul, când vrea să situeze un lucru în spațiu vorbește de «loc» și când îl înțrebi de timp, îți răspunde despre «vreme»”⁵. Analiza profunzimilor exprimării românești cotidiene, nu a limbajului cult, cu termeni de împrumut ce nu rezonază cu sufletul românului, îl conduce pe Mircea Vulcănescu la degajarea câtorva trăsături arhetipale ale chipului spiritual al românului.

O primă astfel de trăsătură, cu implicații ontologice, este cea a sentimentului unei profunde comuniuni între om și cosmos. „Ceea ce determină toată această concepție a lumii românești e, cum vedem, sentimentul unei vaste solidarități universale. Fiecare fapt răsună în întreaga lume, fiecare gest își propagă muzica în tot”⁶. Este o viziune ontologică ce amintește de cea stoică. Numai că, la stocici, armonia universală din care făcea parte și omul era străbătută de logos, identificat cu providența. Pentru român relația om-cosmos depășește cadrul logosului stoic, trimițându-ne la o hermeneutică aparte. Ajungem astfel la o a doua trăsătură spirituală a românului, credința lui în „ideea că toate lucrurile au un sens, că lumea este o carte de semne”⁷. Nu întâmplător, primele cărți de înțelepciune populară românească au

fost *trepetnicul*, *gromovnicul* și *rojdanicul*.⁸ Prioritatea intelectuală a românului nu este înțelegerea pe cale strict rațională a lucrurilor. Ființa nu se arată direct, nu o putem decripta decât interpretând „semnele” acesteia, căci, pentru român existența „nu e o lume neutră de întâmplări, fără sens și fără legătură; ci este o lume plină de puteri rele ori binevoitoare, de chemări și de tăceri, de arătări și de ascunderi. Într-un sens, toate lucrurile acestei lumi sunt ființe și au ceva de spus celui ce știe să le asculte”⁹. Realitatea pozitivă, a gândirii occidentale, obiect al unei experiențe verificabile ce duce la descoperirea legilor universale care guvernează în mod implacabil această realitate se desface pentru român într-o multiplicitate de posibilități în care granița dintre real și imaginar, dintre adevăr și zvon se fluidizează, relația de cauzalitate este slăbită, determinismul strict lăsând locul hermeneuticii. În fața unui eveniment oarecare, românul nu se întreabă care vor fi consecințele acestuia, prin prisma principiului cauzalității, ci se raportează la el prin semnificație axiologică: o fi semn „bun” sau „rău”? Întâmplarea nu este neutră, nu are sensul occidental de hazard, ci se raportează la om, fiind valorizată ca „noroc” sau „ghinion”. Dacă Aristotel vorbea de locuri și direcții privilegiate într-un sens destul de abstract, pentru român „locul” este practic antropomorfizat. Inexistența unei delimitări nete între „este” și „nu este” îl determină pe Mircea Vulcănescu să sesizeze că metafizica românului este una a potențialității. „Planul adevărat al existenței este planul virtualității, planul tuturor puțințelor, planul plinătății dumnezeiești, care premerge, într-un sens, chiar lucrarea dumnezeiască, planul vastei nedeterminări existențiale sub raportul actualității, în care toate lucrurile există cu toate felurile lor de a fi, adică: actualizate și neactualizate, ba chiar actualizabile și neactualizabile”¹⁰. Credința românului – specific orientală de altfel – că lumea văzută este doar o parte infimă a ființei, că dincolo de această lume concretă a cărei actualitate stă sub semnul „petercerii” se află vasta lume a ceea ce poate să fie, că aceste două lumi sunt la fel de reale se opune gândirii filosofice occidentale, aflată preponderent sub semnul unei metafizici a actualității: „la rădăcina concepției românești despre ființă găsim această suprațea a virtualului asupra actualului, ideea unui sân purtător al tuturor virtualităților, ideea unei mari mame, care constituie suma chipurilor posibile ale insului”¹¹.

Latinescul „ens” a evoluat în limba română până la „ins”, marcând o schimbare de sens de la „lucru” la „persoană”; corelată cu faptul că termenul „ins” nu are în limba română genul neutru această schimbare semantică îi dă lui Mircea Vulcănescu „impresia că ideea de existență nu s-a constituit aici pe tipul lucrului, ci pe al ființei”¹². Această „ființă concretă, paradoxală, singuratică, dar

peste tot fiitoare, un ins mai presus de fire, dar totfăcător în fire, prototip al bărbăției, individualizat în trei fețe lucrătoare”¹², identificată cu Dumnezeu este factorul central al unei metafizici românești a potențialității, a cărei descriție fenomenologică încearcă să o realizeze Mircea Vulcănescu. „Ce trebuie observat în *Dimensiunea românească a existenței*, remarca Eugen Simion, este modul original în care filosoful scoate o metafizică specifică din sintagma *ca fe ce-o fi, de-a pururi* sau din cercetarea modurilor în care ipoteticul predomină asupra categoricului și disjunctivului. Asta vrea să spună că ființa românească topește existența în posibilitate și că nu gândește pe *dincolo* (moartea) decât în relație cu *de aici* (viața). Pentru spiritul românesc nu există *imposibilitate absolută*, cum nu există nici *iremediabilul*. El limitează neantul și relativizează, diminuează răul fatal...”¹³.

Filosofii au întâmpinat totdeauna dificultăți atunci când au încercat să elaboreze o ontologie generală în care „a fi” să aibă semnificația de existență lipsită de orice determinație. Totdeauna s-a glisat, voit sau nu, spre definirea ființei printr-o calitate, oricât de generală (unitate, actualitate, indivizibilitate, eternitate etc.). De fapt, a defini, indiferent de procedura de definire folosită, înseamnă a preciza însușirile obiectului definit. Românul evită aceste dificultăți tocmai prin faptul că pentru el a fi înseamnă mai degrabă a fi într-un anumit fel, decât a fi în sine. Din acest motiv, metafizica lui este una esențială

alistă nu existențialistă. El nu se întreabă dacă ceva „este”, căci acest lucru este de la sine înțeles („dacă n-ar fi nu s-ar povesti”), ci „în ce fel este”. De aceea, nici negația lui a fi nu este pentru român una absolută, ci relativă. Nu avem de-a face cu acel „nu este”, care aneantizează existența, ci cu „nu este în acest fel”, ce lasă deschisă posibilitatea lui „este în alt fel”. Negația nu desființează ceea ce neagă, ci crează, alături de ce tăgăduiește, o realitate care îmbogățește, în loc să pustiască”¹⁴. Însuși termenul „desființare”, nu are sensul de negare absolută a ființei, ci indică mai degrabă alunierea acesteia „de la felul ei de a fi absolut la felul de a fi în lume ori căderea ei sub vreme”¹⁵. Negația nu suprimă existența ci îi limitează doar posibilitățile, felurile ei de a fi; un lucru nu încetează să ființeze în mod absolut, ci *trece* în altceva, într-o existență care alege ca la un moment dat să desființeze un *anumit fel de a fi* pentru a permite actualizarea unui *alt fel de a fi*.

Caracteristică spiritualității românești este deci această metafizică a potențialității în care nu există imposibilitate absolută, pentru că nici actualizarea nu este absolută: „treccrea aceasta nesimțită de la planul existentului la acela al posibilului este ceea ce umple existența românească de poezie, adică de libertate și de irealitate, și apropie veghea românului de vis, de un vis lăuntric, fără sfârșit, care-i situează mentalitatea, din punct de vedere filosofic, nu numai precritic, ci mai mult decât atât: antipozitiv-mitic”¹⁶.

¹ Marin Diaconu, *Un model ontologic al omului românesc*, în Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, ediție îngrijită de M. Diaconu, București, EFCR, 1991, p. 10.

² Dumitru Ghișe, „O deschidere de drum”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1983, p. 188.

³ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, ediție îngrijită de M. Diaconu, București, EFCR, 1991, p. 91.

⁴ Ibidem, p. 101.

⁵ Mircea Vulcănescu, op. cit., p. 105.

⁶ Ibidem.

⁷ Vezi Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbii române*, Craiova, Institutul de Editură „Samitica”, I. Samitica și D. Baraș, Societate în Comandită, 1908: „*Trepetnic*, 1. preziceri după clătirea membrilor corpului (cum bătaia ochilor, a buzelor etc.); 2. carte ce conține tălmăcirea acestor mișcări (lit. tremurător; termen derivat din slav. trepetu, tremurătură); p. 759; „*Gromovnic*, 1. preziceri după tunete și fulgere; 2. carte de asemenea prognostice rânduie după zodiile fiecărei luni. (slav. gromovinu, de tunet; gromu, tunet)”, p. 324; „*Rojdanic*, 1. prevestirea viitorului fiecărui om după zodia sub care s-a născut; 2. carte ce conține asemenea prevestiri (slav. rojdeniku, care s-a născut)” p. 629.

⁸ Mircea Vulcănescu, op. cit., p. 105.

⁹ Ibidem, p. 132.

¹⁰ Ibidem, p. 133.

¹¹ Ibidem, p. 114.

¹² Ibidem.

¹³ Eugen Simion, *Un punct de vedere despre specificul național, în Sfidarea retoricii. Jurnal german*, București, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 198.

¹⁴ Mircea Vulcănescu, op. cit., p. 124.

¹⁵ Ibidem, p. 130.

¹⁶ Ibidem, p. 129.

■ Maria Michiduță



Alfred Rece (foto: G.Giodes)

strada Traian Demetrescu, nr.31. Casa de cultură

expoziție făcută de sus și privită de jos



Casa de Cultură „Traian Demetrescu” din Craiova a găzduit, miercuri, 8 iulie 2009, vernisajul expoziției de fotografii *Priviri asupra trecutului României*, a artistului fotograf de origine elvețiană Georg Gerster.

Expoziția se va opri în fiecare capitală de județ din România care are Direcție pentru cultură și este inițiativă a Institutului Național al Monumentelor Istorice, București și Ministerului Științei, Cercetării și Artei al landului Baden-Württemberg din Germania.

La vernisaj au fost prezenți intelectuali și iubitori de artă de toate vârstele. Au mai participat: directorul Casei de Cultură „Traian Demetrescu” Craiova, Alexandru Stuparu, directorul Institutului Național al Monumentelor Istorice București, prof. dr. ing. Dan Lungu, Radu Preda, noul director al Direcției Județene de Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Dolj, Nicolae Marinescu, directorul Grupului Editorial Aius, Florin Chirea, artist fotograf, precum și un numar semnificativ de arhitecți în frunte cu Pavel Popescu.

Expoziția adună 74 de imagini panoramice impresionante cu monumente care definesc România. Dintre acestea 16 fac parte din patrimoniul mondial. O artă perfectă, care se sprijină pe inspirație, dar, în egală măsură și pe geografie, istorie antică, medievală, feudală, modernă și contemporană. Urmele coloniștilor antici greci în Dobrogea, din epoca dacică (Sarmisegetuza), Dacia Romană, din epoca migrațiilor barbare, a cuceririi treptate a Transilvaniei de către unguri, așezarea coloniștilor germani, zona mănăstirilor pitorești, ortodoxe din Nordul Moldovei, bisericile de lemn din Maramureș, ansamblul sculptural „Constantin

Brâncuși” din Tg. Jiu și, în final, București, toate acestea sunt acum pe simezele Salonului Casei de Cultură „Traian Demetrescu”. Reușita fotografiilor vine și din felul rafinat în care a fost prelucrat materialul, dar, mai ales, din faptul că imaginile au fost luate din avion. S-a obținut o perspectivă de-a dreptul seducătoare, un joc vesel între verde, negru și albastru, totul în favoarea frumuseții locurilor fotografiate.

În deschidere a vorbit Alexandru Stuparu, în calitate de gazdă și organizator al vernisajului la Craiova și a spus că este o „expoziție făcută de sus și privită de jos” și că se potrivește mânășă cu Salonul medieval. În continuare a vorbit prof. dr. ing. Dan Lungu care a felicitat restaurarea reușită, fără cosmetizări inutile a Casei Memoriiale „Traian Demetrescu”, pentru că astfel s-a păstrat autenticitatea încăperii. Acesta a atras atenția asupra felului ireponsabil în care se tolerează deteriorarea monumentelor istorice: „Se demolează patrimoniul României începând cu Bucureștiul, se creează tot felul de nenorociri care provin pe de-o parte din lipsa de respect pentru cultură, din lipsa de respect față de frumos, față de educație și nu în ultimul rând dintr-o lăcomie fără margini pentru bani a oamenilor. Această expoziție este un medicament împotriva acestor metehne”. A adăugat că o recentă examinare în zonele protejate ale orașului București, aprobate de Consiliul Județean și cel Municipal cât și de alte autorități, arată că peste 50 la sută din case sunt demolabile, din cauza unui sistem legislativ neorganizat. În discuție a intrat și Nicolae Marinescu care a pledat pentru dialog, dincolo de discursurile ținute la un astfel de vernisaj. Intervenția a dinamizat atmosfera, cu atât mai

mult cu cât o astfel de cauză are, credem, nevoie de mai multă zarvă în jurul său, după cum au concluzionat toți vorbitorii. Alte completări au fost aduse și de Pavel Popescu: „Nemții au făcut pentru România ceea ce noi nu am reușit să facem. Problema nu este legată atât de bani, cât de sistemul de valori”, a spus arhitectul. A fost invitat să vorbească despre expoziție și artistul fotograf Florin Chirea, care a spus că avem de-a face cu artă fotografică la superlativ: „Am parcurs captivat albumul ce se recomandă în biblioteca oricărui pasionat de artă, de frumos. Am văzut rare realizări de așa talie artistică”, a spus acesta. Noul director al Direcției Județene de Cultură, Radu Preda, a reafirmat sprijinul autorităților pentru astfel de inițiative: „Vreau să vă salut în numele colegilor și vreau să vă felicit că ați reușit să aduceți la Craiova aceste fotografii minunate. Cred că fotografiile vorbesc de la sine și nu mai au nevoie de nicio prezentare dată fiind atmosfera călduroasă care ne înconjoară. Vreau să vă spun că vom îmbrățișa orice inițiativă de acest fel”, a declarat Radu Preda. În încheiere, Dan Lungu a subliniat încă o dată importanța expoziției: „Brand-ul acestei țări, deocamdată, provine din ce este în spate și nu în față. Ne-am întors capul de la trecut, ne uităm în viitor, sărim și peste prezent și ne închipuim că vom ajunge departe”, a încheiat cu amărăciune acesta.

Expoziția rămâne deschisă publicului larg timp de o lună și va invita să vedeți ce fotografii frumoase se pot face cu și în România și nu va trebui să vă urcați foarte sus să vedeți foarte departe.

■ **Claudia Răciulă**

Georg Gerster s-a născut în 1928 în Wintertthur, cantonul Zürich. Pasionat deopotrivă de arta fotografică și de cunoașterea marilor structuri arhitectonice, el s-a dedicat, din 1960, obținerii unor imagini panoramice, adesea fascinante, ale unor monumente antice din peste cincizeci de țări din Africa, Asia, America, Australia și Europa, unele dintre aceste țări nemaipermițând astăzi survolarea teritoriului lor, cum sunt Irakul, Iranul, Siria, Israelul sau Palestina. Frumusețea și calitatea științifică excepțională a imaginilor acestor situri, dând informații inedite și spectaculoase asupra extinderii și structurii unor așezări antice, a poziționării lor în peisaj și a relației cu resursele naturale, i-au adus o recunoaștere internațională, încununată cu numeroase premii.

Expoziția pe care organizatorii au propus-o în acest sezon estival publicului craiovean, amator de artă fotografică, dar și de artă monumentală veche din spațiul cultural românesc, propune o viziune sintetică asupra acelor monumente considerate repre-

zentative în regiunile locuite de români, având în același timp un loc în evoluția artei, 16 dintre ele făcând parte din patrimoniul cultural universal. Cele 74 de fotografii expuse sunt organizate tematic și prezintă: I. *Centre urbane și cetăți* (Brașov, Sibiu, Suceava, Sighișoara, Cluj-Napoca, Timișoara, Arad, Alba-Iulia, Hunedoara), II. *Biserici fortificate din Transilvania* (Cisnădioara, Birtalm, Hărman, Viscri, Roadeș, Archita, Prejmer), III. *Antichitate* (Histria, Adamclisi, Blițdaru, Orăștie, Sarmisegetuza, Slătinița), IV. *Biserici pictate din nordul Moldovei* (Putna, Voroneț, Moldovița, Sucevița, Dragomirna, Neamț, Probota, Secul, Râșca), V. *Mănăstirile din lemn din Maramureș* (Șurdești, Rogoz, Ieud, Bârsana, Rozavlea). Remarcăm prezența în expoziție a imaginilor mănăstirilor din spațiul familiar nouă, Curtea de Argeș și Hurezu, precum și aceea a Palatului Parlamentului, un incontestabil reper contemporan. Nu lipsesc nici peisaje unice, cum ar fi cele din Munții Perșani, „Colinele” de la Movile sau Delta Dunării.

(N. Marinescu)

CONCURSUL NAȚIONAL DE POEZIE
„TRAIAN DEMETRESCU” - TRADEM
ediția a XXXI-a
CRAIOVA, 23-24 octombrie 2009

REGULAMENT

Sub egida **Consiliului Local și a Primăriei Municipiului Craiova**, Casa de Cultură „Traian Demetrescu” Craiova și Revista „Mozaicul”, organizează în perioada 23-24 octombrie 2009, ediția a XXXI-a a **Concursului Național de Poezie „Traian Demetrescu” (TRADEM)**. Juriul concursului va acorda premii și va publica lucrările premiate, după cum urmează:

- ◆ **Premiul TRADEM** – în valoare de 1000 lei
- ◆ **Premiul I** – în valoare de 800 lei
- ◆ **Premiul al II-lea** – în valoare de 600 lei
- ◆ **Premiul al III-lea** – în valoare de 500 lei
- ◆ **un premiu special** – în valoare de 500 lei pentru un autor din Oltenia

Lucrările pentru concurs, constând în grupe de 5 – 7 poezii, redactate (dactilografiate) în câte 3 exemplare, vor fi trimise până la data de 7 octombrie a.c., pe adresa:

Casa de Cultură „Traian Demetrescu”
Str. Traian Demetrescu, nr. 31
Craiova, jud. Dolj, cu mențiunea „**PENTRU CONCURS**”.

Poeziile trimise nu vor purta semnătură, ci un motto ales de autor. Plicul cu poeziile va conține încă un plic închis, care în loc de adresă va purta același motto, iar în interiorul lui se vor menționa numele și prenumele autorului, vârsta, adresa și telefonul.

La concurs pot participa creatorii care nu sunt membri ai Uniunii Scriitorilor din România ori ai altor asociații de scriitori și care nu au publicat un volum individual de poezie. Câștigătorii vor fi invitați la Craiova pentru premiere.

Pentru participanții invitați la manifestări, Casa de Cultură „Traian Demetrescu” Craiova va asigura cheltuielile prilejuite de participarea la acest eveniment, iar transportul va fi asigurat de participant. Relații suplimentare la telefoanele: 0351413368, 0351413369, 0723919750, 0740414230;

e-mail: casa_cultura_traian_demetrescu@yahoo.com

Doina Talmann: „...în Germania lumea știe: «cultura e bună. trebuie să ajutăm!»”

Nicolae Marinescu: *Mă bucur să vă revăd după numai un an la Craiova, cu ocazia expoziției deschise la Muzeul de Artă doamnei Alma Ștefănescu-Schneider și vă mulțumesc pentru că ați acceptat această convorbire, pe care v-am propus-o pentru că, în condițiile societății bazate pe economia de piață, arta plastică românească resimte acut absența instituției care este galeria de artă și a persoanelor calificate pentru a o susține. Dumnezeu voastră cum ați ajuns la această inițiativă?*

Doina Talmann: Nu este atât de surprinzător cum ar putea părea, dacă vă gândiți că am studiat arhitectura și că eu însămi sunt pasionată de pictură, desigur în timpul liber. Pot spune că, dacă părinții nu m-ar fi îndemnat să aleg o profesie din care să pot

noi ceva care să creeze o punte între Germania și România. Or, cultura are această calitate de a înlesni, când există pasiune și pricepere, comunicarea între oameni și între comunități. De aceea am întemeiat și o asociație culturală, cu o paletă diversă de preocupări artistice: literatură, film, muzică, teatru, din care fac parte mai multe persoane interesate, români și germani, căutând să dezvolte schimburi culturale între cele două țări. Sigur, eu mă preocup mai ales de arta plastică. De altfel, asociația noastră are numele semnificativ „Danubi-um”, pentru că am văzut în Dunăre expresia naturală a unei legături firești: izvorăște din Germania și este atât de importantă pentru România! Chiar logoul nostru, sigla, reprezintă o frântură din Dunărea albastră. Este de



mund, și a continuat activitatea și a făcut o carieră în care trăirile și reprezentările românești rămân elemente constitutive. Iată-ne acum și la Muzeul de Artă din Craiova!...

Dar galeria noastră, care este destul de mică, 65 mp, organizează expoziții și în spații neconvenționale care ni se oferă, cum a fost aceea a lui Mihai Țopescu, de la Tribunalul Suprem al Landului Renania de Nord - Vestfalia.

N.M.: *Mihai Țopescu este laureat al Premiului pentru artă plastică „Constantin Lecca”, acordat de revista „Mozaicul” și un prieten al nostru. O să-l regăsiți de altfel în cartea mea de convorbiri cu artiști plastici, Clipa captivă. De aceea vă rog să povestiți cititorilor noștri cum ați realizat această colaborare.*

D.T.: Știam că artiștii sticlari români sunt foarte buni, că realizează lucruri excepționale. Mi-am propus să aduc în Germania de la nivelul cel mai de sus al acestei arte Țopescu, Nemțoi erau vârfuri. L-am căutat pe Mihai Țopescu, pe care l-am descoperit foarte deschis. Tribunalul Suprem al Landului inaugura o extindere cu un hol imens din sticlă, extrem de luminos și elegant. Acolo, lucrările lui, înalte de câte 2 până la 4 metri, și-au găsit, după cum el însuși a spus, cadrul generos care le pune cu adevărat în valoare. A fost un mare succes, expoziția a fost bine mediatizată, iar Tribunalul a achiziționat trei lucrări pentru a rămâne expuse permanent.

Cu acest prilej Mihai Țopescu mi-a vorbit despre domnul Florin Rogneanu și Muzeul de Artă din Craiova, și iată-mă pentru a doua oară aici. Vreau să adaug că a expune într-un spațiu atât de cald este discutabil o onoare și o mare bucurie.

din păcate în România finanțările se fac pe picior, de pe o zi pe alta

N.M.: *Alți invitați importanți?*

D.T.: În 2008 am organizat un festival intitulat „Zilele culturii românești în Bazinul Ruhr”, pentru că la anul va deveni capitală culturală europeană, de fapt pentru prima dată o întreagă regiune va dobândi această calitate. Mircea Cărtărescu a fost invitat pentru o lectură publică, moderator fiind Gerhard Csejka, un eseist german de origine română, traducător al romanului *Orbitor*, pentru care a primit chiar un premiu de 25000 Euro, ceea ce spune destul. Manifestarea s-a desfășurat la Muzeul de Artă din Bochum, în forumul de spectacole al muzeului (250 de persoane). După ce a fost prezentat, Mircea Cărtărescu a citit puțin în limba română, trezind publicului german o puternică impresie prin asemănarea limbii române cu italiana, apoi, după pauză, un actor de la teatrul din Bochum a citit un fragment amplu din *Orbitor* și o năvălă întreagă din *De ce* ⇒



Expoziția Țara (2008)

trăi, sugestie pe care am ascultat-o, așa fi urmat o Academie de Artă. Așa că după ce m-am stabilit în Germania, la Bochum, când m-am decis să intru într-o activitate lucrativă, ideea de a deschide o galerie de artă, numită KunstART, a venit destul de firesc. Sigur, m-am informat mai întâi ce presupunea asta, mi-am făcut un plan și niște socoteli și am decis că am datele pentru a susține un asemenea proiect. Au contat și schimbările din România, pentru că la Bochum este o comunitate românească și asta m-a îndemnat să spun că trebuie să facem și

la sine înțeles că galeria și fundația se susțin reciproc. Împreună am organizat anul trecut expoziția Alexandru Răzvan și Sorin Țara, care a creat acel imens scandal, care vă este cunoscut.

să expui în Muzeul de Artă din Craiova este o onoare și o mare bucurie

N.M.: *Să înțeleg că vă propuneți să prezentați artiști români în Germania și artiști ger-*

mani în România?

D.T.: Când am deschis galeria, mi-am pus întrebarea: *Ce va deosebi galeria mea de celelalte galerii?* Și am decis că acesta va fi elementul ei de identitate. Pe lângă artiști germani și cei din Europa de vest, ce sunt reprezentări în foarte multe dintre galeriile germane existente, KunstART oferă un portfolio bogat de artiști români, cu intenția și scopul de a prezenta publicului german o imagine a miș-



Lectură Mircea Cărtărescu (2008)

cării artei vizuale contemporane române. Organizăm vernisaje la 4-6 săptămâni. Anul trecut am deplasat prima dată o expoziție cu doi artiști tineri, reprezentanți ai Academiei de Artă din Münster către România (Muzeul de Artă Jean Mihail din Craiova și Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal, Sibiu). În acest an Galeria KunstArt din Bochum prezintă împreună cu Muzeul Național de Artă Contemporană la București și Craiova expoziția unei românce, Alma Ștefănescu-Schneider, care, după un debut fulminant în România, unde a și câștigat în 1978 Marele Premiu Național pentru Grafică, acordat de Uniunea Artiștilor Plastici, a plecat în 1979 în Germania, stabilindu-se la Dort-

⇒ *iubim femeile*, trezind un mare interes. A fost un mare succes, colaborarea cu o librărie importantă din Bochum, care a organizat un stand cu cărțile lui Mircea Cărtărescu, și publicitatea în presa germană aducându-ne alături de publicul român din comunitate, venit în număr mare, și un larg public german. Manifestarea a fost întregită și de o parte muzicală susținută de Leontina Văduva și George Petean.

Intenția noastră este de a continua în acest an și de a ne înscrie mai consistent anul în programul Capitală culturală europeană. Din păcate, în România finanțările se fac pe picior, de pe o zi pe alta, astfel că, neavând confirmat parteneriatul românesc, nu ne-am putut înscrie în volumele deja publicate care anunță manifestările din 2010. Sigur, am primit sigla festivalului, vom fi luați în considerare în materialele publicitare din acel an, afișe, pliante etc., ceea ce ne face să perseverăm.

când ești la început, contează totul

N.M.: Cum rezolvați problemele financiare inerente unei galerii de artă, fiindcă, înainte de un profit potențial, există



cheltuieli inevitabile supraviețuirii? Și cum vă informați pentru a selecta artiștii pe care îi promovați și, deopotrivă, pentru a vă atrage publicul interesat să achiziționeze opera de artă?

D.T.: Sunt două întrebări esențiale. Voi răspunde pe rând. Două categorii de artiști mă interesează: artiști consacrați și tineri artiști, în al căror viitor cred. Pe cei tineri îi urmăresc chiar din facultate. Merg regulat și îi văd în atelierelor în care lucrează, cele mai importante pentru galerie fiind la Dusseldorf și Münster. Academia de Artă are o săptămână când este permis accesul oricui dorește să știe ce se întâmplă acolo, dar eu, ca galerist, intru și altfel, pentru că îi cunosc pe cei mai mulți dintre ei. Am astfel ocazia

să-i cunosc pe aceia care atrag atenția, se arată capabili să realizeze lucruri deosebite. Cu artiștii consacrați este oarecum mai simplu. Citesc, frecventez târguri de artă, expoziții, galerii unde expun aceștia, urmăresc cui se dau premii de artă. M-am înscris într-o asociație profesionistă a galeriștilor, care trimite diverse informații membrilor săi. Dar galeriile unde expun acești artiști sunt frecventate de oameni cu mulți bani, care colecționează după anumite criterii, și atunci problema mea ca galerist rămâne până la ce nivel ajung. Sigur că pe măsură ce nivelul de recunoaștere crește, vin artiști mai mulți și mai importanți să-ți bată la ușă, iar tu poți alege potrivit opțiunilor și posibilităților tale. Primesc săptămânal două, trei mail-uri și scrisori din care selectez pe cei care vor expune. Când ești la început, contează totul, distanța de unde vine artistul, deci costul transportului, al asigurării ș.a.m.d. Puteam să investesc de la început mai mult, să deschid o galerie de trei ori mai mare, investind artiști mai scumpi. Am ales să cresc pe măsură ce învăț, pas cu pas.

În ce privește publicul, trebuie să spun că galeria mea este în centrul orașului Bohum, nu pe strada cea mai scumpă, dar la 2 minute de ea. Astfel că totul poate fi văzut foarte ușor, chiar sea-



este o creație autentică, originală. Mă bucur că aceia care au cumpărat odată revin, și de multe ori i-am auzit spunând că nu vor mai veni o vreme, pentru că nu se pot abține să cumpere din nou.

N.M.: Ce personal este angajat la galerie?

D.T.: Este un domn german cu care lucrez și la „Danubium”, fiindcă a trebuit să mă gândesc că vizitatorii vor fi mai familiari cu cineva care vorbește fără accent, chiar dacă pun steagul românesc. Mai este un istoric de artă care lucrează trei zile pe săptămână, cu bachelori în artă, care își dă în anul următor masteratul, și alte două studente în istoria artei, care ne ajută când este nevoie, când punem o expoziție sau când o dăm jos. Colaborăm cu doamna Dr. Kessler de la Muzeul de Artă din Bochum, cu critici de artă, designeri, consultanți media ș.a.m.d.

este important gradul de libertate pe care îl am

N.M.: Galeria reprezintă pentru dumneavoastră un hobby sau un serviciu, o sursă de existență?

D.T.: Dacă înțelegem că trăiesc din această activitate, atunci este un hobby. Dar nu trebuie ca galeria să ceară lună de lună inves-

țiți, ea trebuie să-și scoată cheltuielile și să îmi aducă și un profit. Sunt multe noții în care nu dorm pentru că trebuie să plătesc asigurarea, chiria, telefonul, internetul, electricitatea, salariile etc. Nu este numai roz, dar prefer să nu mă gândesc la ceea ce fac eu ca la un serviciu, fiindcă pentru mine este important gradul de libertate pe care îl am. Esențial este, însă, că galeria trăiește și că progresa constant. Acum ne refăcem site-ul, făcând la început cu bani puțini, pentru el lucrând câțiva tineri foarte talentați. Anul trecut am participat pentru prima dată la un târg de artă, nu din cele mai scumpe, unde galeriilor de o sută de ani ca și celor noi li se pune la dispoziție aceeași suprafață, 3,5 mp, foarte democratic. Este nivelul pe care mi-l pot permite deocamdată.

N.M.: Care este sprijinul pe care un galerist îl primește în Germania?

D.T.: Primește!...Trebuie să spui: Bitte!, Bitte! Vă rog!, Vă rog! Și poate primești ceva... Este important să ai un proiect clar, să spui exact ce vrei și să cointerezezi într-un fel pe cel solicitat. Poți primi o anumită sumă de bani, dar mai degrabă ești ajutat cu ceva care nu sunt bani. Primăria îți poate oferi o sală pentru desfășurarea manifestării, cineva care are o tipografie îți poate face afișe sau niște pliante. Sau nu te

poate ajuta pentru că are dificultăți, deși altă dată a făcut-o...

Trebuie să te agiți și să știi că nimeni nu spune: „Vai, voi sunteți? Cum să nu, trebuie să vă dăm!” Deosebirea este că în Germania lumea știe: „Cultura e bună. Trebuie să ajutăm!” Dar până la urmă nu ești singur, sunt și alții și trebuie să lupți ca să reușești ceea ce îți propui. Mai scrii o scrisorică, mai bați la ușă, te agiți... Iar când nu obții ce ți-ai propus, îți reajustezi proiectul după posibilitățile pe care le ai.

N.M.: Ce proiecte vă preocupă în mod special pentru viitor?

D.T.: Continuarea festivalului „Zilele culturii românești” în perspectiva Capitalei Culturale din Bazinul Ruhr, în 2010, și aducerea la târgul de artă „Contemporary Art Ruhr” a tânărului artist plastic Valeriu Șchiav, pe care l-am văzut într-o mică galerie de artă de pe Șelari (București – n.n.), unde găsești cam tot ce este mai reprezentativ în plastica românească. Va fi un prilej pentru a întâlni publicul pe care mi-am propus să îl atrag. Sigur, vor continua expozițiile curente și voi identifica noile oportunități.

Și mă voi bucura să urmăresc „Mozaicul” pe internet!...

* Aici convorbirea s-a încheiat, fiindcă începea vernisajul expoziției Almei.



Expoziția Radvan (2008)

Ion D. Sîrbu – 90 de ani de la naștere

În perioada 17-27 iunie, la Craiova, au avut loc manifestări culturale prilejuate de punerea în practică a proiectului *Ion D. Sîrbu – posteritatea scriitorului. 90 de ani de la naștere, 20 de ani de la moarte*. Proiectul a fost realizat prin contribuția Uniunii Scriitorilor din România – Filiala Craiova, Universitatea din Craiova – Facultatea de Litere, Teatrul Național „Marin Sorescu”.

Debutul manifestărilor, inițiate de scriitorul Ioan Lascu, director de proiect, s-a produs miercuri, 17 iunie, ora 18.00, la sala „Ion D. Sîrbu” a T.N.C., cu un ciclu de conferințe cu tema *Ion D. Sîrbu – secretar literar la Naționalul din Craiova*, cu aportul lui Mircea Cornișteanu, Emil Boroghină, Ioan Lascu, Nicolae Coande, Toma Velici. A urmat un spectacol-lectură cu fragmente din câteva piese scrise de Ion D. Sîrbu: „Arca Bunei Speranțe”, „Frunze care ard”, „Covor olteanesc” și „Pragul albastru”. Au interpretat roluri din piesele menționate actorii Ilie Gheorghe, Mirrela Ciobă, Angel Rababoc, Gina Călinoiu. Ilie Gheorghe l-a evocat emoționant pe Ion D. Sîrbu, pe care l-a întâlnit, providențial, după cum și-a amintit, chiar în anul absolvirii facultății de profil.

O expoziție documentară cu afișe și fotografii din piesele dramaturgului a fost amenajată în foaierea teatrului. Sâmbătă, 20 iunie, și miercuri, 24 iunie, de la ora 11.00, la Biblioteca Județeană „Alexandru și Aristia Aman” au fost audiate lecturile publice în limbile română, franceză și engleză ale unor tinerii traducători

membri ai cercului de profil INTERCULTURA de la Facultatea de Litere. Opera vizată a fost *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, iar traducerea a fost coordonată de conf. univ. dr. Ioan Lascu, Anda Rădulescu și Victor Olaru, de la Facultatea de Litere, secția traducători.

Omagierea lui Ion D. Sîrbu a continuat sâmbătă, 27 iunie, la Biblioteca Franceză „Omnia”, unde au avut loc lucrările colocviului național pe tema *Raporturi valorice și estetice stabilite între opera antumă și opera postumă a lui Ion D. Sîrbu*. Au participat scriitorii, universitari și cercetători din Iași, Pitești, Petroșani și Craiova, dintre care amintim pe Elvira Sorohan (lucrarea a fost citită de Ioan Lascu), Nicolae Oprea, Mihai Barbu, Marian Boboc, George Popescu, Toma Grigorie, Mircea Moisa, Ioan Lascu, Nicolae Coande, Doru Nicolae Pătru, Toma Velici, Flori Bălănescu, Dumitru Augustin Doman etc. La manifestări a participat ca invitat de onoare soția scriitorului, doamna Elisabeta Sîrbu. La finalul simpozionului a fost citit un text scris de Paul Goma special pentru acest moment.

Actorii Emil Boroghină și Remus Mărgineanu, ea și d-na. Dina Davidescu, prietenă apropiată a familiei Sîrbu, au ținut să-l evoce pe cel care, într-un articol publicat în 1965, în „Ramuri” se autodefinea astfel, din postura de secretar literar: „Față de dramaturg am punctul de vedere al criticului; față de consiliul artistic punctul de vedere al dramaturgului; față de regizorul piesei am punctul de vedere al consi-



liului; față de actorii punctul de vedere al regizorului; față de public am toate punctele de vedere. Față de cronicarii dramaticei niciunul. Și, totuși, sunt acuzat uneori că prea țin la punctul meu de vedere”.

Comunicările participanților vor fi publicate ulterior în corpul unui volum intitulat *Caietele Colocviului Național Ion D. Sîrbu*, Craiova, 27 iunie 2009.

Pentru a încununa manifestările dedicate vieții și operei lui Gary Sîrbu, duminică 28 iunie, în ziua împlinirii a nouă decenii de la naș-

terea lui, la Petroșani, pe zidurile a trei clădiri unde a locuit cândva scriitorul, au fost dezvelite, cu concursul Sindicatului Liber al Minei Livezeni, plăci comemorative.

Finanțatori ai proiectului au fost Consiliul Județean Dolj și Loteria Română.

(Red.)

Concurs național de dramaturgie inițiat de Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova

La finalul spectacolului-lectură din piesele lui Ion D. Sîrbu, directorul general al TNC, Mircea Cornișteanu, a provocat scriitorii și dramaturgii contemporani: cea mai bună dramaturgie a *Jurnalului unui jurnalist fără jurnal* de Ion D. Sîrbu, va fi pusă în scenă în stagiunea următoare a TNC.

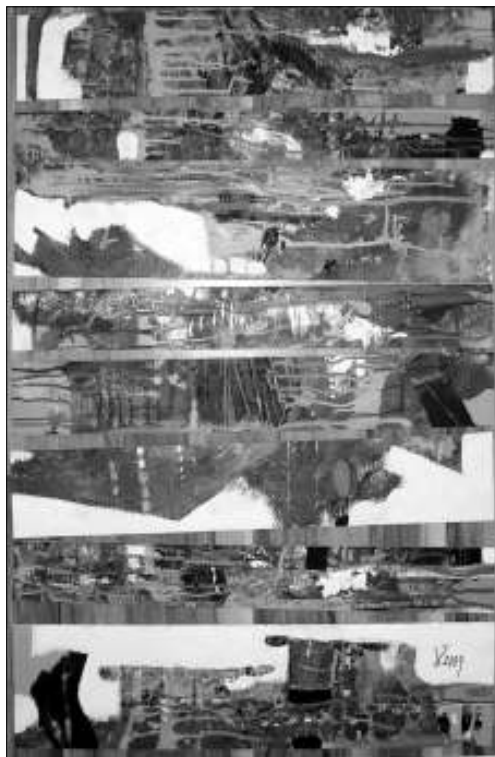
Concursul este deschis tuturor creatorilor români din țară și din străinătate.

Lucrările vor putea fi trimise pe adresa Teatrului Național „Marin Sorescu”, str. Al. I. Cuza, nr 11, cod, 200585, la secretariatul literar, începând cu 15 septembrie, până pe 31 decembrie a.c.

Craiova-Arad-Timișoara-Reșița

Sub acest titlu s-a vernisat pe 3 iulie o nouă expoziție la Galeria Arta. Au fost expuse lucrări semnate de artiști plastici din orașele mai sus amintite. Se pot contempla creații semnate de Ioana Fluierașu, Emil Bănuți, Silviu Bărsan, Gabriel Giodea, Adrian Sandu, Bela Tar, Rafael Mateas, Sorin Scurtulescu, Matyas Lazslo ș.a. Sculptură, pictură, grafică, o adevărată desfășurare pentru ochiul muncit de atâtea alte imagini cotidiene.

Luate individual, cele mai multe lucrările plac, impresionează, spun ceva, chiar și nouă, neînțeașilor. Condiția majoră este să ne facem curaj și să intrăm în galerie. Lucru destul de greu de făcut tocmai azi, pe vremea PR-ilor, a profesioniștilor (comunicatori, curatori etc.). Pornită dintr-o idee generoasă, expoziția riscă să se topească în același anonim cu care aproape că ne-am obișnuit când vine vorba de evenimente culturale (din toate domeniile). Cum-necum, și de data aceasta aerul de improvizare a luat mult din strălucirea a ceea ce ar fi putut fi eveniment. Deși sunt spectaculoase, lucrările sunt pe nedrept puse în umbră de panotarea haotică, de organizarea parcă în pripă (în eterna pripă!), iar expoziția a fost lăsată în plata unei nemeritate banalități. Dar... *la critique est aisée et l'art est difficile*, cum spunea poetul. (XKN)



Valentin Boboc (foto: G.Giodea)

Teatrul Colibri la Festivalul de la Silistra, Bulgaria

Teatrul „Colibri” Craiova a participat, în perioada 25-30 mai 2009, la cea de-a X-a ediție a Festivalului Internațional de la Silistra – Bulgaria cu spectacolul *Motatul încălțat*, în regia lui Villi Perveli Nicolov, scenografia Eugenia Tărășescu Jianu. În paralel cu festivalul, actorii Teatrului „Colibri” Craiova au luat parte la cel de-al VII-lea Laborator Internațional „Yanbibyan”, coordonat de regizoarea Teodora Galabova și de scenografa Valentina Ghermanova, realizând un spectacol comun al trupelor de teatru de păpuși participante (din țări ca România, Turcia, Moldova, Albania, Bulgaria), „Voinicul din gradina cu mere de aur”, după un basm bulgar.

Spectacolul a fost un pretext pentru prezentarea tradițiilor și obiceiurilor populare, pentru mai buna cunoaștere a specificului național, pentru împletirea stilurilor de lucru al trupelor într-un

curent unitar. Un voinic își caută mărul de aur trecând de la o țară la alta și află câte ceva despre oameni și obiceiuri, dansuri și portul popular. Păpușile spectacolului au vorbit despre specificul tradițiilor fiecărei țări în limbajul lor, ele fiind realizate de către actorii din părți de costum național, ștergare, baticuri, curele și tiugi. Lucrul împreună la acest spectacol a însemnat o școală pentru fiecare trupă.

Păpușarii români Muger Prișăcaru, Oana Stancu, Adriana Ioncu, Iulia Cârstea, Alis Ianos au evoluat într-o scenetă pe melodia „Perineții”, considerată cel mai savuros moment al spectacolului comun. În conferința de presă care a urmat, s-a spus despre români că sunt pe scenă „ca un vânt, ca o vijelie” (regizoarea Teodora Galabova), iar criticul de teatru Doicina Simigherska de la Universitatea din Sofia a subliniat prestația lor artistică de excepție. (D.B)

Europa XXL

(Urmare din pagina 20)

unei întregi axe culturale, al unui întreg grup. Regret că nu am inclus Balcanii mai mult, dar ar fi fost nevoie de patru luni numai pentru asta. Există Croația, Slovenia, Bosnia, Serbia, Macedonia... toată fosta Jugoslavie, ar fi de spus o poveste nemaipomenită. Am pus niște accente, pentru a fi siguri că suntem coerenti și că putem comenta mai ales față de publicul nostru, evident în speranța că fiecare va înțelege bine că este doar începutul și că fiecare va continua să spună povești. Asta înseamnă că operatorii și responsabilii de instituții care ne sunt parteneri pot continua, dacă vor, să mențină acele rețele, legăturile cu artiștii, și că locuitorii vor face ce au făcut și în cazul Indiei – după manifestări francezii au făcut numeroase călătorii. Sper că și acum vor călători în aceste țări, curiozitatea lor sper să depășească acele clișee și chestiunile legate de Uniunea Europeană, și în sens invers sper că partenerii noștri care au venit aici vor dori să profite de relațiile cu orașele, cu asociațiile, cu locuitorii, cu structurile culturale care le-au fost parteneri în aceste proiecte.

Nu obligăm pe nimeni, dar sperăm ca oamenii să profite

A.B.: Exact, voiam să întreb dacă există consecințe, rezultate, prelungiri ale acestor manifestări?

E.V.: Este posibil, dar nu obligatoriu. Noi organizăm manifestări efemere: trei-patru luni dedicate unei teme. O speculăm din plin. Cu artiștii avem o comunicare foarte puternică, apoi ne oprim. Și pregătim un alt subiect. În tot acest timp însă, există operatori care lucrează, responsabili de instituții culturale care pot foarte bine să continue. În cazul Indiei, există câteva asociații care continuă să o promoveze. De Europa Centrală suntem mult mai aproape, în autocar sau cu trenul suntem aproape de majoritatea orașelor. În afară de Moscova, care este mai îndepărtată, se ajunge rapid chiar și la Istanbul. Sperăm ca lucrurile să continue. Nu obligăm pe nimeni, dar sperăm ca oamenii să profite.

A.B.: După Europa XXL ce va urma? Dacă puteți să deconspirați... Africa, America Latină?

E.V.: Nu, în 2010 și 2011 pregătim câte o mare expoziție, pe anumite teme, așa cum am făcut în toți acești ani. O operațiune de tipul Europa XXL va fi organizată în 2012, anul Jocurilor Olimpice de la Londra. De pe continent, ca să ajungi la Londra trebuie să treci mai întâi prin Lille. Așa că timp de patru luni, depășind cele trei luni de Jocuri Olimpice, vom monta o enormă operațiune în jurul temei „scriere contra imagine”.

A.B.: Publicul-țintă este cel de aici, din Lille și din vecinătate sau turiștii care trec prin oraș?

E.V.: Îi vrem pe toți. Vrem publicul nostru, compus din locuitorii regiunii transfronterziere. Este publicul alături de care trăim. Aici muncim, de aici vin finanțările, este prin urmare important să lucrăm cu ei, pentru că avem numeroase proiecte în perspectivă, proiecte participative. Aș vrea să aминtesc că am organizat ateliere timp de șase luni, pentru a crea un corпус din o mie de voci în ziua deschiderii manifestărilor, în final având o mie șase sute de persoane care au cântat în toate limbile europene, în cadrul acelei parade la care au participat 200.000 de persoane. Dincolo de acești locuitori, sigur că încercăm să atragem și turiștii; turiștii vin din Belgia, de la Paris, de la Londra, au fost foarte mulți în comparație cu India 2006; încercăm să fim recunoscuți din ce în ce mai mult de cei care încă nu au avut timp să vină, pentru a-i face să gândească încontinuu asupra acestei Europe



așa cum o imaginăm; trebuie însă ca oamenii să vină.

A.B.: În rândul colaboratorilor există câteva asociații ale bulgarilor, ale românilor, ale polonezilor.

E.V.: Există în zona metropolitană câteva asociații organizate în spirit comunitar; sunt maghiarii, dar sunt studenți, sunt mulți români, pentru că desigur România este apropiată din punct de vedere cultural, sunt mai ales polonezi; există foarte mulți turci, dar au organizații profesionale – am reușit să organizăm o operațiune împreună cu ei – și există cehi. Există două organizații cehe. În rest, sunt mai degrabă persoane individuale decât asociații, dar de fiecare dată s-au implicat în proiecte pentru a-și putea arăta propriile virtuți și cunoștințe. Recent, organizând un eveniment despre Ungaria, am realizat că există un număr foarte mare de studenți care au fost extrem de încântați să fie incluși în aceste proiecte pe care le-am intitulat *Europa fictivă*, proiecte realizate în cartierele orașului și în 55 de comune din jur, cu momente-cheie pe o temă geografică.

tot ceea ce ne dorim este ca, dincolo de propriile gusturi și dorințe, să îi facem să descopere ceva nou

A.B.: Până în prezent sunteți mulțumiți de reacțiile presei?

E.V.: Da, avem reacții foarte, foarte bune. Chiar azi există o pagină întreagă în *Libération*, despre Marc Raidpere². Nu, nu ne temem, deoarece este clar că întotdeauna încercăm să montăm momente-cheie importante, expoziții foarte puternice. Există 3-4 lucruri pe care nu le trecem cu vederea niciodată: arta în stradă, mai ales AES+F cu *Ingeri și demoni*³. Din 2004 am ocupat spațiul public, pentru că aici trăiesc oamenii; nu suntem închiși în spații oficiale. În al doilea rând, sunt marile expoziții, care atrag un număr mare de ziașiști, deoarece sunt strălucitoare și răsunătoare. Apoi există artele spectacolului, care au o latură mai festivă și care ne permit să alim introspecția, dar și distracția (nu suntem aici ca să ne plictisim); completăm, bineînțeles, cu proiectele pe care le-am menționat deja, și cu întâlniri și dezbateri, întâlniri literare și dezbateri pe probleme europene într-un sens larg, din 14 mai. Asta ne permite să facem lucrurile mai amuzante, pentru copii, pentru familii, pentru profesioniști. Fiecare poate să descopere ceva în felul său; tot ceea ce ne dorim este ca, dincolo de propriile gusturi și dorințe, să îi facem să descopere ceva nou. Dacă au întrebări, să găsească răspunsuri care să ducă la reflectare.

A.B.: Ați amintit de copii: am văzut că există și o latură didactică, există ateliere; ați prevăzut totul.

E.V.: Da, cultura este frumoasă, dar dacă ne preocupăm doar să avem artiști pe sec-

nă în fața publicului, acesta se satură după 5 minute. Am fost la vernisajul unei expoziții de benzi desenate sârbești și croate. O scriitoare franceză care a trăit la Belgrad și pe care am întâlnit-o când am fost acolo a scris o carte despre forța benzii desenate independente. I-am coeditat cartea împreună cu orașul Saint-Etienne. I-am adus pe câțiva dintre graficienii și autorii de benzi desenate menționați în carte, și au realizat ateliere cu tineri și cu oameni mai puțin tineri. Acum a fost rândul unui liceu profesional ai cărui elevi au creat benzi desenate împreună cu Aleksandar Zograf, desenator sârb, și cu Jean-Jacques Tachdjian, un grafician tipograf din Lille. A fost prilejul unor întâlniri amuzante. Astfel de evenimente sunt marcante, nu numai expoziția, nu numai cartea, nu numai atelierul din liceu, ci toate laolaltă.

A.B.: Ca atelierul lui Dan Perjovschi la Espace Pignon, în cartierul Bois-Blancs.

E.V.: Desigur. Fie că este prezent aici, la Tri Postal, cu o mare expoziție importantă, pentru că merită asta, fie că în același timp este prezentat la Espace Pignon, un spațiu centralizat animat de o asociație de cartier, și astfel punem în valoare tot ce a putut face. În al treilea rând, nu e rău nici că a putut avea un atelier într-o școală de alături. Totul capătă sens.

A.B.: Aveți vreo preferință, vreun eveniment favorit, dintre cele deja prezentate?

E.V.: Sunt mai multe. Bineînțeles, sărbătoarea de la deschidere rămâne un moment deosebit. După ce ai pregătit totul timp de un an de zile, ai 200.000 de persoane care îți se alătură în stradă, oameni care încă nu știu cât este de frumos, nu știu că de data asta e și mai interesant decât manifestările dedicate Indiei. Cu toții am contribuit cu propria energie pentru a fi siguri că vom avea un rezultat pe măsură. Nu poți uita că te-ai pregătit timp de zece luni împreună cu amatori, pentru că aceștia să învețe limbi și cântece pe care nu le cunosc (pentru că sunt cu adevărat amatori) și că acest lucru a funcționat. La fel ca la sfârșitul lunii decembrie 2003 când am lansat manifestările Capitalei europene a culturii cu 600.000 de oameni pe străzile orașului: o jumătate de oră nu ne-am putut mișca, atât de mulți oameni au fost prezenți. A trebuit să declanșăm parada, cu ultimele puteri. Astfel de momente rămân în memorie. Apoi, există momente speciale, în cazul meu sunt câteva concerte care m-au marcat, concerte despre Berlin, rock cu un grup polonez numit Mitch & Mitch, dar și întâlnirile culinare: barul Mieczny, bar cu lapte, tipic polonez, cu artiști din Varșovia care doreau să păstreze cultura unui tip de cestică poloneză, și care s-au instalat în acest bar de la Saint Sauveur unde timp de trei zile s-a mâncat mâncare poloneză; trebuia să stai la coadă, cei care serveau vorbeau numai în polonă, mâncai pe fețe de masă de cantină, iar lumea stătea la coadă până la 4 după-masă pentru a mânca. A fost o atmosferă incredibilă, am

sărbătorit împreună cu polonezii dintre care doar câțiva vorbeau franceza. Sunt astfel de momente care funcționează foarte bine, o mulțime de astfel de momente, lucruri mărunte întâmplare în cartiere și în orașe. Apoi, pe lângă asta, sunt marile concerte, concerte extraordinar de frumoase la Operă care te marcează, cu György Ligeti, de exemplu, și derișii rotitori. Intregul public a mers de la Operă într-o cafeenea unde aceștia au explicat cine sunt. Sunt momente între spiritualitate și tandrețe, violență, rock, un întreg univers, greu de separat.

Interviu de Andreea Bratu
27 mai 2009, Tri Postal, Lille

¹ Lille a fost Capitala europeană a culturii în 2004, alături de Genova (Italia)

² *Frontierele invizibile*, o serie de cinci mari proiecte ale unor artiști europeni, plus instalații, video și creații în direct, între care și cea a lui Dan Perjovschi.

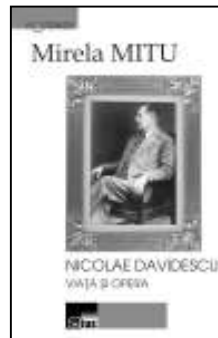
³ Fostă gară transformată în centru cultural și de agrement în 2009, pentru Europa XXL.

⁴ Artist din Estonia.

⁵ Statui uriașe amplasate în centrul orașului, reprezentând copii angelici și diabolici.

Revista „Mozaicul” vă recomandă

Nicolae Davidescu. Viața și opera de Mirela Mitu



Editura Aius, 280 p., 20 lei

Nicolae Davidescu – Viața și opera este, la origine, teza de doctorat a Mirelei Mitu. Cartea aduce în prim plan figura unui simbolist important al culturii autohtone, reținut de istorie drept „cel mai important critic simbolist” din literatura română. Cu o biografie problematizantă, dar și cu o bibliografie impresionantă, N. Davidescu beneficiază acum de un studiu aplicat, exhaustiv, și care completează tabloul simbolismului românesc.

Volumul poate fi comandat direct, la sediul Editurii Aius Craiova, la tel./ fax 0251 596 136 și 0745 438334 sau prin magazinul virtual de pe www.aius.ro

www.aius.ro

aius

Andreea Bratu: În primul rând, de ce acest festival?

Emmanuel Vinchon: Nu este un festival, nu folosim niciodată acest termen. Este o problemă mult mai delicată. De la Capitala europeană a culturii¹ ne-am data seama că există o anumită formă de organizare care are succes la publicul care, numeric, ne-a depășit așteptările, și ne-am spus că nu trebuie să ne oprim aici. Asta nu însemna să reluăm tiparul Capitalei culturale, ci să imaginăm o manifestare care să revină mai mult sau mai puțin regulat și care să atingă și alte teritorii. Teritoriul nostru nu este Franța, ci orașul Lille, metropola transfrontalieră, o zonă ce include un număr mare de orașe belgiene, între Courtrai și Tournai, prin urmare o metropolă de aproximativ 90 de comune, de ambele părți ale graniței. Ne-ar plăcea să ne confruntăm cu alte orașe din întreaga lume, pentru a încerca să ne proiectăm în viitor și să construim orașul Lille al anilor 2020, 2030, 2040 sau al anilor 3000, pentru a nu înceta să ne reflectăm asupra viitorului. Nu există un mijloc mai bun de a se proiecta în viitor decât învățând de la orașe din toată lumea, prin acest proiect cultural, deoarece cultura aduce cu sine gândirea, liberalismul, este o modalitate de a se întâlni etc.

Astfel, am început în 2006 cu India, pentru că este un subcontinent exotic și complet necunoscut, există granițe și elucubrații, mă rog, lucrurile s-au mai îndreptat un pic de câțiva ani și datorită curiozității oamenilor, însă rămâne o țară atât de îndepărtată încât ne-am gândit că se leagă de imaginile și clișeele pe care le avem despre această țară. Astfel s-a născut o manifestare uriașă care a mers foarte bine. În fiecare an avem alte manifestări, mai ales expoziții, la Tri Postal, care apar periodic și care încearcă să reflecteze asupra lui, sunt metafizici transdisciplinari în toate



Philippe Schröder, președintele Clubului de presă, Olivier Célarié și Emmanuel Vinchon

orașele din interior și din exteriorul zonei, dar de fapt a doua mare manifestare este Europa XXL.

În acest caz ne-am pus întrebarea opusă celei despre India: ce anume din ce au aceste orașe ar putea să ne aducă ceva nou, ce anume este mai puțin cunoscut acum? Răspunsul evident a fost Europa centrală și răsăriteană. Pentru că, la urma urmei, trăim alături de această Europă, spunând că ni se alătură. Există enorm de multe clișee și în final ne-am dat seama de latura sa mai exotica decât a Indiei, deși este mult mai fraternă și mai aproape de noi. Plecând de la această idee, vom vizita Europa centrală și răsăriteană, plecând de la Istanbul, un punct foarte necunoscut, între Orient și Occident, un oraș care

reprezintă o țară deloc apreciată în Franța, o Franță care își închide din ce în ce mai mult frontierele, care îi privește cu suspiciune pe polonezi, pe români, pe romi; în fine, toate clișeele se amestecă; pentru noi asta este nemai-pomenit, pentru că ne-am spus că putem spune povești plecând de la axa structurală cea mai evidentă. Astfel, este vorba de vizitarea Europei, la Lille, timp de câteva luni, sub un prim titlu *Frontiere invizibile* și un al doilea care a devenit titlatura oficială, *Europa XXL*, adică o Europă care se întinde din ce în ce mai mult, nu doar geografic, ci în mintea noastră. În timp ce Europa se rupe în bucățele, în timp ce Uniunea Europeană e pe cale să-și depășească granițele și să intre

în altele, cu avanposturi aproape peste tot pentru a se proteja, avem pe harta geografică o Europă enormă, de care uităm mereu, pentru că ajunge până dincolo de Rusia, până dincolo de tărâmul kazac. Iată, ne-am gândit, avem patru luni pentru a spune povești, pentru a ne pune întrebări, și pentru a încerca să găsim răspunsuri.

suntem aici pentru a arăta că Europa este dinamică și că are miez

A.B.: Istanbul și pentru că va fi Capitală europeană a culturii în 2010?

E.V.: E o nebunie: Istanbul, dintr-o țară care nu este deloc europeană, să fie capitala europeană a culturii! Vom specula acest lucru.

A.B.: Ați menționat clișeele... misiunea acestor manifestări va fi să schimbe sau să corecteze clișeele?

E.V.: Oamenii fac ce vor cu informațiile pe care li le dăm. Sigur, depinde și de cum le sunt prezentate oamenilor lucrurile: „Iată, Europa este asta: România, Estonia, Bulgaria astea sunt”. Dar asta nu are sens, nu suntem aici ca să spunem povestea unei țări, nu suntem aici ca să spunem totul, nici ca să prezentăm adevăruri, suntem aici pentru a spune povești cu ajutorul artiștilor. Povestind, invitând artiști ai artelor spectacolului, montând expoziții ca cea de la Tri Postal² sau de la Saint Sauveur³, care sunt foarte greu de organizat, dar în același timp și distrându-ne, organizând debateri complexe; există programele pentru copii, ca expoziția de bandă desenată sârbocroată, există juxtapoziții la nivel diferite. Pentru noi este interesant — cum fost și în cazul Indiei — pentru că, atunci când vorbim de Europa centrală sau răsăriteană, primul lucru care apare este apelativul „țări din Est” (în Franța încercăm să îl evităm); când vorbim de anumite țări, oamenii au anumite imagini sau nu — țările baltice reprezintă imagini com-

plet necunoscute. Dacă vorbim de România, de Polonia, de Turcia, există clișee foarte puternice, pentru că au existat relații vechi, puternice, cu aceste țări, și evenimente, plăcute sau neplăcute, care s-au întâmplat la nivelul multor persoane care au venit în Franța din acele țări, și al celor mult mai puține care au plecat din Franța spre Europa centrală: creatori de imagini, prin urmare. Imagini adevărate, imagini false, decalate, nu are importanță, vom jongla cu ele. De aceea nu suntem aici pentru a spune „asta e adevărat, asta e fals”, jonglăm cu totul. Apoi va fi rândul locuitorilor acestei zone transfrontaliere să jongleze cu ele. Nu suntem aici pentru a spunem „Europa este frumoasă”, suntem aici pentru a arăta că Europa este dinamică și că are miez.

A.B.: Selecția artiștilor și a proiectelor cum s-a făcut? Care au fost criteriile? S-a făcut aici, sau ați colaborat cu serviciile culturale ale ambasadelor țărilor prezentate?

E.V.: Foarte puțin cu serviciile culturale, pentru că sunt servicii oficiale. Nu suntem biroul de turism al Bulgariei, al Poloniei, al României. Suntem aici pentru a spune povești. Așa că primul lucru pe care l-am făcut a fost să vizităm aceste țări. Există două colecții care se ocupă de artele vizuale, una de Istanbul și cea-laltă de restul Europei. Eu mă ocup de artele spectacolului. Am vizitat întreaga Europă centrală, de fiecare dată câte 4-5 zile, pentru a încerca să găsim materiale și pentru a găsi un fir roșu: uneori erau artiști, alții erau responsabili de instituții culturale, oameni care aparțineau unor rețele și oameni pe care îi cunoșteam deja puțin, pe care i-am descoperit în alte rețele; ajungeam să petrecem zile întregi împreună, discutând despre tot felul de lucruri. Nu toți artiștii au venit sau pot veni la Europa XXL, dar acest lucru ne-a dat posibilitatea să alegem orașele. De aceea am organizat cele patru luni sub forma unor momente-cheie. Sunt patru luni pentru marile expoziții, în locurile importante, există expoziții care durează între trei săptămâni și două luni în alte săli sau în alte orașe, și apoi pentru artele spectacolului, care au marile festivaluri, săli, au propriul lor ritm de programare, am montat șase evenimente la Midi-Midi: există momente-cheie care durează patru zile, în cadrul cărora prezentăm unul sau două orașe, să vedem ce iese. Am început cu Berlin, care este poarta Europei centrale, pe o scenă care trece pe rând din Europa occidentală în cea răsăriteană; am continuat cu țările baltice, cele trei, care mai ales nu vor să fie puse laolaltă; am avut ceva de lucru pentru a vedea unde ajungem, tocmai pentru că sunt diferite; am continuat cu Varșovia, pregătind Moscova și estul său, o deschidere spre un est necunoscut în Franța; vom continua cu Budapesta și București, care sunt două orașe complet diferite, ce se reconstruiesc total diferit de la căderea Zidului, și vom termina cu Istanbul și puțin cu Balcanii. Am fi putut face mai mult, există mai ales câteva orașe a căror absență o regretăm: Sofia, pe care nu am reușit să o înțeleg, și Belgrad, un oraș foarte important și centru, cred eu, al

(Continuare în pag. 19)



Rafael Mateas